



TÉCNICA, IMAGEM E COTIDIANO NA CIDADE: trajetórias de Lina Bo Bardi, Aracy Esteve Gomes e Sylvio de Vasconcellos (1950-1970)

Eixo Temático: O Modernismo como Cultura

Junia Cambraia Mortimer

Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Professora Adjunta na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia

junia.mortimer@gmail.com

Resumo:

Técnica, imagem e cotidiano são dimensões das complexidades do moderno no contexto da cidade brasileira entre as décadas de 1950 e 1970. Propõe-se relacionar essas dimensões a partir de três fontes documentais: 1) um conjunto de cartas, fotografias e impressos referentes à trajetória de Lina Bo Bardi entre 1958 e 1969, incluindo seus deslocamentos entre Salvador e São Paulo; 2) uma coleção de fotografias e um conjunto de cartas da fotógrafa amadora Aracy Esteve Gomes entre Salvador e Mar Grande entre 1950 e 1968; e 3) uma coleção de fotografias e um conjunto de correspondências dos serviços de fotodocumentação coordenados por Sylvio de Vasconcellos entre 1954 e 1969 em Minas Gerais. Exploramos, por meio dos documentos, um determinado recorte temporal das trajetórias de Lina Bo Bardi, Aracy Esteve Gomes e Sylvio de Vasconcellos, buscando inseri-las numa constelação de acontecimentos regionais, nacionais e internacionais que mobilizam a história da arquitetura e do urbanismo. O desafio principal deste artigo é iluminar a presença da técnica e da imagem enquanto dimensões mediadoras de processos de produção de cidade, evidenciando o deslocamento desde uma instância do extraordinário para o âmbito do cotidiano. É também um desafio desse artigo explorar a dimensão metodológica que propõe incluir entre suas fontes documentos frequentemente preteridos por uma abordagem hegemônica da história das cidades, incluindo, portanto, cartas, anotações, fotografias e outros fragmentos encontrados nos arquivos em pesquisa.

Palavras-chave: Cidade, técnica, cotidiano, imagens, escritos.

Abstract:

Technique, image and daily life are dimensions of the complexities of the modern in the context of the Brazilian city between the 1950s and 1970s. We propose to relate these dimensions following three documentary sources: 1) a set of letters, photographs and printed matter referring to the trajectory of Lina Bo Bardi between 1958 and 1969, including his displacements between Salvador and São Paulo; 2) a collection of photographs and a set of letters from amateur photographer Aracy Esteve Gomes between Salvador and Mar Grande between 1950 and 1968; and 3) a collection of photographs and a set of correspondence from the photodocumentation services coordinated by Sylvio de Vasconcellos between 1954 and 1969 in Minas Gerais. Through the documents, we explore a certain temporal cut in the trajectories of Lina Bo Bardi, Aracy Esteve Gomes and Sylvio de Vasconcellos, seeking to insert them in a constellation of regional, national and international events that mobilize the history of architecture and urbanism. The main challenge of this article is to illuminate the presence of technique and image as mediating dimensions of city production processes, evidencing the displacement from an instance of the extraordinary to the scope of daily life. It is also a challenge of this article to explore the methodological dimension that proposes to include among its sources documents frequently overlooked

13º Seminário

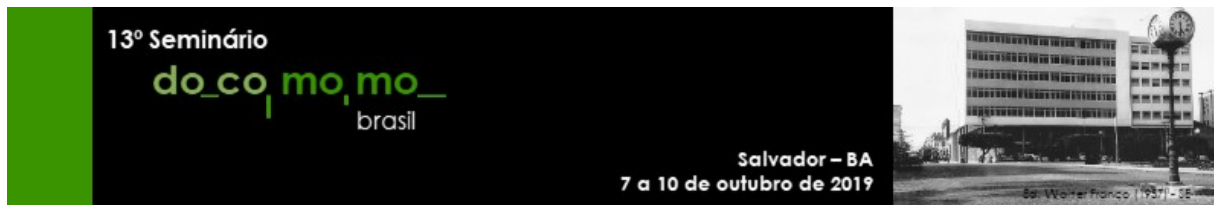
do_co, mo, mo_
brasil

Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019



by a hegemonic approach to the history of cities, thus including letters, notes, photographs and other fragments found in the archives in research.

Keywords: *City, technics, daily life, images, writing.*



TÉCNICA, IMAGEM, COTIDIANO NA CIDADE: trajetórias de Lina Bo Bardi, Aracy Esteve Gomes e Sylvio de Vasconcellos (1950-1970)

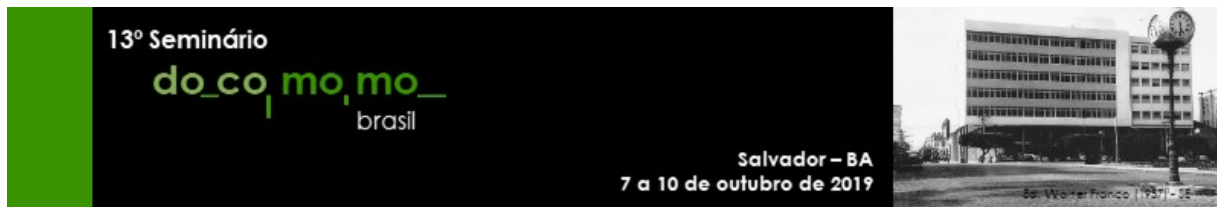
Técnica, imagem e cotidiano constituem dimensões da imaginação e da produção da cidade moderna no contexto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970. Propomos nesse texto explorar as relações entre essas dimensões, enquanto uma trama que evidencia complexidades do moderno, constitutivas dos processos de produção de cidade, a partir de três fontes documentais: 1) um conjunto de cartas, fotografias e impressos referentes à trajetória de Lina Bo Bardi entre 1958 e 1969; 2) uma coleção de fotografias e um conjunto de cartas da fotógrafa amadora Aracy Esteve Gomes entre 1950 e 1968; e 3) uma coleção de fotografias e um conjunto de correspondências de serviços de fotodocumentação coordenados por Sylvio de Vasconcellos entre 1954 e 1969 em Minas Gerais. Com isso, pretendemos evidenciar, por meio de reflexões em torno do popular, da domesticidade e da memória, aspectos ambíguos do moderno nesse período histórico no Brasil, contribuindo para fazer avançar as discussões no campo da história da arquitetura e do urbanismo, segundo a abordagem de uma história cultural, e também nos campos de design, fotografia e patrimônio.

De uma parte, pesquisamos a atuação de Lina Bo Bardi, arquiteta italiana radicada no Brasil, enquanto diretora dos Museus de Arte Moderna da Bahia (1959-1964) e de Arte Popular (1963-1964), em Salvador. De outra parte, exploramos o universo de Aracy Esteve Gomes, fotógrafa amadora e professora de matemática, também residente em Salvador no período entre 1950 e 1970. Por fim, num movimento de triangulação histórica das duas trajetórias anteriores, investigamos o arquiteto e historiador brasileiro Sylvio de Vasconcellos, enquanto fundador e principal coordenador do Serviço de Fotodocumentação que leva seu nome e cujo acervo fotográfico, produzido sob sua direção entre 1954 e 1969, apresenta também, entre outras possibilidades, um registro da busca por uma construção dos caminhos modernos através da arquitetura tradicional de Minas Gerais.

Em que medida vestígios provenientes dessas três trajetórias, segundo a especificidade e a limitação das evidências dos documentos utilizados como fontes, possibilitam explorar uma dimensão historiográfica em torno do moderno no contexto brasileiro de 1950 a 1970 que evidencie complexidades presentes tanto em ações políticas públicas como em hábitos domésticos? Como técnica e imagem emergem enquanto dimensões decisivas na relação com o cotidiano? É possível ainda que essas dimensões, da técnica e da imagem, ao definirem uma estética no cotidiano – seja ela do popular, do doméstico ou da preservação – sejam capazes de delinear, então, modos específicos de ver a cidade – seus objetos, arquiteturas e pessoas? Situamo-nos, assim, num campo disciplinar ampliado no qual discutimos espaço, sociedade e cultura, visando a avançar os limites da história da arquitetura e do urbanismo, no contexto brasileiro, bem como os estudos de imaginário em torno do espaço construído, entre 1950 e 1970.

Um dos principais desafios desse trabalho que hoje apresentamos é o de investigar histórias da cidade e do urbanismo não somente por meio dos documentos escritos, ilustrando-os com imagens, mas empreender de fato uma pesquisa *por meio de* imagens, sobretudo fotográficas¹. Para isso, abordamos a fotografia enquanto fonte para uma narrativa histórica,

¹ Sobre essa dimensão da imagem fotográfica como lugar de problematização para o campo da arquitetura e do urbanismo, conferir Mortimer 2017 e Mortimer 2018a.



interessando simultaneamente sua dimensão de signo, codificada dentro dos regimes de visibilidade que a regem em seu tempo, e ao mesmo tempo sua dimensão irreduzível de um *isso foi*, para usar os termos de Barthes (1984). Estamos diante de códigos, formulados dentro de um gradiente técnico possível (Benjamin 2017), que podemos decifrar ou ler e que regem o que a imagem apresenta, tanto no sentido do referente (hábitos, gestos de outro momento histórico) quanto da proposta compositiva da imagem; e ao mesmo tempo, sustentando esse mesmo código, nos deparamos com o que Benjamin (2017 [1955]) chamou de *ser-assim*, com o que Barthes (2017 [1980]) chamou de *isso foi*, e o que Agamben (2007) chamou de *exigência*: algo (o real?) cujo resto, na fotografia, pode atravessar quem a vê.

Tomar a imagem como ponto de partida implica assumir, no âmbito da própria investigação, uma tensão entre visível e legível, nos termos de Rancière (2012). Vale ressaltar que não nos restringimos às imagens fotográficas nessas pesquisas. Ao contrário, a multiplicação das fontes é essencial no movimento de situar as pessoas, os lugares, os gestos, os acontecimentos, portanto, cartas, diários, impressos, objetos de todo tipo são incorporados ao arquivo da pesquisa.

A arte popular e o design: Lina Bo Bardi

O primeiro conjunto de documentos concerne à trajetória da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, sobretudo no período em que ela se estabelece na Cidade da Bahia, habitando São Paulo e Salvador simultaneamente por determinado tempo. O documento que vemos na **Figura 1** foi um dos primeiros que encontrei no arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia: trata-se da exposição “Arte como História”, uma das exposições realizadas por Lina entre 1959 e 1964 como diretora deste Museu. Antes de identificar a referida exposição nos registros do museu, pensei que estava diante de uma prancha do Instituto Warburg ou de uma fotografia desconhecida do Museu Imaginário de Malraux. Mas não: estava eu, bastante estupefata, era mesmo diante de um registro fotográfico datado de 1961, na Cidade da Bahia, que me afrontava com uma montagem tão provocadoramente contemporânea quanto os textos de Didi-Huberman (2016) sobre o tema.



Figura 1: Cópia contato de negativo da Exposição “Arte como História”, realizada por Lina Bo Bardi, no Museu de Arte Moderna da Bahia em 1961, então sediado no Foyer do Teatro Castro Alves, Salvador, BA.
Fonte: Arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA).

13º Seminário

do_c_o_m_o_m_o_
brasil

Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019



Entendi, na sequência, que aquele museu que abrigava a exposição indicava na foto não se queria, em seus princípios, como um museu qualquer: o Manifesto do Museu de Arte Moderna assinado por Lina Bo Bardi e sem data é direto e explícito: “Este nosso não é um museu. O termo é impróprio. O Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola.” (BO BARDI [documento datilografado] s/data). Lina de fato pretendia, como consta no esquema gráfico de 1959 (BO BARDI [esquema gráfico] 1959), a propósito da organização do Museu de Arte Moderna da Bahia, atribuir uma dimensão formadora para aquela instituição. Dimensão formadora que, ao ser aprimorada no projeto para o Museu de Arte Popular, inaugurado no Solar do Unhão em 1963, com a exposição Nordeste, instalava dentro da estrutura museológica uma Universidade Popular. A Universidade Popular (FERRAZ 1996) funcionaria nos galpões do Solar do Unhão, cuja presença urbana e cujo interesse em sua recuperação obrigou ajustes ao projeto da avenida do Contorno, ajustes esses propostos por Diógenes Rebouças (ZOLLINGER 2007). As obras de reforma do Solar e de construção da avenida do Contorno aconteceram concomitantemente. A cidade da técnica e da estética, conforme Fernandes, Sampaio e Gomes (1999) argumentam sobre a urbanística moderna em Salvador, convivia de modo equilibrado com a técnica e estética de uma cidade vista pela lente do design e do popular.

“Cultura e não cultura”, “arquitetura ou Arquitetura” e “Arte industrial”, temas recorrentes na coluna dominical² de Lina Bo Bardi no Diário da Notícias da Bahia indicam a preocupação de Bo Bardi em pautar o popular como potência de prática e pensamento, o que, para ela, permitiria “pensar num possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura” (Bo Bardi 1967, In RUBINO & GRINNOVER 2009, p. 133-134). A arte popular evoca para Bo Bardi uma espécie de lugar mítico da origem de um povo, que abriga valores como autenticidade, verdade e humanismo. E essa aproximação, ou nos termos de Lina, essa coincidência entre popular e moderno estende as qualidades do primeiro ao segundo último e vice-versa, o que contribui para embasar sua rejeição aos padrões culturais academicistas, que flertavam com o ecletismo ou o neoclassicismo.

As exposições organizadas por Lina Bo Bardi, sobretudo “Bahia” (1959), no Ibirapuera, “Civilização Nordeste” (1963), no Solar do Unhão, e “A mão do povo brasileiro” (1969), no MASP, focavam numa poética do popular cuja condição de emergência (FOUCAULT 1998) estava relacionada ao entendimento dos objetos ali expostos enquanto cacos, fiapos, restos, ruínas de um outro tempo (BENJAMIN 2012). Mais do que esses objetos em si, interessava a Lina Bo Bardi o saber-fazer da arte popular, a técnica popular enquanto processo (MORTIMER 2018b); essa técnica, para a arquiteta, só poderia sobreviver ao processo de industrialização se adentrasse um regime específico: aquele do design (BO BARDI 1994), uma tecnologia moderna. Um gesto nessa direção é a escada de madeira com travamento de carro de boi que Lina propõe na reforma do Solar do Unhão, em 1963; outro é o projeto para criação de uma Universidade Popular no mesmo local – inevitavelmente comparável à Bauhaus, não obstante sua recusa diante dessa aproximação (BO BARDI [carta] 1964).

No mapa de suas andanças (BO BARDI [mapa], s/data), Lina Bo Bardi passou por Feira de Santana, adentrou o recôncavo, quase se perdeu nas tramas da romantização da miséria

² Para ver mais, conferir: BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958 e N.8 26 out. 1958.



para, arrisco dizer, se reencontrar como gestora de uma instituição que, se não pretendia ser uma Bauhaus, como ela própria argumentou na sua carta a Celso Furtado, era mesmo somente porque ela se posicionava de modo bastante crítico à opção pelo caminho da sofisticação sem levar em conta “o material humano [que] deverá ser ligado à prática e à realidade” (Bardi, Furtado [rascunho de carta] 1964). A Universidade Popular seria, para Bo Bardi, a possibilidade de relacionar a “planificação”, no sentido de plano/planejamento/projeto, ideia fundamental ao Movimento Moderno, com o cotidiano, como igualmente havia aspirado Gropius com a Bauhaus (BO BARDI 1994). Mas com a diferença de que esse cotidiano, no contexto brasileiro e sobretudo nordestino, era ricamente atravessado por uma dimensão do popular, que evidenciava a engenhosidade da sobrevivência, sobretudo no Nordeste brasileiro. É essa urgência em sobreviver que realiza o corte de diferenciação entre a Bauhaus de Gropius e a Universidade Popular de Bo Bardi.

Trata-se de uma crítica que se dirige também ao Ministério da Educação, pela criação em 1962, na UERJ, da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), seguindo o modelo de Ulm, um revisionismo da Bauhaus no pós-guerra. Bo Bardi condenava a proposta de um desenho industrial “que ignorava as necessidades reais do país”. Pretendia, com isso, que o Brasil se desviasse da finesse como caminho para o design, e escolhesse em seu lugar a “urgência, este não poder esperar mais, [que] é a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos” (BO BARDI 1994, p. 12). É, portanto, contra uma ideia de design como finesse que Bo Bardi propôs o plano de Universidade Popular, que estaria vinculado ao Museu de Arte Popular, inaugurado por ela no Solar do Unhão em 1963, com a exposição Civilização Nordeste.

Há, da parte de Lina Bo Bardi, um desejo sensível de desalienação dos processos produtivos que não significa, no entanto, um retorno ou uma manutenção de estruturas de produção pré-industriais. Para isso, os vários movimentos de corte e costura conceituais que ela empreende não são necessariamente contínuos e coerentes; eles deformam e esgarçam a própria malha que se forja, como evidência da complexidade daquilo que se pretende defender: postular, como ela o fez, que o artesanato daqueles dias era a indústria: a junção entre design e arte popular é a aposta de Lina Bo Bardi. Traduzir uma inventividade que se dá imbricada com determinadas condições sociais para uma escala reprodutível, maquínica, industrial, fazendo sobreviver a poética, ainda que em outras condições de produção, tecnicamente diferentes.

Design é, portanto, a lente pela qual Lina Bo Bardi se aproxima das produções culturais do Nordeste. Como uma imagem de pensamento, nos termos de Benjamin (2012), o design, em Lina Bo Bardi, conforma um regime de visibilidade, podendo potencializar as leituras de mundo como as constrange-las ao espectro das atualizações possíveis.

No arquivo da Casa de Vidro, me deparei com essa fotografia: trabalhadores carregam as caixas da exposição Bahia, que aconteceu em 1959 no Ibirapuera, ao mesmo tempo que a Bienal de Artes de São Paulo. O argumento era em torno da valorização da arte popular. Populares carregam as caixas que carregam a arte que, em tese, lhes representa – quantos desses carregadores não seriam também eles nordestinos migrantes em busca de nova vida na capital? Na sequência me deparei com uma imagem na qual JK e uma plêiade de outros políticos comem bolinho de acarajé no dia da inauguração. Essa imagem falta no meu arquivo. Terei eu inventado-a?



A intimidade e a fotografia: Aracy Esteve Gomes

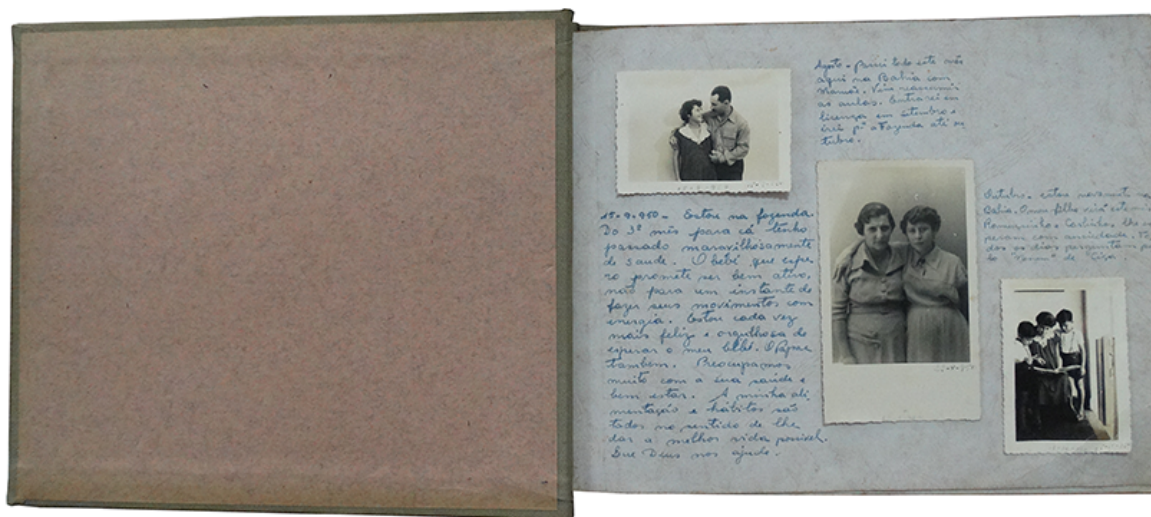


Figura 2: Página do álbum confeccionado por Aracy Esteve Gomes, para o filho primogênito, Arlindo Esteve Gomes, datado de 1951, Salvador, BA.

Fonte: Arquivo pessoal Aracy Esteve Gomes.

O segundo conjunto de documentos concerne à trajetória da professora de matemática e fotógrafa amadora³ Aracy Esteve Gomes, entre 1950 e 1968, em Salvador. A imagem inicial que vemos esteve presente na exposição “Do retrato exterior ao interior do retrato”, que aconteceu em 2012 na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Diógenes Moura. A exposição de 2012, somada a uma reportagem do caderno Muito do jornal *A Tarde* de mesma época e ainda o reaparecimento de imagens de Aracy na exposição “A arte da lembrança: a saudade na fotografia brasileira”, realizada em Belém, Pará, em 2015, chamaram atenção. Aracy “registrou preciosidades, como o Dique do Tororó margeado por uma horta imensa; a orla da Barra, em que o edifício Oceania reinava; a fachada do antigo Mercado Modelo, à frente do Elevador Lacerda.”⁴ (SANGIOVANNI 2012, p. 22).

Ao conhecer o acervo desta senhora, hoje com 96 anos, fui surpreendida por um grande conjunto de elementos diversos, organizados segundo uma classificação variável e, por vezes aleatória, incluindo álbuns de família, ampliações avulsas, rolos de filmes, cartas, diários, impressos, câmeras e inúmeros outros objetos que testemunhavam, de algum modo, a construção de si de uma mulher branca, de classe média em Salvador, na segunda metade do século XX. O recorte temporal, entre 1950 e 1968, foi definido pela data do primeiro e do último álbum de família produzidos por Aracy. Para fins desse artigo⁵, vou me deter na discussão em torno da tríade cidade, técnica e cotidiano.

³ Aracy deu continuidade à habilidade que aprendera com o pai, José Esteve, imigrante espanhol, também fotógrafo amador, em cujo acervo estão imagens realizadas em Santo Antônio de Jesus, interior da Bahia, nas décadas de 1920 e 1930. Aracy nasceu em 1923 em Santo Antônio de Jesus. A família mudou-se para Salvador na década de 1940.

⁴ Trecho extraído da entrevista de Aracy realizada pelo jornalista Ricardo Sangiovanni, para o caderno Muito, do jornal *A Tarde*, em de Junho de 2012.

⁵ A partir dos inúmeros fragmentos que Aracy reuniu ao longo do tempo, montamos, no âmbito do projeto de pesquisa “Imaginários e visibilidades”, realizado de 2017 a 2019 na FAUFBA, um arquivo próprio da pesquisa. O resultado dessa pesquisa está publicado no livro “Entre imagem e escrita: Aracy Esteve Gomes e a cidade de Salvador”, editado pela Edufba (2018).



A cidade de Salvador, na dimensão das práticas sociais, urbanas e domésticas registradas por Aracy Gomes em suas fotografias, é uma cidade que se faz visível dentro do gradiente de possibilidades fotográficas daquele tempo e naquele espaço geográfico. Vale lembrar que estamos tratando de um período em que as formas de produção de imagem se diversificam, e darão à imagem um lugar de centralidade - que ainda hoje nos assombra, vide a interpretação de Guy Debord em 1967, na obra "A sociedade do espetáculo" (1997). As fotografias desse período fazem parte, portanto, de um élan de modernidade caracterizado pela modificação das formas de memorizar e registrar os acontecimentos importantes, pela valorização e celebração dos instantes e pela reinvenção da familiaridade e domesticidade urbanas, como indicam a publicidade do período e os inúmeros álbuns familiares, a exemplo daqueles encontrados e alocados no arquivo desta pesquisa, alguns dos quais primorosos pelo cuidado, pela disposição e pelo acompanhamento íntimo dos corpos familiares.

Com a fotografia doméstica, a intimidade não seria mais a mesma, como se um novo regime de visibilidade lhe fosse atribuído. Eram potenciais consumidoras as mulheres, que se tornam figuras fundamentais para a absorção desse mesmo universo pelo mundo dos *gadgets* que modernizavam o ambiente indoor das famílias. O Brasil moderno, restrito a certas camadas sociais do mundo urbano e da cidade, se fazia visível em geladeiras, enceradeiras, lavadoras de roupas, radiolas, rádios e televisores. Acrescentemos a esses produtos as ágeis e leves máquinas fotográficas, igualmente modernizadoras do estilo de vida. Esses produtos adentravam o lar por meio de estratégias publicitárias veiculadas sobretudo em revistas "femininas", como a revista Claudia: "Foi um momento de intensa tecnicização da casa (...)." (BALLENT 2018, p. 401). A fotografia é o aparato de construção de uma domesticidade permeada por *gadgets*, onde vemos um sutil e tenso limiar entre dentro e fora, entre o interior do retrato e o retrato do exterior, entre o desejo feminino de emancipação e a lei masculina de uma sociedade patriarcal. A fotografia, em detrimento dos diários de outrora, é promessa de uma nova memória, então marcadamente visual.

As fotografias que Aracy realizou da rua Chile, do Forte de São Marcelo ou do elevador Lacerda, imagens escassas diante do grande número de fotografias domésticas nos álbuns, mas que alavancaram sua inserção no mundo das galerias, nos levam a pensar sobre a câmera como esse instrumento que, ao ativar uma relação entre a modernização da intimidade e o urbano, expande a presença do público feminino como público produtor de imagens. Desconfiamos que, nos anos de 1950 e 1960, a dimensão amadora do turista-fotógrafo (AQUINO 2016), foi acrescida de uma dimensão de salvaguarda da intimidade e da memória familiar doméstica e/ou cotidiana. Essa mudança passa a incluir entre seus temas desde a visita de parentes a brincadeiras no jardim ou animais de estimação, como percebemos em publicidade da Kodak presente na revista O Cruzeiro, de 1963: "Quando quiser guardar momento de meiguice.. bata uma foto!" Além de registrar a excepcionalidade das viagens ou das datas especiais, volta-se agora também para o registro do ordinário, incrementando o mercado fotográfico por meio do apelo memorialístico visual do universo doméstico e do dia a dia.

Deparo-me com essa anotação no primeiro álbum do filho Arlindo, primogênito de Aracy: "braços e resolvemos não seguir com tal exagero as coisas dos livros." Completei a frase com uma criança. Percebi que também no texto, algo sobrevive por entre os códigos da escrita e nos atravessa como o isso foi de uma fotografia; é como se a anotação fosse, nos termos de Barthes, um haikai no cotidiano. Reparo nas rasuras dessas duas páginas, rasgaduras, e resolvo não seguir com tal exagero as coisas dos livros.

A memória e a máquina: Sylvio de Vasconcellos



Figura 3: Fotografia dos cartazes dos estudantes na Escola de Arquitetura da UFMG, 1968.
Fonte: Arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos.

O terceiro conjunto de documentos provem do arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos⁶. Inicialmente pensamos abordar esse arquivo fotográfico buscando explorar as condicionantes visuais e técnicas dos aparelhos na construção de uma memória institucional. Se a memória privada, como vimos com Aracy, se fazia somente então visual, a memória institucional assim já se constituía, progressivamente, desde fins do século XIX e início do século XX. E não era qualquer imagem: era a imagem técnica.

Se o assunto era memória, comecei então por ela; não propriamente aquela patrimonial, mas a minha: eu me lembrava quando em 2013, por ocasião de um curso que ministrei nas dependências do Laboratório de Fotodocumentação, me deparei pela primeira vez com a máquina. Sim, uma máquina grande e imponente que ocupa a última sala do espaço do Laboratório na Escola de Arquitetura da UFMG. Na época ninguém soube de imediato me explicar a que servia, e eu não procurei a fundo. Preferi mantê-la, a máquina, no universo misterioso do conto “A estranha máquina extraviada” do escritor José J. Veiga (2008), publicado em 1968 – uma década depois da aquisição do equipamento pela Escola de Arquitetura. No conto de Veiga, a máquina surge numa tarde na principal praça da cidade,

⁶ Temos acessado esses e outros documentos por meio de pesquisa de pós-doutorado na Escola de Arquitetura da UFMG, no NPGAU, durante o ano de 2019. O projeto de pesquisa, intitulado “Cidade, técnica, cotidiano: o arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos (1954-1964)” dedica-se a questões em torno da presença da técnica e da imagem nos processos cotidianos de produção de cidade, como levantadas nesse artigo, e busca aprofundar a dimensão da memória e da máquina, enquanto aspectos singulares do arquivo do Serviço de Fotodocumentação no contexto de uma discussão mais ampla sobre cidade e urbano no Brasil de 1950 a 1970.



ninguém sabe de onde veio nem a que serve, não há um só sinal nos documentos da prefeitura. Mas todos se habituam com ela, aos poucos alguns se apaixonam e outros querem transformá-la em monumento.

Na Fotodocumentação, a máquina consta nas correspondências recebidas: há registros de orçamentos da loja Tofot, empresa foto-cinetécnica que produzia a máquina: mesa de montagem, mesa de corte, mesa copiadora, lâmpadas, porta-originais (TOFOT [orçamento de venda] 1959). Ao que parece, a máquina servia à gráfica, que existia na época da Escola de Arquitetura, e ao Serviço de Fotodocumentação. O SFD, como era chamado, foi criado em 1954 sob direção de Sylvio de Vasconcellos e contava com o cinotécnico Marcos Mazzoni, fotógrafo Gui Tarciso Mazzoni e a laboratorista Efigênia Chaves. Durante os quinze anos de direção de Sylvio de Vasconcellos, os funcionários dedicaram-se majoritariamente ao registro de bens históricos no estado de Minas Gerais a cidades como Ouro Preto, Sabará, Catas Altas de Noruega, Cocais e vários outros. Entre 1959 e 1963 são inúmeros os pedidos de liberação dos fotógrafos para viagens e pedidos de reembolso de gastos com desses deslocamentos. Os fins didáticos existiam, de fato. Sylvio criou a cadeira de Arquitetura Brasileira e publicou livros ilustrados por algumas dessas imagens, e produzidos pela gráfica da escola. E naquele período, cito, “A pedagogia moderna explora em larga escala esta descoberta para o bem de alunos e mestres. Em lugar das longas e cansativas explicações verbais, usa-se hoje o método direto da DEMONSTRAÇÃO em imagens que fixa a matéria no entendimento pelo sub-consciente sem cansar o aluno.” (POGANY [carta] 1959). Esse texto consta numa carta com informativo de uma importadora, a Jorge Pogany e Cia. Ltda, datado de 1959, sobre a tecnologia dos slides, presente no acervo da Fotodocumentação.

Mas não se tratava de fins didáticos somente: havia ali também um outro fim (ou um meio) de propaganda do potencial patrimonial mineiro. Sylvio de Vasconcellos, o professor da Escola de Arquitetura e diretor do SFD, era também superintendente do Departamento do IPHAN em Minas Gerais, cargo que ocupou de 1939 a 1969. Ocupava duas pontas de uma cadeia de produção: solicitava, por exemplo, ao diretor da Escola, como superintendente do IPHAN, que o Serviço de Fotodocumentação, o qual ele coordenava, realizasse cópias fotográficas de desenhos de Aleijadinho no Museu da Inconfidência.

De fato, não só de memória patrimonial viveu este acervo, pois a Fotodocumentação realizou vários outros serviços: registrava a vida institucional da escola, ritos acadêmicos da universidade, insurreições estudantis - desde os cartazes políticos de 1965 ao depredação de uma sala de aula, como consta na legenda, evento datado de 1968, mesmo ano do AI-5. Além disso, o SFD prestava serviços de ampliação para a comunidade em geral. Ainda assim, seu foco estava na dimensão patrimonial de seu referente. São imagens da igreja de São Francisco de Assis, em São João d’El Rey”, do profeta Joel, ou similares, aquelas escolhidas para serem ampliadas e enviadas em 1962 e 1963 a um “rol” de interlocutores da diretoria, na época de Susy de Mello (MELLO [carta] 1959), dentre os quais estão os cônsules dos Estados Unidos, de Portugal e da Alemanha, um deputado, o major do gabinete militar, o secretário da educação, o ministro da Educação e Cultura. Nas correspondências os beneficiados elogiam a excelência artística das ampliações e evidenciam o primor técnico das obras.

A máquina, aquela com a qual me deparei pela primeira vez em 2013, começa a fazer sentido. Não porque fosse ela que tivesse produzido essas ampliações – hipótese que ainda não descartei – mas porque havia evidentemente, sustentado, mediando, suportando a construção de uma ideia de memória para a nação, um domínio técnico que era o diferencial daquele espaço que ali se construía no entorno desses quatro profissionais. As câmeras fotográficas,



cujos modelos eram de ponta naquele período, e os inúmeros dispositivos de controle e medição de condições para tomada de fotos e igualmente para revelações e ampliações, além dos registros de cursos de formação que Marcos e Gui Mazzoni frequentavam, sugerem que a dimensão da técnica situava aqui um outro regime de visibilidades para as imagens, que era aquele de um campo profissional da fotografia. Campo esse que ao construir uma narrativa de memória para a nação o fazia por meio de pesquisas e experimentações do fotográfico, sobre o que pesa o anátema de uma reprodução mais próxima do real até o exagero de concebê-la como um acesso direto à verdade. “Tenho a satisfação de comunicar a v. Exa.”, lemos numa carta de Mazzoni a Raphael Hardy, de 1972, “que, resultante de esforços continuados em pesquisas no campo da fotografia, consegui obter um novo processo de viragem com tonalidades de “brun de Madder”, metalizado, de grande efeito artístico, até hoje desconhecido.” (MAZZONI [carta] 1972).

Desdobramentos

Ao explorar as trajetórias desses três personagens – Lina Bo Bardi, Aracy Esteve Gomes e Sylvio de Vasconcellos – no período histórico referenciado, e buscando inseri-las numa constelação de acontecimentos regionais, nacionais e internacionais que mobilizam a história da arquitetura e do urbanismo, vimos como a técnica e a imagem mediarão as relações desses sujeitos com a cidade, atravessando, portanto, seus processos de produção de cidade – num nível institucional concreto ou subjetivo simbólico.

Ainda que distintas sejam essas presenças, e que muitas sejam as singularidades de cada situação, o que interessa ressaltar agora é como nessas três circunstâncias de produção de cidade está fortemente presente uma dimensão do “reino do racional, do mensurável, do objetivo e do domínio sobre a natureza” (Fernandes, Sampaio, Gomes 1999, p. 167). Dimensão esta que não se dá, no entanto, na instância dos planos e projetos excepcionais, segundo a vertente da urbanística moderna que tanto valorizou a técnica e a estética. Mas, ao contrário, trata-se de uma incorporação dessa dimensão nos hábitos de trabalho, lazer e vida cotidianos na cidade. E se o objetivo desse artigo foi mostrar essa presença nos processos de produção de cidade, fica como possibilidade de desdobramento pensar como esse deslocamento da técnica e da estética desde a excepcionalidade dos planos para o cotidiano dos processos de produção de cidade são conformadores de uma herança que recebemos em torno da dimensão do popular, da intimidade e do patrimônio.

Por ora, ressaltamos que, de um lado, a técnica aparece enquanto maneira de pensar, ou o que chamei de imagem de pensamento: ela está no *design* enquanto regime de produção para configuração de outras realidades possíveis, segundo a abordagem de Lina Bo Bardi para a arte popular. Por meio do design, dessa técnica enquanto forma de pensamento, se daria a industrialização da arte popular. De outro, a técnica aparece enquanto aparato, aparelho, máquina: em Aracy a técnica estava na própria câmera fotográfica que mediava sua relação com o cotidiano, com a domesticidade, participando ativamente da construção de sujeito que ela fazia de si própria (fotografar, produzir o álbum, revelar, ampliar eram processos que participavam de uma memória que ela construía, ou em outros termos, de um sujeito feminino que ela construía para si – imagem de si, escrita de si). Em Sylvio de Vasconcellos – e talvez também que para Marcos Mazzoni – a técnica era a própria máquina; uma máquina, de estatuto híbrido, que enquanto máquina de guerra, nos termos de Deleuze,



alimenta e inspira o cientista, e enquanto Estado, que lhe impõe uma ordem das razões. Assim encerra José J. Veiga o conto com que iniciamos esta parte do texto:

Dizem que a máquina já tem feito até milagre, mas isso – aqui para nós – eu acho que é exagero de gente supersticiosa, e prefiro não ficar falando no assunto. Eu – e creio que também a grande maioria dos munícipes – não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando.

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade da máquina, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina. (VEIGA 2008, sp).

Referências

- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AQUINO, L. **Picture Ahead**: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.
- BALLENT, A. A “casa jovem”: imagens da modernização do lar nos anos 1960 e 1970 na revista *Claudia* da Argentina. In.: BRITTO, F., MELLO, J., LIRA, J., RUBINO, S. (orgs). **Domesticidade, gênero e cultura material**. São Paulo: Edusp, 2017.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura**: o design no impasse. 1 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- COSTA, Eduardo Augusto. **Arquivo, poder, memória**. Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN. São Paulo: Alameda, 2018.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução Milene Migliano. Revisão Cícero Oliveira. Lisboa: Edições Chão da Feira, 2016.
- FERNANDES, A., SAMPAIO, H., GOMES, M. A constituição do urbanismo moderno na Bahia 1900-1950. In. LEME, M. C. (org) **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999.
- FERRAZ, M (org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996 (2ª ed).



MORTIMER, J. C. **Arquiteturas do Olhar**. 1. ed. Belo Horizonte: Com Arte, 2017.

MORTIMER, J. C. Pensar por imagens. In: Margareth da Silva Pereira; Paola Berenstein Jacques. (Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: Modos de Pensar. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2018a, v. 1, p. 148-175.

MORTIMER et al. O popular em disputa: em torno de Lina Bo Bardi e Celso Furtado (1959-1964). In: V Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2018, Salvador. **Anais V Enanparq. Arquitetura e urbanismo no Brasil atual: crises, impasses e desafios**. Salvador: Edufba, 2018b. Pp.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi. Sutis Substâncias da Arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

PINHEIRO, E. P. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2011.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUBINO, S.; GRINOVER, M. **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. 2 ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2009.

SANGIOVANNI, R. Biografia fotográfica. **A Tarde**, Salvador, p. 18-23, Jun. 2012. Caderno Muito.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora UnB, 1998.

VEIGA, José J. **A estranha máquina extraviada**: contos. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ZOLLINGER, C. **O Trapiche à beira da baía**: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. In Anais do 7º DOCOMOMO, Porto Alegre, 2007.

Documentos consultados

BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de março de 1964. S/ local [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. **Conversa sobre artesanato e formas de organização social**. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

BARDI, Lina Bo. [esquema gráfico]. **Museu de Arte Moderna**. 11 de novembro de 1959. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [rascunho de texto]. **Documento datilografado**. Texto de abertura do MAMB, 1959. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [catálogo de exposição]. **Civilização do Nordeste**. Texto de apresentação. Salvador, 1963. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia

BARDI, Lina Bo. [mapa]. **Mapa de viagem**. Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958



MAZZONI, Marcos. [carta] 21 de Novembro de 1972. Belo Horizonte [para] Raphael Hardy Filho. 1f. **Comunicado sobre avanço técnico em processo de viragem.** Arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos.

MELLO, Suzy [carta]. 10 de Novembro de 1959. Belo Horizonte [para] Professor José Geraldo de Faria, vice-diretor da EAUMG. **Solicitação de produção de ampliações de fotografias para envio a universidades e entidades.** Arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos.

POGANY, Jorge [carta]. 1959. São Paulo [para] Diretor. **Apresentação da tecnologia de slides.** 1f. Arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos.

TOFOT, Empreza. [orçamento de venda] 19 de Setembro de 1959 [para] Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte. 7f. **Orçamento de máquinas.** Arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos.