

JULIANA YOKO TAKAKI

**LINA BO BARDI E A PRODUÇÃO ARTESANAL:  
A TRAJETÓRIA DE UM PENSAMENTO DE VANGUARDA**

ESPECIALIZAÇÃO EM GESTÃO DE PROJETOS CULTURAIS E  
ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS

CELACC-USP/ São Paulo

2010

JULIANA YOKO TAKAKI

**LINA BO BARDI E A PRODUÇÃO ARTESANAL:  
A TRAJETÓRIA DE UM PENSAMENTO DE VANGUARDA**

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, produzido sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Kátia Maria Roberto de Oliveira Kodama.

São Paulo

## **Agradecimentos**

*“Há olhos e olhos. Olhos que sabem ver e olhos que não sabem ver”*

Lina Bo Bardi

A todas as pessoas que contribuíram para a reflexão e realização deste artigo, especialmente, a equipe do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi pelas consultas e discussões no decorrer do desenvolvimento deste artigo, ao CELACC pela motivação e contribuição em minha formação, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Kátia Maria Roberto de Oliveira Kodama pela orientação da pesquisa e pelo auxílio em momentos decisivos, aos meus pais Mary e Oswaldo que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado incondicionalmente, e aos meus irmãos Jun e Maria Clara pelo amor, carinho e compreensão, a minha amiga Kelly Braz pelo companheirismo e por sempre acreditar no meu potencial, a Ceila Santos, Maysa Bezerra e Lena Padilha pela amizade nesses dois anos de CELACC, as minhas primas por estarem sempre dispostas a estudar ao meu lado e a minha amiga Fabiana pelas ligações fora de hora.

**TAKAKI, J. Y<sup>1</sup>.** Lina Bo Bardi e a produção artesanal: a trajetória de um pensamento de vanguarda. **2010. Artigo (Especialização). Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, 2010.**

## **Resumo**

Este artigo tem como objetivo analisar a trajetória do pensamento da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi a respeito da produção artesanal brasileira, a partir dos anos em que viveu na Bahia entre 1958 e 1964 e através da produção do livro ‘Tempos de Grossura: o design no impasse’, em 1980. Durante este período, Lina se aproximou da produção do homem brasileiro, da cultura e da arte popular da região Nordeste envolvendo-se em diversas iniciativas para discutir a participação desse homem no movimento de transformação sócio-cultural e sua atuação no processo de industrialização.

**Palavras-chave:** Lina Bo Bardi, artesanato, cultura popular, design industrial.

## **Resumén**

Ese trabajo tiene como objetivo analizar la trayectoria del pensamiento de la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi sobre la producción de artesanía brasileña, a partir de los años en que ella vivió en Bahia entre 1958 y 1964 y a través de los escritos en la producción del libro ‘Tempos de Grossura: o design no impasse’, en 1980. Durante ese período, Lina se acercó de la producción del hombre brasileño, de la cultura y de la arte popular de la parte Noreste del país, participando en diversas iniciativas para discutir la participación de ese hombre en el movimiento de transformación socio-cultural y su actuación en el proceso de industrialización.

**Palabras clave:** Lina Bo Bardi, artesanía, la cultura popular, diseño industrial.

---

<sup>1</sup> Juliana Yoko Takaki, formada em técnico de design gráfico e administração pela Martin College, Brisbane, AUS, graduada em design de multimídia pelo SENAC São Paulo, pós-graduanda no curso de Gestão de Projetos Culturais pelo Celacc/ECA/2010, técnica conservadora de acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

## **Abstract**

This article aims to analyze the trajectory of thinking of Italo-Brazilian architect Lina Bo Bardi regarding the Brazilian handicraft production from the years she lived in Bahia between 1958 and 1964 and through the production of 'Tempos de Grossura: o design no impasse' in 1980. During this period, Lina approached the production of the Brazilian man, culture and popular art of the Brazilian Northeast region, engaging in several initiatives to discuss the participation of this man in the movement of socio-cultural transformation and its role in the process of industrialization.

**Keywords:** Lina Bo Bardi, handicraft, popular culture, industrial design.

## Sumário

Introdução .....	7
Os anos de formação de Lina Bo Bardi na Itália e sua atuação no Brasil .....	7
Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste .....	11
A encruzilhada de pensamentos.....	19
A resistência da produção artesanal.....	22
Considerações finais .....	24
Referências bibliográficas.....	26
Crédito de Ilustrações .....	28

## Introdução

*“Estas notas não são uma alavanca para levantar a simpatia política nacional e internacional, nem querem aproveitar a **atualidade** que o objeto pobre e marginalizado desfruta no campo da arte. Também não exaltam a aura estético-primitiva que sempre fascina a alta cultura” (BARDI, 1980: p. 20)*

Em 2009 foi realizado em Salvador um encontro para comemorar o cinquentenário da presença e atuação de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste, *50 Anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste*. O evento trouxe reflexões sobre as realizações arquitetônicas e as ações culturais de Lina no Nordeste, principalmente sua atuação entre os anos de 1958 a 1964. Também foram levantadas discussões sobre esse período de efervescência cultural que foi peça fundamental para as atuações de Lina e de diversos outros artistas na Bahia.

Os livros *Avant-garde na Bahia* de Antonio Risério e *Tempos de Grossura: o design no impasse* de Lina Bo Bardi, descrevem esse período de transformação sócio-cultural marcado pelo fim da ditadura varguista, onde ocorreu um curto espaço político de democracia seguido pelo golpe militar de 1964. Durante esse governo democrático concretizou-se a inauguração de Brasília, fato esse que, culturalmente, simbolizou uma ruptura e reforçou o sentimento de transição no Brasil. No setor econômico o país passava por uma rápida industrialização que acarretou a necessidade de uma revisão do pensamento social brasileiro. Buscou-se então, no sujeito simples, no homem do povo, figura ainda pouco influenciada pelo capitalismo urbano, a essência para romper com o subdesenvolvimento sem a veneração capitalista ao dinheiro e a mercadoria. E foi nesse momento oportuno, em que se buscava no povo uma transformação social, valorizando a identidade nacional, que Lina viu na produção artesanal do povo da seca e de todo Nordeste, a criatividade, o conceito de síntese do movimento modernista e o poder de transformação que poderia resultar em um design “autêntico” brasileiro.

## Os anos de formação de Lina Bo Bardi na Itália e sua atuação no Brasil

Achillina di Enrico Bo nasceu em Roma em 1914, influenciada pelo pai engenheiro e artista, iniciou seus estudos no Liceu Artístico. Mais tarde ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, mesmo contra a vontade da família, assumindo uma carreira “masculina”. Durante o curso adquire conhecimento de restauro,

“[...] o fato de Roma ser um dos centros da cultura clássica, fazia com que os alunos aplicassem a maior parte do tempo de seu estudo à observação dos monumentos antigos.” (BARDI apud FERRAZ, 1993: p. 11)

Ao fim do curso transfere-se para Milão, uma cidade mais moderna que diferentemente da cidade de Roma, não parou no tempo e estava em constante movimento político e cultural, “[...] fugi das ruínas recuperadas pelos fascistas. Roma era uma cidade parada, lá estava o fascismo”. Inicia sua carreira no escritório do renomado arquiteto Gió Ponti, “líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, diretor da Triennale di Milano e da Revista Domus”.

Durante a II Guerra Mundial, pela falta de espaço para construir, Lina volta-se ao campo teórico e atua como ilustradora e colaboradora de jornais e revistas como *Stile*, *Tempo*, *Grazia*, *Vetrina* e *l'Illustrazione Italiana*, nas quais abordava temas da vida cotidiana, além de editar a coleção *Quaderni di Domus* onde realizava “atividades de pesquisa e estudo sobre Artesanato e Desenho Industrial” (BARDI apud FERRAZ, 1993: p. 11). Em julho de 1943 ocorre a queda do fascismo. Lina assume a revista *Domus* em Bergamo até suspensão completa de sua produção pela República de Saló<sup>2</sup>. Neste período Lina entra para a Resistência, juntando-se ao Partido Comunista Clandestino.

“[...] importante era sobreviver, de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era da objetividade e da racionalidade, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo ‘desencanto’ literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida pra poder sobreviver.” (BARDI apud FERRAZ, 1993: p. 11)

Com o fim da guerra, a arquiteta viaja pela Itália para escrever sobre as áreas atingidas e, em Milão, funda com Bruno Zevi a revista semanal *A' Cultura della Vita*, periódico que tinha como objetivo discutir com o grande público questões relacionadas à arquitetura e aos problemas de reconstrução da Itália.

“Poucos dias após o armistício, junto a um repórter e um fotógrafo, realizei uma reportagem nas zonas tocadas pela guerra. Viajei recolhendo dados em toda a Itália. Sentíamos que era preciso fazer alguma coisa para tirar a arquitetura do pântano. Começamos a pensar, então, sobre uma revista ou um jornal que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos. Levar o problema da arquitetura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, das ruas onde deveriam caminhar.” (BARDI apud FERRAZ, 1993: p. 11)

---

<sup>2</sup> República Social Italiana governada por Benito Mussolini.

Em 1945, Lina casa-se com Pietro Maria Bardi e desiludidos com os caminhos previstos para a “reconstrução” da Itália no pós-guerra decidem deixar o País.

Em 1946, chega ao Brasil, vinda de um país devastado pela guerra, via nesse Novo Mundo, de cultura em formação, a oportunidade para realizar propostas do pensamento da arquitetura moderna.

*“Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o grande dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível.” (BARDI apud FERRAZ, 1993: p. 12)*

O casal instala-se em São Paulo, onde Pietro Maria Bardi é convidado por Assis Chateaubriand para dirigir o Museu de Arte de São Paulo<sup>3</sup> e Lina para projetar a sede do Museu no edifício do Diário de Associados na rua 7 de abril. Durante esse primeiro momento do Museu de Arte de São Paulo, Lina e Pietro apostaram na experiência educativa iniciando assim o Instituto de Arte Contemporânea com a Escola de Design Industrial coordenado por Lina, as exposições didáticas e a revista *Habitat – uma revista de artes* [fig. 1, fig. 2, fig. 3]. Lina dirigiu as edições de número 1 ao número 9, colaborou nos números de 10 a 13 sob direção de Flavio Motta, e dirigiu junto a P.M. Bardi as edições 14 e 15. No edital 15, Lina anuncia seu afastamento. A revista *Habitat* tinha como plano de ação ser um periódico que propunha a proximidade e a conciliação entre dois setores, “sobre o campo da crítica às manifestações artísticas e culturais ligadas a um anseio de modernidade no País, e num outro sentido, no campo da cultura e da arte popular” (PEREIRA, 2008: p. 41). Premissa que se pode verificar no prefácio inaugural da revista.

*“A beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau-a-pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o aleijadinho, os ourives da Bahia, os movelheiros manuelinos de Recife, os epígonos da missão francesa, os arquitetos do teatro de Manaus e os do Ministério da Educação e da Saúde do Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil terão suas atividades divulgadas em ‘Habitat’ com o empenho de quem sabe apreciar o que de mais característico tem o país.”<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> P.M. Bardi idealizava um “museu vivo”, com a proposta de realizar exposições periódicas e promover os aspectos didáticos da arte com cursos e conferências.

<sup>4</sup> PREFÁCIO. *Habitat*, [São Paulo], n.1, p.1, out./dez. 1950.



**Figura 1** – Revista *Habitat* n. 1 – estudo de capa.

**Figura 2** , **Figura 3** – artigos publicados na Revista *Habitat*.

Em 1951, naturaliza-se brasileira e conclui sua primeira obra construída, a “Casa de Vidro” [fig. 4] que viria a ser a residência do casal até a sua morte. A produção de Lina adquire sempre uma dimensão de diálogo entre o Moderno e o Popular. Na arquitetura percebemos os espaços que deveriam ser construídos pelas próprias pessoas, um espaço inacabado que seria preenchido pelo uso, pelo uso popular cotidiano, como demonstram os “espaços vazios” ocupados encontrados na Casa de Vidro, no Museu de Arte de São Paulo, no Solar do Unhão, no SESC Fábrica da Pompéia, entre outros.

Lina Bo foi uma personalidade, que ao lado de seu marido Pietro Maria Bardi, contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento cultural do País. Foi, além de arquiteta, uma pensadora que influenciou toda uma geração de arquitetos, escritores, artistas, designers e lhes ensinou a enxergar e valorizar sua própria cultura.



**Figure 4** – Casa de Vidro, 1951. Foto: Peter Scheier.

## **Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste**

No final dos anos 1950, aceitando o convite do arquiteto Diógenes Rebouças, Lina vai para Salvador proferir uma série de palestras e aulas na Universidade da Bahia. Inicia-se a “Era Edgar Santos”, nomeado reitor da Univerdade da Bahia impulsiona a produção cultural viabilizando a criação de escolas de teatro e de dança, atraindo diversas personalidades que, ao lado de Lina, representaram a vanguarda artística na Bahia.

Nesse período foi fundada a Escola de Teatro de Martim Gonçalves, iniciam-se as atividades do cine-clube do crítico Walter da Silveira, Agostinho da Silva fundou o Centro de Estudos Afro-Orientais, que foi um marco importante para a emancipação do negromestiço.

*“[...] atendendo ao interesse dos congregados no candomblé, e ao desejo, que tinham, de reforçar os tênues laços diretos que conservavam com África, iniciou-se um curso de iorubá. A quem pretendeu fazê-lo não se exigiu escolarização comprovada, com o fito de, assim, abrir a Universidade àqueles que, até então, estavam dela por completo excluídos: sendo esses, por ascendência ou religião, de extração majoritariamente africana.” (AGOSTINHO apud RISÉRIO, 1995: p. 10-11)*

Além da participação de Hans Koellreutter e Walter Smetak nos Seminários de Música Livre, a dançarina moderna Yanka Rudska coordenando a Escola de Dança (veio ao Brasil a convite do P.M. Bardi para dar aulas de dança moderna no MASP), Clarival Valladares no movimento da Poesia Concreta, Pierre Verger, Carybé, Mário Cravo, Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gilberto Gil, João Ubaldo Ribeiro, entre outros, e todos atuantes no movimento de transformação cultural que acontecia na Bahia.

Deste período nasceu um grupo de artistas que produziram um legado indiscutível para a cultura do Brasil, o Cinema Novo de Glauber Rocha e a Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Lina, uma mulher de formação erudita encantou-se pelo Recôncavo Baiano e o Sertão Nordestino e entendeu a verdadeira essência da cultura do povo. Participou ativamente em diversas áreas desse período de transformação sócio-cultural: lecionou filosofia e história da arquitetura, atuou na produção de peças teatrais, escreveu e editou a página dominical<sup>5</sup> do *Diário de Notícias*, revolucionou frente a direção do Museu de Arte Moderna e, em seguida, no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão.

---

<sup>5</sup>“Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA). Colaborou nas edições de n. 1 ao n. 8.

Durante todo esse processo exprimiu sua preocupação em combater o “*folclorismo*” e a divulgar a existência de uma cultura popular viva que deveria fazer parte dessa transição para a modernização.

*“[...] esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno.”<sup>6</sup>*

Em 1958, enquanto escrevia para o Diário de Notícias, incitou, dentre diversos outros temas sócio-políticos, a discussão sobre a arte popular, esta que vinha do povo; seca e subversiva, atraente e instigante, cheia de conteúdo e criatividade em toda sua simplificação. Arte que continha a mensagem das “*necessidades de cada dia, não-alienação. Não-alienação que coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas*” (BARDI apud SUZUKI, 1993). Em seus discursos buscava soluções contra a estagnação da produção popular, “*dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas ‘românticos’ do perigoso folklore popular*” (BARDI apud SUZUKI, 1993), para Lina o “*folclore*” tinha uma conotação negativa e paternalística, imposta pelo poder para manter a cultura popular estancada por interesses da classe dominante. Subjugando e desfavorecendo a cultura popular, criando uma atribuição errônea sobre a verdadeira essência do popular.

*“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.” (BARDI apud SUZUKI, 1993: p. 20)*

Muitas vezes o poder local utiliza-se dessa solução paternalística para o desenvolvimento de uma região, impulsionando o turismo e conseqüentemente a geração de renda, porém ao custo da “*mumificação*” de dada cultura (CANCLINI, 1983).

E foi nesse momento de transformação cultural que as oportunidades para um movimento de valorização da produção artesanal surgiram. Em 1959, Lina e Martim Gonçalves organizaram a exposição *Bahia no Ibirapuera* [fig. 5, fig. 6], uma exposição enraizada nos valores humanos, que queria discutir com a elite brasileira o que era a arte popular senão a expressão humana de uma realidade nacional.

*“Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos*

---

<sup>6</sup>“Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 1, 7 set. 1958.

*esta Exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não 'estetizante', mas próximo da natureza, do 'verdadeiro' humano.” (BARDI; GONÇALVES, 1959)*



Figura 5 – Exposição Bahia no Ibirapuera, 1959 – o vaqueiro e a árvore de cata-ventos.



Figura 6 – Exposição Bahia no Ibirapuera, 1959 – parede de ex-votos. Foto: Miroslav Javurek, 1959.

Em 1961, dentro de um plano de desenvolvimento econômico viu-se a necessidade de encontrar saídas para o homem artesão dentro da sociedade capitalista. Na verdade, como exposto anteriormente, o pensamento já estava em trânsito, mas o momento oportuno veio com a Superintendência para Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)<sup>7</sup> do economista Celso Furtado, “*criada para coordenar a aplicação de verbas públicas, salvar a região do subdesenvolvimento que, mais que as secas, a vitimava*” (ANDRADE, 2005: p. 288), órgão que engajou-se para além das atividades agrícolas, considerando também outros setores que contribuíssem para esse avanço regional.

A SUDENE cria a ARTENE, órgão que visava o levantamento sócio-econômico da população rural e semi-rural ligada a produção artesanal. Lina envolve-se nesse projeto com a fundação do Museu de Arte Popular, planejado como Centro de Estudos e Trabalho Artesanal (CETA), visava o progresso do *pré-artesanato*<sup>8</sup> à indústria moderna. Sobre a criação da ARTENE, na década de 80, em seus escritos publicados posteriormente na bibliografia *Tempos de Grossura*, Lina reflete sobre as intenções da SUDENE.

*“Em 1961, a SUDENE, superintendente Celso Furtado, criava a ARTENE, órgão dedicado à ajuda ao ‘artesão’. Não era uma iniciativa romântica do*

<sup>7</sup> Fundada no governo de Juscelino Kubitschek em 15 de dezembro de 1959, pela lei federal n. 3692.

<sup>8</sup> Termo que Lina utilizava quando se referia ao artesanato. Riserio sintetiza, “com base em sua cultura italo-medieval, Lina vinculava o ‘artesanato’ à existência de ‘corporações’, implicando um razoável grau de padronização-estagnação da produção – coisas que dificilmente seriam encontradas no Brasil”. RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

*Nordeste, era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na 'base' estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo nordestino rural e semi-rural dedicado ao 'artesanato': rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc... Desaparecido o corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam àquela ação e pesquisa, a ARTENE subsistiu no Recife como lojinha de lembranças para turistas.” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 62)*

As iniciativas tinham a intenção de reverter o atraso do desenvolvimento econômico e melhorar as condições sociais do Nordeste do País. Duas outras iniciativas que se assemelhavam ao pensamento de Lina foram o Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), criado e dirigido por Lívio Xavier<sup>9</sup> e o Movimento de Cultura Popular (MCP) que se estabeleceu em Recife e “*visava principalmente a educação e o desenvolvimento da cultura saindo das raízes populares*” (PEREIRA, 2008). O MCP, tinha entre seus fundadores Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermildo Boba Filho, Abelardo da Hora, Paulo Freire, Francisco Brennand.

*“O MCP, saído de um grupo de intelectuais, foi de grande importância para o Nordeste (e não somente para o Nordeste), sua posição encaminhava-se rapidamente para os problemas técnico-educacionais. Embora não recusasse as ligações com o exterior, suas posições eram estritamente ligadas ao Nordeste [...]” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 60)*

Foi através do MCP que se realizará o Movimento de Educação de Base, no qual Paulo Freire elabora um método de alfabetização popular.

Em seu estudo, OLIVEIRA (1981) irá descrever essas ações *radicalmente transformadoras* que ocorriam no Nordeste.

*“É no Nordeste que vai surgir o chamado processo de educação, orientado teoricamente por Paulo Freire, cuja raiz residia na conscientização, isto é, inverter o processo tradicional do aprendizado que começa pelo conhecimento para terminar – se acaso chegar lá – à consciência das situações sociais; é no Nordeste que o Movimento de Cultura Popular do Governo Miguel Arraes, desde a prefeitura de Recife, não apenas põe em prática o método Paulo Freire, mas começa a valorizar os elementos da cultura popular para, a partir deles, desmistificar os processos de dominação e exploração. É no Nordeste que se produz o magnífico movimento educacional cuja sigla era ‘de pé no chão também se aprende a ler’, que não se reduz a uma questão de economia de investimentos, mas propunha uma educação para o poder. É no Nordeste finalmente, para não tornar mais longa a relação, que o movimento das Ligas Camponesas utiliza o Código Civil para combater a propriedade, o sobre-trabalho, o ‘cambão’<sup>10</sup>.” (OLIVEIRA apud PEREIRA, 2008: p. 65)*

---

<sup>9</sup> “Lívio Xavier, [...] o maior colaborador na organização da exposição do Unhão – Civilização Nordeste – traçou em 1963 este ‘roteiro’ da produção popular cearense. Hoje o MAUC não existe mais. Destruido em ’64, subsiste como todo o grande esforço cultural dos intelectuais, das Universidades e do Povo do Nordeste, na documentação, e na lembrança de quem viveu aqueles tempos.” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 52)

<sup>10</sup> “Cambão: Trabalho não remunerado nas terras daquele que ‘cedia’ um espaço de sua propriedade para o trabalhador rural, que vivia da cultura de subsistência.” (PEREIRA, 2008: p. 66)

Dentro desse processo, Lina é responsável pela restauração do Solar do Unhão, local onde seria implantado o Museu de Arte Popular (MAP) junto ao Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), ambos dirigidos por Lina. No projeto de restauro mantém “os aspectos dramáticos do ambiente” e a estrutura de madeira de lei assim como os elevadores manuais da velha manufatura, interferindo somente com a construção de uma escada, com um sistema de encaixes dos antigos carros de boi. Uma escada de arquitetura vernacular que reflete as intenções do movimento de convergência entre o moderno e o popular.

O planejamento para o museu estava diretamente ligado a preocupação sócio-política que se emancipava por todo o Nordeste, era o momento em que o homem artesão poderia participar do processo de industrialização e não ser meramente coadjuvante. A implementação do CETA visava a troca de experiências entre mestres artesões e projetistas das áreas de engenharia, arquitetura, e outras áreas técnicas ligadas a Arquitetura Moderna e ao Desenho Industrial, para que com esse trabalho coletivo fossem produzidos projetos com a verdadeira essência brasileira na indústria moderna.

*“Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade. Poderíamos reinventar os talheres de comer, os pratos, a camisa de vestir, o sapato. Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse refeito. O mundo do consumo como alguma coisa que tivesse ressonância em nosso coração.” (RIBEIRO apud SUZUKI, 1993)*

Quando pensamos em artesanato, instintivamente visualizamos o objeto, sua estética e inconscientemente um “romantismo” cultural, mas dificilmente nos atentamos ao homem artesão e ao seu processo criativo. Lina com o seu olhar estrutural, viu diferente.

*“[...] não olhava o produto do artesanato popular com o fascínio esnobe, pelo frescor, pelo ingênuo ou pelo espontâneo, não era das que interpretavam e engrandeciam imperfeições em ‘primitivismo’. Nem submetia a idealizações o que estava comprometido pela miséria. Com ela, o objeto popular era visto em sua inteireza e dignidade. Respeitado como trabalho humano e como solução criativa diante de um certo problema e a partir de determinados materiais.” (RISÉRIO, 1995: p. 116)*

No documento do Projeto da Escola de Artesanato<sup>11</sup>, encontram-se referências importantes para traçar o pensamento da arquiteta sobre as possibilidades para a produção artesanal do Nordeste, que além de sua finalidade principal de implementação da Escola Industrial, abrangia a diversas outras atividades que valorizavam a cultura

---

<sup>11</sup> Este documento foi reproduzido integralmente como anexo da bibliografia de PEREIRA (2008: p. 242-252). Segundo o autor, o documento foi encontrado nos arquivos do MAM-BA.

popular. Segundo descrição do Projeto, no nível de acesso do Solar do Unhão encontrava-se a seção de artesanato e arte popular e no piso superior uma mostra de peças afro-baianas e indígenas<sup>12</sup>.

*“No côro e alas laterais da igreja, está instalado o Departamento de Pesquisa e Documentação. Este fará um levantamento do artesanato na cidade do Salvador e Recôncavo. [...] A ala esquerda do conjunto estão dois grandes galpões (nível A e B), onde funciona o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal (CETA), que conta com oficinas para mestres artesãos e seus aprendizes. Estão em atividades onze mestres e 44 discípulos previamente selecionados dentro os 3000 do Centro Educacional Carneiro Ribeiro. As oficinas dedicam-se aos setores: 1) Metais ferrosos e não-ferrosos, 2) Pintura, 3) Cerâmica, 4) Fornos e estufas, 5) Vidros, 6) Pedras, 7) Madeira, 8) Tipografia [entraria em funcionamento posteriormente], 9) Estamparia, 10) Tecidos e rendas em geral, 11) Artigos de couro, 12) Palha. [...] Sob os arcos da Avenida do Contorno será instalada uma feira de objetos artesanais, visando a apresentar ao público a produção artesanal livre de especulações intermediária.” (BARDI apud PEREIRA, 2008: p. 242-244) [fig. 7]*

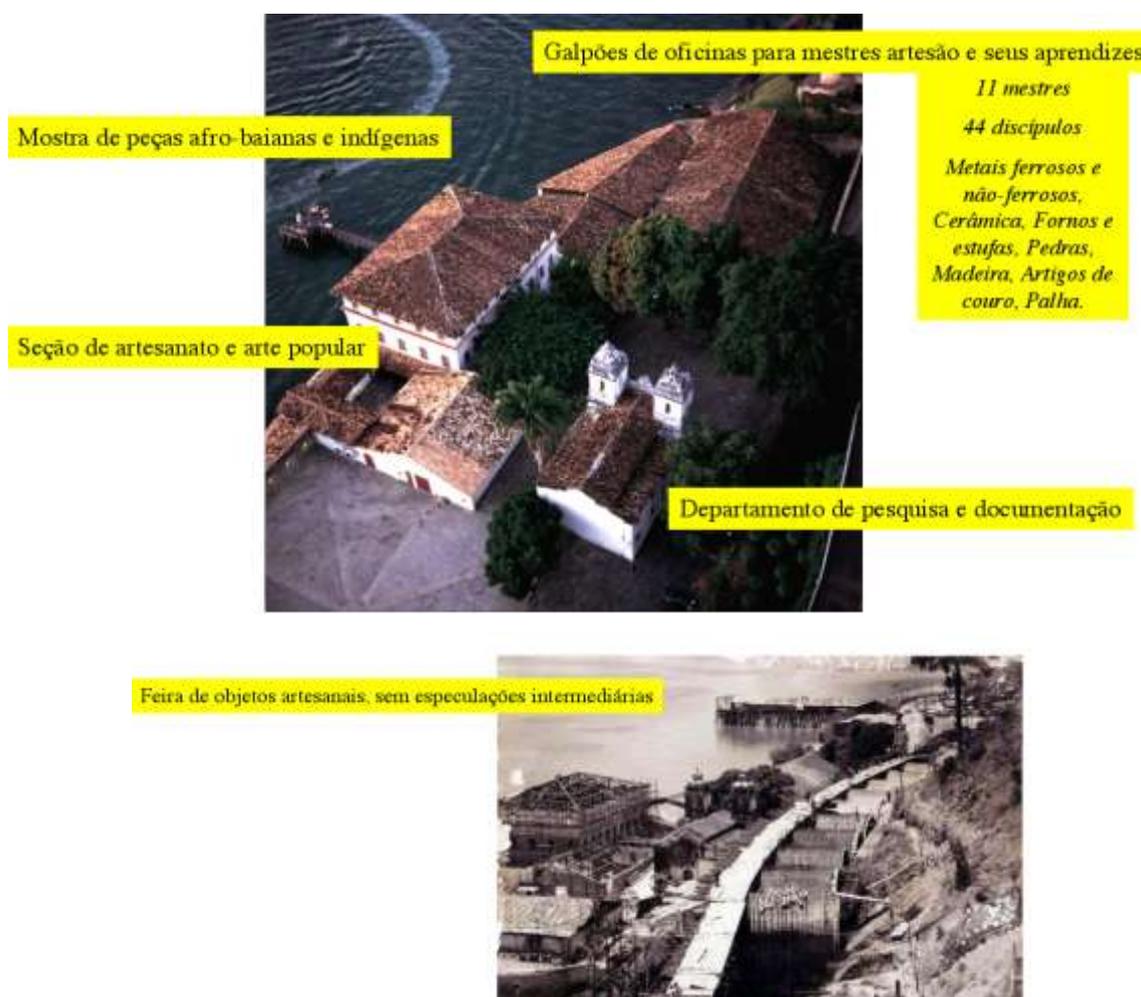


Figure 6 – Solar do Unhão, 1963 – vista aérea e indicações de descrições do Projeto

Figura 7 – Solar do Unhão, 1962 – recuperação do edifício e construção dos arcos da Avenida do Contorno

<sup>12</sup> Mostra organizada em colaboração com o Museu do Estado da Bahia, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e de colecionadores particulares.

No plano para a Escola Industrial para projetistas e mestres de ofício, Lina aponta os problemas no campo do Desenho Industrial, a Escola propunha eliminar a fratura Projeto–Execução, fratura que depreciava o trabalho da execução manual em comparação ao intelectualismo excessivo do projetista que por não ter nenhuma ligação com a prática, limitava-se a estética projetando “*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*” (BARDI apud PEREIRA, 2008). Essa prática desprezava o papel do executor, o operário que trabalhava ‘manualmente’ sem entusiasmo pois não tinha nenhuma participação no projeto daquele objeto além de não compreender o desenho técnico, “*o trabalho dele é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade*” (BARDI apud PEREIRA, 2008). Dentro dessa premissa e da realidade brasileira, Lina aponta soluções práticas para uma efetiva colaboração projeto-execução para a “*produção da Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design*” (BARDI apud PEREIRA, 2008: p. 245).

Em referência a realidade brasileira, Lina aponta um Brasil que ainda não começou uma produção nacional original de objetos industriais mas um Brasil que até o momento importou formas e desenhos estrangeiros. Para Lina, “*uma produção nacional não pode ser criada sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do País*” (BARDI apud PEREIRA, 2008: p. 245).

Para o sucesso na criação dessa Escola, Lina lista alguns requisitos, primeiramente, deveria ser eliminada a possibilidade de um ensino nos moldes da Bauhaus ou Hulm metafísico-experimental por sermos “*um país jovem, com um civilização de fatores fortemente primitivos e diretamente ligados à terra, fatores moderníssimos do ponto de vista cultural moderno*” (BARDI apud PEREIRA, 2008), assim como elimina as possibilidades de seguir o pensamento de Ruskin e Morris e o movimento de *Artes e Ofícios*. Em segundo lugar, não seria possível criar uma Escola que produziriam desenhos exclusivamente para as indústrias, pois estas indústrias ainda não existiam ou estavam em fase inicial, em caráter experimental. E finalmente, o terceiro requisito fundamentava-se no estudo e levantamento da atividade artesanal no Nordeste, onde as premissas para esse levantamento seriam a produção valorizada na sua realidade, nas diretas possibilidades econômicas no mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que deveriam “*estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional*” (BARDI apud PEREIRA, 2008).

Além desses requisitos, a arquiteta ressalta a necessidade da criação de um Museu de Arte Popular que tinha como objetivo a documentação histórica da arte popular, não no sentido de saudosismo paternalista. Dentro dessa cadeia de desenvolvimento econômico, O MAP e a Escola atrairiam o interesse para a produção artesanal que por consequência criaria uma demanda econômica e o relativo desenvolvimento de inteiras zonas artesanais (BARDI apud PEREIRA, 2008: p. 246).

Em novembro de 1963, a então Exposição Nordeste [fig. 9] inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão. Nesta exposição Lina busca apontar para a questão fundamental da arte popular; o valor do uso, onde a criação surge pela necessidade utilitária, “*os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como ‘esculturas’, as colchas são colchas, os panos com aplicações são ‘panos com aplicações’ [...]*” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 33). E onde a resignificação do lixo como matéria-prima reafirma essa realidade e demonstra a criatividade popular [fig. 10, fig. 11]: onde um pneu de caminhão é transformado em balde-pote, uma lâmpada queimada em lamparina ou fífó, latas de óleo em brinquedos, canecas, castiçais, etc.



Figure 8 – Exposição Nordeste, 1963 – vista do piso superior: objetos expostos com em feiras populares.

Figura 9, Figura 11 – Exposição Nordestes, 1963 – resignificação do lixo na criação de novos utensílios.

Em 1964, todo esse projeto se desfaz com o golpe militar. O plano de reforma de bases promovido pelo governo é abandonado. A exposição itinerante *Nordeste do Brasil* que estava para inaugurar em Roma é impedida de acontecer. Para o novo governo ditado por generais uma exposição de arte popular trazia argumentos subversivos e depunha contra o Brasil.

Em 1980, Lina retorna ao projeto de documentação do Nordeste para elaborar o livro, *Tempos de Grossura: o design no impasse*. Ela chega a definir o conteúdo e

layout, porém em 1981, ela interrompe esse processo dizendo, “*não adianta, tudo isso vai cair no vazio*”(BARDI apud SUZUKI, 1994). A publicação só vem a acontecer em 1994, depois de seu falecimento.

No entanto Lina continua organizando diversas exposições e ações arquitetônicas influenciadas por sua passagem no Nordeste, sempre trabalhando essa idéia de valorização da produção artesanal brasileira, não para torná-las peças de luxo para casas de *madames*, mas buscava nesses objetos a solução para a criação de produtos industriais com uma identidade cultural, valorizando em trabalhos coletivos a produção do artesão. As principais exposições realizadas por Lina após o período em Salvador: *A Mão do Povo Brasileiro* (MASP, 1969), *Repastos* (MASP, 1975), *Design no Brasil: História e Realidade* (SESC Pompéia, 1982), *Mil brinquedos para a criança brasileira* (SESC Pompéia, 1982), *O belo e o direito ao feio* (SESC Pompéia, 1982), *Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique* (SESC Pompéia, 1984), *Entreato para crianças* (SESC Pompéia, 1985).

### **A encruzilhada de pensamentos**

Quando Lina retorna ao projeto de documentação do Nordeste, em 1980, para elaborar o livro *Tempos de grossura: o design no impasse*, o Brasil já havia passado por diversas mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas. E nas grandes metrópoles estava visível essas mudanças de caráter ideológico, onde a especulação imobiliária ditava os rumos da “planificação”, e a industrialização insemou a cultura do consumo, do excesso, onde os *gadgets* importados eram venerados pela classe média.

O Brasil estava em processo de desculturação, onde a identidade nacional estava abalada e a idéia de pertencimento afetada, e era necessário agir buscando nas raízes populares a nossa história, reivindicando a nossa identidade dentro dessa nova conjuntura.

*“O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira ‘popular’ é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço ‘visto do outro lado’, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir.”*  
(BARDI apud SUZUKI, 1994)

Nesse mesmo momento, nessa busca da identidade nacional e no impasse do capitalismo industrial, Lina reflete sobre a situação da produção artesanal e levanta questões que continuam pertinentes na sociedade atual.

*“Se o problema é fundamentalmente político-econômico, a tarefa do ‘atuante’ no campo do ‘desenho’ é apesar de tudo, fundamental. É aquilo que Brecht chamava ‘a capacidade de dizer não’. A liberdade do artista foi sempre ‘individual’, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social, que derrube as fronteiras estéticas, campo de concentração da civilização ocidental; uma liberdade ligada às limitações e às grandes conquistas da Prática Científica (Prática Científica, não tecnologia decaída em tecnocracia). Ao suicídio romântico do ‘não-planejamento’, reação ao fracasso tecnocrático, é urgente contrapor a grande tarefa do Planejamento Ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura, até o desenho industrial e as outras manifestações culturais. Uma reintegração, uma unificação simplificada dos fatores componentes da cultura.” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 14)*

Segundo depoimento de Lina, este era um momento de conscientização do papel dos “atuantes no campo do desenho” para a valorização da cultura popular, contrapondo-se ao limite da estética num pensamento que através do trabalho coletivo se chegariam a novos caminhos para a produção artesanal.

Canclini (1983), baseando-se na análise da situação específica de dois povos indígenas e da sociedade mexicana nos anos 80, aborda questões econômicas e políticas da produção artesanal no capitalismo, questões relevantes para se entender o pensamento de Lina como foi abordado no período em que se instalou a SUDENE, a implantação do Museu de Arte Popular e do Projeto da Escola de Artesanato.

*“Devemos averiguar, então, que modificações estão acontecendo na estrutura interna dos povos [...], na significação social do artesanato, e perceber de que modo as estratégias de reprodução e de transformação do capitalismo influem na produção, na circulação e no consumo do artesanato.” (CANCLINI, 1982: p. 73)*

Assim como Lina, Canclini também criticou o *folclorismo* da arte popular, essa classificação romântica própria da elite dominante que mistifica as “*verdadeiras e suculentas raízes culturais*” (BARDI apud SUZUKI, 1994), “*conservadora, que enxerga apenas a questão cultural, ou meramente estética, e se consagra a vigiar as tradições, embalsamando os desenhos, técnicas e as relações sociais diante das quais alguma vez os indígenas se reconheceram*” (CANCLINI, 1983: p. 138). Tampouco aceita a posição oposta, da radicalização imposta no *tecnocratismo desenvolvimentista* que “*propõe a modernização da produção melhorando as condições de vida dos artesãos tornando-os assalariados [...]*” (CANCLINI, 1983: p. 139), ou no papel do executor-operário anônimo, personagem que pertence ao pensamento de Lina.

Ambos vêm a produção artesanal como uma prática viva e mutante, que amadurece ao lado da modernização, defendem que a maquinização da produção podem auxiliar o artesão, sem alterar a identidade do objeto que é conservada pela vivência e realidade de seu criador, a *alma popular*.

*“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.” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 21)*

Outra questão abordada por Lina e Canclini, é o valor do uso, onde a criação de produtos pela necessidade e para o consumo próprio constitui a verdadeira origem do produto artesanal. No entanto, com o surgimento dos problemas no sistema agrário e a constante condição de miséria obrigou a população rural a procurar fontes alternativa de renda e assim acolheram técnicas para produzir produtos pré-artesanais para a subsistência. Para ambos, essa produção poderia desaparecer com a elevação da renda no trabalho rural. Porém para Lina essa produção simbolizava, além da sobrevivência, a resistência frente a indiferença da classe dominante.

*“É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar. Matéria prima: o lixo. Lampadas queimadas, recorte de tecido, 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.” (BARDI apud SUZUKI, 1994: p. 35)*

Dentro do quadro de progresso da produção artesanal, muitas regiões agrícolas, de produção de subsistência, utilizavam a produção artesanal como fonte alternativa de renda, e em outros casos, se tornavam a principal fonte de renda principalmente em regiões onde existia uma abundância de matéria-prima e o conhecimento do ofício que passado de geração em geração se manteve na comunidade. Em algumas comunidades, a herança de ofício vem de uma estrutura social primitiva. No pensamento de Lina, o artesão deveria participar de todos os processos da produção, direta ou indiretamente, da “colheita” e preparo da matéria-prima a criação do produto, da distribuição a obtenção de lucro e, conseqüentemente, a satisfação pelo seu trabalho, pelo produto que foi projetado e executado por ele mesmo<sup>13</sup>.

No entanto, o pensamento de Canclini vai além e expõe a preocupação com a dissociação do processo de produção da distribuição e do consumo e propõe que para manter a valoração do homem artesão, no sentido de não descaracterizar o seu trabalho, dividindo as tarefas e mecanizando o processo como um todo é preciso que o homem entenda a sua participação dentro dessa sociedade, onde por mais que ele compreenda a

---

<sup>13</sup> In: “Crônicas de arte, de história...” op. cit. n. 8, 26 out. 1958.

relação do seu trabalho com a venda e o consumo, quando vende para intermediários, além de perder a compreensão global do processo, perde também parte do valor do produto (CANCLINI, 1983). E ressalta que o artesão perde mais ainda quando passa a ser um proletariado que reproduz objetos sem nenhuma identidade. Portanto defende que é preciso que *“os setores populares se organizem em cooperativas e sindicatos a partir dos quais possam ir reassumindo a propriedade dos meios de produção e de distribuição”* (CANCLINI, 1983) para assim garantir a identidade do seu trabalho.

Na visão de Canclini (1983) é necessário *“permitir uma participação democrática e crítica aos próprios artesãos”* para isso é preciso *“criar condições para que estes a exerçam”*, todo um trabalho de transformação social deve ser posto em curso, desde a educação para que esses entendam os seus direitos, até seu próprio modo de viver, exterminar a mentalidade das *“relações de amizade”*, relações que se desenvolveram em função do pensamento de subsistência, que resultam na falta de preocupação no acúmulo de capital. Como já foi apresentado anteriormente, nos anos de atuação de Lina na Bahia, iniciou-se dentro do mesmo programa de *reforma de bases*, um plano nacional de alfabetização implantado por Paulo Freire que visava a alfabetização popular através do Movimento de Cultura Popular e o surgimento das Ligas Camponesas, organizações autônomas que não tinham relação com o governo mas que, através do conhecimento das leis, reivindicavam melhorias nas condições de vida da classe popular, além de outras iniciativas que representavam uma *“renovada tomada de consciência”* (CANCLINI, 1983) das camadas populares na participação democrática no campo da política que se estabelecia.

## **A resistência da produção artesanal**

No quadro da sociedade atual existem ações que trabalham conceitos que refletem no pensamento de Lina sobre a produção artesanal e apontam para as reflexões abordada nos estudos de Canclini.

*“Necessitamos que os artesãos participem, critiquem e se organizem, que redefinam a sua produção e o seu modo de relacionar-se com o mercado e com os consumidores; mas também precisamos que se forme um novo público, um novo turismo, um outro modo de exercer o gosto e de pensar a cultura.”*  
(CANCLINI, 1983)

Hoje encontramos nas premissas do comércio justo, essa necessidade exposta por Canclini, para a valoração do artesão. O comércio justo abrange, além do artesanato,

outros setores. Trabalha com uma política de comercialização e visibilidade que através de uma campanha de certificação, favorece os pequenos comerciantes, assim como colabora com os consumidores na compra de produtos que estão dentro dos princípios da responsabilidade social e da sustentabilidade. Representa uma revolução no âmbito mundial, por ser a primeira experiência internacional em que o poder público tem um papel crucial. Essa política valoriza a produção abrindo possibilidades de escoamento dos produtos e dos serviços entre o produtor e o comerciante eliminando a presença de “intermediários”. Lina aborda a questão dos intermediários, no Projeto da Escola de Artesanato, onde pretendia instalar uma feira de produtos artesanais, livre de “*especulações intermediárias*” (BARDI apud PEREIRA, 2008).

Ainda dentro do quadro atual, preza-se a questão da sustentabilidade. Durante a documentação que Lina realizou no Nordeste, foram coletados um conjunto de objetos criados pela necessidade como solução perante a situação miserável do povo, tratava-se de uma produção que reaproveitava e resignificava o lixo, transformando-o em matéria-prima para novos produtos, ali estabelecia-se o princípio da reciclagem, “*a reciclagem é prática antiga dos países subdesenvolvidos abafado pelo conceito de progresso das últimas décadas*” (BORGES, 2010). No entanto, nos dias atuais, a reciclagem faz parte de um movimento de responsabilidade ambiental. A sustentabilidade é a resignificação, é a reciclagem, é o reutilizar, é o reaproveitar, e acima de tudo é a consciência da necessidade de preservação do meio ambiente. Em resumo, através dessa consciência é possível resgatar na criação popular soluções e técnicas de uso e resignificação de materiais industrializados, ato que vem sendo aplicado intensamente nas gerações posteriores a atuação de Lina Bo Bardi. Em entrevista cedida a Mônica Barbosa em 16/06/2010 para o programa *Living Design* da rádio Alpha FM 101.7, Humberto Campana do estúdio de design Irmãos Campana, fala sobre a influência de Lina em sua formação:

*“Acho que quem fez isso muito bem foi a Lina Bo Bardi, ela via a cultura popular brasileira com elegância, e não com rejeição. Quando eu comecei a fazer design, eu tentava enxergar com os olhos dela. Eu era advogado, e passei a me interessar por design em visitas ao Masp [projeto de Lina] para ver exposições. A forma como era apresentado o projeto me fascinou, ela fazia aquilo com a maior simplicidade.”*

Outra iniciativa importante ocorreu em agosto de 2000 com a inauguração do SESC Belenzinho, um projeto similar ao que Lina pretendia com a implantação do CETA, onde através do ensino informal e baseado em trocas de experiência entre artesões e projetistas pudessem fortalecer a classe de artesões e a valorização da arte popular. Os moldes da oficina foram um pouco diferenciados por não ter a finalidade de

desenvolver produtos para a indústria, mas abrange as questões do ensino informal baseado em trocas, a valoração do artesão e o auxílio aos artesões quanto a comercialização, além de buscar educar o olhar do público consumidor, transmitindo as relações dessa produção com a realidade de cada região. Para isso as oficinas detalharam os caminhos do fazer artesanal, da coleta da matéria-prima a criação e execução das peças, contextualizando com os fundamentos da cultura local. Uma das oficinas usou a matéria-prima do buriti, palmeira que está presente em todo o território nacional e por ser aproveitada integralmente carrega consigo, conforme os antigos povos indígenas, o simbolismo de “árvore da vida”. Para entender a riqueza dessa árvore, o buriti pode ser aproveitado por todas as outras oficinas, de madeira, cerâmica e trançados.

A oficina “Mestre-Artesãos” foi uma iniciativa que envolveu 45 artesões de 14 localidades do Nordeste brasileiro e Norte de Minas Gerais. Os artistas populares trabalharam com 4 especialistas: Renato Imbroisi (tecelagem, SP); Megumi Yuasa (cerâmica, SP); Hugo Scigliano (ferramentaria e marcenaria, SP); e Levy Cardoso (pigmentos naturais, Belém do Pará). Um depoimento que reflete sobre a importância do sistema de ensino informal proposto por Lina, durante a semana de oficinas uma delas foi focada em técnicas de construção de um forno ideal para a queima de cerâmica. O responsável pela construção do forno detalhou as especificidades do projeto, além de oferecer uma oficina dedicada a montagem de uma maquete em escala menor desse mesmo forno, proporcionando assim a descoberta dos participantes de deficiências na sua produção. Por não ter um forno com o desenho apropriado não conseguiam alcançar a temperatura necessária para uma queima de melhor estabilidade, agora com esse conhecimento, retornariam para casa e conseguiriam adaptar o forno para esse modelo.

### **Considerações finais**

Lina Bo foi além de arquiteta renomada, uma pesquisadora que esteve sempre em contato com diversos estudiosos das manifestações culturais, e em especial, a arte popular. Desde o início de sua carreira em Milão na Itália, já demonstrava certo

envolvimento com o popular, seguindo os passos do arquiteto Gio Ponti. Previamente a sua vinda ao Brasil, a pedido da revista *Rima*, viajou pela Itália investigando artesões italianos (essa viagem resultou na mostra de tecidos e panos no Palazzo dell'Arte, em 1946). No campo do desenho industrial já abordava a questão da produção de objetos desenhados pela necessidade, em entrevista cedida a OLIVEIRA (1991: p. 240), Lina descreve o design de um berço produzido com um caixote de frutas publicado na revista *Grazia*. Quando chega ao Brasil com a criação da revista *Habitat*, publica diversos artigos sobre a cultura popular como: *Ex-votos do Nordeste* (Habitat 01), *O índio modista* (Habitat 01), *Amazônas: o povo é arquiteto* (Habitat 01), entre outros. Nesse período de primeiros contatos com a cultura popular, o trabalho de Lina limita-se ao registro e a divulgação da existência de manifestações artísticas e culturais populares que carregavam as premissas da arte moderna: a simplicidade decorrente das condições econômica e materiais dessas camadas sociais.

No entanto, a experiência em Salvador mesmo que estancada pelo governo militar, já resultou em um projeto de intervenção com conceitos mais definidos sobre as idéias de artesanato, pré-artesanato, de *povo*, da discussão sobre *preservação-transformação* cultural. E são esses conceitos que estão presentes em suas obras como foi o caso do MASP, do MAMB, do MAP, da Casa do Benin, do SESC – Fábrica da Pompéia, assim como em suas ações educativas e no planejamento das exposições de cunho popular. Foram projetos que influenciaram toda uma geração que oportunamente presenciaram suas ações e absorveram o seu pensamento. E ainda hoje são projetos que refletem nos estudos sobre o popular na atualidade, principalmente no campo da arquitetura e urbanismo. Lina não foi uma pesquisadora «tradicional», mas foi uma pensadora que através de propostas práticas compartilhou suas pesquisas e seu conhecimento sobre a arte popular. Apesar dos caminhos propostos na década de 1960 para a produção artesanal não terem se concretizado, Lina contribuiu para o reconhecimento da produção artesanal brasileira, não só em âmbito nacional mas internacional, não só como uma arte que vinha do *povo*, mas revelando essa arte como uma produção de enormes possibilidades.

## Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Mirandulina Maria. **A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 1995.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **A Terra e o Homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no nordeste**. 5 ed. São Paulo: Editora Atlas, 2005
- AMADO, Jorge; BARDI, Lina Bo; Gonçalves, Martim. Exposição Bahia. **Habitat**, [São Paulo], n. 56, set./out. 1959.
- BARDI, Lina Bo. **Apresentação-manifesto da exposição de arte popular do Unhão**. [s.l: s.n.], 1963. Folder da Exposição.
- \_\_\_\_\_. Arte Popular. **Habitat**, [São Paulo], n. 5, 1951.
- \_\_\_\_\_. Artesanato e Industria. **Habitat**, [São Paulo], n. 9, 1952.
- \_\_\_\_\_. **Escola de desenho industrial e artesanato**. Salvador, ago 1962, s/p.
- \_\_\_\_\_. **Nordeste**. Salvador: Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, 1963. Folder da Exposição do Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, Bahia, Brasil.
- \_\_\_\_\_; Gonçalves, Martim. **Bahia: exposição no Parque Ibirapuera, São Paulo – Brasil**. São Paulo: [s.n.], Folder da Exposição, 1959.
- BORGES, Adélia. **Novas/velhas atitudes**. Catálogo Mostra Design, Inovação e sustentabilidade, Bienal Brasileira de Design, Curitiba, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o nacional e o popular na cultura. In: **Cidadania Cultural: o direto à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 1, 7 set. 1958a.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 2, 14 set. 1958b.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 3, 21 set. 1958c.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 4, 28 set. 1958d.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 5, 5 out. 1958e.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 6, 12 out. 1958f.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 7, 19 out. 1958g.
- CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 8, 26 out. 1958h.

CRÔNICAS de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. **Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, n. 9, 2 nov. 1958i.

DOIS objetos. **Habitat**, [São Paulo], n. 5, p. 64, out./dez. 1951.

FERRAZ, Marcelo (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

\_\_\_\_\_. **Lina Bardi e a tropicália**, disponível no site <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>, acessado em 14/10/2010.

\_\_\_\_\_. **O Pelourinho no Pelourinho**, disponível no site <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885>, acessado em 14/10/2010.

FERREIRA, Maria Nazareth. **Alternativas metodológicas para a produção científica**. S. Paulo: CELACC, 2006.

\_\_\_\_\_. Considerações acerca da Cultura Subalterna como mercadoria. In: **Globalização e Identidade Cultural na América Latina**. São Paulo: CEBELA, 1995.

CANCLINI, Nestor. A produção artesanal como necessidade do capitalismo. In: **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi – Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra / Gustavo Gili, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lina Bo Bardi: Obra Construída**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, revista 2G n. 23/24, 2002, p. 230-255.

PEREIRA, Juliano. **Lina Bo Bardi: Bahia, 1958 – 1964**. Uberlândia: EdUFU, 2007.

PREFÁCIO. **Habitat**, [São Paulo], n.1, p.1, out./dez. 1950.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**, disponível no site <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717> acessado em 11/09/2010

RUBINO, Silvana. **Rotas da Modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: [s.n.], 2002.

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

SUZUKI, Marcelo (coord.). **Tempos de grossura: o design no impasse**: Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

**Crédito das Ilustrações:**

