

A Didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os Conteúdos da Modernidade e da Identidade Local (1960-1964)

Juliano Aparecido Pereira (julianope@bol.com.br)

Departamento de Arquitetura e Urbanismo - EESC - USP

Resumo

O presente trabalho estuda a experiência desenvolvida por Lina Bo Bardi em Salvador, entre os anos de 1960 e 1964. O ponto mais importante desta pesquisa refere-se ao estudo da *ação cultural* de Lina Bo Bardi como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (1960), quando tinha o objetivo explícito de conciliação entre o desenvolvimento de um projeto de modernidade nos planos artístico, cultural, social e econômico e a matriz da cultura popular do Nordeste do Brasil, como meio de conferir identidade e autenticidade a este projeto moderno.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi; Salvador; museu; arte moderna; cultura popular.

Abstract

The present work studies the experience developed by Lina Bo Bardi in Salvador, between the years of 1960 and 1964. The main goal of this research refers to the study of *cultural action* of Lina Bo Bardi as director of the Modern Art Museum of Bahia (1960), when she has the explicit purpose of conciliation between the development of a project of modernity in the artistic, cultural, social and economical fields and the matrix of the popular culture of the Northeast of Brazil, as a means of conferring identity and authenticity to this modern project.

Keywords: Lina Bo Bardi; Salvador; museum; modern art; popular culture.

Introdução

O ano de 1958 pode ser considerado marco importante na trajetória profissional de Lina Boa Bardi. Trata-se do período em que a arquiteta inicia na Bahia uma atuação que duraria até aproximadamente os primeiros meses de 1964. Em um primeiro momento desloca-se de São Paulo para Salvador para lecionar no Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia e, a partir deste primeiro contato, desenvolveria uma intensa atividade cultural principalmente a partir da criação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, a convite do então governador, Juracy Magalhães.

A partir da experiência desenvolvida ao lado de Pietro Maria Bardi com o MASP instalado na rua 7 de Abril, em edifício dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, Lina publicaria em 1958, dois anos antes da inauguração do Museu da Bahia, a seguinte definição para esta instituição:

O que é um Museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma idéia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: é uma peça de museu. Querendo indicar com estas palavras que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil. (...) O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didática (...). O complicado problema de um Museu tem que ser hoje enfrentado na base "didática" e "técnica". Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil. (BARDI,1958)

Partindo dessa concepção *pedagógica*, é que o Museu de Arte Moderna da Bahia, o MAMB, irá desenvolver sua ação sobre a cidade de Salvador, atuando sobre dois aspectos: 1. na constituição e apresentação *didática* da sua pinacoteca e 2. no oferecimento de cursos e eventos artístico-culturais à população.

Se em sua *ação cultural* a partir do MAMB, Lina trazia a intenção de divulgar a informação sobre a cultura e gosto moderno, ao se deparar com a realidade cultural particular de Salvador, mais precisamente com a tradição local, a arquiteta se empenharia em absorver esta tradição como elemento diferenciador, importante para conferir identidade particular ao seu projeto de modernidade defendido para o Nordeste do Brasil.

Considerando este ponto de vista é que se torna possível a compreensão do interesse em Lina de gestação, a partir de um Museu de Arte Moderna, de um Museu de Arte Popular e, em seguida, de uma Escola de Desenho Industrial, tendo como sua base a herança cultural tradicional-popular, com que a arquiteta tomara contato a partir de sua transferência para Salvador, em 1958.

Um *Museu-Escola* no *Foyer* do Teatro Castro Alves:

O MAMB e a Apresentação Didática de Sua Pinacoteca

Com seu acervo inicial constituído pela doação de 87 obras *do Museu de Artes do Estado* (LOURENÇO, 1999), a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia acontece no dia 6 de janeiro de 1960, tendo sua sede provisória no *foyer* do incendiado e desativado Teatro Castro Alves, onde permaneceria até novembro de 1963, quando, por ocasião das obras de recuperação do Teatro, o MAMB é transferido provisoriamente para o Solar do Unhão, sua sede até os dias atuais.

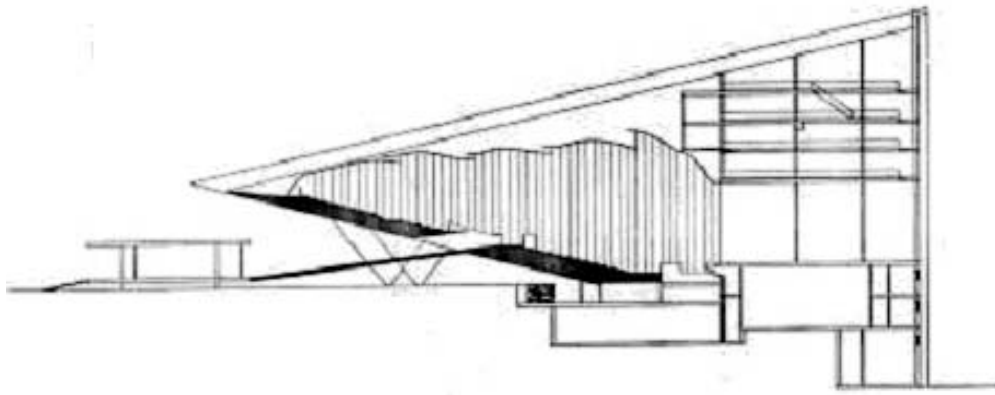


Figura 1 - Corte longitudinal do Teatro Castro Alves (da esquerda para a direita: Foyer, rampa de acesso à platéia, platéia e palco).

Sua diretora, Lina Bo Bardi, assim se referia ao sentido da nova instituição e sobre as condições de organização e apresentação de sua pinacoteca:

Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e a nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria se chamar Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programa segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu.¹

A elaboração de uma didática por meio da apresentação da pinacoteca do Museu pode ser considerada como uma das principais preocupações de Lina em relação à instituição sob sua direção. A intenção da arquiteta, como se encontra registrado na maior parte de suas declarações do período, é a de formar um público para o museu. Pensando em um público diferente dos tradicionais círculos reduzidos de apreciadores das obras de arte, Lina procurava conferir à instituição um caráter de veículo de comunicação com as massas e é assim que a diretora do museu irá adotar e justificar como estratégia uma atuação *didática*.

O pesquisador Renato Anelli, que tem desenvolvido estudos sobre os projetos museográficos de Lina Bo, aponta uma intenção sempre presente nos projetos expositivos da arquiteta, voltada para a construção de uma *espacialidade* capaz de propor entre o espectador e a obra de arte *consagrada* uma relação sem intermediários, procurando despir da obra exposta uma *aura que afasta os não iniciados*². Para Lina, de acordo com a pesquisa, é mais importante a experiência particular que se estabelece entre o espectador e a obra do que a *consciência* ou a *reverência* diante da obra realizada pelo *gênio* enquanto produto de exceção.

Sua discussão se inicia em um momento anterior por outros arquitetos de seu país de origem que desenvolveram uma série de projetos expositivos para museus italianos durante o entreguerras e no pós-guerra³. Esta concepção estará presente no Brasil por meio dos projetos elaborados por Lina para a pinacoteca do MASP da rua 7 de Abril (1947), do Museu de Arte Moderna da Bahia (1960) e do MASP da avenida Paulista (1957/1968). O MASP da rua 7 de Abril teve sua pinacoteca suspensa no ar através do uso de uma leve estrutura espacial tubular. O MAMB teve seus quadros suspensos através da utilização de hastes de metal fincadas em bases cônicas e sólidas de concreto e, por fim, o MASP da avenida Paulista

tinha a sua pinacoteca apresentada nos chamados *cavaletes de cristal*, possibilitando uma situação em que no mesmo espaço fossem encontrados todos os quadros *flutuando* no ar, sem hierarquia cronológica, de escolas, ou qualquer outra que fosse. A impressão de coexistência das obras num mesmo *presente* era causada graças ao uso como suporte para as mesmas de placas de vidro (*cavaletes de cristal*) engastadas em cubos de concreto, sempre buscando uma relação direta entre espectador e a obra.



Figura 2 - Exposição de Mário Cravo (escultura - 1960). Foto: M. Gautherot.

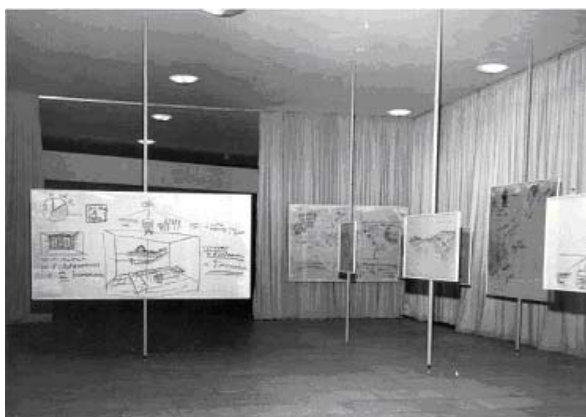


Figura 3 - Exposição de Le Corbusier (desenhos - 1963). Foto: A. Guthmann.

Lina Bo Bardi desejava para o espectador a possibilidade de um olhar sobre a obra de arte livre de uma escala de valoração estabelecida anteriormente a esse olhar, estabelecida por intermediários – a *crítica especializada de arte* – antes da apreciação do homem comum. Entretanto, ao defender esta desejada neutralidade de quadros ou esculturas suspensos no espaço, uma série de considerações de Lina sobre a obra de arte é capaz de provar uma intenção da arquiteta preocupada não apenas em destruir *pré-conceitos*, mas, ao mesmo tempo, inteiramente preocupada em fundar e propagar uma *sensibilidade moderna* para a sociedade diante da produção artística e cultural.

Na inauguração do MAMB, o *foyer* do Teatro Castro Alves foi dividido com o uso de cortinas em quatro salas menores. Foi apresentada uma exposição individual de quadros de Antônio Bandeira, pintor cearense, vinte esculturas de Degas, por meio de empréstimo do MASP, uma exposição de *Formas Naturais* e uma

sala dedicada a artistas brasileiros e estrangeiros montada a partir do acervo inicial do museu, contando entre essas obras, três de Portinari, *São Francisco*, *Vendedor de Passarinhos* e *A Menina e a Flor*.

A partir dessa exposição inaugural do Museu, assim como nas demais que organizou, o seu *posicionamento crítico* de restabelecer a presença do homem na obra de arte coloca a produção artística como experiência necessária ao ser humano e rompe com os sistemas tradicionais de classificação da produção artística em que a mesma aparece listada sob categorias e com valores distintos: arte erudita, arte popular ou arte industrial.

Rompendo com o tradicional sistema de elitização da obra de arte, a intenção de Lina é estabelecer o seu valor exatamente no ato de sua realização pelo homem. Dessa forma cada objeto apresentado deve ser lido como um ato de realização humana diferenciado apenas pelas condições em que o homem se encontra social e economicamente organizado ou pelas relações que estabelece com a natureza. Dessa forma, poderia-se justificar a presença no MAMB de exposições com características tão distintas entre si em vez da apresentação apenas de pinturas ou esculturas modernas, como seria de se esperar de um *Museu de Arte Moderna*.

Ao utilizar-se das hastes de aço fincadas sobre bases de concreto para expor pinturas suspensas no ar, ao eliminar sempre que possível as molduras dos quadros, ao colocar as bailarinas de Degas dançando no espaço à altura do olhar do espectador e ao se negar a utilização da crítica convencional para fazer o visitante entender a obra exposta, não é outra a intenção de Lina senão a de tornar as visitas às exposições uma experiência particular de cada um com a obra de arte.

Os pequenos textos introdutórios de cada exposição colocarão este sentido do valor da obra como realização humana, minimizando seu valor estabelecido *a priori*, um valor que é atribuído à obra como *produto de exceção*. Colocar-se diante de uma pintura de Van Gogh ou de uma carranca produzida às margens do rio São Francisco é, para Lina, colocar-se diante de experiências ou empreendimentos humanos igualmente válidos, sem que nenhum deles tenha que ser visto ou tomado com inferioridade.

Considerando a análise das mostras realizadas por Lina neste Museu de Arte Moderna em Salvador, dois tipos de exposições merecem aqui destaque para o entendimento do caráter *didático* que Lina adotara para a apresentação da pinacoteca no *foyer* do Castro Alves. Referimo-nos às mostras realizadas sob o título: 1. *Nós e o Passado* e 2. *Exposições didáticas*.

Sobre as primeiras, as exposições *Nós e o passado*, de acordo com o critério educativo que sempre balizou as realizações do MAMB, eram apresentadas visando a cobrir determinados períodos da história da arte, seja a européia ou a brasileira. Eram apresentados alguns pequenos textos sobre o período ou sobre o autor da obra em questão. Antes de buscar educar a sensibilidade da população apenas para a arte moderna, o objetivo de um MAM, estas exposições visavam a uma educação anterior e elementar no campo da arte, que Lina julgava, de acordo com seus escritos do período sobre o assunto, necessária para então se ter acesso ao universo da cultura moderna. A antecipação às obras expostas por pequenos textos buscava contextualizar a pintura, escultura ou outro objeto exposto no *momento histórico* em que este foi produzido e terminavam com a seguinte informação para o visitante:

*Este quadro (...) é exposto entre obras de Arte Moderna, como posição crítica moderna, isto é, como consciência da Continuidade Histórica, único meio de compreender-se o Moderno, resultado e soma do passado.*⁴

As *Exposições Didáticas*, que também eram apresentadas sob o título *Ver a Pintura*, muitas vezes realizadas por meio de reproduções, à semelhança do que ocorria com o MASP da rua 7 de Abril, como afirma o próprio nome, constituíam-se a partir da mesma intenção de se educar a população, e seus textos localizavam a obra em seu *momento histórico* e, pela relação com o momento em que foi produzida, é revelado o seu valor: produto de uma determinada forma de entender o mundo espiritual e material pelo ser humano pertencente a este momento.

*Olhamos, ainda, com olhos antigos de a grande época que marcou tão fortemente o homem, que o reduziu à condição de ver, por séculos, somente com os olhos físicos, olhos clássicos. Sabemos como a Grécia recusou o infinito, limitou e recortou o mundo. Por séculos e séculos temos olhado o mundo com os olhos do medo, nós, os ocidentais. Estamos vivendo ainda no mundo limitado dos olhos físicos e nos recusamos a ver completamente, isto é, ver com o pensamento.*⁵

Após chamar a atenção do espectador sobre o risco de se olhar no presente a produção artística com *olhos do passado*, no mesmo texto, Lina continuaria sua didática informando os princípios, segundo a autora, importantes para a arte moderna:

*Os artistas de hoje procuram comunicar aos outros idéias tristes e felizes, como eles as sentem. O homem moderno sentiu a sua própria solidão e procurou se aproximar com palavras bonitas, não mais afirmando que tudo é bom, mas procurando dizer a verdade, mesmo que ela seja triste. Desse modo Picasso pintou as mulheres com o nariz torto que faz rir os que não estão acostumados a refletir sobre as coisas, e os pintores da abstração geométrica pintaram quadros que denunciam um mundo que desespera os homens.*⁶

Neste sentido, Lina, a partir das questões colocadas sobre sua forma de entender a instituição museu para a sociedade brasileira, com espírito combativo e militante para a construção de um espaço para uma nova sensibilidade para a arte moderna em Salvador, ao lado de outros que atuaram em conjunto no período por meio de outros campos da realização artística, irá defender com seu trabalho a construção de uma sociedade moderna no plano material e espiritual.

O Museu de Arte Popular no Conjunto Arquitetônico do Solar do Unhão:

a Passagem do *pré-artisanato* ao *Industrial Design*

Com o início das obras de restauro do TCA e a necessidade de uma nova sede para o MAMB, não sendo possível pensar de imediato em uma definitiva, surge o Unhão, que foi considerado inicialmente para abrigar o Museu de Arte Popular, também como uma possibilidade de instalação provisória do Museu de Arte Moderna.

Empreendido o processo de restauro e sob as condições mínimas de utilização é inaugurado o Museu de Arte Popular e a transferência do MAMB para o Unhão em novembro de 1963, por meio da exposição *Nordeste*. À realização de uma outra atividade estaria ainda associado o conjunto, isto é, a proposta de Lina Bo Bardi em realizar uma Escola de Desenho Industrial partindo do pré-artisanato ligado às bases populares do Nordeste.

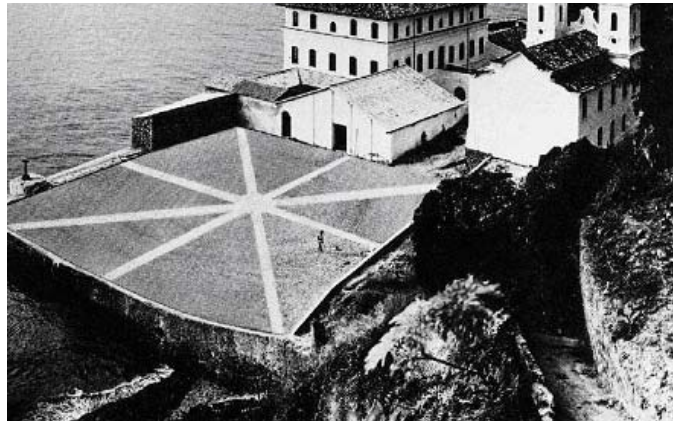


Figura 4 - Conjunto do Solar do Unhão depois da restauração (1963).

Ainda em suas primeiras pesquisas para a descoberta de uma tradição popular no Brasil, Lina Bo Bardi defenderia uma atitude, de acordo com seu ponto de vista, inevitável e necessária, de transformação da tradição, partindo de uma visão que a enquadraria como uma herança importante para a construção de um futuro cultural.

Em seu posicionamento frente à questão, defenderia que as realizações tradicionais e populares, sobretudo o artesanato, fossem consideradas dentro do processo evolutivo inadiável trazido pela máquina, pela indústria. A idéia que Lina propõe, nesse contexto, é a de que esse progresso tivesse como seu ponto de partida as raízes culturais originais do Brasil, opondo-se a um processo de desenvolvimento que provocaria a exclusão das mesmas. Essa contribuição do elemento cultural tradicional é o grande valor que a arquiteta estabeleceria para ele ao afirmar que:

*Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando **reais**, não significa conservar as **formas** e os **materiais**, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.*⁷

Tratando-se da cultura popular do Nordeste do Brasil, Lina defenderá ainda mais esses valores, descobrindo neles, que serão julgados pela arquiteta mais ligados ao *Oriente* que ao *Ocidente*, uma verdadeira força para uma renovação da *esgotada* cultura européia, a sua cultura.

Na primeira passagem de Lina Bo por Salvador, que teria como ponto máximo de sua ação o empreendimento do Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, a arquiteta amadureceria um conjunto de conceitos e uma proposta precisa de intervenção sobre as bases populares nordestinas. Inicialmente seu discurso iria firmar uma conceituação, o seu entendimento sobre cada um de uma série de elementos desse contexto: as idéias de *povo*, de *popular*, de *folclore*, de *artesanato* são alguns deles.

A arquiteta procurará estabelecer uma definição de *nação*, partindo de uma definição e de uma caracterização de *povo*. De fato, e a título de exemplo sobre este ponto de vista em Lina, ao realizar tanto a exposição *Bahia* no Ibirapuera (1959), quanto pela ocasião da realização no Solar do Unhão da exposição *Nordeste* (1963), a arquiteta defenderia sempre a concretização de ambas com o intuito de refletir uma *civilização*, isto é, apresentar os aspectos mais diversos que dessem conta de registrar um cotidiano

Defendendo o caráter vivo dessa tradição, Lina apontaria a necessidade de assim reconhecê-la como uma influência na concepção de mundo e da vida do *povo-nação*, para assim poder empreender um processo que teria como resultado uma nova cultura entre as massas populares, caracterizada pelo desaparecimento da separação entre a *cultura moderna* e a *cultura popular*, esta última vista por alguns, segundo a arquiteta, apenas como estagnação, *folclore*.

Dessa maneira, seu projeto partirá de uma concepção da cultura tradicional como elemento vivo e em evolução, e defenderá uma ação transformadora sobre a mesma. Partindo deste ponto de vista, Lina Bo Bardi assim se posicionaria em relação à idéia de *folclore*:

*Está fora de causa o folklore, que serve aos turistas e às Senhoras que acreditam na beneficência. Folklore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em categorias, própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no devido lugar, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica.*⁸

Retirando destes artefatos populares a definição de *folclore*, Lina ainda estabeleceria suas bases sobre o entendimento da palavra *artesanato*.

Inicialmente, a arquiteta afirmaria que a existência do *artesanato* se liga a um momento da história do homem, quando o seu significado se encontrava inserido na definição de ARTE e era, também, resultado de uma forma de organização produtiva:

*O artesanato popular corresponde (...) a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES. (...) As corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações.*⁹

Lina Bo adotará, então, em seu discurso, o uso da palavra *pré-artesanato*, defendendo que o que existe no Nordeste são *sobrevivências naturais em pequena escala, como herança de ofício*, e não uma forma de organização social ou meio de produção que pertence a um período específico da história do homem.

De acordo com a arquiteta, apesar da aparência artesanal, essa produção é decorrente, na verdade, da *miséria* da população, que a obriga a esse tipo de trabalho. São grupos isolados e ocasionais, sobretudo organizados a partir de uma estrutura familiar e que desapareceriam tão logo acontecesse o mínimo de desenvolvimento econômico no Nordeste. Sobre este ponto de vista, Lina reforçaria sua idéia lembrando que não existe artesanato importante brasileiro, assim como não existe artesanato importante em nenhum outro país do mundo que tivesse atingido algum grau, ainda que mínimo fosse, de desenvolvimento

industrial. Para a existência de um artesanato, nesse sentido, seriam necessárias não determinadas condições artísticas, mas uma determinação econômica: uma forma de produção, em que se encontrem os artesãos agrupados em corporações de ofício, organizados como grupos sociais, tal como existiram na Europa durante a Idade Média e como sonharam recuperar o grupo de William Morris com o movimento *Arts & Crafts*.

Por esses princípios estabelecidos, é que serão pensadas as ações do Museu de Arte Popular implantado no Solar do Unhão. A idéia inicial era a de constituir o Museu como espaço para o registro dessa produção popular de todo o Nordeste. Um registro necessário para que então se pudesse ter, como idealizava Lina Bo, a criação de uma Escola de Desenho Industrial moderna que tivesse como matriz, como lastro cultural esses *fatos populares*. Diante de um processo inevitável de evolução tecnológica, de industrialização, o Museu de Arte Popular cumpriria o papel de estabelecer uma ligação entre modernização da sociedade e a sua identidade cultural.

Ao mesmo tempo em que Lina se ocupava do projeto de recuperação do edifício do Unhão, a arquiteta começava a articular Salvador com outros Estados, por meio de pessoas também ligadas à questão da produção popular, afim de realizar um inventário dessa produção em todo o Nordeste.

Um triângulo anotado em seu diário da época apresenta em cada um de seus vértices: Fortaleza (Xavier), Pernambuco (Brennand), Bahia (*io*).¹⁰

Após o levantamento da produção popular, e com o Solar sob as condições mínimas de uso¹¹, no dia 3 de novembro de 1963, tem-se a inauguração do Museu de Arte Popular, entretanto não mais sob o governo de Juracy, e sim com o novo governador, Lomanto Júnior.

O levantamento sobre a produção popular nordestina seria apresentado em uma exposição inaugural do Museu, sob o título *Nordeste*. Lina afirma, nos textos da época, que esta mostra deveria ser chamada *Civilização do Nordeste*.

A mostra da produção popular coletada contou, segundo periódicos consultados, com mais de mil objetos recolhidos em feiras e outros locais de várias cidades e não apenas das três capitais acima citadas.

Sempre procurando apontar nos objetos seu valor como *produção útil*, procurando estudá-los tecnicamente, e afastando a visão folclórica, essas intenções de Lina vêm registradas no *folder* de apresentação da exposição:

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. (...) Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.

(...) Matéria prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do nada da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do útil e necessário é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela

*mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal – padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folklórico-coreográfica.*¹²

O texto presente no *folder* é bastante esclarecedor da visão de Lina sobre a produção popular. A intenção é participar de maneira positiva do processo de transformação, pela consciência de que ele, isto é, a evolução é inevitável.



Figura 5 - Exposição Nordeste. Objetos de cerâmica popular (1963).

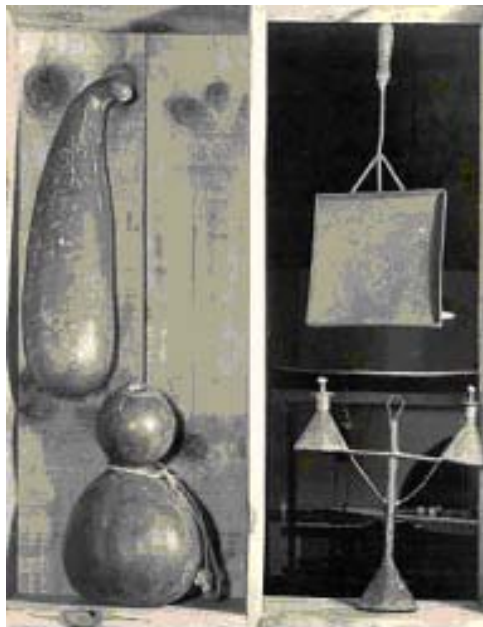


Figura 6 - Exposição Nordeste. Objetos para guardar água, pá e lamparina (1963).

A mostra é realizada com recursos muito simples, caixotes de madeira evocando a maneira como esses objetos encontravam-se originalmente expostos nas feiras e mercados populares.

O último projeto de Lina, nessa primeira passagem por Salvador, e que teria sido talvez o mais importante de todos, tendo em vista que os anteriores tinham como objetivo chegar a este último; trata-se do CETA – *Centro de Estudos e Trabalho Artesanal* –, a criação da Escola de Desenho Industrial que produziria *objetos-tipo* para a indústria a partir do conhecimento da cultura *pré-artesanal*. A interrupção do trabalho de Lina na Bahia significou a interrupção deste projeto, do qual se tem apenas o registro textual, o arcabouço do que poderia ter sido.

O plano de ação dessa Escola de D.I. seria o de um aprendizado que se estabelecesse pelo contato direto entre alunos universitários (originários dos cursos de engenharia ou de arquitetura) e mestres artesãos, com uma troca de experiência mútua. Nas palavras do escultor Mário Cravo, a intenção partia do seguinte entendimento:

*Você tem que queimar uma coisa ou outra, como por exemplo, a idéia assim... veja bem: o conceito é que se vai desaparecer, se essas manifestações populares têm que desaparecer, por que não aproveitamos de alguma forma e assassinamo-as? É isso aí, conscientemente. Eu acho que é um raciocínio válido. E então de certa forma, trazer esses mestres para a cidade foi uma maneira de sacrificá-los. Esse negócio de saudosismo... se é preciso se incorporá-los à estrutura erudita da Universidade, da vida urbana, essas heranças que estão estendidas no interior e nas culturas mais afastadas, você trazendo esses mestres para cá, eles seriam automaticamente poluídos e transformados, é uma maneira de matar.*¹³

Em documentação pesquisada sobre esse plano de ação, Lina explica a finalidade da Instituição:

*A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto – Execução no campo do Desenho Industrial (DI), (...), visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção. Exemplo prático: a projeção de uma cadeira: o projetista desenha a procura do original quando não do estranho e esquisito, na procura do que atire a atenção, sem a menor preocupação das necessidades humanas espirituais e materiais em função da qual uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista prático o projetista limita-se à projeção da pura forma sem tomar o menor conhecimento dos materiais, de como trabalha o ferro e a madeira. Resultado: objetos de pura arbitrariedade sem ligação histórica com uma tradição (no sentido não acadêmico da palavra) sem ligação com o homem e apresentando todas as características da violência feita aos materiais e à natureza. De outro lado o executor, o operário anônimo, trabalha manualmente sem o entusiasmo que somente a participação efetiva e a compreensão do trabalho comunicam: ele não compreende o desenho técnico, a sua cultura artística não existe. O trabalho dele é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade. Sem voltar as Catedrais e ao Romantismo literário de Ruskin e Morris é hoje, imprescindível, implantar sobre uma realidade prática uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design.*¹⁴

O curso pensado por Lina, ao oferecer vagas a artesãos e a estudantes universitários, seria estruturado por um conjunto de disciplinas teóricas e práticas desenvolvidas ao longo de dois anos.

As disciplinas práticas realizadas nas oficinas seriam caracterizadas através da execução pelos *estudantes mestres* e pelos *estudantes projetistas* de objetos projetados nas disciplinas teóricas. Seus produtos seriam apresentados a cada dois anos por meio de uma exposição de objetos PADRÕES para a indústria. Tais mostras estariam ligadas à realização de uma Bienal que seria organizada pelo MAMB.

Lina defende a adoção de uma didática baseada no encontro entre alunos projetistas e mestres artesãos, em que os primeiros ensinariam conhecimentos teóricos aos segundos, e estes, por sua vez, os conhecimentos práticos da profissão aos primeiros.

A intenção de um projeto de escola que se concretize não apenas ligado às questões artísticas ou estéticas, mas principalmente preocupado com um plano de desenvolvimento social e econômico regional, vem comprovada também por meio das entidades com que foram buscados convênios, entre elas a Sudene.

A Escola como projeto de desenvolvimento econômico, um projeto político, assemelha-se ao modo como Lina sempre entenderia arte e arquitetura.

Mais do que pensar o artista como ser privilegiado à margem da sociedade, produzindo para além dos limites de uma realidade comunitária, a arquiteta sempre vê a profissão envolvida com a proposição prática de respostas aos problemas cotidianos relativos à sobrevivência material e espiritual dos seres humanos. A partir desse sentido, seu trabalho na Bahia, envolvido por meio de uma militância política ampla, e não partidária, iria encontrar no Golpe Militar de 1964 a paralisação e o cancelamento de sua ação em Salvador e o conseqüente retorno da arquiteta para São Paulo.

Notas

¹ BARDI, Lina Bo. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, Bahia, Brasil, Janeiro de 1960. Documento datilografado encontrado nos arquivos do MAM-Ba, no Solar do Unhão. (1960).

² O MUSEU de Arte de São Paulo / A Função Social dos Museus. (1950).

³ O projeto de museus foi um dos principais campos de experimentação da arquitetura moderna italiana no segundo pós-guerra, em que o trabalho de arquitetos, curadores, historiadores e arqueólogos resultou no que se convencionou chamar de museu italiano. (fonte: ANELLI, Renato; LUCCHINO, Mariana; PEREIRA, Juliano A. (1998). Os Museus de Lina Bo e PM Bardi. DO.CO.MO.MO. / I Seminário do Grupo de Trabalho Vale do Paraíba – Fundação Cultural Cassiano Ricardo, São José dos Campos, SP, 28 a 31 de outubro).

⁴ Sobre a pintura: Panorama do Recife visto de Olinda, com frota holandesa. Obra de Gilles Peeters (Holanda, 1612-1653). Texto datilografado de Lina Bo Bardi reproduzido dos arquivos do MAM-Ba – Solar do Unhão em outubro de 2000.

⁵ Sobre a exposição *Ver a pintura (Didática)*, realizada entre 15 e 27 de março de 1960. Texto datilografado de Lina Bo Bardi reproduzido dos arquivos do MAM-Ba – Solar do Unhão em outubro de 2000.

⁶ Sobre a exposição *Ver a pintura (Didática)*, realizada entre 15 e 27 de março de 1960. Texto datilografado de Lina Bo Bardi reproduzido dos arquivos do MAM-Ba – Solar do Unhão em outubro de 2000

⁷ BARDI, Lina Bo (1980). Porque o Nordeste?

⁸ BARDI, Lina Bo (1980). Porque o Nordeste?

⁹ BARDI, Lina Bo (1980). Discurso sobre a significação da palavra artesanato.

¹⁰ Lina refere-se a Lívio Xavier, fundador e diretor do Museu de Arte da Universidade do Ceará, MAUC, e a Francisco Brennand, um dos fundadores do MCP, Movimento de Cultura Popular, no Recife. Fonte: SUZUKI (1994).

¹¹ Renato Ferraz (06 de outubro de 2000) lembra em entrevista a este pesquisador: Cento e cinquenta homens trabalhando de dia e de noite para terminar a obra civil antes do governador Juracy sair, e o resultado é que realmente se terminou a obra civil, mas o prédio do Unhão não tinha água, não tinha eletricidade. A eletricidade era um gato puxado lá da Avenida de Contorno, compreendeu? Uma coisa muito precária, vendo a hora de tudo pegar fogo, aquilo dar um curto circuito e incendiar o prédio todo. Mas a escada maravilhosa que D. Lina fez (...).

¹² BARDI, Lina Bo (1963). Nordeste. *Folder* da Exposição no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, Bahia, Brasil.

¹³ Entrevista do escultor Mário Cravo e do professor Renato Ferraz concedida a este pesquisador em Salvador, 06 de outubro de 2000.

¹⁴ Texto datilografado de Lina sobre o PROJETO DA ESCOLA DE ARTESANATO, reproduzido dos arquivos do MAM-Ba, Solar do Unhão.

Referências Bibliográficas

BARDI, Lina Bo. Casas ou Museus / Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida – Arquitetura, Pintura, Escultura, Música e Artes Visuais. *Jornal Diário de Notícias de Salvador*. Salvador, n.º n/c, 7 de set., 1958.

BARDI, Lina Bo. Discurso Sobre a Significação da Palavra Artesanato. 1980. In: SUZUKI, Marcelo. *Tempos de Grossura: O Design no Impasse / Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

BARDI, Lina Bo. Porque o Nordeste?, 1980. In: SUZUKI, Marcelo. *Tempos de Grossura: O Design no Impasse / Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

O MUSEU de Arte de São Paulo / A Função Social dos Museus. (1950). *Habitat*. São Paulo, n.º 01, out-dez, 1950.

SUZUKI, Marcelo. *Tempos de Grossura: O Design no Impasse / Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

Agradecimento

À FAPESP, pelo apoio e financiamento da pesquisa.