



O segundo nascimento – 28 de abril de 1953
Deus e o diabo na terra do sol – 30 de junho de 1963
Terra arrasada – 13 de agosto de 1943
O primeiro nascimento – 5 de dezembro de 1914
Do Vesúvio, passando pelo Pão de Açúcar, até aportar na Sete de Abril – 17 de outubro de 1946
O moderno não passou da antessala – 6 de janeiro de 1960
A quase demolição da fábrica na Pompeia – 12 de abril de 1977
O mundo vai ao Masp e o Masp viaja pelo mundo – 5 de julho de 1950
O Unhão – 3 de novembro de 1963
Entre o Teatro di Marcello e o Campidoglio – 23 de outubro de 1933
O museu vai para a Paulista – 20 de janeiro de 1960
John Cage e a arquitetura da liberdade – 14 de outubro de 1985
Pintando de vermelho – 16 de agosto de 1990
Láurea romana – 25 de novembro de 1939
A rejeição pela academia – 25 de setembro de 1957
O retorno à FAU – 14 de abril de 1989
Desenhando no vidro – 18 de setembro de 1952
Almoço de domingo – 19 de janeiro de 1987
Revistas italianas – 27 de agosto de 1942
Habitat – 5 de outubro de 1950
Suas majestades, a rainha Elizabeth II e o povo brasileiro – 7 de novembro de 1968
Figueiredo entra de carro na rua de paralelepípedos – 18 de agosto de 1982
Juscelino comeu acarajé – 21 de setembro de 1959
A moral das cadeiras – 14 de setembro de 1948
A igreja pobre do Cerrado – 25 de setembro de 1976
Benzida pelo mijo da vaca – 29 de junho de 1984
A carta de Linuccia – 25 de dezembro de 1923
Vaca mecânica – 25 de março de 1988
Polochon – 25 de maio de 1985
As chamuscas propiciam o teatro pobre – 16 de novembro de 1960
Encenando com escombros – 1º de setembro de 1969

Professor Bardi no Miss Brasil – 4 de abril de 1987
Salvador bombardeada – 6 de maio de 1988
Cinco anos entre os brancos – 3 de agosto de 1964
L'arte dei poveri fa paura ai generali – 10 de março de 1965
O inquérito militar – 9 de dezembro de 1970
Comenda Dois de Julho – 23 de abril de 1986
Das belas águas-marinhas ao Triunfo do Mau Gosto – 11 de fevereiro de 1950
O assalto – 27 de agosto de 1986
À frente dos cavaletes – 20 de março de 1992
Epílogo: Entre cavaletes

Agradecimentos
Notas
Referências bibliográficas
Termos para busca

O segundo nascimento

28 de abril de 1953

— Eu disse que o Brasil é meu país de escolha e, por isso, meu país duas vezes. Eu não nasci aqui, escolhi este lugar para viver. Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu escolhi o meu país.^[1]

Cada palavra era articulada de modo claro. Pausado. O tom da voz continha algo de melódico, mas não que fosse afinado. Os erres não eram expressos de modo forçado, porém claramente bem marcados sempre que fossem uma letra intermediária da palavra falada. Também não havia substituição do “l” pelo “u” ao pronunciar a palavra “Brasil”. A fala poderia se assemelhar a um eloquente discurso ufanista, mas, quando emitida com um peculiar sotaque italiano, não soava patriótica. Queria sim rememorar, ao seu interlocutor e a si mesma, o encantamento inicial da descoberta de um “país inimaginável”.^[2]

Lina Bo Bardi tinha atravessado o oceano Atlântico seis anos e meio antes da data em que renunciara à nacionalidade do país onde nascera, tornando-se brasileira.

Não há nada de épico em seu processo de naturalização. Como tantos milhares de imigrantes, reuniu documentos em diferentes balcões de secretarias governamentais, passou por tradutores juramentados para que convertessem para a língua portuguesa as certidões de nascimento e de casamento, afirmou ter “bom procedimento moral, civil e político”^[3] em carta endereçada ao presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, entregou atestados e declarações probatórios. De mais específico, informou não ter filhos e anotou as palavras “livros de artes, jornais”^[4] na linha destinada a revelar sua leitura preferida no Boletim de Sindicância para Naturalização da Delegacia Especializada de Estrangeiros, o qual também contém a lacônica resposta: “Deseja se naturalizar por se encontrar contente no Brasil”.

No meio da papelada entregue à burocracia estatal está seu passaporte italiano, emitido no dia 24 de julho de 1946.^[5] Sua foto no documento revela uma belíssima moça de aparência bem mais jovem que os 31 anos declarados. Com ar de artista de cinema, estava maquiada, sua pele clara parecia brilhante, a luz do estúdio fotográfico produziu em sua face um *sfumato* próprio a um lugar em que a pintura de Leonardo da Vinci é familiar — o documento foi expedido numa Milão ainda cravejada pelas marcas da Segunda Guerra Mundial. Sob sobancelhas desenhadas como dois arcos, seus olhos castanhos em formato de amêndoa não se direcionavam para a câmera: posicionava de lado seu rosto ligeiramente rechonchudo. Seus cabelos pretos, volumosos, levemente encaracolados, nem tão longos, nem tão curtos, chamavam especialmente a atenção pela franja-rolô — que os americanos

nomeavam de *bumper bangs*. Perfeitamente armadas e protuberantes sobre a testa, as curvas madeixas frontais seguiam os penteados de atrizes do cinema como Betty Grable em *Pin Up Girl*, Donna Reed na cena final de *A felicidade não se compra*, e Lilli Palmer, quando contracenou com Gary Cooper em *O grande segredo*.

Sob seu retrato, assinou “Bo Achillina in Bardi”. A inversão de nome e sobrenome é algo recorrente na documentação de muitos oriundos da península Itálica. De tão desacostumada, ocupou quase toda a linha de assinatura com o nome que lhe foi conferido ao nascer, mal deixando espaço para a nova designação, Bardi. O conector “in” era então uma novidade que indicava o homem com quem viria a se casar em Roma no mês seguinte à emissão do *passaporto*. Com ele esteve no navio que aportou no Rio de Janeiro no último trimestre de 1946.

Pietro Maria Bardi tinha catorze anos a mais que Lina. Era uma figura internacionalmente conhecida nos círculos eruditos da arquitetura e no mercado das artes visuais. Tinha passado por algumas das principais redações de jornais italianos, como o *Corriere della Sera*, colaborava com revistas de outros países, como a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, e até fundara periódicos, como a *Quadrante*. Dirigira a Galleria d'Arte di Roma, um centro artístico subvencionado pelo governo no começo dos anos 1930. Quando se casou com Lina, era dono do Studio d'Arte Palma, uma galeria sua também estabelecida na capital italiana. Ao desembarcarem na Baía de Guanabara, ele era o figurão renomado e ela era a esposa desconhecida. Tanto que, para se tornar brasileira, foi preciso uma declaração escrita por P. M. Bardi na qual ele garantia que a cônjuge “vive às minhas expensas”,^[6] seguida por uma conjunção subordinativa concessiva (isto é, de subordinação e de concessão), “embora aufera proventos do exercício da sua profissão”. Aparentemente isto não foi bem recebido pelos burocratas, o que levou Pietro a escrever no ano seguinte uma segunda manifestação na qual declarou “para os devidos fins que sua esposa não exerce profissão remunerada vivendo às expensas do declarante”.^[7]

Remexendo mais algumas folhas do processo de naturalização de Lina Bo Bardi, encontram-se os honorários do esposo — Cr\$ 15 000,00 (15 mil cruzeiros) — em um certificado redigido pelo então jovem historiador Flavio Motta, o qual também declarava que seu chefe, “Prof. Pietro Maria Bardi, exerce a função de diretor do Museu de Arte de São Paulo”.^[8]

O Masp era o motivo da permanência do casal Bardi no Brasil. Ao esposo cabia o projeto institucional e a curadoria na aquisição do acervo que rapidamente se tornou um dos mais relevantes do hemisfério Sul. À recém-casada cabia adaptar os dois andares do número 230 da rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, para as exposições e demais atividades do “Museu de Arte”, termo que na época era mais empregado do que o acrônimo a que atualmente estamos acostumados. No inciso letra “E” da carta em que pede a nacionalidade brasileira ao então presidente Getúlio Vargas, Lina Bo Bardi declarara ser “arquiteto”,^[9] sem flexão de gênero, como gostava de ressaltar — não havia nenhum traço feminista nisso, simplesmente *architetto* era a palavra em italiano utilizada tanto para homens quanto mulheres.

Em meio à papelada, depara-se com a seguinte missiva:

Declaramos que dna. Achillina Bo Bardi, natural da Itália, arquiteta de renome, se recomenda pela sua capacidade profissional e artística, podendo prestar serviços relevantes no terreno das belas-artes.

São Paulo, 16 de junho de 1951

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello^[10]

Com assinatura de próprio punho numa folha com cabeçalho dos Diários Associados, Chatô endossava a nacionalização de Lina Bo Bardi. O padrinho era um dos homens mais poderosos do Brasil e estava em seu auge: meses antes dessa manifestação por escrito, sua TV Tupi fez a primeira transmissão televisiva em território nacional. Era dono de dezenas de jornais em diferentes capitais do país, como o *Diário de S. Paulo*, o *Estado de Minas*, o *Diário de Pernambuco*, o carioca *O Jornal*. A revista semanal *O Cruzeiro* era de sua propriedade tal como a mensal *A Cigarra*. Para as crianças tinha os quadrinhos *O Guri*. Também era o patrão de algumas dúzias de emissoras de rádio, de agências de notícias e de propaganda, do Château d'Eu — seu castelo na Normandia adquirido da família real brasileira —, da filial tupiniquim da farmacêutica Schering, de algumas fazendas de agropecuária em quatro unidades da federação, estava iniciando sua campanha para senador da República pelo seu estado natal, a Paraíba, e viria a ser embaixador do Brasil em Londres nos anos JK. Na longa lista de feitos de Assis Chateaubriand se encontra a fundação do Masp.

No papel de mecenas, o dr. Assis convidou o professor Bardi a realizar as ambições que não conseguira empreender na Itália: ser o grande protagonista no campo cultural de um país inteiro, tendo uma instituição artística em que poderia mandar e desmandar. Lina Bo, um caso então raro de jovem do sexo feminino com formação universitária, defensora do modernismo, com passagem por diferentes redações de periódicos, interlocutora de projetistas relevantes, era o perfeito braço direito para o empreendimento profissional de Pietro. Ela fazia a expografia das mostras dele. Lina tinha o conhecimento editorial e gráfico para as publicações na promoção da nova instituição cultural. Ela cuidaria do dia a dia do museu quando ele estivesse viajando. Por sua vez, depois de passar seus primeiros anos de formada numa conjuntura e num contexto em que “não se construía nada, só se destruía”,^[11] Lina enxerga uma chance para que seus projetos arquitetônicos deixassem de ser meras especulações e belos desenhos em páginas de revistas para serem, de fato, materializados.

O primeiro projeto construído foi sua própria casa no Morumbi. Mais especificamente, numa área que pouco antes era uma fazenda de chá e estava sendo loteada com ruas sinuosas, nos moldes das cidades-jardins, pelos arquitetos Gregori Warchavchik e Oswaldo Bratke. Para além do interesse imobiliário, o longínquo arrabalde era considerado por Assis Chateaubriand e P. M. Bardi um bucólico ambiente para construir residências artísticas ligadas ao museu. Esse plano deu errado, mas o casal Bardi permaneceu entusiasmado com o pioneirismo de colonizar as selvagens terras para além do rio Pinheiros, e comprou dois lotes da rua Trinta

(atual rua General Almério de Moura) do então “Jardim Morumbi” — o compromisso de compra e venda^[12] de 19 de maio de 1949 foi assinado no nome da esposa. A aprovação na prefeitura para o início das obras da Casa de Vidro ocorreu em 5 de julho de 1951, mesmo mês em que Lina e Pietro deram entrada no processo de naturalização. A construção da residência demorou pouco menos de um ano e antes ainda, em 13 de fevereiro de 1952, o marido naturalizava-se; já com Lina, foram quase dois anos para o governo brasileiro reconhecê-la como brasileira.

Nesse período, os documentos de marido e mulher não mostram como endereço a primeira edificação construída por Bo Bardi, mas sim a rua Traipu, 1231, Pacaembu, São Paulo.^[13] Pietro e Lina alugaram por alguns anos a casa de Daniele Calabi, judeu italiano com formação em engenharia e arquitetura.^[14] Ele tinha fugido do seu país de origem após a implementação, pelo governo fascista, das mesmas perseguições raciais do regime nazista. Quando chegou a São Paulo em 1939, após brevíssima passagem por Buenos Aires, Calabi não tinha a carteira que permitia sua atividade profissional. Quem o acolheu nessa situação foi outro hebreu de família e formação arquitetônica italiana: Rino Levi. Assim que pôde, Daniele fundou uma empresa, que construiu um considerável número de edificações em Perdizes e Pacaembu, como a casa da Traipu onde morou por poucos anos com sua esposa Ornella Foà. Antes mesmo de voltar para a Europa em 1949, Calabi alugou a residência aos Bardi, que diziam, naquela década de 1940, só encontrar “aquelas casas pretensivas no Jardim América”, como afirmou Lina, e onde não queriam morar “de jeito nenhum”.^[15]

Histórias de arquitetos europeus chegando ao Brasil em meados do século XX são recorrentes: a Lina e Calabi se somam os italianos Giancarlo Palanti, Carlo Fongaro, Ermanno Siffredi e Maria Bardelli, o polonês Lucjan Korngold, o húngaro Ferenc Beck, o alemão Franz Heep e muitos outros que desenharam a silhueta da paisagem urbana paulistana.

Não é a história de imigrante que faz de Lina Bo Bardi uma figura singular, porém a relação que ela estabelece com um “país pobre, de gente pobre, mas riquíssimo, maravilhoso, onde poderia se fazer”.^[16] São palavras da arquiteta poucos meses antes de morrer, quando falava sobre a nacionalidade brasileira:

— Pietro nunca esqueceu a Itália. Ainda hoje! Eu não, não me lembro mais de nada, não me interessa nada. E só o Brasil, porque acho um país pelo qual tenho um carinho especial.^[17]

Quando, em audiência realizada no dia 28 de abril de 1953, Achillina Bo Bardi tornou-se oficialmente brasileira, renunciando por força da lei à nacionalidade italiana, ela fez disso mais do que um registro burocrático. Diferente de muitos, não assumiu o papel de importadora de know-how por sua formação europeia. Não tinha nenhum traço de índole civilizatória. Lina teve verdadeira curiosidade pelo que aqui existia.

Deus e o diabo na terra do sol

30 de junho de 1963

Numa das primeiras visitas à Bahia, uma imensa estátua chamou a atenção de Lina Bardi.^[1] A escultura era grande. Tinha uns três metros de altura. De madeira. Mais especificamente, um tronco de jaqueira^[2] que se bifurcava, como se fosse naturalmente ideal para esculpir uma figura humana de braços erguidos. Foi o que fez o artista Mário Cravo Júnior.

A árvore foi talhada de modo a decompor o corpo natural em algumas dezenas de faces planas, numa operação própria do cubismo. Contudo, não se objetivava a abstração: a escultura era evidentemente figurativa. Na base, viam-se os pés descalços. A meia altura, uma faixa preta circundava a cintura daquela imagem, tal como se estivesse vestida com um hábito sacerdotal. Os dois grossos ramos superiores faziam as vezes de braços fortes e levantados. Encolhido entre os ombros (isto é, bem no bívio do tronco), apresentava-se um rosto com semblante sofrido, como se ali padecesse. Aquele mártir tinha cabelos volumosos e negros que se mesclavam com a longa barba. Seria pertinente ter dúvida se era um imenso ícone de Cristo ou de Antônio Conselheiro.

A interrogação desfazia-se na percepção de uma particularidade. As mãos para o alto não estavam com as palmas abertas como se sugerisse uma acolhida generosa, nem demonstrava os estigmas da crucificação. Viam-se punhos cerrados e um dedo indicador apontando para determinada direção. Era um gesto combativo. Aquela dramática estátua só poderia ser do carismático líder que arregimentou milhares de paupérrimos sertanejos em um igualitário arraial de Canudos contra o Exército da recém-proclamada República.

Lina viu aquela escultura já um tanto esquecida em meio a obras mais recentes no ateliê de Mário Cravo e resolveu, com Pietro, comprá-la e doá-la ao Museu de Arte Moderna da Bahia, o Mamb.^[3] A instituição tinha sido fundada em 1960 e, desde a abertura, estava sob a batuta da arquiteta. O centro artístico ocupava o foyer do Teatro Castro Alves — fechado para encenações devido a um incêndio em 1958 às vésperas da sua inauguração —, e Lina decidiu implantar aquela estátua de madeira diante da entrada do novo museu. Sobre um pedestal feito sob medida, a grande imagem de Conselheiro ficava voltada para o largo do Campo Grande.

Poucos dias após sua instalação, começou-se a notar que, ao anoitecer, pessoas iam acender velas ao redor de Antônio Conselheiro.^[4] Mulheres e homens, pobres e anônimos, fizeram dali um ponto de devoção. O fenômeno gerou um estranhamento que levou o *Diário de Notícias*, um dos principais jornais da cidade, a questionar o motivo daquela primeira doação ao museu que se dizia de arte moderna. Devido ao cargo de diretora, o título de doação ficou somente no nome de Pietro. Assim, o professor Bardi se pronunciou:

Como doador paulista, gosto dum Mário Cravo figurativo-expressionista, agitado

escultor que fez sua educação plástica na riqueza da fantasia popular dos ex-votos, das cabeças e animais, dos barcos do rio São Francisco, na postura trágica dos Cristos da Contrarreforma, nas grandiosas solenidades das estátuas das fachadas de nossas igrejas barrocas, nas primitivas ingenuidades dos pretos ajudantes dos portugueses na preparação das talhas, isto é, gosto de um Cravo cantor das coisas baianas que o povo sabe apreciar. [...] gosto de imaginar este gesto invocativo do Conselheiro como um símbolo que o povo vai demoradamente fixar na fantasia solidariamente com a história xenofontiana de Euclides e as lendas confusas dos fatos trágicos de Canudos. A escultura de Mário Cravo não é uma ilustração; é uma obra reverencial para um homem e uma terra, e é na aspereza de esculpir a duríssima madeira, no esculpir misturando aos sentimentos, a cultura das coisas elementares da imaginação popular, que o artista conseguiu fixar alguma coisa que, se não for enganado, terá no futuro um lugar nas relíquias baianas.^[5]

A estátua irritava profundamente os militares instalados no vizinho Forte de São Pedro^[6] e era tratada com certa indiferença pelas classes média e alta brancas soteropolitanas — se alguns membros da elite sentissem afeto ou incômodo pela escultura, não era pelo que representava o ídolo messiânico, mas pela forma artística em si. O burburinho das casernas não intimidou Lina na tentativa de, ao fincar Conselheiro naquele espaço público, deixar de lado a fidalguia e estabelecer uma relação direta com a faixa mais humilde da população. Com velas ardendo, veneravam o ícone aqueles que constituíam o povo — termo que ela insistentemente repetia.

Poucos anos depois, em seu diário, a arquiteta colou uma fotografia na qual um certo messias estava de bata do pescoço às canelas, cado encimado por uma cruz e braços levantados tal como o Antônio Conselheiro do Campo Grande. Na imagem, datada de 30 de junho de 1963, o beato parece no topo de um monte de terra árida e ao seu redor não havia velas, mas pessoas devotas. Essa cena foi presenciada in loco por Lina. Não era uma foto que estava colada na sua caderneta, mas um fotograma de uma película cinematográfica. O religioso em pose épica era um ator. O povo era composto de figurantes e equipe de produção. À caneta, Lina fez uma seta indicando aquele enquadramento e anotando o nome “Glauber”. Era a filmagem de *Deus e o diabo na terra do sol*.

O filme foi rodado nos sertões por onde peregrinava Conselheiro arrebatando milhares de fiéis à espera de um milagre a salvá-los da seca e da fome. Ao norte do estado da Bahia, a cidade de Monte Santo foi tanto cenário para a equipe de Glauber Rocha quanto lugar onde as tropas das Forças Armadas brasileiras se estabeleceram para aniquilar a comunidade de Canudos. A fama do lugar vinha de antes. Ainda quando o país era uma colônia lusitana, a vila considerada sagrada recebeu de Lisboa um nome composto e longo: Santíssimo Coração de Jesus e Nossa Senhora da Conceição de Monte Santo. Sertanejos de diferentes estados para lá peregrinavam na Semana Santa e no Dia de Todos os Santos.

A romaria de Lina começou às dez horas de uma noite do final de junho de 1963.

Saiu de Salvador para atravessar os 350 quilômetros de avariadas estradas em um jipe do Mamb conduzido por Renato Ferraz, secretário administrativo do museu, e acompanhados por Sante Scaldaferrri, assistente de montagem de exposições da instituição.

Glauber Rocha estava longe de ser um desconhecido para Lina Bardi. O cineasta conhecera a arquiteta em aulas que ela ministrou na Universidade Federal da Bahia em 1958. Porém é no ano seguinte que eles se aproximam por intermédio do diretor teatral Eros Martim Gonçalves — os três trabalham juntos na montagem da exposição Bahia no Ibirapuera, durante a V Bienal de São Paulo. Glauber tinha vinte anos e dona Lina estava prestes a completar 45. Ele era a figura principal de um grupo conhecido como Geração Mapa: jovens do Colégio Estadual da Bahia (o chamado “Central”), onde encenavam as “Jogralescas” — uma teatralização de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira e Cecília Meireles no auditório escolar com cenários e figurinos feitos especialmente para as ocasiões — e publicavam a revista *Mapa* — entre os editores temos o poeta Fernando da Rocha Peres, o cineasta Paulo Gil Soares e o artista plástico Calasans Neto. Quando passou a ter contato frequente com Lina Bardi, Glauber Rocha era recém-casado com a atriz Helena Ignez e estudante na Faculdade de Direito da Bahia, que logo abandonou, em 1961, para dedicar-se ao cinema e a textos para os periódicos locais *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias*. Começando a dirigir seus primeiros filmes, frequentemente ia até o escritório de Lina no Mamb. Lá passavam horas conversando. Eventualmente ajudava com uma tarefa no museu, usava as avariadas dependências do incendiado Teatro Castro Alves para montar os cenários de algumas de suas primeiras filmagens e ocupava a sala da arquiteta para redigir roteiros cinematográficos.^[7] Não que houvesse uma singularidade nesse comportamento dele, já que, desde muito jovem, Glauber Rocha mobilizava baianos proeminentes: tinha como interlocutores desde Jorge Amado, que cedeu seu imóvel em Petrópolis para a lua de mel do cineasta,^[8] até figuras como o neófito na política, o então deputado federal Antônio Carlos Magalhães.^[9]

A diferença é o fato de a arquiteta ter o cineasta como seu pupilo,^[10] talvez o mais brilhante. Glauber Rocha, por sua vez, declarou em artigo no jornal que o museu dirigido por Lina Bardi era um dos “tanques de choque” na “guerra que as novas gerações devem abrir contra a província” baiana, conclamando que “os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do Mamb”. A luta contra o estigma de província era para acabar com “piada de baiano” que, segundo ele, ocorria devido a “estes ‘jovens-velhos’ e estes ‘velhos-jovens’ que cometem as ‘baianadas’”. Para tanto era preciso derrotar “sua linguagem convencional, no seu tabu contra a liberdade de amar, na sua conveniência do traje”. E foi taxativo ao afirmar que, “se agora não agirmos, no dia em que o governador Juracy [Magalhães], o escritor Jorge Amado, o cantor [Dorival] Caymmi e a bela Martha [Rocha] estiverem mortos, a Bahia não passará de uma digna sepultura saudosista”.^[11]

Na transposição das intenções filosóficas para o mundo real, como durante a gravação de *Deus e o diabo na terra do sol*, a população de Monte Santo recebeu com cautela e distância os moços da equipe de cinema. A história pregressa do lugar

justificava a reticência. Ademais, há de se considerar que os sertanejos jamais tinham visto aquelas máquinas — sabiam o que era fotografia, mas cinema não era algo conhecido por lá. Na chegada dos estrangeiros, os monte-santenses se recusaram a fazer figuração e ajudar na montagem de equipamentos. Diziam que a turma vinda da capital do estado iria “trazer a guerra”.^[12]

Esse temor do imaginário popular foi transposto para a película na figura do cangaceiro Corisco, o Diabo Loiro, o comparsa de Lampião que desejava vingar sua morte. Aliás, quando Othon Bastos apareceu com a indumentária do temido personagem do cangaço, não foram poucos os moradores da localidade a se esconderem em suas casas. O roteiro cinematográfico também apresentava a maldade do profeta da ocasião: o beato Sebastião pedia sacrifícios e imolava na promessa do paraíso, quando “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. Devoção e sofrimento misturavam-se no clamor ruidoso dos fictícios fiéis. Padre Cícero e Conselheiro não deixaram de ser mencionados pelos personagens. Curiosamente, entre um take e outro, Lidio Silva, ator negro que desempenhou o papel da messiânica figura, foi requisitado para batizar uma criança e fazer chover na lavoura.

Lina Bardi estava presente nos bastidores dessa aventura criativa de Glauber Rocha. Deduz-se que ela testemunhou com encantamento. Dona Lina quis ser fotografada com aqueles jovens que constituíram seu círculo de amizades em Salvador. Ao centro da foto está a arquiteta com calça de linho e camisa de algodão, ambas igualmente claras, fazendo pose com o pé esquerdo e o rosto inclinados na mesma direção, porém seu olhar encara a câmera. Glauber Rocha está à sua frente de camisa aberta e agachado como se mexesse em algo na terra. Ao seu lado estão Paulo Gil Soares com um rádio na mão e o fotógrafo Waldemar Lima — os dois olham para baixo, pois o grupo estava em um ponto elevado da serra de Monte Santo. Do lado oposto encontram-se o cineasta niteroiense Walter Lima Júnior com um elegante cashmere sobre os ombros e as mangas amarradas na altura do peito, além de Sante Scaldaferrì, vestido de modo mais burlesco com uma calça de tergal, paletó preto, chapéu, bigode chamativo e câmera fotográfica presa por uma corda no pescoço. A vegetação de caatinga fazia fundo, mas nada chama mais a atenção do que Lina, ao centro, orgulhosa em meio a sua jovem turma.

Em seu diário, na data 29 de junho de 1963, Lina desenhrou um encontro de fim de tarde com Glauber Rocha sentado na rede com pernas abertas, o roteirista Walter Lima Júnior encostado numa cama, o protagonista Geraldo del Rey dedilhando violão e Renato Ferraz dormindo na cama. Ela também se representou sentada em uma cadeira, de costas para o observador, como se olhasse homens — ela anota o nome de cada um e se identifica com o italiano *io*, isto é, “eu”.^[13] A casa, onde sucedeu o momento esboçado por Lina, era considerada amaldiçoada pelos monte-santenses. Dizia-se que lá apareciam espíritos e ouviam-se vozes rezando à noite. O fantasioso imaginário dos sertanejos impregnava os forasteiros do cinema para além do apontado no script.

Na página da caderneta pessoal em que colou um fotograma do beato Sebastião de braços abertos, Lina fez várias anotações misturando português com italiano. Era 30 de junho de 1963, dia em que, às dezesseis horas, ela retornou a Salvador,

levando consigo mudas de plantas suculentas e orquídeas que cresciam entre as pedras da saída do santuário. Também registrava ter visto bromélias vermelhas e o xiquexique, aquela espécie de cacto de vários braços tão comum no sertão nordestino. A edificação religiosa mencionada é, na verdade, uma singela capelinha de três cruzeiras sobre a fachada branca localizada no topo da serra de Monte Santo. Lina a desenhou na folha ao lado de seu diário. No centro do croqui está a igreja com a tímida torre central, à qual só se chega pelo íngreme Caminho da Santa Cruz nos seus dois quilômetros de comprimento para subir os cerca de trezentos metros de altura. A arquiteta traçou os últimos metros da via de pedras assentadas de modo absolutamente irregular. Naquela ilustração, toda a obra humana está envolvida pela vegetação seca e informe tanto pelos ventos constantes do alto do morro quanto pelas galhadas retorcidas daquela natureza descrita com tanto interesse por Lina Bardi.

Sua relação com *Deus e o diabo na terra do sol* não terminou aí. As cenas gravadas em ambientes internos ocorreram no Unhão, conjunto arquitetônico composto de solar, galpões e capela debruçados sobre a baía de Todos os Santos desde, pelo menos, o século XVII.^[14] Quando a equipe de Glauber a utilizou como cenário, a histórica edificação acabara de ser restaurada sob a batuta de Lina, com o intuito de lá instalar o Museu de Arte Popular.

Para constituir o acervo dessa instituição, a arquiteta viajou diversas vezes pelo interior do estado da Bahia. Chamava de excursões técnicas^[15] as idas às cidades do Recôncavo Baiano, como Maragojipe e Santo Amaro. No seu roteiro estavam também deslocamentos mais longos, como para Feira de Santana, Paulo Afonso, Cipó, Serrinha, Santa Teresinha, Amargosa, Coração de Maria, Brumado.^[16] De Itiúba trouxe chapéus de palha, esteiras e cestas. Na zona do rio Peixe, no município de Ipirá, adquiriu roupas de vaqueiro, sandálias, artigos de couro em geral. Da cidade de Barra vieram moringas, potes de cerâmica, bonecas de pano e redes de dormir. Sante Scaldaferrri surrupiou ex-votos das capelas de Monte Santo para a coleção do museu. De Rio de Contas vieram punhais e artefatos de níquel. A lista completa feita por Lina Bardi de objetos de interesse para Museu de Arte Popular era longa e variada: armadilhas, balaios, balões, berimbaus, bocapiús, caçuás, cata-ventos, cuícas, jererés, mocós, munzuás, pandeiros, tamborins, figas de osso, máscaras de Carnaval de papel machê, pentes e anéis de chifres, espátulas e cuias de casca de tartaruga, colares e braceletes de sementes duras.

O museu não se restringia a objetos da Bahia, por isso Lina também foi para outros estados. Em agosto de 1963 esteve no Ceará acompanhada do jornalista Lívio Xavier, que lhe fez um roteiro do que de mais interessante faziam os artesãos cearenses.^[17] De lá seguiu para Pernambuco e foi recebida por Francisco Brennand e pela sua amiga Violeta Arraes, irmã do governador, que participava de movimentos de educação de base no chamado “polígono das secas”.^[18] No Recife, Lina também se reuniu com Celso Furtado,^[19] então superintendente da Sudene, fundada em 1959 com o objetivo de desenvolver economicamente a região Nordeste. Vincular-se a essa autarquia correspondia à busca de um esteio na documentação da produção manual e não sistemática da população nordestina mais pobre. Esse trabalho era

visto por Lina como ponto de partida para a constituição de um centro de estudo e ofícios. Portanto, seu projeto original não era a formação de um museu de coleção exposta permanente ou temporariamente, mas a instituição de uma escola estruturada com as bases produtivas e culturais que encontrara no Nordeste desde 1958, quando fez de Salvador seu endereço de atuação.

A bem da verdade, Lina Bardi não deixou de morar no Morumbi, mas por quase cinco anos passou mais dias no Nordeste que na capital paulista. Nas suas longas temporadas, hospedava-se no Hotel da Bahia, inaugurado no começo daquela década a partir do projeto modernista de Paulo Antunes Ribeiro e Diógenes Rebouças, arquiteto baiano com quem Lina deu aulas na UFBA no segundo semestre de 1958. Era o maior e mais elegante hotel da cidade, que, a propósito, pertencia ao poder público — havia sido construído pelo governo baiano para acolher os visitantes mais ilustres em uma Salvador que ainda não tinha boas hospedarias. Ficava no Campo Grande, portanto, a arquiteta caminhava apenas 350 metros até o escritório de trabalho no foyer do Teatro Castro Alves, onde estava instalado o Mamb. Havia dias em que esse percurso de dona Lina era acompanhado com os olhos pelo adolescente Caetano Veloso escondido nas árvores da praça.^[20]

O cantor não usa meias palavras para ressaltar a importância da presença física de Lina na Bahia daqueles anos. Contudo, a arquiteta suscitava sentimentos dúbios. Era vista como um farol intelectual pela juventude da qual Caetano fazia parte e se beneficiava com as reformas universitárias promovidas pelo reitor Edgard Santos. Com certo grau de contradição, os mesmos estudantes faziam protestos contra a direção acadêmica, pois, apesar de trazer professores progressistas, o perfil político de Edgard era conservador.^[21] Os personagens que levam Lina para Salvador são membros de uma elite sedenta por se “europeizar”. Assim, causou bastante estranhamento àquela sociedade ainda provinciana (como Glauber bem adjetivou) ver uma mulher usando calças.^[22]

Enquanto as distintas senhoras da Bahia usavam vestidos frescos para aguentar o calor ininterrupto, Lina trajava calça e camisa no dia a dia. Nos relatos de quem a conheceu na época, ela costumava estar de preto, porém não faltam fotos em que aparece com roupas claras, algumas até estampadas, durante a montagem de exposições no Castro Alves ou no restauro do Unhão. Costumava carregar, na mão direita, uma bolsa de couro, de tamanho considerável, na qual guardava de tudo um pouco — pente, maquiagem, talão de cheques, uma caderneta que servia tanto de diário quanto para anotações sobre os projetos —, até ficar bem pesada.^[23] Usava sempre relógio de pulso. Um broche com forma exótica por vezes era preso à roupa ou um colar fino e sutil repousava em seu pescoço. Todavia, tais joias eram usadas pela arquiteta com parcimônia e em ocasiões específicas, como vernissages com a presença da primeira-dama do estado, dona Lavínia Magalhães, ou de Odorico Tavares, testa de ferro local de Assis Chateaubriand.

Lina Bardi não gostava muito dessas ocasiões sociais. Não se sentia à vontade em recepções oficiais ou festas regadas a vinho que emulassem, em Salvador, os costumes da burguesia francesa. Demonstrava pouco ou nenhum interesse pelo disse-me-disse das altas rodas. Manifestava uma frieza, até mesmo desdém, quando

apresentavam a ela uma pessoa supostamente importante. Aos seus raros interlocutores da época, como o antropólogo Vivaldo da Costa Lima e o advogado Nemésio Salles, Lina gostava de perguntar sobre um capoeirista qualquer, uma baiana com tabuleiro em certa rua, um terreiro de candomblé meio escondido e distante da região central. Estava mais interessada nos anônimos que nas figurinhas assíduas em colunas sociais. Tinha curiosidade pelas rendas de tecidos brancos das roupas das mães de santo e nas padronagens com geometrias e fantásticas cores vindas da herança africana. Ela queria escutar as histórias marginais e as fabulações populares.^[24]

Lina era sem dúvida uma mulher lindíssima na virada da década de 1950 para 1960. Seu cabelo negro, volumoso, estava sempre bem penteado. Podia estar trajada do modo mais simples, mas elegância não lhe faltava. É claro que atraía olhares. Uma bela mulher com importante cargo de direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, em meados do século XX, invariavelmente sofreria com o machismo. A misoginia vinha tanto daqueles com cabelos brancos quanto de alguns com fios pretos sobre a testa, que não simpatizavam com aquela “estrangeira” apitando no quintal que supunham deles. Até os que se diziam amigos depois a caracterizaram como italiana de temperamento mercurial, com dificuldades de relacionamento humano.^[25] Não foram poucas as fofocas acerca de sua vida sexual: a infidelidade de Lina a Pietro, tal como de Pietro a Lina, fez parte da mitologia que se constituiu ao redor daquela persona. De outros baianos, recebeu a depreciativa alcunha “Lina Bobagem”.^[26] Ela ignorava esses boatos e maledicências. Incomodava mais os episódios com os mais simples em quem Lina se fiava, por exemplo, quando operários não acatavam suas ordens nos canteiros de obra de projetos dela.^[27] Naqueles anos daquela Bahia, a arquiteta precisava parecer arquiteto para ser respeitada. Por isso, as calças.

O primeiro baiano com quem Lina Bardi estabeleceu uma relação de maior amizade foi o autor da estátua de Antônio Conselheiro, o artista Mário Cravo Júnior. Ela o conheceu na década anterior, em 1949, quando ele expôs sua escultura intitulada *Forma vegetal* no Masp da rua Sete de Abril.^[28] Quando era recém-chegada a Salvador e vivia sozinha no Hotel da Bahia, dona Lina almoçava aos domingos na casa de Mário e sua esposa Lúcia, algumas vezes assumindo a responsabilidade de cozinhar um espaguete à carbonara, segundo relatos, delicioso. Para a família que amistosamente a acolheu, Lina chegou a projetar uma casa que nunca foi construída. Em uma das cartas que enviou a Cravo, lembrou esses almoços com alegria. Na mensagem datada em 29 de setembro de 1962, ela fez uma curiosa observação: “pena que os ‘chinelos’ (chinelos intelectuais) e o ‘cantinho do fogo’ (cantinho do fogo intelectual) não o deixem participar de nossa excursão técnica no Recôncavo”. Seguiu-se um desenho quase juvenil, feito a lápis, de uma poltrona que tem ao lado uma xícara com bebida fumegante e dois sapatos pretos, além de um coraçãozinho perdido no meio.^[29] Dias depois, mais uma carta de Lina, agora escrita com caneta Bic azul e em tom de pacificação após um debate inflamado entre os dois:

Salvador, 19.10.1962.

Caro Mário,

Dada sua incapacidade de “frieza crítica” NUNCA MAIS falarei do assunto ARTE. [Lina desenhou um capitel de coluna grega embaixo da última palavra em letras maiúsculas.]

É claro que a conversa de hoje não foi sobre “valores”, mas somente sobre “expressão”. Encerrado sim?

Flor amiga da Lina e até domingo.^[30]

A proximidade afetiva e (apesar de eventuais diferenças) intelectual entre os dois fez de Cravo o primeiro cicerone de Lina pela Cidade da Bahia. Poucas semanas após a chegada da arquiteta, em 1958, num dia quente e de céu azul, ele anunciou a ela:

— Agora vamos visitar o Pierre Verger.

O fotógrafo e etnólogo francês morava numa metade de sótão de um simplório prédio de quatro andares no Caminho Novo do Taboão, um trecho de construções modestas entre a Cidade Baixa — o bairro do Comércio — e a Cidade Alta — o Centro Histórico decadente, mas com suas casas ainda com a integridade que viria a perder na década seguinte.^[31] Quando a arquiteta e o artista subiram a ladeira e chegaram à frente do edifício, um transeunte alertou que o gaulês convertido ao candomblé estava resfriado, mas que os visitantes podiam subir. Ao chegar à porta destrancada do aposento, bradou o único soteropolitano de nascimento da ocasião:

— Somos nós, o Cravo e a Lina Bardi.

A arquiteta viu um ambiente praticamente sem móveis mas cheio de “caixas de embalagem, carimbadas em diferentes idiomas com carimbos fascinantes”.^[32] A pequena mansarda do fotógrafo inspirou Jorge Amado na descrição do “pocilga miserável” onde sucedeu uma das mortes de Quincas Berro d’Água. Naquele dia, Verger estava deitado numa pequena cama e disse à recém-apresentada Lina para que ficasse à vontade e sentasse numa daquelas caixas. Ela viu com encantamento aquela moradia exótica.

Não foram somente os personagens de Salvador que Mário Cravo Júnior apresentou a Lina. Ele fazia periodicamente viagens pelo sertão e pelo Recôncavo Baiano. Como o ícone instalado na frente do Mamb leva a deduzir, o artista tinha grande interesse pela arte popular e, com o seu contemporâneo Carybé, cultivava a pitoresca fama de roubar santos barrocos de pequenas igrejas de remotos povoados do interior do estado. O Nordeste, que Lina Bardi conhecia por belas fotos, tornou-se uma vivência real nessas primeiras incursões em companhia de Cravo.

Ao visitar vilarejos, a arquiteta acaba desenvolvendo um interesse diverso daquele do amigo artista. Os olhos dela não miram tanto as obras sacras com apuradas talhas. Embora não os ignore, não são os objetos relacionados a rituais religiosos que atraem sua atenção. Lina ficou impressionada mesmo com itens que saciam hábitos cotidianos para a sobrevivência humana, como um conjunto de canecas. Entretanto, as canecas que lhe interessavam eram feitas de latinhas de lubrificantes Esso, Hypoide, Shell, Texaco e Mobiloil.^[33] Em Feira de Santana, ela encontrou dois bules: um deles utilizara a embalagem de Toddy; o outro, uma lata

de manteiga salgada. A folha de flandres do óleo de cozinha foi recortada e dobrada para virar uma lamparina. Achou também um balde de duas alças feito com uma grande lata, na qual vinha escrito “queijo Cheddar de leite pasteurizado/ doado pelo povo dos Estados Unidos da América/ não é para vender” em português, espanhol, francês, árabe e em algum idioma eslavo — o alimento era distribuído pelo programa norte-americano Aliança para o Progresso. E uma bacia de 45 centímetros de diâmetro feita com a solda dos recipientes de óleo para veículos da Shell, Castrol e Veedol. Todas as marcas estavam expostas, mas não era pop art. Ela considerou interessante, pois a matéria-prima daqueles objetos era o lixo.

Todo aquele material metálico havia sido mercadoria para os que puderam comprar, consumir seu conteúdo e depois, quando vazio, descartar. Não servia mais àqueles inseridos no ciclo da sociedade de consumo. No entanto, no interior da Bahia, aquelas coisas eram recolhidas e convertidas em objetos cotidianos, com função diferente da original. Quem coletava e transformava tais coisas? Lina dizia que eram “homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação da beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar”.^[34]

Não havia excessos e requintes naquelas canecas de lata. Não existia nada de supérfluo naquele balde de queijo cheddar de assistencialismo ianque e que passara a carregar água para uma casa agreste em condições ainda medievais, sem saneamento nem luz. Não dizia respeito a moda ou tendência passageira aquela bacia soldada em restos de mecânicas para se tornar balaio metálico da pouca comida da aridez reinante. Nada mais tem a ver com o ato de venda ou obtenção de lucro aquele bule com marca de achocolatado. Aquilo com que Lina se deparou no Nordeste na virada dos anos 1950 para os 1960 provocou as seguintes palavras: “Cada objeto risca o limite do ‘nada’, da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do ‘útil’ e ‘necessário’ é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia”.

Essas coisas eram mais do que objetos interessantes para serem selecionados por uma curadora sagaz, a qual os exporia num museu e disseminaria em páginas de revistas e livros. Essas coisas foram o ponto de partida de Lina Bo Bardi para um projeto de Brasil. Não era um projeto arquitetônico, mas um projeto de produção nacional autêntica, “de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias”.^[35] O nome cunhado por Lina para tais coisas é a palavra-chave: pré-artesanato.

É pré-artesanato, pois resulta de trabalho manual “extremamente rudimentar” feito no interior de organizações familiares pequenas, isoladas, não sistemáticas. É da ordem das coisas encontradas e transformadas com poucos gestos. São peças domésticas de suporte a atividades cotidianas. Lina reconhece as qualidades pobres, no sentido matérico e tecnológico, pois da carestia se forja apenas o que é estritamente essencial. Na pobreza, na moléstia, na escassez, o único desejo é sobreviver, não importa como. Cada objeto inventado não provém de plano elaborado, mas é, na verdade, fortuito. Portanto, não há projeto dessas coisas quando o objetivo único é a subsistência. As noções de técnica aqui não fazem

sentido. Tal ato criativo é oriundo da falta de elementos. Não há teoria aqui: o pré-artisanato é fruto da experiência real da pobreza. Como a arquiteta notou, os nordestinos que elaboravam tais itens eram “obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural”.^[36]

Artesanato, por sua vez, provém de um tipo de organização social: as corporações de ofício. Por mais que não houvesse nelas divisão de tarefas, os trabalhadores já se especializavam na feitura de determinados itens. A hierarquia interna era primitiva — mestres e aprendizes —, porém tais associações de trabalho excediam o vínculo familiar e constituíam-se como o alicerce econômico dos contratos sociais na Antiguidade e, como Lina enaltecia, “tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em corporações”.^[37] A partir dessas bases é que, no século XVIII, surgiram as manufaturas, com a separação de incumbências entre diferentes pessoas para aumentar a produtividade e a padronização dos artigos. Desse estágio até a introdução das máquinas e a Revolução Industrial demorou pouco. Lina aludia a tal formulação histórica para lembrar que o processo de constituição de indústrias levou séculos para as sociedades europeias.

Para Lina Bo Bardi, o Brasil da virada das décadas de 1950 e 1960 estava numa encruzilhada.

O país poderia optar por uma “industrialização abrupta, não planejada, estruturalmente importada”,^[38] que deixaria a sociedade brasileira a reboque de modismos de outras nações. Na submissão a técnicas estranhas às nossas necessidades reais, as cidades seriam inundadas de objetos supérfluos — Lina gostava de intitulá-los com um anglicismo: *gadgets*. Isso afetaria de morte os projetos de objetos elaborados aqui, a despeito da escala, pois poderia ser um garfo ou uma casa popular, o que, segundo ela, inclusive constituiria uma das causas profundas da nossa esquizofrênica especulação imobiliária.^[39]

O outro caminho seria o Brasil assumir como pontapé inicial algo autenticamente seu: o pré-artisanato nordestino como germen de uma “verdadeira cultura autóctone”. Ela estava ciente de que o desenvolvimento industrial orientado por uma inteligência interna é demorado — leva anos, décadas, séculos, tal como ocorreu na Europa de onde Lina veio. Porém aquele pré-artisanato surge aos seus olhos tal como uma revelação, já que eram olhos de uma senhora que viu cair sobre sua cabeça, literalmente, as bombas da barbárie nazista. Por isso, em todos os anos que viveu no Brasil, Lina Bardi carregou consigo um pensamento: “O Ocidente depois da Segunda Guerra Mundial está minguando. Tudo aquilo que era elegância, o refinamento, as coisas gostosas... sumiram”.^[40] Ela atravessou o oceano Atlântico certa de que o “Ocidente está à beira de uma revisão total”. E que quem oferece um caminho genuíno, original e legítimo é “o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das ‘vilas’, é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir”.^[41]

A defesa feita por Lina Bardi de uma lógica de desenvolvimento produtivo — distinguindo pré-artisanato, artesanato, manufatura e produto industrial — provém de sua preocupação com a “Civilização do Nordeste” quando entrasse em contato

com a industrialização externa. Enquanto na Europa o avanço da ciência ocorreu no interior da sua própria cultura, dona Lina via com extremo receio o que poderia acontecer com o sincrético tecido social baiano que Mário Cravo Júnior e Glauber Rocha lhe apresentaram na aspereza do sertão e na ebulição cultural de Salvador daqueles anos. Nas lembranças da própria Lina:

Os tambores do Desfile da Primavera roncavam forte, sem nina-nana. Os atabaques batiam sem parar, as crianças de mãos dadas desfilavam com flores de papel entre as cadeiras da calçada da avenida Sete, sem prédios, só casas. A cidade cheirava fruta podre e esteiras. Os estudantes corriam como formigas procurando folhas de cultura, gritavam nos alto-falantes das esquinas — não queremos dançarinos, queremos geólogos; de cara fechada, sem concessões, numa dialética tensa, contra a instalação humanístico-literária da cultura. Os meninos da Escola Carneiro Ribeiro batiam ferro e madeira, trabalhavam nas máquinas: Bahia cidade universitária.

Cadeiras quebradas, paredes rachadas, velhos quintais, rosas Amélia, coisas caindo, casas caindo no Recife, na Bahia, em Santa Catarina. O Brasil tinha chegado num bívio. *Escolheu a finesse.*^[42]

A finesse fez com que, logo após o golpe militar de 1964, fosse retirada a estátua de Antônio Conselheiro da frente do Mamb, no Campo Grande. Atravessando a rua, diante de uma das entradas do Forte de São Pedro, os militares colocaram um obelisco-anão em memória aos soldados do Exército que eliminaram a ferro e fogo a miserável população de Canudos.^[43]

Terra arrasada

13 de agosto de 1943

Cinco centenas de aeronaves da Força Aérea Real do Reino Unido se deslocavam para Milão. Numa madrugada sem nuvens, os modelos Avro Lancaster e Handley Page Halifax transportavam cerca de 2 mil toneladas de bombas para serem lançadas em edifícios e ruas.^[1] O objetivo era aniquilar a cidade em um mês.

Desde 1942, o Norte da Itália tinha forte presença de tropas nazistas, que ali estavam para dar apoio ao Exército italiano subordinado às ordens da ditadura fascista. No entanto, em 25 de julho de 1943, Benito Mussolini foi destituído de seu cargo de chefe de governo pelo rei Vítor Emanuel III, o que instalou uma disputa entre o Eixo e os Aliados por Milão.

À meia-noite e 35 minutos do dia 13 de agosto de 1943, as sirenes tocaram pela cidade alertando os moradores a sair de suas casas e se esconder em galerias subterrâneas:

— Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei debaixo da terra correndo e descendo sob bombas e metralhas^[2] — contava Lina Bo sobre as noites de bombardeio na cidade onde morava.

Dez minutos depois do início dos alertas sonoros, as bombas começaram a cair no centro de Milão, no bairro Ticinese, no Corso Sempione, na Porta Garibaldi. O Palazzo Marino, sede da prefeitura, ficou em ruínas naquela madrugada. A igreja de Santa Maria delle Grazie foi destruída — nela estava *A última ceia*, de Leonardo da Vinci, salvo pela proteção de sacos de areia empilhados. A Galeria Vittorio Emanuele II teve sua cúpula de vidro despedaçada e sua fachada danificada. Na mesma praça, a alva e gótica Catedral de Milão também sofrera graves danos.

Quando amanheceu, a cidade estava impregnada por um cheiro insuportável. Incêndios e escombros por toda parte. O número de feridos estava na casa das centenas. O número de mortos é, até hoje, incerto. Entre os tantos prédios atingidos estava o número 12 da Via Gesù, onde ficava o escritório de Lina e seu parceiro de trabalho, Carlo Pagani. A prancheta, os desenhos, os documentos, seu diploma de arquiteta se transformaram em destroços.

— Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: o importante era sobreviver, de preferência incólume^[3] — relatou Lina.

Não se sabe bem onde ela se escondeu naquela madrugada. Na verdade, aquele fora o segundo ataque aéreo desse mês de agosto e, nas duas noites que se seguiram ao dia 13, os bombardeiros prosseguiram. Em todas as vezes, a bateria antiaérea de

proteção se mostrara totalmente ineficaz. Quase toda a população havia fugido. Milão, cidade-fantasma, tornara-se uma infundável sequência de ruínas. O armistício entre o governo de Roma e os Aliados foi assinado em 3 de setembro de 1943. Entretanto, Milão permaneceu sob a tutela do Terceiro Reich: paraquedistas nazistas tiraram Mussolini de sua prisão e, em 18 de setembro, foi anunciada a fundação da República de Salò, ou “República Social Italiana”, um Estado fantoche nazifascista que controlava o norte e parte do centro da península Itálica. Nessa nova ditadura, Lina passou seus dois anos seguintes.

Como Milão era ocupada por nazistas, para sobreviver e trabalhar naqueles dias era preciso lidar com os tedescos. Ao fim de sua vida, Lina contava sobre uma improvável amizade que fizera com um jornalista alemão, homem culto, pianista nas horas vagas, mas de quem se afastou tão logo ele tentou apresentá-la a ninguém mais, ninguém menos que Joachim von Ribbentrop, o ministro de Relações Exteriores da Alemanha nazista e uma das figuras mais próximas a Adolf Hitler.^[4]

Tal como boa parte da população, os pais e a irmã de Lina deixaram o apartamento que a família possuía no último andar do Palazzo Bolchini, um prédio de estilo neoclássico na Piazza Crispi (atual Piazza Meda, 3),^[5] e refugiaram-se numa zona rural nos arredores de Parma.^[6] Lina quis permanecer em Milão. O apartamento dos Bo tornou-se abrigo de amigos intelectuais, como os pintores Giorgio de Chirico, Felicita Frai, Fabrizio Clerici, além do escritor Raffaele Carrieri, entre outros. Enquanto isso, os alemães construíam tantos esconderijos antiaéreos que Milão passou a contar com, praticamente, uma cidade subterrânea.

Lina se recordava de certa noite.^[7] Estava no apartamento milanês com Clerici, seu amigo desde a faculdade de arquitetura em Roma, quando os bombardeios começaram. Eles não haviam escutado as sirenes de alerta — talvez nem tivessem tocado. Saíram correndo pelas ruas, de mãos dadas, em direção a um refúgio. O mais próximo ficava na praça do Teatro alla Scala, mas quando chegaram ao abrigo antiaéreo, não quiseram abrir a porta para eles. Fabrizio Clerici negociou com quem estava do lado de dentro com o cadeado na mão: disse que representava determinada autoridade. Depois de alguns minutos de conversa, ele e Lina puderam entrar e lá passaram toda a madrugada. Por horas, Clerici ficou acariciando um gato que ali estava. Apesar de lá se proteger em algumas noites de terror, Lina Bo preferia permanecer acima do solo:

— Debaixo da terra os nazifascistas, os traidores da vida e da humanidade. Muito melhor enfrentar a sorte e a morte no terraço de um prédio olhando os “fogos” dos holofotes e as metralhadoras dos aviões^[8] — contava ela.

No Hotel Principe di Savoia, Lina dormia muitas noites e trabalhava na redação da revista *Domus*, em Bergamo, cidade cerca de 45 quilômetros a nordeste de Milão. Em reuniões clandestinas, ela se encontrava com colegas arquitetos para debater uma nova organização profissional: Lina Bo esteve entre os dezoito signatários do documento de fundação do Movimento di Studi per l’Architettura.^[9] Também longe dos olhos da polícia da República de Salò, participou de reuniões de comunistas na Resistência Italiana: caso conseguisse sobreviver àquela trágica barbárie, enxergava naquela ideologia um caminho, pois, nas palavras dela, “sentia que o mundo

precisava ser salvo, mudado para melhor, que essa era a única tarefa digna de ser vivida”. E recordava:

— Cada minuto vivido era uma vitória. Escondida, escutava a rádio BBC de Londres, que, todos os dias, abria sua transmissão internacional com a *Quinta sinfonia* de Beethoven. Acompanhava atentamente as notícias sobre a heroica resistência em Stalingrado.^[10] — dizia a arquiteta.

Tal como tantos esquerdistas italianos de meados do século XX, Lina compreendia que a Europa não fora libertada somente com o dia D dos Aliados na Normandia: o cerco dos soviéticos a Berlim levou Hitler a se suicidar em seu bunker no dia 30 de abril de 1945 — Lina se declarava, veementemente, até o fim da vida, stalinista.^[11] Em 25 de abril, ou seja, cinco dias antes, a bandeira da República de Salò foi hasteada pela última vez em Milão. Dois dias depois, escondido embaixo de um banco de caminhão, Mussolini foi capturado e preso pelos *partigiani*. Em 28 de abril, o ditador fascista foi fuzilado e teve seu cadáver apresentado em praça pública, de cabeça para baixo, pendurado no teto de um posto de gasolina Esso na Piazzale Loreto, então periferia de Milão. A rendição dos nazistas foi celebrada em 8 de maio: a Segunda Guerra Mundial acabara na Europa, no entanto, seguia no oceano Pacífico.

Nesses meses de 1945, Lina Bo, Carlo Pagani e o fotógrafo Federico Patellani foram convidados para fazer uma grande reportagem sobre as condições de moradia em cidades italianas impactadas pelo conflito armado.^[12]

Não era preciso ir longe para verificar a dura realidade. A primeira parada daquele roteiro foi na própria cidade de Milão. O trio visitou um bairro autointitulado Baia del Re, uma homenagem da própria população ao explorador Umberto Nobile e sua expedição, que chegara até o polo Norte a bordo de um dirigível. A área de moradia popular na zona sul milanese fora construída pelo governo nos anos 1920: por isso, seu nome oficial era 28 Ottobre, data da fascista Marcha sobre Roma — atualmente, é conhecida como Quartiere Stadera.

Naquele primeiro verão após a guerra, Lina encontrou muitas crianças nas ruas da Baia del Re. As mães as observavam das janelas e pequenos balcões dos prédios populares, simples porém disfarçados com alguns ornamentos classicistas, de quatro ou cinco andares, muito parecidos com tantos outros edifícios construídos no começo do século XX por toda a Itália.^[13] Ao fotografar as fachadas e os apartamentos, constatavam-se poucos pais: alguns deviam estar trabalhando, outros haviam morrido na guerra. Os meninos vestiam camisas e bermudas de tecido barato, um tanto sujos de poeira. Os menores usavam suspensórios, como era comum na época. Um dos pequenos teve sua imagem captada com um capacete de soldado na cabeça. Já as meninas portavam vestidos estampados de xadrez ou bolinhas e, na maior parte das vezes, estavam com algum enfeite de cabelo. As irmãs mais velhas carregavam as mais novas: um pouco brincadeira de boneca, um pouco do carinho maternal que as próprias mães, absortas nos afazeres domésticos ou no luto dos maridos e filhos mortos, não conseguiam prover com a intensidade habitual de uma sociedade católica que tem na Madonna seu ícone fundamental. Todos os rostinhos irradiavam sorrisos e olhares encantados por aquela moderna máquina

fotográfica com a qual Patellani eternizou a felicidade deles. Era 12 de julho de 1945, e as crianças da Baia del Re estavam diante de uma infância pobre, de racionamento de comida, de privação de brinquedos, de carestia total e completa, mas sem o medo dos bombardeios aéreos e da ocupação alemã. Era o primeiro verão da vida deles em que podiam brincar livremente nos pátios e nas ruas.

Lina Bo, trinta anos, vestido florido, sapato branco de salto baixo, cabelo negro e comprido, franja-rolô sobre a testa, quis ser fotografada nesse dia. Não preparou sua expressão facial para o clique. Estava sorridente. Parecia genuinamente feliz. Depois, apareceu sorrindo numa foto enquanto olhava os meninos andando atrás da câmera.

Para o ensaio fotográfico feito por Patellani, o trio de forasteiros pediu para entrar em alguns apartamentos. Num deles, o vaso sanitário ficava ao lado de um galinheiro improvisado. Aliás, ter galinhas em casa não era exceção: em muitos parapeitos de varandas, tais aves ciscavam para dar os ovos do consumo familiar. Os ambientes internos das moradias eram escuros, entrava apenas uma nesga de luz do sol. Visivelmente, os apartamentos eram apertados para famílias com tantos filhos. O córrego canalizado da Vettabbia, adjacente ao bairro, servia para as mães lavarem as roupas e as crianças brincarem na água. Baia del Re, porém, não foi o bairro mais miserável que visitaram em Milão.

Dois dias antes, eles tinham estado em um dos *baraccopoli*, favelas que surgiram em avenidas largas e periferias tão logo a guerra terminou. Eram compostas de barracos de madeira precariamente feitos com portas e janelas encontradas em escombros de prédios bombardeados. Pisos de apartamentos elegantes convertiam-se em paredes. Vagões de trens abandonados tornavam-se casas. Encontraram até idosos morando sob improvisadas tendas de sacos de estopa forradas com feno. Pequenas hortas eram feitas para a subsistência. As famílias, em geral, eram compostas somente de mães, avós e crianças. Passavam o dia sentados em cadeiras colocadas ao lado da porta. Muitos eram milaneses cujos prédios haviam sido destruídos nos ataques aéreos. Outros tantos fugiam da miséria do Sul da Itália, agravada pelas frentes de batalha dos Aliados e do Eixo.

Em direção a essas cidades arruinadas é que Lina Bo, Carlo Pagani e Federico Patellani se encaminharam nos dias seguintes. Como a Itália estava ocupada majoritariamente pelo Exército ianque, era necessário pedir autorização aos generais norte-americanos, explicar o motivo do deslocamento pelo país — a reportagem — para passar por entre as tropas e por bloqueios de soldados armados nas estradas. Lina recebeu um documento que lhe dava passe para fazer a viagem de Milão em direção a Roma.

No final de julho ou começo de agosto, eles partiram de carro. Uma das primeiras paradas fotografadas foi o vilarejo de Marzabotto, próximo a Bolonha e palco de um dos mais terríveis massacres da Segunda Guerra: entre 29 de setembro e 5 de outubro de 1944, o Exército nazista executou crianças, adolescentes, mães, avós e padres naquela pequena cidade — o total de assassinados é controverso, porém não menor que 770. Patellani fez fotos da igreja em escombros, o teto desabado, os bancos e todos os ornamentos do altar transformados em destroços. Tanto as

paredes do templo católico quanto as fachadas das casas estavam repletas de marcas de tiros de metralhadoras. Nenhum telhado parecia intacto. Muitos muros foram transformados em pilhas de tijolos e pedras. Poucas famílias — camponesas e paupérrimas — não debandaram. As ruas de Marzabotto estavam vazias.

Lina chamou a viagem de “uma aventura não alegre”.^[14] Uma preocupação constante os acompanhava: não podiam sair do roteiro, da estrada, da pavimentação. A arquiteta lembrava que andar no gramado, num bosque ou no meio do mato era perigoso em razão das minas terrestres deixadas por alemães, pelos Aliados ou mesmo pelos *partigiani*. Não era recomendado sequer pegar algo com as mãos. Bombas e granadas estavam por todo lado.

Mais algumas dezenas de quilômetros em direção ao sul e chegaram a uma irreconhecível Florença. As margens do Arno, as ruas à beira do rio e as construções configuravam uma massa única e amorfa de escombros. A Ponte Vecchio havia sido poupada dos bombardeios, mas os prédios ao redor não ficaram de pé.

O trio seguiu seu caminho em direção a Roma. Pouco depois de passar por Siena, pararam na pequena Buonconvento. Patellani fez somente duas fotos no lugarejo. Nelas, Lina aparece em pé sobre o capô de um carro preto de placa “Roma 8173”, aproximando seu rosto do arco sobre o portão de entrada de um edifício. Não era uma tentativa de ver se tinha alguém dentro. Em um olhar mais atento à imagem, percebe-se que ela queria observar de perto as cinco gaiolas penduradas sobre a porta. Lina tinha fascínio por animais.

A parada seguinte foi Radicofani. Encontram tanques abandonados e carcaças de ônibus nas laterais da estreita via de chegada ao vilarejo. A paisagem da cidade é conhecida pela torre de uma fortaleza medieval que desponta sozinha sobre uma montanha em meio à campanha: um ângulo, que em tempos de paz poderia ser de cartão-postal, foi clicado por Patellani tendo, em primeiro plano, um cemitério de militares franceses com covas identificadas por singelas cruces de madeira pintadas de branco.

O trio seguiu para Acquapendente. Mais um vilarejo bombardeado. Ao contrário das cidades anteriores, a praça central estava cheia de gente. Viam-se cenas italianas banais, como senhoras e senhores sentados nas soleiras das portas das casas para ficar a par do movimento do lugar, conversar com os vizinhos, ver a vida passar. Encontraram também cenas anormais, como crianças brincando nos escombros de uma edificação arruinada. Fachadas deterioradas tinham inscrições em inglês deixadas pelas tropas que por lá passaram. Também nos muros se encontravam cartazes colados pela prefeitura com instruções para a reconstrução das casas — e os moradores paravam para ler atentamente.

Mais uns quilômetros ao sul e chegaram a Viterbo. O cenário era aquele a que Bo, Pagani e Patellani estavam se acostumando. Pilhas de pedras, tijolos e escombros mais altas que um corpo humano. Edificações sem telhado, sem esquadrias, com as fachadas desmoronando e as paredes dos quartos à mostra para a rua. Curiosamente, em meio à barbárie e à morte, o Centro Histórico estava todo enfeitado para uma festa de santo. Do mastro da praça desciam fios repletos de bandeirinhas, e muitas crianças brincavam embaixo. Nas estreitas e antigas vielas,

cabos com arranjos de folhas de pinheiro e papéis coloridos se prendiam nas fachadas dos dois lados da rua. A edícula votiva também estava toda ornamentada. A imensurável tragédia não inibira manifestações da fé popular e lampejos de alegria.

Não dá para saber ao certo a sequência do itinerário: se eles dali foram direto para Roma ou primeiro visitaram alguns pequenos municípios ao sul para depois retornarem à cidade eterna. O fato é que existem registros fotográficos de Patellani, feitos naqueles dias, de duas cidades meridionais à capital italiana: Cassino e Valmontone. Ambas com um nível de destruição ainda maior do que o trio havia testemunhado nos dias anteriores. Uma outra dúvida, porém, permanece: embora pesquisadores atestem a ida de Lina a Cassino,^[15] não há fonte primária que confirme peremptoriamente que a arquiteta acompanhou o fotógrafo na visita à cidade, localizada 130 quilômetros ao sul de Roma. Ao certo, sabe-se que ela utilizou as fotos e editou textos com minuciosas descrições a respeito.^[16]

No palco da notória Batalha de Monte Cassino, no primeiro semestre de 1944, não era mais possível identificar uma urbe: avistavam-se somente sedimentos. As estátuas de santos, os anjos de mármore, os entablamentos com suas frisas e cornijas, as colunas e seus capitéis afloravam em meio aos destroços — o que sobrara da abadia mais parecia ruína do Império Romano sob milênios de degradação. Os monges andavam pelos escombros, coletando fragmentos de ícones e esculturas religiosas. Em Cassino, Patellani retratou a extrema miséria. Viram um menino, por volta de seis anos, sem calças e com uma camisa encardida, dormindo numa calçada empoeirada com uma vassoura de palha ao seu lado. Em frente a outra casa, uma menina de dois ou três anos estava sentada na sarjeta, sem roupa alguma e toda suja de terra e poeira. O barbeiro da cidade ocupara o arco de uma parede de pedra de uma edificação sem telhado. Ali instalou uma placa de madeira com a inscrição “*barbiere*” feita à mão, improvisou um caixote para ser sua mesa com tesoura e demais instrumentos, seus clientes sentariam numa cadeira de sala de jantar, quebrada e sem assento. Por sua vez, as mães carregavam na cabeça tanto cestas de roupas quanto sacos com comida, provavelmente enviados por organismos de ajuda humanitária. Havia homens e mulheres trabalhando nas primeiras obras de reconstrução de edifícios, mas, diante de tamanha destruição, tais esforços pareciam gotas d’água no oceano.

Em Cassino, além da ruína da cidade, a guerra trouxera também a completa devastação da paisagem natural. Todas as árvores das cercanias estavam secas, queimadas.^[17] Encontravam-se pedaços de troncos de oliveiras, galhos retorcidos, mas nenhuma folha verde naquele verão. O que havia de mais recente naquele lugar era o imenso cemitério onde estavam enterrados mais de 4 mil soldados da Commonwealth: sepulturas a perder de vista na grande planície circundada por montanhas. Uma produção em série de cruzeiras brancas cravadas no solo. Uma produção em série de mortos.

As condições em Valmontone não eram melhores. Próxima a Roma, a cidade tinha sido igualmente bombardeada. A maior parte das edificações desmoronou. Das poucas que se mantiveram mais ou menos íntegras, um prédio — o Palazzo Doria — se tornou moradia para muitas pessoas (provavelmente mais de cem),

amontoadas em espaços pequenos, escuros, com parca ventilação, quase nenhum mobiliário, repleto de detritos e poeira.^[18] Outros tantos moradores fizeram precárias barracas com madeiras e pedras recolhidas dos entulhos da cidade, somadas a sacos de estopa e lona usados na guerra ou no transporte de mantimentos. Para não dormirem ao relento, apropriaram-se do que estava disponível ao redor e converteram em algo necessário para a sobrevivência, isto é, em moradia — uma operação bastante parecida com o que Lina veio, anos depois no Brasil, a chamar de pré-artesanato. Sob a mesma lógica, uma criança foi fotografada guardando seu livro escolar num velho porta-munição de metal usado por algum soldado inglês. Com a fachada bem danificada, porém com as duas torres de pé, a igreja de Santa Maria Maggiore resistiu na praça central, na qual a população majoritariamente rural montava uma feira de verduras e frutas — os mantimentos que conseguiam cultivar nos arredores. Terminada a paúra da artilharia que vinha dos céus, a população tudo fazia na rua, ao ar livre, por mais árido que fosse.

De Valmontone, o trio foi para Roma. Muito devido ao valor material e imaterial da cidade para a fé católica, os bombardeios na capital italiana não foram tão ferozes em comparação a Milão e às outras cidades visitadas. O ataque aéreo mais mortal em Roma atingiu principalmente o bairro de San Lorenzo, contíguo às linhas férreas, dias antes da queda do fascismo, em 1943. Sem Mussolini à frente das tropas do Reino da Itália, Roma foi declarada “cidade aberta” em 14 de agosto de 1943: o acordo de neutralidade bélica não impediu outras dezenas de bombardeios nos meses seguintes, muitos deles sob o comando de forças aéreas aliadas — o centro histórico era poupado, mas houve exceções, e até a cidade do Vaticano chegou a ser atingida por algumas bombas. No episódio conhecido como “Liberação de Roma”, em 4 e 5 de junho de 1944, as tropas alemãs saíram da cidade e o Exército americano passou a ocupá-la — felizmente, não ocorreram batalhas nas ruas da cidade. Por isso, não se viam edifícios desmoronando nas imagens de Patellani. Estas revelam muitos terrenos baldios envoltos em arames farpados, além de grandes áreas repletas de detritos, lado a lado com caminhões do Exército e munição exposta a céu aberto.

Uma foto emblemática mostra Lina, com seu vestido florido e uma bolsa, subindo um pequeno barranco na Piazza Augusto Imperatore — visualmente, o logradouro parecia acumular as funções de sítio arqueológico do Mausoléu de Augusto e lixão. Por trás do aclave repleto de entulho estava um prédio em estilo fascista, no qual ficava a sede do Studio d’Arte Palma, galeria de arte de Pietro Maria Bardi. Minutos depois, Patellani faz uma foto da solteira Lina Bo e seu futuro esposo (muito possivelmente, a primeira fotografia dos dois juntos) olhando um para o outro e conversando na cobertura do edifício, tendo a igreja de Trinità dei Monti na paisagem romana ao fundo.

Eles aproveitaram a ocasião para fazer um ensaio fotográfico na galeria. Lina fez as vezes de modelo. Posou para a câmera de Patellani com um vestido de veludo escuro, tomara que caia, e uma cauda exageradamente longa que se arrastava pelo exótico chão de caquinhos de cerâmica colorida. Nessas imagens, a jovem Lina sempre aparece de costas, com as escápulas desnudas, cabelo amarrado e um gestual

bastante expressivo. Numa das fotos, ela apoia o braço sobre a mesa e a cabeça sobre a mão como se estivesse numa espera tediosa. Em outra, está sentada sobre um vaso antigo, de braços cruzados, com as mãos protegendo os cotovelos e as costas arqueadas para a frente, numa postura que pode ser compreendida tanto como cansaço quanto como aborrecimento. Na última foto com esses trajes, a arquiteta está em pé, ativa, andando na direção contrária à do fotógrafo. Sem a pitoresca indumentária daquela sessão, Lina voltou a usar seu vestido florido e quis posar sentada em cadeiras que, certamente, reprovava e ridicularizava: a primeira mais parecia um trono de pés e braços dourados e repletos de rocalhas, além de estofamentos de camurça escura — de tão grande, a magra arquiteta não ocupava nem metade do espaço disponível no assento; a outra era de madeira, com laterais formando grandes arcos que chegavam ao chão tal como tentáculos de polvo — o mais interessante desta última imagem é a expressão facial de Lina, encarando a lente fotográfica, rosto erguido, um sorriso leve, um tanto enigmático, tal como Gioconda. Até mesmo Carlo Pagani se deixou fotografar de camisa aberta e mangas arregaçadas em pose de ator canastrão. Depois de terem testemunhado cenas tão duras, aquela visita ao Studio d'Arte Palma parecia ter um quê de diversão e escapismo para o trio viajante.

Nessa estada em Roma, eles visitaram e fotografaram o Trastevere, então bairro popular. Após uma troca de cartas,^[19] Lina combinou uma conversa com o jovem historiador de arquitetura Bruno Zevi — romano e judeu que, com a decretação das leis raciais nos anos 1930, precisou se exilar na Inglaterra e nos Estados Unidos, concluindo o curso universitário em Harvard.^[20] Zevi assim descreveu Bo:

— Lina, pelo menos aquela que conheci, queimava os valores. Por conseguinte, ela necessitava tremendamente deles, procurava-os de maneira frenética, descobria-os, cultivava-os e dilacerava-os para enriquecê-los com outros valores.^[21]

Naquele ano de 1945, Zevi lançara seu primeiro livro (*Verso un'architettura organica*) e liderava a Associação pela Arquitetura Orgânica, de sigla Apao. Este grupo conduzia um ambicioso projeto cultural de reorientação da arquitetura italiana, contrapondo-se tanto ao academicismo calcado em estilos retrógrados (Marcello Piacentini era manifestamente o anti-herói daquela turma) quanto à primeira geração de arquitetos modernistas, pautados pelo funcionalismo e pelo formalismo. O exemplo-mor era Frank Lloyd Wright. Terminada a guerra, Zevi retornou à Itália e, em seus textos, claramente almejava uma aproximação com os ideais da cultura norte-americana. Considerava ter neles um caminho para fomentar diretrizes humanistas nos projetos arquitetônicos do pós-guerra.

Aquela primeira conversa, na qual estavam presentes Lina Bo, Carlo Pagani e Bruno Zevi, tinha como objetivo a criação de uma nova revista, cujo nome seria a primeira letra do alfabeto: *A*. Na verdade, estava mais para um jornal, quinzenal, de baixo custo na impressão e trinta liras como preço de capa. Sairia pela mesma casa editorial da revista *Domus*. Os princípios da nova publicação eram bastante explícitos já no primeiro número, lançado em 15 de fevereiro de 1946. Na capa dessa edição inaugural há a fotomontagem de uma mulher observando quintais de casas geminadas, uma tira de quadrinhos caçoando da condição de uma casa burguesa

com mais moradores do que espaço disponível, uma grande letra *A*, que englobava os subtítulos da revista — *attualità, architettura, abitazione, arte* —, um quadro branco com a pergunta “*Perché viviamo così male?*” [Por que vivemos tão mal?] e o editorial:

Nós devemos recomeçar do começo, da letra *A*, para organizar uma vida feliz para todos. Nos propomos a criar em cada homem e em cada mulher a consciência daquilo que é a casa, a cidade. É preciso que todos venham a conhecer os problemas da reconstrução, para que todos, e não somente os técnicos, colaborem na reconstrução.^[22]

Na ficha técnica da revista, Bo, Pagani e Zevi apareciam como os três membros do comitê de direção. Nesse primeiro número, duas páginas eram destinadas ao artigo “*Valmontone è un paese distrutto*”^[23] [Valmontone é uma cidade destruída], assinado por Pagani, ilustrado com oito fotos tiradas por Patellani na viagem e reportando a condição de indigência dos moradores. Na página anterior havia uma matéria sobre a Convenção Nacional para Reconstrução de Edifícios, que ocorrera em dezembro de 1945: além de falar sobre os debates, na mesma página estampou-se uma foto feita por Patellani de dois idosos dormindo numa tenda de madeira e lona, sem porta nem janela ou parede, de um *baraccopoli* de Milão.^[24] Por sua vez, Bruno Zevi escreveu o texto “*La bomba atomica pone nuovi problemi di cultura*”^[25] [A bomba atômica introduz os novos problemas da cultura]. Vinha acompanhado das fotografias de uma criança com rosto aterrorizado, do teste nuclear realizado no deserto do Novo México e da explosão em Hiroshima, a última com uma legenda sobre o temor que o último ato da Segunda Guerra havia legado a todo o mundo: “A bomba atômica, que explodiu em Hiroshima, teria matado 300 mil pessoas, arrasado 65% da cidade e levantado uma coluna de poeira de 7 mil metros. Os cientistas afirmaram que essa bomba usou um milionésimo da energia atômica total. Teremos, assim, uma bomba que pode destruir 3 trilhões de pessoas: toda a humanidade não será suficiente”.^[26] E seguia com uma pergunta: “Não podemos fazer nada?”.^[27] Complementando com uma sarcástica resposta: “Se ao menos fôssemos loucos”.^[28]

Publicado em 1º de março de 1946, o segundo número da revista *A* tinha a capa visualmente mais perturbadora: uma fotomontagem cujo fundo era um entroncamento de rodovias modernas encimada por uma imensa e desproporcional lata de sardinhas, dentro da qual se encontrava uma multidão de pessoas.^[29] O funesto surrealismo da população enlatada antecipava que a barbárie da guerra continuava sendo a pauta principal nas dezesseis páginas da revista. Foram impressas mais fotos feitas por Federico Patellani na viagem do trio — as árvores secas, as covas de cruzeiras brancas, as placas de aviso de minas terrestres —, somadas a imagens de senhores pedintes e grandes protestos proletários contra o desemprego que afetava dezenas de milhares de pessoas em Milão.^[30] Na página seguinte, o artigo de Enrico Tedeschi dispunha de um título certo a respeito da dúvida central com a qual os lugares devastados na Itália se defrontavam: “Podem nossas cidades sobreviver?”.^[31]

A revista *A* teve curta existência: menos de quatro meses e somente nove números impressos. Do sétimo ao nono, o total de folhas caiu pela metade (oito páginas), assim como o preço (quinze liras) e o título mudou para *A — Cultura della vita*. Nos últimos dois números também vinha a inscrição “*Possiamo vivere meglio*” [Podemos viver melhor]. As feridas da guerra continuavam sendo mencionadas em cada texto, porém a moradia emergia mais claramente como questão central no debate da reconstrução.

No terceiro número, o engenheiro e ensaísta Gaetano Ciocca, no texto “*Inchiesta sulle abitazioni*”^[32] [Investigação sobre as habitações], buscou sistematizar em tópicos as questões e os problemas de uma tipologia comum de apartamento italiano: quarto, sala, minúsculos banheiro e cozinha para uma família composta de avó, pais e filhos, somados a uma ou mais galinhas. Páginas depois, os editores oferecem um projeto de uma estante modular simples para ser feita pelos leitores: eram caixas sobrepostas que poderiam operar como paredes divisórias em casas danificadas por bombas.^[33] Para exemplificar, eles apresentavam diversas configurações do moderno móvel e objetos que ali poderiam ser guardados: livros, discos, vitrolas, caixas de som, raquetes de tênis, roupas e equipamentos elétricos recém-lançados.

A respeito da escala urbana, no quarto número da *A* é publicado o texto do arquiteto catalão Josep Lluís Sert, com didáticas diretrizes para a reconstrução das cidades.^[34] Ele discorre sobre a densidade habitacional, a altura dos prédios para que os apartamentos tivessem boa ventilação e iluminação natural, a necessidade de parques e arborização, tudo sob a já utilizada epígrafe “Podem as nossas cidades sobreviver?” e a frase de alerta: “As crianças são as vítimas do caos urbano!”.

No sétimo número da revista há uma matéria assinada com o pseudônimo “*L’architetto*”, apresentando novidades tecnológicas que poderiam ser acrescentadas em cada moradia. “A casa ainda está nos primórdios”, dizia o título.^[35] Mostrava um toalheiro elétrico para os banheiros, um fogão para a cozinha, abajures para a leitura. No rodapé da página encontravam-se um questionário espirituoso para o leitor escolher entre quatro cadeiras — uma das opções era um trono duro de madeira e incontáveis ornamentos — e uma didática indicação de mesas, prateleiras e aparadores aconselháveis para as casas.

Lina Bo acaba não assinando nenhum texto da *A*. Seu nome esteve sempre na ficha técnica como parte do corpo diretivo, e presume-se que sua participação no projeto gráfico e diagramação tenha sido central. Ela, de fato, só vem a aparecer em fotos no penúltimo número impresso da revista. No texto “*À procura de móveis*”,^[36] Lina encena uma personagem fictícia de nome Giorgina, arquiteta que dá instruções a uma amiga sobre como adquirir o mobiliário certo quando se está numa loja de decoração.

Entre o quarto e o oitavo número da *A*, as capas são sempre compostas da foto de uma mulher desenvolvendo alguma atividade, desde a montagem de uma maquete de casa^[37] até a preparação de uma mesa de jantar.^[38] No entanto, é na capa do terceiro número que se destaca o editorial que reivindica uma voz ativa para as mulheres na reconstrução das casas. Como demonstrava a linha editorial, a

participação na reconstrução das casas equivalia à atuação na reconstrução das cidades, na reconstrução da Itália. Estampada nessa página frontal encontra-se uma dramática foto feita por Patellani de uma mão de estátua com fissuras por toda parte e sem os dedos anelar e mínimo.^[39] Na caixa de texto, lê-se: “A mulher deve dizer a sua palavra sobre a casa. Suas demandas não devem ser ignoradas se quisermos alcançar uma arquitetura democrática”.^[40]

A parceria entre Lina Bo e Carlo Pagani findou no último número da *A*. Nem mesmo mantiveram contato nos anos seguintes.^[41] Já a amizade e a interlocução com Bruno Zevi duraram a vida toda. Assim, ele a descrevia:

— Lina foi uma herege em vestes aristocráticas, uma esfarrapada elegante, uma subversiva circulando em ambientes luxuosos. Seu desejo de mudança era irreprimível, declarava-se continuamente insatisfeita, à procura irrequieta de alternativas.^[42]

O primeiro nascimento

5 de dezembro de 1914

Na Itália era comum que, na certidão de nascimento, o sobrenome viesse antes do nome. Bo Achillina nasceu em Roma, no dia 5 de dezembro de 1914,^[1] filha de Enrico Bo e de Giovanna Adriana Maria Grazia Bo.^[2]

Anos depois, o casal teve uma segunda filha, e Linuccia^[3] ganhou uma irmã: Graziella. A família vivia em um apartamento grande num prédio de quatro andares a três quarteirões do Vaticano, onde a primogênita foi batizada.^[4] O endereço era Via Otranto 23, em Prati,^[5] bairro que surgiu após Roma se tornar capital da Itália, na década de 1870.

Achillina nasceu em um período particularmente difícil, entre o início da Primeira Guerra Mundial, em 28 de julho de 1914, e a entrada do Reino da Itália no conflito, em 23 de maio de 1915. O pai de Linuccia não foi convocado a pegar em armas pelo Exército nacional por ter um defeito físico nas pernas.

Enrico Bo era a pessoa em que Achillina se espelhava na infância. O homem, nascido em 4 de março de 1882,^[6] na mesma cidade de Roma, era uma figura sensível e inventiva. Declarava-se monarquista, mas suas posições aproximavam-no de um anarquista.^[7] Era o que se denominava, naquela velha Itália, de “*mangiapreti*”: uma pessoa declaradamente anticlerical. Na juventude, havia sido um técnico cuidadoso numa oficina de litografia, a Tipografia Battei — concebeu, por exemplo, um logotipo para o perfume Violetta di Parma. Inventou um mecanismo de fechamento hermético de garrafas com duas bolinhas de vidro e vendeu a ideia para a Saint-Gobain. Chegou a ser proprietário de uma fábrica de brinquedos. Quando a Grande Guerra começou, Enrico Bo foi um dos poucos homens que não precisaram se afastar da família. Sustentou a esposa e as duas filhas trabalhando como pequeno empreiteiro de residências no então moderno bairro romano de Testaccio — sua característica particular era dotar cada edifício construído com um pequeno jardim.

A mãe era uma figura oposta ao pai — nada leva a crer que tal contraste se convertesse em conflitos familiares maiores, até porque o sr. Bo era um homem manso, sereno, introspectivo. Giovanna Grazia era dona de casa, de hábitos convencionais e bastante rigorosa com as filhas. Nasceria numa minúscula cidade interiorana chamada Montegiorgio, na região italiana de Marche, em 6 de novembro de 1893.^[8] Educava suas filhas com a ambição de vê-las bem casadas. O atrito era que, desde pequena, Linuccia dizia que não desejava um esposo; Linuccia queria trabalhar.^[9] Vê-se que a filha não tinha tanta afinidade com a mãe.

A relação com a irmã era amorosa, com muitos momentos de proximidade, mas nada pacífica. As duas cresceram na companhia da prima Mariella: as três brincavam

juntas, porém a primogênita conduzia os jogos — segundo a caçula, “seus jogos eram sempre mais exclusivos, mais ‘difíceis’, mais ‘especiais’”.^[10] Linuccia tinha uma imaginação fértil. A poltrona da sala de casa convertia-se na proa de um navio em direção ao infinito. Inventava diálogos no teatro de fantoches. Corria mais rápido. Entregava-se mais entusiasticamente à fantasia.

Achillina e Graziella não conheceram a avó materna, Elisa Gasparetti.^[11] Por sua vez, o pai de Giovanna, o avô Giuseppe Grazia, era uma figura adorada pela neta mais velha. Ele era médico na cidade de Tagliacozzo,^[12] na montanhosa região dos Abruzos. Morava numa casa antiga e bonita. Lá Linuccia passou algumas férias, nas quais acompanhava o *nonno* quando ele atendia pequenos agricultores nas cercanias. Nessas ocasiões, Achillina teve seus primeiros contatos com o *campagnolo* das áreas rurais italianas: uma figura equivalente aos sertanejos do Nordeste e aos caipiras do Sudeste do Brasil, a quem Lina, já Bardi, dedicou algumas de suas exposições.

No *Ferragosto*, a família Bo ia à praia. Há fotos de Giovanna e suas duas filhas em Rimini, no mar Adriático.^[13] Do outro lado da península Itálica, na costa voltada para o Tirreno, eles iam a Óstia, bem próximo de Roma: uma praia que, naquele tempo, tinha pouca gente. Era praia de areia. Contudo, Linuccia preferia praias de pedra, como em Bordighera, na região da Ligúria, a somente quinze quilômetros da fronteira com a França. Por muitos anos, Enrico Bo alugou uma casa grande, com jardim e vista para o mar, de um amigo pintor. De lá, eles faziam pequenos passeios pela Riviera Francesa, em Menton e Cannes. A pequena Achillina achava as residências belas e elegantes.

Linuccia não sorria nas fotos de férias. Talvez fosse tédio, talvez rebeldia, não dá para saber ao certo. Certeza é o que ela relatava ter desde seus seis anos:

— Eu fiquei tão espantada de ter nascido, que tomei a decisão de não ter meus filhos. É uma responsabilidade terrível. Eu decidi isto quando fiz meu primeiro balanço existencial aos seis anos de idade. E nunca mudei de ideia.^[14]

Do Vesúvio, passando pelo Pão de Açúcar, até aportar na Sete de Abril

17 de outubro de 1946

O Vesúvio era a última visão da velha Europa. O único e magnânimo vulcão, que demonstra diariamente como Nápoles é corajosa por ali existir, também era um sinal de incentivo à valentia dos milhares que tudo deixavam para trás em direção à incerteza da vida do outro lado do Atlântico.

Não por acaso o Vesúvio foi a última paisagem italiana registrada pelo casal Bardi. O vulcão de nanquim era um desenho tão grande que não coube inteiro na folha de papel. A silhueta do monte era maior que a própria cidade aos seus pés — na memória dos italianos estava a erupção que ocorrera dois anos antes e o perpétuo temor de a lava repentinamente tragar todos ao redor. Grandioso e assombroso, o Vesúvio era o adeus dos embarcados antes dos vários dias em que só enxergariam a linha reta do horizonte no imenso mar.^[1]

Na verdade, Pietro Maria Bardi e Achillina Bo, recém-nomeada Lina Bo Bardi, embarcaram em Gênova em 23 de setembro de 1946.^[2] No navio *Almirante Faceguay*, de bandeira brasileira, levavam com eles uma notável biblioteca e a coleção de obras de arte antigas e modernas que o marchand e jornalista reunira ao longo de mais de duas décadas.^[3] O porto de Nápoles, última parada europeia, foi desenhado a partir do convés do transatlântico no dia 24. Dali também se rabiscou embarcações encalhadas e parcialmente afundadas próximas ao cais.^[4] Os Bardi estavam deixando um país que naufragara na Segunda Guerra Mundial, com resíduos do fascismo ainda nas ruas em forma de escombros.

Embarcaram famílias pobres e ricas desesperançosas quanto aos rumos políticos e econômicos da Itália. Pela carestia generalizada no imediato pós-guerra europeu, não havia luxo a bordo. Muitas pessoas de origem fidalga e muito estudo, porém nenhuma com roupas elegantes.^[5] Pietro e Lina estavam em companhia de uma brasileira que tinham conhecido em Roma: Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt,^[6] jornalista, primeira mulher a vencer o Prêmio Maria Moors Cabot em 1941, correspondente de guerra pela United Press, participara da cobertura da Força Expedicionária Brasileira pela Europa na Segunda Guerra e assinava seus textos com o pseudônimo “Majoy”. Sylvinha, como Bo Bardi fazia menção à companheira de viagem, voltava ao Brasil para reconciliar-se com seu esposo, Paulo Bittencourt, diretor do jornal carioca *Correio da Manhã*, mas era tarde demais, e ele já engatava relacionamento com Niomar Moniz Sodré Bittencourt, que veio a ser sua segunda esposa.

Em 12 de outubro, os Bardi avistaram o Novo Mundo. Pietro conheceu o Brasil em 1933, quando estava a caminho de Buenos Aires. Para Lina era uma grande novidade. Usava grafite em seus novos desenhos, para ter traços mais leves, menos incisivos, nada certeiros; afinal, observava de longe aquele país ainda desconhecido. Mesmo à distância, algo já a seduzia e, por isso, empregou as cores de aquarela para seus primeiros desenhos do Brasil. Primeiro, representou um morrote verde com pequenas casinhas e torres — era Olinda.^[7] A horizontalidade persistiu no croqui com várias gruas e armazéns portuários do Recife.^[8] Não era ali o destino.

Dias após, a entrada na Baía de Guanabara foi apoteótica. O Pão de Açúcar, mesmo de costas, dava as boas-vindas. A enseada de Copacabana estava um pouco mais longe, mas não deixou de ser notada ao primeiro olhar de Lina. Conforme se aproximava da cidade, ela percebeu que o odor emanado das matas tropicais chegava a bordo. Minutos antes de aportar, viu nitidamente o moderno arranha-céu do Ministério da Educação e Saúde, que “avançava como um grande navio branco e azul contra o céu”. Lina considerou a imagem daquele novíssimo edifício como a mensagem de paz que ainda não encontrara após a barbárie da guerra. Em 17 de outubro de 1946,^[9] o casal Bardi desembarcou do *Almirante Faceguay*:

— Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas — relatou Lina Bo Bardi.^[10]

No dia de chegada, marido e mulher não sabiam ao certo se aquela era uma viagem de lua de mel, uma longa excursão de negócios pela América do Sul,^[11] ou a mudança para um país visto como lugar de certa prosperidade proveniente das exportações agrícolas e com uma elite interessada em investir na industrialização e serviços urbanos, como a arte que P. M. Bardi, sócio-proprietário da galeria romana Studio d'Arte Palma, trazia no porão do transatlântico.

Lina e Pietro tinham se casado semanas antes: às 11h15 do dia 24 de agosto de 1946, numa repartição municipal de Roma, no Campidoglio.^[12] Ela tinha 31 anos. Ele, 46. O matrimônio foi uma rápida formalidade em frente ao oficial de registro civil, sem qualquer festividade, pois, naquele verão, o sr. Bardi conseguira, em San Marino,^[13] a anulação de seu casamento anterior com Gemma Tartarollo, com quem teve duas filhas, Elisa e Fiorella, ambas já maiores de idade.^[14]

A arquiteta conheceu o futuro esposo em 3 de abril de 1943.^[15] Lina Bo morava em Milão e trabalhava na revista *Lo Stile*. O diretor da publicação, o designer Gio Ponti, a enviava à capital italiana para escrever uma matéria a respeito de um conjunto de casas coletivas do arquiteto Luigi Piccinato. Ponti pôe Bo em contato com Bardi, então colaborador do periódico como crítico de arquitetura. Pietro Maria Bardi não era um nome estranho a Lina. Ela dizia que o admirava desde os tempos de “menina-soquete”,^[16] termo utilizado para aludir aos seus anos de Liceu Artístico na primeira metade da década de 1930.

Nesse período, Bardi despontava como uma figura proeminente no meio intelectual romano. Era comerciante de arte e jornalista — em ambas as atividades, um notório polemista. Sua ascensão foi meteórica. Começou como jornalista na cidade de Bergamo, publicando matérias em periódicos locais sobre diferentes assuntos, inclusive esportes. A partir de 1923, tornou-se o repórter local do *Il Secolo*, então um jornal de importância nacional. Em 1926, entrou para o mercado de arte.

Após dois pequenos empreendimentos artísticos de pouco sucesso, abriu a Galeria Bardi, na Via Brera, 16, em Milão. O negócio se destacava tanto por suas vitrines quanto pelo interior, composto de tetos e paredes móveis, no qual os quadros não eram dispostos nas paredes, mas em cavaletes.^[17] Financeiramente, não obteve lucro direto, mas ganhou um prestígio que transbordou as altas rodas milanesas. Tanto que Bardi foi convocado por Benito Mussolini para dirigir a Galleria d'Arte di Roma. Em 14 de junho de 1930, a galeria foi inaugurada na Via Veneto, 7, na capital italiana, com uma exposição do pintor Armando Spadini e a presença do próprio Duce. Bardi tinha considerável autonomia curatorial nas exposições; Mussolini, por sua vez, subsidiava o empreendimento cultural com 100 mil liras anuais.^[18] Tais subvenções eram comuns no meio artístico italiano no começo de anos 1930. Bardi não era uma exceção. Por mais que fosse um governo autoritário, nacionalista e absorto no culto personalista ao seu ditador, o regime fascista reunia diversos intelectuais modernos italianos em sua órbita, numa conjunção semelhante à ocorrida no Ministério da Educação e Saúde de Getúlio Vargas durante o Estado Novo. O regime fascista italiano evidenciou seu corolário de extrema direita conforme ia se alinhando com a Alemanha nazista, principalmente na segunda metade da década de 1930, difundindo ideias contra a dita arte degenerada, propagando teses antissemitas (as leis raciais na Itália foram promulgadas em 1938), ambicionando ser uma potência bélica e fortalecendo sua política imperial-colonialista com a guerra para anexação da Abissínia (atual Etiópia) em 1935 e 1936. Antes disso, Pietro Maria Bardi escrevera artigos como “Rapporto sull'architettura (per Mussolini)”, em 1931, na abertura da mostra do Movimento Italiano para a Arquitetura Racional (Miar). Desde então, passou a ser o grande defensor da arquitetura modernista perante a opinião pública italiana. Bardi, por exemplo, esteve no mítico IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), evento decisivo em qualquer linha da historiografia arquitetônica mundial, que transcorreu a bordo do navio *Patris II* entre os portos de Marselha e Atenas no verão europeu de 1933 — na ocasião, tornou-se colega de Le Corbusier. Meses depois, patrocinado pelo Istituto Italiano di Cultura, Bardi viajou a Buenos Aires para montar sua exposição sobre arquitetura racionalista italiana no hemisfério Sul — nas paradas de meio de trajeto do transatlântico, pela primeira vez, ele pisou em terras brasileiras, conhecendo rapidamente Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Santos, e teve tempo suficiente para subir a serra e visitar São Paulo. Também ia a Paris, pois foi colaborador da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, cuja relevância se mantém ainda no século XXI. Com colegas da redação dessa publicação francesa, Bardi foi à União Soviética para conhecer as edificações modernistas construídas pelo regime comunista, e publicou uma série de artigos favoráveis à nova arquitetura russa no diário *L'Ambrosiano* e, depois, compilados no seu livro *Un fascista al paese dei soviet*, também publicado em 1933. O profícuo ano na vida profissional de Bardi se completa com a fundação da revista *Quadrante*, que dirigiu em parceria com o escritor Massimo Bontempelli — este cuidava das sessões de literatura e teatro, enquanto Pietro se detinha nos artigos de arquitetura, urbanismo e artes visuais. Em sua defesa do racionalismo e do modernismo arquitetônico, Bardi elegeu um antagonista: Marcello Piacentini, que

ostentava o status de arquiteto oficial do fascismo. O jornalista-galerista chamou o Arco della Vittoria, em Gênova, de monumento de mau gosto, que simulava o estilo da Roma antiga. Questionou o Palazzo di Giustizia, de Milão, projetado também por Piacentini, qualificando-o como megalômano e caro. Sua maior controvérsia foi o *Tavolo degli Orrori*: a Mesa dos Horrores era um painel composto de uma colagem de viés dadaísta que entulhava imagens de novas edificações repletas por elementos antigos e ornamentos anacrônicos, somadas a fotos de indumentárias e elementos gráficos antiquados — tudo ali estava devidamente insultado, inclusive muitos artistas e arquitetos protegidos do Duce. Naquele começo dos anos 1930, o projeto maior de Pietro Maria Bardi era convencer Mussolini de que o modernismo racionalista e funcionalista seria o estilo arquitetônico certo para o fascismo. Bardi, no entanto, perdeu essa disputa para Piacentini. Em fevereiro de 1934, a Galleria d'Arte di Roma fechou as portas. Meses depois, o secretário do Partido Nacional Fascista, Achille Starace, recebeu uma carta anônima denunciando Bardi como um homem devasso, de vida amorosa libertina e dono de luxuosos bens incompatíveis com sua renda.^[19] Desde então, seus passos começaram a ser acompanhados pela polícia política, o que resultou em relatórios que circularam entre membros da cúpula do regime fascista. No início de 1937, ele afirmou, em artigo, que a “cultura fascista” não soube corresponder às expectativas e não convencia mais ninguém. Em 1938, Pietro Maria Bardi foi impedido de assinar textos na imprensa italiana. Essa censura perdurou por alguns anos, coincidindo com o início da Segunda Guerra Mundial e a entrada da Itália no conflito. No período de ostracismo forçado, Bardi colaborou anonimamente em algumas publicações e dirigiu a revista *Il Vetro*, mas seu nome voltou a ser impresso apenas em 1942.

Quando Lina conheceu Pietro em 1943, ele ciceroneou a moça romana na própria cidade onde ela nascera. Juntos visitaram ateliês e edifícios recém-construídos. Conversaram longamente. A respeito de Pietro Maria Bardi, Lina Bo pensou: “Finalmente falava de igual para igual com um jovem que julguei um tipo oriental, elegante, gentil”.^[20] O artigo que motivou o primeiro encontro é “Un esperimento riuscito: La casa a nuclei abitativi in Roma” [Uma experiência bem-sucedida: A casa em conjuntos habitacionais de Roma], publicado no número 31 da *Lo Stile*, em julho de 1943. Lina Bo escreveu elogiosamente a respeito de edifícios projetados por Piccinato, compostos de pequenos apartamentos (estúdios) com serviços (restaurante, bar, cozinha) comuns a todos os moradores. Acerca dessa então nova e moderna maneira de se viver, ela analisou a conjuntura cultural da época: “A arquitetura deu um passo à frente também em relação à mente do homem da rua, mas o mobiliário e a decoração, assim como as roupas, não caminham pari passu; quanta dificuldade existe em erradicar a imitação, a empolgação, as ‘saletas’, o inútil”.^[21] No texto, não há citação ou menção direta ao novo interlocutor.

Entretanto, o contato entre Lina e Pietro se manteve com considerável frequência após a primeira conversa em Roma. Ambos deixam de colaborar com *Lo Stile* e passam a publicar textos na *Domus*.^[22] Ainda em meio ao conflito armado, ele foi ao encontro dela em Bergamo. Em outra ocasião, Pietro a presenteou com um colar de camafeus de coral escuro e ouro que Bo “tinha admirado platonicamente”

na vitrine do número 56 da Ponte Vecchio de Florença — a joalheria de Leopoldo Settepassi, ourives do rei da Itália.^[23] A arquiteta passou a frequentar mais o Studio d'Arte Palma, galeria que Bardi fundara em Roma em maio de 1944 (isto é, após a queda do fascismo), e suas estadas na capital italiana alongaram-se com o fim da Segunda Guerra na Europa. Em um vernissage, Pietro e Lina conhecem Pedro de Moraes Barros, embaixador brasileiro na Itália. Tornam-se amigos, e o diplomata vem a ser o grande incentivador da ida deles para o Brasil. Ele não era o único brasileiro do círculo de amizades de Bardi, que também conhecia Deoclécio Redig de Campos, diretor do Museu do Vaticano, especialista em Rafael e Michelangelo.^[24]

Os relatos a respeito do país no hemisfério Sul passam a soar como saída para a delicada situação em que Pietro Maria Bardi se encontrava no imediato pós-guerra. A esquerda o tachava de fascista pela sua aproximação com Benito Mussolini na década de 1930. A direita enxergava-o com reservas pelas polêmicas e investigações que, em última medida, levaram a sua censura pelo regime. A vitória da Democracia Cristã na primeira eleição nacional após a Segunda Guerra, em 2 e 3 de junho de 1946, foi a confirmação final da descrença dos namorados Lina e Pietro: muitos políticos e burocratas da ditadura fascista voltaram aos gabinetes estatais.^[25] Bardi ficara sem espaço na reconfiguração política da Itália: ele percebeu que seria impossível implantar seus planos culturais no país onde nascera.

Com celeridade digna de atenção, ocorreu a anulação do matrimônio anterior de P. M. Bardi, o casamento e a ida para o Brasil. Uma frase de Lina ajuda a elucidar o temperamento do marido e o aparente rompante da jornada transatlântica: “O caráter de Pietro não é dos mais domáveis”.^[26] Aos que estranham a paixão arrebatadora de uma comunista por um homem que esteve ligado ao fascismo, outra declaração de Lina é esclarecedora:

— Viver com Bardi é como viver com a fantasia, com a coragem.^[27]

Ela registrou esse lado quimérico proporcionado pela vida com Pietro em um desenho feito três dias após o desembarque na então capital do Brasil. Em 20 de outubro de 1946, a arquiteta traçou com nanquim e pintou com aquarela a rua do Passeio, no centro do Rio. A animação e as cores daquela nova cidade sobressaem na ilustração enviada ao pai de Lina. Da janela do hotel onde se hospedaram nos primeiros dias, ela retratou os cinemas Metro e Plaza, que atraíam inúmeras pessoas com roupas coloridas e guarda-chuvas. A calçada não era suficiente para todo o público à espera das sessões de filmes. Boa parte daquela gente dividia espaço com os muitos carros estacionados e em movimento — cada qual com uma cor distinta. De todos os veículos, o mais curioso era uma camioneta em cuja caçamba estavam dois negros vestidos de branco e rodeados por frutas à venda. Do outro lado da rua está o Passeio Público, com palmeiras de finos troncos e árvores de copas tão exuberantes que acabam por ocupar boa parte do campo pictórico.^[28]

Bo Bardi descreveu algumas vezes o que é a chegada ao Rio de Janeiro para uma europeia como ela. Concedia todo o protagonismo à natureza, diversa de qualquer coisa que vira antes. É um misto de terror e encantamento. Enxergava uma árvore coberta de orquídeas com a preocupação de que a água represada fizesse daqueles

exóticos vegetais criadouros de mosquitos da febre amarela. Temia cobras, escorpiões e demais insetos venenosos eventualmente escondidos em meio a plantas rasteiras e raízes protuberantes. Preocupava-se com as florestas nas quais moravam animais selvagens que atacavam os distraídos. Ao mesmo tempo, a então estrangeira se deleitava com as ruas que começavam na praia e terminavam na “floresta de quaresmeiras, de acácias violetas e amarelas, de filodendros e de bromélias, e de todas aquelas plantas que na Europa só são vistas nas vitrines das floriculturas”.^[29] O primeiro endereço do casal Bardi no Brasil foi numa via assim: a rua Anchieta, no bairro do Leme, no prédio número 16, apartamento 803.^[30]

A arquiteta seduziu-se pelo Rio de Janeiro, que ocupava a exígua parte plana entre o oceano e “as colinas de pedra, lavadas pelas chuvas e cobertas de florestas tropicais”.^[31] Foi na enseada de Copacabana, no final de 1946, que, num ato raro em sua vida, Lina deixou-se fotografar sorridente, de vestido e cabelos ao vento: uma jovem que não escondia sua felicidade com a aventura.^[32]

Lina Bo Bardi dizia-se atordoada com os brasileiros, “era um pessoal desaforado, ordinário, maravilhoso”.^[33] O Rio de Janeiro daqueles anos pós-guerra era repleto de estrangeiros. A italiana se via em um convívio harmônico com cariocas, americanos, ingleses, alemães, judeus — “gente decente, inteligente, moderna”. Numa tarde com seus novos amigos no largo da Carioca, ao passar em frente a um bar, um dos frequentadores lançou “um cuspe de metralhadora” de dentro do estabelecimento que veio a atingir em cheio o paletó de um colega professor alemão. Lina descreveu-o como também inteligente e moderno, mas, após o episódio, ele mudou por completo e foi embora do Brasil. Ela relatava essa história para exemplificar as dificuldades de adaptação de um europeu daqueles anos ao Brasil — apesar de ter sido colônia portuguesa, havia um oceano de distância dos costumes e dos parâmetros de formação. Porém Lina contava que disse a si mesma:

— O negócio está aqui. É no cuspe do bar do largo da Carioca.^[34]

O primeiro trabalho feito e assinado pela arquiteta no Brasil foi o ensaio “Na Europa a casa do homem ruiu”.^[35] O texto esteve na edição de fevereiro de 1947 da revista *Rio* — publicação cultural dirigida pelo jornalista em ascensão Roberto Marinho. O projeto gráfico era moderno e elegante. Tal como uma versão carioca da *New Yorker*, as capas eram solares obras-primas que tiveram entre seus ilustradores Di Cavalcanti, Burle Marx, Anísio Medeiros, Sansão Castello Branco. A revista trazia várias fotografias e o conteúdo era voltado ao público feminino da época: alguns contos literários, muitas matérias sobre moda, viagens, artes plásticas, cinema, música, teatro. Nesse seu texto seminal em terras brasileiras, ela se identificou com a minibiografia — “Atualmente no Brasil o arquiteto Lina Bo, da direção da revista *Domus*, de Milão” — impressa sob uma foto sua com rosto levantado e confiante no convés do *Almirante Jaceguay*. A primeira página de seu ensaio é ilustrada com a foto de uma sala em ruínas com detritos espalhados sobre o chão, sobre a mesa rococó, sobre a cadeira quebrada. Lina proporciona ao leitor brasileiro uma saborosa leitura da história dos interiores das casas mesclada com um depoimento pessoal de quem vivenciou os bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Na sua descrição, as residências europeias eram ocupadas por um

pitoresco mobiliário: “poltrona de veludo com franjas do último Oitocentos”, “o móvel ‘inglês’ em mogno e cetim celeste”, “grandes cortinas de seda verde amêndoa drapeadas segundo a moda francesa”, “o divã Luís Filipe”, “grandes lampadários de metal dourado” e “os estuques brancos inspirados no barroco”. Tais moradias pareciam seguras e indestrutíveis, mas quando a artilharia das batalhas derrubou tetos e paredes, constatou-se como eram frágeis: “Quando esperávamos naqueles momentos de pesadelo que as casas começassem a ruir, que nos apercebemos que elas ‘eram humanas’, que eram o ‘espelho’ do homem, que eram ‘o homem’. E sentimos também que era culpa nossa se morriam”, escreveu Lina. Perdera-se tanto o necessário quanto o supérfluo. Voltara-se à estaca zero. Nessa terra arrasada, os homens precisavam erguer novas casas para si próprios e, nelas, os adornos já não faziam mais sentido — projetava-se e construía-se tão somente o que correspondesse às necessidades humanas essenciais: a cadeira funcionando para sentar, a mesa para comer, a cama para dormir, e assim por diante. Ficaram no passado aquelas casas como mostruários de vaidades pessoais, entulhadas de “móveis monumentos” para atender a exibicionismos particulares. Era como se Lina, em seu primeiro texto no Novo Mundo, reportasse do front do Velho Mundo: “Na Europa se reconstrói, e as casas são simples, claras, modestas”.

Com essa bagagem de vida e com essas ideias sobre arquitetura é que Lina Bo Bardi foi apresentada pessoalmente a Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda e Roberto Burle Marx, em coquetel da exposição de Athos Bulcão na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil, na Cinelândia. Ainda na Itália, os Bardi conheceram os projetos arquitetônicos daqueles novos conhecidos por meio do catálogo da exposição Brazil Builds, montada no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MOMA, em 1943.

Lina e Pietro fizeram amigos no meio artístico carioca dos anos 1940. Conheceram Candido Portinari em sua casa-ateliê no Cosme Velho. De especial importância na ambientação de Bo e Bardi no Brasil foi o dramaturgo e jornalista Mário da Silva Brito e sua esposa Lillo. Ele era amigo de longa data de P. M. Bardi, que o conhecera na década anterior em Berlim.^[36] Silva Brito e as cartas de recomendação do embaixador Moraes Barros tiveram papel crucial na disponibilização para Pietro do salão superior do prédio que mais encantava Lina — o Ministério da Educação e Saúde projetado pelo sexteto composto do dr. Lucio, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos e o então jovem Niemeyer, a partir do risco inicial de Le Corbusier.

Pietro Maria Bardi viera ao Brasil como membro do Comitato per le Relazioni Economiche Italia America Latina (Coreital), uma organização privada criada em 1945 por italianos de diversas áreas empresariais interessados em estabelecer negócios neste lado do oceano.^[37] A comissão patrocinava encontros entre os italianos precursores com autoridades governamentais locais, diplomatas, empresários, diretores e presidentes de organizações bancárias, de comércio e da indústria dos países almejados. Bardi aqui aportou como proprietário do Studio d’Arte Palma carregado de dezenas de obras-primas no porão do navio, a fim de comercializá-las e promover a arte italiana. Um mês após desembarcar no Rio, Bardi

conseguiu abrir a Exposição de Pintura Italiana Antiga do Século XIII ao Século XVIII na sede do Ministério da Educação e Saúde. Naquele novembro de 1946, ele pôs em exibição 54 pinturas em tela ou madeira. Da longa lista de artistas, digna de nota é a presença de quadros dos venezianos Canaletto e Giambattista Tiepolo. Não havia os mestres mais conhecidos, mas podia-se tomar contato com discípulos de Leonardo, como Marco d'Oggiono e Giampietrino. Estavam expostas obras do medievo de Giunta Pisano e Simone dei Crocifissi. Havia um trabalho de Francesco Vecellio, irmão de Ticiano. Entre os seiscentistas, encontravam-se quadros de Guido Reni, Antonio Gherardi e Carlo Francesco Nuvoloni. E muitos outros artistas com pinturas instaladas em cavaletes feitos em madeira, cada qual com base quadrada, de onde partia um sarrafo em que se pendurava o quadro — esses suportes expositivos parecem um tanto toscos e improvisados, mas a ideia da haste única para sustentar a tela evidencia as digitais de Lina Bo Bardi naquela concepção.^[38] Imprimiu-se um pequeno catálogo — pouco mais que um fôlder — com a lista de obras, breves verbetes biográficos dos autores, dados técnicos das pinturas, pequenas imagens de alguns quadros e uma indicação da autenticidade garantida pela galeria romana.^[39] A exposição teve uma acolhida positiva na opinião pública e imprensa, tanto que foi remontada na prefeitura de Belo Horizonte em fevereiro de 1947. Um visitante se mostrou especialmente interessado: Assis Chateaubriand.

No dia em que o magnata foi visitar a mostra de pintura italiana, Pietro Maria Bardi pediu ao crítico de arte Quirino Campofiorito para apresentá-lo a Chatô. Meses antes, o dono dos Diários Associados conhecera pessoalmente o Studio d'Arte Palma em Roma e escutara relatos elogiosos acerca de Bardi pelo embaixador Moraes Barros e pela jornalista Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt. Uma amizade instantânea surge na primeira conversa entre eles, entabulada numa mescla de português com italiano. O marchand vendeu seis quadros ao magnata paraibano de nascença: dos renascentistas florentinos Jacopo del Sellaio e Francesco Botticini, do leonardesco Giampietrino, do perugino Niccolò Alunno, de um obscuro autor chamado Adeodato Orlandi (atualmente consta que a obra é de pintor anônimo da Umbria) e do vêneto Tiepolo, totalizando uma compra de 950 mil cruzeiros, o equivalente a 50 mil dólares na época — a generosa aquisição levou Bardi a presentear Chatô com uma pequena têmpera sobre madeira representando a *Adoração dos Reis Magos* do século XIV, por ele atribuído a Maestro del Bambino Vispo, autoria posteriormente retificada para Paolo Serafini da Modena.^[40] Essa venda não foi, nem de perto, o fato mais importante daquele encontro inicial. Não demorou mais de meia hora de diálogo para surgir o grande convite da vida de Pietro Maria Bardi (e, por consequência, de Lina também): ficar no Brasil e criar uma grande galeria de arte. O italiano disse a Chateaubriand que haviam lhe avisado sobre sua fama de aventureiro.^[41] Chatô confirmou. Bardi informou que também era destemido e aceitou a proposta.

Há tempos, Chateaubriand nutria o desejo de criar uma instituição cultural no país e rapidamente viu em Bardi a pessoa ideal para materializar essa vontade. Por sua vez, o italiano acreditou, de pronto, que o ilustre *publisher* era mais que um simples mecenas: ele reunia o misto de energia e loucura para viabilizar o

megalômano empreendimento artístico. Chatô ofereceu um contrato de quatro anos para o cargo de diretor do Museu de Artes dos Diários Associados, com remuneração mensal de 5 mil cruzeiros,^[42] e designou Frederico Barata, o secretário de redação de *O Jornal*, para dar todo o apoio ao recém-chegado ao Brasil. Pietro Maria Bardi era um grande conhecedor do mercado de arte, mas não era museólogo. Tão logo recebeu o desafio de Chatô, pôs-se a estudar a respeito de museus.

O artigo seminal chama-se “Museus e antimuseus”.^[43] Com a assinatura de Bardi, o texto foi publicado em 1^o de janeiro de 1947 no *Diário de S. Paulo* e, no dia 4 de janeiro, em *O Jornal*, os principais periódicos do conglomerado de mídia na capital paulista e no então Distrito Federal, respectivamente. O autor começava salientando que filas se formavam na porta das salas dos cinemas de rua e os museus permaneciam vazios em todo o mundo. Tal como Lina o fez em seu ensaio sobre casas, Pietro aproveita para se apresentar aos leitores, afirmando que vem da Europa, um continente onde a “cultura é um fenômeno de erudição cuidadosa entre os conservadores” e os museus são velhos palácios “estáticos, mofados, desabitados”, ou mesmo um “banho de antiguidade e de coisas mortas”. A sociedade no Brasil, pelo contrário, não tinha as amarras europeias que prendem centros culturais a modelos do século XIX. Quis expressar sua constatação elaborada nos meses anteriores em território brasileiro: aqui “as ideias audazes não são utopias”. Assim, o artigo de Bardi ganha um tom de manifesto propositivo: instigava a criação de um “museu vivo”. Um lugar no qual as obras de arte antigas são apresentadas pelo que contêm “de persuasivo, de moderno e de eterno. Um museu para todos, interessante para todos, e não apenas para os estudiosos especializados ou turistas desocupados”. Sua ideia de museu (ou “antimuseu”) focava na função educativa da instituição. O caso exemplar era o MOMA nova-iorquino — a menção não é fortuita; afinal Assis Chateaubriand mantinha uma intensa interlocução com Nelson Rockefeller, visando uma cooperação entre instituições museológicas dos dois países e, mais que isso, o figurão brasileiro ambicionava ter, em seu patronato aqui, um papel equivalente ao do magnata americano lá. Bardi argumenta que os norte-americanos foram os primeiros a arejar suas instituições de guarda e apresentação de acervos de artes visuais, dando ênfase à formação estética e cívica dos cidadãos. Idealizava o “museu-escola”, expressão utilizada por ele, como um lugar onde os visitantes se divertiriam e os amantes das pinturas se multiplicariam. E, tal como nos textos publicados na Itália, o jornalista e marchand italiano dava especial atenção aos temas arquitetônicos:

Um museu, tal como o imaginamos, prevê, antes de mais nada, uma arquitetura capaz de conter a sua múltipla atividade, permitindo o desenvolvimento orgânico de uma nova pedagogia [...]. Não uma arquitetura-prisão. Uma arquitetura livre, com interiores móveis, paredes corrediças, palcos, iluminação e acústica dignas de uma permanência agradável.^[44]

Desde o primeiro artigo no Brasil, Bardi verbaliza as diretrizes arquitetônicas para o museu. E qual é o papel de Lina Bo Bardi nisso? Certamente, o casal intercambiava

ideias. Em alguma medida, Bardi tinha o papel de mentor de Bo: estudioso, mais velho, pouco a pouco ele apresenta princípios arquitetônicos modernos para espaços de museus — não apenas para sua esposa, mas para os leitores. Publicamente, Lina vivia à sombra de Pietro. Ele era o célebre especialista em arte com fama e reputação internacional. Ela, uma jovem arquiteta, muito mais conhecida por ser cônjuge daquele ilustre senhor do que pelo seu talento profissional ainda incógnito — mais justo seria dizer inexplorado, já que ela ainda não tinha um mísero projeto executado no portfólio, e mesmo sua experiência editorial era desconhecida neste lado do Atlântico. Entretanto, desde o início, P. M. Bardi tinha em Lina uma parceira não somente amorosa como profissional. No embrião do Museu de Arte já ficara estabelecido: ele faria o projeto da instituição; ela, o projeto arquitetônico. Mesmo sem conhecer nada do que Lina havia feito na vida, Assis Chateaubriand igualmente verbaliza sua confiança nela para a construção da novíssima pinacoteca:

— Acho bom o senhor levar sua mulher junto, porque, já que ela é arquiteta, ficará responsável pelo projeto — disse Chatô a Bardi.^[45]

A amizade entre esses dois homens crescera tão célere quanto a inquietude de ambos. Chateaubriand designara ao novo parceiro um epíteto: professor Bardi. O mandachuva de hábitos peculiares era capaz de chegar ao apartamento do casal italiano, no Leme, à 1h30 da manhã: serviam-lhe risoto à milanesa^[46] no jantar para confabularem sobre o museu e o acervo a ser adquirido.

De partida, uma questão foi levantada: onde seria melhor estabelecer a nova instituição de arte? Rio de Janeiro ou São Paulo? Lina torcia pela Guanabara e chegou a desenhar um museu para a rua do Ouvidor, ocupando um sobrado de quatro pavimentos, cuja fachada antiga de estilo eclético seria substituída por uma frente moderna.^[47] Foram algumas visitas a imóveis cariocas cogitados para serem sede da futura entidade cultural. Embora estivesse ciente de que um empreendimento na capital da República teria uma repercussão mais ampla, na virada dos anos 1946 e 1947, Assis Chateaubriand decidiu que iria atrás de onde estava o dinheiro, e o dinheiro vinha das exportações de café: o “Museu de Arte Clássica e Moderna”^[48] seria em São Paulo. O professor Bardi simplificou para “Museu de Arte”.

Não se passaram muitos dias para Chatô, Pietro e Lina pegarem juntos um voo do Santos Dumont ao aeroporto de Congonhas. Tão logo aterrissaram na capital paulista, os três foram direto para a nova sede dos Diários Associados na rua Sete de Abril, centro da cidade. O edifício projetado pelo arquiteto imigrante francês Jacques Pilon estava em construção. Concretava-se ainda o sexto andar. A fachada não tinha o elegante mármore travertino que veio a ser aplicado nela. Assim que passaram pela portaria do canteiro de obras, Chateaubriand direcionou o casal para o primeiro andar do edifício e questionou se o museu poderia ser instalado ali. O que viam eram piso, teto e paredes no osso, mas Bardi sabia que era uma pergunta retórica. A decisão já tinha sido tomada e ali seria o museu. De imediato, Chatô encarrega Lina Bo Bardi de fazer o projeto de adequação do andar para galeria de arte. O *capo* designa o diretor de seu *Diário da Noite*, Edmundo Monteiro, para dar todo apoio ao casal em São Paulo, tanto no projeto do museu quanto nos trâmites do

pedido de moradia definitiva no Brasil.^[49]

Não demorou muito para os Bardi se mudarem para a nova cidade. O primeiro endereço paulistano foi o Hotel Excelsior, no prédio moderno projetado por Rino Levi e inaugurado cinco anos antes no número 770 da avenida Ipiranga.^[50] Poucos meses depois, alugaram a casa 1231 da rua Traipu, no bairro do Pacaembu.^[51]

Pilon e Lina isolaram os dois andares destinados ao museu do resto do edifício em construção. Ainda no primeiro mês do ano de 1947, uma reportagem do *Diário de S. Paulo* anunciava na manchete: “Em suas novas instalações o ‘Museu de Arte’ será um dos melhores do mundo”. Na linha fina vinham as informações: “A sala da pinacoteca terá 1100 m² — A editora do museu — Biblioteca especializada em história da arte — Sala de projeção com 350 lugares — As próximas exposições — Declarações do prof. Bardi ao *Diário de S. Paulo*”.^[52] Para ilustrar, havia duas plantas arquitetônicas do museu desenhadas à mão por Lina, com indicações das funções de cada espaço escritas em letra cursiva. A primeira frase da matéria identificava a instituição como Museu de Arte dos Diários Associados. Pietro Maria Bardi já falava como diretor da entidade. A respeito do projeto arquitetônico, ele afirmou:

— Estamos ultimando os preparativos para a mise-en-scène definitiva, estudando um novo tipo de apresentação dos quadros sobre paredes móveis, suspensas por cabos de aço. No entanto, ainda não conseguimos um resultado plenamente satisfatório.^[53]

O texto identifica a “autoria do arquiteto Lina Bardi Bo” [sic]. O marido se dedica à explicação da iluminação artificial adequada para a apresentação de quadros num “teto quadriculado em lâminas de aço”, de modo a difundir uniformemente a luz por todo o ambiente. Na verdade, a primeira decisão dos Bardi foi tampar a claraboia circular aberta no centro do andar, sob a qual estava prevista uma fonte de água, segundo a concepção original de índole aristocrática de Pilon.^[54] A reportagem seguia anunciando os planos de instalação de dois auditórios com ar-condicionado e preparados para sessões dos clubes de cinema da cidade, além de um clube infantil de arte. Para as salas de exposições temporárias, o professor Bardi já divulgava planos de trazer mostras internacionais de Alexander Calder, de Max Bill e de pinturas e projetos arquitetônicos de seu colega pessoal de longa data, Le Corbusier. Entre os artistas brasileiros ou estabelecidos no Brasil que seriam agraciados com exposições individuais, ele menciona Lasar Segall, Burle Marx e Aleijadinho.

Em termos laudatórios, para não dizer propagandísticos, o repórter descreveu sua visita ao andar que receberia a pinacoteca com as seguintes palavras: “Tivemos ensejo de verificar que se trata de uma das galerias mais imponentes existentes em museus americanos” — claramente, o jornalista carregou nas tintas, pois, em janeiro de 1947, o espaço não tinha piso, contrapiso, reboco nas paredes, nem mesmo um mísero ponto de iluminação instalado que justificasse um depoimento tão assertivo. O que de fato causa espanto é o anúncio das primeiras aquisições para o acervo permanente do museu. Deu início à coleção nada menos que *A arlesiana*, de Vincent van Gogh, comprada por 1,4 milhão de cruzeiros em Nova York. E até aquela data, já tinham chegado a São Paulo duas esculturas de Rodin, um quadro de Diego

Rivera, duas estátuas da Grécia Antiga e a bela *Diana adormecida* em mármore carrara, proveniente do Palazzo Barberini de Roma, com a errônea atribuição a Bernini — o autor é Giuseppe Mazzuoli.

Uma política agressiva de aquisições de obras de arte se instituía. Poucos conheciam tão bem o mercado internacional da arte naquele momento como Pietro Maria Bardi. Por sua vez, Assis Chateaubriand percebera que, enquanto não fosse aprovado o Plano Marshall de ajuda norte-americana às nações europeias combalidas pela guerra, a economia do velho continente seguiria na penúria, e acervos importantes poderiam ser comprados de famílias falidas a preços módicos. Adquirir um Renoir, o pintor favorito de Chatô, estava muito mais barato que em outros períodos, mas também não era uma pechincha. Por isso, o professor indagou ao magnata sobre como conseguir tanto dinheiro para montar a coleção desejada. Fazendo uso de métodos pouco ortodoxos, o dono dos Diários Associados conseguia arrancar milhões de cruzeiros de abastados fazendeiros de café, industriais e banqueiros. Na celebração da aquisição de um Rembrandt, o comandante de dezenas de jornais e rádios explanou com rara franqueza sua metodologia a uma seleta plateia, na qual estavam o presidente da República, embaixadores de diversos países e muitos membros das altas sociedades paulista e carioca. Chateaubriand explicou:

— O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velázquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto. De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam-se queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida.^[55]

Com termos sutis, Chatô assumia os achaques intimidatórios para obter dinheiro. Bardi indicava quais obras-primas comprar, onde e como. Chateaubriand viajava para a Europa e os Estados Unidos para fazer os negócios. Retornava triunfalmente, apresentando ao público brasileiro seu novo Modigliani ou Cézanne ou Picasso, em festividades regadas a champanhe ainda na pista de pouso do aeroporto ou no cais do porto, obviamente com a presença da imprensa — isto é, os seus jornais — e encerradas por um discurso com a teatralidade própria do retorno de um herói nacional.^[56] Depois, também apresentava as aquisições do museu nas residências dos nobres doadores, em sindicatos patronais ou mesmo auditórios de instituições públicas sob o comando de algum político que contribuía no auxílio financeiro. Os achacados eram apresentados como benfeitores — até hoje, nas legendas dos quadros do Museu de Arte de São Paulo, vemos os doadores cooptados. Assim, a parceria de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi constituiu a mais valiosa coleção de arte do hemisfério Sul. Lina permanecia nos bastidores da aventura, correndo para aprontar em poucos meses o lugar onde esse acervo seria exposto permanentemente.

Por algumas semanas, o professor Bardi ainda viveu na ponte aérea Rio-São Paulo com o intuito de concluir os negócios do Studio d'Arte Palma, que originalmente motivaram sua vinda ao Brasil. Ele montou a Exposição de Objetos de Arte para Decoração de Interiores no salão do Copacabana Palace, entre 19 de dezembro de 1946 e 2 de janeiro de 1947.^[57] Em maio de 1947, retornou ao prédio do Ministério da Educação e Saúde com a Exposição de Pintura Italiana Moderna, composta de 150 quadros de 54 artistas, entre os quais Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Gino Saverini e Carlo Carrà. Mesmo exibindo trabalhos pertencentes a outras coleções particulares italianas, essa mostra é a última estada exclusivamente no vínculo com sua galeria romana. Foi uma espécie de ato final do projeto com o qual Bardi aportou no Brasil: promover a arte italiana na América do Sul. Ele seguia vendo o continente pelo seu potencial de vendas de pinturas e esculturas, mas agora dirigia uma nova instituição de arte com imenso poder de compra. Quando a mostra de pintores modernos italianos foi inaugurada no Rio e depois seguiu para o Quitandinha, em Petrópolis, o professor Bardi já se encontrava visceralmente comprometido com o projeto do museu em São Paulo e estava certo de estabelecer raízes no Brasil.

Do início do ano de 1947 até a inauguração da instituição, Bardi escreveu nos jornais mais de uma dúzia de vezes a respeito de museus.^[58] Para si próprio, aqueles escritos eram sínteses de todas as interlocuções estabelecidas e de suas pesquisas sobre museologia. Ao mesmo tempo, era um ato de doutrinação a respeito da importância de centros culturais para leitores brasileiros, desde os endinheirados com os quais Chateaubriand lidava até as pessoas mais simples que viriam a ter contato gratuitamente com aquele acervo em formação. Em última medida, os textos de Pietro Maria Bardi possuíam uma índole iluminista de formação artística de um novo público, de uma cidade.

No artigo “O antigo e nós”, publicado em *O Jornal* no dia 18 de janeiro de 1947, Bardi defendia o museu como lugar de coexistência de períodos diferentes da humanidade: “Com essas ideias pensava eu num Museu Novo em função de vida, apto a conciliar e a fundir o Antigo e o Moderno, que pudesse num certo sentido esclarecer nuvens de equívocos determinados pela ignorância e pelas suas consequências e fetichismos”.^[59] O mais desprezível fetiche, para ele, era o termo “modernidade”, devido ao seu uso exacerbado e, conseqüentemente, cada vez mais vazio de sentido.

A primeira metade do texto “Por que são incômodos os museus?”, publicado no dia 24 de janeiro no *Diário de S. Paulo*, é destinada ao relato de uma anedota pessoal absolutamente atípica. Durante a Segunda Guerra Mundial, as obras de arte dos museus florentinos foram escondidas em grandes casas nas áreas rurais da Toscana. *A primavera*, de Sandro Botticelli, foi um dos quadros encaixotados e levados para longe da Uffizi. Bardi requisitara ao governo a análise in loco da pintura, pois escreveria um livro a respeito dessa obra-prima. Autorizado, pôde passar horas em frente ao trabalho renascentista, sentado numa poltrona com a moldura nas mãos, aproximando a tela para ver as pinceladas, afastando-a para compreender o conjunto pictórico, direcionando-a para a busca da luz natural que mais favorecia o

entendimento das cores. O professor desejava que um pouco dessa sua experiência excepcional fosse o normal dos museus. Cabe ressaltar como eram as pinacotecas na primeira metade do século XX na Europa: salas em palácios aristocráticos com quadros amontoados nas paredes, e raras eram as iniciativas para apresentar ou explicar as obras a um público mais amplo. Pietro Maria Bardi defendia a criação de “um ambiente acolhedor nos museus, arejando-o para lhe tirar o ar de necrotério”.^[60] Ele sugeria uma heresia para os conservadores de então: implantar um bar dentro da instituição cultural. Imaginava um edifício onde visitantes pudessem sentar em cadeiras confortáveis e os quadros chegariam até eles por meio de paredes móveis — o observador ficaria defronte à tela pelo tempo e à distância que quisesse. Não tinha um tom utópico, Bardi falava a sério.

Suas críticas permaneceram ácidas a certa ideia de museu no qual “se desenvolve uma religião particular, que tem seus ritos peculiares feitos de ciência e superstição ao mesmo tempo”. Em “Museu velho e museu novo”,^[61] de 16 de fevereiro, o professor Bardi questionava as instituições culturais que buscam emanar “um templo, um tabernáculo, onde alguns homens explicam um culto secreto e *quasi* idolatra, enquanto multidão de outros homens passa à sua frente surpresa, curiosa, alegre, enfasiada, indiferente ou entusiasta”. Era preciso, portanto, conceder ao visitante do museu todos os meios e esforços para que ele compreendesse as obras ali apresentadas.

Duas semanas depois, Bardi aprofunda o argumento em “O museu e a vida”,^[62] também para o *Diário de S. Paulo*, de Chateaubriand. De pronto, o autor atribui a tendência à especialização como responsável pelo descolamento entre museus e a dinâmica cultural pública e cotidiana. O professor recorda que a arte “nunca viveu nas nuvens, isolada ou cristalizada num ideal esquivo e abstrato: ela surgiu dos homens”, e que o trabalho artístico provém em conjunto com objetos mundanos, isto é, feitos “entre homens que, além da arte, produzem um número ilimitado de outros bens instrumentais e funcionais”.

Em 22 de junho de 1947, em “A organização do Museu de Arte”, Pietro Maria Bardi atualiza os leitores quanto ao andamento das obras da instituição que seria inaugurada em poucos meses na rua Sete de Abril. No artigo, há o anúncio das Mostras Didáticas: exposições com reproduções fotográficas coloridas e textos explicativos sobre história das artes visuais e da arquitetura, desde as cavernas até a contemporaneidade.^[63] O professor Bardi pediu à sua equipe no Studio d’Arte Palma, em Roma, que elaborasse o arquivo iconográfico e pedagógico para tais exposições. No momento em que publicou o ensaio textual, Pietro menciona painéis de vidro pela primeira vez: é um prenúncio dos estudos que Lina fazia a respeito de suportes expográficos e que, vinte anos depois, deram origem aos cavaletes de vidro na avenida Paulista.

Autoexplicativo é o título do artigo “O museu de arte procura ‘alguém’”, publicado no *Diário de S. Paulo* em 6 de julho. O conteúdo do texto é de convocação. É um convite para o público conhecer o novo museu, prestes a ser inaugurado — a primeira matéria anunciava o endereço do espaço artístico. Os paulistanos são chamados a contribuir com ideias, sugestões, discussões.

Igualmente, há um aceno, sutil e indireto, para o mecenato. Interessante é o otimismo de Bardi com relação ao futuro de São Paulo: “Esta cidade será, dentro de poucos anos, um vivo centro de arte”.^[64]

Por mais que não tenham sido escritos por Lina Bo Bardi, o conjunto de artigos de seu marido abrange muito da fundamentação teórica que a arquiteta veio a propagar acerca de museus nas décadas posteriores. Enquanto Pietro se pronunciava publicamente sobre a instituição, Lina corria para deixar pronto o primeiro andar do prédio dos Diários Associados. O chão de tacos de madeira tinha canteiros com plantas tropicais de vistosas folhas verdes, como palmeirinhas e xanadus. Lado a lado com a vegetação estavam os quadros da coleção permanente: do *São Sebastião na coluna*, de Perugino, à *Moça com livro*, de Almeida Júnior, as telas não foram penduradas nas paredes, mas sim fixadas em tubos metálicos esbeltos, dispostos na vertical, presos no piso e no teto. Em outro trecho do andar estava a Mostra Didática, de reproduções fotográficas e textos afixados em placas de vidro emolduradas pelos mesmos tubos metálicos. No seu primeiro projeto, a arquiteta aproximou espécies naturais aqui encontradas com um sistema expográfico muito semelhante ao de colegas italianos — o arquiteto Franco Albini concebeu, anos antes, essa lógica de “pilarete” único sustentando o quadro, e o próprio Bardi, em sua Galeria Bardi, nos anos 1920, em Milão, apresentava pinturas suspensas por cavaletes.

A data de nascimento do Museu de Arte de São Paulo — a sigla Masp só surgiu anos depois — é 2 de outubro de 1947, uma quinta-feira, às 21 horas. Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi foram anfitriões em uma cerimônia para convidados célebres: o ministro da Educação, Clemente Mariani, o governador de São Paulo, Adhemar de Barros, o prefeito interino da capital paulista, Paulo Lauro, o alcaide do Distrito Federal (isto é, Rio de Janeiro), general Angelo Mendes de Moraes, além de dezenas de senadores, deputados, secretários estaduais e municipais, autoridades consulares de diferentes países, figurões das altas sociedades paulista e carioca, como os presidentes da Confederação Nacional do Comércio, da Confederação Nacional da Indústria e da Associação dos Artistas Brasileiros, que vieram em comitiva no luxuoso trem Cruzeiro do Sul, proveniente da Central do Brasil.^[65]

Nos dias anteriores e posteriores à inauguração, o museu foi a principal manchete da primeira página dos jornais pertencentes ao conglomerado Diários Associados. Nas bancas na manhã da grande data, na capa do *Diário de S. Paulo* havia uma grande foto de Pietro Maria Bardi de bigode perfeitamente cortado, óleo no cabelo, terno claro e gravata escura em meio a quatro dos quadros do museu: à sua direita, o *Retrato de Fernando VII*, de Francisco José de Goya y Lucientes; à sua esquerda, *Êxtase de São Francisco com os estigmas*, de El Greco; apoiado no chão estava o *Retrato da senhora John Bolton*, de Thomas Gainsborough; e Bardi apoiava as mãos na moldura do *Retrato de Suzanne Bloch*, da fase azul de Pablo Picasso, doado por Walther Moreira Salles.^[66] Essa foi a fotografia mais esclarecedora do conteúdo do museu naqueles dias, pois a cobertura jornalística foi voltada sobretudo para o colunismo social, com menções efusivas às personalidades presentes no evento. Tais

toques de provincianismo ornavam as matérias, despidoradamente laudatórias, sobre o novo museu do patrão Chatô: “Esplêndida conquista do espírito coletivo: o museu vivo que abriu suas portas ao povo de São Paulo”,^[67] dizia a manchete do *Diário de S. Paulo* no dia seguinte à abertura; por sua vez, *O Jornal*, do Rio de Janeiro, fez uma cobertura apologética daquele “acontecimento nacional”.

Convidados e autoridades passavam por uma fachada, desenhada por Lina, com modernos lambris claros e uma placa sobre a porta que dizia: “Museu de Arte”. Esse frontispício um tanto cenográfico cobria a abertura da portaria do edifício da Sete de Abril, 230, que não ficou pronta a tempo. Os visitantes passaram por um hall em obras, onde ainda estava a escada de madeira usada pelos pedreiros, as paredes sem reboco deixavam os tijolos à vista e o elevador ainda não funcionava. Esse improvisado não abalou a animação geral.

A plateia acomodou-se no pequeno auditório, cujas cadeiras dobráveis e empilháveis de jacarandá-paulista e couro haviam sido concebidas pela própria Lina, que reclamou: “Nós viramos São Paulo inteiro e não achamos ninguém que tivesse uma cadeira moderna. Fomos obrigados a desenhá-la”.^[68] Se já fora impossível encontrar um modelo satisfatório de assento, igualmente difícil foi achar um marceneiro hábil para executar o desenho de Bo Bardi: as 150 cadeiras foram feitas numa garagem por um tapeceiro italiano.^[69] O auditório onde foram instaladas mais parecia uma sala de aula com um pequeno tablado — o que conferia um ar mais nobre ao ambiente era a pesada mesa rococó, atrás da qual foram feitos os discursos da inauguração.

Assis Chateaubriand assumia ali múltiplos papéis, entre eles o de mestre de cerimônias. Ele fez o primeiro discurso, os agradecimentos às autoridades presentes e aos doadores. Disse que o papel dos Diários Associados no museu foi semelhante ao de costureiros: “Pôs-se a agulha na mão e coseu-se no madapolão da solidariedade uma pequena galeria de quadros e de escultura”. Porém essa não foi a metáfora mais expressiva, porque ele encerrou sua fala com uma inesperada analogia entre o museu e uma vaca:

— Nunca disporíamos de recursos para sozinhos empreender a construção de uma galeria de arte para o povo. Poderíamos simbolizar a concentração de vontades e desígnios que o Museu de Arte representa numa vaca. O famoso ensaísta chinês Li-Yu-Tang resume neste doce animal toda uma filosofia humana. Vamos traduzir nele a cordial aspiração de um elenco de paulistas, para dar arte e popularizar a arte em São Paulo e no Brasil. Em todo caso, nossa vaca, a vaca donde saiu este esforço, é uma vaca poética e deliciosamente artística.^[70]

Em seguida, discursou o ministro da Educação, Clemente Mariani, representando o presidente Dutra, chamando de “altamente confortador” o fato de o museu ser uma iniciativa particular e não dependente do governo. A seguir, o advogado, poeta e imortal da Academia Brasileira de Letras Guilherme de Almeida proferiu um discurso repleto de referências a bandeirantes e figuras católicas — do padre Anchieta, segundo ele o “domador cristão de todas as formas selvagens”, até Nossa Senhora da Conceição, passando por menções a outros santos. Sua grandiloquência teve o seguinte momento apoteótico: “Esta cerimônia tem um

sentido sacramental. São Paulo, o burgo catecúmeno que o santo jesuíta batizou, só agora, quatro séculos passados, recebe, com este Museu, o crisma da Arte, a confirmação da Beleza”.^[71] A pessoa seguinte na fila de discursos era Marcos Carneiro de Mendonça, a quem coube entregar a Chatô o diploma de sócio benemérito da Associação dos Artistas Brasileiros. Logo depois, passou-se à fala de Rosalina Coelho Lisboa, diretora das sucursais dos Diários Associados em Paris, Madri e Lisboa, e esposa do presidente da companhia de seguros Sul América — ela falou em nome dos mecenas do museu e aproveitou a ocasião para anunciar mais um ato de filantropia pessoal diante da eminente plateia.

Por último veio a manifestação oral do professor Bardi. De gravata-borboleta, terno preto, uma mão no bolso e a outra segurando o papel com texto que havia escrito de véspera, ele agradeceu a Chateaubriand: “Se este Museu pôde tornar-se uma realidade, isto se deve antes de mais nada ao esforço idealista do próprio diretor dos Diários Associados, que soube transmitir a mim e aos meus colaboradores toda a sua fé e entusiasmo pela obra”.^[72] E prosseguiu com a intenção de valorizar a equipe que, do nada, criou uma instituição de arte em menos de um ano: “O Museu deve a sua existência também a todos colaboradores, monitores, arquitetos, técnicos e operários, que dia por dia lhe dedicaram a sua inteligente fadiga”. Pietro não menciona nominalmente sua esposa Lina, a arquiteta.

Findo o cerimonial, os convidados foram ver os quadros do acervo e a exposição temporária montada para a abertura: uma retrospectiva do artista Ernesto de Fiori, morto dois anos antes e cujo irmão, dr. Mario, fez uma polpuda doação ao museu.^[73] Durante a noite festiva, algumas pessoas aproveitaram para fazer gestos públicos de benevolência, como a condessa Marina Crespi. No dia seguinte à abertura, *O Jornal* concedeu parte considerável da matéria à “benemérita dama, sempre sensível às iniciativas de larga envergadura”, que havia doado, “num gesto que lhe é tão característico”, a “admirável e custosa tela do célebre pintor Pietro da Cortona”, com o título *Moisés e as filhas de Jetro*.^[74] O destaque foi tamanho que acrescentaram dois parágrafos com uma pequena biografia do artista do barroco italiano. Anos depois, notou-se que a atribuição do quadro era inverídica: o autor era um bem menos celebrado Ciro Ferri.

Às dez horas da manhã seguinte à cerimônia, o museu abriu as portas para o público. A cobertura jornalística seguiu intensa. Entrevistaram-se vários populares, como um estudante da Faculdade de Filosofia, Dante Moreira Leite, que disse: “Acredito que esta galeria de arte será um complemento de nossas aulas na faculdade”.^[75] Já o universitário de direito José Luiz Freitas Valle quis demonstrar conhecimento de causa e comentou que “a disposição dos quadros, sobretudo a altura em que foram colocados, era muito boa”.^[76] O cônsul francês, Robert Valeur, dava o atestado europeu de qualidade do acervo: “O Museu de Arte de São Paulo está em condições de figurar em qualquer parte do mundo”.^[77] Sérgio Buarque de Holanda, na época diretor do Museu Paulista, salientou que o “trabalho de organização de P. M. Bardi é digno de todos os louvores”.^[78] Dezenas de matérias com citações de quase uma centena de pessoas foram feitas nos dias anteriores e posteriores à abertura do museu, porém há somente uma única e brevíssima menção

a Lina Bo Bardi — de cabelo curto, ela aparece numa foto do final da montagem da Mostra Didática, publicada em 26 de setembro no *Diário da Noite*.^[79] Não há fotografia dela nas várias reportagens sobre o evento de inauguração, nem mesmo comprovação de que estivesse acompanhando o marido na formalidade. Não se concede o crédito a ela como arquiteto do museu. O celebrado Pietro era catapultado à condição de grande especialista da arte em São Paulo; a omitida Lina era uma desconhecida.

O moderno não passou da antessala

6 de janeiro de 1960

A semente do Museu de Arte Moderna da Bahia foi um duelo que não chegou às vias de fato. O artífice do Mamb anunciou publicamente que desafiava seu antagonista de longa data para uma luta (no sentido próprio de um enfrentamento físico) a ocorrer no Uruguai — confrontos do gênero não eram permitidos pela lei brasileira, principalmente quando diziam respeito ao dono de um dos principais jornais do país e um senador da República.

Paulo Bittencourt, diretor do carioca *Correio da Manhã*, declinou da agressiva convocação de Juracy Magalhães,^[1] político nordestino que carregava em seu currículo, além do posto no parlamento brasileiro, o fato de ter sido o primeiro presidente da Petrobras. A fidalguia dos títulos e cargos não correspondia a nenhum traço de cavalheirismo no trato entre eles. A altercação não terminaria ali.

Às dezoito horas do dia 20 de outubro de 1955, uma quinta-feira, o representante do Legislativo brasileiro adentrou o vernissage da exposição retrospectiva do pintor francês Fernand Léger no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, então capital federal. O MAM carioca tinha Niomar Moniz Sodré Bittencourt, segunda esposa do chefe do importante jornal, como diretora e principal promotora da instituição cultural nas suas primeiras duas décadas de existência — o museu foi fundado em 1948 e, no ano da cena narrada, ocupava um andar da moderna sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Ou seja, Juracy Magalhães estava entrando no território de Paulo Bittencourt. Tão logo viu a persona non grata, o jornalista tirou seus óculos do rosto, guardou-os no bolso, caminhou até o senador com o punho fechado e preparado para lhe dar um soco na cara. Com tantas ilustres testemunhas, Juracy mostrava-se animado para aquela contenda. A turma do deixa disso interveio segundos antes que o golpe fosse sacramentado. Bittencourt foi contido por outros convidados, inclusive membros da polícia ali presentes. Juracy foi retirado do ambiente por outras pessoas. Entretanto, não satisfeito, o político nordestino voltou ao museu minutos depois com cerca de dez acompanhantes. Ao chegar ao meio do salão, o jornalista mais uma vez tentou avançar sobre o senador. De novo, foram separados. Juracy Magalhães saiu, mas, antes de entrar no carro que o esperava em frente à igreja de Santa Luzia, parou para conceder entrevistas a repórteres que faziam a cobertura do evento na calçada do museu: nesse momento, Juracy “deitou falação para a Rádio Tamoio, mentindo, deturpando os fatos, caluniando, como é dos seus hábitos”, termos impressos na quinta página do primeiro caderno da edição do dia seguinte do *Correio da Manhã*, que narrou a situação com riqueza de detalhes e sem qualquer isenção.^[2]

A rixa entre os dois, que começara devido a queixas sobre a índole oposicionista do jornal com relação a decisões do político, não terminou ali. Juracy Magalhães passou anos elaborando uma vingança.^[3] Quando foi eleito e assumiu o cargo de governador da Bahia em 1959, um de seus primeiros atos foi criar um museu em Salvador. Para explicitar a competição com a jovem instituição cultural carioca e demonstrar o novo estatuto daquele duelo, o nome precisava ser o mesmo: Museu de Arte Moderna. Juracy entrou pesado na disputa, por isso procurou o concorrente mais poderoso de Paulo Bittencourt, o grande magnata da imprensa brasileira na época: Assis Chateaubriand. Quando, em 23 de julho de 1959, foi publicada no *Diário Oficial* do governo do estado da Bahia a lei 1152 que instituía o Mamb,^[4] no conselho diretivo estava primeiro o nome completo de Chatô, seguido por Lavínia Magalhães, Clemente Mariani, Gileno Amado, Fernando Corrêa Ribeiro, Miguel Calmon e Edgard Santos.^[5]

É importante explicar quem é quem. Dona Lavínia Magalhães era a esposa de Juracy, portanto, primeira-dama, e lhe foi conferida a presidência do Museu de Arte Moderna da Bahia — um cargo mais honorífico que de facto. Mariani, Amado, Corrêa Ribeiro e Calmon eram políticos com base eleitoral no estado: suas nomeações àquele conselho eram um ato do governador para prestigiar alguns pares em prol da governabilidade com a assembleia legislativa local. Edgard Santos era o reitor da Universidade da Bahia, que, apesar de sua posição pessoal conservadora, estava empreendendo consideráveis reformas modernizantes na academia baiana, convidando notáveis profissionais de fora do estado para postos de destaque nas faculdades: Eros Martim Gonçalves fora convidado para estruturar a Escola de Teatro; o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter foi para a Escola de Música; a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka esteve na Escola de Dança, entre tantos outros que alicerçaram um período chamado posteriormente de “avant-garde na Bahia”.^[6]

No ano em que Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello foi nomeado para aquele conselho do futuro museu, ele era embaixador do Brasil na Inglaterra, passando boa parte do seu tempo em Londres, com idas ao Rio e São Paulo. Salvador, certamente, não estava em seu roteiro regular para que tivesse uma atuação direta naquele embrião de instituição cultural. Entretanto, Chatô tinha seu homem de confiança na Bahia: Odorico Tavares. Pernambucano, poeta e jornalista, Odorico, quando jovem, fora militante esquerdista com alguma proximidade com Gilberto Freyre e Jorge Amado. Sofrendo perseguição política, ele se muda para Salvador em 1942, já sob a bênção de Chateaubriand, que o designa superintendente da sucursal baiana dos Diários Associados, sobretudo na direção do *Diário de Notícias*. Odorico não era somente um testa de ferro, ele se transformou no maior colecionador de arte na Bahia, com especial apreço pelo modernismo brasileiro, criando um acervo particular com muitos quadros de José Pancetti, Di Cavalcanti, Antonio Bandeira, Manabu Mabe, Francisco Brennand e Candido Portinari.^[7] Sua casa tornou-se um reduto dos intelectuais da cidade e visitantes renomados de passagem pela baía de Todos os Santos, como o cineasta do neorrealismo italiano Roberto Rossellini. Então restritos ao espaço expositivo da Galeria Oxumaré —

fundada em 1951, fora a primeira galeria comercial de arte de Salvador^[8] —, os artistas baianos também orbitavam Odorico Tavares. Enxergavam nele tanto um potencial comprador quanto um divulgador de seus trabalhos nos periódicos. Porém esse grupo artístico de Odorico nutria uma ambição maior: criar em Salvador um museu aos moldes do Masp,^[9] forjado sob o mecenato de seu padrinho Chateaubriand.

Em síntese, os interesses de Juracy Magalhães e Odorico Tavares (com seu grupo de artistas baianos) alinharam-se para atrair o todo-poderoso da mídia nacional para a Bahia. O know-how que Chateaubriand poderia passar para aquele novo museu tinha nome e sobrenome: Pietro Maria Bardi. Braço direito de Chatô no campo cultural, o professor estava com muitos afazeres no Museu de Arte de São Paulo e no seu projeto de internacionalizar a divulgação do acervo e da cultura brasileira. Quem então poderia capitanear a empreitada baiana? Ninguém melhor que sua esposa, Lina Bardi.

Naquele ano de 1959, a arquiteta estava começando a projetar a futura sede do Masp na avenida Paulista e não era nenhuma desconhecida para aqueles baianos. Odorico havia sido um dos principais patrocinadores da estada de Lina em Salvador no segundo semestre do ano anterior. Em paralelo às aulas na faculdade de arquitetura da Universidade da Bahia, ela foi responsável pela página dominical dedicada à cultura no *Diário de Notícias*. A seção tinha o longo título de “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida”, tendo no subtítulo as palavras arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais, nessa ordem. Foram oito edições (isto é, oito domingos de setembro e outubro de 1958) sob total responsabilidade editorial de Lina Bardi. “Total” porque Lina ia pessoalmente à gráfica baiana do conglomerado Diários Associados, passava pela portaria sem que as pessoas ali entendessem o motivo, entrava na oficina tipográfica e fazia a diagramação da página — o estranhamento derivava do fato de que jornalistas das redações no Nordeste viam as composições gráficas como algo de menor importância, e o tipógrafo como um trabalho mecânico de segunda linha.^[10]

Lina convidou Koellreutter, Martim Gonçalves e Mário Cravo Júnior para colaborarem com artigos. Por sua vez, ela não assinava os escritos de sua lavra na página. Eram textos curtos, nunca noticiosos, sempre analíticos. Abordava os assuntos de modo direto, sem rodeios, nem palavras difíceis. São as redações mais cristalinas que Lina publicou em vida: certamente leitura muito mais agradável do que a tese apresentada à USP no ano anterior.

O leque de temas de sua página dominical foi vasto. Em mais de um texto discutia noções de cultura, assinalando que um “criticismo cosmopolita superficial, com finalidade em si próprio, tomou o lugar da cultura útil ao homem”, pondo de um lado “o literato caviloso e eloquente, o crítico de arte ou o poeta metafísico incompreensível”, enquanto outra “parte, abaixo economicamente da média normal, não pode preocupar-se com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita a existência”.^[11] Nesse trecho do seu primeiro texto publicado na seção, Lina já destacava a quantidade de pessoas no Brasil que se encontravam em condição de pobreza e, por isso, não tinham as

amarras do que ela chamava de “pseudocultura” sem vínculos com a realidade. Nesses mesmos textos, a arquiteta frequentemente destacava a Segunda Guerra Mundial como marco temporal no qual os homens reconheceram o valor do estritamente necessário para a sobrevivência, despindo-se de supérfluos.^[12]

Nessa conjuntura cultural, ela escreveu uma dura crítica à desinteressada abordagem da imprensa a respeito do conteúdo para sempre perdido dos 10 mil livros queimados em um trágico incêndio na praça Quinze do Rio de Janeiro. Com ironia, destacou que “o Convento do Carmo e sua biblioteca foram destruídos; em seu lugar teremos um prédio novo com elevadores”.^[13]

Perante um episódio de censura a livros de Sartre, Eça de Queirós e Anísio Teixeira numa universidade paranaense, Lina pedagogicamente defendeu a importância da escola pública, “da coletividade, quer dizer do Estado, que proporcione a todos, indistintamente, o método criado pela ciência e pela vida, método cuja comunicação seja monopólio da escola e não do acaso da vida prática”.^[14]

Outro tema que a move é o debate acerca da arquitetura. Em um texto intitulado “A invasão”,^[15] ela foca na defesa de “casas populares” — exatamente a mesma questão que, décadas depois, continua sendo constantemente discutida com o termo “habitação social”. A arquiteta apresenta exemplos internacionais de moradias modernas subsidiadas pelo Estado, que funcionam como vetores de expansão e planejamento urbano. Lina também aponta que uma das origens do problema brasileiro é o preconceito das classes altas: “a crença de que é o próprio pobre que cria os cortiços” e “as desculpas de que os pobres põem nas casas modernas as galinhas dentro das banheiras e os sapatos nas geladeiras”. Por vezes, para postergar qualquer ação de construção de casas populares, a discriminação se ocultaria em argumentos menos explícitos, como “o ceticismo pelos empreendimentos do Estado, a crença de que as casas populares não resolverão os problemas das habitações para todos”. E finaliza escrevendo que a invasão de terrenos desocupados para que humildes pessoas ergam neles um teto (isto é, as favelas) se resolve “por meio de uma séria e honesta planificação e não com as tropas de choque”.

Tal defesa de uma posição ética também fundamenta sua reprovação pública à postura que Oscar Niemeyer adotara durante a construção de Brasília, quando o arquiteto carioca declarou que recusaria todas as encomendas da iniciativa privada e somente se dedicaria a obras estatais, como palácios governamentais — o que Lina julgou “uma posição de artista desligado de problemas sociais, uma posição de *l’art pour l’art*”.^[16] Na página dominical, Lina mantinha uma coluna fixa chamada “Olho sobre a Bahia”. Na segunda edição, sob essa rubrica e na mesma data em que reprimiu Niemeyer, ela generalizou a crítica à conduta de profissionais da arquitetura:

O projetista que olha as revistas de arquitetura, sentado na prancheta, e não tem olhos para a realidade, será um criador de edifícios e cidades abstratas, projetadas para uma humanidade que existe somente na sua fantasia, e os homens reais

obrigados a habitar casas e cidades nas quais serão estrangeiros as abandonarão ou serão transformados numa humanidade amorfa, sem desejos e sem personalidade.^[17]

“Olho sobre a Bahia”, como o próprio nome indica, era o espaço da página voltado a apreciações de Lina Bardi acerca dos fenômenos urbanos em Salvador. Desde a edição inicial publicada nos primeiros dias da longa estada baiana, Lina conclamou seus pares a respeitarem os hábitos e as tradições do lugar nos projetos de intervenção urbana: “Arquitetos, urbanistas, precisamos defender-nos da invasão do Qualquer”.^[18] Mais uma vez advogava que prover o mínimo necessário ao cidadão equivalia ao provimento de uma casa; contudo, esta não deveria ser uma residência moderna genérica e que os arquitetos locais deveriam, durante o ato de projeto, “salvaguardar o patrimônio espiritual do povo”. Preocupada com o modo como a capital baiana crescia e o tipo de prédios lá construídos, a arquiteta advertia quanto à perda de identidade da cidade: “Não é Salvador. É uma daquelas cidades que poderíamos chamar depois do famoso filme americano, ‘*Jungle do asfalto*’”.^[19] E continuou descrevendo o que seria essa “selva” urbana tão bem caracterizada por tantas capitais brasileiras:

Uma *jungle* onde as grandes árvores foram substituídas pelas colunas de concreto armado, a vegetação entrelaçada pelo emaranhado das paredes, dos telhados, o cipó pela confusão dos fios, cabos, tubos; o tapete de folhas pelo asfalto quente que agarra aos pés. E tudo duro, cinzento, igual, sem uma presença vegetal, sem céu, tudo aquecido, aferventado, úmido, sujo e molhado: *Jungle de asfalto*.

E culpa o crescimento desordenado “dirigido pela abstração financeira”, que mais se assemelharia a uma doença, sobre a qual os planejadores não conseguem ter controle e toda a população vai se tornando indiferente à tragédia dessas cidades sem esperança.

Lina também fazia desenhos nessas páginas de jornal. Por meio de ilustrações jocosas, ela apontava sutilmente os responsáveis por esses problemas sociais e urbanos. Na sétima edição da página cultural, a arquiteta traçou um escritório abarrotado de adereços: lemos a inscrição “advogado” na porta; o diploma está pendurado na parede; a sanca da sala chama a atenção pela quantidade de adornos; o lustre apresenta vários braços com mangas de vidro que remetem a flores; além dos pés repletos de rocalhas e volutas, a mesa estilo Luís-quinze tem um telefone preto e meia dúzia de livros empilhados sobre o tampo; na cadeira igualmente curvilínea está sentado um senhor calvo que escreve com uma pena desproporcional; ao seu lado, a secretária quase invisível datilografa; por trás das pesadas cortinas, encontra-se um coqueiro, as gaiotas e o mar.^[20] Esta é a imagem que Lina tinha da elite baiana: encastelada em seus ambientes palacianos que simulam a nobreza francesa dos séculos anteriores, a alta sociedade local não olha para o lado de fora de suas casas-grandes, não enxergando a realidade. A aristocracia baiana teima em não querer ver a Bahia.

Cada edição de “Crônicas” teve sua sátira visual. Com uma caneta de nanquim, a arquiteta desenhou um bigodinho, um cavanhaque e óculos sobre a foto de um homem cumprimentando uma mulher na cerimônia de entrega de alguma “condecoração” — título na legenda da imagem —, que ocorre em um camarote ou um palanque aparentemente elegante.^[21] Alguns domingos antes, Lina publicara o desenho de um garoto que equilibra na cabeça um fogão hipertecnológico de mil e uma utilidades, com botões, tela de vídeo e até antena, enquanto uma mulher sentada ao lado mexe a colher numa panela sobre um improvisado fogareiro, e o vapor do que se cozinha até se desvia, envergonhado, da impressionante máquina moderna.^[22]

Essas diferenciações entre o moderno e o antigo, entre o elitismo e o popular não ficavam somente nos textos e desenhos de Lina. A página cultural editada pela arquiteta incluía duas outras rubricas semanais: “Antologia” e “Documentos”. A primeira trazia a transcrição de bilhetes e cartas escritos por pessoas simples a parentes distantes. A escrita pitoresca e cheia de erros ortográficos visava apresentar o cotidiano e os sentimentos de um anônimo popular por meio de suas próprias palavras. Sob o subtítulo “Carta do país da seca” estava a mensagem de uma senhora moradora de Canudos para sua irmã no Rio de Janeiro:

Com us olhos razos di lagrima que pego na minha amavel pena para escrever esta deliciosa Cartinha li dizer que estamos com saude e li comunicar a nossa querida vó falecida faleceu no dia 6 deste estou muito triste mas deus a di nos Consolar Jarmi aque estar bem chuvido grazas ar bom Deus Jarmi a terra da genti que tinha linpa era meia tarefa Já plantemos mas o feijão estar muito muito ruim com a frieza parêce que não vai dar nada.^[23]

O contraste vinha nas fotografias do século XIX ou começo do XX publicadas em “Documentos”. Para as fotos posavam ilustres baianos com as mais elegantes vestimentas que poderiam trajar em suas épocas. A cada imagem acompanhava um texto com certo humor na fantasia elaborada para descrever os personagens da antiga cena:

Senhor de engenho do Recôncavo vem à cidade para enfrentar corajosamente o fascínio da última novidade. A esposa, bela morena, veste o seu mais rico vestido [...]. O marido está impávido. Tem que mandar cópias para os amigos, para a família e muitos vão ficar surpreendidos em ver no papel o casal. Cedo acostumarão, virão os pesados álbuns de família e a foto com o tempo ficará apagada e chegará ao nosso tempo, noventa e sete anos depois para que possamos mostrá-la nesta edição de domingo.^[24]

Ocupar aquela rara página cultural em periódico baiano com tais manifestações culturais do próprio estado foi uma conduta editorial que recebeu muitas críticas, especialmente de estudantes da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia sedentos por traduções de autores estrangeiros, fossem eles quais fossem, a fim de

se “colocarem a par” do que ocorria no mundo. A essas polêmicas locais, Lina respondia que os jovens “não percebiam o interesse ‘moderno’ e revolucionário do próprio país”, acabando por diminuí-lo com o rótulo “província”.^[25] Quase dez anos depois, a arquiteta relatou que o episódio terminou numa briga, a qual teve a intercessão do “árbitro George [sic] Amado”, com esta grafia ironicamente desacertada.^[26]

As oito páginas dominicais no *Diário de Notícias* serviram para Lina Bardi antecipar alguns dos princípios que viriam a orientar sua direção no Mamb. No artigo “Casas ou museus?”,^[27] a arquiteta vê-se tendo que começar com o leitor baiano pelo mais básico: explicar o que é um museu e afirmar que este não é um “luxo intelectual”. Lembra que, de partida, no imaginário brasileiro, a expressão “peça de museu” é bastante pejorativa e empregada para objetos antiquados e não mais úteis. Ela segue ponderando sobre problemas usuais dessas instituições, como os “exercícios exibicionistas dos arquitetos” nos projetos de suportes das obras de arte expostas — “aparelhamentos tão complicados que interferem com o seu decorativismo no caráter geral”. Sem intenção de fazer defesa de gênero, Lina Bardi não mede palavras em relação às “senhoras à procura de uma ocupação”, assumindo que há casos em que “o museu é o palco para os diletantes” que se dedicam a pintura, escultura ou cerâmica como passatempo, e conseguem, por motivos alheios à falta de qualidade de seus trabalhos, expor em frágeis instituições sem acervos de verdade. Depois de todos esses poréns, Lina começa a expor sua noção de museu: “O museu moderno tem que ser um museu didático”, escreveu a arquiteta em 5 de outubro de 1958. Segundo ela, a seleção e a conservação de obras de arte somente terão o devido efeito quando a instituição museológica tiver “a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência”. É, portanto, necessário apresentar o significado e as razões históricas dos objetos expostos e explicar a relevância da produção (ou invenção) de tais obras especiais para que o observador compreenda sua condição no presente. Sejam quadros numa pinacoteca ou artefatos engenhosos num museu de ciência, tais itens não podem ser um fim em si próprios, sem vínculos no tempo e no espaço com a situação atual: senão “as esculturas barrocas, os santos, as pratas, os azulejos, as pinturas, os altares serão [...] meras curiosidades artísticas”. Para cumprir tais objetivos, cabe uma postura modesta ao arquiteto, “que não deve aproveitar a ocasião para dar espetáculo em torno de si”, apoiando-se em recursos mais singelos, como legendas compostas de textos breves e escrita acessível.

Em sua cruzada para defender que museus podem ter uma função fundamental e indispensável para a sociedade, Lina Bardi declara que “um grande museu vivo” deve ser “completado por uma escola de arte industrial”.^[28] Na oitava e última página cultural sob sua edição, ela escreve um texto intitulado “Arte industrial”, que acaba sendo uma amarração de diversas questões abordadas em domingos anteriores. Expõe sua preocupação quanto ao trabalho do arquiteto da época, devido a uma conjuntura da sociedade mais ampla que a profissão em si:

É um problema urgente que deriva justamente do fim da era artesanal: a cisão

entre técnico e operário executor. O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. [...] O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética no próprio trabalho. [...] o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho.^[29]

No fundo, essa passagem escrita por Lina era uma revelação pessoal dos problemas que percebia em sua atuação profissional com projetos de arquitetura, no design de mobiliário e na direção gráfica daquela página de jornal. Museus-escolas, na sua concepção, seriam os lugares de demonstração da continuidade histórica entre o artesanato de outrora e a indústria do presente, a fim de restabelecer, por meio do ensino, uma verdadeira aliança entre projetistas e executantes.

É verdade que todas essas posições a respeito de museus já estavam, de algum modo, no projeto institucional dos primeiros anos do Masp. Todavia, não se deve diminuir o fato de que, nas páginas do *Diário de Notícias*, tais ideias deixam de ficar circunscritas às arguições enciclopédicas de Pietro Maria Bardi, calcadas na história da arte, e pela primeira vez passam a ser propagadas por Lina Bo Bardi. Devido a suas experiências pessoais, os textos da esposa ganham uma conotação diferente dos redigidos pelo marido.

Nada leva a crer que o governador e o *publisher* do *Diário de Notícias* tenham percebido as singularidades do conteúdo que Lina desembaraçadamente compartilhou nas páginas do jornal. Quando, em meados de 1959, dona Lavínia Magalhães fez o convite oficial para que dona Lina Bardi ocupasse o cargo de diretora-geral do Museu de Arte Moderna da Bahia, a alta cúpula da política baiana acreditava não somente estar trazendo para Salvador um dos principais representantes do grupo de intelectuais próximos a Chateaubriand, mas um pedaço do próprio Masp e do ideário formulado por Pietro Maria Bardi.

Na inauguração do Mamb no Dia de Reis de 1960, Lina Bardi usufruía de prestígio irrestrito da classe política local: ela e Lavínia Magalhães fizeram as honras da casa. O então embaixador Assis Chateaubriand foi prestigiar pessoalmente. Desnecessário dizer que também estavam Juracy Magalhães e quase todos os políticos das câmaras legislativas com endereço em Salvador. Na lista de convidados havia desde proeminentes figuras do meio cultural brasileiro, como o historiador Sérgio Buarque de Holanda, até personalidades absolutamente leigas nas artes, como o diretor do Banco da Bahia, Fernando Góes. No meio desse espectro de egrégios convivas, encontravam-se alguns arquitetos locais, como Diógenes Rebouças, que havia convidado Lina para dar aula na Universidade da Bahia.^[30] A diretora do Mamb — sigla, aliás, que ela detestava, preferindo sempre chamar o

museu pelo nome completo^[31] — estava com um elegante vestido branco de saia longa presa à cintura. A ausência de mangas deixava os braços à mostra. O único elemento distintivo era um grande broche cravejado de pedras preciosas preso à altura do peito. Nas fotos do evento, Lina parece feliz e, aos repórteres, se declara maravilhada com a maciça presença “do público baiano — digo ‘público’, quando deveria dizer povo”.^[32]

Naquele 6 de janeiro, o museu abriu suas portas no foyer do Teatro Castro Alves. Aparentemente amadorística, a escolha de usar uma antessala — ampla, mas, mesmo assim, uma antessala — se devia ao fato de aquele ambiente moderno estar disponível. De piso de mármore e fachadas de vidro, o hall do TCA ficara intacto no trágico incêndio que consumiu o auditório em 9 de julho de 1958, apenas cinco dias antes da data prevista para sua inauguração.

Com um considerável grau de improviso, aquele foyer foi convertido em museu. Em dezembro de 1959, um mês antes da abertura, Lina contava com uma verba quase inexistente e alguns poucos voluntários no Mamb. Newton Sobral, um estudante secundarista que acabara de concluir seu mandato de vice-presidente da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (Ubes) e estava sem ter o que fazer, foi indicado à arquiteta por um amigo comum, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, que também entrou no mutirão.^[33] Em seu ateliê, o artista Mário Cravo Júnior executava os suportes dos quadros desenhados por Lina: o cavalete do Mamb estruturava-se em uma base cônica (o formato de um balde de ponta-cabeça) feita de concreto e acabamento chapiscado, onde se fincava uma haste única de ferro pintada de cinza, na qual se pendurava (e equilibrava) a tela. Sempre que possível, removiam-se as molduras das pinturas expostas; quando isto era inviável, enviava-se o quadro para o moldureiro Roque, na ladeira de Santa Teresa.^[34] Lina mapeou e posicionou as obras de arte em quatro ambientes distintos — o hall do Castro Alves foi segmentado por cortinas de pano grosso e barato, penduradas pela exígua equipe. Esta também instalou pontos novos de iluminação, bastante simples se comparados aos complicados padrões de luz e temperatura na conservação de obras de arte, que depois se tornaram regra. A aparente simplicidade desse projeto museológico não tem nada de displicência ou inação; pelo contrário, Lina fazia o básico com muito rigor e até com alguns pedidos bastante peculiares. Por exemplo, no dia da abertura, ela implicou com o tanque d’água em frente ao TCA: às onze horas da manhã da data, outro colaborador de primeira hora chamado Renato Ferraz, cunhado de Mário Cravo, foi buscar “baronesas”^[35] — planta aquática que, caso prolifere, é sinal de esgoto na água. Quando os convidados chegaram às dezoito horas, o laguinho próximo à fachada parecia um tapete verde.

Lina concebera quatro exposições para a inauguração: duas permanentes e duas temporárias. As mostras fixas chamavam-se Formas Naturais e Nós e o Passado. A primeira apresentava enormes cristais, pedras recolhidas nas praias, cocos e outros frutos que se encontravam em qualquer quintal do Recôncavo Baiano. Uma rocha atraía especial atenção: um quartzo transparente, pesando dez toneladas, posicionado bem próximo à entrada por sugestão de Mário Cravo Júnior, que cedera aquelas matérias orgânicas e inorgânicas, junto com a Bolsa de Mercadorias da Bahia

e o Instituto de Tecnologia local.^[36] O objetivo de Lina com aquela exposição era estimular o público a atentar para belas formas que encontramos na natureza, porém, ao mesmo tempo, estabelecer uma distinção: por mais interessantes que fossem aquelas “formas naturais”, elas “não são arte”, escreve peremptoriamente a diretora no texto curatorial. Porque “falta-lhes o espírito que o homem, o artista, infunde na sua criação”.^[37] Carece o trabalho de transformação da natureza. Por mais linda que seja a matéria-prima, para Lina, sem o sentido humano, não há história e, por isso, não se configura como obra de arte.

Já Nós e o Passado era uma sala dedicada aos quadros de artistas brasileiros e estrangeiros que faziam parte do pequeno acervo inicial do Mamb — 87 obras reunidas, em grande parte, pelo crítico de arte José Valladares nos anos em que esteve à frente do Museu de Artes do Estado. Nessa primeira coleção, distavam-se três telas de Candido Portinari: *São Francisco*, *Menina com flor* e *Vendedor de passarinhos* — esta última havia sido doada pela revista *O Cruzeiro*, também do grupo Diários Associados.^[38] Em Nós e o Passado, somente um quadro de cada vez ficava numa posição especial — num palco redondo e à frente de uma cortina que conformava um semicírculo: eram obras emprestadas, como *Último momento do banquete de Herodes*, do pintor italiano Bonaventura Berlinghieri, do século XIII, e *Visita à câmara da igreja da Graça: Fantasia arqueológica com figuras*, do também italiano Giovanni Paolo Panini, do século XVII, ambas pertencentes à coleção particular dos Bardi.^[39]

Em uma das duas mostras temporárias, vinte bailarinas forjadas em bronze pelo impressionista francês Edgar Degas^[40] eram exibidas, lado a lado, em discretíssimos pedestais de haste única branca e sobre pequenas bandejas que deixavam as obras na altura do olho do espectador. As esculturas pertenciam à coleção do Masp — aliás, somente o museu paulistano, o parisiense Musée d’Orsay e o nova-iorquino Metropolitan possuem as séries completas de 73 esculturas de bailarinas, cavalos e nus feitas por Degas no fim de sua vida. A cessão de tão valiosas obras-primas logo na inauguração soteropolitana demonstra o voto de confiança tanto do professor Bardi quanto de Chateaubriand ao empreendimento museológico capitaneado por Lina.

Na abertura do Mamb, a exibição que ocupava a parte principal do foyer do Teatro Castro Alves era uma retrospectiva do artista cearense Antonio Bandeira, composta de 21 quadros a óleo e dez pinturas a guache. Os trabalhos do pintor abstrato causaram, de pronto, grande estranhamento àquele público nada acostumado com arte moderna. Na primeira semana de funcionamento do museu, o comerciante José França de Carvalho, setenta anos, estava de licença no trabalho devido a uma enfermidade e resolveu visitar a nova instituição cultural da qual tomara conhecimento pelo noticiário. Achando todos aqueles quadros muito esquisitos, o senhor interpelou um repórter do *Diário de Notícias* que estava no museu:

— Eu não entendo que mancha é esta. É isto que chamam de arte? O senhor me desculpe, mas eu acho que maluco faz isto também no hospício. E ainda dizem que um quadro deste vale duzentos, trezentos, quinhentos contos! Me desculpe, moço,

mas eu acho que estou ficando burro. Que ideia, pendurar borrão na parede e dizer que é arte...

O jornalista tentava explicar, mas a indignação do visitante parecia crescer:

— Eu ia ver uma fita de cinema, mas como me disseram que tinha agora Museu de Arte Moderna, resolvi conhecê-lo. Mas não estou entendendo nada! O senhor pode me explicar?

Nesse momento, a diretora do museu chegou à conversa. Lina escutou as reclamações do comerciante e, solícitamente, respondeu:

— O senhor não é atrasado, não. É porque até hoje nunca se preocupou com arte moderna. Este museu existe para que o senhor passe a olhar os quadros, tomar contato com o problema. Se não gosta hoje, volte amanhã. Um dia o senhor entende.

— Eu sei o que é quadro bonito! — reagiu José França de Carvalho, nada convencido com a primeira explicação de Lina. — Quadro bonito é aquele que mostra um crepúsculo! Maluco também pinta essa mancha colorida.

— Os loucos também pintam, mas é de outra maneira — a diretora esforçava-se para persuadir o cidadão. — A concepção deles é diferente. E são belos os quadros deles. O senhor nunca fechou os olhos e viu muitas manchas aparecerem? O senhor nunca sonhou e viu nos sonhos coisas belas mas sem sentido?

— Ah, então quer dizer que isso é arte moderna? — interrompeu o visitante, já mais amainado com a explanação de Lina.

— Sim, aliás, o senhor já está mais esclarecido a respeito do que é arte moderna. Agora o senhor volte com as suas filhas, discuta com elas e um dia vai entender por que uma composição destas é bonita. Não se envergonhe de perguntar outra vez, porque estou aqui para isto — concluiu Lina Bardi.^[41]

Ela era sempre muito receptiva com os visitantes mais humildes e um tanto antipática quando lhe pediam para atender um suposto notável da elite local. Lina demonstrava mesmo alegria quando o sorveteiro do largo do Campo Grande resolvia entrar no museu.^[42] É claro que ela não podia receber pessoalmente cada pessoa que expressasse suas dúvidas com relação ao que estava exposto. Por isso Lina iniciava as mostras individuais com painéis com informações biográficas sobre o artista protagonista da vez. Nessas introduções, eliminavam-se apreciações da crítica especializada.

Revezavam-se exposições com um conjunto de obras originais apresentando a trajetória de determinado artista e as chamadas “exposições didáticas”, compostas de reproduções fotográficas de diversos quadros (como a *Ver a Pintura*, entre 15 e 27 de março de 1960) ou outras manifestações artísticas (como a *Teatro Inglês*, entre 26 de julho e 7 de agosto de 1960). Estas já tinham sido feitas no início do Masp da Sete de Abril — reaproveitavam-se muitos painéis, somente acrescentando alguns poucos exemplos locais.^[43] Eram mostras que nem mesmo se propunham ao contato visual direto com as obras em si. Consistiam em apresentações educativas que explicavam quando foram feitos determinados trabalhos artísticos, quais eram seus respectivos contextos históricos, quem eram os artistas autores, o porquê de aqueles objetos serem considerados obras de arte relevantes para a história da

humanidade. Nessas mostras didáticas, ficava patente a ambição de Lina de formar um público local de interessados, e não de especialistas. Comum a ambos os tipos de exposição era a linha editorial (e mesmo pedagógica) dos textos gerais e das legendas específicas das obras: Lina dizia que preferia recorrer à literatura, pois esta “representa o mundo brasileiro, ainda hoje mais poético do que crítico”.^[44] Um exemplo é seu texto sobre o que a arte moderna poderia representar:

Os artistas de hoje procuram comunicar aos outros ideias tristes e felizes, como eles as sentem. O homem moderno sentiu a sua própria solidão e procurou se aproximar com palavras bonitas, não mais afirmando que tudo é bom, mas procurando dizer a verdade, mesmo que ela seja triste. Desse modo, Picasso pintou as mulheres com o nariz torto que faz rir os que não estão acostumados a refletir sobre as coisas, e os pintores da abstração geométrica pintaram quadros que denunciam um mundo que desespera dos homens.^[45]

Lina escrevia os textos do museu à mão, numa mistura de italiano com português que era traduzida (ou mesmo reescrita, em alguns casos) pelo antropólogo Vivaldo da Costa Lima. Glauber Rocha, uma presença frequente nos escritórios do Mamb, era um dos que liam os rascunhos da diretora e avaliava que “seu estilo é de uma incisão fantástica”.^[46] Tal incisão fantástica chegava a imagens bastante esdrúxulas para estabelecer exemplos próximos ao cotidiano popular:

A página colorida das revistas, mesmo com seu caráter transitório, encaminha-se para substituir a obra de arte nos ambientes mais populares. A metafísica de um frango assado ou de um sorvete reproduzidos além da realidade pode preencher a necessidade estética de uma categoria humana. Como exemplo, as paredes de casas modestas e barracos, recobertas de recorte de jornais coloridos.

No primeiro ano de funcionamento do Mamb, foram montadas 25 exposições. Com pouquíssimas exceções, as mostras variavam entre uma e cinco semanas em exibição ao público, sempre recebido pela estátua de Antônio Conselheiro na entrada do museu. A intensa atividade contrastava com os poucos recursos: 50 milhões de cruzeiros vieram do governo estadual, 2 milhões foram doados pela iniciativa privada^[47] e mais um tanto chegou por uma emenda no orçamento da União de autoria do então deputado federal Antônio Carlos Magalhães. Essas cifras eram suficientes somente para o pagamento da remuneração da pequena equipe. Logo após a abertura, Lina convidou Newton Sobral para continuar sendo seu assistente, montando exposições, pendurando quadros, um faz-tudo: ele topou e lá permaneceu por uns dois anos até dar lugar ao artista Sante Scaldaferrri.^[48] Renato Ferraz, o cunhado de Mário Cravo, interrompeu seu curso universitário e foi efetivado como secretário-geral do Mamb, um cargo burocrático com a atribuição de cuidar da conta bancária do museu, do pagamento dos funcionários — Lina não demonstrava o mínimo interesse por essa parte financeira —, e ajudava a datilografar a correspondência oficial da diretora, visto que português não era sua

língua materna.^[49] Eles ocupavam os escritórios montados embaixo da rampa de acesso para a plateia, quando o teatro fosse inaugurado. Nessa área dos funcionários, guardava-se também a pequena coleção de quadros da instituição, e havia uma reserva técnica com instalações para montagem de exposições. As salas da diretoria e de reuniões eram frequentemente visitadas por Glauber Rocha, Vivaldo da Costa Lima, Mário Cravo Júnior e pelos advogados Nemésio Salles e Walter da Silveira, que acumulava o cargo de assessor jurídico — ele redigiu o estatuto do museu — e organizava o cineclube. O temperamento de Lina era conhecido por todos: havia manhãs que, vinda de seu quarto no Hotel da Bahia, estava tranquila e afável, mas, se algo não estava de seu agrado, ela se exasperava e proferia um sonoro esporro.^[50] Nenhum dos envolvidos nas atividades daquele museu se referia a ela pelo sobrenome ou mencionava por completo Lina Bo Bardi: ela era dona Lina.^[51]

Entre os feitos mais recordados do período está a exposição *Três Pintores: Renoir, Cézanne e Van Gogh*, ocorrida entre os dias 29 de março e 5 de abril de 1960. Eram três quadros emprestados pelo Masp: *Rosa e azul: As meninas Cahen d'Anvers*, de Pierre-Auguste Renoir; *Passeio ao crepúsculo*, de Vincent van Gogh, e *Rochedos em L'Estaque*, de Paul Cézanne. Como nunca tinham sido expostas obras de tamanho valor internacional na Bahia, Lina articulou um *mise-en-scène*. As três pinturas desembarcaram em um voo da Vasp. Não eram somente os funcionários do museu que aguardavam no aeroporto: fotógrafos acompanhavam para fazer os primeiros cliques que seriam impressos nas páginas de jornais do dia seguinte. Soldados e carregadores deixavam-se fotografar segurando o quadro e colocando seus dedos sobre as irmãs impressionistas sem a menor cerimônia. A pedido da diretora do Mamb, o governador Juracy Magalhães ordenou que batedores da polícia acompanhassem o trajeto entre o terminal aeroportuário e o Museu de Arte Moderna.^[52] Por mais que os quadros estivessem penhorados pelo Masp na Caixa Econômica Federal, tamanho barulho nessa chegada não era um cuidado por segurança, mas uma estratégia de propaganda para chamar a atenção dos soteropolitanos. Em outro ato mais populista que efetivo, levaram o quadro do mestre holandês para o lado de fora do museu: mais fuzuês e festividades nas poucas horas em que *Passeio ao crepúsculo* esteve exposto ao ar livre em frente ao Campo Grande. Na semana em que as telas estiveram em território baiano, havia pelo menos um guarda da polícia plantado dia e noite ao lado de cada quadro. Publicidade à parte, o casamento Pietro e Lina (Masp e Mamb) permitiu um momento ímpar com a ida do trio Renoir, Cézanne e Van Gogh à Bahia.

O casal também proporcionou a ida a Salvador dos desenhos de Le Corbusier que pertencem ao acervo do Masp. A parceria não se dava somente na cessão de obras do acervo do museu paulistano. A exposição *Jardins*, composta de pinturas, uma vitrine de joias e fotografias de plantas e projetos paisagísticos de Roberto Burle Marx, foi montada na Bahia na mesma época (6 de setembro a 9 de outubro de 1960) em que Pietro Maria Bardi passava uma temporada na Toscana escrevendo o livro *I giardini tropicali di Burle Marx*.^[53] Contudo, justiça seja feita, o distanciamento físico do casal também propiciava mostras que dificilmente seriam aceitas pelo curador do Masp, como a exposição itinerante do pintor francês Georges Mathieu: o professor

Bardi tinha um claro desdém por pinturas abstratas — ditas “informais” —, como os 37 quadros do artista em tour mundial pelo Guggenheim de Nova York, Instituto de Arte de Chicago, Museu de Arte Moderna de Paris, MAM do Rio de Janeiro e que foram recebidas pela diretora Lina em Salvador entre 31 de maio e 19 de junho de 1960.^[54] O Masp não recebeu essa turnê de Mathieu.^[55]

Meses após expor obras altamente valorizadas no mercado da arte, dona Lina resolveu apresentar uma turbina de aeronave, uma réplica do 14-bis, de Alberto Santos-Dumont, e deixou estacionar um avião de batalha na marquise do museu para que as crianças pudessem brincar na “Semana da Asa”.^[56] Não era um elogio à alta tecnologia da época, mas, como havia antecipado em seus artigos no jornal, um reconhecimento do trabalho humano na criação (ou produção) de objetos de interesse especial para a compreensão da história. Tanto que, após os jatos high-techs, a diretora do museu expôs carrancas, aquelas esculturas populares de madeira de aspecto assustador que misturam características humanas e animais, comuns às proas das embarcações do rio São Francisco.^[57] Lina contornou a obrigatoriedade de receber uma exposição comemorativa do décimo aniversário da Petrobras, em 1963, com a insólita instalação de uma torre de perfuração de petróleo no meio do Mamb,^[58] e também montou uma mostra didática acerca da história das cadeiras ao longo dos séculos. Em suma, não entravam só obras-primas no museu. Distinções entre alta cultura e baixa cultura não faziam parte das diretrizes do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Outra questão era lidar com o próprio meio baiano. Aqueles que formavam o círculo mais próximo de amigos de Lina em Salvador também faziam lobby para emplacar exposições de artistas locais no Mamb. Uma conhecida ocasião foi a ida de Mário Cravo, Jorge Amado e Carybé até o escritório da diretora do museu levando, embaixo do braço, uma tapeçaria do soteropolitano Genaro de Carvalho, que estudara em Paris. Nos dias anteriores a esse coercitivo encontro, vários acenos tinham sido feitos para uma mostra individual do pintor e tapeceiro amigo, mas ele não passava pelo crivo de Lina Bardi. Por mais ampla que fosse a variedade de tipos de objetos passíveis de ser expostos, ela era muito criteriosa acerca da qualidade do que adentrava a instituição sob seu comando. Quando o trio baiano foi à sala dela para insistir na exposição do colega, dona Lina não titubeou e, gritando com seu indefectível sotaque para que aqueles fora do recinto também escutassem, referiu-se à tapeçaria de Genaro com as seguintes palavras:

— Quer que eu diga? É capacho! Eu piso em cima disso. Eu limpo o pé. É uma porcaria!^[59]

Lina esperneava e jogava duro com as forças que tinha, porém nem sempre conseguia barrar as vontades dos *capi di tutti capi* do masculino meio cultural baiano: neste caso, 21 tapetes de Genaro de Carvalho foram expostos no Mamb entre 2 de junho e 2 de julho de 1960.^[60] Na foto oficial da abertura, uma das malquistas peças de tecido separava Genaro de Carvalho de terno e gravata (ao lado de dona Lavínia Magalhães) de Lina Bardi, toda vestida de preto (com o governador Juracy junto a ela).^[61]

Dona Lina e Mário Cravo Júnior cultivaram uma íntima amizade naqueles anos,

mesmo que permeada por episódios de tentativas de influência em decisões curatoriais, que beiravam a imposição. A proximidade rendeu duas exposições individuais do artista no foyer do Castro Alves, além de um belo número de participações em coletivas. Em paralelo à exibição dos quadros de Renoir, Van Gogh e Cézanne no primeiro ano da instituição museológica, exibiram-se as dez esculturas de Cravo que estiveram no pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza. Já a segunda exposição dele protagonizou a agenda do Mamb em julho de 1962: as lembranças dessa mostra consistem, principalmente, na imagem de dez pessoas empurrando a imensa e pesadíssima escultura intitulada *Porta de Omulu*, sem qualquer auxílio de maquinário — parecia uma cena de construção das obras faraônicas da Antiguidade —, enquanto Lina acompanhava somente com os olhos e a mão no queixo.^[62]

A personalidade forte da arquiteta transpareceu também na edição da lista de exposições de outro baiano, Emanuel Araújo. Quando chegou a vez de ele ter sua exposição individual em 1963, na antessala do TCA, o museu pediu que o artista enviasse seu currículo para preparar o folheto de divulgação da mostra. Lina leu a listagem de exposições das quais Emanuel havia participado e riscou com caneta um considerável número de eventos, dizendo a ele:

— Não! Não! Não! Você não pode expor em muitos lugares. Vou diminuir o número de exposições no seu currículo.^[63]

No momento em que começaram a ser publicadas nos folhetins locais as primeiras críticas à administração de Lina, Glauber Rocha escreveu uma reportagem sem nenhum traço de isenção jornalística e com a seguinte manchete: “Mamb não é museu: é escola e ‘movimento’ por uma arte que não seja desligada do homem”.^[64] O título reforçava uma diretriz institucional de não se restringir à montagem de exposições, fazendo dali um centro interdisciplinar e educativo: para tanto, o cineclube e a Escola da Criança cumpriam papel fundamental.

O Clube de Cinema da Bahia havia sido criado por Walter da Silveira em maio de 1950 e foi acolhido pelo Mamb em 1961.^[65] A fim de se preparar para a nova atividade, a diretora Lina converteu em auditório a inativa rampa de acesso à arruinada sala de espetáculos do TCA. Ela aproveitou a inclinação para fazer dali uma arquibancada, instalando a tela das projeções cinematográficas no trecho mais baixo. Para o público, a arquiteta desenhou cadeiras de estrutura de madeira — sem verniz nem acabamento e deixando os pregos à mostra — com assentos e encostos do couro cru usado em roupas de sertanejos vendidas na ladeira da Barroquinha.^[66]

Todos os filmes eram selecionados por Walter da Silveira. Na abertura de cada sessão, distribuía-se folhetos explicativos, e ele fazia uma preleção a fim de, nas suas palavras, “localizar a origem e a evolução do cinema, suas fontes e etapas, disciplinando a consciência do espectador para a compreensão do presente pelo passado”.^[67] Portanto, a rampa do Mamb não foi um espaço de exibição de filmes comerciais, mas era o ambiente de debate sobre filmes, que acabou por formar os responsáveis pelo Cinema Novo, movimento que estava eclodindo em Salvador.

Por sua vez, a Escola da Criança era dirigida por Martim Gonçalves, que, antes de se dedicar ao teatro, havia se formado em psiquiatria. Aproveitando as

dependências do Museu de Arte Moderna da Bahia, os cursos não visavam à excelência técnica em nenhum campo artístico — não se ambicionava “criar meninos prodígios”. Diga-se de passagem, Lina verbalizava publicamente que não existia “arte infantil”. A escola buscava desenvolver coletivamente a sensibilidade das crianças. Por meio de atividades educativas de desenho, pintura, massa de modelagem e teatro, fomentava-se a personalidade infantil segundo objetivos bastante claros e anunciados em propagandas da Escola da Criança estampadas nos jornais de Salvador:

Faça de seu filho um ser humano completo capaz de expressar-se sem medo, de compreender todas as possibilidades que a vida lhe oferece. Não sufoque desde cedo nele uma das maiores necessidades humanas: a estética.^[68]

Pequenos a partir de quatro anos de idade tinham aulas com Martim Gonçalves, seus alunos da Escola de Teatro e o pintor Sante Scaldaferrri. O maestro Koellreutter e seus estudantes universitários também davam cursos de música para crianças e jovens. Sobre a centena de inscritos, Glauber Rocha exaltava não haver ali elitismo: “Criança do povo, criança da classe média e criança da burguesia estudam nesta escola. A ausência de preconceitos estabelece nesta escola uma igualdade social”.^[69] Paralelamente, havia um curso de formação de professores do ensino primário para inserir atividades artísticas, de acordo com determinados métodos psiquiátricos, em seus planos pedagógicos.^[70] De todas essas iniciativas que tinham o Museu de Arte Moderna como casa, a única que não se efetivou foi a revista. Teria sido um magazine popular, mais a respeito dos costumes da sociedade baiana do que sobre os objetos expostos no museu. Anunciava-se uma “revista de crítica social” e, mais que isso, seria “o maior abalo sociocultural da Bahia”. A revolucionária publicação nunca teve sua primeira edição.

Com os anos, a relação entre Lina e a Bahia foi se desgastando. A elite local, que tinha patrocinado sua ida para o Nordeste, começou a criticá-la. E vice-versa. Nos primeiros anos, o que a arquiteta pedia, o governador Juracy Magalhães fazia. A página “Artes e Letras” do *Diário de Notícias* de 8 e 9 de janeiro de 1961 continha uma nota que começava com a frase: “O arquiteto [sic] Lina Bardi foi talvez a maior figura cultural da Bahia no ano findo de 1960”.^[71] E finalizava: “O Mamb, sob sua direção, completou um ano de trabalhos que honram a Bahia”. Até aquele momento, Odorico Tavares era só elogios à arquiteta em seu jornal.

Entretanto, Lina foi se irritando com os almoços e jantares que Odorico promovia em sua casa para os artistas que expunham na antessala do TCA. Não raro, nesses rega-bofes, o figurão da imprensa local adquiria trabalhos dos convidados para sua coleção particular de arte moderna brasileira — sem contar as vezes em que recebia obras de presente desses pintores e escultores.^[72] Para além da notória falta de paciência de Lina Bardi para conversar com grã-finos brasileiros nesses eventos sociais (para ela, imitadores baratos dos velhos aristocratas europeus),^[73] ela ficava furiosa com essa postura do jornalista-colecionador: sentia que ele se locupletava do prestígio do museu e da própria diretora.^[74] Por isso, Lina passou a reagir a Odorico.

Não se acanhava em confrontá-lo nas reuniões administrativas da instituição — Odorico havia sido nomeado tesoureiro do museu. A diretora começou a reclamar publicamente das interferências políticas na gestão do Mamb. Quando alguns estudantes de Londrina foram entrevistá-la, dona Lina declarou:

A escola de teatro e o museu de arte moderna podem continuar participando do movimento de autonomia cultural nacional, como fizeram até hoje. Mas, para que o resultado seja aproveitado, precisa se libertar dos órgãos de propaganda e tribunas públicas, dos críticos improvisados e dos “interessados pessoalmente” [...]. Sem esta premissa honesta, sem uma honesta colocação dos valores, o trabalho mais “eficiente” num sentido atual e nacional corre o risco de ser aviltado e reduzido a um episódio isolado e de consequência inútil aos fins coletivos.^[75]

O progressivo afastamento de Lina e Odorico tornou-se evidente àqueles que faziam parte do pequeno circuito cultural soteropolitano. Praticamente sumiram as menções diretas a Lina no *Diário de Notícias*. Não existiram hostilidades públicas, afinal os Bardi eram protegidos de Chateaubriand, mas também não havia mais elogios e apoios a ela no jornal de Odorico.

Em 7 de abril de 1963 terminou o mandato do governador Juracy Magalhães. Em 2 de agosto de 1963 faleceu o jornalista Paulo Bittencourt. Os Museus de Arte Moderna da Bahia e do Rio de Janeiro deixaram de ser as armas do duelo. Juracy apoiou o golpe militar de 1964 e foi nomeado embaixador brasileiro em Washington pelo marechal Castello Branco. Um ano depois, o mesmo ditador chama o político baiano para ser seu ministro da Justiça. Seu mandato no ministério foi marcado pela perseguição a veículos de comunicação, como o *Correio da Manhã*, que a viúva Niomar Moniz Sodré Bittencourt se esforçou bravamente para manter até ser presa em 1969, ter sua redação invadida pelos militares, ver-se praticamente obrigada a vender seu jornal, que sucumbiu de vez em 1974. Mesmo que o golpe final não tenha sido desferido pelo próprio, Juracy Magalhães venceu o duelo.

Voltando ao Mamb, sua diretora e seu projeto museológico não gozavam do mesmo crédito com o novo ocupante do cargo de governador, Lomanto Júnior. O que não impediu a inauguração do Solar do Unhão, mas, paulatinamente, foi se esvaindo o projeto baiano de Lina. Com a ditadura veio o ponto-final — melhor dizendo, um intervalo de mais de vinte anos.

A quase demolição da fábrica na Pompeia

12 de abril de 1977

Estava decidido que a velha fábrica viria abaixo. O presidente havia deliberado. A diretoria mostrava-se de acordo. O projeto para o novo edifício estava pronto. Para facilitar os trabalhos, a equipe de engenharia antecipou-se e demoliu a estrutura mais alta que ali existia: a chaminé. Os operários estavam sendo alocados no canteiro de obras para limpar todo o terreno. O terreno no meio do bairro paulistano da Pompeia era o que tinha atraído a atenção do Sesc, quando o comprou em fins de 1971.^[1]

A intenção era derrubar os galpões que ali existiam desde 1938, construídos a partir de um projeto industrial inglês.^[2] Na verdade, a empresa proprietária da fábrica era a alemã Mauser & Cia. Ltda., que, no ano seguinte à abertura das instalações fabris, teve de mudar a razão social para Fábrica Nacional de Tambores Ltda. — nome anunciado, por décadas, no letreiro na fachada da rua Clélia. Sua produção de tonéis metálicos foi embargada durante a Segunda Guerra, e a edificação foi leiloada em 1945.^[3] A compradora foi a Indústria Brasileira de Embalagens S.A., mais conhecida pelo acrônimo Ibesa. Em meados dos anos 1950, surgiu um segundo letreiro no lugar, dessa vez pendurado sobre o frontispício da esquina com a rua Barão do Bananal. Era em neon colorido e nele se lia “Geladeiras Gel-o-matic” com letras cursivas que imitavam descaradamente o logo da empresa automobilística italiana Pininfarina. Logo abaixo havia um complemento: a palavra “Querosene”, indicando o combustível que permitia o funcionamento de seu refrigerador em localidades sem fornecimento de energia elétrica.^[4] A Ibesa foi vendida no final dos anos 1960 e a linha de produção foi transferida para o interior do estado, deixando a fábrica da Pompeia desativada por alguns anos.

Com a compra pelo Sesc, o prédio passou a ter os dias contados. Os antigos galpões dariam lugar a uma imensa piscina. A rua interna de paralelepípedos desapareceria. Em troca surgiria uma nova via em cima do córrego Água Preta, que atravessa o fundo do lote. O sepultamento do veio d’água daria origem a uma travessa ligando a avenida Pompeia à rua Barão do Bananal. Nesse mesmo eixo seria construído um comprido edifício de cinco andares em concreto: era o Sesc Pompeia de Júlio Neves.

Esse senhor era o dono de um dos maiores escritórios de arquitetura de São Paulo naqueles anos 1970, conhecido pelo pragmatismo nos orçamentos em detrimento da qualidade das edificações. Entretanto, o que realmente fazia do currículo de Neves um caso raríssimo entre membros de sua profissão era o fato de ter presidido um banco. Mais especificamente, a Caixa Econômica estadual, em

1970. Estava ali apadrinhado por Paulo Maluf, político e amigo de infância. O laço afetivo entre Paulinho e Julinho — como se referiam carinhosamente um ao outro — também levou o arquiteto, no ano anterior, à presidência da Companhia Metropolitana de Habitação, a Cohab, durante a gestão do compadre na prefeitura.^[5] A proximidade com o questionável político ajuda a talhar o estereótipo de anti-herói que a obscura figura de Júlio Neves carrega. Ele não era um desconhecido de Lina Bardi: o prefeito-brigadeiro Faria Lima havia pedido a Neves para vistoriar a construção do Masp e seus respectivos custos — as obras também contavam com recursos municipais. Não é nada clara a efetividade desse serviço prestado por Neves, mas fato é que, após a inauguração da nova sede na Paulista, ele passa a fazer parte do corpo diretivo do Museu de Arte. A explicitação de Júlio Neves como autêntica nêmesse de Lina só vem após a morte dela, quando o malufista assume a presidência do Masp, retirando os cavaletes de vidro e fatiando o andar da pinacoteca do museu em saletas convencionais — ou retrógradas mesmo — engendradas pelo próprio. Talvez essa tenha sido sua vingança não declarada e póstuma por ter sido preterido no Sesc.

Em fevereiro de 1975, o escritório de Júlio Neves já tinha prontos os desenhos de aprovação de seu projeto para a Pompeia nos devidos órgãos governamentais. A construção só não teve início porque os orçamentos do Serviço Social do Comércio eram quinquenais e a instituição não tinha verba prevista naquele quinquênio para erguer a proposta desenhada por Neves. Era preciso esperar.

O Sesc antes ocupava um edifício nas redondezas, o número 249 da avenida Francisco Matarazzo. Vizinho ao Parque da Água Branca, o chamado Centro Social João de Vasconcellos tinha ginásio coberto para prática esportiva e hospedava programas de atividades com idosos.^[6] Contudo, o Sesc não é uma entidade de todo autônoma e compartilhava operações com o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, o Senac. Por isso, quando se adquiriu a fábrica da rua Clélia, foi preciso desocupar o imóvel da Francisco Matarazzo, que seria todo utilizado pelo Senac — como é até hoje. E não se podia esperar a verba do quinquênio seguinte e a construção de uma nova edificação.

Por esse motivo, em 1973, o Sesc mudou-se improvisadamente para a velha fábrica da Pompeia de paredes ainda com reboco e caiadas de branco. As atividades administrativas foram remanejadas para o primeiro galpão junto ao portão da rua Clélia — e de lá nunca mais saíram. O pavilhão fabril seguinte foi adaptado para o atendimento ao público. Fizeram quadras de futebol de salão onde atualmente é a área de convivência e exposições. No mesmo amplo ambiente haviam mesas para velhinhos do bairro jogarem carteados e xadrez. Para além dessas despreziosas distrações, a terceira idade ali tinha muitos programas de atividades — era o forte daquela unidade temporária do Sesc sob a direção de Zally Pinto. Um trecho perto da porta foi delimitado para pequenas mostras de arte — chamava-se Galeria da Fábrica — e com um teatrinho bem simples para umas quarenta ou cinquenta pessoas. Nessas instalações precárias foram apresentadas muitas peças infantis, como *O menino do dedo verde* e até shows musicais de cantores como Luiz Melodia.^[7] Nos armazéns mais do fundo, Wandí Doratiotto dava aulas de música e Miguel

Paladino tinha um curso de artesanato para meninos empacotadores do Superbom, mercado localizado onde hoje é o Shopping Bourbon. O complexo contava ainda com um laboratório de fotografia e um grupamento de escoteiros — estes, quando as obras já estavam a todo vapor, foram os mais resistentes a sair. As atividades não ocupavam todo o velho complexo industrial: alguns galpões permaneceram fechados, outros viraram depósitos repletos de tralha e entulhos. Nada ali estava numa condição primorosa. Tudo continha uma aura meio amadora.

No período, o Sesc em São Paulo era mais conhecido pelas Unidades Móveis de Orientação Social (Unimos) — estruturas itinerantes e equipes muito ativas que se deslocavam por diferentes bairros da cidade oferecendo serviços educativos, esportivos e de saúde. O ponto de encontro desses funcionários era o proto-Sesc Pompeia, fosse para atividades de trabalho ou somente para jogar bola depois do expediente.^[8] Nessas ocasiões, começou a aflorar um afeto dos servidores do Sesc por aquela fábrica da Pompeia. Era uma estrutura muito familiar para pessoas com parentes de origem operária, seja daquela vizinhança, seja de outras baixadas industriais às margens das linhas férreas. Todos adoravam aquela graciosa ruela de paralelepípedos entre pavilhões fabris, onde a criançada dos arredores aproveitava para brincar. O funcionamento podia ser muito mambembe, mas havia uma simpatia pueril pelo que ali acontecia. Muitos questionavam se valia a pena pôr tudo abaixo para fazer uma estrutura nova.

Dois protagonistas tomam o palco nesse momento da história. Glaucia Mercês Amaral de Souza, diretora da Divisão de Pesquisa e Aplicação (Dipa) do Sesc, apaixonou-se pela edificação e pelo que espontaneamente acontecia no lugar — sintonizava-se com seu incentivo pessoal a pesquisas e atividades de valorização da cultura popular brasileira. Começou então a confabular sobre a possibilidade de restauração de instalações industriais, transformando-as definitivamente em centro de lazer.^[9] Na época, Glaucia Amaral era uma das pessoas mais influentes no corpo diretivo, mas sua posição hierárquica na instituição não lhe dava força política suficiente para arregimentar sozinha tamanha mudança de planos. Porém ela encontrou um interlocutor e parceiro de peso. Sua ideia com relação à fábrica da Pompeia foi acolhida por Renato Requixa, recém-empossado diretor regional do Sesc São Paulo, cargo que fez dele o grande mentor intelectual da programação da instituição entre 1976 e 1984.

Nos anos 1970, restaurar não era algo usual entre arquitetos brasileiros. Parecia até inusitado, pois a referida construção não tinha nem quatro décadas completas de existência. Diferia dos poucos casos correntes, como recuperações de igrejas coloniais. Além disso, na Pompeia, haveria uma conversão da finalidade do edifício. Num contexto de quase total ausência de exemplos para fundamentar suas ideias, Glaucia Amaral se lembrou do Solar do Unhão, em Salvador, e fez dele a principal referência.

A autora Lina Bo Bardi estava no ostracismo. Praticamente não tinha projetos arquitetônicos na mão em meados dos anos 1970. Não que estivesse totalmente reclusa em sua casa no Morumbi, mas havia anos não era mais uma pessoa presente e proativa em encontros da alta sociedade paulistana ou mesmo nos círculos

intelectuais. Não fazia muito que o inquérito militar tinha sido concluído. Ela queria mais ser esquecida do que lembrada naqueles anos.

A diretoria do Sesc, todavia, tinha uma razoável proximidade com Pietro Maria Bardi. Em 1975 fora inaugurado o Centro Campestre (atual Sesc Interlagos), onde existiu um razoavelmente longo programa denominado “Obra-Prima do Masp”, que, como o nome já indica, consistia no deslocamento temporário de um trabalho do acervo do Museu de Arte para a unidade do Sesc, 25 quilômetros ao sul. Bardi também era responsável pela indicação de artistas contemporâneos para compor as mostras coletivas Arte no Centro Campestre.^[10] Nessa época o Sesc estava montando uma notável coleção de arte — é bastante improvável que as recomendações do professor Bardi não fossem levadas em consideração nas aquisições.

Gláucia e Renato, que era amigo de Pietro, trouxeram-no para essa articulação: ele corroborou que sua esposa era a pessoa com as credenciais certas para capitanear a requalificação do complexo da Pompeia. A partir de então se estabelecem algumas frentes de trabalho e negociação para viabilizar essa mudança de rota do projeto de destruição.

Coube ao jornalista José Roberto Ferreira Cintra, vulgo Zezo, fazer um levantamento da história da edificação, até aquele momento incerta e com algumas fábulas acerca do funcionamento conduzido por alemães durante a guerra.^[11] Descobriu-se mais sobre a Mauser e encontraram-se fotos feitas por Hans Gunter Flieg da produção de tambores metálicos. O estudo deu origem a um dossiê cujo objetivo era demonstrar o valor histórico do complexo industrial, para preservá-lo.

Paralelamente, outro grupo formado por vários orientadores sociais do Sesc elaborou um documento com as diretrizes das atividades e o primeiro esquema de ocupação da antiga fábrica. Renato Requiça era precursor da ideia do lazer — o termo, que hoje parece banal, era estranho ao debate brasileiro, tanto pela predominante compunção católica quanto por uma desconfiança da esquerda quanto a lazer como “ópio do povo” quando formulado por entidade patronal.^[12] Ainda em 1969, Requiça arquitetara o primeiro congresso sobre o assunto em São Paulo, aberto com sua palestra intitulada “As dimensões do lazer”. Anualmente ele montava seminários e publicava artigos em revistas. O Sesc trouxe algumas vezes para o Brasil o sociólogo francês Joffre Dumazedier^[13] — o grande ideólogo do conceito de lazer naquele momento — e também enviava muitos de seus técnicos para a França, para intercâmbios culturais e universitários com o intelectual. Em virtude desses estudos é que o Sesc, institucionalmente, planejava mudar sua atuação antes concentrada em assistência médico-odontológica e esportiva, ampliando-a para criação de centros de lazer. A fábrica da Pompeia era vista como o laboratório perfeito para tal ideia. Baseada nela, a equipe do Sesc elaborou o documento com o primeiro diagrama de ocupação do edifício: remetia a uma flor, cujo caule era a rua interna de paralelepípedos, a partir do qual se distribuiriam as pétalas, isto é, as atividades pelos galpões — aliás, a manutenção do portão da rua Clélia como acesso principal era uma prerrogativa. Essas eram as premissas para o projeto arquitetônico.

O caderno com tais instruções viria a ser entregue a Lina. Faltava convencê-la. Glaucia Amaral designou seu assistente na Dipa, Cláudio Barbosa, para levar o convite à arquiteta na Casa de Vidro. Na primeira ida ao longínquo Morumbi, Lina pediu que seus empregados e sua irmã dessem uma desculpa qualquer para não recebê-lo.^[14]

(Um intervalo imperativo: quando Lina recebe o convite do Sesc, sua *sorella* mais nova, Graziella Bo Valentinetti, acabara de se mudar da Itália para o Brasil com seu filho, Claudio M. Valentinetti, e a mãe, Giovanna Adriana Maria Grazia Bo. A matriarca chega ao hemisfério Sul com idade avançada e muito enferma, falecendo pouco tempo depois da mudança. Também viúva, Ziella instala-se na Casa de Vidro até a morte de Pietro. Lina Bardi, que fazia décadas morava a um oceano de distância da família Bo, vê-se, de repente, tendo que dividir seu espaço mais íntimo e particular com a irmã, com quem não mantinha uma relação das mais plácidas.)

Cláudio Barbosa voltou mais vezes, intercaladas por esforços de convencimento junto a Lina empreendidos por seu esposo — em contínua articulação com Glaucia Amaral e Renato Requixa —, pelo fotógrafo Luiz Hossaka e outros amigos. Barbosa seguia sem sucesso na sua incumbência até que, lá pela sua quarta ida, Graziella sensibilizou-se com a persistência e, sobretudo, ficou comovida pelo nome de Cláudio (o mesmo de seu filho). Por isso, disse:

— Volte amanhã que a Lina irá falar com você.

O funcionário do Sesc retornou. Finalmente conseguiu entregar o convite oficial da instituição a uma ainda muito reticente Lina, que, pelo que se recorda, chegou até a manifestar:

— Tudo uma porcaria! Manda pôr abaixo mesmo.^[15]

A reação intempestiva não era uma rejeição categórica. E também não havia demonstração de interesse. Fazendo a egípcia, Lina deu sinal verde para marcar uma reunião. O agendamento foi feito com a secretária do professor Bardi. O encontro não demorou a acontecer, pois a arquiteta estava de viagem marcada. Um carro do Sesc foi buscá-la. Dentro do veículo a esperavam não só o motorista, mas também Cláudio Barbosa, de carona na frente, Glaucia Amaral e Renato Requixa, no banco de trás: Lina fez o trajeto entre o Morumbi e a Pompeia sentada entre os dois.

Entrando na fábrica, ela logo classificou como “muito elegante” a estrutura que sustenta as coberturas dos pavilhões. Disse que era exemplo único na América Latina^[16] da aplicação do sistema construtivo de concreto armado inventado e patenteado por François Hennebique.^[17] Esse engenheiro francês, no final do século XIX, criou uma combinação entre metal e concreto para a construção de estruturas delgadas, mas altamente resistentes e duráveis. O formato que havia concebido tinha uma peculiaridade: o encontro dos pilares (as horizontais) com as vigas (as verticais) incluía uma transição diagonal — um elemento que desde a Grécia Antiga é conhecido como capitel. Lina enxergou essa particularidade. Informou a Glaucia, que havia grudado na arquiteta durante a visita, entregando de pronto ao Sesc um argumento técnico para que fosse preservada a edificação.

Lina foi à Pompeia pela segunda vez em um sábado. Ela assim descreveu o que viu:

— Não mais a elegante e solitária estrutura hennebiquiana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria.^[18]

Convencida da vitalidade que ali já pulsava, Lina topou fazer o projeto arquitetônico do Sesc Fábrica da Pompeia. Segundo ela, por um preço camarada, visto que a entidade tinha outro projeto em andamento e Requixa alertou que não poderia arcar com valores iguais aos do primeiro escritório contratado.^[19] Os desenhos iniciais de Lina para o Sesc datam de 12 de abril de 1977. Fez aquarelas coloridas a partir de traçados a lápis e entremeadas por várias anotações. A rua interna era seu ponto de partida, e o primeiro desejo foi levar verde e azul para aquela viela: imaginou remover alguns paralelepípedos para dar espaço a canteiros de jardins e trepadeiras que subiriam pelas paredes de tijolos; também escreveu “água permanente” e fez uma seta até azulados canos de queda da água captada na cobertura, vertendo até as canaletas nos flancos da idílica via que fariam as vezes de riachos com “seixos” (anotação em grafite) redondos no fundo. No mesmo papel-cartão escreveu no canto superior esquerdo: “Restauração perfeita (tijolos, caixilhos etc.)”. A folha seguinte é mais imprecisa: há uma legenda fazendo referência ao “conjunto ‘esporte’”, mas não estava claro como seria. Todo o destaque era para imensas árvores de troncos retorcidos marrons e copas em tintas aquareladas verde e azul. Sobressaíam também indicações de um espelho d’água “com plantas aquáticas” e de um grande muro “c/escritas/grafites/pinturas da História do Brasil”. Apresentavam-se ainda uma cachoeira, um lugar para tomar sol e mais plantas de espécies “brasileiras” por todos os lados. Na terceira e última prancha desse conjunto inicial, Lina deteve-se em uma antevisão do interior dos galpões. Reconhecemos o espaço principalmente pela estrutura de madeira do telhado (as tesouras). Em cinza estava o supracitado sistema de pilares e vigas de concreto armado. Contudo, sobre o chão haveria uns palcos em amarelo acessados por rampas curvas, um tanque d’água e umas plantas aqui e acolá.^[20]

A arquiteta podia já fazer seus primeiros croquis, mas não estava garantido que o projeto seria seu. Tudo o que havia sido feito era apenas preparação para a cartada final: persuadir o Conselho Regional do Sesc a abandonar a demolição, engavetar o projeto pronto e contratar uma nova arquiteta para fazer a restauração. Era preciso, principalmente, convencer o presidente José Papa Júnior. Com certa frequência, o então jovem empresário identificava-se pelo apelido Zizinho, numa tentativa de conferir a si um grau de simpatia ou mesmo carisma; por sua vez, alguns preferiam designá-lo pela depreciativa alcunha Papinha. Epítetos à parte, não se revelava uma figura com especial afeição por questões culturais. Seu posto principal era a presidência da Federação de Comércio do Estado de São Paulo, que exerceu de 1969 a 1984. A estrutura hierárquica das entidades o levou a acumular também os cargos máximos no Sesc e no Senac. Portanto, suas ocupações eram meramente políticas.

Por sua posição dentro da instituição, coube a Renato Requixa apresentar a argumentação ao Papa. Buscava sensibilizá-lo dizendo que a fábrica era importante para a integração do Sesc com a vizinhança na Pompeia. Sua preservação também ajudaria a manter a memória industrial de São Paulo, em voraz processo de desaparecimento em vários bairros da cidade. Tinha em mãos o levantamento histórico, o embasamento acerca do lazer, os primeiros estudos de sua equipe para a ocupação daquelas instalações fabris, o aceite de Lina Bardi para conduzir a restauração e o projeto arquitetônico.

A essas alegações agregava-se a menção à Habitat 1 — a Conferência das Nações Unidas sobre Assentamentos Humanos, que ocorreu em maio e junho de 1976 em Vancouver, Canadá.^[21] Na pauta do encontro esteve o impacto do crescimento urbano em todo o mundo e, como medida de contingenciamento, a necessidade de utilização do patrimônio existente. Para ser ainda mais convincente, Requixa também contava sobre sua visita ao Ghirardelli Square, em San Francisco, Califórnia.^[22] Era uma antiga fábrica de chocolate — um prédio em estilo inglês com tijolinhos aparentes — convertida em centro comercial com lojas e restaurantes no ano de 1964. Talvez tenha feito também referência ao Soho de Nova York ou a edificações na Europa. O importante era vender ao Papa da ocasião que reabilitar prédios com valor histórico estava em moda no estrangeiro.

Por fim, a justificativa econômica: demonstraram que restaurar a fábrica sairia mais barato e levaria menos tempo do que construir um prédio novo.

Nem todos ficaram satisfeitos com esses argumentos.

Não era difícil fazer uma leitura dessa situação como *sui generis*: pleiteava-se a substituição de uma grande empresa de arquitetura com mais de uma centena de funcionários e um projeto pronto em prol de uma arquiteta sem outros trabalhos, sem escritório e sem equipe no momento. Já seria absolutamente incomum passar para uma mulher o comando da concepção arquitetônica da principal obra de uma grande entidade privada com estreitos vínculos com o poder público em pleno período ditatorial no Brasil — tendo contra si, além do gênero, um inquérito militar recém-encerrado.

Foram meses de tratativas. Requixa fez valer a condição (isto é, seu cargo) de guia intelectual da instituição — somada à sua razoável estabilidade empregatícia devido à alta indenização com que o Sesc teria de arcar caso fosse demitido.^[23] Sua insistência fez com que José Papa Júnior arbitrasse pela mudança de rumos. A reviravolta estava consumada. A força-tarefa capitaneada por Gláucia Amaral e Renato Requixa fora bem-sucedida: o Sesc Pompeia surgiria da readequação da fábrica. Júlio Neves foi remunerado integralmente por seu projeto arrasa-quarteirão cancelado — muito tempo depois, o desenho do Sesc Ipiranga foi para as suas mãos quase como uma espécie de compensação. Em meados de 1977, Lina foi contratada.

Ela seguiu fazendo alegres aquarelas e colagens repletas de anotações sobre o complexo de lazer que planejava. Nos desenhos de 10 de junho daquele ano, o teatro já tinha sua configuração, com duas arquibancadas de concreto para o público sentar frente a frente, ensanduichando o palco no meio. Estipulava mil lugares na plateia, mas ainda não previa as sóbrias cadeiras que depois desenhou — até aquele

momento do projeto, as pessoas se sentariam diretamente nos pisos dos lances da arquibancada, tal como em anfiteatros gregos e estádios de futebol da época. Em outras duas folhas de papel-cartão, Lina imaginava como seria o interior dos pavilhões. Em uma das pranchas tinha uma colagem com fotos: uma fotografia do espaço então existente na qual sobrepôs papéis brancos que indicavam planos inclinados onde crianças desciam correndo e casais subiam de mãos dadas. Havia também duas imagens muito coloridas recortadas de revistas — uma de pessoas pintando no chão, outra com três bonecos —, as quais se correlacionavam com anotações a lápis embaixo: “museu da criança” e “atividades artesanais” — brinquedos e artesanatos estavam no centro das pesquisas que as equipes de Glaucia e Requixa empreendiam naqueles anos no Sesc, o que comprova o diálogo próximo que Lina estabeleceu com a dupla desde o início. No outro papel, um desenho cuja legenda continha os esclarecimentos “sem escala” e “há proporção”: nele ficava mais clara sua ideia de preencher todo o ambiente fabril com pisos e salas elevadas do chão, os quais seriam acessíveis por rampas curvas de concreto. Concebia a imagem de um galpão salpicado de verde — escreveu “plantas vivas”, em caixa-alta, em ambas as folhas. Mesmo que não tenha ficado por completo assim, algumas intenções ali rabiscadas e descritas, de fato, vieram a se realizar: registrou que o concreto seria aparente e as instalações estariam à vista; haveria telhas de vidro na cobertura; e, tal como prenunciou no desenho, muitas pessoas ocupariam aquele lugar.^[24]

Em julho, a velha fábrica já tinha virado um canteiro de obras. Os operários estavam a postos para pôr a mão na massa. Comandada por Antonio Carlos Martinelli, a divisão de engenharia do Sesc estava ansiosa para saber o que deveria fazer. Por mais que Lina não se submetesse aos protocolos mais costumeiros de entrega de projetos arquitetônicos, não podia mais seguir fazendo belas aquarelas em casa. Não havia mais tempo para estudos preliminares. Necessitava passar direto para o projeto de execução. A arquiteta deveria entregar desenhos para orientar desde engenheiros a serventes de pedreiro. Lina decidiu montar seu escritório na obra e, para engrenar, era imperativo que formasse sua equipe.

Não queria arquitetos com experiência, diploma na mão e currículo brilhante. Selecionaria algum estagiário — não que isso a constrangesse na hora de impor tarefas mais avançadas. Preferia um jovem sem cacoetes de outros escritórios. Pretendia alguém para ela, de certo modo, formar.

Lina pediu a seu amigo, o arquiteto Joaquim Guedes, que indicasse um estudante. Ele foi consultar seu estagiário Anselmo Turazzi, que recomendou um colega seu da FAU-USP, André Vainer. Por qualquer intriga com algum familiar de Vainer, Guedes não aceita a sugestão e pede outro nome. Anselmo indica um estudante com quem morava numa república na rua Madalena: Marcelo Ferraz.

Marcelo pouco sabia sobre Lina. Tinha dúvidas se ela era esposa ou filha de Pietro Maria Bardi. Os projetos dela nem sequer eram mencionados em aulas na faculdade. Quando quis fazer uma monografia sobre ela, os professores Carlos Lemos e Eduardo Corona desaconselharam. O desconhecimento abria porta para o preconceito: alguns alunos diziam que Lina era fascista.^[25] Não foram poucos os que

afirmavam não valer a pena trabalhar com ela. Recém-saído de um estágio na empresa do metrô paulistano, Ferraz por pouco não declinou da indicação de Guedes.

Mas no dia 29 de agosto de 1977, seu aniversário de 22 anos, ele foi encontrar Lina Bardi no canteiro de obras da Pompeia. Ficou pasmo com a dimensão do trabalho que ali seria feito — naquele momento, os peões de obras descascavam paredes com talhadeiras, deixando os primeiros tijolos aparentes. Marcelo atravessou toda a rua de paralelepípedos e entrou no último galpão à esquerda.^[26] Viu uma Lina bem brava:

— Tem que tirar esse carpete! — dizia ela.^[27]

O Sesc tinha montado um escritório para a arquiteta. Instalaram um piso falso de madeirite, ao qual ela se referia como “moquete”, forrado de carpete: quando Marcelo entrou pela primeira vez no ambiente, esse tecido já estava sendo arrancado do chão. Os móveis de escritório do padrão usado pelo Sesc também não ficaram por muito tempo. No grande espaço só restaram uns banquinhos, duas mesas simples — a maior delas para reuniões — e duas pranchetas tradicionais, altas, reclináveis, com régua paralela, que a própria arquiteta havia levado. Lina também tinha acabado de dispensar a secretária que o Sesc havia oferecido:

— Aqui não precisamos de secretária: nós atendemos o telefone!^[28]

De pronto, Marcelo Ferraz ficou muito impressionado com aquela senhora de atitudes veementes, cabelo preto, nariz aquilino e quarenta anos mais velha. Mostrou-lhe uma casinha pequena que havia desenhado. Ela fez um elogio rápido de aprovação e logo perguntou:

— Pode vir trabalhar amanhã?

No dia seguinte, uma terça-feira, ele já estava dando expediente na Pompeia. Para começar, precisava fazer os desenhos da edificação tal como ela estava naquele período. Claramente, a demanda era muito grande para um único estagiário. Lina concluiu que eram necessários dois. Ela pergunta a Marcelo, um mês e pouco após sua entrada, se conhecia outro estudante para ajudar. Para desgosto de Joaquim Guedes, indicou um colega de classe, o antes preterido André Vainer, então com 23 anos. Ela aceitou e o recebeu na porta do escritório num dia de outubro em que já começou a trabalhar.^[29]

Os dois rapazes fizeram um levantamento geral. Andavam pelos galpões com trena e metro articulado na mão. Subiam e desciam andaimes com o auxílio da turma da obra para medir desde a estrutura do telhado até os trechos que estavam demolidos. Anotavam os módulos e as exceções. Redesenharam cada espaço e elemento construtivo do prédio, cujas dimensões precisas ainda não se sabia.

Lina costumava dormir cedo, acordava às duas ou três da manhã, aproveitando o silêncio da madrugada para ter seus momentos de introspecção para projetar.^[30] Em seguida, tomava café da manhã com o esposo, ocasião do dia em que os dois trocavam ideias e confidências a respeito dos seus respectivos trabalhos.^[31] Diariamente, Lina chegava ao Sesc por volta das dez da manhã a bordo de um Rural Willys conduzido pelo motorista particular dos Bardi, José Aldo da Silva, conhecido somente como Aldo, um cavalheiro negro de quase dois metros de altura. Às vezes

ela almoçava lá, às vezes ia embora entre meio-dia e uma da tarde. Essa foi a rotina por anos.

A arquiteta trazia consigo os desenhos feitos em casa antes do alvorecer. Sempre traçados a lápis com uso da régua T e de esquadros, muitos eram estudos em planta na escala 1:100.^[32] Entregava essas montagens preliminares para seus dois estagiários passarem a limpo, traçando-as em escalas maiores e em folhas padronizadas. Vendo-os, ela reavaliava e validava suas ideias. Dessa maneira, pouco a pouco, Lina foi resolvendo o restaurante, as oficinas, o espaço de convivência no primeiro pavilhão, que era então chamado de galpão das atividades gerais, o teatro que ela trouxe bem desenhado da Casa de Vidro — só faltava recalcular a distância entre fileiras, de acordo com as linhas de visibilidade das pessoas na plateia para o palco, e ajustá-las às medidas exatas do último levantamento do galpão.^[33]

Além de Ferraz e Vainer, havia uma terceira pessoa ocupando diariamente uma prancheta na sala de Lina no Sesc: era Chicão, um projetista — figura quase extinta que, hierarquicamente, está entre o engenheiro e o desenhista — do escritório Figueiredo Ferraz, responsável pelo projeto estrutural do Sesc Pompeia, tal como foi do Masp. O trabalho dessa empresa de engenharia não se restringia ao desenho e cálculo da estrutura do novo prédio esportivo. Pelo contrário, muitas intervenções nos galpões fabris foram feitas como aberturas de vãos para portas, reforços estruturais, demolições de paredes divisórias menores e puxadinhos feitos ao longo dos anos de uso etc. Devido a essa profusão de modificações pontuais Chicão foi trabalhar no meio da obra do Sesc, em tempo integral, desenhando à mão as fôrmas e a armação do concreto. Chicão era um cara grande com cerca de quarenta anos e faixa preta de caratê, mas Lina lembrava dele pelos erros na escada de concreto entre o primeiro e o segundo andares do Masp. Além de desconfortável por ter pisos estreitos e espelhos altos, notou-se durante a construção que tinha sido projetada com um degrau a menos, o que obrigou a fazer um pequeno patamar a mais durante a obra. A lembrança anedótica não reduzia a confiança de Lina na equipe de Figueiredo Ferraz: além do projetista Chicão, a arquiteta conversava longamente sobre o projeto com os engenheiros responsáveis, Nelson Zahar e João Antonio del Nero.

Toda quarta-feira de manhã tinha a reunião com os complementares — isto é, os responsáveis pelos projetos de elétrica, estrutura, hidráulica e assim por diante — e com os supervisores do departamento de engenharia do Sesc, que cuidavam da execução da obra, em especial com o chefe desse departamento, o engenheiro Antonio Carlos Martinelli, que comandava os operários de todos os canteiros de obras da instituição — um homem especialmente poderoso na organização por ser amigo de infância do presidente José Papa Júnior.

Dona Lina e o dr. Martinelli se detestavam. Provocavam-se incessantemente. Eles protagonizaram os embates mais memoráveis da obra:

— Quero o pacote de desenhos para licitar a obra! — dizia o engenheiro. — Para encomendar os materiais, eu preciso disso!

— Não faço pacote de desenhos — retrucava Lina —, aqui a gente resolve e decide na obra, desenhando direto para o operário.

Entre as atribuições de Martinelli estava a montagem de orçamentos. Seu cargo demandava uma burocrática prestação de contas a outras diretorias do Sesc, a elaboração de pedidos a fornecedores, a administração das frentes de trabalho de seus funcionários, em suma, o gerenciamento de diversos entes a partir do plano arquitetônico.

Por sua vez, o que se convencionava chamar de “projeto executivo” era algo que Lina considerava maldito. Tinha um quê de quixotesco na sua postura: contrapondo-se aos protocolos tácitos e cada vez mais disseminados pelas construtoras, ela questionava a possibilidade de antever certos aspectos da edificação na fase do desenho. As décadas de experiência da arquiteta permitiam que ela tivesse em mente tanto o que pretendia quanto o traquejo de saber que determinadas decisões só seriam tomadas com acerto se testadas na obra, eventualmente errando e corrigindo. Por isso, tinha aversão a pormenores muito esmiuçados no desenho. Mantinha-se longe daquilo que ambicionasse o aspecto de “bom design”. Dizia que o detalhamento podia ser a morte da liberdade do projeto.
[34]

As divergências de Lina com Martinelli podiam parecer implicâncias pessoais ou picuinhas frívolas, mas não eram. Entre os dois havia uma diferença profunda na compreensão do papel de cada participante de uma obra. Para ela, os arquitetos deveriam sair dos escritórios pessoais e sempre atuar dentro das obras, em diálogo direto com os operários. Por consequência, isso minimizava a importância de intermediários e coordenadores como Martinelli.

A relação entre dona Lina e os trabalhadores era bem particular. Ela cumprimentava os peões de martelo e ponteiro nas mãos e capacete vermelho ou amarelo na cabeça de modo tão cortês quanto o fazia com os supervisores identificáveis pela camisa social e capacetes brancos — às vezes até mais. Um caso indicativo é o de Zezinho, um servente de pedreiro muito atencioso que Lina escolheu para ser ajudante no escritório, uma espécie de copeiro, servindo cafezinho, fazendo faxina, atendendo telefone. Carpinteiros como Manuel, que começaram montando fôrmas de concreto e refazendo o madeiramento de telhados, continuaram trabalhando com Lina na montagem de exposições. O Paulista (como era conhecido Amerides Dias, pedreiro do Sesc) iniciou assentando tijolo e terminou esculpindo uma carambola, um peixe, um caju, uma banana, um frango, um copo, uma garrafa de vinho, uma laranja para o quadro informativo na entrada do restaurante — segundo Lina, uma homenagem ao pintor Joaquín Torres-García. Os operários a respeitavam, pois ela reconhecia a possibilidade de aplicar o saber popular na obra: incentivava os peões a trabalharem do modo como faziam nas suas cidades de origem, seja no interior, seja no Nordeste — antes de aprenderem a se comportar como paulistanos.^[35] A imigrante tinha uma sensível empatia com os migrantes.

A arquiteta atenciosa e doce no trato despertava, concomitantemente, certo temor. Afinal, não raro ela chegava brava ao trabalho. Alguns funcionários do Sesc até se escondiam quando a avistavam entrando pelo portão da rua Clélia. Se alguém caçoasse de seus trejeitos, do cabelo, do sotaque, ou mesmo se um operário fizesse

corpo mole a respeito de um pedido da arquiteta, um colega iria alertá-lo:

— Cuidado com a dona Lina!

Era exigente. Era combativa. Insistia em outras questões que ninguém naquele canteiro de obras da Pompeia entendia bem o porquê. Cobrava muito de todos que trabalhavam com ela. Não foram poucas as vezes em que Ferraz e Vainer, como tantos recém-formados, desenhavam certinho, mas esqueciam de pôr as medidas; por isso, ouviram da boca de Lina a advertência:

— As cotas! As cotas! Sem cotas não se faz nada!

De personalidade irascível, havia dias em que esbravejava para defender a sua vontade, mas, na manhã seguinte, dava uma pequena lembrança ou um cumprimento afetuoso àquele com quem se altercara. Tais atritos eram tratados por ela como situações normais:

— Vocês acham que eu estou brigando, contudo, no trabalho, não há briga. Há discussões, há desentendimentos, mas sempre em prol do trabalho — dizia Lina. — Isso não se chama briga, chama-se trabalhar.^[36]

Mas nesse pêndulo entre ternura e rispidez, um episódio sobressai. Em meados de 1980, com as obras nos galpões relativamente avançadas, um grupo de nutricionistas *nikkeis* responsáveis pelo cardápio dos trabalhadores teve uma ideia: substituir o feijão por soja.^[37] Um rumor logo se espalhou entre o proletariado: a soja ia deixá-los brochas. Quem provou das refeições disponibilizadas pela instituição na época relata que o sabor não era dos melhores — os almoços não eram ainda preparados na Pompeia e vinham de uma outra unidade do Sesc —, mas o medo da impotência sexual fez o caldo entornar. Lina percebeu a insatisfação generalizada com as marmitas. Tentou interceder junto à direção para o retorno do arroz com feijão — de fato, a soja foi depois deixada de lado, mas não há comprovação de que o mérito teria sido dela. O fato é que a comunista Lina arrumou uma missa para apaziguar a situação e conciliar os envolvidos na obra. Ela trouxe o frei Fúlvio, franciscano que coordenava o projeto da igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia (MG). Fazendo as vezes de nave de igreja católica, colocaram no galpão de convivência do Sesc Pompeia dois conjuntos, lado a lado, de dez fileiras de grosseiros bancos de madeira pintados de branco diante de um improvisado altar que tinha, ao fundo, uma enorme peça de 2 × 3,40 metros de tapeçaria representando um crucifixo, feita por Edmar de Almeida.^[38] Compareceram bem mais de uma centena de pessoas, quase todos homens — o número de mulheres equivale ao de dedos na palma da mão. Eram operários vestidos para a solene ocasião com a melhor roupa que tinham. Lina estava de calça, sapatos e camisa pretos, com um longo colar dourado preso a um broche colocado no peito. Estava na primeira fila junto ao corredor central, na posição de maior destaque entre todos os presentes, tendo ao seu lado Renato Requixa e, em seguida, sua irmã Graziella, vestida de modo mais senhoril com um lenço ao redor do pescoço. Havia tanta gente que os assentos não foram suficientes. Muitos ficaram em pé ao fundo ou ao lado encostados nos pilares hennebiquianos já restaurados.

Nas fotos da missa já se vê concretado no chão o rio São Francisco. Não era o caudaloso curso d'água que liga Minas Gerais à Bahia e margeia mais três estados

nordestinos até chegar ao mar. Era sim um espelho d'água de formato ameboide e seixos rolados no fundo, “servindo de traço de união entre áreas de funções diferentes”,^[39] como disse a própria Lina. O primeiro galpão industrial converteu-se numa praça pública coberta: se esta é incomum no urbanismo paulistano, a *piazza* na Itália cumpre o papel de espaço de encontro e socialização na grande maioria das cidades, não raro tendo como elemento central uma fonte, um chafariz, um pequeno lago. Além do abastecimento de água à população, uma das razões desses equipamentos urbanos italianos é térmica. A justificativa técnica de Lina Bardi é exatamente esta: contrapondo-se à proposta de fechar todo o ambiente e instalar ar-condicionado apresentada no primeiro estudo de conforto térmico de Luiz Carlos Chichierchio, a arquiteta defendeu a importância de manter o espaço aberto e se apropriou da velha solução do reservatório de água corrente.^[40] Assim, Lina subverte uma necessidade técnica e um elemento urbano da tradição europeia em uma alegoria do imaginário popular brasileiro. Para que o nome de batismo desse rio São Francisco fizesse sentido, ela incitou a busca por uma forma explicitamente estranha. Quando Ferraz e Vainer faziam os desenhos da silhueta do espelho d'água com régua curva francesa, achando o equilíbrio e a concordância entre as partes, Lina logo espinafrava:

— Tá muito “procurado”!^[41]

Tudo que ela menos queria era composição. Tal como um rio, a forma deveria parecer o menos possível uma virtuosa concepção humana. De modo geral, o objetivo era parecer não haver tido grandes intervenções humanas no ambiente de convivência de 4700 metros quadrados. Porém, dá trabalho retirar telha por telha, lavar cada uma com jato d'água, por vezes lixar, substituir as quebradas, colocar muitas translúcidas, restabelecendo todo o telhado. Essa cobertura teve as tesouras de madeira recuperadas. Como já dito, o reboco e a tinta branca foram removidos para deixar os tijolinhos aparentes — vários desses blocos de barro foram substituídos com cuidado para manter a integridade das paredes. Mal se nota o piso de pedra goiás, podendo-se erroneamente presumir que ele sempre esteve lá.

Em meio ao tamanho do galpão, os acréscimos parecem pequenos e pontuais, como a lareira — um monólito de pedra no qual se acende o fogo, criando um centro que acolhe e é capaz de converter o que está ao redor em um universo simbólico. Mesmo as lajes para leitura na biblioteca, por maiores que sejam, não se misturam com a estrutura original fabril e, por consequência, não fragmentam o espaço. Lina detinha-se mesmo no desenho do mobiliário, fazendo dos móveis os dispositivos de fruição do ambiente. Mais próximo aos portões de cabreúva maciça envernizada, a arquiteta fez os sofás modulares, de pinus, com estofamento mole de tecido verde-musgo costurado em couro e preso com parafusos com cabeça de latão — o objetivo desses assentos não é outro senão permitir o ócio.^[42] O frequentador pode permanecer nesse sofá o dia todo — confortável, esparramado, desobrigado de sair ou fazer qualquer coisa. Ela também desenhou os caixotinhos de madeira: uma cadeira que encaixa numa mesinha de madeira sobre rodinhas, ludicamente encaixotando a pessoa dentro de um cubo para ler ou ouvir música.^[43] Na biblioteca, pôs espessas mesas redondas e pesadas cadeiras de pinus, sem estofado, bem

austeras.^[44] Assim, o pavilhão de atividades gerais opera na multiplicidade do mobiliário e de elementos que ocupam seu interior: uma infinidade de coisas sempre disponível às pessoas que adentram o lugar.

No teatro do Sesc Fábrica da Pompeia, a cadeira concebida por Lina também é protagonista. O venenoso colunista social Telmo Martino, do *Jornal da Tarde*, sentia prazer em chamar o mobiliário desenhado pela arquiteta de “Marcenaria Garrote, a Bauhaus da Inquisição”^[45] e, antes mesmo da abertura do teatro da Pompeia, ele garantiu que “quem já experimentou essas cadeiras irremovíveis não esperou mais de cinco minutos para suplicar uma almofada”.^[46] O polêmico jornalista era um leal defensor da alta sociedade e do que supunha ser luxo — seus arquitetos favoritos eram Aurélio Martinez Flores e Isay Weinfeld. Martino tinha uma evidente fixação por Lina Bardi, a quem se referia depreciativamente como “a última fã de Veronica Lake”, pelo fato de a arquiteta se deixar fotografar com os longos cabelos cobrindo um dos olhos.^[47]

Para justificar sua cadeira sem estofado do teatro da Pompeia, Lina lembrava que os assentos almofadados só surgiram recentemente na história, com os teatros de cortes europeias a partir do Setecentos. Antes, os anfiteatros da Antiguidade tinham as arquibancadas de pedra onde as pessoas sentavam, e os autos medievais eram gêneros dramáticos aos quais o público assistia de pé e se movimentava seguindo os deslocamentos dos atores. Ela se contrapunha ao “*comfort*” (usando o termo em inglês) como valor estabelecido na sociedade de consumo e prosseguia: “A cadeirinha de Madeira do Teatro da Pompeia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de ‘distanciar e envolver’, e não apenas de sentar-se”.^[48]

Não foi fácil chegar a esse desenho de cadeira. Lina colocou no papel muitas diferentes versões: desde a hipótese de que as pessoas da plateia pousariam seus *derrières* direto no concreto, só tendo uma peça de madeira para encostar seus respectivos dorsos,^[49] passando por opções desmontáveis^[50] e até um banco de madeira laminada sem pés, isto é, colado ao chão.^[51]

Anos após a inauguração do Sesc Pompeia, a designer francesa Charlotte Perriand, ao visitar o teatro e sentar na cadeira, questionou se deveria ter algum apoio de pé para facilitar a acomodação em postura ereta.^[52] Perriand percebeu que Lina fez uma poltrona espartana, cuja inclinação do encosto e cavidade para encaixar a coluna vertebral impelem o espectador a ficar numa posição ereta, aprumada, altiva. No desenho da cadeira, havia um esforço (de caráter impositivo, convenhamos) da arquiteta de dignificar a pessoa que nela sentasse.

Aventou-se outro elemento no teatro que poderia ser igualmente controverso: o responsável pelo projeto de acústica, Igor Sresnewsky, chegou a propor um grande arco metálico sobre o telhado do auditório para isolá-lo de barulhos externos, sobretudo de aviões.^[53] Quando surgiam planos como esse em reuniões da equipe, Lina se irritava e refutava com veemência. Ela se desviou de todas as intervenções propostas que afetariam a índole da construção fabril existente. Contudo, isso não quer dizer que não existiram mudanças prementes: antes área de montagem das geladeiras, a estrutura de madeira da cobertura do teatro e seus respectivos pilares de sustentação^[54] precisaram ser muito reforçados para aguentar o peso, além do

telhado em si, dos equipamentos técnicos de som, iluminação e ar-condicionado. O teto parece inalterado, mas não é.

Entre os pavilhões, ou nos seus interiores, vemos outros dutos cruzando os espaços. São as instalações sempre aparentes, isto é, fora da parede de tijolos. Tais tubos são coloridos. Cada cor indica uma finalidade diversa: canos verdes são de água (geralmente, águas pluviais); nos dutos vermelhos estão as passagens de esgoto e equipamentos de incêndio; nos azuis, há os conduítes de eletricidade; já nos amarelos passam as instalações sonoras; fios telefônicos correm em condutores laranja. E tubos cinza-prateados são do ar-condicionado.

Lina também anotou seu desejo de que o foyer da arena teatral fosse um “hall-terreiro”,^[55] numa alusão direta aos espaços de umbanda e candomblé. Seria um espaço sem palco e com bancos de espera deslocáveis. Nada haveria de especial ali, mas ficaria à disposição para apresentações esporádicas.

No galpão abaixo do teatro, ao fundo da rua, instalaram-se as oficinas. Seus pisos de concreto contêm seixos mergulhados. São separadas por paredes de dois metros de altura, que não chegam ao teto: cada ateliê tem seu espaço específico, amplo, visualmente recluso, mas o ambiente do pavilhão se mantém único. Blocos de concreto compõem as divisórias, os quais Lina pediu aos pedreiros que assentassem deixando a argamassa escorrendo. Ela justificava:

— Aquela massa é para não pendurarem porcarias nas paredes.^[56]

Por sua vez, nas paredes do restaurante estão penduradas imensas tapeçarias de Edmar de Almeida, com coloridas padronagens feitas em teares do Triângulo Mineiro. E, na área em que os visitantes correm suas bandejas para se servir de comida, há azulejos com desenhos de folhas de bananeira feitos pelo artista plástico Rubens Gerchman — ele convidara Lina a dar aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, na virada de 1975 para 1976.^[57]

Conforme as obras iam avançando, percebia-se que algumas coisas deveriam ser ajustadas para um bom funcionamento. Uma delas dizia respeito ao restaurante. Durante o dia, no galpão se serviriam centenas de almoços aos comerciários a preços módicos, mas o que se faria ali à noite? O espaço ficaria ocioso? Essa questão veio a se somar a uma outra constatação feita pelo primeiro diretor do Sesc Pompeia, Luiz Carlos Zanolli, responsável pela estruturação das equipes e das atividades que iniciariam o funcionamento da unidade: quando estava em obras, era no boteco do bairro que ocorria boa parte das primeiras reuniões da turma do Sesc que iria tocar a nova operação da velha fábrica. À medida que se aproximava a inauguração, os compromissos coletivos foram para o refeitório, e aí se percebeu que faltava a cerveja. O Sesc Pompeia teria teatro, oficina, área de convivência com laguinho, mas carecia algo para dar vida àquele lugar de lazer: um bar. Eis a ideia de um restaurante que fosse também a choperia.

Zanolli e Cláudio Barbosa, que passou para o cargo de assistente da direção da unidade, foram fazer a sugestão a Lina.^[58] Sem dar tanta atenção no primeiro momento, ela disse:

— Então coloca aí um barril de chope.

— Dona Lina — argumentou Zanolli —, uma choperia precisa ter um balcão.

— Por quê? — retrucou ela.

— O bufê de self-service é baixo. Não dá para tomar uma ali onde as pessoas correm bandeja no almoço: a pessoa vai morrer de dor nas costas. Você conhece bar, dona Lina! Quem frequenta boteco sabe: tem que ter um balcão para colocar o cotovelo!

Essa reunião ocorria com Lina tendo na mão um copo de caipirinha — a tática era recorrentemente usada pela equipe do Sesc para amansá-la.^[59] Ela finalizou a discussão com o diretor:

— Se você quiser suspender o seu balcão, eu resolvo o seu problema.

Dias depois, ela leva um desenho de como seria esse móvel: traçou um retângulo em cima da cavidade de apoio à bandeja: desse paralelogramo parte uma seta com a inscrição “almofada realçada de madeira p/ apoiar o cotovelo”.^[60] A arquiteta “anticomfort” tirou um sarro de Zanolli ao propor para seu balcão a almofada que recusava colocar na cadeira do teatro.

Enquanto a resistência de Lina era mais uma galhofa para se divertir, outras pessoas da instituição questionavam seriamente a proposta de uma choperia. Argumentava-se que os frequentadores prefeririam atravessar a rua para beber no boteco da esquina. Mais gravemente se arguia que o Sesc ficaria parecendo um incentivador do consumo de bebida alcoólica. Lutando contra as ressalvas, de tanto insistir, Zanolli viabilizou a choperia. Lina, então, criou um balcão de concreto para dois barmen fazerem seus drinques — ficava no canto e, depois de um tempo, foi tampado para dar origem ao atual palco. Por entre as mesas coletivas e bancos, todos de base de concreto com tampos e assentos de madeira de dimensões próprias das velhas tavernas europeias (tipo Biergarten), havia um palquinho (demolido) de uns quarenta centímetros de altura e tamanho apropriado para pequenas apresentações intimistas. Quando começou a funcionar em abril de 1982, a choperia foi um sucesso instantâneo e um dos catalisadores para a rápida formação de público no Sesc da Pompeia.

O galpão seguinte era onde Bo Bardi cumpria seus expedientes. Quando a obra de restauração chegou a ele, o escritório de arquitetura mudou-se para o pavilhão de atividades gerais, onde hoje ocorrem exposições. O gabinete de trabalho era delimitado por um cercadinho de ripas de madeira baixas, tal como um curral repleto de pranchetas, cadeiras, mapotecas, folhas com desenhos para todos os lados. Via-se e escutava-se tudo ao redor. E todos também viam e escutavam Lina.

Isso permitiu que muitos presenciassem o episódio em que a arquiteta escolheria o piso do banheiro. A equipe de engenharia havia lhe entregado várias amostras de cerâmica. Enquanto as possibilidades se avolumavam, Lina ficou postergando a decisão. Na época, Luiz Octavio Martini de Carvalho, engenheiro responsável pela obra, dividia o espaço de trabalho com a arquiteta e seus assistentes, o que propiciava frequentes brigas. Com o cronograma como justificativa, Martini pressionava Bo Bardi a decidir como seria o chão dos sanitários. Até o dia em que Lina pega várias amostras e as arremessa no chão. Os ladrilhos ficam despedaçados. Ela espalha os estilhaços, reposiciona alguns deles, chama uns operários e diz: “Façam isso!”.^[61] Assim ficaram os pisos dos banheiros, repletos de caquinhos

coloridos.

Lina elogiava as cores que encontrava no Brasil, principalmente nas roupas — dizia não achar nada igual na Europa.^[62] Por isso, quando soube que a turma da unidade da Pompeia estava montando um time de futebol para participar do campeonato dos funcionários do Sesc, a arquiteta logo se prontificou para desenhar o uniforme. Começou dando o nome: cobra caninana. Segundo ela, é uma serpente do Ceará de “todas as cores”. Nos dias 30 e 31 de maio de 1982, fez vários croquis para a camiseta da esquadra, anotando que seria “democrática” e contaria “com as cores dos times de todo o mundo”: estas seriam o azul-arara, o verde-grama, o amarelo-limão, o vermelho vivo, o marrom-claro, o rosa-coral, o violeta, o verde-ervilha, o azul-céu, o maravilha (parece um rosa berrante), o laranja, o preto e o branco. Cada tonalidade selecionada teria sua respectiva faixa na camiseta, tanto no tronco quanto nas mangas compridas. O calção e as meias seriam brancos. Os calçados seriam negros com sola amarela. Já o goleiro teria a mesma gama tonal em uma espiral partindo do meio de seu fardamento.^[63] Com traços de caneta Bic preta ou vermelha e multicoloridos com canetinha, os desenhos feitos pela arquiteta parecem de uma criança imaginando um fantástico plantel que iria vestir seu uniforme. Tal como num sonho infantil, as camisas do “cobra caninana” nunca entraram em campo algum do mundo real.

A arquiteta entusiasmava-se com desenho de roupas. Sua noção de projeto no Sesc Pompeia abarcava inclusive a concepção dos uniformes dos funcionários. Os garçons vestiriam um dólma de algodão cru e botões de coco, tendo uma calça de brim azul-escuro em cerimônias e mais clara em dias comuns — no inverno, vestiriam um suéter azul-escuro. A equipe da cozinha industrial usaria um *spolverino* branco (escreveu em italiano para se referir ao guarda-pó), um laço igualmente alvo no cabelo e botinas de couro cru. Já os faxineiros usariam um uniforme todo de algodão de mescla azul, tendo a bainha da calça amarrada.^[64] As recepcionistas trajariam saia e blusa com cortes laterais, mangas três-quartos com punho e gola alta; o tecido seria uma gabardine azul-marinho “linha marimere”, as meias pretas e o par de sapatos “altos” (aspas de Lina) branco com salto, bico fino e laço negro.^[65] A despeito da função do empregado, todos teriam no peito o logo do Sesc Fábrica da Pompeia. Lina também o desenhou.

A marca continha a torre da caixa-d’água fazendo as vezes de chaminé: em vez de expelir fumaça, ela lançava flores. Na parte inferior, a sigla Sesc estava grafada em letras grossas, vermelhas, disformes, delineadas à mão. A mediatriz horizontal do nome da instituição serviu também como eixo central para o termo “Fábrica da Pompeia”, todo em caixa-alta, com uma fonte tipográfica sem serifa (letraset) e cor preta. Lina Bardi descreveu: “O logotipo é um selo de comunicação popular, e não uma ‘sigla’ abstrata (tão desgastadas hoje, vide as marcas das construtoras, governos etc. etc.)”.^[66] E prosseguiu: “A torre-chaminé que despeja flores será o emblema do centro”, sublinhando a palavra “emblema”.

Se as flores podem ser compreendidas como uma licença poética do design gráfico, a torre é o elemento a comprovar que Lina podia se intrometer nas decisões sobre a vestimenta, a comunicação visual e mesmo o cardápio, mas ela nunca deixa

de ser a arquiteta. O raciocínio arquitetônico baliza seus desenhos para atividades que parecem extrapolar seu escopo. Na sua sexta década de vida e quarta de experiência profissional, Lina Bardi sabia muito bem o que queria no Sesc Fábrica da Pompeia: suas decisões sobre o que deveria ser detalhado ou não são singulares e até mesmo inusitadas (vide o uniforme “cobra caninana” e o mosaico de caquinhos coloridos do chão dos banheiros), mas demonstram sobretudo um desejo de, simultaneamente, controlar e incitar (determinar e indeterminar) ocasiões poéticas.

Voltemos à torre de caixa-d’água — não a do logotipo, mas a construída. Já se preparava a inauguração do Sesc Pompeia quando a marca foi concebida em 1981,^[67] contudo as obras dos blocos esportivos estavam interrompidas e os dois prédios não tinham passado do térreo. A caixa-d’água seria a única edificação nova a estar pronta na abertura dos galpões industriais restaurados e requalificados para o lazer comunitário. Com chaminé demolida e prédios inacabados, a torre d’água estava sozinha como elemento vertical daquele complexo. Naquele início da década de 1980, ela não era só marco para o logotipo, mas também na paisagem urbana — o que depois se dissolveu com a verticalização do quarteirão e de todo o bairro.

Lina sabia da importância visual da caixa-d’água. Precisando ficar pronta rápido pela simples necessidade técnica de abastecimento de água na inauguração, a estrutura foi alvo de tentativas de simplificações pelos engenheiros. O dr. Martinelli insistia em usar fôrmas de aço deslizantes como molde para a concretagem de uma caixa-d’água cilíndrica convencional, funcional e de rápida execução. Dona Lina atrasava sua decisão, pois não queria torre vertical ordinária. Criou-se mais um embate entremeado por cartas cordiais da arquiteta ao presidente José Papa Júnior fazendo queixas sutis. A contenda pendia a favor de Lina Bardi, como em outras lutas no Sesc, pelo fato de ela ser protegida por Renato Requiça e Glaucia Amaral na diretoria da instituição. Após algumas semanas, Lina propôs fazer fôrmas de madeirite ligeiramente cônicas (dois centímetros de diferença entre o aro inferior e o superior) onde seria depositado o concreto. O detalhe peculiaríssimo: a fresta que separava o anel-molde de baixo com o de cima seria preenchida com pedaços de estopa proveniente de sacos de batatas. Qual era o objetivo? Criar um elemento vertical alto visualmente composto de cones sobrepostos com contornos incertos e sempre dessemelhantes. A sequência de superfícies concretícias curvas mais aparentava ser escamas informes. Primeiro fizeram um protótipo de três metros de elevação por dois de largura — foi o suficiente para convencer a todos no canteiro de obras. Com dois jogos de moldes, subiram os setenta metros de altura em setenta dias.^[68] Não se tem notícia de outra caixa-d’água assim. Trata-se de uma invenção de Lina.

Todavia, não é essa originalidade que distingue o Sesc Fábrica da Pompeia. Talvez mais elucidativo seja um frequente comentário daqueles que visitavam a reta final da obra no começo dos anos 1980 tendo conhecido as instalações provisórias dos anos 1970. Diziam eles: “Parece que vocês não fizeram nada”.^[69] Isso poderia soar como uma ofensa depois de anos de trabalho, mas acabava sendo um elogio para uma arquiteta que, quando foi pela segunda vez à velha fábrica com demolição agendada, pensou: “Isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria”.^[70]

O mundo vai ao Masp e o Masp viaja pelo mundo

5 de julho de 1950

No mês seguinte à sua inauguração em São Paulo, o “mais jovem museu de arte do mundo” era celebrado no Congresso Internacional dos Museus (o Icom, na sigla em inglês), promovido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (a Unesco). Em 11 de novembro de 1947, na Cidade do México, Pietro Maria Bardi apresentou o recém-nascido Museu de Arte de São Paulo para uma eminente plateia^[1] de dirigentes de instituições culturais de Paris, Roma, Viena, Madri, Copenhague, Estocolmo, Toronto, Detroit, Chicago, Nova York, todos sob a presidência de Sir Leigh Ashton, diretor do londrino Victoria & Albert Museum.

Era a primeira conferência daquele órgão global de congregação — entre os tantos criados no pós-guerra — de instituições culturais. Bardi foi convocado a ler um relatório a respeito daquela iniciativa então singular no hemisfério Sul. Começou informando que o museu fora inaugurado em 2 de outubro daquele ano de 1947. Creditou a responsabilidade pelo empreendimento museológico a Assis Chateaubriand, identificado como diretor de uma organização “composta de 26 jornais, cinco revistas, 21 estações de rádio e uma agência telegráfica”. Prosseguiu indicando o endereço do museu paulistano, a metragem quadrada, os critérios luminotécnicos e de conforto ambiental para que a umidade brasileira não afetasse os quadros europeus. Em sua explanação, P. M. Bardi deu bastante ênfase ao projeto arquitetônico, dizendo: “O arquiteto, sra. Lina Bo, criou uma subdivisão abstrata, utilizando tubos de alumínio e plantas tropicais, deixando toda a área inteiramente livre”. Anunciou que o museu se expandiria para o andar superior do mesmo prédio onde estava localizado, o que viria a duplicar a área da instituição. O professor Bardi disse não ter encontrado um único curso de história da arte no Brasil e, por isso, criara as Mostras Didáticas com painéis compostos de imagens e explicações de obras-primas inescapáveis para a compreensão de um panorama artístico mundial. Antecipava também os planos de criação de uma escola — o auditório estava pronto —, uma revista e uma série de livros monográficos sobre artistas brasileiros. Não mencionou nenhuma das obras que faziam parte do acervo em formação: afinal, os nomes dos autores podiam impressionar um público nacional, mas ainda era uma coleção bastante humilde comparada às dos grandes museus representados naquela plateia por seus diretores. No próprio dia dessa apresentação, Bardi enviou uma mensagem para a sede paulistana dos Diários Associados, comunicando que “o Museu de Arte teve uma acolhida extraordinária no seio daquele organismo”.^[2]

As ambições mundiais de Chateaubriand e Bardi afloraram tão logo nasceu o museu. Nos primeiros anos, os dois aventureiros faziam viagens à Europa e aos

Estados Unidos para comprar quadros e esculturas a preços particularmente baixos. Era uma conjuntura bastante singular no mercado da arte, resultante do número considerável de colecionadores falidos no pós-Segunda Guerra Mundial — a dupla estava ciente de que aquela oportunidade econômica não duraria muito tempo. Pietro Maria Bardi fazia contatos com altos membros de museus e publicações internacionais: ainda na Itália, como marchand e jornalista, ele trafegava com desenvoltura nos altos círculos europeus da arte e arquitetura, porém, com a rubrica de diretor de um novo museu com considerável poder de compra, tornara-se um *player* relevante nesse mundo cultural de meados do século XX. Por sua vez, Assis Chateaubriand preferia a diplomacia com a elite brasileira — provedora de doações para o museu — e algumas figuras políticas internacionais — em especial, Nelson Rockefeller.

A interlocução entre os magnatas americano e brasileiro teve início antes da chegada dos Bardi ao Brasil. Os primeiros registros de comunicação entre Chatô e Rockefeller são de 1944.^[3] A correspondência entre os dois seguiu com algumas referências do paraibano sobre seu desejo de organizar um museu — Nelson Rockefeller era ali um misto de exemplo e consultor, pois havia sido presidente do MOMA de 1939 a 1941 e sua família prosseguiu o patronato nas décadas seguintes.^[4]

Em 15 de novembro de 1946, Rockefeller desembarcou na capital brasileira, o Rio de Janeiro, com o objetivo de estabelecer laços diplomáticos para sua Associação Internacional Americana para o Desenvolvimento Econômico e Social (AIA).^[5] Foram duas semanas repletas de encontros com políticos, industriais e fazendeiros do Rio e São Paulo — entre os quais, Chateaubriand. O resultado, seis meses depois, foi o endosso do milionário americano a um grande empréstimo da agência governamental Export-Import Bank of United States a Chatô. A convite de colega brasileiro, Nelson Rockefeller voltou ao país sul-americano em setembro de 1948 e na primeira semana de julho de 1950. A última vinda tinha uma razão específica: a reinauguração do Museu de Arte de São Paulo.

Foi uma cerimônia com a devida pompa e circunstância — aliás, muito mais majestosa e prestigiada que a primeira inauguração. Dessa vez, em 5 de julho de 1950, havia a presença do presidente da República, o general Eurico Gaspar Dutra.^[6] A comitiva do governo federal era também composta do ministro da Educação, Clemente Mariani (de novo, escolhido para discursar), e pelo ministro da Agricultura, Antônio de Novais Filho. Presentes estavam tanto o embaixador americano no Brasil quanto o embaixador brasileiro nos Estados Unidos. Além de dezenas de políticos e empresários, paulistas e cariocas, um notável convidado internacional prestigiou a solenidade e foi ao palco para proferir algumas palavras: era o cineasta francês Henri-Georges Clouzot.

Assis Chateaubriand resolveu aproveitar a solenidade para fazer um teste: instalou no auditório uma câmera para transmissões televisivas. Por 5 milhões de dólares, o empreendedor brasileiro comprara trinta toneladas de equipamentos na Califórnia para pôr no ar a TV Tupi em 18 de setembro de 1950. Era uma grande ousadia de Chatô; afinal, naquele ano, só existiam três canais de televisão no mundo — as públicas BBC, na Inglaterra, e RTF, na França, além da NBC nos Estados Unidos,

única pertencente à iniciativa privada e com sede no Rockefeller Center de Nova York. Montou-se um circuito fechado de televisão no edifício Guilherme Guinle: captavam-se as imagens no primeiro andar do Masp e essas eram transmitidas em dois monitores. Uma tevê foi instalada na portaria do prédio, a outra, na esquina da Sete de Abril com a rua Dr. Bráulio Gomes, onde se amontoaram centenas de pessoas fascinadas com aquele advento mágico — imagens em movimento ao vivo numa tela.^[7] Chateaubriand fazia as vezes de apresentador daquela cerimônia que ocorreu à tarde e contou com uma orquestra mirim. O auditório do museu estava tão cheio que as 350 cadeiras instaladas por Lina não foram suficientes para acomodar toda a plateia. Por isso, Chatô pediu aos convidados que se sentassem como “índios tupis”. Nelson Rockefeller foi o primeiro a atender o pedido e sentou-se no chão, de pernas cruzadas, em frente ao presidente Dutra.

Chateaubriand chamou Rockefeller para fazer seu discurso.^[8] Jovem, sorriso largo, cabelo brilhando, o americano exalava um ar cosmopolita e sem nenhuma afetação aristocrática. Ainda com o espírito da política da boa vizinhança, ele sublinhou que Estados Unidos e Brasil estavam, desde suas origens, ligados por uma “herança comum”. Segundo o orador, os países compartilhavam uma base econômica complementar e os mesmos ideais democráticos. Para não deixar dúvida aos aliados sul-americanos, Nelson Rockefeller fez uma amarração retórica entre a arte e os inimigos na finalizada Segunda Guerra e na recém-iniciada guerra fria: “Relembremos que os nazistas suprimiam a arte moderna estigmatizando-a de degenerada, bolchevista, internacional e antigermânica; e que os soviets suprimiram a arte moderna como formalística, burguesa, subjetiva, nihilística e antirrusa; e que o oficialismo nazista insistia e o oficialismo soviético ainda insiste num realismo convencional saturado de propaganda nacionalista”.

Pouco ciente das diretrizes curatoriais do acervo selecionado por Pietro Maria Bardi e adquirido por Assis Chateaubriand, o figurão americano ressaltou a importância de um museu dedicado à arte contemporânea, mesmo que só pequena parte do público venha a compreendê-la. Em meio a uma coleção composta de quadros figurativos de diferentes séculos, ele quis salientar “o valor humanístico da arte abstrata como expressão de pensamento e da emotividade da aspiração humana em busca da liberdade e ordem”. O clímax de sua fala foi comparar aquele evento em São Paulo à abertura dos salões do Museu de Arte Moderna de Nova York pelo então presidente Franklin Delano Roosevelt, onze anos antes. Para o deleite da plateia, o republicano Rockefeller releu parte do discurso feito pelo democrata FDR na ocasião: “A missão deste museu é clara. Destinamos esta obra não só à causa de paz, mas principalmente à procura da paz. As artes que enobrecem e aprimoram a vida só florescem em atmosfera de paz”. Seguiu lendo a fala do presidente do New Deal, que manifestou toda sua “fé na santidade da livre-iniciativa”, além de louvar o progresso dos indivíduos quando estes disciplinam seus impulsos e são “senhores de si mesmos”. E concluiu com as frases: “Proporcionar condições de vida livre é fazer com que todas as artes se desabrochem. Estimulando o belo, estaremos incentivando a democracia. Eis por que considero este museu uma cidadela da civilização”. Segundo Rockefeller, aquelas palavras utilizadas para o MOMA eram

igualmente pertinentes para o Masp.

Em seguida, o palco foi ocupado pelo deputado Horácio Lafer,^[9] presidente da Comissão de Finanças da Câmara, que chamou aquela inauguração de “glorificação dos semeadores do futuro”, complementando que aquilo fora possível graças ao “mestre do jornalismo brasileiro, Assis Chateaubriand” e ao café — e passou a maior parte do discurso fazendo lobby para a criação do Fundo de Pesquisas Científicas do Café. Depois foi a vez de o ministro da Agricultura falar em nome do presidente Dutra, que ali estava mas não pronunciou sequer uma palavra ao microfone.

Ao fim do cerimonial no auditório do museu, o séquito de Chateaubriand e Rockefeller fez um tour pelo edifício Guilherme Guinle, pertencente aos Diários Associados. Ao contrário de sua condição na primeira inauguração do Masp, o prédio tinha ficado inteiramente pronto. Na cobertura, houve uma cerimônia peculiar: num vaso quadrado em meio a um montinho de galhos, um pé de café foi plantado por Nelson Rockefeller e pelo italiano Geremia Lunardelli, proprietário de fazendas em quatro estados brasileiros e no Paraguai, o que o levou a ser conhecido pelo epíteto “Rei do Café”.

Somente ao fim da visita guiada pelo edifício é que se abriram as portas da nova Pinacoteca do Masp, no segundo andar. Lá estava instalada uma mostra retrospectiva de Le Corbusier, organizada pelo Instituto de Arte Contemporânea de Boston. Coube a Pietro Maria Bardi ciceronear Rockefeller pela exposição temporária e pela coleção permanente de quadros e esculturas. Tal como na primeira abertura, Lina não teve nenhum protagonismo naquela recepção e nem apareceu nas fotos publicadas em jornais e revistas.

Às 21 horas, Henri-Georges Clouzot inaugurou o Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte, proferiu uma palestra sobre seu trabalho e foi exibido seu filme *Sombra do pavor — Le Corbeau*, no original.

Os convidados mais importantes foram encaminhados para um banquete oferecido pelos Diários Associados e servido às 22 horas na boate Oasis. No regabofe, Nelson Rockefeller dançou com Marjorie Prado — tocava um “samba de boa qualidade, e isso foi a nota mais marcante da noitada”,^[10] segundo reportagem de *O Cruzeiro*. O norte-americano passou boa parte da madrugada conversando com a escultora Maria Martins, esposa do diplomata brasileiro Carlos Martins Pereira e Sousa. Enquanto o colega se divertia, Chateaubriand preferia conversar com engravatados de instituições governamentais, como um diretor da carteira de crédito geral do Banco do Brasil chamado Anápio Gomes. Sem dúvida, a figura mais inesperada da lista de convidados era a princesa Fathiya, irmã do rei egípcio Farouk.

Organizar uma inauguração para um museu já inaugurado dois anos e meio antes, obviamente, foi uma estratégia para conseguir apoio político e econômico de Rockefeller e mais aprovação pública nacional. No entanto, é preciso levar em conta que o projeto arquitetônico dos salões do Museu de Arte de São Paulo foi bastante modificado por Lina Bardi entre a primeira e a segunda festividade. O endereço continuou sendo na rua Sete de Abril, 230, mas acrescentaram um andar, a área da instituição cultural foi duplicada, e o modo de expor quadros passou por uma

mudança significativa.

Não mais se utilizou o sistema de varas verticais do piso ao teto, cada uma sustentando uma tela, tal como no primeiro andar. No novo pavimento, Lina criou uma pinacoteca composta de painéis opacos, cor “cinza-ferro”,^[11] suspensos do chão a meia altura por tubos de ferro, afastados entre si mais de um metro. Eram, portanto, divisórias distantes tanto do piso quanto do teto. Desse modo, o ambiente era segmentado pelos nichos nos quais os quadros estavam pendurados, porém, ao mesmo tempo, era integrado pela visão de dois planos contínuos e paralelos — um sob os pés, outro acima das cabeças. Para ressaltar essa unidade espacial, a arquiteta dispôs o assoalho em pau-marfim, de maneira a formar uma sequência de quadrados e, no teto, as lâmpadas tinham sob si uma grelha para deixar a iluminação difusa e homogênea pela sala. O resultado visual era de um ambiente com dois grids, um embaixo e outro em cima: a concepção de Lina era pertinente tanto para arquitetos modernos racionalistas do século XX quanto para renascentistas florentinos estudiosos das proporções matemáticas e da perspectiva a partir do ponto de vista do observador.^[12]

No mesmo ambiente, existia a “vitrine das formas”, reunindo um conjunto heterogêneo que ia de vasos dos povos pré-colombianos até a mais nova máquina de escrever Olivetti. Era um volume de vidro que, no seu interior, tinha ânforas usadas em rituais sagrados de antiquíssimas culturas orientais, cálices da Roma Antiga, mundanos vidros de farmácias e boticas do século XIX, potes de molho de tomate e garraão de uísque norte-americano. Não era, portanto, uma coleção exclusivamente composta de objetos antigos e raros, mas, de acordo com o texto da revista *Habitat* dirigida por Lina, um expositor “de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação”.^[13]

Essa vitrine separava o acervo permanente da área das exposições temporárias. A primeira instalada no espaço foi a Novo Mundo do Espaço, com a obra arquitetônica e urbanística de Le Corbusier, apresentada em grandes painéis fotográficos enviados pelo próprio arquiteto. A espinha dorsal da mostra era o “Modulor”, um corpo humano desenhado pelo mestre francês segundo as proporções áureas, dando origem à unidade de medida para todos os seus projetos. Como dividia sua rotina diária entre a arquitetura e as artes visuais, Corbu também enviou a São Paulo um conjunto de modernos quadros e esculturas de sua autoria.^[14] Naquele mesmo espaço, em seguida, ocorreu o I Salão de Propaganda, exposições individuais de Max Bill, Henry Moore, Saul Steinberg, uma retrospectiva de Aristide Maillol, uma exposição dos jardins de Burle Marx e mostras de desenho industrial.^[15]

Próximo aos elevadores, havia duas salas pequenas: uma destinada a gravuras; outra, a tapeçarias. As paredes desse segundo andar do museu foram pintadas de branco, com exceção de uma: pintou-se de cor preta o fundo de duas esculturas da Grécia Antiga. Os pedestais de todas as estátuas de mármore e granito também eram pintados de negro. As janelas voltadas para a rua Sete de Abril foram fechadas com persianas fixas de madeira com tinta branca.

Pinturas como *Retrato de Léopold Zborowski*, de Modigliani, *O senhor Eugène*

Pertuiset caçador de leões, de Manet, *Retrato da condessa de Casa Flores*, de Goya, *Ecce Homo*, de Tintoretto,^[16] isto é, os quadros mais importantes do acervo do museu, “subiram as escadas” e foram para a pinacoteca do nível superior. Contudo, o primeiro pavimento do Museu de Arte — o andar da inauguração de 1947 do Masp — manteve o sistema inicial de suporte de quadros concebido por Lina. Ali foram montadas, entre a primeira e a segunda inauguração, exposições temporárias de Alexander Calder, Candido Portinari, pintura antiga japonesa, arte popular de Pernambuco, história das cadeiras. Naquele pavimento também estava (e permaneceu) a Mostra Didática, composta de 84 painéis de vidro sobre os quais estavam penduradas quinhentas reproduções fotográficas de obras-primas inescapáveis da história da arte, detalhadamente comentadas. Próximo aos elevadores, instalou-se um guichê de atendimento ao público e uma pequena livraria — era mais um balcão de venda de livros de arte e arquitetura. Pietro Maria Bardi também montou ali uma biblioteca especializada em história da arte, com alguns livros raros em edições centenárias que ele trouxe da Itália.

Esse primeiro andar do museu tinha dois auditórios. Com 150 cadeiras de madeira e couro desenhadas por Lina, a sala menor fora aberta na primeira cerimônia de inauguração e, desde então, tinha recebido conferências internacionais do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi e do historiador francês Germain Bazin. Por sua vez, a cerimônia da segunda inauguração do Masp foi realizada no grande auditório de 350 lugares. A plateia ficava sobre um piso levemente inclinado e sob um teto curvo. As laterais do público eram fechadas com cortinas em tecido de algodão azul-escuro. Já o piso era um tapete de lã tingida de bege. Com ar-condicionado, a sala recebera as mais modernas instalações para projeções cinematográficas e também estava habilitada para concertos musicais. No entanto, a grande protagonista daquele auditório era, mais uma vez, a cadeira. Lina Bardi desenhou um novo modelo sob medida, todo estruturado em tubos de ferro pintados de bronze, com assentos estofados e forrados com um tecido plástico “plavinil cinza pérola”.^[17] O mais notável naquele desenho era o fato de a armação metálica da cadeira ser semicircular, o que permitia ao usuário girar o encosto de acordo com sua comodidade — artifício raro naquela virada dos anos 1940 para os 1950. De tão singular, essa cadeira foi uma das poucas peças de mobiliário que Lina teve permissão para patentear.

Ter dois auditórios, um ao lado do outro, não era um exagero. O Museu de Arte também seria sede de outra iniciativa dos Bardi: o Instituto de Arte Contemporânea. Inaugurado em 1º de março de 1951, o IAC objetivava ser uma escola de desenho industrial.^[18] Ou seja, formar profissionais que projetavam objetos utilitários a serem produzidos em fábricas. Tendo em vista que as indústrias constituíam o setor economicamente mais importante de São Paulo naqueles anos, a direção do Masp tratava como natural o desenvolvimento de um curso de índole, simultaneamente, técnica e artística para capacitar pessoas ao trabalho de designer.

Era uma iniciativa precursora no Brasil, visto que o curso de design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP abriu em 1962 e a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (Esdi) só foi fundada em 1963. Todos os textos de

apresentação do currículo do IAC explicitavam que a iniciativa era inspirada na Bauhaus da Alemanha entreguerras e no Instituto de Design do IIT, em Chicago, criado e capitaneado pelo bauhausiano László Moholy-Nagy.

Duzentas pessoas candidataram-se na primeira seleção do IAC. Vinte e três tornaram-se alunos da instituição, entre os quais estavam os designers Alexandre Wollner, Ludovico Martino, Maurício Nogueira Lima, Antonio Maluf, que ganhou o concurso para o cartaz da I Bienal de São Paulo naquele mesmo ano de 1951, e Luiz Hossaka, que se tornou assistente do Masp pelo resto da vida.^[19] A grade curricular do primeiro ano do curso era composta de aulas de história da arte dadas por Pietro Maria Bardi; de composição, pelo arquiteto Jacob Ruchti; de conhecimentos de materiais e processos técnicos, pelo arquiteto Oswaldo Bratke; de desenho à mão livre e pintura pelo artista plástico Roberto Sambonet; de geometria descritiva, por André Osser; por seminários de sociologia e psicologia aplicada à arte do sociólogo francês Roger Bastide, e das aulas de “elementos de arquitetura” proferidas por Lina Bardi às quartas e sextas-feiras das 18h15 até as 19h15.^[20] Apesar do nome, o curso de Lina era fundamentalmente de história da arquitetura. Ela demonstrava certo gosto pela apresentação de edifícios em Veneza e Florença. Como exercício, pedia que os estudantes fizessem levantamentos de prédios em São Paulo, desenhando em detalhes as construções selecionadas. Seu objetivo era estimular naqueles jovens a compreensão do espaço no interior de edificações.^[21]

P. M. Bardi estruturou o Instituto de Arte Contemporânea na expectativa de estabelecer convênios com indústrias paulistas, tanto para apoio financeiro quanto para que seus estudantes (mão de obra especializada) fossem trabalhar nessas fábricas e desenvolver seus produtos. Contudo, o plano não se efetivou. Quase nenhuma empresa se interessou: as exceções foram a Cristais Prado, para a qual Wollner fez um cartaz sob a orientação do artista gráfico polonês Leopold Haar, e o Lanifício Fileppo, para o qual foi desenvolvida a marca Tecfil. A falta de investimento dos industriais e do governo no currículo de desenho industrial do IAC levou, primeiro, à junção dos ingressantes de 1951 e 1952 em uma turma única e, em seguida, ao fechamento do curso no fim do ano de 1953.

Em paralelo, o Museu de Arte também foi berço da Escola de Propaganda, criada na esteira do interesse suscitado pelo I Salão de Propaganda. Aberta no Masp em 3 de dezembro de 1950, a mostra apresentava desde cartazes de Toulouse-Lautrec até recém-lançadas peças publicitárias da Ford e da General Motors.^[22] Pouco depois do evento, Pietro Maria Bardi convidou Rodolfo Lima Martensen para implementar o primeiro curso de formação publicitária no Brasil, que foi fundado em 27 de outubro de 1951 e teve sua aula magna em março de 1952.^[23] Os auditórios do museu tornaram-se salas de aulas de redação, produção e artes gráficas, rádio-cinema-televisão, estatística e pesquisa de mercado, psicologia, promoção de vendas, entre outras disciplinas da grade curricular análoga à de universidades norte-americanas. À diferença do IAC, a Escola de Propaganda teve apoio financeiro de anunciantes e agências de comunicação, que tinham dificuldade de contratar profissionais especializados no ramo e perceberam nessa iniciativa um caminho para obter boa mão de obra. “Sem dúvida, vender é o nosso principal objetivo”, escreveu o diretor

Martensen, assim justificando a associação com o museu: “Uma coisa é vender destruindo princípios, infringindo as leis, deteriorando o gosto artístico do povo, e outra é vender construindo bons hábitos, incentivando a cultura geral, elevando e embelezando a vida”.^[24] O curso foi rapidamente bem avaliado, cresceu em número de alunos e tornou-se grande demais para permanecer nas dependências do Masp da Sete de Abril. Em 1955, a escola desvinculou-se do Museu de Arte e, duas décadas após, recebeu seu nome atual: Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).

O prédio número 230 da rua Sete de Abril converteu-se num polo de atividades: QG dos Diários Associados, redações de jornais e revistas, cursos de desenhos industrial e propaganda, e sede de museus. Das empresas de Chateaubriand, somente a TV Tupi ficava mais distante, em um prédio no Alto do Sumaré. A fim de trazê-la para o centro de São Paulo, o magnata chamou o engenheiro Pier Luigi Nervi para projetar com a arquiteta Lina Bardi um imenso conjunto de edificações para abrigar as emissoras de rádio e televisão do conglomerado de Chatô. O “Taba Guaianases” reuniria os estúdios da TV Tupi, muitas estações radiofônicas, um gigantesco auditório para espetáculos com 5 mil lugares na plateia, o qual ficaria em cima de outras duas salas de teatro para 1500 pessoas cada. De tão grande, haveria entradas pela avenida Nove de Julho, viaduto Major Quedinho e rua Álvaro de Carvalho. Sobre o complexo de mídia seriam erguidos dois prédios residenciais, um com 22 andares, outro com 31 pavimentos, totalizando 1500 unidades de moradia.^[25] O projeto chegou a ser bastante desenvolvido, grandes maquetes de apartamentos foram feitas, porém os planos megalômanos nunca saíram do papel.

Enquanto isso, o Masp da Sete de Abril funcionava sempre de terça a domingo com uma média de quinhentos visitantes por dia. Abria para o público às catorze ou quinze horas, dependendo do ano. Fechava as portas entre dezoito e 22 horas, de acordo com a ocasião. No primeiro texto que escreveu a respeito do Masp, em 1950, Lina quis deixar claro que o museu nada tinha a ver com a fachada do edifício onde estava instalado: seu “problema arquitetônico ficou assim limitado à apresentação de caráter interno”.^[26] Sua explicação do projeto para a pinacoteca da instituição mais parecia uma cruzada moral: um museu “que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada”. A arquiteta defendia uma postura não dogmática, nem civilizatória por parte da curadoria: não cabia ao museu forçar o espectador com um discurso “deves admirar, é Rembrandt”. Em vez disso, visava à subtração dos elementos de exaltação excessiva das obras, desde molduras rebuscadas até legendas com análises empoladas e laudatórias. Sem hierarquizar arte antiga e moderna, explicou os princípios fundamentais do projeto da sala de exposição da coleção permanente do Masp: “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 de investigação”.

Apesar das intenções edificantes do casal Bardi, o Masp começou a sofrer com acusações em relação à autenticidade das pinturas adquiridas na Europa e nos Estados Unidos por Assis Chateaubriand. Aos questionamentos somavam-se algumas falas xenófobas que tinham Pietro Maria Bardi como alvo. Essa campanha de difamação ocorreu, em grande medida, no campo da fofoca em confraternizações

da elite paulistana. No entanto, em pelo menos duas ocasiões, os ataques vieram de pessoas ligadas ao jornal *O Estado de S. Paulo* — concorrente dos Diários Associados.

O primeiro round do entrevero ocorreu numa conferência de Flávio de Carvalho no auditório menor do Masp. Em 3 de setembro de 1948 abria-se uma exposição individual do artista plástico e arquiteto. Às nove horas daquela noite de sexta-feira, [27] ele fez a apresentação intitulada “Problemas da pintura e do pintor, do ponto de vista do pintor”. [28] De terno e gravata-borboleta, Flávio anunciou que falaria de improviso para a sala lotada e deu liberdade para a plateia lhe perguntar o que quisesse. [29] Um dos presentes pediu que ele comentasse a exibição ali inaugurada: o artista passou a explicar quadro por quadro. Ao final da explanação, afirmou que “o artista é um indivíduo agressivo, ao passo que o público, a massa, é algo passivo, na sua estrutura e essência”. [30] Em seguida, Flávio de Carvalho disse:

— Sobre este assunto, eu gostaria de ouvir o que pensa o professor Bardi. [31]

Pietro Maria Bardi estava sentado na quarta fila, com Lina ao seu lado, juntamente com Giancarlo Palanti e outros amigos. Tão logo o diretor do Masp iniciou seu comentário, escutaram-se insultos:

— Carcamano! Fascista! [32]

Os impropérios vinham da primeira fila, em especial do crítico de arte e jornalista Ciro Mendes, do *Estadão*. Tentou-se acalmar os ânimos, contudo o rapaz insistia na calúnia verbal até Bardi perder a paciência, pegar o visitante pela gola e desferir-lhe um soco — ou até mais de um, dependendo da testemunha. Outros presentes saíram à procura de Chateaubriand, que se encontrava no seu escritório alguns andares acima. O magnata foi procurar Bardi, o professor narrou o que acontecera, e Chatô respondeu:

— Me dê sua mão. O senhor fez muito bem comportando-se desse modo com aqueles patifes. [33]

Não foi, portanto, de todo surpreendente que *O Estado de S. Paulo* tenha ignorado totalmente a segunda inauguração do Museu de Arte. Acerca da ilustre presença de Rockefeller, o *Estadão* limitou-se a cobrir a chegada do americano na cidade de Mococa (SP) para inspeção das instalações de sua Empresa de Mecanização Agrícola S/A (EMA). [34] Sobre a ida de Dutra a São Paulo, o jornal fez uma notinha a respeito do almoço oferecido ao presidente na mansão do casal Renata Crespi Prado e Fábio da Silva Prado (onde atualmente está instalado o Museu da Casa Brasileira), e que o chefe do governo federal teria regressado à capital federal de avião às dezessete horas [35] — o que é mentira, pois nesse horário ele acompanhava a reinauguração do Museu de Arte.

O segundo assalto da luta se iniciou em 17 de abril de 1952. Nessa data, a coluna “A Sociedade” do *Estadão* publicava um artigo chauvinista com o título “Nacionalismo e museus”. Era assinada com as iniciais L. M., do cronista Luís Martins, [36] e apresentava o seguinte questionamento:

Os senhores compreenderiam, digamos para exemplificar, um museu da França que tivesse como diretor um panamenho ou um filipino? Creio que não.

Entretanto, em São Paulo, olhem os senhores os museus de arte, que se criaram de uns anos para cá. Há algum brasileiro que os dirija? Se há, é favor informar porque eu não conheço. Somos tão ignorantes, tão incompetentes assim? Não haverá por acaso perdido, nesses vastos 8 milhões de quilômetros quadrados, um nativo qualquer com capacidade para dirigir um museu? Não há artistas no Brasil? No Brasil não há críticos?^[37]

O torpedo era evidentemente destinado a Pietro Maria Bardi. O diretor do Masp não deixou sem resposta a opinião publicada no jornal de Júlio de Mesquita Filho. Apropriou-se do mesmo título “Nacionalismo e museus” em um artigo não assinado, mas claramente de sua autoria, que foi publicado nas “Crônicas do Alencastro” no número 7 da revista *Habitat*:

Se brasileiros entenderam de confiar a direção de dois minúsculos museus a dois estrangeiros, não nos parece que esteja em jogo a honra brasileira ou a segurança nacional. Tanto mais que os italianos houveram por bem confiar, desde muitos anos, a direção de um grande museu a um brasileiro do Pará, o senhor Dioclécio Redig de Campos, e sentem-se honradíssimos. E, nem em sonhos, qualquer jornalista da educada imprensa de Roma se lembrou de protestar.^[38]

A segunda réplica veio do recém-empossado senador da República pelo estado da Paraíba, Assis Chateaubriand. Em 27 de junho de 1952, ele escreveu um artigo contra *O Estado de S. Paulo* que foi republicado pelo próprio diário dos Mesquita em 3 de julho sob a debochada manchete “Jus sperneandi...”. Após mencionar diretamente o nome do *Estadão*, Chatô recordou a crítica recebida em abril:

Os paulistas, atônitos, viram-no, há pouco, editar um artigo onde se dizia que o Museu de Arte de São Paulo era um organismo fundado para roubar a comunidade bandeirante. Não era possível zangar-se com o jornal que editou uma notícia desse calibre, inspirada, por certo, em fel e vinagre. O caso era antes para se ter piedade, que diário tão importante descesse tão baixo na seara do ódio pessoal, a ponto de deseducar o povo.^[39]

Ciro Mendes e “L. M.” externalizavam boatos que corriam à boca pequena em São Paulo. Não eram poucos os distintos senhores e senhoras paulistas que acusavam o museu de abrigo de obras falsas. Até mesmo um suposto “embaixador italiano” foi visitar o museu, anunciando, em tom de chacota, que queria conhecer os quadros falsificados — Lina expulsou o atrevido e os colegas que o acompanhavam.^[40] A reputação de Pietro Maria Bardi estava em jogo. Contudo, no fundo, o Masp era utilizado para atingir Chateaubriand, que, além de seu império de mídia, passou a ter a tribuna do Senado para expressar suas posições. Naqueles primeiros dias de julho de 1952, Chatô abriu uma guerra declarada contra o que chamava de “imprensa de São Paulo”.^[41]

Existia um outro ingrediente nesse caldo: a ascensão do Museu de Arte

Moderna. Capitanado pelo casal Yolanda Penteado e Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho, o MAM nascera sob a bênção de Assis Chateaubriand. Foi ele que apresentou o industrial de família italiana a Nelson Rockefeller. Chatô também cedeu algumas salas do segundo pavimento do bloco de fundos de seu edifício Guilherme Guinle para servir de sede da nova instituição.^[42] Ou seja, o Masp e o MAM ocupavam o mesmo prédio na rua Sete de Abril.

O Museu de Arte Moderna foi aberto ao público no dia 8 de março de 1949 numa cerimônia que recebeu ampla cobertura dos Diários Associados: *O Jornal*, do Rio de Janeiro, publicou em sua capa a íntegra do discurso de Ciccillo na inauguração, que bradou que “como presidente do Museu de Arte Moderna, é um prazer entregar hoje ao povo de São Paulo, pelas mãos do seu governador [Adhemar de Barros], que nos dá a honra de presidir a esta inauguração, uma casa de cultura e arte, nascida do esforço de um grupo de amigos para maior glória de São Paulo, capital artística do Brasil”.^[43] Em seguida, o industrial Matarazzo chamou de altruísta a iniciativa do midiático Chateaubriand com o Masp, e finalizou dizendo que o MAM, “fundado em bases populares, fará o possível para colocar São Paulo em contato com as manifestações artísticas dos outros países”.

Não demorou muito para que a equipe do Museu de Arte Moderna criasse a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que teve sua primeira edição em 1951, numa edificação temporária no Trianon na avenida Paulista — onde hoje é o Masp —, e a segunda, a “Bienal da *Guernica*”, já no Parque do Ibirapuera. Esses eventos atraíram grande atenção da mídia nacional e estimularam uma série de laços diplomáticos entre a equipe do Museu de Arte Moderna e instituições internacionais.

Em consequência, nasce uma rixa entre os grupos do Masp e do MAM. O quinto número da revista *Habitat*, dirigida por Lina, fez uma longa e nada benevolente crítica à primeira edição da Bienal de São Paulo. P. M. Bardi dizia maldosamente que a única coisa que funcionava no Museu de Arte Moderna era o barman que servia drinques e coquetéis. Ele complementava a prosa com o trocadilho de o Masp ser “o museu do Bardi” e o MAM ser “o museu do bar”.^[44]

Paulatinamente, a convivência dos dois museus no mesmo endereço tornou-se inviável. Por exemplo, *O Estado de S. Paulo* dava ampla cobertura às exposições, cursos e demais eventos do MAM, e negligenciava descaradamente o que ocorria no Masp: as parcas notinhas diziam respeito a sonatas e concertos nos auditórios do museu; as exposições, quando não omitidas, ficavam escondidas em breves linhas no meio da lista de eventos da cidade; o nome de Pietro Maria Bardi só foi impresso no jornal uma vez no começo da década de 1950, e o assunto era uma denúncia contra o modo como organizou a Exposição de Agricultura Paulista no parque da Água Branca.^[45] Embora a proximidade física fosse cada vez mais incômoda, o MAM manteve sua sede no prédio da Sete de Abril até 1958.

O próprio vínculo entre Chatô e Ciccillo também envolvia aspectos um tanto embaraçosos: se é verdade que eles estabeleceram parcerias politicamente convenientes a ambos em algumas ocasiões, da mesma forma era notória a paixão de Francisco de Assis Chateaubriand por Yolanda Penteado, que foi pedida em

casamento pelo paraibano mais de uma dezena de vezes (recusou todas as propostas), porém aceitou depois se casar exatamente com Francisco Matarazzo Sobrinho.^[46] A rivalidade não era escancarada, mas deixou rastros nas coleções de arte brasileiras: quando Chatô soube que o Ciccillo havia comprado o *Autorretrato* de Amadeo Modigliani, ordenou a Bardi que procurasse todos os Modigliani disponíveis no mercado das artes; com isso, o Masp possui seis quadros do artista italiano, inclusive um ponto fora da curva de sua obra (isto é, uma pessoa sem o rosto espichado), que é o *Retrato de Diego Rivera*.^[47] Seja pela mulher amada, seja pelos museus, Chateaubriand e Matarazzo tiveram uma curiosa relação de colaboração e concorrência.

Nessa conjuntura de rixas, fofocas e denúncias, o professor Bardi procura o chefe Chateaubriand com o plano de levar os quadros do acervo do Masp para uma turnê pelas grandes capitais da Europa e dos Estados Unidos. Almejava que o reconhecimento dos estrangeiros viesse a convencer os paulistas do valor e da importância da coleção do Masp. O dono dos Diários Associados ficou com um pé atrás, mas topou.

O primeiro destino? Paris. Mais especificamente, a Orangerie, disponibilizada por Georges Salles, diretor dos Museus Nacionais da França, após conversas com Germain Bazin, amigo dos Bardi, especialista em barroco brasileiro e então conservador-chefe do Louvre, e com Georges Wildenstein, o galerista que vendeu o maior número de quadros para o museu paulistano.^[48]

Pietro Maria Bardi voltou para a Europa com quatro Delacroix, dois Goya, dois Manet, dois Ticiano, cinco Cézanne, um Velázquez, dois Van Dyck, um Picasso, quatro Toulouse-Lautrec, um Rembrandt, quatro Corot, um Mantegna, três Van Gogh, seis Renoir.^[49] No total, o professor encaixotou e preparou a documentação para exportação temporária de 64 pinturas do acervo do Masp. O governador paulista, Lucas Nogueira Garcez, foi acompanhar o momento em que os quadros deixavam a sede do museu. Partiram até o porto do Rio de Janeiro. Enquanto embarcavam a arca com as obras de arte, do mesmo navio, descarregavam-se cebolas.^[50] A nave zarpou para a cidade de Le Havre. De lá, mais um trajeto por terra até a capital francesa e, por um considerável número de dias, os quadros ficaram guardados no depósito do Museu de Arte Moderna. Pietro e Lina acompanharam a valiosa carga durante todo esse percurso.

O processo de naturalização dos Bardi acabara de ser concluído e a casa no Morumbi ficara pronta fazia um ano, mas, mesmo assim, eles partiram para essa longa temporada do outro lado do Atlântico. Em Paris, a parceria profissional do casal ocorreu tal como em São Paulo: P. M. Bardi fez a curadoria, Lina Bardi responsabilizou-se pela montagem da exposição no interior da Orangerie.

O diretor do Masp entrou em contato com a embaixada do Brasil para que fossem feitos os convites oficiais da abertura da mostra para as autoridades francesas. No entanto, diplomatas viam a iniciativa com desconfiança e, abertamente, declaravam-se contrários. Correspondente do *Correio da Manhã* e crítica de arte francesa, Claire Gilles Guilbert relatou ter testemunhado a seguinte fala de um brasileiro em missão oficial:

— Confesso que fui contrário à ideia da exposição dessas telas do Museu de São Paulo. Por que expor essas sessenta telas numa cidade como Paris, que possui milhares de quadros? E, além disso, a maior parte dessas telas do nosso museu é de pintores franceses. Eis por que essa exposição me parece tão absurda quanto o gesto de uma pessoa que quisesse levar água para um rio — teria dito o diplomata tupiniquim.^[51]

O fato é que os funcionários da embaixada não moveram uma palha. Por isso, Bardi procurou diretamente Georges Salles. Dias depois, recebeu o anúncio: o presidente da República, Vincent Auriol, em companhia de sua esposa e comitiva ministerial, iria inaugurar a exposição *Chefs-d’Oeuvre du Musée d’Art de São Paulo* às dez horas do dia 8 de outubro de 1953.

O comparecimento do chefe de Estado era a consagração internacional do seu Museu de Arte. Bardi recebeu a notícia como um reconhecimento da entrada do Masp no seleto grupo das grandes instituições de arte do mundo. Colocando-se acima das futricas provincianas, aquele momento era, nas palavras do professor, “a mais preciosa recompensa pelos esforços que realizamos a fim de dotar nosso país de um grande museu”.^[52] Para Pietro Maria Bardi, a honra maior do Museu de Arte de São Paulo foi em Paris.^[53]

Tão logo agendada a solenidade, ele correu para avisar o artífice-mor por telegrama: pediu a Assis Chateaubriand que pegasse o primeiro voo do Galeão com destino ao aeroporto de Orly. O festeiro Chatô, surpreendentemente, não respondeu àquela mensagem.

Na véspera da abertura, a imprensa teve direito a um *preview*. Havia certo estranhamento por parte dos parisienses sobre a concessão de um espaço tão nobre nos Jardins das Tulherias a uma jovem instituição latino-americana, mas os jornalistas locais se surpreenderam positivamente no primeiro contato com a coleção do Masp. Parecia insólito ver Poussin, Gauguin, Courbet, Bonnard, Fragonard vindos da América do Sul. A coqueluche foram Anne-Henriette, Marie-Adélaïde, Marie-Louise-Thérèse-Victoire e Louise-Elisabeth, quatro filhas do rei Luís XV retratadas por Jean-Marc Nattier: o quarteto de quadros, havia muito distantes de Versalhes, emergiu ali como uma redescoberta para o público francês. Os repórteres se perguntavam quem era esse tal de Chateaubriand. Era francês? Como ele conseguira montar aquela coleção em seis anos? Claire Gilles Guilbert relatou outra conversa entre dois repórteres locais naquele dia:

— Não há dúvida de que foi um ato de grande inteligência ter escolhido Bardi para diretor desse museu, porque ele conhece todos os museus, todos os críticos e todas as coleções da nossa velha Europa. Ninguém melhor do que ele poderia reunir tão belos quadros. E a mulher dele, que aliás é uma criatura encantadora, é também um grande arquiteto. Foi ela quem projetou o interior desse museu de São Paulo que dizem ser tão notável em todos os seus detalhes.^[54]

Na manhã da cerimônia, nada de Chateaubriand dar o ar da graça. Quem representou oficialmente os Estados Unidos do Brasil perante o presidente Auriol foram os novíssimos brasileiros Lina Bo e Pietro Maria Bardi. O chefe de Estado chegou à exposição às onze horas da manhã.^[55] Acompanhado da primeira-dama

francesa, foi ciceroneado pelo diretor do Masp e por Germain Bazin. Juntos viram quadro por quadro nas cinco salas da mostra. Auriol se deteve especialmente em frente às obras de Van Gogh e Toulouse-Lautrec. Quando chegaram às mesas que Lina preparara com várias imagens das atividades do museu paulistano, a conversa se alongou. O presidente ficou espantado ao ver fotos de desfiles de moda lotados no meio da pinacoteca da instituição. Havia também fotos dos cursos, publicações, palestras, concertos promovidos no interior das instalações do edifício da Sete de Abril, além dos registros das chegadas triunfais organizadas toda vez que se adquiria um novo quadro para a coleção. Eram atividades um tanto incomuns para um museu aos olhos de um francês. Às 11h50, Auriol cumprimentou Bardi e se manifestou para a imprensa ao sair:

— Os brasileiros podem se orgulhar de possuir um museu como este, sem similar no mundo inteiro — elogiou o chefe de Estado.^[56]

Mais de mil pessoas estiveram na Orangerie naquele 8 de outubro.^[57] Era início do outono parisiense e o começo da temporada de novas exposições de arte pela cidade após as férias de verão. Filas se formaram na porta do palacete. Vendedores empunhavam a edição do jornal *Arts Spectacles* feita especialmente para o evento.

Assis Chateaubriand desembarcou em Paris no dia seguinte. Deparou-se com a exposição e a visita de Auriol estampando os jornais *Libération*, *Le Monde*, *Le Parisien Libéré*, *Paris-Presse*, *La Liberté de l'Est*, *L'Aurore*.^[58] Ele nunca esclareceu a Bardi o motivo do atraso. Se é fato que o então senador perdeu a chance de apertar a mão do presidente francês em frente da coleção que tinha montado, ele chegou a tempo de acompanhar a visita do ministro da Educação da França, André Marie, que ocorreu no mesmo 9 de outubro. Na escadaria diante da porta da Orangerie, Chatô escutou o político francês declarar aos repórteres que cobriam o evento:

— Os brasileiros estão dando a nós, franceses, uma verdadeira lição de como fazer funcionar um museu moderno — declarou Monsieur Marie.^[59]

Sabendo que o dono dos Diários Associados chegara a Paris, Auriol cortesmente o convidou para um jantar na noite de sábado, dia 10 de outubro, no Château de Rambouillet, residência de fim de semana da Presidência da República fora da capital francesa.^[60]

De fato, a estratégia de exibir a coleção de quadros do Masp mostrou-se certa. A média diária de visitantes na Orangerie era de 3 mil pessoas. Um pequeno catálogo foi impresso pelas Éditions des Musées Nationaux com textos de Bazin, Bardi e sobre todas as obras expostas. Além dos jornais parisienses, a mostra teve ampla cobertura dos periódicos de outras cidades francesas, como *Le Provençal*, de Marselha, *L'Écho du Centre*, de Limoges, e *Nice-Matin*. A notícia atravessou o canal da Mancha e saiu com uma nota de título “Birth of a Museum” pelo londrino *The Sunday Times*. A repercussão atravessou continentes: a exposição teve matérias no argelino *Le Journal d'Alger*, no marroquino *L'Écho du Maroc*, de Rabat, no canadense *Le Droit*, de Ottawa, e no chileno *El Mercurio*, de Santiago. As notícias chegavam ao Brasil com tons elogiosos: obviamente que muitas reportagens eram publicadas em jornais dos Diários Associados, mas não somente, pois grandes matérias também saíram na *Folha da Manhã* e em *O Globo*, neste, com a ufanista

manchete “O Brasil surpreendeu o centro artístico mais importante do mundo” seguida pelo texto cuja primeira frase era: “É com uma certa incredulidade que recebemos as notícias de sucessos brasileiros no estrangeiro”.^[61] Na matéria de várias páginas ilustradas da revista *O Cruzeiro*, publicou-se uma foto de Lina, identificada na legenda como “Sra. Bardi”: ela estava de blusa preta, casaco preto, cabelo preto e reluzente, com um semblante compenetrado encarando *A arlesiana*, de Van Gogh.^[62] O Masp saiu de Paris com a alcunha “*L’enfant prodige*”.^[63]

Após os meses de montagem e inauguração em Paris, os Bardi foram para Milão planejar os próximos passos do seu museu pelo mundo. Nas semanas italianas, eles traçaram o tour europeu. Da capital francesa, a coleção seguiu para o Palais des Beaux-Arts, de Bruxelas, onde esteve em janeiro e fevereiro de 1954. Da Bélgica, os quadros partiram para o Centraal Museum, de Utrecht, na Holanda, onde foram vistos por 35 mil pessoas entre os meses de março e abril. Na sequência do roteiro estava Kunstmuseum de Berna, na Suíça. Em cada parada, a instituição local fazia um catálogo. Chateaubriand afirmou que os convites foram tantos que declinaram de propostas de instituições culturais de Lisboa e Turim.^[64]

Londres foi a parada mais celebrada da turnê. Foram 79 quadros da coleção do Masp ocupando algumas salas da Tate Gallery entre 19 de junho e 15 de agosto de 1954.^[65] O destaque da vez era *A ressurreição de Cristo*, atribuída a Rafael Sanzio. A abertura foi um “banquete de mais de quinhentos talheres”^[66] e gravatas brancas em homenagem a Assis Chateaubriand. Após alguns meses da positiva repercussão, não faltaram embaixadores e fidalgos brasileiros que viajaram para a Inglaterra somente por conta dessa festividade. Compareceram também ao nobre repasto meia dúzia de homens com título de Sir atribuídos pela monarquia britânica, ministros de Downing Street, diretores de museus, Rothschild e outras famílias afortunadas. Até o príncipe Pierre, de Mônaco, lá esteve.^[67] O traje obrigatório era casaca, que nem Chatô, nem o professor haviam levado para a Europa — Bardi pensava que ninguém mais vestiria a aristocrática indumentária depois da guerra, mas percebera sua ingenuidade na ocasião. Precisaram recorrer a uma casa de aluguel de roupas teatrais para se vestirem a contento, porém um botão se perdeu da camisa engomada de Chateaubriand no meio dos cumprimentos, o que foi resolvido com um alfinete cedido por uma dama lá presente.^[68] Lina não estava em Londres.

Ela retornara antes para São Paulo. Não portava o título, mas passara a ser diretora de fato do Museu de Arte, responsável pelo dia a dia da instituição no centro paulistano.^[69] Entretanto, a missão era ingrata: por trás das celebrações nas capas dos jornais, problemas financeiros começavam a se avolumar nos Diários Associados, o orçamento do museu foi reduzido substancialmente, bancos brasileiros pediam execuções judiciais de dívidas contraídas para a montagem da coleção no começo da década,^[70] o calendário de atividades no Masp estava minguando, o número diário de visitantes entrou em queda livre. Enquanto isso, Pietro passava anos quase inteiros na Europa. Dedicava boa parte do seu tempo à escrita de livros e, à distância, tratava das relações públicas do museu. Acompanhou as montagens seguintes da turnê, tanto no Kunsthalle de Düsseldorf quanto no Palazzo Reale de Milão. Essa etapa final europeia ocupou 21 salas da edificação

histórica a partir de 25 de novembro de 1954, data da abertura, na qual Bardi voltou a ficar ao lado da elite política italiana — o prefeito milanês Virgilio Ferrari^[71] — para escutar o grandiloquente discurso de Chateaubriand, iniciado com a frase: “Este é um botão de flor que a *jungle* americana, na ânsia de se realizar no campo artístico, manda à raça privilegiada mediterrânea”.^[72]

A base europeia de P. M. Bardi era a Villa Benivieni, uma edificação com muitos séculos de existência em Fiesole, nos arredores de Florença, que Chateaubriand havia adquirido a fim de estabelecer uma residência artística para brasileiros — plano que nunca se efetivou. Lina no Morumbi, Pietro na Toscana. Inicia-se, assim, praticamente uma década completa na qual o casal se comunicou mais por correspondência do que face a face. Em carta escrita no dia 9 de abril de 1956, Lina comentou com Pietro essa situação:

Ontem pensei muito em nós e decidi que é bom que você esteja longe, porque, através das cartas, podemos conversar e nos entender. Eu nunca consegui falar com você e sempre precisei tanto disso, mas você era como um muro. [...] A uma vida como a minha, esteada em pensamentos novos para uma mulher, sobre uma intransigência absoluta, sobre um propósito assim sério, era necessária e imprescindível a assistência e o esclarecimento. Casei-me contigo com esta esperança, que era quase uma certeza, [...] é claro que eu não precisava de expansões sentimentais, mas de uma demonstração de solidariedade humana, completa.^[73]

Paradoxalmente, a distância permitiu uma intimidade que os dois pareciam ainda desconhecer. A solidão dentro do casamento converteu-se em uma correspondência afetuosa muito frequente. O ato de escrever possibilitou a Lina exprimir sentimentos que ela não conseguia expressar pessoalmente. No outono brasileiro e primavera italiana, a arquiteta trocou uma série de mensagens com o marido. Em 16 de abril, ela assumiu que tinha retornado ao Brasil, no meio da turnê do Masp pela Europa, repleta de dúvidas e incerteza sobre a sua própria vida:

Não te escondi que passei por uma crise profunda nestes últimos dois anos e resolvi o conflito a favor do Brasil. Você sabe que fui eu que insisti em ficar aqui e decidi retomar por completo, na verdade, começar a trabalhar. É isso que você também está fazendo com o livro e que fará quando vier aqui.^[74]

O ano de 1956 é de reafirmação de sua decisão de residir no Brasil. Além de estar cotidianamente nos escritórios do Masp, Lina tornara-se professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Seus vínculos de trabalho (e mesmo o círculo de amizades) passam a ser mais autônomos em relação ao marido. Com uma metáfora, em 30 de abril, ela justificou sua permanência, buscando também convencer Pietro a se estabelecer no Brasil, por mais que ele não se enxergasse como um homem que se fixe em um lugar:

Em Roma, há dois anos, vi [Tullio] Ascarelli [jurista italiano e judeu que viveu no Brasil entre 1941 e 1946], falamos daqui e daí, e de nós, e me disse que somos todos “desenraizados”, porque já não temos mais as raízes na Europa e não é impossível que as finquemos aqui. Então, caro Pietro, eu não prestei muita atenção, mas uma planta com raízes dentro da terra não pode prescindir dela, e é difícil que ela se transforme em epífitas (bromélias, orquídeas) assim de repente. É um fato biológico. Mas, agora, passado o medo de não ter mais raízes, me sinto brotarem as raízes da epífita e acho que elas ficarão muito bem: eu nasci para isso.
[75]

Dias depois, Lina segue compartilhando sua autorreflexão. Aos 41 anos, ela questiona sua postura no passado e a maturidade lhe parece um imperativo para que seu futuro não seja frustrante. Em carta enviada à Itália em 21 de maio, a arquiteta, que só havia projetado sua própria Casa de Vidro no Morumbi, expressa em palavras seu desejo (ou melhor, sua necessidade) de controle pleno da própria vida:

Eu me achei neste ano recolocando tudo de volta na mesa e devo considerar tudo. Quando se é jovem, falta humildade. É isto que aconteceu comigo. Com quarenta anos, é necessário se decidir. Os eternos adolescentes terminam em certo ponto falidos. Não quero que isso aconteça comigo [...]. Não me diga que eu reflito em excesso e é preciso um pouco “deixar viver”. É a coisa que mais me horroriza.^[76]

Nos meses dessa troca de cartas entre Lina e Pietro, em 1956, 96 quadros do Masp atravessavam o Atlântico. Não retornaram a São Paulo. A coleção, orçada na época em 7 080 780 dólares, saiu de Milão e foi para Nova York.^[77] As pinturas foram ocupar seis salões do Metropolitan Museum of Art.

Três mil e setecentas pessoas compareceram no dia da abertura da exposição: 21 de março de 1957.^[78] Entre elas estavam 37 ilustres brasileiros que viajaram pela Varig a convite de seu proprietário, Ruben Berta, saindo do Galeão até o aeroporto de Idlewild — atual JFK. Capitaneando a comitiva estava obviamente Assis Chateaubriand, irradiando felicidade não somente pelo reconhecimento de seu Masp pelo MET nova-iorquino, mas também pela sua nomeação como embaixador brasileiro em Londres. Ao embarcar na Ilha do Governador, Chatô declarou à imprensa:

— Viemos desvirginar uma praça.^[79]

Naquele cortejo estavam as autoridades Ulysses Guimarães, então presidente da Câmara de Deputados, e Apolônio Sales, vice-presidente do Senado brasileiro. Acompanhavam-nos alguns deputados, como Aarão Steinbruch e Abguar Bastos, generais do Exército como Emílio Maurell Filho e Olímpio Mourão Filho, celebridades como a cantora Bidu Sayão. Em Nova York, foram recebidos pelo embaixador Ernâni do Amaral Peixoto e sua esposa, a embaixatriz Alzira Vargas, filha de Getúlio. No rol de convidados importantes estavam Nelson Rockefeller e o surrealista Salvador Dalí com seu singular bigode. Às dezenove horas, os seletos

convivas encaminharam-se para um *cocktail* seguido de um banquete oferecido pela Fundação Kress no salão de festividades do próprio MET, descrito pelo repórter Luciano Carneiro como um restaurante de tamanho requinte “que se parece com os outros tanto quanto a favela do Pinto se parece com o Cantegril, de Punta del Este”. Às 21 horas, o vernissage foi aberto para a multidão à espera na Quinta Avenida.

Lina esteve presente naquele festejo. “A sra. Lina Bardi” encostava-se na parede, olhando à distância o burburinho principal, em uma foto publicada na matéria da revista *O Cruzeiro* acerca da abertura no Metropolitan. Ela tinha chegado aos Estados Unidos em 1^a de março com o marido,^[80] tanto para acompanhar a montagem quanto para conhecer aquela cidade de arranha-céus, que lhe deu muitos exemplos para fundamentar argumentos da tese em preparação para um concurso da USP.

O *New York Times* foi bastante generoso com a mostra: “Em menos de dez anos, o Museu de Arte de São Paulo, Brasil, começando do nada, tornou-se não apenas o mais importante museu ao sul do Rio Grande [fronteira dos Estados Unidos com o México], mas também um rival altamente progressista das mais velhas instituições de arte europeias e americanas”.^[81] Howard Devrée, crítico de arte do jornal nova-iorquino, foi pródigo em elogios, fazendo somente uma ressalva: “Se há porventura algum desapontamento a registrar, é o de que algum trabalho de artistas brasileiros não foi enviado para suplementar as obras-primas europeias”. Emily Genauer, do *New York Herald Tribune*, chamou a formação do acervo do Masp de milagre e ressoou uma frustração que escutara do professor Bardi: a frequência diária de público na sede da rua Sete de Abril era de duzentas pessoas, mesmo sendo gratuito o ingresso.^[82]

Na verdade, esse era o menor dos desgostos de Pietro Maria Bardi, pois ele enfrentava questionamentos cada vez mais severos no Brasil. O escritor Mário Pedrosa, na época com uma coluna no *Jornal do Brasil*, iniciou uma campanha contestando a autenticidade dos quadros *Retrato de don Juan Llorente* e *Retrato do cardeal don Luis Maria de Borbón y Vallabriga*, ambos de Francisco de Goya y Lucientes. No artigo de 27 de janeiro de 1957, Pedrosa preenche meia página do *JB* com uma inquirição sobre a procedência das telas: dizia que as cabeças do Masp tinham a obrigação de “contar direitinho a história da obra adquirida, de quem a compraram e como”.^[83] Citava um professor de nome August Liebmann Meyer, o qual sustentava que a pintura do cardeal era uma cópia de um quadro do Museu do Prado. O outro trabalho de Goya, segundo Pedrosa, constava em catálogos como pertencente à Coleção Arnhold de Berlim — e duvidava que a instituição alemã pudesse ter vendido a obra ao museu paulistano. O crítico de arte brasileiro disse ter mandado perguntas ao Masp, mas explicitou sua irritação por ter obtido a resposta do “moço encarregado do Museu de Arte na ausência de seu diretor” — o “moço” era Flavio Motta. Mário Pedrosa foi insistente: publicou vários artigos insinuando que os quadros eram falsificados, como um de título “Goya? E as provas de autenticidade?”^[84] em 22 de março, até o “Confusões do embaixador-senador”, atacando diretamente Chateaubriand em 30 de julho de 1957. Seus argumentos ampliaram-se, e ele passou não só a questionar a veracidade dos quadros, mas