

# SP.CULTURA

Jorge Bassani

\* Capítulo 2 da tese “A função é a comunicação”, FAU-USP - 2005

## 1. A CULTURA DA CIDADE

*“El arte contemporáneo, el cine y la fotografía, pero también la novela y la pintura, mantienen en muchos casos una relación de amor y odio con la ciudad. Fragmentación, ilegibilidad, agresividad son características de la percepción difusa que ante la ciudad actual manifiesta este tipo de portavoz privilegiado que casi siempre acostumbra a ser la producción artística”. (IGNASI SOLÁ-MORALES, p 21)*

Na maior parte desse trabalho posicionamos o termo *cultura* como sendo relativo a tudo aquilo que não é *natural*, o produzido pelo homem individualmente ou em grupos, segundo um projeto individual ou coletivo. Todavia, nessa parte o empregaremos para designar o que normalmente chamamos de cultura artística, ou as formas de representação e expressão do ambiente pela sociedade produtora e produto de SP.

Evidentemente não é possível, nem necessária aqui, uma história cultural ou história da arte de SP, em parte elas já existe e com qualidade. O que nos importa, é apontar algumas situações em que se desenvolve a produção cultural da cidade em relação às suas condições urbanas. Também nos interessa identificar um fio, um desenvolvimento típico, não tipológico, da cultura produzida nesse ambiente físico-comunicativo, algo que permanece atemporalmente como característico da cultura de SP.

Todos sabemos das íntimas relações entre o desenvolvimento urbano e as artes <sup>(1)</sup>, que estas sempre integraram um panorama cultural maior que envolve filosofia, tecnologia, economia e que o desenvolvimento material da cidade sempre favoreceram os processos artísticos. Então é evidente que das entranhas de uma cidade, com o desenvolvimento e situação como a de SP, com suas excentricidades e contradições, brotasse uma arte igualmente complexa.

Nas mesmas condições também, verificamos o direcionamento que as artes não de tomar em cidades que tem origem já na era capitalista e crescem assustadoramente na industrial. Ou seja, ao contrário da tradicional cidade européia (com cultura original da Idade Média, que vai se adaptando ao capitalismo), as cidades do novo mundo concebem desde início uma cultura imersa na lógica mercantilista, temporal e temporária.

1. “A cidade favorece a arte, é a própria arte”, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.” Argan em **História da arte como história da cidade**, citando Mumford, reafirma o caráter artístico da cidade. Em *As linguagens artísticas e a cidade* também trabalhamos nessa perspectiva.

**SP** é exemplar nesse sentido, produtora de uma arte programática, de acordo com o espírito da cidade, sofre com a aridez estética urbana, de uma economia feroz, ao mesmo tempo em que desfruta de um ambiente carregado de formas, matizes e sons de extrema diversidade. O mesmo podemos dizer em relação à sua população, como verificar padrões culturais entre 20 milhões de pessoas? De um lado isso pode ser visto como uma turba informe e massificada, mecanizada pelo processo industrial e urbano. Por outro lado, essa massa fornece numericamente e em diversidade um universo propício às manifestações mais abrangentes.

O nível de urbanidade latente, em condições acima de qualquer previsão responsável de controle *civilizatório*, transmite um nervosismo social e comportamental verificável na produção cultural de **SP**. Os fatos culturais associados ao ambiente paulistano nunca podem ser identificados como pastorais, idílicos ou hedonistas. O nervosismo e a contundência são condições que de certa forma homogeneízam uma parte considerável dessa cultura tão heterogênea e fértil.

A fertilidade fica por conta da realidade complexa, caótica e hostil do ambiente da cidade agigantada. A situação de complexo urbano em estado limite, confere à vida urbana as condições de laboratório ativo para experiências artísticas. Isso evidentemente no sentido que as expressões artísticas se colocam na modernidade. Os *choques* e as abstrações da vida moderna adequam-se perfeitamente a essa urbanidade frenética e *non sense* de **SP**.

Apesar de todo o passado provinciano e estagnado, as forças que empurram o povoado para a condição de metrópole o fazem de maneira a constituir um dos maiores emblemas de ambiente moderno industrial e suas contradições. Isso vale tanto para os dramas da vida cotidiana quanto para as formulações lingüísticas dessa modernidade, da exploração social às experiências artísticas compatíveis com o que chamamos de vanguarda.

Nesse sentido verificamos mais uma cultura de *estiletadas* sobre a realidade do que uma procura idealista por algum tipo de identidade, ou o que quer que seja identificável como espiritual à cidade. Em outras palavras, os eventos e produtos que denominamos culturais obrigatoriamente identificam amplamente o grupo social que os produzem, sempre. Portanto as expressões da cultura, da língua falada às artes eruditas, do vestuário às tecnologias mais avançadas, de uma cidade sempre são o que materializam uma suposta identidade urbana, no sentido de identificar o ambiente onde essa cultura se realiza.

Porém, o termo *identidade urbana* nos últimos tempos tem assumido um sentido específico de distinção, de localidade no sentido oposto de internacionalidade. Ou seja, tudo aquilo que pode diferenciar uma cidade de qualquer hipótese do internacionalismo, das expressões ou análises generalizantes, as *modernas*, obviamente. Pode até ser um caminho, porém pouco provável para as condições apresentadas pelo nosso objeto de estudo. Todo o seu existir foi configurado pela lógica moderna industrial, metropolitana e internacional, é impossível apagar essa existência.

Este é o seu fato cultural e sua identidade. Isso a transforma em objeto único no mundo. Como que a sociedade e o espaço **SP** interagem com as condições da cultura internacional. O *mundo todo aqui* é o que identifica sua localidade. Por isso o extremo do regional convive e interage com o extremo do cosmopolitismo, nas mais variadas formas, aceitando a condição de colônia ou através de revoltas *antropofágicas*, como tentaremos exemplificar mais à frente.

Para esse sobrevôo observando a situação cultural da urbe **SP** a dividimos em cinco períodos históricos:

1. **SP** Colônia, da fundação ao início do século XIX, período marcado pela existência de uma vila isolada no planalto, sem importância econômica dispunha de condições materiais extremamente precárias.

2. **SP** Império, século XIX, o ambiente caracterizado pelo início das atividades acadêmicas na cidade e, posteriormente, a base econômica para o desenvolvimento, o café, e a infra-estrutura necessária, as ferrovias.

3. Anos 20 – Modernismo. O século XX e a metrópole moderna serão divididos em três momentos emblemáticos. No primeiro, a década de 20, a chegada do Modernismo, a internacionalização e urbanização da cultura. Os novos ambientes modernos e as artes em choque com ele gerando as primeiras, e ainda ingênuas, reações, em uma sociedade amparada ainda na economia agrária.

4. Anos 50 – Vanguardas. Um segundo momento da cultura moderna da urbe, marcado pela consciência dos fenômenos metropolitanos. A *polis-tização* dos discursos culturais e a compreensão do objeto artístico como produto da comunicação para as massas. A metrópole industrial já configurada, os ambientes segregados, as macro-estruturas urbanas e a nova situação cultural.

5. Anos 70 – Decadência urbana. A nova configuração da cidade após a queda do milagre econômico e urbano dos vinte anos anteriores. As novas respostas culturais ao mundo internacionalizado e globalizado pela tecnologia e capitalismo de pontas. O início da derrocada das esperanças ideológicas que marcará os anos futuros. A *guetificação* extrema dos espaços e da cultura da metrópole e as neoguerrilhas do *underground* urbano na década de 70.

Ao final, mais como especulações, algumas questões sobre o ultra-multi-facetado universo da cultura urbana de **SP** na passagem do século.

## 2. XVI – XVIII: ENTREPOSTO

“Ao lidarmos com as cidades, estamos lidando com a vida em seu aspecto mais complexo e intenso. Por isso, há uma limitação estética fundamental no que pode ser feito com as cidades: uma cidade não pode ser uma obra de arte”<sup>(1)</sup>.

A divisão em categorias distintas de produção entre a cidade e a arte que J. Jacobs faz, advem, certamente, de que “*embora arte e vida estejam entrelaçadas, elas não são a mesma coisa*”. Podemos contradizer que, muito dos esforços das vanguardas e da arte contemporânea têm-se empenhado no contrário, se obtêm sucesso ou não é sempre relativo. Ou, que ao referirmo-nos a cidade como objeto artístico estamos, sobretudo, indicando que uma imensa parte de sua imagem, de sua forma e de seu uso obedecem a procedimentos muito próximo dos artísticos<sup>(2)</sup>. O sensível da cidade tem conexões conceituais, formais e simbólicas com a produção e fruição das artes, mesmo em situações periféricas ou segregadas, favelas, por exemplo.

Contudo, é evidente que existe uma diferença substancial entre sobrevivência pragmática e vivência ‘*lúdica-reflexiva*’. Ou que é muito improvável conferir procedimentos artísticos à construção de uma rede de esgoto. Apesar de que seu impacto visual poderia ser fotografado e exposto como obra de arte em um museu, a construção da rede de esgoto continuaria incólume em sua situação não-artística. Portanto, podemos considerar a construção das cidades também como pura objetividade para a sobrevivência, como sendo um aparelho destinado unicamente a permanecer existindo, nas formas mais imediatas para tal finalidade.

**SP** colonial opera nessa situação extrema, quase absurda, de pragmática, de pura finalidade. A vila é um abrigo mínimo necessário e conduz a uma vida de extrema objetividade.

As condicionantes que deram origem à cidade a marcaram com traços muito atípicos em termos de desenvolvimento urbano, como já comentamos anteriormente. Um povoado, no planalto, longe (em distância e mais ainda em dificuldades do percurso) do mar, da conexão com a metrópole e longe do sistema econômico colonial, e marcado pela presença da severidade ensimesmada da disciplina jesuítica.

Forma-se um povoado de sobrevivência baseado em uma economia de subsistência, comunal e provinciana, tutelada inicialmente pelas ordens religiosas aqui presentes. Até então, um histórico provavelmente comum a centenas de vilas e cidades nas Américas. Contudo alguns ingredientes aprofundam bastante esse quadro, ou o tornam mais complexo.

Primeiro por que **SP** não é uma cidade colonial em si, uma cidade portuguesa no Brasil, inserida em um pensamento colonial que lhe atribui um fim ou um significado. A origem da vila é marcada pela presença definitiva dos mestiços de João Ramalho. A vila é mestiça e apoiada, como nos mostra Saia, em uma tese *antipelágica*. Ou seja, a sociedade que se forma aqui esta praticamente por conta própria. Se isso ocorre na estrutura econômica, também ocorre na super estrutura da cultura. Evidentemente. Em termos de morfologia o que se apresenta é um centro irrisório cercado por chácaras dispersas por uma grande área. E uma precariedade material profunda.

Outro dos ingredientes é o fato de seu posicionamento geográfico, na cabeça da serra do Mar, a partir do litoral paulista. Apesar das enormes dificuldades de acesso, constitui-se na ligação com o planalto. A partir do povoado segue-se destino a outras regiões próximas. Mesmo com toda precariedade material, **SP** comporta-se como metrópole, no sentido grego de *cidade-mãe*, originando novos núcleos urbanos que permanecem umbilicalmente vinculados à *cabeça de ponte* com o litoral.

2. JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo, Martins Fontes, 2001. p 415.

3. Os procedimentos artísticos, linguagem, envolvidos na produção da cidade é o ponto focal de *As linguagens artísticas e a cidade*, Bassani, op. cit.

Compondo o quadro, é a conseqüente oscilação populacional, especialmente no período das Bandeiras, no século XVII. Com saídas de grupos de até 2.000 homens, causavam uma redução significativa na população urbana e do entorno<sup>(3)</sup>. O ficar ou passar por SP sempre foi muito relativo para seus habitantes e muito absoluto para sua cultura, notadamente a material. As morfologias e tipologias ficarão permanentemente marcadas por esse traço.

Essas são algumas das condicionantes que conduzem SP, durante todo o período colonial, à construção de um ambiente operado no extremo da pragmaticidade, expresso no mínimo para a sobrevivência mundana, longe das questões artísticas, sejam estas as que objetivam a elevação do espírito ou as que operam reflexões críticas. A cultura local não se propõe a isso.

\* \* \*

Nos três séculos seguintes à fundação, estas configurações permanecem praticamente intactas. Tanto o crescimento geográfico, como o desenho da cidade e mesmo sua arquitetura, permanecem estáticos e configurando uma vila inexpressiva durante esse longo período. Como nos afirma Morse:

*“O centro da cidade era no local ainda hoje chamado de “triângulo”, formado por três ruas que circundavam o topo da colina e ligavam os mosteiros do Carmo, de São Francisco e de São Bento. Muito antes da chegada dessas ordens, os lados do triângulo provavelmente foram caminhos usados pelos jesuítas e seus conversos. Por volta de 1820 o centro da cidade compunha-se talvez de uma dúzia de ruas sem qualquer ordenação e que nem mesmo eram compactamente margeadas por casas, seguindo, em extensos trechos, ao longo de quintais murados. Dos edifícios públicos, nenhum era suntuoso ou dotado da elegante fachada barroca notória em terras ibéricas. Além dos mosteiros mencionados, havia o acanhado colégio dos jesuítas, então expulsos, e usado como palácio do governo; o modesto palácio da Câmara, também cadeia; o quartel general das tropas, formado por um quadrado de casernas; a catedral humilde, construída em 1745 para substituir a primeira igreja jesuíta levantada quase dois séculos antes; as igrejas da Boa Morte e de São Gonçalo.”*<sup>(4)</sup>

Do ponto de vista político, o aglomerado se desenvolve graças a sua ação multiplicadora pelo planalto, de vila a cidade, de cidade a sede de província. Contudo, do ponto de vista material, os símbolos e as dinâmicas das novas situações políticas não comparecem. A sociedade e cidade permanecem fiéis a objetividade extrema do dia-a-dia, das idas e vindas, de casas temporárias em um centro mal urbanizado. A cidade centrífuga do período colonial proporciona um total desprezo pelo meio próximo, pela construção de um ambiente permanente e confortável. Sem um grande fato econômico que impulse, funciona como grande nó a unir diversos caminhos para um único em direção ao mar. Mesmo enquanto nó, não amarra a circulação de produtos que mereçam destaque no mercado internacional. *“Em 1767 a parte central da cidade contava com 392 fogos; o casario era humilde e avariado pelo tempo. As casas em geral eram térreas, existindo alguns sobrados; os moradores viviam mais tempo em chácaras e sítios. A partir do terceiro quartel do século XVIII o empobrecimento da Capitania foi rápido, e a penúria chegou ao máximo nos primeiros anos do século XIX.”*<sup>(5)</sup>

Tampouco os interiores das casas das elites locais demonstram maiores cuidados com seus resultados estéticos, ou a expressão de qualquer tipo de refinamento importado, ou de soluções locais mais originais e de apropriação de costumes e expressões particulares, a base moral cristã não permitiria.

3. TAUNAY, Affonso de Escragnoille. **História das bandeiras paulistas**. São Paulo, Melhoramentos / MEC, 1975. p 37

4. MORSE, Richard M. **Formação histórica de São Paulo – De comunidade à metrópole**. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970. p. 44.

5. PORTO, Antônio Rodrigues. **História urbanística da cidade de São Paulo (1554-1988)**. São Paulo, Carthago & Forte Ed., 1992. 1º edição. p 27

O que se observa nesses interiores, pelas descrições conhecidas, é de simplicidades franciscanas e prosaicas reminiscências decorativas. O que supor então dos vestuários e costumes de leituras, por exemplo. *“Uma ou outra estampa com moldura, refugio das lojas européias, apenas acentuava a inocência paulistana em relação aos cânones artísticos das cidades. Florence achou que as famílias eram hospitaleiras, corretas e sóbrias, que bebiam pouco vinho e tinham ‘mesa simples, mas agradável’. Rugendas referiu-se a ‘a grande simplicidade dos costumes dos paulistas a ausência de luxo, mesmo nas classes elevadas, principalmente no que diz respeito aos móveis a aos utensílios de cozinha’. A cordialidade impregnava as relações sociais. ‘A música, a dança, a conversação, substituem, entre eles, o jogo, que é um dos principais divertimentos na maioria das outras cidades do Brasil’.”* <sup>(6)</sup>

Essa cultura não-material identificada por Rugendas, talvez marque um primeiro traço cultural do paulistano. Como também o ar caipira de radical regionalismo, a relação maternal, diferente de outras capitais, com as cidades do interior da província. Traço que, fundida à explosão urbana e radicalmente internacional da modernidade, apresentará o caráter metropolitano de SP.

No entanto, essas expressões populares de música e dança, embora curiosas como expressões da cultura, não configuram particularidades de um ambiente cultural urbano, mesmo pré-industrial. São mais passa-tempos, não o que poderíamos identificar como produtos culturais elaborados a partir de procedimentos artísticos.

O mesmo podemos dizer da participação da cultura negra na cidade. Sem qualquer dúvida ela é expressiva e facilmente identificável até os dias de hoje, mas muito diferente de centros como o Rio ou Salvador. Ela se apresenta pontualmente no período anterior a Independência, localizada. E terá futuramente que diluir-se no enorme caldeirão de fragmentos de diversas culturas que será a metrópole. Assim Morse a descreve: *“Os cerimoniais negros constituíam um encravamento na cultura colonial básica. Nos tempos coloniais, a agitação e as propaladas imoralidades que os acompanhavam provocaram a interdição por parte das autoridades da cidade. Continuavam eles a realizar-se, todavia, alguns clandestinamente, outros abertamente no chafariz da Misericórdia, ponto natural de reunião dos escravos... Os rituais secretos de feitiçaria que os negros realizavam à meia-noite, por ocasião de enterros em igrejas, lembravam ainda com mais intensidade os mistérios de um continente distante e dizia-se que levavam muitos vizinhos a procurarem novas residências.”* <sup>(7)</sup>

\* \* \*

O ambiente construído paulistano colonial em nada estimulou uma produção artística de importância, tanto gerada como consumida no ambiente. A par destas descrições da total ausência de preocupações com o estético e simbólico da paisagem e seus objetos, podemos notar o mesmo no que diz respeito a expressões locais representativas de linguagens artísticas.

Para uma confirmação dessa situação podemos nos concentrar no grande compêndio em dois volumes de *“História geral da arte no Brasil”* organizado por Walter Zanini e escrito por reconhecidas personalidades. É curioso perceber o terceiro capítulo dedicado ao período colonial, “do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó”, desenvolvido por Benedito Lima de Toledo, professor na maior universidade da cidade e profundo conhecedor dela, praticamente não faz nenhuma menção à cidade nesses trezentos anos.

As únicas exceções ficam por conta unicamente por uma foto do largo do

6. MORSE, R. M., op.cit. p. 58

7. *Idem* p. 64-65

8. fig.202 – Largo do Ouvidor, 1862. Foto: Militão de Azevedo; in: ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. vol. I.

Ouvidor feita por Militão de Azevedo datada de 1862, por apresentar um conjunto barroco ao fundo <sup>(8)</sup> e pelo retábulo do Colégio Jesuíta, foto de autor desconhecido <sup>(9)</sup>. E é só, em trezentos anos de história. São Roque ou Embu estão mais presentes na obra.

Enquanto verificamos a existência de destaques, como mestre Valentin no Rio, ou o Aleijadinho em cidades mineiras, aqui nos deparamos com exemplos de arquitetura rudimentar em conjuntos vernaculares <sup>(10)</sup> e, praticamente, nada mais. As artes na vila de São Paulo teve um desenvolvimento ainda menos expressivo que sua morfologia de subsistência.

Morse faz menção a um único pintor no período anterior a Independência, o Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) de quem Mario de Andrade fez o seguinte comentário: *“Mas Jesuíno fica nesse entremeio malestarento entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima. Há um quê de irregularidade, de... de baixaza mesmo na obra dele que não tem nada das forças, formas e fatalidades da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. É um popularesco. E muito urbanizado mesmo. De maneira que sempre somos obrigados a vê-lo naquilo que ele pretendeu ser, um pintor culto! E dentro disso, ele é o culto sem tradição por detrás, o culto sem ter aprendido o suficiente, o culto sem cultura.”* <sup>(11)</sup>

Provavelmente um retrato da ampla condição cultural da provinciana e limitada, e mal cuidada, vila paulistana no período colonial. Dessa forma ela entra no século XIX, para enfrentar as novas condicionantes, a Independência do país e o capitalismo industrial nas metrópoles internacionais.

9. fig. 277 – Retábulo do Colégio Jesuíta de São Paulo. Foto anterior a 1899 de autor desconhecido; *in*: ZANINI, W. op. cit. vol. I.

10. figs 258,259,260 - fotos e ilustrações de sp em taipa de pilão / fig444 - casa bandeirista; *in*: ZANINI, W. op. cit. vol. I.

11. MORSE, R. M., op.cit. p. 62-63.

### 3. XIX: CENTRO ACADÊMICO

O Brasil inicia o século XIX com um fato marcante, o desembarque no Rio de Janeiro da corte de D. João VI fugida de Napoleão, em 1808, e a conseqüente abertura dos portos brasileiros para o mercado internacional livre, para o bem e para o mal, pois a estrutura econômica colonial imposta por Portugal em nada capacitava o Brasil para competir de forma ativa nesse mercado.

Quatorze anos depois é declarada a Independência do país pelo príncipe regente, de passagem por SP. Essas grandes mudanças ao nível político-administrativo em pouco afetaram a situação morfológica e cultural de SP. O período é exatamente marcado pela afirmação política da cidade perante a nova realidade do Império e os novos rumos políticos da nação. A situação que lhe é colocada, capital da província, estabelece as bases para seu posicionamento de grande centro político da extensa área agora, depois de três séculos, ocupada no planalto e que sofrerá grande explosão urbana no período do café.

A afirmação política cobre o período da Independência até a Revolução de 1842. O movimento liberal reforça a condição de isolamento e relativa autonomia dos paulistas em relação ao governo central e às influências culturais vindas da Corte. Contudo, e até por conta desse processo que se estende desde a fundação, a sociedade permanece provinciana, voltada para o seu interior, só que agora o seu interior não é somente o centro urbanizado, mas sim uma extensa *hinterlândia* e além.

A vida na província ainda é carregada de sua tradição comunal. O famoso caso envolvendo o Imperador e Domitila de Castro Melo, a Marquesa de Santos, e a importância que ela vai ocupando na cena cultural da cidade demonstram essa condição.

Da mesma maneira, a forma urbana permanece praticamente circunscrita às apresentadas nos séculos anteriores, assim descrita por Morse. *“...ao tempo da Independência, São Paulo ainda conservava certos características da comunidade rural que se sustentava em grande parte com sua própria policultura. O plano de ruas, a maneira de viajar e as rotas seguidas, os materiais de construção, os processos de cultivar a terra, foram espontaneamente determinados pelo ambiente e pouco mudaram com o passar dos séculos.”*<sup>(1)</sup>

As causas que impedem o povoado de se desenvolver culturalmente, nas mesmas condições que politicamente, encontram-se na economia estagnada, sem qualquer inserção no mercado externo, brasileiro e internacional, e por continuar em substancial isolamento geográfico. A penosa viagem pela serra tornava a única função expressiva do povoado, a *cabeça de ponte* do planalto com o litoral, incompleta. O cenário até então era contrário a um franco desenvolvimento material e cultural do povoado.

*“Após a era das bandeiras, nos séculos XVII e parte do XVIII, a antiga província de São Paulo permaneceu durante quase 100 anos em estado acentuado de pobreza; somente depois de 1860 é que a produção cafeeira começou a ter importância. Os documentos antigos preferiram referir-se aos paulistas e não a São Paulo; o destaque urbano da Capital só apareceu com as estações de estradas de ferro e a cultura do café.”*<sup>(2)</sup>

Paralelamente, e no mesmo nível, aos importantes fatos políticos no início dos oitocentos, devemos considerar, em termos de cultura artística, a chegada da Missão Francesa no Rio em 1816. Junto com a *moralização* artística proposta pelo neoclássico, implanta-se uma retalhada visão do Iluminismo propondo romper com as

1. MORSE, R.M., op. cit. p. 53.

2. PORTO, A. R., op. cit. p. 47

tradições culturais da colônia, sinônimo de atraso. De tal forma é instalada no Rio a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em agosto de 1816, para dar origem à Academia Real das Artes em 1820. As artes brasileiras aproximam-se das técnicas e temas europeus como nunca antes. Mesmo o Barroco brasileiro, totalmente submerso no horizonte de colônia extrativista no ciclo do ouro, operou adaptações às situações regionais em alto grau. A Academia por prerrogativas opera a normatização das linguagens.

Tal panorama aplicado à *cidade de taipa* paulistana, deveria detonar transformações radicais. Contudo, quase nada podemos observar da presença da Missão ou da Academia na cultura de SP até meados do XIX.

Mais significativo para a cidade foi a implantação da Academia de Direito poucos anos depois da Independência. “...o ensino superior e não o elementar que se tornou o mais poderoso agente de cosmopolização. Desde que se abriram suas portas, em março de 1828, a Academia de Direito foi por muitos decênios o centro vital da cidade. Atraía alunos e professores de todo o país e de fora. Com estes vieram necessidades e atitudes que iriam lançar o fermento na comunidade introvertida. Vieram os costumes mundanos; as idéias e paixões políticas a transcenderem o contexto local; a necessidade de teatros, jornais, livrarias, bailes e pontos de reuniões não formais, como os cafés; o ceticismo dos acadêmicos sempre pronto a desarticular os estreitos padrões da vida provinciana.”<sup>(3)</sup> Um ano após a instalação do curso de direito, de forma precária no convento dos franciscanos, começa a circular *O Farol Paulistano*, primeiro jornal de SP.

Apesar do clima urbano contido nas farras, até folclóricas, dos estudantes, que tanto marcarão as crônicas oitocentistas, elas são muito pouco significativas para identificarmos um ambiente cultural intenso na cidade. A inanição cultural permanece. O próprio declínio da Academia de Direito nos anos '30 demonstra o limitado alcance que o núcleo acadêmico tinha, em 1831 formaram-se 6 alunos e em 1840, sete.<sup>(4)</sup> Contudo, a Academia se constituirá no grande centro gerador de idéias quando o ambiente urbano lhe for mais favorável.

Até meados do século não o era, principalmente a matéria urbana, morfologicamente SP ainda permanece uma vila: “Em 1822, por ocasião da proclamação da Independência do Brasil, São Paulo era uma pequena cidade, de ruas pouco extensas, estreitas e tortuosas, onde se movia uma população que o censo feito no final do ano informa elevar-se apenas a 6.920 almas. O perímetro urbano constrangia-se na estreita área entre os rios Anhangabaú e Tamanduateí, cortada por 38 ruas, 10 travessas, 7 pátios e 6 becos.”<sup>(5)</sup>

\*\*\*

- O café – motor econômico

A partir de meados do século a monocultura do café irá constituir-se no motor econômico para intensas mudanças nos rumos da ainda pequena vila de São Paulo de Piratininga. O café esta sendo plantado no Brasil e exportado desde o início do século, concentrado basicamente no vale do Paraíba. Essa produção é escoada pelos portos próximos, Parati, Ubatuba ou pelo Rio de Janeiro. Quando a expansão cafeeira atinge o noroeste da província, SP, na situação geográfica que motivou sua origem na ocupação do planalto, assumirá o posto de gargalo por onde passará toda a produção do estado, produção essa em expansão geométrica, em direção ao porto de Santos.

O fenômeno econômico de que se constitui o café, não só para SP, mas para o Brasil entre meados do XIX até 1930, são imensamente conhecidos, bem como a transformação da vila em metrópole. O que é necessário é apresentar algumas questões a respeito da metrópole cafeeira e sua cultura.

3. MORSE, R.M., op. cit. p. 83.

4. *Idem*, p. 93.

5. PORTO, A. R., op. cit. p. 39

Sem dúvida a economia cafeeira, proporcionando o enriquecimento da sociedade por si já seria fator do desenvolvimento material da cidade, contudo as formas que foram aqui adotadas para o cultivo e comércio do café, agilizou ainda mais o processo de crescimento urbano, como aponta L. Saia: “...a monocultura do café é pujante do ponto de vista demográfico; o beneficiamento, a comercialização e transporte, tais como foram estilizados no Estado de São Paulo, levaram essa pujança ao fenômeno urbano.”<sup>(6)</sup> Essa pujança em números é impressionante: “Mais de mil núcleos urbanos foram criados no Brasil em função da cultura do café; a metade deles na área do Estado de São Paulo, dois terços na região geo-econômica que convergia para o centro da capital.”<sup>(7)</sup>

Todavia esse processo, embora muito rápido, ao colidir com a provinciana estrutura da cultura e morfologia urbanas produz efeitos bastante específicos e díspares entre eles. A cidade de taipa – no início da década de 70 todas as construções da cidade ainda o são<sup>(8)</sup> - vai dando lugar a cidade de tijolo e a cultura provinciana e estagnada cede espaço para uma nova, cosmopolita e dinâmica até demais para os costumes do vilarejo paulista. As configurações sensíveis desses novos sintomas da cidade só alcançaram maturidade na passagem de século. A segunda metade do século XIX permanece como transição da vila para a metrópole, já temos a base econômica e a pujança demográfica, mas também temos a inércia de três séculos de desprezo aos aspectos materiais do ambiente construído e da cultura nele produzida.

A vida provinciana dá pálidos sinais de cosmopolitismo mais em seus personagens políticos e intelectuais do que em suas expressões de cultura artística: Feijó, Vergueiro, os Andradas, a base política e econômica agrária produz um ambiente cultural também, podemos dizer, rural, ainda pouco marcado pelas simultaneidades do mundo urbano moderno.

De certo, ao compararmos o ambiente urbano da segunda metade do século XIX com a primeira, verificamos mudanças capazes de justificar “o *aceleramento cultural*” identificado por Morse já nos primeiros anos da segunda metade<sup>(9)</sup>, apontando inclusive, os 111 formados pela Academia em 1863, quando a instituição “*podia ufanar-se de ter 600 alunos entre o Curso Anexo e os Cursos Jurídicos*”.<sup>(10)</sup> Os novos jornais, os salões, a vida social, o Romantismo. O ambiente cultural está em formação, mas carece de forças mais potentes para vencer o provincianismo e o ruralismo local e o eterno desprezo ao *belo* na configuração de seu meio próximo.

\*\*\*

Morse identifica Alvarez de Azevedo<sup>(11)</sup> como grande representante do romantismo na cidade, com um destaque especial em escala nacional. Nos parece que o trabalho desse poeta seja um tanto desigual, e não chegou a amadurecer, marcado por um *byronismo* um tanto forçado. No entanto, o caráter urbano contido em sua obra em relação ao grosso do romantismo brasileiro, com indianismos e ruralismos, merece destaque, principalmente, por ter como cenário, em um período razoável de sua vida, aqui em SP. Pré anuncia o caráter que mais fortemente irá marcar a cultura local: a urbanidade.

A própria relação do poeta com a cidade demonstram algumas características interessantes desse período. Diz ele ao voltar para cá e iniciar os estudos na

6. SAIA, Luiz. **Notas para a teorização de São Paulo**; in: Acrópole, nº 295/6, junho/1963.p 213.

7. *Idem*, p. 217.

8. P 259 - “*todas as casas são de taipa de pilão*” -1862 Foto: Militão de Azevedo; in: ZANINI, W. op. cit. vol. I.

9. MORSE, R.M., op. cit. p. 131

10. *Idem*

11. “*Durante os anos do Romantismo, quem mais profundamente sentiu e mais completamente articulou as tensões do velho e do novo foi o poeta Manuel Antonio Alvarez de Azevedo*”. *Idem*. P. 121.

Academia de Direito: “*Reduzido a ficar em casa, por não ter sequer onde ir, e não achar prazer em andar correndo ruas, acho-me na maior insipidez possível, ansioso de deixar esta vida tediosa da mal ladrilhada São Paulo*”<sup>(12)</sup>

Aparentemente Alvares de Azevedo não vê nenhum horizonte do *aquecimento cultural* observado por Morse no *período do Romantismo*. Porém a contradição do poeta em relação à cidade, como Morse apresenta, demonstra primeiro, um fato que vai identificar a vida nesse complexo urbano, a paixão e a negação concomitantemente, sempre. De outro lado esse caráter ambíguo quase baudelairiano em relação, ao ambiente urbano moderno, a melancolia e a excitação andando de mãos dadas.

Diferente é o caso, um pouco depois, com a passagem de outro poeta romântico, Castro Alves, pela Academia e pela cidade. Seu romantismo é mais, digamos, *positivo*. O engajamento nas causas político abolicionistas o colocam na esfera da intervenção no real, da pragmática, mais ao caráter e a vocação da cidade. Castro Alves tem outras impressões de SP, ele a vê como ambiente a ser desvendado, mergulhado, a superfície não conta nada: “*Eis-me em São Paulo, na terra de Azevedo, na bella cidade das névoas e das mantilhas, no solo que casa Heidelberg com a Andaluza*”, “*...se a poesia está no espreitar de uns olhos negros atravez da rotula dos balcões ou atravez das rendas da mantilha que em amplas dobras esconde as formas das moças, então a Paulicéa é a terra da poesia*”<sup>(13)</sup>

O cenário e o espírito da cidade apresentado por Álvares de Azevedo, contudo explicita a ausência dos catalisadores necessários para uma afirmação cultural e um novo cenário urbano em SP, capaz de equiparar - e equipar - a cidade à sua posição política e econômica frente ao fenômeno da cultura cafeeira.

\*\*\*

- A ferrovia – o novo ambiente urbano<sup>6</sup>

O principal desses catalisadores, com certeza, foi a implantação da ferrovia na província tendo SP, por todos os motivos geográficos que conhecemos, como nó que canaliza a rede interiorana rumo a Santos. “*A viagem inaugural da S. P. Railway ocorreu em 1865, já existindo as estações da Luz e da Mooca, o serviço regular da estrada começou em 1867. Essa ferrovia veio dar grande desenvolvimento à cidade e à província*”.<sup>(14)</sup>

A ferrovia, não só por seu caráter emblemático da modernidade, objetivamente, como máquina e meio de transporte, e também simbolicamente de progresso, eficiência e tecnologia, mas, principalmente nas condições em que foi implantada, para viabilizar a exportação do café, maior riqueza nacional no momento, e como ela adentra e atravessa a cidade, proporcionarão à SP conhecer de forma muito mais profunda sinais de um novo ambiente urbano, em sua matéria, morfologia, e em sua cultura.

Estas condições consolidam a vocação original da cidade de pólo centrípeto e centrífugo de ligação entre uma extensa região no planalto com o porto, em última instância com o mundo. A ferrovia é o primeiro instrumento de metropolização e cosmopolitização do aglomerado urbano paulista.

Assim indica Cândido Malta: “*Esse corredor de escoamento seria o nexo central do sistema de transportes, comandando processos simultâneos de interiorização da produção – com o rápido crescimento da rede ferroviária e a superação das culturas decadentes do vale do Paraíba pelas fazendas do Oeste paulista – e canalização das exportações. A concentração do fluxo comercial sobre o*

12. Carta de AA de 07/07/1849 in MORSE, R.M., op. cit. P. 123.

13. Castro Alves, **Obras completas**; in: MORSE, R.M., op. cit. P. 203-204.

14. PORTO, A. R., op. cit. p. 49.

*eixo São Paulo-Santos teria enorme impacto sobre o crescimento da capital*"<sup>(15)</sup>

Agora o acesso à cidade era ágil e seguro, os fazendeiros e suas famílias poderiam freqüentar muito mais o comércio e a vida cultural da capital, poderia até manter uma residência na cidade, além da fazenda. Começa a se configurar uma demanda para novas ações culturais, uma elite que pode promover salões aqui a partir de experiências em salões europeus. Pode comprar pinturas e pode contratar arquitetos.

Das atividades em torno da elite forma-se a pirâmide com diversas atividades de *classe-média*, ligadas ao comércio e serviços. Estas permanecerão por longo tempo pendendo entre o sub-produto da cultura de elite e manifestações próprias.

Além dos trânsitos internos ligados ao café, a ferrovia também favorece o segundo grande catalisador da formação da metrópole SP, a imigração estrangeira. A cidade vai conhecer uma europeização diferente, plural, difusa e popularesca. Uma europeização que vem por vias diferentes da Academia Real, ou dos salões da elite paulistana, veio com os próprios imigrantes, os populares com tradições folclorizantes, ou ricos de gosto duvidoso, ou mesmo de personagens atualizados às novas questões políticas e artísticas da modernidade européia.

A miscigenação que se origina nesse momento e mais tarde alcançará níveis globais, marcará as raízes da cultura metropolitana de SP, provavelmente a única, uma vez que até esse período o que podemos observar foram as fragilidades culturais do povoado de Piratininga.

Como personagem exemplar de uma nova categoria de artistas que começa a formar-se na cidade, temos a figura de José Ferraz de Almeida Júnior, pintor paulista que alcança *status* de grande expoente das artes brasileiras, acima de nomes da Academia no Rio. Assim ele é apresentado em *História geral da arte no Brasil*: "*Sergio Milliet considerou Almeida Júnior como 'um marco divisório da pintura nacional', com ele 'se afirmando a nossa liberdade artística. Houve realmente na obra desse artista... a exteriorização sistemática, pela primeira vez na nossa pintura do oitocentos, de uma aproximação de assuntos populares trazida pelo realismo ou naturalismo temático à cultura brasileira*".<sup>(16)</sup>

Almeida Jr ingressou na Academia de Belas Artes no Rio em 1869, onde foi aluno de Vitor Meirelles, e em 1876 ele parte para um período na Europa, onde, tanto vai aproximar-se dos temas realistas, como também, de forma mais insipiente (por conta da formação na Belas Artes), das técnicas impressionistas. No entanto o que é destacado em sua obra é a aproximação dessas influências a uma situação regional ao extremo. Suas representações da vida caipira são emblemáticas da cultura regional do homem paulista.

E o pintor o faz, apesar de todo o artificialismo da pintura acadêmica, deflagrando uma situação sempre eminente da Metrópole, *cidade-mãe*, SP com seu interior. Poucas capitais regionais tem o comportamento simbiótico com a cultura de seu interior, como SP o tem. Isso é perfeitamente compreensível a partir de sua própria formação, se espalhando pelo interior e fragmentando famílias pelo território, com o fizeram os bandeirantes.

Também caracterizando e catalisando a situação urbana do fim de XIX apresenta-se o painel social e político da Abolição da escravatura e da Proclamação da República e o papel relevante que a SP terá em toda a movimentação que culminará com os dois eventos em 1888 e 89 respectivamente. Por um lado o senso *positivista* do movimento republicano marcará a cidade por um *ethos* desenvolvimentista, anti-humanista e anti-estético, mantendo uma característica nata da matéria urbana paulista. Por outro lado, a renovação das instituições promovida

15. CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo, Ed. Senac, 2002. p. 43.

16. BARATA, Mário. **Século XIX. Transição e início do século XX**; in: ZANINI, W. op. cit. vol. I. p. 425.

pela República altera significativamente a cidade e possibilitam novas situações para o desenvolvimento da arquitetura e demais artes em SP.

A arquitetura desenvolvida para atender a demanda institucional e os palacetes das elites acompanha a europeização da sociedade paulistana, somada a uma experiência prática nas mãos dos imigrantes que aqui chegavam. “*Em São Paulo, já era eclético, na fachada e nos espaços interiores, o edifício-monumento do Ipiranga, projeto do arquiteto italiano radicado entre nós, Tomas Guido Bezzi, edificado entre 1882-89*”<sup>(17)</sup>

O fenômeno da arquitetura eclética paulistana, na virada de século, tem na pessoa de Ramos de Azevedo o seu principal articulador e na presença dos italianos, como Guido Bezzi e os irmãos Rossi, Domiciano e Cláudio, seu corpo técnico-artístico. A quase totalidade dos novos edifícios públicos e institucionais foi confiada ao escritório de Ramos de Azevedo: o conjunto do Largo do Palácio – Pátio do Colégio: edifício do Tesouro (1886-91), Secretaria da Agricultura (1892-96), Secretaria de Polícia (1894-96) e a própria reformulação do Palácio -, como também diversos edifícios escolares (Escola Politécnica - 1895, Escola Normal (Caetano de Campos) - 1890, Escola Prudente de Moraes – 1895) - entre muitas outras obras, inclusive habitações para a elite enriquecida com o café.

A nova arquitetura promoverá uma rigorosa transformação na paisagem da cidade, como que fechando o ciclo impulsionado pela economia cafeeira, como nos afirma Carlos Lemos: “*O café trouxe o imigrante, que trouxe o tijolo... o tijolo e o ecletismo, de mãos dadas, transformaram a fisionomia da cidade e alteraram os conceitos de bem-morar*”.<sup>(18)</sup>

Porém não é exclusividade da arquitetura e das artes transformarem o ambiente urbano, o Urbanismo também começa a marcar presença na *projecção* das novas configurações da cidade que se agiganta. A ferrovia impõe novos procedimentos ao tratar a construção urbana, tanto pelas novas demografias e pelos novos capitais, como também pela própria incisão urbana-material que ela significa. Desta forma veremos as primeiras ações urbanas mais modernizadas a partir do último quartel do século XIX.

Pela primeira vez na história a cidade começaria a ser desenhada conscientemente e tecnicamente, quer dizer, com idéias *a priori*, utilizando procedimentos próprios – disciplinares -, com antevisão de repercussões futuras e como desencadeamento ideológico.

Prestes Maia considerou a administração de João Teodoro, “*o primeiro surto urbanístico de São Paulo*”<sup>(19)</sup> entre 1872 – 75. Simões de Paula considera o período como sendo a “segunda fundação de São Paulo”, nestes termos:

“*Esse ano de 1872 não trouxe só isso (o nó ferroviário) para São Paulo. A cidade foi beneficiada com iluminação a gás em 30 de março e o tráfego de bondes a burros em 2 de outubro, com uma única linha do largo do Carmo à Estação da Luz. Os carros de aluguel aparecem, os esgotos começam. Chegam, mais volumosas, as levas de imigrantes. A lavoura cafeeira prospera. O abolicionismo e a campanha republicana sacodem, nos seus fundamentos, a nação, para se tornarem realidade em pouco menos de vinte anos.*”<sup>(20)</sup>

As obras de João Teodoro encontram-se marcadamente ligadas ao traçado da ferrovia na cidade: a Luz, o Brás, a conexão entre eles – rua João Teodoro -, a Várzea do Tamanduateí, portanto. Assume uma orientação para o Leste, melhorando e ampliando o acesso ao centro, pela Várzea, a partir do Pari, Brás e Mooca. A Várzea

17. BARATA, M. op. cit. vol. I. p. 433.

18. Carlos Lemos: **Exposição Vila Penteados**, FAU/USP. In: ZANINI, W. op. cit. vol. I. p.464.

19. MAIA, Francisco Prestes. **São Paulo no IV Centenário**. In: TOLEDO, Benedito Lima de. **Prestes Maia e as Origens do urbanismo Moderno em São Paulo**. São Paulo, Emp. das Artes, 1996. p.15-17

20. PAULA, Eurípedes Simões de. **Contribuição monográfica para o estudo da segunda fundação de São Paulo**; in: TOLEDO, B. L. op. cit. p.15-17.

recebe tratamento paisagístico, na altura do antigo Mercado, e recebe um nome bem atípico para austeridade jesuítica das origens coloniais, Ilha dos Amores.

João Teodoro também indica novas orientações de crescimento para o lado oposto do Vale do Anhangabaú. A abertura da Rua Helvétia a noroeste a partir do Jardim da Luz, a Rua 7 de Abril e a regularização da Praça da República (dos Curros, então).

Enquanto a infra-estrutura urbana passa por essa renovação, os novos bairros destinados às elites vão ocupando lugar na cidade através das iniciativas do setor privado. Candido Malta aponta para o seguinte: “*Embora na década de 1870 a direção Leste ainda fosse uma prioridade para a administração João Teodoro, a iniciativa particular passou a orientar os investimentos de prestígio no rumo Noroeste-Oeste. Essa tendência se evidenciou com o loteamento sucessivo das áreas de Santa Efigênia, Morro do Chá, Campos Elíseos e Vila Buarque.*”<sup>(21)</sup>

O primeiro prefeito de São Paulo, após o advento da República, Antonio Prado, é o último do Século XIX e primeiro do XX (1889-1911), vai orientar seus trabalhos de melhorias urbanas exatamente para esse sentido, o da especulação. Suas intervenções adquirem mais o caráter cenográfico urbano para essas novas ocupações das elites: Largo do Arouche, Praça da República, Paissandu. Outras intervenções no centro velho corresponde a adequação das antigas vias do Triângulo. A cidade de Antônio Prado acabava na colina do Colégio, negando por completo a já imensa área a Leste e Nordeste da cidade.

O maior símbolo da modernização de SP proposto para explicitar a cidade do século XIX acontece já na primeira década do XX, o Teatro Municipal, inaugurado em 1911, projeto do escritório de Ramos de Azevedo. O edifício localiza-se na cabeceira Oeste do ainda recente Viaduto do Chá, como arquitetura um exacerbado ecletismo, já tardio, nos moldes da Ópera de Garnier. Por tudo isso, um exemplo supremo de modernidade para a ainda provinciana e agrária sociedade paulistana. Como locação na cidade, aponta para onde deve se dirigir o novo centro urbano e os novos investimentos, com resultados catastróficos em médio prazo para outras áreas da cidade, inclusive o centro original.

Cabe salientar que o Teatro como equipamento, arquitetura e intervenção urbana aparentemente alcança absoluto sucesso em suas intenções. Contudo a arquitetura da cidade já está mudando no início do novo século. Alguns ventos do Modernismo europeu chegavam à cidade através das, cada vez mais constantes, visitas dos paulistas à Europa. O *Art-Nouveau* passa a frequentar a cena paulistana, ainda muito contaminado pelo ecletismo e bastante marcado pelo caráter agrário presente na cultura local.

A vila Penteada na Avenida Higienópolis, projetada pelo sueco Carlos Ekman, é de 1902. Ela demonstra o novo estilo dos paulistas quatrocentões e o novo ambiente urbano que está sendo criado por eles e para eles.

Um sentido diferente a essas influências na cidade será dado por Victor Dubugras, suas obras apresentam um leque de invenções e diversificação da linguagem *Nouveau*, repleta de orientações neocoloniais e mais pessoais que os exemplos encontrados nos palacetes de início de século.

Apresentando uma sintaxe com alguma aproximação a um *Nouveau* mais a la Guimard do que o da escola Belga, mais em uso por aqui. Isso menos por sua origem francesa, já que se formou em Buenos Ayres, do que por suas próprias opções formais, que transitava do mais carregado e exótico ecletismo (projeto para a Estação da Luz, em 1915), ao neo-colonial (em inúmeras obras pelo interior do Estado) à surpreendentes ante-visões Modernistas (a sua festejada Estação de Mayrink, em 1906! é um exemplo impressionante).

De suas casas em SP, a de João Dente de 1912, na Rua Augusta, também demonstra um vocabulário muito mais modernizado que os padrões vigentes na cidade, tanto por parte da arquitetura eclética quanto pela *Nouveau*. Outra demonstração dos novos compromissos que farão parte da Arquitetura Moderna, é manifesta em seus projetos para “casas *proletárias salubres*”. A obra de Dubugras simboliza amplamente as *crises* das artes em contato com o mundo moderno, o mesmo comportamento contraditório entre arte e técnica assistido pelos europeus do XIX, está representado nessa arquitetura que anseia pelo novo, porém, não consegue libertar-se do entulho histórico.

#### 4. ANOS 20: MODERNISMO

Na década de 20 o século XX está configurado na metrópole do café. “O Teatro Municipal (1911), a praça Ramos de Azevedo, os palacetes Prates, abrigando a prefeitura e Automóvel Clube (1914), o ajardinamento do Anhangabaú em si (1915-17), o monumento a Carlos Gomes (1922), o Hotel Esplanada (1923), o edifício-sede da Light (1924), a Praça do Patriarca (1926), o Clube Comercial (1929) – tudo concorreria para a criação de um espaço urbano esteticamente unificado”.<sup>(1)</sup>

O casario de taipa apinhado na colina central durante três séculos havia se transformado em metrópole em menos de 50 anos. Sua população passou de 20 mil habitantes, na década de 1860, para 500 mil, na de 1920, sua área urbanizada havia sido multiplicada quase por dez. SP havia passado por várias transformações em sua forma urbana contando inclusive com consultorias de técnicos estrangeiros, como o urbanista-paisagista francês Bouvard, responsável por grande parte dos projetos para o Anhangabaú, que agora adquiria o sentido de lugar público mais valorizado da cidade, envolvido pela arquitetura mais refinada da capital e pelas principais representações do poder político e econômico da cidade.

A elite cafeeira quer mostrar uma outra cara, contrária à de chucro e caipira que havia se consolidado. Cândido Malta se refere à “importação da cidade moderna”, os modelos europeus são praticados imensamente e de forma pouco crítica. A par disso todos os problemas dos conglomerados inchados, a carência de novas habitações em novas áreas urbanizadas, a insalubridade decorrente da incapacidade da cidade em acompanhar a progressão geométrica da população, os tráfegos congestionados nas áreas centrais, os resíduos, começam a dar os primeiros sinais. Os problemas e a solução: empurra-los para as periferias que se multiplicam.

A geografia das intervenções está determinada pela divisão de rendas: “Os planos de Freire [prefeito entre 20 e 25] e Bouvard não se limitavam ao reordenamento da paisagem, esboçando a reestruturação do centro paulistano...Na direção menos privilegiada. O Parque D. Pedro II (1925) organizava usos menos nobres: exposição utilitárias (Palácio das Indústrias, 1922), comércio de alimentos (Mercado Municipal, 1925) e quartéis, intermediando a passagem entre o centro urbano e a outra cidade, industrial e operária, da Zona Leste. A oeste, na direção mais valorizada, o conjunto do Anhangabaú configuraria novo centro simbólico para São Paulo”.<sup>(2)</sup>

Contudo, muito pouco de industrial tinha a cidade até o momento. Sua riqueza vinha de fora, do interior, passava por SP. A sociedade e cultura urbanas paulistanas eram eminentemente agrárias. A cidade moderna baseava-se em um sistema produtivo econômico agro-exportador, modelo colonial do século XVII. Todas as contradições são possíveis nesse ambiente cultural e materialmente altivo da metrópole multi-racial e multi-nacionalidades em formação.

A sensibilidade dos paulistas a esse novo ambiente desencadeará os primeiros processos artísticos eminentemente produto de SP e suas inúmeras contradições. O século XX está nas ruas de SP de fato, temos até uma Arte Moderna, rebelde e iconoclasta nos moldes das vanguardas européias, acontecendo nos anos de 1920 em SP. O Modernismo paulista, como todo o resto, também vem importado da Europa, porém o ambiente urbano lhe conferirá matizes muito peculiares aqui.

Ao mesmo tempo em que se enfileiram os pelotões por uma Arte Moderna, os teatros, a literatura, as artes plásticas que freqüentam e são freqüentadas pela sociedade-de-bem de São Paulo são a exata expressão da arquitetura retrógrada do Ecletismo tardio, e já exausto, que ainda persiste no gosto caipira da elite agrária que passa férias em Paris encantada com a arquitetura revivalista do XIX. Da mesma forma, os novos monumentos implantados na cidade “Glória Imortal aos fundadores de São Paulo” de Amadeo Zani ou o conjunto “Antonio Carlos Gomes” de Luiz Brizzolara,

1. CAMPOS, C. M., op.cit. p. 181

2. *Idem.* p. 182

no Vale do Anhagabaú em frente ao Teatro Municipal.

Contudo exatamente dessa elite, de personalidades mais atualizadas e mais abertas, às novas experiências com o novo ambiente urbano, virão demonstrações de novos direcionamentos artísticos. Eles também passam férias na Europa, mas freqüentam outros ambientes, entram em contato com as vanguardas e com o mundo industrial de verdade. A partir desses contatos forjarão uma interpretação muito específica da modernidade, através dessa ótica metropolitana-rural de SP.

Essa geração pôde assistir de corpo presente, a superposição de uma nova cidade sobre outra. A demolição integral de uma cidade e a construção de uma nova expressa em novos comportamentos, no sentido amplo. E essa nova cidade nunca mais parou de ser construída. As noções de futurismo e cubismo assumem um significado muito particular.

No ano que se está comemorando o centenário da Independência com inaugurações de monumentos escultóricos e arquitetônicos que, nas expressões formais já comentadas, despertam o sentimento cívico, acontece o marco inaugural do Modernismo na cidade, e no país. Com muito barulho, muita polêmica, mas pouco público, a Semana de Arte Moderna teve lugar no Teatro Municipal de Ramos de Azevedo em fevereiro de 1922.

A chamada *geração de 22*, formada em torno de Mário e Oswald de Andrade, era originária das elites econômicas, evidentemente, não havia formas para as outras classes acessarem o nível de informação necessário para as formulações programáticas do *movimento*. A elite rebelde, a revolta dos que comem *caviar* e bebem *champagne*. Contra o quê? Contra a chatice, contra o marasmo. Enquanto a vida se mostrava dinâmica e renovada no ambiente urbano, suas representações na Academia e nos salões petrificaram-se. Com exceções, tipo os salões de Olívia Penteadado, onde os modernistas se encontravam, como também em reuniões no Automóvel Club, como também tinham como um de seus patronos Paulo Prado. Ou seja, o Modernismo freqüentava a aristocracia paulista.

A aristocracia caipira de SP, parte dela, fazia a revolução modernista brasileira aqui na província. Mario de Andrade coloca assim o fato: SP “*estava muito mais a par que o Rio de Janeiro. E socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre o Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como forma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.*”<sup>(3)</sup>

No Rio a presença da Belas-Artes era muito mais marcante e a cidade com seu ranço de Corte muito mais estamental e burocrática culturalmente. O caráter pragmático de SP ressaltado por Mário, o caráter econômico, a coloca como fenômeno típico da modernidade. O urbano em SP assume as dinâmicas das operações abstratas dos mercados internacionais. A cidade obedece a essa lógica, a Moderna, não a cortesã Imperial, e sua cultura também.

De certo, a chamada *geração de 22* tinha uma vida pregressa à Semana, o evento no Municipal foi tão somente a exposição, ou explosão, pública de inquietações e reflexões que vinham acontecendo a pelo menos dez anos em SP, desde a volta de Oswald de Andrade, então com 22 anos, de sua primeira viagem a Europa onde e quando toma conhecimento do Futurismo e de Marinetti. A face *oswaldiana* do modernismo brasileiro terá essa marca da provocação *marinettiana*.

3. ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**; in: ZANINI, W. op. cit. vol. II. p 506.

Em 1913 e 14 acontecem exposições de Lasar Segall e de Anita Malfatti na cidade. Ambos já apresentam influências do expressionismo alemão, já operam linguagens muito diferentes da normatização acadêmica, contudo passam despercebidos pela sociedade local. Nenhum comentário, positivo ou negativo, mais exaltado ficou registrado. Porém em 1917, em nova exposição, Anita, agora mais radical e provocativa, escancara todo o caráter ainda provinciano – tanto dos conservadores quanto do grupo modernista - da metrópole. As reações são ruidosas e os apoios idem, de onde vem o famoso episódio de “*paranóia ou mistificação*” de Monteiro Lobato e a defesa da artista feita por Oswald. Do episódio nasceu a união do grupo central da SAM, Oswald, Mário, Anita e Di Cavalcanti, engrossado com a chegada de Brecheret em 1919.

Ficou estabelecido pela história a liderança dos Andrades, tanto de articulação quanto de orientação conceitual e formal. Tal visão é enfraquecedora do alcance da experiência artística desenvolvida pelos modernistas. O grupo só conseguiu a profundidade nas pesquisas a que chegou graças a visões amplas dos universos artísticos. A esse respeito Mário Pedrosa deixou o seguinte registro: “*Sob o impacto produzido nos jovens literatos pelas esculturas de Brecheret e as pinturas sombriamente dramáticas de Malfatti, os cânones do academismo literário de que ainda estavam impregnados começaram a ceder. Assim, a iniciação modernista deles começou a se fazer não através da literatura e da poesia mas através das artes especificamente não-verbais da pintura e da escultura.*”<sup>(4)</sup>

Em 1921, *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade vincula as especulações à metrópole e o faz com linguagem apropriada ao novo ambiente urbano local, o que provoca o significativo artigo de Oswald, “*O meu poeta futurista*”. O Modernismo paulista contava já nesse momento com repertório programático para se constituir em *movimento*. Assim, da maneira mais moderna e provocativa possível, o grupo, sob amparo da aristocracia quatrocentona e *insultando o burguês*<sup>(5)</sup>, se apresenta para a sociedade paulistana como *movimento* artístico na Semana de Arte Moderna.

A SAM contou com a participação, além do núcleo citado, artistas de várias áreas, todos tomados pelo desejo de mudança radical. Poetas (como: Guilherme de Almeida, Menotti Del Pichia), pintores (como: John Graz, Ferrignac), escultores (Victor Brecheret, Wilhelm Haarberg), músicos (Villa-Lobos) e arquitetos (Garcia Moya).<sup>(6)</sup> A audiência repleta da fina-flor da elite paulistana, se sentiu evidentemente ofendida e indignada, mas só. Vista quase como uma mal-criação dos filhos dessa mesma elite. Os reflexos imediatos da Semana não alteram em muita coisa a calma cultural da metrópole provinciana querendo ser moderna.

Mas, se o evento não significava um primeiro momento e, sim o encontro de diversas ocorrências da década dos 10, também não representou um fim. Durante a década de 20 os trabalhos dos modernistas se desenvolvem e alcançam níveis de experimentação, também de posicionamento crítico e teórico, bastante intenso se considerarmos a cena brasileira. Suas experimentações causarão impactos a longo prazo, em vários momentos posteriores das artes brasileiras a geração de 22 será reverenciada.

\*\*\*

Ao final da década, a crise de 29 e o Golpe getulista de '30 alteram substancialmente o panorama do país, e da cidade em especial, também culturalmente, entra-se em uma fase mais politizada e de seriedade forçada. A crise

4. PEDROSA, Mário. **Semana de Arte Moderna**; in: AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo, Ed. 34, 1998. p 291.

5. ANDRADE, Mário. **Paulicéia desvairada**; in: **Poesias Completas**. São Paulo, CL, s/d. p. 45-47.

6. SCHWARTZ, Jorge. **Tupi or not tupi - O grito de guerra na literatura do Brasil moderno**; in: Catálogo da Exposição: Da antropofagia a Brasília - Brasil 1920 - 1950. MAB -FAAP/ Cosac & Naify, São Paulo, 2002. p143.

na economia cafeeira, acima de qualquer coisa, desviou consideravelmente o ritmo festivo da Semana. Afinal o Modernismo local, como tudo em SP do início do XX, sua matéria e sua cultura, fora um subproduto do café, como aponta L. Saia:

*“Do ponto de vista puramente urbano, a evolução da cidade de São Paulo durante a vigência do ciclo do café constitui uma decorrência simples dos compromissos firmados pelo tipo colonial da economia: o alimento demográfico, a estrutura de cidade formada por reticulados sucessivos estabelecidos de conformidade com a orientação das divisas das glebas primitivas, a aglutinação São Paulo-Santos, a posição relativa da faixa da industrialização incipiente e do comércio bruto ao longo das vias férreas, o caráter estritamente técnico e capitalista dos serviços de utilidade pública, a maneira de comerciar e utilizar os produtos importados, entre os quais se encontram os estilos arquitetônicos e formação de profissionais, tudo isso está perfeitamente encaixado no esquema que exporta produção primária e importa produtos elaborados. Mesmo as aparentes exceções, como os loteamentos da City e a Semana de Arte Moderna, traduzem os compromissos que a monocultura do café impôs à cidade de São Paulo”* <sup>(7)</sup>

Os modernistas se orientavam pelas vanguardas européias envolvidas em contextos econômicos, técnicos e políticos muito diferentes dos nossos. É certo que muito dessas proposições partiam de uma visão internacionalista da vida e da cultura, todavia a relação com a máquina e a industrialização foi uma das molas da Arte Moderna européia. A indústria em SP era insipiente até o momento, dado a hegemonia da economia cafeeira, ela só começaria a se firmar exatamente com o declínio do café no mercado internacional.

A própria leitura que os paulistas fazem das novas dinâmicas urbanas na SP *aprazível* <sup>(8)</sup> pouco revelam dos choques das cidades modernas industriais. O que se revela muito no Modernismo de SP é a mistura de transgressão e ingenuidade. A própria aproximação com o Futurismo italiano, a mais ingênua das vanguardas, mostra esse caráter do rebelde sem ideologia que também caracterizou a Semana.

Ao lado das profundas renovações que a SAM promoveu na cultura do país, fica patente a falta de uma consciência mais aguda sobre a urbanidade moderna. O ambiente cafeeiro e a própria *infantilidade* da sociedade face o mundo moderno nos esclarece o porquê.

Em parte por essas características, a ingenuidade e o descompromisso com os programas mais sectários, o Modernismo paulista tenha apresentado essa amplitude de caminhos para a cultura de SP. E, em certa medida, para a própria cultura Moderna internacional. O Modernismo plural, democrático, regionalista, caboclo, desenvolvido aqui é extremamente diferente do praticado em qualquer outra geografia. No Modernismo paulista, de forma totalmente inusitada, fundiu-se Futurismo com Tradição, Internacional com Regional.

A moeda que representava o pensamento modernista na cidade tinha numa face Oswald e na outra, Mário de Andrade. *“O fanfarrão e o scholar... juntos representavam a síntese do intelectual paulistano”*. <sup>(9)</sup> E explicam essa dupla direção, as paralelas que se encontram da Arte Moderna de SP. Oswald viaja várias vezes para a Europa, se mantém provocador e iconoclasta o tempo todo, enquanto Mário nunca saiu do país, mergulhou no interior das culturas regionais e primitivas do Brasil e foi enquadrado pelo conhecimento da nova Academia. A própria origem mestiça e jesuítica ao mesmo tempo, também explica essas antíteses na cultura da cidade, o *positivo* e *negativo* das vanguardas européias em harmônica convivência.

*“Entre 1922 e 1930, do festival da Semana à revolução política, de um a outro desses marcos heterogêneos, o movimento, como nos mostram os fatos da história*

7. SAIA, L., op.cit. p. 217.

8. AMARAL, A. A. op. cit. p. 69.

9. Antônio Gonçalves Filho. ? O Estado, 18/01/2004. p. C3.

*literária, subdividiu-se em grupos e comportou diferentes correntes, cujo denominador comum foi a óptica da renovação: o esteticismo metafísico de Graça Aranha, o paubrasil, o verdeamarelo, o grupo espiritualista de Festa e a antropofagia...Mas se respeitarmos a diversidade e fizermos dela um critério de avaliação, a estética do Modernismo será um amálgama de idéias, de valores e de procedimentos díspares e até contraditórios, resultante da junção de todas as perspectivas”.*<sup>(10)</sup>

Esses procedimentos e idéias serão explorados em profundidade durante a década com destaque à *Antropofagia*, fruto da união de Oswald com Tarsila do Amaral, entre 26 e 30. A *Revista de Antropofagia*, que contava ainda com Raul Bopp e Alcântara Machado, entre outros, publica o *Manifesto Antropófago* de Oswald em 1928:

*“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.*

*Tupy, or not tupy that is the question.*

*Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos...”*<sup>(11)</sup>

A *antropofagia* se constitui, talvez na mais fecunda tentativa de solucionar as contradições entre modernidade, cultura nacional e colonialismo cultural ao nível dos procedimentos artísticos, logo da linguagem<sup>(12)</sup>. Em grande parte, a proposta *oswaldiana* é o manifesto e a orientação metodológica do que foi demonstrado nos anos do Modernismo em SP, a digestão dos modelos europeus como instrumental para se observar e entender a realidade próxima, um sub-produto da cultura européia. Dessa forma, mostra uma face da Arte Moderna não encontrada no âmbito da cultura internacional, digna das mais sofisticadas experiências conduzidas pelas vanguardas históricas. Nessas propostas residem as razões da longevidade das propostas dos modernistas na cultura de SP durante todo o século XX.

Contudo, a experimentação modernista fechava um círculo em torno da cultura artística, totalmente elitizada, pelo menos durante os anos 20. As questões ideológicas, *positivas* ou *negativas*, tão cara aos programas das vanguardas, não compareciam com a mesma intensidade que as formais. Os modernos paulistas viviam envolvidos no mundo de fantasia da riqueza que o café proporcionava, por isso sua pouca penetração nas novas expressões populares multiculturais que se formavam na cidade invadida pela imigração.

Mário de Andrade, em conferência de 1942, assume essa condição: *“E apesar de nossa atualidade, de nossa nacionalidade, de nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade”*<sup>(13)</sup>. A situação da humanidade, da Guerra, e pessoais de Mário, nesse momento, o fazem ser rigoroso demais consigo e com o grupo, toda sua fala é carregada de frustração e descrença. Porém, o registro é significativo do posicionamento adotado pelos *modernos* que, com certeza, muda integralmente após a crise do mercado cafeeiro.

Na década de 30, sem o amparo do café, a cidade é obrigada a rever sua economia e criar novas forma de sobrevivência. Inicia-se o período industrial de SP. Começa um novo ciclo na cidade, ela será reconstruída novamente, inchará muito mais, agora contando com a mão-de-obra que se desloca das lavouras para o centro urbano, sua cultura e os posicionamentos políticos serão completamente outros. Em 1931 Oswald, falido com a crise, filia-se ao Partido Comunista Brasileiro. Fundado em

10. Benedito Nunes **“Estética e correntes do Modernismo; in: ÁVILA, Affonso (org.). O Modernismo.** São Paulo, Perspectiva/ SCE - SP, 1975. p. 40.

11. Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofágico.*

12. Ver em *As linguagens artísticas e a cidade.*

13. Mário - depoimento final da conferência ‘O movimento modernista’; in: AMARAL, A. A. op. cit. p. 287

1922, no ano da SAM, junto aos bairros operários de imigrantes. Desapercebido pelos modernistas nos anos 20, o PCB terá cada vez mais relevância cultural nos anos da industrialização pesada em SP.

\*\*\*

Se tomarmos como referência a obra de Xavier, Lemos e Corona, *Arquitetura Moderna Paulistana*, a Arquitetura Moderna produziu seus primeiros exemplares na cidade em 1927, com Júlio de Abreu Júnior, edifício de apartamentos na Av. Angélica e Gregori Warchavchik, a *casa modernista* na Rua Itápolis. O primeiro não comparece novamente no livro e consta dos catálogos gerais como precursor da arquitetura funcionalista <sup>(14)</sup>, no uso do concreto armado e da fachada purista, sempre com a mesma obra. O segundo é o grande emblema da arquitetura Moderna em SP dos anos 20, autor, anteriormente, de sua própria casa na Rua Santa Cruz – estranhamente não mencionada na obra -, normalmente identificada como primeira casa modernista em SP. Apenas seis dos edifícios apresentados são anteriores a 1940.

Isso nos faz crer na inexistência de uma arquitetura que acompanha as demais artes rumo ao mundo Moderno. Em grande medida é o que acontece. Arquitetura demanda um trabalho social infinitamente maior que a pintura ou a literatura, normal sua relativa lentidão nas pesquisas. Contudo, a própria forma como o Modernismo paulista se articula, longe do pensamento mais *construtivista* das vanguardas e menos consciente de seu desempenho social e, principalmente, sua origem nas entranhas das elites aristocratas, não favorecem a formação de atitudes na arquitetura pré-Semana de Arte Moderna.

No evento de 22, a arquitetura foi representada pelos nomes de Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel. Em nenhum caso conseguiremos encontrar qualquer ligação mais profunda com as experiências modernistas e, menos ainda, com a vanguarda européia. Moya apresenta uma série de desenhos que negam amplamente o modelo da Belas Artes, com imagens até renovadoras, mas completamente desprovida de materialidade arquitetônica. Como diz Aracy Amaral: “*Em nosso país, a rejeição dos estilos revividos, representado por Moya, se faz pela via da fantasia*” <sup>(15)</sup>. Przyrembel, muito menos, com uma linguagem neo-colonial sem novidade de espécie alguma.

E, no geral, o que tinha de mais moderno era o “*neo-colonial amaneirado, prontamente consagrado pela oficialidade*” <sup>(16)</sup>, ao lado da insistência eclética. Os monumentos comemorativos ao Centenário da Independência são marcados pelos dois – opostos – vetores da modernidade brasileira, a europeização e a procura da identidade nacional.

A “*esperada incorporação da Arquitetura Moderna aos esforços da vanguarda brasileira*” <sup>(17)</sup> só acontece em março de 1930, quando da inauguração da casa na Rua Itápolis é organizada uma grande exposição de Arte Moderna, que incluía, além da própria arquitetura, de pintura a saraus poéticos, aos jardins projetados pela recém senhora Warchavchik, Mina Klabin, o arquiteto estava inserido no ambiente cultural da metrópole paulista, dos *modernistas* em torno de Mário de Andrade e de sua elite econômica.

Até então a arquitetura havia percorrido um caminho de pequenos passos independentemente do grupo *modernista*. Warchavchik, russo de Odessa, onde havia se formado arquiteto, chega a SP um ano depois da SAM. Em junho de 25 publica em italiano, no jornal *Il Piccolo*, “*Acerca da arquitetura moderna*”, primeiro manifesto da

14. Segawa e C. Martins

15. AMARAL, A., op. cit. p. 152.

16. *ibidem.*, p. 154.

17. Carlos Martins “Construir uma arquitetura..construir um país” in: Antropof. P 375

nova arquitetura no Brasil, mas só alcançara repercussão – e muita oposição – com a inauguração de sua casa na Vila Mariana, em terras da família Klabin, ocasião em que chama a atenção também do grupo modernista.

A oposição dos arquitetos tradicionalistas a Warchavchik e à Arquitetura Moderna, principalmente através do organizado Instituto Paulista do Architectos em torno de Christiano Stockler das Neves, grande nome da arquitetura de estilo, autor do Edifício Sampaio Moreira, primeiro arranha-céu de SP, percorre toda a década. O que não impede o arquiteto realizar entre 28 e 31, mais 7 residências e um conjunto de casas econômicas, além da primeira casa modernista no Rio de Janeiro, onde veio a se associar a Lúcio Costa, a Nordchild em 1931.

A grande produção construída não foi a marca de outro significativo personagem do modernismo de SP, Flávio de Carvalho. Ele volta ao Brasil, depois de se formar em engenharia na Inglaterra, poucos meses depois da Semana, trabalha como calculista para o escritório Ramos de Azevedo de 24 a 27, ano em que propõe seu primeiro significativo projeto de arquitetura.

A ocasião é o concurso para o Palácio do Governo de São Paulo, “*O projeto do engenheiro Flávio de Carvalho chamava a atenção por seu ineditismo formal e suas proposições militaristas: um palácio com o aparato bélico/estratégico de uma fortaleza militar*”.<sup>(18)</sup> Difícil em Flávio identificar o que é convicção e o que é provocação. Nos anos seguintes ele participará de vários outros concursos mantendo-se fiel a essas posturas, um leque grande de influências, mas com uma interpretação muito pessoal delas todas. Uma amostra disso seria comparar sua pintura, de um expressionismo típico, com o projeto para o concurso do Farol Colombo, em seu mais explícito caráter futurista a la Sant’Elia.

O mais interessante em Flávio de Carvalho foi sua eterna conduta multidisciplinar e provocadora, ele testou de tudo, pintura, arquitetura, cenografia e, até, *performances* pelas ruas de SP. Isso o faz uma figura única no modernismo paulista. Como indica Hugo Segawa: “*Foi mais um outsider da arquitetura, polemista que atuou nos primeiros anos do modernismo arquitetônico em São Paulo*.”<sup>(19)</sup> Poderíamos estender isso a todas as artes que ele experimentou. Nos anos trinta construiu algumas casas, como o conjunto na Alameda Lorena em 33, mas do ponto de vista de experimentação da linguagem moderna, são seus projetos para concursos que se constituem em significativos exemplos da modernidade local.

Embora os anos 20 não tenham materializado muitos exemplos de arquitetura moderna, eles possibilitam a colocação, a exposição – mesmo que ainda tímida – do tema na pauta da cultura paulistana. Fortalecendo ainda mais as idéias de uma nova arquitetura, SP recebe a visita de Le Corbusier em 1929.

Ele circula pela cidade, fala na Câmara, visita a casa da Rua Itápolis, convida Warchavchik para delegado sul americano no CIAM. Um grande acontecimento social, Paulo Prado foi o responsável por sua vinda, o objetivo principal era a apresentação de suas idéias para o urbanismo moderno. Pouco mudou de imediato na arquitetura da cidade, mas constituiu-se em mais um caminho no sentido de SP reconhecer um novo sentido para a arquitetura.

Com relação à cidade, Le Corbusier teve a mesma impressão que muitos terão no século XX, de objeto indecifrável, de difícil definição: “*São Paulo[...] cidade inconcebível, tanto parece envelhecida prematuramente, apesar de seu arranha-céu e seus grandes bairros recém-construídos*”<sup>(20)</sup>.

Para Morse, a arquitetura moderna de SP viveu de algumas poucas curiosidades até a volta à cidade de Rino Levi em 1928: “*A arquitetura moderna esteve representada sem maiores resultados na Semana de Arte Moderna por Tamoio; e ao*

18. SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 –1990**. São Paulo, EDUSP, 1997. p. 50.

19. *ibidem.*, p. 51.

20. Le Corbusier citado in: CAMPOS, C. M., op. cit. p. 358.

voltar de uma temporada de estudos na Itália (1926), Rino Levi verificou que ela ainda não obtivera reconhecimento a não ser em alguns artigos de Mário de Andrade.”<sup>(21)</sup>

Rino Levi já havia publicado um artigo n’O Estado de São Paulo, enviado da Itália, em 1925, com o título de “A arquitetura e a estética das cidades”. No final dos anos 20 ao voltar para SP, pode ser que não tenha encontrado um ambiente efervescente de arquitetura, porém, encontrou uma cidade que começava a se acostumar com uma certa modernidade. O que lhe possibilitou, a partir dos anos 30, o desenvolvimento de um trabalho em quantidade e qualidade excepcional para a cidade.

A partir daí uma Arquitetura Moderna firma-se no cenário urbano, com características de linguagem locais, que se apropriava de técnicas e temas internacionais dentro das perspectivas locais. Mais próximo da Art Déco do que das ideologias das vanguardas, Rino Levi vai configurar-se como grande exemplo paulista do que Segawa chamou de *Modernidade pragmática*<sup>(22)</sup>.

Ele mais que nada, domina o ofício, conhece as técnicas, os programas modernos, projeta com minúcias os detalhes construtivos. Rino Levi, de várias maneiras, surge como face mais acabada da arquitetura moderna em SP já por meados da década de 30, todavia esse pragmatismo impediu a progressão do caráter mais investigativo e provocador encarnado na obra de Flávio de Carvalho.

Ainda nos anos 20 não podemos deixar de lembrar a importação do modelo norte-americano de arranha-céu. Antes de terminar a década, SP terá dois, além do já citado, Sampaio Moreira, em 1929 surgirá na paisagem da cidade, o Edifício Martinelli com seus 30 andares.

21. MORSE, R.M., op. cit. p. 376

22. SEGAWA, H. op. cit. p. 53.

## 5. ANOS 50: AS VANGUARDAS

As condições e contradições em que se encontra a cidade de São Paulo na passagem dos anos 40 para os 50 possibilita novas inserções da produção cultural, agora já totalmente inserida em um ambiente urbano industrial. A cidade é inflada por populações migratórias internas e por um fluxo cada vez maior de informações. São Paulo entra em contato direto com duas realidades, a do Brasil agrário e atrasado e a do mundo tecnizado rumo à *aldeia global*. As possibilidades são de um presente que é raiz do futuro a se construir.

Para as vanguardas européias do início do século era um presente revolucionário que permitiria tal construção, um presente constituído de idéias e de ação política. Em São Paulo na década de 50, esse presente é constituído de materialidade do ambiente físico em construção de fato.

A cidade assume finalmente, para o bem e para o mal, a consolidação de situação metropolitana em termos materiais, com um processo de conurbação feroz; e não materiais, o contexto sócio-político do segundo pós-guerra e o internacionalismo econômico e cultural característico da nova ordem mundial.

O Brasil dos 50 é um país que se afirma como futura potência, a industrialização está em franco desenvolvimento, um ufanismo radical toma conta da sociedade num todo, tanto de empresários ligados ao capital internacional, quanto de artistas e intelectuais progressistas que vêem um panorama aberto para mudanças sócio-culturais profundas. A segunda metade da década será conhecida como anos JK, caracterizada por esse positivismo decorrente da relativa prosperidade econômica. Ao nível da cultura a década será concluída com a construção de Brasília, os fenômenos da Bossa Nova e do Cinema Novo, então em fase inicial, a cultura brasileira alcançando grande repercussão internacional.

Em grande parte, a exposição internacional conseguida por artistas brasileiros decorre da própria situação mundial, a revolução midiática do pós-guerra começava a romper as distancias, tudo poderia ser verificado e avaliado quase instantaneamente e tudo ao mesmo tempo. De forma inexorável a produção artística penetra na lógica do capitalismo financeiro internacional como produto de consumo, logo mercadoria.

A pátria sede da nova lógica é os EUA, agora tutelando a reconstrução européia e o desenvolvimento do mundo periférico. Todos os fenômenos sociais tornam-se mercadoria, e internacionais, a partir do grande emissor, antena, da cultura polimórfica e anaética norte-americana. O cenário da realização dessa lógica são as cidades, no mundo todo assistiremos à explosão colossal da cultura e economia urbanas.

A nova realidade de SP, inserida em uma cena de otimismo em nível nacional e em uma reestruturação plena dos valores em escala internacional, vai gerar a mais vigorosa etapa da história cultural da cidade. Se o nosso objetivo, pelo momento, é identificar (tarefa difícil!), um perfil cultural para SP, muito provavelmente ele se explicita em sua forma mais acabada na década de 50. Evidentemente não estamos congelando esses dez anos, pelo contrário, nos interessa em um processo. E, em termos de modernidade industrial esse processo está em desenvolvimento desde os anos 20.

A sociedade paulista entre os anos 20 e 50 passa por transformações substanciais, especialmente de ordem econômica. Nos anos 20 a base econômica ainda era agrária apoiada em um sistema urbano de comercialização, e transporte, no sentido da exportação. Após a crise 29, a cidade oferece uma estrutura razoável montada, capaz de apoiar o novo direcionamento, o industrial.

Durante os anos 30 a cidade cafeeira torna-se a cidade industrial, atingindo seu ápice nos 50. As linhas ferroviárias, executadas para o transporte do café, são emparedadas por inúmeros galpões industriais, aumentando os trechos urbanos na capital. A massa urbana fica cada vez mais caracterizada por operários da indústria, a

imigração se intensifica ainda mais por conta da crise política do pré-guerra europeu. E não só europeus virão para a metrópole sul americana, também asiáticos e médio-orientais. As atividades das organizações políticas operárias tornam-se mais intensa. Os setores técnicos devem se especializar e profissionalizar.

“*Pela ciência, vencerás*” fica inscrito no brasão da Universidade de São Paulo, instaurada em 1934, confirmando uma das vocações da cidade, a de centro acadêmico. O pragmatismo imediato que tanto marcou a forma e a cultura da vila de São Paulo, agora atinge o estágio de pragmatismo tecnizado. De outro lado, a linha adotada pela Universidade segue os passos da escola francesa moderna das ciências humanas.

A forma urbana é tratada também de forma mais “científica”, iniciamos o ciclo dos planos, notadamente o proposto por Prestes Maia. Ao mesmo tempo fica mais evidente que nunca será possível planejar a coisa urbana de SP, na melhor das hipóteses as administrações públicas municipais correm atrás do prejuízo, dada a progressão da população e dos problemas.

A guerra na Europa catalisa mais esses fenômenos na medida em que incentiva a produção industrial brasileira e, também, por disponibilizar artistas e intelectuais que passarão a atuar em outras praças – disso quem mais se aproveita são os EUA -, passando por aqui. Também a guerra faz com que o Brasil, num todo, se aproxime mais do mundo desenvolvido, passa-se a ter mais notícias, e mais rápidas, dos acontecimentos na Europa e EUA.

Quando terminam os conflitos, o Brasil está mais atualizado e SP, por sua situação de centro industrial e acadêmico, de forma mais intensa. A cidade consolida-se como maior metrópole e maior parque industrial da América do Sul. Em termos culturais, entre vários outros fatos, são inaugurados o Museu de Arte de São Paulo (1947) e Museu de Arte Moderna (1948), demonstrando os novos confrontos na cidade, o primeiro financiado por Chateaubriand e o segundo por Matarazzo, um representando um império industrial o outro um império de meios de comunicações. Mas ambos representando o espírito aventureiro do europeu no novo mundo, não mais a aristocracia que bancou o modernismo dos anos ‘20.

Ao final dos anos 40 os reflexos dessa nova conjuntura estão latentes e em precipitação. A geração que vai fundamentar os debates culturais em SP da década de 50 configura-se como uma versão mais amadurecida das vanguardas brasileiras. O ambiente urbano que lhe serve de suporte diferencia-se do oferecido para os modernistas dos anos 20 no que temos de mais caro para as vanguardas históricas. A industrialidade latente, o movimento operário, a idéia de um país/sociedade em construção, a massificação (agora via meios de comunicação) das artes. Tudo isso materializado em uma forma urbana dinâmica e nunca pronta.

“*Uma das questões significativas é a constatação de que entre 1930 e 1951 o moderno conquista a condição de arte levada ao cidadão urbano, portanto recuperando o seu lado social e estabelecendo uma relação de proximidade com diversas camadas*”<sup>(1)</sup>. A arte faz parte dos objetos do sistema, urbano, como sempre o foi. Agora o sistema urbano tem configurações absurdamente mais complexas e densas que os das cidades históricas, portanto a arte deve assumir configurações muito específicas, a questão é que as linguagens das artes devem ser revistas para ressoarem em um público muito mais amplo e heterogêneo. As vanguardas de início de século na Europa tinham isso na mira. A vanguarda paulista dos anos 50 também.

Os modernistas da Semana na SP moderna, mas agrária, uniu-se à aristocracia urbana para viabilizarem seus projetos. Embora de importância artística fundamental para as gerações futuras, a relação entre a geração de 22 e as vanguardas estavam mais na esfera de um único elemento da linguagem, a forma. Os

1. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo, Hucitec/ EDUSP, 1995. p. 205.

temas eram voltados a uma procura, muito saudável para a cultura nacional, da identidade brasileira e seus aspectos mais enraizados, como a própria colonização portuguesa.

O modernismo propunha olhar para o Brasil tomando como lente, como instrumental, as pesquisas e propostas das vanguardas européias. A vanguarda dos anos 50 está inserida no universo mais diversificado e internacionalizado da metrópole do pós-guerra. Os vínculos agora são com uma mais numerosa burguesia urbana, com o meio acadêmico, com o circuito específico, com as associações políticas. A viabilização da arte frente ao público é possível pelos mais diferentes canais.

O moderno não é mais para uma elite aristocrática ficar chocada com as peraltices de seus filhos e sobrinhos, agora o moderno é um instrumento de reconhecimento, análise e intervenção na realidade metropolitana nervosa e caótica. Nestas condições as atividades culturais de SP apresentam-se em um patamar de equivalência com as vanguardas históricas, em pesquisas com as linguagens para as artes nos centros urbanos.

Um caso exemplar do processo das artes na metrópole dos '20 aos '50, é Alfredo Volpi. Quando da Semana Volpi tinha 26 anos, fez sua primeira exposição em '25 no Palácio das Indústrias, no Parque Dom Pedro. Não participou do agrupamento modernista, embora coetâneo, socialmente a distância é grande. Volpi é de origem operária do bairro do Cambuci, existe um muro (ou um vale) entre ele e o grupo "in". Contudo aos 60 anos, participará da I Exposição Concretista, as famosas bandeirinhas e mastros são dos anos '50. Volpi, em linguagem e comportamento se transforma numa das maiores traduções do espírito artístico de SP.

Uma das possíveis maneiras de se verificar esse caráter seria através dos usos das linguagens abstratas. Na passagem da 1ª para a 2ª. décadas, Malevich, Kandinsky e Picabia já propunham pinturas sem qualquer tipo de relação mimética com o real. Contudo, durante a SAM a abstração está totalmente ausente.

Mesmo nos anos 30, a abstração nas artes visuais ainda não chegara ao Brasil, da mesma forma que a arquitetura racionalista. Ela começa acontecer lentamente e isoladamente na segunda metade dos 40.

Apesar da presença de obras de Calder e Albers no III Salão de Maio em 39, não se nota uma aproximação mais efetiva de artistas brasileiros a estas propostas até os finais da década de 40.

Em 46 chega a SP Waldemar Cordeiro, que viria a ser a grande liderança dos concretistas. Para a formação e desenvolvimento da Arte Concreta em São Paulo, mais importante do que a exposição de 50 e premiação na I Bienal de São Paulo do artista suíço concretista Max Bill, é a participação de Cordeiro nos agrupamentos artísticos paulistanos. Se é indiscutível a influência de Bill e da Escola Superior da Forma nos meios artísticos da cidade; também o é o trabalho de Cordeiro, anterior à visita do suíço, em pesquisas iniciadas junto a um pequeno número de artistas, que Cordeiro agrupa no sentido de uma ação mais ofensiva.

A partir da 1ª. Bienal (1951) a abstração entrará de fato e em quantidade no cenário da pintura em SP. Acompanhada de muitas polêmicas.

Cordeiro traz, como Max Bill e outros, a abstração como experiência européia, ao entrar em contato com o ambiente urbano e com os novos artistas de SP, ela atinge expressões e dimensões de fato *natural* da cidade. Parece que a história toda da aglomeração paulistana é pautada pelo caráter abstrato. O local de passagem, o trampolim para outras regiões do planalto, depois a riqueza econômica que vem de fora, por fim a atividade industrial, por si, abstrata. Mais que uma questão estilística a abstração em SP foi a própria essência de penetração das artes no universo urbano, exatamente como o Futurismo o fora para a geração de 22.

É evidente que não houve um tipo de consenso em torno da questão, ao contrário muitas são as vozes contrárias às linguagens abstratas. Por ocasião da exposição "Do figurativismo ao abstracionismo" em 1949 no MAM, da qual foram excluídos vários artistas modernistas, o grupo chefiado por Di Cavalcante forma frente

contra a arte abstrata. Da mesma forma virão ataques da parte de Artigas por ocasião da I Bienal. <sup>(2)</sup>

Essa multipolarização dos debates demonstra claramente a situação heterogênea da cultura moderna de SP. Ao assumirem relações com as vanguardas internacionais, obviamente assumem também caracteres diversos. Os posicionamentos ideológico e filosóficos tem variadas matizes e o embate dessas posturas é o que aquece sobre maneira o ambiente cultural de SP nos anos 50.

Maria Cecília França Lourenço, em *Operários da modernidade*, desenvolve um capítulo sobre as festividades de comemoração do IV Centenário de São Paulo, intitulado “*A celebração do moderno*”, e justifica amplamente. “*São Paulo apresenta-se como uma metrópole em expansão e não lha basta empreender uma cerimônia celebrativa. Deseja abarcar todas as atividades inerentes às grandes cidades, propulsoras do desenvolvimento cultural e da vida material.*” <sup>(3)</sup> A *celebração do moderno* é no que consiste uma interminável lista de eventos, das mais variadas espécies, durante o ano de 1954.

Do grande cenário construído para receber os eventos, o Parque do Ibirapuera, às publicações, ou reedições, dos poetas modernistas, às feiras industriais, ao IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, tudo é marcado com o emblema do Moderno; bem ao contrário das comemorações do Centenário da Independência em 22.

Os artistas envolvidos na SAM e primeiros anos do modernismo estão, agora, em altíssimo prestígio na sociedade paulistana, e são chamados para as comemorações, Segall, Flávio, Villa-Lobos, Portinari, participam das várias montagens feitas para o Ballet do IV Centenário. O mais importante monumento erigido em 54 foi de Brecheret, o *Monumento às Bandeiras*. Mário de Andrade já havia morrido (1945), mas é amplamente lembrado e festejado. Oswald morre no ano das comemorações, em outubro, menos reconhecido pela oficialidade, mas sendo já recuperado pelos poetas concretistas e se tornará, em breve, uma das mais sacralizadas referências artísticas da cidade nas décadas futuras.

Contudo o maior destaque foi dado, sem dúvida, à arquitetura. Como sempre na história, para criarem os novos símbolos as sociedades recorrem a esse expediente. A criação dos símbolos da nova condição metropolitana de SP se deu por meio de grande apologia à arquitetura moderna. Assim como acontecera com as vanguardas européias, a arquitetura é reconhecida como arte que concentra maiores condições de expressar a modernidade, de conter os seus símbolos e as demais artes.

O IV Congresso Brasileiro de Arquitetos contou com a presença de Gropius, Le Corbusier, Aalto, Sert, entre outros, os mestres do período heróico ao lado dos grandes nomes da arquitetura brasileira, especialmente Lúcio Costa, curador da exposição de arquitetura brasileira. Mas o principal acontecimento arquitetônico de 54 é o conjunto do Ibirapuera projetado por Oscar Niemeyer e equipe <sup>(4)</sup>

A escolha dessa linguagem moderna, especialmente a de Niemeyer, como se tornou comum a partir daqueles anos em obras desse caráter político, demonstra que a grande capacidade alegórica que a obra dele ou da Escola Carioca impingia aos edifícios era altamente sedutora aos burocratas e a burguesia liberal dos anos 50, ao contrário da linguagem paulista, mais pragmática e programática que começava a tomar formatação mais precisa a partir daqueles anos também.

A personalidade que melhor traduz a linguagem da arquitetura que começa a se cristalizar como Escola Paulista, naqueles anos é Vilanova Artigas. Contudo, temos a presença marcante desde a década de trinta de Rino Levi, do ponto de vista formal e ideológico os dois irão se distanciar muito e, para as avaliações mais usuais, só

2. Ver a respeito desses embates, a obra de LOURENÇO, M. C. F. op. cit. p. 215-217.

3. LOURENÇO, M. C. F. op. cit. p. 225.

4. Hélio Uchoa, Zenon Lotufo, Kneese de Melo e Carlos Lemos

Artigas se apresenta como o que estamos querendo caracterizar como a linguagem de SP para a arquitetura. Mas isso é reducionista, a presença marcante de Rino, e Oswaldo Bratke também, no panorama cultural da cidade é decisiva para os rumos que a arquitetura paulista tomará nos próximos anos.

Em *Arquitetura Moderna Paulistana*, de Xavier, Lemos e Corona, entre 1949 e 60 eles são os mais citados com 4 obras cada um <sup>(5)</sup>. Portanto, podemos considerar os mais atuantes na cena de SP na década. Levi representando mais um certo temperamento tradicional em seu moderno de formação italiana e Artigas, formado pela Politécnica paulista e com atuação exuberante nos debates culturais e políticos da cidade, enquadrava-se mais precisamente nos contornos que definiam as novas gerações vanguardistas de SP. Contudo, ambos desenvolvem uma afinação disciplinar em suas obras que identificam a arquitetura aqui praticada, pelo menos nos bons tempos.

Artigas, a par do discurso político desenvolverá um agudo senso sintático à estrutura de seus edifícios, um dos discursos sintáticos mais precisos que conhecemos. A estrutura em seus edifícios alcança essa entropia, consegue sozinha ser forma, significado, construtibilidade, materialidade, um texto inteiro.

Rino Levi, de outro lado investe também nas questões disciplinares, os detalhamentos – imensamente famosos-, a construtibilidade, a resolução dos programas, definem sua arquitetura. O projetar em altíssimo nível de especialidade profissional, um dos mais belos exemplos do operar arquitetura como conhecimento especializado e profundo. Por essa via que Rino se afasta das questões políticas e assume posicionamentos de reformismo liberal que tanto vai desagradar as correntes analíticas das décadas futuras.

Portanto, a presença de Artigas é o que concentrará as atenções para as gerações em formação pelo momento e, mais ainda, na década seguinte. Uma presença marcada por uma arquitetura rigorosa e pelo posicionamento político. “O arquiteto de São Paulo pretendia demonstrar uma tese: que a responsabilidade do arquiteto se sustentava no conceito de projeto como instrumento de emancipação político e ideológico”. <sup>(6)</sup>

Na década dos 50 o arquiteto inicia o período das obras mais plenas em termos da linguagem por ele criada. Yves Bruand ajusta essa produção dentro de seu “O aparecimento do brutalismo e seu sucesso em São Paulo” <sup>(7)</sup>, contrapondo esse período ao anterior, organicista *wrightiano*, ou menos *funcionalista*. Bruand que demonstra, em sua obra clássica, desconhecer os processos da arquitetura em SP, simplifica sobre maneira o processo do artista. O olhar do crítico limita-se a observar influências internacionais diretas. Contudo não existem dois momentos autônomos e distintos, o *organicista* e um outro *brutalista*.

Artigas não chegou aos seus resultados por ser ou não uma arquitetura moderna, inclusive questionou várias vezes a validade da Arquitetura Moderna na sociedade brasileira <sup>(8)</sup>. Ela é o resultado de um processo definido por uma postura intelectual e ideológica, de seu princípio até anti-corbusiano, o contato próximo com a obra de Bratke, até sua expressão final, mais radical que o próprio Corbusier, ou qualquer outro dos mestres, em termos políticos, formais e construtíveis, uma arquitetura enquanto disciplina, espaço e estrutura, sem beleza fácil por convicção, ou com outra natureza de beleza, a beleza do construído, do cultural, do objeto social. Arquitetura sem concessões de espécie alguma, e pessoal. Isso nunca é demais lembrar, a linguagem da arquitetura de Artigas não persegue modelos, persegue

5. São elas: Artigas: Residência do arquiteto (49), Estádio do S. Paulo F. C. (52), Resid. José Bittencourt (56), Resid. Rubens Mendonça (58). Rino: Resid. Milton Guper (51), Laboratório Paulista de Biologia (56), Resid. Castor Perez (58), Galeria R. Monteiro (60). Ambos produziram bem mais durante a década, porém essas são as apresentadas pelo livro.

6. SEGAWA, H. op. cit. p. 144.

7. BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1981. p. 295-319.

8. Explícito em seu texto: *Le Corbusier e o imperialismo*.

invenções construtíveis. De preferência em soluções altamente sofisticadas – como o clube na Guarapiranga.

O próprio Bruand, depois de atribuir aos arquitetos de SP uma certa falta de talento <sup>(9)</sup>, chega a se impressionar com a expressão quase agressiva do arquiteto: “Com efeito, para Artigas, não pode haver separação entre arte, a sociedade e a ação individual, que sempre deve refletir uma tomada de posição filosófica traduzida em termos utilitários no plano prático” <sup>(10)</sup>. Bruand entendeu uma parte significativa do processo de SP por meio de Artigas, mas *a priori* já havia feito sua opção pelo “*triunfo da plástica*”<sup>(11)</sup>

Entretanto o posicionamento político de Artigas lhe conferiu um caráter consideravelmente dogmático, que por vezes interfere diretamente em sua atuação na cultura paulistana e até em sua arquitetura. No plano das discussões o levou a condutas de reação às posturas artísticas que poderiam lhe ser muito úteis, mesmo porque relacionavam-se muito mais intimamente com sua linguagem do que a arte de posicionamento puramente ideológico dogmático ou propagandístico. Episódios como suas críticas à I Bienal ou suas divergências com a Arte Concreta ilustram isso, como descreve França Lourenço: “a [crítica] *mais contundente é de Vilanova Artigas,...mostrando agora seu afastamento do MAM...identifica o evento como ‘expressão da decadência burguesa’... Mário Pedrosa... faz a defesa lembrando que muitos dos movimentos radicais e audaciosos vêm de artistas da União Soviética, como Kasimir Malevitch e Alexander Rodchenko, o que deixa dúvidas quanto à afirmação de ‘decadência burguesa’*” <sup>(12)</sup>

Muito das pesquisas com a linguagem das vanguardas seriam bastante férteis em contato com a cabeça criadora de Artigas, as operações com as linguagens que os concretistas fazem nos mostra como a absorção crítica e seletiva das experiências de vanguarda resultou em soluções notáveis aplicadas a urbe SP. Artigas se negou a isso por intransigência e, até, certa teimosia, de forma até a limitar sua pesquisa com a linguagem arquitetônica. Contudo, sua presença frente os novos arquitetos, principalmente na FAU-USP, proporcionou uma geração que parte de suas experiências, que como já dissemos são muito sofisticadas, e promoverão a ampliação das possibilidades da linguagem do mestre.

Desses novos arquitetos, o de maior destaque é, sem dúvida, Paulo Mendes da Rocha. Seu primeiro grande projeto é o ginásio para o Clube Paulistano em 1957, nesse momento ele já deixa claro, tanto a influência do mestre, quanto à ampliação da linguagem, especialmente os relativos à poética. Mendes da Rocha pode ser considerado, não ainda no final dos 50, mas um pouco adiante, o arquiteto que mais se aproxima das experiências realizadas pelos poetas concretos em termos de manipulação da linguagem (veremos a respeito, mais adiante). Outro grande exemplo do trabalho dos novos arquitetos nesse sentido é o Edifício 5º Avenida de Pedro Paulo Saraiva e Miguel Juliano, projetado em 1959 para a Av. Paulista.

Cabe ainda apontar que durante toda a década, a par do IV Centenário, as arquiteturas de Artigas ou Levi não são, em hipótese alguma, fatos isolados. Não só no Ibirapuera a arquitetura moderna se manifestava, ao contrário, toda a cidade está sendo reconstruída e ampliada lançando mão dos procedimentos modernos, em todos os níveis, para o bem e para o mal, com qualidade ou não, com objetivos culturais, técnicos, ou econômicos. Tão moderno como as experiências com as linguagens abstratas nas artes são os jogos lingüísticos da especulação imobiliária ou das administrações públicas totalmente despreparadas para o tamanho da encrenca em que se transformara a metrópole.

9. Bruand justificando porque pouco se falou da arquitetura em São Paulo: “...houve dois motivos principais: de um lado, a menos vivacidade dos talentos paulistas e o atraso maior com que se impuseram...” Será?! – BRUAND, Y. op. cit. p. 249.

10. BRUAND, Y. op. cit. p. 295.

11. BRUAND, Y. op. cit. p. 151.

12. LOURENÇO, M. C. F. op. cit. p. 220.

Mas no que diz respeito aos objetos arquitetônicos, vários na década são emblemáticos em rigor quanto a arquitetura programática paulista e quanto a nova situação metropolitana. Tanto de arquitetos da cidade quanto dos de fora. Do segundo grupo um caso exemplar é o arquiteto David Libeskind e o seu projeto para o Conjunto Nacional, na Av. Paulista com Rua Augusta, em 1955. Que outra realidade brasileira capacitaria uma macro estrutura urbana-arquitetônica como a representada por esse edifício de escala metropolitana, seus múltiplos usos, seus volumes e sua articulação na morfologia da cidade em 3d.

O Copan de Niemeyer, projeto de 1951, é um fenômeno bem parecido. Nenhuma outra obra sua em outro lugar se equivale a essa, ela é radicalmente exceção na obra do arquiteto, ele mesmo por vezes chegou a negar a autoria do objeto que está lá construído. A urbanidade nervosa de SP contamina o edifício, que chega a negar uma boa parte da poética característica do autor.

Ainda uma enorme quantidade de edifícios é construída no período, especialmente na área conhecida como Novo Centro, apartamentos, escritórios, hotéis, mistos e uma tipologia de térreos que marcou a arquitetura da área central, as galerias.

Também marcante na arquitetura da cidade é o trabalho de estrangeiros como Franz Heep e Jacques Pilon ou Giancarlo Gasperini que marcará muita a paisagem da cidade nos próximos anos. Edifícios como o Itália nas avenidas São Luis com Ipiranga de 1956, de Heep, ou Edifício Paulicéia também de 56, dos dois últimos, na Av. Paulista, são símbolos da cidade e, especialmente, de um tipo de mentalidade implantada na cultura da cidade dos anos 50.

\*\*\*

Quando há pouco nos referimos a Paulo Mendes como o equivalente na arquitetura ao *concretismo* é por acreditarmos que, entre todos os fatos culturais de SP nos anos 50, o que mais radicalizou as experiências com o objetivo de se apresentar como produto das sociedades urbanas em especial da urbe SP foi o Concretismo, principalmente o grupo de poetas.

O grupo inicial em torno de Waldemar Cordeiro é formado por artistas plásticos e designers apresentando-se ao público bem ao espírito das vanguardas, um manifesto em 1952, o *Ruptura*, assinado por: Charroux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladislaw, conclamando “*a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático*”.

A aproximação dos artistas paulistas às tendências mais construtivas não foi determinada por algum tipo de desinformação das manifestações internacionais ligadas ao expressionismo abstrato em voga dos anos 50. Foi, por um lado uma opção, já que o próprio Cordeiro deixa isso explícito em “*O expressionismo fordista*”<sup>(13)</sup>. De outro lado, a preferência ao racional em detrimento do expressivo em SP decorre de uma quase imposição do ambiente paulistano nos anos 50, tanto ao nível da construção urbana, quanto das ideologias.

O *projeto construtivo*<sup>(14)</sup> é uma decorrência direta da realidade presente em que estão imersos os intelectuais paulistanos - mesmo considerando, e por causa dela, a situação de país periférico. Este enraizamento no presente como construção do futuro está presente nas vanguardas históricas e também nos anos 50 em SP.

O tema recorrente é a industrialização, as mídias, o movimento urbano. É necessário uma arte que se expresse em condições de igualdade - na era da reprodutibilidade, como já aprendemos com Benjamin -, uma linguagem apropriada para as artes, e a linguagem é a própria freqüentação de SP. Caótica a procura da exatidão programática, a exatidão urbana a procura do lirismo vital.

13. Ver em: *As linguagens artísticas e a cidade*

14. ver em: AMARAL, Aracy (apresent.). **Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962**. Catálogo de Exposição, MAM – RJ / Pinacoteca do Estado de São Paulo, RJ/SP, 1977.

Nesse sentido trabalharam profundamente os poetas concretistas. A primeira publicação do grupo formado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari foi a revista *Noigandres* em 52. Em 58 publicam o “*Plano piloto para a poesia concreta*” abrangendo uma gama muito grande, porém seletiva, de referências, não modélicas e sim metodológicas. Em termos de relação com as pesquisas das vanguardas o grupo se mostrava tão polimórfico quanto a metrópole, do *Dadá* ao *Construtivismo*. Mas, principalmente, apuraram e concentraram as experiências dos primeiros modernistas da urbe.

Apesar do já mencionado *modernismo* um tanto juvenil que foi a Semana de 22; a geração de 20 deixou dois legados imprescindíveis para as artes posteriores, sem os quais não se penetra nas manifestações culturais paulistas nem nas suas linguagens. Um primeiro ideológico, que o Brasil é o país destinado à realização das utopias, o segundo seria mais um procedimento técnico, mas que é de uma só vez sintático, semântico e pragmático, também político: a *antropofagia*. Como nos diz Haroldo de Campos: “... a arte construtiva brasileira constitui um magnífico exemplo da antropofagia cultural, preconizada por Oswald de Andrade: devoração crítica do legado universal sob a perspectiva crítica da ‘diferença’ brasileira. ‘Somos concretistas’, escreveu, com efeito, Oswald em seu fundamental Manifesto Antropófago de 1.929”<sup>(15)</sup>.

O que podemos verificar é que a par destes posicionamentos, recorrentes em todas as retomadas das vanguardas históricas nos 50 em vários centros, o Concretismo paulista passa para um estágio adiante, mais do que dar continuidade às soluções formais criadas nos anos 20, vai se direcionar às bases destas soluções, ou seja, vai dedicar-se à pesquisa da linguagem. A partir da absorção, das experiências das Vanguardas, os Concretistas, mergulhados num ambiente urbano cada vez mais auto-reprodutor e *mediático*, radicalmente industrial, nada idílico e, por ser periférico, um tanto ralo de toda a sub-cultura tecnológica mundial, vai chegar a entendimentos do *procedimento* artístico aplicado a esta realidade.

A movimentação Concretista teve como principal objetivo produzir uma arte inserida no ambiente urbano de SP, como acontecimento cultural da metrópole, e como tal, atendida no que está acontecendo no mundo, sabendo que se produz cultura urbana tendo consciência das linguagens urbanas. Neste sentido irá tornar-se a grande referência de procedimento artístico para gerações futuras na urbe SP.

\*\*\*

A nova arquitetura e a nova ebulição cultural e universitária têm como *set-up* uma morfologia urbana bem distinta daquela do entre-guerras. O centro original não sofreu grandes transformações, em termos de viário ficou nas retificações e alargamentos levados a cabo até os anos 20. O Pátio foi reformado, demoliu-se o Palácio do Governo eclético e substituiu-se por uma possível cópia do jesuítico. Foram concluídas as obras da Catedral da Sé, iniciadas na década de 20. A quantidade de novos edifícios modernos também não é expressiva na área central antiga.

O grande acontecimento urbano da metrópole cosmopolita, os cinemas, restaurantes, teatros, bares aconteciam na área do outro lado do antigo riacho do Anhangabaú. O centro expandido ou Novo Centro. A região da cidade onde estavam sendo construídos os novos edifícios residenciais e de serviços pela nova arquitetura paulista. Aí concentra-se o centro nervoso de toda cultura de SP, a material e não material, os prédios, os temas artísticos, os automóveis, a comunicação visual, o capital.

“No final dos anos 50, o centro de São Paulo estava claramente dividido, pelo vale do Anhangabaú, em duas partes. Na parte voltada para sudoeste, tendo por eixo a Barão de Itapetininga, formou-se o centro das elites, com suas lojas, restaurantes,

15. *Ibidem*

escritórios e consultórios – a Cinelândia paulistana (região das avenidas São João e Ipiranga) – e até mesmo uma elegante rua de apartamentos de alto luxo, que ocuparam os terrenos das antigas mansões da rua São Luiz. Este passou a ser o “Centro novo”. Para o “lado de lá” do Anhangabaú, o antigo centro tornou-se o “Centro velho”, voltado para as camadas populares. Suas lojas se “popularizaram”, bem como seus cinemas (o Rosário, no Martinelli; o São Bento, na rua de mesmo nome; o Alhambra, na rua Direita; o Santa Helena, no palacete de mesmo nome na Praça da Sé, etc.). Nas ruas Quinze de Novembro e Boa Vista sobreviveram – pela força da tradição, talvez - os bancos e alguns profissionais ligados à área jurídica, visto que lá permaneceram o Fórum e o Palácio da Justiça.”<sup>(16)</sup>

O sentido nobre de crescimento da cidade já indicado por Antônio Prado teve seqüência nas décadas seguintes, ou seja, a face sudoeste do centro recebeu concentração absoluta dos recursos municipais e foi abastecida com grande infraestrutura e melhoramentos urbanos. Além desse centro expandido estão os bairros de elites bem aparelhados. As faces leste e norte da cidade ao contrário, desde o início do século, esta sendo ocupado pelas fábricas e os conseqüentes bairros operários, sem investimentos e resolvendo-se de forma totalmente desordenada.

No Brás configura-se um centro alternativo extremamente dinâmico e próspero com cinemas, cantinas e as festas das comunidades italiana e espanhola lá concentrada. Mas no resto da cidade mais nada, deixa-se em um abandono tal que se criará um dos mais problemáticos sítios urbanos mundiais.

Isso porque essa periferia não cessará de crescer até os nossos dias, sem controle, sem projeto, os planos propostos são míopes e irrealizáveis. O único objetivo do plano é ser elaborado, ele é em si um fim, porque não se formulam manejos desse planos, metodologia e investimentos serão sempre precários até o início do século XXI.

As configurações sócio-econômicas, o crescimento industrial, as organizações operárias, bem como a resposta da intelectualidade paulista durante a década de 50, estabelecem bases para uma proposta de sociedade, para um projeto social. De certa forma o desenvolvimento dos acontecimentos do período conduzem a esse objetivo. O projeto paulista constituiu-se como uma alternativa à carnavalização oficial getulista produzido na Capital Federal, salário mínimo e arquitetura neobarroca, pão e circo. Venceu a alegoria da forma moderna, sem contradições ou senso crítico, o *triumfo da plástica*, pura, o discurso acontece na esfera do encontro social, do bar, do salão, a arte que vai para a rua é pura estetização da modernidade sem conflitos.

Ao contrário da cultura produzida no Rio – do final da Guerra até a transferência da Capital, que fique claro -, contemporizadora, sem conflitos, cortês, a cultura de SP se apresenta em termos de projeto alternativo, agressiva e conflitante, programática e seca. A objetividade da cidade que nasceu *antipelágica*, nos termos de L. Saia, permanece assim até os anos 50, e agora com uma produção cultural que responde em altíssimo grau a essa condição.

O projeto *antipelágico* de SP sucumbiu ao Nacional herdeiro da ditadura Vargas com seus tenentes, mas também com sua corte artística e intelectual.

16. VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo, Studio Nobel/ FAPESP/ Lincoln Institute, 2001. p. 264-265.

## 6. ANOS 70: A NOVA REALIDADE URBANA

Destacamos agora um pequeno trecho de Luis Carlos Maciel, personagem destacado na cultura, ou contracultura, brasileira do *baby boom*, seu comentário em relação aos últimos anos da década de '60, tendo como cenário principal SP:

*“Em 1967, fui convidado por José Celso Martinez Corrêa para fazer um laboratório com os atores do Teatro Oficina. Ele queria revolucionar a forma de interpretação, após ter visto Terra em transe. De suas experiências nesse laboratório surgiu a polêmica e inovadora montagem de O rei da vela. Em 1967 também, Caetano [Veloso] lançaria a música Tropicália e se encantaria com O rei da vela. Diferentes artistas, diversas artes, que protagonizaram aquele momento de extraordinária efervescência cultural”* <sup>(1)</sup>

No Brasil podemos dizer que a década de 60 representou a quebra precisa em dois momentos marcantes, a euforia positiva e produtora dos processos desencadeados nos 50 e as crises diversas que serão detonadas nos 70. A década de 70 é a mais vertiginosa queda na real que o século XX presenciou, mais ainda que as Guerras, quando o Mal ainda é identificável, material.

Obviamente já estamos em uma era em que não existem mais fenômenos locais, nem nacionais, tudo é reflexo das grandes ondulações internacionais. A década de 70 é um encontro com o desespero no mundo todo. A maior evidência disso é verificável nas expressões juvenis, por serem das camadas que mais criam expectativas em relação ao futuro e, também, são os grupos sociais que dominarão em grande escala as vitrines das *mídia*. Os 60 chegam ao final envoltos ainda pela atmosfera dos incensos, canabis, sons e cores psicodélicos do *flower power* e do *peace & love*. Os 70, em plena fúria nihilista dos *punks*, *hate & war*, as batidas nervosas e o negro na indumentária.

A década é marcada por crises, em todos os setores e de todas as naturezas. Na economia, OPEP, o desemprego galopante nos países desenvolvidos, o quebra-quebra – que vai tornar-se corriqueiro – das nações em desenvolvimento. Na política, as quedas das ideologias, a ascensão de sentimentos xenófobos e *neo-nazi* na Europa, a onipresença armada dos EUA no mundo todo. Nas artes, o inexorável domínio das *mídia* eletrônicas sobre as expressões imediatas e experimentais e a decorrente experimentação gratuita envolvida em excentricidades tais, para também interessar às *mídia*. Nas religiões, o radicalismo das posturas, a sectarização contrária ao ecumenismo dos anos 60. Nas tecnologias,...não. Não existe crise no desenvolvimento das tecnologias da enésima fase da Revolução Industrial. E, até, o contrário, parte das crises é proporcionada por essa velocidade de desenvolvimento. Na mesma velocidade devemos mudar a percepção, a sensibilidade, o intelecto, o comportamento das sociedades, a ética, muito complexos os panoramas que se descortinam para o fim de século.

O espaço físico onde se processam e realizam todas essas crises, evidentemente, são as grandes metrópoles internacionais. Nesse ambiente a crise é facilmente identificável, tal o grau de degradação que passaremos a presenciar na década toda. Não só os conjuntos habitacionais nas periferias, feitos de acordo com os princípios modernistas, mas que fomentam ainda mais a exclusão, e, principalmente, os centros urbanos entram em declínio material e abandono, preteridos pelas ilhas privatizadas, dos shoppings centers comerciais ou culturais e dos condomínios.

De outro lado, as políticas urbanas levadas a cabo pelas administrações, seguindo distorções simplificadoras do *racionalismo*, priorizam os fluxos, as estatísticas e as operações pragmáticas. A cidade enquanto espaço suporte das manifestações sociais, enquanto expressão da esfera pública, perde seu sentido. A

1. MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996. p. 19.

função existe, porém o significado é difuso ou inexistente. A crise das cidades nos anos 70, já observada por J. Jacobs ou G. Cullen na década anterior, é uma crise de significado. O predomínio dado aos componentes sintáticos da linguagem urbana, pelos conceitos e métodos *modernos*, prejudicou claramente seus aspectos semânticos que desencadeou o processo agudo de deterioração formal.

Os ambientes urbanos dos 70 assumem definitivamente aquela aparência da literatura *sci-fi*, tipo *Blade runner*, de lugar inabitável em condições de mínima normalidade, lugar do perigo e do ilegal, da competição regulamentada por toda espécie de trapaças.

SP inscreve-se perfeitamente nessa descrição, em condições mais dramáticas por ser uma das maiores metrópoles no lado pobre do mundo. A década é marcada por inúmeras heranças da anterior, como não poderia deixar de ser, mas elas são muito particulares, vejamos.

Entre o entusiasmo dos anos 50 e os anos 70, o grande fato político em nível nacional, é o golpe de 64. Portanto estamos em pleno andamento da ditadura dos generais. Época do *país que vai para frente*, então *ame-o ou deixe-o*. Época da censura e das perseguições a artistas e professores. Contudo, ainda vive-se as esperanças das revoltas de 68, ainda vive-se, o sentimento de transformação radical das estruturas, da Revolução. Os partidos de esquerda, proscritos, articulam na clandestinidade, o Movimento Estudantil, na impossibilidade da UNE, mantém parte de suas estruturas locais. A grande repressão dos militares na mudança de décadas diminui sensivelmente a luta armada nas cidades.

Em grande medida a manutenção de algum otimismo em relação às soluções dos problemas da sociedade é bancado, no início da década, pelos últimos suspiros do *milagre brasileiro*, com a sucessão de crises econômicas as opções pelas soluções individuais ficarão mais evidentes, a própria ditadura não conseguirá sobreviver mais uma década.

Os nomes citados por Maciel no início desse capítulo estavam exilados do país, Caetano (com Gilberto Gil) desde 69 e Zé Celso a partir de 73, por ocasião da montagem de *Gracias señor*, a mais radical provocação, das muitas que ele fez desde *O rei da vela*. Caetano e Gil voltam logo, em 72, Zé Celso só em 78.

Contudo, são presenças marcantes na cultura da cidade, mesmo quando não fisicamente. Eles e outros representam uma ponte que existe entre os acontecimentos dos anos 20, 50 e dos 70, na cultura de SP. A expressão da cidade na tríade *antropofagia / concretismo / tropicália*, fenômenos específicos da cultura multifacetada de SP, com as mesmas bases lingüísticas, a antena no cosmos os pés na terra, ou algo próximo, todo o mundo aqui do jeito que se faz aqui.

Quem recolocou Oswald para a cultura da cidade foram os poetas concretos, o texto teatral *O rei da vela* de Oswald é o grande marco da linguagem tropicalista-antropofágica de Zé Celso; Caetano, autor de *Tropicália* fica *encantado* com o teatro de Zé ao mesmo tempo em que aprofunda as questões poéticas de suas letras em contato com Augusto de Campos. Vários círculos de fecham na vida cultural da urbe no final dos 60 e início dos 70. Somamos a esses a pintura concreta, ou *pop-cretos* nesse momento. Mas o mesmo não ocorre com os vínculos político partidários de artistas como Artigas, a maior parte das experiências artísticas que seguem essa tríade são excomungadas pelo Partido. Para estes, a linha engajada continuidade do Centro Popular de Cultura dos anos 60, com tonalidades explicitamente panfletárias, o que convenhamos é muito diferente da experiência com a linguagem na arquitetura de Artigas, é o modelo de revolução cultural.

Levando-se em conta as novas posturas da esquerda freudiana internacional a *la Marcuse*, as notícias negativas cada vez que se olha para a caixa preta soviética, as posturas dos PCs pelo mundo, a urgência de novos modelos, próximos e distantes, como a dimensão do psicológico ou a preocupação com o meio-ambiente, as palavras de ordem socialistas ainda persistirão na passagem para os 80, mas cada vez com menos fôlego.

Todavia, a par dessas heranças dos 60 que continuam a se desenvolver durante a década, devemos observar na produção cultural da urbe aquilo que se caracteriza como sinais da época e dos próximos passos da aventura paulista na esfera da cultura urbana. Uma vez que o *tropicalismo* se desintegra em fenômeno de *mass mídia*, tanto é que os músicos de sucesso se mudam para o Rio, Tom Zé, sem sucesso, não, por isso mesmo é o único que continua muito interessante. O *concretismo* vai ficar um tanto restrito a um público segmentado e universitário por algum tempo. Zé Celso, ao voltar do exílio montará o *Te-ato Oficina* nos moldes de intransigente guerrilha cultural por quase 20 anos antes de alcançar um público mais amplo. Resta-nos observar os acontecimentos em outras circunstâncias, mais setentistas mesmo.

### **6.1- A cultura oficial e comercial:**

Apesar de certa continuidade dos princípios artísticos da década anterior, como as posturas políticas, da *pop-art* engajada (ver Cláudio Tozzi, Maurício Nogueira Lima etc), no teatro da linha *CPC* ou *Arena*, do cinema realista marcado pelo advento do *Cinema Novo* e vários outros; o que vamos vai ter de mais característico nos anos 70 é a profissionalização em termos de produto comercial cultural. Com certeza é um processo inerente à própria era industrial, porém nessa década em SP é que a profissionalização fica cristalizada.

Mesmo porque, já contamos com um universo imenso de público para as artes na metrópole, não só quantitativamente, mas também com formações diversas. O milagre econômico inflou a classe média urbana que frequenta as universidades - inclusive as particulares que se multiplicaram feito vírus de lá até hoje -, são profissionais em vários setores da vida urbana e consumidores em potencial.

Também a mídia deseja e proporciona audiências ainda maiores, portanto até os públicos menos favorecidos financeiramente, mas muito numeroso, também participará do mercado. As artes populares alcançarão audiências em porte de multidões. A cultura de SP nessas condições não mais existe em um corpo, se não único, porque nunca o foi, pelo menos com uma identificação de unidade. Agora se trata das culturas de SP, ou de como qualificarmos o termo *cultura artística*.

Existe um tipo de produto de entretenimento urbano de função econômica e social que as *mídias* denominam *arte*. Também existe outro produto de grande valor financeiro exclusivo a conhecedores e iniciados pelo qual as grandes audiências não têm nenhum interesse, que permanece restrito a um reduzido segmento da sociedade, também conhecido como *arte*. Também consideramos *arte* algumas pulsações das inquietações sociais em virtude das contradições da vida urbana, as expressões dos guetos e do submundo social ou de ermitões dos centros urbanos em viagens totalmente particulares, ambas com pouquíssima audiência, quase sem valor financeiro, mas com um poder de reprodução foquista muito curioso e diversificado.

Com certeza muitas outras coisas chamamos de arte nos sistemas urbanos – até ele todo -, contudo, estamos aqui identificando duas vias para observarmos a cultura de SP nos anos 70, uma oficial, por pertencer às ordenações da lógica capitalista industrial urbana, aquela que se constitui em produto de consumo sistematizado, muitas vezes com muita qualidade também, para públicos específicos do universo urbano. E outra, que pode ser reconhecida como *underground*, sem público específico não conta com recursos materiais, vive da própria pesquisa e de trocas nos mercados artísticos não oficiais, ou seja, todo o resto da cidade, suas ruas, galerias, botecos, becos.

A tv em primeiríssimo lugar da preferência nacional, o *medium* e a realidade, a cidade pela janela eletrônica e agora, desde 1972, a cores. A forma de difusão artística mais democrática e de maior alcance já encontrado. Em termos de impacto cultural atinge, com minúsculas exceções, todos os segmentos urbanos – não urbanos também. Ainda nos 70 persistia uma inútil discussão se a tv era ou não cultura ou arte,

se ela alienava as massas em seu caráter educacional ou desvirtuador. Bobagens, o médium é amoral, a sociedade que lhe dá as finalidades. Com as posteriores revoluções nas comunicações digitais essas discussões ficam totalmente sem sentido.

Agora, 20 anos depois da TV ser implantada na cidade, sua definição de imagem é bastante satisfatória e acessível mesmo para as massas e já se consolidou como grande *display* para vendas, de tudo, coisas, sonhos, políticos. Ela vai determinar as linguagens, as modas e os profissionais que centralizarão a cena cultural oficial, especialmente na música e na dramaturgia percebe-se tal fato.

E nestas condições a produção e consumo culturais estão bastante intensos. Os teatros se reproduzem em espaços e companhias, os restaurantes na mesma proporção. O programa-de-fim-de-semana-classe-média, o espetáculo, musical ou teatral seguido de pizza nas cantinas do Bexiga, o bairro boêmio da época. Os cafés, as *boites*, livrarias – se bem que a literatura passa por dificuldades de público, custos e censura – se multiplicam pela cidade. Assim como a tv, a cultura urbana é múltipla, cabe de tudo, *rock* ou *gafieira*, comédias ou dramas políticos.

Nos circuitos especializados das artes plásticas tem impulso decisivo a profissionalização do mercado para artistas brasileiros vivos, e jovens. A geração da pop art politizada, Tozzi, Antonio Henrique do Amaral, Gilberto Salvador, Granato, se torna a geração dos pintores profissionais - liberais. A atuação da *Escola Brasil* e seus “alunos” Fajardo, Baravelli, as presenças marcantes de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, movimentam o circuito. A *Escola Brasil* com a proposta de configurar uma escola paulista de desenho contemporâneo consegue manter um pouco do elementarismo da arquitetura da vanguarda paulista. Desta forma demonstra como as artes dos circuitos, dos artistas-profissionais não estão, sendo colocadas aqui, em todos os casos, como sub-produto de uma cultura mais audaciosa, simplesmente estamos observando os panoramas que se formam no período.

Como o cinema da *Boca do Lixo*, e as conhecidas *pornochanchadas*, que podem até ser popularescas, - como também os filmes de Mazaropi, no final tudo saído do mesmo caldeirão das repressões ao pensar pela ditadura militar - e desprovidas de pretensões artísticas, mas fazem parte da cultura da cidade e também proporcionam um patamar mínimo para a formação de profissionais do cinema em SP. De outro lado a obra intimista, e alternativa ao *Cinema Novo*, do cineasta Walter Hugo Khoury, em que as personagens são altamente marcadas pelas tensões e angústias proporcionado pela vida na urbe, a própria cidade, sem uma representação direta, é personagem ativa e com profundidade psicológica.

Em nível nacional é a época da Embrafilme, do cinema tutelado e controlado, o maior épico de propaganda nacionalista do período foi a produção de Oswaldo Massaini em 1972, “*Independência ou morte*” com Tarcísio Meira e Glória Menezes e direção de Carlos Coimbra. Deprimente e exemplar: atores televisivos, produtor piegas de direita, diretor inexpressivo, enfoque burlesco e pretensamente histórico da Independência do país. É também a época de “*Dona flor e seus dois maridos*”, folclorização absoluta e absurda do Brasil por meio da obras literária de Jorge Amado, produzido pelo império dos Barretos, dirigido por Bruno, objeto típico do controle das produções cinematográfica e dos recursos pelos produtores e diretores do Rio, com também o é “*Chica da Silva*” de Carlos Diegues, a mesma imagem de Brasil carnavalizado, sem substância e sem pesquisa de linguagem que, contudo, monopoliza os poucos recursos para o cinema no país.

As Bienais prosseguem na década refletindo as novas configurações culturais e, agora, com certa ingerência do mercado, orientadas pelas modas internacionais criadas pelas *mídia*, também aparece de forma cada vez mais marcante a figura do formatador por meio de curadorias, que mais que nada propõem enquadrar o inenquadrável, o insólito das rebeldias controladas e *oficializadas*. Tanto é, que o interesse ficará concentrado nas salas especiais de um Beyus ou um *Fluxos*, ou em uma retrospectiva de Flávio de Carvalho.

## 6.2- A cultura *underground* e de pesquisa:

A urbanidade com significados difusos e fragmentada dos 70, somada à repressão política da ditadura, somada a ascensão prodigiosa de uma cultura burguesa e mercadológica de peças de teatro, comédias e romances e shows musicais, em mega-eventos de exposições, em grandes produções profissionais e caras, somadas a pulverização das ideologias, somadas à falta de sentimento cívico ou comunal face ao governo de exceção... Como resultado temos o fenômeno cultural mais expressivo de SP nos setenta, o que se convencionou chamar de *underground*, *subcultura*, *alternativo*, *marginal*, ou qualquer termo equivalente.

Muito provavelmente esse comportamento é observado em toda a história, as expressões culturais não oficiais ou institucionais sempre ocorreram, em certa medida delas começam as grandes revoluções nas artes. Contudo é difícil imaginar um Brunelleschi como um *out sider* total (embora Borromini seja fácil imaginar nessa situação) e, mais, que essa condição definiria as bases de sua revolução na arquitetura do século XV e em toda história futura. A condição de *marginal*, de *underground* ser a própria base lingüística da expressão cultural é um fenômeno, primeiro, da modernidade, mas com contornos definitivos só na era da cultura de massas, da *modernidade midiaticizada*.

Os anos 60 difundiu internacionalmente, claro, os fenômenos *culturais do underground*, primeiros os *beats*, parte da *pop art* – não esqueçamos que outra parte é top de linha no mercado de arte novaiorquino -, depois a cultura dos guetos negros americanos, os *hyppies*, o sub mundo – ou o mais *over* dos mundos – da cultura das ruas, por vezes dos centros universitários; contudo a cisão mais dramática de cultura e subcultura *underground* ficará por conta dos setentas.

Quando as *mídias* coordenam as manifestações e são controladas pelos grandes conglomerados econômicos, deve-se travar uma luta de abrir brechas ou cavar espaços de veiculação. O sentido de guerrilha urbana, político nos anos 60, assume um significado de guerrilha cultural nos anos 70.

Em SP essas coisas são mais claramente observadas nos finais da década, quando já temos os primeiros sinais de abertura política, quando o movimento estudantil volta às ruas – a data é **1976** e o fato, missa de sétimo dia do jornalista Vladimir Herzog, assassinado na prisão -, alguns contatos são restabelecidos, em 79 ocorrerá o show televisivo da volta dos anistiados, no *Jornal Nacional*.

Ao final dos anos 70 os espaços da cidade tiveram que ser reconquistados após a repressão às manifestações dos dez anos anteriores, em que o espaço urbano foi fechado a qualquer tipo de ação que não as estritamente operacionais dos mecanismos de funcionamento da cidade, exacerba-se o caráter técnico-mecânico-funcional do pensar a cidade em seu planejamento, decorrente do pensamento 'militarista' da administração pública em todas as áreas. Poucas vezes os artistas e arquitetos conseguiram furar este esquema e levar seus trabalhos e pesquisas para o espaço da cidade.

Antes de se instituir, a partir da metade dos anos 80, a grande fraude que serão os anos futuros com os *yuppies*, o neo-liberalismo, a falsas rebeldias pré-fabricadas, tipo um tal de *transvanguarda*, as pesquisas e eventos que marcam a passagem de décadas são numerosos e muito diversificados, seria necessário um trabalho aparte para um levantamento ainda que superficial da cena cultural em SP dos 70. O que vamos colocar a seguir são alguns exemplos, muito marcantes, mas não em condições de demonstrar a totalidade, mais a título de ilustração desse panorama cultural.

...na **música**: Antes de tudo Walter Franco, nada que foi produzido na década anterior e nos anos 70 é mais profundo, mais subversivo, instigante e revolucionário no tratar a linguagem que a música de Walter Franco e explosão que foi sua apresentação de "Cabeça" no festival televisivo, agora carioca após a fase áurea desse tipo de evento em SP dos fins dos 60. Como descreve Augusto de Campos: "Quando WF apareceu, de "cabeça", na música popular brasileira, quase não tinha

*anteriores. Nem os protagonistas da Tropicália tinham ido tão longe. Era música concreta “in concreto”. Foi no Festival de Globo de 1972...a explosão da letra em estilhaços de poesia e a sua implosão nos olhos do silêncio...racharam a cabeça da música popular”* <sup>(2)</sup> e mais ainda a cabeça da estrutura plastificada do festival televisivo em rede nacional da, mais que *pelágica*, Rede Globo, empresa privada, porém, órgão oficial de comunicação da Ditadura Militar.

A experiência artística, mais que música popular, de WF explicita a continuidade, não só das pesquisas da construtiva década de 50 em SP, mas principalmente a efervescência cultural que permanece nos *undergrounds* da urbe, longe dos olhos, e da compreensão, dos militares ou dos espaços das artes oficiais e comerciais.

Depois, mais para o final da década, ainda assistiremos outras aparições como a de Walter, Arrigo Barnabé é um deles, e bem típico de SP. Primeiro porque não nasceu aqui, integrado a setores da USP mais dado às pesquisas, absorve rapidamente os fluxos dinâmicos da cidade e os recoloca, antropofagicamente, como linguagens dos sons. “*Diversões Eletrônicas*”, apresentada no Festival Universitário da TV Cultura de SP é bem o caso, o trabalho, show e disco, “*Clara Crocodilo*”, no início dos 80, mais ainda. Itamar Assunção com sua banda “*Isca de polícia*” seguirá passos parecidos, mas com operações diferentes, mais musical, mais ligado ao semântico da marginalidade urbana, quase cinematográfico, enquanto que Arrigo á mais forma, sintático, e estrutural em relação às composições. Contudo, ambos tenham se dedicado nos anos futuros às pesquisas das raízes da música brasileira.

Na seqüência o espaço foi aberto para eventos menos profundos mas significativos para cultura da cidade, como o grupo *Rumo* e a geração *Lira Paulistana*, teatro, mais um pequeno auditório, localizado nos fundos e no sub-solo de um prédio na Praça Benedito Calixto, em Pinheiros, bairro ocupado pelos universitário da USP, junto ao gueto da Vila Madalena – a antiga, não essa *coisa* que está lá hoje. Depois ainda os punks, explodindo nas periferias de SP, *Cólera*, *Olho Seco* e outros são o retrato disso e não a fajutagem que foi parar nas mídias. O rock alternativo no início dos 80 é a face mais classe-média e universitária desse fenômeno, que produziu coisas interessantes com o *Ira!* ou, mais alternativo, *Akira S e as garotas que erraram*.

Todas essas expressões já registram os novos rumos da cultura urbana internacional, o desespero perante uma realidade material monstruosa coordenada por um monstro maior e imaterial, a indústria midiática. Júlio Barroso a mais completa tradução paulista dessa época da cultura internacional - mais em termos de postura cultural que pela música propriamente dita da “*Gang 90*” -, pode ser colocado, pelas circunstâncias, quase como nosso Ian Curtis.

...nas **artes plásticas**: Muito mais difícil é traçar um recorte alternativo ao oficial, nas plásticas. Primeiro porque a cisão entre uma e outra, nesse caso, é muito menos precisa do que na música popular, evidentemente. Segundo porque o próprio circuito específico transita entre o oficial e o underground, as Bienais confirmam isso, tanto vemos o eterno *dejavu* que marcará o fim do século, como experiências mais radicais, porém na maior parte dos casos, muito efêmeras.

Também a própria disciplinaridade das artes plásticas lhe impõe uma atmosfera distante das raízes mais *undergrounds* como as periferias e o sub mundo urbano.

Portanto as experiências mais expressivas nessa área virão do ambiente universitário como é o caso de Regina Silveira ou Julio Plaza. Presenças marcantes na cultura dos 70, ambos pesquisaram as questões da imagem no mundo das *mídia* eletrônicas com caminhos diferentes. A primeira em sua possível materialidade, trabalhando a questão no disciplinar das artes plásticas, nos seus materiais e

2. CAMPOS, Augusto; in: encarte cd **Walter Franco** – série dois momentos. Warner Music, 2000.

expressões, o trabalho de Regina tem matéria, mesmo os *Simulacros* que virão e configurarão a expressão maior de sua pesquisa, ainda é imagem produzida com as mão em material recortado e apresentado nas paredes e pisos dos museus e galerias.

Júlio Plaza trabalha a pesquisa a partir da própria mídia, em uma linha que McLuhan chamaria de “o meio é a mensagem”. Trabalha com livros na companhia de Augusto de Campos, com vídeo-texto, com vídeo, computadores. Um termo corrente na época, em função dessas múltiplas experiências do artista e professor, é o de “arte e tecnologia”, vários eventos são organizados na cidade durante os anos 80 com essa temática e agrupará um número significativo de novos artistas em torno dessa pesquisa.

Nos meios tradicionais, devemos chamar a atenção para o primoroso trabalho de Ubirajara Ribeiro. Embora seja um artista do desenho e a veiculação de sua arte seja da forma tradicional, exposições em galerias do circuito. A qualidade e o desenho, em sua linguagem, mais SP que qualquer outra, muito mais que as paisagens frígidas de um Gregório Gruber ou Newton Mesquita por exemplo, o colocam em destaque, mesmo sua postura perante o mercado, mais, com relação a vida, o coloca em uma posição de extrema auto marginalidade, *underground* ao extremo.

Mesmo a atuação mais marginal e anti-oficial nas artes visuais que surgirão com força máxima no final dos 70, tem sua origem em grupos ligados às Universidades. É o caso do *grafiti*. As pinturas com tinta spray que começaram a ocupar os muros e prédios de SP foram impulsionadas principalmente por Alex Vallauri, que ficou um tempo em Nova Iorque e ao voltar imprimiu sua estética *kitsch*, a *Rainha do frango assado*, em vários muros da cidade e da publicação do texto de Jean Baudrillard, “*Kool killer, ou a insurreição pelos signos*”<sup>(3)</sup> na *Cine olho*, em 1979. Vallauri era próximo aos grupos de intervenção urbana, como *3nós3 / Manga Rosa*, também de universitários, como o pessoal de ECA que publicava a *Cine olho*.

Esses grupos e os grafiteiros formam um capítulo à parte no *underground* das artes plásticas paulistanas, exatamente por serem os que mais irão radicalizar essa postura. Negando o mercado, o circuito, a arte não é uma questão de especialista e sim um fenômeno das cidades e dessa forma deve ser produzida e exposta, da cidade e para a cidade. Por esse motivo trataremos deles em separado mais à frente.

...no **cinema**: Como já dissemos as produções cinematográficas estavam centradas no Rio, bem como o controle das verbas oficiais, que com certeza, não interessava a ninguém que viessem parar na *antipelágica SP*.

Isso diminui mas não impede produções paulistas mais de pesquisa e de questionamento culturais além daquelas da *Boca do lixo*. O caso exemplar e mais significativo é Carlos Reichenbach.

A década anterior havia deixado o marco de marginalidade e radicalidade do cinema brasileiro que foi “*O bandido da luz vermelha*” de Rogério Sganzerla, produzido em 1968, muito mais radical em linguagem do que qualquer obra do *Cinema Novo*, inclusive “*Deus e a diabo na terra do sol*” de Glauber Rocha, e infinitamente mais urbano em tema, forma e significado. A história romanceada do famoso, e real, bandido têm como cenário uma urbe decadente, promiscua e violenta.

Reichenbach, por caminho diferente, chega ao mesmo fim, uma linguagem sem os padrões, a essas altura diluídos e fossilizados, do Cinema Novo, produto de um meio urbano complexo e fascinante, cheio de personagens e formas inusitadas e misteriosas, ao lado de uma hipocrisia escancarada e prevalescente. Em 1975 ele apresenta “*Lilian M: relatório confidencial*” com uma estética carregadíssima, longe do bom gosto institucionalizado e do maneirismo esteticizante da miséria do cinema engajado, puro cinema urbano, e paulista. Contudo, a obra de Carlos mais adequado para demonstrar a cultura de SP imersa na realidade internacional dos 70, talvez seja

3. Baudrillard, Jean. **L' échange symbolique et la mort**. Gallimard, 1976. Traduzido por Fernando Mesquita para a revista Cine Olho, n. 5/6.

“*Snuff – vítimas do prazer*”, não só pela linguagem, ou *meta linguagem*, mais pelas idéias que ele contém.

De forma caricata e perversa, ele cria uma alegoria das relações *imperialistas americanas*, tão faladas na época, que assume um comportamento crítico sem passividade na obra de Reichenbach, focando a história de produtores americanos de cinema pornô que começam a atuar na cidade e filmam suas atrizes sendo estupradas e assassinadas de verdade.

Outros casos recorrentes de uma pesquisa cinematográfica experimental e alternativa que devem ser lembrados: Antonio Calmon em “*Paranóia*” de 1976 e “*Gente fina é outra coisa*” de 77, grandes retratos da vida na urbana e o delicado e preciso filme baseado em *Amar: verbo intransitivo* de Mário de Andrade, dirigido por Eduardo Escorel em 1975 com o nome de “*Lição de amor*”. Como também a primeira obra e mais caracteristicamente urbana e marginal de Hector Babenco, “*O rei da noite*”, também de 75. Depois Hector dirigirá uma produção carioca engajada contra a ditadura, “*Lúcio Flávio, passageiro da agonia*”, antes de seu, também urbano e marginal, “*Pixote*” que lhe trará fama e carreira internacionais.

...**vídeo**: Em função do interesse das novas gerações de SP pelas mídia e tecnologias, um fato marcante na cultura da urbe, na área dos audiovisuais é a vídeo-arte. Grupos formam-se na cidade, alguns alcançando êxitos profissionais e nas experiências com a linguagem videográfica, é o caso do *Olhar Eletrônico* e do *TVDO*. Ambos partem do estudo do médium como expressão disciplinar, não como registro realista ou ficção calcada na adaptação das linguagens do cinema e do teatro. Mas, o maior interesse de ambos são os fluxos das culturas e comportamentos da urbe paulista.

...**literatura**: A literatura underground de SP vai concentrar-se em posturas do tipo daquelas apresentadas pela geração *beat*, retratos das ruas impressos em condições totalmente alternativas e vendida de mão em mão pelas ruas e bares da cidade, poucos se destacam em produção, mais em atuação pelos cenários da SP dos 70, são bastante característicos. É a chamada geração mimeógrafo, o *Sangue Novo*, poetas jovens que freqüentavam as noites da cidade, tendo como QG um bar chamado *Redondo*, na esquina da Consolação com a Ipiranga (pelo menos é onde eu mais os via) ilustra bem essa geração de poetas urbanos.

Não especificamente literatura mas também em mídia impressa, as revistas alternativas de cultura são um fenômeno bem peculiar da época. Exemplos: *Cine olho*, *Alienarte*, querendo rever os legados das gerações anteriores, tanto que as primeiras entrevistas da *Alienarte* são com Zé Celso e Jorge Mautner e o principal interesse dos primeiros números da *Cine olho* é o cinema de vanguarda soviético em artigos de Arlindo Machado. Tinham como postura editorial e forma gráfica sentido oposto aos jornais alternativos políticos, como *Versus*, *A voz da unidade* ou *O trabalho*.

...no **teatro**: Zé Celso retorna do exílio em 1978 e reabre o Oficina em 79, com “*O ensaio geral do carnaval do povo*”, proporcionando algum movimento no mar de monotonia, das encenações sub-produto televisivo ou das já desgastadas e inúteis montagens de crítica política, nem a repressão se preocupa com elas nos finais dos 70.

A presença do encenador de volta a SP não atrai atenção do grande público, mas, dos setores ligados a cultura, muita. Tanto que grupos como o *Ornitorrinco* de Cacá Rosset ou o *Pó de minoga* provocarão uma cena muito mais interessante nos próximos anos. O próprio Oficina se tornará, se não um sucesso de público, pelo menos muito mais evidente ao grande público depois dos anos 90 com montagens como *As bacantes* ou *Cacilda!*, entre o espanto e a fascinação de uma audiência já desacostumada aos grandes *happenings* que haviam sido as apresentações teatrais da passagem dos 60 para os 70.

Essa cultura de sub-mundo encaminhada pelos artistas de SP na década de 70 demonstra que, por um lado, a urbe continua *antipelágica*, por outro, uma espantosa capacidade de se adaptar às situações mais adversas e áridas.

### 6.3 ...e a arquitetura?

De todas as manifestações culturais a arquitetura, sem a menor dúvida, é que mais tem dificuldades em ser produzida de forma alternativa, fora de um sistema sócio - econômico que lhe imponha condições muito precisas. De tal forma, o ambiente dos anos 70 vai provocar estragos muito maiores nessa modalidade artística que nas demais. Vejamos essa afirmação de Vilanova Artigas para termos idéia da situação: “*Depois de cassado, vivi a década de 70 cercado pelo medo. Desse período só me lembro do medo. Terror que fez meus colegas calarem a boca na Universidade*”<sup>(4)</sup>. Artigas foi cassado de suas funções na USP em 1969 pelo AI-5, nos anos 70 não para suas atividades como arquiteto, ao contrário só em 1976 ele projetou oito escolas estaduais.

Todavia, esse medo a que ele se refere e nos dá uma idéia de improdutividade, se deve totalmente ao clima cultural, obviamente decorrente do político, em que se encontra o país. Não existe mais a cultura fervente das primeiras Bienais e os grandes debates, não existia mais ecos entre as artes nem tampouco espaços para projetos coletivos. O que tínhamos no lugar era a necessidade urgente de sobrevivência individual e, muitas vezes, clandestina.

Se para as outras artes essa atmosfera gerou condições de expressões inusitadas e da descoberta de outros meios para alcançar as audiências, para a arquitetura tal situação promoveu desastres praticamente irremediáveis até os dias atuais.

Os arquitetos, da mesma forma que as demais artes, irão de profissionalizar, a eficiência e competência técnicas são o que garante a sobrevivência profissional, os discursos possíveis à arquitetura não encontram ecos no corpo social, principalmente nos poderes constituídos, tanto político quanto o econômico, que já fez sua opção desde a *marcha com Deus pela democracia* nos anos 60. Assim, o nível da oficialidade na arquitetura corresponde a trabalhar para essa ideologia. Problema absolutamente insolúvel para toda aquela geração formada em torno de Artigas, ou mesmo em torno de Rino Levi.

A década será marcada por obras de escritórios como Aflalo, Croce & Gasperini, Ruy Ohtake, Abrahão Sanovicz, arquitetos talentosos porém, longe de oferecerem um discurso arquitetônico amplo e ao mesmo tempo definido, uma linguagem completa para a arquitetura ao nível de Artigas ou Rino.

A geração é numerosa, formada nos anos 50 e altamente qualificada para trabalharem nos anos 70, Eduardo Longo, Fábio Penteado, Décio Tozzi, Pedro Paulo Saraiva, Francisco Petracco, Eduardo de Almeida, porém a arquitetura produzida mantém-se restrita ao que já havia sido experimentado nos anos 50 e 60. Apesar da qualidade do que foi produzido não se apresenta como produto de uma nova situação urbana.

Falta à arquitetura desse período o grau de especulação vanguardista que fomentou as grandes transformações culturais na cidade. Com certeza temos exceções, em micro-cosmos, a esse quadro. No grande panorama a mais identificável é a de Paulo Mendes da Rocha, a mais plena mentalidade criadora, investigativa e questionadora nos padrões da tradição cultural da urbe **SP**.

Já nos 70 a arquitetura de Paulo se apresenta como uma grande síntese da cultura da urbe, ele vai além do discurso de Artigas, a sua poética construtiva é muito mais intensa que a retórica social do mestre, que sem dúvida o foi. O que Paulo faz é ir adiante do mestre como sempre deveria ser. Do projeto para o concurso do Centro Pompidou em 1971 ao MUBE em 1988, Mendes da Rocha configurou uma arquitetura provida unicamente da segura do essencial, puramente **SP**, a arquitetura que se

4. Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – brazilian architects. São Paulo, Inst. Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 197. p. 33.

“propõe a”, que nunca é feita por acaso, que é uma unidade plástico-construtiva-política-filosófica-urbana, sem concessões ao simbólico ou propagandístico, só arquitetura em bruto, absolutamente programática.

A síntese de Paulo Mendes corresponde àquela dos poetas concretistas dos 50 e a antropofagia *oswaldiana*. Em grande medida ele consegue manter o caráter de uma linguagem eminentemente ligada a uma determinada cultura urbana, a de SP. Não só a sua cultura, mas a sua geografia, aos seus materiais e suas técnicas.

Um fato arquitetônico que merece destaque na década é o projeto para a nova Praça da Sé, de uma equipe coordenada pela EMURB <sup>(5)</sup> não tanto pelo projeto da praça em si, se bem que só ele já se apresenta com uma visão fragmentada e de passagem para o espaço público. Mas o que nos chama a atenção é o projeto de ocupação da praça por esculturas modernas sob a curadoria de Radha Abramo.

O resultado desse museu ao ar livre de esculturas é proporcional à oficialização em outras artes, em condições mais limitadoras ainda que a arquitetura. Não existe visão urbana das obras, não é dado o direito ao escultor de se integrar ao urbano de conversar com ele, mais que um jardim de esculturas, como surgirão nos anos 90 na cidade, na praça da Sé temos mais um zoológico de esculturas, não houve nenhum tipo de diálogo entre os espaços que estão sendo oferecidos ao público e às obras de arte que os povoam e os personalizam, por isso não *fruem*. Contudo, a grande discussão que se inicia nos anos 70, e vai se aprofundar cada vez mais nas próximas décadas é exatamente essa: Arte - Cidade

#### **6.4- As relações arteXcidade (cultura urbanaXmaterialidade urbana)**

Nos últimos anos da década de 70 os artistas mais jovens, três gerações depois dos concretistas, querem levar sua produção inicial a um público que existe diluído nas multidões de São Paulo, como é *um* público que consome determinado tipo de música ou determinado programa de TV. Ele está espalhado pela cidade e espera de novas informações, novas idéias para superar a prostração dos últimos anos, dividido em ínfimos guetos e tribos. Como reação à exclusão proporcionado pelos espaços oficiais, eles vão ocupar os espaços da cidade, vão transformar a cidade em suporte, cenário, tema de seus pensamentos artísticos, políticos, culturais. Isto em uma atitude *underground*, às vezes niilista, mas claramente uma atitude de enfrentamento a um oficial sectário e elitista e, também, como postura para se aproximar mais da cultura de massa que é produzida e consumida pelos centros urbanos.

Da mesma forma que havia acontecido em Nova York no início da década, os grafites explodem por São Paulo como uma das manifestações resultantes do panorama brevemente colocado acima. Outro tipo de acontecimento da época, e que para este trabalho é mais atraente, são os grupos que propunham-se a realizar “*intervenções urbanas*”. Pequenos grupos de diferentes origens formaram-se e lançaram-se com este objetivo, intervir no espaço urbano. Nunca nenhum destes grupos definiu de forma precisa o que seria esta intervenção, mas elas aconteciam, extra-oficialmente, e com um comportamento quase que militante, uma militância sem nenhuma vinculação partidária, única exclusivamente a militância da linguagem da “ocupação” do espaço urbano, simbolizando a ocupação do espaço social e cultural pela geração pós-60.

No caso dos grafites, guardadas as diferenças de épocas, eles ainda hoje permanecem com algumas destas características, a utilização não permitida dos espaços, o discurso do excluído, o niilismo, e necessitam de análises mais específicas, até enquanto uma manifestação de rebeldia normalmente juvenil, que implica em elemento significativo do ambiente urbano, mas não como considerações

5. José E. Lefèvre, Domingos de Azevedo Neto, Willian Mumford, Antonio Bergamin, Paulo Del Pichia e Vladimir Bartalini.

mais profundas de como reorganizar os ambientes urbanos com sua linguagem.

Os grupos de “*intervenção urbana*”, *3nós3*, *Manga Rosa*, *Viajou Sem Passaporte*, *Centro de Livre Expressão*, e outros, tinham como propósito, a discussão dos temas pertinentes ao ambiente urbano, a paisagem, o homem urbano e sua sensibilidade, a informação na cidade. Porém seus trabalhos eram como que resultado espontâneo de causa-efeito, até pela idade média dos participantes dos grupos e pela pouca informação disponível, proporcionado pelo fechamento político, para que eles pudessem ter contatos com outras experiências do gênero pelo mundo. Isto se traduzia em certa ingenuidade ao tratar as questões relativas ao ambiente urbano. A cidade é mais vista como paisagem na tradição do *landscape* do que como ambiente que se movimenta e se multiplica. O pessoal do *3nós3* declara: “*O que nos interessava era a cidade enquanto produto arquitetônico, enquanto forma plástica.*”<sup>(6)</sup>, parecendo desprezar um pouco as relações que ocorrem sob estas formas plásticas, o processual do urbano, o usuário urbano.

O que não impede o grupo de realizar instigantes trabalhos em grandes vias públicas da cidade causando estranhamentos e diferentes leituras dos espaços aos passantes. Da mesma forma que o *Grupo Manga Rosa* coloca parafraseando Torquato Neto “*Tem espaço a bessa. Ocupe e se vire*”<sup>(7)</sup>, olhando para o urbano como espaço principalmente comunicativo, o grande *medium*. A questão torna-se mais um confronto com as informações veiculadas na cidade do que a cidade como informação e processo social. O grupo faz uma auto-crítica neste sentido na revista “*Arte em São Paulo*” com o texto “*Manga Rosa ao ar livre*” em 1982.

Os grupos da passagem dos 70 para os 80 mantêm um forte vínculo com a geração concretista, o *Manga Rosa* está permanentemente em contato com Maurício Nogueira Lima e Augusto de Campos, nos anos 80 parte do grupo vai fazer uma série de instalações a partir dos poemas concretistas. O *3nós3* também, e parte dele integrará o grupo de *arte-tecnologia* de Júlio Plaza. Dessa forma os grupos enquadram-se no que estamos posicionando como tradição cultural da urbe SP.

Os anos 80 trazem consigo a exaustão dos regimes totalitários e algumas aberturas tanto políticas quanto culturais, além de uma intensificação das discussões em torno das questões ambientais, o homem e seu habitat. Os profissionais de diversas áreas são convidados e se oferecem para discutir os temas relativos ao urbano enquanto ambiente, porém sob a capa do neoliberalismo ou conservadorismo.

## **6.5 Morfologia e situação urbanística de SP / O ambiente urbano**

Fazer qualquer consideração sobre as condições do ambiente físico da urbe SP a partir dos anos 70, por mais superficial que fosse consumiria centenas de páginas. Não é o caso. O que podemos fazer é apontar algumas poucas questões a respeito do cenário físico onde se desenrolam os fatos culturais nos anos 70.

O ambiente urbano dos anos 70 em escala internacional, passa por processos de decadência expressiva, pelos motivos que conhecemos. SP não é exceção, é um exemplo contundente.

A metrópole dos anos 70 é um mega aglomerado formado por 25 municípios e 10 milhões de habitantes, sendo 5 milhões só em SP. Evidentemente nem a infraestrutura básica consegue acompanhar esse crescimento, o que dizer então das preocupações estéticas ou ambientais desse emaranhado construído. O que se faz, normalmente mal, é tentar o mínimo de viabilidade para esse urbano superlativo em matéria e problemas. Essa viabilidade em via de regra é vista como de ordem

6. Em entrevista publicada na “*Arte em Revista*” n. 8, CEAC/FAPESP, São Paulo, 1984. p. 51.

7. “*Primeiro passo conquistar espaço. Tem espaço abessa. Ocupe. Se vire*”. extr. de poema de TORQUATO NETO. Grupo MANGA ROSA em texto para painel *out-door* no Av. da Consolação, São Paulo, 1980.

econômica, logo as resposta serão de ordem operacional, um *funcionalismo* moderno desprovido do *racionalismo*. A questão fica sendo o circular pela cidade.

O papel das vias expressas nas metrópoles modernas foi colocado de forma precisa por Marshall Berman com “*Robert Moses: O mundo da via expressa*”<sup>(8)</sup>. Nós também tivemos personagens como o prefeito de Nova Iorque, ele mesmo andou por aqui. Nos anos 70 já temos configurada a rede de vias expressas em projeto desde os anos 30 e redimensionada nos 50 e 70. As marginais, as ligações norte-sul e leste-oeste (com o emblemático “minhocão”).

Além do espaço de profunda aridez que elas em si propiciam, os tecidos por elas rasgados sofrem com vertiginosa degradação, resposta do ambiente à hostilidade dos novos territórios formados ao longo e sob essas estruturas constituídas exclusivamente de função, sem significado ou forma. Esses territórios (de)formados pelas expressas estão em todo o tecido metropolitano, inclusive nas áreas centrais. O Glicério violentado pela Radial Leste, o próprio Parque D. Pedro.

O centro a essas alturas apresenta sintomas de decadência galopante. O Velho, como já vimos, vem decaindo há algum tempo, desde a formação do Novo Centro nos anos 50. Este agora também começa a perder seu *glamour* e demonstra claramente que seguirá os passos do centro original. As atividades mais notáveis migram para novas áreas, configurando novos centros.

Nos anos 70 veremos essa migração de forma explícita do centro para a zona da Avenida Paulista, não só escritórios e bancos, mas também cinemas, bares, boutiques.

Ao mesmo tempo em que se rompem vínculos simbólicos com o território central, também as novas áreas nobres são projetadas sob orientação ideológica muito diferente das anteriores na cidade. O programa agora é o espaço da vida privada, o próprio encontro público se dá em espaços privatizados.

A migração de atividades que de origem davam-se no Centro prosseguirá nas décadas seguintes, configurando novos centros do ponto de vista de decisões e poder econômico, o que implica em que não estamos falando de polarizações menores espalhadas pela metrópole, esses tipos de sub-centros configuram outro tipo de fenômeno. Eles serão sempre periféricos, não só em geografia, mas principalmente em importância político-econômica. Como também migram as habitações das elites e classe média para novos bairros mais acessíveis aos novos centros.

Ocorre que tecidos configurados e com infra-estrutura montada vão sendo abandonados. As novas populações que se abrigam nessas áreas não dispõem de recursos materiais e culturais para manutenção do ambiente, nem o poder público se mobiliza para tanto. Portanto, novos focos de degradação e de marginalização urbana se configurarão em torno da área central original.

O resultado é a cidade plantada pela segregação, as vantagens modernas da urbanidade concentrada em focos, ilhas cercadas pelas massas de cidades pré-industriais, às vezes pré-civilização.

As favelas, um fenômeno típico de cidades como o RJ desde o início do século, não eram tão expressivas na cidade até os anos 60. O mais usual como habitação precária em SP eram os cortiços, as favelas começam a surgir na década de 70 com mais intensidade, o estoque de casarões passíveis de se encortiçar não é o suficiente. A partir daí a sua multiplicação é absurda, superando o próprio Rio em muito.

O urbano sofre com a falta de políticas para no mínimo atenuar os grandes dramas que estão se formando.

Até na maior obra urbana do período, o metrô, nota-se a falta de profundidade na visão de cidade, das políticas públicas. O eixo norte-sul, primeira linha do trem

8. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, Cia. Das letras, 1986. p. 274-297.

subterrâneo, do centro para o sul atravessa a Liberdade, Vila Mariana, até o Jabaquara, ocasionou cicatrizes, não conseguiu intensificar situações urbanas, em suma não houve um projeto urbano acompanhando o projeto da infra-estrutura de transporte coletivo. Novamente ficou-se contido na função sem significado, no *funcionalismo* sem *racionalismo*.

## 6.6 - O fim de século

O panorama fixado nos anos 70 vai ser aprofundado até o final do século XX: a fragmentação dos espaços urbanos, cada vez mais despersonalizados ou guetificados; a imagem de cidade subjugada por uma realidade metropolitana esmagadora das possibilidades integradoras; a ruptura com a geografia e as origens topológicas da cidade proporciona esse caráter desprovido de senso comunal.

A mesma ruptura será verificada no plano da cultura urbana, ainda nos anos 70 tentou-se <sup>(9)</sup> reabilitar o sentido urbano cosmopolita com linguagem própria verificada na *antropofagia* oswaldiana e na postura das vanguardas dos anos 50, alguns elos foram mantidos e outros reabilitados, tanto pelas pesquisas no *underground* da ditadura e da elite tecnocratizada quanto pelas do meio universitário. Embora, com métodos diferentes o projeto político (o clandestino) quanto o projeto cultural (*underground*) tinham um sentido coletivo, ainda eram propostos como projeto social amplo.

As configurações e expressões a partir dos '80 abandonaram os projetos coletivos em troca de uma individualidade esquizofrênica e estéril. A decadência da cultura material e da vida nela presente esvazia as atitudes artísticas mais programáticas, com desejo de inserção transgressora na sociedade. A inanição e indiferença se institucionalizam e conduzem uma cultura de consumo e de eventos.

Em parte é o que acontece com o "Arte-Cidade" de Nelson Brissac, nos anos 90, dizem isso porque se apresenta na cidade em condições muito mais domesticada que as ações nas ruas na passagem 70-80, também porque boa parte das propostas não ultrapassa considerar o espaço das ruínas urbanas como galeria, lugar de exibição. Contudo o projeto de Brissac tem muitos méritos, sua organização nos três módulos (Matadouro da Vila Mariana, Prédios no Centro -94 e ruínas industriais na Barra Funda – 97), além de aprofundar em muito as discussões sobre a arte na urbe, conferiu aos ritmos de frequência e freqüentação das expressões artísticas em choque com o urbano em uma potência muito maior que as agora ingênuas intervenções de uma década antes. Também, uma outra parte bastante expressiva de artistas participantes é composta por gente ligada "aquela essência da cultura de SP, artista que tiveram íntimo contato, e prossegue pesquisas, com as lições *oswaldianas*, ou com a herança concretista, ou estão em contato com a fase mais recente do Oficina ou de Augusto de Campos, na maior parte deles tudo isso junto: R. Silveira, T. Jungle, W. Garcia, A. Antunes, G. Lacaz, M. Wisnick, o próprio Paulo m. da Rocha, e muitos outros.

A presença da indústria da mídia nos meios culturais dos anos 70 vai tornar-se a própria onipresença nos anos seguintes, seu poder ultrapassa qualquer limite. As expressões vindas das ruas e das bases do corpo social transformam-se exclusivamente em manifestações do e para o gueto. Assim será as atividades dos pixadores ou do RAP, cercada de uma revolta, que por ser ineficaz, gera violência e sectarismos.

As elites sem a provocação das culturas alternativas acomodam-se em um *status quo* cultural desprovido de qualquer profundidade filosófica ou formal os

9. Em 1979 estávamos trabalhando no Te-ato Oficina, no grupo d edições, tmabém estava por lá Eduardo Montagnari (Tatu), ele propunha publicarmos um livro sobre a década com o nome de "Setenta setentou". Nome apropriadíssimo para a situação.

categoria, freqüenta os ambientes *in door* dessa elite. O ruim e caro é o padrão, a diferenciação da elite se dá pelo preço, muito longe da sofisticação intelectual. A modelos mais desqualificados internacionais são definitivamente aceitos. A estética do *neoclássico* mais imbecilizado, dos shoppings com cara de cassino de segunda opção pela burrice feita pela sociedade paulista do pós-golpe está evidenciada na total desintegração do ensino básico na formação das novas gerações, ele está desqualificado em qualquer patamar que façamos essa avaliação, mesmo para os países mais atrasados do planeta.

A arquitetura provavelmente é a que mais tem sofrido com estado de coisas. A cidade tem sido povoada por uma arquitetura desaculturada, longe dos processos criadores em que esteve envolvida em grande parte do século. E no lugar da pesquisa de uma linguagem apropriada à cidade, uma arquitetura que adota os entulhos da estética globalizada, sem critérios ou qualquer condição de avaliação de sua validade ou não para a cultura de SP, cafona por princípio, típica dos que não conseguem, por fragilidade intelectual e artística formularem bases lingüísticas próprias.

A situação internacional favorece essa desideologização do fato cultural, o medo e a descrença em propostas alternativas ficam estampados nos principais fatos do final do século, a AIDS em 81, o fim melancólico da URSS em 91 desmascarando uma farsa totalitária estatal de privilégios e ineficiência. Mesmo a queda do muro de Berlim em 89, ao invés de descortinar um mundo aberto às liberdades, configura a nova onda de liberalismo econômico, irracional e desprovido de qualquer senso de solidariedade.

A cultura em desintegração na urbe da passagem de séculos só não é absolutamente total por conta da presença de um espírito urbano de SP que mais ou menos tarde será reabilitado. As novas gerações podem e deverão reatar os elos de uma cultura que mesmo fragmentada, como a própria metrópole, ainda é a imagem de SP. A urgência dessa reabilitação é a mesma urgência da sobrevivência da urbe, algo mais que um grande amontoado de construções, e sim um território construído provido de identidade própria.

O caráter pessoal e intransferível de SP continua, ainda que em amostra reduzida, nas veias da cidade e até em personalidades de nossa cultura que mesmo no ambiente desfavorável de final de século continua produzindo obras radicais, sem concessões aos pastiche de segunda leitura, sempre em contato com novas propostas e ambasando-as com a consistência necessária. É o caso de Augusto de Campos, Paulo Mendes da Rocha e José Celso Martinez Corrêa, os três continuam em atividade, os dois primeiros desde os anos '50, na formulação amadurecida, da vanguarda paulista; Zé Celso, desde o Tropicalismo. Esses três criadores exponenciais, muito provavelmente se apresentam como a grande síntese da cultura de SP e, com certeza, os que mais mantém ativo o caráter da cidade. A maior parte dos novos artistas afinados com as linguagens da cidade nesse final de século, fazem referência a algum deles, mesmo porque é fazer referência à linha que os conduz das experiências dos modernistas de '22, às pesquisas dos anos '50 e '70.