

do.co, mo. mo. brasil

REVISTA

NOVEMBRO | 2017



Os direitos de publicação desta revista são do **DOCOMOMO Brasil**
Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico, diagramação e capa: **NONE Design Gráfico Ltda.** | **Romero Pereira**

Imagem da capa: **Reservatório d'Água de Olinda**, fotografia de **Jacson Veríssimo**.

Docomomo Brasil | **Diretoria executiva gestão 2015/2016**

Coordenador | **Fernando Diniz Moreira**

Secretária executiva | **Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas**

Tesoureira | **Ana Holanda Cantalice**

Conselho Fiscal

Natália Miranda Vieira | **Maria de Fátima Barreto Campello**

Conselho Consultivo

Anna Beatriz Galvão | **Ceça Guimarães** | **Carlos Eduardo Comas** | **Claudia Cabral**
Danilo Matoso | **Luiz Amorim** | **Hugo Segawa** | **Maria Marta Camisassa** | **Marcio Cotrim**
Nivaldo Andrade Júnior

Revista Docomomo Brasil, revista semestral online do Docomomo Brasil, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, projetos e resenhas bibliográficas na área da documentação e preservação das diversas manifestações do movimento moderno. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [revista.docomomo.org.br].

O endereço eletrônico para contato é [revista.docomomo.br@gmail.com]

Copyright - 2017 DOCOMOMO Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Corpo editorial

Comissão editorial

A comissão editorial da revista **Docomomo Brasil** é composta pelos docentes e pesquisadores.

Luiz Amorim | MDU-UFPE

Marcio Cotrim | PPGAU-UFPB

Cristiano Nascimento | FUNDAJ

Conselho editorial

Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia

Ana Elísia Costa | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ana Tostões | Instituto Superior Técnico

Anna Beatriz Ayrosa Galvão | Universidade Federal da Bahia | Escola da Cidade

André Carinha Tavares | ETH Zürich

Beatriz Mugayar Kühl | Universidade de São Paulo

Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ceça Guimaraens | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Edson da Cunha Mahfuz | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Fernando Diniz Moreira | Universidade Federal de Pernambuco

Flávio Carsalade | Universidade Federal de Minas Gerais

Frederico Rosa Borges de Holanda | Universidade de Brasília

Horacio Torrent | Pontificia Universidad Catolica de Chile

Hugo Segawa | Universidade de São Paulo

Juan Calatrava | Universidad de Granada

Leonardo Barci Castriota | Universidade Federal de Minas Gerais

Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas | Universidade Federal de Pernambuco

Maria Marta dos Santos Camisassa | Universidade Federal de Viçosa

Natalia Miranda Vieira de Araújo | Universidade Federal de Pernambuco

Nelci Tinem | Universidade Federal da Paraíba

Nivaldo Andrade | Universidade Federal da Bahia

Renato Anelli | Universidade de São Paulo

Renato Gama-Rosa | Fundação Oswaldo Cruz

Ruth Verde Zein | Universidade Presbiteriana Mackenzie

Sônia Marques | Universidade Federal da Paraíba

Editorial

co.do.mo.mo: Projeto, Artigo e Documento 05
Luiz Amorim, Marcio Cotrim, Cristiano Nascimento

Texto especial

Há 25 anos ... 10
Anna Beatriz Galvão

Projeto

Reservatório d'Água de Olinda 15
Luís Nunes e Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) + Grupo de Arquitetura e Urbanismo (GRAU)

Artigo

**Escalas de composição e preservação do Plano Piloto de Brasília:
a partitura urbana como patrimônio moderno** 28
Alba Nélida de Mendonça Bispo

**A imagem moderna como produtora e produto da arquitetura moderna:
as imagens fotográficas de Mario Fontenelle e Marcel Gautherot na construção de
nova capital do Brasil nas revistas Brasília e Módulo** 39
Maria Beatriz C. Cappello e Susanne Bauer

**O discurso da "baianidade" através da integração das artes na arquitetura moderna
em Salvador** 49
Neila D. G. Maciel

Dança e modernidade: historicidade e reimaginação em práticas curriculares 59
Candice Didonet

Isso não é um cassino 66
Pedro Augusto Vieira SANTOS

co.do.mo.mo: Projeto, Artigo e Documento

Luiz Amorim, Marcio Cotrim, Cristiano Nascimento

Luiz AMORIM

PhD em Estudos Avançados em Arquitetura; Professor Titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco; amorim@ufpe.br.

Márcio COTRIM

Doutor em Teoria e História da Arquitetura; Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba; marciocotrim@gmail.com

Cristiano NASCIMENTO

Doutor em Desenvolvimento Urbano; Analista em Ciência e Tecnologia da Fundação Joaquim Nabuco; cristiano.borba@fundaj.gov.br

A revista **docomomo_brasil** resulta de um desejo coletivo assumido pelos comitês executivos do Docomomo Brasil eleitos para os biênios 2014-2015¹ e 2016-2017² e registrado formalmente no plano de gestão submetido à apreciação dos membros reunidos na Assembleia Geral do DOCOMOMO Brasil, reunida em Curitiba, em outubro de 2013:

A chapa se empenhará no cumprimento das obrigações estatutárias, dando continuidade ao trabalho das gestões anteriores. Nesse sentido, destacam-se as seguintes atividades:
[...]

2. Criar a revista eletrônica do.co.mo.mo_brasil | revista, a ser editada pela Comissão Executiva, com suporte de Comitê Editorial e Comitê Científico ad hoc. A revista deverá atender aos parâmetros internacionais de indexação, bem como aqueles definidos pela CAPES para enquadramento no sistema Qualis Periódicos.

¹ O Comitê Executivo 2014-2015 foi composto inicialmente, por Sonia Maria de Barros Marques (Coordenação), Luiz Manuel do Eirado Amorim, (Secretaria Executiva), Wynlna Vidal (Tesouraria), e Fernando Diniz Moreira e Cristiano Nascimento (Conselheiro Fiscal). Depois passa a ser composta por Luiz Manuel do Eirado Amorim (Coordenação e Secretaria Executiva) e Lívia Nóbrega (Tesouraria).

² O Comitê Executivo 2016-2017 foi composto por Fernando Diniz Moreira (Coordenação), Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas (Secretaria Executiva), Ana Holanda Cantalice (Tesouraria) e Natália Miranda Vieira e Maria de Fátima Barreto Campello (Conselho Fiscal).

Chega às mãos do leitor no ano de comemoração dos 25 anos de fundação do DOCOMOMO Brasil, um dos 69 capítulos que formam o Comitê Internacional para a Documentação e Conservação de Edifícios, Sítios e Unidades de Vizinhanças do Movimento Moderno (*International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement*), fundado em Eindhoven, na Holanda, em 1988.

O tempo de 25 anos pode dar falsa impressão de atraso, mas reflete o talvez necessário período de amadurecimento para a consolidação do DOCOMOMO Brasil e o seu reconhecimento como promotor de ações de documentação e conservação das diversas expressões do movimento moderno no território nacional e nas diversas ações empreendidas pelo DOCOMOMO International.

O projeto editorial

Ao se definir um projeto editorial inicial para a revista, reconheceu-se os avanços destes 25 anos, muitos, sem dúvida, assim como os limites enfrentados e desafios antepostos a nós, membros do DOCOMOMO Brasil.

Três são as seções que constituem o corpo principal da revista – **Projeto, Artigo e Documento**. As duas primeiras foram amplamente discutidas na Assembleia Geral do DOCO-

MOMO Brasil, realizada no 11o. Seminário DOCOMOMO Brasil, realizado no Recife, em 2016, quando foi formalmente submetido à apreciação dos nossos pares. A última foi adicionada pelo Comitê Editorial, como será justificado logo em seguida.

Na seção **Projeto** pretende-se divulgar e discutir experiências práticas de restauração de edificações, sítios e unidades de vizinhança, como preconizado em nossa denominação, e de outras expressões artísticas do movimento moderno. A intenção é estimular o debate sobre os princípios que nortearam as respectivas intervenções, os procedimentos adotados para a análise dos objetos em tela em suas diversas dimensões – materiais, históricas, simbólicas, as técnicas de restauro utilizadas, as condições de uso e ocupação demandadas e implementadas, o envolvimento e a participação dos diversos atores sociais no processo de restauro e quaisquer demais elementos relevantes da ação restauradora.

Poucos foram os documentos produzidos e apresentados nos seminários nacionais e regionais pelos membros da nossa rede de pesquisa cujo interesse residiu na observação crítica de obras de intervenção no patrimônio moderno e, principalmente, no exercício prático do restauro. Temos sido mais documentalistas, do que conservadores, parafraseando a sigla que nos une – **documentation and conservation**, ou **documentação e conservação** – e as razões são várias. A rede é predominantemente composta por professores, pesquisadores e estudantes, quase todos arquitetos e urbanistas, que atuam em instituição de ensino e pesquisa, cujo interesse tem residido na recolha de material documental necessário para o reconhecimento da experiência moderna no Brasil. Ainda nos surpreendemos com obras “descobertas”, profissionais desconhecidos e experiências esquecidas; e esperamos que continuemos a nos surpreender com o resultado do trabalho incansável dos nossos associados. Contribuí, ainda, para esta ausência a falta de reconhecimento dos valores inerentes ao acervo moderno por parte dos órgãos de preservação e, principalmente, de diversos setores da sociedade: para muitos, o modernismo é jovem de mais para ser reconhecido como bem patrimonial. Como consequência, as obras de restauro são limitadas.

Há uma necessidade premente de invertermos a ordem de prioridade inerente à denominação que nos une. Talvez devêssemos altera-la

para **codomomo** – uma estratégia para reconhecermos a nós mesmos como agentes ativos nas práticas de preservação, mas, principalmente, naquelas associadas ao ato restaurador, para além do conjunto de reflexões, normativas e políticas que constituem o conjunto de práticas associadas à preservação de bens patrimoniais, abraçadas, há que ser reconhecido, por um grande número de pesquisadores e técnicos associados ao DOCOMOMO Brasil.

Na revista, nossa denominação permanece a mesma, mas a ordem das seções revela a prioridade: destacar as ações de preservação e restauro do patrimônio moderno em todas as suas expressões.

A segunda seção – **Artigo** –, portanto, é aquela que, tradicionalmente, mais nos identifica. Nossa, até agora, principal contribuição para a reflexão sobre os paradoxos da modernidade no Brasil e suas formas de expressão por meio do registro discursivo nos parâmetros que validam nossa expertise dentre nossos pares – dos mais próximos aos mais distantes dentro do espectro formal da produção científica. Sendo provavelmente o meio de expressão ao qual mais estamos familiarizados, esperamos que continuemos a oferecer novos olhares e interpretações sobre o rico acervo nacional, como forma de reconhecimento dos bens patrimoniais, mas também como parte indissociável de ações de preservação.

Se as duas primeiras seções reúnem práticas e reflexões para o conhecimento e discussão entre os pares, na seção **Documento** – que será incluída a partir do número 2 – se quer, por meio da divulgação de documentos inéditos ou pouco conhecidos – projetos, registros gráficos, fotografias, entrevistas, filmes, textos, processos legais, cartas, notas de aula –, fomentar novas reflexões e outras camadas interpretativas, combustível fundamental para o avanço disciplinar.

No futuro, as três seções poderão ser acompanhadas de seções especiais, criadas segundo o projeto editorial de cada número, mas comprometidas em estabelecer um diálogo com as demais. Desta forma, garante-se dinamismo ao projeto editorial e abertura para receber novas formas de enquadramento dos meios de produção e divulgação do conhecimento associado ao movimento moderno.

Número 1

O número inaugural da revista **docomomo_brasil** é aberto por **Anna Beatriz Ayrosa Galvão**, fundadora e primeira coordenadora do DOCOMOMO Brasil,³ convidada pelo Comitê Editorial para refletir sobre os nossos 25 anos de atuação. Há neste convite uma homenagem e o justo reconhecimento pelo pioneirismo da sua iniciativa e sua contínua contribuição para o cumprimento da nossa missão.

A seção **Projeto** é ocupada pela obra de restauro e alteração de uso por associação à atividade contemplativa no **Reservatório d'Água** ou **Caixa D'Água de Olinda** – como é popularmente identificado e referido na literatura científica – de autoria dos arquitetos Felipe Campelo, Ronaldo L'Amour e Zeca Brandão⁴, do **Grupo de Arquitetura e Urbanismo – GRAU**. O reservatório foi concebido por Luís Nunes e equipe da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo para atender à demanda objetiva de suprimento de água potável para a população residente no sítio histórico de Olinda, reconhecido como patrimônio da humanidade pela UNESCO. É uma das obras emblemáticas da arquitetura moderna no Brasil, exemplar na aplicação de princípios modernos ainda em consolidação no cenário internacional, na utilização de técnicas construtivas avançadas, no uso inovador do combogó como elemento compositivo, mas, principalmente, por sua inserção em sítio histórico.

A intervenção é parte de projeto de requalificação da Praça da Sé, nunca inteiramente executado, onde a edificação está localizada, segundo iniciativa da Prefeitura de Olinda e da Companhia Pernambucana de Saneamento, com recursos provenientes do Programas Regionais de Desenvolvimento do Turismo (PRODETUR). Teve como objetivo franquear o acesso público ao terraço superior, transformando-o em um belvedere, e oferecer espaços para a realização de exposições temporárias no interior da edificação.

A seção Artigo, composta neste número inaugural por cinco artigos, tem por tema aquele adotado no 11o Seminário DOCOMOMO Brasil: o campo ampliado do movimento moderno. Foi submetido à apreciação dos pares

³Anna Beatriz Galvão coordenou o DOCOMOMO Brasil entre 1992 e 1996 e 1999 e 2000.

⁴À época, o arquiteto Zeca Brandão ainda fazia parte do referido escritório, do qual se encontra hoje desvinculado.

na Assembleia realizada no 10o. Seminário DOCOMOMO Brasil como “Cultura modernista: diálogos e interfaces entre as várias expressões artísticas”. O número 1 retoma este título, mas rememora a chamada de trabalhos que convidou interessados de diversos campos disciplinares a se juntar à nossa comunidade:

O DOCOMOMO Brasil convida pesquisadores, profissionais e estudiosos envolvidos com o reconhecimento, preservação e valorização das criações do Movimento Moderno para participar do XI Seminário DOCOMOMO Brasil. Esta edição do seminário procura desdobrar o seu foco de interesses, alcance e público por meio de uma perspectiva ampliada. Trata-se de debater as múltiplas dimensões dos movimentos artísticos, estéticos e culturais que contribuíram no processo de modernização do Brasil e da sua sociedade.

O tema do XI Seminário DOCOMOMO Brasil sugere a expansão do interesse de outros campos disciplinares pelo Movimento Moderno para além da arquitetura e do urbanismo, de modo a ampliar a compreensão atual que se tem desta tradição e deste passado recente. Ao incentivar o estudo das manifestações modernas em vários campos culturais, de forma autônoma e através de interfaces com o campo consolidado da arquitetura e do urbanismo no contexto do DOCOMOMO Brasil, o seminário visa reunir práticas e promover debates inter, multi e transdisciplinares, envolvendo um público tão heterogêneo quanto amplo.

Os organizadores do XI Seminário estimulam a submissão de trabalhos provenientes dos mais diversos campos de conhecimento dedicados à reflexão acerca das manifestações do Movimento Moderno, tais como arquitetura, engenharia, história, paisagismo e urbanismo, plenamente consolidado nos seminários DOCOMOMO Brasil, bem como das artes plásticas e visuais, teatro, cinema, comunicação, design, fotografia, literatura, moda, museologia e música.⁵

Os artigos apresentados aqui, bem como outros que estarão presentes no segundo número da revista, ainda associado ao mesmo tema, foram indicados pelo comitê científico daquele evento. Merece menção o fato de já no número inaugural contarmos com a versão em inglês dos textos que compõe a seção Artigo, como evidente mecanismo de ampliar a discussão para além da lusofonia.

Dois trabalhos têm Brasília como objeto de reflexão. Em *Escalas de composição e preservação do Plano Piloto de Brasília: a partitura urbana como patrimônio moderno*, **Alba Bispo** promove um interessante e provocador

⁵<http://seminario2016.docomomo.org.br>, consultado em 9/11/2017.

paralelo entre as noções de escala no urbanismo e na música, ao justapor as argumentações para a patrimonialização de Brasília à constituição da noção de identidade nacional brasileira moderna verificada em composições musicais, como as da bossa nova. Em *A imagem moderna como produtora e produto da arquitetura moderna: as imagens fotográficas de Mario Fontenelle e Marcel Gautherot na construção de nova capital do Brasil nas revistas Brasília e Módulo*, **Maria Beatriz C. Cappello** e **Susanne Bauer** reafirmam a estreita ligação entre o imaginado, o representado e o construído a partir da experiência da capital federal brasileira e dos discursos imagéticos das publicações especializadas da década de 1950.

Neila D. G. Maciel apresenta uma discussão sobre a “legitimação de um discurso do moderno, ligado ao desejo de formular uma identidade brasileira”, a partir da noção de “baianidade”, construída, como sugere, a partir da metade do século XX em Salvador. Toma um conjunto de obras de artes integradas à edificações emblemáticas da arquitetura moderna naquela cidade para construir seu argumento central: “os painéis e murais integrados aos edifícios são entendidos como imagem, mas, sobretudo, como discurso formador e legitimador”.

Dança e modernidade: historicidade e reimaginação em práticas curriculares, de autoria de **Candice Didonet**, apresenta e discute uma experiência pedagógica levada a cabo no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba. O “Balé Triádico”, obra emblemática de Oskar Schlemmer, encenado pela primeira vez em 1922, como parte das suas atividades na Bauhaus, é usado como uma experiência “criativa para a reencenação e como exercício de estudo em dança.

A seção Artigo é encerrada por **Pedro Augusto Vieira Santos** com o texto *Isso não é um cassino*. O artigo originalmente apresentado no 11o Seminário DOCOMOMO Brasil e indicado pelo comitê científico do evento foi substituído por sugestão do próprio autor e acatado pelo editores, dado a seu interesse e relação com o tema. O texto propõe três leituras críticas relativas ao Museu de Arte da

Pampulha: dos documentos de candidatura e atribuição do título de Patrimônio Mundial em 2016 ao Conjunto Moderno da Pampulha; do projeto de restauro para o MAP (que de certa forma subestima o uso já consolidado do edifício como museu) e uma leitura crítica do edifício-museu em sua realidade presente. Segundo o autor, sobrepostas, tais leituras evidenciam os problemas que o reconhecimento daquele edifício como cassino, e não como museu, acarretam à sua preservação.

Tudo dito, resta-nos desejar boas leituras e uma apreciação prazerosa deste primeiro exemplar e que todo este tempo de amadurecimento do DOCOMOMO Brasil se multiplique em novas e igualmente instigantes produções para os nossos próximos números.

TEX_TO ES.PE_CIAL

Há 25 anos...

Estamos em 2017, ano que o DOCOMOMO Brasil completa 25 anos e, assim, uma data que nos traz a oportunidade da “pausa”, de uma pausa para lembrarmos como se deu a trajetória desta organização não-governamental (ONG), para pensarmos sobre seu papel e sua importância para um país como o Brasil.

Foi um longo percurso, com momentos bem distintos, mas ricos de aprendizagem e marcados pelo mesmo ideal de melhor conhecer a produção arquitetônica e urbanística do Movimento Moderno, dentro de uma ótica preservacionista. Foram tantas histórias, olhares diversos, interlocuções e embates, que certamente poderiam gerar um livro. Fica aqui a sugestão.

Por ora, no entanto, a proposta é, através de alguns relatos, apresentar seu ponto de partida, isto é, sua origem e seus primeiros anos na Bahia, entre 1992 e 2000, quando o DOCOMOMO Brasil estava hospedado no então Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), hoje o PPGAU/UFBA - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Foram anos de construção de um trabalho coletivo, que pretendia estar ancorado nas diferentes regiões do país para que assim configurasse nossa participação na rede Internacional DOCOMOMO. Para melhor entender esse processo de constituição do DOCOMOMO Brasil e, portanto, expor as bases concretas – “sapatatas” e “fundações” – que sustentaram todas as suas ações nesses 25 anos, é interessante que algumas passagens ou fatos sejam colocados, como registros de memória.

Primeiramente é importante situar o DOCOMOMO Internacional, fundado em 1988 na Holanda, com apoio da Universidade de Eindhoven, por um pequeno grupo de europeus de diferentes formações e vivências profissionais, liderados pelos arquitetos Hubert-Jan Henket e Wessel de Jonge. Todos eram unânimes em manifestar a preocupação de que, naquele momento, a arquitetura do Movimento Moderno estava ameaçada e precisava ser revalorizada. Para tanto, ela deveria ser reconhecida, devidamente documentada e bem gerida pela sociedade em geral e, quando necessário, receber intervenções corretas de

conservação. Desde então buscaram ampliar o número de participantes deste grupo, através de contatos com possíveis interessados na “causa” em outros países. Brasil era um desses alvos, tendo sido central a colaboração do arquiteto holandês Paul Meurs, que passou a divulgar a nova ONG internacional, através de suas conexões com pesquisadores e arquitetos brasileiros. No entanto, dessas pessoas contatadas, nunca obtiveram algum sinal de interesse para se integrarem à rede, nem mesmo para apresentação de trabalhos em sua 1ª Conferência Internacional (Eindhoven/Holanda, 1990). Durante este evento aconteceu a primeira reunião do Conselho do DOCOMOMO Internacional, quando foram estabelecidas suas primeiras normativas. Este passa a ser o espaço de encontro dos membros filiados para tratarem de questões operacionais da rede, para a definição dos futuros eventos, assim como para a constituição de grupos temáticos e trabalhos conjuntos.

Desconhecendo esse contexto, tive um trabalho selecionado para a 2ª Conferência Internacional (Dessau/Alemanha, 1992. Com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pude participar do evento e apresentar um artigo sobre a preservação da Casa Modernista da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik. Foi lá que conheci a pesquisadora Marta Camissassa, que foi à conferência de Dessau a partir de informações vindas da Inglaterra, onde desenvolvia seu Doutorado.

Era ainda um encontro bastante restrito, onde a única apresentação de trabalho fora da Europa foi a brasileira, revelando uma rede ainda em formação. Suas representações nacionais no Conselho, no entanto, já eram mais diversificadas, e enfrentavam o desafio de formulação de princípios e conceitos para a documentação da arquitetura moderna no século XX, em função da diversidade de entendimentos sobre o Movimento Moderno, já percebida entre os membros. Como lidar com as diferentes culturas, estruturas institucionais e visões de seus membros? Um grande aprendizado se colocava pela frente.

No decorrer dessa II Conferência, recebi um pedido para assumir a representação brasileira, que só aceitei na condição de coordenadora provisória, mas comprometida em parti-

cipar da sua estruturação. De volta ao Brasil, apresentei a proposta à Faculdade de Arquitetura da UFBA, instituição onde, na época, desenvolvia meu Mestrado e que concordou em sediar o DOCOMOMO Brasil, enquanto se avaliava sua representação definitiva. Nesse momento foi colocada a ideia básica que nortearia nosso trabalho, de que esta deveria ser uma representação brasileira, e não de um grupo de brasileiros. Para tanto, o primeiro desafio colocado era vencer os limites de comunicação da época, através de correios, telefonemas e pelos raros aparelhos de fax, lembrando que os textos e cartas eram todos datilografados. A intenção era localizar e fazer um levantamento de pessoas interessadas na temática do Movimento Moderno no país. Uma das primeiras manifestações veio de Abílio Guerra, que, como editor, traduziu artigos do *DOCOMOMO Journal* para a Revista *Ócolum*, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCampinas). Foi fundamental o apoio vindo de Hugo Segawa, que disponibilizou seus contatos e passou a acompanhar os trabalhos da Bahia. Porém eram poucos os retornos que recebíamos. Ao mesmo tempo, havia urgência para se realizar a tarefa comum colocada pelo DOCOMOMO Internacional, para testar sua metodologia para inventariar exemplares da arquitetura moderna.

Foram, então, acionados contatos com pesquisadores-arquitetos já conhecidos da equipe UFBA, que aceitaram participar generosamente desse projeto-piloto, resultando na seguinte composição: José Pessoa (Rio de Janeiro); Geraldo Gomes da Silva (Recife); Mirthes Baffi, Walter Pires e Clara d'Alambert (São Paulo); Paulo Pontes (Belo Horizonte); Angela Pedrão e Anna Beatriz Galvão (Salvador). O trabalho final foi apresentado na III Conferência Internacional (Barcelona/Espanha, 1994), que, juntamente com a produção dos demais países, serviu de guia para reformulação e ajustes das fichas e diretrizes para o inventário do DOCOMOMO. Para esse terceiro encontro, além do inventário-piloto, foi feita uma divulgação nacional mais ampla, que resultou numa maior participação de brasileiros no evento. Além disso, também foi levada ao Conselho a proposta de criação de um Comitê Internacional de Especialistas em Urbanismo, a partir de documento encaminhado pelos professores Ana Fernandes e Marco Aurélio Gomes, do PPGAU/UFBA, aprovado por unanimidade. En-

fim, a coordenação brasileira saiu do encontro fortalecida e com um convite para ser coeditora do *DOCOMOMO Journal* de 1995, que foi dedicado à América Latina.

Numa avaliação pós-Barcelona, reconheceu-se que a rede brasileira ainda precisava ser ampliada para ser, de fato, representativa. Esta ideia levou o grupo de pesquisa do PPGAU/UFBA vinculado ao DOCOMOMO Brasil (Naia Alban, Olivia de Oliveira, Ângela Pedrão e Anna Beatriz Galvão) a organizar em Salvador um seminário nacional em 1995: o I Seminário DOCOMOMO Brasil, com o tema "Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno". Foi um evento apoiado pelo CNPq e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), num formato de seção única e com quatro conferencistas convidados: Aracy Amaral, Otília Arantes, Roberto Segre e Jorge Francisco Liernur. O resultado foi surpreendente pelo número de interessados e trabalhos inscritos (provenientes de pesquisas acadêmicas e de órgãos de preservação), mas também pelo rico debate, fruto de diferentes visões e expectativas sobre a arquitetura moderna e sua preservação, que infelizmente não se repetiu nas outras versões. Esse seminário foi, provavelmente, o primeiro evento, depois de anos, a retomar a discussão sobre arquitetura no país, apontando a então carência de um fórum para pesquisadores da área. A partir das conferências e de uma composição dos trabalhos inéditos apresentados foi publicado pela UFBA o livro "(Re)Discutindo o Modernismo", organizados por Luiz Antonio Fernandes Cardoso e Olivia de Oliveira.

E assim, o DOCOMOMO Brasil passou a organizar bianualmente seus seminários nacionais, onde identificamos uma predominância de trabalhos acadêmicos de valoração e biografias da história da arquitetura brasileira. Gradualmente houve um afastamento das práticas preservacionistas do país.

Seguindo esses passos, também foram realizados seminários regionais, como o do Vale do Paraíba, o de São Paulo, o do Sul e o do Norte-Nordeste, entre outros. Em meio ao importante viés acadêmico que passou a delinear as ações do DOCOMOMO Brasil, é interessante destacar uma experiência pioneira do grupo paulista, que foi a promoção de debates públicos sobre

exemplares canônicos da arquitetura modernista que estariam ameaçados de destruição (Museu de Arte de São Paulo – MASP, Casa Modernista da Rua Santa Cruz, Parque do Ibirapuera, Parque da Cidade de São José dos Campos), tendo a participação de diferentes segmentos da sociedade e não apenas de arquitetos. Infelizmente essa prática ainda não foi adotada em outros estados e, mesmo em São Paulo, foi interrompida.

Em paralelo aos eventos, o DOCOMOMO Brasil manteve em diferentes estados (e ainda mantém), ações de inventário e reconhecimento de sua arquitetura moderna, o que gerou a criação de guias locais de Arquitetura Moderna, assim como de Núcleos Regionais, como o da Bahia, de São Paulo, de Pernambuco, da Paraíba, do Piauí, do Rio de Janeiro, etc.

Em 1996 a coordenação nacional passou para Ângela West Pedrão, do PPGAU/UFBA, que, até o início do ano 2000 assegurou a expansão da rede e preparou o processo de transferência e circulação do DOCOMOMO Brasil entre outras instituições do país. Nesse período, já com o uso consolidado da internet, que definitivamente facilitou nossos padrões de comunicação, os eventos nacionais que aconteceram foram: o II Seminário DOCOMOMO Brasil (Salvador, 1997), na FAUFBA, sob a mesma coordenação do I Seminário, onde aconteceu a excepcional sessão de depoimentos com a presença de Carmen Portinho (RJ), Antonio Baltar (PE) e Walter Gordilho (BA). Dois anos depois, já fora da Bahia, tivemos o concorrido III Seminário DOCOMOMO Brasil (São Paulo, 1999), sob a coordenação de Mirthes Baffi, durante a Bienal de Arquitetura de São Paulo. Quanto aos inventários, estes continuaram a ser produzidos nas várias regiões do país, não mais unicamente para responder às tarefas do DOCOMOMO Internacional, mas principalmente como ferramenta para reconhecimento e análise da produção de arquitetura e conjuntos modernistas ainda por serem revelados, gerando um material inédito, que precisaria ser processado e disponibilizado pelo DOCOMOMO Brasil para consulta.

Na esfera internacional, o Brasil se destacou não apenas pelo grande número de membros filiados e de trabalhos acadêmicos inscritos,

mas também pelo envolvimento de alguns de seus membros com ações estratégicas para a consolidação do DOCOMOMO Internacional: Marco Aurélio Gomes, como coordenador do Comitê de Especialistas em Urbanismo; Hugo Segawa, como interlocutor com países da América Latina; Frederico de Holanda e Sylvia Ficher da Universidade de Brasília (UnB), que juntamente comigo e Alejandra Muñoz, da UFBA, organizaram e viabilizaram a VI Conferência do DOCOMOMO Internacional em Brasília, no emblemático ano 2000. Com o título *The modern city facing the future*, esta foi a primeira conferência fora do território europeu e que, enfim, trazia a questão urbana como tema central do evento internacional. Na ocasião, foram organizados MOMO Tours em outras capitais, sempre acompanhados de membros do DOCOMOMO Brasil.

Nesse momento, o DOCOMOMO Brasil tomou novos rumos e numa assembleia realizada durante o encontro de Brasília, a coordenação nacional foi transferida para o professor Lucio Gomes Machado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), de acordo com nosso regimento. A partir de então vem circulando por diferentes regiões do país, marcando uma bela trajetória e tendo à frente de sua coordenação consagrados nomes da história da arquitetura brasileira: Hugo Segawa, Carlos Eduardo Comas, Claudia Cabral, Sonia Marques, Luiz Amorim e agora Fernando Diniz. Quantas histórias ainda por contar!

Hoje o DOCOMOMO Brasil chega aos seus 25 anos, fortalecido pelos seus eventos, que certamente explicam o aumento significativo de teses e dissertações em todo o país que versam sobre a temática modernista. Nos órgãos de preservação, apesar de certa abertura para a valorização do patrimônio moderno, ainda existe um caminho a ser percorrido principalmente no âmbito das técnicas restaurativas e nas práticas de conservação, mas que vem sendo suprido por parcerias com empresas especializadas e com universidades, como a recente e polêmica intervenção na FAUUSP, de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Porém, para além de tais questões técnicas ou acadêmicas e aproveitando da “pausa” dos 25 anos, é fundamental um balanço e uma atualização

de nossos trabalhos nesse momento. O desafio é o enfrentamento questões-chave. Qual o papel de uma organização como o DOCOMOMO Brasil nos dias de hoje? Qual sua real importância nesses tempos de intolerância e disputas desmesuradas, de censuras estéticas e repressões?

Talvez não seja o momento de se olhar apenas para a excepcionalidade de uma perdida arquitetura erudita, mas também se abrir para entender o fenômeno de “querer parecer moderno e novo” que ainda assola nosso mundo. Talvez seja o momento de tomarmos a ideia de se conhecer um Brasil desconhecido, diverso e complexo através de sua arquitetura tanto a erudita, quanto a popular, tanto a de qualidade artística e construtiva, quanto a meramente formalista. Somos um país “condenado ao moderno”, como afirmava Mario Pedrosa? Que fenômeno é esse que povoou o Brasil de Norte a Sul? Existe uma interlocução possível com outros setores da sociedade, nos moldes dos debates pioneiros de São Paulo? Seria possível a convivência de tanta diversidade numa única organização como o DOCOMOMO Brasil? Já no último Seminário DOCOMOMO Brasil (Recife, 2016) foram exploradas novas interlocuções, com outras áreas de conhecimento.

Repassando as histórias e expectativas presentes nas origens do DOCOMOMO Brasil, vejo ainda preservada uma base sólida, capaz de suportar reajustes necessários de percursos.

São Paulo, 10 de novembro de 2017

Anna Beatriz Ayroza Galvão

PRO.JE_TO

Reservatório d'Água de Olinda

Grupo de Arquitetura e Urbanismo (GRAU)

Histórico

A Caixa d'Água de Olinda foi construída em 1937, com a finalidade de solucionar o problema de abastecimento de água das regiões altas da cidade. Foi escolhida, por motivos técnicos, a área mais elevada da região, justamente o Alto da Sé, hoje o principal núcleo turístico do Sítio Histórico. Para satisfazer às exigências hidráulicas, a lâmina d'água deveria estar situada a 17 metros de altura em relação à cota do terreno, elevando a construção a mais de 20 metros.

A obra estava a cargo do Departamento de Arquitetura e Construção do Governo do Estado, chefiado na época pelo arquiteto Luiz Nunes. A solução adotada por Nunes, impõe-se pelo seu caráter modernista. Um prisma vertical e outro horizontal, brancos de linhas puras, sobre pilotis, com empenas cegas, coberta em laje plana e o combogó, pela primeira vez utilizado como quebra-sol, compõem o volume, que em sua pureza geométrica, preconizava os princípios do movimento moderno na afirmação de uma linguagem arquitetônica contemporânea.

O uso atual do edifício, como tem sido desde a sua inauguração, é o de armazenagem e distribuição de água. O prisma horizontal semienterrado armazena a água que é bombeada para o volume superior do prisma vertical de onde é distribuído para a cidade. Curiosamente, na década de setenta, abrigou um restaurante, quando teve a abertura do terraço da primeira laje fechada por uma esquadria. Nesta mesma década, o edifício recebeu uma manutenção, feita por intermédio do IPHAN, como parte da recuperação dos monumentos do Alto da Sé. Em 1979, por iniciativa da COMPESA, os panos de combogós, que se encontravam deteriorados, foram substituídos e a estrutura em concreto recebeu um "encamisamento" que alterou significativamente a secção dos elementos estruturais, tornando-os bem mais robustos que o projeto original. O vão de abertura da primeira laje foi fechado com alvenaria.

Projeto

O projeto abordou dois temas de interesse. O primeiro refere-se à restauração do acervo da

arquitetura moderna e sua adequação a novos usos e o segundo, a proposta de uma intervenção atual em um sítio histórico tombado e Patrimônio Cultural da Humanidade.

A principal preocupação do partido, como em qualquer projeto de intervenção no patrimônio cultural edificado, é de manter a autenticidade da composição original e dos materiais construtivos. Na Caixa d'Água os volumes originais foram restaurados com os mesmos materiais que os constituem. Os acréscimos ocorridos no decorrer do tempo foram suprimidos, pois não agregavam valor ao edifício e impediam a leitura do partido original, como por exemplo, o fechamento de alguns vãos da fachada e a vedação com um muro na divisa com a rua. Porém, algumas das intervenções ocorridas, como o "encamisamento" da estrutura mostrou-se irreversível, devido ao alto custo necessário para a execução da obra.

Os novos elementos acrescidos ao volume original foram projetados com materiais que permitissem a clara identificação de sua contemporaneidade, de modo a não interferir na leitura do arcabouço original do edifício. Tanto na torre do elevador externo, como nos mezaninos e escadas internas de acesso ao mirante, os materiais utilizados foram a estrutura em ferro com fechamento em vidro para a torre do elevador e o piso em madeira para os mezaninos e escadas. A criação dos mezaninos implantados no vazio central da Caixa d'Água, em posições alternadas para cada piso, permite, mesmo com a nova intervenção, a leitura do vazio central do partido original.

O novo volume do sanitário, inserido na fachada sul do conjunto, também é um prisma de linhas puras da mesma altura do volume inferior da Caixa d'Água, em alvenaria rebocada e pintada de branco, porém afastado dois metros do volume original.

A obra iniciou-se com as remoções previstas em projeto dos elementos inadequados. Todos os panos de combogó foram removidos, pois a ferragem existente entre a argamassa de assentamento dos elementos estava oxidada e irrecuperável. Os cobogós danificados foram feitos moldes para reprodução e substituição.

As ferragens expostas das estruturas de lajes, colunas e vigas receberam tratamento, enxertos e novos recobrimentos. Em seguida executou-se a recomposição dos trechos em reboco e a restauração dos guarda-corpos em ferro. Por fim a pintura de acabamento.

FICHA TÉCNICA

Data do projeto: 2005

Data da obra: 2010 a 2013

Contratante: Prefeitura de Olinda e Companhia Pernambucana de Saneamento (COMPESA)

Financiamento: Programas Regionais de Desenvolvimento do Turismo (PRODETUR)

Arquitetura: Ronaldo L'Amour, Felipe Campelo e Zeca Brandão.

Estrutura: Afonso Melo

Instalações prediais: Djair Barros Falcão

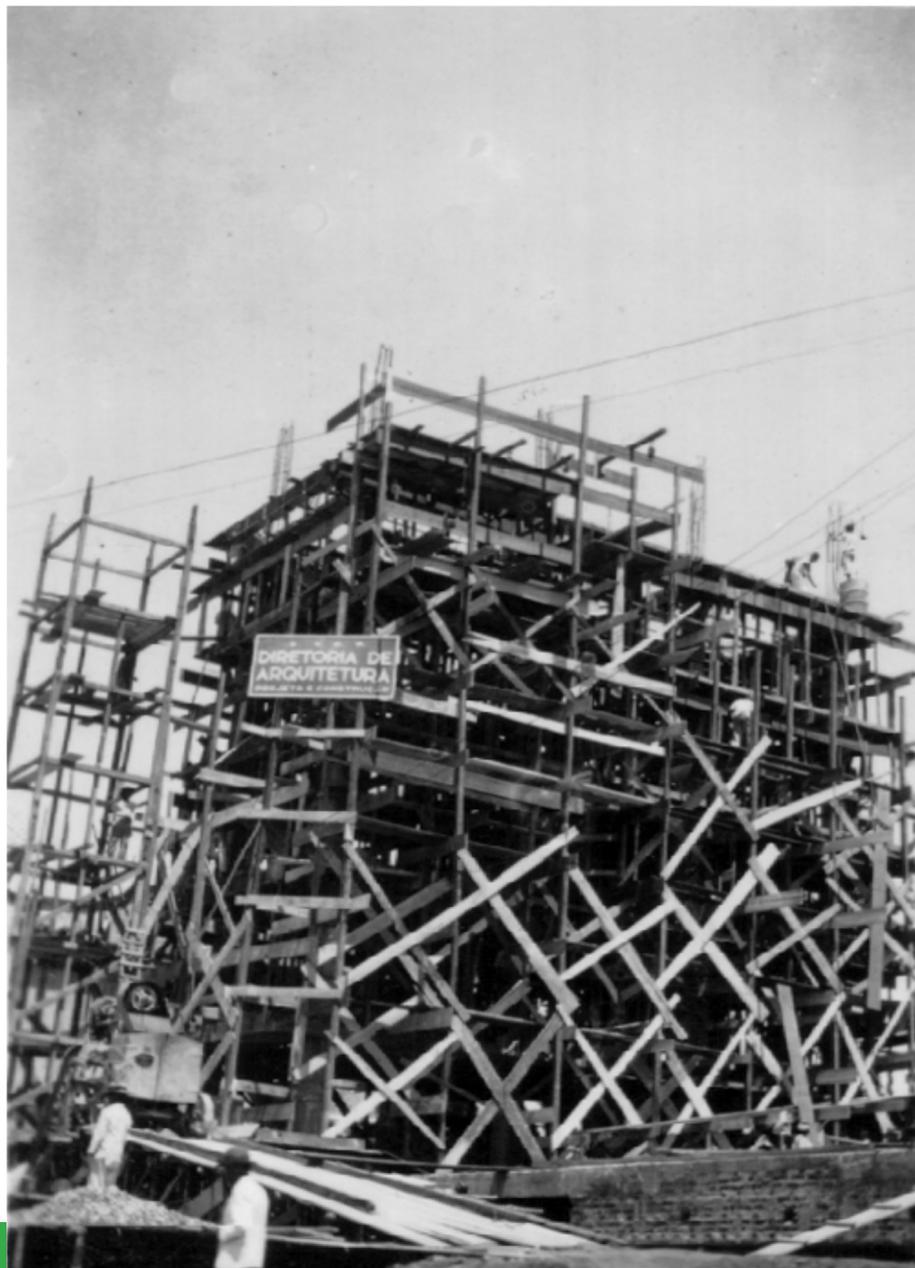
Execução da obra: CI Construções Ltda



Reservatório d'Água de Olinda em obras
Fonte: IPHAN/PE



Reservatório d'Água de Olinda em obras
Fonte: IPHAN/PE



Reservatório d'Água de Olinda em obras
Fonte: IPHAN/PE



Reservatório d'Água de Olinda, 1937
Fonte: IPHAN/PE



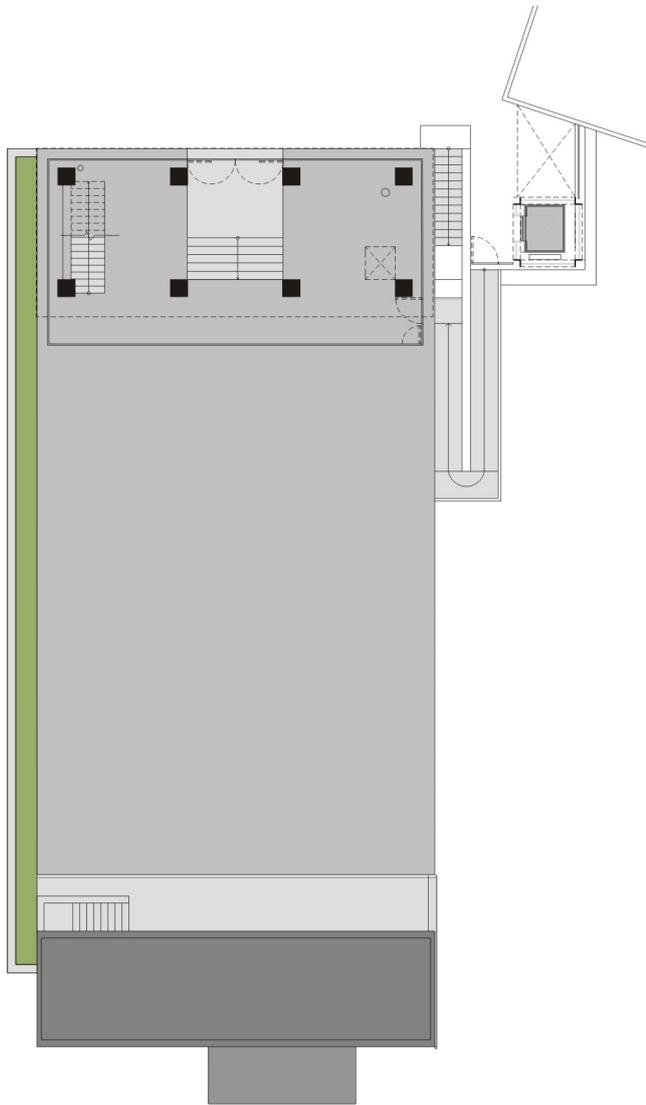
Reservatório d'Água de Olinda, 2005
Foto: Ronaldo L'Ámour

Reservatório d'Água de Olinda, interior, 2005
Foto: Ronaldo L'Ámour



Reservatório d'Água de Olinda, terraço superior, 2005
Foto: Ronaldo L'Ámour

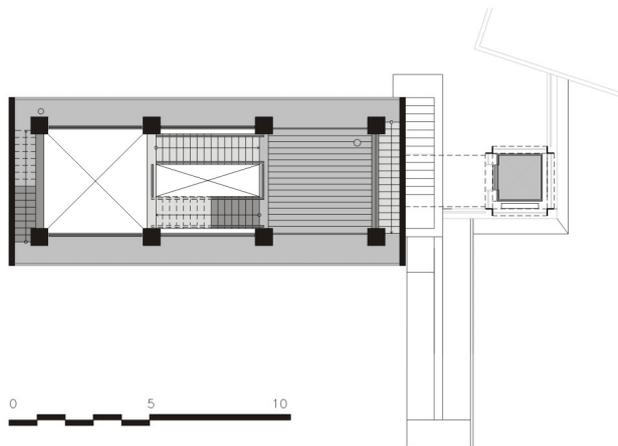




0 5 10

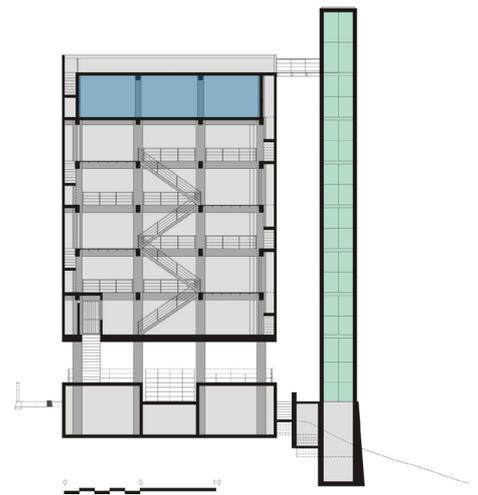
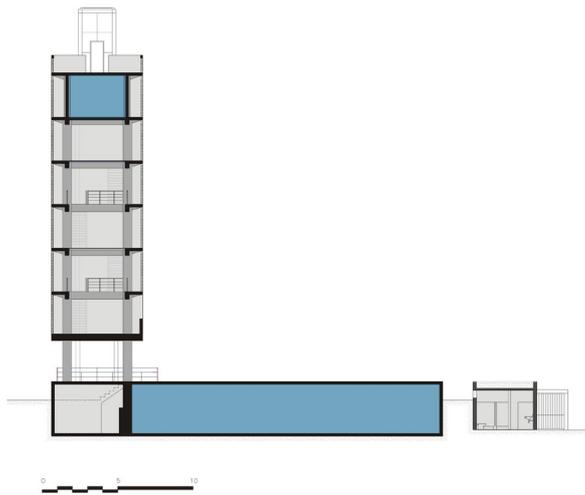


0 5 10

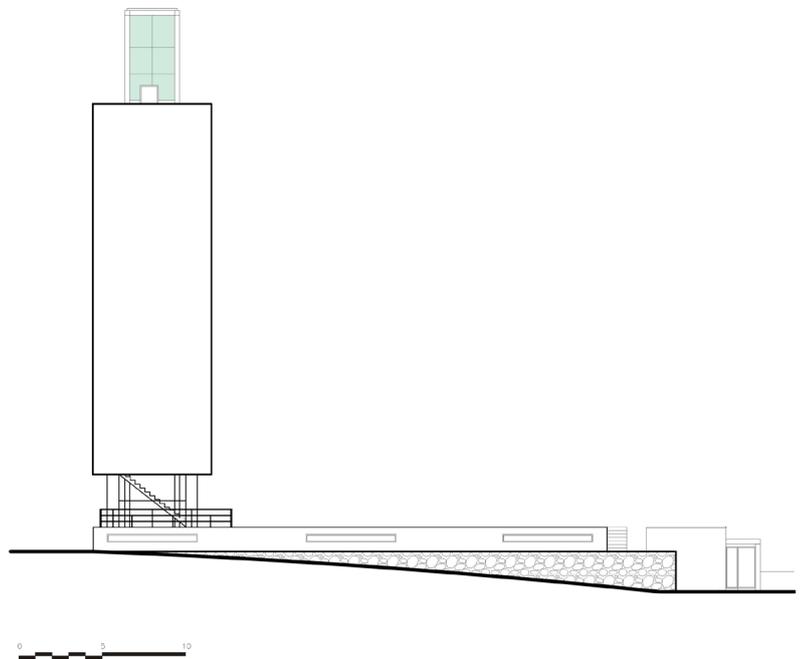
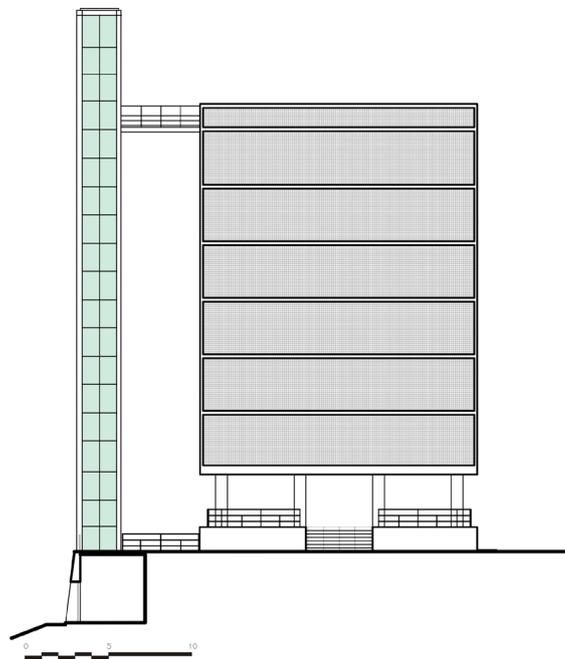


0 5 10

Reservatório d'Água de Olinda, Perspectiva, 2005
Fonte: GRAU



Reservatório d'Água de Olinda, Cortes, 2005
Fonte: GRAU



Reservatório d'Água de Olinda, Fachadas, 2005
Fonte: GRAU



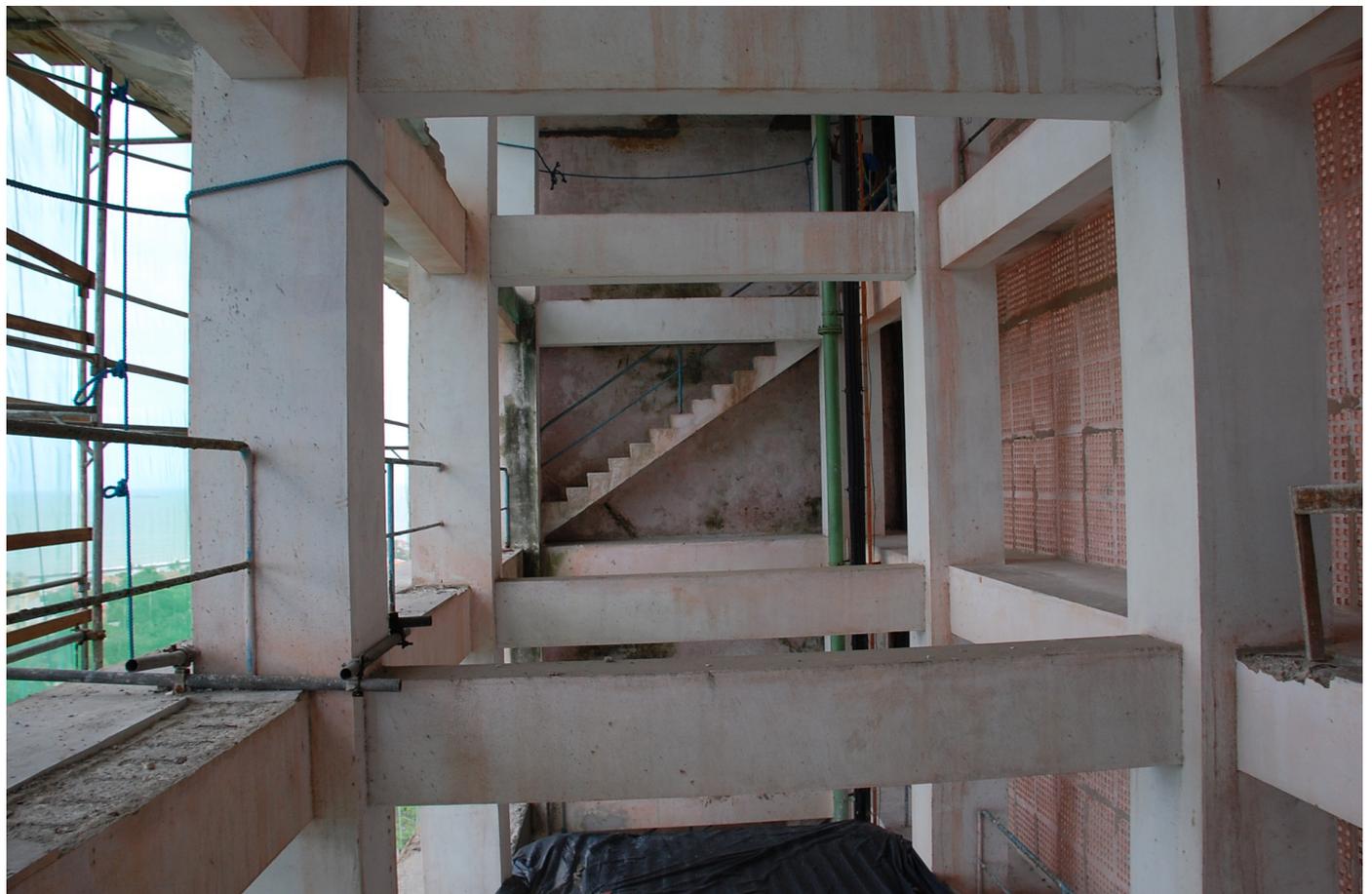
Reservatório d'Água de Olinda, projeto/perspectiva
Fonte: GRAU



Reservatório d'Água de Olinda, obras, 2010/2012
Foto: Ronaldo L'Amour



Reservatório d'Água de Olinda, obras, 2010/2012
Foto: Ronaldo L'Amour



Reservatório d'Água de Olinda, obras, 2010/2012
Foto: Ronaldo L'Amour



Reservatório d'Água de Olinda, Espaço interior, 2013
Foto: Ronaldo L'Ámour



Reservatório d'Água de Olinda, Espaço interior, 2013
Foto: Ronaldo L'Ámour



Reservatório d'Água de Olinda, Escada, 2016
Foto: Maria Laura Pires



Reservatório d'Água de Olinda, Belvedere, 2016
Foto: Maria Laura Pires



Reservatório d'Água de Olinda, Belvedere, 2013
Foto: Ronaldo L'Ámour



AR_TI.GO

Escalas de composição e preservação do Plano Piloto de Brasília: a partitura urbana como patrimônio moderno

Scales of composition and preservation of Brasília's Pilot Plan: urban score as modern heritage

Escalas de composición y preservación del Plan Piloto de Brasilia: la partitura urbana como patrimonio moderno

Alba Nélida de Mendonça BISPO

Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural; Professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSJ; bispo.alba@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar aspectos historiográficos e morfológicos do Plano Piloto de Brasília como partitura urbana, partindo da identificação de elementos de composição e preservação. Metodologicamente, parte-se de um breve panorama sobre o modernismo brasileiro e a constituição do campo do patrimônio cultural. Numa perspectiva interdisciplinar, destacam-se os aspectos historiográficos das manifestações artísticas do movimento moderno brasileiro nos campos da música, arquitetura e urbanismo. Por fim, contextualiza-se o processo de reconhecimento de Brasília como patrimônio para explicar a noção de escalas.

Palavras-chave: Modernismo, urbanismo, música, patrimônio, Brasília.

Abstract

The objective of this paper is to analyze historiographical and morphological aspects of the Brasilia Pilot Plan as urban score, based on the identification of composition and preservation elements. Methodologically, it is part of a brief overview of the Brazilian modernism and the constitution of the cultural heritage field. As an interdisciplinary perspective, it highlights the historiographical aspects of the artistic manifestations of the Brazilian modern movement in the fields of music, architecture and urbanism. It also contextualizes the Brasilia's heritage recognition process to explain the notion of scales.

Keywords: Modernism, urbanism, music, heritage, Brasilia.

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar aspectos historiográficos y morfológicos del Plan Piloto de Brasilia como partitura urbana, partiendo de la identificación de elementos de su composición y preservación. Metodológicamente, empezamos por un breve panorama del modernismo brasileño y la constitución del campo

del patrimonio cultural. En una perspectiva interdisciplinaria, se destacan los aspectos historiográficos de las manifestaciones artísticas del movimiento moderno brasileño en los campos de la música, arquitectura y urbanismo. Por último, se contextualiza el proceso de reconocimiento de Brasilia como patrimonio para explicar la noción de escalas.

Palabras-clave: Modernismo, urbanismo, música, patrimonio, Brasilia.

Introdução

Este trabalho relaciona aspectos historiográficos e morfológicos do movimento moderno na música, arquitetura e urbanismo, visando relacionar elementos de composição e escalas de preservação do Plano Piloto de Brasília como partitura urbana. Estruturalmente, partimos de um panorama histórico sobre o movimento moderno e a constituição do campo do patrimônio cultural no Brasil. Em seguida, abordamos a manifestação do modernismo brasileiro na música, arquitetura e urbanismo, destacando a atuação de Villa Lobos, Lucio Costa e Mário de Andrade. Por fim, buscamos compreender o Plano Piloto de Brasília como partitura urbana, evidenciando suas escalas de composição e de preservação.

Breve panorama do modernismo brasileiro e o campo do patrimônio

A preservação do patrimônio cultural no Brasil está intrinsecamente ligada à formação e consolidação do movimento moderno, especialmente através da atuação de um grupo de artistas e intelectuais interessados em investigar as raízes culturais brasileiras, em busca de uma produção artística genuinamente nacional. As vozes deste ideário moderno encontram eco no discurso nacionalista do Estado Novo durante a chamada Era Vargas (1937-1945) quando o governo federal passa a preservar um conjunto de bens culturais de características estéticas singulares e representativas da noção idealizada de uma nação brasileira.

Este processo de alegoria de obras, monumentos e cidades como ícones de excepcionais valores, artísticos, históricos e etnográficos, confirma-se como estratégia política principalmente a partir de 1937 com a implantação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Ao longo da chamada "fase heroica" (FONSECA, 2005), do período de sua criação até 1967, o órgão responsável pela

proteção e preservação do patrimônio cultural brasileiro foi consolidando práticas e discursos de seleção do patrimônio nacional com a colaboração de influentes intelectuais modernos, tais como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa e Mário de Andrade, dentre outros nomes de destaque que atuaram no órgão nesta fase. Com efeito, a constituição do patrimônio cultural no Brasil afirma-se como política estatal através da elegia de símbolos nacionais, visando o disciplinamento ou civilização cultural das massas.

Para a mobilização das massas, as instituições oficiais recorreram sobretudo a símbolos expressamente criados para invocar a pátria (a bandeira, os hinos, a effigie de Vargas etc.) e ao incentivo às atividades cívicas. [...] o objetivo era criar uma cultura nacional homogênea, que propiciasse a identificação dos cidadãos com a nação. Pois “o que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca de raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto aos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de construir”. (SCHWARTZMAN, 1984, p:80 apud FONSECA, 2005, p:86)¹

Neste contexto, marcado pela forte centralização política e tentativa de unificação cultural, o modernismo desponta como linguagem nacional, especialmente enquanto corrente artística. A noção de patrimônio nacional permitiu ao Estado constituir a figura de uma *comunidade imaginada*² ou idealizada, onde o povo deveria ser doutrinado, agenciando a cidadania a partir de uma política cívico-cultural. Assim, o Estado buscava atribuir valores a determinados bens significativos da produção artística moderna ou representativos das tradições populares da nação brasileira, seja através de tombamentos de monumentos e conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos, seja através de inventários de conhecimento como a Missão de Pesquisas Folclóricas.

Modernismo brasileiro na Arquitetura, Urbanismo e Música

O discurso estatal de valorização das raízes culturais genuinamente nacionais irá acompanhar o processo de consolidação do modernismo brasileiro, sobretudo no recorte de

1930 até 1960, onde a simplicidade, pureza e unidade formal destacam-se como características estéticas vigentes nas cidades coloniais brasileiras, bem como nas manifestações musicais populares, tradicionais ou folclóricas, encontradas em áreas rurais ou pouco urbanizadas que mantiveram-se distantes das influências estéticas do neoclassicismo e do ecletismo vigentes. Neste ínterim, a valorização da educação como política de Estado ao longo da Era Vargas viria promover a consolidação do modernismo como estética nacional, seja na música ou na arquitetura e urbanismo, especialmente através da atuação de intelectuais ligados ao movimento moderno, com destaque para Villa Lobos, Lucio Costa e Mário de Andrade, na busca de conexões entre as manifestações artísticas tradicionais e a produção moderna.

Villa-Lobos escreve as “Bachianas Brasileiras” entre os anos de 1930 e 1945, onde tangencia a música erudita e nacionalista de Bach e incorpora elementos da música popular brasileira, sobretudo após realizar sua Excursão Artística, integrada por “ilustres bandeirantes das artes musicais” que percorreu 54 cidades pelo interior do Brasil, entre janeiro e abril de 1931 (GUÉRIOS³, 2003, p:172 apud ARCANJO JUNIOR, 2013, p:107). Já em 1932, o compositor assume o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Ministério da Educação, no qual passa a oficialmente promover concertos e projetos educativos vinculados à uma proposta político-pedagógica com representações da nacionalidade musical moderna.

Paralelamente, também em 1931, o arquiteto e urbanista Lucio Costa assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e promove uma reforma curricular vinculada aos ideais do modernismo. O momento em que as primeiras obras de arquitetura moderna começam a ser reconhecidas como patrimônio nacional coincide com o período em que Lucio Costa estava à frente da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) do IPHAN, de 1937 até 1972. Nesta temporada, todas as obras modernas de arquitetura, urbanismo e paisagismo que foram elevadas à categoria de patrimônio cultural foram concebidas entre 1928 e 1960, recorte classificado por Cavalcanti (2001) como “período clássico” da arqui-

¹SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.

²A noção de “comunidade imaginada” é apresentada por ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³GUÉRIOS, P. R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

tetura moderna brasileira. Para Chuva (2009, p: 39), durante sua atuação no IPHAN, “Lucio Costa teve a oportunidade de aprofundar seus estudos da arquitetura brasileira, escrever história em paralelo à conquista de espaço para o movimento moderno e assumir a posição de principal mentor das concepções políticas de patrimônio daqueles anos”.

Assim, o modernismo brasileiro afirma-se como movimento estético a partir da institucionalização de identidades e valores nacionais defendidos pelo Estado em que, metodologicamente, identificamos três processos: a *negação* das manifestações populares urbanas e de estilos importados; a *missão* de investigação e valorização das manifestações tradicionais através de viagens de pesquisa, inventário e exploração do território; a *consagração* do modernismo na Bossa Nova e no Plano Piloto de Brasília.

Identidade brasileira nas manifestações urbanas: a negação

No século XX, especialmente, a música “testemunha de modo geral a tendência febril de parte do modernismo a absorver na linguagem elementos do mundo técnico e humano emergente” conforme evidencia Wisnik (1977, p:130). Ao fazer alusões ou citações ao mundo industrial, marcado pelo barulho das buzinas e motores dos veículos ou o pulsar ritmado das fábricas e das locomotivas, o modernismo incorpora os ruídos do contexto urbano que irá emprestar ao universo musical novos elementos de composição para além das relações tonais que viriam a ser rompidas ao longo do século.

Na mobilidade dessas manifestações do começo do século, e que escapam, de maneira geral, a um caráter sistemático preciso, destacam-se duas tendências básicas: a) a inclusão de novos materiais sonoros, e em especial do ruído (oposto ao som musical), imprime grande diversidade aos elementos de superfície (isto é, liberam um novo repertório de substâncias utilizáveis); b) a elaboração de princípios construtivos, que dizem respeito ao nível morfo-sintático da linguagem musical, tende ao estabelecimento de relações formais pós-tonais. (WISNIK, 1977, p:130)

No modernismo musical brasileiro essa tendência de citar e parodiar satisfaz ao propósito nacionalista que, na busca de uma arte puramente autóctone, investe em modernas figuras de linguagem e emprega referências da música popular ou tradicional, de modo

a incorporar elementos do folclore brasileiro como citações na composição.

A música assume importante papel político-pedagógico na construção do cidadão, sobretudo em função de uma concepção cívico-autoritária referenciada na noção republicana platônica e revisada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. O poder psico-político-social da música é utilizado pelo Estado como fator disciplinador, em contraponto às festas e ritos populares, pois, conforme Wisnik, “a adequada dieta músico-ginástica, base da formação do cidadão, imprimiria nele o *caráter sensato e bom*, enquanto o uso malbaratado da música generalizaria, na concepção platônica, a *feia expressão e os maus costumes*” (WISNIK, 2004, p:139, grifos originais do autor).

O Estado defende os ideais de “ordem e progresso” enquanto slogan republicano em contraposição à malandragem, diversidade e contestações presentes na música urbana de linguagem informal, coloquial e libertina. Assim, a música nacionalista não incorpora as manifestações das massas urbanas, “cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto” segundo narra Wisnik (2004, p:131-133)

A música urbana, ligada às manifestações de temáticas profanas e gerada no ambiente indisciplinado, vulgar e boêmio das ruas, transparecia um conjunto de contradições sócio-econômicas-culturais do Brasil em seu cancionário popular, portanto, não era compatível com a visão estilizada, centralizada, e homogeneizada da cultural nacional defendida pelo Estado Novo. Assim, o modernismo nacionalista evoca o povo “bom-rústico-ingênuo” como o povo brasileiro autêntico, figurado na simplicidade, ingenuidade e passividade do cotidiano rural, regional ou comunitário, “contido nos reisados, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias, repentos e cocos que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país (revelando-se e no mesmo momento tendentes à desaparecimento)”, conforme grifa Wisnik (2004, p:133). No folclore urbano, Mário de Andrade destaca:

Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao

estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularresco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais. (ANDRADE, 1972, p:167)

Nesse contexto de constituição de identidade e patrimônio nacional, paralelamente à consolidação do modernismo brasileiro, promove-se a negação de correntes estéticas internacionais, por exemplo, através de reformas nas fachadas neoclássicas e ecléticas para uma estilização colonial, inclusive nas cidades históricas mineiras de Ouro Preto, São João Del Rei e Tiradentes, tombadas como monumento nacional pelo IPHAN em 1938. Cabe ressaltar que os primeiros tombamentos privilegiam bens coloniais e modernos, especialmente por seus valores estéticos, diante da sua importância na história da arte. Assim, em 1947, tomba-se a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha⁴, cujo arrojado das formas livres desenvolvidas por Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo “provocou espanto nas autoridades locais e a recusa do arcebispo de Belo Horizonte a consagrá-la” (CAVALCANTI, 2006, p:200). Trata-se da preservação de um monumento religioso com elementos de inspiração barroca e vinculado aos princípios estéticos modernos, sobretudo a partir da exploração diferenciada do concreto armado em formas curvilíneas que rompem com o racionalismo corbusiano. Ao vincular sua produção artística ao discurso nacionalista estatal, os intelectuais hasteavam o modernismo como movimento estético.

Em suma, em busca da brasilidade genuína, o modernismo autentica as raízes e tradições musicais e arquitetônicas relacionadas às massas caipiras, locais e interioranas do Brasil, que seriam intocadas ou quase não contaminadas pela cultura internacional, de gosto europeu, pela arte erudita ou importada.

Identidade brasileira nas manifestações folclóricas: a missão

As conexões entre o nacional e o popular no modernismo brasileiro foram objetos de estudos singulares desenvolvidos por Mário de Andrade, numa abordagem literária, etnográfica e científica. A Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada enquanto Chefe do Departamento

⁴O bem é tombado sob a justificativa que o “valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional” conforme Parecer de Lucio Costa de 08/10/1947 In: PESSOA, 1999, p. 67-68.

de Cultura de São Paulo, com colaborações de Oneyda Alvarenga e de Dina Lévi-Strauss, inicia-se após publicar “Ensaio sobre a música brasileira” onde ambiciona ensinar aos compositores brasileiros como fazer música. Cabe destacar a distinção entre popular, popularesco e erudito:

O conceito de “música” defendido pelos modernistas e pelos folcloristas no período de 1920 a 60 (Mário de Andrade, Luciano Gallet, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima) restringiu-se a três níveis: 1) *música popular ou folclórica*: transmitida oralmente numa determinada “evolução histórica” e inserida no âmbito de uma comunidade social específica; 2) *música popularasca*: expressão sempre empregada conforme um sentido pejorativo, negativo. A canção urbana era considerada “suspeita” pelos folcloristas, devido à sua inserção no binômio mercado/consumo; 3) *música erudita*: símbolo da chamada arte culta ou “séria”, praticada somente por artistas considerados profundos conhecedores da técnica de composição. (CONTIER, 1994, p:47)

Para Travassos (2002, p:91), Mário de Andrade praticou etnomusicologia “antes que se consolidasse, nos anos 1950, a disciplina para a qual confluíram saberes antropológicos e musicológicos” de modo que seu sonho de “mostrar o Brasil⁵ aos brasileiros” vai promover uma verdadeira viagem de descoberta do Brasil entre 1928 e 1938 com a Missão de Pesquisas Folclóricas, cujo foco principal era a pesquisa do folclore musical. Entretanto, a viagem etnográfica não se restringe à música, pois coleta material sobre técnicas, fazeres, saberes e manifestações populares em sua diversidade de expressões e dinâmicas, documentados em registros sonoros, gráficos, fotográficos, audiovisuais e em diários de campo. A equipe da Missão é composta por “Luís Saia (Chefe da expedição, estudante de Engenharia e Arquitetura, amigo de Mário de Andrade e aluno de Dina), Martin Braunwieser (maestro-assistente do Coral Paulistano e regente do Coral Popular), Benedicto Pacheco (técnico de

⁵A partir da viagem de visita dos paulistas a Minas em 1924, intitulada como “viagem de descoberta do Brasil” por Oswald de Andrade, em que também participaram Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral e o poeta suíço Blaise Cendrars, “Mário vinha recolhendo farto material para a análise dos elementos constitutivos de nossa nacionalidade, o que mais tarde balizaria sua proposta para criação de uma instituição de proteção ao patrimônio histórico no Brasil”, desenvolvida em 1936, quando elabora o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, sob encomenda de Gustavo Capanema enquanto Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas. (ANDRADE, 2015. p.12). mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional” conforme Parecer de Lucio Costa de 08/10/1947 In: PESSOA, 1999, p. 67-68.

som) e Antônio Ladeira (Auxiliar geral e assistente técnico de gravação)", conforme SESC-SP (2006). Entretanto, a Missão é interrompida quando "as mudanças políticas que se seguem ao golpe do Estado Novo acabam por repercutir no Departamento de Cultura, de cuja direção Mário é exonerado, obrigando os pesquisadores paulistas a regressar em julho de 1938, antes do previsto" (SANDRONI, 1999, p:62).

A Missão institui um olhar etnográfico e preocupado em preservar as obras folclóricas, sobretudo aquelas vulneráveis ou ameaçadas, ora pela ação do tempo, ora pela interferência estrangeira ou modismos importados, ora pelo progresso tecnológico das redes de comunicação que possibilitava difundir determinados valores culturais à massa brasileira através das políticas de educação e cultura, cuja prática de negação das manifestações musicais urbanas é explicada por Wisnik:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultural popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultural popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. (WISNIK, 2004, p:133)

Na prática, a ligação dos compositores nacionalistas brasileiros com as manifestações artísticas populares dá-se através da citação do material folclórico nas suas composições, incorporando temas e motivos da música tradicional brasileira. Este recurso foi empregado por Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet. Os títulos das composições revelam alguns temas nacionalistas trabalhados por Villa Lobos: o bailado "Amazonas" (1917); as Cirandas (1926); A lenda do Caboclo (1920); os *lieds* tipicamente folclóricos em "Serestas" (1925); a sinfonia "As Montanhas do Brasil" (1945); a suíte "O Descobrimento do Brasil" (1937), sendo "tirada da trilha musical de um filme, obra-prima de um polifonismo dir-se-ia desenfreado, tropical", conforme anota Carpeaux (2009, p:461-463). Além destas, as famosas "Bachianas Brasileiras", incluindo movimentos como "O Trenzinho Caipira" e "Embolada" destacadas por Nestrovski (2000, p:223). Villa-Lobos destaca-se ainda por trabalhar com a música popular urbana, sobretudo nos "Choros" (1920) para violão.

Neste cenário urbano, o violão deve ser interpretado como um instrumento privilegiado, por onde ecoaram diversas manifestações musicais que transitaram neste

ambiente. Este instrumento musical, tal como conhecemos hoje, surgiu na Europa, no final do século XVIII e chegou ao Brasil no começo do XIX. A partir da vinda da corte, o violão transformou-se no grande metamorfoseador das danças europeias (valsas, polcas, shottisches, mazurcas), em danças brasileiras que possuíam as mesmas denominações. O instrumento, a partir daí, transformou-se num importante acompanhador de diversos gêneros musicais, tais como: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas. Ele assumiria sua principal realização em relação ao repertório na música brasileira: tornar-se um suporte harmônico para as mais diversas manifestações musicais do país, como no seu baixo-cantante ou como, bem mais tarde, na batida da bossa-nova (TABORDA, 2011⁶ apud ARCANJO JUNIOR, 2013, p:73).

Em suma, nas excursões de Mário de Andrade e de Villa-Lobos, ambos em busca das raízes culturais genuinamente nacionais, o contato com manifestações populares tradicionais e a citação de motivos folclóricos evocam temas relacionados a uma imagem idealizada da nação brasileira afirmada pelo Estado Novo. Entretanto, a partir de 1945, finalizada a Segunda Guerra Mundial e a ditadura varguista, a sociedade brasileira atravessaria um processo de desenvolvimento intensificado de modo a encontrar novas referências autenticamente brasileiras na música, arquitetura e urbanismo.

Identidade brasileira na Bossa Nova e em Brasília: a consagração

As políticas de urbanização, industrialização e modernização do país após a Era Vargas viam consagrar internacionalmente a efígie de um Brasil moderno, sobretudo com a projeção internacional da Bossa Nova no campo da música e o reconhecimento mundial da arquitetura e urbanismo de Brasília como obras-primas do movimento moderno.

Era preciso entender que, em 1956, o Brasil estava mudando. Era o primeiro ano do governo Juscelino Kubitschek e já estava em plena execução o plano presidencial de desenvolver o país 50 anos em 5. Os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer haviam sido convocados para o planejamento e a construção da nova capital da República, as grandes multinacionais estavam convocadas para implantarem a indústria automobilística no Brasil e o país entrava num clima de auto-afirmação, com uma economia crescente, um regime de pleno emprego e um surto cultural de caráter modernizador que iria refletir-se no teatro, no cinema, no esporte (fomos, pela primeira vez, campeões mundiais de futebol, em 1958) (...) A música popular, portanto, não poderia fi-

⁶TABORDA, M. Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

car de fora do clima de renovação, beneficiada pelas novidades tecnológicas que proporcionavam o som de alta fidelidade e o *long-play* de dez polegadas. (...) A intenção não era, absolutamente, a de copiar de maneira servil o que vinha de fora, mas a de introduzir em nosso samba recursos que, na opinião de cada um, iriam valorizá-lo bastante. (CHEDIAK, 1990, p:14-15)

Com a Bossa Nova, o imaginário urbano vai ser incorporado como representativo da identidade brasileira, sobretudo quando associado às belezas naturais do país, onde as composições retoricamente evocam o Rio de Janeiro e se contrapõem à transferência da capital para Brasília.

Ainda em 1957, quando o projeto de Brasília despertava desconfianças e incertezas nos brasileiros, Zé do Norte gravou um coco balanceado de nome *Mudança de capitá*, em que acenava as aquarelas naturais do Rio de Janeiro como uma espécie de vingança da beleza contra a decisão de JK de transferir a sede da capital brasileira para a natureza agreste do Planalto Central: “Pode levar seu doutor, pode levar / O governo federal lá pra nova capital / Mas a beleza desse Rio de Janeiro / Coração do brasileiro, ninguém pode carregar / Copacabana, Corcovado e Paquetá / Botafogo e Pão de Açúcar ninguém tira do lugar”. (SEVERINO, 2012, p:25)

A batida do samba, música popular das massas urbanas, vai se transformar até configurar-se no ritmo sincopado da Bossa Nova, sobretudo a partir do deslocamento de células rítmicas entre os tempos fortes e fracos do pulso. Paralelamente, o Plano Piloto de Brasília irá inverter a lógica de composição urbana ao deslocar as áreas públicas da condição de subordinação em relação às áreas privadas, ou seja, a espacialização dos vazios circunscreve os cheios no desenho urbano moderno de Brasília.

Brasília como partitura urbana: escalas de composição e preservação

Para analisar os elementos de composição de Brasília como partitura urbana destacamos alguns aspectos historiográficos e morfológicos registrados no desenho urbano e no Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa, bem como as principais questões sobre sua preservação através de uma breve contextualização do processo de reconhecimento de Brasília como patrimônio cultural.

A ideia de preservar Brasília como patrimônio surge imediatamente após sua inauguração, em 1960, conforme correspondência de Juscelino Kubitschek, então presidente da repúbli-

ca, direcionada a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então presidente do IPHAN:

Rodrigo, a única defesa para Brasília está na preservação do seu Plano Piloto. Pensei que o tombamento do mesmo podia constituir elemento seguro, superior à lei que está no Congresso⁷ e sobre cuja aprovação tenho dúvidas. Peço-lhe a fineza de estudar esta possibilidade ainda que forçando um pouco a interpretação do patrimônio. Considero indispensável uma barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas.⁸

O Plano Piloto de Brasília, projetado por Lucio Costa em 1957 e inaugurado em 1960, viria a ser “o primeiro bem contemporâneo reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade, em 1987, quando tinha apenas 27 anos de existência” (TAVARES, 2014, p:8). Brasília foi valorada como herança recente e artefato contemporâneo, conforme ressalta o discurso de Peralva (1988): “Temos preservado, para o presente, monumentos do passado. Agora, ao contrário, pensamos em preservar para o futuro um monumento do presente”. O reconhecimento do conjunto de Brasília como patrimônio pela UNESCO considera os seguintes critérios⁹: I) representar uma obra notável do gênio criativo humano; IV) ser exemplo destacado de um tipo de construção, ou de conjunto arquitetônico, tecnológico ou paisagístico que ilustre uma ou mais etapas significativas da história da humanidade.

(...) os bens patrimoniais culturais da humanidade são de três tipos: os monumentos, os conjuntos e os lugares notáveis. Nos três casos, valoriza-se o caráter universal de excepcionalidade de tais bens. Erguida em lugar notável e feita de monumentos, Brasília foi preservada como CONJUNTO, ou seja, “grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência”. (SCHLEE, 2006, p:145)

Em 1990, o IPHAN destaca o conjunto de Brasília como monumento de arte moderna e legitimamente brasileira e promove o tomba-

⁷Referia-se à Lei Santiago Dantas (Lei Federal nº. 3751 de 13 de abril de 1960) que “protegia o Plano Piloto em seu desenho, sem defini-lo em termos físico-territoriais” (CAMPO-FIORITO, 1990, p.171), posteriormente regulamentado pelo Decreto 10.829, de 14 de outubro de 1987 do Governo do Distrito Federal.

⁸Carta de JK, datada de 15/06/1960 In: RIBEIRO, 2005, p.105.

⁹Critérios estabelecidos pelo Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, adotados na Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972.

mento federal¹⁰ através do Processo nº. 1305-T-90, do qual mencionamos:

Brasília é sem dúvida, o grande monumento histórico nacional. Mas, Brasília é também o grande monumento artístico brasileiro. Na opinião de William Holford (...) o plano do Mestre Lucio Costa “é a mais importante construção do século XX para teorias do urbanismo”. Os edifícios projetados por Oscar Niemeyer, considerado internacionalmente como o maior arquiteto vivo da atualidade, são considerados marcos da arquitetura contemporânea.¹¹

Assim, o tombamento nacional remonta à noção de *cidade-monumento* (SANT’ANNA, 1995), em que o conjunto urbanístico é composto por uma coleção de obras de arte moderna, valorizadas especialmente pelo caráter monumental e pela homogeneidade estilística. Entretanto, era preciso responder ao desafio de como preservar uma cidade moderna e ainda em construção.

Escala: do conceito de composição à diretriz de preservação

As legislações de proteção mundial, federal e distrital de Brasília apresentam fundamentalmente os mesmos parâmetros, pautados na manutenção das “quatro escalas que presidiram a própria concepção da cidade: a simbólica e coletiva, ou Monumental; a doméstica, ou Residencial; a de convívio, ou Gregária; e a de lazer, ou Bucólica, através da manutenção dos gabaritos e taxas de ocupação que as definem” (Processo nº. 1305-T-90)¹². Ítalo Campofiorito¹³ explica como incorporou a ideia de escala na legislação de preservação, visando assegurar a relação existente entre elementos compositivos do Plano Piloto como numa partitura, conforme explica em entrevista¹⁴ transcrita por Bispo (2014, p:60):

Eu fiquei pensando em música, em partitura, pois se fossemos tomar a 5ª Sinfonia de Beethoven, não estaríamos tombando necessariamente a maneira de tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven, teríamos que tomar os movimentos ou os andamentos. O primeiro andamento é um *allegro*, o segundo andamento é um *adagio*...então eu posso tomar a partitura e os andamentos, mas depois cada maestro irá tocar diferente. Não pode começar a tocar a Valsa de Strauss, tem que tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven, mas Deus sabe que eles variam muito né? Graças a Deus! Quer dizer que felizmente as coisas não são necessariamente engessáveis. Se você conseguir tomar a relação entre elas...e foi aí que eu cheguei na ideia de escala.

Assim, analisar o Plano Piloto de Brasília como partitura urbana implica em compreender as interações hierárquicas entre os elementos de composição do desenho urbano como escalas de preservação, visando manter certas relações morfológicas e sintáticas que caracterizam a “volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade”, assim descritas por Lucio Costa:

A escala monumental comanda o eixo retilíneo – Eixo Monumental – e foi introduzida através da aplicação da “técnica milenar dos terraplenos” (Praça dos Três Poderes, Esplanada dos Ministérios), da disposição disciplinada porém rica das massas edificadas, das referências verticais do Congresso Nacional e da Torre de Televisão e do canteiro central gramado e livre da ocupação que atravessa a cidade do nascente ao poente.

As superquadras residenciais, intercaladas pelas entrequadras (comércio local, recreio, equipamentos de uso comum), se sucedem, regular e linearmente dispostas ao longo dos 6 km de cada ramo do eixo arqueado – Eixo Rodoviário-Residencial. A escala definida por esta sequência entrosa-se com a escala monumental não apenas pelo gabarito das edificações como pela definição geométrica do território de cada quadra através da arborização densa da faixa verde que a delimita e lhe confere cunho de “pátio interno” urbano.

A escala gregária surge, logicamente, em torno da interseção dos dois eixos, a plataforma rodoviária, elemento de vital importância na concepção da cidade e que se tornou, além do mais, o ponto de ligação de Brasília com as cidades satélites. No centro urbano, a densidade de ocupação se previu maior e os gabaritos mais altos, à exceção dos dois Setores de Diversões.

E a intervenção da escala bucólica no ritmo e na harmonia dos espaços urbanos se faz sentir na passagem, sem transição, do ocupado para o não-ocupado – em lugar de muralhas, a cidade se propôs delimitada por áreas livres arborizadas. (COSTA, Lucio in: LEITÃO, 2009, p: 70-71)¹⁵

¹⁰Atualmente o tombamento federal de Brasília é regulamentado pelo IPHAN através das seguintes legislações: Portaria nº 314/1992 que institui definições e critérios para intervenção no Conjunto Urbanístico de Brasília; Portaria nº 166/2016 que estabelece a complementação e o detalhamento da Portaria nº 314/1992 e dá outras providências; Portaria nº 68/2012 que dispõe sobre a delimitação e diretrizes para a área de entorno do Conjunto Urbanístico de Brasília.

¹¹Relatório datado de 03/03/1990 de autoria de Eduardo Kneese de Mello, enquanto Conselheiro relator do Conselho Consultivo do processo de tombamento de Brasília, endereçado para Ítalo Campofiorito, enquanto presidente do IPHAN.

¹²Carta de Lucio Costa, de 01/01/1990, dirigida para Ítalo Campofiorito.

¹³O arquiteto e urbanista Ítalo Campofiorito foi presidente do IPHAN e participou do Processo de Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília, tendo sido responsável pela elaboração do texto base da legislação de proteção.

¹⁴Entrevista concedida a Alba Bispo, em 25/09/2012, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em Niterói/RJ.

¹⁵O texto “Brasília Revisitada, 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana” de Lucio Costa consta como Anexo I do Decreto nº 10.829/1987 do Governo do Distrito Federal que regula o tombamento distrital.

A escala como diretriz de preservação permite que o tombamento não congele a cidade e admita a inserção de novas construções no conjunto urbano que devem observar as particularidades de cada setor como parâmetros, enfatizando alguns limites construtivos como, por exemplo, a manutenção do gabarito de seis pavimentos na escala residencial das superquadras do Plano Piloto, bem como a manutenção da ampla permeabilidade visual e livre circulação de pedestres na área dos pilotis residenciais. Assim, a Portaria nº 314/1992 do IPHAN impõe restrições com base em critérios essencialmente urbanísticos de volumetria, uso e gabarito para cada setor do Plano Piloto, considerando a preservação das relações hierárquicas de cada escala configurada por Lucio Costa.

A composição do Plano Piloto como partitura urbana

Conforme define Nestrovski, a partitura é um sistema de escrita que anota a “relação entre os elementos e as partes de uma peça” (2000, p:17). Além disso, registra características da composição quanto à morfologia - forma ou estrutura musical - e à sintaxe - constituída por elementos melódicos, rítmicos e harmônicos, resultante de um sistema hierárquico de disposição onde alguns sons assumem maior importância que outros na estrutura da música. Esta organização de elementos “reflete-se na hierarquia da escala, dos acordes, das frases, das seções e mesmo da forma musical inteira” segundo Nestrovski (2000, p:18). De fato, a partitura registra um conjunto de relações ou interações entre os elementos compositivos que constituem uma obra, sendo assim, traçamos os seguintes paralelos entre elementos musicais e urbanos, na perspectiva de analisar o Plano Piloto como partitura:

- A duração variável dos sons entre longos e curtos, cuja velocidade dos blocos rítmicos irá definir os andamentos musicais, irão constituir os *elementos rítmicos* – correspondem ao arranjo sequencial das superquadras, dispostas de forma regular e linear ao longo dos 6 km de cada asa arqueada do Eixo Rodoviário-Residencial (Asa Norte e Asa Sul), conformando a Escala Residencial.
- A intensidade variável dos sons entre fortes e fracos que irão constituir os *elementos dinâmicos* – correspondem à Escala Monu-

mental configurada na disposição de diversos monumentos que apresentam uma série de relações de unidade, diversidade, contraponto e hierarquia entre si, sobretudo quanto à forma e estética arquitetônica que oferecem dinamicidade ao conjunto.

- A altura variável dos sons entre grave e agudo que irão constituir os *elementos melódicos*, representados através das notas musicais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) – correspondem à diversidade tipológica, de uso, de gabarito e de volumetria construtiva encontrada na Escala Gregária, conformada nos setores centrais do Plano Piloto, cujas edificações do “miolo” são mais altas que as das extremidades, procurando evitar a uniformidade de gabaritos, mas sem “ultrapassar a cota máxima de 65 metros” (Portaria nº.314/1992 do IPHAN).
- Os silêncios, pausas ou ausências de sons – correspondem às áreas livres, abertas, verdes e públicas da Escala Bucólica que constituem elementos essenciais na estruturação do desenho urbano da cidade-parque.

O vazio como elemento estrutural da composição encontra representações na música e no urbanismo através do emprego de recursos estéticos modernos. Na música, a Bossa Nova desloca a acentuação rítmica entre o cheio (som) e o vazio (silêncio) destacando a *síncope* - figura de linguagem que gramaticalmente significa a supressão de fonemas no interior da palavra. Já o manifesto “Plano-piloto para poesia concreta”, publicado em São Paulo em 1958, pelo grupo Noigandres formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, vai adotar a *paronomásia* - figura estilística e fonética que emprega palavras semelhantes na forma ou no som para evocar sentidos diversificados — bem como destacar o arranjo espacial das palavras, versos, caracteres e vazios compositivos, onde os espaços têm função estrutural. Paralelamente, o Plano Piloto de Brasília destaca os vazios (espaços verdes, livres e públicos) em predomínio aos cheios (elementos construídos) especialmente nas superquadras, em contraponto ao traçado e à densidade construtiva das cidades tradicionais.

Quanto à estrutura urbana, a tessitura do traçado viário do interior de cada superquadra apresenta autonomia em relação aos eixos monumental e residencial, de modo que o desenho das vias internas apresenta-se de forma

diferenciada a cada superquadra, o que proporciona uma diversidade de arranjos combinatórios na disposição livre e autônoma dos blocos residenciais. Esta liberdade e autonomia encontra correspondência no modernismo musical, conforme descreve Wisnik:

Libertos da lógica do encadeamento, dentro da qual as harmonias ficam reduzidas a um valor funcional dependente, aparecendo como estágios do movimento da cadência, isto é, subordinando-se à mera sequência do discurso, os acordes ganham uma espécie de autonomia sonora, uma validade em si que impede o ouvido a reduzi-los a componentes simples. Decorre daí um grande valor dado ao som puro em detrimento da ordem sintática tonal, e a harmonia e o timbre se unem nesse sentido (a combinação instrumental ganha em pertinência). (WISNIK, 1977, p:136, grifos nossos)

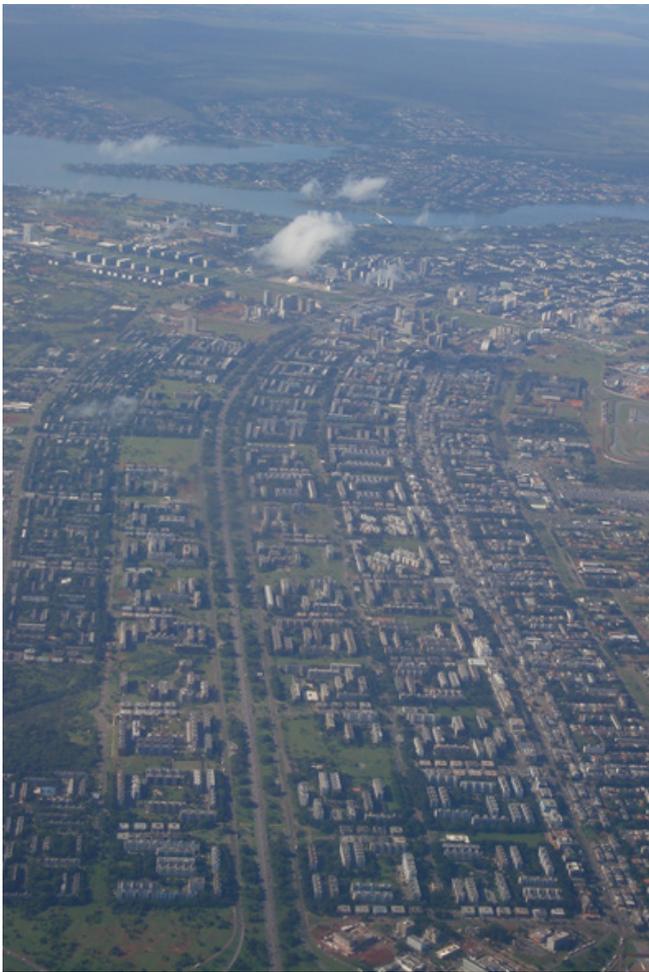


Figura 1
Os espaços vazios na composição de Brasília.
Fonte: Bispo, 2012 (publicação autorizada pela autora).

A sintaxe ou harmonia apresenta-se no Plano Piloto através da interação entre as escalas, por exemplo, na relação entre a escala bucólica e a residencial que é explicitada no caráter aberto, livre e público do nível térreo dos blocos das superquadras, caracterizado pela fluidez espacial e a permeabilidade visual en-

tre os pilotis dos blocos residenciais e as áreas livres adjacentes. Na prática, a interação entre as escalas assegura a leitura da paisagem urbana de Brasília, marcada pela horizontalidade das edificações em meio ao relevo natural, cujos condicionantes geográficos e morfológicos da Bacia do Paranoá foram determinantes na composição da cidade-parque moderna. Assim, as edificações devem respeitar a altura máxima de coroamento de cada setor, permitindo a leitura da cumeada da bacia hidrográfica do Paranoá, oferecendo visadas do céu horizontal de Brasília, pois “da proposta do plano piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana – os “vazios” são por ele preenchidos; a cidade é deliberadamente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda” (COSTA, 1989 In: LEITÃO, 2010).

As superquadras são delimitadas geometricamente por um cinturão de arborização densa ou faixa verde que a delimita e a circunscreve na forma de pátio interno, onde as edificações são dispostas de forma livre e independente do traçado das ruas internas, pois o espaço público ou vazio (áreas não construídas) não subordina-se ao espaço privado ou cheio (áreas construídas). O agrupamento de quatro superquadras irá formar uma unidade de vizinhança, cujo agrupamento dos módulos vão permitir a implantação de equipamentos — comércio, serviços, lazer, instituições educacionais, religiosas, desportivas e culturais — dispostas para cada unidade de vizinhança de forma a constituir pontos de encontro, pois todos os serviços necessários à vida cotidiana estariam acessíveis a pé. A intenção era justamente promover a sociabilidade a partir das relações de vizinhança, resgatando as articulações do bairro das cidades tradicionais, onde os residentes se conhecem, compartilham dos mesmos espaços e realizam atividades conjuntas. Assim, Brasília confere condições inovadoras de habitar, trabalhar, divertir-se e circular — as quatro funções básicas do urbanismo moderno. “A setorização das áreas funcionais em Brasília tem o mérito de não fragmentar ou compartimentar, muito pelo contrário, a repartição adotada estrutura a cidade imprimindo unidade, integridade e ordenamento urbano, aliás, seu caráter mais surpreendente”. (FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p:29-30)

Vinculado aos princípios expressos na Carta de Atenas de 1933, resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

(CIAM) que discute a cidade funcional, e aos preceitos do “Modo de pensar o Urbanismo” de 1946 de Le Corbusier, a cidade derivada do Plano Piloto concebido por Lucio Costa registra aspectos historiográficos e morfológicos do movimento moderno em sua partitura urbana que devem ser preservadas através da manutenção das escalas.

Conclusões

Investigar a tessitura histórica do movimento moderno ajuda a compreender os processos de constituição do patrimônio cultural brasileiro e evidenciar os valores atribuídos ao conjunto histórico de Brasília. A abordagem interdisciplinar, entre música, arquitetura e urbanismo, oferece outras perspectivas de análise dos aspectos historiográficos e morfológicos do Plano Piloto. Ao examiná-lo como partitura urbana identificamos que os elementos essenciais da obra estão registrados no desenho urbano e justificados em coeso memorial descritivo, onde as escalas de composição e de preservação estão intrinsecamente relacionadas, na concepção do mestre (ou maestro) Lucio Costa.

Referências

- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.
- ARCANJO JÚNIOR, L. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- BISPO, A. N. M. *Dos processos de valoração do patrimônio moderno às práticas de conservação em Brasília: o caso do restauro do Palácio do Planalto*. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Iphan, Rio de Janeiro, 2014.
- BRASIL. *Portaria nº.314, de 08 de outubro de 1992*. Para efeito de proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Ministério da Cultura/IPHAN, Brasília, DF, 08 out. 1992.
- CAMPOFIORITO, Í. *Brasília revisitada*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. Especial, p. 171-176, 1990. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8331&pesq=>>. Acesso em: 03 abr. 2016.
- CARPEAUX, O. M. *O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- CAVALCANTI, L. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- CAVALCANTI, L. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHEDIAK, A. *Bossa nova: Songbook*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.
- CHUVA, M. R. R. *Arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- CONTIER, A. D. *Mário de Andrade e a Música Brasileira*. Revista Música, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 33-47, maio 1994. ISSN 2238-7625. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55070/58712>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- FERREIRA, M. M; GOROVITZ, M. *A invenção da superquadra: o conceito de Unidade de Vizinhança em Brasília*. Brasília: Iphan, 2007.
- FONSECA, M. C. L. *O Patrimônio em processo: trajetória política federal de preservação no Brasil*. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-IPHAN, 2005.
- LEITÃO, F. (org.). *Brasília 1960-2010: passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.
- NESTROVSKI, A. *Notas Musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- PERALVA, O. *Brasília Patrimônio da Humanidade (um relatório)*. Brasília: Ministério da Cultura, Coordenadoria de Comunicação Social, 1988.
- PESSÔA, J. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- Processo nº.1305-T-90 – *Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília*. Disponível em meio digital no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal.
- RIBEIRO, S. B. *Brasília: Memória, Cidadania e Gestão do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SANDRONI, C. *Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, v. 28, p. 60-73, 1999.
- SCHLEE, A. *A preservação do moderno: o caso de Brasília* In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (Orgs.). *Moderno e Nacional*. Niterói: Ed. UFF, 2006.
- SESC-SP. *Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Acervo sonoro e iconográfico da Missão de Pesquisas Folclóricas*. 2006. Disponível em: <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

SEVERINO, F. *Da Poeira à Eletricidade: Música*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

TAVARES, J. *Projetos para Brasília: 1927-1957*. Brasília, DF, Iphan, 2014.

TRAVASSOS, E. Mário e o folclore. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 90-109, 2002.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: A Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

A imagem como produtora e produto da arquitetura moderna no Brasil: as fotografias de Mario Fontenelle e Marcel Gautherot nas revistas *brasília* e *Módulo*

*Image as producer and product of modern architecture in Brazil: the photographs of Mario Fontenelle and Marcel Gautherot in the magazines *brasília* and *Módulo**

*La imagen como productora y producto de la arquitectura moderna en Brasil: las fotografías de Mario Fontenelle y Marcel Gautherot en las revistas *brasília* y *Módulo**

Maria Beatriz C. CAPPELLO

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; professora do PPGAU-FAUeD-UFU; mbcappello@gmail.com

Susanne BAUER

Doutora em História da Arte e Teoria da Arquitetura; pós-doutoranda do PPGAU-FAUeD-UFU; susanne.bauer@aaschool.ac.uk

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar as imagens fotográficas apresentadas pelas revistas *brasília* e *Módulo*, estabelecidas na década de 1950, durante a construção de Brasília, para justificar e anunciar a Nova Capital e sua cidade moderna. Essas revistas promoveram um novo modo de vida e reuniram uma importante documentação da arquitetura moderna no Brasil. Os documentos fotográficos publicados por elas revelam a fotografia da construção moderna como um forte veículo de divulgação da produção da imagem moderna. A representação da arquitetura moderna foi criada através da imagem fotográfica que acompanhou o discurso moderno. Dois fotógrafos que documentaram este processo, Marcel Gautherot e Mario Fontenelle criaram fotografias de valor simbólico. A imagem moderna é uma mistura entre fotografia e arquitetura, porquanto as duas disciplinas necessitam e beneficiam-se uma da outra. A fotografia precisa da arquitetura para se tornar meio de representação, e a arquitetura precisa da fotografia para vender um modo de vida moderno. Assim, os exemplos desses dois fotógrafos tornam visível como o processo inicial de documentação foi usado tal qual uma imagem publicitária, tornando-se obra de arte e, finalmente, um símbolo do movimento moderno. **Palavras-chaves:** Arquitetura moderna, fotografia e arquitetura, Brasília, Mario Fontenelle, Marcel Gautherot.

Abstract

*This paper aims to examine the photographic images taken for the publications *brasília* and *Módulo*, magazines established during the construction of Brasília in the 1950s to justify the construction*

of and to advertise the new capital and the modern city of Brasília. These magazines promoted a new modern way of life and thus they served as an important documentation of modern architecture in Brazil. The photographic documents published by these magazines reveal the photograph of the modern building as the main force as well as the vehicle in the production of a modern image. The representation of modern architecture was created through the photographic image that accompanied the modern discourse. Two photographers, who documented this process, Marcel Gautherot and Mario Fontenelle, created photographs of symbolic value. The modern image became a mix between photography and architecture whereas the two subjects require and benefit from one another. The photograph needs architecture to become the means of representation and architecture needs photography to sell the modern way of life. The examples of these two photographers thus make visible how the initial documentation process was used as an advertising image, becoming the work of art and finally a symbol of modern movement.

Keywords: Modern architecture, photography and architecture, Brasília, Mario Fontenelle, Marcel Gautherot.

Resumen

*Este trabajo tiene por objetivo analizar las imágenes fotográficas presentadas por las revistas *brasília* y *Módulo*, establecidas en la década de 1950, durante la construcción de Brasília, para justificar y anunciar la Nueva Capital y su ciudad moderna. Estas revistas promovieron un nuevo modo de vida y reunieron una importante documentación de la arquitectura moderna en Brasil. Los documentos fotográficos publicados por ellas revelan la fotografía de la construcción moderna como un fuerte vehículo de divulgación de la producción de la imagen moderna. La representación de la arquitectura moderna fue creada a través de la imagen fotográfica que acompañó el discurso moderno. Dos fotógrafos que documentaron este proceso, Marcel Gautherot y Mario Fontenelle crearon fotografías de valor simbólico. La imagen moderna es una mezcla entre fotografía y arquitectura, porque las dos disciplinas necesitan y se benefician una de la otra. La fotografía necesita de la arquitectura para convertirse en medio de representación, y la arquitectura precisa de la fotografía para vender un modo de vida moderno. Así, los ejemplos de estos dos fotógrafos hacen visible cómo el proceso inicial de documentación se utilizó tal cual una imagen publicitaria, convirtiéndose en obra de arte y, finalmente, un símbolo del movimiento moderno.*

Palabras-clave: Arquitectura moderna, fotografía y arquitectura, Brasília, Mario Fontenelle, Marcel Gautherot.

Introdução

Este trabalho busca apresentar a moderna cidade de Brasília — Capital do Brasil —, publicada nas revistas *brasília* e *Módulo*, a partir do potencial de sua imagem fotográfica como documento e publicidade da arquitetura moderna.

Destacaremos, do acervo documental presente nestas revistas, algumas imagens produzidas pelas lentes fotográficas de Mario Fontenelle e Marcel Gautherot. Fontenelle fotografou a Nova Capital desde seu primeiro “risco” no cerrado do planalto central. Gautherot era o fotógrafo preferido de Oscar Niemeyer para registrar suas obras e, a partir de 1958, passou a fazer a cobertura fotográfica da construção de Brasília. Estes documentos fotográficos apresentados pelas revistas revelam o urbanismo da Nova Capital e marcam a trajetória e a história da construção, inauguração e consolidação de Brasília como um forte veículo de divulgação da imagem produzida pela cidade moderna.

Buscaremos refletir sobre a importância da “fotografia como arquitetura” para a constituição da imagem de uma arquitetura e uma cidade moderna. É a Brasília “moderna” vista pelas páginas das revistas *Brasília* e *Módulo*, apresentada por meio da imagem fotográfica que buscaremos, uma imagem que pode tanto ser destacada por seu valor documental como por seu valor publicitário. A imagem moderna que produz e é produto da arquitetura moderna, explorando estes dois potenciais da fotografia. Imagens que se transformaram em ícones de Brasília e da arquitetura moderna brasileira nacional e internacionalmente.

A representação da arquitetura moderna foi criada através da imagem que acompanhou o discurso moderno, quase sempre uma fotografia em preto-e-branco de uma forma arquitetônica branca e um jogo de luz e sombra em um fundo neutro. Este gosto estético do momento criou um valor simbólico na fundação da imagem do moderno. Uma imagem moderna é, portanto, uma mistura entre fotografia e arquitetura, porquanto as duas disciplinas necessitam e beneficiam-se uma da outra.

Como argumentou Beatriz Colomina em *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, a modernidade foi criada pela própria imagem, em vez de funções e mecanismos

que fazem parte da criação do objeto de arte. Assim, com base em algumas imagens fotográficas escolhidas de Brasília, que se transformaram em ícones na difusão da arquitetura e do urbanismo moderno, refletiremos sobre os vários conceitos presentes nestas imagens, que contribuíram para o processo de modernização do Brasil.

Mario Fontenelle e Marcel Gautherot

Mario Fontenelle (1919-1986)

Mario Moreira Fontenelle foi o fotógrafo oficial desta revista; a maioria da documentação fotográfica publicada que encontramos é de sua autoria. Fontenelle foi mecânico de avião no governo de Juscelino Kubitschek em Minas Gerais, em 1954, acompanhando-o desde então. Em 1956 transfere-se junto com a comitiva de Kubitschek para Brasília, de quem recebe de presente uma Leica 35mm. Em 1957 torna-se repórter fotográfico da NOVACAP, consagrando-se como autor da foto aérea do marco zero de Brasília: o cruzamento dos eixos definidos por Lucio Costa, que será publicada na *brasília* número 6, de junho de 1957.

Embora Mario Fontenelle já colaborasse com a revista *brasília* desde 1957, a partir do número 17, de maio de 1958, a revista designa-o seu fotógrafo oficial.

Marcel Gautherot (1910-1996)

Marcel André Felix Gautherot era o fotógrafo preferido de Oscar Niemeyer para registrar suas obras. A partir de 1958, passa a fazer a cobertura fotográfica da construção de Brasília. Suas fotos foram publicadas na revista *brasília* e na *Modulo*, assim como em várias outras revistas nacionais e internacionais. Faziam parte das seções temáticas e vez por outra estampavam as capas e contracapas, anunciando uma obra apresentada pela revista.

Gautherot cursou arquitetura na França, mas não se forma arquiteto; trabalha como projetista-decorador. Em 1936 participa da instalação do Museu do Homem, no *Palais Chaillot*, como arquiteto-decorador e encarregado da catalogação das peças do museu. Começa a se dedicar à fotografia. Neste mesmo ano realiza seu primeiro trabalho fotográfico: viaja para o México, a fim de fotografar paisagens, monumentos e aspectos da cultura indígena

local, trabalho que será publicado em 1938, numa revista especializada, *Cahiers d'Art*¹.

A partir de 1939 começa suas viagens ao Brasil, atraído pelas imagens descritas na literatura de Jorge Amado. Em 1940 fixa residência no Rio de Janeiro, onde estabelece relações com artistas, arquitetos e intelectuais envolvidos com a construção de um Brasil moderno. Realiza então vários registros fotográficos da arquitetura moderna brasileira.

Gautherot não era colaborador efetivo destas revistas; tão só disponibilizava para os editores fotos feitas por encomenda de Niemeyer². Sua formação como arquiteto ajudou a construir a força expressiva de suas fotos. Em entrevista irá dizer que “uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto”.³

As revistas *brasília* e *Módulo*

brasília: revista da companhia urbanizadora da nova capital do Brasil (1957-1988)

A revista *brasília*, ao se constituir em 1957 como um periódico governamental de difusão, justificativa e defesa da construção da Nova Capital, não se apresenta com a perspectiva crítica das demais revistas especializadas, que tinham por objetivo estabelecer um debate sobre arquitetura e urbanismo. Ao reunir a história da construção de Brasília, desde sua construção, inauguração e consolidação, suas páginas reúnem um importante acervo documental de imagens fotográficas da arquitetura e urbanismo moderno.

A primeira edição da revista *brasília*, de janeiro de 1957, começa a circular em todo o país em 18 de fevereiro, como publicação mensal da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP). Segundo os editores, esta publicação aparece em consequência do

¹Fundada em 1926 pelo jornalista e então diretor Christian Zervos, trazia informações sobre a produção estrangeira, apresentando ao leitor francês a cena arquitetônica europeia. A revista defendia a internacionalidade da arquitetura moderna.

²Citando Niemeyer: “Durante muitos anos, Marcel Gautherot foi o nosso fotógrafo preferido. Quantas viagens fizemos juntos por este Brasil afora! Ele a fotografar os edifícios que projetávamos. Pampulha, Brasília, São Paulo... E as fotos que fazia... Como o Marcel sabia encontrar os pontos de vista adequados, os contrastes da arquitetura que tão bem compreendia!”. In: *O Brasil de Gautherot*. IMS. 2001, p. 7.

³Segundo Lygia Segala. *BumBa-Meu-Boi Brasil*. In: *O Brasil de Marcel Gautherot* (org.). Instituto Moreira Salles. São Paulo. IMS. 2001. Para Marcel Gautherot, as noções de arquitetura são fundamentais para a força expressiva da composição fotográfica; cita uma entrevista concedida em 9/1/1996, revista *Manchete*, consultada no Acervo do IMS. p. 34.

art. 19 da Lei nº 2.874, de 1956, que estabeleceu para a NOVACAP a obrigatoriedade de divulgar, por meio de um boletim mensal, os atos administrativos da Diretoria e os contratos por ela celebrados. Obrigatoriedade então assumida na forma da publicação de uma revista que tinha como objetivo não apenas documentar, mas também defender a construção, a moderna arquitetura e o urbanismo da nova Capital do Brasil. Na primeira página apresenta uma “mensagem de ano-bom” do Presidente da República, Juscelino Kubitschek, expressando o que a construção de Brasília e a mudança da Capital significam para os interesses e para o progresso da Nação. Esse também será o objetivo desta revista.

Foram publicados 83 números entre 1957 e 1988⁴; sua coleção constitui uma importante fonte de pesquisa da história da construção, inauguração e consolidação de Brasília.

A revista conta com depoimentos de Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Israel Pinheiro, entre outros importantes políticos, arquitetos, urbanistas e intelectuais do país. Os artigos, que defendem a ideia da mudança da capital, passam a relatar, com ampla cobertura fotográfica, inclusive com fotos aéreas, o cotidiano do canteiro de obras de Brasília, a história de sua construção, inauguração e consolidação, expondo os detalhes de sua arquitetura e urbanismo e acompanhando passo a passo o nascimento da cidade

Módulo: revista de arquitetura e artes plásticas. Rio de Janeiro (1955-1965/1975-1989)

Módulo, revista de arquitetura e artes plásticas⁵ fundada e dirigida por Oscar Niemeyer

⁴A publicação inicia-se com uma periodicidade mensal que chega até o nº 44, de agosto de 1960, após a inauguração de Brasília. Os números 45 a 48, referentes aos meses de setembro a dezembro de 1960, foram fundidos em uma edição única. Entre 1961 e 1962 essa periodicidade é interrompida, tendo sido publicadas, neste período, três edições, uma delas contendo os números 50 a 52, outra os números 53 a 64, e uma terceira contendo os números 65 a 81. Com o golpe militar de 1964, a publicação é interrompida e retomada entre 1965 e 1967, com um número especial por ano, respectivamente os números 65, 67 e 68. Após uma nova interrupção, são publicadas, em 1988, suas duas últimas edições, os números 82 e 83.

⁵Tendo em seu primeiro número como diretores: Oscar Niemeyer (seu fundador), Joaquim Cardoso, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rubem Braga e Zenon Lotufo; comitê de redação: Carlos Leão, Flávio de Aquino, Hélio Uchôa, José de Souza Reis, Marcos Jaimovich e Oswaldo Costa; diretores responsáveis: Carlos Echenique e João Baldo. Contava também com correspondentes de outros estados. Durante os anos de sua publicação ocorrem alterações no nome completo da revista e nos nomes de seus colaboradores.

em 1955, destinava-se especialmente a profissionais e artistas, e se propunha, segundo seus editores, a contribuir para o desenvolvimento de uma arquitetura e um urbanismo que buscassem humanizar a vida moderna. Será também um dos meios de difusão da construção de Brasília, com 39 números publicados até 1965, quando interrompe sua publicação. Retorna em 1975, no número 40, e completa 100 números em 1989, quando é encerrada.

A revista defende as ideias de arquitetura de Niemeyer e do grupo de arquitetos cariocas. Publica vários textos e projetos de Niemeyer, começando no primeiro número, com o texto “Critica da arquitetura brasileira, rica demais, dizem”, em resposta às críticas internacionais que chegam com a revista inglesa *Architectural Review*, número 694, de outubro de 1954.

A defesa das ideias da arquitetura e do urbanismo modernos incluía a defesa da construção da cidade – capital moderna – Brasília. Muitos textos serão divulgados juntamente com as imagens fotográficas de Gautherot.

As duas revistas foram criadas na segunda metade dos anos cinquenta e se distinguem por sua política de imagem e pela estrutura. A *brasília* traz um discurso técnico da construção da nova capital do Brasil, e a *Módulo* reivindica seu caráter profissional e ocupa o debate da arquitetura contemporânea em defesa da arquitetura moderna e de Brasília.

vistas *brasília* e *Módulo*, que contribuíram com o discurso de construção de uma cidade-capital moderna e se transformaram em ícones na difusão da arquitetura e do urbanismo modernos brasileiros.

Em novembro de 1957, o número 11 de *brasília* publica pela primeira vez, na seção a marcha da construção de Brasília, fotos com o nome de Mario Fontenelle, que apresentam: as primeiras construções realizadas em Brasília: o Palácio da Alvorada, a Capela junto ao Palácio, o Hotel de Turismo e as casas populares. Em junho de 1958, o número 18 da revista *brasília* é dedicado às inaugurações que ocorrem na Nova Capital em junho de 1958. A capa da revista anuncia o Palácio da Alvorada, considerado a “obra-prima da moderna arquitetura brasileira” e o marco inicial da transferência da Capital para o Brasil Central. Pelas lentes de Fontenelle, a revista documenta as inaugurações com fotos dos convidados para a recepção da arquitetura: Palácio da Alvorada, Brasília Palace Hotel (então Hotel de Turismo), Capela Nossa Senhora de Fátima, Estrada Anápolis-Brasília e Avenida das Nações.

O número 20, de agosto de 1958, é o primeiro da revista *brasília* em que aparecem as fotos de Gautherot⁶; a capa e a contracapa interna exploram a expressão plástica do projeto de Niemeyer para o Brasília Palace Hotel, o primeiro hotel da Capital e um dos primeiros edifícios inaugurados⁷ (Figuras 01 e 02).



Figura 01
Brasília Palace Hotel.

Figura 02
Palácio da Alvorada.
Fonte: *brasília* número 20, agosto de 1958; *brasília* número 21, setembro de 1958. Fotos M. Gautherot.

As imagens fotográficas de Fontenelle e Gautherot nas revistas *brasília* e *módulo*

As imagens fotográficas de Mario Fontenelle e Marcel Gautherot serão usadas pelas revistas nas seções temáticas, nas capas e nas publicidades que dão suporte à publicação das revistas. A seguir, iremos selecionar algumas das imagens fotográficas realizadas por Fontenelle e Gautherot sobre Brasília, publicadas nas re-

⁶Ainda que o fotógrafo oficial da revista seja Mario Fontenelle e que a revista não mencione o autor nessa foto, segundo o acervo fotográfico de Marcel Gautherot, do Instituto Moreira Sales, a foto em questão é de autoria deste fotógrafo.

⁷Essa foto, de Marcel Gautherot, é um exemplo de documento do patrimônio arquitetônico da época da inauguração de Brasília que as revistas apresentam, pois o hotel sofreu um incêndio em 1978, tendo sido restaurado em 2006, quando foram realizadas algumas alterações que modificaram o projeto original.

Embora o número anterior anuncie em sua capa e contracapa interna o Brasília Palace Hotel com fotos de Gautherot, tão só no número 21, de setembro de 1958, serão publicadas as primeiras fotos no corpo da revista consideradas de autoria deste fotógrafo. Para nossa análise interessa destacar, na seção intitulada *obras já inauguradas*, duas imagens externas do Palácio da Alvorada e a última página da revista, que traz uma bela composição fotográfica de Gautherot, que da varanda do Palácio da Alvorada explora as formas da arquitetura que enquadram um ponto de vista da Capela (Figura 02).

Na número 23, de novembro de 1958 a capa e a contracapa interna anunciam mais uma vez a principal obra inaugurada na cidade, o Palácio da Alvorada, com fotos de Gautherot que, no interior da revista, dão destaque às

esculturas de Alfredo Ceschiatti, *As Iaras* (ou *As banhistas*) e a vista geral do Palácio com a Capela. Na seção *a marcha da construção*, destacamos as fotos do canteiro de obras dos Ministérios, mostrando a montagem das estruturas metálicas. Assim, pelo olhar dos fotógrafos, a cidade vai se formando no imaginário do leitor.

Em fevereiro de 1959, a *Módulo* número 12 publica pela primeira vez as imagens fotográficas de Gautherot da arquitetura moderna de Brasília, contribuindo com o discurso da revista em defesa da construção da nova cidade-capital moderna e das ideias de Niemeyer. Destacamos as fotos do Palácio da Alvorada e do Brasília Palace Hotel (Figuras 06 e 07). São as mesmas imagens que destacamos anteriormente na publicação dos números 20, 21 e 26 da revista *brasília*.

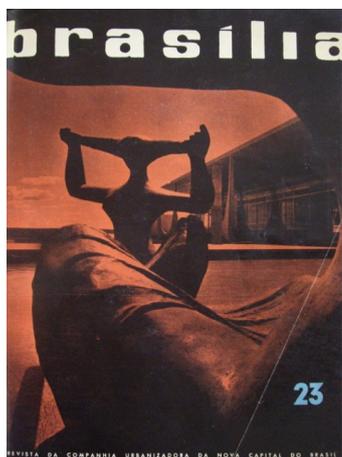


Figura 3
Capa. Palácio da Alvorada.

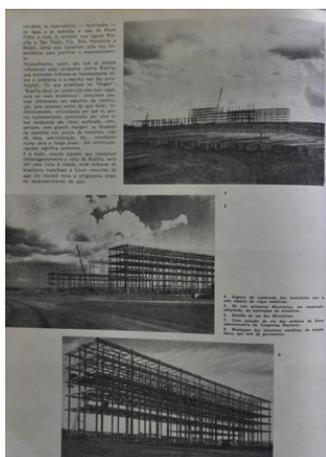


Figura 4
Canteiro de obra dos Ministérios.

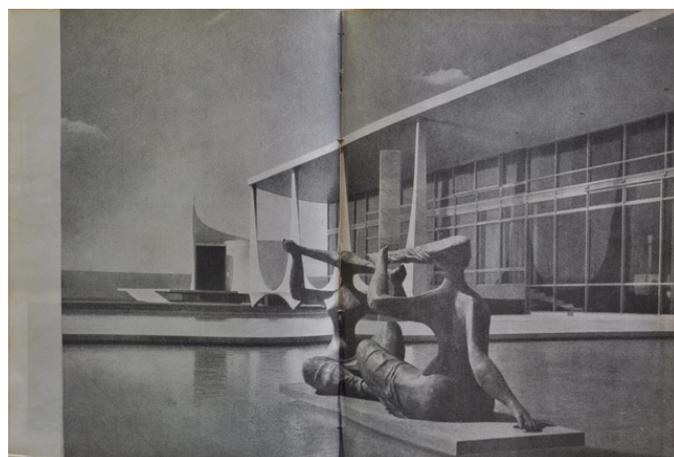


Figura 5
Palácio da Alvorada
Fonte: *brasília* número 23, novembro de 1958



Figura 6
Palácio da Alvorada.

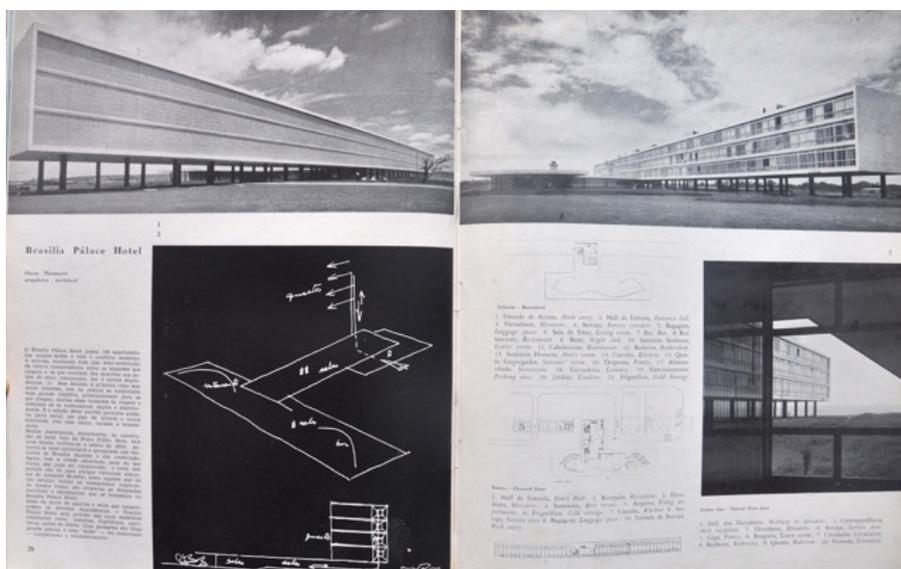


Figura 7
Brasília Palace Hotel.
Fonte: *Módulo* 12, 1959

Em março de 1959, a *brasília* número 27 traz na capa e na contracapa interna a Capela do Palácio da Alvorada. Em suas páginas destacamos duas fotos-ícones de Gautherot: as estruturas metálicas dos Ministérios no solo desértico de Brasília e a estrutura de concreto revestida de mármore branco do Palácio da Alvorada, vista do interior de sua varanda, com a capela em perspectiva. Uma leitura dos diferentes tipos de materiais e monumentalidade, encontrada nas formas empregadas por Niemeyer, na construção da arquitetura da cidade-capital moderna. Essas imagens fotográficas expressam uma composição poética com uma forte conotação de produtora da arquitetura moderna.



Figura 8
Canteiro de obras dos Ministérios.

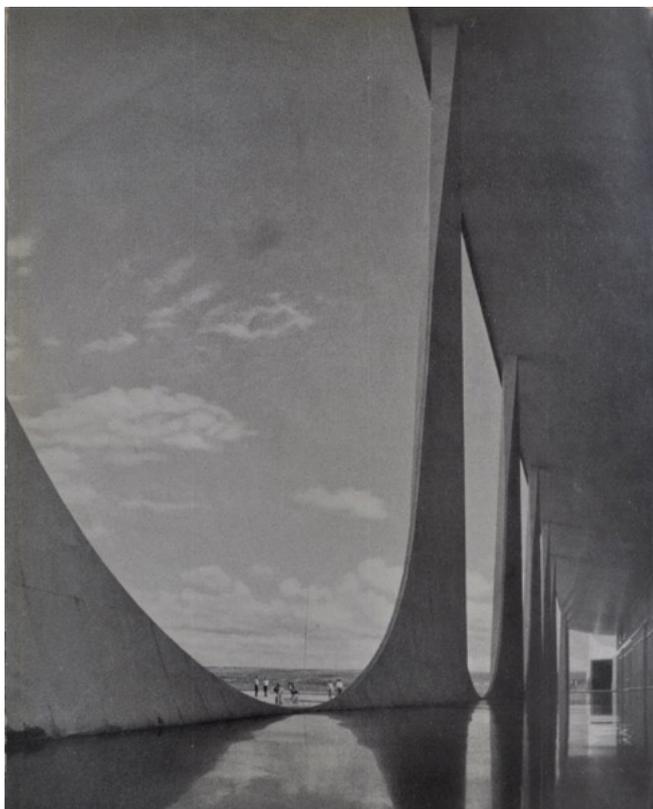


Figura 9
Palácio da Alvorada
Fonte: *brasília* número 27, março de 1959

Em agosto de 1959, a *Módulo* número 14 publica o texto de J.M. Richards⁸, “Brasília vista por um inglês”, reproduzindo a mesma imagem fotográfica das colunas do Palácio da Alvorada vista da varanda, com a capela ao fundo de Gautherot já destacada na *brasília* número 27, de março de 1959 (Figura 09).

Na *Módulo* 15, de outubro de 1959, destacamos as imagens fotográficas de Gautherot, da sua série conhecida sobre o canteiro de obras dos ministérios, dando destaque ao trabalho dos operários com as ferragens, publicadas junto ao poema de Joaquim Cardoso intitulado “Arquitetura Nascente & Permanente”, dedicado a Oscar Niemeyer, arquiteto-poeta, e a Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Melo, arquitetos da poesia. Junto ao texto de Oscar Niemeyer, “A imaginação na arquitetura”, sobre seu processo de projeto, destacamos a imagem do Palácio da Alvorada já publicada na *Módulo* 14 e na *brasília* 27 (Figuras 09 e 10).



Figura 10
Palácio da Alvorada
Fonte: *Módulo* número 14, agosto de 1959

⁸Formado arquiteto, James Maude Richards transformou-se em crítico e escritor de arquitetura. Editou a *Architectural Review* entre 1937 e 1971; foi o editor que exerceu essa função por mais tempo na revista e talvez tenha sido o mais influente. Estabeleceu um compromisso com o Movimento Moderno e um maior alcance internacional. Como editor AR e como membro dos CIAM com o grupo MARS, inicia uma série de documentação e análise do Movimento Moderno.



Figura 11
Trabalhadores na Esplanada dos Ministérios.
Módulo número 14, agosto de 1959



Figura 12
Palácio da Alvorada
Módulo número 14, agosto de 1959

A última revista *brasília* analisada é o número especial 40, de 21 de abril de 1960, data da inauguração de Brasília. Traz em sua capa a imagem fotográfica da fachada principal do Palácio da Alvorada, destacando as colunas de concreto revestidas em mármore, com a Capela ao lado. As fotos de Fontenelle e de Gautherot não são identificadas, e o olhar destes fotógrafos mescla-se numa busca pela identificação dos autores. Junto ao documento fotográfico, este número traz artigos de seus editores que relatam os fatos marcantes do projeto e da construção de Brasília, bem como descrevem as obras inauguradas e em andamento, com imagens publicadas anteriormente.

Na *Módulo* 18, de junho de 1960, número especial também sobre a inauguração de Brasília, as imagens fotográficas de Gautherot que destacamos são:

– Dos trabalhadores com as ferragens no canteiro de obras, publicada junto ao texto de Oscar Niemeyer, “Minha experiência de Brasília”, com a citação: “... espírito que prevaleceu em Brasília e que os operários assimilaram com um poder de adaptação e sacrifício admirável, verdadeiros e modernos heróis dessa esplêndida jornada” (Figura 13).

– Do Palácio da Alvorada, com a citação de Niemeyer: “minha preocupação era encontrar uma forma clara e bela de estrutura que definisse e caracterizasse os edifícios principais, os Palácios propriamente ditos – dentro do critério de simplicidade e nobreza, indispensável” (Figura 14).

– Do Congresso: “e sentíamos que a atmosfera procurada já estava presente, uma atmosfera de digna monumentalidade, como uma capital requer” (Figura 15).

A revista também traz um caderno especial de publicidade de Brasília, que utiliza as fotos de Gautherot para a propaganda das construtoras e dos materiais de construção da Nova Capital.

Na *Módulo* 21, de dezembro de 1960, a mesma imagem do Congresso Nacional já destacada na *Módulo* 18 (Figura 13), junto ao texto de Oscar Niemeyer:

“Forma e função na Arquitetura”. Podemos destacar uma frase que ilustraria esta imagem: “Sou a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada, liberdade que não se subordine servilmente às razões de determina-

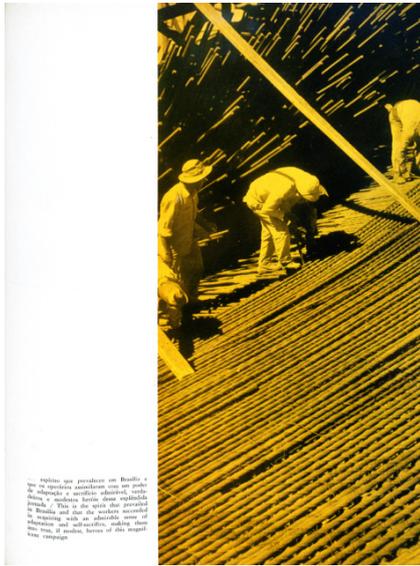


Figura 13
Operários no canteiro de obras do
Palácio do Congresso Nacional



Figura 14
Palácio da Alvorada

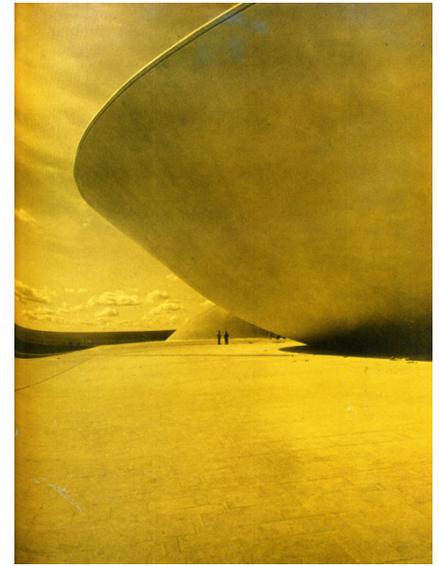


Figura 15
Congresso Nacional
Fonte: *Módulo* 18, junho de 1960

das técnicas ou do funcionalismo, mas que constitua, em primeiro lugar, um convite à imaginação, às coisas novas e belas, capazes de surpreender e emocionar pelo que representam de novo, criador; liberdade que possibilite – quando desejável – as atmosferas de êxtase, de sonho e poesia.” (*Módulo* 21, 1960, p. 3).

Os documentos fotográficos publicados nas revistas *brasil* e *Módulo* revelam a fotografia do edifício moderno como a principal força, assim como o veículo da produção da imagem moderna. No livro *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, publicado em 1994, Beatriz Colomina delinea uma ligação direta entre a arquitetura moderna e sua representação por meio das fotografias, propagandas e meios de comunicação em geral. Ela argumenta que a Modernidade foi criada pela imagem em si e não pelos processos e mecanismos de criação do objeto de arte. O estado do “moderno” é, portanto, uma representação; essa representação moderna chega ao ponto de ser produzida pela imagem, e assim pelos meios midiáticos.

Colomina anota que Reyner Banham já havia observado que

o movimento moderno fora o primeiro movimento na história da arte baseado exclusivamente em “evidências fotográficas” e não em experiências pessoais, desenhos ou livros convencionais. Enquanto ele se referia ao fato de que edifícios industriais que se tornaram ícones do movimento moderno não eram conhecidos pelos arquitetos por meio de experiências “diretas” (apenas por fotografias), o próprio trabalho desses arquitetos tornou-se conhecido quase sempre por meio de fotografias e da mídia impressa. (Colomina, 1994, p. 14).

Enquanto a arquitetura moderna é geralmente tida como uma prática artística erudita em oposição à cultura de massas, Colomina pondera que os sistemas de comunicação emergentes, a fotografia e a mídia, são os verdadeiros geradores da imagem moderna. Esta é a imagem do moderno que foi, desde então, incorporada à própria arquitetura, promovendo o projeto arquitetônico, como afirma Colomina: “a arquitetura moderna não apenas discute ou explora a cultura de massa. Ela própria é, desde o início, um bem de consumo” (Colomina, 1994, p. 195). Desta forma, a conexão entre a imagem do moderno e a arquitetura moderna se torna evidente como total simbiose e pré-requisito para a criação da arquitetura, bem como para a propagação de sua imagem.

Para Colomina, a arquitetura vai além de mera representação cultural e a fotografia está “fora da lógica do realismo. Ela produz uma nova realidade em vez de retratar a existente” (Colomina, 1994, p. 80). Assim como a *camera obscura*, a fotografia *reflete* “o interior e o sobrepõe à nossa visão do exterior” (Colomina, 1994, p. 80) ou, como dizia Gautherot, “fotografia é arquitetura”; “uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto” (Segala, 2001, p. 34). Gautherot utilizou a conexão entre arquitetura e fotografia desde cedo.

Segundo Burgi (2010):

A nova capital logo se afigurou um desafio e, ao mes-

mo tempo, uma oportunidade ímpar para a noção, cultivada por Gautherot, de uma fundamental unidade entre arquitetura e fotografia. Onde mais, senão em Brasília, seria possível conduzir uma demonstração mais cabal dessa ideia? (...) o posicionamento da câmera fotográfica não tem nada de fortuito, mas é obra de uma capacidade de abstração e pré-visualização da imagem governada pelo desejo de capturar o desenho estrutural do conjunto arquitetônico. Este, por sua vez, só se evidencia por inteiro graças à dupla capacidade, apurada por Gautherot, de aguardar a melhor incidência e intensidade de luz e de controlar precisamente a exposição da película fotográfica, o que garante o registro em definição ótima das infinitas gradações da luz em interação com as superfícies construídas – desenhando, recobrando, refletindo todas as nuances dos volumes, planos e texturas da edificação. (Burgi e Titan, 2010, p. 14).

As 3 mil imagens produzidas por Gautherot durante a criação de Brasília não eram todas úteis para a divulgação de uma cidade moderna, já que “as imagens da vida dura dos trabalhadores, mantidos em acampamentos e abrigos temporários feitos de restos de construção, não foram publicadas ao longo da primeira fase da construção de Brasília, ao contrário do registro mais objetivo feito pelo fotógrafo oficial, Mario Fontenelle” (Burgi e Titan, 2010, p. 20).

O conceito de mídia em si deriva da instrumentação técnica proveniente da Primeira Guerra Mundial. As tecnologias de comunicação usadas durante a guerra para transmitir informações entre países distantes foram posteriormente dominadas, e o rádio e a telecomunicação tornaram-se itens domésticos. Tal foi a disseminação de meios de comunicação que o conceito de propaganda logo virou o epicentro da cultura da era do consumo. Colomina aponta que até mesmo

Le Corbusier empregava técnicas modernas de publicidade... ele obtém a atenção visual do leitor por meio da imagem espetacular para direcioná-lo para o conceito sendo promovido, a produção massiva de habitações... [Ele] identificou na própria existência da mídia impressa uma importante mudança conceitual no que toca à função da cultura e à percepção do mundo exterior pelo indivíduo moderno. (Colomina, 1994, p. 159).

Colomina ressalta que Roland Barthes já havia ilustrado o paralelo entre o surgimento da fotografia e o movimento moderno, da seguinte maneira: “A era da fotografia corresponde precisamente à invasão do público pelo privado, ou melhor, à criação de um novo valor social, que é a publicização do privado (Colo-

mina, 1994, p. 8). Colomina também examinou a arquitetura de Loos como outra figura importante para o movimento moderno, mas que, no início do século XX, ainda via os meios de comunicação de massa e a sociedade de consumo com desconfiança, como se constata na seguinte citação:

Divulgar... por meio da absorção da arquitetura pelo universo mercantil, por meio de sua fetichização, destrói a possibilidade de transcendência. Revistas de arquitetura, com o conjunto de materiais gráficos e fotográficos, transformam a arquitetura em bem de consumo, fazendo-a circular ao redor do mundo como se tivesse subitamente perdido sua massa e seu volume, e dessa forma eles também a consomem... O que Loos percebeu foi que a fotografia transforma a arquitetura em outra coisa, em material jornalístico. E esse material é em si, e além do fato a que se refere, um evento... (Colomina, 1994, p. 43).

Esse evento é relacionado ao interesse inicial pela fotografia por parte de Gautherot, citado em entrevista a Segala⁹: “A fotografia surgiu antes de tudo do meu desejo de viajar”. Tal evento, ou espetáculo, mais tarde entra como elemento central na definição de *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord. Suas descobertas, originalmente publicadas em 1967, decorrem de uma análise da transformação de toda uma sociedade em busca de tais eventos ou espetáculos. Debord inaugura suas observações dizendo que “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1992, p. 13). Claramente, essa ideia pode ser aplicada à imagem arquitetônica bem como à construção moderna, mas a evolução do produto modernizado teve – como ele sugere – efeitos ainda mais abrangentes. Isso é evidente não só na imagem moderna, assim como nos bens de consumo.

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares — informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos —, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo

⁹Em entrevista concedida à Lygia Segala. *BumBa-Meu-Boi Brasil*. In. *O Brasil de Marcel Gautherot* (org.). Instituto Moreira Salles. São Paulo. IMS. 2001. p. 27.

idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a *presença permanente* dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna. (Debord, 1992, p. 14).

A sociedade, portanto, não busca somente a imagem moderna como breve espetáculo de um modo de vida de outra forma previsível; mais que isso, torna-se viciada em seu poder e necessita ser lembrada constantemente do espetáculo e da *presença permanente* do espetáculo como lembrete de sua existência. Isso garante o início e a constante repetição de uma sociedade que busca tais espetáculos e é, desta forma, fundamentalmente ligada ao consumismo. O espetáculo torna-se um reflexo dos impulsos do comportamento social. Como indispensável adorno dos objetos produzidos, como demonstração geral da racionalidade do sistema e como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, o espetáculo é a *principal produção* da sociedade atual (Debord, 1992, p. 17).

O espetáculo está também interligado com o poder da imagem, e assim pode ser devidamente classificado como fenômeno “moderno”. É a imagem que vemos e então buscamos. A imagem moderna que herdou a promessa de uma vida melhor é, portanto, a principal força por trás do espetáculo, traduzida no desejo inconsciente por essa vida melhor. A indústria econômica usou esse desejo subconsciente para vender seus produtos e a ideia de um estilo de vida moderno.

Guy Debord anota que “O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida” (Debord, 1992, p. 25). Ou, mais precisamente: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (Debord, 1992, p. 25).

A imagem moderna como espetáculo é, assim, utilizada como ferramenta de poder, forma de manipular o livre-arbítrio e transformá-lo em desejo pelo moderno e, portanto, pelo criador do moderno. Ou como explica Colomina: “... É significativo que, ao entrar no espaço bidimensional, esta peça arquitetônica já erigida volte ao mundo das ideias. A função da fotografia não é refletir, como um espelho, a ar-

quitetura como ela é construída. A construção é um momento importante no processo, mas de nenhuma forma é o produto final” (Colomina, 1994, p. 114). A imaginação que acompanha a representação da arquitetura moderna por meio da fotografia torna-se ferramenta para o fotógrafo e para o arquiteto venderem seus “produtos”.

Conclusões

Desse modo, a representação da arquitetura moderna foi criada pela imagem que acompanhava o discurso moderno. O gosto estético do momento criou valor simbólico, e a imagem moderna é, assim, uma mistura entre a fotografia e a arquitetura, em que os dois objetos necessitam um do outro e beneficiam-se mutuamente. O fotógrafo precisa da arquitetura para transformá-la em meio de representação ou até em obra de arte, enquanto a arquitetura precisa da fotografia para tornar-se o produto em si. Dessa maneira, os exemplos desses dois fotógrafos torna visível a transformação do processo inicial de documentação em imagem publicitária, em obra de arte e, finalmente, no símbolo do movimento moderno.

Agradecimentos

Agradecemos o apoio financeiro recebido do CNPq, CAPES e FAPEMIG.

Referências

BRASÍLIA. Distrito Federal. 1957-1988, nº 1-83.

BURGI, SERGIO E TITAN, SAMUEL Jr. *Marcel Gautherot: Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

CAPPELLO, M.B. C. *A revista brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962)*. *Risco*, nº 11. São Carlos, 2010, p. 43-57.

COLOMINA, BEATRIZ. *Privacy and Publicity – Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

DEBORD, GUY. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Editions Gallimard, 1992.

MÓDULO. Rio de Janeiro. 1955-1965, nº 1-34.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Org.). *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo. IMS. 2001. soa: FA Gráfica e Editora/PPGAU/UFPB, 2014, v. 1, p. 212-223.

O discurso da “baianidade” através da integração das artes na arquitetura moderna em Salvador

The discourse of “baianidade” through integration of arts in modern architecture built in Salvador.

El discurso de la “baianidade” por medio de la integración de las artes en la arquitectura moderna en Salvador.

Neila D. G. MACIEL

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; professora do PPGCULT
– UFS; neilamaciel@gmail.com

Resumo

A proposta deste artigo se concentra na discussão teórica sobre a legitimação de um discurso do moderno, ligado ao desejo de formular uma identidade brasileira, regionalmente recortada como “baianidade”, na cidade de Salvador na segunda metade do século XX, através das obras de arte integradas a edifícios construídos entre as décadas de 1950 a 1970. Trata-se de uma leitura de como esta ideologia se legitimou na capital do estado através da integração das artes, a partir da valorização de uma determinada memória da cidade, transformada em patrimônio simbólico identitário, como uma “ideia de Bahia”, ou como “baianidade”. Neste trabalho, os painéis e murais integrados aos edifícios são entendidos como imagem, mas, sobretudo, como discurso formador e legitimador deste pensamento. Concentrando-se na relação entre alguns princípios construtivos e estéticos da arquitetura moderna, variáveis em suas aplicações, e os trabalhos do artista plástico Carybé, nos quais a cidade aparece num recorte temático muito definido, a partir do uso de tradições de matriz afro-brasileira, além de estar calcada na busca de uma memória colonial, rememorando recortes de um passado, embora, ao mesmo tempo Salvador se pretendesse moderna e em pleno surto de desenvolvimento econômico e aplicação de novas tecnologias de construção e urbanismo.

Palavras-chave: integração das artes, arquitetura moderna, baianidade.

Abstract

The purpose of this article focuses on the theoretical discussion about the legitimacy of a discourse of modern, on the idea of forming a Brazilian identity, regionally cut as “baianidade”, in the city of Salvador, through the works of art integrated into buildings constructed between the decades 1950-1970.

It is an attempt to understand how this ideology legitimized in the state capital through the integration of the arts, from the valuation of a particular memory of the city, transformed into identity symbolic heritage as an “idea of Bahia”, or as “baianidade”. In this article, the panels and murals integrated into buildings are understood as an image, but mainly as a formative discourse and legitimizing this thought. Focusing on the relationship between some constructive and aesthetic principles of modern architecture, variable in their applications, and the work of the artist Carybé, in which the city appears through a thematic focus very well defined, from the use of african-Brazilian traditions matrix, based on the search of a colonial memory, remembering specific episodes of a past, while at the same time Salvador wanted to be modern and in good time of economic development and application of new technologies in construction and urbanism.

Keywords: integration of the arts, modern architecture, baianidade.

Resumen

La propuesta de este artículo se centra en la discusión teórica sobre la legitimación de un discurso del movimiento moderno, ligado al deseo de formular una identidad brasileña, regionalmente recortada como “baianidade”, en la ciudad de Salvador en la segunda mitad del siglo XX, a través de las obras de arte integradas a edificios construidos entre las décadas de 1950 a 1970. Se trata de una lectura de cómo esta ideología se legitimó en la capital del estado por medio de la integración de las artes, a partir de la valorización de una determinada memoria de la ciudad, transformada en patrimonio simbólico identitario, como una “idea de Bahía”, o como “baianidade”. En este trabajo, los paneles y murales integrados a los edificios son entendidos como imagen, pero sobre todo como discurso formador y legitimador de este pensamiento. Se centra en la relación entre algunos principios constructivos y estéticos de la arquitectura moderna, variables en sus aplicaciones, y los trabajos del artista plástico Carybé, en los que la ciudad aparece en un recorte temático muy definido, a partir del uso de tradiciones de matriz afro-brasileña, además de estar calcada en la búsqueda de una memoria colonial, rememorando recortes de un pasado, aunque al mismo tiempo Salvador se pretendiera moderna y en pleno brote de desarrollo económico y aplicación de nuevas tecnologías de construcción y urbanismo.

Palabras-clave: integración de las artes, arquitectura moderna, baianidade.

Introdução

Muito já foi escrito sobre a arquitetura moderna brasileira, sobretudo, no que diz respeito aos grandes nomes, como por exemplo, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, entre muitos outros, os quais se firmaram no cenário nacional e internacional com suas inovações plásticas, formais, estruturais e conceituais. Nas mais diversas bibliografias disponíveis de autores brasileiros e estrangeiros, podemos notar o direcionamento para o estudo das características que qualificam os projetos analisados como modernos, como por exemplo: as novas técnicas de construções; as soluções e adaptações estruturais; a valorização do espaço e das formas puras, livres da ornamentação “exagerada e supérflua” de movimentos e escolas anteriores; a arquitetura e o urbanismo como veículo do paradigma de uma sociedade industrial, funcional, entre outras tantas. Entretanto, existem outros meios de analisar a construção e a legitimação de um ideário moderno na arquitetura brasileira, e particularmente, nos projetos realizados na Bahia dos anos de 1950 a 1970, como tentamos apontar neste artigo, cujo desenvolvimento teve como base o trabalho de pesquisa realizado para a tese de doutorado “Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador”, defendida em julho de 2015, no PPGAU da UFBA.

A proposta deste artigo se concentra na discussão teórica sobre a legitimação de um discurso do moderno, ligado ao desejo de formular uma identidade brasileira, regionalmente recortada como “baianidade”, na cidade de Salvador na segunda metade do século XX, através das obras de arte integradas a edifícios construídos nas três décadas supracitadas. Trata-se de uma tentativa de compreensão do modo como uma ideologia do moderno se legitimou na capital do estado baiano através da integração das artes, particularmente, a partir da valorização de uma determinada memória da cidade transformada pelo poder público e privado em patrimônio simbólico identitário, como uma “ideia de Bahia”, ou “imagem de Bahia”, e ainda, como “baianidade”.

A arquitetura e o urbanismo como porta-voz de um possível “modernismo baiano”

As questões de estrutura e de planejamento para a construção de uma “nova Salvador”, são importantes para a compreensão dos

ideais de modernização presentes no campo da política, da economia e das relações socio-culturais da capital baiana sobressalentes em meados do século XX.

Podemos encontrar na tese de Nivaldo Andrade Júnior (2012) uma revisão das principais publicações sobre arquitetura no Brasil, na qual, na qual ficou demonstrada uma narrativa muito homogênea e dominante, através da exaltação da escola carioca e dos mesmos nomes, não abrindo espaço para outros arquitetos e outras experiências nas mais diversas regiões do país, portanto, legitimando um discurso predominante, mesmo com toda a diversidade de adaptação dos modelos, concepções e formas da arquitetura moderna. É interessante destacar que esta literatura, e uma parte considerável das publicações que versam sobre a formação da arquitetura moderna no Brasil, se restringem a falar do contexto Rio - São Paulo, ao focar na escola carioca e nos arquitetos estrangeiros radicados na capital paulista, com algumas exceções de experiências isoladas em Recife, Belo Horizonte e em Salvador. Embora, os trabalhos publicados junto ao DOCOMOMO sejam responsáveis por ampliar as leituras e discussões sobre outras produções ainda não tão problematizadas nas publicações de maior circulação.

É preciso também pontuar desde já, ainda que brevemente, a questão da peculiaridade da arquitetura moderna brasileira, e, por consequência baiana, ligada diretamente ao contexto histórico, político e social. Já que estamos tratando a arquitetura como um campo de produção simbólica, procurando evidenciar como esta, assim como a produção das artes visuais integradas à mesma, podem transformar-se em manifestação a serviço de determinada concepção temporal e de determinada ideia de cidade dando materialidade a esta. Segundo Bourdieu (2013), o que está em jogo no campo simbólico é, em última análise, o poder propriamente político. Seria, portanto, através de uma “nova proposta” arquitetônica e urbanística que Salvador veria ser concretizada a ideologia de um “modernismo baiano” àquele momento?

O que podemos destacar de antemão é o aparelhamento dos investimentos em ações de construção de novas avenidas e ruas, novos edifícios e planos de urbanização, assim como, da preocupação com a manutenção de um acervo/patrimônio, sobretudo, arquitetônico dos séculos anteriores. Trata-se da valori-

zação de uma memória, de uma tentativa de salvaguardar características de um passado glorioso no intuito de construir um futuro imponente e “moderno”. Características que estão no cerne da produção do artista plástico Carybé, cujos painéis e murais estão integrados a muitos exemplares dessa arquitetura, e cujo discurso é analisado aqui como coresponsável pela legitimação de uma “baianidade”, construção modernista de uma identidade cultural muito particular do Brasil. Segundo Miguez,

[...] em Salvador, a dinâmica do Modernismo - inscrita em símbolos como “máquina”, “eletricidade”, “fábrica” e “arranha-céus” - vai ser recebida com um sentido diferente da febre de remodelação urbana que provocou importantes transformações na cidade nas primeiras décadas do século e antecedeu a industrialização baiana que só chegaria a partir dos anos 50. Antes que buscar na velocidade modernista um mecanismo de compensação para o atraso e a modorra de sua vida insular, Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho quatrocentão, mantendo-se como um bastião do conservadorismo literário. Suas elites dirigentes vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento Modernista (MIGUEZ, 2000, p. 33)

Estas supostas contradições são a espinha dorsal de boa parte da produção moderna brasileira: o olhar para o passado visando o futuro. E no caso de Salvador, essa característica se acentua devido ao seu expressivo conjunto de monumentos e equipamentos preservados, ainda que precariamente, desde os tempos de colônia. É nesse mesmo momento de reestruturação da linguagem plástica, formal e estrutural da arquitetura e do urbanismo que as ideias de conservação e proteção ao patrimônio edificado vão ganhar força.¹ O modernismo brasileiro foi baseado, nas suas mais diversas linguagens, no processo de construção de uma identidade nacional. A arquitetura e o urbanismo também seguiram por este caminho. Toda a configuração inovadora das formas e do uso do espaço são permeados por uma ideologia de construção de uma estética/forma/discurso, e pela de negação de valores ligados a simples importação de modelos.

Deste ponto, podemos destacar outra característica, também já levantada por alguns autores, que é a ligação direta deste novo modelo de arquitetura com os ideais do Estado brasileiro. Tal ligação é vista em outros países

latino-americanos, e tratada mesmo como indissociável. A arquitetura como representação de uma modernidade nacional, cujo mote esteve imbuído de um capital político o tempo inteiro, também acentuado em Salvador pelas perspectivas desenvolvimentistas, as quais foram tão logo abraçadas pela elite política e econômica no estado, e o arquiteto modernista como o produtor deste símbolo, ideal de um país que constrói o novo, que abre as portas para o progresso, mas preserva sua história, seus valores tradicionais do passado. Exemplos não faltam para ilustrar tais relações entre um projeto político e a arquitetura como aplicabilidade material e simbólica do mesmo, como a relação do ministro Capanema e Lúcio Costa, Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer que, desde o Ministério da Educação até Pampulha e Brasília, os quais definem um tipo de gestão que concretiza os principais marcos da arquitetura moderna brasileira. Veremos esta relação de apadrinhamento do Estado, além da relação com o projeto político-ideológico de identidade, exemplificado no contexto mais próximo, quando analisamos mais detalhadamente as transformações vividas pela cidade de Salvador, cujo slogan surgido na década de 1970, “A Bahia constrói o seu futuro sem destruir o seu passado”, reforçava um discurso de construção/preservação, no sentido de construir uma nova paisagem urbana, moderna e emparelhada com o desenvolvimento industrial e econômico nacional, ao mesmo tempo em que desenvolvia uma preocupação em manter a particularidade do conjunto tradicional edificado, sobretudo a partir da primeira gestão de Antônio Carlos Magalhães, enquanto governador do estado (1971-1975). A ideia de patrimônio se estenderia, um pouco mais tarde, para a cultura imaterial. Ainda que este conceito de cultura imaterial só tenha sido incorporado às ações patrimoniais a partir do final dos anos oitenta.²

Entre os anos de 1930 e 1970 acontecem muitas transformações na maneira de pensar a arquitetura e também de planejar e executar planos urbanísticos. Em Salvador, esta série de planos buscou pensar a “cidade moderna” na sua totalidade, ou seja, na extensão da cidade, cuja configuração foi se alterando cada vez mais rápido desde os anos 1940, seja pelo

¹Os primeiros exemplares da arquitetura moderna brasileira são da década de 1930, assim como a criação do maior órgão de proteção e discussão sobre a memória e o patrimônio brasileiro, o SPHAN, fundado em 1937, hoje denominado IPHAN.

²A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial e, também, ao estabelecer outras formas de preservação como o Registro e o Inventário, para além do Tombamento.

aumento da população, pela necessidade dos sistemas de vias e transportes, ou pela sedimentação da função de cidade-terciária, como nos afirma Sampaio, “[...] à cidade-portuária vai se superpondo uma outra cidade-terciária [...]” (1999, p.79), cuja grande meta era atender ao capital bancário oriundo da oligarquia do cacau, do algodão, do fumo e mais tarde, financiada pelo capital gerado pela Petrobrás, SUDENE e etc..³

No que diz respeito a arquitetura, há, além da rejeição e ruptura com os modelos tradicionais, concretizada numa mudança de vocabulário formal e de concepção espacial, uma busca por uma nova postura de atitude crítica e reflexiva. Entretanto, esta postura reflexiva não se estende aos outros setores da vida social. Não é por acaso que alguns pesquisa-

dores nos apontam (ORTIZ, 2006) o primeiro momento da modernidade brasileira como um desejo elitista de trazer “civilidade” para o país. E mesmo no segundo momento, quando as preocupações se voltam mais para a atualização estética e técnica, associadas à construção discursiva de uma identidade brasileira, baiana, esta ideia de pretendida “elevação cultural” continua posta. Os símbolos de modernidade criados na Bahia, particularmente em Salvador, foram pensados nestes novos modelos formais e conceituais da arquitetura moderna, como podemos ver nos vários edifícios erguidos no bairro do Comércio, como por exemplo: Edifício Caramuru, projeto de Paulo Antunes Ribeiro, de 1946; Edifício Cidade de Salvador, projeto de Diógenes Rebouças, de 1951; Edifício Larbrás, projeto de Diógenes Rebouças e José Bina Fonyat, de 1955, entre outros, os quais eram de utilização comercial e de prestação de serviços.

Além destas construções que abrigaram instituições financeiras, serviços de advocacia, contabilidade, comércio, entre outras funções, outros exemplos de arquitetura moderna desse período também são interessantes do ponto de vista da investida na ideologia modernista: as residências de grandes empresários e políticos da Bahia. Andrade Júnior (2012) traz em sua tese uma valorosa análise de algumas das mais inovadoras residências, muitas delas construídas em bairros mais distantes do Centro como Itapoã, cujo acesso e estrutura estavam sendo melhorados a partir da abertura de avenidas e da expansão da cidade. O mesmo autor sugere que se existe uma característica que pode ser considerada marcante dessa arquitetura baiana, é a articulação de ações significativas em outros campos, como o planejamento urbano e as artes plásticas. E considera como arquitetura baiana toda obra concebida para a Bahia, independente da origem do arquiteto, leitura que também admitimos aqui. Contudo, a elite baiana apostou na construção deste modelo moderno, cujas variações são inúmeras, porém, não aplicou o mesmo esforço no combate ao subdesenvolvimento da economia e da sociedade de um modo geral.

É interessante destacar que não é intenção desse trabalho elaborar um panorama do processo de implementação da arquitetura moderna na Bahia, nem dos projetos realizados pelos renomados arquitetos, mas pontuar como algumas de suas características são salutares para a compreensão de muitos aspectos sim-

²No Cadernos da Cidade, publicação da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente — SEDHAM, a grande ampliação da mancha urbana nos anos 70 se dava, sobretudo pelos seguintes processos: “a) substituição de usos uniresidenciais por padrões mais intensivos de ocupação do solo nas regiões de ocupação já consolidada, como no caso dos espaços residenciais da Área Central e da região da Barra, principalmente na proximidade da Av. Centenário; adensamento construtivo mediante ampliação das edificações já existentes e criação de novas unidades imobiliárias, em Itapagipe e na Liberdade, duas regiões nas quais a população apresentava-se estável, com ligeira tendência de declínio do seu crescimento; adensamento populacional e construtivo mediante o preenchimento dos espaços vazios nas regiões de São Caetano, de Brotas, do Rio Vermelho e na região da Barra, especialmente nos bairros de Ondina e Federação; na região da Boca do Rio, rápida consolidação do bairro popular da Boca do Rio, a partir do loteamento implantado pela Prefeitura em 1969, para o qual foram transferidos moradores de invasões erradicadas na Orla de Salvador; também foram implantados na região vários conjuntos habitacionais, entre os quais os COHEX I e II e dos Bancários, no STIEP, e os conjuntos Marback e Vivendas do Rio, na Boca do Rio, com acesso pela Av. Paralela. b) a expansão urbana se processava principalmente a partir da BR 324, seguindo na direção, especialmente no Cabula/ Pernambuco, em São Gonçalo/ Tancredo Neves e também Pau da Lima; novas nucleações de ocupação espontânea surgiram no extremo norte do Município, entre os quais Palestina e Dois Irmãos; a implantação de programas habitacionais em Castelo Brando e Narandiba torna-se bastante significativa para a ocupação do Miolo, principalmente Castelo Branco, implantado em 3 etapas, face ao volume de população alocada e à valorização das áreas pela presença de infra-estrutura; c) a implantação da Av. Suburbana, em 1969, e da Base Naval de Aratu teve grande impacto no crescimento da população dos Subúrbios, acelerando a ocupação dos lotes vazios ainda remanescentes em parcelamentos implantados nas décadas de 1950 e 1960, e favorecendo o surgimento de novos loteamentos populares a meio caminho entre Plataforma e Paripe, destacando-se o loteamento Fazenda Coqueiro, em Itacarânia, e o Parque Setúbal e Parque Carvalho, em Periperi; também por influência da Av. Suburbana, recrudescer a ocupação às margens da Enseada do Cabrito, com Alagados e posteriormente Novos Alagados; d) expansão na direção Nordeste, principalmente a partir da ocupação de lotes vazios dos parcelamentos implantados nas décadas anteriores; e) nas Macrounidades de Ipitanga e das Ilhas não se observa crescimento significativo.” (2009, p 51 e 52)

bólicos, enquanto discurso de uma produção forte e apropriada como a imagem da “nova velha Bahia”. A legitimação deste discurso, seguindo o pensamento desenvolvido pela aqui, pode ser observada a partir da prática moderna da integração das artes. As obras de arte integradas, veiculam, propagam e ratificam o discurso moderno, o qual estamos nos debruçando neste artigo.

De modo geral, o que se passou em Salvador, foi uma adaptação deste ideário moderno num espaço urbano central desde muito já ocupado, e com uma importância histórica defendida como patrimônio identitário. Patrimônio este compreendido pela ótica branca e colonizadora, ou seja, igrejas centenárias e construções imponentes, entendidas como detentoras de uma história relevante para a “construção” do Brasil. O que podemos perceber é uma aproximação do discurso do patrimônio com o discurso do novo. Segundo Couto, considerava-se que Salvador possuía a virtude de ser um dos poucos espaços no território brasileiro a valorizar suas tradições. Poderia até seguir os exemplos de modernidade de Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, ou outra metrópole, mas deveria manter as características de primeira capital do Brasil, “[...] principalmente as manifestações culturais herdadas dos colonizadores, índios e escravos africanos que representavam a nacionalidade e deveriam ser mostrados aos visitantes”⁴ (In MOURA, 2011, p 83).

A aproximação destes discursos torna-se ainda mais interessante quando se observa a relação do projeto arquitetônico e as artes integradas aos mesmos. O que é visível nos painéis e murais presentes, na grande maioria dos edifícios, é a imagem da cidade antiga, das ruas do centro histórico e, sobretudo, a imagem da população afrodescendente e suas manifestações culturais. A modernidade das artes plásticas na Bahia também era “contaminada” pelo nacionalismo, assim como em todo o país.⁵ Contudo, os personagens que estão registrados nas obras de arte integradas aos projetos, são muito distantes da noção de Patrimônio elaborada naquele momento, muito embora, existissem algumas falas precursoras, como as de Mário de Andrade, por exemplo. Em pouco tempo estas manifestações culturais populares

se transformariam no grande diferencial da identidade baiana. Em Salvador, os discursos sobre identidade e patrimônio nacional acabaram por se entrecruzar com os da tradição afro-brasileira, na construção da imagem-força da Bahia, sobre a qual a produção imagética das artes integradas teve decisiva contribuição.

Neste trabalho, os painéis e murais produzidos e integrados aos edifícios são entendidos como imagem, mas, sobretudo, como informação, como discurso formador e legitimador de um pensamento. Imagem esta evocada nas obras de arte integradas, concentrando-se na relação entre alguns princípios construtivos e estéticos desta arquitetura, variáveis em suas aplicações, e os trabalhos do artista plástico Carybé, nos quais a cidade aparece num recorte temático muito definido. As cenas pintadas por este ítalo-argentino, radicado no Brasil, estão plenas de paisagens da Cidade Baixa e da Cidade Alta, ruas e ladeiras, sobrados do “tempo do Imperador”, como escreveu Dorival Caymmi⁶, repletas de homens e mulheres negras no trabalho, na puxada de rede, jogando capoeira, no porto, nas feiras, nos rituais de candomblé, nos sambas e nas mais diversas atividades cotidianas. São estas cenas, compostas de imagens de uma cidade anterior às mudanças geográficas, econômicas e sociais, como é possível ver no painel “Cidade de Salvador”, localizado no hall do Edifício Cidade do Salvador, Av. Estados Unidos, nº 397, Comércio, e da população de matriz africana, que são escolhidas para integrar e compor o ideário do modernismo soteropolitano. Mesmo que aparentemente seja um paradoxo, estas escolhas são justificadas por uma série de questões que envolvem estratégias políticas populistas, além do grande interesse despertado entre os estrangeiros e pensadores das teorias de mestiçagem e dos diálogos e permanências referentes aos países da diáspora africana.

⁵Desde o final do século XIX, e até a metade do XX, algumas manifestações de origem afro-brasileira [...] foram alçadas à condição de símbolos nacionais. O samba e o futebol constituem-se em exemplos expressivos. No entanto, a novidade é que, a partir dos anos sessenta, as políticas oficiais passavam, paulatinamente, a incorporar algumas manifestações negras e dar-lhes sentidos de autenticidade da nossa brasilidade. (SANTOS, 2005, p 54)

⁶Muitas das letras de Dorival Caymmi formam, juntamente com a literatura de Jorge Amado, as fotografias de Pierre Verger e as obras de Carybé, uma memória construída e apropriada pelo poder público e depois pela iniciativa privada. “Nas sacadas dos sobrados, da velha São Salvador, há lembranças de donzelas, do tempo do imperador [...] (CAYMMI, 2014, p 574) É um trecho da música “Você já foi à Bahia?”, composta em 1941, e que muito traduz a imagem propagada sobre a Cidade da Bahia, patrimônio do Brasil.

⁴Não deixa de ser uma realidade, no mínimo complexa, pois ainda nas primeiras décadas do XX, a população negra e também os seus costumes, eram mal vistos e mesmo perseguidos pela polícia e pela Igreja católica.

A integração das artes - o uso de painéis e murais como veículo do ideário moderno

É interessante analisar com cuidado a relação entre os artistas visuais e os arquitetos, para não correr o risco de interpretar mal a atuação e a interação de ambos. Em muitos projetos, o trabalho do arquiteto e do artista eram realizados concomitantemente, como foi o caso do emblemático Ministério da Educação e Saúde em 1936. A ideia era não haver uma disputa de relevância plástica. O planejamento era para que a plasticidade envolvesse o edifício como um conjunto de formas e conceitos que se expressassem na mesma sintonia. Embora, veremos que na maioria das vezes os discursos eram visualmente contraditórios na sua forma final, mas consonantes no propósito delineador. Quase sempre as artes integradas eram trabalhadas nas linguagens do painel e do mural, nas mais variadas técnicas, não apenas pela azulejaria, tais como: têmpera a ovo, óleo sobre madeira, técnica mista, altos e baixos relevos em cerâmica, madeira ou cimento, encáustica, mosaico, e etc., além dos recursos escultóricos, funcionando mais como um ornamento integrado do que de fato como uma obra única, integrada. Portinari, por exemplo, é um artista que se destacou muito na realização de imensos murais e painéis no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, sobretudo com a técnica da azulejaria. Seus desenhos e cores foram muito divulgados e analisados como exemplares de uma possível identidade brasileira.

A ideia de “síntese”, ou integração como foi adotada por Lúcio Costa, e também aqui, se encontra entre a utopia e o planejamento, constituindo uma relação com “o pensamento estético mais profundo de nosso tempo” (ANELLI, 2009, p 5). A utopia modernista foi praticada num processo de atropelamento do contexto socioeconômico, num cenário onde o Estado se apropriou do projeto modernista pelo viés do reformismo populista, “signo condutor do desenvolvimentismo”, como nos aponta Segawa (2010, p 114.) Assim o aparente contraste entre modernidade e a tentativa de firmar uma identidade brasileira se tornará atravessado, e até mesmo explícito nos projetos de integração das artes, diante da capacidade dos arquitetos e artistas incorporarem as características formais e de utilização do espaço, tão caros ao modernismo, como a reinterpretção de algumas características da cultura material e imaterial do brasileiro. Embora, se saiba que a escolha destas possíveis características e símbolos, os quais se tornariam na-

cionais, é preenchida pelo discurso dominante e excludente da elites políticas e intelectuais do país. Mas, na concepção dos arquitetos e teóricos do modernismo, como o próprio Lúcio Costa, o que vai se consolidar como matriz teórica hegemônica da arquitetura moderna brasileira é antes de tudo, a preocupação com a memória, com o patrimônio edificado e suas mais variadas interpretações e adaptações da arquitetura europeia ao longo dos séculos de colonização. Todavia, deixando claro que para a tradução arquitetônica do projeto modernista da nação, a identidade não seria feita na “catalogação” do passado, mas numa invenção daquele presente, cujo modelo de vida plenamente moderno ainda era distante da realidade do recente país.

Das obras integradas em Salvador

A integração das artes em Salvador, pode ser pensada junto com o próprio desenvolvimento da arte moderna na cidade. A partir das diversas informações obtidas no “Mapeamento de Painéis e Murais em Salvador”⁷, assim como, pelos estudos posteriores, foi percebido que em Salvador, os murais e painéis modernos começaram a aparecer no final da década de 1940, quando a cidade iniciava seu processo de mudança no cenário artístico, cultural, econômico e geográfico. A crítica de arte Matilde Matos (2013, p 40) afirma que os primeiros murais modernos na cidade foram feitos por Carlos Bastos no “Anjo Azul”, misto de bar e boate, idealizado pelo decorador e escritor José Pedreira na rua do Cabeça no Bairro 2 de Julho. Embora, alguns autores levantem a possibilidade de que o Instituto do Cacau (1933-1936) tenha sido o primeiro espaço a apresentar a primeira obra artística integrada a um edifício moderno na Bahia (ANDRADE JÚNIOR; ANDRADE; FREIRE, 2009, p 6). Todavia, trata-se de um conjunto de gradis com

⁷ O “Mapeamento de Painéis e Murais em Salvador” foi um projeto de pesquisa, realizado pela autora, entre 2008 e 2010, financiado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Este projeto teve como objetivo catalogar todas as obras de arte integradas aos edifícios residenciais, escritórios, hospitais, escolas, instituições públicas e privadas e demais espaços de circulação. A catalogação foi pensada de maneira simples, realizada através do preenchimento de uma ficha de identificação, na qual constavam as seguintes informações: identificação da obra, localização, medição, análise superficial do estado de conservação, pesquisa sobre a autoria, descrição dos materiais utilizados e um pequeno comentário crítico sobre as obras. O número total de obras catalogadas chegou a 237, cujo conteúdo encontra-se disponível integralmente no site da FUNCEB desde 2010: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/projetos/mapeamento-de-murais-e-paineis-artisticos-de-salvador>

motivos geométricos, e não de um mural de artista moderno, como afirma Matos. As pinturas murais tiveram início em maio de 1949 e o bar, que veio a se chamar “Anjo Azul”, em homenagem a Marlene Dietrich, estrela do filme com o mesmo nome, é inaugurado no mês seguinte. O espaço ostentou dois murais deste artista, os quais mediam aproximadamente 230 x 600 cm, realizados em óleo sobre parede, e uma escultura abstrata de Mário Cravo, feita em ferro fundido e martelado, intitulada “Madona”.

A arte mural moderna emerge, portanto, quando a cidade, após as comemorações do seu quarto centenário, inicia uma etapa desenvolvimentista sem par, apresentando um considerável crescimento demográfico, expansão nos seus limites territoriais, a construção de novas avenidas, túneis e viadutos, e a implantação de uma verdadeira indústria de construção. Todos estes fatores, propiciaram a realização de obras de grande porte, tanto em edifícios públicos, como privados. Este irreversível processo de urbanização, auxiliado pela sedimentação da arquitetura moderna, com suas novas tipologias, e a preocupação com a integração das artes, fez com que Salvador presenciasse, então, um extraordinário florescimento da arte mural. Edifícios bancários, comerciais e residenciais procuraram se distinguir pela presença de um painel ou mural, em seus espaços públicos, semi-públicos ou, até mesmo, privados, como fachadas, áreas de convivência, salões internos, etc. Segundo o artista e pesquisador Juarez Paraíso (In FALCÃO, 2006, p 34), estes murais foram executados através das mais variadas concepções e técnicas, as quais oscilavam entre o geometrismo abstrato e as representações figurativas referentes a fatos históricos da cidade, costumes e mitos populares e, muitas vezes, composições puramente decorativas e superficiais evocando, de forma banalizada, elementos do folclore baiano.

Depois dos murais de Carlos Bastos no bar “Anjo Azul” outro artista deixou sua marca nesta nova fase do muralismo moderno em Salvador: Genaro de Carvalho. Integrante da primeira geração de modernistas na Bahia, tal qual Carlos Bastos, foi convidado pelo Governo do Estado a executar um mural num empreendimento de alta importância para aquele momento da cidade, o Hotel da Bahia.⁸

No mesmo momento da realização do mural do Hotel da Bahia, outro importante marco

para a integração das artes em Salvador era realizado. Trata-se do projeto educacional de Anísio Teixeira chamado de Escola-Parque. Quando assumiu a secretaria de Educação e Saúde, durante o governo de Otávio Mangabeira, Teixeira havia planejado oito Escolas-Parque, cada uma com um número variável de Escolas-Classe. Na Escola-Classe, o estudante obteria o estudo clássico, e na Escola-Parque as crianças seriam educadas através de uma série de atividades incluindo esportes, artes aplicadas, dança, música e teatro. No entanto, apenas uma foi construída e está localizada no bairro popular, e populoso, da Caixa D’Água.

Para esta discussão, nos interessa saber que em 1951 foram inauguradas as Escolas-Classe I, II e III e os primeiros pavilhões da Escola Parque, cujo processo só se completaria em 1954-1955, nos quais foram incorporadas muitas obras de artes plásticas, seguindo a ideia de integração. Os arquitetos Diógenes Rebouças e Hélio Duarte foram os responsáveis pelos planos, dentre os quais, apenas a Escola-Classe III foi projetada por este último. O complexo só seria concluído em 1963, com a construção da Escola-Classe IV e dos demais pavilhões da Escola-Parque, projetados também por Rebouças. Foram convidados para participar deste grande projeto os principais artistas já modernos, atuantes em Salvador, assim como também, artistas de outros estados e estrangeiros, como Carybé e Udo Knoff. Pela quantidade e, sobretudo, pelos trabalhos dos artistas, os quais estavam imersos nas preocupações da arte moderna, cada qual a sua maneira, é que o conjunto de obras da Escola-Parque se sobressai como um marco da arte mural, e da integração das artes em Salvador e no Brasil como um todo.

Nos anos seguintes à construção da Escola-Parque, para além do desenvolvimento econômico, expansão demográfica e todos os fatores que caracterizaram as mudanças no desenho da cidade e, propiciaram o crescimento da

⁸Projetado por Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, o Hotel da Bahia era também um símbolo do desejo de modernidade, buscado por uma parte da sociedade baiana. Finalizado ainda na gestão de Otávio Mangabeira, mas inaugurado apenas em 1952, já na gestão de Régis Pacheco, o hotel só foi concluído de fato em 196774 (LUDWING, 1982, p 60). O hotel foi projetado imbuído do ideal da integração das artes. Existem muitas obras espalhadas e integradas aos mais diversos ambientes. Algumas já estavam presentes na inauguração, como o mural do restaurante pintado por Genaro de Carvalho, outras foram sendo acrescentadas posteriormente, como por exemplo, os painéis de Carybé, instalados na década de 1980.

construção civil com as obras de arte integradas, as quais nos reportamos acima, houve também outro incentivo para o florescimento da prática da integração das artes. Trata-se da Lei Municipal nº 686, de 22 de junho de 1956, que tornava “[...] obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos.” (CRUZ, 1973, p. 50) A iniciativa do poder público dos Estados Unidos na década de 30, com o “Projeto Federal de Arte”, serviu de inspiração para os políticos de vários países e, particularmente, da cidade de Salvador na criação de uma legislação específica em relação à arte mural, única lei municipal em todo o Brasil àquele momento. Entretanto, esta lei não foi regulamentada, embora, aplicada em muitas das construções entre as décadas de 1950 a 1970, entrando em desuso pouco tempo depois. Embora possamos considerar a Lei como um incentivo, o que nos parece ter acontecido de fato, foi um interesse espontâneo pela integração das obras de arte nos projetos de uma arquitetura, cuja implementação, amadurecimento e experimentações aconteciam exatamente neste período. Essa mesma arquitetura ao seguir os passos dos modelos já consagrados pela “escola carioca”, em Belo Horizonte, em Brasília, assumia o diálogo com as artes como inerente às inovações e propostas, em sua maioria custeadas pelo poder público, mas também, pela iniciativa privada, caindo no gosto de uma parte da elite soteropolitana.

No período em que estamos nos concentrando, Héctor Julio Paride Bernabó, ou simplesmente, Carybé é o artista mais atuante nos projetos de integração das artes em Salvador. O artista argentino possui o maior número de obras de arte integradas aos edifícios no período entendido como moderno, seguido por Carlos Bastos, Juarez Paraíso, Mário Cravo Júnior e Max Urban, entre outros, os quais também são dignos de estudos pela extensão e significância de suas obras. Ao analisar os dados do mapeamento de painéis e murais e ao observar mais detalhadamente a obra de Carybé, algumas questões surgiram de modo mais preponderante. Uma das primeiras constatações é sobre a temática utilizada pelo artista. Suas pinturas apresentam narrativas quase sempre tratando da valorização e exaltação de algumas imagens-símbolos da cidade de Salvador, sua história colonial e suas três matrizes culturais. Esta observação é muito clara diante do conjunto das obras levantadas, e faz parte da temática também abordada em suas obras produzidas nas mais variadas linguagens além da mura-

lista, embora, nas outras experiências artísticas exista uma maior variedade de temas e desdobramentos formais. As imagens da “cidade da Bahia” com casarões, igrejas, fortes, e etc., chamam muita atenção, pois nos transportam para um outro tempo. Carybé escolheu contar a história (uma história) de Salvador, suas glórias e seus processos de desenvolvimento. Suas narrativas se mostram como uma versão da cidade apreendida pelo autor em suas vivências diárias na cidade baixa, nas ladeiras do centro histórico, mas também, como fruto de uma imaginação criativa alimentada pelos romances de Jorge Amado, pelas poesias musicais de Dorival Caymmi, pelo contato visual com as imagens reveladas por Pierre Verger, entre outras fontes.

Estas imagens são interessantes quando as estudamos isoladamente, mas se tornam ainda mais intrigantes, quando passamos a analisá-las sob o contexto a que estão integradas. Dos 38 painéis e murais mapeados, 21 são integrados a edifícios considerados modernos, ao menos pelo ponto de vista temporal. Então, ao observar o universo plástico contido nestas obras e confrontá-lo com o espaço projetado nos edifícios, surge uma aparente dissonância de discursos empreendidos na prática da integração das artes em Salvador. Considerando os espaços arquitetônicos e os produzidos nas obras de arte como espaços de representação de discursos.

Como já mencionado anteriormente, o discurso moderno da arquitetura estava vinculado, entre outras coisas, à ideia de uma vida moderna representada por uma vida urbana, ligada ao sentido do novo, cuja estética estaria mais interessada na solução de problemas práticos de otimização dos espaços, na utilização de elementos funcionais e alinhados às novidades tecnológicas e conceituais, influenciados, sobretudo, pela escola carioca, construções estas, concentradas majoritariamente no bairro do Comércio, Centro (da Rua Chile ao Campo Grande), Barra e Graça. Contudo, também faz parte do elenco do ideário modernista brasileiro, igualmente já destacado, a estreita ligação com uma arte que buscava construir uma tipologia do nacional. Carybé, apesar de ser argentino, se enquadra no perfil do artista que pesquisou e retratou essa “brasilidade”, e essa “baianidade”, em particular.

Nossa avaliação se deteve, principalmente, aos bairros do Comércio e Centro devido às tipologias/funções dos edifícios, tais como:

bancos, cinema, escritórios, instituições públicas, edifícios comerciais, já que a análise teve como foco locais de livre e ampla circulação. Estes espaços físicos, que pela experiência vivida por cada transeunte, e por toda a história transcorrida no espaço urbano, tornou-se lugar de memória. Lugar de imagens subjetivas do ser e estar na cidade de Salvador, que teve esta região como detentora de definições nos seus rumos políticos, econômicos e culturais. Região que sofreu inúmeras modificações, as mais radicais, justamente, a partir da metade do século XX, mas que aparece nas obras de Carybé e de outros artistas, como por exemplo, Carlos Bastos, com uma feição anterior a estas modificações. Talvez, possamos considerar que esta representação da cidade antiga seja uma tentativa de preservar uma memória, cuja referência estava se desfazendo pela modernização da cidade. Diante dessa possibilidade, cabe questionar sobre que memória estes artistas estavam falando. E, além disso, tentar entender os caminhos que fizeram com que esta memória, fixada na obra destes e de outros determinados artistas plásticos, poetas, músicos e fotógrafos, se tornassem o universo imagético veiculado como representação oficial de Salvador, e quase sempre, representativa do estado da Bahia.

A produção de Carybé, integrada aos projetos arquitetônicos modernistas, teve início em 1950 com o convite para a realização de dois painéis no projeto de Anísio Teixeira, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, descrito acima. Sua produção muralista é impulsionada em 1951 com o mural “Cidade do Salvador” (Figura 1), pintado à têmpera a ovo sobre madeira no hall do Edifício Cidade do Salvador, localizado na Av. Estados Unidos, nº 397, no bairro do Comércio e se espalha em vários outros edifícios, numa extensa parceria com diversos arquitetos, entre eles, Diógenes Rebouças, com o qual realizou 8 projetos.

Com o passar dos anos cinquenta a obra de Carybé ascendia em valorização, transformando-o, num curto espaço de tempo, em um dos mais reconhecidos artistas da Bahia. Sua poética é plasticamente interessante, fluída, embasada por um domínio técnico absoluto dos materiais e das linguagens, contudo permaneceu presa num modelo também seguido pelos principais artistas modernos baianos da primeira geração, ou seja, a representação figurativa/narrativa de elementos culturais regionais, mesmo que deformados, fugindo dos cânones renascentistas. Entretanto, apesar do

desejo de modernização, latente em boa parte da sociedade baiana, o conteúdo apresentado nos trabalhos de Carybé condiziam perfeitamente com a postura conservadora da manutenção do poder. A leitura um tanto fácil e distanciada de cenas locais e de populações “esquecidas no tempo”, considerados exóticos pela classe abastada, além da identificação⁹ com os personagens retratados, muitos dos quais incorporações visuais das criações literárias de Jorge Amado, dialogavam com o discurso da “baianidade” que estava tomando cada vez mais corpo naqueles anos cinquenta, sessenta, e sobretudo, nos setenta.

A imagem da Bahia como uma terra da mistura de todas as raças e todos os credos sem conflitos, foi sendo formatada iconograficamente pela obra de Carybé, entre tantos outros artistas. Até hoje, suas criações são colocadas como a “verdadeira” imagem da Bahia, amplamente divulgadas em propagandas, produtos, marcas, sites institucionais, etc. Sua obra integrada à arquitetura evidencia uma estratificação de um saber atrelado à negação das multiplicidades de leituras, de possíveis divergências, tão caros ao discurso homogeneizador, e tão bem apropriado pelo estado em seus equipamentos públicos, nos quais este artista tem obras integradas. E, como nos alerta Foucault, essas produções de verdades “[...] não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam.” (In MOTTA, 2006, p 229)

Carybé é o artista central da discussão empreendida aqui, justamente, porque sua obra, conforme estamos tentando demonstrar, serviu, e também foi ela própria, discurso, ou seja, acabou por legitimar um tipo de conduta que visava, antes de mais nada, a manutenção da ordem estabelecida, ajudando a formar uma

⁹É importante ressaltar que esta identificação com os personagens de matriz africana presentes na obra de Carybé, retratados em cenas cotidianas em ruas insalubres do centro histórico, já desvalorizado, em casarões abandonados, em prostíbulos degradantes, ou em rituais de candomblé, capoeira e rodas de samba, era dada pela folclorização deste universo. A alta sociedade baiana e os políticos não haviam deixado de ser racistas repentinamente, passaram a explorar esta temática porque perceberam nela um diferencial diante de outras cidades brasileiras, além do enorme interesse que este mesmo universo peculiar gerava entre inúmeros intelectuais estrangeiros e de outras regiões do Brasil, os quais desembarcavam em Salvador todos os anos.

determinada imagem de Bahia, tomada como verdade absoluta. Ainda que os personagens e os elementos trazidos pelo mesmo em seus painéis e murais estivessem tomando um espaço de representação importante, em lugares importantes, dignificados em seus trabalhos, seu cotidiano e sua religião de matriz africana, coisa que até aquele momento não tinha sido feito, eles continuaram a ser objetos de discurso e de manipulação. Objetos e não sujeitos de sua própria história, no campo da representatividade na cidade e do exercício do poder.

A integração das artes em Salvador, como uma utopia de síntese e formulação de uma sociedade mais justa, foi uma prática, na qual o discurso de identidade brasileira e, particularmente, de “baianidade” foi predominante. Carybé elaborou seu repertório plástico dentro das expectativas dos agentes envolvidos no processo de desenvolvimento, de modernização da imagem da cidade. Não se trata, no entanto, de apontar um poder oculto por trás das manifestações estéticas, mas a possibilidade de analisar as relações baseadas no saber-poder, desenroladas no discurso e a partir dele.

Referências

- ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)*. 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/086.pdf> Acesso em: 20 jan. 2014.
- ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo V. de; ANDRADE, Maria R. de C.; FREIRE, Raquel N. da C.. *O IPHAN E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO: A aplicação na Bahia do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos*. 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/142.pdf> Acesso em: 10 mar. 2015.
- ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo V. *Arquitetura moderna na Bahia, 1947-1951: uma história a contrapelo*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CADERNOS DA CIDADE. *Uso e Ocupação do Solo em Salvador. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente — SEDHAM Coordenadoria Central de Produção de Indicadores Urbano-Ambientais — COPI Salvador—Bahia— Ano I, No 1—Junho de 2009 Volume 1*. Disponível em: www.sim.salvador.ba.gov.br/caderno/Cadernos_da_Cidade.pdf Acesso em: 28 abr. 2015.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- CRUZ, Luiz Gonzaga. *A arte do mural e o muralismo na Bahia*. Tese apresentada ao Concurso para Professor Assistente do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFBA, 1973.
- FALCÃO, Washington (Coord.). *A obra de Juarez Paraíso*. Salvador: Juarez Paraíso, 2006.
- LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950 – 1970*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFBA, Salvador, 1982
- MACIEL, Neila D. Gonçalves. *Mapeamento de Painéis e Murais Artísticos de Salvador*. Projeto de Pesquisa financiado e publicado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e FUNCEB, 2009-2010.
- MATOS, Matilde. *50 anos de Arte na Bahia*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2013.
- MIGUEZ, Paulo. *Periodizando a cultura baiana no novecentos: uma tentativa preliminar*. Salvador: UNIFACS, 2000. v.1, n.8, p.33-36.
- MOTTA, Manoel Barros da. (Org) *Michel Foucault: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MOURA, Milton (Org). *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SAMPAIO, Antônio Heliódório Lima. *Formas urbanas: cidade-real & cidade-ideal; contribuição ao estudo urbanístico de Salvador*. Salvador: Quarteto Editora/ PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA, 1999.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

Dança e modernidade: historicidade e reimaginação em práticas curriculares

Dance and modernity: historicity and reimagining in curriculum practices

Danza y modernidad: historicidad y reimaginación en prácticas curriculares

Candice DIDONET

Mestre em Dança; professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB; candicedidonet@gmail.com

Resumo

Este artigo tece reflexões sobre práticas curriculares do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba que busca diferentes abordagens de História levando em consideração relações entre dança e modernidade. Através de procedimentos que incentivam a reimaginação de obras coreográficas já existentes estimula-se a reencenação como modo de pesquisa. No caso específico da experiência relatada neste artigo, foi vivenciada a referência do “Balé Triádico” (1922) como disparadora criativa para a reencenação e como exercício de estudo em dança.

Palavras-chave: dança, historicidade, reencenação, Balé Triádico.

Abstract

This article reflects curricular practices of a Federal University of Paraíba Dance Undergraduate Course that seeks different Historical approaches taking into account relations between dance and modernity. Through exercises that encourage the reimagination of old choreographic pieces reenactments are stimulating as research mode. In the specific case of the experience related in this article, the reference of the “Triadic Ballet” (1922) was lived as a creative trigger for the reenactment and as an exercise in dance study.

Keywords: dance, historicity, reenactment, Triadic Ballet.

Resumen

Este artículo teje reflexiones sobre prácticas curriculares del curso de Licenciatura en Danza de la Universidad Federal de Paraíba que busca diferentes abordajes de Historia tomando en consideración relaciones entre danza e modernidad. A través de ejercicios que incentivam la reimaginación de obras coreográficas ya existentes se estimula la reencenación como modo de pesquisa. En el caso específico de la experiencia relatada en este artículo, la referencia del “Ballet Triádico” (1922) fue vivenciada como un disparador creativo para la reencenación y como un ejercicio en el estudio de la danza.

Palabras-clave: danza, historicidad, reencenación, Ballet Triádico.

Movimento de introdução: dança e historicidade

A dança agrega relações humanas, sociais e políticas através de diferentes abordagens e práticas, tanto de pesquisa e criação artística, como de ensino, aprendizagem, conhecimento e educação. Para os estudos em dança no contexto da formação acadêmica torna-se necessário estabelecer relações teóricas e práticas que dialogam com paradigmas de compreensão de história para ampliação da percepção da dança e suas historicidades. É nas relações entre dança e historicidade que se apresentam assuntos tratados neste trabalho a partir de reflexões que agregam o estudo e a prática de dança levando em consideração processos históricos do movimento moderno.

Os conhecimentos e noções históricas em dança apresentam diversas limitações, desde a falta de teorias específicas que contemplem reflexões aprofundadas, aos registros específicos que permitem atualizar e arquivar informações históricas no tempo. Se a especificidade da dança é o corpo que apresenta natureza mutável e finita, faz-se necessário refletir sobre quais metodologias são coerentes aos estudos de processos históricos em dança. Observa-se que as metodologias utilizadas agregam situações historiográficas em dança e quando exercitadas em contextos educacionais podem conectar âmbitos experienciais. Estes âmbitos experienciais transitam das artes performativas às culturas populares salientando multiplicidades e adversidades técnicas de ensino, vivência, exercício, pesquisa e aprendizagem em dança.

Este texto tem como objetivo vislumbrar diferentes práticas educacionais de história da dança envolvendo a sensibilização de historicidades a partir de investigações coreográficas que trazem reimaginações de obras já existentes e elaboradas em práticas curriculares do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba.

Os métodos lançados para tais tarefas encontram-se no campo de experimentações baseadas na ideia de prática como modo de pesquisa. A prática como pesquisa parte da ação de experimentar e almeja métodos de pesquisa que levem em conta especificidades da dança, tais como: corpo, movimento e as relações espaciais e temporais geradas.

Como um modo de organizar métodos pos-

síveis de abordar as histórias de dança e não uma “História” torna-se necessário considerar a “História da Dança” em aspectos plurais que apresentem características dinâmicas. Com a premissa de que um dos aspectos dinâmicos que a dança apresenta é sua natureza dialogante com outras áreas de conhecimento, pode-se dizer que uma destas áreas dialogantes parte do conhecimento de histórias de danças e suas relações com o estudo, a prática e o ensino.

Partindo da ideia de que não existe uma única história fundadora (RANCIÈRE, 2014) quais seriam então novas possibilidades a serem exploradas para o estudo de histórias de danças que atualizem modos de conhecer processos históricos da Dança em campos ampliados de percepção?

É a partir de abordagens como a micro-história e a história cultural, que a ideia de uma história da dança ganha estofo e consistência metodológica. Forma artística e processo histórico podem, enfim, ganhar uma perspectiva não excludente, em que, mais do que pano de fundo, são tratados como titulares de ação. (CERBINO, 2009, p: 60)

Para reconhecer a dança no contexto da modernidade localizando manifestações deste movimento histórico, as aulas de Dança e Modernidade buscaram reconhecer questões do movimento moderno que podem ser vistas como referências em processos históricos de danças que se atualizam constantemente em corpos e espaços.

Movimento de escolha: corpo e reencenação
Partindo da escolha de uma obra de dança que permitisse a composição artística e também a reflexão sobre seu processo histórico, elegeu-se a peça “Balé Triádico” (SCHLEMMER, 1922) como objeto de estudo. Este balé emblemático nas histórias da dança e da performance arte caracterizou-se por expor movimentos mecânicos do corpo intensificando efeitos metafísicos. Pelos usos de escalas e direcionamentos perspectivados causados pelos trajes vestíveis e materiais cênicos que invocam plasticamente as dimensões espaciais e temporais performadas, ideias de tempo e espaço modernistas podem ser sensibilizadas pela arquitetura dos corpos que dançam este balé.

A escolha do “Balé Triádico” parte de um princípio de reencenação (LEPECKI, 2011). Este autor aponta a necessidade de partir da es-

pecificidade do corpo dançando e do ato do movimento em contextos de compreensão histórica no acontecimento da dança. Se a dança traz o corpo como especificidade, como os corpos que dançam podem ser acionados em relação aos espaços de feitura, apreensão e realização de uma obra já existente? A reencenação, que vem da palavra em inglês *reenactement*, traz para a dança um novo propósito de abordar historicidades, pois é preciso refazer, reperformar e reobrar, o que implica diretamente na experiência dançada.

Cabe ressaltar que experimentar e dançar aproximam a ideia de reencenar ao ato de reimaginar o acontecimento e a historicidade de uma dança. Neste contexto, a pesquisa audiovisual é um modo ativo de invocar a “História”, problematizada através da observação e refazimento de uma dança. Se a história da dança se relaciona com a história de um modo geral, estas estão correlacionadas e vão além de uma relação figurativa entre o corpo e movimento atualizando sentidos experienciais tanto de pesquisas e criações, como de ensinamentos e aprendizagens em dança.

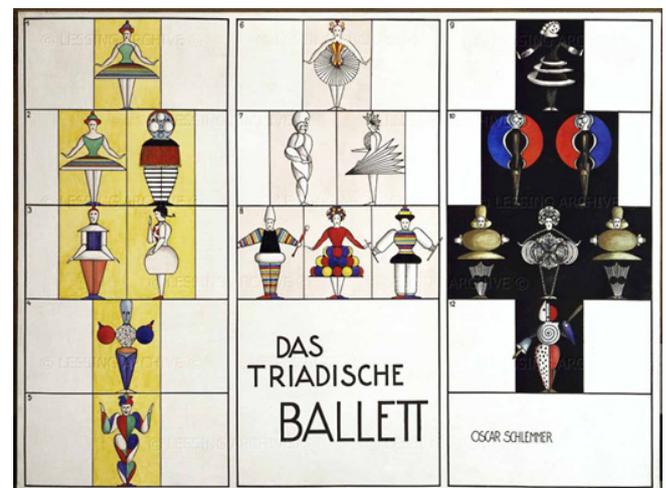


Figura 1
SCHLEMMER, Oskar. O Balé Triádico(1922)
Fonte: <<https://triadicos.wordpress.com/bocetos-2/>>

Trazer à luz trajetórias de conhecimentos e aprendizagens de danças pessoais, observando que o individual não se opõe ao social, pode constituir a valorização de subjetividades e novas formas de organizar a arte e experiência artística em dança. Torna-se interessante perceber que a valorização de subjetividades na arte foi bastante importante no movimento moderno. Este movimento inaugurou a possibilidade de valorizar experiências de sujeitos que poderiam ser amplificadas para compreender as transformações e rupturas acerca de uma abordagem fundadora e única da História.

Neste sentido, a reimaginação de uma obra de dança torna possível abordar histórias de corpos e pessoas que contêm vestígios e traços da história em geral?

A ideia de reencenação apresenta-se como uma tendência para se entender a história da dança atualmente. Trazendo elementos que envolvem a reimaginação e a recriação de um passado que pode ser vivenciado enquanto dança, as reencenações projetam arquivos corporificados e atualizados com coreografias. Deste modo, a leitura coreográfica do movimento em dança traz a possibilidade de localizar âmbitos de ensino-aprendizagem como um campo de teste exploratório. Na busca por modos de fazer e invocar historicidades para além de saberes que transitam entre datas e nomes, o sentido de um processo histórico se torna experiencial invocando corpos que dançam e relacionam modos de mover na apreensão das coreografias que existirão pelo viés das subjetividades.

A partir da reimaginação de obras já existentes, pode-se dizer que as práticas de histórias da dança envolvem metodologias que priorizam o exercício crítico, composicional, artístico e formativo. Neste caso, abrem passagem a uma teoria crítica do movimento da modernidade trazendo amplitudes relacionais entre política, corpo, história, arquitetura e movimento. A dança promove a feita de corpos sociais e culturais, e, as abordagens de seus processos históricos estão constantemente imbricadas, sendo atualizadas pelos espaços, pelos tempos e pelos corpos que dançam. A partir da reimaginação são acessados movimentos que compõe obras reencenadas que sensibilizam questões acerca da história em contextos circunstanciados em ensinamentos, práticas, criações e experiências em dança.

Ao abordar historicidades propõe-se que a natureza do assunto presente neste trabalho trate de qualidades dinâmicas e laboratórios práticos de história da dança. Estas qualidades são fatores que constituem processos históricos condicionando situações no tempo. Se a história, de um modo geral, não apresenta fixidez, sendo atualizada e reescrita continuamente, a história da dança precisa levar em consideração as transformações decorrentes do tempo, dos corpos que dançam e de seus ambientes de existência.

As historicidades tratam a história da dança em um campo ampliado de percepção, visto

que trazem dinâmicas humanas de apreensão e transformação de perspectivas de compreensão dos processos históricos. Assim como a História de um modo geral não é fixa, estando sempre sujeita à mudanças, nenhum modo de compreender fatos históricos é inato ou estático.

Segundo “Cerbino” (2005), a História da Dança pode ser considerada através de questões sensíveis. Ao entender e considerar as questões sensíveis presentes na história de um modo ampliado propõe que compreender a dança e suas historicidades exige apreender corpos que dançam correlacionados aos ambientes e contextos em que existem.

Dança e história, entendidas como meios de organizar informações culturais, são estruturas organizadas sob diferentes configurações, que exprimem diferentes escalas da experiência humana de passagem do tempo: uma no corpo e outra no ambiente de existência deste corpo. (BRITTO, 2008, p. 19)

Então, seria possível pensar a historicidade da dança em termos de suas condições de temporalidade? Se a dança possui uma efemeridade em seus fazeres e que está relacionada ao ato e acontecimento do corpo, isto provoca escassez no campo de teoria e crítica da dança impedindo sistematizações conceituais mais elaboradas.

Sabe-se que existe uma conceituação específica de tempo como elemento marcante na vida humana. Uma das principais características é que a ideia de tempo que se apresenta em dança está condicionada aos corpos que dançam. O tempo se transforma como corpo e também em hábitos culturais correlacionando ideias de vida que contêm passados, presentes e futuros. O tempo cria espessuras sensíveis apresentando-se como uma questão na dança. Neste sentido a formação e preservação de memórias tornam-se agentes de resistência capazes de ressignificar, reimaginar e reinventar danças constantemente.

Estudar somente uma “História da Dança”. Danças que aconteceram em um passado distante e longe territorialmente. Se a História gera e gere memórias, estudar Dança propõe modos de percepção que prolongam seu próprio tempo no corpo, criando-lhe densidade além de fugacidade. Nas artes de um modo geral, não somente na dança, a memória é um território de recriação e reordenamento de existência (CANTON, 2009). Sendo assim, a

memória propõe lugares afetivos de proximidade e intimidade com os objetos de estudo que invocam processos históricos.

Nas histórias, além de memórias, existem narrativas correlacionadas a modos de ação. Os modos de ação permitem que as danças se estabeleçam como acontecimento e ocorrência no tempo. Aos narradores da História cabe reimaginar histórias.

O próprio narrador, que pode ser vivido sob a figura do artista e criador, deveria, pois, transmitir o que a tradição oficial ou dominante não recorda. Esta tarefa, aparentemente paradoxal, consiste na transmissão do inenarrável, uma fidelidade aos mortos, sobretudo quando desconhecemos seus nomes e seus sentidos. (CANTON, 2009, p: 22)

Ao deixar de lado a abordagem de processos históricos como narrativas fundadoras entende-se que histórias da dança deixam de ser somente sucessões de fatos e acontecimentos em uma História única. No entanto, é preciso construir perspectivas que dialoguem com referências à História de modo geral. Estas mudanças de perspectivas podem explicitar mudanças de abordagens da História da Dança ao longo do tempo.



Figura 1
O Balé Triádico reimaginado
Fonte: Júnior, 2015. (Publicação autorizada pelo autor)

Se por vezes a ideia de História produz muitos nomes e datas para serem reproduzidos em uma linha temporal reta e plana, cabe ao campo de conhecimento da dança encurtar distâncias trazendo outras perspectivas em movimento para abordar relações de tempo

que geram. A dança reafirma sempre sua especificidade em relação ao tempo: corpos evocando memórias expandidas em movimento, presença e espacialidade. Um dos principais fatores de caracterização da dança seriam escalas de tempo que levam em consideração a natureza do corpo. Se a dança projeta escalas que conectam movimento e ação sua feitura também relaciona corpo e ambiente.

O corpo realiza sua história e armazena, ao mesmo tempo, a história que realiza. Está guardado neste corpo, depositário de tantas informações milenares, corpo-arquivo das culturas diversas, a história da passagem do homem pelo planeta Terra. (CAMPELO, 1997, p: 125)

Movimento de memória: dança e registro de experiência¹

Como não tínhamos material nem recurso para montar figurinos e cenografia, precisávamos traduzir com nossos corpos ideias de forma, perspectiva e volume presentes na peça “Balé Triádico”, criada em 1922 por Oskar Schlemmer. Começamos a aprender a coreografia através de vídeo acessado via Youtube e usamos a projeção para nos guiarmos em relação aos movimentos feitos pelos bailarinos. Foi curioso perceber que ao lidarmos com a projeção audiovisual de uma obra de 1922 também reimaginávamos uma ideia de modernidade e de futuro atualizada pelas danças em nossos corpos naquele tempo presente. Por vezes houve um excesso na parte da movimentação para ampliar a falta das plasticidades e dos recursos cenográficos, mas isto foi bem interessante para percebermos o que a dança nos faz compreender (no cotidiano dos nossos estudos em relação a sua história), suas criações e conhecimentos. Uma das especificidades da dança se encontra na tríade corpo, movimento e contexto. Assim como o Balé Triádico traz as tríades entre seus atos, seus bailarinos e seus conceitos, a coreografia desta obra foi nos trazendo pouco a pouco a ideia de modernidade contida nos corpos naquela época: os movimentos mecânicos e robóticos guiando corpos autômatos em uma dança clássica que perfura a ideia de tradicionalismo e modelo atravessando condições humanas. As relações com os tempos e espaços que compõem este Balé nos apresenta uma ideia de modernidade atravessada e atualizada pelos nossos corpos contemporâneos. Com o tempo fomos entendendo que seria impossível remontar ou reler uma obra como esta, pois nossos corpos e a História da Dança foram sendo traduzidas em nossas próprias histórias de dança. Precisaríamos reimaginá-la! Além do desafio de aprender uma coreografia de 1922 com um corpo de 2014 percebemos que poderíamos refletir acerca de uma ideia de modernidade que, embora já tivesse sido encenada, ainda poderia ser acionada

¹Registro do processo desenvolvido em sala de aula.

em nossos corpos como coreografia. E esta ideia de coreografia interessa muito para ressignificar os contextos de existência da dança. Após uma primeira fase de aprendizado coreográfico pelo material audiovisual buscamos se já haviam outras pesquisas deste tipo e encontramos uma reelaboração dos figurinos feita pelo Curso de Mestrado em Moda, Cultura e Arte pela Faculdade SENAC em São Paulo. O que mais chamou a atenção foram os materiais que eles usaram para refazer os figurinos: coisas como isopor e, tecidos como neoprene, algo que provavelmente não existia em 1922 e que nos trouxe a reflexão de como seria esta discussão para o campo da dança já que estávamos somente imaginando a existência daqueles figurinos no espaço. Pelo vídeo que aprendemos a coreografia constatávamos os figurinos como uma arquitetura do corpo, dura, uma espécie de modelagem para o corpo que não parecia ter a flexibilidade que materiais como plástico, isopor e neoprene proporcionam. Foi então interessante deparar-se com a questão das materialidades, da composição destes vestíveis. Como poderíamos deslocar esta questão das materialidades para o corpo? Um exemplo foi um personagem com olhos enormes, com a cabeça redonda e grande e um corpo de braços cilíndricos que se moviam reproduzindo movimentos circulares de giro com as pernas vestidas com calça reproduzida pelas mesmas formas cilíndricas até chegar aos pés com sapatos. Estes olhos gigantes foram reproduzidos pelo movimento em uma tentativa de permanecer de olhos “bem abertos” para produzir certa materialidade plástica com o corpo. Nos gestos havia a lentidão para remeter ao peso e tamanho. Outra coisa que nos chamou a atenção foi o uso de máscaras por quase todos os personagens do balé. Máscaras físicas ou maquiadas, quase todas em busca de neutralidade de identidades humanas que não ignoravam a ideia de face, mas que realocaram a face como ideia nos corpos. Constatamos que eram corpos formados e deformados por geometrias consistentes. Esta ideia de geometria consistente nos fez perceber o uso de materiais e usamos bambolês. Há uma parte no balé em que a cenografia é composta por dois círculos vazados dispostos na diagonal que cria uma espécie de esfera no espaço. Os bambolês nos ajudaram a visualizar não só os círculos, mas espirais no espaço. Estas espirais poderiam ser então o movimento destas esferas. Isto remete a outra parte do balé em que uma das bailarinas corporifica a ideia de espiral girando sobre si mesma enquanto sua roupa contém uma espiral na saia. Seu giro não contém a espiral, mas o espaço que a circunda. Há espiral em seu vestível e há uma espiral em formato de concha de caracol no chão. Em um determinado momento da coreografia ela gira sobre si mesma em cima desta espiral do chão causando uma visualidade que nos permite acessar e enxergar esta geometria no espaço. Isto se tornou muito interessante na percepção do Balé Triádico: a relação com as formas no espaço e no corpo, e, como a relação entre os dois indicaria um terceiro elemento enquanto espacialidade. O mais instigante é pensar que nem sempre este Balé está presente na História da Dança como uma referência da ideia de modernidade, ele aparece na História da performance arte e da arquitetura de um modo emblemático, o que indica sua

estreita relação na História das artes do corpo. Reimaginar uma peça como esta trouxe a oportunidade de iluminar questões não só sobre as relações entre dança e modernidade, mas sobre como queremos estudar e escrever histórias de dança, como podemos reimaginá-las e atualizá-las em nossos corpos e ainda, uma questão que diz respeito à especificidade da dança que é como valorizar os cruzamentos entre prática e teoria com laboratórios práticos para engendrar referências de História da Dança. Se os movimentos podem ser reencenados e dançados sempre em tempo presente existe a possibilidade de reimaginar os movimentos que atualizarão seus contextos. (DIDONET, *caderno de aula*, 18.09.2014).

Movimento de tentativa: dança e modernidade

O movimento moderno trouxe para a arte noções como novo e ruptura e também a postura política de manifesto. Na história da dança, muitos coreógrafos ousaram inovar transformando modos de dançar ampliando a noção de dança, de corpo e de movimento agregando memórias espaciais e temporais às suas criações.

Pode-se dizer que a modernidade traz para a arte e a dança a possibilidade de experimentação, que em um primeiro momento causou estranheza trazendo outros modos de compreensão e relação desta arte. Se tratado em termos de processo histórico na transformação de contextos para a arte, o movimento moderno tornou-se propulsor de ideias de vanguardas e novas aspirações para a criação artística em dança.

A partir de abordagens de ruptura pode-se perceber também a postura política de manifesto no movimento moderno. Na história da dança, muitos coreógrafos ousaram inovar transformando modos de dançar ampliando a noção de dança, de corpo e de movimento.

Para a fruição das artes modernas, portanto, é preciso aliar a sensibilidade pessoal do observador, que se torna cada vez mais afiado no próprio exercício de vivência e observação das obras de arte, a uma compreensão tanto dos processos internos que mobilizam o artista como dos processos socio-históricos que dão origem a suas obras. (CANTON, 2009, p: 20)

No caso da obra Balé Triádico, objeto de estudo curricular, houve um processo sócio histórico marcante em sua produção artística. Concebido no Teatro Bauhaus, na Alemanha, começou a ser criado em 1912 tendo sido paralisado durante a guerra. Sua primeira apresentação aconteceu em 1922 e última em

1932. Estas informações foram importantes para compreender o contexto de criação da obra, que apontava para situações históricas específicas a contextos e lugares.

O fato desta dança ter sido reimaginada traz a possibilidade de questionar o que estaria acontecendo na mesma época no Brasil e no mundo. Levando em consideração o fato de que existem abordagens colonizadoras da História em geral, muitas vezes são colocadas poucas perspectivas culturais, quase sempre contadas através da História do Ocidente.

O Balé Triádico trouxe um movimento de atualização para a Dança ao projetar o estudo do movimento humano em perspectivas arquitetônicas. Um fato bastante curioso é que esta obra foi considerada pioneira do movimento abstrato. Pode-se afirmar que esta abstração foi causada pela ideia de que os corpos que dançavam seriam metáforas de marionetes para as formas projetadas no espaço.

Mas a atenção entusiasmada do interlocutor, ao considerar o mecanismo e as possibilidades do movimento das marionetes, intriga o narrador, causando-lhe uma estranheza [...] O ponto controverso pode ser considerado a afirmação de que aquela graça da qual são capazes os bonecos não pode ser alcançada pelos próprios dançarinos, e, por isso, de que uma marionete perfeita superaria o corpo humano, quando se trata de dança. É que aquela, por não ter outra possibilidade senão seguir as leis mecânicas movimentada-se sempre de acordo com seu centro de gravidade, enquanto o homem é desviado deste centro pela "afetação", por algo que o leva a movimentar-se fora do centro, desequilibrado [...] (KLEIST, 2013, p: 46)

As figuras das marionetes seriam projeções de encanto que o homem tenta atingir na Dança. No caso do Balé Triádico a ampliação dos movimentos enquanto plasticidades apresenta formas geométricas no espaço relacionando perspectiva e volume. O espaço em continuidade com o homem em meio a cores e quadrados é vivenciado enquanto trajetória: da coreografia dos bailarinos aos ambientes de percepção sensibilizados em quem assiste.

Considerações transitórias: dança, historicidade e reimaginação

Ao longo do texto foram trabalhadas reflexões acerca de como o Balé Triádico localiza historicidades em Dança apresentando relações entre o homem e o espaço. Pode-se dizer que o estudo desta obra gera campos ampliados de percepção do movimento moderno. Ao

pesquisar, reimaginar e refazer a dança contida neste balé tornou-se necessário tatear os processos históricos que se atualizaram na experiência dançada curricular em sala de aula. Como considerações transitórias desta experiência de estudo observou-se que ao projetar arquiteturas do corpo entre formas piramidais, cúbicas, esféricas, entre ângulos, esferas, cubos, cones e ao reimaginar os movimentos de uma obra para o espaço, alteraram-se as dimensões espaciais e experienciais em histórias da Dança. No caso do Balé Triádico: altura, largura e profundidade são formas que relacionam dança e modernidade trazendo modos para o corpo vivenciar e apreender experiências espaciais.

A dança é um produto artístico cuja existência tem o formato de uma ocorrência (KATZ, 1994, p:10 apud BRITTO, 2008, p:26) dura enquanto se realiza o ato corporal que a torna visível – depois disso só como registro na memória ou em outra mídia. Este "eterno presente" do seu modo de existir só ganha historicidade através das correlações estabelecidas entre os registros produzidos por ela. (BRITTO, 2008, p: 26)

A possibilidade de reimaginar obras de dança como possibilidade de compreensão de processos históricos considera que também a História se apresenta em trânsito gerando modos de registros distintos. No caso do registro e do arquivo no corpo, ao retomar trajetórias já vivenciadas em um passado por outros bailarinos geram-se possibilidades para compreensão da Dança em espaços experimentais que permitem explorações teóricas e coreográficas. Fugindo de regimes representacionais repressivos torna-se necessário realocar o passado em experiências perceptivas que gerem abordagens performativas da História da Dança hoje.

Referências

BOCCARA, Ernesto G.; CARVALHO, Agda R. de. *Balé Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros do percurso de uma reconstituição*. Centro Universitário SENAC, São Paulo. Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte. ISSN 1983-7836. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/> Acesso em: 02/02/2016. Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/12403472>. Acesso em 30/03/2016.

BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetro para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2008.

CANTON, Katia. *Do Moderno ao Contemporâneo*. In: Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Narrativas Enviesadas*. In: Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Tempo e Memória*. In: Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CERBINO, Beatriz. *História da dança: considerações sobre uma questão sensível*. In: Lições de Dança 5 / Escola de Comunicação e Artes. Curso de Dança; coordenação Roberto Pereira. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005. pp. 55-67.

CAMPELO, Cleide Riva. *CAL(E)IDOSCORPOS: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Anablume, 1997.

KLEIST, Heirich von. *Sobre o teatro de marionetes*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LEPECKI, André. *O corpo como arquivo: vontade de reencenar e pós-vida de obras de dança*. In: A Performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea / Antonio Wellington de Oliveira Junior (organizador). Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011. pp. 103-138.

RANCIÈRE, Jaques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Tradução Mariana Echalar.- 1.ed. -São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Sítios eletrônicos visitados:

<<https://triadicos.wordpress.com/bocetos-2/>. Acesso em 02/02/2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpUpA>>. Acesso em 12/03/2014.

Isso não é um cassino

This is not a casino

Esto no es un casino

Pedro Augusto Vieira SANTOS

Arquiteto, mestre e doutorando pela FAU USP; pedrov@usp.br

Resumo

O texto aborda questões relativas ao Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte, MG, e seu projeto de restauro no momento em que completa 60 anos de sua fundação (1957), e em que seu edifício-sede ganha maior visibilidade, uma vez inserido no Conjunto Moderno da Pampulha, reconhecido como Patrimônio Mundial em 2016. São propostas três leituras críticas: dos documentos de candidatura e atribuição do título ao Conjunto Moderno da Pampulha; do projeto de restauro para o MAP (que de certa forma subestima o uso já consolidado do edifício como museu) e uma leitura crítica do edifício-museu em sua realidade presente. Sobrepostas, tais leituras evidenciam os problemas que o reconhecimento daquele edifício como cassino, e não como museu, acarretam à sua preservação. Para o restauro e a preservação do MAP, enquanto patrimônio moderno e instituição cultural, deveriam ser buscadas soluções interdisciplinares (e não apenas soluções construtivas restritas ao campo da arquitetura) coerentes com sua realidade, valendo-se da produção artística contemporânea e de seu acervo, de estratégias curatoriais e museológicas, do design gráfico e expositivo, considerando-o organismo vivo, e não apenas como um invólucro reificado. Nesse sentido, são discutidos exemplos dessa interação entre produção artística e pré-existências, que colabora para a preservação do patrimônio e não o contrário.

Palavras-chave: Museu de Arte da Pampulha, Patrimônio Mundial, Restauro, Arte contemporânea.

Abstract

This paper approaches questions related to the Pampulha Art Museum (MAP), located in Belo Horizonte, MG, and the projects conceived to restore it as it completes its 60th year since its founding (1957) and as its main building gains further visibility as a result of its insertion into the Pampulha Modern Ensemble, recognized as a World Heritage Site in 2016. Three critical readings are thus proposed: a reading of the documents for its application and insertion into the Pampulha Modern Ensemble; of the restoration project for MAP (which, in a way, underestimates the building's already consolidated

use as a museum) and a critical reading of the museum building itself in its present reality. As these readings overlap, they highlight how the problems related to the recognition of the building as a casino and not as museum affect its preservation. For the MAP's proper restoration and preservation as a modern heritage and cultural institution, interdisciplinary solutions coherent to its reality should be sought (and not only building solutions restricted to the field of architecture), employing contemporary artistic production, its own collection, curatorial and museological strategies, graphical and exhibit design, considering it as a living organism and not merely a reified shell. In this sense, examples of this interaction between pre-existences and artistic production are discussed, collaborating for the preservation of a heritage site, and not the other way around.

Keywords: Museu de Arte da Pampulha, World Heritage, Restoration, Contemporary Art.

Resumen

El texto aborda cuestiones relativas al Museo de Arte Pampulha (MAP), ubicado en Belo Horizonte, MG, y los proyectos concebidos para restaurarlo cuando finaliza su 60º aniversario desde su fundación (1957) y su edificio principal gana visibilidad como resultado de su inserción en Pampulha Modern Ensemble, reconocido como Patrimonio de la Humanidad en 2016. Se proponen tres lecturas críticas: una lectura de los documentos para su aplicación e inserción en Pampulha Modern Ensemble; del proyecto de restauración de MAP (que, de alguna manera, subestima el uso ya consolidado del edificio como museo) y una lectura crítica del propio edificio del museo en su realidad actual. Tales lecturas evidencian los problemas relacionados con el reconocimiento del edificio como casino y no como museo y como eso afecta su preservación. Para la correcta restauración y preservación del MAP como patrimonio moderno e institución cultural, se deben buscar soluciones interdisciplinarias coherentes con su realidad (y no solo construir soluciones restringidas al campo de la arquitectura), empleando la producción artística contemporánea, su propia colección, estrategias curatoriales y museológicas, del diseño gráfico y de exposición, considerándolo como un organismo vivo y no simplemente como un envoltorio reificado. En este sentido, se discuten ejemplos de esta interacción entre pre-existencias y producción artística, colaborando para la preservación de un sitio patrimonial, y no al revés.

Palabras-clave: Museu de Arte da Pampulha, Patrimonio de la Humanidad, Restauración, Arte Contemporáneo.

Isso não é um cassino

“15 de Outubro de 2026. Dez anos se passaram. Estamos na metade do congelamento de gastos públicos proposta pela PEC 241. Esse ano, diferente dos anteriores, não haverá nenhuma exposição no Museu de Arte da Pampulha. Chuvas e tempestades castigam os grandes centros urbanos do sul. O fenômeno que ficou conhecido como ‘a queda do céu’ trouxe um volume de água imensurável. A Lagoa da Pampulha não consegue escoar tanta água. A situação se agrava devido a um problema no sistema de filtragem de água da Lagoa. Tudo ao seu redor começa a alagar. Em poucos dias, o conjunto moderno da Pampulha estará todo submerso.”
Rafael RG¹

Em 2016, o Conjunto Moderno da Pampulha, projetado na década de 1940 por Oscar Niemeyer em Belo Horizonte, Minas Gerais, foi reconhecido como Patrimônio Mundial,² na categoria Paisagem Cultural³. A campanha de sua candidatura mobilizou, por décadas⁴, o poder público e a sociedade. Os tombamentos existentes nas esferas municipal (2003)⁵, estadual (1984)⁶ e federal (1997)⁷ alteraram paulatinamente algumas dinâmicas do conjunto e de suas unidades. Os desdobramentos desse novo título deverão ser observados com atenção nos próximos anos, no que diz respeito a aspectos físicos, materiais e de uso, mas também subjetivos e discursivos. Em 2017, o Museu de Arte da Pampulha (MAP), um dos edifícios que compõem o Conjunto Moderno da Pampulha, completou 60 anos de sua fundação. Essa efeméride, mais que comemorativa, e junto ao título de Patrimônio da Humanidade, convida-nos a rever o histórico recente

dessa instituição e a debater seu futuro. Neste texto, o debate será apresentado por três diferentes leituras críticas que se complementam: dos documentos oficiais da candidatura e da titulação concedida pela Unesco; do projeto de restauro para o museu; e do edifício-museu em sua complexa realidade presente, o que significa tratar não apenas de seu edifício-sede mas de seu acervo e seu programa.

Das leituras anunciadas, antecipam-se as três constatações que conduzem o texto: (1) a referência constante ao edifício do MAP como cassino nos documentos oficiais; (2) a inadequação de algumas soluções do projeto de restauro diante da realidade de usos e condições concretas do edifício e; (3) a inexistência de um curador permanente na instituição que responda por sua programação. Essas constatações abrem alguns questionamentos: (a) dentro do Conjunto Moderno da Pampulha, reconhece-se o valor de um cassino ou de um museu?; (b) o projeto de restauro contempla o restauro do edifício como cassino ou como museu?; (c) A programação do Museu de Arte da Pampulha é elaborada pensando-se em um museu ou em um edifício-patrimônio?

As questões, em si, não são contraditórias, mas as respostas podem ser. Problematizá-las torna-se necessário nesse momento, para que haja cautela nas ações a curto e médio prazo (como a iminente execução do projeto de restauro). Em suma, trata-se de ter consciência dessas contradições, assumi-las e tirar proveito do que podem oferecer enquanto campo de debate e soluções plurais. Não se deve ignorar esses questionamentos, as ambiguidades e as contradições, eles devem ser discutidos em um campo que lhe é próprio – o do restauro – e por uma variedade de profissionais – arquitetos, historiadores, restauradores, curadores, artistas, entre tantos outros⁸.

Documentos do Patrimônio Mundial

Dois documentos foram cotejados: o “Dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial” (que será referenciado aqui como Dossiê)⁹ e o “ICOMOS Report for the World

¹Trecho do texto lido por Rafael RG em sua performance *Estamos esperando calmamente pelo desaparecimento do que designamos nós/ a história de nós dois*, durante a abertura da 6ª edição da Bolsa Pampulha, em outubro de 2016.

²O título foi concedido na 40ª sessão da Unesco, realizada em Istambul, Turquia, em 2016. *Report of the Decisions adopted during the 40th session of the World Heritage Committee*.

³Para um aprofundamento do que a Unesco entende por paisagem cultural, cf.: <http://whc.unesco.org/fr/PaysagesCultuels/> último acesso em 12/10/2017..

⁴A candidatura, idealizada desde 1996 com a inclusão do Conjunto na Lista Indicativa do Brasil, concretizou-se somente em 2014, quando foi entregue ao Iphan o Dossiê de Inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO.

⁵Deliberação no 106/2003, *Diário Oficial do Município*, Belo Horizonte, Ano IX, Edição no 1979, 21 out. 2003.

⁶Cf.: Decreto nº 23.646 de 26 de junho de 1984, *Diário do Executivo*, Belo Horizonte, p. 6_col1, 27 ju. 1984. Retificado em 13 jul. 1984.

⁷O processo foi aberto em 1994, cf.: *Diário Oficial da União*, Brasília, segunda-feira, nº 229, Seção 3, 05 dez. 1994; e sua homologação se deu em 1997, cf.: *Diário Oficial da União*, terça-feira, no 203, Seção 1, 21 out. 1997.

⁸Faço menção aos Fóruns *Museu Lado A*, realizados em duas ocasiões (junho e agosto de 2017), no MAP, abrindo ao público em geral e aos especialistas a possibilidade de discutir essas questões. Este autor apresentou as questões aqui sistematizadas na primeira edição do Fórum. A equipe do MAP deve ser parabenizada pela iniciativa, ocorrida na gestão do arquiteto Carlos Henrique Bicalho.

⁹Cf.: *Conjunto Moderno da Pampulha: Dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial*. 2014.

Heritage Committee” (também em sua versão em francês, e que será referenciado aqui como Relatório)¹⁰. A escolha não é ao acaso: primeiro, são documentos oficiais, públicos e de amplo acesso, ou seja, são documentos que provavelmente se tornarão fontes sistemáticas para as pesquisas futuras sobre o Conjunto Moderno da Pampulha e que, portanto, serão citados e cada vez mais difundidos por meio de novos trabalhos. Depois, trazem consigo uma relação de causa e consequência, afinal, o título concedido pela Unesco foi baseado na leitura do Relatório e que por sua vez foi baseado no Dossiê (entre outros trabalhos específicos realizados por comissão designada para esse fim¹¹). A leitura dos textos integrais, em suas fontes originais, é recomendada aos interessados no assunto, uma vez que poucos trechos são transcritos neste artigo.

A análise dos textos não busca apontar erros ou tirar o mérito dos trabalhos realizados – trabalhos de grande envergadura e que não se furtam a equívocos resultantes do processo que os geraram, da diversidade de equipes envolvidas e das fontes utilizadas, e que não devem ser desqualificados por isso. Trata-se de uma construção crítica que se detém a um preciosismo léxico – necessário em nosso campo – que pode ter desdobramentos na sintaxe e na semântica, e que por sua vez podem gerar compreensões e ações de todo equivocadas no campo do patrimônio, do restauro à educação patrimonial.

A primeira questão levantada diz respeito à referência ao edifício do Museu de Arte da Pampulha como cassino – e não como *Museu de Arte da Pampulha*. Esse uso, para além de um dado quantitativo (no Dossiê, cassino aparece 75 vezes, enquanto *museu*, referindo-se ao MAP, aparece 56 vezes; no Relatório, 22 e 4 vezes; no Relatório de decisão¹², 5 e 1, respectivamente), revela também certa incoerência na identificação e na atribuição de valor aos monumentos. Está claro que houve uma escolha, coerente, por identificar os monumen-

tos¹³ que compõem o Conjunto Moderno da Pampulha a partir dos nomes originários. Mas essa coerência não deveria se dar apenas no interior do texto, deveria ser construída levando em conta o momento presente e o contexto em que se encontram, motivo pelo qual o que aparentemente é coerente torna-se incoerente, como se demonstra nos casos a seguir.

Logo na *Descrição textual da delimitação do Bem candidato*, o dossiê cita:

“Conjunto urbano formado pelos edifícios e jardins do **CASSINO (atual Museu de Arte da Pampulha)**, da **CASA DO BAILE (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design)**, do IATE GOLFE CLUBE (**atual** late Tênis Clube), da IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, da Residência de Juscelino Kubitschek (atual Casa Kubitschek) e o espelho d’água e a orla da Lagoa no trecho que os articula e lhes confere unidade.” [grifo meu] (Dossiê, p. 11)

Analogamente o Relatório cita, já no segundo parágrafo de sua breve descrição:

“Within landscaped grounds, and linked by a boardwalk around the edge of the lake, the **Casino (now the Pampulha art museum)**, the **Ballroom (now the Center of Reference in Urbanism, Architecture and Design)**, the Golf Yacht Club (**present** Yacht Tennis Club), and the São Francisco De Assis Church, were all designed by architect Oscar Niemeyer.” [grifo meu] (Relatório, p. 251)

O opção pelo predicado “atual” indica uma mesma atribuição histórica e temporal a situações completamente distintas. O uso do edifício em questão como cassino foi interrompido em 1946¹⁴ e seu uso como museu consolidou-se ao longo dos últimos 60 anos, situação bastante diversa da Casa do Baile, cujo uso como Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design é bastante recente (2002). É possível inferir que o Relatório utiliza predicados diferentes, como *now* e *present* (na versão em francês, *actuellement* e *actuel*), como modo de diferenciar novos usos (museu e centro de referência) de um uso contínuo e consolidado (indicando apenas a mudança de nome, no caso do clube). Se isso estiver correto, não seria necessário o uso de um terceiro predicado, que diferenciasse as três situações? Ou ainda, não estaria o cassino mais próximo do clube em sua predicação?

¹⁰Cf.: ICOMOS Report for the World Heritage Committee – 40th ordinary session, Istanbul, 10-20 July 2016.

¹¹Maria Eugenia Bacci, da Venezuela, foi designada para a missão técnica de avaliação, e visitou o Conjunto Moderno da Pampulha entre setembro e outubro de 2015, quando também pode dialogar com outros agentes envolvidos na candidatura. Parte dos trabalhos realizados pode ser consultado em <http://whc.unesco.org/en/decisions/6811>.

¹²Cf.: Report of the Decisions adopted during the 40th session of the World Heritage Committee.

¹³É sempre válido retomar as discussões levantadas por Ulipiano Bezerra de Meneses sobre a atribuição de valor no patrimônio, como aquelas indicadas nas referências.

¹⁴A proibição dos jogos de azar no Brasil foi estabelecida pelo Decreto-lei 9.215, de 30 de abril de 1946.

Essa confusão histórico-temporal¹⁵ fica evidente quando os documentos tratam dos restauros aos quais os edifícios foram submetidos. No item *Declaração de integridade* do Dossiê, lê-se:

O Cassino passou por pelo menos **três processos de restauração nos últimos quinze anos**, nos quais sucessivamente vêm sendo resolvidos seus problemas de conservação, basicamente oriundos de infiltrações. Seus jardins foram inteiramente recuperados em 2013 e **a gestão de seus espaços tem privilegiado instalações artísticas que respeitem a sua natureza construtiva (materiais e ambiências) e que dialoguem com a edificação;**

A Casa do Baile, também **restaurada duas vezes nos últimos vinte anos**, incluindo seus jardins, resolveu seus problemas de conservação e manteve a concepção e os materiais originais representativos dos atributos da Pampulha. **A sua mudança de uso justifica as alterações internas realizadas (inclusive por seu próprio autor), estas reversíveis e bastante coerentes com a estrutura formal original;** [grifo meu] (Dossiê, p. 203)

Conteúdo análogo (vertido para o inglês/francês) também aparece no item *Descrição dos bens* do Relatório (p. 252). Levando em consideração que o Centro de Referência passou a funcionar na Casa do Baile em 2002, após as mencionadas obras de restauro, é correto afirmar que a Casa do Baile passou por obras de restauro, e não o Centro de Referência. O mesmo não se pode afirmar do cassino: como algo que não existe mais pode ser restaurado? Todas as obras de restauro a que se referem os textos dizem respeito ao edifício do Museu de Arte da Pampulha. A circunscrição dos “seus problemas de conservação, basicamente oriundos de infiltrações” denota que essas obras não levaram em conta as demandas do museu e seu uso, restringindo-se a reparos isolados no edifício entendido apenas como construção. Em oposição, as obras de restauro da Casa do Baile voltaram-se ao seu novo uso, e são qualificadas no Dossiê como coerentes (o que por sua vez é questionado pelo Relatório, que critica a mudança do acesso¹⁶). Por que esse “novo uso” (já velho, é sempre válido lembrar) não é salientado quando se trata do museu? Há duas hipóteses: ou se quer apagar a intrínseca relação estabelecida entre o mu-

seu e o edifício que ocupa; ou essa relação é reconhecida e naturalizada, o que corrobora a inconsistência da referência ao museu como cassino. Tal inconsistência torna-se redundância quando se diz que “a gestão de seus espaços tem privilegiado instalações artísticas”. A gestão dos espaços de qualquer museu de arte privilegia instalações artísticas, sendo isso uma regra, e não uma exceção a ser comentada. Como escrito, o trecho leva a crer que o cassino funciona e se presta a receber, vez ou outra, obras de arte. Verdade é que, muitas vezes e de maneira muito positiva, as obras expostas no Museu de Arte da Pampulha dialogam com sua edificação¹⁷.

Ainda no item *Descrição* do Relatório, as qualidades do edifício do Museu são elencadas a partir de sua espacialidade, geometria e materiais, não fazendo menção a qualquer programa, do cassino ou do museu, evidenciando que não há demérito no uso atual, tampouco sentimento saudosista:

Of the four buildings, [the casino] it is the one that most closely follows Corbusian principles with its **free-standing structures** reflected in **modulated facades** providing views of the lake. **Circular and rectangular spaces**, richly finished with **marble and ceramic tiles**, are linked by **ramps and elliptical corridors** to create a ‘promenade’ building, a form reinforced by the promenades in the landscaped gardens designed by Burrell Marx that culminate in the detached porte-cochere that shelters a bronze sculpture by Zamoyski. (Relatório, p. 252)

Já o Dossiê (p. 72) apresenta a “composição arquitetural” do cassino, descrevendo a articulação entre seus ambientes, e cita “salão de jogos”, “boate”, “salão de danças” e “cozinha, esta última desativada”. Não há salão de jogos, nem boate, nem salão de danças no museu, como também não há uma cozinha desativada, uma vez que todo o cassino foi desativado em 1946. O que há no edifício que se descreve são salas de exposição, auditório, biblioteca e administração nas respectivas áreas citadas. Posteriormente, o texto registra que a área da cozinha “atualmente destinase à área administrativa”, mas não atualiza os demais usos, ignorando a apropriação do espaço como museu: por que não registrar que a área do salão de jogos destinase a exposições de arte, e que a área dos camarins desti-

¹⁵Utilizo a locução histórico-temporal para me referir a duas situações distintas que se unem: à história como construção social e ao tempo como sucessão de momentos, cronologia.

¹⁶No item *Conservation* do Relatório é registrado: “Although the Ballroom has been restored, the original entrance has been changed. ICOMOS considered that the original should be replaced.” (Relatório, p. 259)

¹⁷Uma seleção dessas obras pode ser encontrada no catálogo da exposição *Coisario Cassino >> Museu*, realizada no MAP em 2010, com curadoria de Marconi Drummond, indicado nas referências.

na-se à reserva técnica? Já em relação à Casa do Baile, o Dossiê (pp. 144-145) registra todas as mudanças ocorridas ali entre as décadas de 1940 e 2000, enaltecendo seu uso final “adequado ao reconhecimento e divulgação de sua importância para a arquitetura moderna brasileira.” E o uso do MAP?, não se adequa também a esse fim e a outros correlatos?

No item *Declaração de integridade*, o Dossiê (pp. 204-205) registra que os edifícios “seguem mantendo a mesma linha de uso voltado para o entretenimento e lazer” e que, no museu, “as instalações artísticas que ali são exibidas devem necessariamente dialogar com as formas e a integridade do edifício”, enquanto na Casa do Baile “sua gestão e usos atuais garantem seguramente a integridade da obra”. A integridade do edifício do MAP vem sendo assegurada há 60 anos sem qualquer tipo de imposição de diálogo das obras expostas com o edifício, ainda que esse diálogo constantemente enseje produções das mais significativas. O mesmo não se poderia afirmar da Casa do Baile: ou um auditório¹⁸ obstruindo um espaço antes absolutamente livre garante mais integridade que uma obra de Farnese de Andrade ou de Frans Krajcberg exposta no MAP¹⁹? Resta, ainda, apontar a perigosa redução que se faz ao limitar e qualificar como *entretenimento* e *lazer* a função desses equipamentos.

Também as figuras utilizadas em ambos documentos colocam as inconsistências em evidência, embora algumas denotem o reconhecimento do Museu de Arte da Pampulha.

No Relatório, são reproduzidos dois mapas²⁰, nos quais são identificados os seguintes pontos: Pampulha Art Museum, Ball Room, Yacht Tennis Club e São Francisco de Assis Church (no Dossiê, são identificados em mapa como Museu de Arte da Pampulha, Casa do Baile, late Tênis Clube, Igreja São Francisco de Assis). Ao final do Relatório, são reproduzidas

¹⁸O auditório foi construído em 2002, quando a Casa do Baile passou por intervenções coordenadas pelo escritório de Oscar Niemeyer. O fato do projeto de intervenção ser de autoria de Niemeyer não o exime de seus equívocos e tampouco lhe atribui integridade.

¹⁹Artistas cujas obras, a princípio, não dialogam diretamente com o edifício. Ao longo do texto, diversas obras de arte que foram expostas no MAP ou que pertencem ao seu acervo são citadas e foram selecionadas a partir das ideias discutidas – não se quer com isso coloca-las em evidência em relação às demais obras do acervo, mas demonstrar a variedade e qualidade desse acervo ao longo do texto.

²⁰Disponíveis em http://whc.unesco.org/en/list/1493/multiple=1&unique_number=2077

quatro fotografias, que identificam, nessa ordem: Aerial view of the Ensemble, The Yacht Club, The Casino e The Ball Room. Se um leitor, sem referências, quiser relacionar as fotos com as localizações no mapa, simplesmente não logrará resultado no caso do cassino/museu.

No Dossiê, são corretas as referências ao cassino no caso dos croquis de Oscar Niemeyer, de fotos da sua construção, ou de fotos até 1957, quando criado o MAP. A inconsistência surge nas fotos posteriores à fundação do museu, incluindo as atuais, como as identificadas como “salão do restaurante”, “brises do restaurante”, “marquise do cassino” (ver Figura 01) – fotos do MAP, e não do cassino e seus espaços. Já os postais antigos denotam o reconhecimento do edifício como museu, como na figura 208, em que se lê “Museu de Arte – Ex-Casino da Pampulha”, ou na figura 203, identificada como “Cartão Postal com os jardins do Museu de Arte da Pampulha na década de 1960”. Vale salientar que não se defende o apagamento do histórico do edifício enquanto



080: Fotos dos brises internos do restaurante

Figura 1
Reprodução da Figura 080 do Dossiê e sua legenda
Fonte: Dossiê, p. 81



208: Museu de Arte da Pampulha na década de 1950

Figura 2
Reprodução da Figura 208 do Dossiê e sua legenda
Fonte: Dossiê, p. 142

O projeto desenvolvido contemplou todo o escopo solicitado pela Sudecap (Superintendência de Desenvolvimento da Capital), o que torna necessário ponderar a crítica ao projeto, questionando também o escopo: “Restauro completo da edificação; Adequação da área administrativa; Acessibilidade universal aos portadores de necessidades especiais; Comunicação visual; Reorganização ou remoção da atual reserva técnica para criar espaço para receber banheiros acessíveis.” (Memorial, p. 21)

A primeira discussão que se impõe diz respeito às afirmações de que “O edifício não possui espaços adequados para exposição e guarda das obras de arte”, e “o edifício atual do MAP não apresenta condições mínimas para executar estas funções adequadamente” (Memorial, p.13), contrariando o histórico sexagenário do museu e sua função pública. Claro que existem limitações, impostas pelos espaços mas também pelas obras, mas é preciso relativizar o que se entende por “adequado” – e a parte final deste artigo demonstrará a adequação parcial do MAP à sua função expositiva.

Essa desqualificação e a afirmação de que “A importância histórica do edifício e seu tombamento nos três níveis de patrimônio impedem soluções com ampliações ou interferências radicais” justificam a opção da empresa pela construção de um anexo. De maneira muito cautelosa, a Horizontes condiciona o restauro do MAP à sua construção, uma vez que o projeto prevê a retirada da reserva técnica, do laboratório de conservação e do Centro de Documentação do edifício-sede, liberando área para outras ocupações, além da construção de salas expositivas no novo edifício. Entretanto, coloca como alternativa a transferência do acervo para outro local adequado “caso o Anexo não seja construído a tempo de iniciar a restauração do MAP”. Essa alternativa abre um precedente perigoso para a precarização ainda maior das condições de funcionamento do museu, e até mesmo para a paulatina desvinculação de seu edifício-sede.

No que se refere às soluções de desenho no projeto, o foco recai sobre as três alterações mais incisivas: na área dos pilotis sob o auditório, na área da reserva técnica e, na área administrativa (Memorial, pp. 14-16), que serão comentadas a seguir (ver Figura 03 para o esquema de ocupação dos espaços, da década de 1940 à proposta de restauro).

Logo após a inauguração do cassino, a área dos pilotis sob o auditório foi fechada com esquadrias metálicas, encapsulando os pilotis. O projeto prevê a troca desse fechamento por um motivo bastante pertinente: em todo o edifício, há um tratamento distinto entre os pilares externos, revestidos em travertino, e os internos, revestidos em aço inox, e as esquadrias deturpam essa leitura. Entretanto, a solução proposta não é de todo plausível: recuar o fechamento, deixando os pilares externos para fora seria coerente, mas justificar o uso de vidros inteiriços sem esquadria como forma de “recuperar a transparência visual e a leitura de pilotis” e “a unidade formal do volume cilíndrico” não procede. A transparência que caracterizava o projeto de Niemeyer não era apenas visual, mas atmosférica, valia-se de um intervalo entre volumes que podia ser atravessado. O vidro também não é um elemento “neutro”²⁵, devido à sua reflexividade²⁶, e uma transparência absoluta não seria atingida, mesmo porque a solução indica o uso de uma película translúcida na parte inferior (ver Figura 04). Ainda que fosse, não tardaria a receber adesivos de segurança indicando o obstáculo, e então a solução cairia por terra. Ademais, descartar aquela caixilharia, que já foi historicizada como matéria e como imagem²⁷, só seria justificável pela opção radical de manter a área aberta – o que afirmam não ser possível devido às demandas do museu. Retrabalhar a caixilharia existente ou pensar em um desenho para um novo fechamento, consonante ou dissonante, mas nunca neutro, talvez respondesse melhor à demanda.

A área hoje ocupada pela reserva técnica recebeu proposição análoga: com a retirada da reserva e a demolição de suas paredes, propõe-se “a volta à solução de 1946”, descartando a caixilharia existente e criando novos

²⁵Para uma problematização do neutro no restauro, conferir BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2005 (2a ed.), pp. 41-51.

²⁶O problema do uso do vidro como elemento neutro nas intervenções de restauro não é tema novo e possui variadas interpretações. Como exemplo, cito “I viaggi dell’opere d’arte”, 1952 e “Le vetrate per il Camposanto di Pisa”, 1961, de Cesare Brandi, reunidos na publicação *Il Restauro*, Roma, Editori Reuniti, 2009.

²⁷Das publicações consultadas, apenas duas apresentam imagens dessa área aberta, e que raramente é difundida: o catálogo da exposição *Brazil Built*, MoMA, NY, 1943 e o caderno *Pampulha*, editado pela Sudecap em 1944. Na primeira publicação também aparece uma foto da mesma área já com os novos caixilhos, indicando que o fechamento ocorreu antes de 1943. Trata-se de ponderar entre uma imagem idealizada de projeto e uma apreensão real daquele espaço que se consolidou no imaginário coletivo.



Figura 4
Maquete virtual, proposta para área sob o auditório.
Fonte: Horizontes Arquitetura e Urbanismo

fechamentos em vidro, o que “permitirá uma integração visual entre o interior e o exterior”.

Não fica claro se a solução de 1946 é aquela designada em projeto – no qual essa área é também de passagem, aberta –, ou se um novo fechamento foi acrescentado em 1946. Os vidros aqui também recebem uma película translúcida – o que por si já cria um ruído na transparência almejada –, e a caixa do novo elevador, inserido nessa área, coloca-se entre o plano transparente e a caixa da escada original, projetada quase que como um elemento escultórico solto no espaço, tornando a solução questionável. Seja como for, os argumentos anteriores podem ser aqui repetidos, e deve-se frisar que, diante das condições políticas e administrativas do museu, a transferência de sua reserva técnica deveria ser pensada com cautela. É nessa área, também, que seriam instalados os banheiros acessíveis.

As soluções para a área administrativa apontam para um afrouxamento da opção conservativa indicada para as demais áreas do museu: são previstas trocas de piso, da caixilharia, novas divisórias e um novo mobiliário. O projeto resulta em uma área, espaço e materialmente, próxima a qualquer escritório de mobiliário inexpressivo a ocupar uma laje empresarial [ver figura 05]. O Memorial faz menção a uma “leitura total do espaço”, entretanto, em relação à conformação original, o uso como cozinha já subdividia o espaço, seja

por paredes, seja pelo mobiliário próprio desse tipo de instalação e, como espaço restrito, não possuía a pretensão de uma leitura total, típica dos demais espaços. Assim, não se trata de subdividir ou não o espaço, mas como fazê-lo, e talvez a solução mais adequada recaia sobre o desenho de um mobiliário específico, de qualidade formal e material, à altura desse edifício. Ademais, a instalação do elevador no hall dessa área, enquanto área administrativa de acesso restrito, caracteriza um uso constrangido, ou então se entende que o acesso a essa área de circulação passa a ser público, o que não é nenhum demérito e poderia ensejar novas soluções.

Ainda em relação à circulação vertical, o projeto cita a possibilidade de se instalar uma escada de acesso público para conectar o térreo com o pavimento inferior a partir de uma passagem não utilizada atrás da parede de espelhos (ainda que estreita, a passagem atende à Norma NBR 9050, de acordo com o Memorial). Por que não optar apenas por essa nova conexão, que poderia ser feita com uma plataforma elevatória, criando condições universais de acessibilidade e com interferências menos traumáticas à estrutura e à espacialidade do edifício?

No que se refere às especificações de materiais e procedimentos de conservação (Memorial, pp. 25-40), serão aqui comentadas algumas das indicações inconsistentes, uma vez



Figura 5
Maquete virtual, proposta para a área administrativa.
Fonte: Horizontes Arquitetura e Urbanismo

que consideram o material a ser preservado mas não o uso que se faz dos espaços ou a passagem do tempo.

No piso térreo, revestido com mármore Amarelo Negrais, o Memorial indica a

“Proibição de exposição de obras que, de qualquer forma, interfiram com ou danifiquem o piso. Recomenda-se, assim, apenas a permissão de obras em superfícies leves e verticais (quadros, fotografias, painéis, pôsteres etc.), impedindo ou limitando a exposição de esculturas, instalações e outras obras com suporte ‘contemporâneo’.”

Cuidados devem ser tomados na instalação de obras específicas, mas o museu não pode se abster de mostrar determinadas obras porque possuem suporte “contemporâneo”. Obras de suporte não tradicional com frequência logram resultados satisfatórios no que se refere aos projetos expositivos levados a cabo no MAP, como se demonstra ao final do texto.

Em relação ao tratamento dos espelhos belgas do salão principal e dos vidros verdes localizados na parte central do piso do auditório, o Memorial invoca as contribuições de Cesare Brandi para discutir o tratamento de suas lacunas. Falam, entretanto, em “eliminar” as lacunas, ou em recuperar elementos de modo que adquiram “aparência de peças novas”. Ainda que parte dos procedimentos descritos seja correto, deve-se registrar que lacunas não são *eliminadas*, são *tratadas*, e que o tratamento de lacunas ou da pátina, como proposto por Brandi, pressupõe compreender a passagem da obra pelo tempo, respeitando suas marcas. Assim, da mesma maneira que não se deve condenar o restauro ou a substituição de peças específicas, não se deve condenar a heterogeneidade adquirida por diversas superfícies – devido a diferentes graus de oxidação das superfícies em prata ou chumbo dos espelhos,

ou resultante da higroscopia variada dos revestimentos em pedra.

Os apontamentos acima indicam a complexidade e variedade dos problemas impostos e nos advertem sobre a relevância de se fazer um diagnóstico completo desse patrimônio, considerando seus aspectos *materiais*, *estéticos* e *históricos* (BRANDI, 2005: 30), sua espacialidade, sua geometria, sua estrutura e seus materiais, mas também seu uso²⁸. Se um levantamento *as built* e das manifestações patológicas de um edifício deve considerar a sua situação atual – e não uma situação passada, idealizada ou, mais perigoso, de projeto –, um levantamento *as used* deveria ser feito, e com os mesmos cuidados, considerando o uso e a apropriação atual do edifício, suas demandas e ofertas, suas restrições e possibilidades – sem considerar um uso passado ou idealizado. A sobreposição desses dois levantamentos, sem prejuízo de um para outro, certamente seria capaz de conduzir um projeto que fosse pertinente ao objeto em questão, o Museu de Arte da Pampulha.

O edifício-museu: articulação entre restauro, arte e arquitetura

Até aqui, buscou-se evidenciar que a tarefa complexa de reconhecer e intervir no patrimônio construído exige rigor e sensibilidade, pois as questões impostas, bem como as possíveis soluções, são inúmeras²⁹. Quando determinado bem, em sua existência física, é ainda associado a um programa complexo – como o de um museu –, a tarefa passa a ser ainda mais abstrusa. Uma solução fértil, plausível e pertinente só pode ser alcançada tirando partido dessa associação e dessa complexidade. Nesse sentido, toma-se aqui um outro ponto de vista, ou um outro repertório, para debater possíveis soluções para os problemas a serem enfrentados na preservação e no restauro do MAP, considerando uma possível articulação

²⁸A questão do uso, elaborada a partir da *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi, é tema complexo e mereceria ser melhor debatido – o que não cabe a este texto. Para um aprofundamento, cf.: KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009 e a bibliografia indicada relativa ao tema. Ressalta-se que, do ponto de vista da teoria brandiana, o Museu é o objeto do restauro.

²⁹Cada solução, do inventário ao projeto, possui pertinência relativa, o que é diverso de não ser pertinente. Para essa discussão, cf.: KÜHL, Beatriz Mugayar. “Cesare brandi e a teoria da restauração” In: –Pós [FAU USP], São Paulo, n° 21, junho de 2007. e “Restauração hoje: método, projeto e criatividade”. In: *Desígnio*. São Paulo, v. 6, 2007, pp. 19-34.

entre a produção artística contemporânea, sua arquitetura e seu acervo. Em outras palavras, uma articulação entre continente e conteúdo do MAP, guiada pelo restauro³⁰, um exercício arquitetônico-curatorial.

Dados concretos devem ser considerados nesse exercício, evidenciando a enorme capacidade que o museu possui de articular seu edifício, sua história, a arte contemporânea e suas atividades (que incluem não só exposições, mas a catalogação, conservação e difusão de seu acervo, projetos educativos variados, a manutenção de sua biblioteca e seu centro de documentação, etc.), afastando a crítica infundada de que “o edifício não possui espaços adequados para exposição” e demonstrando que as atividades ali desenvolvidas possuem um vínculo inegável com o edifício que ocupa, com a comunidade artística em específico e com seu público de maneira geral.

Dados concretos devem ser considerados nesse exercício, evidenciando a enorme capacidade que o museu possui de articular seu edifício, sua história, a arte contemporânea e suas atividades (que incluem não só exposições, mas a catalogação, conservação e difusão de seu acervo, projetos educativos variados, a manutenção de sua biblioteca e seu centro de documentação, etc.), afastando a crítica infundada de que “o edifício não possui espaços adequados para exposição” e demonstrando que as atividades ali desenvolvidas possuem um vínculo inegável com o edifício que ocupa, com a comunidade artística em específico e com seu público de maneira geral.

É preciso também conhecer alguns dos problemas que afetam o funcionamento do museu³¹. A biblioteca e o Cedoc possuem espaço e condições limitadas para o acervo existente e sua ampliação, e encontram-se em área de acesso restrito, dentro do setor administrativo. Igualmente, as reservas técnicas possuem espaço e

³⁰O itálico faz menção a uma construção de Brandi, quando trata do espaço em que se insere uma obra, e que não deve ser tutelado “apenas na restauração, mas pela restauração” (2005, p. 93).

³¹Não se trata, aqui, de fazer um levantamento das manifestações patológicas da edificação; tampouco de um relatório completo dos problemas e das demandas específicas de cada setor do museu (administração, conservação, educativo, biblioteca, limpeza, etc.). Os problemas elencados aqui servem como baliza para o exercício a que se propõe o autor, e muitos deles foram tomados do Memorial elaborado pela Horizontes Arquitetura e Urbanismo. Para a condução satisfatória de um projeto de restauro, um mapeamento completo deverá ser feito junto à equipe do museu.

condições limitadas para o acervo existente e sua ampliação. Não há banheiros com acessibilidade universal, e não há área específica para o setor educativo. Não há áreas expositivas com controle artificial de temperatura, umidade e iluminação, criando restrições ou dificuldades à exposição de obras que exijam tais controles.

Todos esses problemas não impediram o funcionamento do museu nas últimas décadas. Do histórico recente, vale ressaltar o período entre os anos 1995 e 2012, quando uma série de atividades exitosas e relevantes para a arte no Brasil foram desenvolvidas ali, devido a um trabalho crítico e intelectual conduzido por diferentes diretores e curadores que passaram pela instituição. Insiste-se, com isso, que os problemas do museu não podem ser encarados ou solucionados sem o diálogo direto com os agentes responsáveis por seu funcionamento como museu, ou sem um claro plano museológico e curatorial. Priscila Freire assume a direção do museu em 1995, ocupando o cargo até 2009, e o MAP passa por mudanças substanciais na ocupação de seus espaços, em sua programação, e na definição de novas estratégias para a produção, conservação e exposição da arte³². Em sua administração são criados os projetos *Arte Contemporânea* e *Bolsa Pampulha*, com a colaboração sucessiva dos curadores Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura e Marconi Drummond, que esteve no museu ainda nas administrações de Martim Francisco (2009-10) e Sergio Reis (2011). Renata Marquez foi a última curadora efetiva do museu, durante a administração de Tereza Bruzzi (2012)³³.

Desde 2013, o Museu de Arte da Pampulha não possui um curador efetivo em sua equipe. Essa ausência vem sendo justificada pelo anúncio do restauro do edifício, que se arrasta até hoje. Justificativa nada plausível, uma vez que o trabalho desempenhado por um curador não é momentâneo, mas exige pesquisa e planejamento: ainda que estivesse de por-

³²Um depoimento muito bem humorado sobre o MAP – da transformação do cassino em museu às transformações conduzidas por Priscila Freire – foi escrito por Sylvio Podestá: “Da série ‘A’ de Cassino ao Museu de Arte da Pampulha. De Juscelino a Priscila/Nemmer”, indicado nas referências.

³³Parte desse recente histórico do museu pode ser encontrado na dissertação de Fabiola Moulin Mendonça, indicada nas referências. Registro aqui meus agradecimentos à Luciana Bonadio, restauradora do MAP que generosamente dividiu comigo informações e preciosas leituras sobre seu funcionamento.

tas fechadas, o MAP, na figura de seu curador, poderia elaborar exposições em outros locais, a partir do acervo da instituição, ou mesmo participar das decisões e soluções projetuais referentes ao seu projeto de restauro³⁴, articulando-o a um projeto curatorial de médio ou longo prazo.

Em 2010, foi publicado o inventário do acervo do MAP³⁵, um trabalho de fôlego que identificou e catalogou 1.333 obras de arte. Interessa notar como muitas das obras foram incorporadas ao acervo do MAP por um processo bastante comum, que caracteriza a constituição de muitos acervos em todo o mundo³⁶, a partir do “prêmio aquisição” ou “doação” atrelado à participação da obra em exposição no museu. Essas incorporações ao acervo ocorreram a partir dos salões de arte, realizados dos anos 1960 até 1990³⁷, e recentemente a partir dos referidos programas Arte Contemporânea e Bolsa Pampulha. Conclui-se, assim, que a realização de exposições que fomentem a produção contemporânea é fundamental para o contínuo crescimento (quantitativo e qualitativo) de seu acervo.

Vale lembrar que muitas obras comissionadas ao longo desses anos tomaram o próprio histórico da Pampulha, incluindo o cassino, como ponto de partida: Laura Belém evocou as roletas dos jogos e a travessia entre o Cassino e a casa de Baile; Sara Ramo valeu-se de seu mobiliário, Débora Bolsoni de seus detalhes construtivos e Alan Fontes da Casa Kubitscheck, entre tantas outras citações. Outras obras estabeleceram uma relação direta com a espacialidade do edifício: José Bento estendeu por todo o salão principal uma plataforma movediça de madeira. Sua obra era o próprio espaço do edifício, e o próprio corpo do público, era a apreensão daquela espacialidade alterada pelo acaso e pelo susto de uma pisada inconsistente. Regina Silveira valeu-se da caixilharia e teto para dispor seus gigantescos inse-

tos que se dobravam nos planos e se multiplicavam pela parede de espelhos, subvertendo a escala humana e atordoando a racionalidade do edifício. Rivane Neuenschwander organizou no espaço baldes de alumínio que captavam gotas d’água que caíam do teto. Não se tratava de uma infiltração qualquer (aliás, um dos maiores problemas dos edifícios modernos e suas lajes planas), a água que caía era devolvida a outros baldes suspensos, perpetuando um ciclo natural, mas também do trabalho negociado entre a artista e os funcionários que executavam tal tarefa. Ana Maria Tavares trouxe um vocabulário urbano para dentro do museu, espelhos de segurança, alças de ônibus e vagões de trem, controladores de fluxos e bancos que se fundiam aos pilares do museu. Marilá Dardot extrapolou o espaço interno do museu dispondo placas de jardim com citações filosóficas pelo gramado de Burlingame. Essa pequena amostra, que cobre 10 anos de exposições, demonstra a potência da espacialidade desse museu, sua geometria, seus materiais, seus usos e apropriações, sem paredes, sem danos irreparáveis ao patrimônio construído e oferecendo ao público de Belo Horizonte a possibilidade de ter experiências estéticas diversas e de alta qualidade.

Todas essas exposições (e muitas outras), ademais, renderam importantes incorporações de obras ao acervo do MAP e demonstram, por si, que o edifício do Museu de Arte da Pampulha possui condições satisfatórias para a exibição de obras de arte.

Mas não só instalações e esculturas ocuparam o MAP nos últimos anos. Obras nos mais variados suportes foram expostas ali – desenhos, gravuras, fotografias, pinturas, vídeos, performances, livros, documentos, etc. Se demandaram a construção de suportes para exibição, não se fez disso um problema: a concepção de estruturas para exposição, permanentes ou efêmeras, é uma constante no universo dos museus. Algumas soluções são mais satisfatórias que outras, tanto em relação à obra exposta quanto em relação ao espaço que ocupa, mas esse julgamento deve recair sobre as escolhas do arquiteto responsável, e não sobre o edifício. No caso do MAP, não se pode condenar a ocasional obstrução visual dos espaços uma vez que isso é feito para atingir a finalidade específica do museu: exhibir arte. O que se deve, entretanto, é estar atento a estratégias que mitiguem o prejuízo da apreensão espacial ou de diferentes tomadas de vista, seja do interior para o exterior, seja do exterior para o interior

³⁵A publicação *Inventário – Museu de Arte da Pampulha*. Belo Horizonte: MAP, 2010, bem como outras publicações do MAP podem ser acessadas em <http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/biblioteca-virtual>.

³⁶No caso brasileiro, exemplo significativo desse processo foi a constituição do acervo do MAM SP, que por sua vez deu origem ao acervo do MAC USP, a partir dos prêmios de aquisição das Bienais de São Paulo (inicialmente organizadas pelo MAM). O MAC USP possui um dos mais relevantes acervos de arte do país, e em parte isso se deve a essa política de aquisição. Cf.: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

³⁷Para melhor conhecimento dos Salões de Arte, conferir a dissertação de Rodrigo Vivas Andrade, indicada nas referências.

do edifício. A disposição de painéis que não conformem salas fechadas, o afastamento dos painéis da caixilharia possibilitando a circulação, e a preferência por instalá-los no mezanino e não no salão de entrada do museu, seriam medidas simples, diretrizes gerais que permitem maleabilidade nas respostas e que combinadas com soluções específicas resultariam em projetos expográficos adequados³⁸. Na história das exposições muitos exemplos são encontrados, e nunca será demais fazer menção à pioneira colaboração de Lina Bo Bardi³⁹, que tem ganhado cada vez prestígio com a recente retomada de seu projeto expográfico para a pinacoteca do MASP, em São Paulo: um espaço sem paredes, com caixilharia de vidro do piso ao teto e que exhibe um dos melhores acervos de arte da América Latina.

Fato é que o MASP foi construído para abrigar um museu, enquanto o edifício do MAP, originalmente projetado como cassino, teve seu uso adaptado. Mas essa também é uma constante no universo dos museus: a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Lasar Segall, em São Paulo; o Museu de Arte do Rio e o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro; o Museu de Arte Moderna, em Salvador; o Museu D'Orsay, em Paris; a Tate Modern, em Londres; o MoMA PS1, em Nova Iorque, para citar apenas alguns exemplos de nova ocupação (às vezes mais, às vezes menos satisfatória, deve-se frisar) de edifícios cujos usos pretéritos foram os mais variados: casas, escolas, estações ferroviárias e usinas elétricas. A mudança de uso e as adaptações realizadas, entretanto, devem sempre respeitar o patrimônio existente, atentas aos seus valores estéticos e históricos, independente de seu tombamento.

Proposições em busca de novas conclusões

Conhecido esse breve histórico do museu e, considerando algumas das indicações do projeto de restauro da Horizontes, propõe-se repensar e discutir as soluções para a área dos pilotis, para a área da reserva técnica e para a área administrativa, comentadas anterior-

³⁸Uma análise dos projetos desenvolvidos no MAP e a relação entre curadoria e projeto expográfico pode ser encontrada nas dissertações de Fabíola Moulin Mendonça e Marconi Drummond Lage, indicadas nas referências.

³⁹Sobre a contribuição de Lina Bo Bardi, cf.: LATORRACA, Giancarlo. *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014 e PEDROSA, Adriano (org.) *Concreto e Cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: MASP, 2014.

mente, articulando-as à produção artística e ao acervo do museu.

No caso dos pilotis, ao invés de um novo fechamento, por que não dispor da área livre para o comissionamento de obras de arte que caracterizassem um espaço cerrado? Exemplos exitosos de comissionamento de construções efêmeras vinculadas a projetos curatoriais são os da Serpentine Gallery⁴⁰, em Londres, ou do Metropolitan Museum⁴¹, em Nova Iorque. A composição de novas espacialidades é tema dos mais caros à arte nos séculos XX e XXI⁴², e basta lembrar da *Merzbau* de Kurt Schwitters ou dos penetráveis de Hélio Oiticica. Dos artistas vivos, poderiam ser citados Dan Graham e seus pavilhões em vidro, Henrique Oliveira e sua manipulação de matéria orgânica, Lucia Koch com seus cobogós e cortinas, Nuno Souza Vieira e seus caixilhos desconstruídos; entre tantos outros. Completado um ciclo de exposição/ocupação, tais estruturas poderiam ser transferidas para diferentes ambientes, praças ou escolas públicas, enriquecendo e tornando acessível a outros públicos o patrimônio artístico da cidade.

No caso da biblioteca e do Cedoc, independente da área que ocupem e de sua magnitude, seu uso pelo público poderia estar mais atrelado à sua ativação que à sua conformação espacial. Isso já foi feito, por exemplo, por Mabe Bethônico, no arquivo Wanda Svevo da Fundação Bial de São Paulo, ou por Fernando Piola, na biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC USP. Muitos artistas ocupam-se de arquivos não só como fonte de pesquisa documental mas como procedimento de criação, e o MAP não encontraria dificuldades em tê-los produzindo a partir de e para a sua biblioteca e centro de documentação, transformando-os também em espaços expositivos.

Finalmente, no que diz respeito à área administrativa, a proposta que segue deve ser encarada como estratégia para se pensar me-

⁴⁰Nesse caso, são comissionados arquitetos. Os pavilhões visam atender à demanda de uma programação específica da Serpentine Gallery durante o verão e, ao mesmo tempo, promover e difundir a produção arquitetônica contemporânea.

⁴¹Anualmente, durante o verão, o terraço do MET é ocupado por uma instalação artística. Mais uma vez, uma forma de promover e difundir a produção artística contemporânea, e tirar proveito de um espaço que à priori não é expositivo.

⁴²Para um exame das pesquisas que articulam arte e espaço, conferir: D'ALFONSO, Maddalena. *Come lo spazio trasforma l'arte – come l'arte trasforma lo spazio*. Milano: Silvana Editoriale, 2016.

lhor os reais problemas que o museu enfrenta, ainda que pareça inexecutável. Se a área antes ocupada pela cozinha do cassino é menos nobre, espaço e materialmente, e não colabora diretamente para a leitura interna do edifício (uma vez que é espaço isolado fisicamente e com acesso restrito), por que não alterá-la e utilizá-la como área expositiva? Se fosse parcialmente esvaziada, essa área poderia receber uma segunda pele interna, paredes que serviriam para a exposição de obras em suportes tradicionais. Tais paredes poderiam ser afastada da fenestração, criando um corredor de serviço para instalação de equipamentos (ar condicionado, desumidificador, etc.) e que ainda colaboraria para amenizar a condução do calor externo. Tal mudança resultaria numa considerável área expositiva com controle de luz, umidade e temperatura (pelo menos 30 metros lineares de parede, o que não é pouco para um “museu sem paredes”), acessível (considerando a conexão em rampa do térreo a esse piso), e que ainda tornaria a área da biblioteca/Cedoc visível ao público. Ainda que não fosse de todo ideal, poderia ser uma sala adequada aos padrões vigentes de conservação e, mais importante, dentro do museu, criando condições razoáveis para a exposição das pinturas de Alberto da Veiga Guignard, Maria Helena Andrés e Rodrigo Andrade, ou das gravuras de Mary Vieira, Oswaldo Goeldi e Renina Katz, ou das fotografias de Luiz Braga, Roberto Bethônico e Rosângela Rennó, enfim, para obras do acervo cujos suportes são mais sensíveis e que exigem maior controle ambiental. O departamento administrativo do museu poderia ser acomodado, provisoriamente, no mezanino do museu, que ainda poderia ter parte de sua área aberta à circulação do público. Seria uma oportunidade para que seus funcionários e o público pudessem experimentar novas maneiras de assimilar os espaços do edifício e, também, de tornar público e visível o trabalho constante e ininterrupto do museu, mesmo quando sem exposições.

Essa proposta não deve ser tomada como solução permanente, trata-se de uma especulação que enseja a compreensão aprofundada desse edifício-museu⁴³, continente e conteúdo, por seus funcionários, seu público e pelos responsáveis por seus rumos (entes da administração pública e aqueles responsáveis pelos

projetos de intervenções futuras), a partir da experiência de seus espaços e de seu acervo. Dessa situação adversa e precária poderiam emergir novas ideias, novos recursos, novas conclusões, que considerassem não uma solução idealizada do que se aspira para o museu, mas uma solução ideal, radicada em sua complexa realidade.

Uma das obras de Manfredo Souzaneto que compõe o acervo do Museu de Arte da Pampulha é *Olhe bem as montanhas* (da série Réquiem para a Serra do Curral), criada em 1980. Trata-se de um cartão postal que, a cada exposição, é reproduzido e disponibilizado ao público – uma forma de circulação bastante empregada por artistas contemporâneos, desde os anos 1960, mormente em tempos de cerceamento político e de liberdade de expressão. A arte contemporânea vem buscando novas estratégias para ser produzida, exibida e fruída pelo público. Deve-se estar atento aos procedimentos aos quais se submete o patrimônio construído: de documentação, de projeto e de uso, como discutidos aqui. Não se trata de recusar as contribuições seculares no campo do restauro, pelo contrário, trata-se de assimilá-las e interpretá-las para os novos problemas que se apresentam hoje. Olhe bem o Museu de Arte da Pampulha.

Agradecimentos

O autor agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão de bolsa de doutorado.

Referências

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte. 1960-1969*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2008.

Inventário – Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: MAP, 2010.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. “O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas”, in SUTTI, Weber (coord). *I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural : Sistema Nacional de Patrimônio Cultural : desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão*, Ouro Preto, MG, 2009. Brasília, Iphan, 2012.

_____. “Os usos culturais da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas culturais e políticas culturais”, in YAZIGI, E.; CARLOS, A.F.A.; CRUZ, R.C.A. (orgs) *Turismo, Espaço, Paisagem e Cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.

⁴³De um histórico recente, vale citar os trabalhos conduzidos por Marcelo Rezende no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, entre 2013 e 2015, que buscaram um exame e uso não convencional daquele edifício-museu.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005 (2a ed).

_____. *Il Restauro*, Roma, Editori Reuniti, 2009.
D'ALFONSO, Maddalena. *Come lo spazio trasforma l'arte – come l'arte tranforma lo spazio*. Milano: Silvana Editoriale, 2016.

Diário Oficial do Município, Belo Horizonte, Ano IX, Edição no 1979, 21 out. 2003. [tombamento municipal]

Diário do Executivo, Belo Horizonte, p. 6_col1, 27 ju. 1984. Retificado em 13 jul. 1984. [tombamento estadual]

Diário Oficial da União, Brasília, segunda-feira, nº 229, Seção 3, 05 dez. 1994. [tombamento federal]

Diário Oficial da União, terça-feira, no 203, Seção 1, 21 out. 1997. [tombamento federal]

DRUMMOND, Marconi (cur.). *Coisario Cassino >> Museu* [catálogo da exposição]. Belo Horizonte: MAP, 2010.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. New York: MoMA, 1943.

GOODWIN, Philip L., OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de., SOARES, Oscar Niemeyer. *Pampulha* [caderno de apresentação]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

KÜHL, Beatriz Mugayar. "Cesare brandi e a teoria da restauração" In: *-Pós* [FAU USP], São Paulo, nº 21, junho de 2007.

_____. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

_____. "Restauração hoje: método, projeto e criatividade", in *Designio*. São Paulo, v. 6, 2007, pp. 19-34.
LAGE, Marconi Drummond. *Dispositivo expositivo* [dissertação de mestrado]. Belo Horizonte: EBA UFMG, 2011.

LATORRACA, Giancarlo. *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LOURENÇO, Maria Cecilia França. *Museus acolhem o moderno*. Sao Paulo: Edusp, 1999.

MENDONÇA, Fabiola Moulin. *Arte e arquitetura – diálogo possível: um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha* [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2013.

PEDROSA, Adriano (org.) *Concreto e Cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: MASP, 2014.

RG, Rafael. *Estamos esperando calmamente pelo desaparecimento do que designamos nós/ a história de nós dois* [texto da performance apresentada em Belo Horizonte, outubro de 2016]. Não publicado.

PODESTÁ, Sylvio Emrich de. "Da série 'A' de Cassino ao Museu de Arte da Pampulha. De Juscelino a Priscila/Nemmer". Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.009/915>

Documentos cotejados:

Report of the Decisions adopted during the 40th session of the World Heritage Committee. Disponível em <http://whc.unesco.org/en/decisions/6811> último acesso em 12/10/2017.

Nominations to the World Heritage List. Disponível em <http://whc.unesco.org/en/decisions/6811> último acesso em 12/10/2017.

ICOMOS Report for the World Heritage Committee – 40th ordinary session, Istanbul, 10-20 July 2016. Disponível em <http://whc.unesco.org/en/decisions/6811> último acesso em 12/10/2017.

Conjunto Moderno da Pampulha: Dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820> último acesso em 12/10/2017.

Memorial descritivo. Restauro do Museu de Arte da Pampulha. Contrato 263/11, Prefeitura de Belo Horizonte, Sudacap (Superintendência de Desenvolvimento da Capital), Horizontes Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, Março de 2014.