

Lina Bo Bardi e a cultura material popular

Vanessa Rosa Machado e Fábio Lopes de Souza Santos

Vanessa Rosa Machado é arquiteta formada pela Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo (2003) e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo EESC-USP (2008). Atualmente cursa o doutorado pelo mesmo programa.

vrn@sc.usp.br

Fábio Lopes de Souza Santos é arquiteto (FAU-USP, 1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2000). Realizou diversas exposições de artes plásticas. Atualmente é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

sotosantos@uol.com.br

Lina Bo Bardi e a cultura material popular

Resumo

A presente comunicação se propõe a refletir sobre a definição de “arte popular” utilizada por Lina Bo Bardi. Parte de sua produção textual a respeito da experiência na Bahia e no Nordeste (1958-1964) indica a existência de alguns critérios que separam dentro da produção popular uma parte valorada positivamente e outra considerada de menor interesse, se não negativa. Seu texto “Arte popular nunca é kitsch”, presente em “Tempos de grossura: o design no impasse” (SUZUKI, 1994), instiga a reflexão sobre os critérios de valoração utilizados por Lina Bo Bardi: para ela parece haver uma clara distinção entre produções “bonitinhas” como a cerâmica figurativa de Caruaru ou a literatura de Cordel e outras, relacionadas a uma operação “simples” de transformação de rejeitos industriais em objetos de “uso e beleza”, consideradas positivas. Essa definição fundamentará sua proposta para a Escola de Desenho Industrial (1962), na qual definiu uma estratégia de inserção do conhecimento derivado dessa produção (a qual chamava de “pré-artesanal”) na nova ordem industrial. Investigamos os horizontes de tal proposta. No entanto, na tarefa de aproximação à definição do que Lina chamava “arte popular”, não utilizamos apenas a definição verbal apresentada pelo “arquiteto”, mas também o recorte que efetuou na vasta produção material popular por meio da estratégia de colecionar e expor. Nesse sentido, analisaremos o acervo presente em na exposição “Nordeste” (1963), organizada por Lina e que inaugurou o Museu Popular do Unhão, apresentando um levantamento sobre a produção popular nordestina, na qual se destacam os aspectos utilitários dos objetos expostos.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Cultura popular. Nordeste

Lina Bo Bardi and the material popular culture

Abstract

This paper aims to analyze the definition of "popular art" used by Lina Bo Bardi. Part of her textual production about the experience in Bahia and the Northeast region of Brazil (1958-1964) indicate that there are some criteria that separate the popular production in a positive part and in another one, less interesting, if not negative. Her text “Arte popular nunca é kitsch”, from “Tempos de grossura: o design no impasse” (SUZUKI, 1994), instigates a reflection about the criteria used by Lina Bo Bardi: she seems to do a clear distinction between the “pretty” production as the figurative ceramic of Caruaru or Cordel literature and other ones, related to a “simple” operation of transformation the industrial waste into objects of “use and beauty”, taking as positive. This definition will base her proposal for the Escola de Desenho Industrial (School of Industrial Design) (1962), which defined a strategy for integration of the knowledge derived from this popular production (which she called “pré-artesanal”) in the new industrial order. The horizons of her proposal are investigated. However, on our approach to the definition of what Lina called “popular art”, we do not use only the verbal definition presented by the architect, but also the cut she made in the vast material popular production through the strategy of collecting and displaying. Accordingly, we will analyze the objects exhibited in “Nordeste” (1963), organized by Lina, which inaugurated the Museu de Arte Popular do Unhão presenting a survey of the popular production of the Brazilian northeast region, in which one the utilitarian aspects were highlighted.

Key-words: Lina Bo Bardi. Popular culture. Brazilian Northeast

Lina Bo Bardi e a cultura material popular

Introdução

A presente comunicação é fruto de uma aproximação inicial a parte daquilo que será objeto de nossa pesquisa de doutorado: o envolvimento de um grupo de artistas e arquitetos – Lina Bo Bardi, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Flávio Império – por volta da década de 1960 com a cultura popular. Além do entendimento do próprio conceito de popular envolvido em cada produção, pretendemos compreender as distintas maneiras através das quais o popular se torna um novo campo de invenção, renovando a trajetória de cada criador. Para tanto, pretendemos entender os critérios de cada um para discernir dentro das manifestações culturais populares os elementos considerados positivos, assim como a maneira específica à qual eles foram incorporados a cada produção.

Escrever este texto ajudou-nos a refletir sobre a especificidade da atuação de Lina Bo Bardi (1914-1992) dentro deste grupo. Nele estão registradas nossas primeiras indagações ante os numerosos e diversificados objetos coletados e expostos pelo arquiteto (como ela preferia ser chamada), durante e após o período em que viveu em Salvador, de 1958 a 1964. Por isso, este texto tem caráter mais investigativo que conclusivo.

Sua atuação é, em parte, fruto do período no qual se insere. Nas décadas de 1960 e 1970 o processo de modernização encontrava-se parcialmente consolidado, a realidade industrial já solidificara distintas relações de trabalho, voltadas mais ao conhecimento racional e individual que aos saberes vernaculares.

Podemos começar a pensar na atuação de Lina refletindo sobre a ação de retirar um objeto popular de seu ambiente original e expô-lo num museu. A atitude revaloriza esses saberes obscurecidos pelo processo de desenvolvimento, modificando-os ao mesmo tempo em que aponta a possibilidade de existência de um projeto mais amplo.

É dentro desse campo de questões que gostaríamos de situar a discussão a respeito do discurso de Lina Bo Bardi sobre o “popular” presente em sua coleção de objetos e textos referentes ao período em que atuou no Nordeste.

Os objetos populares no discurso de Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi coletou cerca de 2000 objetos: enfeites de casa, fífo de lâmpada queimada, bacias e canecas de latas de lubrificante de carro, baldes de pneu velho, utensílios de madeira, bozinhos de barro, carrancas, jarros, vasos, tigelas, utensílios de cozinha, colheres, escumadeiras de arame, bule de lata de toddy, potes, pilões, santos, ex-votos e objetos de candomblé, brinquedos de lata e de barro cru, cestas, vestidos e colchas de retalhos, lamparina de folha de flandres, bonecas de pano, jeep de lata de óleo, objetos de montaria, rendas de papel de seda, exus de ferro, castiçal de lata de óleo, armas, retirantes de barro, tecidos com aplicações, etc, etc. Um

amplo conjunto de objetos, muito distintos entre si, e que permite as mais diversas formas de agrupamento e de interpretação.

Por meio do colecionismo, montagem de exposições e produção de textos, Lina os agrupou e os interpretou, lhes atribuindo valor e sentido que extrapolam a sua produção e uso original.

Escreveu textos sobre a produção popular no período em que esteve em Salvador e posteriormente, como revisão de suas posições, alguns deles foram agrupados na publicação “Tempos de grossura, o design no impasse” (SUZUKI, 1994), a saber: “Arte popular e pré-artisanato nordestino”, “A arte popular nunca é kitsch”, “Civilização do Nordeste”, “Um balanço dezesseis anos depois”, “Discurso sobre a significação da palavra artesanato” e “Por que o Nordeste?”, e organizou exposições, como a mostra “Bahia” (1959) no Ibirapuera, a exposição “Nordeste” (1963) e a “A mão do povo brasileiro” (1969), no MASP, porém de uma maneira que ainda deixa margem a ambigüidades. Dois simples exemplos: no texto “Arte popular nunca é kitsch”, Lina reprova as gravuras da literatura de cordel, denominada, junto com a cerâmica de Caruaru, de produção “bonitinha” (SUZUKI, 1994, p. 32). No entanto, quando olhamos para os cartazes produzidos para a exposição “Bahia” (1959) e “Nordeste” (1963), encontramos em ambos estampadas imagens de cordel. Outro ponto dissonante é o fato de que nas exposições que realiza estão presentes objetos que nos textos são considerados negativos, como as peças cerâmicas.

O problema em questão é entender como Lina avaliou os objetos recolhidos da produção popular, e discernir os critérios sob os quais eles foram coletados e expostos, tendo em vista entender o projeto que tinha em mente ao iluminar essa produção. Para entender seu discurso, ensaiaremos a seguir formas de agrupá-los, primeiramente através de sua presença em fotografias e por meio de sua disposição espacial em museografias e, depois, por meio de discursos referentes a eles vindos do próprio arquiteto.

- o discurso do popular nas fotografias e na museografia

A exposição “Nordeste” inaugurou em 1963 o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, restaurado por Lina para este fim. Dividida em duas partes, uma dedicada aos artistas plásticos nordestinos (aproximadamente 200 trabalhos de artistas de Pernambuco, Bahia e Ceará) e a outra parte de objetos populares coletados em feiras e mercados. A mostra trazia o claro intuito de subverter a hierarquia da Arte ao expor juntos arte erudita e artefatos manuais populares.

Na falta de contato direto com os objetos populares colecionados e expostos por Lina Bo Bardi, analisaremos seus registros fotográficos, especialmente os presentes na publicação “Tempos de grossura, o design no impasse” (SUZUKI, 1994) para lançar nossas questões. Sabemos que Lina idealizou o livro e que escolheu as fotos para a publicação antes de abandonar o projeto de sua

edição. As fotos analisadas são, na grande maioria, conforme a própria Lina apontou, de objetos expostos em “Nordeste” (1963).

Começamos pelas curiosas carrancas provenientes das embarcações do Rio São Francisco (páginas 27 e 28). Algumas com orifício superior para colocação de um penacho, serviam para proteger contra o mau tempo ou ornar a embarcação. A maneira através da qual foram expostas em “Nordeste” (1963), com a base feita de cubos de concreto dos quais saíam hastes onde se encaixavam as peças, imprime um valor escultórico às carrancas. Suas formas e economia de traços remetem de imediato às esculturas africanas ou às máscaras negras.

Outra expressão popular retratada são os ex-votos, pinturas, desenhos ou representações tridimensionais geralmente em madeira comumente encontradas em Salas dos Milagres de igrejas ou lugares religiosos, em retribuição simbólica a uma graça alcançada. Nas fotos em que aparecem (páginas 40 e 41) encontram-se em tamanhos variados organizados em estantes de madeira. Colocadas dessa maneira em exposição ganham características distintas daquelas encontradas em seu ambiente original. Se numa sala de milagres a massa disforme de objetos amontoados alude ao gesto de agradecimento pela graça alcançada, quando os mesmos são reordenados e expostos em estantes, ganham mais destaque os critérios utilizados para esta organização e os aspectos formais dos objetos, como a economia de gestos utilizada em sua execução e a resultante concisão formal.

Nas fotos da exposição “Nordeste” percebemos que os pilões de madeira ocupavam uma posição central no piso térreo da exposição (páginas 38 e 39). O conjunto de seis peças é exposto com uma base de madeira, com os socadores suspensos, presos a um fio por uma das extremidades. Sua dimensão escultórica se evidencia a ponto de alcançarem o estatuto de objetos de arte. São destacados aspectos formais modernos, e suas formas destacadas no espaço expositivo chegam a remeter a esculturas de Brancusi.

Encontramos ainda fotos de bonecas de pano e de lamparinas de folha de flandres em formatos variados alinhadas em estantes, forma em que foram expostas. Assim como nas fotos dos ex-votos e dos pilões de madeira, percebemos, apesar de suas variações, algumas sutis, a existência prévia do critério de um “tipo” a partir do qual tais variações formais são elaboradas.

Duas páginas de “Tempos de grossura” são emblemáticas: do lado esquerdo uma colcha de retalhos e do direito objetos de cozinha (páginas 30 e 31). No exemplo da colcha, a composição geométrica de retângulos brancos, vermelhos e pretos que forma módulos quadrados compostos por distintos arranjos desses mesmos retângulos, aponta para uma construção racional próxima a trabalhos da escola alemã Bauhaus, como as tecelagens de Anni Albers. Lina apresenta a colcha estendida, como um quadro, o que reforça esse caráter.

A foto da direita apresenta um conjunto de colheres de pau e outros utensílios de madeiras, um batedor de carne e uma concha. Os instrumentos são compostos por formas básicas, vocabulário que lembra também os utensílios desenhados pelas vanguardas européias. A própria fotografia é uma composição desse conjunto. Do seu lado esquerdo o conjunto de colheres dispostas em ordem de tamanho com espaçamentos regulares entre elas; um espaçamento maior e do lado direito o batedor de carne e a concha, ganhando importância na composição o espaço vazio.

Através das fotografias é possível perceber dois ambientes distintos no edifício principal do Solar do Unhão na exposição “Nordeste”. O térreo aparentemente abrigava os objetos de maior destaque, como as carrancas, pilões e jangadas, tendo seu caráter escultórico destacado pelo próprio projeto museográfico. Já o piso superior tentava reproduzir a ambiência das feiras e mercados populares, nas quais parte dos objetos foi encontrada. Para isso Lina construiu rústicas estantes de madeira para expor os objetos, peças menores agrupadas sistematicamente segundo sua tipologia, finalidade prática e materialidade. Parte importante do ambiente das feiras, seu movimento e desordem característicos, desaparece, cedendo lugar para outra organização nessa “versão clean das feiras populares” (AGUILLAR, 2006, p.3).

Percebemos que Lina estabelece novos sentidos quando desloca essa produção de seu ambiente original e o recoloca no museu. Os interpreta e reorganiza. A existência de “tipos”, o destaque ao caráter escultórico e a racionalidade da organização dos objetos são características que indicam a presença de um *olhar moderno* como critério de escolha dos objetos e da forma como os apresenta: Lina acaba por aproximar os objetos populares aos modernos.

- o discurso presente nos textos

Se a coleção abarca objetos tão diversificados quanto exus de ferro e baldes de pneu velho, seus textos, por outro lado, fazem rigorosos recortes entre os objetos desta vasta produção. Nos textos Lina é dura, intransigente, ao fazer a distinção entre os objetos considerados positivos e os considerados de menor interesse.

Em “Arte popular nunca é kitsch”, critica as apropriações dos objetos populares pela “classe culta”, que os transforma em objetos kitsch. No texto, para apontar a produção popular que lhe interessava, primeiro discrimina o que reprova:

*“A literatura de Cordel, sob uma aparente revolta e violência, apresenta, na realidade, uma falsa imagem do homem do Sertão do Nordeste – simples e bondosa. Assim como a cerâmica figurativa de Caruaru. O homem do Sertão que sorri com bondade dos “doutores”, das autoridades, das leis e dos “Senhores”, simplesmente não existe: é uma produção “bonitinha” que se repete **ad usum** dos visitantes, nacionais e estrangeiros, das feiras e mercados.*

Por esta razão, não documentamos aqui as tão conhecidas gravuras da literatura de Cordel, nem dedicamos muito espaço à cerâmica de Caruaru.”
(SUZUKI, 1994, p. 32)

Sua escolha recai nos “objetos de uso, utensílios da vida cotidiana”:

“Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “esculturas”, as colchas são colchas, os panos com aplicações são “panos com aplicações”, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste.” (SUZUKI, 1994, p. 33)

Lina define claramente entre essa vasta produção quais objetos são considerados positivos, e quais não, embora não esclareça, apenas insinue, os conceitos a partir dos quais define esse recorte. Quais são seus conceitos e qual a natureza destes? Podemos começar a pensar algumas hipóteses.

Difícil escapar da impressão inicial de que Lina simplesmente escolhe por decreto. Arbitrariamente tanto bane as “conhecidas gravuras da literatura de Cordel” e a “cerâmica de Caruaru” como aceita outros, que simplesmente determina como positivos, pois os ex-votos podem ser apresentados como “objetos necessários” ou então pode afirmar que a “arte popular nunca é kitsch”.

Se partimos dos objetos em si, teremos problemas. Como citamos, se tomarmos o caso das xilogravuras de Cordel, constataremos que apesar de sua reprovação conceitual, ela utilizou sua referência nos cartazes das exposições “Bahia” (1959) e “Nordeste” (1963).¹

No texto acima Lina alude à produção popular já incorporada (já transformada em objeto kitsch nas casas das famílias endinheiradas). Sua conceituação de “popular” possivelmente passava pela construção de uma produção alternativa – daí a necessidade de uma separação radical. Lina define radicalmente esse parâmetro: faz um corte incisivo entre produção positiva e negativa no terreno pantanoso dessa produção, os valorando a partir da relação social de cada objeto.

Como hipótese a partir do texto acima, poderíamos agrupá-los em dois grandes grupos: em *objetos da autonomia*, que inclui os objetos de uso, os utensílios da vida cotidiana, escumadeiras de arame, colheres de pau, colchas de retalho, bules de lata de toddy, lamparinas, fífós de lâmpadas queimadas, etc. O povo produz para ele mesmo esses objetos com valor de uso. E em *objetos da subserviência*, que carregariam a falsa imagem do homem do Sertão do Nordeste – “simples e bondosa”. Os bonecos de Vitalino e a literatura e gravuras do cordel. Possuiriam estes um valor de troca.

¹ Mas a produção que não considera positiva será material importante para outros movimentos como o “Armorial” (1970) de Pernambuco, que tem como um dos fundadores Ariano Suassuna.

Um trecho de “Civilização do Nordeste” (1963), escrito para a exposição de mesmo nome, nos ajuda a entender os valores encontrados nestes objetos:

“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 para mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição.” (SUZUKI, 1994, p.35-37)

A presença do “útil e necessário” é um dos critérios que confere valor positivo aos objetos criados com um fim objetivo, prático, utilitário.

Além da necessária presença da utilidade, outro aspecto valorizado seria a superação da condição de carência material, a capacidade de “riscar o limite do nada”. Podemos dizer que o interesse de Lina fosse documentar a capacidade de invenção do povo para dobrar as barreiras da pobreza, em favor de sua sobrevivência.

Ainda apresentando a exposição “Nordeste”, qualifica a origem dos objetos apresentados:

“[...] 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.”
(SUZUKI, 1994, p. 35)

A beleza desses objetos seria conseguida através do poder criativo e rigoroso de transformação do detrito em algo útil e belo.

A mais notável produção parece ser aquela feita a partir do reaproveitamento, da reelaboração formal para a transformação de um objeto em outro. Esses objetos recriados tinham a marca da invenção, mas ao mesmo tempo denotavam a carência material a partir da qual surgiram. Por outro lado, eles também se vinculavam à indústria, eram transformações feitas a partir de artefatos industriais. Em sua “precariedade” também apontavam as dificuldades e contradições do modelo de desenvolvimento assumido pelo país.

Embora a tentativa de Lina com a exposição pareça ter sido iluminar uma produção esquecida dentro do processo de modernização acelerada do país, ou, como escreveu, “um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença” (SUZUKI, 1994, p. 37), não desenvolve, ainda que não faça a apologia da pobreza, aspectos relacionados à miséria em si, suas causas, como abordá-la ou combatê-la, mas valoriza e expõe, idealizando de certa forma, as saídas encontradas pelo povo para driblar essa condição².

² Em alguns textos de Lina há uma indiferenciação entre os termos “povo” e “pobre”, especialmente em alguns publicados na Revista Habitat (um artigo data de 1951 e outro de 1953 e foram reproduzidos em Campello, 1997, p. 61-63).

Em “Arte popular e pré-artesanato nordestino”, Lina define a não-alienação coexistente à pobreza material como característica própria à arte popular:

“Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte.

Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos.

Mas essa não-alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas.” (SUZUKI, 1994, p.25)

Em parte, sua posição se afina às posteriores formulações do crítico Mário Pedrosa sobre a produção de arte no Terceiro Mundo³. Após constatar o fim do Modernismo, a exaustão da pesquisa das vanguardas e conseqüente esgotamento do potencial libertador da Arte Moderna, Pedrosa, ao buscar uma alternativa revolucionária à arte contaminada pelo alto-capitalismo, encontra como possibilidade uma saída em meio às “baixas latitudes e adjacências”.

Uma vez que a carência obriga a um contato direto, bruto, mas renovado com a vida, é apenas daí que podemos esperar o florescimento da criação: “Entretanto, embaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar” (PEDROSA, 2009, s/p).

No texto de Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves para a exposição “Bahia” (1959) no Ibirapuera, a afinidade com a esperança de construção de uma alternativa à decadente arte ocidental vinda dos “deserdados da sorte” se evidencia:

“O gênio poderá criar relações “fixas”, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem “só”, precário em suas manifestações artísticas julgadas “colaterais”, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das “categorias” não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética “não-privilegiada”; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.” (CAMPELLO, 1997, p.65)

Nesse ponto destacamos o fato de que Lina via tais potencialidades num período distinto e bem anterior aquele no qual escreve Pedrosa.

³ Um conjunto de textos escritos por volta de 1975: “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (escrito em Paris em 1975, publicado em *Versus* n. 4 em 1976), “Arte culta e arte popular” (uma comunicação no Seminário de Arte Popular no México em 1975) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (conferência proferida na Bienal Latino-americana de 1978), resultado da experiência do exílio no Chile de Allende e de vivências na Paris de inícios da década de 70, em conjunto, conformam uma proposta política para a cultura.

No contexto desenvolvimentista em que realiza a mostra “Bahia” (1959), no qual a estética construtiva ganhava força (em 1956-57 havia sido realizada a Exposição Nacional de Arte Concreta e o Manifesto Neoconcreto acabava de ser publicado por Ferreira Gullar no Jornal do Brasil), a contrapelo, Lina encontra um tipo de produção distanciada da lógica produtiva. A “não-alienação” emerge como característica positiva e o produtor do “pré-artisanato”, nesse sentido, representa uma expressão estética mais genuína que a provinda dos “gênios” ou “instruídos”.

Se parte dos textos, como vimos, remete a uma produção autônoma de objetos de uso e beleza, fruto da “não-alienação”, outra parte remete a concepções relacionadas tanto a uma aproximação primitivista quanto à referência ao mito romântico de origem e ao nacionalismo.

Em “Por que o nordeste?” Lina escreve sobre a necessidade de descoberta das “raízes populares” do Brasil:

“Nem todas as culturas são “ricas”, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares é compreender a história de um País. E um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades.” (SUZUKI, 1994, p. 20-21)

Nesse texto Lina vincula “identidade nacional” às “raízes populares”. Sua formulação remonta a um passado distante onde se esconderiam tais raízes.

Em outros textos Lina fala sobre a necessidade de análise da produção popular e sobre a figura do “povo”, produtor desses objetos:

*“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. Esse balanço não é o balanço do folklore, 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.”* (SUZUKI, 1994, p. 12, grifo nosso)

A análise sobre a civilização brasileira popular se concentraria no período anterior à Missão Francesa. Nesse discurso Lina corre o risco de deslizar para a defesa de um mito de origem. Segundo o Modernismo Brasileiro (cuja matriz é um mito romântico de raiz) haveria uma cultura genuinamente brasileira anterior à Missão Francesa, mais ligada ao negro e ao índio.

Nesse sentido, Lina reproduziria uma narrativa de origem. Conforme Chauí (2000), essa narrativa não cessa de se repetir porque opera como nosso mito fundador, no “sentido antropológico: solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos na realidade” e na “acepção psicanalítica: impulso à repetição por impossibilidade de simbolização e, sobretudo, como bloqueio à passagem à realidade”. O mito fundador imporia um vínculo interno com o passado como origem, encontrando incessantemente

novos meios para exprimir-se, “novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”.

Lina de certo modo tenta “salvar” o mito popular para seu projeto. Desconsidera, no entanto, a visão mais conservadora desse mito que aponta a importância do branco europeu colonizador e enfatiza a contribuição cultural do popular, sob a figura do “nordestino do couro e das latas vazias”, dos “habitantes das vilas”, “do negro e do índio”.

O discurso de Lina é permeado por expressões que apontam para uma concepção que atribui qualidades inerentes à produção popular. Em um artigo da revista Habitat, por exemplo, escrevendo sobre a constante evolução dos índios Carajás, Lina os compara a “Picassos de tanga” (CAMPELLO, 1997, p.54).

Aparecem de forma constante em seus textos expressões como “manifestação por meio de sentimentos primitivos”, ação “inconsciente” ou “espontânea”, produção “simples”, “ingênua”. Em outro artigo da revista Habitat (1951, p. 72), percebemos que Lina já tangenciava esse entendimento a respeito da produção popular, mais especificamente à dos ceramistas. Nele aparecem encadeadas diversas expressões que remetem à forma de aproximação primitivista:

*A cerâmica do Nordeste é sem dúvida a única manifestação do engenho e da ingenuidade do povo brasileiro, do povo que reside no interior e que se **manifesta por meio de sentimentos primitivos**; [...] o Caboclo ceramista reproduz principalmente os animais com quem ele vive, as cenas de caças, as cenas das vidas próprias das aldeias, porém sem subentendidos naturalistas ou de naturalismo convencional. [...] Ele age **inconscientemente, traduzindo em formas e cores puras**, algo que ele sempre possuiu, porque herdou de seus antigos. Entre uma cerâmica popular do Marajó, e uma popular do Nordeste não podem se distinguir estados de espírito: **é sempre a mesma coisa**. Este ceramista, longe de sua choupana, e em contato com outros ambientes, perderá qualquer capacidade, pois todas **suas capacidades são atmosferas telúricas, são o húmus da terra que ele respira**. (CAMPELLO, 1997, p. 61, grifos nossos)*

Modernismo e primitivismo emergem como critério conceitual da escolha dos objetos.

O encontro com o “primitivo” teve lugar central na evolução da arte moderna. Mas a relação estabelecida com o “outro” nunca é neutra. No corte raso que Lina faz na produção popular, ela lhe atribui sentidos segundo categorias modernas pré-estabelecidas. Na exposição “Nordeste”, acaba por destacar afinidades entre os objetos primitivos/populares e a arte moderna. Segundo Foster (1996), o risco desse tipo de aproximação estaria em assumir que se pode dominar e compreender completamente uma cultura distinta, assumindo uma posição que pressupõe a possibilidade de decifrar sua produção, reduzindo-a em complexidade ou obscurecendo importantes aspectos culturais. Essa construção correria o risco de representar uma recepção formalista do “primitivo”, que, apresentado sem referências e coordenadas específicas, ameaçaria converter essa cultura numa tipologia conhecida e aceita.

Essa identificação pode ser problemática: a aproximação entre “artistas de vanguarda” e “deserdados” tanto pode constituir uma estratégia cultural radical inovadora como voltar a contribuir ao discurso nacionalista ou o da “atualização” das artes plásticas no Brasil (itens que foram pontos programáticos do Modernismo Brasileiro em sua totalidade).

A radicalidade desta proposição exige o respaldo de um projeto político-cultural amplo (e é também daí que surge o apoio de Pedrosa à implementação de um sistema oficial de incentivo à produção artesanal no Chile: uma arte radical demanda uma inserção social inédita). A falência do artista em pensar estas outras dimensões implícitas em seu trabalho abre o perigo da recaída em idealismos de raiz romântica ou, pior ainda, na atitude de sublimação estética fruto da impotência política (posição que campeia em nossa atualidade).

Mas se notamos ambigüidades no discurso de Lina, também devemos mencionar que neste breve ensaio não pudemos nos ater o suficiente numa questão importante: a necessidade de situar o contexto e mapear os interesses existentes no momento da produção de cada texto e de cada exposição. Acreditamos que a abrangência de seu discurso estivesse vinculada à necessidade de constante diálogo e negociação com as instâncias políticas envolvidas na realização de seus projetos. Seu texto possivelmente carrega ambivalências provenientes dessa condição. Lina buscava viabilizar seus objetivos e se articulava com forças políticas e governamentais como a Universidade da Bahia, o Governo do Estado, a SUDENE e ou Assis Chateaubriand. Podemos ainda lembrar da atuação nesse mesmo período dos Centros Populares de Cultura (CPCs), as Ligas Camponesas e a União Nacional dos Estudantes (UNE).

Conclusões

A partir desta breve análise do discurso de Lina Bo Bardi sobre a produção popular traçaremos algumas considerações.

A relação estabelecida entre Lina e a cultura popular, embora recorrente na evolução do modernismo brasileiro, tinha características próprias, se diferenciando da produção anterior e posterior. Mantinha, porém, o horizonte da *síntese* (no sentido de Schwarz, 2007) entre “arte popular” e “arte erudita” como possibilidade de superação do atraso.

Na fase anterior do modernismo brasileiro a construção da imagem do “povo brasileiro” emergia atrelada à figura do “trabalhador”. Pintores como Candido Portinari retrataram aspectos da vida cotidiana relacionados ao trabalho (como expropriação da força de trabalho), em geral ligado à terra, retratando inclusive os ciclos produtivos. A força de trabalho é revelada inclusive nos corpos retratados, com mãos e pés desproporcionais. Por outro lado, a menos numerosa e então menos representativa vanguarda construtiva brasileira (Concretismo) já trabalhava a partir de uma concepção relacionada à massa urbana, à construção de um ambiente total para um novo

homem, que incluía a elaboração da totalidade das linguagens, englobando todos os aspectos da vida cotidiana – da comunicação visual à arquitetura e urbanismo.

Para Recamán (2009, p.18), uma diferença na atuação de Lina é o interesse voltado não à cultura popular do passado (como o modelo da casa da tradição colonial presente em Lucio Costa, afinado à célula corbusiana), mas na do presente, que resistia bravamente à degradação industrial e à indústria cultural: “a cultura brasileira mantinha ativa sua genética anti-mercadoria e, paradoxalmente, uma vocação de rusticidade necessária a uma nova e moderna concepção de tecnologia ‘humanizada’”. Ou, como ela mesma escreveu, buscava um caminho diferente da “consolação dos Gadgets” (SUZUKI, 1994, p.24).

Outra diferença relevante é que Lina valorizava uma produção desvinculada do anterior conceito de “povo” como força de trabalho, assim como também recusava sua incorporação como massa urbana-industrial. O trabalho que valoriza é o “não-alienado”, a capacidade inventiva de criação a partir dos materiais disponíveis. Lina estaria pensando o povo como produtor de cultura. Podemos dizer, apesar de tal afirmação exigir cautela, que tentava construir uma visão “contra-hegemônica” no sentido gramsciano sobre a figura do “povo brasileiro”⁴.

Se retomarmos o texto para a apresentação da exposição “Nordeste”, no qual esses objetos são definidos como resultado da “procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser “demitidos”, que reclamam seu direito à vida” (SUZUKI, 1994, p.35), podemos supor que o arquiteto visse nessa produção, para além de outro rumo possível para a indústria, uma opção de emancipação. Buscaria modificar uma visão já sedimentada sobre o popular, possivelmente a difundida pelo turismo e pelos meios de comunicação de massa, e apoiada numa interpretação segundo os padrões “da subserviência”.

Analisando o último projeto de Lina realizado em Salvador, a Escola de Desenho Industrial (EDI), tido como síntese de seus objetivos em relação à produção popular, destacamos alguns pontos. A escola se fundamentaria no aprendizado estabelecido entre alunos de engenharia ou arquitetura e mestres artesãos. Os primeiros ensinariam conhecimentos teóricos aos últimos, e, estes, conhecimentos práticos aos primeiros, visando a produção de objetos-tipo para a indústria. O aprendizado se estabeleceria pelo contato e troca de experiências entre ambos. No entanto, diante das lacunas do projeto, permanecem dúvidas em relação à forma através da qual tais

⁴ Chauí (1984, p. 18-19), analisando Gramsci, menciona a relação entre a idéia do nacional-popular na cultura e o conceito de hegemonia. A hegemonia operaria como a criação de uma “vontade coletiva” para uma nova direção política e também a “reforma intelectual e moral” para uma nova direção cultural. O conceito significaria o que Gramsci denominou como “visão de mundo”, ou, nas palavras da autora, a maneira através da qual os sujeitos sociais se representam, como interpretam acontecimentos, suas noções de espaço, tempo, trabalho e lazer, dominação e liberdade, possível e impossível, necessário e contingente e instituições sociais e políticas, “cujas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade”. Mas também significaria, por outro lado, que esse complexo conjunto de idéias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma *contra-hegemonia* por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante. Nesse sentido, o nacional-popular pode ser encarado como *contra-hegemonia* ao fascismo italiano.

Cabe lembrar que a finalidade da construção de uma *contra-hegemonia* para Gramsci é uma reviravolta política. Gramsci era marxista e o viés político de seus escritos em relação à construção de hegemonia e reelaboração da cultura está vinculado à necessidade de formação crítica e tomada de consciência

saberes se fundiriam. Outra observação recai sobre o caráter da incorporação dessa produção à indústria. No entendimento da própria Lina, a produção “pré-artesanal”, vinculada à miséria, tenderia a desaparecer quando essa condição fosse superada. O escultor Mário Cravo, em entrevista concedida a Pereira (2007, p. 199), interpreta: “o conceito é que se vai desaparecer, se essas manifestações populares têm que desaparecer, por que não aproveitamos de alguma forma e assassinamo-as? [...] E então, de certa forma, trazer esses mestres para a cidade foi uma maneira de sacrificá-los”. Mário Cravo, nessas palavras, atenta para a possibilidade do caráter exclusivamente simbólico da incorporação desses saberes. No entanto, tal fusão dar-se-ia num sentido de permanente resistência⁵.

Se Lina se esforçava em construir uma nova visão do “povo brasileiro”, noutro sentido, ao colecionar, fotografar e expor os objetos populares, as escolhas que opera seguem padrões modernos (os objetos privilegiados pela estética do modernismo, de formas econômicas, a produção “útil e necessária”, etc). As relações possíveis frente aos objetos remontam tanto às esculturas de Brancusi, às composições da Bauhaus quanto ao modernismo vinculado de alguma forma ao Primitivismo, esculturas africanas, máscaras negras, Cubismo, etc.

No modernismo brasileiro, a questão da incorporação da figura do povo, da arte popular na nação que se queria moderna, foi determinante. As décadas de 1960 e 1970 talvez tenham sido o último momento em que o popular foi visto como tendo um valor positivo intrínseco, despertando grandes (desmedidas?) esperanças.

A produção na qual Lina vê positivities (como em transformar a lata de toddy em lamparina) se aproxima daquela que será objeto de proposições da neo-vanguarda brasileira. Hélio Oiticica e Lygia Pape, por exemplo, por volta dos anos 1960, renovam sua produção a partir do encontro com o popular, mais especificamente com a cultura da favela. Duas obras, uma de Pape e outra de Oiticica, dialogam ente si e ajudam a compreender a afinidade com a positividade vista por Lina nesses objetos: Oiticica se apropria de latas com fogo usadas na sinalização de consertos nas estradas para criar o “Bólide lata-fogo”, que leva ao museu, e Pape faz uma homenagem a Mário Pedrosa, naquele momento exilado, no evento coletivo “Apocalipopótese” (MAM-RJ, 1968), montando no jardim uma imensa letra M feita com latas contendo gasolina, lentamente consumida pelo fogo. A incorporação e transformação de objetos encontrados no cotidiano estão presentes em outras obras do mesmo período, como “Bólides” e “Parangolés” e “Ovo” e “Divisor”, que apontam para a possibilidade de reprodução pelo público. Além da reelaboração e transformação de materiais corriqueiros, também se afinam ao discurso de Lina as leituras que ambos fazem do

⁵ Outro ponto é que por volta dessa época parece ganhar corpo um conjunto de produções, mais ou menos contemporâneas, que tratam de expressões do povo nordestino como expressões do próprio povo brasileiro, como os filmes cinema-novistas “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos e “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) de Glauber Rocha. Neles aparecem de forma destacada e afinada à linguagem dura do filme elementos similares aos que Lina recolhe e expõe, como a roupa de vaqueiro, objetos de montaria, etc. Um pouco mais tarde, em 1966, Maria Bethânia apresenta a música “Carcará” de João do Vale no show Opinião. Em 1960 encena-se “Morte e Vida Severina” no Teatro Experimental Cacilda Becker, para a qual o arquiteto Flávio Império realiza cenários e figurinos com materiais descartados.

popular. Oiticica e Pape fazem uma leitura a partir de critérios do Neoconcretismo da favela, usando parâmetros que norteavam a realização de suas próprias obras na leitura desse ambiente. Ainda outro ponto convergente seria a aproximação primitivista como característica do popular. Citando apenas um exemplo, em “A dança na minha experiência” (1965), Oiticica explica a dança como “uma fluência onde o intelecto permanece obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva” (JACQUES, 2001, p.72-73).

Podemos lembrar que apenas dois anos depois da exposição “Nordeste” (1963), durante a inauguração da mostra “Opinião 65” no MAM-RJ, Oiticica foi barrado ao tentar levar os passistas da Mangueira para a “Apresentação dos Parangolés”.

Depois deste último momento em que cultura popular é vista como positiva, para além da ditadura, da avalanche da indústria cultural no cotidiano ou da hegemonia do neoliberalismo, o fim de um projeto nacional autônomo promoveu um deslizamento semântico na figura do “popular”.

Analisar a atuação da Lina Bo Bardi ajuda a abordar a produção dessa última vanguarda que se apóia na produção popular e redefine sua produção a partir dela. Nesse sentido, sua análise pode abrir caminhos para o entendimento dos impasses da época, e também dos atuais.

Bibliografia

AGUILLAR, Nelson. **Lina Bo Bardi**. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp. Campinas. Mar. 2006. In: [www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(5\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(5).pdf). Acesso em: 04 mar. 2009.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 1997.

CHAUÍ, Marilena. **O Mito fundador do Brasil**. São Paulo: Folha de São Paulo, 26 de março de 2000.

_____. **Seminários**. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

FERRAZ, Marcelo C. (Org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi. 1993.

FOSTER, Hal. **O inconsciente ‘primitivo’ da arte moderna** ou pele branca, máscaras negras. In: “Recodificação: arte, espetáculo, política cultural”. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PEDROSA, Mário. **Discurso aos tupiniquins ou nambás**. In: http://www.versus.jor.br/06_discurso.php. Acesso em: 04 mar. 2009.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

RECAMÁN, Luiz. **Icebergs conceituais**. Textos escolhidos da arquiteta Lina Bo Bardi. Jornal de Resenhas. Número 5. São Paulo: Discurso Editorial. Out. 2009.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**. In: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 04 mar. 2009.

SUZUKI, Marcelo. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

SCHWARZS, Roberto. **Cultura e Política no Brasil**: 1964-1969. In: BOSUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.