

Quarto de arquiteto

Olivia Fernandes de Oliveira



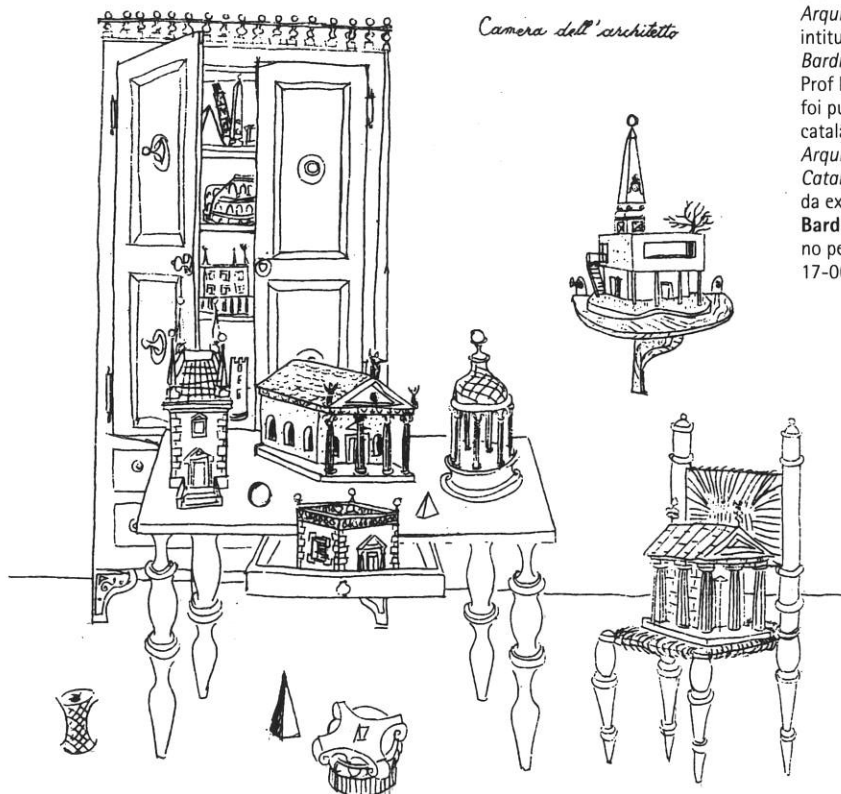
Olivia Fernandes de Oliveira é arquiteta. Desenvolveu estudos de arquitetura no *Instituto Universitario di Architettura di Venezia* e é mestre em crítica de Arte, Arquitetura e Cidade pela *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona*, onde desenvolve atualmente tese de doutorado em História de Arquitetura e História do Urbanismo, sob orientação do Prof Catedrático Josep Lluís Quetglas

O presente texto é parte revisada e traduzida da dissertação de mestrado em *Historia. Arte, Arquitectura, Ciudad*, intitulada *Hacia Lina Bo Bardi*, sob orientação do Prof Dr Josep Quetglas e foi publicado em versão catalã, pelo *Collegi d'Arquitectes de Catalunya*, por ocasião da exposição **Lina Bo Bardi** em Barcelona no período de 26-05 à 17-06-94

Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história. Com vinte e cinco anos queria escrever memórias, mas não tinha matéria.
Lina Bo Bardi

Contra a Memória fonte de costume. A experiência pessoal renovada
Oswald de Andrade
Manifesto Antropofágico
1926

Camera dell'architetto



Lina Bo Bardi e a história

Existe um quadro de De Chirico, intitulado **Os arqueólogos**, de 1927, em que aparecem duas estátuas, sentadas em poltronas, sustentando, sobre o colo, uma pilha de ruínas e fragmentos arqueológicos. Ao vê-lo, recordei-me de uma litografia de Lina Bo intitulada **Camera dell'architetto**, datada em 1943, aonde aparecem fragmentos de maquetes de edifícios distribuídos em um espaço. Compreendi, então, que as duas obras tratavam de um mesmo tema: da relação com o passado; uma do ponto de vista de um arqueólogo, outra do ponto de vista de um arquiteto.

No quadro de De Chirico, estas aparentes estátuas agüentam a pilha de ruínas arqueológicas com braços demasiadamente carnosos e humanos. Tamanho é o peso suportado, que as duas figuras têm suas pernas achatadas contra o sofá, e seus ombros humanos e cabeças de manequim pendendo sobre o monte arqueológico. *Os arqueólogos* parecem cansados, mas continuam contemplando, sem

ver (já que não têm olhos), passiva e estaticamente (visto que estão sentados e o peso sobre as pernas lhes impede qualquer movimento), seu descobrimento arqueológico.

No *Quarto do arquiteto*, maquetes de edifícios, templos, fortificações, palácios, torres, obeliscos, capitéis e figuras geométricas ocupam todo o espaço; postos sobre uma mesa ou uma cadeira, saindo de um armário ou de uma gaveta, colocados em uma prateleira ou simplesmente espalhados pelo chão, atuam como se fossem roupas e objetos de uso cotidiano do arquiteto. Estes edifícios-maquetes parecem ter sido tirados, ao acaso, de dentro de um armário, por um arquiteto que não nos é apresentado no desenho. *O Quarto do arquiteto* é anônimo e sem heróis individuais.

Apesar das similaridades temáticas, os dois quadros se diferem fundamentalmente: a estaticidade do pequeno e obscuro recinto a que estão condenados *Os arqueólogos* em nada se parece ao dinâmico e luminoso *Quarto do arquiteto*. Enquanto *Os arqueólogos* de De Chirico recorrem e colecionam as relíquias do passado, suportando sua sabedoria com imenso cuidado, *O arquiteto* de Lina Bo somente recorre aos edifícios e monumentos históricos para utilizá-los naturalmente, como ferramenta de trabalho, no seu dia-a-dia. Aqui a relação com o passado é muito mais indiferente e menos estática. Edifícios antigos e modernos coabitam o mesmo espaço como se fossem personagens que convivem junto ao próprio arquiteto. Surpreende a estranheza e, ao mesmo tempo, a familiaridade com que estão dispostos

tais edifícios, situação bem distinta àquela dos "arqueólogos": o que para aqueles eram tesouros e objetos de contemplação passiva, espetáculo, aqui não são mais que roupas usadas e, como tais, pertencem à intimidade e ao cotidiano do arquiteto, o que lhes garante atividade, uso constante e sempre renovado, em uma palavra: vida.

Os arqueólogos "preservam e veneram" o passado, têm uma forma de relação com a história que Nietzsche havia chamado de "antiquária"¹, própria àquele que, com amor e lealdade, observa de onde provém e onde se formou, e cuida "com mãos solícitas o que desde antigamente existe, quer preservar as condições em que ele nasceu para os que ainda hão de nascer, (...) expressando, de certo modo, a gratidão por sua existência". Mas às vezes, esta possessão do passado transforma-se em obstinação e insensatez, fazendo com que o indivíduo, ou *O arqueólogo*, se apegue a tal monte estéril. E aqui Nietzsche alerta para o perigo: "quando a história serve à vida passada de tal forma que mina a continuidade vital e, precisamente, a vida superior, quando o sentido histórico já não conserva, senão que mumifica a vida; então a árvore seca-se gradualmente de maneira anti-natural, isto é, de cima para baixo — e, por último, costuma arruinar-se a própria raiz. A história antiquária degenera já no instante mesmo em que deixa de animar e infundir entusiasmo à vida palpitante e presente. Então decai a piedade e a rotina dos eruditos subsiste sem sua companhia, girando com egoísmo e suficiência ao redor de seu próprio eixo. Então ocorre o penoso espetáculo de um cego afã de colecionar, de um incansável empenho por juntar tudo o que haja existido. Envolve-se o homem em uma atmosfera de mofo e decrepitude"². É que o antiquário, segue Nietzsche, "somente é capaz de preservar a vida, não de gerá-la".

A relação com o passado é fundamental no pensamento de Lina. Ela o expressará várias vezes:

Apreciar o antigo, o passado, a história, é o único índice cultural que diferencia o homem moderno dos visitantes de estádios e hipódromos.³

Mas este apreço pela história nunca foi do tipo contemplativo, sempre esteve presente em forma de exame, de uma apreciação crítica.

1
Nietzsche, F
Traduzido do espanhol
**De la utilidad y los
inconvenientes de la
Historia para la vida
1873-76** in Linares
Chover, Joan B ed
Nietzsche Antología
Península,
Textos Cardinales nº8
Barcelona 1988 p 53-113

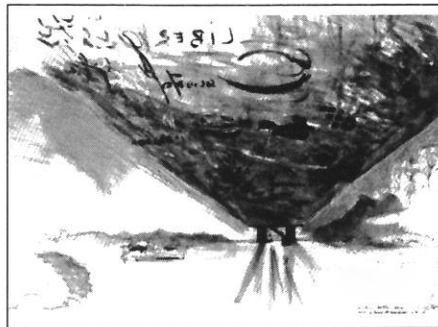
2
Id ibid p 69 -703
Bo Bardi, Lina
Residencia no Morumbi
in *Habitat* nº10 1953

4
Bo Bardi, Lina
**Sulla Linguistica
Architettonicain**
*L'Architettura Cronache
e Storia* nº226 agosto
1974 p 260

5
Estas quatro últimas
expressões foram
extraídas de textos de
Lina Bo Bardi escritos
para a revista *Habitat*
quando ainda a dirigia
Prefácio de Habitat nº1,
out/dez 1950 e
O que é um museu? in
Habitat nº9 1952

6
Lina sempre preferiu a
versão masculina da
palavra: *arquitecto* e não
arquitecta

7
Freud, Sigmund in
**Konstruktionen in der
Analyse** 1937
Traduzido do espanhol in
Obras Completas
Madrid, Bib Nueva 1974
vol IX p 3.366

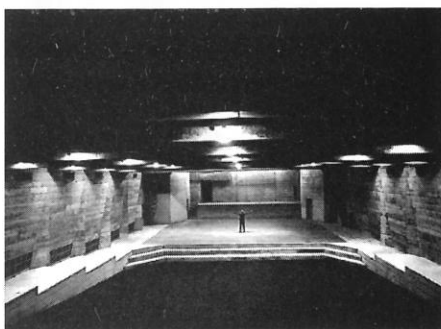


A história não é mestra e não ensina nada, é somente uma sequência de estruturas bem determinadas. Importantíssimos são o exame, a compreensão e a vigilância. O resto não conta. ⁴

Para Lina, do passado se podem "colher germes de vida", e é através do "contato entre vida passada e presente", da "fusão dos tempos em uma única época", "sem as balizas das classificações"⁵, que se pode aprender, compreender e tirar vida para o presente. Ou seja, Lina, "o arquiteto"⁶, vê na sua relação com o passado não uma reconstrução arqueológica mas, sim, uma análise construtiva, um trabalho de vivificação, de rejuvenescimento, de "posta à ordem do dia", parafraseando Walter Benjamin. O trabalho do "arquiteto" se aproxima então ao trabalho do analista concebido por Freud, sua tarefa é de "fazer surgir o que foi esquecido a partir dos vestígios deixados atrás de si, ou mais corretamente, construí-lo"⁷. Freud chegou inclusive a estabelecer a diferença entre o trabalho do arqueólogo e do analista⁸, para ele, mesmo se ambos trabalham com elementos que permaneceram esquecidos, explica que a construção do analista tem um sentido constantemente prévio, sua análise é "interminável" e dela surge uma nova razão crítica. Já a reconstrução do arqueólogo é o fim de todo seu trabalho, realiza-se com todos os fragmentos recuperados, que voltam a recobrar um único e fixo sentido, trata-se de uma consequência, afirmação cúmplice de uma ordem previamente dada, de uma razão clássica. O arqueólogo, portanto, trabalha com fragmentos esquecidos num passado infinitamente distante, que outorga aos objetos o desaparecimento de qualquer referência de uso, enquanto o analista trabalha com fragmentos escondidos em um presente constante, em um tempo sempre em crise.

Este modo de ver o passado e de relacionar-se com a história será expressado por Lina também em seus edifícios, principalmente onde o tema se faz evidente, como é o caso dos museus. Em um texto intitulado **O que é um Museu?**, Bo escreve:

"Os museus novos decidiram abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. Nada se detém, tudo continua. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte, estabelecer o contato entre vida passada e presente."⁹



E também:

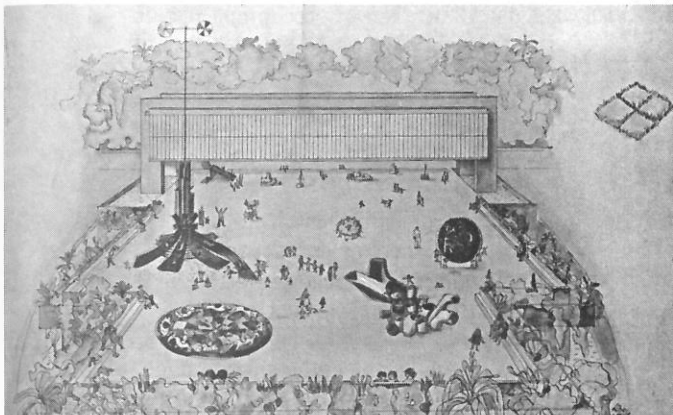
"O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e neste sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e investigação."¹⁰

Este é o sentido didático, fundamental na obra de Lina, e que "se destina especificamente à massa não informada, não intelectual, não preparada" que seus museus querem formar, criando uma mentalidade para a compreensão da arte através da convivência e da familiarização com a arte. Vejamos como o faz, por exemplo, no MASP – Museu de Arte de São Paulo –, onde a exposição dos quadros é proposta de modo a não privilegiar uma determinada obra sobre outra. Aqui os quadros não estão postos contra uma parede, e, sim, ocupam toda a sala de exposição e se apresentam em meio a dois grandes vidros transparentes fixos sobre uma base cúbica de concreto, de modo que a dimensão final do conjunto – quadro, vidros e base de concreto – resulta superior ao tamanho de um homem, ficando o quadro situado à altura dos olhos do observador. Este sistema permite que, por sua distribuição espacial, estes quadros se convertam em esculturas, ou melhor, em

objetos autônomos e os colocam na mesma situação do observador, isto é, ao seu lado. Deste modo, a pintura se destaca do plano bidimensional da parede e vem fazer parte do espaço tridimensional cotidiano, situando-se no salão como se fossem estátuas numa praça pública misturando-se com a multidão. Lina propõe um museu onde o visitante está convivendo literalmente com a obra de arte, nele está acontecendo o mesmo tipo de relação que ocorria entre o arquiteto e as maquetes-edifícios do *Quarto do arquiteto*.

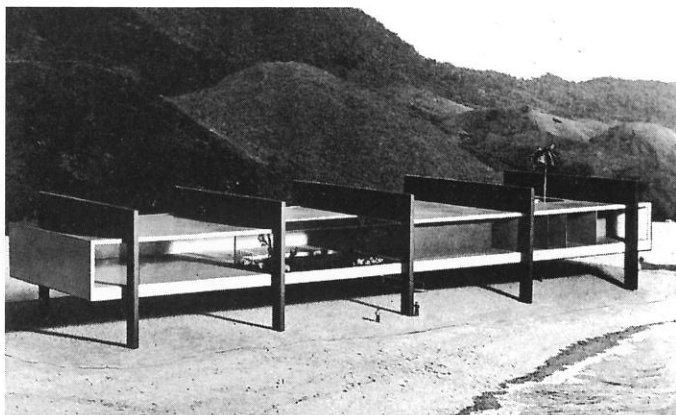
Existe um outro projeto, que antecede a este ao menos seis anos, que é o do Museu de Arte de São Vicente, proposto em 1951, e que não chegou a ser construído. Também ali, já se manifestava uma certa familiaridade com De Chirico. Na ocasião, Lina confeccionou uma fotomontagem onde se via uma perspectiva do interior do museu, no qual eram dispostos "livremente" quadros, esculturas e objetos. Mas estes se distribuíam de forma tão "livre", que causavam um súbito estranhamento: o mesmo estranhamento experimentado frente às musas inquietantes que habitam as praças de De Chirico. Não é arriscado afirmar que Lina estaria remetendo-se a este pintor, ao projetar tais museus. Vale ressaltar que o mestre metafísico, muito admirado por Lina, foi também seu vizinho na *via Gesù* em Milão¹¹ e amigo do pintor surrealista Enrico Bo, pai de Lina, chegando inclusive a retratá-la.¹² Mas além desta proximidade geográfica, existe uma vizinhança bem mais interessante entre a obra destes dois personagens. Em um texto de De Chirico, o qual (casualmente?) se refere a museus, o autor parece dar a pista para analisar os museus de Lina Bo. Este texto é também uma descrição quase literal de situações encontradas freqüentemente nos quadros do próprio pintor.

Quando, visitando um museu de escultura



8
Sobre este tema relacionado à obra de De Chirico ver Juan José Lahuerta in **El valor de los objetos en la pintura de Giorgio De Chirico** cap I de 1927
La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras
Barcelona, Antrophos 1989 p 11-44

9
Bo Bardi, Lina
O que é um museu?
In *Habitat* nº9 1952
10
Bo Bardi, Lina
Função social dos museus. O Museu de Arte de São Paulo In *Habitat* nº1 out/dez 1950 p 17



11
De Chirico tem seu atelier no número 4 da via Gesù e Lina Bo no número 12 da mesma rua. Ambos vivem por pouco tempo em Milão: ela, entre 1941 e 1946, ele, entre 1937 e 1942, revezando-se entre Paris e Milão

12
De Chirico pinta um retrato de Lina em 1941, ou seja no primeiro ano que ela se encontra em Milão. Em mais de uma ocasião a revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi, se refere familiarmente ao pintor

13
De Chirico Giorgio **Statues, muebles et généraux** publicado originalmente em francês in *Bulletin de l'Effort Moderne* nº38 Paris, outubro 1927 p 3-6

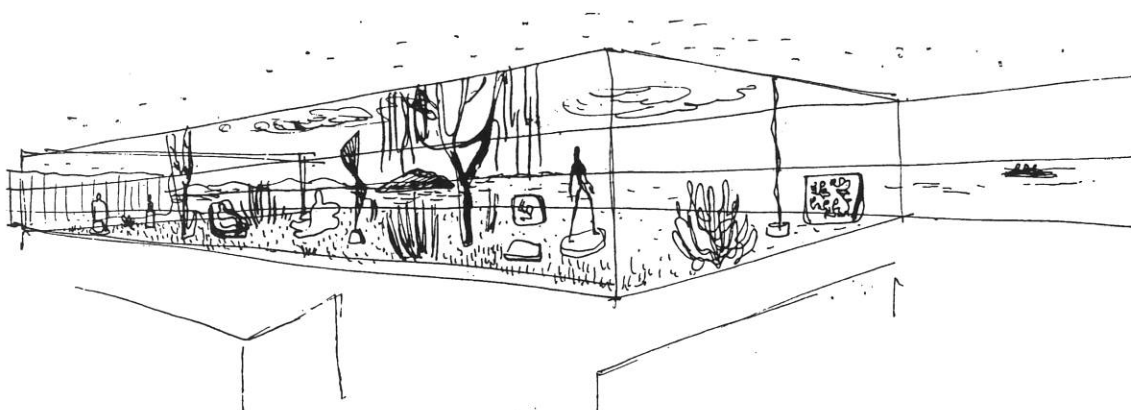
14
Id ibid
15
Id ibid
16
Id ibid

antiga, entramos em uma sala deserta, temos, frequentemente, a impressão de que as estátuas revelam-se sob um novo aspecto. Uma estátua sobre um palácio ou um templo, bem como no meio de um jardim ou de uma praça pública, mostra-se sob diferentes aspectos metafísicos; no alto de um palácio, contra um céu meridional, ela tem alguma coisa de homérica, uma espécie de alegria severa e distante, mesclada de melancolia. Nas praças públicas seu aspecto é excessivamente surpreendente, principalmente se o seu pedestal é baixo, pois, neste caso, ela parece confundir-se com a agitação dos homens e com a vida cotidiana da cidade.

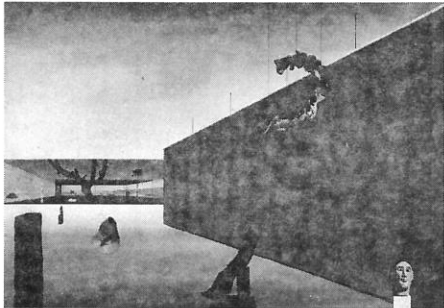
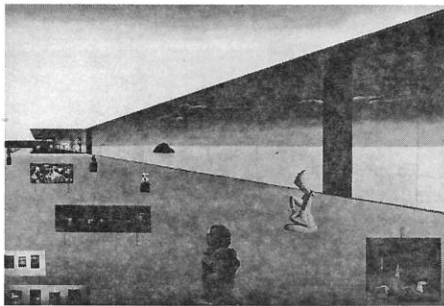
Dentro do museu o aspecto da estátua é outro; é a sua aparência fantasmagórica que nos choca. Este aspecto parece ao que tomam, para nós, essas pessoas advertidas, de repente, num quarto que acreditávamos vazio. As linhas das paredes, do chão e do teto separam a estátua do mundo exterior; já não se trata, então, de uma figura destinada a misturar-se com a natureza, com a beleza da paisagem, ou a completar a harmonia estética de uma construção arquitetônica; ela nos aparece em seu aspecto mais solitário, e é muito mais um espectro que se mostra e nos surpreende.¹³

E ainda,

"Há muito estamos habituados a ver as estátuas dentro de museos; os diferentes aspectos que tomam, quando ali colocadas, são também há muito conhecidos, e os pintores, assim como os poetas, constantemente exploraram-nos. Para encontrar aspectos novos e mais misteriosos devemos recorrer à novas combinações. Por exemplo: a estátua em uma



sala, sozinha ou em companhia de pessoas vivas, poderia provocar-nos emoções novas principalmente se temos o cuidado de fazer com que seus pés, ao invés de apoiarem-se sobre um pedestal, apoiem-se diretamente no chão. Imaginemos a impressão produzida por uma estátua sentada numa verdadeira poltrona ou apoiando-se numa verdadeira janela"¹⁴



De Chirico parece estar descrevendo o interior da sala de exposições do MASP. No entanto, o texto lhe antecede pelo menos trinta anos. No MASP os quadros não têm o ar "homérico" ou "fantasmagórico" como em um museu tradicional, eles foram "previdentemente" colocados sobre um "pedestal baixo", misturam-se com os visitantes tal como "estátuas acompanhadas de pessoas vivas", "parecem confundir-se com a agitação dos homens e com a vida cotidiana", provocando "novas e misteriosas sensações". Além disso, "as linhas das paredes, do chão e do teto" não separam os quadros do mundo exterior, ao contrário, por serem paredes de cristal, o interior e exterior se fundem em um único espaço, e desta forma, os quadros colocados no museu tomam o papel daquelas "figuras destinadas a misturar-se com a natureza, com a beleza da paisagem ou a contemplar a harmonia estética de uma construção arquitetônica".

Tal como os móveis do pintor

colocados inadvertidamente na rua, os quadros e objetos nos museus de Lina "se mostram sob uma nova luz, revestidos de uma estranha solidão; uma grande intimidade nasce entre eles, e se poderia dizer que uma estranha felicidade paira no estreito lugar que ocupam sobre a calçada, em meio à vida bulhosa da cidade e do apressado vaivém dos homens". No entanto, as praças de De Chirico estão emolduradas em um quadro, ou seja, apresentam-se como um objeto intransponível fisicamente, isoladas de qualquer possibilidade de vivência, que não àquela da observação distante, que transporta o espectador para fora do lugar, ausentando-o em uma situação abstrata, aparente. As praças-quadro de De Chirico refletem o que ele descreve como uma "situação verdadeira"; no entanto, não possuem qualquer conexão com a realidade. Os museus-praças de Lina Bo rompem esta fronteira metafísica, congelada no ato da fascinação do espectador, do espetáculo, para personificar aquilo que De Chirico apenas descreveu, ou melhor, estes museus incorporam o espaço dechirichiano, trazendo-o para a vida, para ser verdadeiramente vivido, eles contam a presença do "observador" em toda sua corporeidade, viva, física, participativa, reúnem indivíduo e obra em um único espaço, tudo ocorre aqui e agora, como experiência única, tátil, individual e intransferível. Os museus de Lina ganham, assim, a força viva sugerida no texto de De Chirico.

"Um imenso e estranho gozo se desprende desta bendita e misteriosa ilhota contra o que em vão arremessariam as rugentes ondas de um oceano desatado; e nos imaginamos que se um transeunte, lá embaixo, em algum lugar, entre a multidão, em meio à cidade, ali onde a maioria da gente se apressa e onde com maior intensidade rugem a atividade e o trabalho obsessivo dos homens, fosse de repente presa de um pânico indescritível, como um Orestes perseguido pelas Fúrias"¹⁵

Aqui, o transeunte "se encontraria imediatamente ao abrigo de todas as perseguições de homens e deuses, e sempre poderia contemplar a fúria dos céus ou a cólera de uma multidão desenfreada como um transeunte que, no jardim zoológico, observa, em um domingo, o cruel tigre, presa do furor, que morde em vão as grades de sua jaula(...). No umbral de tais templos, as Fúrias se detêm impotentes e, com o cansaço da espera, acabam por adormecer-se e roncar".¹⁶

