

Lina Bo Bardi (documento)

Renato Luiz Sobral Anelli - tradutor

Arquiteto, professor titular do Instituto de Arquitetura e Urbanismo IAU-USP, diretor do Instituto Bardi, Avenida Trabalhador São-Carlense, 400, Centro, CEP 13560-970, São Carlos, SP, (16) 3373-9287, reanelli@sc.usp.br

T em sentido um Museu¹ de Arte construído em um imenso país com menos de 10 habitantes por km²? Um dos países do Terceiro Mundo que chegou por último na corrida do desenvolvimento, quando os países superdesenvolvidos descobrem que o processo econômico cria no mundo físico desorganizações e entropias, e se chega à tácita conclusão que o melhor é que os pobres devam se conformar com a pobreza. Se a enorme massa do Terceiro Mundo imitasse hoje os países superdesenvolvidos, pela grande carência de recursos naturais o mundo entraria em colapso. O desenvolvimento econômico, entendido como imitação dos países que foram os líderes da revolução industrial é para a América Latina um mito: os países ricos, com grandes interesses a defender, decidem; os outros se adaptam. O *american way of life* não é generalizável a toda a humanidade (mesmo em nível de consumo muito inferior), e para um *boom* aparente que beneficia cinco por cento da população, para os povos do Terceiro Mundo se aproxima o risco da supressão das últimas possibilidades que lhes resta para fugir da miséria². Há sentido em falar de uma arquitetura em si revolucionária, isto é, limitada à única alternativa das formas e dos espaços, sem que um movimento social-revolucionário a preceda? Quem pretende que um arquiteto, um médico, um engenheiro, um cientista se limite a trabalhar com seus instrumentos no interior de sua especialização, enquanto o seu povo morre de fome, está de fato do outro lado.

O Museu de Arte de São Paulo poderia, portanto, ser uma mitificação humanística burguesa e uma negação do homem marginalizado, de um homem que na América Latina não conseguiu nem mesmo

atingir a condição de proletário. Ação paternalista da cultura *de um só lado* da cultura do silêncio³.

A *finalidade* de uma nova sociedade para a América Latina não é aquela dos modelos válidos na sociedade opulenta, isto é agora claro; mas é também clara que a possibilidade de realizar essa sociedade são mais dramáticas a cada dia. A consciência exata da realidade, o redimensionamento exato das mesmas palavras, sobretudo a eliminação categórica da palavra "Humanismo", o esforço para sair de uma cultura que *deposita* ideias de um sujeito sobre outro para conseguir fazer obras de criação coletiva, não instrumento de dominação, pode ser um todo válido que permite a uma obra como um Museu entrar na realidade progressista da América Latina.

Não existem homens absolutamente incultos, a linguagem de um povo não é a sua pronúncia errada mas a maneira de construir o pensamento. Ver pode servir a *ver*, a despertar criticamente uma natural consciência, e adquirir consciência é politizar-se, decodificar a linguagem visual e reduzi-la a situações existenciais. Ainda que método seja aquele do analfabeto.

A América Latina entra na história com o pé na pré-história, o Brasil em particular. As suas raízes indígenas e africanas, a falência colonial, a imperiosa necessidade de superar as repetidas (e falidas) tentativas de importação cultural da Europa, as raízes camponesas (mesmo que a palavra camponês não possa ser entendida no sentido europeu) da grande faixa nordestina criadora de uma civilização

* Tradução realizada por Renato Anelli do original publicado em revista L'Architettura, Cronache e Storia, n. 210, vol XVIII, n. 12, abril, 1973.

¹ A palavra Museu que nos países de "cultura" *se refere* a um organismo bem definido assumiu no Brasil um significado particular: é um centro de cultura, um conjunto de atividades (exposições, cinema, teatro, centro de discussão), independente da conservação de "obras".

² Cfr. Celso Furtado, Quem cresce é quem paga, sobre o estudo dos especialistas do Massachusetts Institute of Technology para o Club de Roma.

³ Cfr. Paulo Freyre, A pedagogia dos oprimidos.

⁴ Ciência como prática científica, não como mito de comportamento científico que substituiu hoje o mito da máquina.

da sobrevivência, podem permitir àquelas classes cuja acesso cultural é mais fácil, a criação de uma verdadeira *contracultura* baseada sobre raízes reais e científicas⁴ e não sobre propósitos irrealistas.

Doze anos são um tempo longo. O projeto do Museu de Arte de São Paulo é de 1957. Iniciado em '60, várias vezes interrompido, o trabalho terminou em '69. Situado na importante Avenida Paulista, visível ao longe da Avenida 9 de Julho, foi construído em uma área proibida (um legado de um cidadão à Prefeitura da cidade de São Paulo que seria devolvido aos herdeiros a qualquer momento que fosse eliminado o grande terraço-belvedere construído no início do século).

O grande espaço livre da estrutura sob o corpo do Museu é, portanto, um *dado de projeto*, como são o número de pavimentos sobre a Avenida Paulista e a destinação dos espaços nas cotas inferiores, estabelecidas pela Prefeitura da cidade.

O projeto retoma em sentido longitudinal a grande estrutura do precedente Museu para a Cidade de São Vicente (projeto de 1951, não construído); prevê um corpo suspenso completamente fechado por paredes, originado de um embasamento-terraço (o belvedere exigido) e de um grande salão, uma espécie de hall cívico.

Em 1961 a Prefeitura de São Paulo decidiu realizar o projeto e iniciou as obras. Para em '62, com os quatro grandes pilares da estrutura, que afloram no grande terraço. No canteiro parado se consertam caminhões e automóveis, constrói-se móveis, acendem-se fogueiras que escurecem o concerto armado já precário esteticamente pelo pouco cuidado da realização. Em '66 as obras são retomadas. O Prefeito de São Paulo, Faria Lima vê na realização do Museu uma alternativa cultural à dinamicidade de uma administração que tenta salvar da condenação à morte uma cidade crescida como um violento documento de especulação e ainda hoje sem plano diretor. Uma obra que se realiza lentamente, a saltos, por doze anos, muda de significado a cada dia. Em 1960 o arquiteto foi encarregado pelo governo do Estado da Bahia para fundar e dirigir um Museu de Arte Moderna. A visão de um outro Brasil se sobrepõe violentamente àquela de uma cidade de imigrantes internacionais com problemas de importação europeia. São os anos de inquietude social, dos esforços dos camponeses

e estudantes. Com a fundação do Museu de Arte Popular (ligado ao Museu de Arte Moderna), através de coleta, classificação e documentação dos objetos necessários à sua sobrevivência e por ele mesmo criado (objetos *necessários*, não de folclore) se tenta dar ao camponês do Sertão do Nordeste a consciência da sua condição de homem, ainda ligado ao latifúndio, ao tempo infinito, à identificação com animais e plantas. Era o tempo da alfabetização em massa, da colaboração com economistas e educadores.

1964 afasta toda perspectiva. Em São Paulo é necessário retomar o projeto do Museu, examina-lo em uma outra luz.

À abstração das paredes fechadas é necessário substituir o "aqui" do lugar, sem equívocos. As paredes serão transparentes como consciência do esforço de um determinado povo. Porque uma obra pública é sempre um esforço popular, mesmo se a iniciativa parte de um só. O vidro das paredes do Museu de São Paulo não é o vidro da parede formalista.

A forma do Museu é imediatamente reconhecível, ligada ao trabalho do homem que modifica a natureza, não *paisagem natural*. Escolher a estrutura como ato fundamental é *antepor* a fadiga do homem à elucubração formalista, é estabelecer a priori uma herança do trabalho, é fazer ação pedagógica e não de propaganda; o esforço por uma arquitetura como ato não arrogante, em um mundo que transformou o criar em ato de arrogante individualismo.

O Museu é simétrico, tem uma forma fechada.

"O plano não existe na natureza", "O irregular é sempre mais comum que o regular", estas proposições (Gaudí, Wiener) poderiam ser assumidas na epígrafe de uma arquitetura que comunica o esforço humano, não a emoção das paisagens naturais (ao limite, é claro, um jardim é uma coisa maravilhosa).

O Museu poderia ser um monumento. Mas existe uma profunda diferença entre consciência coletiva em transformação e a *Ewige Wache*, a marca da eternidade preconizada por Nietzsche. E aqui a crítica diz que o *monumental* é típico de muitos países autenticamente revolucionários, e tira suas

conclusões. “Em uma revolução não existem, de repente, homens novos”. A arquitetura errada, em um país autenticamente revolucionário é uma *sobrevivência*, uma ausência imediata de homens novos, é a continuação de uma situação bastante conhecida. A afirmação crítica não suficientemente aprofundada usa uma arma de retorno: aquela da contrarrevolução feita com os instrumentos da revolução, como fizeram o fascismo e o nazismo.

A aceitação, melhor, o incremento do transitório é da sociedade dos consumos (como em certo sentido o era a *escala humana* da Socialdemocracia), mas uma obra de arquitetura não pode ser de rápido consumo como as unidades de série monovalentes, como, por exemplo, o automóvel, é uma entidade polivalente, não rapidamente substituível, ainda que, certo, não aspire à eternidade.