



modernismos pra lá
e pra cá

org.
profa. dra. margareth ribas
profa. dra. juliana junqueira
prof. dr. rodrigo mendes

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Modernismos pra lá e pra cá [livro eletrônico] /
organização Margareth Ribas , Rodrigo
Mendes. -- Campo Grande, MS : Ed. dos Autores,
2022.
PDF.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-00-54819-8

1. Artes visuais 2. Cultura brasileira
3. Modernismo 4. Modernismo (Arte) - Brasil
5. Performance (Arte) I. Ribas, Margareth.
II. Mendes, Rodrigo.

22-132780

CDD-709.04

Índices para catálogo sistemático:

1. Modernismo : Artes visuais 709.04

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

índice

dalton sala	a semana de arte moderna de 1922: da necessidade de uma revisão histórica radical e de alguns pontos que tal revisão deve abordar	6
el hassane ait faraji	influencia del arte islámico en méxico: talavera poblana y diálogo cultural	24
marco aurélio lagonegro	prestes maia e anhaia mello: dilemas	34
margareth escobar ribas lima juliana villela junqueira rodrigo mendes de souza	a trajetória modernista de lídia baís	44
noêmia de oliveira figueiredo	dois países, duas cidades, duas pontes e uma abordagem multiescalar sobre as estruturas ecológicas	54
paula dedecca	a arquitetura empenhada entre disputas profissionais e eleições arquitetônicas	66
rogério marcondes machado	teatro, arquitetura e ditadura: um recorte na carreira de flávio império	74
livia tinoco da silva furtado	os traços de gramsci na obra de lina bo bardi	88
cláudia matos pereira luís jorge gonçalves	azulejo no modernismo: entre a tradição e a inovação plástica. arte de influências mútuas	98
juliana villela junqueira margareth escobar ribas lima rodrigo mendes de souza	modernidade e tradição: a invenção da casa portuguesa em lúcio costa	112
dagny más	a necessidade do pensamento complexo nas utopias contemporâneas	126
federico troletti	architettura e scultura funeraria italiana: alcuni esempi in lombardia	140

Dalton Sala
Professor de História da Arte, Curador
de Exposições e Diretor de Vídeo-
Documentários

**a semana de arte moderna de 1922:
da necessidade de uma revisão
histórica radical e de alguns pontos
que tal revisão deve abordar.**

daltonsala@yahoo.com.br

preâmbulo

Tenho para mim que a atual – e muito grave – crise por que passa neste momento a cultura brasileira tem sua raiz em uma ideologia do moderno que tentou construir uma identidade brasileira a partir da tentativa autoritária de instituir uma nação sob a égide de uma tríade composta pela religião católica, pela propriedade de terra e por uma ideia de raça branca que se confunde com a cultura europeia, por mais que a ideologia modernista se proclame nacional e brasileira: o que caracteriza as ideologias é justamente a ignorância de suas próprias contradições: pois não foi o modernismo de 1922 uma ideia importada que pretendia embalar os conteúdos ditos nacionais?

E aqui vai mais uma pergunta: existe uma cultura brasileira para além dos horizontes distorcidos do ex-ministério, hoje secretaria da Cultura?

E para esta pergunta já adianto a resposta: o Brasil é uma conjunção de povos e, portanto, temos uma pluralidade cultural que não vai

ser pasteurizada nem pela força do autoritarismo nacionalista, nem pela indústria cultural travestida em economia criativa. Isso posto, e dada a necessidade de uma revisão radical do heroísmo intelectual e artístico dos modernistas reunidos no Teatro Municipal da cidade de São Paulo em 1922, patrocinados pelo dinheiro da burguesia cafeeira, suposto ponto de partida de toda uma onda de progresso cultural que irradiou de São Paulo para todo o resto do Brasil, vamos à enumeração dos tópicos que considero merecedores de uma revisão radical.

1.a greve geral de 1917: velhos anarquistas versus futuros modernistas

Não vou recontar aqui a história da greve geral de 1917 e tampouco a história da revolução de Outubro ocorrida na Rússia neste mesmo ano; mas não é difícil imaginar a relação direta que se estabeleceu na cabeça dos capitalistas, industriais, fazendeiros e outros proprietários brasileiros.

Dentro deste quadro internacional, a greve geral de 1917, apesar de já debelada, pôs em pânico a emergente burguesia brasileira, especialmente a paulista: convinha pensar no futuro.

Um aspecto pouco estudado da questão diz respeito à cultura anarquista que se desenvolvia no contexto das associações operárias; pois a cultura, incluindo as manifestações artísticas, fazia parte da estratégia de organização e resistência operária.

O movimento operário se fazia acompanhar de manifestações culturais, especialmente teatro e poesia, mas também romance e pintura, de cunho realista com fortes conotações sociais: representações teatrais faziam parte das festas e reuniões que tinham mais do que apenas uma intenção lúdica ou social; poemas eram declamados nas reuniões e

publicados nos jornais e folhetos, bem como fábulas, relatos e diálogos com conteúdo social e redigidos de maneira didática.

De uma maneira geral, pouco se sabe sobre a produção visual, além dos desenhos, ilustrações e cartuns, publicados nos folhetos e jornais; de fato, é surpreendente que não haja um só estudo abrangente sobre a questão das artes plásticas no contexto da cultura operária paulista nos anos que antecederam e sucederam a Semana de Arte Moderna.

Parece que, porém acho isto impossível, os operários não tiveram cultura visual; o que falta são estudos, e pelo pouco que se pode perceber através das ilustrações, vinhetas, logotipos e símbolos utilizados pela imprensa operária, tudo leva a crer que se tratava de um repertório simbólico um tanto convencional formalmente, suportando um conteúdo politicamente progressista, para não dizer revolucionário.

Isto parece concordar, ao menos em parte, com a afirmação de Francisco Foot Hardman de que "... ao se inventariar os temas e modelos da construção da literatura de cunho anarquista no Brasil, percebe-se a existência de certas matrizes que têm a ver menos com a tradição literária nacional do que com gêneros e materiais presentes também em outros países, entre os quais a Espanha; mas, ao mesmo tempo, essas matrizes foram reformuladas pela introdução de motivos locais e pela adaptação da linguagem a uma tonalidade comum ao registro culto das elites brasileiras da época.¹"

"Registro culto das elites brasileiras da época": o que se poderia chamar de ecletismo, enquanto arremedo misturado de romant-

1 HARDMAN, Francisco Foot. HISTÓRIA DO TRABALHO E CULTURA OPERÁRIA NO BRASIL PRÉ-1930: UM CAMPO DE ESTUDOS EM CONSTRUÇÃO. João Pessoa, 1985, p. 10. <http://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/viewFile/6327/17188>
Acesso realizado em 12 de Maio de 2017.

ismo, realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, art déco... palavras muito utilizadas pela historiografia burguesa e que vêm mesmo a calhar para indefinir a questão e preparar o terreno para a redenção que estaria para vir, pois a estética modernista ainda não havia irrompido, estava em gestação, esperando 1922 e a Semana de Arte Moderna.

Portanto, fica justificada a afirmação de que, do mesmo modo que um ecletismo mal assimilado conformava, de uma maneira geral, as ilustrações da imprensa operária, esse mesmo ecletismo envolvia as manifestações literárias.

É importante perceber que, mesmo sendo o dito ecletismo o invólucro formal também dos intelectuais da classe dominante, é muito diferente a utilização consciente e erudita de um repertório formal e a utilização deste mesmo repertório de forma anárquica e anti-convenional.

Resta saber se havia pintura e escultura, e é muito difícil afirmar que não houvesse, mas nada ficou guardado ou registrado, ao que parece; talvez estas atividades se restringissem ao domínio do lar, atividade de lazer, cuja preservação não aconteceu; porém, tenho minhas dúvidas quanto a isso.

Pois tudo isso não passa de suposições, posto que não há nada de concreto que permita confirmá-las ou rejeitá-las, ao menos dentro dos atuais horizontes de conhecimento; o que importa assinalar é que, face à enxurrada de estudos sobre o modernismo de 1922, temos pouco, quase nada, relativo à cultura operária de 1917, e que expressões (falsos conceitos, na medida em que sua definição é muito vaga) como ecletismo não integrariam o vocabulário capaz de definir o problema, quanto mais resolvê-lo.

Nestes termos (e simplificando bastante), pode-se entender a Semana de Arte Moderna como uma reação artística, promov-

ida pela aristocracia financeira e política de São Paulo, ao movimento de cultura operária: opondo uma forma aberta (à época denominada modernismo) e um conteúdo tradicionalista e nacionalista, a uma forma fechada (em grossos termos, realista) e um conteúdo progressista e internacional.

Finalmente, deve-se assinalar que a greve envolveu também os futuros modernistas: Di Cavalcanti conta como Oswald de Andrade, à época estudante de direito no Largo São Francisco, apoiava a repressão policial e queria participar dela.

“E a célebre guerra de 1917? Os bairros do Brás e Moóca sitiados! Lembro-me da estupidez de meus colegas da Academia contra grevistas. Lembro-me de Oswald de Andrade com aquele reacionarismo católico que o dominava, querendo fazer incursões armadas pela madrugada para desalojar os grevistas. Lembro-me de uma passeata operária até o centro da cidade que foi dissolvida a pata de cavalo pela polícia. Lembro-me do velho Júlio Mesquita telefonando para o palácio dos Campos Elísios, ao doutor Altino Arantes, protestando contra o que se passava diante da redação do Estado. Telefonou para o doutor Altino e saiu para a rua com Alfredo Pujol e Ricardo Figueiredo enfrentando os policiais. Rapidamente surgiu um automóvel com o doutor Oscar Rodrigues Alves. As coisas serenaram na praça Antônio Prado. Das janelas de O Estado de São Paulo, eu observava as janelas da redação do Correio Paulistano, baluarte do Partido Republicano Paulista, com curiosidade. Interditavam-me aquele sítio os meus amigos da esquerda” (AMARAL, 1985, p.19), diz Di Cavalcanti.

Dito em outras palavras, visto de um outro ponto de vista, e esquecido o vocabulário estilístico, o primeiro modernismo que se concretizou enquanto movimento cultural (não como estilo) na Semana de Arte Moder-



Greve Geral de 1917: manifestação em São Paulo: rua tomada por trabalhadores com bandeiras vermelhas exigindo melhores condições de trabalho. Por Desconhecido - Christina da Silva Roquette Lopreato: O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917, p. 30, first published in the journal A Cigarra on July 26, 1917, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4389435>.

na de 1922 pode ser entendido também como decorrente da necessidade das elites econômicas terem ao seu lado uma vanguarda cultural capaz de ofuscar as iniciativas culturais dos movimentos operários, principalmente dos anarquistas, que ameaçavam as posições hegemônicas dos capitalistas paulistas.

O primeiro ponto, tratado acima, é o menos estudado, o que justifica o tratamento mais longo. Os próximos, já mais conhecidos, serão mais sucintos.

2.o capital paulista e a cultura: dos salões ao teatro municipal

Este é um ponto já bastante estudado; mas, lamentavelmente, as discussões giram sempre em torno dos aspectos sociais e estéticos desta relação entre os intelectuais e os

donos do dinheiro na capital paulista.

Nestes salões – Villa Kyrial, na rua Domingos de Moraes, promovido por José de Freitas Vale; avenida Higienópolis, Paulo Prado; avenida Duque de Caxias, Olívia Guedes Penteadado; alameda Barão de Piracicaba, promovido por Tarsila do Amaral – se forjou a proposta de um modernismo de acordo com a estética vigente na Europa e importada para São Paulo junto com os figurinos, cardápios, regras de boas maneiras e decoração doméstica de alto padrão.

Instigados por Mário de Andrade, os paulistas tiveram e ainda têm a pretensão de que o modernismo irrompeu em São Paulo e se alastrou pelo Brasil, mas a história não é bem essa.

Outras elites regionais (cariocas, bahianas, pernambucanas, mineiras, etc.)



Foto "histórica" dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Publicada e republicada em inúmeros livros, teses, livros, documentários exposições, etc., já se tornou domínio público e curiosamente nunca são indicados os nomes dos integrantes do conjunto, nem a autoria da foto. Além de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, alguém é capaz de identificar os outros personagens? Como diria Lobato, dou um doce por cada identificação.

herdeiras dos latifúndios coloniais e dos privilégios imperiais, em oposição não só com outras elites regionais, bem como divididas internamente, também iam à Europa para se divertir e para se ilustrar e de lá importavam diretamente essas tendências das vanguardas artísticas europeias, em especial as fórmulas inovadoras, que recheavam com conteúdos nacionalistas².

Este modernismo, que se difundiu pelos centros intelectuais brasileiros, afinal

² Veja-se, por exemplo, o Abaporu ou a Antropofagia: obras pintadas por Tarsila do Amaral, com temas brasileiros; no entanto, a marca do ensino de Fernand Léger é óbvia enquanto maneira que a discípula adquiriu com o mestre.

se mostrou bastante reacionário quando a grande parte de seus integrantes apoiou um golpe de estado que se transformou em ditadura.

Um modernismo que, por mais que se disfarce, tem suas origens também na arquitetura colonial: Numa de Oliveira, um dos pilares financeiros da intelectualidade modernista, morava em uma casa construída por Ricardo Severo nos moldes da tradição portuguesa; Lúcio Costa passou do neocolonial ao moderno sem grandes preocupações em fazer autocrítica; da arquitetura colonial mineira a Brasília, passando pela Pampulha, não há grandes contradições a resolver, bem



Os revoltosos em sua marcha para a morte: da esquerda para direita, os tenentes Eduardo Gomes, Siqueira Campos, Nilton Prado e o civil Otávio Correia; os dois personagens à direita, homens negros, não são nunca identificados quando a foto é publicada.

Por Template:Zenóbio Couto - publicado na coleção "Nosso Século" (1980) da Editora Abril - volume relativo a 1910-1930, página 206, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4375047>

ao contrário.

3. a revolta do forte de copacabana

A Revolta do Forte de Copacabana teve início na manhã de uma Segunda-Feira, dia 5 de Junho de 1922. Sob forte bombardeio vindo da Fortaleza da Santa Cruz da Barra, do outro lado da Baía da Guanabara, na manhã seguinte, 6 de Junho, os chefes da revolta, capitão Euclides Hermes da Fonseca e o tenente Antônio de Siqueira Campos sugeriram que desistissem da luta quem quisesse desistir.

Dos 301 revolucionários, militares e civis, sobraram só 29 e Hermes da Fonseca saiu da fortaleza para negociar uma rendição, mas foi preso.

Os 28 resistentes repartiram uma bandeira do Brasil em 29 pedaços e, deixando

o pedaço do capitão Hermes na fortaleza, saíram e foram pela avenida Atlântica; na marcha, alguns se dispersaram e restaram 17, aos quais se juntou um civil.

Foram emboscados na altura da rua Barroso, atual rua Siqueira Campos; no dia seguinte a Gazeta de Notícias publicava que 14 revoltosos haviam sido mortos.

A importância do Levante do Forte de Copacabana, mesmo reconhecido, ainda é subestimado: desta marcha heroica e suicida derivam a Revolução de 1924, a marcha da Coluna Prestes e, já divididos os tenentes entre direita e esquerda, o golpe de Estado de Outubro de 1930, a Intentona Comunista de 1935 e a ditadura do Estado Novo em 1937: quadro político que envolve as origens do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Em especial, à direita, a trajetória de Getúlio rumo à ditadura teve em paralelo

a preocupação com a hegemonia cultural através do Ministério da Educação e Saúde dirigido por Gustavo Capanema e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sob a chefia de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Neste processo de cultura a serviço da ditadura estiveram envolvidos não poucos intelectuais modernistas da primeira e da segunda geração, entre os quais devem ser sublinhados os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Mário de Andrade, Heitor Vila-Lobos, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Roberto Burle-Marx, Bruno Giorgi, Vinícius de Moraes... para citar apenas os mais conhecidos.

4. o centenário da independência do Brasil

1922 foi realmente um ano intenso: além da Semana de Arte Moderna e do Levante Tenentista no forte de Copacabana, era também o ano das comemorações do Primeiro Centenário da Independência do Brasil e ainda estava previsto o lançamento da pedra fundamental de uma nova capital do Brasil – a futura Brasília – imaginada pelo Marquês de Pombal em 1761, batizada por José Bonifácio de Andrada e Silva em 1823, prevista pela Constituição Republicana de 1889; o que foi realizado, na forma de um pequeno obelisco colocado no Planalto Central pelo presidente Epitácio Pessoa, no dia 7 de Setembro de 1922.

Em São Paulo as pretensões eram bem menos modestas: desde 7 de Setembro de 1882, data da colocação da pedra fundamental, os paulistas se preparavam para comemorar o primeiro centenário da independência do Brasil em um grande edifício construído às margens plácidas do riacho Ipiranga.

Inicialmente concebido como um museu de história natural, logo esta intenção foi abandonada em função de um museu de História do Brasil onde o tipo heroico do herói da pátria seria o Bandeirante, herói desbravador, civilizador, que domou os índios e repeliu os espanhóis para bem longe dos limites de Tordesilhas, ampliando as fronteiras nacionais, protegendo e descobrindo as imensas riquezas que se abrigam no seio do território da Pátria.

Ou seja, um projeto de hegemonia cultural paralelo à hegemonia financeira que as riquezas paulistas pretendiam dentro de um regime federalista que garantia grandes autonomias às unidades da federação, e que os paulistas só aceitavam dividir com os mineiros dentro de um pacto político em que um paulista e um mineiro se alternavam na presidência da República.

O fato é que os paulistas estavam predispostos a romper este pacto (o que ficou evidente quando, em 1930, o paulista Washington Luiz lançou outro paulista, Júlio Prestes, à presidência da República, dando origem a um descontentamento mineiro que foi o estopim do golpe de 1930) e isto implicava também a disputa por uma identidade nacional.

Nestes termos, as comemorações do



Henrique Manzo Lançamento da Pedra Fundamental do Museu do Ipiranga óleo sobre tela 52 x 78 cm 1882. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Centenário e a Semana corriam paralelas, aparentemente uma visando o passado e outra o futuro, mas tudo sobre controle político, financeiro e cultural dos paulistas.

Isto é simplificar; pois, por debaixo das aparências, o capital paulista se dividia em duas frações, uma ainda atrelada à propriedade agrária e sujeita às crises que o mercado internacional impunha aos preços do café (e, portanto, dependente do governo federal para resolver estes momentos de crise) e outra que havia migrado grande parcela do seu capital em direção ao comércio, aos serviços (especialmente bancos, navegação, ferrovias, seguro, comércio e mesmo indústria).

Assim, entre um Museu de História Natural e um Museu de História do Brasil, o Museu do Ipiranga, havia um espaço que abrigava grandes tensões econômicas e políticas; e estas tensões, para além da política, invadiam também o território da cultura, pois o que estava em jogo era uma imagem da Pátria, uma identidade nacional cuja disputa expressava as vocações hegemônicas de grupos em busca de maior poder político e econômico.



Obras de Construção do Museu do Ipiranga em 1888
Por Not stated - Museu do Ipiranga, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64292990>

5. projetos de patrimônios históricos e artísticos estaduais

Mais do que Academia Imperial de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro constituiu o núcleo ideológico do Segundo Império: pode-se mesmo dizer que a forma plástica era elaborada na Academia, mas o tema, o conteúdo, a ideologia provinha do Instituto.

E foi dentro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que surgiu a obra mais importante para a ideologia da cultura brasileira, a História Geral do Brasil, escrita por Francisco Adolfo de Varnhagen, obra ainda não superada em termos historiográficos (pela unidade da escrita, exuberância da documentação e muitas outras) e ideológicos (pois nela está contida a proposta da missão civilizadora da colonização e a ideia de unidade da pátria sob um governo central forte, no caso a monarquia, hoje a presidência da República).

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi fundado em 1838 durante a regência do marquês de Olinda, Pedro de Araújo Lima, como parte dos esforços do Partido Conservador em preservar e estudar documentos importantes para a História do Brasil, ou seja, com a intenção de construir uma história nacional consequente à Independência, desenhando ideologicamente um Estado imperial forte e centralizado.

Paralelamente foi criado o Arquivo Público do Império e a Imperial Academia e Escola de Belas Artes (fundada em 1820 por dom João VI), foi transformada em Academia Imperial de Belas Artes, nome que levou até 1895, quando a República a reformou e rebatizou como Escola Nacional de Belas Artes; extinta como instituição autônoma em 1931, foi absorvida pela Universidade do Rio de Janeiro, da qual ainda hoje é uma das unidades de ensino, a Escola de Belas Artes da Univer-

sidade Federal do Rio de Janeiro.

Em 1840, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro promoveu um concurso visando premiar uma proposta de como se deveria escrever a História do Brasil e o prêmio foi atribuído a Carl von Martius, naturalista alemão que, entre 1817 e 1820, havia percorrido vastas regiões do Brasil; este trabalho vencedor, já publicado anteriormente na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, valorizava a contribuição portuguesa na formação do Brasil, exaltava o regime monárquico e sublinhava como característica principal da formação do Brasil a fusão das três raças, branca, indígena e negra.

O texto que concretizou as aspirações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi a História Geral do Brasil, escrita por Francisco Adolfo de Varnhagen, visconde de Porto Seguro e primeiro secretário do Instituto, e editada entre 1854 (Primeiro Volume) e 1857 (Segundo Volume).

Pela sua formação monárquica, o Instituto não aceitou a República com facilidade; porém, uma série de arranjos políticos e de subvenções mudou a situação e ele sobrevive até hoje, como um núcleo fortemente conservador, para não dizer reacionário, de historiadores, políticos e figuras sociais com veleidades honoríficas.

Do ponto de vista da cultura, mais exatamente sob o ponto de vista da História, a República de 1889, da mesma maneira que outorgou às unidades da Federação, as Províncias, grande poder e autonomia para utilizá-lo, também favoreceu o surgimento e fortalecimento dos Institutos Históricos e Geográficos regionais, criados à imagem e semelhança do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, com propósitos bem mais modestos, regionais.

E foi dentro deste contexto que começaram a surgir uma série de projetos

visando a proteção dos patrimônios históricos e artísticos regionais – mineiro, baiano, pernambucano, paulista – que culminaram, após uma disputa entre o governo central fortalecido autoritariamente pelo golpe de Outubro de 1930 e as unidades da federação que tiveram seu poder diminuído pela Constituição de 1934.

Entretanto, como já tratei disso em minha dissertação de mestrado, passo ao ponto seguinte.

entreato

1932: Cartaz do Movimento Paulista contra a Ditadura de Getúlio Vargas: o Bandeirante é convocado para defender a liberdade e a democracia autor desconhecido. Por Desconhecido - CPDOC/CDA Roberto Costa [1], Domínio público, <https://commons.wikimedia>.



Em Outubro de 1930 a normalidade constitucional da República foi interrompida; pode-se dizer que a República Velha se apoiava no voto de cabresto, que era corrupta, tinha gosto de café paulista com leite mineiro adoçado com açúcar nordestino, que mantinha os privilégios das classes dominantes que já vinham se alimentando do Estado desde a Colônia e o Império, mas o fato é que a normalidade democrática foi rompida e substituída por uma ditadura que prometia, e não cumpria, o retorno à normalidade democrática.

Face a esta realidade, os paulistas foram à guerra em 1932 – Revolução Constitucionalista – e diz-se até hoje em São Paulo que foram os paulistas derrotados militarmente mas venceram politicamente, pois Getúlio Vargas, chefe dos golpistas vitoriosos alçado à presidência do Brasil, prometeu Constituição e eleições para governadores que substituíssem os interventores nomeados pelo governo federal para governarem os Estados da Federação; promessa que Vargas cumpriu, porém só enquanto manobra política que preparou outro golpe de Estado, em 1937, quando instaurou a ditadura de fato e às

claras, promulgando uma constituição extremamente autoritária.

Com a Constituição Federal promulgada em 1934, em substituição à de 1891, introduziu-se um dispositivo de proteção legal ao patrimônio histórico e artístico do Brasil: o artigo no. 148 dispunha que “cabe à União, aos Estados e aos Municípios... proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país” e que a responsabilidade por esse preceito constitucional cabia ao Ministério da Educação e Saúde.

Em 1937, logo após a instauração do Estado Novo em 10 de Novembro – vinte dias depois, 30 de Novembro de 1937 – Vargas sancionou o Decreto-Lei nº 25, estabelecendo as diretrizes jurídicas para a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Ou seja, antepondo-se às unidades da federação, o governo federal colocava sob

foto de Sergio Valle Duarte, 2006, (Q16269994), com dados relacionados com este elemento. - Obra do próprio, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36740295>. O Mausoléu Monumento aos Heróis Mortos na Revolução de 1932, destacando-se o Obelisco, e o Parque do Ibirapuera, destacando-se o Teatro, a Oca e o edifício da Bienal de São Paulo, obras de Oscar Niemeyer.





Edifício do Ministério da Educação e Saúde 1937-1945, vista norte. Por Imagens AMB - Enviado pelo autor, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1465902>. Projeto de Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Machado Moreira, com consultoria de Le Corbusier.

sua responsabilidade a questão do patrimônio cultural, preparando uma unidade cultural nacional, diga-se uma identidade cultural nacional hegemônica e correspondente aos ideais políticos de um regime que já se caracterizava como autoritário.

Entrementes, o governo de Getúlio Vargas permitiu eleições para governador e São Paulo elegeu Armando Sales Oliveira, apoiador da autodenominada Revolução de Outubro de 1930, interventor federal em São Paulo entre Agosto de 1933 e Abril de 1935, governador eleito entre Abril de 1935 e Dezembro de 1936, quando renunciou ao cargo para concorrer à presidência da República;

cargo para o qual com grande probabilidade seria eleito se Vargas não virasse novamente a mesa de jogo e instituisse a ditadura do Estado Novo em Novembro de 1937.

Durante o governo de Sales Oliveira em São Paulo, o deputado estadual Paulo Duarte preparou um projeto lei para o Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de São Paulo que não chegou a ser votado, pois Sales de Oliveira foi deposto e preso, e Paulo Duarte tornou-se um foragido.

Foi este projeto de Paulo Duarte – que seria o embrião de um Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se Sales Oliveira chegasse a ser presidente – que Mário de Andrade enviou a Rodrigo Melo Franco de Andrade e que também ele Mário utilizou como base de seu anteprojeto para o Patrimônio Nacional. Mas, a despeito do que até hoje se celebra, o que valeu mesmo foi um projeto do próprio Rodrigo baseado no projeto para Patrimônio Histórico e Artístico mineiro preparado por um jurista mineiro, Jair Lins, realizado em 1925 atendendo a iniciativa do então presidente de Minas Gerais, Mello Vianna .

E assim, com o projeto hegemônico paulista definitivamente enterrado em 1932 e os intelectuais de esquerda afastados do jogo após a Intentona Comunista de 1935 e a prisão de Luís Carlos Prestes, nada obstava os projetos de Gustavo Capanema, homem de confiança de Getúlio Vargas, encarregado da política cultural da ditadura .

E assim o projeto de uma identidade cultural brasileira se transfere das margens do Ipiranga, em São Paulo, para o morro de Santa Quitéria, em Ouro Preto, onde se instalou o Museu da Inconfidência.

6. Das Margens do Ipiranga às Montanhas de Minas Gerais

O Museu da Inconfidência foi insta-

lado no edifício da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, atual Ouro Preto.

Inaugurado em 11 de Agosto de 1944, reunia a primeira coleção museológica de obras atribuídas a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e os restos mortais dos Inconfidentes Mineiros.

Os restos mortais dos Inconfidentes foram repatriados por Augusto de Lima Junior, e chegaram ao Brasil no final do ano de 1936, pouco depois da instalação, em caráter provisório, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em Abril deste mesmo ano de 1936.

A construção da imagem do Tiradentes enquanto herói nacional deve ser entendida no contexto da ideologia positivista que orientou o exército brasileiro na direção da proclamação da República; é dentro desta perspectiva ideológica que devem ser compreendidas as ações de tenentes como Luiz Carlos Prestes e Siqueira Campos; de chefes militares como Isidoro Dias Lopes e Miguel Costa; de militares golpistas como Góis Monteiro, Eurico Gaspar Dutra e Juarez Távora; lista que termina com os chefes militares da ditadura instalada em 1964: todos eles têm uma formação que pode ser descrita como positivista.

O que é curioso é que estes militares, por mais positivistas que fossem, quando

Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais, foto Tiago Sala 2014.



chegaram ao poder flanqueando a ditadura de Getúlio Vargas, foram coniventes com uma imagem da Pátria que regredia à história colonial como pano de fundo da comédia desenvolvimentista encenada por Vargas; desenvolvimentismo que recorria à Igreja Católica como fiadora política da ditadura e retribuía este apoio concordando em devolver privilégios e importâncias que o Império e a República haviam retirado: é dentro deste quadro que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vai se ocupar principalmente de bens eclesiásticos no eixo Rio de Janeiro – Minas Gerais.

Paradoxo ou contradição, o que caracteriza as ideologias são justamente estes elementos contraditórios que têm sua explicação nas acomodações políticas; e assim não foi diferente durante os tempos de Vargas e de Capanema: confiando andar para frente, os modernistas voltaram para trás e endossaram os tempos coloniais como matriz do progresso que estava por vir: Aleijadinho e Tiradentes de mãos dadas em Ouro Preto; não é por acaso que Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, depois de perderem as fortunas de família, se viram primeiro à esquerda e depois à direita, ao menos esteticamente: Oswald acabou envolto em superstições e Tarsila pintando quadros religiosos de qualidade duvidosa; quanto a Mário de Andrade, este sempre foi carola e não foi difícil se deixar envolver pela religiosidade colonial, componente básico da panaceia cultural do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e ver no Aleijadinho uma espécie de gênio da raça, o santo ou profeta cultural que ele Mário já vinha anunciando desde os idos de 1920.

Pois é isto que vemos a seguir: apesar dos Inconfidentes nem de longe sonharem com um Brasil fora do eixo Rio de Janeiro – Minas Gerais (onde se encontra, não por acaso, a quase totalidade das obras tomba-

das pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional chefiado por Rodrigo Melo Franco de Andrade) e desconsiderarem qualquer possibilidade de libertar os escravos caso a Inconfidência fosse bem sucedida, o Estado Novo patrocinou uma visão do Brasil na qual o Aleijadinho testemunhava as possibilidades que os mestiços, desde que fossem geniais, tinham grandes possibilidades de se desenvolverem sob a proteção do catolicismo: ou seja, o Aleijadinho testemunha o sucesso da missão civilizadora que tem no catolicismo sua principal arma.

7. da escravidão benévola

E assim, embalado pelo catolicismo mineiro e adoçado pelo açúcar pernambucano, temos o mito da escravidão benévola praticada pelos colonizadores católicos portugueses, bem mais dispostos a miscigenar do que os hereges protestantes.

É bem verdade que, na cabeça dos protestantes, não cabe a intenção evangelizadora, pois a predestinação faz com que a fé no criador seja uma dádiva divina que não pode ser ensinada ou transmitida; e é essa mesma predestinação que torna a América um direito europeu, prevalecendo sobre a existência anterior dos indígenas e depois sobre as terras mexicanas: é o Senhor quem lhes dá a posse das terras, pois *in God they trust*.

Aqui, ao sul do Equador é diferente: existe pecado sim, mas ele pode ser extirpado pela catequese e só se recorre à força, à guerra justa, se os bárbaros resistirem à civilização; se resolverem se deixar catequizar e trabalhar para os brancos, tudo bem; e se os negros reconhecerem a dádiva do batismo já dada no momento do embarque nos portos negreiros da África e encararem o seu sofrimento como análogo à paixão de Cristo, melhor ainda; estarão todos salvos, brancos por civilizarem,

negros e índios por acreditarem, trabalharem e deixarem suas mulheres serem violentadas pelos brancos, os ancestrais dos mesmos intelectuais brancos que hoje se vangloriam de terem um pé na cozinha.

Não cabe aqui me alongar na crítica minuciosa do Tropicalismo de Gilberto Freire, que depois de se desentender com Vargas passou para os braços de Salazar: esta crítica já foi feita, e bem feita pelos intelectuais revolucionários africanos e por brasilianistas como Thomas Skidmore.

Cabe aqui lembrar que esta visão benévola da escravidão no Brasil ainda é lugar comum entre as classes dominantes, diga-se brancas, no Brasil e contamina a obra de in-

Busto feminino arrematando o Chafariz do Alto da Cruz, em Ouro Preto: obra atribuída ao Aleijadinho pelo arquiteto Lúcio Costa. Foto Tiago Sala, 2014.



telectuais de destaque que ainda insistem a se proclamar tropicalistas ou a emular o tropicalismo sem o menor senso crítico e histórica do significado desta palavra.

8. a construção do aleijadinho

Ponto muito delicado de ser discutido, não só pela simpatia que o mito do artista aleijado desperta nas massas ignaras, mas também porque está associado às montanhas de dinheiro que os piedosos turistas depositam em Ouro Preto e Tiradentes e Congonhas do Campo, para não falar dos interesses financeiros dos colecionadores e mercadores de arte.

O fato é que não há nenhuma documentação que comprove que Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi o que dizem que ter sido: um arquiteto filho de arquiteto.

Com apoio na documentação existente, o máximo que se poderia supor é ter sido um artesão especializado em imagens religiosas e em talha, e que chegou a dirigir uma oficina onde, como mestre, empreitava o trabalho de oficiais e jornaleiros, o que explicaria em parte a diversidade da obra a ele atribuída.

De fato, não há documentação suficiente para circunscrever historicamente a figura deste artista mitológico e quase tudo que se afirma sobre ele é apoiado na tradição.

Graças aos esforços de Rodrigo Melo Franco de Andrade na direção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Aleijadinho se tornou um herói cultural brasileiro, o maior herói cultural brasileiro, testemunhando não só o poder da religião católica, mas também que ser mulato nas Minas Gerais não era tão impeditivo de ascender socialmente àqueles que tinham fé e talento, engenho e arte, no dizer de críticos que se apropriam inadequadamente de palavras de

Camões.

Mais do que isto, o Aleijadinho testemunha também a vitória precoce de uma cultura já brasileira, o barroco mineiro, padrão cultural vencedor, evidência de uma independência cultural vitoriosa que permite superar o fracasso temporário daqueles que tramaram a independência política através de uma inconfidência.

E assim, da mesma maneira que estudar uma personalidade histórica representativa (Rabelais, por exemplo, ou Martinho Lutero) nos abre as portas para a mentalidade de um tempo, estudar a construção do mito de um herói cultural brasileiro, o mito do Aleijadinho, no contexto da inteligência modernista embutida na burocracia da ditadura do Estado Novo esclarece alguns aspectos importantes da ideologia da cultura brasileira.

conclusão

Depois de ter elencado rapidamente alguns pontos que acredito serem importantes no debate urgente e necessário dos rumos e destinos das políticas culturais neste difícil ano de 1922, cem anos depois da Semana de Arte Moderna, cumpre dizer que acredito que a maioria das questões propostas ainda é atual.

Muitos intelectuais – bem ou mal intencionados, a serviço da política vigente e dispostos a endossar soluções autoritárias em benefício de seus projetos pessoais – continuam a prestar desserviços à cultura, reforçando aspectos ideológicos de estruturas sociais arcaicas que urgem serem revisadas e substituídas.

Dentro deste quadro, as propostas de economia criativa podem ser entendidas como uma expressão da economia liberal de mercado, uma opção importada de economias bem mais desenvolvidas que a brasileira,

em regimes políticos bem mais democráticos e liberais que o brasileiro; e duvido que estas propostas venham a democratizar a cultura, em especial junto a grupos sociais que possuem formas diversas de cultura, como os povos indígenas, e que teriam de se violentar culturalmente para adaptar suas expressões culturais ao mercado de arte, à indústria cultural, à economia criativa.

Isto porque a forma de vender cultura mudou, todavia o recheio, o conteúdo, continua bastante similar, e as celebrações do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922 no momento de seu Centenário bem o demonstram, na medida em que as poucas críticas negativas não chegam a dar conta da relação ideológica que os modernistas tiveram com as classes dominantes e com o capital, em um primeiro momento, e com a ditadura do Estado Novo (ou simpatia por ditaduras de esquerda), em um segundo momento.

Não é uma revisão que se faça em poucas palavras, mesmo porque há que se levar em conta que a maior resistência ainda se encontra dentro das universidades e das grandes instituições culturais (veja-se, por exemplo, a recente exposição – 2018 – que o Museu de Arte de São Paulo fez sobre a obra escultórica do Aleijadinho).

Veja-se também (outro exemplo doloroso) a construção de Brasília, auge da retórica do barroco brasileiro, pináculo do modernismo brasileiro: tanta beleza abrigando um dos maiores esquemas de corrupção política de que a história tem notícia. E isto sem falar da triste situação das cidades satélites – Gama, Taguatinga, Brazlândia, Sobradinho, Planaltina, Paranoá, Núcleo Bandeirante, Ceilândia, Guará, Samambaia, Santa Maria, São Sebastião, Recanto das Emas, Riacho Fundo I e II e Candangolândia – onde foram morar os operários que construíram Brasília e são hoje urbanizações

problemáticas, como são problemáticas as enormes favelas que cercam as grandes cidades brasileiras.

Se Brasília é a expressão máxima do modernismo arquitetônico brasileiro, o Distrito Federal, com suas contradições entre o núcleo administrativo e as cidades satélites, é a metonímia de um Brasil que o modernismo pretendeu resolver, mas não resolveu.

Cabe aqui dizer que a grande novidade cultural, surgida com a redemocratização do Brasil em 1985, foram as leis de incentivo cultural, que subsidiaram, e ainda pretendem subsidiar, uma extensa produção cultural; por mais benévolas que possam parecer, de fato também deu aos grandes capitais, em especial aos bancos, a possibilidade de financiarem seus próprios projetos culturais, tirando de um bolso (o imposto a pagar) para porem no outro (suas próprias instituições culturais).

Isto não só levou a um dirigismo cultural em benefício de interesses ideológicos que nem sempre são claros, como também favoreceu uma outra forma de censura, a censura branca, na qual um projeto que não interessa ideologicamente (seja ao capitalista que se vale da renúncia fiscal em benefício do produtor cultural, seja ao órgão administrativo federal, estadual ou municipal que aprova o projeto e libera o recurso) simplesmente não é financiado.

Outra distorção implícita neste projeto de democratização da cultura através do consumo de bens culturais (pois que o dinheiro do benefício fiscal deve ser devolvido em forma de cultura) é que cultura não é um bem a ser consumido como um picolé ou um saco de pipocas, e que a quantificação da frequência ou usufruto (consumo) não é um parâmetro adequado a uma função social que é basicamente qualitativa.

Ou seja, dizer que mais gente está

indo aos museus ou à Bienal de São Paulo (equivalente retórico: mais gente esta consumindo cultura) não quer dizer que mais gente esteja se beneficiando da cultura, se identificando como ser social ou se percebendo como pertencendo a alguma lugar no mundo da cultura ao qual tem direito histórico; apenas temos mais gente indo ao museu e passando por eles de forma alienada, apesar dos serviços de educação artística ou de monitoria que as instituições oferecem, mas que, de fato, apenas reforçam a alienação.

Talvez o grande engano (se é que foi engano) ocorreu em 1985, quando a Cultura (bem de consumo) foi separada da Educação (bem de produção) por decreto do então presidente José Sarney.

Importante, importante mesmo, foi quando o presidente Fernando Henrique Cardoso, sendo ministro da Cultura Francisco Weffort, instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, criando o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial em Agosto do ano 2000.

Estava recuperada uma intenção original de Paulo Duarte, que Mário de Andrade adotou em seu projeto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional e que Rodrigo Melo Franco de Andrade não incluiu em seu projeto, no qual privilegiou os bens móveis e imóveis, ou seja, bens materiais, excluindo do processo o reconhecimento da cultura imaterial, ou seja, a cultura de grupos sociais dissociados do processo de propriedade capitalista.

Finalizando, vou afirmar o óbvio: é evidente que a cultura brasileira está em crise, não só pelo desinteresse dos atuais governantes, nomeadamente o atual presidente da República, Jair Bolsonaro.

A resposta a esta crise não está na transformação da cultura em mercadoria de consumo, mas na rejeição de uma identidade

cultural arcaica – para a qual os propalados modernistas e seus cultores muito contribuíram na construção e manutenção – em benefício de uma nova identidade cultural que necessariamente (necessidades históricas) deverá ser democrática, popular e plural. E também, espero eu, ecológica, onde natureza e cultura se conjuguem em harmonia e em benefício do ser humano.

A vocação ecológica do Brasil é nítida: Brasil, Potência Ecológica, deveria ser o nosso lema para o futuro (penso eu).

em memória de Darcy Ribeiro.

bibliografia

AMARAL, Aracy. **Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC**. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985.

SALA, Dalton. **Artes plásticas no Brasil colonial**. Tese de Doutorado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Democracia e pluralidade cultural**. Revista de Estudos Culturais: n° 7. p. 16-23. Pelotas, Universidade de Pelotas, 2000.

_____. **A ideologia do Barroco brasileiro**. Anais do Instituto Goethe: n° 0, p. 1-11. São Paulo, Instituto Goethe, 2003.

_____. **Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n° 31, p. 19-26. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História oficial e Estado Novo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1988.



Cartão postal do início do século XX, mostrando o Teatro Municipal de São Paulo. Por Desconhecido - Arquivo Nacional, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=63524975>.

Teatro Municipal de São Paulo. Foto Dalton Sala. 2022.



El Hassane Ait Faraji
Doutorando na Universidade de Lisboa na área das ciências da arte e do património. Foi curador no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa e trabalhou no departamento de arte islâmica do mesmo museu.

influencia del arte islámico en México: talavera poblana y diálogo cultural.

resumen

El presente artículo da una explicación sobre el origen de la talavera poblana en México. Una técnica de arte en cerámica que tiene sus orígenes en los primeros trabajos realizados en Irak, donde se presentaba una pieza en blanco con un pigmento azul y diseños específicos de la región. Con el paso del tiempo, esta técnica conquistó diferentes culturas y países hasta llegar a España, específicamente Al Ándalus, una región que se encontraba con influencias en ese tiempo.

Años más tarde, España llega a México junto con esta técnica, la cual se establece en Puebla, donde el vidriado es posible de aplicarse al contar con los elementos necesarios a la técnica original. El proceso de esta técnica artística ha conservado su proceso natural en pigmentos y tratado de los barros, pero modernizando los diseños que les permita estar a la vanguardia del arte moderno.

introducción

La historia de la talavera en México ha sido parte de una tradición centenaria la cual, ha traspasado diversos elementos culturales, políticos y sociales que han permitido la conservación de dicha técnica artística. Se pueden encontrar diversas piezas con éste tipo de mayólica en diferentes museos a nivel internacional como El Museo Metropolitano en Nueva York, Museo LACMA en Los Ángeles, El Museo Británico en Inglaterra, El Museo de Cerámica Luis de Luna en España y otros.

Retomando información de una entrevista con el Dr. Germán Gutiérrez Herrera; ex presidente del consejo regulador de Talavera en Puebla, mencionan que Puebla fue fundada para los ciudadanos españoles que no contaban con encomenderos por lo que en esta Ciudad desde su inicio se funda como un centro de actividades artesanales y comercial; pues fue cede de todo el comercio del país; y en la cerámica existió un gran sincretismo de la experiencia de los alfareros prehispánicos (excelentes) y la nueva técnica que trajeron los españoles incluyendo el torno y el horno.

En la Ciudad de Puebla se encontraron mantos de arcillas maleables y encontrándose entre tres ríos en ese tiempo consiguieron las arcillas adecuadas a las necesidades para esta técnica y posteriormente se desplazaron varios alfareros de origen de Al Andalus incluyendo a algunos portugueses.

La talavera es una técnica que podemos encontrar en México con una vasta variedad en diseños, colores, formas y figuras, esto nos permite conocer y analizar el contenido de las piezas, las influencias de diferentes culturas y sobre todo los cambios y evolución existente desde las técnicas más antiguas o

simples hasta la talavera actual.

El proceso que se lleva a cabo para obtener una pieza de talavera es bastante complejo ya que, desde la obtención de las tierras, la formulación de barro, su secado y delicadeza a los diferentes factores externos causan que el tiempo se alargue o se deba iniciar de cero; también los procesos de cocción, tratamiento de los colores y vidriado más el contenido de los diseños y trabajo de innovación en esto hace que la pieza de talavera sea especial y única.



Bowl Emulating Chinese Stoneware 9th century. Attributed to Iraq, probably Basra Museo Metropolitano de Nueva York.



origen

Su origen data del siglo VIII en Irak, medio oriente, la cerámica era realmente sencilla y no tenía un valor tan significativo sin embargo, a partir del siglo IX durante la dinastía Abasi, la corte recibió cerámica proveniente de china la cual llamó la atención de la nobleza haciendo que la cerámica formara parte de un elemento básico de estos, llevando a la corte a trabajar más de cerca y apoyar a los alfareros en dicha artesanía poniendo un toque artístico único; Los chinos llevaron la pieza de cerámica pero en color blanco, el toque único aplicado por los artesanos iraquíes es el tono azul y el vidriado. La pieza mostrada a continuación, es una combinación de los colores azul y blanco opaco con caligrafía árabe (Traducción: Alegría) que data del siglo IX. (Pirouz, F. 2017:17).

Esta fue la primera vez que se encontraba la técnica de vidriado en la cerámica y el trabajo decorativo plasmado en piezas; La combinación de colores como el azul proveniente del cobalto sobre un vidriado blanco junto con el color dorado realizaron un cambio significativo al proceso del diseño en la cerámica. Los chinos empezaron a producir de forma masiva cerámica que se encontraba bajo la influencia total de la combinación fondo blanco y tono azul sobre esta, la exportación por parte de los chinos llegó a diversos países. Ésta técnica de Irak, no solo influencio China, también todo el mundo islámico hasta llegar al oeste específicamente España (Al Ándalus); Al mismo tiempo que llegó el vidriado a España, la técnica de cuerda seca fue moviéndose desde Irak (Samara), pasando por el norte de África en el periodo de la dinastía Fatimí teniendo a Túnez como su capital y después centrándose en Egipto. (Ettinghausen. F, Grabar. O, 2001:79). Tanto en la arquitectura como en el aspecto decorativo las dinastías almohade y almorav-

ida trajeron una dignidad y limitación en el arte en Andalucía, mientras lo trasladaban del norte de África a esta zona. (Pérez. M. C. 1992: 83).

Italia empezó a tener influencia de la España musulmana por la técnica y el diseño empleado en sus azulejos y platos, con esto nace la técnica de mayólica que es un estilo parecido a la cuerda seca, pero con menor complejidad en el trabajo, una técnica que solía existir desde antes en países como Irak, Irán, Siria y España musulmana; Todo esto es un trabajo cíclico por las combinaciones de escritos, dibujos de animales y el uso de figuras geométricas.

La antigua Italia tenía técnicas y materiales no tan complejos como en otros lugares, pero a mitades del siglo XV se tuvo un incremento en sus diseños ya que contaban con un toque propio renacentista y contemporáneo, pero sin perder la influencia árabe-islámica, la porcelana China y Otomana (Mack. R. E. 2002). En 1557 se escribió el primer libro de cerámica italiano titulado "El arte de Basayo" escrito por Cipriano Piccolpasso el cual describía los pasos y técnicas ocupados por los italianos bajo la influencia oriental dentro de la porcelana; también se describen 2 diseños diferentes a los tradicionales italianos, el primero es el arabesco-Islámico y el segundo la Laceria con nudos de inspiración china (Mack. R. E. 2002).

Piccolpasso denominó a la loza de barro que contaba con la técnica de vidriado como mayólica debido a su brillo, considerando dos teorías sobre el origen del nombre de mayólica, la primera es que fue tomado en el siglo XV por los barcos que transportaban la loza vidriada desde la isla de Majorca en España, dando origen a esta como un punto de conexión, sin embargo otra teoría dice que el nombre proviene de Málaga, obra de Malequa el cual fue tomado por los Italianos para nom-

brar a la cerámica que contara con el vidriado. Algunos eruditos creían que la técnica mayólica no podía ser italiana ya que los musulmanes la trabajaban antes en sus lozas de barro pero es muy poca la información que existe para confirmar este argumento; Frederick II estableció a los musulmanes del sur de Italia en Lucera en 1223 para continuar con el diseño que se tenía de cerámica en el norte y centro de Italia por que no era el mismo del sur conocido como Proto maiolica que tenía una gran influencia de Sicilia y el Norte de África, una influencia islámica total. Italia igualmente tenía influencia de lugares como Siria, Egipto, Túnez y España (Andalus) (Mack. R. E. 2002: 95).

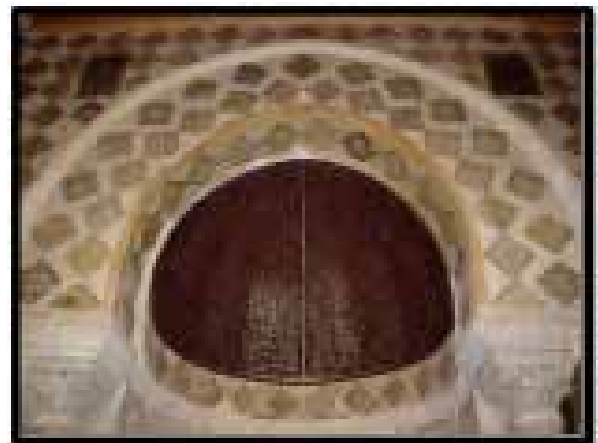
A mitades del siglo XV la élite italiana importaba cerámica de España, durante la misma, Italia tuvo su apogeo en producción de imitación de formas y diseños de mayólica dentro de las ciudades de Florencia, Fayenza



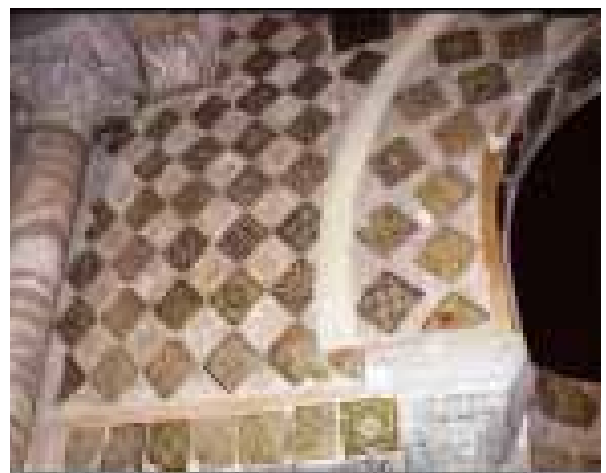
Tin-glazed earthenware Majolica 1510 Siena V&A's collections.

y Pisa donde se concentraba el diseño de jarrones llamados Albarelli (de origen sirio) donde guardaban los medicamentos en las farmacias, los diseños de estas contenían el color azul y negro sobre una base blanca, otros contienen una diversidad de colores como la pieza Drug jar del museo Victoria y Albert en Inglaterra donde se muestra una influencia árabe al tener escritura en la vasija al igual que formas geométricas y delineado (Mack. R. E. 2002: 100).

Considerando la teoría de Piccolpasso sobre el origen de mayólica por la Isla de Mayorca, Italia adoptó esta técnica y desarrolló un estilo propio después de tomar influencia de distintos países y diseños anteri-



Luster tiles of the mihrab, whose current state dates from the ninth century.



ormente mencionados, esto hizo la cerámica Italiana se esparciera a otros países de Europa volviéndose la matriz de influencia en diseños, colores policromas y estilos.

De la misma forma en que Italia estaba influenciada por el norte de África, España tuvo la misma situación, encontrando diseños muy parecidos a los que el norte de África (Túnez) tenía. Esos diseños se encuentran en Irak e Irán, con el paso del tiempo y la expansión de las dinastías, en este caso Fatimi, el conocimiento artístico se fue compartiendo y pasando de generación en generación, un ejemplo que menciona Jerrilynn D. Dodds (año:75-76) es como la dinastía Abasí envió materiales y un artesano a Túnez para trabajar en la mezquita de Alqairaouan, donde se colocaron los azulejos en el mihrab igualmente traído de Irak (altar o zona donde el Imam dirige la oración para los musulmanes y que marca la dirección hacia la Mecca). Los azulejos respetan el color dorado sobre un fondo blanco, formas geométricas florales y arabescas.

Otra evolución de las técnicas en

Tile with a bust of William III (1650–1702) en el Museo Metropolitano.



Arrivée à Paris des œuvres rapportées d'Italie par l'armée de Napoléon en el Museo nacional de cerámica sevres

azulejo y cerámica fue en Países bajos donde surge la técnica Delftware que cuenta con los colores azul y blanco (parecido a la porcelana china en colores y diseño europeo) como el Tile with a bust of William III (1650–1702) en el Museo Metropolitano que refleja alegorías, estilo real y delicadeza en los trazos.

En Francia se encuentra la técnica Sèvres (dentro de esta técnica se aplica el color dorado, las pinturas reflejan la vida cotidiana de las personas, la nobleza, animales, paisajes y alegorías) un ejemplo es la vasija titulada Arrivée à Paris des œuvres rapportées d'Italie par l'armée de Napoléon en el Museo nacional de cerámica sevres, esta vasija muestra un hecho histórico y está plasmado en un fondo dorado.

Lo mismo pasa en Portugal al tener azulejos con los colores azul y blanco de influencia Holandesa y China, este trabajo cuenta con escenas cotidianas, religiosas y de

alegoría griega. España se enfoca en el uso de diversos colores como el verde, rojo, naranja, azul, amarillo y otros con diseños florales, figuras geométricas y escenas religiosas, un ejemplo es en la basílica del prado donde se encuentran murales de azulejo polícromas del siglo XVII con representaciones bíblicas y apariciones religiosas.

Toledo, Granada, Madinat Al Zarae en



Basílica del prado donde se encuentran murales de azulejo polícromas del siglo XVII.



Córdoba, Sevilla etc. eran ciudades donde se encontraban los primeros talleres de cerámica con vidriado y la combinación del fondo blanco y colores sobre este, dependiendo de las regiones podía cambiar el fondo de color para favorecer los diseños y gustos propios. Sevilla, se especializaba en azulejo árabe Mudéjar como una herencia de ocho siglos de la estadia musulmana en la península ibérica sobre todo en la región de Andalucía al sur de

España siendo el centro de producción más grande de azulejo y exportador en el mercado portugués a mitades del siglo XVI, este azulejo no sólo se centró en Portugal como su comprador, también en otros países como México durante este mismo siglo al recibir artesanos que compartieron sus conocimientos y se dedicaron a la producción de la cerámica en México para adornar las iglesias y los monasterios, después las casas coloniales como las cocinas, adornos de la casa y cubiertos.

Aparición de la Talavera en México

Todo lo que llegó a México formo parte de lo que hoy conocemos como Talavera haciéndonos la pregunta de ¿qué es la talavera?, la cual es un tipo de mayólica que surge en Italia y contiene un fondo blanco con formas polícromas. Las diferencias que se pueden encontrar entre la técnica surgida en Irak es que la talavera cuenta con dibujos de los artesanos que refleja aspectos de complejidad y en Irak se hace uso de la escritura, dibujos sencillos y con formas geométricas al igual que posible imágenes de animales.

La talavera actual cuenta con una



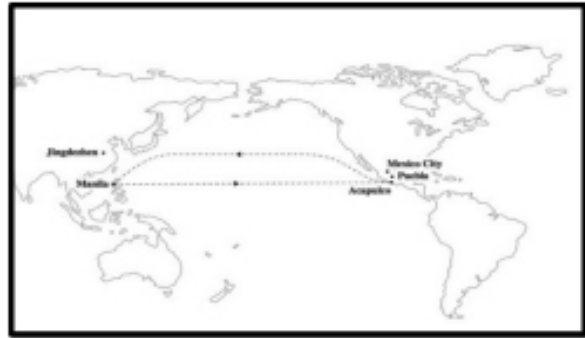
Jarrone y plato forman parte de una de la exposición temporal del Museo Franz Mayer "Talavera poblana. Pasado y presente." Julio 2016



Jarrone y plato forman parte de una de la exposición temporal del Museo Franz Mayer "Talavera poblana. Pasado y presente." Julio 2016 influencia en sus diseños de todos los países y culturas por las que fue pasando esta técnica como Irak, Italia, Portugal, España, China, arte musulmana, etc. Dentro de su origen se encuentra una mezcla de culturas ya que de España llega a Puebla el uso del Vidriado con varios colores como el azul, naranja, verde, amarillo y negro, esto con influencia árabe en sus diseños y el uso de azulejos que se colocaron en las fachas de las iglesias.

Por otra parte el uso de los colores blanco y azul viene de un origen Chino ya que la comunicación pasaba por el transporte existente de piezas entre el puerto de Acapulco al puerto de Manila y de ahí a la ciudad de Jingdezhen. En este lugar se encontraba la mayor producción de porcelana. La importación de porcelana China en México llegó a Puebla y Ciudad de México en 1537-1538 pero fue en Puebla de los ángeles donde quedó y dio origen a la Talavera poblana mediante la combinación de los colores azules y blancos con un vidriado (Priyadarshini. M. 2018).

Puebla de los ángeles es una ciudad



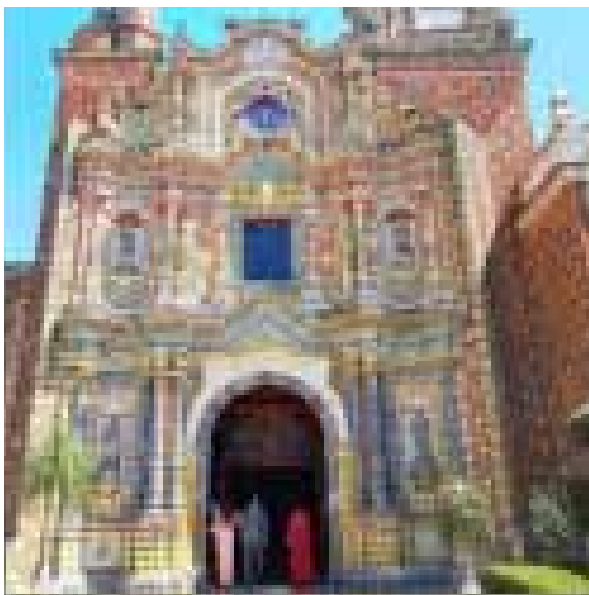
colonial que cuenta con muchas iglesias adornadas con azulejos en sus fachadas, por ejemplo, la Iglesia Templo de San Francisco Acatepec de los años 1650-1750. Esta iglesia es una de las maravillas de México por el diseño antiguo y la cantidad de azulejos policromas que la conforman, el uso de varios diseños inspirados por la técnica de Ladrillo parecido a los patios de los palacios de Alhambra. Las fachadas son muy parecidas a las Mezquitas de Samarcanda (Mezquita Bibi Khanym) (MacKinnon. A. 2018), donde el azulejo adorna la parte exterior del edificio y cuenta con la influencia árabe musulmana. Igualmente, otro ejemplo es la mezquita de Shah en Isfahan, Irán donde el azulejo se encuentra en toda la fachada con colores azul oscuro, azul claro, amarillo, verde, blanco y negro.

Royal Mosque (Imam Mosque), vista desde Naqsh-i Jahan Square — Isfahan.





Samarcanda (Mezquita Bibi Khanym)



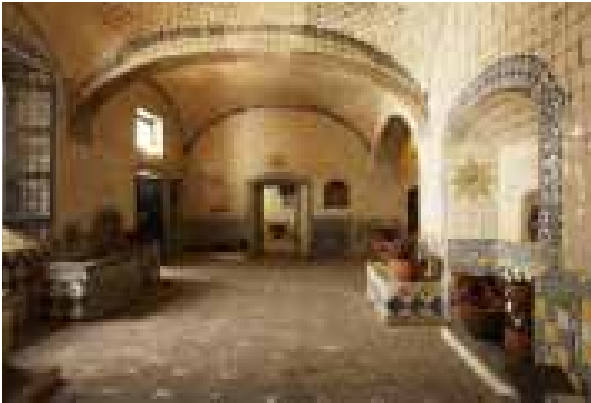
Iglesia Templo de San Francisco Acatepec de los años 1650-1750

Otros monumentos que contienen estas características pueden ser la cúpula de la catedral de Puebla decorada con azulejos de cerámica vidriada en los años 1575- 1649. La casa de los muñecos con una fachada cubierta de azulejo que data de 1792 donde los colores predominantes son el amarillo, rojo, y naranja con algunos azules y verdes; La cocina del convento de Santa Rosa construido a finales del siglo XVIII, esta cocina en donde las mojas dieron origen al mole (Howard. J. 1998), (un platillo tradicional mexicano hecho a base de chocolate, especias y diversos chiles) está cubierta de piso a techo de azulejos en colores amarillo, azul, blanco y otros, el uso de formas geométricas y florales son una de sus características que la vuelve única en el mundo.

Conclusión

Podemos observar la técnica de vidriado originada en Irak dentro de tantas piezas en distintos países, es conocido que cada cultura que cuenta con cerámica vidriada va agregando un toque personal y siempre conserva todo el bagaje cultural de este, los diseños pueden ir cambiando pero mantienen algo de la estructuras artística primaria, en este caso el contenido Iraquí.

La talavera es el resultado de toda la transformación cultural pero con la originalidad de la cerámica de Irak, esto le dan un valor impresionante al igual que la influencia musulmana existente en esta dentro de los diseños encontrados, podemos comparar las primeras piezas de Irak con la dinastía Abasí y una pieza moderna de talavera poblana, ambas cuentan con el fondo blanco y el azul cobalto sobre este, tal vez el diseño no es el mismo y en algunas piezas los colores también cambien pero podemos encontrar en ambas posibles figuras de animales, o formas geométricas al igual que en algunas piezas un poco de escritura que también forma parte de las características del arte islámico.



Cocina del Monasterio Santa Rosa.



Plato de una exposición temporal del Museo Franz Mayer "Tavalera poblana. Pasado y presente." Julio 2016.



Cúpula de Catedral de Puebla.



Data del siglo X en Irak. Museo Victoria & Albert.

La decoración cuenta con animales, figuras geométricas, flores, diseños de plumas o gotas, colores azul, dorado, negro y polícromas sobre un fondo blanco. Hoy en día la Talavera cuenta con varios colores en sus diseños, igual tiene diseños con sólo dos colores como en los ejemplos mostrados sobre la combinación de azul o dorado sobre el fondo blanco como después los chinos la adoptaron y distribuyeron en todo el mundo, por otra parte la variedad de colores proviene de España Islámica e Italia.

bibliografía

Ettinghausen, R.; Grabar, O.; Madina, M. **Islamic Art and Architecture 650- 1250**. Singapore: Cs Graphics, 2001.

Howard, J. **Rosa Mexicano: A culinary autobiography with 60 reciepies**. New York: Penguin Group, 1998.

Jerrilynn, D. Dodds. **The art of medieval Spain, A.D. 500-1200**. New Yor: Metropolitan Museum of Art, 1993.

Mackinnon, A. **Places of encounter, volume 1: Time, place, and connectivity in world history**. New York: Westview press, 2012.

O’Nell, J. **Al-Andalus: The Art of Islamic Spain**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

O’Kane, O. **The Civilization of the Islamic World**. New York: The Rosen Publishing Group, 2013.

Pirouz-Moussavi, F. **Cerámica Entre dos Mares de Bagdad a la Talavera de Puebla**. Madrid: Editorial Planeta Mexicana, 2017.

Priyadarshini, M. Chinese Porcelain in Colonial Mexico: **The Material Worlds of an Early Modern Trade**. Switzerland: Springer Nature, 2018.

Rosamond, E. M. **Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300- 1600**. California: University of California press, 2002.

Secretaria de Turismo de Puebla, Gobierno de Puebla. Talavera Santa Catarina

Marco Aurélio Lagonegro possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Também é Mestre e Doutor pela mesma instituição.

prestes maia e anhaia mello: dilemas

marcolagonegro@gmail.com

resumo

Este trabalho trata do fenômeno do rodoviarismo, a maneira como o Brasil aderiu à ideologia do automóvel a partir dos anos 1910, graças a Washington Luiz, político de grandes qualidades administrativas, incisivo em suas colocações e com duas preocupações estratégicas conjugadas, o rodoviarismo e a segurança pública, no momento em que o desenho das cidades brasileiras se submeteu às exigências do transporte rodoviário, com o conseqüente abandono dos meios ferroviários pré-existentes que o rodoviarismo praticamente substituiu sem exceção aqui no Brasil por rodovias

Analisando o desenrolar desse processo, notei certa proximidade com o perfil do conservadorismo político e social brasileiro. Vale dizer, o rodoviarismo colabora com isso, fazendo do seu principal produto, o automóvel de passeio, além de um objeto de desejo estético e funcional, a viga-mestra da economia da qual o país é refém, haja vista o que os camioneiros conseguem fazer por aqui. Na

pós-graduação analisei uma das consequências disso, como a derrocada das ferrovias afetou a urbanização brasileira, que se submeteu totalmente ao rodoviarismo. Então a cidade de São Paulo entra ao mesmo tempo numa variedade enorme de dilemas históricos, gerados pela pujante decolagem econômica do estado, e que culminou na fabricação nacional de veículos automotores, na substituição de importação de automóveis.

Hoje, as cidades brasileiras estão se afogando em automóveis demandados nas cidades, e é isso o que me traz aqui, justamente esse fenômeno intrínseco ao capitalismo paulista que é seu rodoviarismo urbano cujo paradigma é dado pelo Plano de Avenidas de Prestes Maia, cuja pulsão Getúlio Vargas absorveu implantando praticamente na marra a indústria de base – siderúrgica e petroquímica – brasileira para Juscelino Kubitschek nacionalizar o carro e inaugurar as fábricas no ABC paulista.

Atualmente, o urbanismo paulistano ofensivo constrange São Paulo a não considerar os Veículos Leves sobre Trilhos, os VLT's, modais capazes de retirar muitos carros de passeio de circulação. Alegando “São Paulo não precisar dele” ou que é “mais apropriado para cidades médias”, instalado em cerca de 2500 cidades mundo afora, omitem-se cozinhando a população em ônibus que estão mais para tumbeiros contemporâneos, resultado dos 70 anos de discussões estereis quanto à conveniência do metrô paulistano. São Paulo tem problemas crônicos de mobilidade e é, antes de tudo, um mercado de trabalho, onde as pessoas optam por morar nela com todas suas desvantagens e carências estruturais, urbanísticas e econômicas embora seja a cidade mais rica do país, e que por isso mesmo é capaz de arrefecer o stress decorrente de seu dinamismo com uma oferta de bens culturais cintilantes.

Os paulistanos moram em São Paulo porque, de um jeito ou outro, conseguem sobreviver aí. Haja vista o que todo mundo sabe que acontece nas ruas, no trabalho informal, a população de rua, eufemisticamente a população em situação de rua... Enfim, tem essas contradições e parece que a gente está de mãos atadas, não sabendo o que fazer para solucionar problemas graves. São Paulo tem mais de 30.000 de moradores de rua. A economia dos anos 80 para cá, puxou o freio com tanta intensidade no Brasil, que a indústria passou por certa quebradeira e desnacionalizou-se em muitos setores, tornando-se incapaz de criar empregos e renda, mergulhando muita gente na indignidade, tendo que se acostumar a ver a indignidade cada vez mais longe.

Então, percebi em minhas leituras e observações que vivemos um conflito entre dois modelos de cidade que decorrem de dois modelos econômicos para o país, o agroexportador e o protecionista industrial para abastecer o mercado interno e exportar eventuais excedentes. São Paulo começou a se tornar metrópole, ou melhor, “monstrópole” termo criado por um amigo arquiteto, a partir do momento em que o estado São Paulo se tornou a mais poderosa economia do Brasil, na época da cafeicultura, quando se inauguraram as primeiras ferrovias no planalto, ligando o interior produtor de café e o porto de Santos, onde o café era exportado e aonde chegavam ao país os imigrantes subsidiados ou não, para trabalharem nas fazendas e nas cidades.

Diferente do que se diz correntemente, considero que a industrialização paulistana começou 120 anos antes da tradicional data de 1881, quando se instalou a primeira fábrica na cidade de São Paulo, e depois nas cidades do ABC; para mim fatos relativamente recentes. Em meu entender, a industrialização

de São Paulo começou no interior no século XVIII, naquilo que a historiadora Maria Teresa Schorer Petrone denominou “pequeno ciclo da cana” (o “grande” é o do Nordeste) no “Quadrilátero do Açúcar”, área delimitada pelas cidades de Mogi Guaçu, Piracicaba, Sorocaba e Jundiaí. No Quadrilátero, a partir de 1765, o marquês de Pombal encarregou a oligarquia pré-existente de cultivar cana, produzir açúcar, pinga e vendê-los e com o que fosse apurado, financiar um programa geopolítico de uma linha de defesa das Minas entre São Paulo e Mato Grosso, em decorrência dos atritos entre Portugal e Espanha então pelo controle da Cisplatina.

Anterior ao Quadrilátero, a cultura do algodão e a produção têxtil floresceram entre Sorocaba e Itu ao longo do século XVIII, atingindo o auge durante a Guerra Civil nos EUA (1861-1865), quando os plantadores de algodão de Sorocaba e Itu substituíram os norte-americanos, embolsando ao fim do conflito, lucros que os permitiram multiplicar plantações e indústrias têxteis. Depois da produção sucroalcooleira do Quadrilátero, da algodoeira entre Sorocaba e Itu, foi a vez do café se firmar no Quadrilátero a partir de Mogi Guaçu e Campinas, que se tornou a sede política da agroexportação paulista. e por último vem a plantação de café, uma planta que se exporta em sementes cruas, para ser consumido após ser torrado e moído nos países que o importam. E a partir da inauguração da primeira ferrovia paulista, a San Paulo Railway, a futura Santos a Jundiaí, a cafeicultura passou a carrear fortunas para os plantadores de café, permitindo-lhes mudarem-se para a cidade de São Paulo para morar em mansões e palacetes de arquitetura francesa em bairros suntuários como os Campos Elíseos e Higienópolis, indo e vindo do interior de trem e administrando suas fazendas pelo telégrafo, próximos à sede do Poder na província. E

junto com os ricos fazendeiros que se instalaram em São Paulo, vieram legiões de pessoas simples para se empregarem em suas residências luxuosas para limpá-las, lavar roupa, cozinhar e servi-los, ou para trabalhar em seus escritórios e fábricas.

A multidão sobretudo de imigrantes que afluíu a São Paulo nos anos 1890 fez aumentar sua população em quase 70%, disparando o processo de metropolização paulistana, a partir da incorporação do entorno imediato da cidade. O cinturão de chácaras ao redor da cidade foi rapidamente retalhado a partir da “segunda fundação de São Paulo”¹ em 1872, dando origem a um primeiro perímetro urbano, com um raio de cerca de 6 km que conteve a expansão paulistana até os anos 1920. E sua ocupação se deu pela mistura de usos dos edifícios, residenciais, comerciais, fabris e institucionais. Brotavam bairros um após o outro numa expansão centrífuga da área edificada, alinhada a um vetor da urbanização. Ali, as pessoas moravam e trabalhavam no centro ou em bairros industriais.

A partir da inauguração em 1934 de um trecho do que viria a ser a BR-116, que ligou a Bahia ao estado do Rio de Janeiro quando o fluxo migratório deixou de vir do exterior e passou para o Nordeste, de onde partiu muita gente em direção ao Sudeste. E mal chegavam a São Paulo e desciam do trem, do ônibus ou do pau-de-arara, e o gato abordava o migrante e sua família, oferecendo-lhes empregos no secundário e no terciário. E a oferta abundante de trabalho garantia uma das instituições mais sólidas do capitalismo brasileiro, o crediário.

Na azáfama com que fazendeiros e imigrantes italianos e sírios erguiam seus milionários palacetes nos Campos Elíseos, Higienópolis ou na avenida Paulista, houve

1 Denominação do historiador e professor Eurípedes Simões de Paula dada ao quatriênio de governo provincial de João Theodoro Xavier de Matos (1872-1875).

plantadores de café que começaram a se incomodar com a multidão que afluía a São Paulo. Aos adventícios restaram os cortiços nas áreas centrais e a auto-construção familiar ou em mutirões, em terrenos periféricos e marginais, formando bairros cuja ocupação se inicia precária e irregularmente, com casas elementares – quarto, sala, cozinha, banheiro, área de serviço - em alvenaria básica, periodicamente regularizados pela PMSP em datas estrategicamente próximas a eleições.

Costumava-se deixar as paredes externas expostas porque rebocá-las ficava para a última etapa da construção, quando o dinheiro desse. Isso causou certo mal-estar na elite paulistana e, em seus urbanistas, a impressão desagradável de São Paulo parecer um acampamento, devido à precariedade aparente daquelas construções. Naqueles tempos não havia um mercado imobiliário e o Estado só iria produzir habitação popular no governo Vargas por meio dos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAP's). Alguns industriais de visão construía "vilas operárias", onde residiam empregados de suas fábricas, como a Vila Maria Zélia, do industrial e fundador do CIESP Jorge Street. Cada família construía seu imóvel como pudesse. Comprava-se o material de construção a prazo e, periodicamente, a PMSP regularizava imóveis e arruamentos realizados fora de seus gabaritos. A área construída em São Paulo crescia geometricamente enquanto a capacidade de o poder público fiscalizá-la, aritmeticamente. O que raras vezes acontecia.

A rica oligarquia paulistana comprou terrenos e construiu residências com griffe cidade-jardim da Companhia City. A partir do pioneiro Jardim América, vieram o Jardim Europa, o Pacaembu, o Alto da Lapa e outros. A City implantou em São Paulo bairros caracterizados pela casa com quatro recuos, geralmente de grande porte e alto padrão,

longe do que pretendia Ebenezer Howard. Mas o povo vive noutro padrão de habitação e noutra sociedade.

A forte pressão demográfica paulistana mostrou também que a partir dos anos 1900, o modelo econômico liberal dos cafeicultores não dava mais conta de manter o custo de vida em termos aceitáveis para o povo. As divisas obtidas pela cafeicultura para a aquisição de produtos industrializados não bastavam para garantir níveis mínimos de consumo de bens necessários a uma vida digna. A saída para o impasse estava na substituição de importações. Um carro àquela altura ainda era um luxo. Mas alimentação, vestuário, cama, mesa & banho, mobiliário, utensílios e produtos de higiene e limpeza urgiam ser fabricadas aqui mesmo no Brasil. Mas, sabemos que num país semi-colonial como é o Brasil dos cafeicultores, politicamente independente e economicamente comprometido com os compradores de seu café, o risco de comprometer o abastecimento de bens em geral impôs que se industrializasse o Brasil para abastecer a população do que fosse necessário, colocando a indústria em conflito com a exportação de café por causa do pacto liberal.

No liberalismo clássico, a venda de café para a Inglaterra tinha como contrapartida a compra de manufaturas inglesas, principalmente comida enlatada, utensílios e artigos metálicos, cuja fabricação não cabia os brasileiros, os maiores produtores de café do mundo. Vale dizer, produção industrial complexa não compete aos brasileiros, devido ao profundo sentimento colonial dos cafeicultores, que levou o presidente Campos Salles (1898-1902) e seu ministro da Fazenda Joaquim Murinho a tentarem quebrar a indústria paulista instalada havia 150 anos no Quadrilátero.

Como Campos Salles e Murinho fra-

cassaram nesse intento, a elite dos fazendeiros de café formou na cidade de São Paulo uma resistência a industrialização do país, da qual trato em livro que em breve publicarei, sobre a oposição culturalista, que causou um conflito interno no país visando dificultar o avanço da industrialização e da substituição de importações, o fantasma dos grandes fazendeiros de café. A polarização entre fazendeiros e industriais encontrou representantes no meio urbanístico paulistano, com Prestes Maia ocasionalmente entre os industriais, e Anhaia Mello representando grandes cafeicultores – como Paulo Prado, patrono e mecenas da Semana de 22...

Valho-me do clássico “O Urbanismo” de Françoise Choay para definir os dois grupos formadores da oligarquia paulistana. Choay mostra que quando surgem as cidades industriais, com fábricas, escritórios e, uma novidade, surge também uma população flutuante que acorre a seu centro pela manhã e vai embora ao cair da tarde. Atuando na indústria ou no comércio e serviços, a produtividade do trabalho e, por conseguinte da economia em geral dispararam, levando à criação em todos os setores de uma riqueza abundante, mas pessimamente distribuída, gerando problemas sociais graves e crônicos. De fato, donos de empresas fabris e comerciais, levam enorme vantagem sobre quem possui apenas força-de-trabalho, a mão-de-obra dos três setores da economia. Os promotores da cidade industrial, Choay denomina PROGRESSISTAS: os que participam com suas empresas para fazer a máquina econômica avançar, em situação de pleno emprego, pagando salários dignos para comprarem o que precisam, para celebrarem a vida como quiserem, num ambiente de plena responsabilidade ambiental e social.

Esponaneamente, a industrialização drenou mão-de-obra rural para o meio

urbano atraída pelas luzes da cidade e por suas vantagens, a liberdade no mercado de trabalho e os salários. Os trabalhadores rurais da primeira metade do século XX trocaram o campo pela cidade para usufruir da medicina que a cidade produz, numa época em que se morria de doenças hoje totalmente controladas como escarlatina e apendicite.

Por outro lado, entendo que os CULTURALISTAS combatem a cidade industrial a partir de um viés romântico, como a idolatria de um passado que perdia o significado numa sociedade moderna, de massas afluentes, como mostra Michel Löwy. Vejo os culturalistas como agentes políticos paradoxais que prejudicam o país com esse seu gesto. Estão na faixa mais alta de renda e impedem que a economia, com todo seu potencial, gere empregos e distribua riqueza fora do círculo restrito dos grandes fazendeiros que governam com os escritórios de exportação e importação, combatendo a substituição de importação de produtos manufaturados. Ademais, os culturalistas devotam um ódio surdo principalmente à indústria cultural.

Os culturalistas apreciam tudo o que há de bom na vida urbana e também, na vida rural. Isso é um princípio caro ao pensamento das cidades-jardim de Ebenezer Howard, criador desse modelo de cidade urbana e rural ao mesmo tempo, o paradigma da urbanização para Anhaia Mello, sem qualquer referência à indústria como é mostrado em seu “Cidades-jardim de Amanhã”. Já Prestes Maia elaborou um entendimento de cidade diametralmente oposto ao de Anhaia Mello. Prestes Maia foi o grande nome do rodoviarismo teórico paulistano, que elaborou o Plano de Avenidas, do qual pouco se fez; ele fez avenidas de contorno e radiais, mas que foi acometido precocemente de obsolescência funcional, quando o centro paulistano quase infartou de tantos carros.

Anhaia Mello queria um modelo de cidades menores, próximas, com cinturões florestais separando os núcleos urbanos, onde todos os trajetos seriam percorráveis a pé. Mas, a sociedade em São Paulo é muito complexa. E é de sua complexidade que advém o seu encanto, a medicina, o cinema e todos os atrativos da cidade grande.

O Brasil saiu atrapalhadamente da condição colonial oficial, não virou nem um país economicamente soberano, nem condenado a fechar portas porque tudo, de um jeito ou de outro, funcionava, e as pessoas viviam uma vida modesta mas muito articulada em suas bases familiares. Anhaia Mello pertencia ao grupo culturalista que se destacou em São Paulo nas artes, na arquitetura e no urbanismo, nos espetáculos, no ensino, na literatura e na cultura da academia.

Penso que o grupo culturalista, de organizadores e protagonistas da Semana de Arte Moderna de 22, omitiu-se de ajudar os progressistas a fugirem do senso comum e incorporarem a humanização da indústria, como se fazia na França e na Bélgica industriais. Tarefa do pensamento Moderno que, por meio do Deutscher Werkbund, a “federação dos industriais progressistas”, procurou entrar em harmonia com as experiências na arquitetura e no design de objetos utilitários na Bauhaus, para tornar acessíveis a massa da população as vantagens da vida moderna. No Brasil, haveria ainda a missão complementar de retirar do engenheiro brasileiro o ranço positivista autoritário característico do “militar engenheiro”, um dos artífices da República brasileira, cujo autoritarismo muitas vezes levou ao retrocesso da sociedade que deveria fazer progredir.

O desfecho do “levante Constitucionalista” de 1932, se Vargas venceu nas armas, São Paulo obteve dele carta branca para desenvolver-se e produzir automóveis.

Os fundadores do CIESP – Roberto Simonsen, Francesco Matarazzo, Nadir Figueiredo, Basílio Jafet, Horácio Lafer, et al. – queriam, com o apoio dos luminares do bloco culturalista, difundir nos meios empresariais conquistas do comunismo soviético da época, como os condensadores sociais dos construtivistas, instituições de aprendizado e lazer onde o operário se qualificaria como trabalhador e cidadão, com direito ao gozo remunerado da vida, como as do “Sistema S” implantado no Brasil, o SENAI/SESI e o SENAC/SESC.

Para dar um salto qualitativo na produção industrial, houve por bem que se estruturasse a lógica do trabalho sob o taylorismo, o regime das fábricas norte-americanas. Para isso Simonsen criou o “Instituto para o Desenvolvimento da Organização Racional do Trabalho” (IDORT). Nada mais adequado e direto que sua denominação. E para selar de vez a comunhão de interesses superiores entre progressistas e culturalistas, Simonsen entregou a chefia do IDORT ao engenheiro Armando de Salles de Oliveira, o arquiinimigo paulista de Vargas. E, de fato, em pesquisa nos arquivos da Unicamp, no periódico Revista do IDORT, atestamos a produção praticamente nula de Armando de Salles Oliveira de conteúdo para ela, assumando, pelo contrário, a de seu irmão Francisco de Salles Oliveira.

Haja vista serem da mesma classe social e gozarem o mesmo padrão de vida, entendendo que os culturalistas deveriam ter orientado os progressistas no sentido de removerem de seu intelecto preconceitos do senso comum, para que o povo que se espelha neles adquirisse maior acuidade intelectual, capaz de criticar a lógica dos resultados imediatos associados às práticas rodoviaristas, que levou a uma deterioração intensa do tecido urbano cedido ao rodoviarismo. Como ensinara Washington Luiz,

Em matéria de transportes, todas as despesas são apenas adiantamentos que se reembolsam de mil maneiras; todos os sacrifícios atuais são apenas aparentes, porque contêm remunerações futuras.

Vale dizer, consagrou o solo urbano como pasto para alimentar a micro e a macroeconomia do capital rodoviário, que se desenvolveu até eliminar todos os modos em seu entender concorrentes de transporte terrestre e aquáticos. Além de fazer do Brasil um país acometido de uma “síndrome de Estocolmo”, refém do rodoviário e apaixonado por ele, que não admite contestação, e que sempre atua contra a maioria da população do país.

Enquanto elite intelectual, os culturalistas teriam sido capazes de remover da cabeça dos progressistas a idéia da expandir indefinidamente a cidade de São Paulo em círculos concêntricos para serem percorridos por veículos automóveis. Sequer consideraram uma proposta interessante como a “cidade linear”, do empresário, engenheiro e urbanista espanhol Arturo Soria y Mata. Nesse modelo, em que as ferrovias são o principal meio de transporte, cidades se tornam compactas, capazes de concentrar e distribuir populações ao redor e ao longo de linhas de grande extensão, alimentadas por outros meios de transporte sobre trilhos ou pneus, levando ao uso complementar dos diversos modais, para que as cidades deixem de ser o monstro em que o rodoviário as transformou.

Apesar da importância inequívoca dos transportes ferroviários, nada impediu que a massa dos brasileiros sucumbisse aos apelos da propaganda e publicidade do rodoviário. Quem tem recursos compra carro à vista ou a prazo. Quem não tem poupa, anda de ônibus para que um dia consiga comprar o seu. Um problema enorme. E não basta problema em si! O grupo culturalista na prática proíbe que sequer se discuta o VLT

em São Paulo, em salas de aula e nos gabinetes da prefeitura, impossibilitando a fruição da mobilidade em condições ergonômicas satisfatórias. Na prática, não permitindo que a população escape da reescravidão que o truste rodoviário lhe impôs e que dá as cartas no transporte coletivo de São Paulo.

São Paulo perdeu com 70 anos de discussões infrutíferas quanto à conveniência da cidade em ter metrô para desafogar o centro congestionado. Com essa delonga, Metrô é para retirar carros de circulação, metrô é para atender centros terciários. Para outros tipos de deslocamentos há ônibus, metrô e VLT, que São Paulo insiste em esnobar. O metrô passa por baixo da terra para preservar o que tem em cima. Não foi por capricho que o metrô é subterrâneo e foi para preservar edificações, para deixar os deslocamentos mais fluidos. Não foi por vaidade que Londres em 1863 enterrou carris de ferro para que locomotivas maria-fumaça transitassem neles. O metrô passa no centro financeiro, na Lombard Street, para que os banqueiros não precisassem demolir seus imóveis para circular e estacionar os coches que utilizavam. Metrô viaja por baixo para preservar o patrimônio arquitetônico acima.

O prefeito Faria Lima, homem sensato, piloto no Correio Aéreo Nacional (CAN), atuou na Amazônia, sendo ele o único contato entre a gente da floresta e os governantes. Faria Lima pegou em armas somente em 1932 contra o exército paulista, tendo bombardeado uma ponte sobre o rio Paraíba do Sul, em Queluz, na divisa São Paulo/Rio. Fora isso, lidou pelo resto da vida com civis, mostrando sensibilidade, ao assumir a PMSP conduzido pelo povo que o elegeu, Faria Lima deveria corresponder à altura do desafio que lhe fora lançado, pacificando progressistas vs. culturalistas, administrando São Paulo “desumana”, a cidade que se agigantava devido ao enorme

volume de capital aqui disponível para formar uma máquina econômica eficiente e poderosa. Que celebrou o triunfo da substituição de importações de veículos automotores quando São Paulo já tinha muitos carros circulando, pois a jovem indústria automobilística produzia a todo vapor. E antes que São Paulo infartasse, Faria Lima tomou duas importantes medidas urbanísticas básicas.

Na primeira, alargou a rua da Consolação ligando-a às avenidas Rebouças e Pedroso de Moraes, abrindo caminho para a incorporação de uma área nos quilômetros finais do rio Pinheiros, no “vetor sudoeste”, junto à Universidade de São Paulo (USP). O bairro de feitio rodoviarista do Alto de Pinheiros acolheu um importante segmento social que, na virada dos anos 70, adquiriu seu carro e migrou para bairros distantes do centro² e, como na Califórnia Meridional, em Los Angeles, Tal migração consistiu na fuga motorizada do centro de São Paulo, quando os automóveis fabricados no ABC do “milagre do Delfim” não só entupiram e congestionaram insuportavelmente o centro, como facilitaram a compra de veículos. Isso no momento em que Faria Lima entregou-lhes a ligação do centro da cidade à marginal do rio Pinheiros e a rodovia Castelo Branco, a mais moderna rodovia brasileira anterior aos anos 70, ligando São Paulo ao Paraná cafeeiro da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP). E na segunda, após dobrar aliados rebeldes e impor aos opositores o tramo sul da linha 1 correndo pelo espigão a partir do Paraíso até chegar ao Jabaquara.

Após a fuga motorizada do centro, boa parte dos bairros classe média formados de 1 a 6 km da praça da Sé desde a segunda fundação de São Paulo, sobretudo na direção leste e nordeste, foram abandonados por seus moradores tradicionais. Brás, Moóca e Belém

2 Moema, Morumbi e Perdizes principalmente.

foram atingidos em cheio pela desvalorização do patrimônio imobiliário ali presente de tal modo que desencadeou o encorticiamento de um grande número de imóveis nesses bairros. Primeiramente Moema, Perdizes e Morumbi foram bairros que se tornaram a coqueluche da gentry formada no esplendor do “milagre”, que injetava muito dinheiro para aquecer a economia.

Pouco depois, manifestando novamente a influência da Califórnia Meridional, de Los Angeles e do urbanista Francis Violich (que os culturalistas admiravam), instalou-se em terras de Carapicuíba e Barueri, com acesso pela rodovia Castelo Branco, um loteamento segundo padrões vigentes nos condomínios da Califórnia, de alamedas juncadas de casas assobradas, sem muros ou grades, apenas vegetação balizando os lotes. Esse empreendimento recebeu adequadamente o nome “Alphaville”, homônimo do filme francês que mostra uma sociedade distópica num futuro incerto, onde tudo era vigiado, prenunciando o que viria a ser o Brasil da pós-modernidade. Com efeito, construída para os padrões brasileiros de segurança domiciliar, Alphaville é cercada por muros altos, e para ter acesso passa-se por uma segurança intimidante, com guardas fortemente armados e cães ferozes...

bibliografia

- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. **A Peste e o Plano: o Urbanismo Sanitarista do Engenheiro Saturnino de Brito** (dissertação de mestrado) São Paulo: FAU-USP, 1992.
- ARRIGHI, Giovanni **O Longo Século XX**. São Paulo: Contraponto/UNESP, 1996
- BELLOTTO, Heloísa. **Liberalli Autoridade e Conflito no Brasil Colonial: o Governo do Morgado de Mateus em São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciência da Secretaria de Cultura, 1979.
- BERRINI JÚNIOR, Luiz Carlos **A Segunda Perimetral** in revista Engenharia n. 145. São Paulo: Instituto de Engenharia, fevereiro de 1955.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (PMSP). **Introdução ao Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 1930.

_____. **Os Melhoramentos de São Paulo** São Paulo: PMSP, 1950.

_____. **Ante-projeto de um Sistema de Transporte Rápido.** São Paulo: PMSP, 1956.

_____. **Planejamento.** São Paulo: PMSP, 1961.

TELLES, Francisco da Fonseca; PRESTES MAIA, Francisco; SICILIANO, Lauro de Barros. **Transporte Rápido para São Paulo (Relatório da Comissão nomeada pelo Instituto de Engenharia)**, in revista Engenharia n° 174, São Paulo, Instituto de Engenharia, maio de 1957.

BLAJ, Ilana. **A Trama das Tensões: o Processo de Mercantilização de São Paulo Colonial (1681-1721)** (tese de doutoramento) São Paulo: Departamento de História da FFLCH-USP, 1995.

CAMPOS NETO, Cândido Malta. **Os Rumos da Cidade: Urbanismo e Modernização em São Paulo** (tese de doutoramento) São Paulo: FAU-USP, 1999.

CANABRAVA, Alice Piffer **A Grande Lavoura** in HOLLANDA, Sérgio Buarque de & CAMPOS, Pedro Moacyr. **História Geral da Civilização Brasileira**, tomo II, volume IV. São Paulo: DIFEL, 1971.

DEAN, Warren. **A Industrialização de São Paulo.** São Paulo: DIFEL, 2ª edição, 1977.

DEÁK, Csaba. **Elementos de uma Política de Transporte Público em São Paulo**, in revista Espaço & Debates n°. 30. São Paulo: NERU, 1990.

LANGEBUCH, Juergen Richard. **A estruturação da Grande São Paulo.** Rio de Janeiro: IBGE, 1971.

MEYER, Regina Maria Proserpi. **Metrópole e Urbanismo: São Paulo Anos 50** (tese de doutoramento) São Paulo: FAU-USP, 1991.

PRADO JR., Caio. **Nova Contribuição para o Estudo Geográfico da Cidade de São Paulo**, in Revista Estudos Brasileiros, vol. 7, n°. 19, 20 e 21. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Brasileiros, 1941.

REIS, Nestor Goulart. **Memória do Transporte Rodoviário** São Paulo: CPA, 1997.

SCHERER, Rebeca. **Descentralização e Planejamento Urbano no Município de São Paulo.** (tese de doutoramento) São Paulo: FAU-USP, 1987.

SZMRECSÁNYI, Maria Irene; LEFÈVRE, José Eduardo de Assis. **Grandes Empreiteiras, Estado e Reestruturação Urbana da Cidade de São Paulo, 1970-1996.** Rio de Janeiro: UFRJ/PRO-URBm 1996.

Profa. Dra. Maria Margareth Escobar Ribas Lima,
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFMS.
margareth18sr@hotmail.com

Prof. Dr. Rodrigo Mendes de Souza, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da UFMS.
rodrigo.mendes@ufms.br

Profa. Dra. Juliana Villela Junqueira, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da UFJF.
jvj.junqueira@gmail.com

a trajetória modernista de lídia baís

resumo

Inspirado pelas inovações artísticas das vanguardas europeias, o modernismo no Brasil foi um movimento artístico, cultural e literário que se caracterizou pela liberdade estética, o nacionalismo e a crítica social tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna, que aconteceu entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Esse movimento que acontece principalmente nos grandes centros urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo pouco repercutiu no então estado do Mato Grosso, onde as artes eram menos expressivas e a arquitetura se manifestava de forma singular e autóctone. No entanto, nesse período, a pintura realizada por Lídia Baís possui características em comum com essa temática estética de liberdade e nacionalismo. Assim, o objetivo principal deste artigo é contextualizar, historicizar e analisar a arte de Lídia Baís e sua aproximação ao movimento modernista que ocorria em outras partes do mundo. Neste trabalho, levantou-se as fontes primárias a partir do acervo de Lídia Baís, na Morada dos Baís e no

Museu de Arte Moderna, ambos em Campo Grande – MS, além das fontes secundárias, acessíveis pelos repositórios digitais.

introdução

Considerada precursora das artes plásticas no Estado do Mato Grosso do Sul, Lídia Baís nasceu em 22 de abril de 1900, e faleceu em 19 de outubro de 1985, na cidade de Campo Grande - MS. Filha de Bernardo Franco Baís e Amalia Alexandrina, desde muito cedo estudou em colégios internos fora da cidade de Campo Grande, como em Assunção no Paraguai, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Expandindo seus horizontes de formação, teve oportunidade de estudar e ter contato com as artes que, nesse momento, mediavam-se pelo fluxos das vanguardas europeias, mais propriamente o movimento moderno.

Sendo seu pai de origem italiana e grande comerciante da região, aos dez anos de idade juntamente com sua família viajou para a cidade de Luca, na Itália, viagem esta que marcou o início de sua trajetória na observação dos movimentos artísticos que estavam em ascensão pelo mundo. Portadora de uma personalidade forte e com angústias que permeavam a fragilidade de sua saúde, encontrou na arte, na religião e na escrita os meios para externar suas aflições. Na Itália, em 1926, iniciou seus estudos em pintura com Henrique Bernardelli. De volta ao Brasil, em 1928, retoma seus estudos e as práticas em pintura e literatura. Em 1950, funda o Museu Baís em Campo Grande, que não chega a ser aberto ao público. Com forte tendência religiosa, ingressa então na Ordem Terceira de São Francisco de Assis, adotando o nome de Irmã Trindade. A partir daí, passa a dedicar-se exclusivamente aos estudos religiosos e filosóficos.

um mundo em transformação

Conforme Bittar (2016), em 1919 o mundo assistia aliviado ao fim do grande conflito mundial e a “A guerra para acabar com todas as guerras” era uma ideal que animava muitos em uma sociedade que iniciava uma nova “Belle époque”, não mais com as formas sinuosas e orgânicas da Art-Nouveau, mas substituídas pelos frenéticos símbolos de um novo movimento expressos em outro discurso, desenvolvido por centros de vanguarda como Viena ou Dessau, cunhados na Exposição Internacional de 1925 como Art-Déco. O surto internacional de nacionalismo que havia respaldado diversos movimentos políticos apreciava seus frutos. Muitos países optaram, por razões econômicas e geográficas, pela valorização de suas próprias tradições. A América, consumidora potencial das referências europeias, mergulhou numa busca pelo seu passado, fosse este pré ou pós-colombiano, associado aos diversos povos colonizadores. Estados Unidos, México, Colômbia, Peru, Brasil voltavam-se para elementos formais desprezados pelo ecletismo do século XIX e o movimento neocolonial apresentava-se como opção coerente com a situação sociopolítica.

Uma verdadeira redescoberta cultural de valores, ganhava espaço nas produções de artistas e intelectuais: no México, Diego Rivera com seu muralismo engajado expunha cenas da Revolução, enquanto Alfonso Reyes resgatava temas nacionais na poesia; no Equador, Icaza modernizava a poesia com temas regionais; a Argentina, no bojo da crise interna que culmina com a Grande Greve de 1919 contra o ditador General Dellepiane, produzia uma literatura neonacionalista, representada pelo Grupo “Martin Fierro”; ao passo que a Colômbia iniciava o ciclo de seu romance social engajado. Assim, uma sucessão de atitudes, impregnadas do “espírito” modernista

resultam na seguinte hipótese: nos primeiros anos do século XX, pelo menos nas Américas, ser moderno era ser nacionalista, ou por mais paradoxal que pareça, ser moderno era ser tradicional. (Bittar, 2016).

No Brasil, uma nota no jornal Correio Paulistano de 29 de janeiro de 1922, anuncia a realização de uma semana de arte no Teatro Municipal, entre 11 e 18 de fevereiro, com a participação de escritores, músicos, artistas e arquitetos de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com a notícia, a Semana, organizada por intelectuais das duas cidades, tendo Graça Aranha à frente, tem por objetivo dar ao público de São Paulo “a perfeita demonstração do que havia em nosso meio em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”. (THIOLLIER, 1922, p.55).

Na conferência inaugural da Semana de Arte Moderna, em 1922, foi publicado um texto por Graça Aranha intitulado “A emoção estética na arte”, posteriormente publicado no livro *Espírito Moderno*, em 1925¹. Literato e diplomata, o autor de *Canã* (1902) foi um dos organizadores da Semana e divulgador do pensamento modernista, tendo traduzido e prefaciado a publicação do Manifesto Futurista de Filippo Marinetti (ARANHA, 1926). Já em 1924, Graça Aranha rompe com a Academia Brasileira de Letras, atitude decorrente de seu espírito renovador nas letras e nas artes no Brasil.

No texto “A emoção estética na arte”, o autor reivindica uma arte nova e antipassadista, muitas vezes com fontes e argumentações contraditórias. Ao definir a arte moderna, o autor escreve que “cada um é livre de criar e manifestar a sua fantasia

¹ Em *Espírito Moderno* é publicada outra conferência, proferida na Academia Brasileira de Letras: “O Espírito Acadêmico”, com resposta ao relator do projeto de dicionário da Academia; ao lado de textos críticos dedicados a clássicos da literatura europeia, como Marcel Proust e Dostoiévsky.

íntima desencadeada de toda regra, de toda sanção. O cânone e a lei são substituídos pela liberdade absoluta – que nos revela, por mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar”. Na mesma intenção, reflete sobre a emoção estética na Arte Moderna em que “o supremo movimento artístico daquele instante se caracterizava pelo mais livre e fecundo subjetivismo” (ARANHA, 1925).

Assim, podemos afirmar com certa segurança que sua presença e fala na Semana de 1922 teve um caráter divulgador do sentimento de renovação do meio artístico e literário vigente entre seus organizadores e participantes, assim como papel importante na divulgação do ideário modernista, apesar de significativas discordâncias com Mario de Andrade, sobretudo nos Salões de Maio que se sucederam como debates na segunda metade dos anos 1930².

Até hoje, a Semana de 1922 é envolvida por questões: o evento provoca choques e rupturas? Acentua um “tom festivo”, ou seja, não é um movimento sério? Alcança parâmetros mais críticos em relação à arte? É de natureza mais destrutiva ou constrói novas perspectivas para a estética do país? Os debates persistem. Na revisão do próprio Di Cavalcanti, a Semana segue para “um tom festivo, irreconciliável talvez com o sentido de transformação social” que, para o artista, deve estar no fundo de uma revolução artística e literária. Mais tarde, entretanto, Di Cavalcanti não deixaria de observar que

² Cf. Hoffman, 2017. Na edição do livro “O espírito modernista”, de Graça Aranha, presente no Fundo Mario de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), podemos ver as anotações a lápis de Mario de Andrade: “quando G. A. isso afirmou eu dei um ‘não-apoiado’ do meu canto. G. A. até se voltou sorrindo” ou “foi aqui que eu não me contive mais e gritei: não apoiado!”. E no final do capítulo anota: “Esta conferência é fragilíssima. Umas ideias vagas, muito gerais a que toda gente que pensar um pouco mais ou menos sabe. Não possui mesmo em igual intensidade aquele esplendor de dicção que é peculiar ao G. A.”

a Semana é um acontecimento que abre para o país perspectivas, as quais, extrapolando o campo puramente cultural, têm repercussões inclusive na área política. (DI CAVALCANTI, 1955).

Anateresa Fabris (2010, p.9) aponta a densidade da reflexão imposta ao tema da modernidade :

Analisar a modernidade hoje em dia é uma tarefa complexa, que pressupõe, de um lado, uma visão crítica capaz de ir além das teorizações que constituem seu autorretrato mítico, e de outro uma atenção redobrada para não cair em muitas simplificações do discurso pós-moderno e de sua vontade de erguer-se como antagonista e superador de uma situação cultural, para a qual são propostas categorias distintas, não raro permeadas de falsas contraposições. O que fazer para não cair em tais armadilhas e tentar construir uma ideia de modernidade que faça jus a suas conquistas sem se deixar contaminar pela autocelebração ou pela relativização contrastiva? A tarefa que se impõe é ainda mais necessária e difícil no Brasil, pois boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questioná-las muito timidamente.

desenvolvimento

Lídia Baís viveu um tempo e uma sociedade que acompanharam as transformações oriundas da modernidade: os rápidos avanços tecnológicos, o investimento nas estruturas e as mudanças no comportamento. Por outro lado, algumas visões de mundo mantiveram-se atrelados aos antigos padrões conservadores o que acarretou as contradições e nos conflitos de pensamento presentes na sociedade moderna.

A trajetória de vida de Lídia Baís nos mostra a história de uma mulher que viveu

em uma sociedade em transformação. Suas escolhas demandaram caminhos nem sempre sutis e o resultado dessas escolhas, ou até mesmo a falta delas, silenciaram voluntaria e às vezes involuntariamente sua voz.

A artista não pintou somente seus medos e suas fragilidades diante desse mundo transformado. Suas pinturas são carregadas de um discurso que pode ser inserido em um contexto social e, assim, problematizam sobre a história de homens e mulheres que viveram o conflito de se adequarem às mudanças impostas pela modernidade (REIS, 2009).

Lídia Baís era a sétima de nove filhos do casal Bernardo Franco Baís e Amélia Alexandrina. Segundo a memorialista e também neta de Bernardo Baís, Nelly Martins, Bernardo Baís era natural da cidade de Luca, Jardim da Toscana na Itália. Nascido em 1861, lá viveu até os quinze anos de idade, quando da morte de seus pais. Veio para o Brasil por intermédio de um tio que já se encontrava no país e passava por dificuldades financeiras. Neste momento, Bernardo Baís chega ao Brasil e aqui fixa moradia. (MARTINS, 2003, p.21).

Somado ao trânsito de seus estudos iniciais, no final dos anos 1920, Lídia Baís intensificou sua formação artística no Rio de Janeiro, onde estudou no ateliê dos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli. Essa oportunidade de aprender pintura com Henrique Bernardelli, ícone da arte brasileira, abriu-lhe as portas da seleta Escola Nacional de Belas Artes, na mesma época. Essa iniciação conferiu à sua formação um forte acento acadêmico, salientado pelas aulas com Osvaldo Teixeira na ENBA, entre 1928 e 1929.

Lídia Baís pintou sobre diversas temáticas, tais como religião, família, política, nacionalismo, relações entre masculino e feminino e, sobretudo retratos da figura da



Figura 1. Retrato de família. Pintura Lídia Baís, s/d. Fonte: <https://2.bp.blogspot.com/-gq-CVyN9dLM/UIRA9RtrpOI/AAAAAAAAAXw/FuM4IHpsBLk/s640/L%3%ADdia+Ba%3%ADs+-+Retra+to+da+Fam%3%ADlia+Ba%3%ADs.jpg>.

mulher – autorretratos, em quase todas as obras – que expressam sua própria vivência em uma sociedade ainda patriarcal e conservadora.

Sabemos que a arte não repete mecanicamente as virtudes ou os defeitos de seu autor, mas, no caso de Baís, parece haver uma justaposição narrativa entre a leitura interpretativa das obras e as representações de sua biografia. Observemos Retrato da Família Baís (Representando uma Família Universal), não datado, pertencente ao acervo do Museu Baís. Nele podemos encontrar uma figuração de forte acento popular. Além de sua genealogia, onde cada um dos membros é lembrado por símbolos marcadores dos lugares sociais (fardas militares, togas, jóias etc.), todos enquadrados em medalhões com fitas que unem os casais, temos também elementos religiosos, como os pequenos anjos - numa provável alusão à infância ou à inocência -, a moldura de flores, que nos lembram

desde as coroas fúnebres até os altares votivos domésticos. Já as flâmulas “nacionais” que adornam os retratos centrais da representação dos pais e das irmãs, além da própria artista, as quais poderiam gerar um sentido internacionalista, estão neutralizadas – no tocante a essa interpretação – pelo brasão da República brasileira no canto direito da obra. Na obra, a superficialidade voluntária da imagem se confirma pelo próprio tratamento pictórico: predominância do azul, recusa do modelado e consequente anulação dos relevos. Tudo em superfície, portanto. Tudo em profundidade, porém. Aquela profundidade que desdenha os paroxismos sentimentais (OLIVEIRA, 2012, p.5).

Ao pensarmos as atribuições dadas ao corpo ao longo da história, percebemos que na pintura Virgem com a Cruz há uma referência aos códigos cristãos. Ao colocar uma mulher nua segurando uma cruz, símbolo



Figura 2. Virgem com a cruz. Pintura Lídia Baís, s/d. Fonte:

do cristianismo, Lídia Baís confrontou essas oposições entre a mulher, o nu e a religião. Encontramos uma associação desse corpo proibido ao corpo sofredor. A imagem não nos remete ao erotismo. Há uma associação aos símbolos sagrados, como se a mulher nua segurando uma cruz representasse o corpo sagrado. Desse modo, podemos dizer que na pintura *Virgem com a Cruz*, Lídia Baís expressou essa dualidade entre o sagrado e o profano por meio da representação feminina em que o real e o imaginário se estabelecem a partir da mulher como profana e a cruz como símbolo do sagrado.

Para REIS, a virgindade também pode ser uma forma de resistência à dominação masculina, um meio de se opor à condição do papel feminino, da mulher que casa, gera filhos e se submete aos desejos apenas do marido, situação na qual Lídia Baís não sucumbiu, ao menos em relação ao seu casamento. Cogitamos a hipótese de que a virgindade era vista pela artista como forma de resistência, bem como parte de uma personalidade que se formou baseada nos princípios cristãos de uma família tradicional que impôs a ela um modelo de vida a ser seguido (REIS, 2015). O autor aponta que havia no comportamento de Lídia certa obediência, mas ao mesmo tempo uma resistência, que se configurava em alguns comportamentos considerados inapropriados a uma mulher da época. A contradição de Lídia Baís encontra-se nesse universo religioso que a artista criou para si, ao mesmo tempo em que seguia os caminhos preconizados pela religião, suas atitudes diante da vida criavam sobre ela o estigma da transgressão. Era ao mesmo tempo conservadora e transgressora em um mundo que ninguém a enxergava, mas que a controlava constantemente (REIS, 2015).

No que tange à questão identitária, é possível reconhecemos que o solo sob esse



Figura 3. Santa ceia. Pintura Lídia Baís, s/d. Fonte:

assunto é movediço e que a figura de Baís pode ser ao mesmo tempo uma âncora bem-sucedida para essa questão, no que se refere à sua fixação nos modelos vigentes, assim como – e parece-nos ser o que tem ocorrido – a indicação de que, nas raízes das artes visuais da região, está uma “personalidade” com trânsito e ambições cosmopolitas, em cuja arte, os elementos simbólicos são mais próximos de leituras canônicas da história da arte³.

O “dever de memória” operado pelo estado encontra nas narrativas de Baís um percurso de autolegitimação. O que não necessariamente vem acompanhado de um estudo sério e crítico sobre sua produção artística. O equilíbrio entre essas duas possíveis dimensões interpretativas da arte e da carreira de Baís, e isso depende diretamente do modo como o MARCO passará a situar-se na arena de negociações sobre a memória e sobre a história das artes visuais do estado. A instituição, mantenedora de parte considerável da obra protegida da artista, poderá continuar no caminho de divulgação de Baís pelos vieses acima mencionados ou poderá encontrar outra forma de transformar tal legado em uma



Figura 3. Quadro profético. Pintura Lídia Baís, s/d. Fonte:

³ Essas informações foram colhidas do site oficial da Prefeitura Municipal de Campo Grande, no espaço da Fundação Municipal de Cultura, numa página dedicada à “Morada dos Baís”.

forma positiva de crítica aos procedimentos identitários até então vigentes. (OLIVEIRA, 2012). Da mesma forma, a obsessão pelo memorial de Baís, no passado, faz um eco para as estratégias patrimoniais, igualmente preocupadas com a manutenção, para usar um termo caro a Paul Ricoeur, de uma memória feliz.

O legado cultural de Lídia Baís torna-se muito importante para o contexto das artes plásticas do estado de Mato Grosso do Sul, principalmente, porque todos os documentos visuais, escritos e sonoros revelam, de maneira singular, o imaginário dessa artista incompreendida em seu tempo e lugar. Lídia Baís, ainda que vivendo em seu “claustro de recolhimento” em Campo Grande, manteve-se atualizada sobre os acontecimentos artísticos que se desenvolviam no Brasil, em sua época. Além disso, estabeleceu profícuas relações com artistas significativos para o contexto das artes plásticas e da modernidade no Brasil do início do século XX (RIGOTTI, 2003, p.23).

Contextualizando o movimento moderno ao desempenho da artista Lídia Baís, dificulta a conexão entre conteúdo e contexto o fato de suas obras não serem datadas – estratégia adotada frente a um terrível medo de envelhecer, segundo seus próprios relatos. No entanto, a partir da leitura de sua trajetória de vida e minucioso estudo sobre o contexto histórico em que Lídia Baís se insere, foi possível aproximar-se das datas de produção de suas obras.

considerações finais

De várias maneiras, essa inter-relação da vida versus obra de Lídia Baís se faz presente neste trabalho. De modo especial, se compreende a história de vida da artista em consonância com os compassos e desafios a serem ultrapassados pela própria arte que,

hoje em dia, encontra-se em seu mais alto grau de hibridização formal e conteudista, e de deslocamentos do eixo espaço-temporal a que tinha se estabelecido por força da tradição.

Sua arte tem forte apelo à emotividade, no entanto, emergem traços residuais de uma poética cujos princípios visam à outra ordem de grandeza. Ela apega-se a elementos formais para instituir uma poética mística que facilmente pode ser identificada com a religiosidade popular local, perpassada por diferentes matrizes míticas. São figuras arquetípicas aquelas representadas pela artista, em parte, trans históricas, como é o caso da personagem representada no *Micróbio da Fuzarca*, um quadro que mostra a figura de uma mulher de forma mórbida.

Ao mesmo tempo, o conteúdo voltado a uma religiosidade cristã mais



Figura 4. *Micróbio da Fuzarca*. Pintura Lídia Baís, s/d. Fonte:



Figura 5. Sala das Paixões. Pintura Lídia Baís, s/d. Fonte:

convencional deixou marcas profundas em seu modo de conceber seus temas. Nesse tocante, Baís vincula-se a toda uma tradição que Annateresa Fabris tipifica como um modernismo preocupado com uma “volta à ordem com suas instâncias reguladoras” (FABRIS, 2007:86). Tradição compatível, em certa perspectiva, com a trajetória do colecionismo do Acervo do MARCO.

Lídia Baís retratou uma figura demonizada, um esqueleto com pernas e braços meio humano, meio demônio. Há uma trança amarrada com um laço de fita, e também uma calçola branca que deixa à mostra um rabo comprido, caracterizando a imagem como a representação de um demônio. Ao observarmos esta pintura, entendemos como uma representação do demônio interior de Lídia Baís que, diante das controvérsias de sua vida, configurou-se na imagem de um ser sem identidade, ou seja, um autorretrato. Lídia não sucumbiu às “obrigações” de esposa e não fez de sua castidade um segredo. A calçola utilizada por ela para cobrir as partes íntimas do esqueleto pode representar essa impossibilidade que ela mesma estabeleceu de sua total nudez. Outra possibilidade é a própria condição da mulher em relação a sua sexualidade. Os tabus impostos as mulheres em relação ao seu sexo é uma questão muito presente no âmbito da religião.

Em Sala das Paixões, Lídia Baís rep-

resentou a si mesma e suas duas irmãs, Ida e Celina, ao lado delas anjos representam seus sobrinhos. Essa composição posteriormente fora destruída por futuros moradores do antigo casarão onde Bernardo Baís viveu com sua família. A pintura Sala das Paixões, apresenta o nu de três mulheres, novamente sem um caráter erótico. As flores e cores utilizadas para essa composição transmitem uma sensação de ingenuidade e pureza.

Os temas de viés nacionalista presentes em algumas pinturas de Lídia Baís, característica forte do modernismo, nos permitiram compreender parte da política local, da formação de grupos e ideologias que construíram ao longo do tempo o Estado do Mato Grosso do Sul e a cidade de Campo Grande como um lugar que atuou de forma contundente nas questões políticas do país.

Muito ainda pode ser estudado sobre este tema, pois a contribuição da artista na arte regional é algo amplo inclusive em âmbito nacional, visto que a artista teve contato com importantes artistas da época e muito ainda pode ser desbravado acerca de Lídia Baís no que diz respeito à conteúdos históricos como desenvolvimento de material documental, audiovisual e expositivo – uma maneira de explorar ainda mais a rica cultura regional.

Com isso espera-se que esta pesquisa possa levar uma reflexão da atuação nas artes

por Lídia Bais artes no então estado do Mato Grosso, com características modernistas, em um período que este movimento ainda não havia se manifestado na região centro oeste do Brasil.

bibliografia

- ARANHA, Graça. **Espírito moderno**. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. **Viagem da minha vida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- FABRIS, Annateresa. **Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1990.
- _____. A Semana de arte moderna e seus desdobramentos. In: GOLÇALVES, Lisbeth R. (org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial, 2007.
- HOFFMANN, A. M. P. "**A Arte Moderna no Brasil e o seu processo de institucionalização**". *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 25, n. 1, pp. 29–46, 2017.
- MARTINS, Nelly. **Dois Vidas**. 2. ed. Campo Grande, MS: FUNCESP, 2003.
- MILLIET, Maria Alice (Coord.). **Mestres do Modernismo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- REIS, Fernanda. "**A representação feminina na pintura de Lídia Baís: limites entre o sagrado e o profano**". *Revista do curso de História da UFMS*, Coxim: 2015.
- RIGOTTI, P. R. **Intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís**. Dourados: Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2003.
- THIOLLIER, René. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Cupolo, s/d.

Profa. Dra. Noêmia de Oliveira Figueiredo,
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,
Dep. de Arquitetura e Urbanismo.

dois países, duas cidades, duas pontes e uma abordagem multiescalar sobre as estruturas ecológicas

noemiafigueiredo@gmail.com

1. introdução

O meio ambiente vem sendo o objeto de estudo de diferentes profissionais de diversas disciplinas em função da comprovação científica da diminuição dos recursos naturais e das mudanças climáticas. A busca para mitigar os problemas ambientais vão desde o resgate dos saberes tradicionais até ao desenvolvimento de novas tecnologias, com intenção de equilibrar os interesses ambientais, sociais e econômicos. Ao longo do século XX, no âmbito das cidades e das áreas rurais, considera-se relevante o ordenamento do território por meio de planos e projetos.

Neste sentido, a arquitetura da paisagem é a disciplina que tem como instrumento o planejamento e o projeto urbano, cuja continuidade dos aspectos biofísicos de um local e a preservação dos núcleos de importância ecológica devem se conciliar com as necessidades humanas (TELLES, 2003; MAGALHÃES, 2001). É uma disciplina que, quando bem aplicada, torna o território coeso, com tecidos urbanos e/ou periurbanos

multifuncionais que atendem a funções ambientais e sociais. Apesar de ser uma estratégia ecológica vantajosa para a sociedade, existem conflitos de interesse entre as instituições públicas, os agentes privados e a população local.

Este artigo aborda as estruturas ecológicas no âmbito da morfologia do tecido periurbano nas cidades de Almada e Niterói. Ambas fazem parte da região metropolitana das capitais Lisboa e Rio de Janeiro, respectivamente, e estão conectadas a estas por ponte e hidrovia, que são infraestrutura de mobilidade intermunicipal. De imediato, observa-se a conectividade das cidades com as capitais por meio das barcas, que foram vetores de adensamento do tecido urbano tradicional, e as pontes, que aceleraram o processo de expansão periurbana. Assim, os recortes dos estudos de caso se concentram na proximidade do acesso às pontes, onde se encontram os aspectos morfológicos metropolitanos.

O objetivo principal é investigar as Estruturas Ecológicas que foram adotadas na morfologia periurbana que é encontrada próximo das pontes, que conectam as duas cidades com suas respectivas capitais.

2. conceitos teóricos metodológicos

Constatamos na literatura corrente (FORMAN e GODRON, 1986; HOUGH, 1998; BENEDICT & McMAHON, 2006; FORMAN, 2008, entre outros) que as estruturas ecológicas possuem aplicabilidade em três escalas: a regional, a urbana e a local. A diferença entre as escalas é a tipologia do núcleo verde, ou seja, a característica da dimensão, forma, função e proprietários (público ou privado) e como ele vai se articular com as outras escalas. Segundo Benedict & McMahon (2006): estas escalas precisam se interconectar em três níveis: a ligação físico-espacial entre os habitats, por meio a combat-

er a fragmentação e o isolamento dos habitats; a ligação entre a população e a natureza, permitindo o que os cidadãos tenham acesso a áreas naturais e aos seus múltiplos benefícios; a ligação entre os programas e iniciativas criadas para a gestão dos espaços, pelos diversos agentes envolvidos.

Os protagonistas das Estruturas Ecológicas são os espaços livres de edificações que devem ser entendidos como um sistema, caracterizado por áreas urbanas, ambientais e rurais que precisam estar relacionados (MAGNOLI, 1982). Este conceito está alinhado com as Estruturas Ecológicas Municipais adotado pela comunidade Europeia, que tem como premissa estabelecer o continuum natural (TELLES, 1997; MAGALHÃES, 2001). No entendimento de Weiss e Manfredi (2016, p. 150), a infraestrutura de mobilidade urbana é o elemento ideal para conciliar os aspectos ambientais e sociais e atender as demandas da cidade contemporânea, sobretudo se estiver próximo a frentes de água. Para os autores, é preciso reorganizar as cidades por meio da sobreposição e justaposição de camadas deste tipo de infraestrutura.

Devido aos recortes dos estudos de caso estarem localizados no entorno das pontes, é preciso entender os aspectos morfológicos de uma Região Metropolitana. Uma cidade que faz parte de uma Região Metropolitana possui características semelhantes a outras cidades do seu entorno. Segundo Ascher (1995), fisicamente o território é descontínuo, distendido, heterogêneo e multipolar; politicamente, falta uma gestão integrada dos territórios; e economicamente existe um movimento pendular que dificulta a geração de renda e emprego. Sendo assim, é um território onde os diversos polos urbanos se misturam às áreas industriais, rurais e de interesse ecológico, e não se articulam para formar uma coesão territorial sem perder as

peculiaridades locais. Neste cenário, Farias (2012) constata um padrão morfológico das Regiões Metropolitanas do Brasil, que também podem ser observado em Portugal com algumas diferenças. No entorno das pontes, esses aspectos são relacionados neste trabalho ao conceito de Estrutura Ecológica para que possamos avaliar o desempenho da morfologia periurbana nas funções ambientais e sociais.

Relacionado aos conceitos apresentados está o de paisagem, que abarca todos eles, pois é o resultado no domínio do visível, ou seja, a mistura dos aspectos naturais, que se constituem de elementos da natureza, com as intervenções e/ou construções humanas. Além disso, a paisagem ainda é constituída pelos aspectos culturais e históricos que ficam gravados nas intervenções no território (SANTOS, 1982). Gonçalo Ribeiro Telles (2003, p. 334) contribui avançando no conceito de paisagem global, que “tende a informar todo o processo de ordenamento do território e do próprio urbanismo”.

A metodologia da investigação buscou narrativas no histórico das cidades e nos planos ambientais para compreendê-las na escala do município; buscou identificar como são os modelos de tecido urbano que surgiram no entorno das conexões com as capitais; e, por fim, foram feitas analogias entre as cidades e seus tecidos periurbanos, o que possibilitou analisar o desempenho das funções ambientais e sociais. A metodologia trabalha de forma a alternar as escalas de análise sucessivamente e não hierarquicamente, conforme os preceitos de Telles (1997, p. 18). Foram adotados três critérios de análise orientados por Tângari (2014): desenho da paisagem, que observa o suporte geofísico e o impacto das intervenções; a morfologia do tecido periurbano, que analisa vias, quadras, lotes, edifícios e espaços livres de edificações; e as apropriações dos agentes sociais.

3. as políticas ambientais de Portugal e Brasil

Ao debruçarmos sobre as questões de ordenamento territorial na perspectiva das estruturas ecológicas no mundo, podemos verificar em diferentes nacionalidades o mesmo entendimento sobre o que preservar no território, ou seja, a necessidade de preservação de estruturas significativas que cumpram funções ecológicas.

Isso fica mais evidente quando observamos com maiores detalhes dois países como Portugal e Brasil nos quais, apesar da diferente dimensão, a intenção é a mesma, muito embora com estratégias legislativas diferentes. A legislação juntamente com aspectos sociais e econômicos se rebatem no território com as especificidades de cada país, não obstante com a mesma intenção. No entanto, nos Planos Diretores Municipais brasileiros não é determinado que precisem estabelecer estruturas ecológicas municipais, da forma conveniente como são feitos os Planos Diretores em Portugal. Por outro lado, a similaridade entre os dois países fica clara na abordagem do continuum natural no caso de Portugal, do mosaico no caso brasileiro, e no tipo de ambiente natural que se escolhe para proteger. Para ilustrar este entendimento, iremos aprofundar os estudos nos municípios de Almada e de Niterói que fazem parte da Área / Região Metropolitana das suas respectivas capitais.

4. analogias entre Almada e Niterói

Podemos estabelecer analogias entre Almada e Niterói sobre diferentes aspectos. Entre eles, o desenvolvimento econômico ao longo do século XX que foi similar em função das frentes hídricas necessárias para instalação dos estaleiros navais, das bases militares da marinha e da indústria têxtil, que também

precisava de água. Para essas atividades poderem ocorrer, os dois territórios fazem limite físico com o Oceano Atlântico e com um significativo corpo d'água, o Rio Tejo, no caso de Almada, e a Baía de Guanabara, no caso de Niterói.

A morfologia dos territórios é expressivamente diferente. Almada possui um litoral predominantemente retilíneo enquanto seu interior, que faz limite com outros Concelhos, se aproxima de um arco sinuoso. Já Niterói tem o litoral muito recortado, com muitas baías, e no limite com os municípios é sinuoso. As características do território influenciaram na localização das Pontes.

Com a diferença de uma década, foi feita a conexão entre as margens (Lisboa com Almada, 1966 e Rio de Janeiro com Niterói, 1974) pelas pontes, nas quais a definição para a localização delas teve que conciliar o tecido urbano encontrado nas capitais com o melhor local para distribuir o tráfego pelo território. No caso de Almada, a Ponte contempla a rodovia e a ferrovia e, no caso de Niterói, a Ponte permite apenas a mobilidade por automóveis. Essas características das pontes impactam de forma diferente os territórios: a cidade lusitana consegue um melhor resultado para mobilidade da população e concilia com os eixos viários com os aspectos geofísicos devido ao planejamento que considerou as estruturas ecológicas fundamentais. Mesmo assim, não foi possível evitar a fragmentação do território pelo sistema viário, que permeia entre os terrenos das antigas Quintas, que foram loteadas para uso predominantemente residencial, comercial e industrial, configurando os aspectos de uma região metropolitana. No caso de Niterói, os aspectos geofísicos do território se tornam muito impactados pela falta de planejamento para as vias que se distribuem pelo território e pela ocupação desordenada do mesmo (Figura 1).

Estabelecida a conexão por pontes e o incremento do sistema viário, o incentivo à expansão urbana ocorre tirando partido das belezas naturais e, por isso, surgem as casas de veraneio e o fenômeno do turismo sendo



Figuras 1 e 2 – O sistema viário, aspecto geofísico e a estrutura ecológica. As figuras sobrepõem o sistema viário, aspecto geofísico e a estrutura ecológica em Almada, à esquerda, e em Niterói, à direita. Fonte: mapas elaborados por Rony Sutter no software ArcGIS, maio 2020. Bases disponíveis em Epic WebGIS Portugal, biblioteca da FAUL (arquivos vetoriais) e Sistema de Gestão da Geoinformação da Prefeitura de Niterói.



uma nova atividade econômica no final do século XX na Costa da Caparica (Almada) e na Região Oceânica (Niterói).

4.1 analogia entre os espaços livres de edificações no entorno das pontes ponte 25 de abril e ponte presidente costa e silva (rio-niterói): morfologia periurbana, impactos ambientais e aspectos sociais.

A analogia entre a Ponte 25 de Abril e a Ponte Rio-Niterói são abordadas segundo os aspectos de tecido periurbano definidos por Farias (2012, p. 239) que define cinco aspectos que caracterizam o tecido periurbano:

- Estrada Mercantil: presença de rodovias: expressa, estruturante, regionais e vicinais;
- Aparatos da Globalização: são os loteamentos / condomínios fechados, complexos comerciais e de serviços, distritos industriais de grandes dimensões que prejudicam a permeabilidade do território;
- Resíduos da Globalização: são loteamentos precários, invasões e áreas degradadas;
- Matriz Rural-Ambiental Regulamentada: são as áreas agrícolas-pastoris fazendas, sítios áreas de proteção ou preservação ambiental;

Figura 2 – “Matriz rural-ambiental regulamentada” no entorno da Vala do Caramujo. No primeiro plano vista para o espaço livre de edificações em frente ao centro comercial, onde passa a Vala do Caramujo. A IC20 ao fundo e vista em direção a Ponte 25 de Abril no terceiro plano. Fonte: Foto da autora em fevereiro 2020.



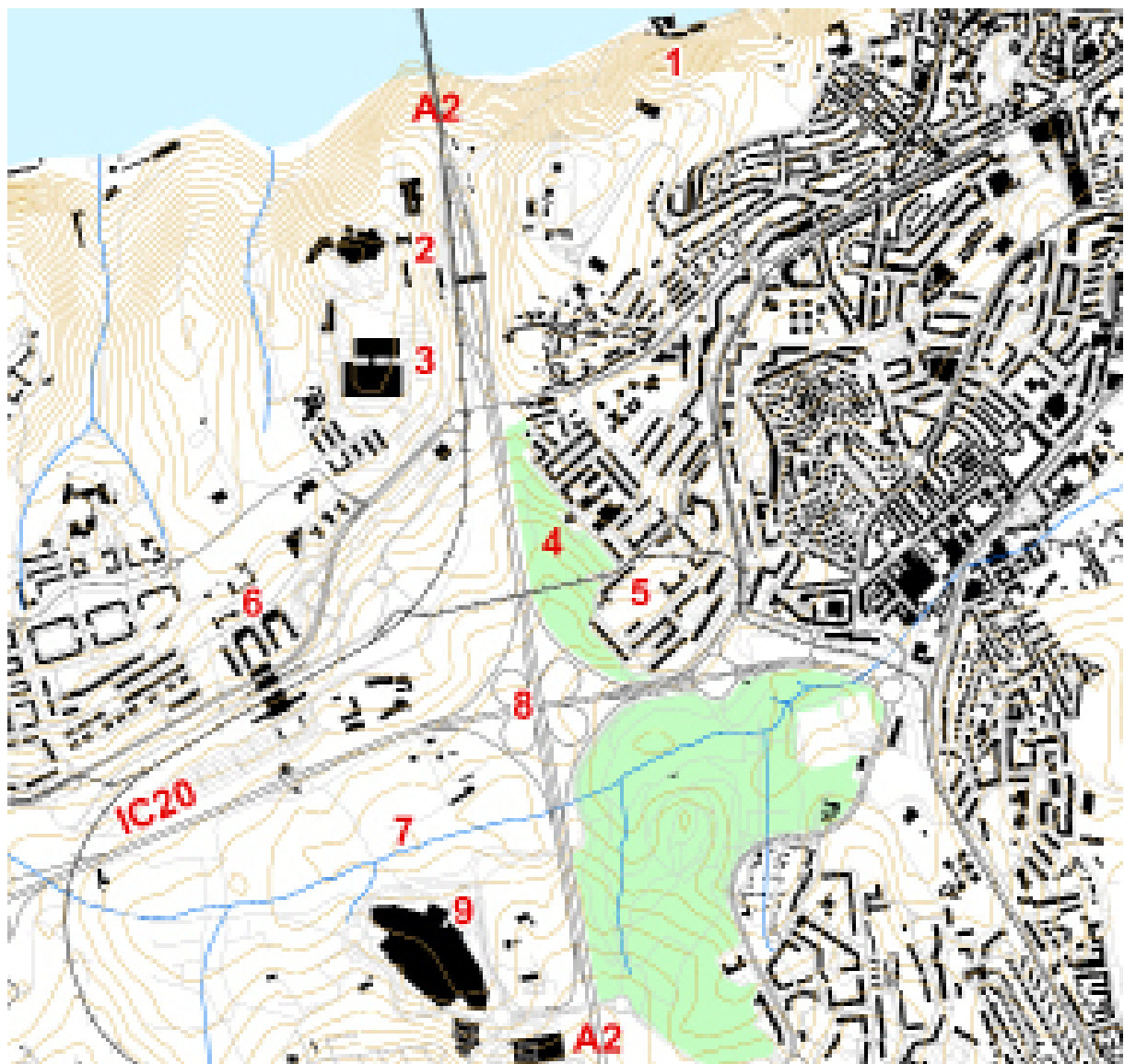
- Espaço-entre: espaços sem função fixa situados nos intervalos entre duas ou mais zonas. São espaços residuais servindo de anteparo, linha de segurança ou fronteira informal que mantém o usuário à distância.

O planejamento do Concelho de Almada teve consciência da necessidade de adquirir as terras das propriedades privadas para garantir que não fossem ocupadas. Com isso, os espaços livres de edificações foram reservados e hoje são “matriz rural-ambiental regulamentada” com funções ambientais e sociais que se relacionam com a infraestrutura urbana da ponte (Figura 2 e 3 legenda 7).

Em Niterói, a falta de planejamento com visão ecológica no momento em que a Ponte e seus eixos viários foram construídos refletiu negativamente e resultou na ocupação das áreas “non aedificandi” ao longo das vias, na ocupação do território nos trechos que não devem ser construídos com alta densidade e, posteriormente, na ocupação adensada próximo aos eixos viários (Figura 4).

Em ambas as cidades, existem os edifícios que caracterizam os “aparatos da globalização” e estão localizados em estradas mercantis, mas o que os diferencia é o entorno. No caso de Niterói (figura 4 – legenda b), a densidade construtiva do entorno dos centros comerciais e industriais é alta, enquanto em Almada os espaços livres de edificações estão presentes no entorno dos grandes lotes e cumprem funções ambientais (ver figura 3 – legenda 7 e 9).

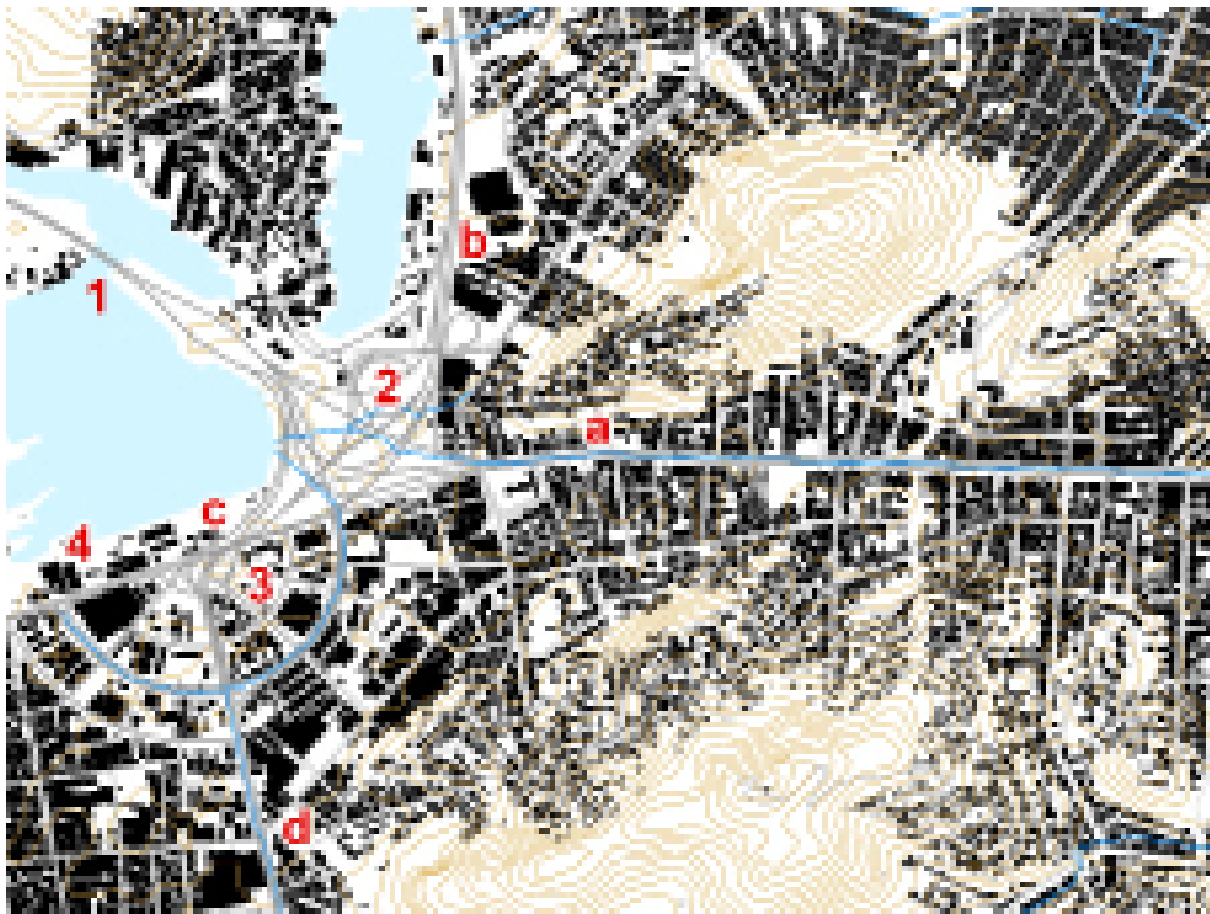
Os “resíduos da globalização” são evidentes no entorno da Ponte Rio-Niterói, pois possui áreas que foram invadidas ou se tornaram degradadas em função de indústrias desativadas. Isso causa prejuízo para os locais considerados como “matriz rural-ambiental regulamentada”, como o Parque Palmir e o Horto Florestal do Fonseca, que estão desconectados e não constituem uma



1. Monumento Cristo Rei
 2. Edifícios de serviços da Ponte
 3. Hospital Garcia Horta
 4. Extensão do Parque da Paz
 5. Centro dos quarteirões
 6. Estação Ferroviária do Pragal
 7. Vala do Caramujo no espaço livre em frente ao centro comercial
 8. Entroncamento Viário
 9. Centro Comercial Almada.
- A2 Lisboa - Albufeira
 IC20 Almada - Caparica

- Cursos d'água
- Curva de nível
- Sistema viário
- Linhas de ferro
- Parque da Paz
- Edifícios

Figura 3 – Tecido periurbano próximo à Ponte 25 de Abril. Decomposição acima e sobreposição abaixo do tecido periurbano em Almada. Fonte: mapas elaborados por Rony Sutter no software ArcGIS, maio 2020. Bases disponíveis em Epic WebGIS Portugal e biblioteca da FAUL (arquivos vetoriais).



- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| 1. Ponte Rio-Niterói | a. Alameda São Boa Ventura |
| 2. Entroncamento viário | b. Rodovia BR-101 |
| 3. Tecido urbano radial | c. Av. Feliciano Sodré |
| 4. Serviços Portuários | d. Av. Jansen de Melo |





-  Curso d'água
-  Curva de nível
-  Sistema viário
-  Edifícios

Figura 4 – Tecido periurbano próximo à Ponte Rio-Niterói.

Decomposição acima e sobreposição abaixo do tecido periurbano em Niterói.

Fonte: mapas elaborados por Rony Sutter no software ArcGIS, maio 2020. Bases disponíveis em Sistema de Gestão da Geoinformação da Prefeitura de Niterói.

estrutura ecológica. Ainda existe o tipo de “matriz rural-ambiental regulamentada” que está classificada no PDM como “recuperação ambiental”, ou seja, são áreas reconhecidas pelo estado que não podem ser ocupadas, que foram ao longo de anos exploradas e precisam ser recuperadas para contribuir ambientalmente. Observamos que, no entrono da Ponte Rio-Niterói, os “resíduos da globalização” se misturam com as matrizes rurais regulamentadas em alguns locais (Figura 4).

No entorno da Ponte 25 de Abril não foram observados “resíduos da globalização”, como loteamentos precários ou áreas degradadas. As matrizes rurais regulamentadas estão presentes em forma de parque urbano, como o Parque da Paz, hortas urbanas e corredores ecológicos (Figura 5).

Os “espaços-entre” estão presentes em ambos os trechos estudados e são a maneira de vermos os problemas e potencialidades ambientais desses locais. Abordamos os



Figura 5 – Vista do Parque da Paz na área da bacia de retenção da Vala do Caramujo. Fonte: foto da autora em janeiro 2020.

“espaços-entre” que se concentram no entroncamento viário formado pelas vias que acesam as Pontes.

Em Almada, as vias de circulação deste trecho possuem um entroncamento viário distribuído no entorno do Parque da Paz (Figura 6 e 7). Além disso, as vias são preparadas para manterem afastamentos que possibilitaram constituir corredores ecológicos, com usos sociais e ambientais. Isso pode

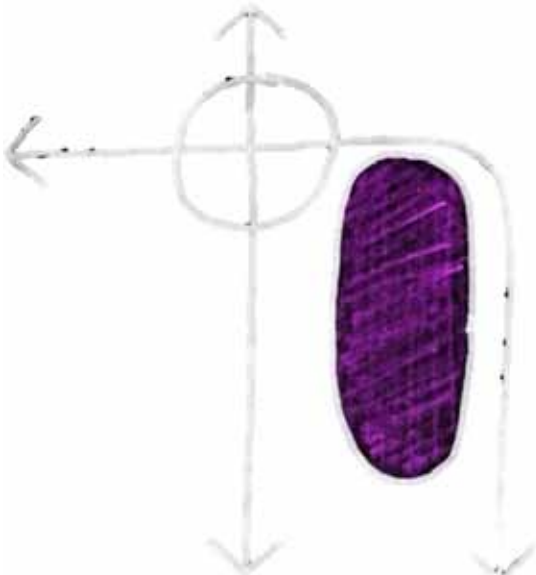


Figura 6 –Entroncamento viário da Ponte 25 de Abril em Almada. Fonte: croqui elaborado pela autora.



Figura 7 – Passarela sobre IC20. Vista da passarela que atravessa o entroncamento viário e permite conexão entre o Parque da Paz e a freguesia do Pragal, onde o “espaço-entre” foi incorporado ao Parque. Vista da alça viária de acesso a autoestrada A2 em direção a Ponte 25 de Abril à esquerda. Fonte: Foto da autora em fevereiro 2020.

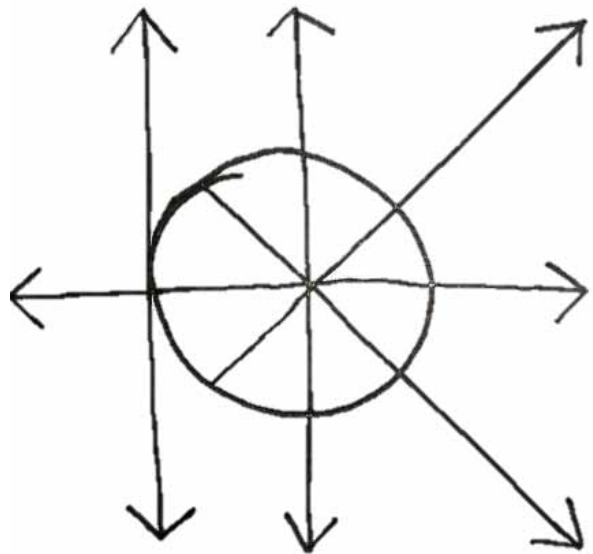


Figura 8 – Entroncamento viário da Ponte Rio-Niterói. Fonte: croqui elaborado pela autora.

ser observado na IC20, que possui um corredor verde com um curso d’água aberto que permite as águas pluviais irem para as bacias de retenção que estão localizadas no Parque e serem aos poucos liberadas para o Rio Tejo.

No caso de Niterói, o entroncamento viário é formado de vias e viadutos entrelaçados, nos quais os “espaços-entre” são espaços residuais que possuem vegetação rasteira e árvores de médio porte (Figura 8 e 9). Neste



Figura 9 – Vista do entroncamento viário na parte superior. Fonte: Google Street View. Disponível em: <<https://goo.gl/maps/5qEAZttq4qeDgqwS7>>. Acesso em: maio 2020

trecho também está o Canal Passarinho que se alterna em subterrâneo e aberto, e desagua na Baía de Guanabara. Essa é a característica da maior parte dos “espaços-entre” no Brasil, que são geralmente muito fragmentados e só cumprem a função de serem linhas de anteparo para a mobilidade urbana exclusivamente rodoviária. A falta de planejamento com visão ecológica para este trecho resultou em “espaços-entre” que não cumprem funções ambientais ou sociais relevantes.

Desta forma, constatamos a diferença de ocupação de um território periurbano planejado que se baseia em critérios de estrutura ecológica e o outro que tardiamente adota tais critérios. Destacamos que nenhum dos territórios são perfeitos quanto a estrutura ecológica, mas é possível potencializar as funções ecológicas e sociais em ambos os territórios, por meio de soluções criativas dos setores público, privado e da sociedade civil.

5. considerações finais

Estudar Almada possibilitou ver o conceitual-teórico da estrutura ecológica praticado no território, enquanto no Rio de Janeiro, especificamente em Niterói, há dificuldade em os conceitos das legislações serem aplicados espacialmente no território. Futuramente, esta investigação pode ser

complementada com a análise das áreas de expansão urbana, como a Costa da Caparica, em Almada, e a Região Oceânica, em Niterói. Estes territórios cresceram em função das atrações naturais, que hoje são protegidas sobre a legislação de estrutura ecológica, mas sofrem com a pressão urbana. Portanto, a análise das morfologias do tecido urbano que tangem a área verde protegida é um objeto de estudo pertinente.

Entendemos que este é um tema contemporâneo e que precisa ser difundido e aprofundado para se tornar o eixo do ordenamento territorial no âmbito mundial, pois mais do que nunca este momento de “pausa”, em função da pandemia, nos mostra a necessidade de alteração das ações do Homem. O desenvolvimento desta investigação representou sobretudo a busca por estabelecer conexões e aproximações entre Portugal e o Brasil, a partir do planejamento e do projeto do território, trazendo reflexões sobre a atuação da estrutura ecológica na morfologia periurbana nos países irmãos.

bibliografia

ARAÚJO, I. **A proteção da natureza e das paisagens no planejamento da sua gestão: Evolução histórica e crítica de uma experiência de meio século.** In: CAETANO, J. O. (Coord. Geral).

- A utopia e os pés na terra - Gonçalo Ribeiro Telles. Catálogo Exposição. Instituto Português de Museus, 2003, p. 73-95.
- ArcGIS Desktop 10.7 (2018) da Esri. Os mapas deste volume foram criados usando este software. ArcGIS® e ArcMap™ são de propriedade intelectual da Esri e são usados aqui sob licença.
- ASCHER, F. **Métapolis ou l'avenir des villes**. Paris: Odile Jacob, 1995.
- ASCHER, F. **Novos princípios do urbanismo, seguido de Novos compromissos urbanos. Um léxico**. Lisboa: Livros Horizonte, 2012.
- BENEDICT, M.; MCMAHON, E. **Green Infrastructure: Linking Landscapes and Communities**. Washington [etc.]: Island Press, 2006.
- BRASIL. **Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-6938-31-agosto-1981-366135-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: out. 2018.
- _____. **Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000. Regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal**, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9985.htm>. Acesso em: out. 2018.
- _____. **Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001. Estatuto da cidade: que estabelece diretrizes gerais da política urbana**. – Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdu/part.html/estatutodacidade.pdf>>. Acesso em: out. 2018.
- _____. **Decreto no 5.758, de 13 de abril de 2006**. Institui o Plano Estratégico Nacional de Áreas Protegidas – PNAP, seus princípios, diretrizes objetivos e estratégias, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5758.htm. Acesso em: out. 2018.
- CAETANO, J. O. (Coord. Geral). **A utopia e os pés na terra - Gonçalo Ribeiro Telles**. Catálogo Exposição. Instituto Português de Museus, 2003.
- CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA. Ambiente Natural e Biodiversidade. s.d. Disponível em: <http://www.malmada.pt/portal/page/portal/AMBIENTE/AMB_NAT_BIO/?amb=0&actualmenu=4823098&ambiente_ambiente_bio=12885456&cboui=12885456>. Acesso em: dez. 2019.
- _____. **Almada Nascente. Estudo de caracterização ambiental, geológica e geotécnica e plano de urbanização da frente ribeirinha nascente da Cidade de Almada (vol. 1)**. Almada: Norprint, SA, 2006.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. **Estratégia Municipal de Adaptação às Alterações Climáticas de Lisboa**. 2017. Disponível em: <<http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/outros-estudos-e-planos/estrategia-municipal-de-adaptacao-as-alteracoes-climaticas>>. Acesso em: jan. 2020.
- _____. **Compromissos: Lisboa Capital Verde Europeia 2020**. 2019. Disponível em: <<https://lisboagreencapital2020.com/wp-content/uploads/2019/12/Compromisso2020-1.pdf>>. Acesso em: jan. 2020.
- _____. **Geodados**. Disponível em: <<http://geodados.cm-lisboa.pt/>>. Acesso em: maio 2020.
- CORRÊA, R. L. **Sobre agentes sociais, escala e produção do espaço: um texto para discussão**. In: CARLOS, A. F., SOUZA, M. L., SPOSITO, ME. B (Orgs.). *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios*. São Paulo: Contexto: 2014.
- CORREIA, Inês Pereira. **Das Estruturas Ecológicas Municipais às Infraestruturas Verdes: visões, discursos e prática municipal**. Dissertação para obtenção de mestre em Engenharia do Ambiente. Instituto Superior Técnico. Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2012.
- COSTA, J. P. **O quarteirão. Elemento experimental no desenho da cidade contemporânea**. In: DIAS COELHO, C. (org.). *Os Elementos Urbanos. Cadernos de Morfologia Urbana, Estudos da Cidade Portuguesa*. Lisboa: Argumentum. 2ª ed. 2015.
- DIAS COELHO, C. (org.). **Os Elementos Urbanos. Cadernos de Morfologia Urbana, Estudos da Cidade Portuguesa**. Lisboa: Argumentum, 2ª ed. 2015.
- _____. (org.). **O tempo e a forma. Cadernos de Morfologia Urbana, Estudos da Cidade Portuguesa**. Lisboa: Argumentum, 2ª ed. 2018.
- _____. **O Tecido. Leitura e interpretação**. In: DIAS COELHO, C. (org.). *Os Elementos Urbanos. Cadernos de Morfologia Urbana, Estudos da Cidade Portuguesa*. Lisboa: Argumentum, 2ª ed. 2015.

- EPIC WEBGIS PORTUGAL, MAGALHÃES, M. R. LEAF/ISA/ ULisboa. Disponível em: <<http://epic-webgis-portugal.isa.utl.pt/>>. Acesso em: maio 2020.
- EUROPEAN COMMISSION. **Rede Natura 2000**. Disponível em: <<http://ec.europa.eu/environment/nature/natura2000/>>. Acesso: out. 2018.
- _____. **Green Infrastructure**. Disponível em: <http://ec.europa.eu/environment/nature/ecosystems/index_en.htm>. Acesso: out. 2018.
- _____. **Rede Natura Update**. 2011. Disponível em: <<http://ec.europa.eu/environment/nature/natura2000/barometer/docs/n2000.pdf>>. Acesso em: out. 2018.
- FADIGAS, Leonel. **Urbanismo e Natureza – Os Desafios**. Lisboa: Silabo, 2010.
- FARIAS, J. A. **O projeto urbano ex-cêntrico como instrumento de política metropolitana**. In: COSTA, L. M. S. A., MACHADO, D. B. P. (Orgs.). Conectividade e resiliência: estratégias de projeto para a metrópole. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2012.
- FIGUEIREDO, N.O., MARTINS, A. M. M.. **Breve história Ambiental do Brasil**. In: GAZZANEO, L. M. C., SARAIVA, S. B. C. (Orgs.). **A república no Brasil 1889-2003. Ideário e Realizações. Vol. II – Urbanismo**. Rio de Janeiro: Ed. Papel virtual, 2003.
- FORMAN, R. T. T. e GODRON, M. **Landscape Ecology**. New York: John Wiley & Sons, 1986.
- FORMAN, R. T.T. **Urban Regions: ecology and planning beyond the city**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.
- HOUGH, M. **Naturaleza y ciudad: planificación urbana y procesos ecológicos**. Trad. Susana Rodríguez Alemparte. Editorial, Gustavo Gili, SL, Barcelona, (edição original 1995) 1998.
- JONGMAN, R. **The context and concept of ecological networks**. In: JONGMAN, R., PUNGETTI, G (Orgs.). Ecological Networks and greenways: concept, design, implementation. USA: Cambridge University Press, 2004.
- MAGALHÃES, M.R. **Arquitetura paisagista: morfologia e complexidade**. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- MAGALHÃES, M. R. **O plano integrado de Almada**. In: CAETANO, J. O. (Coord. Geral). A utopia e os pés na terra - Gonçalo Ribeiro Telles. Catálogo Exposição. Instituto Português de Museus, 2003, p. 113-122.
- MAGNOLI, M. M.. **Espaços livres e urbanização: Uma introdução a aspectos da paisagem metropolitana**. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.
- MAGNOLI, M. M.. **O parque no desenho urbano**. Paisagem e Ambiente, (21), 199-214, 2006. doi:10.11606/issn.2359-5361.v0i21p199-213, 2006.
- MARQUES, Carlos Almeida (Org.). **Planeamento Cultural Urbano em Áreas Metropolitanas**. Revitalização dos espaços pós-suburbanos. Portugal: Edição Caleidoscópio, 2015.
- PARDAL, Sidónio. **Parque da Cidade de Almada. Arquitetura de uma paisagem**. Lisboa: Edição Câmara Municipal de Almada e do CESUR – Universidade Técnica de Lisboa, 1997.
- PARTIDÁRIO, M. R. **Relatório Ambiental: Avaliação Ambiental Estratégica do Plano Diretor Municipal de Lisboa, 2011**. Disponível em: <<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/3779577375999/AAE%20PDM%20Lisboa%20Marco%202011.pdf>>. Acesso em: out. 2018.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI. **Lei nº1.157, de 29 de dezembro de 1992**. Institui o Plano Diretor de Niterói. Niterói. Disponível em: <<https://www.smarhs.niteroi.rj.gov.br/legislacao>>. Acesso em: maio 2020.
- _____. **Lei nº1.640, de 19 de fevereiro de 1998**. Institui a Política Municipal do Meio Ambiente e dos Recursos Hídricos Niterói. 1998. Disponível em: <<https://www.smarhs.niteroi.rj.gov.br/legislacao>>. Acesso em: maio 2020.
- _____. **Lei nº 2.602, de 14 de outubro de 2008**. Institui o código municipal ambiental de Niterói e dá outras providências. Niterói. 2008. Disponível em: <<https://www.smarhs.niteroi.rj.gov.br/legislacao>>. Acesso em: maio 2020.
- _____. **Decreto nº 11.744, 23 de outubro de 2014**. Cria o Programa Niterói Mais Verde (Parque Municipal de Niterói - PARNIT, e o Sistema Municipal de Áreas de Proteção Ambiental - SIMAPA) e dá outras providências. Niterói. 2014. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/n/niteroi/decreto/2014/1174/11744/decreto-n-11744-2014-cria-o-programa-niteroi-mais-verde-parque-municipal-de-niteroi-parnit-e-o-sistema-municipal-de-areas-de-protecao-ambiental-simapa-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: maio 2020.
- _____. **Lei nº3.385, de 21 de janeiro de 2019**. Aprova a Política de Desenvolvimento Urbano do município e institui o Plano Diretor de Niterói,

e revoga as Leis no 1157 de 29/12/1992 e no 2.123 de 04/02/2004. Niterói. 2019. Disponível em: <<https://www.smarhs.niteroi.rj.gov.br/legislacao>>. Acesso em: maio 2020.

SANTOS, M. **Território e Sociedade: Entrevista com Milton Santos**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. **Pensando o espaço do homem**. 5. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, (edição original 1982) 2009.

SISTEMA DE GESTÃO DA GEOINFORMAÇÃO DA PREFEITURA DE NITERÓI, SIGEO. Disponível em: <<http://sigeo.niteroi.rj.gov.br>>. Acesso em: maio 2020.

TÂNGARI, V. R. **Espaços livres e a forma urbana: identificação dos tipos morfológicos que qualificam a paisagem urbana**. In: Anais III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

TELLES, G. R. **Plano verde de Lisboa**. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

TELLES, G. R. **A cidade e a paisagem global do século XXI**. In: CAETANO, J. O. (Coord. Geral). A utopia e os pés na terra - Gonçalo Ribeiro Telles. Catálogo Exposição. Instituto Português de Museus, 2003, p. 332-340.

UNGERS, O. M. **Designing and Thinking in Images Metaphors and Analogies**. Atlas of places. Essay 1, 1982.

WEISS, M, MANFREDI, M. A. **Evolutionary Infrastructures**. In: GRAHAM, J. (editor). *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*. Columbia books on Architecture and the city. Lars Muller Publishers. 2016. (p. 150-158).

Profa. Dra. Paula Dedecca
Escola da Cidade, São Paulo-BR.

a arquitetura empenhada entre disputas profissionais e eleições arquitetônicas

pauladedecca@gmail.com

resumo

Esse artigo discute como, entre 1930 e 1950, no Brasil, os embates pela redefinição profissional do arquiteto e as eleições programáticas, teóricas, políticas e projetuais, entre elas a aproximação ao ideário da arquitetura moderna e aos problemas da modernização, podem ser interpretados, de um lado, como movimentos associados e, de outro, como “estratégias” de parcelas de profissionais locais na disputa por distinção no campo da produção arquitetônica que então se redefinia. A partir de um olhar lançado para o Instituto de Arquitetos do Brasil, trata-se de discutir como a instituição foi eleita por determinados grupos como espaço importante de sociabilidade, organização e expressão no conflito que então se travava pela definição dos novos limites da profissão. No decorrer do período, com a ampliação do alcance e legitimidade da profissão, os arquitetos passam a se envolver com outras agendas, dentre elas a luta pela redemocratização e por uma atuação socialmente comprometida.

a arquitetura empenhada entre dispu-

tas profissionais e eleições arquitetônicas

É grande, sem dúvida, a atenção dedicada pela historiografia às movimentações arquitetônicas transcorridas entre 1930 e 1950 no Brasil. De fato, são muitas as leituras sobre esses anos, que correspondem, dentre outras circunstâncias, a uma fase de embates pela adoção e difusão em larga escala de um determinado ideário modernista para a prática arquitetônica. Nesse período, consolidam-se modos hegemônicos de pensar, produzir e falar sobre a arquitetura, com os quais até hoje nos relacionamos em maior ou menor medida. Nesse sentido, é evidente que novas interpretações são sempre bem vindas, para que, aos poucos, seja possível assumir certo afastamento de mitos e alargar, reorganizar, repensar narrativas históricas consolidadas. São de particular interesse, para essa comunicação, os modos de narrar menos focados em alguns poucos indivíduos e obras singulares, e que buscam entender as complexidades e pluralidades do processo.

Assim, a participação no Congresso “Modernismos pra lá e pra cá” foi uma oportunidade para retornar à reflexão sobre algumas questões que me interessavam sobre o período, sobretudo como os embates pela defesa de uma nova prática profissional do arquiteto e as eleições programáticas, teóricas, políticas e projetuais, entre elas a aproximação ao ideário da arquitetura moderna, foram movimentos associados e que podem ser lidos como estratégias de parte dos profissionais locais na disputa por distinção no campo da produção arquitetônica que se redefinia. Esses anos são entendidos pela historiografia como cruciais para as cidades brasileiras (com seu expressivo crescimento demográfico, o agravamento dos problemas urbanos e a busca de soluções diversas para enfrentá-los);

para as práticas arquitetônicas e urbanísticas (que se afastaram paulatinamente das heranças acadêmicas e sanitárias, cedendo espaço a novos ideários, com importante mobilização do referencial moderno por todo o território nacional); e, por fim, para a construção cultural, social, e legal da profissão de arquiteto no Brasil. Quando esses dois movimentos sincrônicos são colocados lado a lado, fica evidente o pouco conhecimento que temos, historicamente formulado, sobre seus possíveis entrelaçamentos (DURAND, 1974; BARRETO, 1983).

Assim, vale pontuar brevemente algumas considerações sobre o período, já amplamente conhecidas mas que nos ajudam a apresentar a questão que interessa a essa comunicação. A primeira é que, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, a crescente industrialização, o processo de urbanização, a dilatação e a burocratização da administração estatal deram lastro à ampliação das novas classes médias e ao alargamento da categoria dos intelectuais e dos profissionais liberais, em relação estreita com o início da expansão do ensino superior. É uma expansão urbana que colabora consideravelmente para o avanço da construção civil, em todo o Brasil, e sobremaneira no Rio de Janeiro e em São Paulo (PINHEIRO, 1975).

Entre o construtor, os práticos licenciados, os engenheiros politécnicos, os engenheiros-arquitetos e os arquitetos, dentre muitos outros modos de se envolver com a construção da cidade, a quem caberia pensar e produzir esse ambiente? A quem caberia a opinião sobre seu futuro? Essas múltiplas e sobrepostas designações simbolizavam a delimitação confusa entre os diversos agentes do processo de planejamento, regulamentação, projeto e construção das edificações e da cidade. Tratava-se de um campo em disputa entre muitos possíveis agenciamentos das

atribuições entre os profissionais envolvidos (PARETO, 2011).

A segunda questão a ser aqui pontuada é que, em seu caráter autônomo, a arquitetura era uma profissão nova. Ao longo dos anos de 1930 e sobretudo nos anos de 1940, o arquiteto diplomado aumentava paulatinamente seu reconhecimento social e tecia, aos poucos, suas redes de relações intra e extra disciplinares, definindo e negociando o alcance de sua voz, sua autonomia, suas primeiras fronteiras e modos de atuação. São momentos iniciais de afirmação e difusão de uma identidade profissional ideal, que correspondia a uma atuação liberal, de prestação de serviços, paga unicamente mediante honorários, que se desejava no topo da hierarquia da construção civil, com domínio pleno do processo de projeto e produção da obra, desinteressada comercialmente, cívica e rechaçando qualquer publicidade, além de orientar-se por princípios éticos, de respeito à sociabilidade profissional, de defesa da causa arquitetônica e de sobreposição do interesse coletivo ao individual (DEDECCA, 2018).

As ambições dos arquitetos por um resguardo legal da profissão teriam como sua resposta mais importante a aprovação de um decreto em 1933, que regulamentou em nível federal o exercício das profissões de engenheiro, arquiteto e agrônomo. Trata-se de um fato largamente coincidente com os ideários políticos correntes, já que os primeiros anos do governo de Vargas marcam o início da intervenção do poder central no processo de regulamentação das mais variadas profissões de nível superior (OLIVEIRA, 2011).

Mas o novo decreto não fazia grande distinção entre as disciplinas da engenharia e da arquitetura, ficando exclusivas aos arquitetos somente as obras que tivessem caráter essencialmente artístico ou monumental, as de paisagismo e as de grande decoração

arquitetônica. Assim, essa primeira definição legal visava, sobretudo, assegurar as fronteiras de mercado para os diplomados, tornando o ensino institucional o caminho único para obtenção da competência profissional, ou seja, tirando da disputa os práticos. Assim, as insatisfações com tal coincidência legal em relação aos engenheiros e o embate pelo estabelecimento de uma visão social e legal da especificidade da profissão serão centrais na luta dos arquitetos pela definição dos contornos de sua atuação daí em diante (OLIVEIRA, 2011).

É uma insatisfação que vai impulsionar, em grande medida, a arregimentação dos arquitetos em torno de uma entidade: o Instituto de Arquitetos do Brasil. Nessa sociedade cada vez mais urbana, os arquitetos, por meios diversos, construíam aos poucos um sentimento de pertencimento a um grupo, desejoso de reconhecimento e fortalecido pela opção de coesão e de sublimação de diferenças (que não eram poucas). Em meio a essas diversas ações, é notável a estratégia da associação ao redor de uma instituição e da criação de uma rede profissional, inicialmente carioca, mas, que, a partir de meados dos anos de 1930, já assume a ambição de ocupar um papel relevante no debate nacional e internacional.

De fato, em 1924, alguns profissionais se reuniram no Rio de Janeiro para criar o Instituto Central de Arquitetos, optando pela conciliação de suas divergências e alinhando seus desordenados passos iniciais de embate pela regulamentação da profissão e por seu reconhecimento social. Nos anos seguintes, o Instituto se desfez, em parte, de suas relações informais; consolidou-se como entidade representativa local; rompeu seus limites cariocas; lidou com movimentações regionais similares; assumiu a ambição de tornar-se uma entidade federativa; alterou seu nome para

Instituto de Arquitetos do Brasil; criou seus departamentos estaduais e outorgou-lhes, aos poucos, autonomia; desconcentrou as atividades antes desenvolvidas quase por completo no Rio de Janeiro; adotou um modelo administrativo compatível com sua nova estrutura que, por volta dos anos de 1960, reunia, em tese, todos os arquitetos brasileiros, consolidando uma rede nacional de interlocução profissional (DEDECCA, 2018).

Olhar por esse viés da defesa coletiva de uma atuação nos faz entender melhor os motivos de pessoas com trajetórias consideravelmente diferentes, com reflexões distintas acerca da arquitetura, se engajarem em uma mesma luta. Afinal, o IAB, diferentemente do CREA, era uma instituição de vinculação eletiva, não compulsória e obrigatória para a prática profissional. Então, porque se empenharam? Seria unicamente pela adesão coletiva a uma outra agenda para a práxis, como parte da historiografia faz crer? Ou podemos pensar que esse compromisso encontra também uma mola nas tensões inerentes à prática arquitetônica com outras esferas de produção da cidade, que confrontam o arquiteto com a necessidade de fazer escolhas políticas?

Fato é que a arquitetura existia cada vez mais como profissão independente, com crescente legitimidade, com formação autônoma a partir dos anos de 1940, mas não tinha suas atribuições asseguradas por lei. É muito interessante que, quando olhamos para as leituras sobre o período, de um lado temos a história da profissão, que associa tal empenho ao embate por uma regulamentação, e de outro, temos a história intelectual, que delimita tal luta ao redor dos debates de ideias estéticas, teóricas sobre a arquitetura. Raramente esses olhares buscam cruzar esses dois enfrentamentos contemporâneos.

Assim, desde os anos de 1930, se é possível perceber que arquitetos passam a se

reunir regularmente para produzir uma crítica da arquitetura de sua época e para propor novas soluções para as edificações e para as cidades, é interessante perceber um deslocamento do posicionamento individual para uma aglutinação ao redor de uma nova agenda, ao menos de parte da categoria profissional. A intenção de minha tese de doutorado era justamente entender como podemos pensar esse crescente vínculo entre os discursos de defesa do moderno e os discursos de defesa da profissão, lido como uma espécie de “estratégia” eleita por grupos profissionais específicos em um meio arquitetônico em disputa. Nesses casos, a adesão ao ideário modernista poderia ser interpretado como argumento de aglutinação e distinção para a legitimação de uma nova prática profissional (DEDECCA, 2018).

É uma inflexão coletiva notável. Se antes os arquitetos, ainda que imersos no debate pela renovação das coordenadas arquitetônicas, apontavam caminhos diferentes, divergindo na eleição de problemas e resoluções, ao longo da década de 1930 aproximam-se coletivamente de modos de pensar e praticar a arquitetura. É importante dizer que, nesse momento, os debates profissionais alcançaram uma relevância pública e uma ressonância social até então inéditas.

Se o jornalismo cotidiano, voltado ao grande público, se abria para o debate da arquitetura e do futuro das cidades, meios de informação especializados eram criados, em sintonia com o aumento do número de novos arquitetos formados, promoviam-se conferências e concursos, uma crítica militante aos poucos se estruturava com modos novos de atuação, ganhava força o estudo e documentação do patrimônio e uma sensibilidade para a realidade nacional passava a se desenvolver. Seja pelas novas gerações, pelos arquitetos estrangeiros e mesmo pelo reposicionamento

de profissionais já estabelecidos, outras coordenadas e práticas passavam a circular, novas plataformas eram discutidas articulando referências de estilo, materiais, técnicas e conforto, apropriando-se de inovações construtivas, com certo acento progressista e transgressivo para o período.

É um cenário de dispersão que se transformou em pouco tempo, inclusive dentro do IAB, com a criação de publicações, promoção de eventos, consolidação de uma sociabilidade, e diálogos com o campo político e social. Já na virada para os anos 1940, é evidente um clima compartilhado de intolerância em relação à inércia institucional e ao conservadorismo, projetual e pedagógico. Nesse momento, o Instituto ainda mantinha sua postura conciliadora: nem militante por uma postura de vanguarda, nem alheia à nova geração e às suas movimentações. Se ainda não se desfaz de suas intenções de neutralidade e não almeja assumir a dianteira dessas novas movimentações, logo a seguir, a partir de 1943, momento da tomada das rédeas por um novo grupo, o redirecionamento da conduta institucional do IAB será mais claro quando se compromete inteiramente com a implantação e a difusão da arquitetura moderna no Brasil.

Apesar da falta crônica de infraestrutura, o IAB central ganha vigor e se organiza nesses anos. Proliferam-se os eventos sociais, exposições, recepções a recém-formados, criações de prêmios, almoços festivos, cursos, homenagens, projeções de filmes, conferências e palestras, além da criação de uma biblioteca e de uma coleção gráfica e fotográfica de projetos e obras. Ou seja, o IAB se torna um nó numa rede de sociabilidade profissional: uma rede de sociabilidade muito mais heterogênea do que a normalmente relatada pela história. Uma rede de profissionais que entrelaçava atuações diversas, mas que de

alguma maneira cada vez mais alinhavam-se em torno daqueles princípios aqui já mencionados: o ideário modernista, a defesa da profissão e de um determinado modo de atuar (que se afastava da construção e se aproximava da prática liberal).

É muito interessante também que essa rede nos ajuda a problematizar a relação que se constrói entre arquitetos e Estado nesse momento (MARTINS, 1988). É certo que a relação quase de mecenato é fundante para a compreensão da produção da arquitetura no período, ou melhor, de determinada produção. Mas é também certo que não se tratava de uma parceria sem conflitos, sobretudo ao longo do último suspiro do Estado Novo. Ao longo da gestão de Paulo de Camargo e Almeida, entre 1943 e 1946, seu salão era também cedido para encontros de grupos diversos – tais como o Comitê de Mulheres Pró-Democracia e o Comitê de Arquitetos Pró-Anistia –, tornando-se espaço importante para a militância carioca que, com o acirramento da oposição à Getúlio Vargas, fazia cada vez mais público os seus clamores pelo retorno do regime democrático, pela anistia geral, pela libertação dos presos políticos e pela convocação de uma Assembleia Constituinte. Ou seja, a partir dessa rede do IAB podemos entender que a associação entre arquitetura moderna e Estado no Brasil não é unívoca e que havia, claro, dissidências internas a uma profissão que se tornava a cada dia mais politizada, geralmente à esquerda (DEDECCA, 2018).

Com os primeiros passos a caminho da redemocratização do país e da legalização do Partido Comunista Brasileiro, iniciou-se um período de raro envolvimento público do IAB com a militância política. Foi lá que, em 12 de junho de 1945, Luiz Carlos Prestes discursou por mais de três horas para cem arquitetos e engenheiros que lhes formularam

numerosas perguntas sobre os mais diversos problemas econômicos, políticos, culturais e sociais do Brasil (DEDECCA, 2018). Era um interregno de relativa tranquilidade de expressão para os comunistas e, sem dúvida, foi um período de grande influência desse ideário entre os intelectuais brasileiros, com a adoção pelo PCB de uma política cultural ampla e não sectária. De fato, o retorno à legalidade do partido no contexto de abertura democrática do pós-guerra possibilitou sua interlocução privilegiada com o mundo das artes, da cultura e do pensamento no Brasil, combinada à renovação do prestígio de Prestes – agora seu principal líder. Contudo, a deflagração da Guerra Fria, em 1947, a entrada do partido outra vez na ilegalidade, sua nova orientação em relação à cultura, reduzindo sua autonomia e estabelecendo uma arte oficial, e o aumento da ingerência do partido sobre a produção cultural acabam por reduzir sua inserção junto aos artistas e intelectuais. Seguindo as reflexões de Marcelo Ridenti, tudo indica que a organização comunista e de outras correntes à esquerda foi fundamental para as lutas nos meios artísticos e intelectuais do pós-guerra, originando obras significativas e sendo, assim, um elemento constituinte da cultura brasileira. Apesar da linha política autoritária e dogmática do Partido na primeira metade dos anos de 1950, os intelectuais e artistas mantiveram-se em sua órbita por razões diversas e, mais ou menos obedientes a ela, produziram uma significativa ação cultural. Segundo Ridenti, muitos meios artísticos e intelectuais só podem ser analisados a partir de suas lutas internas, nas quais os comunistas teriam atuado de modo central, muitas vezes alçados às posições de maior reconhecimento e prestígio (RIDENTI, 2010).

É justamente a partir de tal posicionamento institucional que temos uma das primeiras divergências públicas entre seus

associados: o IAB deveria ou não manter-se neutro em meio aos debates de redemocratização e reforma social? Tendo esse cenário em perspectiva, é muito interessante olhar para a ampliação dessa rede institucional do IAB. Nos primeiros anos de 1943 temos a criação dos primeiros departamentos estaduais do Instituto e, portanto, o início de um processo de montagem de uma estrutura realmente federalizada. Em seu discurso no ato de fundação do IAB-SP, o presidente nacional Paulo de Camargo e Almeida ressaltava que a criação dos departamentos era um movimento normal dos que almejavam o desenvolvimento da profissão. A união dos arquitetos de todo o território nacional era, para ele, imprescindível para o fortalecimento da profissão, mas também para uma nova aproximação aos problemas do país e a viabilização de uma intervenção efetiva (DEDECCA, 2012). Se era evidente a arregimentação em torno das questões de arquitetura moderna e a necessidade de difundi-las, é também preciso olhar para o Congresso por meio da névoa política do processo de abertura democrática, conforme se percebe no discurso inaugural de Almeida:

“A muitos parecerá estranho que o programa de teses de um congresso de arquitetos seja de caráter quase inteiramente social. O motivo é simples: o arquiteto é um profissional de características sociais definidas, que vive do homem para o homem, da coletividade para a coletividade. Exigir de nós a solução da casa popular, a solução dos problemas urbanísticos, dentro de um sistema político, econômico e social rudimentar, é o mesmo que exigir do médico operador, que extraia um apêndice ou elimine um câncer, dando saúde ao paciente, sem dar-lhes os indispensáveis aparelhamentos operatórios. A nós

pareceu-nos preliminarmente indispensável agitar as ideias básicas da formação política, social e econômica brasileira, criar a mentalidade capaz de assimilar as ideias” (IAB,

1945).

Na memória dos que participaram, a impressão que ficou do congresso parece ter sido, de fato, a de construção de uma unidade até então inexistente, impulsionada pelas perspectivas que o novo momento político apontava. Tornava-se cada vez mais clara a inclusão de uma pauta política ao grupo. Tratava-se, por um lado, de promover uma integração com a sociedade e uma estreita colaboração interdisciplinar e, por outro, de trabalhar junto ao Estado pela contratação de arquitetos para a realização de trabalhos de larga escala, capazes de enfrentar a desorganização urbana e social.

No começo dos anos de 1930, durante a instalação do governo provisório, é possível notar alguns olhares entusiasmados por parte de membros da diretoria da instituição, que o interpretava como um movimento que operaria uma “importante e revolucionária transformação nacional”, tal como opinava Nestor de Figueiredo (FIGUEIREDO, 1931). Ao final do Estado Novo, marcado no campo profissional pelo I Congresso Brasileiro de Arquitetos, ligada ao embate pela afirmação profissional e a um novo imaginário que informava a renovação da prática, emergia uma dimensão cívica na qual o arquiteto passava a discutir, a partir de prismas variados, sua função social e sua participação no problema da “organização nacional” em meio ao processo de redemocratização do país (DEDECCA, 2012). Como podemos pensar a associação entre o aumento da politização por parte dos arquitetos no pós-guerra e a criação dos departamentos regionais do IAB? Mais uma vez, é difícil desassociar essas duas intenções.

Ao longo desses poucos anos podemos perceber várias inflexões: do ânimo inicial com o Estado Novo à substituição por uma nova geração crítica ao autoritarismo; de posições variadas em relação às coordenadas

arquitetônicas à uma aglutinação evidente ao redor do ideário modernista; de uma variedade de modos de atuação à uma prática quase toda concentrada no arquiteto de projetos liberal, dissociado da construção; do não envolvimento político do arquiteto à sua militância aberta pela politização das pautas dentro e fora da prática profissional. São inflexões que exemplificam, dentre muitas outras aqui não mencionadas, que é necessário entender esse período tendo em vista a complexidade própria de um campo profissional em plena transformação, já que o Estado Novo coincide com um período de intensa discussão acerca dos rumos da profissão no Brasil.

bibliografia

- BARRETO, Sônia Marques da C. **Maestro sem orquestra: um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil (1820- 1950)**. Tese de doutorado. Recife: UFPE, 1983
- DEDECCA, Paula. **Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Fauusp, 2012
- DEDECCA, Paula. **Arquitetura e engajamento: o IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970)**. Tese de Doutorado. São Paulo: Fauusp, 2018.
- DURAND, José Carlos Garcia. **A profissão de arquiteto: estudo sociológico**. São Paulo: CREA-PINI, 1972
- FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2005
- FIGUEIREDO, Nestor. **Relatório**. Rio de Janeiro, 30 jul. 1931. 4p. Arquivo IAB-DN
- IAB. **Primeiro Congresso Brasileiro de Arquitetos**. Rascunho. São Paulo, 1945. Arquivo IAB-DN
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1988
- NOVO, Leonardo Faggion. **Entre arte e técnica: arquiteturas políticas na legitimação da profissão no Brasil (1920-1930)**. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2018.
- OLIVEIRA, Antonio Francisco de. **A regulamen-**

tação do exercício profissional da arquitetura no Brasil. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, 2011.

PARETO JR., Lindener. **O cotidiano em construção: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933).** Dissertação de mestrado. São Paulo: Fauusp, 2011.

PINHEIRO, Paulo Sérgio M. S. **Classes médias urbanas: formação, natureza, intervenção na vida política.** Revista Mexicana de Sociologia, v. 37, n. 2, p. 445–474, 1975. p. 451.

RABELO, Clévio. **Arquitetos na cidade: espaços profissionais em expansão (Rio de Janeiro, 1925-1935).** Tese de doutorado. São Paulo: Fauusp, 2011.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária.** São Paulo: UNESP, 2010.

Rogério Marcondes Machado
Arquiteto, graduado em 1986 pela Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo (FAUUSP). Doutor por essa mesma
instituição.

teatro, arquitetura e ditadura: um recorte na carreira de flávio império

www.rogeriomarcondes.com

apresentação

Nesse trabalho abordo algumas estratégias que a arte e a arquitetura política adotaram no momento em que a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) assumia sua face mais violenta. Destaco alguns eventos onde o arquiteto e cenógrafo Flávio Império (1935-1985) participou como um dos principais agentes: a formação do Grupo Arquitetura Nova (Império, Ferro e Lefèvre), o espetáculo Roda Viva (1968) e a Residência Juarez Brandão (1968)

utopia e realismo na arquitetura

Em 1970, o crítico literário Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1970/1978), ao analisar a consolidação do poder ditatorial no Brasil, mostra que, num primeiro momento, os militares ainda permitem que haja uma intensa atividade cultural de esquerda no país, mas rompem os elos que interligavam intelectuais e artistas com os sindicatos e movimentos populares - a cultura de esquerda é preservada mas se isola da práxis social. A partir de 1968, com a decretação do AI-5, essa janela

se fecha, os militares começam a reprimir diretamente aqueles que estejam ligados à uma produção contestatória, as cidades passam a abrigar clandestinos políticos e artísticos, pois não há mais freios para o uso da tortura. A trajetória do arquiteto João Vilanova Artigas, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e responsável pelo projeto do novo edifício dessa faculdade, ilustra esse processo. Imediatamente após o golpe ele se refugia no Uruguai, retorna em 1965 continuando sua rotina apesar de enfrentar um processo jurídico instaurado pelos militares. Porém, em 1969, após o AI-5, ele será aposentado compulsoriamente, não podendo mais frequentar a Faculdade.

Nesse período, a intensa influência que os arquitetos progressistas exerciam no desenvolvimento nacional termina. O novo edifício da FAU-USP é um exemplo emblemático (figura 1 a 6). Esse edifício, concebido antes do golpe, como parte de um amplo programa estadual de renovação de edifícios escolares, apresenta uma ambientação ampla, luminosa e fluida, que buscava antecipar uma novo modo de vida, sem hierarquias e, possivelmente, socialista. Sua inauguração, porém, acontece em 1969, sem a presença do seu criador. Aquela linguagem arquitetônica, associada a uma utopia socialista, não terá mais influência sob o novo governo.

Consciente dessa situação, Artigas, em 1965, publica um texto onde propõe que os arquitetos concentrem seus esforços na preservação e consolidação dessa linguagem arquitetônica, ele escreve que a arquitetura deve reivindicar, para si, uma liberdade própria, “uma liberdade que só respeite a sua lógica interna enquanto arte” (ARTIGAS, 1965, p. 22), ele diz, e acrescenta: “Como arma de transformação do mundo, a arquitetura tem seus métodos próprios” (AR-

TIGAS, 1965, p. 22). Artigas está defendendo uma autonomia estética para a arquitetura, acreditando que assim, isolada e preservada, ela se manteria em melhor posição para combater a nova doutrina cultural imposta pela ditadura.

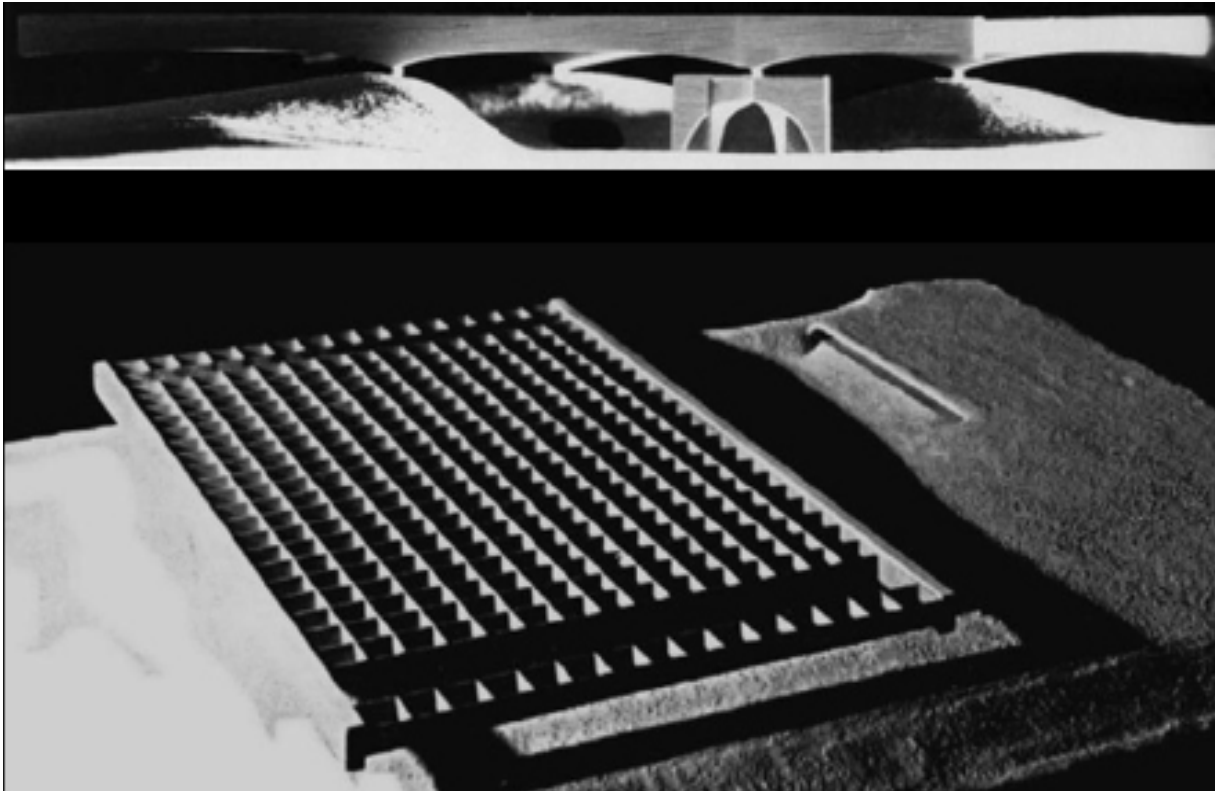
O Pavilhão Brasileiro da Exposição Mundial de Osaka de 1970, desenvolvido por Paulo Mendes da Rocha e equipe, é um exemplo dessa luta (figura 7 a 10). Fiel a essa tradição arquitetônica luminosa, fluida e construtivista, os arquitetos desenvolvem um pavilhão de exposições que, na realidade, expõe a si mesmo, pois todas as demais atividades programadas são enterradas no subsolo. A arquitetura fala de si, e, assim fazendo, busca preservar um futuro que não existia mais. Vale lembrar que, apesar da Prefeitura de Osaka pedir a manutenção desse pavilhão, o governo militar não aceita e o pavilhão é demolido logo após o encerramento da exposição.

Mas essa estratégia de autonomia, proposta por Artigas, encontrava resistência por parte de um grupo de jovens professores da FAU-USP: Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre (que vieram a ser conhecidos como Grupo Arquitetura Nova).

Esses jovens, apesar de reverentes à luta de Artigas, não compartilhavam, com ele, a mesma estratégia de modernidade. Para Artigas, a industrialização da construção era um tema central, era o caminho pelo qual o trabalhador atingiria uma nova inserção social, mais racional e justa e, seguindo essa utopia, muitas obras daquele período, apesar de terem sido construídas usando técnicas tradicionais de construção, simulavam, como se fosse um protótipo, as características de um produto industrial: ajuntamento de elementos padronizados, modulação, repetição, etc. Para os jovens arquitetos essa estratégia carecia de realismo, pois não considerava as relações



Figuras 1 a 6 – Fotos do edifício da FAU-USP entre 1969 e 1970 (acervo de imagens Biblioteca FAU-USP).



Figuras 7 a 10 – Fotos da maquete do Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Osaka (1970) e fotos da obra concluída (acervo Paulo Mendes da Rocha).

sociais que de fato aconteciam dentro do canteiro de obras, e que se mantinham arcaicas, não por falta de um projeto de arquitetura racional, mas porque o setor da construção, ao empregar um grande volume de mão-de-obra barata, cumpria uma função específica dentro do ciclo de ampliação do capital. Na perspectiva desses arquitetos, para impulsionar uma inserção positiva do trabalhador na sociedade, era necessário reconhecer, valorizar e transformar as ações e relações que realmente acontecem num canteiro, mesmo que sejam artesanais e arcaicas.

Outra diferença significativa entre Artigas e os jovens arquitetos é que estes valorizam a convergência, dentro da prática e da teoria da arquitetura, de outras atividades artísticas como o teatro e a pintura. Eles realizam uma espécie de conciliação entre

as ideias de Le Corbusier, Bertolt Brecht e a da arte Pop, especialmente aquela de viés crítico e engajada, como foi defendida no Brasil pelos seus amigos Waldemar Cordeiro e Mario Schemberg. Não viam a arquitetura como um campo autônomo, vale lembrar que uma referência importante para Sérgio Ferro é o texto O autor como produtor de Walter Benjamin, onde o filósofo vislumbra a intercambialidade entre as posições de produtor e o consumidor cultural, algo impossível dentro de um projeto de autonomia artística. Em 1965, no mesmo ano em que Artigas publicava seu texto, Flávio Império defende que o conhecimento “como forma de participação e não como explicação definitiva” e acrescenta: “Nosso esforço de análise procura uma estrutura de fatores que inclua ocorrências, muitas vezes tidas como menores, num processo amplo de significados” (IMPERIO, 1965, p.23).

Temos assim duas estratégias para o exercício de uma arte política. De um lado a de Artigas, que defende a autonomia da linguagem arquitetônica para que não percamos a rota em direção a um socialismo já idealizado, e, por outro lado, a dos jovens arquitetos que propõem uma estratégia realista - agir criticamente no presente, com os agentes que estão presentes - o que, obviamente, reduz o controle que os arquitetos possam possuir sobre as suas criações.

Como já apontamos, ao longo do ano de 1968 a repressão política contra as manifestações culturais de esquerda se estabelece de modo duro. Em seguida analiso duas criações desse momento, uma no campo teatral e outra no da arquitetura, em ambas a estratégia realista foi dominante e tiveram Flávio Império como coautor.

roda viva (1968)

Roda Viva é um musical escrito por

Chico Buarque que denuncia o lado perverso e manipulador da industrial musical, da qual ele mesmo fez parte. O protagonista da estória é Benedito Silva que, graças aos poderes de um empresário inescrupuloso, representado como um Anjo da Guarda, se transforma, primeiramente, em Ben Silver, um grande cantor de rock do estilo iê-iê-iê, como se dizia na época, e depois em Benedito Lampião, um cantor regionalista que canta músicas de protesto, outro estilo musical de sucesso naquele momento. Atrapalhando os planos do Anjo da Guarda aparece um Capeta, que representa a imprensa sensacionalista. No final da estória, a solução desse conflito entre inescrupulosos e chantagistas é a realização um grande show midiático, o sacrifício público de Benedito Silva (figuras 11 e 17).

Chico Buarque convida José Celso Martinez Corrêa para realizar a direção desse musical. Roda Viva foi um espetáculo agressivo, físico, visceral, provocador, debochado e repugnante, nas cenas finais, representando a morte do cantor, um grupo de atores circula, próximo à plateia, carregando um enorme fígado bovino. Foi, no Brasil, um dos primeiros espetáculos a romper radicalmente com a chamada “quarta parede”, aquela parede imaginária que separa o palco da plateia. O crítico Anatol Rosenfeld aponta a influência das ideias de Antonin Artaud, que propunha “um teatro concebido como espelho do inconsciente coletivo, capaz de liberar os recalques a ponto de, tal como uma peste, impelir o espírito para a fonte originária do conflito” (ROSENFELD, 1969, p. 48).

José Celso tem consciência que seu público é a pequena burguesia, aquela que é capaz de pagar pelo espetáculo, numa entrevista ele diz: “um espetáculo realizado por sua própria classe se comunicando em circuito fechado, somente a violência e principalmente



Figuras 11 a 14. Fotos da apresentação de Roda Viva, 1968 (BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007).



Figuras 15 a 17 – Croquis preliminares de Flávio império para figurino de Roda Viva / Foto da cena final de Roda Viva com a deglutição de um fígado de boi, acontecida na passarela instalada no meio da plateia (www.flavioimperio.com.br).



a violência da arte, [...] poderá captar os pontos sensíveis dessa plateia morta e adormecida (CORREA, 1968, p. 98). E ele acrescenta: “[se] pudéssemos abrigar outras camadas sociais, a coisa seria diferente” (CORREA, 1968, p. 98).

O diretor decide usar uma estrutura de ritual, como se as adversidades pelas quais passa Benedito Silva, até o seu sacrifício final, correspondessem às passagens de uma Via Crucis. Para conceber a visualidade do espetáculo ele convida Flávio Império que vai percorrer as ruas do Rio de Janeiro em busca de objetos cênicos e referências religiosas. “Fui a tudo quanto era capela de vela” ele escreve “santuários, lojas de santinho, as coisas mais próximas do candomblé e do baixo espiritismo carioca” (IMPÉRIO, 1983b, p. 5). Ele realiza “uma grande mistura de signos de origens diversas” (IMPÉRIO, 1975a, p. 21), trabalha “os intervalos que vão desde uma coisa assim mais conservadora do pensamento brasileiro, até aquilo que pareça ser a coisa menos conservadora, a chamada vanguarda” (IMPÉRIO, 1983b, p. 5). Busca abranger um amplo leque de referências culturais, cada grupo social estava refletido de algum modo num personagem que estava em cena, nas suas palavras: “foi uma leitura, digamos, mais sociológica, que eu comecei a fazer em cima dos personagens criando, para cada um, um imaginário simbólico (IMPÉRIO, 1983b, p. 5). Os espectadores, ao entrarem no teatro, encontravam um cenário Pop, Tropicalista, composto por enormes rosas; uma enorme imagem de São Jorge e o Dragão; uma enorme garrafa de Coca-Cola e uma enorme tela de TV ao fundo. Havia uma passarela que, saindo do palco, avançava até metade da plateia. O jornalista Marco Antonio Menezes faz uma síntese do espetáculo:

Tudo é caricatura do religioso no espetáculo, que, como atividade religiosa, se desenvolve em todo o teatro, palco, galerias,

plateia [...] Para criar o ídolo, ele é liturgicamente paramentado, peça por peça de seu ridículo traje prateado. Os atores se dirigem agressivamente à plateia, fazem perguntas, pedem assinaturas em manifestos, sacodem e encaram os espectadores (a censura de 14 anos me parece muito pouco severa para o espetáculo). Ben Silver se encontra com a esposa coroadado de espinhos, nu, como o Cristo. A tentativa de salvar o ídolo em decadência é encenada como um procissão, liderada pelo Capeta (seria a peça toda uma Missa Negra?) – que satiriza o jornalista marrom – usando como crucifixo o conhecido ‘X’ de lâmpadas empregado pelos fotógrafos. E a primeira cena entre Benedito e sua mulher é a uma caricatura da Visitação de Nossa Senhora. Elementos cristãos, aliás, são misturados com rituais pagãos (o fígado de Prometeu, as orgias de Dionísio), até com rituais políticos (a foice-e-martelo no chapéu nordestino de Benedito Lampião) José Celso, na realidade, mais que dirigir, celebrou Roda Viva (MENEZES, 1968).

Em julho daquele ano, após receber inúmeras ameaças, o elenco de Roda Viva é violentamente agredido por um grupo paramilitar anticomunista. Em 1993, o jornalista Luis Antonio Giron publica um artigo (GIRON, 1993) com o depoimento do líder da agressão, o advogado Luis Marcos Monteiro Flaquer. Flaquer revela que a ação envolveu 110 membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). O jornalista narra essa estória da seguinte forma: “Depois de duas horas e meia de um espetáculo que o CCC avaliou como ‘chato’, os 90 homens esperaram o público sair. Cada membro pôs uma luva na mão esquerda, para identificação. O comandante deu ordem para iniciar o quebra-quebra. Cinco atiradores ficaram ao fundo. Cinco destruíram o equipamento do auditório. Outros foram para os camarins agredir o elenco.

Cadeiras, extintores, os cenários de Flávio Império, nada resistiu. Flaquer subiu aos camarins, para, segundo ele, evitar abusos. ‘Um companheiro quis estuprar uma atriz, mas eu impedi’. Foi o último a sair. Consultou o relógio: a ação havia durado três minutos. Naquela madrugada, os participantes da operação se reuniram num terreno perto da Paulista para fazerem a avaliação. ‘Atingimos nossa meta’, comemorou o comandante. ‘Não houve feridos graves e fizemos barulho.’ O orgulho continua hoje: ‘Foi a ação maior do CCC’, José Celso reconhece: ‘O CCC venceu. Uma geração inteira do teatro foi tragada’” (GIRON, 1993a)¹.

residência juarez randão (1968)

Enquanto Chico Buarque concebia e produzia o seu musical, Flávio Império, junto com Rodrigo Lefèvre, realizam o projeto e a construção da residência do sociólogo Juarez Brandão Lopes que, como os arquitetos, também era docente na FAU-USP (figuras 18 a 20). No seu texto Schwarz comenta que, nesse momento, “cortada a perspectiva política da arquitetura”, restava aos arquitetos “torturar o espaço, sobrecarregar de intenções e experimentos as casinhas que os amigos recémcasados, com algum dinheiro, às vezes lhes encomendavam (SCHWARZ, 1970/1978, p. 93). Como se observa, tal como aconteceu com Roda Viva, essa obra se restringe a um circuito fechado dentro da pequena burguesia brasileira.

Acompanhar as etapas de construção dessa residência é como acompanhar a transformação da linguagem arquitetônica durante a década de 1960. Uma foto realizada durante a construção, quando apenas a estrutura estava concluída, nos recorda a produção mod-

¹São Paulo, que lavou a honra da Igreja e do povo ultrajado. Viva São Paulo (COSTA, Garibaldi Correia. Roda Viva. Cartas dos leitores. Jornal do Brasil, RJ, 24 jul. 1968 1º caderno p. 6).



Figuras 18 a 20 – Foto da construção da Residência Juarez Brandão projetada por Império / Foto da fachada frontal e posterior da residência Juarez Brandão. O volume vermelho da primeira imagem corresponde ao quarto de empregados da residência (www.flavioimperio.com.br).

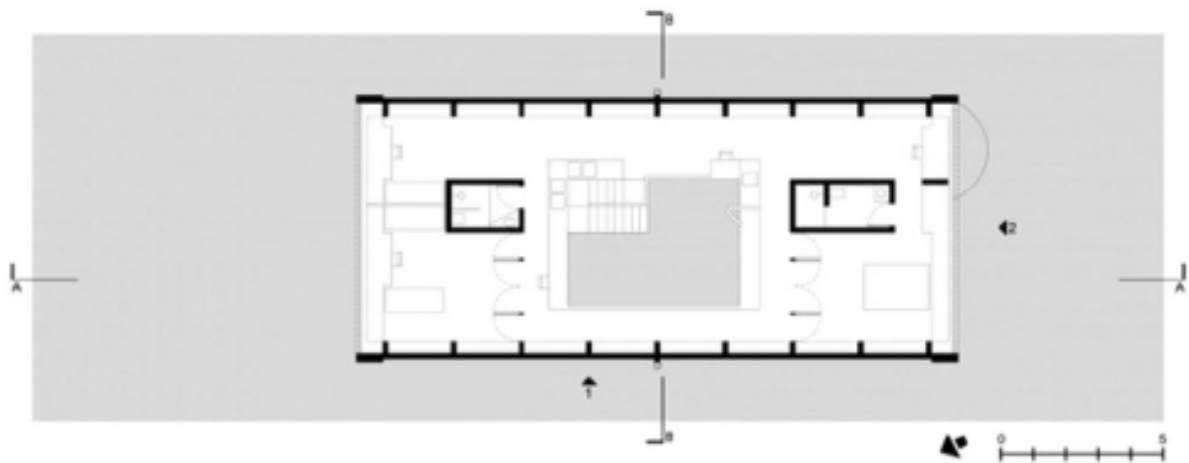


Figura 21 a 23 - Corredor no piso superior, observar a biblioteca no lado direito da foto / Escada de acesso ao piso superior / Planta do piso superior no centro do desenho o vazio da residência onde se localiza a escada de acesso (www.flavioimperio.com.br).



ernista do início da década, onde o desenho, o ritmo e a estrutura de concreto armado eram o que definia a expressão de todo o edifício como acontece no edifício da FAU-USP.

Porém, ao longo da construção, a linguagem arquitetônica deixa-se afetar por outras determinantes, especialmente o trabalho dos pedreiros, encanadores e eletricitistas. Sérgio Ferro aponta que, nessa obra, o “feito operacional de cada tipo de trabalho deposita suas marcas, seus índices, no resultado final: todo gesto técnico solicitado pela obra, sem acento fingido, se grava e permanece na matéria que o recebeu” (FERRO, 1995/1997, p. 101). As tubulações de água e luz estão aparentes, as janelas forma produzida no canteiro, usando caibros de madeira. Um detalhe que, na época, chamou a atenção, foi a escada central construída como um volume fechado de alvenaria, solidamente apoiada no chão, diferentemente do que fazia Artigas, que preferia projetar escadas soltas, feitas de concreto armado, como se fosse o protótipo de um elemento pré-fabricado, produzido numa indústria e instalado na obra. Visu-

almente a casa faz referência às propostas de transformação das relações de canteiro defendida pelos jovens arquitetos, e, em alguma medida, isso deve ter sido experimentado, mas, no geral, tratou-se de um processo construtivo padrão para o momento, uma pequena empresa construtora comercial foi a responsável pela obra.

Para analisar essa obra contamos com um importante depoimento do proprietário, escrito após um ano e meio de moradia na casa. Ele se mostra satisfeito com a informalidade e a fluidez espacial que a casa apresenta. Os amigos e parentes o visitam com mais frequência, por certo animados para ver a nova casa, mas ele diz:

“Não me parece, no entanto que isso explique toda a mudança. O espaço, quase totalmente sem barreiras, leva a uma dissolução duradoura, dos modos pré-existentes de conduta e dos seus elementos valorativos. A vida social nele flui mais livre e agradavelmente” (LOPES, 1970).

Brandão menciona que, na sua moradia anterior, ainda havia uma obsessão “tipicamente burguesa” de ordenação e limpeza do ambiente doméstico: “Não posso evitar”, diz o sociólogo, “a associação dessa atitude e comportamento ao passado escravocrata brasileiro e à sua continuidade no presente, nas relações entre ‘criadas’ ou empregadas domésticas” (LOPES, 1970). Na antiga casa o quintal, entre a cozinha e a edícula, era um espaço onde as empregadas recebiam as suas visitas e onde fluía, de modo menos hierarquizado, a convivência com a dona de casa e seus filhos. Na nova residência, com a eliminação do quintal e com configuração enxuta e racional do ambiente da cozinha, essa área se reduz:

Circunscreve-se quase a duas pequenas áreas: o quarto [de empregada], onde o tempo de permanência, durante domingos e feriados, aumentou e a pequena “copa” de uso múltiplo (café da manhã, almoço das empregadas, local de assistir TV mais delas, menos de meu filho, lugar da empre-

gada mais jovem fazer suas lições escolares) (LOPES, 1970).

Brandão conclui:

“Nesse sentido o quarto de empregada choca, parece-me, propositadamente e talvez em mais de um sentido, simplesmente não deveria existir” (LOPES, 1970).

Naquele momento ele acreditava que isso, em breve, se transformaria, pois, com a modernização da sociedade e a profissionalização do emprego doméstico, as jornadas de trabalho seriam limitadas e não se dormiria mais no emprego, mas isso não aconteceu, a rotina da empregada permaneceu imutável por décadas.

Para os clientes de classe média que sabem identificar e compartilhar as premissas do projeto arquitetônico, viver na residência é um fato agradável. Mas Lefèvre, um dos autores do projeto, sente-se incomodado com essa assimilação. Ele gostaria de ter sido capaz de denunciar, com essa obra, “através de ‘agressão’, as condições ‘burras’ em que se trabalha com a existência do lote urbano” (LEFEVRE, 1970). Se no campo teatral, tomando como referência a montagem de *Roda Viva*, o desejo é usar a agressão para abalar a placidez do espectador pequeno burguês, rompendo a fronteira entre palco e plateia, para Lefèvre, a fronteira a ser rompida é a do lote urbano, a propriedade privada da terra. Para sua frustração, os detalhes arquitetônicos que desenvolveram, passaram a “ser considerados ‘bonitinhos’ e são absorvidos como ‘modismo’” (LEFEVRE, 1970). Após a conclusão da obra ele acredita que a arquitetura não é mais capaz de expressar a sua inquietação política, ele escreve: “Resta a clareza de que hoje, e cada vez mais, a ‘agressão’ deve ser mais contundente, exigindo uma substituição do lápis” (LEFEVRE, 1970). Como é sabido, naquele momento, Lefèvre havia aderido ao confronto armado contra o governo militar.

a opção tropicalista

Como estamos dedicados às ações no campo artístico, não cabe analisar a opção guerrilheira de Lefèvre, mas caso ele desejasse encontrar uma solução artística para o seu impasse, havia, naquele momento, uma opção para expressar a agressão, como vimos acontecer em Roda Viva, o Tropicalismo.

Como vimos, no depoimento de Juarez Brandão, ele apresenta um conflito entre dois tipos de sociabilidade: o primeiro é “arcaico”, resquício da escravatura, representado pelo quintal de sua antiga casa, onde o domínio da patroa tangenciava o da empregada. O segundo tipo de sociabilidade, que seria próprio de uma sociedade industrial, está representado pela nova cozinha, que é incompatível com a presença de uma empregada que dorme no serviço. A arquitetura da nova casa aponta para a modernidade, mas as relações sociais permanecem arcaicas. Caso os arquitetos adotassem uma postura tropicalista a solução arquitetônica seria diferente, pois as duas sociabilidades estariam representadas lado a lado, pois, no Tropicalismo, segundo Favaretto (1979/2007),

[...] as contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas e ressaltar os recalques sociais e o sincretismo montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos (FAVARETTO, 1979/2007, p. 60).

No álbum musical *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) a mistura de estilos musicais expressa a coexistência do passado e do presente, coloca num mesmo plano as referências arcaicas e modernas, compondo uma alegoria da realidade brasileira feita de fragmentos. Nesse álbum há um bolero melancólico chamado *Lindoneia*. Para Favaretto essa música fala

“[...] dos sonhos românticos de uma moça de subúrbio, solteira, empregada doméstica,



Figura 24 – Obra de Rubens Gerchman - serigrafia com colagem de metais - chamada *A bela Lindoneia* ou *a Gioconda do subúrbio* (1966). Esta obra inspirou Caetano Veloso a compor a música *Lindoneia*, presente no disco LP *Tropicália ou panis et circenses*, 1968 (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4798/a-bela-lindoneia>).

leitora de fotonovelas, que houve rádio e vê TV” (FAVARETTO, 1979/2007, p. 104).

Essa canção foi inspirada numa obra plástica de Rubem Gerchman chamada *Lindoneia* ou *a Gioconda do subúrbio* de 1966 (figura 24).

Difícil saber como seria a configuração da residência Brandão caso ela atendesse a essas mesmas características do LP *Tropicália*, a de explicitar os contrastes. Mas se um quadro de Gerchman inspirou o surgimento de uma canção dentro do álbum, os quadros de Império poderiam ter feito o mesmo com a arquitetura da residência. Império era bastante sensível ao universo das domésticas, em meados da década de 1970 ele realizou inúmeros retratos da sua empregada, a *Das Dores* (figura 25), uma pessoa que ele afirma ter sido importante na sua vida.

considerações finais

Difícil avaliar as transformações

políticas que uma arte política pode impulsionar, igualmente difícil é o de determinar qual tipo de linguagem é mais adequada, se aquela que defende a autonomia da arte ou a que busca ser realista, para ficarmos nas possibilidades que abordamos nesse texto. Mas faço aqui alguns breves comentários do que aconteceu após os eventos apresentados.

Creio que autonomia proposta por Artigas gerou, por muitos anos, um distanciamento da práxis social, e isso até favoreceu alguns desvios como as inúmeras agências bancárias construídas adotando esse mesmo estilo brutalista. Porém, no início dos anos 2000 surge, na cidade de São Paulo, os Centros Educacionais Integrados, um projeto

Figura 25 – Obra de Flávio Império, feita com tinta acrílica sobre tela, retratando Das Dores, empregada doméstica, 1978 Retratos de Das Dores é um tema recorrente na obra de Império (KATZ, Renina; HAMBURGUER, Amélia (orgs.). Flávio Império. São Paulo: Edusp, 1999)



modulado e padronizado desenvolvido pelos arquitetos Delijaicov, Takyia e Ariza, que resgata essa linguagem, gerando um impacto positivo na paisagem e na vida dos bairros periféricos da cidade. O caráter estável e racional desse tipo de linguagem, favorece que ele seja apreendido como algo modelar, universal e público.

Os jovens arquitetos, defensores do que chamei de realismo arquitetônico, tiveram poucas oportunidades para avançar numa experiência real de transformação das relações de canteiro, mas a influência das suas ideias, e dos ensaios arquitetônicos que realizaram, é muito significativa, alimenta uma série de cooperativas de arquitetos (como Peabiru, Usina, entre outros) que realizam assessoria aos movimentos populares, dando assistência técnica para o desenvolvimento e construção de moradias de baixa renda. Vale lembrar que esse tipo de construção, gerida pelos próprios moradores, representa a esmagadora maioria da paisagem urbana brasileira

As criações do movimento Tropicalista são tão diversificadas nas suas linguagens e nos seus conteúdos políticos que se não tivesse surgido um nome para agrupá-las naquele momento, isso talvez não seria mais possível. Um ponto positivo desse movimento foi o de dissolver as fronteiras, de base classista, que ainda separa cultura erudita, popular, experimentalismo e tradições. Isso contribuiu para que surgissem novos agentes culturais, fora, ou mesmo em oposição, às produções culturais hegemônicas. No caso de José Celso essa linguagem experimental e pluralista resultou num bem sucedido ativismo urbano pela preservação do caráter popular do Bairro do Bexiga em São Paulo.

bibliografia

ARTIGAS, João Vilanova. **Uma falsa crise**. Acrópole, São Paulo, ano 27, n. 319, p. 21-22, jul.

1965. Disponível em: <www.acropole.fau.usp.br/edição/319>.

CORRÊA, José Celso M. (1968). **O poder de subversão da forma**. José Celso Martinez Corrêa entrevistado por Tite de Lemos. In: STAAL, Ana Helena Camargo de. **José Celso Martinez Corrêa: Primeiro Ato cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 95-115.

FAVARETTO, Celso (1979). **Tropicália alegoria alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007

GIRON, Luis Antônio. **Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou Roda viva em 68**. Folha de São Paulo, 17 jul. 1993. Caderno Ilustrada, p.1.

IMPÉRIO, Flávio. **Notas sobre arquitetura**. Acrópole, São Paulo, ano 27, n. 319, p. 23 jul. 1965. Disponível em: <www.acropole.fau.usp.br/edição/319>.

IMPÉRIO, Flávio. **Cenografia, cenógrafo, Flávio Império**. Depoimento coletado por Fernanda Perracini Milani. Cópia xerográfica. Acervo Flávio Império, São Paulo, 1975

IMPÉRIO, Flávio. **Flávio Império entrevistado por Mariângela Alves e Lima e Maria Thereza Vargas**. São Paulo. Arquivo Multimeios. Secretaria Municipal de Cultura Prefeitura de São Paulo. Tombo TR-2418 e TR-2419. 1983

LEFÈVRE, Rodrigo. **Casa Juarez. Ou...** [revista do grêmio da FAU-USP], n.4, jun.1971

LOPES, Juarez Brandão. **Consumo da Arquitetura Nova. Ou...** [revista do grêmio da FAU-USP], n.4, jun.1971

FERRO, Sérgio (1995). **Flávio arquiteto**. In Flávio Império em cena (catálogo de exposição). São Paulo: Sesc, 1997. p. 98-101.

MENEZES, Marco Antônio. **Roda Viva, de Francisco Buarque de Hollanda**. Jornal da Tarde, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se, p. 01.

ROSENFELD, Anatol. (1969). **O teatro de agressão**. In: _____ Texto/contexto I. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 45-57.

SCHWARZ, Roberto (1970). **Cultura e política, 1964-1969**. In: _____. Pai de família e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 1978. p. 71-111.

Lívia Tinoco da Silva Furtado

Aluna de graduação do Curso de Arquitetura e
Urbanismo da UFMS.

os traços de gramsci na obra de lina bo bardi

liviatinocomilie@gmail.com

resumo

Ao aprofundar-se no universo da arquiteta Lina Bo Bardi, é possível descobrir as influências que inspiraram partes de seu fazer arquitetônico. Uma dessas influências foi o filósofo italiano Antônio Gramsci, sendo citado inúmeras vezes pela própria arquiteta em seus artigos e escritos pessoais.

introdução

Nascida na capital da Itália em 1914, Achillina Bo Bardi desembarcou no Rio de Janeiro no final de 1946. Ao chegar no Brasil, percebeu uma terra nova, sem as ruínas de uma Europa pós guerra, e um campo fértil para se fazer arquitetura moderna. Participou da cena cultural e arquitetônica de vários pontos do país, mas principalmente em São Paulo e Salvador. Foi na capital da Bahia que Lina deu uma aula sobre “Teoria e filosofia da arquitetura” na UFBA (Universidade Federal da Bahia), cujo manuscrito foi publicado em 2009, juntamente com outros textos de sua autoria. Esta aula foi “puro Antonio Gramsci traduzido para arquitetos”(RUBINO, 2009

p.21), descreve Silvana Rubino, professora do Departamento de História da Unicamp e conselheira do Iphan.

Não apenas neste manuscrito de aula, como em outros escritos seus, Lina Bo Bardi cita o filósofo Gramsci e termos por ele desenvolvidos como, por exemplo, o termo “nacional-popular”. Pode-se dizer que Lina traduziu o legado de Gramsci para cores, formas e volume (JÚNIOR, 2009, p.162). Além disso, o pesquisador e tradutor Carlos Nelson Coutinho, que conheceu Lina, confirma seu pioneirismo ao falar de Gramsci no Brasil. Ele afirma:

“ela foi a segunda pessoa que me falou de Gramsci, depois do Paulo Farias. Para Dona Lina, como a chamávamos carinhosamente, a Bahia era uma real expressão do que Gramsci chamava de “nacional popular”” (COUTINHO, 2006, p.148).

Lina participou da resistência ao fascismo, ainda na Itália, sendo membro do Partido Comunista Italiano (CARRANZA, 2014, p.122). Torna-se natural, portanto, que tivesse interesse na obra de Gramsci, fundador deste partido. Foi na também na Itália, na região de Sardenha, em 1891, que nasceu o jornalista e filósofo Antonio Gramsci, preso pelo regime fascista em 1926. Durante seus anos como prisioneiro, ele escreveu os Cadernos do cárcere, onde ele disserta sobre, entre outros temas, a disputa pela hegemonia na sociedade moderna e a busca de um Estado de caráter nacional-social.

Para além de sua atuação técnica como arquiteta, Lina Bo Bardi transitou nas áreas da curadoria, do design e da crítica cultural; desenvolveu textos que expunham seus pensamentos sobre arte popular brasileira e reitera a diferença entre nacional e nacionalismo.

Por mais que em seus escritos Lina explicita algumas de suas fontes e influências, é necessário observar com maior pormenor

suas construções para encontrar como Gramsci faz parte disso. Não apenas observar atentamente seu projeto já concretizado, mas também ter conhecimento de como e com que finalidade a arquiteta concebeu sua obra são caminhos necessários para perceber e apontar como Lina buscou imprimir em seus projetos a visão de mundo que ela e o filósofo conterrâneo compartilhavam.

duas figuras históricas

O contexto em que Gramsci desenvolve suas teorias é um mundo mudado pela revolução industrial e que passava por diversas transformações sociais e culturais. Viveu simultaneamente a I Guerra Mundial, a Revolução de Outubro, o fascismo, a crise de 1929, o nazismo, o stalinismo e o americanismo (SEMERARO, 2013, p.61).

Seguindo a concepção do materialismo histórico de Marx e rompendo com ela em alguns momentos, principalmente no que se refere ao economicismo próprio dos socialistas italianos na época, Gramsci defende que a história não é jogada ao acaso e descarta as teorias próximas da teologia como era a de Hegel. Para Gramsci os homens, como parte de uma classe, são capazes de mudar o rumo da história. “Gramsci vislumbra uma dimensão mais profunda na modernidade, o ‘indivíduo’ histórico-político não é o indivíduo ‘biológico’ mas o grupo social”. Em seus cadernos, são debatidas “as razões da derrota do movimento operário no Ocidente e as novas estratégias de lutas das classes subalternas para conquistar a hegemonia e criar um Estado de caráter nacional-popular” (SEMERARO, 2013, p.60). Enquanto no Oriente o Estado era tudo e a sociedade civil era primitiva, no Ocidente havia entre Estado e sociedade civil uma relação apropriada, muito mais complexa que a enfrentada pelos bolcheviques (COUTINHO, 2011, p. 22).

Nesta complexidade da sociedade civil ocidental, a disputa hegemônica precede a disputa pela tomada de poder. As classes dominantes e subalternas precisam encontrar aliados para suas posições através da direção político-intelectual e do consenso (COUTINHO, 2011, p. 26). Os intelectuais possuem papel chave nesta disputa, na qual teriam a responsabilidade de trabalhar para elevar intelectualmente as camadas populares, ou seja, trabalhar na criação de elites de intelectuais de novo tipo, que surjam diretamente da massa e que permaneçam em contato com ela (COUTINHO, 2011, p. 142). É digno de nota que esta parte do pensamento gramsciano encaixa-se perfeitamente aos planos de Lina em relação à escola de desenho técnico que haveria no Solar do Unhão, à necessidade vista por ela da criação do MASP e ao Sesc Pompeia, aos quais retornarei em breve neste artigo.

É principalmente no âmbito da literatura italiana que Gramsci critica os intelectuais italianos da época, que não se propunham o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado, resultando numa falta de concepção de mundo entre “escritores” e “povo”. Na Itália, os intelectuais estavam afastados do povo, ou seja, da “nação” e ligados a uma tradição de casta (GRAMSCI, 2002, p. 42). Dessa forma, o nacional-popular só seria alcançado no plano cultural quando os intelectuais, os principais atuantes nessa hegemonia, sentissem e aprimorassem as necessidades e aspirações do povo, tornando as massas partícipes e sujeitos atuantes na ação histórica. Gramsci chama os intelectuais capazes de construir essa relação com o povo-nação de intelectuais orgânicos.

O pensamento de Gramsci influenciou também a produção cultural e arquitetura moderna italiana, especialmente entre os

“protagonistas da fase de luta” contra o academicismo fascista (ALENCAR, 2017, p.185). Todavia, Gramsci não publicou nenhum livro enquanto vivo, seus cadernos do cárcere e escrito pré- carcerários começaram a ser publicados 10 anos após sua morte, cuja primeira edição se deu entre 1947 e 1971. Aqui percebemos como essas publicações ainda estavam “frescas” quando Lina entrou em contato com elas, exercendo, assim, um pioneirismo ao falar deste intelectual italiano no Brasil.

Assim como Lina Bo Bardi é uma fonte quase inesgotável de conteúdo devido a extensão de sua atuação na cultura, também o é Antonio Gramsci, cuja edição brasileira das “Obras de Gramsci” reúne cerca de 5000 páginas de teoria e escritos pessoais. Nestas páginas, também são discorridas ideias sobre o folclore, que, segundo ele, havia sido estudado de forma pitoresca e seria preciso estudá-lo, ao contrário, como uma “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos da sociedade, em contraposição às concepções de mundo oficiais (COUTINHO, 2011, p. 150), ou seja, como parte das concepções das classes subalternas, das massas. É justamente nesse sentido que Lina procede seu estudo sobre o folclore do Brasil, país que, para ela, possui um dos folclores mais ricos do mundo.

Gramsci ainda aborda a práxis e levanta a questão da teoria e prática, onde coloca-se o problema no sentido de construir, com base numa determinada prática, uma teoria que, coincidindo e identificando-se com os elementos decisivos da própria prática, acelere o processo histórico em ato, tornando a prática mais homogênea, coerente, eficiente em todos os seus elementos, isto é, elevando-a à máxima potência (COUTINHO, 2011, p. 163).

É a partir de percepções semelhantes e convergentes às de Gramsci que Lina Bo Bar-

di atua como arquiteta. Se após ao fascismo, fez parte do PCI - Partido Comunista Italiano (CODEBÓ, 2021)(que tem Gramsci como um de seus fundadores), participou da edição de revistas de arquitetura, principalmente tratando sobre a cultura italiana na reconstrução após a Segunda Guerra e a forma de morar do povo italiano, veio ao Brasil e tornou-se um intelectual orgânico ao fazer e discutir arquitetura moderna no país.

Uma de suas primeiras contribuições no cenário cultural e arquitetônico no país é a inauguração da revista Habitat, cujo foco era a cultura brasileira “erudita e popular, igualmente e sem hierarquia” apresentando cerâmicas do Nordeste, fotos sobre arquitetura vernacular, favelas e a comemoração do carnaval nordestino. Para Lina a verdadeira cultura nacional era, e só poderia ser, nacional-popular, ou seja, intimamente ligada aos sentimentos e necessidades do povo. Essa cultura e arquitetura vernacular que chamou a atenção de Lina era considerada tanto por ela quanto por Gramsci o tipo de cultura produtiva, nacional-popular, diretamente ligada ao povo(CODEBÓ 2021). Lina chama esse tipo de arquitetura de pobre e primitiva em textos seus devido aos materiais e execução simples, muito diferente do meio intelectual italiano que Gramsci criticava pela expressão “humildes” - característica para compreender a atitude tradicional dos intelectuais italianos em face do povo - indicar uma relação de proteção paterna e divina, o sentimento “autosuficiente” de uma indiscutível superioridade, a relação como entre duas raças, uma considerada superior e outra inferior(GRAMSCI, 2002, p. 38). Para Agnese Codebò, o que emerge da abordagem de Bardi do vernacular é seu uso das diferentes fontes, que tornam sua prática de arquitetura um esforço único na cena brasileira (CODEBÓ 2021).

A arquiteta nunca escondeu que o objetivo de sua atuação era contribuir com a criação do caráter nacional-popular brasileiro e tampouco escondeu sua aversão à forma estigmatizada de fazer arquitetura. Sendo entrevistada por Gilberto Gil em 1990, Lina afirma: “pessoalmente, só fiz duas ou três casas para amigos, pessoas conhecidas. Se alguém que tem muito dinheiro me pede uma casa, eu não faço. Eu trabalho para o poder público, não acredito na iniciativa privada”(RUBINO, 2009 p.169). Ainda nessa entrevista, quando Gilberto a pergunta sobre os aspectos nacionalista de suas obras, Lina corrige:

“[...]O nacional popular é a identidade de um povo, de um país. [...] O nacionalismo é o caminho errado, político-reacionário. O pior que existe no mundo, cheio de empáfia e sem nenhum significado. O nacional traz implícito o povo com todas suas manifestações”(RUBINO, 2009 p.169).

Com o objetivo de trazer à tona o povo e suas manifestações, para pôr em prática as necessidades do popular brasileiro, Lina cria seus projetos arquitetônicos.

museu de arte de são paulo

A cidade de São Paulo foi um terreno de intensa experimentação para a arquitetura moderna no Brasil. A demolição do Trianon, um centro político na Avenida Paulista, abriu espaço para um conflito de concorrências do que deveria ser construído em seu lugar. Resultou-se que o MASP - Museu de Arte de São Paulo - foi o projeto construído neste disputado terreno e tornou-se um dos edifícios mais queridos pelos brasileiros e talvez o principal cartão postal da avenida Paulista. Sobre a construção deste que é, e foi concebido para ser, um dos maiores museus de arte da América Latina, Lina Bo Bardi escreveu o texto “o novo Trianon”, onde expõe as dificuldades iniciais e um breve partido do projeto. Ter acesso às aspirações de Lina ao desen-



Figura 1 - Lina Bo Bardi (Roma, Itália [Italy], 1914 – São Paulo, Brasil [Brazil], 1992) Estudo preliminar—Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon [Preliminary Study—Practicable Sculptures for the Belvedere at Museu de Arte Trianon], 1968. Colagem, nanquim e aquarela sobre papel [Collage, China ink and watercolor on paper], 56,2 × 76,5 cm. Acervo [Collection] Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Doação [Gift] Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006 MASP.04442.

volver o MASP é essencial para entender seu caráter popular, pois “O nacional-popular é ,sobretudo, uma orientação que se efetiva no processo de criação à medida que o artista procede a uma verdadeira unidade com as contradições sociais e humanas de seu próprio tempo e lugar.” (ALENCAR, 2018, p.198)

Quando o Trianon foi demolido, Lina passou em frente ao terreno vazio e concluiu que “aquele era o único lugar que o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno, pela projeção popular, de ser considerado “base” do primeiro Museu de Arte da América Latina [Figura 1] (RUBINO, 2009, p.122) Após esse ocorrido, foi atrás dos agentes do poder público vigente na época, o prefeito Adhemar de Barros e o secretário de obras J. Carlos de Figueiredo Ferraz, porém

descobriu que a prefeitura já tinha planos para o lugar: seria construído um Museu-Fundação. Todavia, este plano não se concretizou e, em 1960, época que já estava na Bahia, Lina recebeu um telegrama a avisando que o seu museu no Trianon seria construído após o projeto anterior ter sido cancelado(19).

Na etapa inicial da construção do MASP, Lina teve um conflito de interesse com o prefeito, pois onde ela planejou um teatro popular, Adhemar queria um salão de baile e ambos não aceitavam mudanças(RUBINO, 2009, p.124). Lina estava decidida a criar um museu onde não houvesse o abismo colossal entre a cultura popular e a cultura erudita - o abismo repetidamente criticado por Gramsci entre os intelectuais e o povo - onde o folclore nacional tivesse seu espaço e as massas pu-

dessem entrar em contato com a arte universal.

Lina diz que “o novo Trianon Museu é uma obra absolutamente nacional”, referindo-se aos materiais utilizados e ainda aponta sua sutil forma de “sabotar” o salão de baile, ao afirmar que ele foi construído “com a esperança de vir a ser transformado” (RUBINO, 2009, p.125). O acabamento do museu é simples, com o concreto e caiação à vista. Essa relação de materiais, tamanho e forma o podem colocar como uma arquitetura brutalista, onde há “uma preocupação com a expressão dos materiais em detrimento de superfícies bem acabadas. A ideia de beleza é associada à verdade construtiva. A edificação deve ser honesta, demonstrando seus materiais assim como a técnica construtiva adotada”. (SANTO VITTO, 2013, p.2)

A monumentalidade do MASP é explicada por Lina juntamente com o próprio conceito de monumental. Ela atenta para que aquilo que é monumental seja distinguido daquilo que é elefântico. Segundo a arquiteta, “o monumental não depende das ‘dimensões’ [...]. A construção nazifascista é elefântica e não monumental na sua empáfia inchada, não na sua lógica. O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou ‘espalhafato’, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental”(22). O que Lina chama de coletivo não deve ser interpretado apenas como um local disponível para muitas pessoas, e sim, para a pluralidade de pessoas que formam o Brasil e os moradores de São Paulo, o povo com suas nuances e seus folclores.

O MASP foi inaugurado com a exposição Mão do Povo Brasileiro, onde foram expostos objetos populares neste mesmo espaço em que há obras do Renascimento ao Impressionismo (o maior museu de arte

da América Latina, na época de sua inauguração). Para a pesquisadora da USP Ana Belluzzo, “a arte popular se tornou o agente principal para se pensar em práticas culturais ligadas à modernidade, quando isso se impôs para um país como o Brasil, de cultura e economia dependentes. Lina propunha como saída a ênfase na cultura autóctone, nas forças vitais do país”(23). O Museu de Arte de São Paulo foi projetado para abarcar a cultura nacional-popular ao mesmo tempo que traz o povo para contemplar aquilo que há de cultura erudita em seu acervo, para que em seu enorme vão e em seu interior as classes populares pudessem transitar, para que fosse possível um circo e um acervo de obras ocidentais num mesmo espaço (Figura 2).

O final de seu texto sobre a concepção do MASP talvez seja sua parte mais interessante, onde são expostas suas expectativas quanto ao futuro da obra e merece ser exposto na íntegra:

“Eu procurei, no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Procurei (e espero que aconteça) recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau gosto de cada dia que, enfrentando “friamente”, pode ser também um conteúdo.” (RUBINO, 2009, p.127)

sesc pompeia

A Fábrica de Tambores da Pompeia foi visitada por Lina pela primeira vez em 1976 (RUBINO, 2009, p.147), era um conjunto de galpões de concreto distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do início da industrialização europeia em meados do século XIX. A antiga fábrica era frequentada por famílias que andavam pelos pavilhões e, principalmente, por crianças brincando. Para projetar o Sesc Pompeia, Lina visitou com frequência o lugar a fim de “fixar essas cenas



Figura 2 - Agostinho Batista de Freitas (Paulínia, São Paulo, Brasil [Brazil], 1927 - São Paulo, Brasil [Brazil], 1997). Circo Piolin no vão do MASP [Piolin Circus Under MASP's Free Span], 1972. Óleo sobre tela [Oil on canvas], 50 x 70 cm. Acervo [Collection] Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Doação [Gift] Marta e Paulo Kuczynski, 2016. MASP.01644.

populares”.

Encantada com a elegante e precursora estrutura de concreto do local, Lina sentiu-se no dever de conservá-la e recuperá-la. Ela explica que sua ideia inicial para essa missão “foi a de ‘arquitetura pobre’, isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal” (RUBINO, 2009, p.147). Este termo é usado pela arquiteta mais de uma vez. Posteriormente Lina explica:

“Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e pelos arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas.” (CARRANZA, 2014, p.126)

Ao falar sobre suas ideias para o Sesc Pompeia, Lina retoma sua experiência nacional-popular do MASP, onde ela “eliminou o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais”, ou seja quebrou a tradição de casta que Gramsci atribuiu aos intelectuais italianos e das nações ocidentais, e abraçou as soluções “diretas e despidas” que testemunhou na cultura popular do povo brasileiro. Ele repete o ato ao projetar a recuperação da fábrica de tambores, demonstrando, portanto, sua preocupação em ser um intelectual orgânico, capaz de elaborar e reviver os sentimentos populares.

O Sesc Pompeia tem a forte presença do vernacular, as cadeiras de madeira do Teatro da Pompeia não são estofadas, como

uma forma de resgatar o teatro popular e o atributo teatro de distanciar e envolver, ao contrário das cadeiras estofadas criadas para os teatros das cortes e que, segundo Lina, “continuam até hoje no comfort da Sociedade de Consumo”(RUBINO, 2009, p.152). Os novos edifícios -uma torre de água, um complexo de quadras e outro de vestiários) de concreto armado erguidos próximos das estruturas existentes são privados de todos os detalhes sofisticados e marcados por gestos fortes: a conexão entre os dois blocos principais por meio de uma solução aérea devido a uma área não edificantes, que consiste em desordenadas passarelas de concreto e os furos nas paredes de concreto feitos para criar aberturas irregulares inspiradas nas cavernas pré-históricas (funcionalmente justificadas pelo requerimento de ventilação cruzada para as quadras de esportes) ao invés de recortar janelas convencionais ou instalar um sistema de ar condicionado, pelo qual Lina tinha “horror”(CODEBÓ, 2021). Esses dois blocos de concreto tiveram inspiração na “arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo o país, nas cidades, nas florestas, no desterro dos desertos e nos sertões”(RUBINO, 2009, p.153). Em todos os textos de Lina Bo Bardi existe uma sombra de seu pensamento teórico e político. A frase “monumento não se refere somente a uma obra de arquitetura, mas também às ações coletivas de grandes arranques sociais”(28), escrita por Lina sobre a construção do Sesc Pompeia, coincide com a percepção gramsciana de que mesmo que a história molde um homem, ela é moldada pelo indivíduo coletivo, principalmente através da reação das classes subalternas (SEMERARO, 2013, p.60).

Ainda explicando o partido do Sesc Pompeia, Lina comenta para quem ela dedica a construção - jovens das padarias, açougues,

quitandas e em suma, o povo - e expõe sua opinião defensora da cultura brasileira, afirmando a importância do Povo Brasileiro (maiúsculas utilizadas pela arquiteta), enquanto nos países ocidentais considerados desenvolvidos a cultura é feita pela “classe média que procura angustiadamente uma saída em um mundo hipócrita e castrado cujas liberdades eles mesmos destruíram há séculos”(RUBINO, 2009, p.154).

museu de arte moderna da bahia

O Museu de Arte Moderna da Bahia parte da fascinação que Lina teve pelo Nordeste. Para ela, existiam três fatores que permitiriam que a Bahia se tornasse um centro nacional de cultura: a existência de uma universidade em expansão, sua classe estudantil e, sobretudo, o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste.(RUBINO, 2009, p.132) Embora nenhuma parte de sua estrutura tenha sido inteiramente projetada por Lina - afinal este museu é, e sempre foi, sediado em prédios coloniais - a arquiteta teve papel fundamental em seu desenvolvimento e inauguração após ser transferido para o Solar do Unhão, onde deixou de ser o Museu de Arte da Bahia e tornou-se o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Neste ponto, é preciso entrar com datas. O Museu de Arte da Bahia é um dos primeiros do país, em 1960 foi inaugurado como Museu de Arte Moderna da Bahia sediado no Teatro Castro Alves, cuja direção foi assumida por Lina Bo Bardi. Em 1963 foi migrado para o Solar do Unhão, onde também foi inaugurado o Museu de Arte Popular da Bahia. Em 1964 o MAMB foi ocupado pela VI Região Militar (RUBINO, 2009, p.136).

No texto “Cinco anos entre os brancos”, Lina retrata sua experiência neste projeto. Nele, ela também busca refletir sobre o que levou um país cujo futuro cultural parecia

promissor a esse fim. A juventude da Universidade Federal da Bahia, bem como das demais universidades do país, passava por um período em que, embora confusamente, estava no caminho mais certo para tomada de consciência política e cultural (RUBINO, 2009, p.136); estava vindo a tona o Cinema Novo, que Lina testemunhou, e, em suma estava para acontecer um movimento intelectual e cultural partindo das bases, ou seja, das classes subalternas. A experiência no nordeste deu a Lina a certeza de que a inércia conservadora do sul poderia ser superada, em campo cultural, pela “tensão” dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do nordeste (RUBINO, 2009, p.130). Dessa forma conclui-se que Lina, passando para os termos de Gramsci, acreditou que era possível que as classes populares (no momento subalterna) tomassem a hegemonia da classe dominante e privilegiada e tornarem-se dirigentes, pelo menos no campo cultural. Além disso, ao usar o termo “estágio de colonialismo cultural” (RUBINO, 2009, p.130), trata-se do que Gramsci define como uma nação que sofre a hegemonia cultural de outra (GRAMAACI, 2002, p.42).

Neste campo de batalha que é a sociedade civil ocidental, os diferentes grupos sociais lutam para conservar ou conquistar hegemonia(33), aqueles que exercem sua hegemonia são as classes dirigentes e aqueles que a sofrem são as classes subalternas. Ao falar sobre o MAMB e o contexto cultural da época de sua inauguração Lina adverte que havia o medo da classe dirigente:

“A situação se precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia a dia: ante a agressividade dos estudantes, ante a possível explosão da fronteira da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, ante a alfabetização em massa, praticada, com o sistema Paulo Freire principalmente por estudantes da UNE, ante a pressão de toda a estrutura

do país chegado ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que necessitava, para sobreviver, daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder a preço nenhum.(RUBINO, 2009, p.135)”

Dessa forma, aconteceu o golpe de 1964 e o movimento cultural emergente, vindo da cultura de base, sofreu um desmonte calamitoso e os planos para o MAMB foram por água abaixo.

Lina diz que o MAMB não foi museu no sentido tradicional, cujo objetivo é somente conservar um acervo, suas atividades foram dirigidas a criação de um movimento cultural. O programa do museu não era ambicioso, era apenas um caminho (RUBINO, 2009, p.131). Durante a estadia do MAMB no Teatro Castro Alves, Lina começou seu trabalho eliminando a “cultura estabelecida” da cidade, buscando apoio da Universidade e dos estudantes, abrindo o museu gratuitamente para o povo e procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática. Nos subterrâneos funcionava uma escola de iniciação artística para crianças e na rampa de acesso foi instalado um auditório-cinema para aulas, projeções e debates. A Universidade e a Escola de Teatro contribuíam para as atividades do museu; seus jovens cineastas construía com as próprias mãos seus cenários.

Reconstruir o Teatro Castro Alves como um teatro popular moderno chegou a ser uma ideia pensada por Lina, mas, durante o regime militar, a televisão e os jornais queriam reconstruí-lo aos velhos moldes, que foi o que ocorreu. Afinal, como é apontado por Gramsci são um meio de difusão e elaboração ideológica, e que, no caso, se sobrepôs ao plano que Lina tinha para o Castro Alves. Embora a reforma não tenha acontecido como desejado, por sua causa o museu migrou para o Solar do Unhão. Neste novo local, foi inaugurado também o Museu de Arte Pop-

ular e as Oficinas do Unhão, onde funcionaria também uma escola de desenho industrial, todavia estas atividades sequer chegaram a ser iniciadas, uma vez que seu projeto foi interrompido quando Castello Branco assumiu a presidência.

Percebe-se que inerente aos objetivos dos museus havia a tentativa do que Gramsci chama de elevação das massas. Dessa forma, as oficinas e escolas do museu buscariam trabalhar na criação de elites de intelectuais surgidos diretamente da massa e que permanecessem em contato com ela, desenvolvendo a cultura nacional-popular(9).

últimas observações

Após investigar e expor lado a lado o pensamento gramsciano e trabalhos de Lina como arquiteta e curadora, em suma, como intelectual, conclui-se que sua atuação foi um fazer cuidadosamente pensado em conectar-se com o povo e desenvolver a cultura nacional-popular. Quando a arquiteta se recusa a se dedicar em casas particulares e dedica seus trabalhos à busca desse caráter nacional popular, ao fazer e pensar coletivo, Lina está exercendo seu papel como um intelectual orgânico, buscando unir a cultura erudita ocidental à sabedoria popular.

Para Gramsci, a elevação da consciência dos subalternos resulta do diálogo entre os “simples” e os intelectuais, elevação para a qual ambas as partes contribuem (COUTINHO, 2011, p.31), a fim de fortalecer as classes populares na luta pela hegemonia. Este diálogo é uma busca constante na trajetória de Lina, demonstrada tanto na materialidade, muitas vezes simples, de suas obras e também em seus usos.

bibliografia

ALENCAR, Mônica Maria Torres de. **Gramsci e a perspectiva nacional-popular no âmbito da Cultura. O Social em Questão**. Ano XX, nº39,

setembro a dezembro de 2017.

CARRANZA, Edite Galote. **Casa Valéria Cirell e o nacional-popular**. Pós V.21, São Paulo, junho de 2014.

CODEBÒ, A. **A arquiteta tecendo a cidade: a praxis de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia**. Traduzido do Inglês por Sandra Schmitt Soster. VIRUS, São Carlos, n. 14, 2017. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/sec=4&item=5&lang=pt>>. Acesso em: 28 Abr. 2021.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Intervenções: o marxismo na batalha das ideias**. São Paulo, Cortez, 2006.

_____. **O leitor de Gramsci: escritos escolhidos: 1916-1935**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere Volume 6: Literatura. Folclore. Gramática**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

JÚNIOR, Gonçalo. **Arquiteta da mudança**. Pesquisa FAPESP, São Paulo, agosto de 2009.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**.

Coleção Face Norte. Rio de Janeiro, Cosac Naify. SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo paulista: uma estética justificada por uma ética?**, do.co.mo.mo, Curitiba, outubro de 2013.

SEMERARO, Giovanni. **A filosofia da história “nacional-popular” nos cadernos de Antonio Gramsci**. Revista HISTEDBR On-line. Campinas, nº 54, dezembro de 2013.

Cláudia Matos Pereira
Universidade de Lisboa, Centro de Estudos e de
Investigação em Belas-Artes
claudiamatosp@hotmail.com

azulejo no modernismo: entre a tradição e a inovação plástica. arte de influências mútuas

Luís Jorge Gonçalves
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-
Artes / Centro de Estudos e de Investigação em
Belas-Artes
luisg@campus.ul.pt

introdução

O azulejo é uma arte que alarga os espaços, desmaterializando-os. Diferentes culturas o utilizaram, para dignificar certos lugares. Na tradição artística portuguesa, o azulejo tem uma grande preeminência. Para os encomendadores, havia a vantagem dos baixos custos da sua produção e da durabilidade. Foi a expressão de artesãos e de artistas eruditos, que souberam utilizar o barro e os óxidos metálicos para criar formas, desenhos, figuras, cores, brilhos e contar histórias nas superfícies da arquitetura.

O longo deste texto, apresenta-se uma trajetória dos precursores da arte do azulejo Modernista no Brasil e em Portugal, cujas influências são mútuas. Os artistas do Modernismo viram no azulejo uma arte onde podiam explorar novos caminhos plásticos. A tradição não deixou de estar presente, mas as ruturas, quando necessárias, também foram assumidas. Com o Modernismo, a arte do azulejo ganhou novas expressões, tonalidades, desenhos, volumes e imagens.

1. fundamentos do modernismo

Charles Baudelaire foi um dos pilares do Modernismo. Em “Flores do Mal”, escrita a partir de 1840 (terminando com sua morte, em agosto de 1867, mas publicado pela primeira vez em 1857), e em “O Pintor da Vida Moderna”, de 1863, lançou alguns dos fundamentos deste pensamento.

Nestas obras destacamos três valores que serão princípios do Modernismo e da cultura Ocidental, até aos nossos dias: o primeiro foi o conceito de Moderno, como uma atitude e consciência do moderno, não como ação do momento; a segunda foi a capacidade de crítica e de autocrítica que conduziu à autoanálise da sociedade Ocidental; a terceira foi a crítica ao conceito de beleza idealizada clássica, considerando antes diferentes concepções de beleza.

1.1. o conceito de moderno

No que se refere ao conceito de Moderno, Charles Baudelaire deixou bem expresso na obra “O Pintor da Vida Moderna”: O moderno não se define pelo tempo presente - nem toda a arte do período moderno é moderna -, mas por uma nova atitude e consciência da modernidade (BAUDELAIRE, 2013).

Acresceu ainda:

“A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2013).

Escreveu estas palavras para que os artistas assumissem a ideia de progresso, não esquecendo a tradição:

“É sem dúvida excelente estudar os mestres antigos para aprender a pintar, mas se o vosso objetivo for o de compreender o carácter da beleza presente, tal não pode ser senão um exercício supérfluo (BAUDELAIRE, 2013).

Charles Baudelaire insta os artistas a serem observadores das suas realidades

e de seus quotidianos. Devem ler a sociedade através do seu olhar contemporâneo e representá-la como a sentem. Para Charles Baudelaire, a modernidade é o artista ser um agente do seu tempo.

1.2. arte, crítica e autocrítica

A capacidade de crítica e de autocrítica tem sido um dos fundamentos mais importantes das nossas sociedades democráticas. O início deste percurso já fora traçado por Platão na “Alegoria da Caverna”, onde se exalta um olhar para além do mundo das sombras. É a nossa constante capacidade de crítica e de autocrítica, que nos conduz à busca do mundo inteligível. Não sendo uma sociedade perfeita, na atualidade, o mundo Ocidental atingiu um elevado nível de crítica e de autocrítica perseverante, através da arte e das ciências sociais, humanas e naturais. Todos os dias se busca desvendar o mundo inteligível.

Em “Flores do Mal”, Charles Baudelaire deixa isso expresso:

“A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez /
Habitam nosso espírito e o corpo viciam, / E
adoráveis remorsos sempre nos saciam, /
Como o mendigo exhibe a sua sordidez. //
Fiéis
ao pecado, a contrição nos amordaça; / Im-
pomos alto preço à infâmia confessada, / E
alegres retornamos à lodosa estrada, / Na il-
usão de que o pranto as nódoas nos desfaça”
(BAUDELAIRE, 2020).

Neste longo poema Charles Baudelaire fez um apelo à constante crítica e autocrítica, que está cada um de nós e que se estende à sociedade. Esta concepção também foi o despertar das ciências sociais e humanas, na sua laboriosa e constante empreitada de analisar o micro e o macro das sociedades e da humanidade e de colocar questões, constantemente. No Modernismo, a riqueza artística, das diferentes correntes que emergiram, foram desafiadoras da sociedade. Desafiavam valores

consagrados e propunham polémicas apaixonadas.

1.3. revisitar o conceito de beleza

O conceito de beleza, foi um dos valores que Charles Baudelaire indagou e que o Modernismo questionou. O paradigma clássico Antigo e Renascentista, reforçado no século XVIII por Johann Joachim Winckelmann, com o neoclassicismo, marcou o conceito Ocidental de beleza. Mesmo o romantismo não deixou de considerar o modelo clássico na figuração, que era realista e naturalista. Charles Baudelaire faz a crítica a esse conceito, considerando diferentes concepções de beleza, no seu soneto de “Flores do Mal”, intitulado, “Beleza” em que se transcreve a primeira estrofe:

“Eu sou bela, ó mortais! como um sonho de
pedra, / E meu seio, onde todos vêm buscar
a
dor, / É feito para ao poeta inspirar esse
amor / Mudo e eterno que no ermo da matéria
medra” (BAUDELAIRE, 2020).

Foi um abrir de portas que levou o Modernismo por novos caminhos e novas explorações plásticas, no desenho, na cor e nas formas. A beleza tinha diferentes acessões e leituras.

Na sequência da crítica ao conceito da beleza idealizada clássica, o Modernismo foi ainda, genericamente, um movimento pautado pela rejeição às tradições, com uma propensão para as defrontar sob novas perspectivas.

1.4. primórdios do modernismo em Portugal e no Brasil

Em Portugal o Modernismo teve como seu marco inicial a “Revista Orpheu”, cujo primeiro número saiu a de 1915 (tendo como referência os meses de Janeiro, Fevereiro e Março). Foi um projeto de revista lit-

erária, onde participaram Luiz de Montalvão, Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, José de Almada-Negreiros, Côrtes-Rodrigues e Álvaro de Campos, com o texto “Opiário e Ode Triunfal”. Foi um projeto inovador no grafismo e na ilustração, de José Pacheco (nome artístico de José Rosa dos Santos Pacheco), formado em arquitetura, na Escola de Belas-Arte de Lisboa. Ele esteve em Paris, entre 1911 e 1913, sendo ainda artista gráfico, cenógrafo e pintor.

Nas artes plásticas, os Modernistas tiveram outros momentos de afirmação. Foi o caso da exposição dos “Humoristas e Modernistas”, em 1915, no Porto, e da exposição de Amadeu de Souza-Cardoso, em 1916, em Lisboa e no Porto. Estavam dados os primeiros passos do Modernismo em Portugal.

No Brasil houve dois momentos marcantes de emergência do Modernismo. O primeiro através da exposição de Anita Malfatti, inaugurada a 13 de dezembro de 1917. Este evento foi recebido com ceticismo, pela sociedade conservadora de São Paulo, onde se realça a crítica de Monteiro Lobato. O segundo foi a “Semana de Arte Moderna” ou “Semana de 22” que se realizou no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. A este acontecimento aderiram escritores, artistas plásticos e músicos, lançado definitivamente o Modernismo no Brasil. Como as linguagens plásticas do Modernismo chegaram ao Azulejo no Brasil e em Portugal?

2. o azulejo antes do modernismo

2.1. o Revivalismo em Portugal

Charles Baudelaire exprimiu desagrado pelo Revivalismo, que procurava no passado os valores do presente. O Revivalismo tem uma longa história que remonta ao antigo Egito, passou pela arte helenística e

tem uma forte presença na época de Augusto, com a recuperação de modelos áticos. Durante a história imperial romana, o revivalismo teve diferentes momentos. Em todos os casos, tratava-se de uma visão conservadora de recuperação de antigas glórias e de uma visão legitimadora do passado. O próprio Renascimento não deixou de ser um revivalismo, que utilizou o modelo artístico romano, em oposição ao medieval. Nos séculos XVIII e XIX, o Neoclassicismo e o Neogótico, opuseram-se ao esplendor do Barroco, através de referências no passado. O século XIX foi a época do Revivalismo. Naturalmente que Charles Baudelaire se manifestou contra essa via de expressar a modernidade. Trata-se de uma visão conservadora, assente em valores antigos e em glórias nacionais passadas.

O azulejo Revivalista inseria-se nesta tendência, de recuperação de um momento marcante da arte da azulejaria portuguesa - o azulejo “azul e branco” -, entre o final do século XVII e meados do século XVIII, correspondendo, de forma preponderante ao período de D. João V. Foi um período conhecido como Ciclo dos Mestres, com o uso das cores azul e branco. Correspondeu a uma época marcada por grandes projetos decorativos azulejares, em igrejas e palácios que entrou no imaginário nacional e popular (MECO, 1985 & 1989).

A estética revivalista recuperou o “azul e branco”, com grandes cenas históricas e de paisagens locais, aplicadas em mercados, estações de caminhos-de-ferro, tribunais, sítios públicos, como jardins, escolas, entre outros espaços. Esta tendência teve em Jorge Colaço o artista que mais se evidenciou. Ele próprio, oriundo de uma família conservadora, deixou uma extensa obra de cerca de mil painéis, na grande maioria em Portugal, distribuídas por cento e dezasseis localidades, e ainda no Brasil, entre outros países. O revivalismo do

azulejo “azul e branco” era uma recuperação do Barroco, um estilo artístico que era do gosto das camadas populares, mas esquecido pelas elites intelectuais, que o viam como símbolo do Antigo Regime e do Absolutismo. Jorge Colaço chegou ao Brasil através de Ricardo Severo, um engenheiro português, residente em São Paulo. Este convidou Jorge Colaço, em 1912, para o projeto dos azulejos da sua casa, entre outras encomendas. Foi um revestimento com azulejos pintados de “azul e branco” (MORAIS, 1988).

2.1. o neocolonial no brasil

Ricardo Severo era um defensor do “culto à tradição”. O convite a Jorge Colaço veio neste trilho. O azulejo “azul e branco” revivalista, como já se referiu, tinha o seu fundamento no azulejo que se produziu, essencialmente, na primeira metade do século XVIII, em Portugal. Este gosto influenciou a burguesia e as instituições paulistas, originando o estilo neocolonial, no azulejo. Nesta arte destacam-se os nomes de Wash Rodrigues, António Paím Vieira e Paulo Rossi Osir.

A base da produção, do que podemos definir o estilo neocolonial no azulejo, foi marcada pelo predomínio do emprego do azul e do branco, na pigmentação, embora também haja a utilização de outras cores. São ainda azulejos dominados por uma componente figurativa (o tema), mas onde as cercaduras (a forma), tiveram um grande uso, como na estética Barroca.

Wash Rodrigues (1891-1957) foi um artista que trabalhou em diferentes projetos. No que se refere ao azulejo, deixou alguns obras marcantes, nesta linha, que se define como neocolonial. A sua obra de destaque é a Pirâmide do Piques, situada no Largo da Memória, em São Paulo, datada de 1920, com arquitetura de Victor Dubugras. Corresponde a um lago. Os azulejos azuis e brancos têm

um cunho heráldico e figurativo. As armas de São Paulo, apresentam um padrão em estrela e o painel figurativo está no frontão sobre um pórtico com colunas jônicas. Não possui cercadura, mas realça a composição, dos referidos tons. Nesta obra, Wash Rodrigues empregou ambientes das suas aquarelas e telas a óleo. O tema remete para o cotidiano do passado, centrado em um chafariz, onde mulheres buscam e carregam água, enquanto tropas e tropeiros estão nas proximidades com suas mulas.

Em 1922, a parceria entre Wash Rodrigues e Victor Dubugras continuou em outro projeto, no âmbito do centenário da Independência do Brasil. Tratava-se da ligação da cidade de São Paulo a Santos, designado de “Caminho do Mar”. Ambos realizaram o projeto do Pouso de Paranapiacaba, o Cruzeiro Quinhentista, o Padrão do Lorena e o Rancho da Maioridade. Salienta-se este último, onde se concretizou um grande painel figurativo de azulejos azuis e brancos, evocando diferentes personalidades da história paulista. No projeto do Pouso de Paranapiacaba apresentava-se um mapa, com a previsão de estradas para o Estado de S. Paulo, onde pintou azulejos de padrão, inspirados no século XVII, com a utilização do amarelo.

Antônio Paím Vieira (1895-1988) teve como projeto paradigmático, no neocolonial, a Igreja de Nossa Senhora do Brasil, de 1940. Tinha um profundo conhecimento das artes decorativas, porque era professor dessa área na Escola de Belas-Artes de São Paulo. Criou o seu próprio forno. A Igreja de Nossa Senhora do Brasil pretendia recuperar o espírito Barroco, em toda a sua total envolvimento. Utilizou azulejos azuis e brancos, mas ainda painéis policromados, como referência para o período pombalino. Existe ainda, uma influência sevilhana, dos azulejos de Francisco Niculoso Pisano, difundidos pela América

espanhola, nomeadamente no México, com a tradição de Talavera Poblana.

Paulo Rossi Osir (1890- 1959) foi um protagonista de relevo, no azulejo do Brasil, como artista e empresário. Como artista, destaca-se um conjunto de painéis, com forte vínculo à primeira metade do século XVIII, no tema, na forma e nas cores, no estilo neocolonial, para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1931.

Como empresário, criou a Osiarte, em 1940. Tratou-se de uma oficina de azulejos, com um papel fundamental na revolução plástica da arte azulejo, no Brasil. Foi nesta empresa que assistimos aos primórdios da linguagem modernista do azulejo, respondendo às encomendas públicas, cujo protagonista foi Cândido Portinari.

O estilo neocolonial corresponde, no Brasil, ao revivalismo. O predomínio do azul e branco marcaram estas linguagens plásticas. Este padrão cromático perdurou e dominou nos primórdios do azulejo modernista no Brasil (MORAIS, 1988).

3. primórdios do modernismo no azulejo

3.1. a iniciativa da indústria cerâmica

Em Portugal, o início da linguagem do Modernismo no azulejo deu-se através das séries de padrões executadas pelas indústrias cerâmicas. Foram os casos da Fábrica de Cerâmica Lusitânia (mais tarde Lufapo Lusitânia Portugal) e a Fábrica de Cerâmica de Sacavém. Adotaram uma linguagem plástica que se enquadrava na Art Deco.

A Fábrica de Cerâmica de Sacavém produziu, na década vinte, um painel de azulejos de padrão Art Deco, com senefas e barras verticais. Usou-se predominantemente os tons de branco e de azul, embora a paleta de cores fosse variada nestas tonalidades, indo dos azuis-claros aos escuros e do branco ao

cinza. Teve aplicação em lojas de comércio, permitindo uma rápida difusão e que a nova linguagem entrasse no cotidiano (MECO, 1985 & 1989).

Na Fábrica de Cerâmica Lusitânia criou-se séries de padrão com decoração em estampilha, nas décadas de trinta e de quarenta, em pó de pedra, com um geometrismo de três quadrados na diagonal, com dois tons de azul. Outro tema, apresentava a aplicação de cores como o bege, castanho e turquesa. Havia no seu desenho faixas verticais, castanhas e turquesas, contornadas por separadores beges. Tratava-se de um tema novo, produzido na década de trinta. Para esta fábrica, trabalhou o pintor António Costa, que imbuído da linguagem Art Deco, na década de 1930, pintou um painel para a entrada de um edifício da Avenida Óscar Monteiro Torres, em Lisboa, onde jogou com o contraste de cores, representou uma cena saloia, ou seja, de uma mulher dos arredores de Lisboa a guiar um jumento de transporte de alimentos para a capital. Há um forte contraste das cores, dentro de uma linguagem das correntes modernistas (MECO, 1985 & 1989). Nestes pequenos projetos concretizava-se o ideal de Charles Baudelaire, de que o moderno se define por “uma nova atitude e consciência da modernidade.” Paulatinamente, começaram as entrar, através do azulejo, novas imagens da modernidade, no cotidiano das pessoas, produzidas por processos industriais.

3.2. a grande escala nos painéis do azulejo do Modernismo do Brasil

O convite para os azulejos da fachada do edifício do Ministério da Educação e Saúde foi manifestado em 1936, a Paulo Rossi Osir. Iniciou-se um longo processo que levou ao início da execução do projeto em 1941, tendo Paulo Rossi Osir “trocado uma intensa cor-

respondência com Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa e outros integrantes da equipe do ministro Gustavo Capanema, correspondência que durou cerca de dez anos” (MORAIS, 1988, p. 30). Paulo Rossi Osir surgiu como o empresário deste projeto, embora a arte fosse de Cândido Portinari (MORAIS, 1988).

Em 1945, os azulejos estavam concluídos, com numerosos incidentes pelo caminho. O resultado foi uma nova linguagem plástica no azulejo. Mantiveram a tradição do azul e branco, trabalhando com diferentes tons destas cores. O tema era uma “metáfora do mar”. Os desenhos têm uma bidimensionalidade, com dois planos. Apresentam séries de repetição, de cavalos-marinhos, estrelas-do-mar, vieiras, diversas espécies de peixes e de búzios, sereias, envolvidos por formas orgânicas e geométricas, com ondas e movimentos, onde o espaço é uma abstração. Outra novidade foi a escala monumental, que trouxe ao painel (MORAIS, 1988).

Este conjunto azulejar não deixou indiferente Oscar Niemeyer, que trouxe a equipe para o projeto que estava a realizar na Capela de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte. Neste caso, tratava-se do tema da vida do santo do orago. O projeto artístico continuou sendo de Cândido Portinari, executado na oficina Osiarte, com a participação do próprio Paulo Rossi Osir, M. Zanini, E. L. Germek, como se refere a própria ficha técnica. Outro artista, em início de carreira, neste projeto, foi Athos Bulcão. A execução da obra decorreu entre 1943 e 1944, tendo o maior painel de 750 cm por 2120 cm. Federico de Moraes refere haver “influência picassiana”, na elaboração desta obra, “porque o artista viu Guernica de Picasso no Museu de Arte Moderna de Nova York quando visitou os Estados Unidos em 1941.” (MORAIS, 1988, p. 64)

O azul e o branco, em diferentes tonalidades, foram as cores utilizadas, em uma referência à tradição do azulejo. Trata-se de uma obra onde há uma forte relação entre o espaço arquitetônico e a iconografia dos painéis. As imagens de São Francisco de Assis são dominantes, não deixando de utilizar a repetição na representação dos animais, nomeadamente da pomba. Criaram-se formas geométricas e orgânicas, apresentando contrastes e uma ausência de vazio.

A grande escala deste painel, a par do seu enquadramento arquitetônico, é marcante na história do azulejo modernista. O projeto incluiu, ainda, o interior da igreja, onde empregou azulejos retangulares e criou fundos predominantemente brancos. As figuras são em azul, em grande escala.

Após este projeto, Cândido Portinari recebeu um convite para o Rio de Janeiro. Executou uma encomenda, entre 1946 e 1951, para os azulejos exteriores do ginásio do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes, cuja arquitetura foi de Affonso Eduardo Reidy.

Continuou a privilegiar o azul em branco e criou diferentes formas orgânicas, em quatro tons destas cores. Como tema figurativo de base apresentou os jogos infantis, com crianças a pular, com o que parece ser um quimono, e outra com o tronco inclinado. Como referiu Frederico de Moraes: “a relação visual entre os dois meninos (gestalt) ou melhor, o modo como foram distribuídos os azulejos sobre o muro é que cria a sensação de jogo, a movimentação contínua das crianças, correndo e saltando umas sobre as outras” (MORAIS, 1988, p. 72).

3.3. o início do azulejo modernista no espaço público em Portugal

O azulejo e a cerâmica foram desqualificados como “artes menores” nas primeiras

décadas da ditadura, a partir de 28 de maio de 1926, que teve em Oliveira Salazar a figura tutelar, a partir de 1928, e que se institucionalizou em 1933, como Estado Novo. Este regime apresentava um cariz nacionalista, de afirmação de valores nacionais, onde se incluíam os valores artísticos. No entanto, a política artística ignorou a arte do azulejo, nos seus projetos de obras públicas. Foram necessárias as influências exteriores, particularmente do Brasil, e a perseverança de muitos ceramistas, para a afirmação do azulejo, no modernismo português. As primeiras produções, com uma linguagem modernista, estiveram na alçada das fábricas, não sendo obras de artistas visuais conhecidos e foram produzidos em grandes séries. Surgem, ainda, em contexto e encomendas privadas, mesmo estando em situação de arte pública.

Neste primeiro momento, destacam-se Almada Negreiros, Frederico George e Jorge Barradas. Almada Negreiros executou um projeto de revestimento em azulejos, em 1949, em um edifício da Rua do Salitre/Rua do Vale do Pereiro, em Lisboa, onde criou um padrão de azulejos, igual em toda a fachada (MECO, 1985 & 1989).

Frederico George, arquiteto e pintor, criou para a sede dos Transportes Aéreos Portugueses, em 1949, um painel figurativo, onde apresenta uma vasta gama de cores, amarelo, azul, verde, ou vermelho, com um cavaleiro que domina os pontos cardeais. Atualmente está exposto no Museu Berardo de Estremoz (PLEGUEZUELO & MECO, 2020). Tratava-se de uma obra importante, no sentido em que Frederico George, sendo pintor e arquiteto, apresentava uma sensibilidade para a inserção do azulejo com linguagem modernista no espaço.

Jorge Barradas foi o artista visual que mais se dedicou ao azulejo, nestes momentos iniciais do modernismo. Em 1945, exec-

utou um pequeno painel de quarenta e nove azulejos, intitulado “Virgem com o menino e fruto.” O intenso uso da cor, os temas vegetais com o padrão figurativo remetem para uma nova linguagem nos azulejos. Algumas das características de Jorge Barradas, como o preenchimento dos espaços já estão presentes. O outro projeto foi por encomenda do banqueiro Cupertino de Miranda, para sede do Banco Português do Atlântico, na cidade do Porto, onde explorou mitos, universos pastoris e histórias infantis. A integração na arquitetura exterior constituía uma novidade em Portugal. Refletia a adesão da burguesia às novas linguagens artísticas. O trabalho de Jorge Barradas foi amplo, no domínio do azulejo (OLIVEIRA, 2016).

No Brasil, a pintora Maria Helena Vieira da Silva executou o projeto “Kilomètre 44”, para o refeitório da Escola Nacional de Agronomia do Rio de Janeiro (atual Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro). Nesta obra, constituída por diversos painéis, com fundo branco e diferentes tons de azul no desenho, destaca-se painel intitulado “Árvore da Vida”, onde a artista joga com geometria do azulejo e criou desenhos de figuras femininas e de uma árvore (MORAIS, 1988).

A integração monumental do azulejo na arquitetura, no Brasil, marcou o arquiteto Keil do Amaral, que participava no projeto do complexo residencial da Avenida Infante Santo. Executado entre 1952 e 1955, compreendeu espaços para grandes painéis de azulejos, no exterior, voltados para a via de circulação, com as escadas a interligar a avenida com um jardim. Constituía um contexto de arte pública. Os artistas convidados foram Maria Keil, Carlos Botelho, Sá Nogueira, Júlio Pomar e Alice Jorge.

Maria Keil realizou o painel intitulado “O mar”, entre 1958-59. É uma composição que explora a geometria. Representa o mar,

com búzios e outras conchas, a par de barcos, com a figura de um pescador e uma criança, a dominarem a composição.

Este projeto da Av. Infante Santo lançou, em definitivo, o azulejo modernista na arte pública de grande escala. A cidade de Lisboa passava a ter novas imagens, com novas linguagens, naquela que era uma arte com grande impacto social e de agrado das pessoas.

O projeto seguinte do azulejo, na sua entrada no quotidiano dos lisboetas, esteve ligado ao Metropolitano (estações de metro). Foi uma nova infraestrutura, cuja execução das primeiras linhas, decorreu entre 1955 e 1959. Destaca-se, por ser o primeiro projeto de financiamento público do poder central (o Metropolitano de Lisboa é uma empresa de capital do Estado), onde se incluía o azulejo. Esta intervenção deve-se a Francisco Keil do Amaral, autor do projeto de arquitetura de Estações, como a do Parque. Das onze estações inauguradas, em 1959, dez tiveram projetos artísticos de Maria Keil (Sete Rios, Palhavã, S. Sebastião, Parque, Rotunda, Entre-Campos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas e Restauradores) e em uma delas, a estação da Avenida, com o projeto de azulejos de Rogério Ribeiro. Tratava-se da consagração definitiva da linguagem plástica modernista no azulejo. Foi também o início de uma associação entre o azulejo e a rede de metropolitano, que ainda se mantém nas sucessivas expansões da rede (MECO, 1985 & 1989).

3.4. a produção dos azulejos

A renovação da arte do azulejo contou com a participação da indústria de cerâmica. Desde o primeiro momento, a geração de artistas modernistas esteve associada à fábrica Viúva Lamego. Fundada como olaria por António Costa Lamego, em 1849, iniciou a sua produção em 1865. A designação de

Viúva Lamego surgiu em 1876, quando o fundador morreu e a sua viúva assumiu a gestão. Inicialmente, esta fábrica esteve estabelecida no Intendente, em Lisboa. A produção e venda estavam no mesmo edifício, que produzia, essencialmente, cerâmicas utilitárias em barro vermelho, faianças utilitárias e decorativas, azulejos em barro branco e adornos arquitetónicos. Na fachada da loja, no Largo do Intendente, foram aplicados azulejos do artista Luís Ferreira, ou Ferreira das Tabuletas.

Nos anos trinta, a produção industrial transferiu-se para área de Palma de Baixo, em Lisboa. Foi nesta nova unidade de produção que trabalharam os artistas que utilizaram o azulejo na linguagem artística modernista, como Maria Keil, Jorge Barradas, Almada Negreiros, Carlos Botelho, Sá Nogueira ou Querubim Lapa.

A aliança entre a fábrica Viúva Lamego e os artistas continuou até aos nossos dias. Permitiu desenvolver novos produtos, com base nos desafios que os artistas propunham, na exploração de cores e de formas.

4. afirmação de artistas modernistas no azulejo

O azulejo ganhou espaço social no Brasil e em Portugal, destacam-se dois nomes: Querubim Lapa e Athos Bulcão.

4.1. cor e forma nos azulejos de querubim lapa

Querubim Lapa foi um artista que explorou a plástica do azulejo, na cor, no desenho e na forma. A sua obra visual é diversificada, na pintura, no desenho e na tapeçaria. Na cerâmica pesquisou novas soluções plásticas e técnicas. A sua atividade como artista está ligada à de professor, na Escola António Arroio, onde lecionava cerâmica e realizava as suas experimentações. É um dos artistas com maior volume de arte pública.

A construção da sua obra iniciou-se no novo bairro do Restelo, tendo executado os azulejos de padrão para o Centro Comercial do Restelo, em 1954. Seguiram-se, em 1956, o painel “As Meninas e Os Meninos”, para a escola primária de Campolide. Este projeto resultou de um concurso lançado pela Câmara Municipal de Lisboa, em meados dos anos cinquenta, com o objetivo de realizar um programa de escolas primárias, diferente do “plano do Centenário” (as escolas deste plano, construídas entre 1941 e 1969, apresentavam um traço arquitetónico que incorporava o “estilo português”, desenvolvido por Raul Lino).

Na cidade de Lisboa procurou-se ultrapassar este estilo austero, pelo que a câmara da cidade criou um programa para a construção de diversas escolas, que incluía intervenção artística. Querubim Lapa concorreu à esta oportunidade na escola primária do bairro de Campolide. Outros artistas participantes do Modernismo, onde se incluíam Neorrealistas, foram José Dias Coelho, Júlio Pomar e João Abel Manta.

Tratava-se de um dos primeiros projetos de obra pública, lançado para o azulejo, por uma instituição do Estado, neste caso do poder local. Como referiu Querubim Lapa:

“O Raul Lino chamou-me ao gabinete dele no Terreiro do Paço e disse-me: ‘Isto está muito bem desenhado, mas você pôs aqui umas meninas a apanhar borboletas. Ora isto é para uma escola primária, deve ter um fim pedagógico. Meninas a apanhar borboletas não pode ser, é melhor fazer outra coisa’. De maneira que desenhei uns miúdos com livros, uma composição estética com um certo lirismo e em azulejo, que foi logo aceite” (QUERUBIM, 1994 & MAIO, 2010).

Querubim Lapa respondeu a numerosas obras, de financiamento privado e público, onde se destaca: revestimento de coluna com peças de cerâmica em relevo policromada, no Hotel Ritz,(1959); azulejos da painel a “Cultura”, na Reitoria da Universidade de Lisboa

(1961); dois painéis em relevo na Pastelaria Mexicana, em Lisboa (1961); painéis de azulejos interiores e exteriores na Casa da Sorte, no Chiado, em Lisboa, com projeto de arquitetura de Conceição e Silva (1963); painel do Casino do Estoril (1967); dois painéis para a Embaixada de Portugal em Brasília (1976); cobertura em azulejos da Estação Bela Vista, da rede do Metropolitano de Lisboa (1998); painel da avenida da Índia (2009).

Em Querubim Lapa observamos a exploração pictórica e tridimensional do azulejo. A componente de artes plásticas leva o azulejo para novos patamares e lança desafios para a geração seguinte de artistas, nesta arte.

4.2. a Brasília de Athos Bulcão

Athos Bulcão foi o artista do azulejo em Brasília. O seu percurso plástico nesta vertente resulta, ainda, da atividade na pintura, no design gráfico, na fotomontagem e nos figurinos. Chegou a Brasília em 1957, requisitado por Oscar Niemeyer, após ter trabalhado no projeto do Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro. Nesta obra, Athos Bulcão elaborou os azulejos do exterior, onde está presente a base da sua linguagem plástica, que se sintetiza por uma exploração bidimensional do azulejo e pelo sistema gráfico do seu desenho, em que ele joga com contrastes de cores e o geometrismo.

Brasília proporcionou à Athos Bulcão o terreno fértil de investigação, em contexto público. Grande parte dos seus projetos foram destinados aos espaços públicos e não aos ambientes restritos das galerias de arte. O azulejo foi concebido para se integrar, ao nível de uma nova cidade, no seu cotidiano urbano e fazer parte das vivências da população. Por isso, o seu azulejo tem um carácter democrático. As suas criações estão distribuídas em diversas cidades brasileiras e em edifícios de Oscar Niemeyer na Argélia, na Itália e na

França (CARAVELLAS, 2018). Encontram-se em escolas, igrejas, teatros, universidades, residências e pilotis de blocos residenciais, praças, parques, edifícios comerciais, instituições públicas do Estado, restaurantes, hospitais, lojas e aeroportos.

Como referiu Athos Bulcão:

O que existe é um “princípio de composição”, a ser livremente manejado pelos operários. O resultado, até certo ponto, escapa ao meu controle. Quando não são empregues ladrilhos brancos, deixo igualmente a critério dos operários, a livre disposição de um só elemento, uma só “letra do alfabeto” para realizar uma escritura (...). Quando, em vez de uma “letra” existem duas, a disposição do desenho será, também, livremente manejada (...) (RIBEIRO, 2018).

Esta foi uma das suas genialidades, somente possível pelo carácter gráfico do seu trabalho. Em seus azulejos há letras, poética, ritmo, movimento, dança, em que podemos remontar ao período em que executava as fotomontagens.

O seu primeiro projeto em Brasília foi com Oscar Niemeyer, em 1957, na Igreja Nossa Senhora de Fátima. A partir de um conjunto de dois azulejos de base, com a representação de uma Pomba do Espírito Santo e da Estrela da Natividade, criou um vasto painel. O fundo é azul e a pomba surge a branco e a estrela a preto. Com estas representações preenche todo o espaço.

Observando a sua transformação, verifica-se que nos projetos até 1962 Athos Bulcão tem a sua obra marcada por padrões bem ritmados, no que se refere à cor e aos temas. Usa o azul e branco (exceto o preto no caso anteriormente mencionado) e temas figurativos ou composições geométricas.

O ano de 1962 assinala a entrada em uma nova fase da sua linguagem plástica, marcada pelo alargamento do padrão cromático e o rompimento com o padrão ritmado. Em um projeto de uma residên-

cia no Lago Sul, do arquiteto Carlos Leão, na parede posterior do jardim de inverno, colocou o verde e o azul, sobre fundo branco. Criou um padrão de um arco em $\frac{1}{4}$ de círculo, com uma estreita linha de cor. Apresenta uma disposição livre, com uma composição de azulejos onde domina o padrão azul. Com esta obra, Athos Bulcão inaugurou um novo caminho, que explorou em grande escala.

Neste paradigma, cada azulejo era um azulejo. Havia uma liberdade total na sua aplicação. Criava imagens abstratas. Bastava um tipo de padrão de um azulejo para criar grandes superfícies com grande dinâmica visual, em conjugação com azulejos brancos. Jogava com as cores e os desenhos em aplicação aleatória. Foi o caso do seu último projeto para a Fundação Oswaldo Cruz, no campus Universitário Darcy Ribeiro, em 2007. Athos Bulcão criou um azulejo de 20 x 20 cm com um único padrão estampado com formas geométricas de $\frac{1}{4}$ de círculo azul, com dupla linha, uma mais fina que a outra, e um losango de cor verde. A partir deste padrão, construiu uma parede de 500 x 2500 cm, como se fosse um imenso bailado de ritmo moderno. Usando as palavras de Roberto Burle Marx: “Não tenho medo de errar. Erro a gente pode corrigir. Tenho medo é da fórmula.”

5. azulejo como arte democrática do modernismo

O conceito do azulejo como arte democrática está na facilidade do seu acesso público. O azulejo foi uma arte que se democratizou, desde a sua emergência na Península Ibérica. Começou nos palácios islâmicos de Granada ou de Sevilha. Adotado pelos reis cristãos, entrou nas igrejas. Na sacralidade dos templos ganhou grande escala nos séculos XVII e XVIII, em Portugal e no seu Império. No final do século XVII emergiu a linguagem plástica do azul e branco, que se manteve até

meados do século XVIII.

O Brasil ainda democratizou mais os azulejos, quando os trouxe para as fachadas públicas, por razões de conservação dos edifícios (ALCÂNTARA, 1980). Em Portugal, durante o século XIX as fachadas dos edifícios encheram-se de azulejos, dando às ruas das cidades, novas cores, padrões e ritmos.

O imaginário dos tempos áureos do azulejo azul e branco levou ao Revivalismo e ao Neocolonial. Os artistas do Modernismo e os poderes públicos, da I República e do Estado Novo, não acarinharam as novas linguagens no azulejo. Esta arte continuou ligada a um conservadorismo artístico e de mentalidades. A arte é reflexo da sociedade que a produz e acolhe.

Os artistas Modernistas, primeiro no Brasil e em seguida em Portugal, começaram a explorar novas formas e cores. No Brasil houve uma adesão prematura das instituições públicas, logo em 1942 no Edifício Gustavo Capanema. Em Portugal, somente nos anos cinquenta, é que tivemos a adesão das instituições públicas, embora nas iniciativas privadas, a adesão fosse anterior. Hoje há uma democratização do azulejo, que trouxe também a democratização do Modernismo, na sociedade portuguesa.

As linguagens plásticas modernistas consolidam-se, com grande aceitação social, sendo um grande exemplo o Metropolitano de Lisboa. Para a transformação da linguagem plástica no azulejo foram necessários projetos de financiamento público e privado. O azulejo chegou às pessoas, que o encontravam no seu quotidiano, nomeadamente na convivência em espaços públicos. Como aludiu Maria Keil:

O azulejo é essencialmente uma presença, um brilho o azulejo não se vê, mas sente-se a maior parte das pessoas não vê as paredes, mas sente-as isso é que é verdadeiramente importante

(PAIS, 2013).

O azulejo tornou-se presença e a sua ausência provoca uma sensação de vazio. A diversidade de linguagens plásticas, de cores e de formas trouxe novas imagens às cidades. O Modernismo tem hoje uma marca no nosso dia-a-dia.

Citando Charles Baudelaire, em o “O pintor da vida moderna”: “A Modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 2013).

bibliografia

ADAM, Luciana Fonseca de Melo. **A Relação Arte – Arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: concepções e materializações (1958 – 1981)**.

Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, 2018.

ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos portugueses em S. Luís do Maranhão**. Rio de Janeiro: Fontana/Fundação Luiz La Saignt, 1980.

BAUDELAIRE Charles. **As Flores do Mal**. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

BAUDELAIRE Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Lisboa: Nova Vega, 2013.

CARAVELLAS, Francisca Maria de Paiva. **Os artistas colaboradores de Oscar Niemeyer na arquitetura religiosa de Brasília**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2018.

CUNHA, Camila Xavier da. **Ararquiazulathos: Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília**. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

DUARTE, Bárbara Pinto. **Ventanias de Athos Bulcão: rutura e integração**. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

MAIO, Luís **“Lisboa (desconstruída) por Querubim Lapa”**. *Jornal Público*, Fugas/Viagens, 13-02-2010.

MANTAS, Helena Alexandra. **Maria Keil, uma operária das artes (1914-2012): Arte portuguesa do século XX**. Coimbra: [s.n.], 2013. Tese de doutoramento.

MECO, José. **Azulejaria em Portugal**. Lisboa: Bertrand, 1985.

MECO, José. **O azulejo em Portugal**. Lisboa: Alfa, 1989.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração, Publicações e Comunicações, 1988.

OLIVEIRA, Adriana Anselmo de. **Athos Bulcão e a Moderna Azulejaria Brasileira**. Vitória: Universidade Federal Do Espírito Santo. Centro de Artes, 2010.

OLIVEIRA, Adriana Anselmo de. **Jorge Barradas e seus caprichos: conservação e restauro de um painel** Tese de mestrado, Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2016.

OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de. **Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: entre a obra de arte e o ornamento**. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2013.

PAIS, Alexandre. **Azulejo, Maria Keil, de proposta, obra artística**. Lisboa: Museu da Presidência da República e Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 50-87, 2013.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Os Afrescos nos Trópicos: Portinari e o Mecenato Capanema**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2003.

PLEGUEZUELO Alfonso & MECO, José. **800 anos de História do Azulejo**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020.

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai. **Transfigurações do espaço arquitectónico através da pintura na arquitectura portuguesa entre os anos sessenta e noventa do século XX**. Lisboa: FA, [Tese de doutoramento] 2009.

QUERUBIM, Lapa; PEREIRA, João Castel-Branco; HENRIQUES, Paulo & MECO, José, **Querubim, obra cerâmica = ceramic works: (1954-1994)**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1994.

RACHED, Mary da Silva. **As tramas azulejadas nas fachadas da arquitetura Moderna e Contemporânea Brasileira**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2018.

RIBEIRO, Sandra Bernardes (ed.). **Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil), Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. ISBN 978-85-7334-338-0, 2018.

SANTOS, Emyle dos Santos. **Artes em Diálogo: a produção de Athos Bulcão para a Rede Sarah**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2020.

SILVA, Fábio. **Educação patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense**. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

SILVA, Maria Cláudia Reis. **A fotomontagem no Brasil [manuscrito]: um estudo das obras de Athos Bulcão (1952-1956)**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2014.

Profa. Dra. Juliana Villela Junqueira, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da UFJF.
jvj.junqueira@gmail.com

Profa. Dra. Maria Margareth Escobar Ribas Lima,
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFMS.
margareth18sr@hotmail.com

Prof. Dr. Rodrigo Mendes de Souza, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da UFMS.
rodrigo.mendes@ufms.br

**modernidade e tradição:
a invenção da casa portuguesa em
Lúcio Costa**

paisagem nos trópicos

Como muitos outros viajantes que por séculos desembarcaram perante a Baía de Guanabara, Lúcio Costa descreve, através das memórias de sua chegada ao Brasil, a mirada para um conjunto de edificações envolto pela natureza plena. Marcado pelo contexto das guerras, o navio escuro se aproximava da costa fluminense ao entardecer. Mas é à luz do dia, que a beleza da descrição de sua experiência se confronta no descompasso entre as paisagens natural e construída.

Revi meu país em 1917, depois de uma longa ausência. (...) Anotecia, quando desembarquei, e a sombra que tudo confunde e mistura já baralhava as formas feias às belas. O trajeto da Mauá à Copacabana, naquela sucessão de avenidas e enseadas, com aquela iluminação deslumbrante como eu nunca dantes vira, maravilhou-me. Pareceu-me um conto de fadas... um sonho...E sonho fora deveras.

Ao despertar, na manhã seguinte – uma linda manhã de sol – foi cruel, bem cruel a minha decepção. Habitado a viajar por terras

diversas estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia, uma arquitetura que transformava em pedra ou nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegando, nada vi que fosse a nossa imagem. (COSTA, 1924).

Herança do estrangeirismo de Lúcio Costa, o senso de exterioridade percorre sua visão sobre arquitetura: é na percepção da paisagem carioca que Lúcio Costa pontua, pela primeira vez, o descompasso entre natureza e cultura, que terá vida longa em suas reflexões acerca do papel da arquitetura brasileira. Ao buscar “a alma do povo”, entende que o sentimento de inadequação flagrado no episódio de sua chegada seria o ponto de partida para uma investigação, no plano da arquitetura, de expressões mais “autênticas” que deflagrassem uma harmoniosa relação entre a “raça”, “clima” e “modo de vida”.

Publicado em março de 1924, o referido artigo marca a posição de Lúcio Costa contra os equívocos identificáveis no ecletismo e reforça sua adesão, naquele momento, ao movimento neocolonial. Caminho que o faria, mais tarde, aderir à Nova Arquitetura, o neocolonial foi a alternativa encontrada pelo arquiteto na busca por uma correspondência possível entre as formas construídas e o meio físico e social nos quais os projetos se inseriam. Para o arquiteto, modernidade e tradição, cultura e civilização não eram termos necessariamente antagônicos. Suas formulações teóricas e pesquisas históricas buscaram encontrar uma linha de continuidade entre o que chamou de “boa tradição” e a arquitetura e arte modernas.

Atento às transformações de seu tempo, Lúcio Costa identifica que o dilema da arquitetura brasileira estaria no ponto de

inflexão entre Natureza e Cultura. Tão pujante quanto ameaçadora, a escala americana é dado inequívoco ao frágil equilíbrio das construções perante ao meio circundante. Para avançar na equação que desse voz à Nova Arquitetura nos trópicos era preciso conhecer a história, desenvolvendo um estudo que permitisse reconhecer os fundamentos que deram origem à própria cultura, para então restabelecer a linha de continuidade interrompida.

As operações historiográficas de Lúcio Costa postas em funcionamento a serviço do desenho, cujo olhar ao passado que lhe era imediato legitima um presente desejável via arquitetura moderna, terá vida longa na obra do arquiteto, para quem o desenrolar das raízes da arquitetura brasileira responderiam ao intenso ambiente intelectual que figura suas considerações até a construção de Brasília, em meados do século XX.

raízes da cultura brasileira

A orquestração entre nacional e estrangeiro marca a cultura moderna brasileira, sobretudo após a semana de 22. Tal debate, engendrado pela condição de país colonizado rumo à autonomia, adquire forte presença na intelligentsia brasileira nos anos 20 e 30, da qual a obra de Lúcio Costa é tributária. Foi a vanguarda artística modernista que abriu seu conteúdo programático para o descobrimento e transformação de uma nação nas bases coloniais onipresentes e potencializou o modelo de progresso social como parte da elaboração estética pretendida.

Em 1920, o movimento modernista buscou definir uma feição moderna para a realidade brasileira. Entretanto, o desdobramento da ideia de um país pautado acima das profundas diferenças regionais, teve

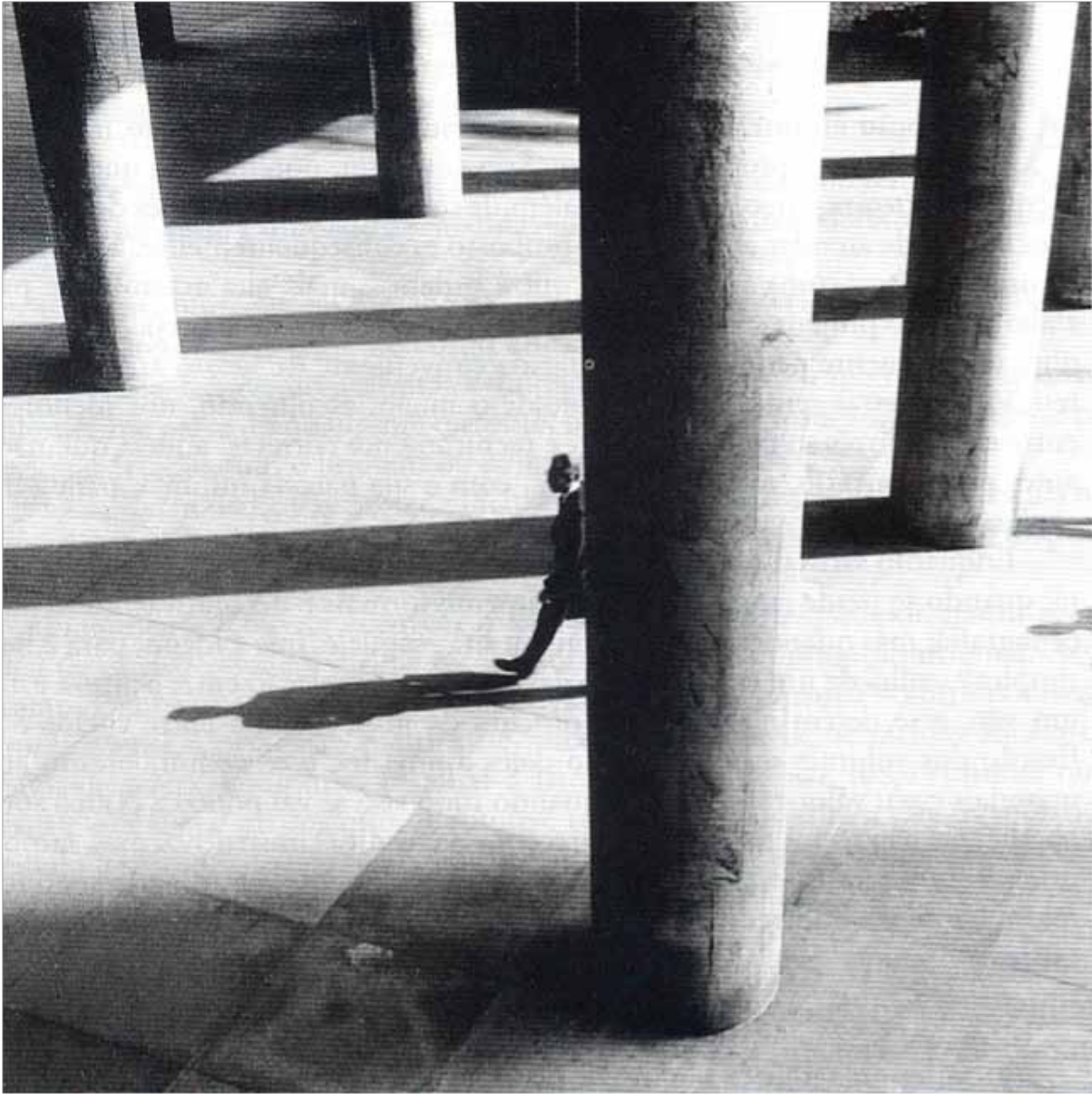


Figura1: Ministério da Educação e Saúde. (COSTA, 1995:120).

como ponto de partida a crise da federação e do liberalismo oligárquico da velha república. A crise da fragmentação regional culminou na Revolução de 1930, cuja resposta se deu na forma de um aparelhamento de estado centralizado. Somada a essa força unificadora da nação, a produção cultural firmava-se como alavancas da transformação social.

A vocação do país inaugural para

as formas do futuro é uma construção do modernismo brasileiro, ao passo que na década seguinte seus contornos passam a ser objetivados com maior nitidez, impulsionados pelo amadurecimento das especulações estéticas originais, sob a pauta modernizadora do Estado.

É nesse momento que o Estado articula um sistema para o patrimônio artístico e

cultural brasileiro, a partir de Rodrigo Mello Franco, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, José Honório Rodrigues, Lúcio Costa e Gilberto Freyre. A definição dos princípios da arquitetura moderna brasileira se deu não só nesse novo ambiente ideológico, como sob a intervenção direta do novo governo.

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, de sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido. (COSTA, 1995)

Como suporte ideológico cultural na história do Brasil, a arquitetura brasileira foi acionada como expressão máxima de um novo padrão estético, ressonante ao projeto de governo que se apoiava nas novas classes em ascensão, cujas massas urbanas transformaram o perfil agrário do país com o advento da industrialização.

Nos anos de 1930, Lúcio Costa indicaria alguns princípios sobre a relação entre a nova arquitetura e a realidade estrutural brasileira, a partir do debate da fusão étnica-cultural ao longo do nosso processo histórico. Pautada pela simplificação das formas na redução programática de seus elementos, aliado ao desenvolvimento técnico dos saberes construtivos, o percurso em direção à nova arquitetura traduzia o espírito desenvolvimentista intrínseco à política nacional vigente.

Ao operar a síntese entre modernidade e tradição, por meio da equação que legitima à Nova Arquitetura como decorrência

técnica das construções coloniais brasileiras, Lúcio Costa estabelece um devir contínuo sem rupturas estruturais frente à mudança paradigmática que se apresenta no campo da arquitetura brasileira, a partir de 1930.

Aceito o argumento da decorrência natural, próxima e, até mesmo, esperada da filiação das antigas construções civis e desataviadas aos novos procedimentos operativos da arquitetura moderna, Lúcio Costa aproxima a arquitetura civil da racionalização construtiva característica da arquitetura dos novos tempos.

Com sentido e forma diferentes de todas aquelas que a precederam no Brasil, a mirada para a arquitetura moderna de filiação corbusiana, não impediu que o raciocínio de Lúcio Costa fosse guiado pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. Portanto, o rompimento com as formas do passado, ponto inequívoco da teoria corbusiana que se justificava, dentre outras coisas, em uma crença incondicional no progresso técnico-social que a era das máquinas proporcionaria à civilização, se dissolve no esquema elaborado por Lúcio Costa, esquivando-se do irremediável conflito entre passado e futuro.

O recurso à “tradição” reporta-se a uma maneira particular de olhar o passado do país, construída a posteriori e funcionando como legitimação interna da arquitetura moderna. Por outro lado, diferentemente da “descoberta” programática do país empreendida pelos modernistas de 1922, o encontro de Lucio Costa com o passado colonial é fruto de uma extensa pesquisa, cuja formulação moderna não é seu objetivo final, mas a decorrência natural de um olhar sobre o passado, que nele sempre esteve presente.

razões da nova arquitetura

O que marca o pensamento de Lúcio Costa é uma obsessão em interrogar o que define a cultura brasileira. No campo da pesquisa, foi responsável por boa parte dos estudos que permitiram esboçar os traços característicos do legado arquitetônico do passado, redirecionando-os ao horizonte possível da arquitetura moderna como prática brasileira.

Ao tornar públicos os seus dilemas, a partir da extensa obra escrita intrínseca à sua trajetória, tanto na elaboração inicial de seu programa para a arquitetura moderna brasileira, como nas críticas mais detalhadas que se desdobram de seu pensamento investigativo, podemos recolher uma equação que tangencia a prancheta moderna que se cristaliza via Rio de Janeiro: a síntese entre modernidade e tradição. Assim, a linha investigativa que decorre de sua produção textual, nos aproxima da evolução dos conceitos de nacionalidade e modernidade para entrever como a arquitetura moderna se viabiliza como argumento final da extensa produção intelectual ao longo de sua trajetória.

O texto “Razões da Nova Arquitetura” é uma espécie de apoio teórico às rápidas transformações da arquitetura brasileira dos anos de 1930, e pontua a primeira manifestação abrangente do arquiteto sobre a arquitetura moderna. Escrito em 1934, seria originalmente publicado em 1936, na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal. Nesse artigo, Lúcio desenha um quadro amplo de transição no qual pontua suas restrições aos movimentos tradicionalistas e as possibilidades antevistas nos movimentos renovadores em arquitetura. É por meio do imperativo técnico que o arquiteto buscará o diferencial entre a verdadeira arquitetura e as manifestações equivocadas no exercício de configurar uma feição local às construções do novo tempo.

No passado, argumenta o autor, os edifícios se apoiavam sobre paredessolidamente assentadas no solo. Porém “um milagre” veio libertá-las: a estrutura independente. Estrutura metálica ou de concreto, o novo sistema, livre dos vínculos com o chão e dotado de grande versatilidade, não apenas ofereceu maior flexibilidade e nova expressão, como também possibilitou, potencialmente,

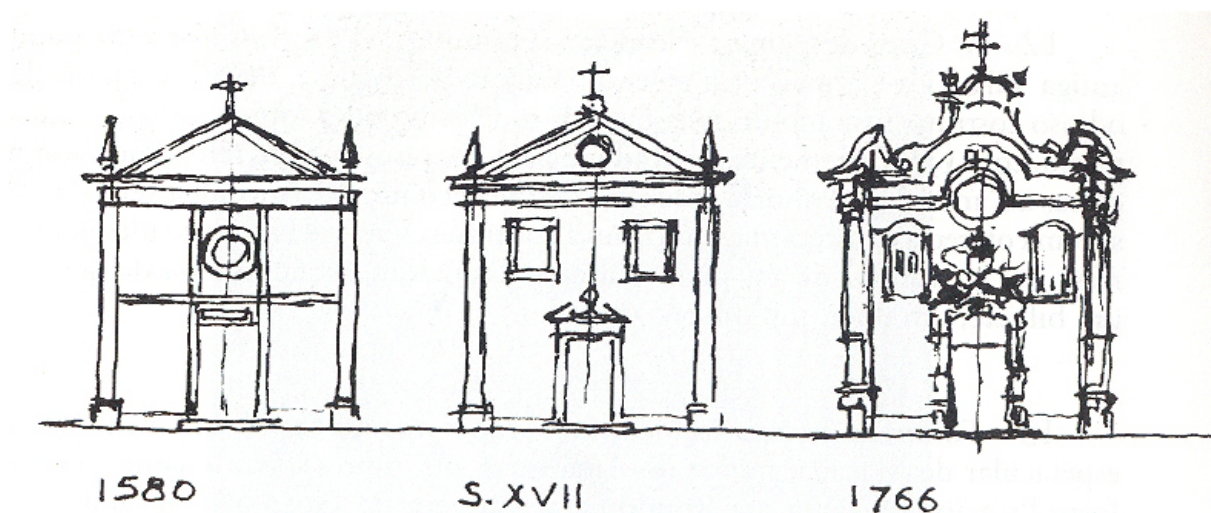


Figura 2: Desenho Lúcio Costa. Capelas. (COSTA, 1995:512)

a estandardização e a industrialização dos componentes. Esta condição deu à arquitetura o recurso à planta livre e a liberdade das fachadas.

Na argumentação de Costa, fica claro que, para um país com uma industrialização recente, e sem um vernáculo artesanal constituído, o processo de modernização não seguiria os trilhos da estandardização desencadeada a partir do desenho de objetos, mas pela adesão ao gesto generalizável que pudesse pensar o país como um todo, em sua complexidade e dimensão, daí sua filiação imediata ao arquiteto franco suíço Le Corbusier, cuja fonte “filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada têm do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos, para logo depois afundar sob os artificios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor”(COSTA, 1934).

Por conseguinte, o que Lúcio Costa entende por “tradição”, no caso brasileiro, está amparado em uma teoria de longa duração, projetado sob uma dimensão cultural ampliada que se insere no quadro da civilização mediterrânea e clássica, por meio de nossa origem ibérica. Nesse contexto mais amplo, das colônias ibéricas de raiz latina, a situação brasileira seria representada por um barroco comedido e austero, cujo estudo legitimaria a fórmula decorrente, poucos anos mais tarde, entre a tradição e modernidade.

Prosseguindo em sua argumentação, Costa faz de relance um comentário a respeito da situação brasileira, enquadrada no contexto mais amplo das colônias ibéricas de raiz latina. Nesse caso, assevera:



Figura 3: Tradição mediterrânea. [COSTA, 1995:249]

A arquitetura barroca soube sempre manter, mesmo nos momentos de delírio a que por vezes chegou, certa compostura, até dignidade, conservando-se a linha geral da composição, conquanto elaborada, alheia ao assanhamento ornamental. (COSTA, 1934).

documentação necessária

O arquiteto não via com antagonismo os duplos contidos em modernidade e tradição, cultura e civilização. Suas formulações teóricas e pesquisas históricas buscaram encontrar uma linha de continuidade naquilo que identificou como “boa tradição” e sua correlação com a arquitetura e a arte modernas.

Lúcio Costa procura demonstrar como a evolução lógica de suas preocupações o

levaria a uma aproximação com as tendências internacionais de renovação da arquitetura. Sua ruptura em relação ao “pastiche” neocolonial se dá na percepção flagrante do formalismo intrínseco ao movimento, do que deriva as artificialidades de suas soluções.

Para viabilizar a “Nova Arquitetura” no país, era preciso conhecer a história, a partir de um estudo que permitisse conhecer os fundamentos que deram origem à própria cultura, para então buscar restabelecer a linha de continuidade interrompida. Linha esta que Lucio Costa buscou reconstituir em seus estudos e dar sequência, nos anos que se seguiram às formulações, em sua obra. que decorre de sua prancheta moderna são os usos dos elementos construtivos de acordo com sua lógica intrínseca consonante ao seu tempo: os elementos de suporte funcionam estruturalmente e as vedações decorrem do mesmo raciocínio.

Contudo, a linguagem de sua arquitetura não se daria na apropriação imediata elaborada no interior de um código específico. Seja atento à tradição vernácula ou ao sistema de princípios desenvolvidos por Le Corbusier, Lúcio Costa lançava mão de ambas, articulando uma à outra com notável liberdade e desenvoltura. Na essência de suas formulações estaria a capacidade de relacionar elementos da natureza já prontos à pesquisa formal que se desencadearia pelo universo da cultura.

Munidos de suas pesquisas, o problema seria encontrar um paradigma da nacionalidade por meio de uma amostragem exemplar, resultante do processo de ocupação do território brasileiro e das vicissitudes enfrentadas em cada região do país. O olhar atento às manifestações decorrentes da empresa colonial se perspectivava no horizonte da experiência sedimentada ao longo de três

séculos.

A construção popular vernácula de origem portuguesa, há muito tempo aculturada, seria objeto de investigação permanente, por meio da sua coerência construtiva, eficiência em relação às condições de uso e de uma adaptação que desvelava as soluções oriundas dessa experiência acumulada. A simplicidade das construções rudes e acolhedoras se daria na economia de recursos característica dos primeiros tempos coloniais, expressando-se por meios próprios, sem rebuscamentos ou artifícios.

Em 1937, Lúcio Costa retoma o tema da arquitetura tradicional luso-brasileira no artigo que inaugura a Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, intitulado Documentação Necessária. O texto pontuaria a intenção de funcionar como guia dos estudos e pesquisas sobre a arquitetura tradicional, sendo adotado, posteriormente, como cartilha do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O lusitanismo de Lúcio Costa não impede a afirmação de uma cultura própria do Brasil-colônia, que define uma nacionalidade e uma personalidade social, ao mesmo tempo enraizada à antiga metrópole e capaz de representar o verdadeiro caráter popular brasileiro.

O declínio desse raciocínio histórico resultaria no ímpeto do ecletismo acadêmico. Em oposição ao projeto de europeização da colônia portuguesa estaria à civilização lusitana, que definiu nossos contornos próprios desde o descobrimento. A tradição artística e arquitetônica pautada no convívio português entra em crise com a vinda família real ao país, quebrando o isolamento colonial que atravessara os séculos. Somado a isso, o fim do modelo mercantilista e à adesão à nova

fase do capitalismo industrial, sob liderança inglesa, abre as portas do país aos novos centros e suas influências, que se traduzem no ecletismo disseminado do século XIX.

Tidos como análogos, o esquema formal moderno e a rudeza arquitetônica do período colonial, permitiriam, assim, uma continuidade lógica da “tradição local” no desdobramento da arquitetura moderna brasileira. Resultante da tradição construtiva, a modernidade arquitetônica reflete, no caso brasileiro, o respeito à simplicidade, à volumetria e ao clima, sendo que tais normativas, no plano discursivo, poderiam assegurar à prática regular da arquitetura uma orientação correta, sobretudo no ímpeto de corresponder às ideias de nacionalidade, tão caras a Lúcio Costa. É na passagem deste programa à prática, sob a adjetivação “nacional” da nova arquitetura, que produção brasileira que de desdobra imediatamente ao projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP [1936] adquirirá projeção internacional.

Ao recuperar, pelas vias da tradição, a leitura popular portuguesa, Lúcio Costa reafirma a escolha pelo saber contido na ação pioneira que se desenvolve em consonância à natureza bruta da colônia. A arquitetura mínima, plena de conhecimento, guarda a boa tradição a ser equacionada pela modernidade que se impõe.

Sem esquecer, por fim, a casa “mínima”, como dizem agora, a dos colonos e - detalhe importante este - de todas elas a única que ainda continua ‘viva’ em todo o país, apesar de seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de “pau”do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de

abrigo para toda a família - crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos -, tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando [...] e ninguém liga de tão habituado está, pois “aquilo” faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho - é o chão que continua... Mas, justamente por isso, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudomissões, normandos ou colonial”, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura. (COSTA, 1937).

O valor superior atribuído à vertente popular seria aferido em Portugal, pontuando a máxima do arquiteto na escolha da arquitetura civil em oposição à “erudita”, nos estudos que se seguem da tradição luso-brasileira.

[...] servindo-nos de expressão usada [arquitetura popular portuguesa], na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de “make up”, uma saúde plástica perfeita - se é que podemos dizer assim....Tais características transferidas - na pessoa dos antigos mestres e pedreiros “incultos” - para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à arquitetura portuguesa na colônia, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até os meados do século XIX. (COSTA, 1937).

Ao trazer à luz a arquitetura popular brasileira de origem lusitana, o arquiteto

aponta que a tradição construtiva não se deu através de manuais nem mesmo das instituições arquitetônicas portuguesas, mas por um saber artesanal propagado pelos portugueses desde a descoberta. Assim, reconhece que tanto ele como os demais intelectuais do movimento colonial:

[nós] não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; [...] Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição. (COSTA, 1937).

Para Lúcio Costa, o despojamento inicial presente no ofício do “mestre portuga” evidencia a adaptação aos “costumes mais simples e à largueza maior”, que resultou na casa “desataviada e pobre”, em tudo diferente dos palácios europeus. Essa verdadeira tradição materializa o “ser nacional”, cuja identidade atravessa os séculos e as paisagens do Brasil.

Mantendo-se vinculado à arquitetura colonial brasileira, Lúcio se esquivará de qualquer tentativa de utilização de seus elementos formais que resultassem no uso anacrônico das modernaturas luso-coloniais. A arquitetura nova é agora entendida como o resultado do desenvolvimento dos princípios fundantes das construções dos séculos XVI, XVII e XVIII.

E não se limitando [o trabalho de reconhecimento], apenas, à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX, [...] mas abrangendo também a do século XVIII e mesmo os possíveis vestígios da do século XVII, quando, sendo a vida ainda áspera, eram

mais marcados os contrastes e, como arquitetura propriamente, ela apresentava interesse maior. E não para fixar somente as casas grandes de fazenda ou os sobradões de cidade com sete, nove ou onze janelas e porta bem no meio, mas as casas menores, de três, quatro, até cinco sacadas, porta de banda e aspecto menos formalizado, mais pequeno burguês, como essas que ainda se encontram nas velhas cidades mineiras [...]; e também as pequenas casas térreas, de pouca frente, muito fundo e duas águas apenas, alinhadas ao longo das ruas; sem esquecer por fim a casa “mínima”, como dizemos agora, a do colono e – detalhe importante este – de todas elas a única que continua “viva” em todo o país, apesar de seu aspecto tão frágil. (COSTA, 1937).

Assim, o texto Documentação necessária não é apenas uma exaltação dos valores da arquitetura vernácula, mas também um discurso do que viria a ser o parâmetro pelo qual deveria se guiar a arquitetura moderna em sua mirada à tradição. O valor oriundo daquela arquitetura civil, vinculado às raízes mais profundas da nacionalidade, é direcionado ao exercício de encontrar as correspondências de caráter evolutivo e as analogias da integridade das formas construtivas, quando realizadas segundo a sua lógica interna. Trata-se, ademais, de demonstrar que a verdadeira tradição e a sua correta interpretação convergiam para os enunciados da arquitetura moderna.

O texto transcorre na descrição de elementos de arquitetura, por um método de análise tipicamente acadêmico, seguido de ilustrações: classificação em família, gênero e espécie, divisão em partes e descrição dos elementos, coberturas, beirais, parede, estrutura de sustentação.

Aproximam-se, deste modo, a explicação da evolução histórica da arquitetura

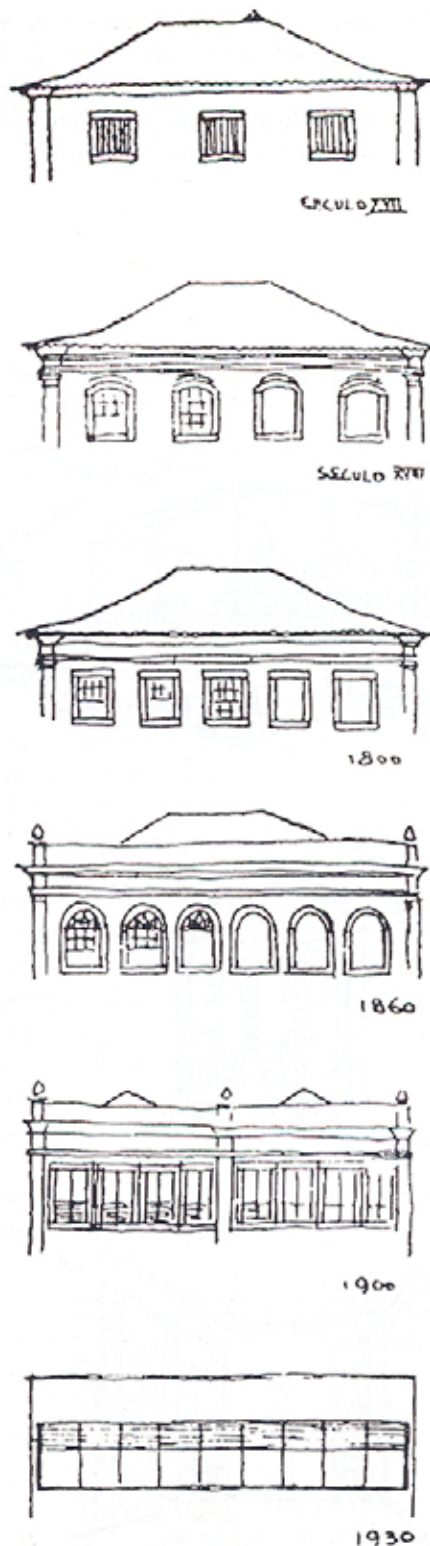


Figura 4: Desenho Lúcio Costa. Esquema da arquitetura tradicional brasileira. 1937. (COSTA, 1995:461)

à história da técnica construtiva, como bem demonstra o percurso traçado a partir da crescente predominância dos vãos sobre os maciços de alvenaria.

O beiral, como elemento de proteção à chuva, passa por um processo de mutação, com o advento da calha, que tem como fim sua total supressão, a partir das novas técnicas de impermeabilização das lajes de cobertura e das vedações externas. No desenvolvimento lógico-construtivo do sistema proposto tem-se: beiral, beiral-calha, platibanda-calha e, por fim, o terraço-jardim corbusiano.

Diz-se, por exemplo, que os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol [...] e os bons mestres jamais pensaram nisto, mas na chuva, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado. Depois, com o aparecimento das calhas, surgiram aos poucos, logicamente, as platibandas, continuando as cornijas [...] até que, agora com as coberturas em terraço jardim, a transformação se completou. (COSTA, 1937).

Derivam desse raciocínio, numa constante, tanto o crescimento progressivo das janelas até a liberação total das vedações, quanto às transformações do beiral que recebe platibanda e depois terraço jardim e, finalmente, do sistema construtivo de pau-a-pique que, guardadas as devidas cautelas, se presta à analogia com o concreto armado.

Assim, Lúcio estabelece uma linha evolutiva que vai dos arcabouços de madeira à ossatura independente, passando pelas aberturas, naturalmente ampliadas aos panos-de-vidros “bem orientados”. A equação entre modernidade e tradição foi pensada, portanto, a partir da homologia formal entre a construção tradicional luso-brasileira e a

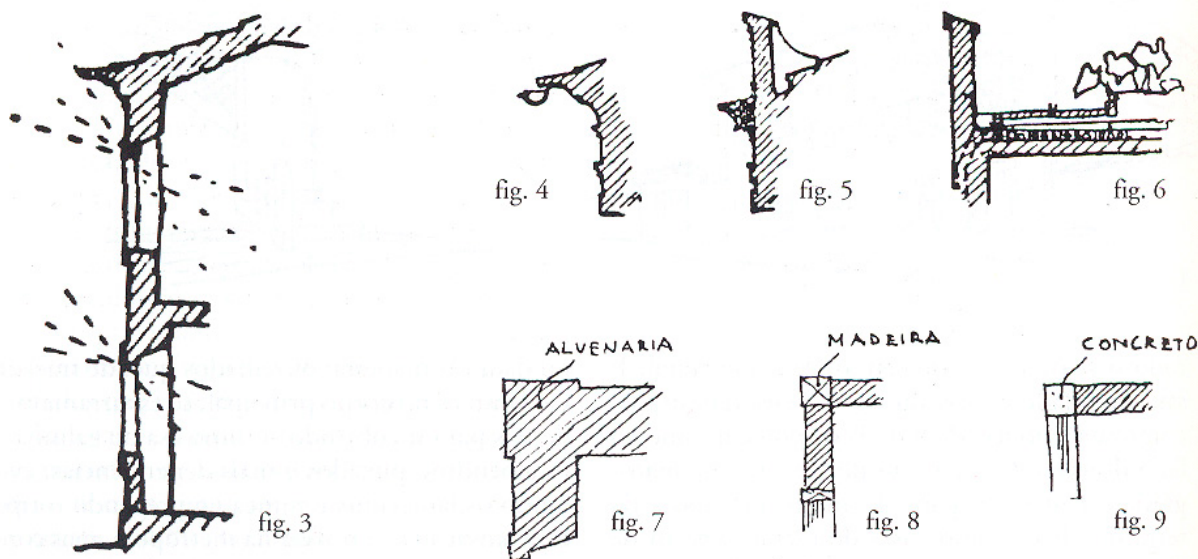


Figura 5: Desenho Lúcio Costa. Esquema da arquitetura tradicional brasileira. 1937. (COSTA, 1995:460).

cartilha moderna corbusiana.

Os atributos formais das construções simples serão relacionados à “técnica construtiva”, ou seja, o passado arquitetônico que Lúcio Costa tão bem conhecida será relido a partir dos princípios estético-construtivos da arquitetura moderna, de filiação corbusiana. Podemos diagnosticar que a tomada de consciência nacional ganha força a partir da consciência moderna adquirida em suas investigações. A partir de então, Lúcio passa a reconstituir um percurso histórico cuja lógica aproxima tradição e futuro, no horizonte de seu engajamento moderno.

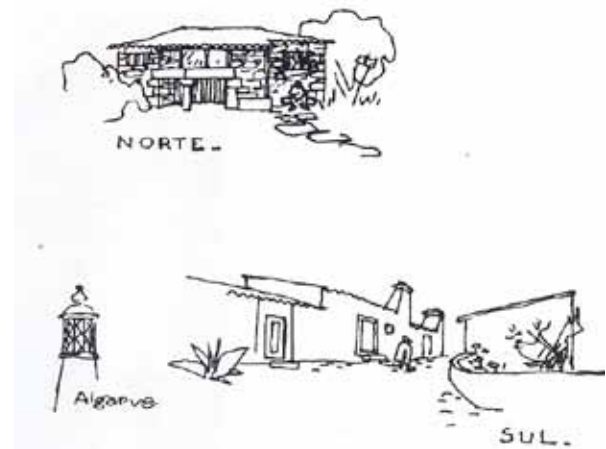
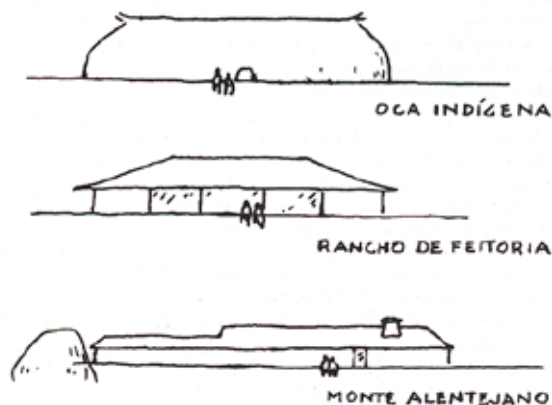
Se no artigo Razões da Nova Arquitetura [1930] a “máquina de morar” se constituiria como mote para a arquitetura moderna, a “casa mínima” de Documentação Necessária [1937] surgiria como resultado natural da tradição brasileira pela via da técnica, antes estabelecida.

Diante das inúmeras variações da

tradição brasileira, o exercício de Lúcio Costa em elaborar uma síntese das anotações consideradas indispensáveis para o estudo da arquitetura tradicional brasileira foi absorvido nos anos de sistemática interpretação e pesquisa, dentro e fora do SPHAN.

Tal inventário operacionaliza uma tradição pautada no exercício de reconhecer a interferência dos elementos exógenos nas construções brasileiras, recuperando-se certa harmonia a uma cultura construtiva que, pontuada suas características elementares, passa pelo correr dos anos com certa compostura.

O projeto moderno para Lúcio Costa dependia, antes de tudo, de enraizamento. As respostas ao tempo presente – ao mundo moderno – só poderiam ser efetivas se mediadas pela cultura. Os avanços técnicos não seriam suficientes para as transformações permanentes no horizonte de sua trajetória intelectual. Tampouco bastaria à arquitetura a decorrência imediata desses preceitos. Para



além da justa medida da técnica, era preciso encontrar a expressão artística correspondente.

Era preciso, portanto, uma mirada ao passado para retomar seu sentido essencial, tanto na cultura clássica, como na herança vernácula. Era preciso extrair a parte ativa que configuraria – no plano formal – os componentes capazes de legitimar o novo. Do contrário, decorreria uma expressão que, antes de ser autêntica, seria pautada pela mera subordinação da cultura a um processo de modernização sem contrapartida autóctone.

Assumir e respeitar o nosso lastro original – luso, afro, nativo. Reconhecer a grande importância para o Brasil de hoje do aporte da migração europeia – mediterrânea e nórdica – bem como a do oriente – próximo e distante. Aceitar como legítima e fecunda a resultante desse entrosamento, mas reputar fundamental a absorção, neste aporte, da nossa maneira peculiar, inconfundível – brasileira – de ser. Preservar e cultivar tais características diferenciadoras, originais. Recusar subserviência, inclusive cultural, mas absorver e assimilar a inovação alheia. Considerar exemplo válido de como proceder a construção do edifício-sede do antigo Ministério de Educação e Saúde [1936-45], episódio que vale como lição e advertência. (COSTA, 1995).

Figura 7: Arquitetura tradicional portuguesa. (COSTA, 1995:452).

Figura 6 (ao lado): Referências da arquitetura tradicional brasileira. (COSTA, 1995:453).

bibliografia

- CARDOZO, Joaquim. **"Arquitetura popular no Brasil"**, In: Módulo, n.05. Rio de Janeiro, 1956.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter, 2007. 2.ed]
- _____. **Lúcio Costa em entrevista a Schoumatoff**. In SHOUMATOFF, Alex. Profiles (Brasília). The New Yorker. New York, nov.1980, p.94.
- _____. **"A alma dos nossos lares"**. A Noite, 19. mar. 1924.
- _____. **"Razões da Nova Arquitetura"**, post-scriptum. COSTA, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. **"Documentação Necessária"**. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937.
- _____. **"Opção, recomendações e recado"**, s/d. In: COSTA, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- LEONIDIO, Otavio. **Carradas de razões: Lucio**

Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951). Rio de Janeiro, São Paulo: PUC Rio e Loyola, 2007.

MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil – elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa, 1924/1952.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1987.

_____. **Razón, ciudad y naturaleza: la génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier.** Madrid, Tesis Doctoral, Departamento de estética y composición de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 1992.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, [1956] 1999.

NOBRE, Ana Luiza et al. **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TELLES, Sophia da Silva. **“Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”.** Novos Estudos, n.25. São Paulo: Cebrap, out. 1989.

WISNIK, Guilherme T. **Lucio Costa.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. **O risco – Lucio Costa e a utopia moderna.** Rio de Janeiro: Bang bang filmes, 2003.

_____. **Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica.** São Paulo: FFLCH-USP, 2003. Dissertação de Mestrado.

WISNIK, Guilherme T. **“Arquitectura del territorio”.** In: Revista 2G nº 45. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2008.

WREDE, Stuart and William Howard ADAMS (org.). **Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century.** Nova York: MoMA, 1991.

XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: obra escrita.** Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

_____. **Brasília e arquitetura moderna brasileira: bibliografia selecionada.**

_____. **Levantamento sobre Lucio Costa: o**

patrimônio histórico e artístico. 1976.

_____. **Levantamento sobre Lucio Costa: a arquitetura contemporânea.** 1976.

_____. **Levantamento sobre Lucio Costa: relação e histórico.** 1976.

_____. **Levantamento sobre Lucio Costa: a arquitetura colonial.** 1976.

Dagny Más
Engenheira Civil, UFMS.

a necessidade do pensamento complexo nas utopias contemporâneas

dagny.mas@ufms.br

resumo

O imaginário das cidades ideais tem registro desde os tempos da Antiguidade Grega, algumas sem deixar o plano das ideias, sendo denominadas de utopias, às quais nascem da cisão entre a realidade, de como o mundo é, e do sonho, de como o mundo deveria ser. Devido à falta de esperança causada pelos horrores das duas Guerras Mundiais e de suas consequências, no século XX vingaram as chamadas distopias, narrativas que lidam com a extenuação dos medos coletivos e dos problemas globais. Atualmente, as distopias ainda são extremamente populares e permeiam o imaginário coletivo nas mais diversas mídias como forma de crítica aos contextos sociais, enquanto as utopias foram deixadas de lado e precisam ser retomadas. Através de análises bibliográficas e reflexões filosóficas, o presente estudo propõe-se a discutir o uso do pensamento complexo e da transdisciplinariedade como propostos por Morin (1999) e Tavares (2015) como uma forma de se pensar as utopias contemporâneas, sendo escolhido como exemplo o projeto

de Bjark Ingels para a vida em Marte e seu respectivo protótipo construído em Dubai. Um dos pontos levantados para discussão é a necessidade de se considerar não apenas as relações complexas entre os materiais e processos construtivos, mas também de não perder de vista as possíveis consequências dos aspectos sociais do projeto, e ao invés disso, de se utilizar as novas tecnologias desenvolvidas para melhorar os aspectos da sustentabilidade na Terra.

Palavras-chave: Utopia; distopia; pensamento complexo; transdisciplinariedade.

Abstract

The imaginary of ideal cities has been registered since the times of Greek Antiquity, some without leaving the plane of ideas, being called utopias, which are born from the split between reality of how the world is and dreams of how the world should be. Due to the lack of hope caused by the horrors of the two World Wars and their consequences, in the 20th century the so-called dystopias, narratives that deal with the extenuation of collective fears and global problems, took hold. Currently, dystopias are still extremely popular and permeate the collective imagination in the most diverse media as a form of criticism of social contexts, while utopias were left aside and need to be resumed. Through bibliographical analysis and philosophical reflections, this study proposes to discuss the use of complex thinking and transdisciplinarity as proposed by Morin (1999) and Tavares (2015) as a way of thinking about contemporary utopias, being chosen as an example Bjark Ingels' design for life on Mars and its prototype built in Dubai. One of the points raised for discussion is the need to consider not only the complex relationships between materials and construction processes, but also not to lose sight of the possible consequences of the social aspects of the project, and in-

stead to use the new technologies developed to improve aspects of sustainability on Earth..
Keywords: Utopia; dystopia; complex thinking; transdisciplinarity.

introdução

O imaginário das cidades utópicas - sempre históricas e críticas, baseadas na cisão entre a realidade e o que se acreditava ser o ideal na época- possui registros conhecidos desde a Antiguidade Grega e segue constante até atingir seu auge no período do Modernismo, havendo então uma interrupção em sua produção no período do pós Segunda Guerra, quando há a substituição pelas distopias que atualmente permeiam a cultura pop.

Após o Iluminismo, o modo de pensar, ensinar e projetar passou a seguir o “pensamento linear”, no qual há a fragmentação por disciplinas e uma forte relação direta entre causa e efeito. Tal modo de pensar é considerado ultrapassado, pois uma vez que nos encontramos conectados em rede, o mesmo deve acontecer com o ensino e projetos, entrando em vigor o “pensamento complexo” defendido por Edgar Morin, no qual há a consideração das ligações contextuais transdisciplinares.

1.metodologia

Através do estabelecimento de uma linha do tempo do imaginário das cidades utópicas, de análises bibliográficas e reflexões filosóficas, o presente estudo propõe-se a discutir o uso do pensamento complexo e da transdisciplinariedade como propostos por Morin (1999) e Tavares (2015) como uma forma de se pensar as utopias contemporâneas, como o projeto de Bjark Ingels para a vida em Marte e seu protótipo construído em Dubai.

2.desenvolvimento

2.1.primeiras cidades

Não sabemos exatamente quando as cidades passaram a ser imaginadas e planejadas ao invés de surgirem apenas espontaneamente como derivadas de aldeias e vilas (Figura 1) nas quais o modo de trabalho sofreu mudanças, de forma a que os alimentos sejam produzidos em excesso para que haja o suficiente não apenas para seus produtores, mas também para outros cidadãos que se dedicam exclusivamente a outros afazeres como indústria e serviços. (BENEVOLO, 2001).

O primeiro registro a respeito do imaginário das cidades ao qual temos acesso no momento é oriundo da Antiguidade Grega, realizado por Platão em seu livro *A República* (entre 387 a 367 a.C.), no qual o autor nos apresenta sua própria cidade ideal, a Kallipolis, a “cidade bela”, cuja estrutura política foi pensada com base na cidade de Atenas e que nunca deixou o plano das ideias, não tendo sido nem mesmo apresentado seu plano urbanístico. Nesta, há uma organização baseada na correspondência indivíduo-pólis baseada nos aspectos da racionalidade e da divisão do trabalho de acordo com as aptidões de cada classe de cidadãos, sendo estas a dos guardiões (governantes-filósofos), auxiliares (militares) e produtores (classe trabalhadora). (HELLER, 2018).

Já em seu livro *As Leis* (possivelmente



Figura 1 – Planta da aldeia neolítica de Hallstatt, Alemanha Fonte: BENEVOLO, 2019.

entre 357 e 347 a. C), Platão discursa a respeito de mais uma cidade ideal, a Magnésia (Figura 2), localizada idealmente na ilha de Creta. Também nunca concretizada, esta cidade possuía planta circular para homogeneidade dos espaços cívicos e divisão em 12 partes tanto em sua Asty (área urbana composta pela Acrópole e pela Polis), quanto em sua Khora (área rural). (MONTEIRO, 2019)

Comparativamente, a respeito das cidades platônicas:

Kallipólis tem sua origem da necessidade dos homens e Magnésia é para conseguir realizar a utopia de uma cidade e legislação ideais, talvez por isso a primeira seja tão espontânea que não tenha forma, enquanto a segunda seja tão utópica que seu desenho possa ser definido (a circunferência). [MONTEIRO, 2019]

Já Aristóteles, através do livro *Política* (350 a.C), apresenta exemplos de cidades consideradas ideais que foram aplicadas à realidade, como a grelha urbana de matriz ortogonal idealizada por Hipodamos na cidade de Mileto (479 a.C, na Jônia, atual Turquia), e da cidade portuária de Pireu (451 a.C, Atenas, Grécia), respectivamente Figuras 3 e 4, que utilizam como base a geometria, a astronomia e uma organização territorial baseada na divisão em três classes: sagrada, destinada ao sustento do culto dos deuses; pública, destinada ao sustento dos guerreiros e privada, destinada aos agricultores (COSTA, 2016).

2.2. utopias urbanas

Apenas no século XVI, entretanto, que o termo “utopia” foi cunhado e utilizado pela primeira vez por Thomas More em seu livro homônimo, *A Utopia* (1516), no qual apresenta primeiramente uma crítica à Inglaterra de sua época, onde a transição do feudalismo para o capitalismo gerou o cerceamento de terras anteriormente comunitárias

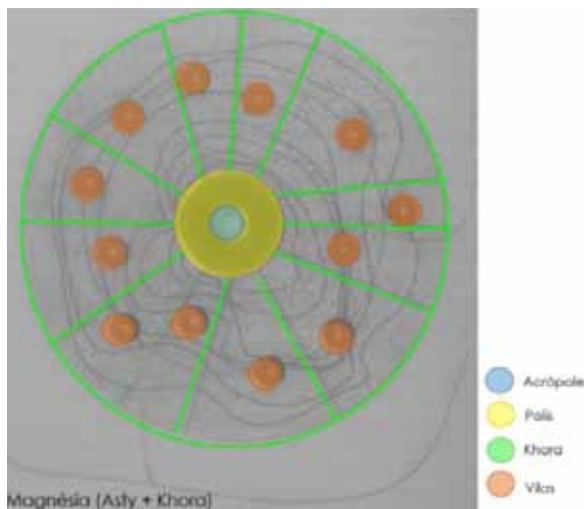


Figura 2 – Planta da cidade platônica Magnésia.
Fonte: MONTEIRO, 2019.

e a conseqüente expulsão de camponeses para as cidades para dar lugar à criação de ovelhas, além da perseguição religiosa e guerras constantes. Em seguida na segunda parte do livro o autor apresenta um local imaginário (Figura 5), simetralmente antônimo, no qual a harmonia era absoluta entre os povos, não havendo propriedade privada ou grandes diferenças entre rendas. (MORUS, 1997)

O sentido da palavra utopia, segundo o Dicionário Online de Português, deriva do grego τόπος, lugar, e do prefixo u que denota negação, de forma que utopia seria, desde sua origem, um “não lugar”, ou um lugar imaginário.

Jerzy Szachi afirma que “[a utopia] nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado.” (SZACHI, 1972, p. 13). Não satisfeito com a realidade presente, o utopista imagina uma outra ordem humana, por ele considerada como a ideal. Esta oposição entre realidade e ideal implica o fato de que as ideias utópicas são sempre históricas, ou seja, estão relacionadas à época/ condições em que são criadas. [LAGE, 2019, p. 3]

A história do urbanismo está recheada

de cidades utópicas, como a Sforzinda de Antonio Avelino no século XV (Figura 6), a Cidade do Sol de Tommaso Campanella no século XVII (Figura 7), a Cidade Salinas de Chau de Claude-Nicolas Ledoux no século XVIII (Figura 8), entre outras.

Entretanto foi no século XIX, com o acelerado crescimento demográfico e a necessidade de expansão das cidades além dos limites de seus antigos muros medievais, que houve o auge do pensamento sobre os espaços urbanos que resultaram em diversas utopias de duas principais correntes do chamado pré-urbanismo: os progressistas, com bases socialistas, traçados geometricamente de acordo com as funções humanas e pregando o rompimento com o passado histórico, utilizando de alojamentos padrão; e os culturalistas, que criticam a cidade industrial, baseando-se na nostalgia dos agrupamentos humanos orgânicos de épocas anteriores.

Como representantes dos pré-urbanistas progressistas, temos Robert Owen com New Lanark e New Harmony (Figuras 9 e 10), Charles Fourier com o Falanstério (Figura 11), Étienne Cabet com Icária (Figura 12) e Jean-Baptiste Godin com o Familistério (Figura 13), o mais longo dos experimentos urbanístico-sociais citados; e dos culturalistas temos Ebenezer Howard com a Cidade Jardim (Figura 14).

Tais projetos, mesmo em sua maioria tendo sido executados, ainda podem ser considerados como utópicos, uma vez que funcionavam perfeitamente apenas no mundo das ideias e falharam quando colocados em prática.

Os pré-urbanistas, assim como Campanella, não dissociaram os espaços físicos da estrutura sociopolítica das cidades. Também descrevem modelos ideais de organização física e social. Estes modelos são, em sua maior parte, bastante detalhados e rígidos, no



Figura 3 – Planta da cidade de Mileto. Fonte: <https://haac1.wordpress.com/2017/09/15/teatro-grego-caracteristicas-historico-principais-generos-autores-e-teatros/>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

sentido de não permitirem variações no ideal previamente estipulado. [LAGE, 2019, p. 4] Desta forma, tais utopias estavam fadadas ao fracasso desde sua concepção pois o problema encontra-se em seu processo criativo, dado através do chamado “pensamento linear”, o qual Morin (1999) define como “uma concepção linear da causalidade [na qual] temos causas que produzem efeitos”, excluindo diversos fatores e relações sociopolíticas e ambientais e não permitindo adaptações de acordo com as variações de condições locais.

No século XX, o modelo de cidade segue o modelo pós-liberal, cujos principais problemas, segundo Lage (2019) são “o excesso de adensamento nas áreas centrais, o espraiamento em direção a subúrbios cada vez mais longínquos e a falta de moradias para aqueles que não conseguem arcar com os valores imobiliários”. Para corrigir tais problemas, os modernistas sugerem sua cidade-máquina, como a não construída Ville Radieuse de Le Corbusier (Figura 15) e as diretrizes da Carta de Atenas, redigida pelos CIAM em 1945.

Segundo esses preceitos é criada Brasília, porém mais uma vez as condições consideradas não englobam a totalidade da realidade: o Plano Piloto (Figura 16) abriga

apenas as classes abastadas, forçando os trabalhadores a se estabelecerem em cidades satélites que foram previstas para existir, mas não foram realmente planejadas e que, segundo Lage (2019), “muitas delas ainda são desprovidas de ordenamento urbanístico, infraestrutura e serviços adequados”.

2.3. distopias do século XX: guerras e destruição ambiental

Após os horrores da Segunda Guerra, os ânimos das utopias modernistas se arrefeceram até que a própria Arquitetura Moderna morreu quando o conjunto Pruitt-Igoe foi dinamitado em 1972. Em contra partida, o pós-modernismo trouxe a expansão das distopias, palavra cujo significado vem do grego τόπος, lugar e prefixo dis, ruim, sendo este então um “lugar ruim”.

O gênero das distopias teve sua estreia na literatura em 1895 com o livro *A Máquina do Tempo* de H.G. Wells e continua até hoje permeando o universo da cultura pop desde os clássicos *Admirável Mundo Novo* (1932), *Fahrenheit 451* (1953), *Laranja Mecânica* (1962), *O Conto da Aia* (1985) até os contemporâneos *Jogos Vorazes* (2008), *Divergente* (2011) e *A Rainha Vermelha* (2015), além de livros ainda possuem grande representação em filmes como *Mad Max* (1979), séries como *Westworld*, (2016), mangás como *Akira* (1982), HQs como *V de Vingança* (1988) e jogos como *BioShock Infinite* (2013).

As distopias lidam com a extenuação dos medos coletivos e dos problemas globais: regimes totalitários de moldes fascistas, crises ambientais, desigualdades sociais, opressões a minorias, controle social, entre outros. “devemos reconhecê-la como uma manifestação consciente ou inconsciente da necessidade de um mundo melhor percebida por homens que são incapazes de descobri-lo por si mesmo.” (SZACHI, 1972, p. 123). Autores

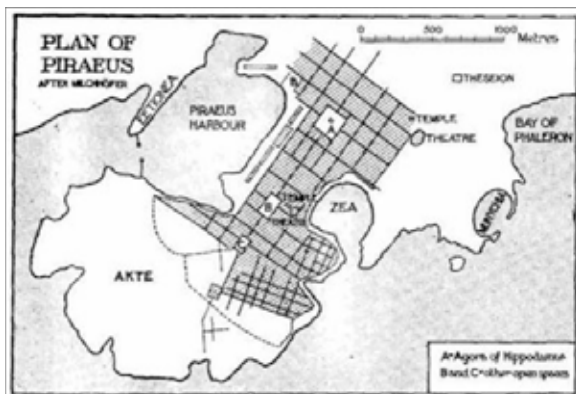


Figura 4 – Planta da cidade de Pireu. Fonte: <http://oleniski.blogspot.com/2016/08/aristoteles-contrahipodamos-de-mileto.html>. Acesso em: 03 de nov. de 2021

contemporâneos das utopias negativas protestam contra o mundo existente, mas parecem não possuir a fé necessária para engajar-se na propagação do que consideram o bem. No mundo pós-moderno, o ideal soa como algo duvidoso em si, ou algo condenado ao fracasso. No que se refere ao Urbanismo, a busca por um modelo ideal de cidade passa a ser criticada na medida que a cidade não é mais vista como um objeto, mas sim como um processo, a todo momento sendo construída e reconstruída por seus diversos atores. Dentro dessa nova perspectiva, a categoria “futuro” não pode ser idealizada e detalhada em pormenores, conforme o faziam as utopias urbanas clássicas. [LAGE, 2019, p. 9]

Margaret Atwood, autora de distopias como a trilogia MaddAddam (2003, 2009 e 2013) que retrata um futuro em que ocorre uma pandemia que extingue 99% da população mundial, em entrevista ao El País afirma:

Claro que toda distopia fala do presente. Orwell falava de 1948 e Huxley falava dele mesmo chegando a Hollywood nos anos trinta, após passar pela Grande Depressão e ao se deparar com o sexo livre e as comidas exóticas. No século XIX foram escritas milhares de utopias. É lógico. Houve tantas

melhorias materiais, tantas invenções, que só podiam imaginar um mundo melhor. O XX foi um século de distopias porque foi um século de guerras e totalitarismos. Ficou claro que essa ideia da sociedade perfeita implicava um massacre. Você tinha que matar todos os que discordassem de você para instaurar sua utopia. Toda distopia contém uma utopia e vice-versa. Teremos que descobrir como nos organizar para que o planeta permaneça habitável. As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo

2.4. ressurgimento das utopias

Ainda no século XX, já durante o pós modernismo tivemos a atuação do grupo Archigram com projetos de urbanismo e arquitetura utópicos que, segundo Silva (2004), “(...) solicitavam novas alternativas de planejamento espacial fundamentadas em princípios como a mobilidade, a flexibilidade, a instabilidade, a mutabilidade, a instantaneidade, a efemeridade, a obsolescência e a reciclagem”. [Tais projetos] procuravam antever e moldar o ambiente futuro, com propostas super criativas nas quais o campo da realidade se encontrava com o domínio da ficção, mais especificamente, com o imaginário da ficção científica. Um conjunto de ideias, imagens e objetos inspirados nas múltiplas possibilidades entreabertas pela ciência e pela alta tecnologia da era espacial [SILVA, 2004, p. 1] Entretanto, apesar das articulações e conexões existentes em seus projetos, as utopias desenvolvidas pelo Archigram foram concebidas em um plano totalmente conceitual, no qual ainda se aplica um pensamento linear, excluindo-se variáveis como fatores socioambientais e geoclimáticos necessários para sua materialização.

Já Toyo Ito, no final do século XX, enxerga no microchip a estética da cidade de fluxos da contemporaneidade. Ito (1993),



Figura 5 – A ilha de Utopia. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isola_di_Utopia_Moro.jpg. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

afirma que “a fotografia de uma área urbana pode virar um diagrama abstrato que mostra apenas o contorno vazio dos prédios e as obras da engenharia civil, preenchida com pontos luminosos e coloridos” tal qual o diagrama explodido do microchip, elencando em ambos as características comuns de Fluidez, Multiplicidade de Camadas e Fenomenalidade.

Além disso, é significativo que não são somente pessoas e veículos que fluem de um lado a outro da cidade. O fluxo de energia e informação tem aumentado explosivamente, ao ponto onde se pode dizer que essas correntes invisíveis estão dominando o espaço urbano numa extensão ainda maior. Nós não podemos moldar esse espaço de informação em imagens visíveis, visto que não constitui

uma rede física e apenas pode ser observado através de terminais. Dado o aumento em fluxos eletrônicos e conseqüentemente em dados, o espaço urbano pode ser apenas fenomenológico. Em outras palavras, o espaço urbano real feito de obras de arquitetura é sobreposto por outro que deriva de fenômenos como luz, sons, imagens, etc. [ITO, 1993] Esta cidade fenomenológica de fluxos apresenta-se de forma complexa, pois além de suas camadas físicas, considera as influências dos dados, luz, sons, entre outras informações não visíveis que compõe a realidade. Todavia, atualmente as redes de transporte e as edificações ignoram o relevo, a vegetação e a água presentes nos seus sítios de implantação.

2.5. complexidade da contemporaneidade

Segundo Castells (1996), “tanto o espaço quanto o tempo estão sendo transformados sob o efeito combinado do paradigma da tecnologia da informação e das formas e processos sociais induzidos pelo processo atual de transformação histórica (...)”, estas transformações de espaço e tempo se devem a conexão global em rede, que permite que o fluxo de informações e compartilhamentos seja praticamente instantâneo, que nos leva ao pensamento de Morin (1999), de que “hoje vivemos uma época de mundialização, todos os nossos grandes problemas deixaram de ser particulares para se tornar mundiais (...)”.

Ao mudarmos nossa forma de conexão ao mundo para a da sociedade em rede, faz-se necessária também uma mudança no processo de raciocínio e de ensino: aquilo que antes era pensado e ensinado de forma fragmentada segundo os moldes do Iluminismo através do “pensamento linear”, precisa agora passar a um processo mais holístico, denominado de “pensamento complexo”, no qual Morin (1999) aponta que “é um desafio



Figura 6 - Sforzinda de Antonio Avelino. Fonte: <https://alchetron.com/Sforzinda>. Acesso em: 03 de nov. de 2021

porque só podemos conhecer, como dizia Pascal, as partes se conhecermos o todo em que se situam, e só podemos conhecer o todo se conhecermos as partes que o compõem”.

O pensamento complexo considera o conhecimento como uma rede, em que todas as partes estão conectadas, e na qual não basta considerar estas partes como elementos isolados dentro de um conjunto, pois as conexões e interações entre estas partes também são influentes no todo que compõe. O estudo complexo seria então o baseado na transdisciplinaridade, a qual segundo Casilli (2011, apud TAVARES, 2015, p.198) “tem como objetivo permitir uma integração de todas as disciplinas em um saber único e reconfigurado, assim como a formação de profissionais

de múltiplas competências”.

2.6. utopia do século XXI

A atual utopia do século XXI bebe da fonte do sci-fi e é realizável: a colonização de Marte. Em seu TED Talk An architect's guide to living on mars Bjark Ingels explica como: com um pensamento complexo que promove a junção de tecnologias para obtenção de recursos básicos como água, ar, alimentos e possibilidade de moradia (Figura 20). Em relação a este último tópico, Ingels (2019) sugere a construção com terra para isolamento térmico e da radiação, utilização da tecnologia de impressão 3d para mão de obra e de uma cúpula inflável para criação de uma atmosfera respirável.

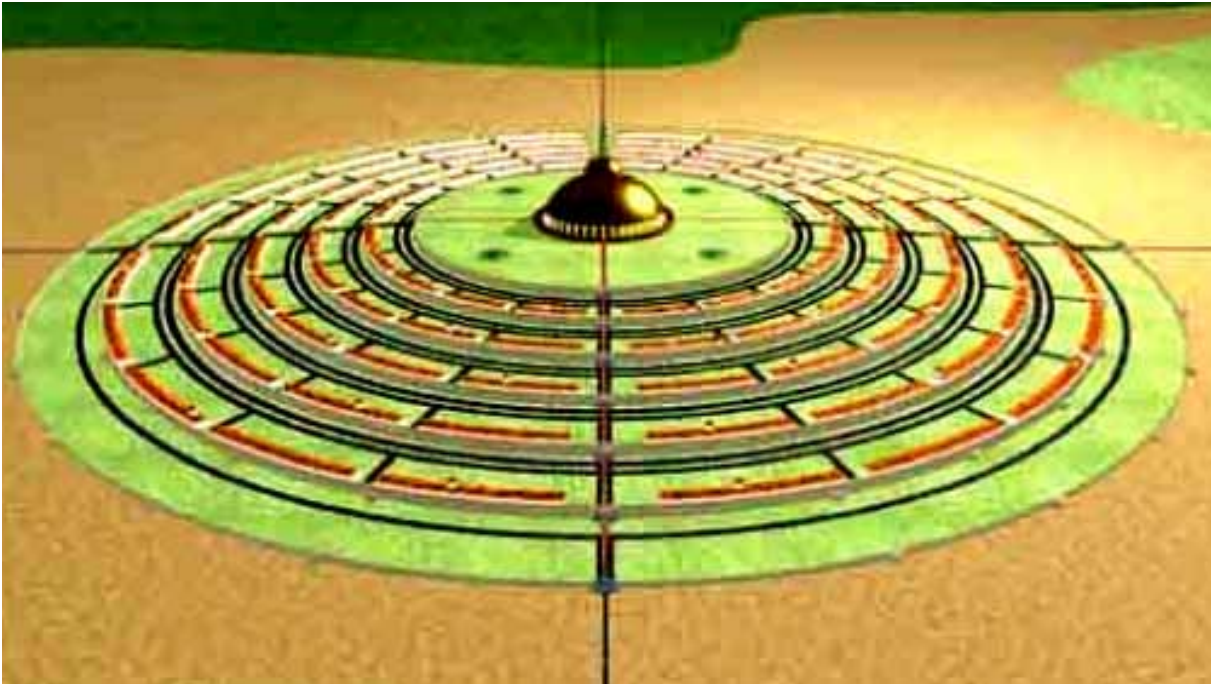


Figura 7 – Modelo digital da Cidade do Sol de Tommaso Campanella. Fonte: <http://paxprofundis.org/livros/cidadedosol/cidadedosol.htm>. Acesso em: 03 de nov. de 2021

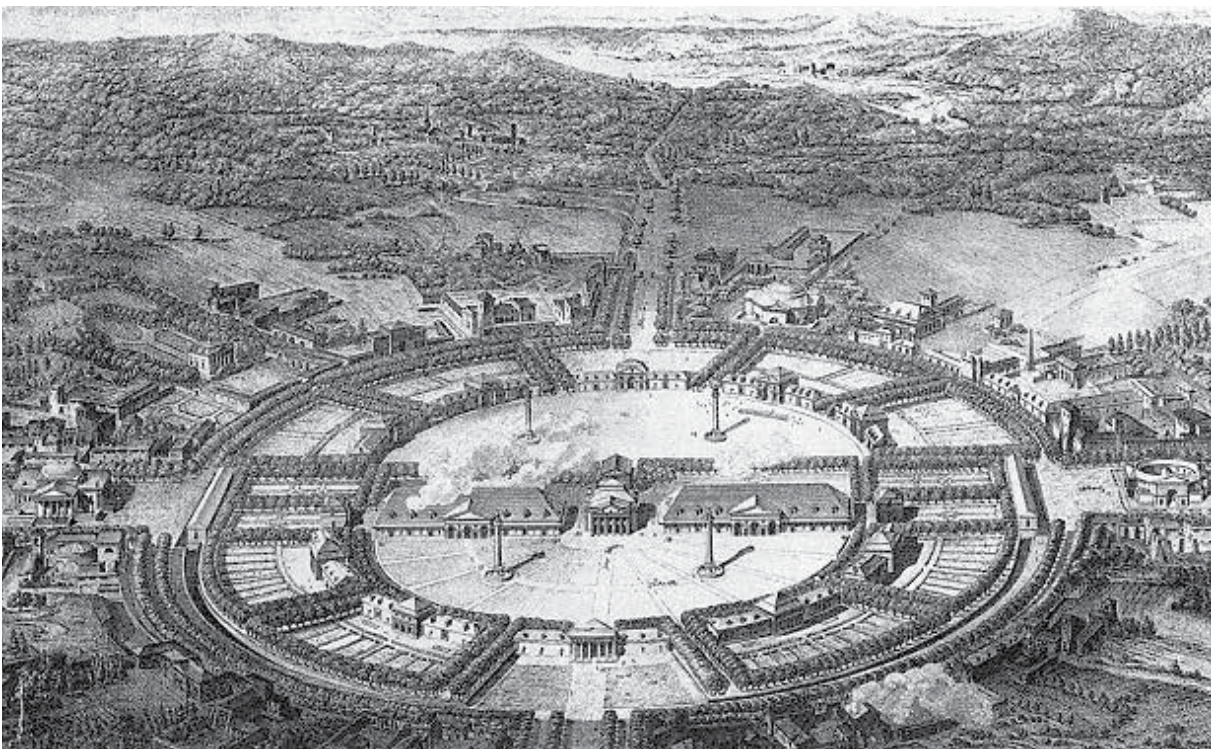


Figura 8 - Cidade de Chaux de Claude-Nicolas Ledoux no século XVIII. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Salinas-de-Chaux-de-Claude-Nicolas-Ledoux-1774-Implantacao-de-construcoes_fig5_314395681. Acesso em: 03 de nov. de 2021



Figura 9 – New Lanark de Robert Owen, Escócia. Fonte: <https://www.visitheritage.co.uk/whats-on/new-lanark-mills-world-heritage-site-p2097811>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

Materialmente, esta utopia contemporânea já se mostra possível, inclusive com um protótipo construído pelo BIG em Dubai no projeto Mars Science City (Figuras 21 e 22). Socialmente, não se pode perder de vista justamente as críticas realizadas pelas distopias, como no filme *Elysium* (2013) em que a parcela mais rica da população reside em uma estação espacial, deixando o resto da humanidade em uma Terra superpopulosa, ambientalmente destruída, totalmente pós apocalíptica.

Outro ponto a ser destacado é que as tecnologias empregadas para a colonização de Marte devem servir não como válvula de escape dos problemas socioambientais na Terra, mas sim para a melhoria da vida nesta através do desenvolvimento sustentável como



Figura 10 – New Harmony de Robert Owen, Estados Unidos. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:New_Harmony,_Indiana,_por_F._Bates.jpg.

defendido por Rogers (2001) que nos garanta “ar limpo, água potável, camada de ozônio efetiva, mar sem poluição, terra fértil e abundante variedade de espécies” (Figuras 23 e 24).

3. conclusão

Desta forma, a utopia contemporânea possui potencial tanto para ser concretizada, quanto para servir apenas de laboratório de pesquisa de tecnologias, mas especialmente como laboratório para considerações contextuais minuciosas na forma de projetar, utilizando do pensamento complexo e da transdisciplinaridade, forçando-se ao uso do desenvolvimento sustentável com recursos ainda mais limitados ou até mesmo inexistentes, que se utilizadas no cotidiano, poderão melhorar extraordinariamente nossa relação com nosso habitat atual e com o meio ambiente.



Figura 11 - Falanstério de Charles Fourier. Fonte: <https://casadasaranhas.com/2020/05/15/4066/>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

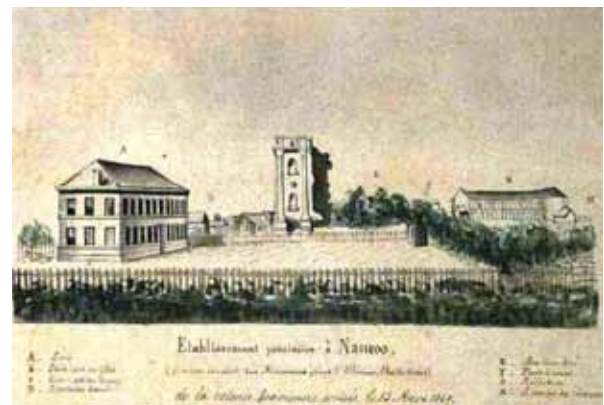


Figura 12 – Icária de Étienne Cabet, Estados Unidos. Fonte: <https://journals.openedition.org/diacronie/5001>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.



Figura 13 - Familistério de Jean-Baptiste Godin, na França. Fonte: <http://utopicus2013.blogspot.com/2013/05/utopians-in-history-of-urban-planning.html>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.



Figura 15 – Ville Radieuse de Le Corbusier. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/787030/classicos-da-arquitetura-ville-radieuse-le-corbusier/52001cc3e8e44e6db0000007-ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier-image>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

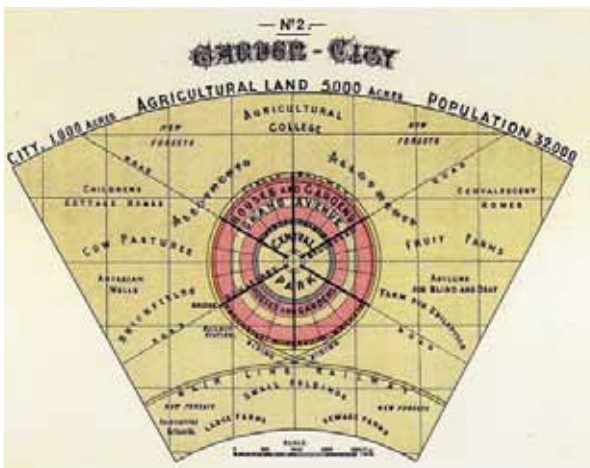


Figura 14 – Cidade Jardim de Ebenezer Howard. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diagram_No.2_\(Howard,_Ebenezer,_To-morrow.\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diagram_No.2_(Howard,_Ebenezer,_To-morrow.).jpg). Acesso em: 03 de nov. de 2021.

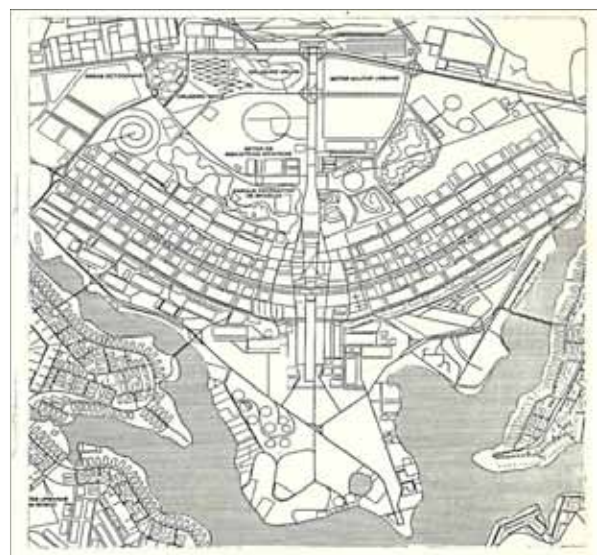


Figura 16 – Plano Piloto de Brasília. Fonte: <https://mdc.arq.br/2011/02/17/da-insustentabilidade-do-plano-piloto/>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.



Figura 17 – Demolição do conjunto Pruitt-Igor. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pruitt-Igoe-collapses.jpg>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

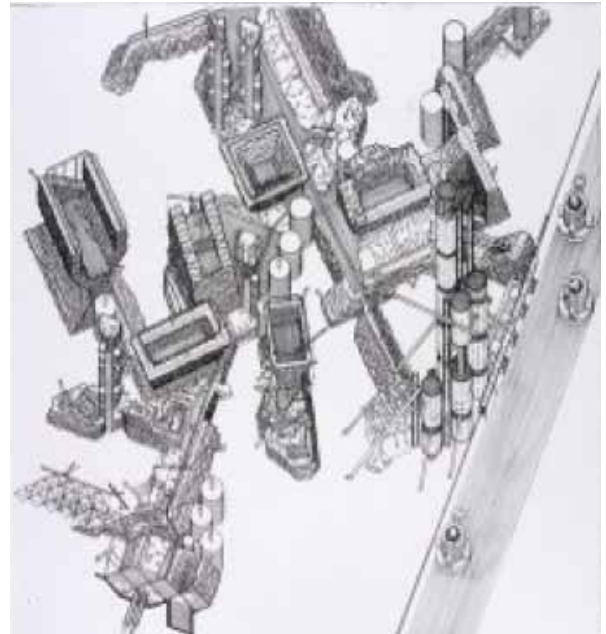


Figura 18 – Plugin City do grupo Archigram. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/969450/archigram-trajetoria-e-influencias-ao-longo-de-suas-producoes>. Acesso em: 04 de nov. de 2021.



Figura 19 – Walking City do grupo Archigram. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Archigrams-Walking-City-Herron-and-Harvey-1964_fig1_228744229. Acesso em: 04 de nov. de 2021.

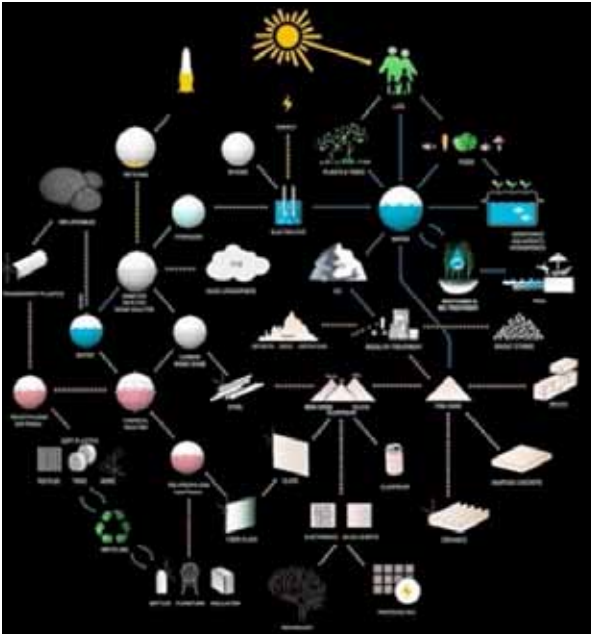


Figura 20 – Esquema de produção de recursos para possibilitar a vida em Marte. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/927078/ted-talk-bjarke-ingels-fala-sobre-construcao-e-vida-em-marte?ad_medium=gallery. Acesso em: 04 de nov. de 2021.



Figura 21 – Protótipo Mars Science City do grupo BIG, Emirados Árabes Unidos. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/927078/ted-talk-bjarke-ingels-fala-sobre-construcao-e-vida-em-marte?ad_medium=gallery. Acesso em: 04 de nov. de 2021.



Figura 22 – Protótipo Mars Science City do grupo BIG, Emirados Árabes Unidos. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/927078/ted-talk-bjarke-ingels-fala-sobre-construcao-e-vida-em-marte?ad_medium=gallery. Acesso em: 04 de nov. de 2021.

Figura 23 – Protótipo Mars Science City do grupo BIG, Emirados Árabes Unidos. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/927078/ted-talk-bjarke-ingels-fala-sobre-construcao-e-vida-em-marte?ad_medium=gallery. Acesso em: 04 de nov. de 2021.



bibliografia

- BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 8 ed. São Paulo Paz e Terra, 2005.
- COSTA, R.S. **Aristóteles contra Hipodamos de Mileto, o planejador de cidades**. *Νεκρομαντεϊόν*, 22 de ago. de 2016. Disponível em: < <http://oleniski.blogspot.com/2016/08/aristoteles-contra-hipodamos-de-mileto.html>>. Acesso em: 3 de nov. de 2021.
- FERNÁNDEZ, Laura. Margaret Atwood: **“As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”**. EL PAÍS: Barcelona, 2021. Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>>. Acesso em: maio de 2021.
- HELLER, Daniel. **Plato’s visual utopia**. New York: Daniel Heller Fine Art, 2018.
- INGELS, Bjarke. **An architect’s guide to living on mars**. TED: 2019. Disponível em: < https://www.ted.com/talks/bjarke_ingels_an_architect_s_guide_to_living_on_mars#t-161952>. Acesso em: maio de 2021.
- ITO, Toyo. **A garden of Microchips**. Em JA Library 2 (Toyo Ito), 1993. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-47013/um-jardim-de-microchips-toyo-ito>>. Acesso em: maio de 2021.
- JENCKS, Charles. **A Morte da Arquitetura Moderna. Coisas da Arquitetura: 2010**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2010/05/27/a-morte-da-arquitetura-moderna/#:~:text=A%20Arquitetura%20Moderna%20expirou%20final,ser%20visto%20como%20uma%20das>>. Acesso em: maio de 2021.
- LAGE, Selena D. L.. **As utopias urbanas ao longo da história**. PÓS. REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO DA FAUUSP, v. 26, p. e134307, 2019.
- MONTEIRO, A. R. C.. **As cidades de Platão: A construção de uma utopia**. In: XVIII Encontro Nacional da Anpur, 2019, Natal. Encontro Nacional da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. Natal: ENANPUR, 2019.
- MORIN, Edgar. **Da necessidade de um pensamento complexo**. In: Para navegar no século XXI – Tecnologias do Imaginário e Cibercultura. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999.
- MORUS, Thomas. 1997. **A Utopia**. São Paulo: Nova Cultural.
- ROGERS, Richard. **Cidades para um pequeno planeta**. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.
- SILVA, M. S. K.. **Redescobrimo a Arquitetura do Archigram**. *Arquitextos* (São Paulo), v. 048, p. 048.e231, 2004. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/585>>. Acesso em: maio de 2021.

Federico Troletti
Direttore Conservatore del Museo
Camuno di Breno

architettura e scultura funeraria italiana: alcuni esempi in lombardia

fedetroletti@libero.it

1. premessa

In Italia tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento il dibattito attorno al "Postmoderno" riprende e reintroduce il termine "Moderno" (con la variante Modernità) per rifarsi al periodo culturale che ha preceduto il Postmoderno¹ (BALSACH, 2003). Nel Bel Paese il termine modernismo è impiegato in particolare nella discussione religiosa (SCOPPOLA, 1961), nel movimento interno al cattolicesimo sorto, grazie soprattutto a dei sacerdoti, proprio a cavallo tra i secoli XIX-XX e poi condannato dalla gerarchia della Chiesa cattolica con il decreto *Lamentabili sane exitu* e con l'enciclica

¹ Anche a livello europeo il fenomeno fu presente. Ad esempio «quella del modernismo è, senza dubbio, una delle epoche dell'arte catalana più conosciute in Europa. Gaudì e l'architettura liberty che si diffonde in tutte le grandi città catalane sono l'aspetto esteriore più rilevante di questo rinascimento artistico che ha inizio nel 1890. Sicuramente meno conosciuto è il fatto che, parallelamente alle opere dei grandi architetti modernisti, nasce un nuovo stile pittorico che costituisce il marchio culturale e l'influenza stilistica e iconografica più immediata delle genesi dell'opera di Picasso fino al periodo blu», (BALSACH 2003, p. 17).

Pascendi dominici gregis emanata nel 1907. Nella loro proposta di rinnovamento, i modernisti, volevano aggiornare la Chiesa anche grazie ai «frutti della filosofia moderna», dall'Idealismo al Neo-kantismo nonché dell'esegesi storico-critica delle Sacre Scritture (BIANCCHI, 2007, 97).

Il termine modernismo è utilizzato dagli avversari che chiamavano modernisti quanti, dichiarandosi cattolici, espressero nel Programma dei modernisti di volere rimanere in seno alla Chiesa per attuare una riforma che adattasse la religione cattolica a «tutte le conquiste dell'epoca moderna nel dominio della cultura e del progresso sociale»: è evidente come il termine presenti vari utilizzi e conservi diverse sfaccettature per cui è difficile proporre una definizione precisa, univoca, cronologicamente condivisa che valga per ogni ambito disciplinare e area geografica (CIANCI, 1991).

Tra gli ultimi decenni dello Ottocento e i primi del Novecento si registra in Italia uno sviluppo in termini numerici e stilistici dell'architettura cimiteriale con nuove edificazioni, ampliamenti di vecchi camposanti, edificazioni di cappelle private e pubbliche, proposte di nuovi 'modelli' sia sul fronte architettonico sia su quello iconografico, quest'ultimo riferito in particolare alla produzione scultorea posta nelle tombe. Il fenomeno ha interessato, seppur in modo diversificato, tutta la Penisola, per cui non è possibile in questo breve prendere in considerazione vari centri, ci si limita ad alcuni esempi, concentrati in Lombardia. Sul fronte della produzione scientifica riferita all'architettura e alla scultura cimiteriale si è assistito a un interesse crescente con pubblicazioni monografiche dedicate

a un singolo cimitero e a cataloghi che hanno indagato la produzione di un artista, scultore o architetto, prendendo in considerazione anche le opere destinate ai cimiteri. Tuttavia, il lavoro scientifico da svolgere è tutt'altro che esaurito, anzi il campo di ricerca specifico è da considerarsi un settore cui destinare nuovi studi i quali, indispensabili per una più lucida comprensione del fenomeno artistico, potranno apportare nuovi elementi utili anche alla valorizzazione. Per questi motivi il presente studio, per nulla esaustivo, vuole solo elencare alcuni esempi per dimostrare il livello qualitativo dei manufatti e incentivare future ricerche. Si ricorda che negli ultimi decenni l'interesse del grande pubblico è andato incrementandosi, grazie anche a iniziative culturali da parte di Comuni e associazioni culturali che hanno promosso visite guidate ai cimiteri così da essere considerati dei "musei a cielo aperto". Proprio per coadiuvare queste iniziative si sono prodotte guide turistiche per il visitatore e allestito la segnaletica all'interno di alcune aree cimiteriali a dimostrazione dell'interesse crescente rispetto a questi luoghi della cultura.

Lo studio si concentra su alcuni monumenti funebri che in qualche modo hanno preannunciato l'avvento del Modernismo, fenomeno più vasto e complesso che ha interessato quasi tutte le discipline artistiche tra anni Venti e anni Cinquanta del Novecento (BRADBURY, 2019).

Inoltre, si coglie l'occasione per segnalare quanto i cimiteri con le loro opere debbano essere considerati dei monumenti da tutelare prestando attenzione all'equilibrio tra frequentazione per motivi di culto e visite turistiche.

Anche la salvaguardia diventa un tema assai delicato perché si devono garantire le normali funzioni proprie di un camposanto e, nello stesso tempo, tutelare con restauri alcune tombe le quali, in vari casi, sono gravate da questioni ereditarie, per cui non è sempre semplice individuare il proprietario che deve intervenire anche economicamente quando il manufatto necessita di un restauro. Per alcuni cimiteri, inoltre, le dimensioni sono tali che la verifica assidua e capillare di ogni monumento funebre privato, nonché delle strutture condivise, necessiterebbe di un piano straordinario di tutela.

Nella trattazione si considereranno alcuni cimiteri prendendo ad esempio qualche monumento funebre.

2. Cimitero monumentale di Milano

Il grande cimitero monumentale fa parte di un restyling della città di Milano che comprese anche l'apertura di una strada di collegamento tra la piazza del Duomo e quella del Teatro alla Scala, ossia la Galleria Vittorio Emanuele II; il tutto avvenne all'indomani dell'Unità d'Italia. I lavori del cimitero, per la verità, erano già stati preventivati nel progetto del 1846 di Giulio Aluisetti (1794-1851), il quale aveva previsto un disegno ancora di impianto neoclassico, stile che vedeva proprio attorno alla metà del XIX secolo in Italia il suo crepuscolo tanto da non incontrare attrazione né tra gli architetti né tra il popolo. Tuttavia, caduto il Governo austriaco, cambiati i tempi e con essi il gusto dominante sorgono varie discussioni sul progetto, non solo inerenti a questioni artistiche e di stile. Vi sono stimoli al dibattito che investono pure il concetto di cultura della memo-

ria «il pensiero collettivo e sociale» non deve comprimere l'espressione individuale privandola della unicità di un monumento funebre; venendo meno l'attrazione verso il Neoclassicismo, si 'liberalizza' il diritto e il gusto personale di dare libertà alla creatività all'interno degli spazi cimiteriali, così da avere una eterogeneità stilistica svincolata dall'impostazione predeterminata con «interminabili e monotone» costruzioni che vedono la ripetizione dei recinti porticati a favore di campi aperti: ne deriva un disegno cimiteriale basato su una specie di «ibridazione» tra il recinto-chiostro e il giardino (SELVAFOLTA, 2007a, p.91). Nella seduta del consiglio comunale del 25 luglio 1860 il progetto fu abbandonato proprio per una «questione stilistica». Il 1860 è l'anno dei concorsi di idee e progetti per il nuovo cimitero monumentale. Dei ventotto concorrenti nessuno risulta vincitore, ma i progetti di Carlo Maciachini, Agostino Nazari, Alessandro Arienti, Cesare Osnago e Luigi Agliati sono apprezzati per varie ragioni. I progetti sono accomunati, seppur in misura diversa, da un impianto medioevale, con riferimenti alla cultura figurativa bizantina e comprendenti stilemi visti in un ampio spettro temporale che va dal XII al XV secolo. L'esito è proclamato nel 1862 da Camillo Boito che, nella lunga (BOITO, 1862, p.24), elogia la dimensione pubblica e il valore del cimitero con funzione di servizio (MONGERI, 1862). In generale è confermata quella opportunità di «fare coesistere il recinto con il giardino, di connettere la cornice garantita dall'amministrazione pubblica con parti più compiacenti verso la libertà privata, operando nel senso di un giusto mixage tra architettura e natura,

tra norme e autonomia al fine di accontentare un pubblico vasto che era andato gradualmente precisando e differenziando i propri desideri» (SELVAFOLTA 2007a).

Da parte della commissione il «quesito da sciogliere in questo soggetto del Campo Santo» era di

collegare, rispettando le esigenze della convenevolezza e dei riti, e insieme guardando a quelle dell'arte e della prospettiva, la parte architettonica del cimitero con la parte a giardino. Giova poter accontentare chi brama alzare monumenti a' suoi cari defunti sotto i portici coperti o in cappelle già preparate; giova poter soddisfare altresì quelli che desiderano porre le tombe de' loro morti al cielo aperto fra le gaiezze meste dei fiori, le verdi fronde de' salici e dei cipressi. Un Campo Santo intieramente posto a giardino pittoresco o romantico non s'addice, crediamo, alla posizione di questa città; la quale, tutta in pianura, è chiusa tra campi coltivati a risaje o a marcite. Così agli ampj spazj per le ordinarie sepolture ed ai non grandi giardini, si dovrebbero collegare con ordine sapiente le costruzioni architettoniche [...] Per tal modo la severa maestà degli edificj sarebbe temperata dalla vista allettatrice e varia della natura [...]. Questo che noi proponiamo è quesito non isciolto [sic] dai concorrenti e a sciogliere difficilissimo, seppure non impossibile. (BOITO, 1862, p.193)

Nel 1862 fu bandito un nuovo concorso vinto dal progettista Carlo Maciachini. Il disegno prevede una pianta con gli edifici principali collocati frontalmente; una chiesa posta al centro; due porticati; il grande viale: «Maciachini ha di fatto elaborato una soluzione nuova cui spetta il merito di abbandonare definitivamente la convenzionalità del recinto continuo; senza

rinunciare all'architettura, egli sa accordare il costruito con uno spazio aperto, non irregolare e neppure pittoresco, ma dai confini invisibili, dilatato e incline ad accogliere nel verde la varietà» di monumenti. L'impianto del cimitero segue quella razionalità di tipo urbanistico che privilegia le direttrici principali, a loro volta collegate tramite viali secondari, così da formare maglie ortogonali o ad andamento diagonale; vi sono pure degli slarghi, simili a piazze, in cui vi si può collocare i monumenti funebri, i quali divengono fulcro visivo delle lunghe vie interne (SELVAFOLTA 1996).

Significativa è la presa di posizione da parte dell'amministrazione comunale che opta nel 1869 per trasformare la chiesa di fede cattolica, posta al centro della facciata che guarda verso la città, in un edificio laico, luogo di sepoltura dei cittadini illustri al di là della religione di appartenenza meglio noto come Famedio: *Famae aedes*, ovvero la "casa della fama", pantheon di uomini illustri. Tale scelta andava contro le prescrizioni del concorso dettate da Boito che chiedeva di evitare la progettazione «di famedi, di pantheon, di fari». Pur essendo laico l'edificio mutua l'impianto architettonico e decorativo dalle chiese cattoliche: la pianta è a croce greca sormontata da un tamburo ottagonale; vi sono chiari riferimenti alla cultura architettonica lombarda per forme e alzati. L'edificio è un misto di citazioni di vari periodi: sono presenti gli stilemi del cosiddetto Romanico lombardo comacino, del Romanico toscano, in particolare pisano, fino al Gotico impiegato nelle cuspidi di coronamento e al Gotico fiorito per le decorazioni dei rosoni. Vi è inoltre l'impiego dell'intaglio nel marmo

di gusto ravennate e il posizionamento di mosaici di stampo bizantino.

Se il Famedio è l'edificio più imponente per dimensione e collocazione, ve ne sono altri che, pur essendo cappelle private di famiglia, si distinguono dagli altri monumenti perché si presentano come degli edifici simili a piccole chiese. Si vedano: l'Edicola Michel dotata di un tiburio all'incrocio dei due bracci nonché di un protiro sorretto da leoni stilofori il tutto cifrato secondo un chiaro omaggio al Romanico; l'Edicola di Ercole Marelli, pure esemplata su un edificio Romanico a pianta centrale. Nel cimitero convivono vari stili tra i quali, nell'immediato, spicca il Liberty seppur, come ha lucidamente dimostrato Rossana Bossaglia (BOSSAGLIA, 1992, p. 171), non è l'unico e non è certamente lo stile «elettivo» seppur assai diffuso tra l'architettura cimiteriale.

a) **monumento bistoletti**

Dopo la Prima Guerra Mondiale, accanto alle immagini più convenzionali esauste di creatività figurativa si diffondono, seppur non siano delle nette novità, le «iconografie strazianti», definite mediante una cifra stilistica cruda e un grafismo duro, forsanche indotte dalle atrocità del conflitto bellico da poco conclusosi: «è il retaggio ultimo del maledettismo scapigliato che viene assumendo i connotati di spietata amarezza propria dei tardo-decadenti». Proprio negli anni in cui la raffinatezza e la leggerezza, senza dolore, Liberty liberavano le ultime fluorescenze del proprio gusto avviandosi verso il tramonto, Wildt realizzava le fusioni per le edicole del cimitero di Milano. Il monumento funebre (Fig. 1) è composto da un sem-

plice fondale realizzato mediante due muri posti tra loro convergenti a formare un angolo e da una scultura in bronzo poggiata a terra. La scultura, dal titolo *La casa del sonno* (1927) (DE BERNARDI, FUMAGALLI 2021), è una fusione di Adolfo Wildt. I due personaggi², seduti uno di fronte all'altro e con la testa poggiata su un ripiano orizzontale, sembrano dormire, seppur i corpi ridotti quasi a pelle e ossa paiono già in uno stato di mummificazione. I due dormienti offrono un'insolita versione del sonno il quale pare sopraggiunto in modo improvviso per la stanchezza, tanto che le due figure non hanno avuto il tempo per sdraiarsi. Inconsueta è pure la posizione dei due personaggi che sono posti per il busto e gli arti inferiori in modo disinvolto. Le membra allungate e affusolate, si vedano in particolare caviglia, polsi e dita, conferiscono ulteriore drammaticità alla composizione. Così i volti, semplificati come una maschera facciale funebre, dalla bocca spalancata quasi nell'ultimo respiro-soffocato della morte, trasmettono una sensazione di sgomento e sofferenza che però ha appena toccato l'apice e sta scemando verso la distensione. Proprio questi corpi sembrano preavvisare – e qui risiede la grandezza dello scultore che anticipa i tempi – le

² Un'opera non esposta al pubblico e poco nota, ma sempre pensata per un monumento funebre, è la fusione in bronzo del 1921 realizzata dal pittore Leonardo Dudreville raffigurante *Figura femminile (dormiente)*. La donna è raffigurata con il torso semi-frontale, gli arti a tre quarti e il volto di profilo. Il modellato del volto sembra anticipare i volumi che saranno, da qui a poco, fatti propri dalla scultura del Ventennio. Più osati e invadenti, fino ad occupare i già costretti spazi all'interno della formella, sono i capelli, sagomati che seguono i modi di Bistolfi. Si veda inoltre la «sospensione del tempo e dello spazio, quasi surreale, è la porzione inferiore dove sono scolpiti gli estremi lembi della veste e i piedi che, a rilievo più contenuto, in una posizione indefinita sembrano fluttuare nel vuoto senza un appoggio fisico» (TROLETTI 2022, pp. 25-26).



Fig.1

purtroppo note scene di sofferenza dei corpi ancora vivi, ma ridotti all'osso, che usciranno dai campi di concentramento della Seconda Guerra Mondiale. I volti di bronzo sono altrettanto vicini e accostabili ai volti di Munch (Figg. 2), e così pure i corpi scarnificati permettono di accostare queste sagome alla cultura espressionista.

b) monumento funebre della famiglia Körner

La cappella della famiglia è stata edificata sul progetto dell'architetto Giulio Ulisse Arata (1881-1962), che cita la cupola del Mausoleo di Teodorico a Ravenna in particolare per il disegno della calotta, mentre per la pianta se

ne discosta seppure venga rispettato l'assetto a pianta centrale. Vi è quindi un omaggio all'architettura bizantina senza però essere una mera ripresa. L'architetto dimostra dapprima attenzione al Liberty, ma prosegue il suo percorso artistico abbracciando varie tendenze: dotato di cultura eclettica, vivrà appieno nella stagione del Modernismo in Italia come dimostra anche l'arco cronologico della sua esistenza. La porta d'ingresso della tomba è realizzata in bronzo con la scultura Affetto nel dolore (Figg. 3, 4), firmata e datata da Adolfo Wildt nel 1929. L'affetto convive con il dolore: questo stato viene raffigurato dall'artista mediante due personaggi che, palesemente afflitti nello spirito e nel corpo



Fig.2

Fig.3



scarnificato, tentano di sostenersi su di un disco obliquo dandosi la mano come nello scambio delle fedie nuziali, mentre una fascia (simil benda da mummia) li avvolge coprendoli all'altezza dei genitali fino a terminare arrotolata nella mano dell'uomo. I corpi sproporzionati per l'eccessivo allungamento sono levigati e fluidi. I volti definiti da un tratto marcato e incisivo risultano dotati di una forte componente espressionista tanto da renderli a tratti terrificanti. I due corpi efebici sono raffigurati dolenti in vita ma posti sulla soglia della tomba a significare che oltre alla porta vi è l'eternità, che va ben al di là dell'esistenza terrena in termini di importanza e di tempo. La composizione fu presentata per la prima volta al pubblico non nel cimitero, bensì alla seconda mostra del "Novecento Italiano", proprio nel 1929, dove fu accolta con ammirazione. Il dato dimostra come la scultura funebre entri a pieno titolo nel percorso



Fig.4

creativo e nel dibattito critico del secondo quarto del XX secolo.

3. il cimitero vantiniano a brescia

Il cimitero monumentale di Brescia è detto "Vantiniano" dal nome del suo progettista, l'ingegnere Rodolfo Vantini (1792-1856). L'opera, voluta dalla Civica Rappresentazione della città di Brescia con delibera del 5 settembre 1806, fu consacrata dal vescovo nel 1810, ma non si trattava del cimitero completo come oggi appare. Il progetto di Rodolfo Vantini fu infatti approvato solo il 20 gennaio 1815. Come per tutte le fabbriche di questa portata, in corso d'opera si dovettero affrontare varie criticità come l'esosità degli oneri riferiti alle tombe

di famiglia che Vantini aveva pensato di inserire nelle due ali della facciata³.

Il cimitero di Brescia, rispetto agli altri importanti camposanti italiani (il genovese di Staglieno del 1851; il monumentale di Milano, dal 1895; il cimitero di Torino, del 1880 circa; il cimitero del Verano di Roma, 1859), vanta il primato in ordine di costruzione nonché di peculiarità nell'essere stato sempre fedele all'impianto Neoclassico. Solo dal 1925 sarà possibile intervenire nell'assetto originario introducendo, in una collocazione marginale del Camposanto, cappelle di famiglia, recinti e gruppi scultorei estranei al progetto di primo Ottocento.

³ Per le varie fasi edilizie, i progetti e le modifiche in corso d'opera si veda TERRAROLI 1990, pp. 9-31.



Fig.5

Prima di allora, e in particolare fino agli anni Quaranta del XIX secolo, i monumenti commemorativi erano piuttosto uniformi tra loro in quanto gli schemi e i modelli di base erano stati realizzati dallo stesso Vantini il quale, apportando alcune varianti, tentava di conservare un impianto stilistico unitario così da preservare la visione d'insieme organica. Era proposta l'ara classica, il cippo funerario con iscrizioni, tutto di ascendenza romana. Anche a Brescia vi è la ventata Liberty nelle forme della scultura funebre.

Come a Milano anche al cimitero di Brescia si registrano «le tematiche, le iconografie, le opzioni stilistiche compiutamente Déco» (TERRAROLI 1990, p. 30), in particolare nel Mausoleo Comini



Fig.6

Seccamani (Fig. 5) realizzato tra il 1926 e il 1928 da Egidio Dabbeni (1873-1964). Ritorna la pianta centrale quale disegno preferito, secondo l'usanza tardo antica: la struttura quadrata è sovrastata da una copertura circolare che è una citazione del mausoleo ravennate di Teodorico, così i sarcofagi sono mutuati da modelli romani. Sempre governata dall'estetica Déco è la scultura femminile, raffigurante una Dolente (Fig. 6), con lungo abito che regge una fiamma tra le mani posta nella Tomba della famiglia Massimini, realizzata da Giannino Castiglioni (1884-1971) nel 1930. La figura sembra un'apparizione dal fondo scuro della nicchia dov'è posta. Le forme essenziali e lineari conferiscono al corpo una visione ieratica e monolitica che sembrano citare

la sagoma di Maria, la protagonista del film *Metropolis* girato nel 1927 dal regista Fritz Lang, capolavoro del cinema espressionista.

bibliografia

- BALSACH M.-J. **Modernismo e avanguardia. Picasso, Mirò, Dalí e la pittura catalana (1880-1939)**, in *Modernismo e avanguardia. Picasso, Mirò, Dalí e la pittura catalana*, catalogo della mostra (Cremona, Museo civico Ala Ponzone, 15 febbraio - 4 maggio 2003), a cura di Maria-Josep Balsach, Milano: Skira, pp. 17-31. 2003.
- BOITO, Camillo. **Relazione sul progetto di restauro**. Milano: Tipografia Domenico Salvi, 1862.
- BOSSAGLIA R. **Percorso della scultura tra Ottocento e Novecento**, in Petrantoni M. (a cura di), *Il Monumentale di Milano. Il primo cimitero della Libertà 1866-1992*, Milano: Electa, pp. 171-183. 1992.
- BRADBURY D. **Modernismo. Arredi, design e grafica 1920-1950**. Electa: Milano. 2019.
- CIANCI G. **Modernismo/Modernismi**, in Cianci G. (a cura di) *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano: Principato, pp. 15-45. 1991.
- DE BERNARDI C., FUMAGALLI L. **Il Cimitero monumentale di Milano. Itinerari artistici e culturali**. Milano: Hoepli. 2021.
- DE' BIANCHI M. R. **Giovanni Gentile di fronte al Modernismo Cattolico**, in «Divus Thomas», 110(2), pp. 96-117.2007.
- GINEX G., SELVAFOLTA O. 1996 - *Il Cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- MODERNISMO PORTOGALLO. **Modernismo in Portogallo 1910-1940**. Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi-Museo Mediceo, 23 maggio - 20 luglio 1997), a cura di De Rosa S., Firenze: Olschki. 1997.
- MONGERI G. **I nuovi progetti per Cimitero Monumentale della Città di Milano I e II**, in «La Perseveranza», 14 maggio e 19 maggio 1862.
- PETRANTONI M. (a cura di) **Il Monumentale di Milano. Il primo cimitero della Libertà 1866-1992**, Milano: Electa. 1992.
- SBORGI F. **Il cimitero e i rapporti fra l'architettura e la scultura nel XIX secolo**, in FELICORI M. (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Roma: Sossella, pp. 51-68.2005.
- SCOPPOLA P. 1961 - *Crisi modernista e rinnovamento cattolico in Italia*, Bologna: Il Mulino.
- SELVAFOLTA O. **Il Cimitero Monumentale, il Famedio e la città di Milano, in L'architettura della memoria in Italia 1750-1939**. Cimiteri, monumenti e città, Skira: Milano, pp. 189-205. 2007a
- SELVAFOLTA O. **Oltre "la superstizione": i cimiteri della prima metà dell'Ottocento nel Lombardo-Veneto, in L'architettura della memoria in Italia 1750-1939**. Cimiteri, monumenti e città, Skira: Milano, pp. 129-149. 2007b .
- TERRAROLI V. **Il Vantiniano. La scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento**, Brescia: Grafo. 1990.
- TROLETTI F. **Un monumento funebre per la famiglia Zirotti**, in Burlotti A. & Pennacchio M. (a cura di), *Il mondo di Gianna Zirotti*, Marone: Fdp, pp. 115-128. 2009.
- TROLETTI F. **Esplorando il femminile: per un percorso tra immagine e società**, in *Nel segno delle donne. Tra Boldini, Sironi e Picasso*, catalogo della mostra (Domodossola, Museo di Palazzo San Francesco, 15 luglio - 11 dicembre 2022), a cura di D'Amico A. & Troletti F., Genova: Sagep, pp. 16-29.2022.

O congresso “Modernismos pra lá e pra cá” reuniu acadêmicos e pesquisadores da América do Sul e da Europa de diversas áreas como História, Arquitetura, Artes Plásticas, Sociologia e Filosofia em um diálogo transatlântico sobre as relações – semelhantes e díspares – entre os Movimentos Modernistas ocorridos em Brasil e Portugal. Do lado brasileiro a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul encabeçou este processo, tendo como contraparte em Portugal a UTAD-Vila Real.

Embora particularmente focado na relação, múltipla e complexa, entre os modernismos e os Estados Novos português e brasileiro, o encontro visa promover uma discussão contextualizada, abrindo-se, assim também, a contribuições que, explorando outras geografias e cronologias, permitam aclarar processos de longa duração e fenômenos globais.

O estudo deste momento histórico sob as perspectivas aqui propostas permite compreensão mais ampla de processos definidores da cultura nacional.

O Objetivo deste evento propôs a análise do papel das diversas disciplinas artísticas – das artes visuais às performáticas, incluindo também a literatura – na construção, legitimação e resistência aos regimes ditatoriais em questão. A dar o mote para uma reflexão, que se crê imprescindível, sobre o lugar da arte no exercício de uma cidadania crítica e ativa.

