

# Lina Bo e os Neoconcretos, (alter)modernidades

## Sessão Temática: ST01. O processo de projeto

MORETZSOHN, Mariana; Mestranda; PROARQ FAU - UFRJ

mariana.moretzsohn@fau.ufrj.br

### Resumo

O trabalho aqui apresentado pretende um diálogo entre o pensar-fazer da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo, sobretudo aquele que se descortina a partir de seu primeiro contato com a cultura baiana entre os anos de 1958 a 1964 e o debate posto pelo grupo de artistas Neoconcretos, no que tange a uma certa fissura em relação ao cânone ocidental moderno, fissura esta que passa necessariamente pela desestabilização da própria ideia de projeto. Nomeamos aqui, em coro com o crítico de arte Luiz Camillo Osório, estas duas práticas como (alter)modernidades, por tratarem-se de caminhos alternativos (críticos) trazidos pela própria modernidade do século XX (nas artes e na arquitetura), lampejos poéticos que nos auxiliam a pensar novas práticas para a própria contemporaneidade, em meio à crise civilizatória que vivemos.

**Palavras-chave:** Lina Bo, Neoconcretismo, (Alter)modernidades.

### Abstract

The work herein submitted intends for a dialogue between Italian-Brazilian architect Lina Bo's prospective thinking, mainly the one arising from her first contact with the Bahian culture between the years 1958 and 1964, and the debate placed by the group of Neoconcrete artists about a certain fissure, in the modern Western canon, that necessarily has to do with the destabilization of the project idea itself. Chorusing with the art critic Luiz Camillo Osório, here we name these two practises as (Alter)modernities, because they are alternative (critical) ways brought up by the twentieth century' modernity itself (in Arts and Architecture), poetic flashes that help us to think about new practices for the contemporaneity itself, in the midst of the civilization crisis we are experiencing.

**Keywords:** Lina Bo, Neoconcretism, (Alter)modernities.

## Introdução

Vivemos, sem dúvida, uma crise civilizatória que nos exige a todos (ou ao menos a todos aqueles que têm a possibilidade de fazê-lo), um certo reposicionamento. Crise de um modelo extrativista de mundo que vem arrancando de “humanos” e “mais que humanos” (BRUM, 2021) a possibilidade de uma vida com dignidade. E, diante deste colapso sócio ambiental, que deflagra uma situação extrema, sobretudo em países latino-americanos ou naqueles pertencentes ao Sul Global, onde as assimetrias sociais sempre foram esgarçadas, em virtude da lógica fundante do colonialismo, faz-se urgente repensar as práticas e as epistemologias a partir de todos os campos disciplinares (se é que ainda faça sentido pensar em campos, nos dias de hoje). Não poderia ser diferente para a arquitetura e o urbanismo. Já descrentes do otimismo e da insuspeita noção de progresso das vanguardas modernas, reconhecemos os seus limites. Mas, por outro lado, consideramos, a urgência de a disciplina colocar-se também em cheque, reavaliando seu impacto, seus modos de produção, seus agenciamentos, seus objetos, de maneira que este reposicionamento possa colaborar, em articulação com outros campos da prática e do conhecimento para forjar alternativas de mundo. Neste sentido, cabe a nós, arquitetos e urbanistas, escavar as práticas que apontam lampejos de um bem-estar compartilhado e, também, de um alargamento epistemológico, de modo que possamos dar continuidade (sempre de forma crítica e atualizada) a estes modos de fazer-pensar arquitetura e cidade. A produção da arquiteta ítalo brasileira Lina Bo (1914-1992) – sobretudo aquela que se realiza após seu contato com a cultura baiana (1958 a 1964) – e o debate engendrado pelo grupo de artistas Neoconcretos, numa contextura específica do Brasil, nos parecem interessantes para mobilizar esta reflexão mais ampla, uma espécie de fissura no sistema, que poderia ser denominado como o cânone moderno. Apresentam-nos, assim, caminhos fecundos, ou (alter)modernidades, que colaboram para o (re)pensar da nossa própria contemporaneidade.

Este artigo pretende, então, abordar duas ações em diálogo, uma no campo da arquitetura, outra no campo das artes. Ações estas, capazes de demarcar uma fenda no *status quo* (da modernidade canônica) e, sobretudo, manejar uma série de questões – caras ao debate contemporâneo – que colocam em cheque a noção purista de projeto (posta pela modernidade, desde o Renascimento), tanto nas artes quanto na arquitetura. Estas duas ações provocam, ainda, um interessante deslocamento no enfoque estético das duas disciplinas, rumo a uma abordagem estético-ético-política, que incorpora outros valores culturais às suas próprias práticas. A primeira delas, refere-se à **Exposição Bahia** no Ibirapuera (1959) – em seu debate-embate com a *5ª Bienal de São Paulo*<sup>1</sup> – cuja expografia e curadoria foram concebidas por Lina Bo e pelo diretor de teatro Martim Gonçalves<sup>2</sup> (1919-1973) e, a segunda, diz respeito às inflexões do grupo de artistas Neoconcretos – trazidas no

<sup>1</sup> Que ocorreu entre os dias 21/09 e 31/12 de 1959 no MAM-SP (Parque do Ibirapuera).

<sup>2</sup> Então diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, com quem Lina Bo realiza trocas intelectuais feundas.

seminal **Manifesto Neoconcreto** (1959). Não à toa, como veremos, estas duas experiências, trazidas aqui, ocorrem no ano de 1959. Pretendemos com estas duas aproximações, não exatamente axaurir cada um destes episódios (assim o fizeram alguns pesquisadores), mas compreender, sobretudo, como eles podem contaminar-se, sobretudo porque, acreditamos que as interlocuções entre os campos – da arte e da arquitetura – podem desdobra-se em interessantes debates para o nosso próprio campo.

Trataremos, ainda, de algumas categorias – desdobradas destes dois eventos – que passam a atravessar, desde aí, tanto a obra de Lina Bo como aquela produzida pelo Grupo Neoconcreto: o improvisado, a ambivalência, a hibridação, a processualidade, o anti-objeto, a multitemporalidade, o inacabamento etc., noções estas que passam a fazer parte de um novo vocabulário e que, em última instância, friccionam e desestabilizam o próprio projeto moderno e a tradição construtiva, mobilizando aquilo que poderíamos chamar de (alter)modernidades, como veremos.

### Contextura(s)

A virada das décadas de 1950 e 1960 foi, de modo amplo, um importante momento de revisão crítica das vanguardas modernas. Passados os tempos áureos da modernidade no campo das artes e da arquitetura (entre os anos de 1920 e 1950), os primeiros sinais das contradições do projeto desenvolvimentista começavam a evidenciar-se, sobretudo sob o signo da construção de Brasília que, em grande medida, deflagrava mais uma vez, as perversas estruturas sociais constitutivas do país. A construção da nova capital<sup>3</sup> já dava sinais explícitos de que, no fim das contas, ali se perpetuariam as dinâmicas de exploração e dominação que ratificavam um passado colonial extremamente excludente, à despeito do arrojo formal e tecnológico que ali se experimentava.

É no contexto da transição do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961) para o governo reformista de João Goulart (1961 a 1964) que se experimenta, grosso modo, um momento de revisão do cânone moderno e de suas narrativas de progresso, que, iniciado pela intelectualidade, logo é incorporado pelas pautas artísticas. O meio cultural descortina, assim, consideráveis reformulações no esteio das reflexões trazidas pelos intelectuais, sobretudo, do campo da economia política e das ciências sociais<sup>4</sup>. Este fecundo momento de deslocamento entre as agendas política e artística, deixava clara a posição de insatisfação frente ao projeto de desenvolvimento econômico experimentado até então – que se confundia sobremaneira com o próprio projeto moderno (nas artes e na arquitetura). Não

---

<sup>3</sup> É preciso destacar aqui que, neste mesmo ano de 1959, a emblemática construção da capital, ainda em curso, é problematizada pelo Congresso Internacional de Críticos de Arte *Cidade Nova: síntese das artes*<sup>3</sup> que acontece, simultaneamente, em três cidades – São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

<sup>4</sup> Nas décadas de 1960 e 1970 ganha visibilidade a teoria da dependência. Formulada por sociólogos e economistas políticos, se orienta como uma resposta às teorias de modernização e desenvolvimento estabelecidas por intelectuais e cientistas sociais, alguns deles integrantes da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe).

devemos perder de vista que no cenário internacional, a emergência do imperialismo norte-americano, os experimentos comunistas e as revoltas anticoloniais, davam também sinais de um ambiente em ebulição. É importante frisar que uma certa desconfiança generalizada a respeito das pautas modernas, impunha-se ainda, face aos horrores vividos pelas duas recentes grandes Guerras Mundiais.

O desejo de transformação do curso da história exigia a construção de novos paradigmas. Deste modo, a(s) cultura(s) popular(es) – supostamente não contaminada(s) pela modernidade urbana e capitalista – surgiram como uma alternativa (sobretudo para as artes) não implicada com estes valores (capitalistas) e suas inevitáveis contradições e assimetrias. Este momento de trocas fecundas, entre as artes e a intelectualidade, experimentado sobretudo no governo João Goulart foi, entretanto, drasticamente interrompido pelo Golpe Militar de 1964.

Esta contextura, de trocas profícuas entre as pautas política e artística encontrou Lina Bo em sua primeira estada em Salvador que vivia, também, um período de grande experimentalismo cultural-social-político. Ali, Lina Bo vivenciou radicalmente essa aproximação com a(s) cultura(s) popular(e)s, possivelmente no esteio destas reflexões intelectuais-artísticas mais amplas. É, sem dúvida, através de seu contato com a Bahia que ela alarga definitivamente sua “sacola epistemológica”, incorporando as matrizes afro-brasileiras e ameríndias, para além daquelas consagradas pelo cânone ocidental moderno (em arquitetura), à exemplo do tão investigado passado colonial-português. Em outras palavras, poderíamos dizer que a noção de que *A mão do povo brasileiro*<sup>5</sup> também poderia produzir cultura, engendrando novas formas de fazer arte, a partir de outras tradições, temporalidades e experiências foi uma importante contribuição da cultura baiana para a vida-e-obra da arquiteta. É a partir daí que Lina Bo parece antever, com certa perspicácia, aquilo que se tornará evidente alguns anos à frente, principalmente, passados os anos do Golpe Militar: o Brasil havia experimentado uma modernidade contraditória, pois se por um lado, o campo da cultura, incluindo-se a arquitetura, manifestava-se através de realizações muito arrojadas, como por exemplo a realização de Brasília, por outro lado, a modernização sócio-econômica sempre encontrou entraves fundamentais impossibilitando uma mudança estrutural na sociedade. De fato, aquela arquitetura moderna, manifesta pela exatidão e precisão das linhas e pelas espacialidades transparentes revelava-se incapaz de estabelecer um diálogo fecundo, dando respostas efetivas às camadas populares constitutivas de nossa sociedade.

O Movimento Neoconcreto também foi afetado por estas inquietações mais amplas e, tal como Lina Bo, experimentou, uma crítica à modernidade que se deu no interior de seu próprio conteúdo, posto que os principais artistas do movimento, com destaque para Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1927-2004) e Lygia Clark (1920-1988) também participaram do

---

<sup>5</sup> Nome de uma exposição realizada por Lina Bo no MASP no ano de 1969.

movimento Concreto no país, que remonta ao início da década de 1950, quando as correntes abstracionistas modernas das primeiras décadas do século XX ganham terreno no país – através das formulações de Max Bill (1908-1994)<sup>6</sup> e seu ideário plástico. É preciso destacar que a arte Concreta, no Brasil, em seu desejo de aproximação aos meios de produção industrial também se confunde com o contexto econômico desenvolvimentista, pautado pela crença inequívoca na indústria e no progresso. É neste sentido que irão emergir as primeiras críticas à arte Concreta – com destaque para aquela produzida pelos artistas de São Paulo. Um certo grupo de artistas do Rio de Janeiro começa a se opor à ideia de criação artística como "máquina" ou "objeto" colocando a intuição como requisito fundamental do trabalho artístico. As divergências postas pela produção artística destas duas cidades, são deflagradas ainda na *Exposição Nacional de Arte Concreta* (São Paulo, 1956) e (Rio de Janeiro, 1957), mas é no ano de 1959 que ela se consolida, com o *Manifesto Neoconcreto*.

### ***Bahia no Ibirapuera, uma resposta à V Bienal de São Paulo e à construção de Brasília***

A *Exposição Bahia no Ibirapuera* realizada no ano de 1959 tem Lina Bo e Martim Gonçalves no projeto curatorial e expográfico e conta, ainda, com a colaboração do cineasta Glauber Rocha (1939-1981)<sup>7</sup>, dois parceiros fundamentais que a arquiteta conheceu em suas primeiras experiências profissionais na cidade de Salvador. Esta exposição tratava-se de um desdobramento da *5ª Bienal de São Paulo*, mas representava uma considerável inflexão em seu conteúdo conceitual. Esta experiência expositiva – sob a grande marquise sinuosa do consagrado arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) junto a um dos acessos do Pavilhão de Exposições da Bienal – contestava, em última instância, o *status quo* do campo da criação artístico-arquitetônica, notadamente orientado, à época, pelo viés moderno-construtivo<sup>8</sup>. A exposição “tensionava os limites entre o popular e o erudito e colocava em questão a elitização e a sobriedade da arte” (PEDROSA, 2019, p. 214), questionando sobremaneira aquilo que era produzido [e validado] somente nos grandes centros urbanos do Brasil, à exemplo do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Trazia à tona o fato de que a Arquitetura Moderna e o Projeto Construtivo, apresentados na Bienal, eram incapazes de infiltrarem-se nas camadas mais populares dos estratos sociais de um país marcado por desigualdades estruturais, marcando uma posição frente ao repertório formal-espacial modernos, insensível e nada orientado pelas práticas cotidianas, prosaicas e pelas possibilidades inventivas do homem comum. Ao reunirem objetos ordinários de uso cotidiano como “redes, cestas e cata-ventos; índices da religiosidade baiana”, “bordados de igrejas, ex-votos, bandeiras de terreiro, instrumentos musicais utilizados no candomblé e nas rodas de capoeira”, “obras barrocas do século 18, xilogravuras, flores de papel e de lata”,

<sup>6</sup> Um dos mais importantes e influentes designers do século XX.

<sup>7</sup> Glauber Rocha, à época um jovem e promissor cineasta cobriu a exposição como repórter.

<sup>8</sup> É importante destacar que esta montagem foi a primeira, de uma série de outras exposições nas quais Lina Bo pôde aprofundar a questão da(s) cultura(s) popular(es) do Brasil e das “outras” matriz(es) constitutivas do país, amplamente silenciadas nos domínios da cultura: a matriz afro-brasileira e a matriz ameríndia.

“carrancas dos barcos do rio São Francisco”, “indumentárias típicas de vaqueiro, de baiana e de orixás” (PEDROSA, 2019, p. 214), pretendiam que a exposição extrapolasse os limites estabelecidos para uma certa ideia de tradição, amplamente investigada pelas vanguardas modernas no Brasil, sob a chancela do arquiteto Lúcio Costa (1902-1998), com sua tendenciosa preferência ao estilo colonial-barroco. Lina Bo, através desta exposição, parece de fato, expandir este debate, deslocando a questão da identidade nacional, em seu essencialismo, para uma apropriação de repertórios heterogêneos que incluem as nossas mais variadas heranças culturais, reconhecendo e valorizando as inventividades produzidas na “escassez” do cotidiano pelo homem comum. Neste sentido, Lina Bo parece aproximar-se do conceito de “hibridação”<sup>9</sup> trazido pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini, posto que não tem a intenção de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas” (CANCLINI, 2019), tampouco de fixar um único referencial modelar, como grosso modo o fizeram os arquitetos modernos.

Lina Bo [e Martim Gonçalves] estavam, possivelmente, querendo dizer com esta exposição, que a herança cultural europeia seria apenas, uma das muitas culturas que nos fundam e que a “hibridação”, longe de uma “fusão sem contradições” (CANCLINI, 2019), sem disputas, poderia ser um caminho alternativo para a modernidade, longe de toda assepsia, de todo purismo e de sua desmedida ênfase nos procedimentos formais. Este se tornaria um eixo conceitual e metodológico fundamental da obra de Lina Bo, talvez um dos grandes saltos críticos em relação à arquitetura moderna brasileira.

## O Manifesto Neoconcreto

Os debates artísticos engendrados pelo grupo Neoconcreto, como dissemos, também foram atravessados pela agenda da ciência política e pela crítica à modernidade. Em março de 1959, os artistas plásticos e poetas, do chamado Grupo do Rio, reuniram-se numa exposição no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) – que trazia o *Manifesto Neoconcreto* em seu catálogo – para assinalar uma posição definitiva face à arte concreta experimentada de modo radical no Brasil, sobretudo pelos artistas de São Paulo. Contudo, uma certa reação Neoconcreta já se encontrava implícita, na própria realização das obras individuais dos artistas, o que já podia ser verificado nas mostras coletivas ainda nos anos de 1956 e 1957. Assim, podemos dizer que o movimento Neoconcreto nasceu, em certa medida, das “experiências pessoais”, até certo ponto “isoladas” (GULLAR apud FERREIRA, 2006, p. 58), como derivações das próprias experiências Concretas. Pois, uma certa crítica à realidade abstrata, reduzida a “fatos físicos” e a uma “matéria sem mito e sem história” (GULLAR apud FERREIRA, 2006, p. 58) vai ganhando contornos mais definidos à medida que as obras Neoconcretas vão sendo experimentadas. É da própria experimentação que se derivam as afinidades coletivas do grupo que tensiona e questiona, em grande medida, a exacerbação de uma racionalidade calcada pelo primado da razão, a objetividade científica, os conceitos

apriorísticos, o dogmatismo, a limitação dos esquemas perceptivos da forma em sua inclinação fortemente visual, a impessoalidade e o abandono dos aspectos significativos da forma. E, a essa nova posição deram o nome de “arte Neoconcreta”, num manifesto assinado por Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986). É preciso sublinhar que, para além da mudança de paradigma que acontecia no contexto brasileiro, também as recentes abordagens fenomenológicas de filósofos como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Ernst Cassirer (1874-1945) contribuíam com a revisão crítica do cientificismo e do positivismo, atribuídos aos concretos-racionalistas.

O grupo Neoconcreto ao adotar uma distância crítica em relação à modernidade e o programa concreto (nas artes) – constituído, sobremaneira, por conteúdos plástico-formais (planos, cores e formas geométricas), desprovidos de qualquer significação –, afasta-se da abstração geométrica, rechaçando, assim, a ideia de uma arte extremamente auto-referente e centrada na ideia da concepção e da projeção. O Grupo Neoconcreto também passa a incorporar em seu vocabulário outras epistemologias, aspectos vernáculos, artesanais, expressões culturais populares, distantes da produção cultural oficialmente produzida. As mesmas questões mobilizadas por Lina Bo naquela exposição – Bahia no Ibirapuera – como o prosaico, o ordinário e a “adversidade”<sup>10</sup> passam a ser operadas também como léxico das artes. Esta mesma crítica tecida ao racionalismo-concretismo, pelos Neoconcretos, deriva em algumas noções que serão recorrentemente experimentadas pelas artísticas deste grupo. Noções como “duração” e “contaminação” (GULLAR apud FERREIRA, 2006, p. 63) passam a ser mobilizadas como opção ao purismo formal ou aos princípios compositivos apriorísticos. E, isso, mais uma vez nos remete à possíveis aproximações com a obra de Lina Bo, com ênfase naquela que se descortina a partir do contato com a cultura do Nordeste.

### **Lina Bo e os Neoconcretos, [Alter]modernidade[s]**

Alguns cruzamentos entre a Arquitetura Moderna Brasileira e os Neoconcretos já foram experimentados. O historiador da arquitetura João Masao Kamita, por exemplo, testou-a através do elo da “geometria” (KAMITA, 2009), sugerindo uma certa relação entre a “vertente carioca” do Movimento Moderno em arquitetura com o movimento *Neoconcreto*. Muito embora, pudéssemos pensar a geometria, em ambos, não do ponto de vista da abstração formal – platônica –, mas daquela que inclui um dado referencial simbólico, propomos, neste artigo que se apresenta, um outro enfoque. O crítico de arte Luiz Camilo Osório também aponta para possíveis aproximações entre arquitetos modernos e artistas Neoconcretos. Neste caso, ele aproxima as propostas de Burlie Marx, Lúcio Costa e Hélio Oiticica, apontando para a reconhecida aderência do paisagista e do arquiteto-urbanista a (algumas) especificidades geográficas, históricas e culturais do Brasil, o primeiro tendo como mote de

---

<sup>10</sup> Em referência à frase do Parangolé de Hélio Oiticica de 1965: “da adversidade vivemos”.

trabalho as plantas autóctones e, o segundo, a arquitetura colonial, o que Camilo Osório denomina, como “a condição transitiva da forma”. Muito embora Lucio Costa apresente uma obra complexa que requer uma análise sempre criteriosa – ele realiza, por exemplo numa diferença temporal de quatro anos duas obras absolutamente distintas – Brasília (1960), com seus preceitos estritamente modernos e Riposatevi<sup>11</sup> (1964), ao nosso ver, Lúcio Costa parece estar demasiadamente vinculado à proposta moderna em arquitetura e muito distante da precariedade, como categoria primordial da proposta artística de Hélio Oiticica.

Acreditamos, por outro lado, que a obra de Lina Bo sim tenha contribuído para alargar o campo epistemológico da modernidade. Longe do desejo de instaurar uma identidade nacional, fixa, como, de certo modo fizera a vanguarda moderna – sob a batuta de Costa – e sua inclinação à arquitetura colonial [de matriz portuguesa]. Lina Bo também pensou a “questão do Brasil” incluindo de forma contundente, as matrizes ameríndias e, sobretudo, afro-brasileiras, como paradigmas de cultura, alternativos à matriz colonial. Aí sim, podemos pensar numa interlocução direta com a marginalidade do samba mobilizada como energia criativa em Hélio Oiticica. Se Lina Bo reformulou seu próprio fazer, a partir de sua aproximação com a(s) cultura(s) popular(es), da Bahia, oriundas em grande medida da urgência e das necessidades reais e cotidianas do homem comum, compreendendo-as como possibilidade para o próprio fazer artístico, o Grupo Neoconcreto – do Rio de Janeiro – por sua vez, bebia deste cenário sócio-cultural complexo: “transformava a injustiça social histórica em cruzamentos criativos onde se misturavam rigor formal e energia popular” (OSÓRIO, 2016, p. 49). Ambos, revertiam a precariedade, oriunda de contingências sociais específicas, mobilizando-a como fonte de energia criativa e exemplo produtivo. Uma precariedade lida, simultaneamente, como “condição e virtude” (OSÓRIO, 2016).

Mas, a hipótese que gostaríamos de experimentar aqui é a de que o fazer de Lina Bo guarda significativas semelhanças com as manifestações artísticas Neoconcretas por algumas razões que orbitam entorno da desmontagem da ideia mesma de “projeto” e suas noções apriorísticas de controle e disciplina. Aqui, trataremos de cinco (possíveis) categorias através das quais o pensar-fazer da arquiteta pode articular-se à proposta do grupo de artistas. Entretanto, não pretendemos que estas categorias sejam lidas de modo rígido ou estanque. Pelo contrário, intencionamos que elas sejam compreendidas fluidas, porosas e interpenetráveis, senão, incorreríamos no mesmo pensamento binário que ambos refutam. São elas: a ênfase no **processo**, a dimensão do **cotidiano** e da **precariedade** como possibilidades do campo inventivo, a fusão dos termos **vida e obra**, a **temporalidade** como chave fundamental do processo criativo e, por último, a superação de um pensar por dicotomias e a abertura de um operar por **ambivalências**, tudo isso imbricado com a incorporação de outras epistemologias.

---

<sup>11</sup> Instalação concebida pelo arquiteto Lúcio Costa para Trienal de arquitetura de Milão, realizada no fatídico ano de 1964 e que já experimentava aproximações mais estreitas com a cultura popular, muito possivelmente porque Lúcio Costa já estivesse atento às críticas tecidas à construção da nova capital.



Como vimos acima, estas cinco categorias operadas tanto por Lina Bo quanto pelos artistas Neoconcretos, desdobram-se de uma crítica à noção mesma de Projeto (antecipação de uma realidade virtual) mobilizada pela Modernidade (na arte e na arquitetura) que subjaz um certo purismo formal e a ênfase na forma final. Deste modo, ambos passam a operar uma certa ideia de processo – como um mecanismo que se dilata no tempo – através do qual, o “conteúdo não é (mais) o ponto de partida, mas o ponto de chegada”<sup>12</sup> da criação artística. A forma, deste modo, abre-se à contaminação deixando de ser um fim para tornar-se meio de expressão. Sua dimensão não objetual, pode ser pensada através dos Neoconcretos pela “teoria do não-objeto”<sup>13</sup> e em Lina Bo pelo “direito ao feio”<sup>14</sup>. Este “deslocamento da razão projetiva na direção de uma processualidade lúdica e sempre inacabada” (OSÓRIO, 2016) pode ser traduzida do seguinte modo: se para os modernos-concretos “arte é projeto” para os Neoconcretos e, também para Lina Bo, “arte é processo”.

Na obra de Lina Bo, isso fica evidente, por exemplo, no fato de que a arquiteta sempre realizou seus projetos nos canteiros de obra e que eles sempre transcorreram retroalimentados pelas contingências de sua execução, à exemplo do “incidente” do pilar do MASP (1957 a 1968) que foi deixado como registro de um (erro) de obra. Mas, é no projeto para o Teatro Oficina (1980 a 1984) que tenhamos, possivelmente, o exemplo mais efetivo da dissolução desta ideia de uma forma objetual. Nele, a crueza de sua resolução espacial – um teatro-rua –, é viabilizada por uma estrutura de “ferro desmontável” na cor “azul arara” que se encontra no interior de uma envoltória de tijolos aparentes, remanescentes de uma construção do início do século XX. Esta grande estrutura metálica, adjacente aos planos de alvenaria pré-existentes, revela todo o sistema construtivo de montagem e sobretudo, distende os limites entre o espaço cênico (do artista) e uma “arquibancada” (do público) que é, ela mesma, “cenografia” (LINA BO apud FERRAZ, 2015). Ora, não estaríamos tratando, então, da mesma relação sujeito-objeto superada pelos Neoconcretos, na dissolução do quadro como sistema de representação calcado na relação figura-fundo?

Se, com os Neoconcretos a obra de arte abandona a sua planaridade originária para espacializar-se e, deste modo, passa a incluir o espectador que, por sua vez, recria própria obra, para Lina Bo, também, a vida experimentada através dos espaços por ela imaginados, torna-se mais importante que o próprio objeto arquitetônico, basta verificar os desenhos da arquiteta. Em sua grande maioria, senão em sua totalidade, as linhas edificadas se esvaziam, estão em segundo plano, dando espessura e relevo à vida que dali se desdobra. Se os Neoconcretos passam a conceber a arte como resultado das vivências, numa articulação fundamental entre arte e vida, Lina Bo parece ter estado, também, sempre muito atenta aos

<sup>12</sup> Waldemar Cordeiro: O objeto. Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo: Dezembro, 1956.

<sup>13</sup> No texto Teoria do Não-Objeto Ferreira Gullar o define do seguinte modo: “ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nascendo diretamente no e do espaço: o renascer permanente da forma no espaço. Essa transformação espacial é a própria condição do nascimento do não-objeto.

<sup>14</sup> “O Belo e o Direito ao Feio” foi uma exposição idealizada por Lina Bo no Sesc - Fábrica Pompéia.

acontecimentos que precedem a arquitetura, de modo que sua obra serve, em grande medida, para dar suporte a uma vitalidade que a antecede.

O olhar para o cotidiano, para o prosaico e para o ordinário se tornam propulsores do fazer artístico no movimento Neoconcreto: “acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os ‘simples’ e os artistas e intelectuais. Com efeito, somente nessa simbiose com os simples a arte se depura dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida” (CORDEIRO, 1956). É sabido que Lina Bo também leu Gramsci, já na Bahia, e que dele também extraiu a ideia “de não se curvar ao falar com as massas” (RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 90). Assim, a “adversidade” ou a simplicidade das criações artísticas-populares mais prosaicas, passam a ser incorporadas ao vocabulário tanto de Lina Bo, quanto dos Neoconcretos, tornando-se uma possibilidade do próprio fazer artístico. As respostas arquitetônico-artísticas tornam-se, então, o resultado de um olhar atento inclinado para o cotidiano e para o homem comum, antes que uma experimentação teórica que se dá a priori. A precariedade, como “problema” e “virtude”, simultaneamente, desdobra-se num despojamento total da obra e na crueza de sua materialidade. Podemos lembrar aqui do “encaixe de carro de boi” que se torna a solução estrutural da emblemática escada do Solar do Unhão (1957 a 1968), ou da Cadeira de Beira de Estrada (1967), realizada com “três galhos e um pedaço de tronco, amarrados com cipó” (BARDI, 2018). A “arquitetura pobre” passa a ser um tema em Lina Bo, “isto é, não no sentido de indignância mas no sentido artesanal, que exprime Comunicação e Dignidade máximas através dos menores e humildes meios” (LINA BO apud RUBINO; GRINOVER, 2009 p. 149).

O tempo passa a ser, também, um componente importante da dimensão artística, para os Neoconcretos: “tempo como movimento” (CORDEIRO, 1956). Nas palavras de Ferreira Gullar, a proposta Neoconcreta superava a teoria da percepção (Gestalt), fundada na noção de causa e efeito (e muito mobilizada pelos Concretos) e a sua forte inclinação para a ideia de espaço e forma (como expressões eminentemente causais), tornando-se tempo ou duração, “como espacialização da obra”. Também a poesia Neoconcreta experimentou “a espacialização do tempo verbal”, “pausa, silêncio, tempo”. Assim, “a forma passa a ser vivida enquanto um acontecimento no tempo e não fixada em um objeto no espaço” (OSÓRIO, 2016, p. 41), como demonstram as palavras de Camilo Osório. A forma, como processo, que se articula temporalmente de modo distinto daquela que está totalmente e previamente esgotada no momento do projeto, também atravessa o pensar-fazer de Lina Bo. No caso de suas obras, as plantas e a natureza, em sua permanente mutação, se tornam, por exemplo, importantes índices do tempo. Mas, sua forte inclinação aos projetos de “restauração”, ou melhor, de recuperação de arquiteturas pré-existentes também são importantes exemplo da questão das multitemporalidades incorporadas à obra. Lina Bo costuma pautar-se nas próprias inscrições do tempo (as pré-existências) para conformar as próprias soluções (contemporâneas) de projeto.

Por último, temos mais uma noção cara tanto à obra de Lina Bo quanto aos Neoconcretos. Trata-se, no campo artístico, da superação das dicotomias tradicionais entre sujeito e objeto, obra e processo criativo, arte e vida, o que pode ser manifesto, sobretudo através da participação do espectador nas obras, que por sua vez, passam a incorporar formas híbridas de arte, fora das categorias estabelecidas pela tradição. Já em Lina Bo, podemos verificar a partir de suas obras, um grande esforço para desfazer os discursos binários, que tendem a excluir uma coisa ou outra. A arquiteta mobiliza sempre operações que são pautada pela mediação entre o moderno e o vernacular, o cosmopolita e o antropológico, o passado e o presente, a teoria e a prática, a abstração e a concreção, o afetivo e o intelectual, o local e o global, o erudito e o popular, a técnica e a arte, o artesanato e o desenho industrial, o rigor e o improvisado, ou até mesmo nos limites difusos entre o dentro e o fora, o construído e o natural, o novo e o velho, o preciso e o rudimentar, já no próprio campo dos procedimentos projetivos.

Caberia ser destacado, por fim, que Camillo Osório, em *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*, não elenca as contribuições da arte Neoconcreta despretensiosamente, mas porque elas reverberam, ainda hoje. Pois que, as propostas Neoconcretas, denominadas pelo autor como “modernidades alternativas” ou “altermodernidades”<sup>15</sup> são como desvios ou caminhos alternativos ao “ideário historicista e progressista” que nos apresentam saídas para repensar a própria modernidade. Em outras palavras, podemos falar de uma modernidade capaz de incorporar múltiplas visões de mundo que transcendem aquelas impostas pelos modelos hegemônicos do cânone ocidental. Assim como Camilo Osório nos traz o debate do Grupo Neoconcreto para pensar a contemporaneidade, entendemos que, também a obra de Lina Bo e o modo pelo qual ela pensou e praticou a disciplina de arquitetura, possa ter antecipado questões que a contemporaneidade impõe ainda hoje ao campo. Refletir sobre como uma arquiteta, vinda da Itália, berço da cultura ocidental pode colaborar tão amplamente com a[s] cultura[s] brasileira[s], na formulação de outras visões-de-mundo, outras epistemologias possíveis para além daquelas consagradas, colocando a inventividade popular e o prosaico como fontes fundamentais do campo inventivo, talvez, possa explicar o fato de Lina Bo estar hoje na ordem do dia. Não à toa, somente no ano de 2021, tivemos o prêmio Leão de Ouro da Bienal de Veneza concedido ao conjunto de sua obra e duas biografias suas lançadas. As práticas de Lina Bo, tão atentas às dinâmicas coletivas, sociais e políticas se fazem necessárias, ainda hoje, quando vivemos novamente Tempos de Grossura<sup>16</sup>. Acreditamos, contudo, que as possíveis interlocuções entre a obra de Lina Bo e o movimento Neoconcreto, esboçadas aqui ainda preliminarmente, podem e devem ser objeto de estudos mais apurados.

<sup>15</sup> “O conceito de altermodernidade foi criado por Bourriaud em 2008. Ele pretendia com essa noção pensar um espaço contemporâneo de negociação de diferenças interculturais que fosse além do multiculturalismo pós moderno...” (OSÓRIO, 2016, p. 19)

<sup>16</sup> Em referência ao livro de Lina Bo Bardi (Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994).

## Referências:

BRUM, Eliane. **Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**/Néstor Garcia Canclini; tradução Heloiza Pezza Cintrão, Ana Reginan Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo, 2019.

CORDEIRO, Waldemar. **O objeto**. Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo: Dezembro, 1956.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi. Teatro Oficina** / Textos de Lina Bo Bardi, Edson Elito e José Celso Martinez Corrêa; organização Marcelo Carvalho Ferraz. São Paulo: Instituto Bardi: Casa de Vidro: Romano Guerra Editora, 2015.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi** / organização Marcelo Carvalho Ferraz. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. / organização Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. **Arte neoconcreta uma contribuição brasileira**. Ferreira Gullar.

GULAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto**, 1959. Publicado originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve também, como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM, RJ.

KAMITA, João Masao. **Arquitetura moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria**. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes, 8., 2009, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: s.n., 2009. pp. 1-11. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/044-1.pdf>>. Acesso: 20 mai. 2021.

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Olhar à margem: caminhos da arte brasileira**. São Paulo: SESI-SP Editora: Cosac Naify, 2016.

PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro, 1969/2016** / organização Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano. **Lina Bo Bardi: Habitat. Bahia no Ibirapuera**. / organização Adriano Pedrosa, José Esparza Chong Cuy, Julieta González, Tomás Toledo; textos Adriano Pedrosa... [et al.]. São Paulo: MASP, 2019.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009..