



Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de Carvalho

**Entreatos:
sobre arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Agosto de 2018



Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de Carvalho

**Entreatos:
sobre a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História - PUC-Rio

Profª Fabíola do Valle Zonno

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFRJ

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de Carvalho

Graduou-se em Artes Cênicas com habilitação em Cenografia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2009 e em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2014, realizando intercâmbio acadêmico na École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, na França.

Ficha Catalográfica

Carvalho, Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de

Entreatos: sobre arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi / Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de Carvalho; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2018.

143 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Lina Bo Bardi. 4. Expografia. 5. Exposição. 6. Museu. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Ao CNPq pelo apoio fundamental à pesquisa. Ao meu orientador Professor Sérgio Bruno Guimarães Martins por me ajudar a enxergar caminhos outros na multiplicidade de Lina Bo Bardi, pela generosidade em relação ao meu processo de escrita e pela parceria no desenvolvimento deste trabalho.

Aos funcionários do programa de pós-graduação. Ao Centro de pesquisa do MASP e ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Aos meus pais, Solange e Nivan, por sempre acreditarem em mim e por não me deixarem desistir nunca; por todo amor, carinho e incentivo tão essenciais neste processo de mestrado e durante toda a minha vida. Por serem minha referência, por serem sinônimo de amor.

Aos meus irmãos que estão sempre por perto quando eu preciso, que acreditam nos meus caminhos sinuosos e sempre têm um abraço e uma palavra de incentivo; por serem meus maiores companheiros e amigos desde sempre. Por serem minha referência de amor e cuidado. À Sabrina por todas as revisões e dúvidas de português tiradas. Ao Gustavo por me ajudar em muitas questões relativas ao mestrado, à escrita acadêmica e às formatações; por me mostrar que se “a gente treinar, sempre dá certo”.

Aos meus avós que sempre estiveram presentes nos momentos mais importantes da minha vida.

Sou grata à Fabi que, em um final de semana em Búzios, me ensinou tudo sobre a virada linguística; um fim de semana que transformaria minha caminhada. Por me encorajar a encarar um mestrado em História Social da Cultura e por todo suporte de sempre.

À Cássia, que me despertou para as exposições de Lina Bo Bardi, que me emprestou livros raros e que sempre me estimulou a enfrentar a vida acadêmica.

À Deborah e Priscilla, minhas parceiras de vida e companheiras de mestrado, ainda que em diferentes instituições, pelas trocas, pelo carinho, pelo suporte, pelas pizzas, pelas cervejas, pelo abrigo, pelos abraços.

A todos os meus familiares, que me ajudaram e impulsionaram de diversas maneiras; pelo amor, carinho, compreensão. A todos os amigos que me acompanharam nas diversas fases da vida.

Aos muitos professores que me fizeram chegar até aqui, desde os que me deram as primeiras ferramentas de aprendizado aos que me mostraram que o caminho da teoria também era possível para uma arquiteta, que me mostraram as aproximações entre arte e arquitetura e a cidade. Vocês foram essenciais. Aos professores que participaram da minha banca de qualificação. Aos meus colegas de Mestrado, especialmente à Marina, por compartilhar comigo as dores e as alegrias desse processo. Aos alunos da graduação em História da PUC-Rio, junto aos quais tive minha experiência de estágio em docência, pela troca e aprendizado.

Resumo

Carvalho, Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de; Martins, Sérgio Bruno Guimarães. **Entreatos: sobre a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi.** Rio de Janeiro, 2018. 143p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Os projetos de arquitetura expositiva concebidos por Lina Bo Bardi se configuram como parte importante de sua trajetória profissional. Tomando como ponto de partida a exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959), o presente trabalho investiga o percurso expositivo traçado pela arquiteta até *Entreato para crianças* (1985). Pautada na análise de textos, desenhos, fotografias, reportagens, bem como do contexto histórico-social, esta dissertação investiga a maneira com que os temas, as abordagens e, conseqüentemente, as concepções espaciais foram se transformando durante esta trajetória. Observou-se que três eixos acompanharam este percurso. O primeiro centrado na inserção do regional no espaço expositivo e na indistinção entre o popular e o erudito; o segundo baseado no vínculo entre arte e trabalho; o terceiro expresso através da experimentação do jogo no espaço expositivo. O papel desempenhado por Lina Bo Bardi transcendia o projeto expográfico, pois além de se envolver globalmente na maioria destas exposições, ela utilizava o espaço expositivo como terreno para debates culturais, sociais e políticos.

Palavras-chave

Lina Bo Bardi; expografia; exposição; museu.

Abstract

Carvalho, Thaiza Senna de Freitas Ligeiro de; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Advisor). **Entr'actes: an investigation regarding the exhibition architecture of Lina Bo Bardi.** Rio de Janeiro, 2018. 143p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The art exhibitions projects conceived by Lina Bo Bardi are an important part of her professional trajectory. Taking *Bahia no Ibirapuera* (1959) as a start point, this present work analyzes the art exhibition path traced by her until *Entreato para crianças* (1985). Based on the analysis of texts, drawings, photographs, reports and the historical-social context, this dissertation investigates how the subjects, approaches and the spatial conceptions were transformed during this trajectory. Three axes were found. The first one is focused on the insertion of the regional art in the exhibition space, and on the indistinction between popular and erudite; the second one is based on the bond between art and work; the third one is expressed by the ludic experimentation in the exhibition space. The role practiced by Lina Bo Bardi transcended the expographic project, because besides being completely involved in most of these exhibitions, she also used the exhibition space as a place for cultural, social and political discussions.

Keywords

Lina Bo Bardi; expography; art exhibition; museum.

Sumário

1. Introdução	15
2. A inserção do regional no contexto expositivo	19
3. Arte e trabalho	55
4. Práticas lúdicas no Sesc Pompeia	99
5. Conclusão	130
6. Referências bibliográficas	134

Lista de figuras

Figura 1. Mapa feito por Augusto Rodrigues, ilustrando seu percurso durante a pesquisa para a exposição <i>Arte popular pernambucana</i> realizada no MASP, em 1949. (LIMA; WALDECK, 2016).	22
Figura 2. Lina Bo Bardi, P.M. Bardi, Augusto Rodrigues e jornalistas na montagem da exposição <i>Arte popular pernambucana</i> , realizada no MASP, em 1949. Acervo MASP.	23
Figura 3. Peças gráficas da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> . (A) Cartaz da exposição, (B) Folheto da exposição, ambos elaborados por Lina (LATORRACA, 2014, p.55).	27
Figura 4. Planta baixa da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> , adaptada por Rodrigues (2008, p. 20).	29
Figura 5. Painéis projetados por Lina para a exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> . (A) Croqui dos painéis, (B) fotografia dos painéis (LATORRACA, 2014, p. 34).	30
Figura 6. Vista da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> . (A) indumentária de vaqueiro em primeiro plano, ao fundo as árvores de cata-ventos e de flores de papel e a parede com esculturas de santos (LATORRACA, 2014, p. 55), (B) parede com as esculturas de santos (LATORRACA, 2014, p. 33).	31
Figura 7. Exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> , vista com a parede de alvenaria aparente caiada com composição de ex-votos e vasos cerâmicos ao fundo (LATORRACA, 2014, p. 34).	31
Figura 8. Vista da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> , à direita a árvore de flores de papel, ao centro a árvore de cata-ventos, à esquerda a área destinada às fotografias e ao fundo as carrancas (FERRAZ, 2008, p. 135).	32
Figura 9. Vistas da V Bienal de São Paulo. (A) Vista da Sala Cândido Portinari, (B) vista lateral do térreo e mezanino da V Bienal de São Paulo (disponível em: < http://www.bienal.org.br/post.php?i=633 >).	33
Figura 10. Vista geral da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> . À direita, no primeiro plano, painel com objetos do candomblé, à direita ao fundo, as representações de orixás. Nota-se, também o piso forrado com folhas de eucalipto (FERRAZ, 2008, p.137).	35
Figura 11. Vista da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> . No primeiro plano, árvore de flores de papel, ao fundo anteparo dourado para as imagens religiosas e à direita, suporte com base de concreto para fotografias e objetos (FERRAZ, 2008, p.136)	36

- Figura 12. Presidente Juscelino Kubitschek come acarajé (A) (FERRAZ, 2008) e assiste apresentação de capoeira na noite de abertura da exposição *Bahia no Ibirapuera* (B) (disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=127>>). 37
- Figura 13. Cartazes. Cartaz da exposição *Nordeste*, projeto gráfico de Lina (3) (LATORRACA, 2014, p. 55), (B) cartaz da exposição *Artistas do Nordeste* (B) (RIBEIRO, 2015, p. 152). 38
- Figura 14. Planta baixa do térreo da exposição *Nordeste* (RODRIGUES, 2008, p. 42). 41
- Figura 15. Planta baixa do pavimento superior da exposição *Nordeste* (RODRIGUES, 2008, p. 43). 42
- Figura 16. Vista do térreo da exposição *Nordeste*; no primeiro plano, os pilões, ao fundo carrancas, jangada, escultura de índio e escada de acesso para o pavimento superior (LATORRACA, 2014, p. 139) 42
- Figura 17. Exposição *Nordeste*. Vista do térreo e do pavimento superior (A) (FERRAZ, 2008, p. 159) e estantes com ex-votos situado no térreo (B) (LATORRACA, 2014, p. 138). 44
- Figura 18. Croqui de Lina para a instalação de grelhas na exposição *Nordeste* (LATORRACA, 2014, p. 136). 44
- Figura 19. Suporte para as esculturas cerâmicas na exposição *Nordeste* situado no térreo (LATORRACA, 2014, p. 138). 45
- Figura 20. Vistas do pavimento superior da exposição *Nordeste*. (A) Vista com as redes suspensas, painéis, estantes expositivas e vasos cerâmicos (FERRAZ, 2008, p. 159), (B) a partir de ouro ângulo nota-se também as pipas suspensas junto às redes, painéis com colheres de pau, (LATORRACA, 2014, p. 142). 46
- Figura 21. Estantes e painéis em pinho expõem objetos variados no pavimento superior da exposição *Nordeste* (LATORRACA, 2014, p. 140). 46
- Figura 22. Vista do pavimento superior da exposição *Nordeste*. No primeiro plano à esquerda cela de montaria, à direita estantes e painéis em pinho (RODRIGUES, 2008, p. 45). 47
- Figura 23. Vistas do pavimento superior da exposição *Nordeste*. Tear (A) (LATORRACA, 2014, p. 142), roupas de vaqueiro, redes e celas (B) e estante com cestos e objetos feitos com material reaproveitado (C) (RODRIGUES, 2008, p.46). 47
- Figura 24. Lamparina (fifó) com folha de flandres e lâmpada queimada (A) e balde com duas alças feito a partir de lata de queijo

proveniente de Feira de Santana, BA (B) (BARDI, L. B., 1994. p. 56 e 62).	49
Figura 25. Página do diário de Lina Bo Bardi no qual ela indica suas conexões "Antibienal" no Nordeste (FERRAZ, 2008, p. 152).	51
Figura 26. Filmagem <i>de Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> de Glauber Rocha. A partir da esquerda: Paulo Gil Soares, Waldemar Lima, Glauber Rocha, Lina Bo Bardi, Walter Lima Jr. e Sante Scaldaferri, em Monte Santo, Canudos, Bahia, 1963 (FERRAZ, 2008, p. 142).	56
Figura 27. Vista da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> , na qual constam baús, mobiliário, instrumentos musicais, tapeçaria, gaiola e redes suspensas. Ao fundo, à direita, os painéis e estantes em pinho (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 114).	61
Figura 28. Exposição <i>Playgrounds</i> (1969) de Nelson Leirner no vão do MASP. (A) Vista geral da exposição (PEDROSA; PROENÇA, 2015. p. 61); (B) Crianças nos painéis (disponível em: http://dasartes.com/noticias/novo-projeto-do-masp-dialoga-com-o-espaco-comum-e-o-lazer-no-museu/).	63
Figura 29. Estudo para ocupação do Belvedere com uma exposição-brinquedo para as crianças (FERRAZ, 2008, p.111).	63
Figura 30. Vista da Pinacoteca do MASP nos cavaletes de cristal projetados por Lina, em 1968 (PEDROSA; PROENÇA, 2015. p. 19).	65
Figura 31. Vista geral da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> (FERRAZ, 2008. p. 193).	69
Figura 32. Planta baixa geral da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> (RODRIGUES, 2008. p. 58).	70
Figura 33. Vista da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> . Painéis laterais com ferramentas e utensílios domésticos (A) (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 109) e tablados em pinho com mobiliário (B) (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 103).	71
Figura 34. Vista geral da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> (PEDROSA; TOLEDO, 2016. p. 108).	72
Figura 35. Escultura de Jesus com as mãos amarradas da seção de peças religiosas de <i>A mão do povo brasileiro</i> (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 135).	73
Figura 36. Vista da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> . Em primeiro plano, conjunto de utensílios de metal para alambique; ao fundo, tablado com ex-votos; acima, escultura de Jesus crucificado. Ao fundo, as colchas de retalho (PEDROSA; TOLEDO, 2016. p. 143).	74

Figura 37. Vista da parte dedicada a objetos religiosos de <i>A mão do povo brasileiro</i> . Em primeiro plano, escultura de Nossa Senhora das Dores; à direita, tablado com ex-votos; acima, Jesus crucificado; ao fundo colchas de retalhos (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 140-141).	75
Figura 38. Vista do painel de pinho onde se concentravam as pinturas na exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 110).	76
Figura 39. Vista da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> , detalhe do tablado com ralador e pequeno papel que sugere a identificação do objeto (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 133).	77
Figura 40. Lina e Bardi na montagem de <i>Repastos</i> . Observa-se as fotografias na parede à esquerda e as grandes tapeçarias suspensas ao centro. Acervo MASP.	79
Figura 41. Vista de uma das paredes laterais da exposição <i>Repastos</i> , com fotografias e materiais utilizados para a produção das tapeçarias (FERRAZ, 2008, p. 201).	80
Figura 42. Vista da exposição <i>Repastos</i> , as grandes tapeçarias e as placas sobre o chão e próximas a elas, sugerindo que sejam de cunho informativo e indicativo (FERRAZ, 2008, p. 200).	81
Figura 43. Vista do tear que ocupou a parte central da exposição <i>Repastos</i> (FERRAZ, 2008, p. 201).	83
Figura 44. Planta baixa da exposição <i>Design no Brasil: história e realidade</i> , com setorização; adaptado de (RODRIGUES, 2008, p. 80).	91
Figura 45. Vista geral da exposição <i>Design no Brasil: história e realidade</i> . No primeiro plano, a parte artesanal, ao fundo a parte de desenho gráfico (FERRAZ, 2008, p. 237).	92
Figura 46. Vista da parte artesanal da exposição <i>Design no Brasil: história e realidade</i> (LATORRACA, 2014, p. 171).	93
Figura 47. Objetos indígenas na parte inicial de <i>Design no Brasil: história e realidade</i> (FERRAZ, 2008, p. 236).	94
Figura 48. Vistas de <i>Design no Brasil: história e realidade</i> (A) (LATORRACA, 2014, p. 175) e vista de <i>A mão do povo brasileiro</i> (B) (FERRAZ, 2018, p. 195) apontam semelhanças expográficas.	95
Figura 49. Vista da exposição <i>Design no Brasil: história e realidade</i> , onde se vê a área do Brasil manual e o início da área do Brasil industrial separados pela embarcação (FERRAZ, 2008, p. 237)	95
Figura 50. <i>Exposição Design no Brasil: história e realidade</i> ; vista da parte destinada aos produtos industrializados; à esquerda, rampa de acesso à galeria superior (LATORRACA, 2014, p. 173).	96

Figura 51. Exposição <i>Design no Brasil: história e realidade</i> ; vista da galeria superior (LATORRACA, 2014, p. 172).	97
Figura 52. Vista da área de convivência do Sesc Pompeia (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 92).	101
Figura 53. Planta baixa do conjunto do Sesc Pompeia, a área destacada é referente ao espaço destinado às exposições, adaptado de (VAINER; FERRAZ, 2013 p. 76).	102
Figura 54. Cartaz de <i>Mil brinquedos para a criança brasileira</i> , feito por Lina Bo Bardi (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 114).	104
Figura 55. Planta baixa da exposição <i>Mil brinquedos para a criança brasileira</i> , com setorização, adaptado de (RODRIGUES 2008, p. 90).	106
Figura 56. Exposição <i>Mil brinquedos para a criança brasileira</i> , vista do armário com bonecas, jogos e a pintura de Enrico Bo (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 15)	107
Figura 57. <i>Exposição Mil brinquedos para a criança brasileira</i> , cercadinho proposto por Lina (RIBEIRO, 2015, p. 230).	108
Figura 58. Vista da exposição <i>Mil brinquedos para a criança brasileira</i> , no dia da abertura; no primeiro plano, crianças brincando na boia (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 114).	108
Figura 59. Vista da exposição <i>Mil brinquedos para a criança brasileira</i> no dia da abertura. À direita nota-se um cercadinho proposto por Lina (RIBEIRO, 2015, p. 230).	109
Figura 60. Processo de construção das casas em pau-a-pique para a exposição <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> . Vista externa (A) e vista interna (B) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).	114
Figura 61. Perspectiva da exposição <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> , feita por Lina Bo Bardi. (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 117).	115
Figura 62. Croqui dos paus-mastros da exposição <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> , feitos por Lina. (LATORRACA, 2014, p. 183).	116
Figura 63. Bosque de paus-mastro da exposição <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 116).	116
Figura 64. Planta baixa da exposição <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> (RODRIGUES, 2008, p. 100).	117
Figura 65. A grande parede da exposição <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> , fotografia colorida da parede com os paus-mastro (A) (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 116) e fotografia em preto e branco da grande parede paus-mastro e uma das casas (B) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).	118

Figura 66. Abertura de <i>Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> . Chegada das aves (A) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.) e a chegada da vaca (B) (FERRAZ, 2008, p. 244).	119
Figura 67. Vista geral da <i>exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> , a partir da área da capela. À esquerda as casas e a moenda; à direita, o chiqueiro, o paiol e ninho das galinhas; ao fundo, o bosque de paus-mastro (FERRAZ, 2008, p. 245).	119
Figura 68. Interior das casas construídas para a <i>exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> . Berço com colcha de fuxico (A), quarto com mobiliário e viola (B) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).	120
Figura 69. Vista da capela da <i>exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique</i> (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).	121
Figura 70. Cartaz de <i>Entreato para crianças</i> , feito por Lina Bo Bardi e Victor Nosek, (FERRAZ, 2008, 244).	123
Figura 71. Planta baixa da <i>exposição Entreato para crianças</i> (RODRIGUES, 2008, p. 110).	124
Figura 72. Parede expositiva de <i>Entreato para crianças</i> , com a catalogação de insetos e animais empalhados (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 119).	125
Figura 73. Vistas da <i>exposição Entreato para crianças</i> . Boneco de macaco doado pela escola de samba Mangueira e a grande sucuri, ao fundo a estante com os catálogos de inseto e o mirante (A) (VAINER; FERRAZ, 2008, página 119); a grande sucuri em primeiro plano e ao fundo, a piscina de papel e algumas esculturas de animais (B) (FERRAZ, 2008, p. 248).	126
Figura 74. Vista de <i>Entreato para crianças</i> , a partir da parte final da <i>exposição</i> . à esquerda, esculturas de animais, ao centro o cercado dos bichos e o mirante e à direita, o porco-balanço (FERRAZ, 2008, p. 249).	126
Figura 75. Croqui de <i>Entreato para crianças</i> feito por Lina (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 118).	127
Figura 76. <i>Entreato para crianças</i> . Vista do cercadinho e do curral dos animais (A) e vista do carrossel (B) (FERRAZ, 2008, p. 149).	128
Figura 77. Crianças ao redor do cercadinho com bichos na <i>exposição Entreato para crianças</i> (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 119).	129

Introdução

Manifestos. É desta forma que Marcelo Ferraz¹ se refere às exposições realizadas por Lina Bo Bardi (FERRAZ, 2014, p. 214). Com efeito, uma das características da arquiteta era a de se utilizar do espaço expositivo para defender suas ideias e visões de mundo, assim como as expressava em seus textos, palestras e projetos de arquitetura. Lina² valorizava a eficácia comunicativa das exposições, reconhecia seu potencial de intervenção em debates específicos e no campo da cultura de modo geral, e concebia a expografia como um aspecto fundamental de tal eficácia. Para Lina, o espaço expositivo era, além disso, um meio comunicador. Em muitas de suas mostras ela desempenhou um papel múltiplo, selecionando obras, projetando o espaço, escolhendo os materiais, e criando a parte gráfica e textual dos catálogos e cartazes. O presente estudo se propõe a investigar alguns de seus trabalhos expositivos, entendendo-os como projetos que iam além do desenho de um espaço, na medida em que articulavam debates importantes – culturais, sociais e políticos – no contexto expositivo. Lina orquestrava estas questões teóricas no espaço, criando ambientes complexos que dispunham de diversas referências culturais e materiais, e evidenciavam uma rede de relações entre os objetos expostos, o espaço expositivo e o local onde a exposição era montada.

Esta pesquisa teve origem no interesse por espaços culturais e expositivos e pelo anseio em entender os papéis que a arquitetura pode exercer nestes espaços e em sua lógica de produção de sentido. Ao observar que a expografia é pouco

¹ Marcelo Ferraz, arquiteto, foi colaborador de Lina Bo Bardi em diversos projetos como a Igreja do Espírito Santo do Cerrado, o Sesc Pompéia e as exposições lá realizadas, a Capela Santa Maria dos Anjos, o plano de recuperação do centro histórico de Salvador, a Casa do Benin, entre outros.

² No presente trabalho, a referência à Lina Bo Bardi será feita apenas pelo seu primeiro nome, para diferenciar de seu marido, Pietro Maria Bardi, que era conhecido como Bardi.

explorada no ensino e na pesquisa em arquitetura, a elaboração de uma dissertação de mestrado acerca deste tema pareceu profícua. Por apresentar uma relevante produção expográfica e por sua inserção nos debates culturais brasileiros, Lina se apresentou como um nome interessante a ser estudado.

A concepção e a prática da arquitetura como ferramenta de mudança social, somadas à tendência de não dissociação entre o fazer e o pensar a arquitetura, também se apresentam de forma marcante na atuação profissional da arquiteta. Através de seus textos, é possível afirmar que Lina acreditava que a arquitetura era um potencial vetor de transformação da sociedade e que os atos de pensar, teorizar e escrever sobre arquitetura fazem parte do fazer arquitetônico, no qual ela incluía expografia e arquitetura cênica. O estudo das exposições feitas por ela aponta que Lina também as entendia como uma ferramenta de transformação e de debate. Dentro desta concepção abrangente do fazer arquitetônico, não só o projeto e a construção dos ambientes eram relevantes, mas também a atmosfera resultante; isto pode ser observado quando, além do desenho arquitetônico ou expositivo, ela pensa no uniforme dos funcionários do SESC Pompéia, na apresentação das comidas servidas na inauguração da Casa do Benin, nas músicas ou no cheiro que uma exposição deveria apresentar. A presente dissertação, portanto, entende o trabalho expositivo de Lina nesta chave dilatada de seu pensamento e prática da arquitetura.

Lina contabiliza em sua trajetória profissional um grande número de projetos expositivos. Para selecionar o recorte do presente trabalho partiu-se da aproximação de Lina Bo Bardi com a arte popular brasileira, bem como do início de sua experimentação sensorial no espaço expositivo que marcaram a exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959); à medida que os aspectos de cada uma das exposições eram apreendidos e relacionados a conceitos ou contextos, tornava-se possível fazer as conexões entre elas, traçar um caminho a ser percorrido pela dissertação, bem como entender como os capítulos poderiam ser divididos. Não se partiu, portanto, de divisões prévias relacionadas às instituições onde as exposições foram realizadas, ou mesmo de períodos específicos.

O estudo é introduzido pela abordagem do início do envolvimento de Lina com a arte popular e regional brasileira, desenvolvendo uma análise das exposições *Bahia no Ibirapuera* (1959) e *Nordeste* (1963) tendo o embate entre a arte popular

e a arte erudita como pano de fundo. Notando as novas reflexões que começavam a se rascunhar nos argumentos curatoriais de Lina, o capítulo seguinte propõe um estudo acerca das exposições *A mão do povo brasileiro* (1969), *Repastos: exposição documento* (1975) e *Design no Brasil: história e realidade* (1982) à luz da relação entre arte e trabalho trazida por ela. Já o capítulo final, considerando uma nova relação entre o público e o espaço expositivo proposta por Lina, busca analisar de que forma os dispositivos lúdicos promovidos por ela operaram em *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982-1983), *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984) e *Entreato para crianças* (1985).

É essencial acrescentar que o presente trabalho propõe uma abordagem que vai além das análises projetuais e espaciais e busca definições em outros autores que ajudam a apreender as relações teóricas e conceituais propostas por Lina e que, por vezes, ficam apagadas quando apenas o espaço é priorizado. Neste trabalho, ambos – os debates trazidos e a construção espacial – são analisados de forma conjunta, pensando no entrelaçamento de referências proposto por Lina e evitando, portanto, o isolamento entre a teoria e a prática.

Com o intuito de embasar a análise das exposições, os textos e croquis de Lina tiveram papel fundamental. Não só os textos curatoriais foram utilizados, como também os presentes em anotações pessoais, na revista *Habitat* ou em colunas escritas para jornais. Deles era possível extrair o ponto crucial dos argumentos curatoriais e das diretrizes projetuais de Lina, além de outros posicionamentos da arquiteta que complementavam estes argumentos. Frequentemente, Lina criava suas exposições a partir de croquis e perspectivas coloridos; era através deles que a arquiteta passava as características fundamentais de cada uma das mostras. Por esta razão é difícil encontrar plantas baixas expográficas feitas por ela, e para facilitar o entendimento espacial das exposições foram incorporadas nesta dissertação plantas baixas esquemáticas reconstituídas por Mayra Rodrigues (2008). Os livros que se dedicam à obra da Lina também tiveram grande relevância para o presente trabalho, assim como o acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e o acervo do MASP, pois disponibilizam textos, desenhos, anotações, fotografias e reportagens fundamentais para melhor compreensão das exposições e de seus contextos. Trabalhos científicos sobre a arquiteta também foram utilizados, auxiliando na apreensão de sua trajetória e apresentando diferentes abordagens sobre o tema.

A importância de Lina Bo Bardi para a história da arquitetura já está estabelecida, mas a parcela majoritária da bibliografia dedicada à arquiteta privilegia sua produção relativa à concepção e construção de edifícios, em detrimento de sua produção expográfica ou cênica. É nesta lacuna que o presente trabalho se insere; pretende-se apresentar esta particularidade de sua prática arquitetônica englobando aspectos além dos espaciais. Espera-se que o resultado deste período de pesquisa, materializado nesta dissertação de mestrado, forneça ao leitor novos pontos de vista acerca do trabalho expositivo de Lina Bo Bardi, e contribua para o debate sobre sua obra, bem como para a reflexão do campo da expografia em geral.

A inserção do regional no contexto expositivo

Algumas das mais conhecidas exposições realizadas por Lina Bo Bardi apresentaram a arte popular e regional brasileira como tema central, tema este que atravessou o âmbito expográfico de seu percurso profissional, principalmente depois de sua experiência na Bahia, no fim dos anos 1950 e início dos 1960. Seria o foco na regionalidade e na cultura popular um projeto maior da arquiteta? Algo que ultrapassasse as questões museológicas ou expositivas? O presente capítulo propõe um estudo comparativo entre *Bahia no Ibirapuera* e *Nordeste* – duas exposições marcadas pelo protagonismo da arte popular – tendo como pano de fundo a busca em assimilar os caminhos que Lina pretendia trilhar com esta nova proposta.

Bahia no Ibirapuera foi concebida por Lina e Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, no ano de 1959, e foi instalada ao lado do Pavilhão onde ocorria a V Bienal de São Paulo, em paralelo a ela. A exposição, cuja temática era a arte popular baiana, é considerada por Giancarlo Latorraca (2014) como um ponto de transição na trajetória expositiva de Lina, posto que é neste momento que ela dá início à experimentação de recursos sensoriais no espaço expositivo.

Por sua vez, Lina realizou *Nordeste* em 1963, inaugurando o Museu de Arte Popular do Unhão, em Salvador. Nesta mostra, Lina manteve a temática da arte popular, mas a ampliou para a região Nordeste como um todo; além disso, como se pretende demonstrar, *Nordeste* deu continuidade à experimentação com questões espaciais e sensoriais introduzida em *Bahia no Ibirapuera*. Durante o intervalo de cerca de quatro anos entre as duas exposições, mudaram as conjunturas tanto pessoal quanto político-social que envolviam o trabalho de Lina. Por isso, o estudo comparativo entre estas duas exposições permite compreender como os contextos

e a passagem do tempo influenciaram os projetos expositivos em seus diferentes aspectos, a partir de uma temática focada na arte popular regional.

Ricardo Gomes Lima e Guacira Waldeck (2016) sinalizam que o envolvimento de Lina e Pietro Maria Bardi com a cultura popular brasileira teria começado cerca de 10 anos antes de *Bahia no Ibirapuera*, em 1949, a partir da realização da exposição *Arte popular pernambucana*. Coordenada por Augusto Rodrigues³, esta exposição realizou-se no MASP da Rua 7 de Abril, com patrocínio da Comissão Nacional do Folclore e projeto expográfico de Lina⁴. Augusto Rodrigues já havia organizado, em 1947, a mostra *Cerâmica popular pernambucana*, posteriormente reconhecida como marco da “descoberta” de Vitalino Pereira dos Santos, o Mestre Vitalino (WALDECK, 1999). Ocorrida na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro, a exposição contou com o apoio do Instituto Nacional do Livro e do Departamento de Documentação e Cultura de Recife. Lima e Waldeck (2016) também a apontam como um desdobramento do movimento de investigação e divulgação da arte popular (sobretudo das regiões norte e nordeste do Brasil) incitado pelo modernismo brasileiro, principalmente com o trabalho de Mário de Andrade.

Em sua passagem pelo Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade criou a Sociedade de Etnografia e Folclore, cujo objetivo era a formação do etnógrafo moderno e seu preparo para o trabalho de campo. Como parte dessa formação, foi implementada a *Missão de pesquisas folclóricas do Norte e do Nordeste* realizada em 1938, a fim de encontrar e catalogar manifestações artísticas populares nestas regiões. É neste momento que se inicia o estudo e inventário de ex-votos, de carrancas do rio São Francisco e de esculturas populares em cerâmica. A partir de então, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – atual Iphan – começa a promover incursões pelo país, uma delas realizada por Hermann Kruse, que, entre 1939 e 1940, viajou pelos sertões da Bahia e, seguindo o curso do rio São Francisco, chegou ao norte de Minas Gerais. Kruse coletou peças em cerâmica e madeira, que futuramente fariam parte do acervo do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Neste mesmo período, Clarival do Prado Valladares

³ Artista plástico e arte educador, responsável pela organização da exposição *Cerâmica Popular Pernambucana* em 1947, na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro e coordenador da exposição *Arte Popular Pernambucana* no MASP em 1949.

⁴ Informação destacada em publicação da imprensa na qual dizia que as peças teriam sido “distribuídas artisticamente pela senhora Lina Bo Bardi” (EXPOSIÇÃO..., 1949a).

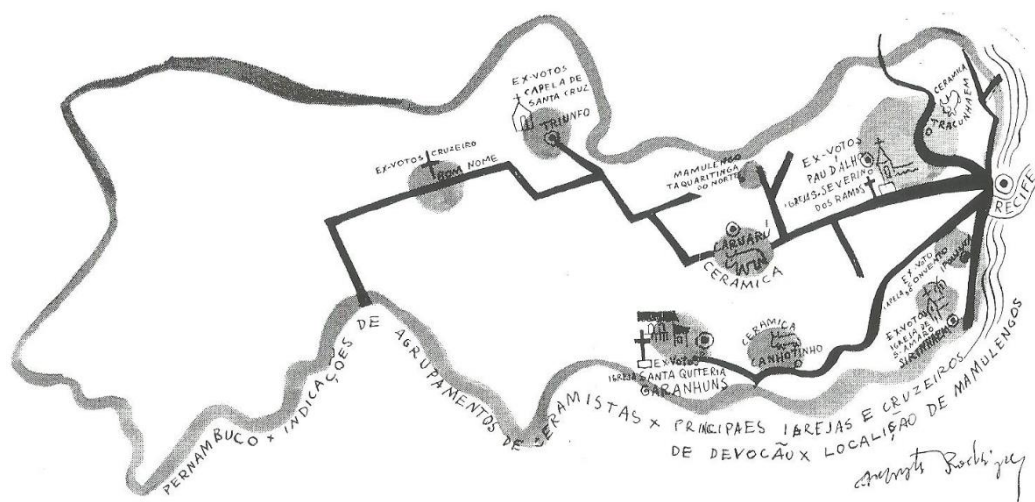
(coleccionador e crítico de arte), realizou um inventário dos ex-votos depositados na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador, Bahia (LIMA; WALDECK, 2016).

Observa-se, portanto, um processo histórico que vinha gradualmente consignando o resultado de levantamentos etnográficos acerca da cultura popular e regional ao âmbito das exposições, num primeiro momento, fora do contexto museal (Biblioteca Castro Alves), até inserir-se, no caso específico do MASP, num museu de arte, com um intervalo de apenas dois anos. Ainda nesse decurso, talvez no extremo deste processo inaugural, acrescenta-se a implantação da exposição *Bahia no Ibirapuera* paralelamente à V Bienal de São Paulo em 1959, provocando claramente um processo de equiparação.

Segundo Paulino Cabral de Mello (1995 apud WALDECK, 2009, p. 13), a peça gráfica⁵ da exposição de 1947 exibia fotografias de obras expostas, sem indicar a autoria, constando apenas o crédito do fotógrafo; além disso, os autores dos objetos eram descritos como ceramistas anônimos e artistas modestos. Lima e Waldeck (2016) apontam que a análise do material exposto no MASP em 1949 revelou preocupação com a identificação dos artistas, objetos e lugares de coleta: “Vitalino, de Caruaru; ex-voto recolhido na Igreja São Severino, em Paudalho; ex-voto da Igreja de Santa Quitéria, de Garanhuns; [...] ceramista Tilza, de Canhotinho; [...] mamulengo de Zé de Lucas, de Taguatinga do Norte” [...] (LIMA; WALDECK, 2016, p. 89). A complexidade na identificação da autoria dos ex-votos era maior, pois haviam sido recolhidos nas igrejas nas quais as promessas haviam sido feitas, sem contato com os escultores. Vale acrescentar que, segundo Lima e Waldeck (2016), as peças de Mestre Vitalino só passaram a ser assinadas a partir de 1947, provavelmente após a mostra realizada por Augusto Rodrigues; não foram encontradas informações que afirmem que os objetos recolhidos por ele, para a mostra no MASP, possuíam assinatura gravada. No entanto, tendo Rodrigues elaborado um mapa, publicado no primeiro número da Revista *Habitat* (1950), no qual assinalara os lugares onde havia adquirido os diferentes tipos de objetos,

⁵ Waldeck (2009, p. 13) refere-se, na legenda da imagem, que a peça gráfica se trata do catálogo da exposição; em texto escrito anteriormente, Waldeck (1999, p. 87) refere-se ao *folder* da exposição ao afirmar a ausência de indicação de autoria. Já Lima e Waldeck (2016, p. 87) referem-se apenas à “peça gráfica de divulgação”, não sendo possível, portanto, afirmar com precisão, qual tipo de peça se tratava.

De toda sorte, a mudança de registro em relação à mostra de 1947 é sensível especialmente à luz da distinção que Lina defendia entre folclore e arte popular. Para ela, o folclore era uma “documentação estética da cultura popular julgada pela ‘alta’ cultura” (BARDI, L.B.; GONÇALVES, 1959). Já a arte popular seria a arte do fazer, do cotidiano. Dada tal distinção, a identificação dos autores e das localidades das obras expostas no MASP em 1949 sugere o esforço de situar aqueles objetos como obras de arte, e não apenas como objetos etnográficos ou folclóricos recolhidos por pesquisadores e avaliados por seu juízo.



Segundo reportagem do *Diário A Noite* de 1º de fevereiro de 1949, *Arte popular pernambucana* despertou grande interesse entre os paulistanos, que conheciam muito pouco ou quase nada da arte do nordeste do país, e ainda assim somente através de publicações de revistas e jornais⁶. Pode-se inferir, então, o caráter inaugural desta exposição, visto que representou a inserção da arte popular

⁶ O seguinte trecho da reportagem corrobora a afirmação supracitada: “Enorme tem sido o interesse despertado pela Exposição de Arte Popular Pernambucana, atualmente aberta nas salas de exposições periodicas [sic]. Justificavel [sic] por todas as formas, uma vez que se compõe de material desconhecido para o paulistano. [...] Até aqui, como dissemos quase nada se conhecia do campo das artes plasticas [sic] ou de manifestações que lhe fossem afins, como os ‘mamulengos’ e ex-votos” (EXPOSIÇÃO..., 1949).

do nordeste brasileiro num importante museu de uma capital do Sudeste. A análise de outras reportagens de jornais sobre esta exposição permite observar que, apesar de legitimarem sua importância e apresentarem entusiasmo sobre a mesma, ocorria uma sutil desqualificação tanto das obras, quanto dos artistas, na medida em que estes eram caracterizados como *matutos*, *ingênuos*, *simples artistas*, dentre outros. A visão paternalista e julgadora que Lina via lançada pela alta cultura em direção à arte popular é aqui confirmada, mesmo quando a intenção dos autores das reportagens fosse, pelo contrário, a de enaltecer a exposição. Os trechos de duas reportagens reproduzidos a seguir sustentam precisamente a interpretação acima:

Aqui está Vitalino – o artista do Alto do Moura nos subúrbios [*sic*] de Caruaru. Aqui está o matuto analfabeto que tira o barro das margens do Ipojuca e vai modelando com ele seus bonecos, combinando as suas figuras de modo que de suas mãos, de suas palhetas, dos seus fornos, de sua intuição vão saindo as paisagens e os tipos mais característicos da ambiência [*sic*] cultural de certas partes do Nordeste (ARAÚJO, 1949).

Aí estarão reunidos trabalhos de oleiros ingenuos [*sic*], sinceros e despreocupados, pacientes fabricantes de pequenas esculturas feitas sem maior aspiração talvez do que a de sua procura e aceitação nas feiras dos povoados (I Exposição..., 1949)



Figura 2. Lina Bo Bardi, P.M. Bardi, Augusto Rodrigues e jornalistas na montagem da exposição *Arte popular pernambucana*, realizada no MASP, em 1949. Acervo MASP.

Lima e Waldeck (2016) acrescentam que o interesse de Lina e Bardi pela cultura popular brasileira também se expressou através do colecionamento de peças, da atividade editorial na revista *Habitat* (em artigos como: *Ex-votos do Nordeste, Amazonas: o povo arquiteto*⁷, *Bela Criança*⁸, *Cerâmica do Noroeste*⁹, *Porque [sic] o povo é arquiteto?* e *casa de 7 mil cruzeiros*¹⁰) e da pesquisa e rastreamento de centros de produção artesanal; além de expor, eles pretendiam identificar, estudar e mapear este universo.

É possível, portanto, situar a origem do envolvimento de Lina com a arte popular brasileira num momento inaugural de aproximação e reconhecimento desta produção enquanto arte. Período este no qual pesquisadores, jornalistas e espaços culturais ainda não dispunham de protocolos para lidar com a inserção deste seguimento no espaço expográfico e museal. Analisando retrospectivamente, é factível levantar a hipótese de que traços deste primeiro contato com a arte popular persistem na dedicação de Lina a esta temática ao longo do tempo. O estudo mais detalhado de *Bahia no Ibirapuera* e *Nordeste*, apresentado a seguir, permitirá melhor compreensão de como Lina desenvolveu sua maneira de abordar e inserir a arte popular brasileira neste universo, até então, incomum a ela.

Carrancas, tapeçarias, representações de Orixás, esculturas religiosas, ex-votos e colchas de retalhos expostos próximos às obras que participavam da V Bienal de São Paulo; *Bahia no Ibirapuera* foi apresentada sob a marquise do Ibirapuera¹¹, ao lado do edifício da Fundação Bienal. A contraposição incitada por esta proximidade já antecipava o discurso curatorial. No catálogo, escrito por Lina e Gonçalves, fica claro que uma das intenções era provocar uma reflexão a partir

⁷ Ambas presentes na revista *Habitat 1* e escritas por Nelson Aldrich Rockefeller. A primeira abordando a pesquisa de Augusto Rodrigues no Nordeste brasileiro, com ênfase nos ex-votos, e a segunda desenvolvendo o tema da arquitetura feita pelo povo no Amazonas. Segundo o centro de pesquisa do MASP, este artigo é relacionado à visita de Rockefeller ao Brasil, em 1950. Ele teria vindo a convite de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi para reinaugurar o museu após a primeira reforma estrutural nas suas instalações.

⁸ Artigo escrito por Lina para a *Habitat 2*, no qual Lina defende a importância da arquitetura popular, do pau-a-pique, do seringueiro e do homem do sertão, para a arquitetura contemporânea brasileira.

⁹ Escrita por Max Bill para a *Habitat 2*, cujo título, impresso como *Cerâmica do Noroeste*, foi corrigido em nota no exemplar seguinte, para *Cerâmica do Nordeste*. Apesar de inserido na revista *Habitat*, este artigo ainda traz consigo a maneira paternalista de se referir à arte popular, abordada no presente capítulo.

¹⁰ Ambas escritas por Renato Cirell Czerna, abordando a relevância e eficácia da arquitetura feita pelo povo.

¹¹ *Bahia no Ibirapuera* foi instalada onde hoje se encontra o Museu de arte Moderna de São Paulo, reformado em 1982 por Lina Bo Bardi, sob a marquise desenhada por Oscar Niemeyer.

do contraste entre obras da vida cotidiana transportadas para o espaço expositivo e obras de artistas consagrados, que ali disputavam visibilidade. Apresentando-se como um desdobramento do debate sobre a distinção entre folclore e produção popular, que afastava esta produção do exotismo enquanto a aproximava da arte, o questionamento levantado por Lina e Gonçalves em *Bahia no Ibirapuera* combatia a oposição entre a arte popular e a arte erudita. O texto curatorial era enfático:

Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta “terra de ninguém”, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, êste [sic] limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou “condescendente”), das Artes, pela assim chamada arte popular, expotânea [sic], primitiva?

O termo “*folklore*” [sic] define – visto e classificado pelos homens “cultos” – a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente “isolado” (sempre que se use o termo [sic] “cultura” em sentido tradicional).

[...]

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 êsse [sic] reprimido, há séculos, nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios (BARDI, L. B.; GONÇALVES, 1959, n.p.).

Isto posto, Lina e Gonçalves reivindicam a arte como uma condição humana, como uma necessidade vital que precisa ser reconhecida fora das categorias predeterminadas pela chamada alta cultura, em suas diversas expressões; fora das categorias estanques não haverá receio na inclusão desta arte historicamente não reconhecida; o texto sugere esta abertura de espaço como algo definido, inexorável. Não obstante ser responsável exclusivamente pela expografia desta exposição segundo André Vainer¹² (2014), a curadoria ficou a cargo somente de Gonçalves, a participação de Lina no texto de apresentação da mostra indica que seu envolvimento conceitual é maior que o encargo expográfico convencionalmente pressupõe, ou, melhor dizendo, que a ideia de expografia tal como concebida por Lina pressupunha tal envolvimento.

¹² André Vainer foi colaborador em importantes projetos de Lina como a Igreja Espírito Santo do Cerrado, o Sesc Pompeia e a Capela Santa Maria dos Anjos.

Em 1958, ano anterior à mostra, Lina começara a lecionar filosofia e teoria da arquitetura na Universidade da Bahia, a convite de seu reitor, Edgar Santos. Em 1959, participa da fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), convidada pelo governador Juracy Magalhães e, na inauguração do museu em janeiro de 1960, assume sua direção, realizando mais de 27 mostras apenas no primeiro ano de existência. A arquiteta viveu em Salvador até 1964, participando intensamente da vida cultural soteropolitana através dos eventos da universidade. Neste período, Lina projetou arquitetura cênica e figurinos para diversas peças da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, escreveu e ilustrou o caderno de cultura no *Diário de Notícias* de Salvador e, como um desdobramento do MAMB, criou o Museu de Arte Popular do Unhão, que também contaria com um centro de documentação e de estudos técnicos; foi Lina quem escolheu o conjunto arquitetônico construído no século XVI para abrigar o espaço, reformando-o e remodelando-o para as novas atividades (BARDI, L. B., 2008, p. 161-163).

Bahia no Ibirapuera nasceu como uma iniciativa da Escola de Teatro (BARATA, 1959), sob o patrocínio da universidade, contando com uma equipe formada por Glauber Rocha, Luiz Hossaka, Mario Cravo Jr, Vivaldo Costa Lima, além da própria Lina Bo Bardi e de Martim Gonçalves¹³ (BARDI, L. B. et al, 1959). *Nordeste*, por sua vez, foi projetada para a inauguração do Museu de Arte Popular do Unhão, na capital baiana em 1963, espaço reformado por Lina, em contraposição a *Bahia no Ibirapuera* que se instalou num espaço um tanto improvisado. Estava organizada para ser a primeira de uma série de quatro exposições, chamada por Lina de “Programa Civilização Brasileira: 1- *Civilização do Nordeste*, 2- *O Índio*, 3- *África-Brasil* (com a colaboração de Pierre Verger) e 4 – *Europa e a Península Ibérica*”. (BARDI, L. B., 2008. p. 153). Ainda que o afastamento da arquiteta após o Golpe Militar de 1964 tenha impedido que o programa fosse cumprido, *Nordeste* consolidou uma tendência curatorial e expográfica que continuaria se desenvolvendo em outros trabalhos de Lina. Não foram encontradas informações que justificassem a mudança do nome da exposição de *Civilização do Nordeste* para

¹³ Não há informações precisas sobre as funções de cada um da equipe. A exposição também contou com importantes apoiadores: Cicillo Matarazzo, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo; José Valadares, diretor do Museu do Estado da Bahia; Carlos Vasconcelos Maia, diretor do departamento de turismo da prefeitura de Salvador; Magalhães Neto, diretor do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia; Edmundo Monteiro, diretor das Emissoras Associadas de São Paulo; Odorico Tavares, diretor dos Diários Associados da Bahia e Loide Aéreo Nacional. (BARDI, L. B. et al, 1959).

Nordeste. Alguns autores permanecem seguindo a nomenclatura original da série de Lina, porém, aqui, será mantido o nome como consta nos cartazes e como o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi se refere.

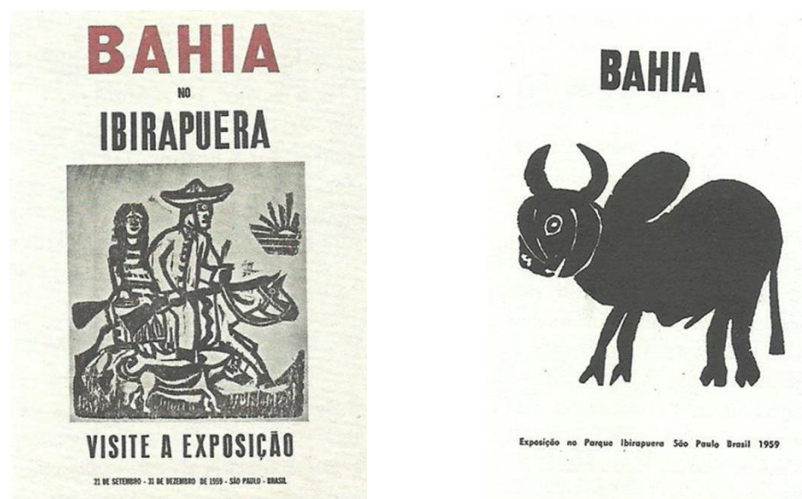


Figura 3. Peças gráficas da exposição *Bahia no Ibirapuera*. (A) Cartaz da exposição, (B) Folheto da exposição, ambos elaborados por Lina (LATORRACA, 2014, p.55).

Devido à carência de informação sobre o local onde se inseriu *Bahia no Ibirapuera*, alguns textos comentam que ela foi inserida sob a marquise do Ibirapuera, sem maiores detalhes, como ocorre no texto de Ana Luisa Ribeiro (2015) e de Silvana Rubino (2008). Ou, ainda, que a o ambiente havia sido “fechado por tapumes sob a marquise do parque” (LATORRACA, 2014, p. 119), como se Lina houvesse definido o espaço expositivo a partir de um local coberto, porém aberto. Ana Maria Maia (2013) defende que o espaço selecionado já se constituía como elemento construído que havia, inclusive, sido ocupado por diversos tipos de usos¹⁴:

A despeito das narrativas fragmentadas e ainda informais que o apresentam como reminiscência de um barracão de obras nunca desfeito, o lugar consta nos primeiros mapas do Parque Ibirapuera como Museu de Cera, do qual se tem registro de funcionamento entre 1954 e 1955. [...]

Entre 1956 e 1968, o prédio continuou sendo alugado pela administração do Parque para eventos de diversas naturezas: corporativos, filantrópicos, acadêmicos, expositivos etc. [...]

¹⁴ A condição deste espaço não é bem relatada na literatura sobre esta exposição, no entanto, Maia (2013), em artigo publicado no catálogo do 33º Panorama da Arte Brasileira, faz um detalhado histórico sobre o local. Além do Museu de Cera, o espaço abrigou diversas atividades até 1969, quando, após reforma projetada por Giancarlo Palanti (antigo parceiro de Lina no Estúdio Palma) reabriu como sede do MAM de São Paulo.

[...] nele a arquiteta [Lina] e Martim Gonçalves[...] montaram *Bahia no Ibirapuera*. [...] a dupla anulou as feições do espaço – naquela época todo feito em alvenaria, com basculantes superiores na face norte [...] (MAIA, 2013, p. 30).

Partindo da afirmação de Maia (2013), Lina não precisou determinar o espaço expositivo a partir de uma área aberta, pois a exposição se inscreveu numa área fechada preexistente, contudo, ela se utilizou de elementos cenográficos a fim de constituir a ambiência desejada, ocultando e transformando o espaço original. De toda sorte, os elementos utilizados por Lina para a delimitação do espaço expositivo encerrariam o mesmo efeito se colocados sobre parede de alvenaria, ou sobre tapumes temporários; a adição desta informação se justifica mais para fins de compreensão da história deste local, que une importantes ícones do contexto artístico e arquitetônico brasileiros: Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, o Parque Ibirapuera e a atual sede do MAM de São Paulo.

Antes de analisar a planta baixa expográfica, vale insistir na questão da transformação espacial praticada por Lina ao revestir o interior da construção pré-existente com tecidos. Interessante observar que as cortinas utilizadas por Lina são componentes fundamentais do teatro que, junto com outros elementos, são conhecidas como vestimentas cenotécnicas, operando como um envoltório do espaço cênico (MACHADO, 1997). A área escolhida por Lina não se tratava de um palco, entretanto, a maneira com a qual Lina se apropriou de elementos trazidos deste contexto é emblemática, sobretudo devido à parceria com Gonçalves. Com efeito, as cortinas azuis instaladas no perímetro da sala expositiva, bem como o tecido claro que revestia sua cobertura auxiliando também na difusão da iluminação, atribuíam uma identidade cênica ao local; cabe acrescentar que, além de revestir e criar uma ambiência, as cortinas também exerceram função de setorização, na medida em que auxiliaram na delimitação do espaço destinado ao auditório. É válido aditar à presente reflexão que a referida Bienal englobou em sua edição a II Bienal de Artes Plásticas de Teatro¹⁵, que apresentou maquetes, desenhos, fotografias, projetos de palcos e de iluminação de produções nacionais e internacionais (BIENAL..., 2013). *Bahia no Ibirapuera* representava, então, uma

¹⁵ A II Bienal de Artes Plásticas de Teatro foi uma “exposição internacional de arquitetura, cenografia, indumentária e técnica teatral” (V BIENAL..., 1959), realizada no quadro da V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, localizando-se no terceiro pavimento do pavilhão (BIENAL..., 2013).

possibilidade de união de diversas linguagens numa só exposição, como uma interseção entre as duas Bienais ocorridas no pavilhão, a de arte e a de teatro.

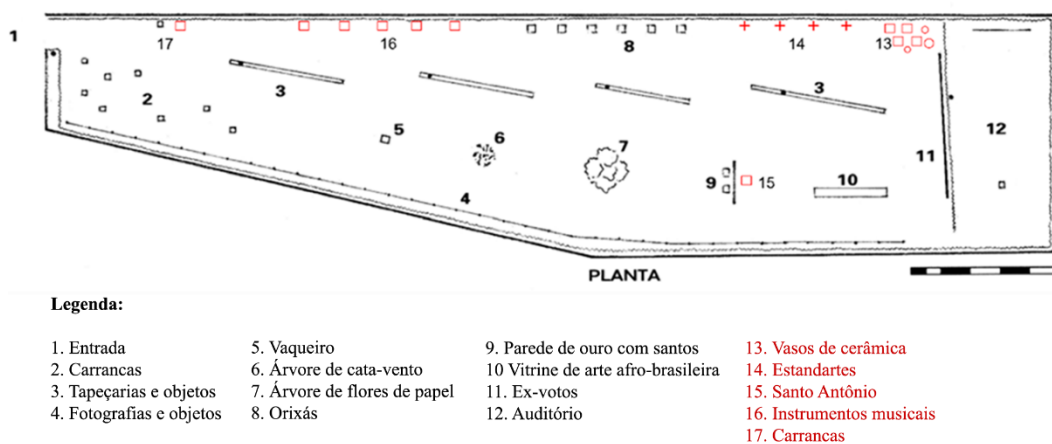


Figura 4. Planta baixa da exposição *Bahia no Ibirapuera*, adaptada por Rodrigues (2008, p. 20).

Apesar de não indicado na planta baixa expográfica, mas citado por Ribeiro (2015) e por Mayra Rodrigues (2008), e desenhado nos croquis iniciais de Lina, a escultura *Exu Mola de Jipe*, de Mario Cravo Jr., situava-se na entrada da exposição, objeto de arte contemporânea que fazia referência ao candomblé, muito presente na cultura baiana. Vale mencionar que Mario Cravo Jr. participava concomitantemente da Bienal com cinco de suas esculturas (V BIENAL..., 1959; RIBEIRO, 2015), inclusão que confirmava a não distinção entre a arte erudita e a arte popular, expressas por Lina e Gonçalves.

A planta baixa expográfica aponta a implantação de um espaço não compartimentado, setorizado por temas e de livre circulação, com exceção do auditório (que pressupõe uma separação espacial), situando-se na parte final da área expositiva. Neste auditório, enquanto tocavam músicas baianas, eram projetados slides e fotografias da Bahia (RODRIGUES, 2008) e, segundo Juliano Pereira (2001 apud RODRIGUES, 2008, p. 26), nele ocorreram palestras do antropólogo Edson Carneiro, de Jorge Amado e apresentação de Dorival Caymmi. No evento de abertura da mostra houve apresentações de dança e de capoeira e serviu-se acarajé, adicionando outras manifestações culturais ao contexto expositivo.

O mobiliário expositivo foi produzido com materiais de baixo custo, feitos, em sua grande parte, em madeira. Nota-se que Lina valeu-se dos pilares que sustentavam a cobertura para estruturar os painéis (representados em planta pelo número 3) localizados próximos à parte central da exposição e que, pintados nas

cores vermelho e preto, se destinavam a expor tapeçarias, colchas de retalhos, objetos do candomblé, entre outros (RODRIGUES, 2008). A fragmentação deste eixo em quatro partes proporcionou maior fluidez e menor compartimentação do espaço, frente à possibilidade de fazê-lo como um só grande painel. Rodrigues (2008) reconstituiu a planta baixa da exposição, adicionando com auxílio das fotografias, em vermelho, objetos que não constavam na planta original. Próximo à entrada, diversas carrancas do Rio São Francisco dispostas em bases de madeira (números 2 e 17 da planta baixa) configuravam o primeiro setor de contato do público com as obras na parte interna da exposição; as fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Sílvio Robatto e Enneas Mello compunham o maior núcleo expositivo (4); os suportes projetados para esta área eram compostos por sarrafos de madeira horizontais, presos à sarrafos verticais acoplados em bases de concreto adornadas com conchas.

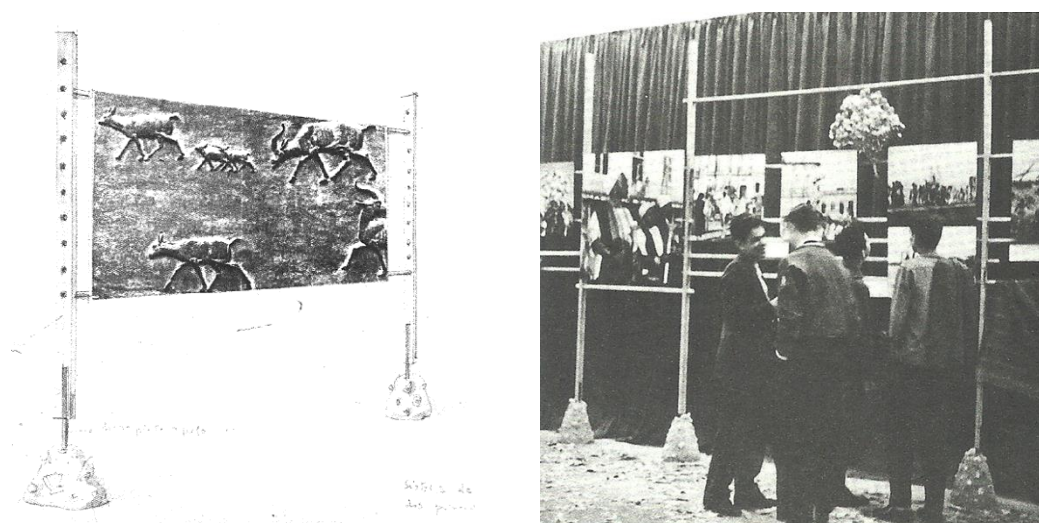


Figura 5. Painéis projetados por Lina para a exposição *Bahia no Ibirapuera*. (A) Croqui dos painéis, (B) fotografia dos painéis (LATORRACA, 2014, p. 34).

A parede oposta às fotografias apresentava alguns setores que, à semelhança de outros, expunham objetos agrupados com seus pares: instrumentos musicais (16), manequins representando Orixás (8), estandartes (14) e vasos cerâmicos (13). Apoiados sobre uma parede de alvenaria aparente e caiada, ao fundo da exposição, diversos ex-votos também foram expostos de forma agrupada. Representado pelo número 10 na planta baixa, outro tipo de mobiliário expositivo: uma vitrine construída em madeira e vidro, dedicada a expor objetos de arte afro-brasileira;

pelas fotografias notam-se diversas esculturas de animais, de figuras humanas e de Iemanjá (Orixá do candomblé). Objetos maiores apresentados individualmente, ou em par, criavam um eixo de inserções pontuais que, devido a suas dimensões e relativo isolamento (frente aos outros grupos), destacavam-se, ainda que imersos na ambiência coletiva. Tal eixo era composto por um manequim com indumentária completa de vaqueiro, uma árvore de cata-ventos, uma árvore de flores de papel, culminando em um painel que recebeu esculturas de santos em ambos os lados.

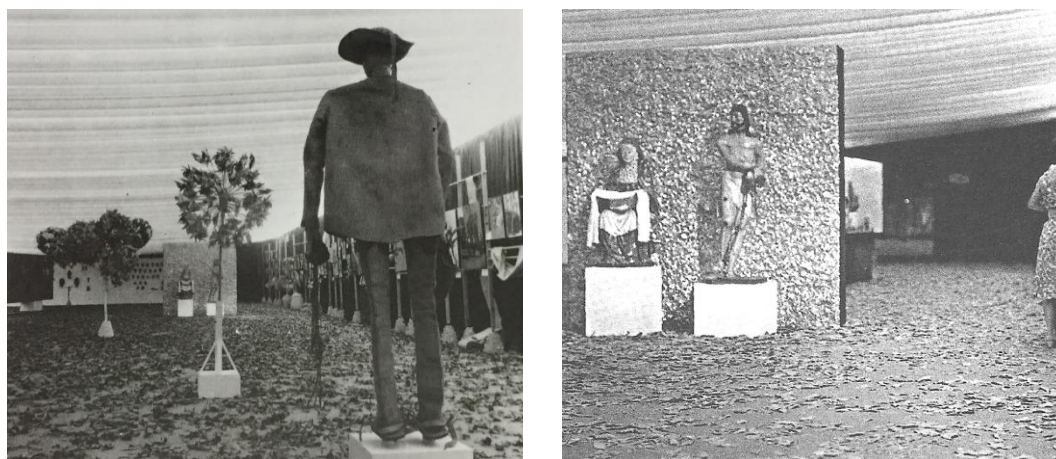


Figura 6. Vista da exposição *Bahia no Ibirapuera*. (A) indumentária de vaqueiro em primeiro plano, ao fundo as árvores de cata-ventos e de flores de papel e a parede com esculturas de santos (LATORRACA, 2014, p. 55), (B) parede com as esculturas de santos (LATORRACA, 2014, p. 33).

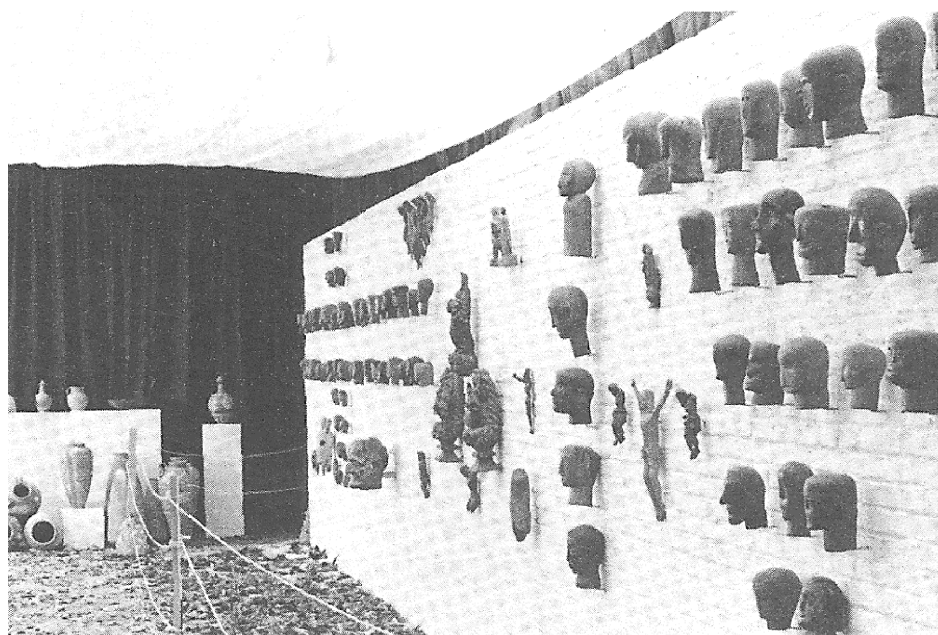


Figura 7. Exposição *Bahia no Ibirapuera*, vista com a parede de alvenaria aparente caída com composição de ex-votos e vasos cerâmicos ao fundo (LATORRACA, 2014, p. 34).

Através dos registros fotográficos da exposição percebe-se que Lina buscou criar um ambiente que privilegiasse a mescla sensorial da variada gama de objetos e signos ali reunidos, instaurando um campo semântico compartilhado. O caráter da exposição se definia mais pela lógica coletiva do que pela força individual de cada obra e não privilegiava qualquer meio artístico específico. Tal somatória de referências reforçava ainda a alusão ao *ethos* comunitário que Lina vislumbrava na cultura artística baiana. É patente a contraposição entre sua expografia e o paradigma expositivo instaurado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York na primeira metade do século XX: segundo Martin Grossmann (2002), neste espaço neutro e atemporal do *cubo branco*, a obra se individualiza, se destaca por si só, além de contracenar com as outras obras, produzindo uma composição balanceada. Em *Bahia no Ibirapuera* não havia tal pretensão à neutralidade de fundo; a ambientação dialogava diretamente com as peças expostas, integrando e reafirmando o discurso curatorial. A relação entre si dos objetos expostos prescindia do estabelecimento de uma composição balanceada e atuava na construção do ambiente coletivo.



Figura 8. Vista da exposição *Bahia no Ibirapuera*, à direita a árvore de flores de papel, ao centro a árvore de cata-ventos, à esquerda a área destinada às fotografias e ao fundo as carrancas (FERRAZ, 2008, p. 135).

Fotografias da Bienal de 1959 mostram um projeto expográfico próximo ao do espaço neutro proposto pelo MoMA, caracterizado por um ambiente uniforme com painéis brancos e sóbrios, destacando cada obra em sua relativa individualidade e na equivalência desta com a individualidade das demais obras. Oposto a tal partido expográfico, o projeto criado por Lina assemelhava-se a uma colagem de referências devido à variedade de materiais e texturas empregadas, bem como à grande quantidade de peças expostas.



Figura 9. Vistas da V Bienal de São Paulo. (A) Vista da Sala Cândido Portinari, (B) vista lateral do térreo e mezanino da V Bienal de São Paulo (disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=633>>).

É improvável que o principal objetivo de Lina fosse contrapor-se à tendência do cubo branco. Com efeito, sua proposta era antagônica ao emprego de um espaço neutro e à sacralização da obra de arte; a aura propiciada pelo isolamento e individualização das obras, não condizia com sua concepção de arte vinculada ao fazer e à vida cotidiana, que, como visto, amparava sua definição de arte popular. A questão central de Lina era menos de encaixar-se em ou contrapor-se a algum modelo expográfico pré-determinado, e mais a de criar soluções espaciais específicas para cada exposição. É no âmbito de um rol de soluções específicas aplicadas a cada caso, e não de regras a priori, que seu projeto expográfico deve ser lido.

Tendo frequentado terreiros de candomblé na Bahia, Lina apropriou-se do costume de se forrar o chão com folhas de pitangueira, incorporando-o à exposição. Devido à dificuldade de se encontrar quantidade suficiente destas folhas em São

Paulo, elas foram substituídas por folhas de eucalipto colhidas no Ibirapuera (LATORRACA, 2014). As folhas de eucalipto cobriam todo o chão da exposição e, exercendo função estética e sensorial, adicionavam mais uma textura ao espaço, conferindo efeito olfativo e sonoro através do deslocamento do público. Nos terreiros de candomblé, dependendo da linha que se segue, as ervas remetem a diferentes Orixás, podendo também operar na limpeza espiritual de quem entra nos terreiros, ou, ainda, para atrair prosperidade¹⁶. As folhas de eucalipto são perfumadas, assim como as de pitangueira, mas a substituição de uma folha pela outra indica que Lina não almejava transportar o valor ritualístico específico das folhas de pitangueira no candomblé, mas fazê-las operar como dispositivo estético e sensorial. Desta forma, a arquiteta mantinha uma referência de cunho mais geral à cultura baiana e afro-brasileira sem, contudo, criar uma condição de reprodução absoluta de seu local de origem. A inserção destas folhas espalhadas por todo o chão, por ser uma prática não usual, também conferia um aspecto misterioso, despertando a curiosidade e os sentidos do público.

Juhani Pallasmaa (2011), em seu livro *Os olhos da pele*, indica a importância de uma arquitetura que contemple os outros sentidos humanos, não apenas a visão. Segundo ele, é através da experiência corporal que as pessoas experimentam o mundo a sua volta; para ele, o corpo e o espaço se complementam e se definem mutuamente. Priorizar a visão em detrimento dos outros sentidos é minar as possibilidades de experiências possíveis no espaço. Pallasmaa (2011) diz ainda que as características espaciais como matéria e escala “são medidas igualmente por olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos”. Para ele, a “arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal” (PALLASMAA, 2011, p. 39). Transpondo a ideia de uma arquitetura que se relacione com os sentidos para o espaço expositivo – e sabe-se que Lina tinha uma ampla concepção da prática arquitetônica –, é possível afirmar que, através da inserção de elementos sensoriais, ela buscava alcançar um ambiente onde para além da experiência direta com as obras ao público fossem fornecidas outras possibilidades de interação com o espaço e, conseqüentemente, outras sensações e percepções.

¹⁶ Informações conseguidas através de relatos de alguns seguidores do candomblé.



Figura 10. Vista geral da exposição *Bahia no Ibirapuera*. À direita, no primeiro plano, painel com objetos do candomblé, à direita ao fundo, as representações de orixás. Nota-se, também o piso forrado com folhas de eucalipto (FERRAZ, 2008, p.137).

Como anteparo para as esculturas dos santos católicos, Lina inseriu um painel dourado – denominado “parede de ouro” na planta da exposição – com efeito texturizado que, segundo Latorraca (2014), foi alcançado através da aplicação de papel alumínio amassado sobre o mesmo. Este fundo dourado operava como um complemento às imagens religiosas, formando, junto com elas, uma composição. Além da inserção de mais um componente visual na exposição, esta parede dourada pode ser entendida como alusão à arte religiosa Bizantina, à pintura Pré-Renascimentista (referências trazidas da Itália) ou às Igrejas Barrocas de Salvador e traduzida para a exposição também como alusão estético-sensorial e não como referência ritualística. Lina não pretendia mimetizar os lugares e contextos dos quais os objetos haviam sido retirados, mas trazer elementos que sublinhassem sua força simbólica e artística ou, ainda, não desejava que o objeto fosse compreendido como um ente isolado contra um fundo pretensamente neutro, como que dissociado de qualquer memória estética, social ou cultural.

Segundo Pallasmaa, quando o espaço fornece elementos sensoriais que ultrapassam a visão, ele é capaz de transportar o usuário para “um espaço totalmente

esquecido pela memória da retina; as narinas despertam uma imagem esquecida [...]. O som faz os olhos se lembrarem” (PALLASMAA, 2011, p. 51). As cores, os cheiros, os sons, a comida, elementos inseridos por Lina neste contexto expográfico reforçavam o caráter coletivo da exposição, porém, ao mesmo tempo, tinham o poder de provocar no público experiências individuais capazes de evocar memórias, reconhecimento, pertencimento, estranhamento, mas que de toda forma representavam um espaço expositivo que convidava a uma experiência mais corpórea.



Figura 11. Vista da exposição *Bahia no Ibirapuera*. No primeiro plano, árvore de flores de papel, ao fundo anteparo dourado para as imagens religiosas e à direita, suporte com base de concreto para fotografias e objetos (FERRAZ, 2008, p.136)

Em tal contexto, a escolha por dar visibilidade à Bahia e consequentemente ao nordeste, na maior cidade do Brasil, ultrapassava a homenagem e tomava forma de um ato político. É evidente que a temática por si só não garantiria uma exposição política; a Bahia poderia ter sido apresentada tendo seu suposto exotismo evocado ou reforçando estereótipos, no entanto, a linha mestra da exposição foi a cultura e a arte popular da Bahia e seus sincretismos, evidenciados através da diversidade dos objetos expostos. Soma-se a isto o partido expográfico proposto por Lina: num único projeto, ela inseriu uma linguagem artística pouco usual em exposições, experimentou um ambiente expositivo teatralizado e multissensorial, e, sobretudo, destacou o valor coletivo das obras, dessacralizando-as. O título da exposição aponta alguns caminhos interpretativos; *Bahia no Ibirapuera*, parece indicar uma

ocupação inesperada: Ibirapuera, palavra de origem indígena, soa como estrangeiro à cidade de São Paulo do século XX; ao associar Bahia e Ibirapuera, justapõem-se dois elementos estranhos ao contexto paulistano, confirmando o sentido de ocupação indevida, ao mesmo tempo em que revela a presença indígena e nordestina em São Paulo.



Figura 12. Presidente Juscelino Kubitschek come acarajé (A) (FERRAZ, 2008) e assiste apresentação de capoeira na noite de abertura da exposição *Bahia no Ibirapuera* (B) (disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=127>>).

Assim sendo, *Bahia no Ibirapuera* parece ter sido o momento de tomada de consciência de Lina de que sua maneira de trabalhar com uma linguagem artística tradicionalmente posta à margem da chamada arte erudita se daria de forma heterogênea e marginal. A partir de então, Lina assume que não é necessário tentar encaixar a arte popular em moldes expográficos pré-determinados, e introduz uma forma de autônoma de trabalhá-la em contextos expositivos, criando espaços com múltiplas referências, inserindo mecanismos imersivos e aproximando seu projeto expográfico ao que hoje, com a licença do anacronismo, se enxergaria como uma instalação. É necessário pontuar que embora se tratasse de um espaço cujas referências sensoriais dialogavam com as obras e, junto a elas, criavam uma ambiência pujante, isto não implicava a preponderância do discurso curatorial e expográfico sobre as mesmas. A atuação não isolada dos objetos não correspondia a uma relação de subjugo, mas de coletividade e colaboração, reforçando o caráter artístico desses objetos através da evocação de um *ethos* comunitário e afastando-os da visão folclórica de uma produção anônima pautada no reconhecimento paternalístico da “alta cultura”. Lina demonstrou que a produção artística popular era autônoma e desvinculada deste tipo de aprovação “superior”, e que a partir

daquele momento, justamente por sua importância e qualidade, deveria ocupar os espaços museais e expográficos junto à chamada arte erudita.

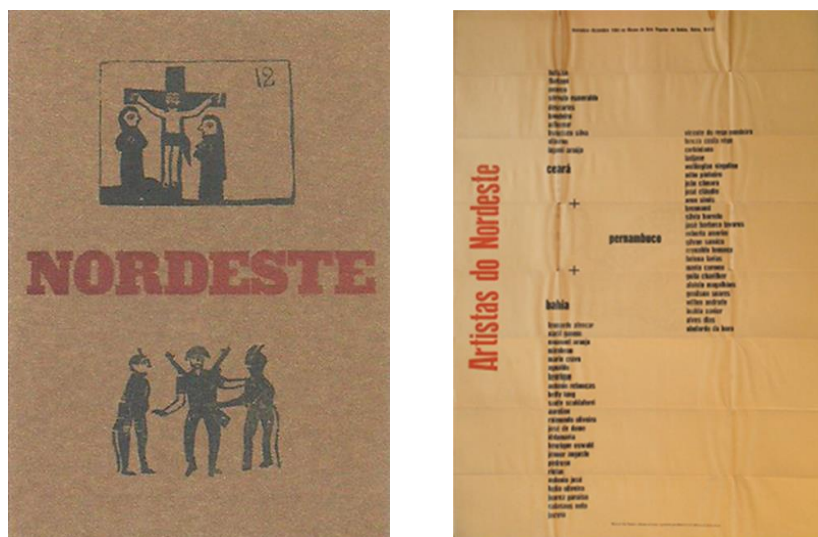


Figura 13. Cartazes. Cartaz da exposição *Nordeste*, projeto gráfico de Lina (3) (LATORRACA, 2014, p. 55), (B) cartaz da exposição *Artistas do Nordeste* (B) (RIBEIRO, 2015, p. 152).

Cerca de quatro anos após a experiência no Ibirapuera, Lina inaugurava o Museu de Arte Popular do Unhão com a exposição *Nordeste* (1963), que recuperava tendências curatoriais e espaciais nela iniciadas, e foi apresentada junto à pouco conhecida exposição *Artistas do Nordeste*. Não obstante serem concomitantes e apresentarem temática comum, as mostras ocuparam espaços distintos e tiveram seus cartazes de divulgação veiculados separadamente. Após *Bahia no Ibirapuera* esta separação soa um tanto díspar, na medida em que, em seu discurso, Lina deixava claro não haver distinção entre arte popular e erudita. *Nordeste* é uma das exposições mais conhecidas e estudadas da arquiteta, enquanto *Artistas do Nordeste* é raramente citada em trabalhos acadêmicos e tampouco consta nos principais livros sobre ela.

Nordeste ocupava os dois andares do Solar do Unhão e exibia objetos de arte popular nordestinos oriundos das feiras populares da Bahia, de Pernambuco e do Ceará, enquanto *Artistas do Nordeste*, montada no galpão anexo, apresentava artistas contemporâneos destes mesmos Estados, dentre eles João Câmara, Francisco Brennand, Sante Scaldasferri e Mario Cravo Jr. Por que razão Lina não teria conseguido unificar as duas exposições? Por quais motivos duas exposições concomitantes recebem atenção tão diversa?

Quando Ribeiro (2015) e Rubino (2008) citam *Artistas do Nordeste* em seus trabalhos, ambas se referem a uma exposição de pinturas de artistas nordestinos contemporâneos e Ribeiro (2015) relata que havia pintores figurativos e abstratos. Uma condição importante marcava diametralmente as duas exposições: *Nordeste* apresentava, em sua grande maioria, peças cuja confirmação de autoria era improvável¹⁷, como ex-votos, gamelas, cestaria, pilões e ferramentas, enquanto em *Artistas do Nordeste* a lista de artistas era explicitada já em seu cartaz de divulgação. Ribeiro (2015) justifica esta separação ao observar que *Nordeste* se apresentava como modelo de exposição planejado para o novo Museu do Unhão, enquanto *Artistas do Nordeste* vinha como uma exposição típica do MAMB, onde, inclusive, muitos dos artistas desta última exposição já haviam exposto suas obras. A questão temporal, bem como a do meio artístico, também marca as duas exposições: *Nordeste* exibia obras do uso cotidiano nordestino (diversos tipos de objetos) e nada sugere que a data de produção fosse relevante. Já *Artistas do Nordeste* era uma exposição de artistas contemporâneos, havia um recorte temporal e uma preferência por um meio, a pintura.

Inaugurar o *Solar do Unhão* com as duas exposições que possuíam a mesma temática geral – o Nordeste – soa como uma confirmação de que, para Lina, não havia distinção entre ambas e, conseqüentemente, entre as obras nelas expostas; apesar de apresentarem propostas diferentes, as duas estavam inseridas no museu no contexto de sua inauguração. De fato, esta visão encontra-se alinhada ao discurso de Lina. Entretanto, a segregação faz ressoar a seguinte questão: Por que Lina não fez das duas uma só exposição, dissolvendo efetivamente as barreiras entre elas, seguindo a trilha de *Bahia no Ibirapuera*, e, inclusive, ultrapassando-a? Dado que Lina dirigia o museu e era responsável pelas exposições, o momento parecia muito propício para reiteração e expansão de tal gesto. Também é simbólico que só haja inserção da palavra artistas no cartaz da exposição de pinturas, muito embora no catálogo de *Nordeste* haja uma extensa defesa da arte popular nordestina. Uma hipótese sobre tal separação é que o interesse de Lina pela arte popular tenha sobrepujado a iniciativa de mesclá-la com a arte erudita. Seu posicionamento frente a esta indistinção já era manifesto e, portanto, é possível que ela tenha optado por

¹⁷ Não há informações que confirmem se houve a identificação dos locais de origem das peças como foi feito em Arte Popular Pernambucana e, 1949 no MASP e não é possível detectar etiquetas de identificação nas fotografias da exposição.

mantê-las separadas a fim de obter destaque necessário para as obras populares ou mesmo para manter exposições com dinâmicas espaciais distintas. Impossível afirmar os reais motivos que levaram a esta segregação, porém o levantamento destas contradições é relevante na busca pela compreensão do caminho expográfico da arquiteta; Lina também era uma artista em construção, sendo importante salientar que estas incoerências em nada diminuem a importância que *Nordeste* representa na história de Lina e na história das exposições. As razões pelas quais *Artistas do Nordeste* não é amplamente divulgada são desconhecidas, no entanto, é intrigante que justamente uma exposição que – em oposição à mostra contígua – suscitaria indagações e discussões acerca do trabalho de Lina permaneça quase que esquecida.

Do ponto de vista da curadoria e da expografia, *Nordeste* representa um desdobramento do projeto iniciado em *Bahia no Ibirapuera*. Atuando também como curadora, Lina amplia a seleção de objetos: além de ex-votos, objetos do candomblé, carrancas do Rio São Francisco e imagens religiosas, foram inseridos no contexto museal utensílios de cozinha, gamelas, literatura de cordel, figuras em cerâmica, brinquedos, pilões, jangada e objetos feitos a partir do lixo, por meio do reaproveitamento de latas e caixas. Através desta operação, Lina amplia a discussão sobre a arte popular, associando-a de forma mais veemente ao fazer técnico e defendendo seu vínculo com a função, pensamento este que se consolidaria em *A mão do povo brasileiro* quando ela passa a vincular arte ao trabalho efetivamente. Talvez esteja neste ponto a cisão entre as duas exposições; embora a questão se centrasse mais na distinção entre arte popular e arte erudita, o viés utilitário dos objetos selecionados para *Nordeste* pode tê-los afastado das obras selecionadas para *Artistas do Nordeste*.

Nordeste foi concebida para o Museu de Arte Popular do Unhão, espaço criado – institucionalmente e arquitetonicamente – por Lina. Embora apresentasse contexto arquitetônico e institucional distinto de exposição anterior, características como a não compartimentação e a livre circulação no espaço expositivo foram mantidas. Além disso, nas duas mostras a expografia promove ambientações que, devido ao caráter instalativo, potencializado pela grande quantidade de referências materiais e visuais, propiciavam a imersão do público na exposição. Em *Nordeste*, isto ocorre principalmente na segunda parte, situada no pavimento superior do Solar do Unhão. Apresentar a exposição *Nordeste*, na Bahia, não provocaria o impacto

causado por *Bahia no Ibirapuera*, em São Paulo; os objetos ali expostos faziam parte da cultura local, e alguns deles poderiam fazer parte do cotidiano do público que a visitou. No entanto, talvez a relação desejada fosse outra: não o estranhamento, mas o reconhecimento, a demonstração de que aqueles objetos e a cultura a qual representavam também pertenciam ao museu e tinham relevância para a história da arte brasileira.

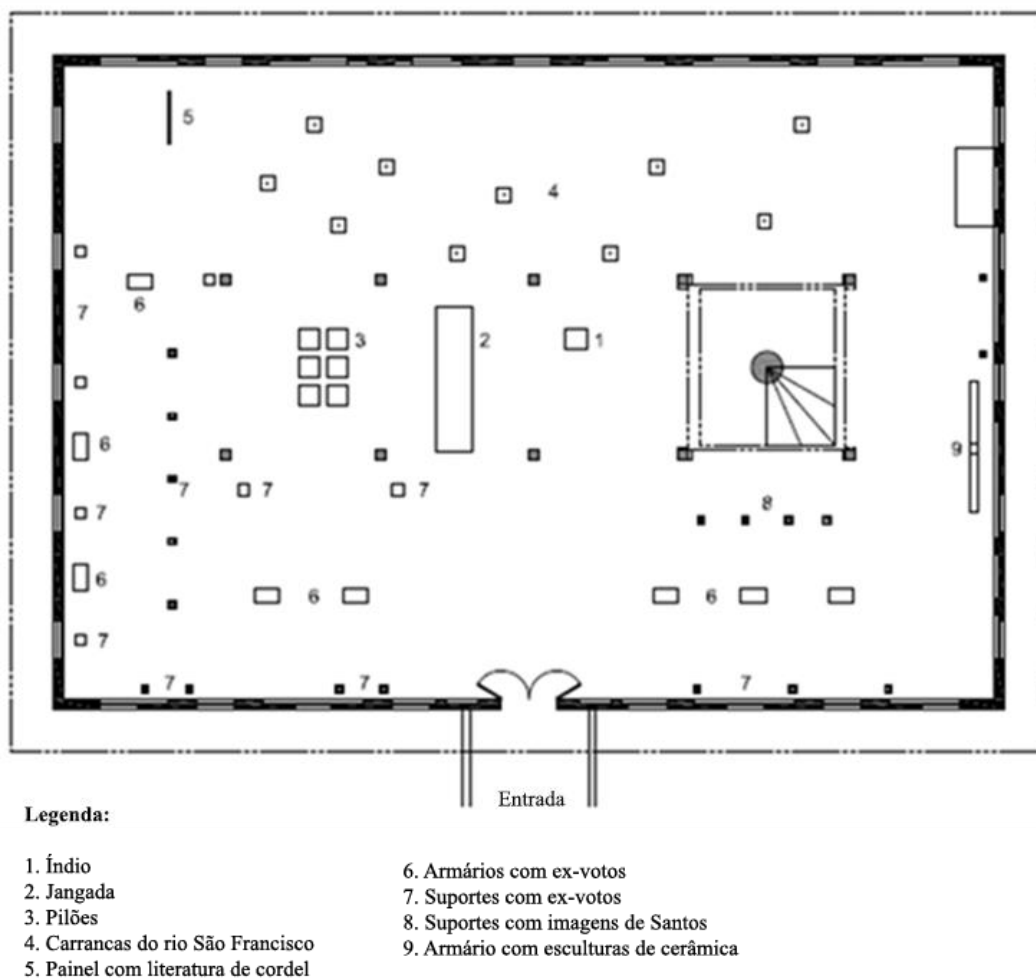
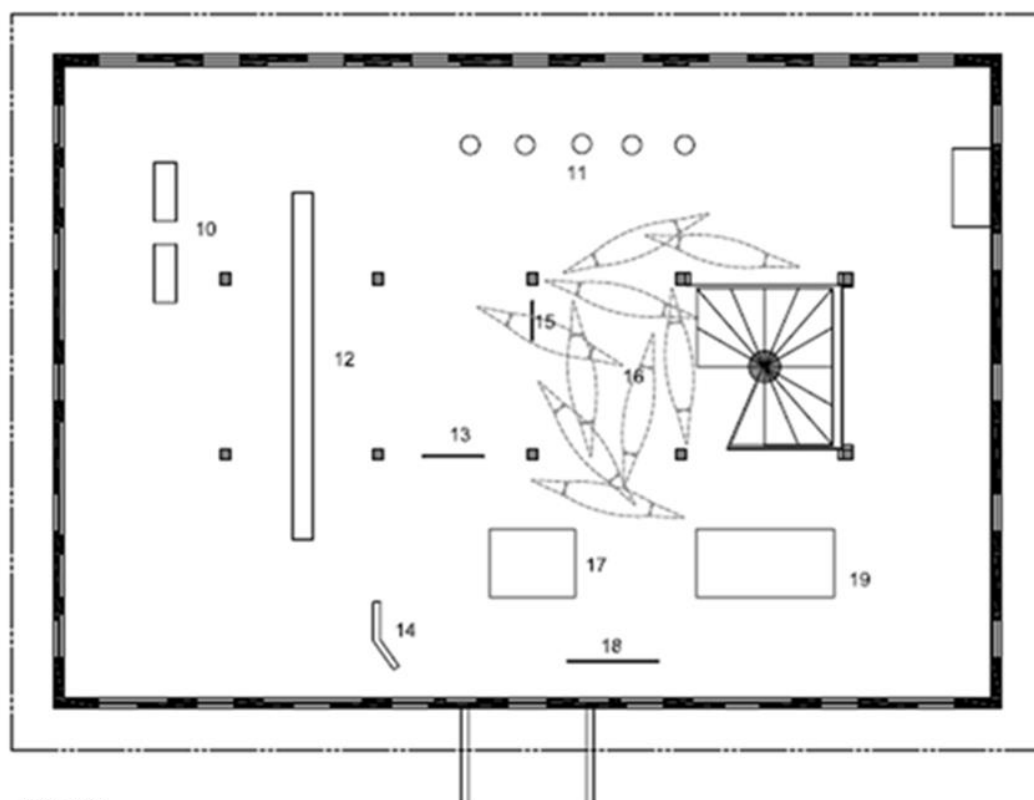


Figura 14. Planta baixa do térreo da exposição *Nordeste* (RODRIGUES, 2008, p. 42).



Legenda:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| 10. Carro de boi | 15. Painel das armas |
| 11. Roupas de vaqueiros e celas | 16. Redes penduradas |
| 12. Grande armário de objetos | 17. Vasos e potes |
| 13. Painel com objetos do candomblé | 18. Armário com utensílios |
| 14. Armário com utensílios | 19. Vasos, vasilhas, cumbucas |

Figura 15. Planta baixa do pavimento superior da exposição *Nordeste* (RODRIGUES, 2008, p. 43).



Figura 16. Vista do térreo da exposição *Nordeste*; no primeiro plano, os pilões, ao fundo carrancas, jangada, escultura de índio e escada de acesso para o pavimento superior (LATORRACA, 2014, p. 139)

Através da reconstituição da planta baixa expográfica, realizada por Rodrigues (2008), e dos registros fotográficos, é possível compreender tanto a lógica espacial, quanto verificar a diversidade dos objetos selecionados para os setores divididos entre os dois pavimentos. No térreo do Solar foram dispostos grandes pilões de madeira com suas hastes suspensas, carrancas do Rio São Francisco, uma jangada, ex-votos em estantes e suportes verticais, literatura de cordel, esculturas de santos, esculturas em cerâmica e uma grande escultura de indígena em madeira policromada. O mobiliário expositivo mantém a utilização de materiais de baixo custo e revela-se discreto e conciso: tablados, estantes (nesta parte dispostas isoladas umas das outras) e pedestais feitos em pinho, além dos suportes com base cúbica para as carrancas, que, diferentemente dos utilizados em *Bahia no Ibirapuera*, pareciam flutuar no espaço na medida em que as bases eram menores e continham uma haste na qual elas eram presas. Muito embora a planta baixa reconstituída pareça indicar um espaço denso, as fotografias revelam que a expografia desta seção tinha caráter fluído, com ocupação mais esparsa do espaço, como uma transição para o segundo pavimento. Já a segunda parte da exposição, situada no pavimento superior do Unhão, foi destinada a exibir os objetos recolhidos nas feiras populares nordestinas e apresentava uma expografia mais imponente. Este setor possuía maior diversidade e número de objetos: indumentária de vaqueiro, celas de montaria, utensílios domésticos, objetos do candomblé, armas, redes, vasos cerâmicos, vasilhas, cumbucas, colheres de pau, bolsas, pipas, vestimentas, rendas. Rodrigues (2008) aponta ainda a presença de um carro de boi (não identificado nos registros fotográficos), além do que, em Latorraca (2014) há uma fotografia de um grande tear que se encontrava neste setor e que não foi por ela identificado. De toda sorte, os dois objetos estariam no contexto curatorial criado por Lina, no qual a arte popular se apresentava em consonância com a função, o fazer e o uso cotidiano. Para esta seção da exposição, além de objetos expostos diretamente sobre o piso, como vasos de grandes dimensões e o tear, Lina propôs um sistema de painéis e estantes feitas em pinho que remetem aos caixotes de feiras (LATORRACA, 2014) como suportes para objetos menores. Esta parte da exposição, ainda que mantendo uma boa circulação espacial, é tomada por uma profusão de objetos, setorizados por tipologia, mas aglomerados e justapostos como num gabinete de curiosidades. A dimensão cênica assim criada retira o mobiliário expositivo da condição de *display* e o coloca como cenografia, já que exercia função

tão importante quanto a das obras expostas. Novamente, Lina lança mão de recursos do teatro, onde a ambientação tinha função essencial na lógica espacial proposta.



Figura 17. Exposição *Nordeste*. Vista do térreo e do pavimento superior (A) (FERRAZ, 2008, p. 159) e estantes com ex-votos situado no térreo (B) (LATORRACA, 2014, p. 138).

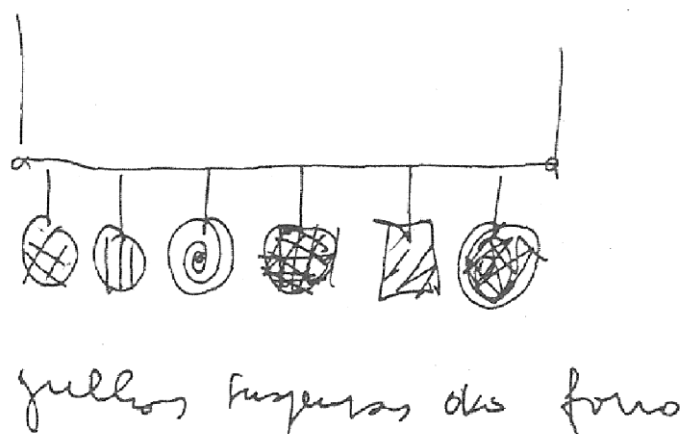


Figura 18. Croqui de Lina para a instalação de grelhas na exposição *Nordeste* (LATORRACA, 2014, p. 136).

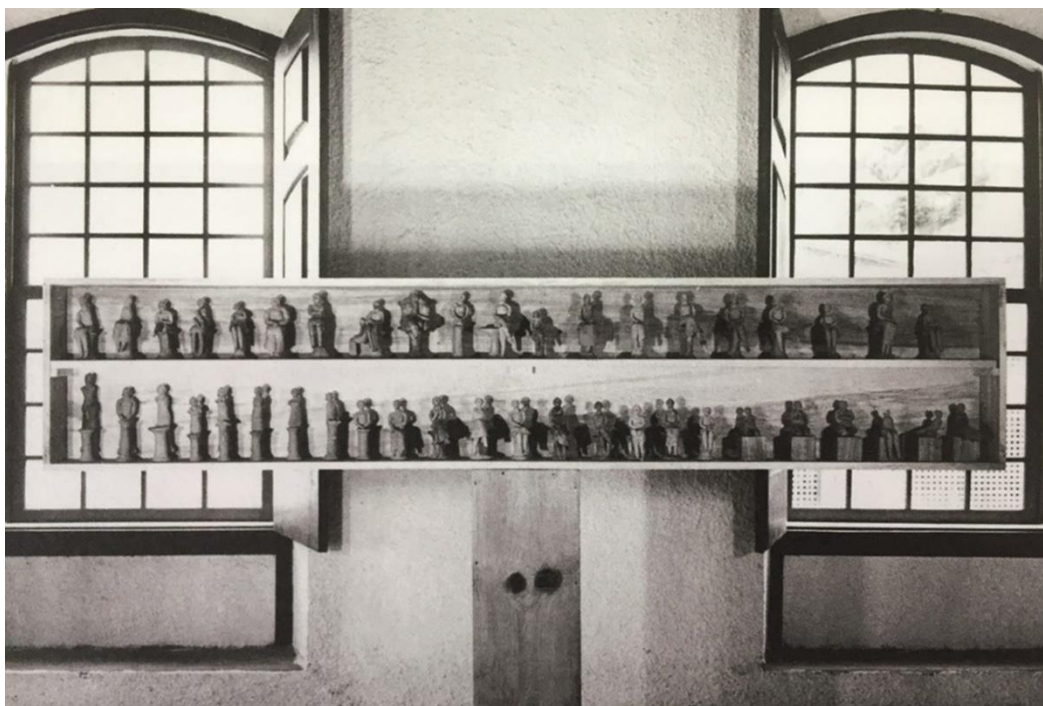


Figura 19. Suporte para as esculturas cerâmicas na exposição *Nordeste* situado no térreo (LATORRACA, 2014, p. 138).

Nesta seção, Lina elege objetos heterogêneos (gamelas, vasos, talheres, louças, esculturas, pipas, vestuário, colchas, redes, fifós, rendas de papel seda...), retira-os de seus contextos originais e os coloca lado a lado. Os objetos interagem, se misturam e transformam o espaço, mas não se anulam; ganham sentido coletivo (setorizados com seus pares), mas também retém individualidade, pois mesmo que locados próximos a objetos similares, cada um empresta suas características (tamanho, cor, formato) ao conjunto, sendo essenciais ao mesmo. Estes grupamentos constituem texturas de diferentes cores e densidades, operando como elemento sensorial no conjunto expográfico. A parte aérea da sala expositiva também é explorada, apesar de já contribuir sensorialmente no espaço, através da textura alcançada pelos elementos formais do telhado e pela luz refletida nas telhas. Lina suspende pipas e redes, sempre em grupos, oferecendo mais elementos que estimulam os sentidos e modificam a percepção do espaço pelo público.



Figura 20. Vistas do pavimento superior da exposição *Nordeste*. (A) Vista com as redes suspensas, painéis, estantes expositivas e vasos cerâmicos (FERRAZ, 2008, p. 159), (B) a partir de outro ângulo nota-se também as pipas suspensas junto às redes, painéis com colheres de pau, (LATORRACA, 2014, p. 142).



Figura 21. Estantes e painéis em pinho expõem objetos variados no pavimento superior da exposição *Nordeste* (LATORRACA, 2014, p. 140).



Figura 22. Vista do pavimento superior da exposição *Nordeste*. No primeiro plano à esquerda cela de montaria, à direita estantes e painéis em pinho (RODRIGUES, 2008, p. 45).

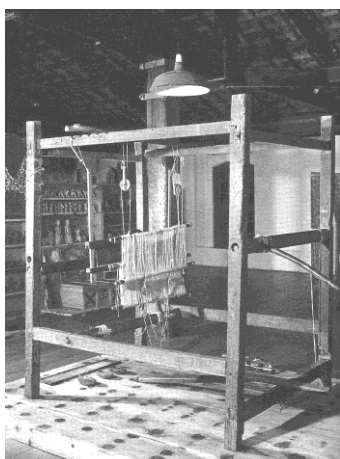


Figura 23. Vistas do pavimento superior da exposição *Nordeste*. Tear (A) (LATORRACA, 2014, p. 142), roupas de vaqueiro, redes e celas (B) e estante com cestos e objetos feitos com material reaproveitado (C) (RODRIGUES, 2008, p.46).

Além dos objetos criados a partir de matérias-primas tradicionais, como barro, madeira, papel, fios e fibras naturais, parte desta exposição se destinava a objetos feitos a partir do reaproveitamento de materiais conseguidos no lixo, originalmente com outra finalidade e que se transformam em objetos utilitários pelas mãos dos artistas. Bules, canecas, baldes e bacias criados a partir de latas vazias e fifós (lamparinas nas quais se utiliza combustível, feitas a partir de lâmpadas queimadas) eram algumas destas peças que se agrupavam e estavam

diretamente ligadas ao discurso curatorial de Lina que novamente se manifestava de forma incisiva no texto de apresentação da mostra:

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. [...] 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 duma realidade pode dar.

Matéria prima: o Lixo

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Ésse [sic] limite e a contínua e martelada presença do “útil” e necessário é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É nesse sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. [...] Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folclore por ser o folclore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente), define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais (BARDI, L. B., 1963, n.p.).

Interessante observar que naquele momento, Lina, para além da inserção da arte popular no âmbito museal, empenhava-se em demonstrar a ligação intrínseca da arte popular brasileira com o fazer técnico, a necessidade e a utilidade. Para tanto, ela imprime protagonismo às obras feitas através do reaproveitamento de materiais encontrados no lixo que, de fato, são os que mais se alinham à questão da necessidade, do impulso criativo ativado pela miséria, do fazer com a finalidade de se criar algo que não se tem e que faz falta, como canecas, fifós, baldes etc. Por outro lado, as outras peças presentes na exposição também se relacionavam com o fazer técnico e com a “presença do útil” na medida em que eram objetos presentes no cotidiano, ligados ao trabalho, ao lazer, à religião ou às atividades domésticas. Flávio Motta, no texto *A Arte e Vida Urbana no Brasil*, escrito em 1970 e publicado no livro *Tempo de Grossura: o Design no Impasse*, de Lina Bo Bardi, ao refletir sobre este tipo de produção artística, expõe as diferentes relações entre o usuário dos produtos (que são dispensados quando se esgotam) e o produtor que os utiliza para construir objetos para uso cotidiano:

Um produto aparece como ponto de chegada de uma linha de produção. [...] O mesmo produto usado e “queimado”, mas conservando a mesma forma, será visto na periferia da cidade, no lixo, como matéria-prima. A forma da lâmpada servirá de depósito de querosene (energia) para iluminar um novo produto – a lamparina,

o fifó, o candeeiro ou o também chamado periquito. Aquilo que num processo é ponto terminal – a lâmpada -, em outro, é ponto de partida, é matéria-prima. [...] A lâmpada, na lamparina, não interessava ao consumidor da lamparina como lâmpada. Está ali como reservatório de vidro. Perdeu sua significação de lâmpada. Os consumidores de lâmpada não sabiam o que fazer com ela e deitaram-na fora. O produtor que não sabia o que fazer com uma lâmpada, enquanto significando lâmpada, soube criar uma nova significação para ela. E pretendia que seu trabalho – a lamparina – fosse valorizado, respeitado, usado e consumido – pelo menos como resultado de sua atividade em organizar um pequeno universo de peças, aliadas às exigências gerais da vida, num ambiente de pobreza, mas mesmo assim, com a indispensável criatividade. Isso não consagra uma estética do lixo, uma estética da pobreza, uma estética da miséria, muito a gosto do “terceiro-mundismo”. Mostra tão somente que a área de ocupação de uma determinada maneira de organizar a distribuição, a produção e o consumo nem sempre atinge todas as parcelas da população. (MOTTA, 1994, p. 57-59)

Motta (1994) ratifica a visão de Lina, de que a pobreza e a necessidade regem parte da produção de arte popular no Brasil, e alcança um ponto essencial quando explicita que esta necessidade tem como origem a exclusão de uma parcela da população que sequer tem a possibilidade de consumo, para a qual a distribuição de produtos não chega. Assim sendo, é oportuno acrescentar que nenhum dos dois, Motta e Lina, visava promover a miséria ou acreditava que esta produção justificava a pobreza; pelo contrário, eles defendiam que tudo o que colaborasse com a manutenção destas condições de vida deveria ser extinto.



Figura 24. Lamparina (fifó) com folha de flandres e lâmpada queimada (A) e balde com duas alças feito a partir de lata de queijo proveniente de Feira de Santana, BA (B) (BARDI, L. B., 1994. p. 56 e 62).

O problema da arte popular vinculada ao fazer técnico não se apresentava como questão premente em *Bahia no Ibirapuera*, embora figurasse nas entrelinhas do discurso curatorial. Em *Nordeste*, Lina apresentava e desenvolvia esta questão de forma explícita, como uma consequência inevitável do estudo iniciado

anteriormente. Em *A mão do povo brasileiro*, ela consolida este posicionamento ao associar arte e trabalho também como uma consequência das reflexões adquiridas nas exposições anteriores. Infere-se, deste modo, que *Bahia no Ibirapuera*, *Nordeste* e *A mão do povo brasileiro* podem ser vistas como etapas diferentes do projeto (em progresso) que Lina estava delineando em torno da temática popular e que continuaria se desenvolvendo – e se transformando – nas exposições realizadas posteriormente.

Se Lina afirmava que “civilização é o aspecto prático da cultura” e que a arte popular era aquela vinculada ao fazer técnico ligado às necessidades cotidianas, pode-se afirmar que, para ela, esta arte seria a materialização da cultura a serviço de sua vida. Esta definição respalda, igualmente, a segregação das exposições *Nordeste* e *Artistas do Nordeste*, já discutida anteriormente, visto que *Nordeste* apresentava imbricada em si a questão da finalidade e da relação entre os objetos de arte e a vida cotidiana – “vida dos homens em todos os instantes” (BARDI, L. B., 1963, n.p.) –, enquanto em *Artistas do Nordeste* a prática artística estava mais vinculada à sua autonomia, sem a necessidade de um fim específico.

Somando a série de exposições propostas por Lina para o Solar do Unhão a esta relação entre arte popular e civilização, conclui-se que a arquiteta pretendia apresentar uma história da arte brasileira e, conseqüentemente, de sua civilização através de uma via não-dominante: a arte nordestina, a arte indígena e a arte negra e, associada a elas, a arte europeia, sem que esta última sobrepujasse as primeiras. Pode-se dizer que Lina tinha um projeto que visava sincretizar as diversas correntes culturais e sociais que formaram o Brasil, e recontar esta história por um viés popular.

É notório que este projeto soa utópico, sobretudo quando idealizado por uma italiana. Entretanto, as parcerias levantadas por Lina no Nordeste do país sinalizam um movimento bem embasado, articulado, com pretensões educacionais e sociais potencialmente revolucionárias, embora tolhidas pelo contexto político prestes a emergir. Alguns destes contatos colaboraram com a exposição *Nordeste*, como Lívio Xavier, fundador e diretor do *Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC)* (BARDI, L. B., 1994) e alguns membros do *Movimento de Cultura Popular (MCP)* (LATORRACA, 2014). Fundado em 1961, com Miguel Arraes ainda prefeito de Recife, o *MCP* tinha como principal objetivo a educação e o desenvolvimento da cultura a partir das raízes populares, sendo responsável pela

alfabetização e educação de milhares de crianças, adolescentes e adultos. Entre seus fundadores estavam: Ariano Suassuna, Paulo Freire, Francisco Brennand, Germano Coelho, Hermilo Borba Filho e Abelardo da Hora.

Brennand já havia colaborado com Lina numa exposição de suas obras no MAMB, em 1961, cujo catálogo conta com texto de Lina e de Ariano Suassuna. Além disso, ele (que neste momento trabalhava como chefe da Casa Civil do governo de Arraes) e Cícero Dias planejavam a criação de uma casa de cultura no edifício do antigo presídio municipal de Recife. Este centro cultural teria como modelo o Museu de Arte Popular do Unhão, e contaria com a colaboração de Lina e de Lívio Xavier (RUBINO, 2008). Além destes, somam-se Martim Gonçalves, Glauber Rocha e Mario Cravo Júnior que já vinham colaborando com Lina desde a exposição *Bahia no Ibirapuera* em 1959.

Em anotações pessoais de Lina, há um esboço de um triângulo em cujos vértices estão situados Brennand (para Pernambuco), Lívio Xavier (para Fortaleza) e ela própria (para Bahia). Este croqui confirma a solidez com que Lina via esta rede de apoio, além de exibir a palavra *Antibienal*, legitimando o movimento, já iniciado em *Bahia no Ibirapuera*, de criar exposições e centros culturais cujos pilares estivessem relacionados com a realidade artística brasileira e não com uma realidade (e uma temporalidade) ditada por parâmetros estrangeiros.

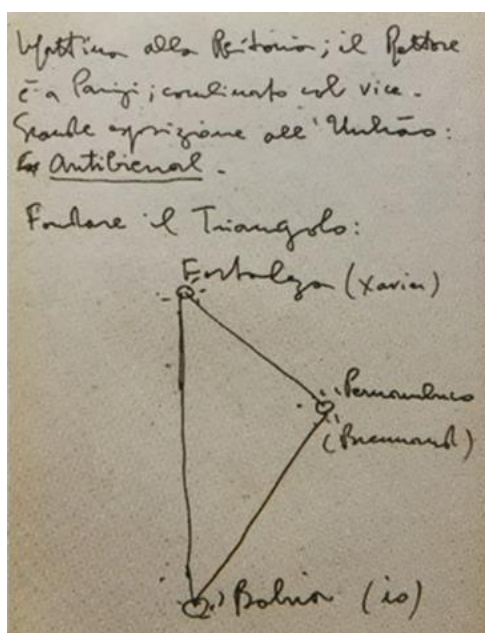


Figura 25. Página do diário de Lina Bo Bardi no qual ela indica suas conexões "Antibienal" no Nordeste (FERRAZ, 2008, p. 152).

Estas associações sugerem que seu projeto vinculado à arte popular brasileira estava engajado num movimento mais amplo, que pretendia criar redes de intercâmbio de informações e de ajuda, com a finalidade trabalhar arte, educação e emancipação popular no Brasil, tendo as raízes populares como veículo principal.

O golpe militar de 1964 representou uma intervenção nas atividades do MAMB. A VI Região Militar ocupou o museu, instalou canhões em sua frente, inaugurou a exposição *Material Subversivo*, e, a partir de então, Lina decidiu demitir-se e afastar-se da Bahia (RUBINO, 2008). Tanques de guerra também despontaram em frente à sede do MCP, documentos, materiais educativos e obras de arte foram destruídos e seus principais membros foram perseguidos.

Em 1965, Lina, com auxílio de seus contatos e do Itamaraty, consegue levar a exposição *Nordeste* para a Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, porém, às vésperas de sua abertura, a exposição foi considerada subversiva pela Embaixada Brasileira e proibida. Bruno Zevi, que havia criado e editado a Revista *A* com Lina (posteriormente chamada de *A Cultura dela Vita*), publicou, em 14 de março de 1965, um artigo no jornal *L'Espresso* de Roma, sob o título “*A Arte dos Pobres Apavora os Generais*”¹⁸. No Brasil, o artigo foi publicado pela revista *Civilização Brasileira* e pelo jornal carioca *Correio da Manhã* (RUBINO, 2008):

Tudo pronto na Galeria de Arte Moderna: as peças procedentes de Salvador – Bahia, em seus lugares, o catálogo e os cartazes em fase de impressão; [...] A inauguração está marcada para a manhã de 10 de março.

Ao contrário disto, chega uma ordem da Embaixada Brasileira: a exposição não será feita, tudo deve ser desmontado em silêncio, reembalado e devolvido ao Brasil. Explodirá um escândalo? Paciência, com um regime de generais a diplomacia fica aterrorizada e paralisa até mesmo atividades culturais. Além do mais, esta não é uma exposição de arte qualquer; contém uma carga explosiva. ‘Os panos sujos lavam-se em casa’, talvez em São Paulo ou no Rio de Janeiro, mas nunca em Roma. É a náusea costumeira.

[...] generais e embaixadores perdem a cabeça, desafiam o ridículo e, por fim, proibem insensatamente uma exposição. (ZEVI, 1994, p. 47-49).

Lina já vinha expressando seu posicionamento social e político desde o início de sua vida no Brasil, através de exposições e de artigos em jornais e na revista *Habitat*. Suas relações profissionais confirmavam a tendência a um posicionamento de esquerda que não era tolerado na ditadura vigente; bem provável que uma exposição com este teor e criada por Lina fosse considerada inaceitável no contexto político da época.

¹⁸ O artigo foi posteriormente publicado no livro *Tempos de Grossura* escrito e organizado por Lina Bo Bardi. Título original: *L'arte dei poveri fa paura ai generali*.

As relações pessoais e de trabalho que Lina cultivou desde sua inserção na Universidade da Bahia (seu envolvimento com Martim Gonçalves, suas viagens com Glauber Rocha para a filmagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e sua parceria com artistas e outros membros do MPC) parecem ter transformado sua maneira de entender e trabalhar com exposições, sobretudo as de caráter popular. Seus trabalhos expográficos começaram a apresentar um alinhamento mais explícito com questões sociais, assim como uma teatralização do espaço expositivo. É imprescindível acrescentar que a teatralização é aqui entendida como a criação de uma situação espacial que ia além da escolha dos lugares das obras ou de seus *displays*, exercida por meio da inserção de cores, sons e texturas. No entanto, esta teatralização não induzia a uma reconstituição do contexto original da obra, mas à criação de uma atmosfera específica. A análise cuidadosa destes espaços expositivos sinaliza que a relação do ambiente como um todo com as obras era fundamental para Lina, pois influenciava a relação do público com a exposição.

Bahia no Ibirapuera e Nordeste são duas exposições centrais para a questão popular e regional nos trabalhos de Lina Bo Bardi. Além das semelhanças espaciais, conceituais e curatoriais, seus títulos indicam uma ligação importante: ambos remetem à questão da terra, das raízes. Ademais, o título desta última – *Nordeste* – sugere não só continuidade, como ampliação em relação à primeira; agora se fala de uma região inteira, não apenas de um estado ou uma cidade.

A escolha pela arte popular regional e sua inserção no espaço museal é retomada de forma similar em *A mão do povo brasileiro*, no ano de 1969 no MASP. A exposição, que naquele momento ultrapassava as fronteiras do Nordeste, apresentava, segundo Edmar de Almeida (2014), uma visão continental do Brasil, exibindo uma história do trabalho e do universo de quem produz no país, além de proporcionar um encontro não só com as obras produzidas, mas com os instrumentos que tornaram possível a confecção destas. Muitos dos objetos expostos em *Bahia no Ibirapuera e Nordeste* retornariam nesta exposição: ex-votos, imagens religiosas, talheres, redes, vestuário. No entanto, estes objetos se multiplicaram e abriram espaço para outras peças do cotidiano: cadeiras, instrumentos musicais, gaiolas, baús, ferramentas. Mantendo esta linha mestra, a exposição *Repastos*, montada em parceria com Almeida em 1975 no MASP, traz consigo questões do regional e da arte popular e de suas relações com trabalho. Posteriormente, englobando também reflexões entre arte e trabalho, Lina contrapõe

o artesanal e o industrial na exposição *Design no Brasil: história e realidade*. As questões temáticas, curatoriais e espaciais referentes à estas exposições serão exploradas no próximo capítulo do presente trabalho.

Partindo das análises anteriores, infere-se que, desde a exposição *Nordeste*, o debate proposto por Lina vinha se direcionando para a reflexão acerca do vínculo entre arte e trabalho. Nesta exposição, ela introduz a visão de que a arte popular brasileira possuía uma ligação intrínseca com o fazer técnico e com as exigências da vida cotidiana. *A mão do povo brasileiro* (1969) e *Repastos: exposição documento* (1975) são duas exposições de Lina realizadas no MASP, nas quais a relação arte e trabalho começou a se apresentar de forma mais direta, com foco ainda no trabalho manual. *Design no Brasil: história e realidade* (1982), realizada no Sesc Pompéia, traz consigo ainda questões referentes a este tema, mas se apresenta como um momento de reflexão entre o trabalho artesanal e o industrial. Este capítulo propõe um estudo destas três mostras tendo como pano de fundo esta nova relação identificada.

Como visto anteriormente, para além das exposições *Bahia no Ibirapuera* (1959) e *Nordeste* (1963), a relação de Lina com a arte popular brasileira ampliou-se durante o período em que morou na Bahia, na medida em que realizou viagens e pesquisas no interior da região e conheceu artistas e membros do *Movimento de Cultura Popular (MCP)*. Sua experiência no Nordeste teve grande importância em sua vida pessoal e profissional e parece ter possibilitado maior compreensão desta esfera da arte brasileira por parte da arquiteta. Entretanto, a intervenção militar no Museu de arte Moderna da Bahia, decorrente do golpe militar de 1964, afastou Lina de Salvador e impeliu sua volta à capital paulista. A partir de então, ela passou a se dedicar às obras de execução do MASP da Avenida Paulista e à sua futura programação (GONZÁLEZ, 2016).

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. [...] Em Pernambuco,

no Triângulo Mineiro, no Ceará, no Polígono da Seca, se encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural no sentido histórico verdadeiro de um País, que era conhecer a sua própria personalidade (BARDI, L. B., 2008, 153).



Figura 26. Filmagem *de Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. A partir da esquerda: Paulo Gil Soares, Waldemar Lima, Glauber Rocha, Lina Bo Bardi, Walter Lima Jr. e Sante Scaldaferri, em Monte Santo, Canudos, Bahia, 1963 (FERRAZ, 2008, p. 142).

Uma radical alteração do contexto sociopolítico marca o intervalo de cerca de seis anos que separa *Nordeste* de *A mão do povo brasileiro*. Quando apresentou *Nordeste* no Solar do Unhão, o golpe militar ainda não havia se instaurado. No período entre as exposições, entretanto, a ditadura militar interferiu diretamente na vida profissional de Lina em duas ocasiões: ao coagi-la a abandonar seus cargos no Museu de Arte Moderna da Bahia e no Museu de Arte Popular do Unhão, em 1964, e ao censurar a exposição *Nordeste* levada a Roma em 1965.

A inauguração do MASP para o público¹⁹, contando com *A mão do povo brasileiro* e mais duas exposições, ocorreu em 1969, alguns meses após a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e do consequente endurecimento da ditadura militar. Ainda assim, Lina optou por abrir o MASP com uma exposição que trazia aspectos curatoriais e expográficos semelhantes à exposição proibida em Roma e que insinuava um posicionamento político alinhado a questões populares. Segundo Adriano Pedrosa (2016), *A mão do povo brasileiro* é a mais importante exposição temporária já realizada no MASP ao lado da pinacoteca nos cavaletes de cristal (considerada como mostra de longa duração do acervo). Para o autor, ela constitui

¹⁹ O MASP já havia sido inaugurado para convidados em 7 de novembro de 1968, já com a pinacoteca nos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, e com a presença da Rainha Elizabeth II da Inglaterra (PEDROSA, 2016).

um marco na história das exposições da década de 1960, na medida em que inseriu grande diversidade de peças e de tipologias tradicionalmente apartadas do museu, sem, contudo, fazê-lo de maneira paternalista ou colonialista, mas questionando as vigentes “demarcações hierarquizantes e territorialistas” entre os conceitos de arte e artefato (PEDROSA, 2016, p. 32). Lina não determinou em momento algum o que deveria ser lido como artefato ou como arte, independente das categorizações vigentes e das origens e funções dos objetos, tudo o que ali se inseria era considerado arte. Arte como fruto do trabalho humano.

Cerca de seis anos após *A mão do povo brasileiro*, Lina apresenta, também no MASP, *Repastos: exposição documento*, outra mostra com teor popular e político. Repastos foi concebida por Lina e Edmar de Almeida²⁰ a partir do trabalho que ele vinha realizando com tecedeiras do Triângulo Mineiro e que contou com a colaboração de Flávio Império na montagem e elaboração de um documentário, além de fotografias de Luiz Hossaka e Alan Mayer. *Design no Brasil: história e realidade*, exposição inaugural do Sesc Pompeia, caracterizou-se por exibir um panorama do *design* brasileiro, englobando produtos artesanais e industriais. Vale acrescentar que, neste momento, embora a discussão sobre a questão do trabalho não se apresente de forma explícita, Lina seleciona objetos similares aos presentes em *A mão do povo brasileiro* e estende a discussão, introduzindo objetos oriundos do processo industrial.

Estas exposições, além de estarem inseridas no âmbito popular, ratificavam a relação entre a arte popular e o fazer técnico, consolidando-a à medida que o vínculo entre arte e trabalho se constituía. Interessante acrescentar que o novo MASP foi concebido a partir deste elo e associado à função social do museu na concepção de Lina:

O museu é popular. Demonstrava-nos os milhares de visitantes dos sábados e domingos [...]. Como responsável pelo projeto do Museu e pelo projeto do cavalete de cristal [...] quero esclarecer que no projeto do Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como um trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos (BARDI, L. B., 2015, p. 136).²¹

²⁰ Edmar de Almeida nasceu em 1944, é artista visual, pintor e tecelão. Estudou arte visuais e letras – literatura portuguesa e brasileira na UNB. Trabalha desde 1968 em parceria com as tecedeiras da região do Triângulo Mineiro.

²¹ Carta de Lina Bo Bardi enviada à redação do jornal *O Estado de S. Paulo*, em resposta a um artigo de Julio Tavares, publicada em 5 de abril de 1970.

Este vínculo – arte e trabalho – sugere que Lina via a arte como uma consequência, um desdobramento do trabalho humano; como se, após adquiridas as capacidades para se produzir determinado objeto, ou após o aprendizado de uma técnica, o caminho para a criação artística estivesse aberto e disponível, tornando-se quase que inevitável. Em *Nordeste*, Lina enfatizou a relação entre arte popular, função e fazer técnico; em *A mão do povo brasileiro* esta relação se mantém, mas apresenta foco maior na noção de arte como trabalho, vale lembrar que neste momento Lina reconhece o vínculo com o trabalho na arte em geral, não apenas na popular. Já em *Repastos*, na qual as principais peças eram grandes tapeçarias com figuras de santos, a questão da finalidade parece ter sido ampliada. Isto porque, as peças não carregavam em si uma função de uso específica ou uma necessidade relacionada à sobrevivência, mas representavam a religião, a fé e a tradição oral e material daquela população – ainda que, como será visto adiante, como uma forma de comunicação em tempos de liberdade de expressão restrita. Ademais, a mostra evidenciava o fazer técnico amalgamado à expressão artística, afirmando, portanto, o vínculo intrínseco entre arte e trabalho.

É neste sentido, compreendendo a arte como inerente ao homem e expressa através do trabalho, que Lina desenvolveu os argumentos curatoriais de *A mão do povo brasileiro* e de *Repastos* e, embora não citasse diretamente esse embate nas exposições, o mantinha através do gesto de inserir objetos cotidianos e de arte popular no museu de arte. A leitura dos discursos de Lina acerca das exposições e da vocação do MASP como um museu que apresenta a arte como trabalho ensina a associação de sua concepção de artista ao conceito de *homo faber*²². Não se pretende aqui um estudo aprofundado sobre o referido conceito, mas a avaliação de uma possível semelhança de abordagem.

Guilherme Wisnik (2012), em capítulo dedicado à poética do *homo faber*, pautado na discussão trazida por Hanna Arendt em *A condição humana*, faz um resumo do pensamento grego relacionado à arte e ao trabalho, que auxilia na compreensão da concepção da arquiteta. O autor indica que o termo grego *poiesis*

²² Hanna Arendt, em *A condição Humana*, faz um breve comentário sobre a palavra *faber* que vale a pena inserir para melhor compreensão: “A palavra latina *faber*, que provavelmente se relaciona com *facere* (‘fazer alguma coisa’, no sentido de produção), aplicava-se originariamente ao fabricante e artista que trabalhava com materiais duros, como pedra ou madeira: era também usada como tradução do grego *tekton*, que tem a mesma conotação. (ARENDT, 2007, p, 149). Richard Sennett (2009), aluno de Hanna Arendt, indica que esta expressão surgiu em escritos sobre artes e filosofia no Renascimento.

– do qual se originam as palavras poética e poesia – significa fabricação, produção manual e, assim sendo, os poemas, as obras de arte e os muros da cidade podem ser considerados objetos feitos, da mesma forma como o poeta, o artista, ou o arquiteto podem ser associados à figura do artífice, do trabalhador manual. Esclarece que é através do termo *thékne* que os gregos designavam o que se entende modernamente por arte, sendo certo que esta palavra também significa técnica, ambas – arte e técnica – possuem a mesma unidade original. Ainda segundo o autor, seguindo uma narrativa mítica que remonta a Hesíodo²³, a *thékne*, para os gregos, está “na origem da própria condição humana”, representando a capacidade de “prover sua subsistência e construir o mundo material à sua volta através de um artifício: o fogo que o titã Prometeu roubou de Zeus e lhes deu de presente” de forma que fosse possível aos homens fabricar peças de cerâmica nas oficinas de Hefesto, além de cozinhar seu alimento. Como contrapartida ao gesto transgressor de Prometeu, Zeus presenteia – e castiga – os homens com o surgimento de Pandora, que traz consigo as maravilhas, as dores e os males para o mundo (WISNIK, 2012, p. 36). Conclui-se, então, que a arte e a técnica se fundem na constituição do gênero humano através de um caráter ambivalente.

Wisnik (2012) acrescenta que o mito de Prometeu e Pandora está simbolicamente na origem do desenvolvimento das forças de trabalho humano que encontram seu ápice na Revolução Industrial e, sobretudo, no discurso de Marx e Engels sobre a ambivalência do ímpeto produtivo disparado pela Revolução Industrial e que “desacorrenta Prometeu e destapa mais uma vez a caixa de Pandora”. Encontra-se também no movimento inglês do *Arts and Crafts*, de John Ruskin e William Morris, atualizando-se na Bauhaus alemã (WISNIK, 2012, p. 36-37).

Em continuidade ao raciocínio apoiado no modelo teórico de Arendt, Wisnik (2012) explica que o trabalho se caracteriza por ser uma atividade com uma finalidade clara: produzir objetos duradouros para o mundo humano. Nada obstante, ele acrescenta que, segundo este pensamento, as obras de arte, apesar de frutos da *poiesis*, são consideradas objetos sem utilidade. Objetos estes que, por não serem usados no cotidiano e se manterem em certo isolamento, se desgastam em proporção muito menor, transmitindo ao homem “certo pressentimento de

²³ Wisnik (2012) se refere ao poema épico *O trabalho e os dias*, de Hesíodo.

imortalidade” (ARENDT, 1995, p. 181 apud WISNIK, 2012, p. 39), em que a reificação deixa de ser somente a transformação da natureza em artefato – o produto durável oriundo do trabalho – para ser uma “transfiguração da ordem material que transcende a filosofia utilitária do *homo faber*” (WISNIK, 2012, p. 39).

Interessante observar que a teoria trazida por Wisnik (2012) à luz da reflexão de Arendt é profícua para analisar a abordagem de Lina acerca da relação entre arte e trabalho, especialmente no intuito de aprofundar a discussão e entender onde ela poderia se encontrar além do âmbito das exposições. De fato, Lina encarava, como visto anteriormente, a arte como produto oriundo do trabalho humano e, para além disso, entendia a expressão estética como uma condição humana. Todavia, fica claro que a reflexão da arquiteta não se encaixa completamente na teoria supracitada, sobretudo em relação à utilidade da obra de arte, visto que, para ela, o produto do trabalho humano era considerado arte, independentemente de sua finalidade. Com efeito, na exposição *Nordeste*, realizada no Solar do Unhão e analisada no capítulo anterior do presente trabalho, o discurso de Lina se aproximava muito da concepção de trabalho trazida por Wisnik (2012) na medida em que a importância da utilidade dos objetos assim como seu aspecto técnico eram ressaltados no texto do catálogo. É no contexto da concepção conceitual da nova sede do MASP e de sua inauguração, que a reflexão de Lina começa a se modificar. *A mão do povo brasileiro* era majoritariamente composta por objetos que tinham finalidade clara e específica no cotidiano, tais como ferramentas, máquinas, mobiliário e utensílios domésticos, o que aproxima sua reflexão do conceito de *homo faber* e do tipo de produto produzido por ele, afastando-a, porém, da alegação de que a arte se constituiria de objetos sim, feitos pelos homens, mas sem utilidade e isolados do uso cotidiano. Infere-se então que, para Lina, os conceitos de arte, de *homo faber* e de trabalho eram mais amplos. Para ela, o produto desta ação humana era sempre considerado arte, sendo ele utilitário ou não, e, consequentemente, o homem que o produzia era considerado artista.

Por outro lado, não obstante esta relação de obra de arte que abarca objetos com ou sem finalidade de uso, Lina, ao inserir objetos utilitários no espaço expositivo, os destituía de suas funções e os expunha de forma que sua artisticidade se sobrepusesse a sua essência utilitária. Os arranjos expográficos como as redes suspensas numa altura muito maior do que a correspondente ao seu uso, baús aglomerados – sem que sua função de armazenamento fosse ativada –, rodas d’água

que flutuavam, carrancas presas a suportes, colchas nas paredes, provocam uma mudança de lugar daqueles objetos, que passavam a ser observados e não manuseados, ou utilizados. Ademais, por estarem fora do uso diário, nas coleções ou nos acervos, eles se aproximavam da definição de Arendt (1995) de objetos de arte, já que, isolados do uso cotidiano, preservam-se e passam a evocar a referida sensação de imortalidade.

Cadeiras, redes, gaiolas, bonecos de carnaval e ferramentas inseridos na galeria do novo MASP: inaugurar o museu com uma exposição cuja lista de obras contava com objetos comuns e populares provocava uma inversão de protagonistas no espaço da arte. É claro que este protagonismo não era absoluto, uma vez que a curadoria partiu do olhar estrangeiro de Lina. Ainda assim, esta escolha indicava um posicionamento político e social da arquiteta: ela insistiu na defesa de que a arte popular tinha relevância para a cultura brasileira e não recuou frente à censura de sua exposição em Roma. Ademais, tendo despertado grande interesse na imprensa escrita, Lina conseguiu divulgar e ratificar a relevância desta exposição.



Figura 27. Vista da exposição *A mão do povo brasileiro*, na qual constam baús, mobiliário, instrumentos musicais, tapeçaria, gaiola e redes suspensas. Ao fundo, à direita, os painéis e estantes em pinho (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 114).

A mão do povo brasileiro ocupou o primeiro pavimento do MASP, enquanto no segundo andar encontrava-se o acervo de arte europeia e brasileira nos cavaletes de cristal projetados por Lina. No vão livre do museu, área externa, instalava-se a mostra interativa de Nelson Leirner, chamada *Playgrounds* (PEDROSA, 2016). Assim sendo, torna-se claro que a inauguração do museu buscava manifestar a base museológica concebida por Lina e Bardi para o novo MASP. Segundo Pedrosa (2016), esta tríade inaugural (Pinacoteca – *Playgrounds* – arte popular) indicava um programa e projeto de museu múltiplo que dialogava com diversas temporalidades, campos e tipologias, bem como refletia sobre os objetos dentro e de fora do museu.

Aberto à cidade e aos pedestres da Av. Paulista, o vão do MASP é, até os dias atuais, palco de diversas manifestações e eventos e, segundo Pedrosa (2016), se constitui como território público da cidade, não como área exclusiva do museu. *Playgrounds* – exposição individual de arte contemporânea – foi instalada justamente nesta área, propondo não só uma interação do público com as obras, mas operando, também, como uma área de interseção entre o museu e a cidade. Era um convite à reflexão sobre a influência do museu em seu contexto urbano e uma proposta de relação porosa entre a instituição de arte, a cidade e o público, estimulando movimento e interação entre estas esferas. *Playgrounds* apresentava um espaço não compartimentado, aberto e cuja ambiência final tinha como um de seus agentes o acaso: a cidade a emoldurava e o clima e seus transeuntes tinham ação direta sobre ela. As obras de Leirner, efetivamente, pressupunham participação: eram caixas de areia, painéis com zíperes, painéis móveis, operando como um dos ativadores para a aproximação do público com o museu. Os transeuntes eram incitados a esquecer a rotina e, por alguns momentos, imergir naquele contexto da interação e do improvisado. A exposição estava sujeita a qualquer ação e teve, inclusive, parte das obras destruída: “uma noite, o pessoal do Comando de Caça aos comunistas destruiu metade das obras. Não daria tempo para fazer outras peças e tudo ficou jogado no chão, arreventado até o fim” (LEIRNER apud MARTÍ, 2016). Vale lembrar que Lina já havia indicado, em um croqui feito em 1968, seu desejo de ocupar este espaço, croqui este que previa a colocação de diversos brinquedos infantis no belvedere. Em 1972, o Circo *Piolin* também ocupou o vão do MASP, na ocasião da exposição comemorativa do cinquentenário da Semana de Arte Moderna.

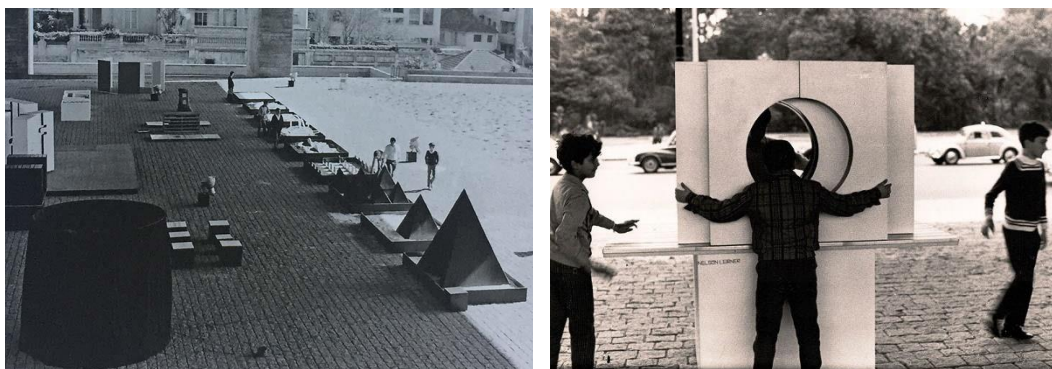


Figura 28. Exposição *Playgrounds* (1969) de Nelson Leirner no vão do MASP. (A) Vista geral da exposição (PEDROSA; PROENÇA, 2015. p. 61); (B) Crianças nos painéis (disponível em: <http://dasartes.com/noticias/novo-projeto-do-masp-dialoga-com-o-espaco-comum-e-o-lazer-no-museu/>).



Figura 29. Estudo para ocupação do Belvedere com uma exposição-brinquedo para as crianças (FERRAZ, 2008, p.111).

A mão do povo brasileiro foi instalada no primeiro pavimento do museu e trazia como característica espacial a planta livre, premissa arquitetônica e expográfica do MASP. Esta exposição trazia consigo a força coletiva da arte popular brasileira, na qual todos os objetos ali presentes (com autoria reconhecida ou não) participavam de forma equitativa, formando uma atmosfera temática comum. Todavia, apesar de apresentar uma ocupação espacial densa, com grande número de peças, não possuía um percurso pré-determinado nem compartimentado, priorizando a liberdade do visitante. Já no segundo andar, na pinacoteca, se encontrava o acervo do MASP – o mais importante acervo de arte europeia do

hemisfério sul, incluindo também arte brasileira (PEDROSA, 2016) – disposto nos cavaletes de cristal, ou seja, naquele espaço Lina inseria obras reconhecidas pela chamada alta cultura. Vale acrescentar que este cavalete foi projetado por Lina em comunhão com a concepção arquitetônica e conceitual do museu, que já previa galerias livres, apresentando os quadros soltos da parede e, como já mencionado, buscava retirar a aura da obra de arte e apresentá-la como trabalho humano (BARDI, L. B., 2016). Novamente um espaço sem compartimentações e de livre percurso imperava e, para além disso, os cavaletes propunham uma nova relação entre público e obra: permitiam que o visitante as circundasse e, ao observar a parte posterior, compreendesse que se tratava do produto final do processo de trabalho de um artista, independente da época, ou da escola do pintor. Ademais, a instalação das etiquetas informativas na parte posterior dos objetos permitia que a experiência entre obra e indivíduo (principalmente a do “não iniciado” nas artes) fruísse com mais liberdade, sem o conhecimento prévio do autor. A pinacoteca instalada nos cavaletes de cristal não acatava o isolamento das obras de arte, mas pela transparência e crueza dos materiais favorecia a uma ambientação neutra se comparada à exposição do primeiro pavimento. Apesar disso, na medida em que o projeto expositivo implantava camadas subsequentes de obras expostas sobre suportes transparentes, transformava o espaço numa grande colagem, onde as obras exerciam influência umas sobre as outras.



Figura 30. Vista da Pinacoteca do MASP nos cavaletes de cristal projetados por Lina, em 1968 (PEDROSA; PROENÇA, 2015. p. 19).

A tríade inaugural, portanto, confirmava a vocação plural do MASP além de evocar questões centrais para Lina e para o museu, como a inserção de diversas temporalidades da arte, de múltiplas tipologias de objetos e a garantia de um espaço não compartimentado com livre percurso. Esta conjuntura foi possível devido a prática de uma arquitetura expográfica que incluía a vontade subjetiva no jogo expositivo e permitia a participação do acaso. Além deste prenúncio, a escolha destas exposições, concomitantes e distintas entre si, operava como uma afirmação do discurso de Lina manifesto em *Bahia no Ibirapuera*, que defendia o fim da distinção entre arte erudita e arte popular, e a inserção desta última no âmbito museal.

A mão do povo brasileiro – cujo slogan inicial era *quem não tem cão caça com gato*²⁴ –, apesar do caráter depreciativo do suposto slogan, apresentava a produção popular brasileira através de objetos relacionados à vida cotidiana, associando arte e trabalho num panorama ampliado se comparado à *Bahia no Ibirapuera* e *Nordeste*, uma vez que abarcava objetos de todo o País. O título da

²⁴ Informação retirada de texto de Pietro Maria Bardi inserido no livro *A mão do povo brasileiro* e de manuscrito de correspondência de Helio Dias de Moura à Pietro Maria Bardi, datado de 13 de junho de 1969, na qual escrevia sobre a exposição *A mão do povo brasileiro* e sugeria retirar o slogan *quem não tem cão caça com gato*, por lhe parecer um tanto depreciativo. Pasta 1969 – Exposição A mão do povo brasileiro B. Pasta 5.

mostra, que segundo Lina foi escolhido por Bardi, seria uma homenagem ao povo do Brasil (BARDI, L. B., 2008). Para além da homenagem, decupando o título, interpreta-se que *A mão* remeteria diretamente a trabalho, simbolizando o meio através do qual é possível transformar a ideia em objeto alinhando técnica e estética. A segunda parte do título, *do povo brasileiro*, traria consigo um caráter identitário de pertencimento, de unidade e, sobretudo, popular. O título e a mostra em si sugeriam que a essência da criação artística do Brasil tinha origem na cultura popular, trazendo consigo um teor de exaltação desta cultura, muito embora indicasse também uma união cultural e material idealizada, uma unicidade difícil de ser alcançada num país de extensões continentais. Além disso, o título evocava o sentido de imortalidade, analisado anteriormente através das abordagens de Arendt (1995) e Wisnik (2012), e, neste caso, provocado pela inserção de objetos cotidianos no espaço expositivo, com suas características estéticas destacadas em relação aos seus aspectos utilitários. Infere-se, então, que a evocação do “pressentimento de imortalidade” (ARENDR, 1995, p. 181 apud WISNIK, 2012, p. 39), expresso nos objetos expostos, se refletia no título da exposição e, tendo se expandido para sua atmosfera, imprimia esta sensação de imortalidade à arte popular brasileira, configurando-se, na verdade, como efeito de uma visão um tanto passional da mesma.

Martim Gonçalves, Glauber Rocha e Pietro Maria Bardi, também participaram da concepção da exposição. Esta equipe multidisciplinar que, com exceção de Bardi, já havia trabalhado com Lina em *Bahia no Ibirapuera* em 1959, indicava uma retomada de temas e posicionamentos. Como na exposição anterior, eles elaboravam, em São Paulo, uma mostra que tratava de um embate entre arte popular e arte erudita – embate este, proposto por uma das idealizadoras do museu e da exposição – e, desta vez, inserido na inauguração de uma das mais importantes instituições de arte do Brasil

Alguns tipos de objetos expostos em *Nordeste e Bahia no Ibirapuera* foram retomados em *A mão do povo brasileiro*: ex-votos, imagens religiosas, utensílios domésticos, redes, brinquedos e peças de vestuário. No entanto, esta seleção se diversificou e abriu espaço para outras peças do cotidiano, como mobiliário, instrumentos musicais, gaiolas, baús e ferramentas. Nesta mostra, a curadoria e a expografia ficaram a cargo de Lina (e de seus colaboradores). O que se observa é que a arquiteta reafirma argumentos apresentados nas exposições anteriores, tais

como a urgente inserção da arte popular no âmbito museal, e seu reconhecimento como arte e não como uma “manifestação não consciente ou de transição” (BARDI; GONÇALVES, 1959, n.p.). Além disso, a associação entre arte e trabalho, já ensaiada anteriormente, é agora explicitada no próprio título da exposição.

Os registros fotográficos e algumas listas de obras²⁵ ratificam a ampliação na escolha dos objetos, restando nítida, no texto de apresentação da exposição para a imprensa, a intenção de ampla e diversa seleção de objetos oriundos de todo o País:

Esta mostra terá por tema: A MÃO DO POVO BRASILEIRO.

[...]

Como o próprio nome indica, constituirá de uma série de objetos a ser recolhido [sic] em todos os [sic] recantos do país, nos mais diversos campos da atividade humana, mostrando o engenho e a criatividade popular.

[...]

A fim de assegurar uma exposição das mais completas o Museu solicita a todos os que possuam objetos de produção utilitária ou da arte popular brasileira, especialmente antigas, o seu empréstimo. (A MÃO..., In: PEDROSA, 2016. p.144, grifo do autor).

Efetivamente, as obras possuíam características e origens heterogêneas: ralador de mandioca e bancos indígenas, mobiliário antigo, máscaras e bonecos de carnaval, tapetes, moedor, alambiques, grelhas, moringas, colchas de retalhos, ferramentas, pinturas, instrumentos musicais e moenda de cana de açúcar são alguns exemplos de objetos selecionados. Além disso, o texto supracitado, de autor desconhecido, suscita outra reflexão. Vinte anos após a exposição *Arte popular pernambucana* (1949), realizada no MASP e mencionada no capítulo anterior, ainda havia dificuldades na abordagem da arte popular: a expressão “engenho e criatividade popular” insinua uma visão paternalista, tão criticada por Lina. Embora sua intenção fosse enaltecedora, a afirmação se assemelha aos termos de reportagens relacionadas à exposição de 1949, em que era exaltada a “ingenuidade de simples artistas”; um elogio dúbio que não deixa de inferiorizar o processo criativo destes mesmo artistas. Isto leva à reflexão de que mudanças de paradigmas, de compreensão e de abordagem não ocorrem de maneira imediata; o processo pode se apresentar longo e laborioso, ainda que inserido no contexto que disparara este movimento, neste caso, o MASP.

²⁵ Não foi encontrada uma lista de obras oficial com todas as obras selecionadas para *A mão do povo brasileiro*, mas algumas listas parciais de obras e de instituições e colecionadores que contribuíram com empréstimos de obras.

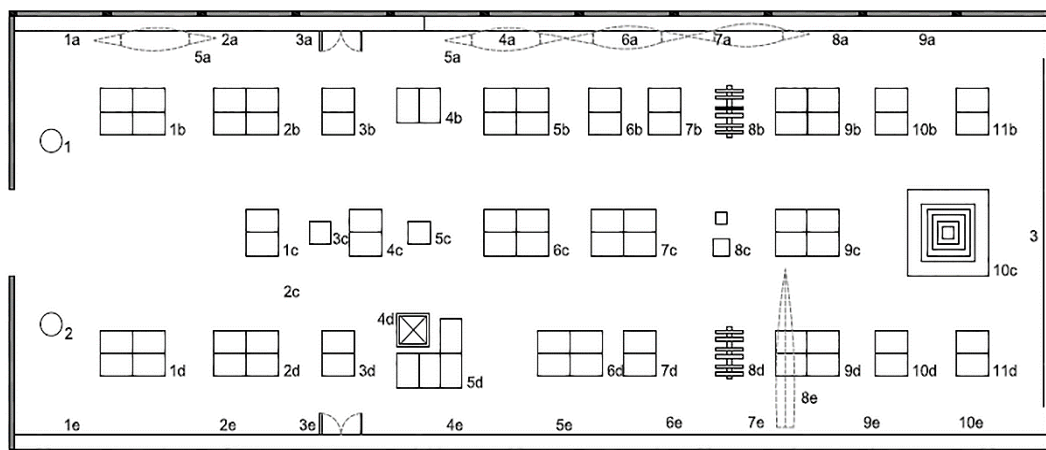
Com o objetivo de não sacralizar as obras de arte, em *A mão do povo brasileiro*, Lina se valeu do acúmulo, da coletividade e da proximidade (recursos já utilizados em *Bahia no Ibirapuera* e *Nordeste*) para contrapor-se à individualização e ao isolamento das obras. Esta conduta visava à aproximação do público com as peças, evitando tanto a idealização da obra de arte, quanto a divisão entre arte e artefato.

O esquema expográfico permitia visão completa da exposição desde a chegada do visitante, possibilitando que a atmosfera da exposição se estabelecesse de imediato. A não compartimentação do espaço, prevista desde o projeto arquitetônico do museu, foi adotada também na exposição e era a responsável pela permeabilidade visual reinante. Para ter êxito na criação de um espaço de visualização e circulação livres, Lina optou pela ocupação do piso: tablados de pinho atuavam como bases para os objetos, evitando a obstrução e compartimentação do espaço. A autonomia do público na escolha do percurso ao longo do espaço expositivo era primordial para Lina tanto em *A mão do povo brasileiro*, quanto na galeria dos cavaletes de cristal. Os objetos presentes nas duas galerias, tanto obras de arte – reconhecidas pela “alta cultura” – quanto artefatos reconhecidos como arte por Lina –, prestavam-se a este regime comum de fruição, sem imposição de caminhos e aberto a possibilidades de circulação ditadas pelo interesse individual do visitante.



Figura 31. Vista geral da exposição *A mão do povo brasileiro* (FERRAZ, 2008. p. 193).

A seleção de materiais simples e de baixo custo se mantém nesta exposição; painéis e estantes de pinho, similares ao usados na exposição *Nordeste*, foram retomados, e os tablados também foram confeccionados no mesmo material. Neste projeto, Lina explora mais intensamente o espaço aéreo da exposição, proporcionando interessante integração entre as diversas camadas visuais da sala expositiva. Os tablados no chão repletos de objetos e as diversas peças pendentes do teto indicam uma ocupação não usual, além de promoverem unidade e maior aproveitamento espaciais. A setorização dos objetos é outro recurso recuperado nesta mostra; situados próximos aos seus pares, evocam a força e a diversidade do coletivo. Efetivamente, *A mão do povo brasileiro* foi uma exposição de caráter coletivo desde o seu nome e era através desta condição que pleiteava sua relevância. Além disso, a multiplicidade de objetos similares justapostos produzia diferentes texturas e colorações, efeito já experimentado em *Nordeste* e *Bahia no Ibirapuera*.



Legenda:

Entrada e parede ao fundo

1. Boneco de carnaval, gigantona
"Maria Angu"

2. Boneco de carnaval, gigantão
"Zé Pereira"

3. Colchas de retalhos

Armário/Painel A

1a. Adereços indígenas

2a. Instrumentos de trabalho e
ferragens

3a. Porta

4a. Colchas

5a. Redes suspensas

6a. Brinquedos

7a. Roupas

8a. Utensílios domésticos

9a. Peças de cerâmica

Fileira esquerda B

1b. Vasos de cerâmica

2b. Grades e luminárias de rua

3b, 4b e 5b. Mesa com chaleiras,
bancos baixos, cadeiras de barbeiro

6b, 7b e 9b. Figuras: animais,
bonecos, máscaras

8b. Três carrancas do rio São
Francisco

10b e 11b. Imagens de Santos,
flores, cruxifícios, figuras de Cristo

Fileira central C

1c. Escultura de São Jorge

2c. Rodas suspensas

3c, 4c e 5c. Moedor de mandioca

6c. Moenda

7c. Cadeiras, armário, mesa, baú,
arca, instrumentos musicais,
estandarte

8c. Boi de bumba meu boi e zebra

9c. Utensílios de metal para
alambique

10c. Conjunto de ex-votos e
escultura Senhor morto

Fileira Direita D

1d e 2d. Alambiques, funil

3d. Moedor de mandioca

4d. Relógio

5d, 6d e 7d. Mobiliário

8d. Três carrancas do rio São
Francisco

10d e 11d. Imagens de Santos

Armário/Painel E

1c. Adereços indígenas

2e. Quadros

3c. Porta

4e. Máscaras de carnaval

5e. Roupas de orixás

8e. Canoa suspensa

9e. Peças de cerâmica

10c. Roupas de vaqueiro

Figura 32. Planta baixa geral²⁶ da exposição *A mão do povo brasileiro* (RODRIGUES, 2008. p. 58).

Rodrigues (2008) reconstituiu a planta baixa desta exposição e, com o auxílio de fotografias, é possível compreender suas características espaciais de forma mais precisa. Ao lado da porta de acesso à exposição, dois grandes bonecos do carnaval de Pindamonhangaba se apresentavam como as primeiras obras da exposição (indicados pelos números 1 e 2 na planta). Um pouco afastada da entrada e situada na parte central, uma enorme escultura de São Jorge (1c), montada num suporte que representava seu cavalo, operava como um terceiro elemento que atraía o público para a exposição.

Nas laterais da sala expositiva situavam-se os painéis e estantes de pinho que receberam, em sua maioria, objetos pequenos e delicados, dentre eles: adereços

²⁶ Nota-se que alguns objetos dispostos de forma suspensa não estão representados nesta planta, entretanto, esta planta baixa facilita a interpretação da dinâmica espacial criada por Lina.

indígenas, ferramentas de trabalho, grelhas, talheres, objetos feitos a partir de reaproveitamento de latas, vestimentas, brinquedos, uma seção de esculturas cerâmicas nordestinas, rendas de papel, vasos, portas policromadas, oratórios, joias, pinturas e objetos de orixás. A ocupação das laterais com o mobiliário expositivo de maior altura contribuía para fluidez espacial e visual da exposição, já que evitava a obstrução do espaço.



Figura 33. Vista da exposição *A mão do povo brasileiro*. Painéis laterais com ferramentas e utensílios domésticos (A) (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 109) e tablados em pinho com mobiliário (B) (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 103).

As fileiras B e D (de acordo com a representação de Rodrigues) foram compostas por tablados, suportes horizontais de pinho que permitiam a disposição de objetos de dimensões maiores: vasos, grades, luminárias de rua, mobiliário, peças de alambiques, funis e moedores. Ainda nestas fileiras, mas em suportes específicos encontravam-se carrancas do Rio São Francisco (presentes desde *Bahia no Ibirapuera*) dispostas paralelamente. Dando continuidade, localizavam-se tablados com objetos religiosos. A parte aérea foi ocupada com redes, canoas, gaiolas, luminárias, bandeiras, objetos de palha e rodas.



Figura 34. Vista geral da exposição *A mão do povo brasileiro* (PEDROSA; TOLEDO, 2016. p. 108).

A parte central da exposição (fileira C) também apresentava mobiliário horizontalizado (com exceção do suporte para a escultura de São Jorge, que simulava um cavalo), abrigando objetos de grandes dimensões: rodas penduradas no teto, moenda, moedor de mandioca, cadeiras, armários, baús e arcas, instrumentos musicais, bumba-meu-boi, escultura de zebra, tachos, panelas e tigelas, utensílios para alambique e, como último elemento a ocupar o piso, um tablado em seis níveis (entre os tablados com objetos religiosos das fileiras B e D) abrigando grande número de ex-votos que, na parte aérea, recebia uma escultura pendente de Jesus crucificado preso a uma bandeira com a sigla do governo Romano (*SPQR*)²⁷. Este setor final da exposição, unindo os objetos dos tablados das três fileiras paralelas, constituía um conjunto de grande impacto visual, cuja força era intensificada, novamente, através da coletividade e da multiplicidade. É interessante observar que esta seção religiosa se dedicava exclusivamente a obras ligadas ao catolicismo. Estas esculturas evocavam uma aura de sofrimento, dor,

²⁷ Em nenhuma das fotografias de *A mão do povo brasileiro* a bandeira atrás de Jesus crucificado está completamente visível, mas ao que tudo indica se tratava da sigla SPQR, frase de origem latina *Senatus Populusque Romanus* [o Senado e o Povo Romano], representando a sentença proveniente do Império Romano que culminou na crucificação de Jesus.

redenção e salvação, com muitas imagens de Cristo em flagelo, Nossa Senhora das Dores (representada com uma faca cravada em seu coração) e ex-votos. Os santos vestidos sugeriam um misto de assombro e piedade e, somados às estranhas formas dos ex-votos e de Jesus crucificado na bandeira, são os objetos que parecem mais contribuir para a atmosfera de martírio e padecimento desta área.

Na parede ao fundo da sala, paralela à entrada, representada pelo número 3 na planta baixa de Rodrigues (2008), Lina instalou sete colchas de retalhos na parte mais alta da parede, de modo que elas pudessem ser vistas desde a entrada da exposição, adicionando textura e cor ao espaço expositivo.



Figura 35. Escultura de Jesus com as mãos amarradas da seção de peças religiosas de *A mão do povo brasileiro* (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 135).

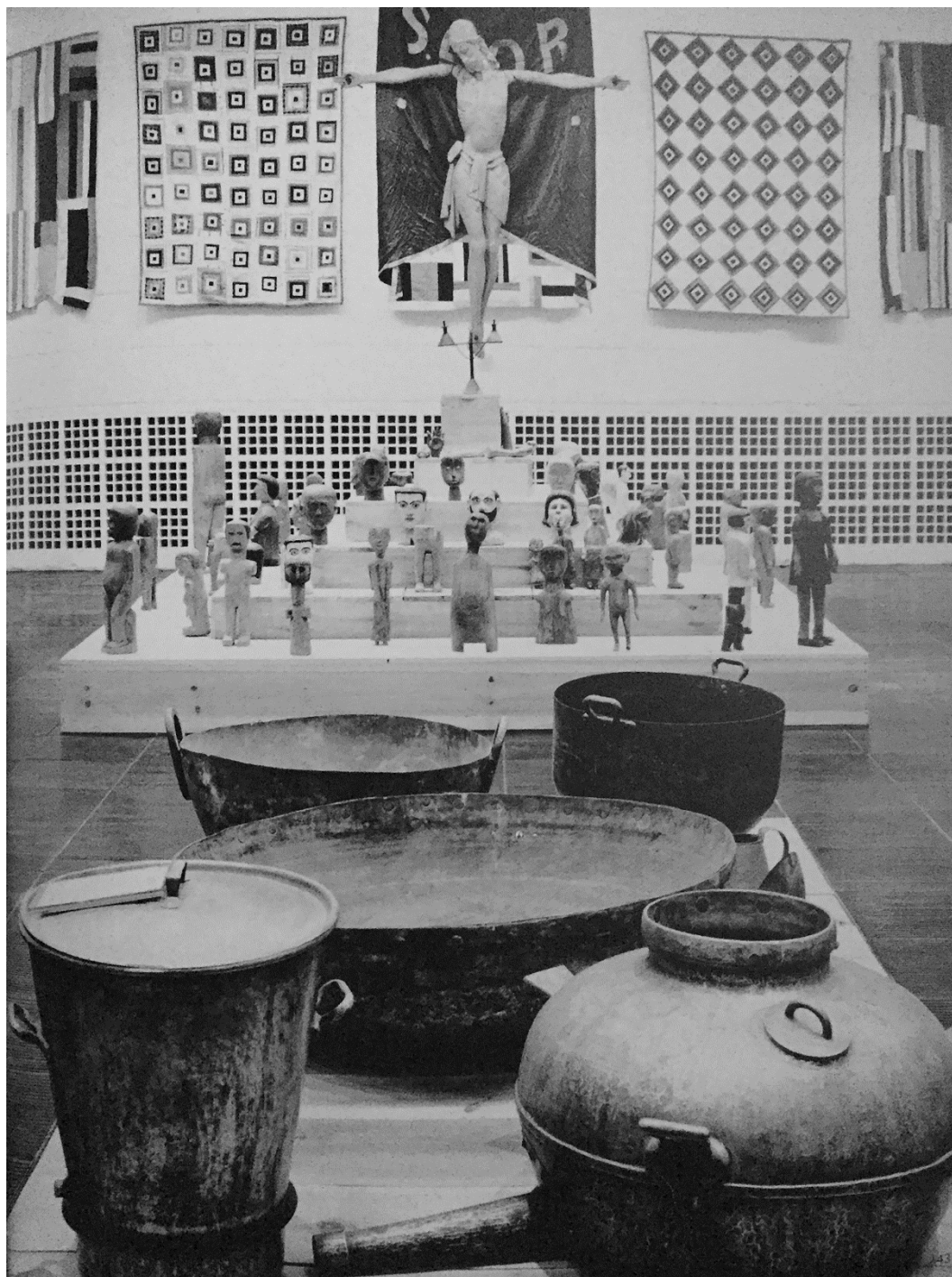


Figura 36. Vista da exposição *A mão do povo brasileiro*. Em primeiro plano, conjunto de utensílios de metal para alambique; ao fundo, tablado com ex-votos; acima, escultura de Jesus crucificado. Ao fundo, as colchas de retalho (PEDROSA; TOLEDO, 2016. p. 143).



Figura 37. Vista da parte dedicada a objetos religiosos de *A mão do povo brasileiro*. Em primeiro plano, escultura de Nossa Senhora das Dores; à direita, tablado com ex-votos; acima, Jesus crucificado; ao fundo colchas de retalhos (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 140-141).

Como visto anteriormente, *A mão do povo brasileiro* trazia consigo diversos elementos conceituais, materiais e espaciais de *Bahia no Ibirapuera* e *Nordeste*; não só a retomada de objetos, mas a evocação e reconhecimento da diversidade da cultura popular (agora estendida para o território nacional). O caráter instalativo também se manifestava nesta exposição, e novamente a relação entre objeto e ambiente era incitada. É clara a preocupação em abranger todo o espaço expositivo e criar uma atmosfera que possibilitasse imersão no tema da exposição. Dado que a relação entre visitante e obra é essencialmente influenciada pelo espaço no qual esta se insere, infere-se que a vivência proporcionada em *A mão do povo brasileiro* é diretamente afetada pelo projeto expográfico. Na medida em que a diversidade, a multiplicidade e a proximidade das obras imperam no espaço expositivo, Lina indica a existência de um universo coletivo ao qual aqueles objetos pertencem. É neste sentido que esta conduta projetual aproxima o público do tema da exposição, imergindo-o neste universo. É patente que a exposição destes mesmos objetos num espaço neutro, onde a individualidade e o isolamento fossem privilegiados, provocaria vivência completamente distinta, não levando à percepção da dinâmica coletiva das peças, mas a sua relevância particular. É necessário acrescentar que

assim como em *Nordeste*, não obstante a imponência coletiva, cada obra tinha função própria, contribuindo com suas particularidades de origem, com seu tamanho, formato, cor e textura, construindo o ambiente coletivo espacial e conceitualmente.

Em contraponto ao ocorrido no Solar do Unhão, quando separou as exposições *Nordeste* e *Artistas do Nordeste*, Lina consegue aqui inserir pinturas junto aos objetos, um número reduzido de obras, mas, ainda assim, significativo. A fotografia seguinte retrata quatro telas expostas numa mesma seção, das quais a única identificada por Toledo (2016) é a disposta à esquerda, uma pintura de Agostinho Batista de Freitas, denominada *Vista de São Paulo*. Esta tela pertencia a Bardi, que a encomendou ao artista em 1952 ao conhecê-lo enquanto este pintava na Praça do Correio, em São Paulo (AGOSTINHO..., 2018). Ao que tudo indica, a sustentação do necessário vínculo entre arte e trabalho, feita por Lina nesta exposição, permitiu esta inclusão. Ainda assim, faz-se necessário acrescentar que Agostinho Batista de Freitas era um pintor autodidata e descoberto cerca de 17 anos antes por Bardi. Não houve inclusão de pintores brasileiros consagrados, o que poderia ter contribuído mais intensamente com o desejo de Lina de extinguir as barreiras entre arte popular e arte erudita.



Figura 38. Vista do painel de pinho onde se concentravam as pinturas na exposição *A mão do povo brasileiro* (PEDROSA; TOLEDO, 2016. p. 110).

Não há menção, nos documentos e na bibliografia pesquisados, à identificação dos objetos sem autoria conhecida, como os ex-votos e utensílios domésticos, ou de seu local de origem. Todavia, a análise cuidadosa das fotografias permite a identificação de pequenos pedaços de papel próximos aos objetos expostos, aparentemente, com a função de identificação das obras. Como a identificação de autoria de objetos utilitários e religiosos é, de fato, mais improvável, acredita-se que, mantendo a linha instaurada em *Arte popular pernambucana* (1949), ao menos a procedência tenha sido registrada, e que a identificação tenha sido completa nos casos em que se possuíam todas as informações acerca do objeto.



Figura 39. Vista da exposição *A mão do povo brasileiro*, detalhe do tablado com ralador e pequeno papel que sugere a identificação do objeto (PEDROSA; TOLEDO, 2016. p. 133).

Em 1975, cerca de seis anos após *A mão do povo brasileiro*, Lina e Edmar de Almeida concebem em parceria *Repastos: exposição documento*, retomando questões sobre regionalismo, arte popular, arte e trabalho e resistência cultural. Edmar de Almeida, na época um jovem artista plástico cujos últimos anos de trabalho vinham sendo dedicados à tapeçaria, começou a coletar repastos de origem portuguesa em Minas Gerais e em Goiás (BARDI, L. B., 1975) e, desde 1968,

trabalhava na criação e produção de tapeçarias em parceria com tecedeiras da região do Triângulo Mineiro.

Ainda que pouco explorada na literatura sobre Lina Bo Bardi, *Repastos* representa um momento no qual a arquiteta tem êxito em retomar temas com os quais já vinha trabalhando e arremetê-los à conjuntura sociopolítica e cultural do País. A uma primeira vista, a escassez de recursos bibliográficos e de fontes sobre esta mostra dificultaria o processo de análise, podendo implicar, inclusive, eventual ausência de menção a objetos e materiais nela expostos. Entretanto, dada a proximidade temática com a exposição *A mão do povo brasileiro* e, justamente por ser uma mostra pouco divulgada, apresentou-se como um desafio interessante a ser enfrentado. Tendo em conta que não foram encontrados croquis ou desenhos técnicos acerca do projeto expográfico, a análise espacial restringiu-se aos registros fotográficos, ao texto de Lina e ao depoimento de Almeida.

Em entrevista à Revista Veja publicada em 24 de setembro de 1975, Bardi exalta a importância da *Repastos* e diz tratar-se da exposição mais importante ocorrida no MASP naquele ano (DE VOLTA..., 1975, p. 106). *Repastos* contou ainda com um documentário em Super 8 feito por Flávio Império²⁸, chamado *Colhe, carda, fia, urde, tece* (retratando o cotidiano das tecedeiras), e com fotografias de Luiz Hossaka²⁹ e Alan Mayer. No mesmo ano, a exposição ganhou o prêmio A.P.C.A. (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor exposição do ano (REPASSOS, 2018).

Os repastos são inscrições marcadas em pautas que indicam a ordem e a posição dos fios de cores diferentes, a fim de formar figuras no tear. Esta tradição no modo de tecer foi passada de mãe para filha por séculos e vinha se perdendo desde quando a Inglaterra fechou um acordo com Portugal, decretando que este e suas colônias apenas poderiam consumir tecidos ingleses. Por conta disso, a metrópole ordenou que os teares no Brasil fossem queimados, só restando alguns clandestinos no interior do País. Desde então, os repastos foram guardados por

²⁸ Flávio Império (1935-1985) foi arquiteto, cenógrafo, figurinista, diretor, professor e artista plástico. Foi um dos mais importantes cenógrafos brasileiros. Integrou o Teatro de Arena, trabalhou em parceria com Augusto Boal e com José Celso Martinez Corrêa e, segundo Almeida (2014), também colaborou com Lina na montagem de *Repastos*.

²⁹ Luiz Sadaki Hossaka se formou na escola de artes do MASP. Era fotógrafo e colaborou com Lina Bo Bardi no MASP e no MAMB.

gerações. Almeida recuperou alguns deles e utilizou-os em obras realizadas em parceria com as tecedeiras e expostas no MASP (REPASSOS, 1975).



Figura 40. Lina e Bardi na montagem de *Repastos*. Observa-se as fotografias na parede à esquerda e as grandes tapeçarias suspensas ao centro. Acervo MASP.

O título da exposição, além de fazer referência a estes recursos históricos recuperados por Almeida, remete ao fazer técnico da tecelagem, ao movimento de passar os fios uns entre os outros, à construção e reconexão com o passado, enfim, à rememoração. O subtítulo (*exposição documento*) indica que se intencionava fazer da mostra um registro e testemunho históricos da cultura material daquela região.

Repastos trazia como aspectos fundamentais a cultura e tradição popular do Triângulo Mineiro diretamente ligadas ao fazer técnico da arte e ao trabalho humano e, conseqüentemente, ao vínculo entre ambos e à arte como condição humana, como visto anteriormente; um desdobramento tematicamente específico do argumento curatorial de *A mão do povo brasileiro*. Segundo Almeida (2014), nos três anos antecedentes a 1975, Lina foi diversas vezes às cidades e vilarejos do triângulo mineiro a fim de conhecer seu trabalho com as tecedeiras. Além das tapeçarias (os produtos finais) e dos registros fotográficos, todo o processo de confecção foi levado à galeria do MASP: um tear, os itens utilizados para tingimento e tecedura e alguns repastos:

Tinha mais ou menos uns cem pôsteres em preto e branco que o Luís Osaka [sic] e o Alan Mayer tinham feito na região. Era uma documentação antropológica da vida das tecedeiras, os costumes... Preto e branco, contrastes bem estourados, parecia fotografia de filme de Glauber Rocha. Sem concessão.

E tinha todos os materiais que a gente utilizava para as tinturas, os ferros-velhos, as piramidezinhas com estrume de vaca – que deu muito o que falar, que a gente tinha colocado uma instalação com estrume de vaca no MASP (ALMEIDA, 2014, p. 206).



Figura 41. Vista de uma das paredes laterais da exposição *Repastos*, com fotografias e materiais utilizados para a produção das tapeçarias (FERRAZ, 2008. p. 201).

Documentos disponíveis no acervo do MASP detalham os trabalhos feitos pelas tecedeiras com o nome, o material utilizado, a técnica, o repasso, o número de pessoas necessário para a produção, a quantidade de horas necessária para a peça ser feita, pequenas histórias e características das tecedeiras e, às vezes, uma explicação sobre os personagens escolhidos. O nível de detalhamento destes documentos confirma que, para Lina e Almeida, o processo do trabalho tinha a mesma relevância que seu produto final e, por isso, era fundamental para a compreensão do tema e, consequentemente, para a concepção da exposição. O interesse pela história de quem tecia as peças reitera uma individualização intrínseca à criação e produção artística popular. São Francisco de Assis, Antônio Conselheiro, Nossa Senhora, Cristo da Loucura, Cristo na Cruz, Cristo Ressurgido, Nossa Senhora das Dores, Santa Teresa de Ávila e Descida da Cruz são algumas das peças que constam na lista de obras. A análise destes personagens e fatos bíblicos aponta que esta escolha não foi aleatória, mas simbólica e intencional; são personagens de força popular, que retratam dor, pobreza, sofrimento e

silenciamento, remetendo ora ao contexto de miséria do sertão mineiro, ora à situação política do País. A escolha das imagens era a maneira mais eficaz – e viável – de fazer uma crítica a esta conjuntura, sem que se mostrasse muito incisiva a ponto de atrair a atenção dos militares. A tendência documental da exposição, característica que a difere das exposições anteriores, é reforçada pela elaboração destes documentos, que somados às fotografias e ao documentário feito por Flávio Império configuram um acervo histórico. A imagem a seguir mostra uma vista geral da exposição na qual é possível identificar placas brancas no chão, próximas às tapeçarias; placas estas que provavelmente consistiam nas etiquetas de identificação das peças e que, dadas as suas dimensões e o caráter documental da exposição, trariam as informações sobre a produção das peças contidas nos registros supracitados.



Figura 42. Vista da exposição *Repastos*, as grandes tapeçarias e as placas sobre o chão e próximas a elas, sugerindo que sejam de cunho informativo e indicativo (FERRAZ, 2008. p. 200).

Em depoimento dado na ocasião da exposição *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*, realizada em 2014 no Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Almeida sintetiza o contexto no qual a exposição foi concebida:

[...] a gente colocou, sobretudo ela [Lina], que seria uma exposição de resistência cultural e uma forma de contestar aquele período da ditadura tão duro, que foi um

período terrível. Essa resistência através do trabalho popular e através da imagem, porque não podíamos falar, nem escrever [...] então eram grandes estandartes: Nossa Senhora das Lágrimas, Nossa Senhora das Dores... Mas era a maneira de colocar toda uma realidade através da religião, digamos “popular”. Mas por trás dessas imagens, era um protesto contra a tortura e os torturados. Tínhamos muitos amigos que tinham sido presos e mortos, e essa exposição foi um grande impacto na época, porque durante uns três anos ninguém saía de suas casas em São Paulo, de seus apartamentos, todo mundo tinha medo; o terror estava instaurado. [...] Foi uma exposição forte, dramática [...] tinha um fundo musical muito bonito, e as peças eram fortes. Teve um impacto também popular, porque o pessoal do povo, aos domingos quando ia ao Trianon, ouvia um berrante tocando no MASP e eles entravam, naquela época podia entrar sem pagar. E eles entravam e começavam a rezar diante das imagens. Um dia começaram a botar velas [...] o que deixou o professor Bardi furioso, porque podia pegar fogo no museu. Bom, mas eram tempos difíceis, e culminou com a morte do Vladimir Herzog, que tinha mandado fazer um filme sobre a exposição e, no último dia da exposição, ele foi preso e morto. [...] E a ambientação da Repassos, por exemplo, ela [Lina] colocou uma peça grande de tecido em crina com cento e tantos quilos de tristeza [...] Era um miserere sobre o Brasil e sobre nós todos, era uma manifestação de dor, de compaixão da situação (ALMEIDA, 2014, p. 206-207).

O depoimento de Almeida informa duas importantes intenções da exposição: apresentar-se como uma manifestação de resistência cultural e de contestação da ditadura militar. Entretanto, ele explicita que naquele momento qualquer oposição precisava ser feita de forma velada, indireta. Para tanto, Almeida e Lina se utilizaram de estratégias espaciais e históricas – relativas ao fazer técnico da tecelagem com os repassos e às histórias dos personagens das tapeçarias – para manifestar o que não poderia ser dito. Ele sugere também que a exposição teria conseguido alcançar um grau de atração e identificação com o público, sobretudo o popular, funcionando como uma espécie de escape da situação sociopolítica daquele momento.

A ambiência criada para *Repassos* se diferenciava do que Lina vinha fazendo em exposições anteriores; era árida e não se pautava na profusão de objetos, mas no destaque de cada um deles. Aqui, o conceito de coletividade era também abordado, mas se relacionava com a cultura material resgatada que se materializava nas tapeçarias suspensas e distribuídas pela sala expositiva. Devido às grandes dimensões, as obras, ainda que pendentes, mantinham proximidade visual e espacial com o público; suas proporções e as expressões dramáticas das imagens propiciavam a imersão e identificação sugeridas por Almeida (2014).

O espaço não compartimentado é adotado novamente por Lina, privilegiando a livre circulação do público e proporcionando visualização ampla da exposição desde a entrada da sala. Desta vez, o piso foi pouco ocupado, contando com um tablado que recebeu um tear que compunha uma espécie de instalação:

novelos, cestos, duas tapeçarias suspensas, uma guirlanda de fibras naturais secas, um crânio bovino, alguns chifres e outros pequenos objetos não identificados completavam a cena. Mais do que reproduzir o ambiente de trabalho das tecedeiras, esta instalação adicionava um ar enigmático, místico e teatral, introduzindo elementos um tanto sombrios e incomuns ao contexto museal.

Os repassos utilizados para a confecção das peças, assim como as fotografias de Hossaka e Mayer, foram instaladas nas paredes laterais da sala expositiva. Estas fotografias apresentavam o cotidiano das tecedeiras do Triângulo Mineiro, todas suspensas através de fios transparentes e suportes verticais discretos, sem nenhum mobiliário expositivo expressivo. Próximos às fotografias, alguns elementos utilizados para o tingimento das peças: estrume de vaca, tambor de ferrugem e tufos de anil seco.



Figura 43. Vista do tear que ocupou a parte central da exposição *Repassos* (FERRAZ, 2008. p. 201).

Almeida (2014) comenta que a exposição revelava uma aura agressiva que, segundo ele, soava como uma imposição do universo rural ao mundo cosmopolita paulistano. No vernissage, Edmar distribuiu lembranças pouco usuais aos convidados:

“Tinha uma piramidezinha lá com estrume, sequinho, limpinho, e que eu distribuí na noite do vernissage com uns paninhos tecidos, e todos ficaram muito alegres, mas, quando desciam a escada do MASP, sacavam o que estavam levando para casa, então jogavam ali no vão, e o vão ficou cheio de estrume de vaca” (ALMEIDA, 2014. p. 206).

Esta anedota ilustra o caráter hostil que a inserção de traços de uma cultura desconhecida pode causar em um ambiente novo, ao mesmo tempo em que sugere o tom provocativo e irônico da escolha deste presente distribuído aos convidados que, provavelmente pertencentes à “alta cultura”, sentiram-se agredidos com o presente. Com este gesto, Almeida promoveu um embate incisivo entre o popular e o erudito: a invasão de uma cultura num contexto onde ela é frequentemente excluída e indesejada.

Ainda segundo Almeida (2014), Lina buscava mostrar nas exposições, através de questionamentos sobre miséria e injustiça social, um Brasil que ninguém queria ver, sem, contudo, glamourizar esta condição. O texto do livreto da exposição, escrito por Lina, esclarece algumas destas questões e deixa clara a tomada de posição:

Esta não é uma exposição de arte religiosa. Nos períodos difíceis da história de um país, quando as estruturas se desfazem, o misticismo é o último recurso que tira o homem da passividade. [...] O desejo de ‘fazer’, de pôr [sic] a criatividade a serviço de alguém, a procura de uma saída para uma situação humana mais digna, acham no misticismo uma solução provisória.

[...]

As técnicas de fiação, tecelagem, e tintura, os materiais ligados à natureza e não a sucedâneos, indicam apenas a possibilidade duma civilização que procura saídas que não são aquelas do consumo. Não é uma exposição contra a industrialização e o ‘comfort’. Não é uma exposição que apresenta a arte como consolo [sic] da miséria, como tranquilizantes das consequências dos que “não precisam”.

[...]

Uma pequena contribuição à grande tomada de consciência coletiva que transcende as fronteiras nacionais para entrar no debate internacional, que denuncia a perversidade de um sistema que acreditou no ‘industrial design’ como força purificante e sabe que não pode voltar à apologia de Ruskin e Morris. Uma procura artística ao nível antropológico, uma autocrítica ao nível coletivo.

O fato do trabalho ser “figurativo” ou “religioso”, nada muda nesta apresentação, testemunho duro de mãos que tecem, entrelaçam, cortam, tingem. Um depoimento sem pieguice e sem falso populismo. Um contra-artesanato ciente de todas as possíveis mudanças, marcado pelo esforço humano (BARDI, L. B., 1975. n.p.)

As primeiras frases do texto supracitado de Lina somadas ao depoimento de Almeida (2014), no qual o artista narra episódios em que visitantes transformaram a exposição em local de oração e devoção religiosas, revelam o efeito alcançado pela dinâmica espacial proposta: os elementos lá dispostos, as imagens, cores,

escalas e texturas, além da circulação espacial entre as peças, transportaram este público, de alguma forma, para um lugar onde a presença do sagrado se impôs em tal grau, que foram impelidos a acender velas e a rezar na galeria de um museu.

Para além das questões religiosas e místicas, o texto de Lina se posicionava em relação ao fazer técnico artesanal. Ela afirmava que a prática de uma arte de origens pretéritas e feita de forma artesanal não implicava uma tentativa acrítica de volta ao passado, nem um posicionamento contra a industrialização, mas uma opção de produção que, frequentemente, se revela como única alternativa de sobrevivência. Alternativa esta que se apresenta diametralmente oposta ao consumo desenfreado, este sim, acrítico. Lina voltava a defender a arte como um impulso humano desenvolvido sob a forma de trabalho, remetendo à discussão trazida por Wisnik (2012) no início do presente capítulo. Lina explicitava que a exposição de vertentes da arte popular regional, que muitas vezes trazem a miséria e a necessidade imbricadas em si, não pretendia justificar ou promover a pobreza e a miséria, mas se configurar como forma de denúncia.

É interessante analisar a citação de Ruskin e Morris feita por Lina no texto supracitado. É patente que algumas de suas ideias se aproximam, sobretudo em relação à perda da autonomia do trabalhador, ocasionada pelo processo de mecanização da produção, tal como a certo elogio aos objetos artesanais. No entanto, Richard Sennett (2009) e Giulio Carlo Argan (1992) indicam uma necessidade de volta ao passado pré-industrial expressa por Ruskin e Morris, bem como a defesa da utilização do processo artesanal como uma opção frente à industrialização. Este é o ponto onde Lina diverge de Ruskin e Morris. A arquiteta, apesar de entender os problemas trazidos pela industrialização, reconhece também seus avanços. Ela não defendia um regresso ao passado, mas o reconhecimento de que a produção e o consumo não eram distribuídos para todos e que, portanto, para a parcela marginalizada pelo progresso, a alternativa se dava através do artesanal. Lina não acreditava que o artesanal devesse substituir a indústria, mas reconhecia como superior a qualidade técnica e estética dos objetos feitos manualmente no Brasil frente aos industrializados; defendia que o desenho industrial brasileiro deveria se inspirar na produção manual, não ser substituído por ela. Lina deixava claro não ser possível uma volta aos ideais de Ruskin e Morris, mas também entendia que a redenção ao capitalismo e à industrialização massificada, sobretudo

de produtos de baixa qualidade material e estética, não era a solução. Ela trazia à tona a necessidade de uma autocrítica coletiva acerca desse processo.

Vale aqui comentar a expressão “contra-artesanato” adotada por Lina. Sabe-se que ela defendia que não havia artesanato propriamente dito no Brasil, pois entendia que ele estava diretamente ligado às questões sociais e de produção que tiveram seu auge na Idade Média – as guildas que inspiraram Ruskin e Morris. Além disso, afirmava que o artesanato se dava no Brasil através de uma visão paternalista proveniente da “alta cultura”. A expressão “contra-artesanato” parece ter vindo para dar conta da produção popular artística oposta à classificação paternalista do artesanato, pois autônoma e que materializava a união entre o ímpeto criativo como condição humana, o processo técnico do trabalho e a resistência cultural e material do Triângulo Mineiro.

Anos mais tarde, o conflito entre o artesanal e o industrial voltaria a ser debatido por Lina em *Design no Brasil: história e realidade* (1982), exposição de inauguração do Sesc Pompeia, na qual estas questões apareceram de forma incisiva. Permanecendo aberta ao público de fevereiro a julho de 1982 (VAINER; FERRAZ, 2013), a mostra tinha como finalidade apresentar um panorama do *design* brasileiro e se caracterizou pela contraposição entre objetos provenientes da produção manual e objetos oriundos da produção industrial, apresentados de maneira a ressaltar suas diferenças. Neste momento, Lina acrescenta embate material e visual ao debate teórico sobre estas duas esferas da produção brasileira e, para tanto, as justapõe no espaço expositivo, criando um núcleo destinado a cada uma. É interessante acrescentar que, embora o vínculo entre arte e trabalho não apareça de forma explícita no discurso curatorial de *Design no Brasil*, esta questão ainda se encontra imbricada ao seu tema, criando nítida relação de continuidade com as exposições tratadas anteriormente neste capítulo. Os registros fotográficos permitem identificar que grande parte dos objetos expostos no setor manual eram similares aos que estiveram presentes em *A mão do povo brasileiro*, tais como colchas de retalhos, embarcação, alambiques e vasos cerâmicos. Em alguns casos a semelhança é tamanha, que se pressupõe que sejam os mesmos objetos.

Segundo reportagem da revista Valbrarte (1982), *Design no Brasil: história e realidade* recebeu mais de cem mil pessoas em cerca de seis meses, alcançando marca expressiva para a primeira exposição de um centro de lazer recém-inaugurado. A mostra foi realizada em parceria com o MASP, com apoio da FIESP

e contou com um longo catálogo cujo texto principal é de autoria de P. M. Bardi. A publicação, curiosamente, não apresenta nenhum texto de Lina e sequer há menção ao seu trabalho na exposição; fato incomum, já que era uma das principais responsáveis pela exposição, incumbida da curadoria do núcleo artesanal e da expografia. O texto de Bardi apresentava um breve histórico da antiga fábrica e de seu processo de adaptação às necessidades do Sesc, além de falar sobre a escola de desenho industrial do MASP, dirigida por Lina e na qual ela lecionava. Para além disso, seu nome é apenas citado nos agradecimentos, ao lado do de Bardi. O catálogo incluía fotos dos objetos industriais e manuais (fora do ambiente expositivo), texto de José Mindlin (diretor do Núcleo de Desenho Industrial, na época), fotos de sistemas expográficos de Lina no MASP da Rua 7 de abril e no MASP da Avenida Paulista e uma seção dedicada ao desenho gráfico, realizada por Alexandre Wollner. As fotografias dos objetos artesanais apresentavam localização, data, material e etnia (no caso dos objetos indígenas). O mobiliário contemporâneo de Lina Bo Bardi, Sérgio Rodrigues, Oscar Niemeyer, Carlos Motta, entre outros, era identificado com os nomes dos designers, data, material e a indústria que os produzia. Outros objetos industriais como talheres, eletrodomésticos, chuveiros, orelhão, entre outros, seguiam o mesmo padrão de identificação. Alguns registros fotográficos da exposição, apresentam pequenas etiquetas próximas a objetos, sugerindo que o mesmo padrão de identificação do catálogo teria sido utilizado na mostra. Na contramão do discurso de Lina, analisado adiante, Bardi apresenta um texto em tom conciliador, quase otimista e, já no início, retoma o vínculo entre arte e trabalho:

Qualquer produção, seja alimento, vestuário, máquinas, objetos, tem o destino da comercialização, fator 'sine qua non' da vida. [...]

A ideia visa a evocar realidade – antiga e atual do trabalho [...]. O artesanato, as oficinas, a pequena, a média, a grande indústria, o 'caçar com gato por não ter cachorro', o inventar e vencer da ciência e da técnica; todo um mundo a ser lembrado e convocado, cordialmente, numa palavra, uma lembrança do Brasil. [...]

A arte é um todo formado de partes e cada uma delas integra o todo, isto desde uma prosaica mas útil panela até a 'Gioconda' de Leonardo da Vinci. [...]

Muitas dessas peças o visitante vai ver nesta exposição, num manifesto sentimento de convivência e simpatia para com o passado, que não deve ser marginalizado, ato de reconhecimento do labor das massas anônimas que produziram ao longo do preparo e do advento da era da Tecnologia (BARDI, P. M., 1982, p. 7-9).

Através do trecho supracitado, fica nítido que Bardi evocava de maneira direta a exposição *A mão do povo brasileiro*, indicando semelhanças conceituais entre elas. Ora, de forma geral e dentro da relação entre arte e trabalho evocada por Lina na exposição antecedente, os produtos industriais (sem considerar as qualidades estéticas e técnicas) poderiam ser entendidos como arte na medida em que também são produtos do trabalho humano, ainda que produzidos com o auxílio da máquina. Além disso, Bardi resgata o suposto e vetado *slogan* da exposição de 1969 (quem não tem cão, caça com gato), reforçando sua visão de que se fazia arte a despeito das condições socioeconômicas, ainda que através de uma abordagem um tanto pejorativa, já comentada anteriormente. O texto de Bardi ratifica o sentido de continuidade entre as exposições de Lina de forma cordial e diplomática. Entretanto, Bardi inicia a apresentação com uma ode ao comércio, associando trabalho e a arte, necessariamente, ao lucro – com o aparente intuito de enaltecer o Sesc (Serviço Social do Comércio): “Qualquer produção, seja alimento, vestuário, máquinas, objetos, tem o destino da comercialização, fator ‘sine qua non’ da vida”. Esta assertiva soa muito destoante do discurso geral de Lina; a arquiteta não associava arte (ainda que utilitária e de uso cotidiano) diretamente ao comércio ou ao lucro; antes, a associava ao impulso estético como condição humana e ao trabalho, mas não ao mercado.

A despeito de sua intrigante ausência no catálogo, Lina elabora o texto de abertura da exposição, através do qual evidencia uma postura distinta da dos textos da publicação. Lina se expressa de forma ácida e direta neste texto, que nada traz de cordial ou de conciliador:

Esta não é uma exposição de arte. Não tem peças valiosas em destaque, nem a “rarefação” desse tipo de exposição. É uma falsa enxurrada, uma falsa confusão, rigorosamente planejada. Por contingências históricas, o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, dado imprescindível num movimento orgânico.

Aqui são representados alguns dados: Brasil manual (até 1960), Brasil industrial (1970/1980).

A exposição não “rarefeita” é dedicada ao público popular. É nos moldes das feiras dos sertões nordestinos e supermercados paulistas, que hoje inundam todas as capitais do Brasil.

Aos designers brasileiros e aos grandes responsáveis, a tarefa de uma revisão e balanço.

Ao público, a alegria das feiras e a resistência ou aceitação de todo um modelo de comportamento (BARDI, L. B., 2013b, p. 112).

A primeira frase do texto – “Esta não é uma exposição de arte” – gera imediatamente um estranhamento, sobretudo considerando-se a semelhança com *A mão do povo brasileiro* e a relação entre arte e trabalho defendida por Lina naquela ocasião. Ora, se *A mão do povo brasileiro* (1969) era considerada uma exposição de arte, exibindo objetos do cotidiano resultantes do esforço e trabalho humanos, por que esta não seria? Um dos setores da exposição apresentava objetos similares aos da exposição realizada no MASP, e o outro setor apresentava produtos do trabalho humano feito com o auxílio da máquina. De forma semelhante, a falta de peças valiosas e a ausência da rarefação típicas das exposições de arte nunca haviam sido impedimento para que Lina defendesse que suas mostras de arte popular fossem exposições de arte. Pelo contrário, elas eram caracterizadas por estas particularidades. É significativo iniciar o texto de abertura da exposição com esta assertiva, visto que ela contrasta com o discurso iniciado em *Bahia no Ibirapuera* e desenvolvido ao longo de seus trabalhos com exposições. Lina afirma também que a exposição se trata “de uma falsa enxurrada, uma falsa confusão, rigorosamente planejada” remetendo à sugestão de que o caminho acelerado e imposto da industrialização brasileira – que causa uma sensação de ruptura e de falta de continuidade entre seus produtos artesanais e industriais – não teve o aleatório como agente principal, mas foi devidamente e rigorosamente planejado pela indústria que se expandia nos países periféricos ainda não industrializados.

Nesta mostra Lina parece se aproximar novamente de Ruskin e Morris. Seu texto, mesmo que implicitamente e analisado à luz de seus discursos anteriores, indica uma inclinação aos objetos manuais. Entretanto, entende-se que esta inclinação se dê menos por uma visão nostálgica, e recusa do presente, e mais por perceber que o trabalho associado à máquina torna o homem uma mera “ferramenta animada” (RUSKIN, 190 apud SENNETT, 2009), pois ele tem seu impulso e liberdade estéticos minados pelo trabalho mecânico e repetitivo. Talvez a ruptura do vínculo entre arte e trabalho, antes abordado e agora abortado por Lina, se dê na medida em que ela percebe que nesta nova relação de trabalho, o ser humano tem a sua possibilidade de se expressar esteticamente anulada. Sennett (2009) deixa claro que, para Ruskin e Morris a qualidade do trabalho liga-se à experiência compartilhada, à possibilidade de experimentação, de tentativa e erros coletivos. Uma outra hipótese, é que Lina tenha evitado a relação pressuposta em *A mão do povo brasileiro* ao perceber que o desenho industrial brasileiro havia caminhado

distante das raízes populares defendidas por ela, tendo absorvido, ou mesmo copiado, tendências estrangeiras sem, no entanto, adaptá-las. Enfim, uma reavaliação histórica de sua posição anterior.

Rubino (2008) sustenta que, desde *Nordeste* (1963), Lina defendia que o caminho natural da industrialização brasileira fora interceptado pela imposição da industrialização em moldes estrangeiros sem que fossem levadas em conta suas especificidades. Ademais, Lina afirmava que este processo deveria ocorrer como uma consequência da produção manual, alcançando, assim, um desenho industrial que carregasse características técnicas e estéticas próprias da cultura material e do desenho brasileiro. Como o Brasil ainda não havia se industrializado satisfatoriamente até então, ainda era possível pensar num futuro alternativo. A visão de Lina em *Nordeste*, ainda trazia em si esperança de mudança, de recomeço. Entre *Nordeste* e *Design no Brasil* houve um intervalo de 19 anos, período no qual a industrialização brasileira prosseguiu distante do trajeto que Lina acreditava ser o ideal. A maneira incisiva com a qual Lina se dirigiu aos designers brasileiros, demandando “revisão e balanço”, indica a constatação desse caminho mal percorrido e que, neste momento, já se apresentava consolidado em comparação à época em que *Nordeste* foi montada.

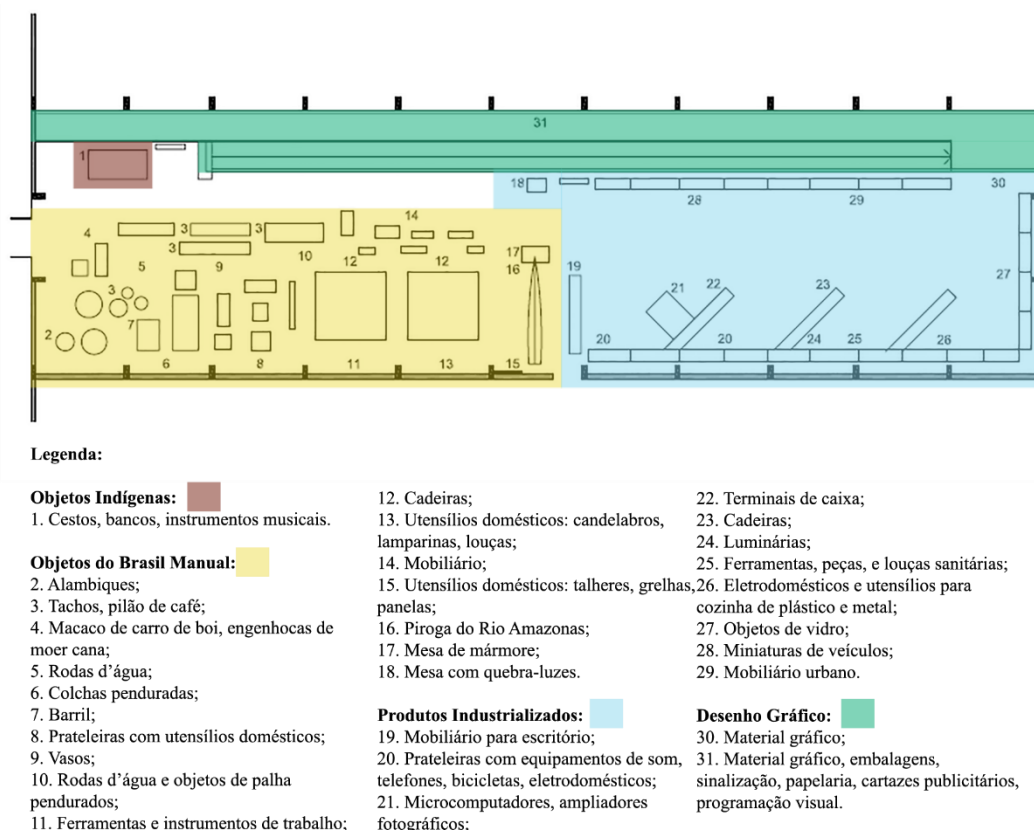


Figura 44. Planta baixa da exposição *Design no Brasil: história e realidade*, com setorização; adaptado de (RODRIGUES, 2008, p. 80).

A dicotomia presente no pensamento de Lina aparece tanto no título da exposição (*Design no Brasil: história e realidade*), quanto na concepção do espaço expositivo, no qual as áreas destinadas ao manual e ao industrial (história e realidade) são bem definidas, não havendo interseção entre elas. Analisando a planta baixa expográfica reconstituída por Rodrigues (2008), em conjunto com os registros fotográficos, nota-se a manutenção de um espaço não compartimentado. Assim como nas exposições analisadas anteriormente, o público conseguia compreender todo o espaço desde a entrada. Embora houvesse algumas peças altas na parte central da exposição, sinalizadas pelos números 14 e 16 (mobiliário e embarcação), a visão não era impedida. Tratava-se de um espaço denso e muito preenchido, porém aberto e sem divisões internas que separassem drasticamente o ambiente. A intervenção colorida sobre a planta de Rodrigues (2008) permite melhor visualização da lógica espacial proposta: a mancha amarela compreende objetos produzidos manualmente, a mancha marrom refere-se aos objetos indígenas, que, apesar de fazerem parte do Brasil manual, foram setorizadas

separadamente, a mancha azul é referente aos objetos industriais e a mancha verde engloba a seção de desenho gráfico.

O setor do Brasil manual (manchas marrom e amarela) era a primeira área de contato do público com os objetos da exposição, localizando-se próximo ao acesso. Fotografias confirmam a similaridade curatorial e expográfica desta parte com *A mão do povo brasileiro*, alguns objetos, inclusive, parecem ser os mesmos. Mais do que a recuperação dos objetos, resgata-se também a ambiência promovida pela aglomeração de objetos e pela proximidade com seus pares, levando a uma densidade de ocupação do espaço maior do que a verificada no setor industrial.



Figura 45. Vista geral da exposição *Design no Brasil: história e realidade*. No primeiro plano, a parte artesanal, ao fundo a parte de desenho gráfico (FERRAZ, 2008, p. 237).



Figura 46. Vista da parte artesanal da exposição *Design no Brasil: história e realidade* (LATORRACA, 2014, p. 171).

A seção indígena incluía objetos em madeira, palha e cerâmica e foi acondicionada sobre um tablado de madeira – novamente, mobiliário expográfico similar ao utilizado em *A mão do povo brasileiro*, que permitia o aproveitamento do piso, não compartimentando o espaço nem obstruindo a visão do público. Alguns objetos foram expostos de forma suspensa, prática também recorrente em projetos de Lina. Ainda que um pouco tímida, com poucos objetos e reduzida em área, esta seção representa o reconhecimento da arte indígena como parte da cultura material brasileira. É patente que há inúmeras etnias indígenas no Brasil, com características singulares e diversas entre si, e uma pequena amostragem não teria a capacidade de contemplá-las. É marcante, no entanto, o gesto de destacar e incluir a produção de objetos indígenas como parte do desenvolvimento do desenho industrial brasileiro.



Figura 47. Objetos indígenas na parte inicial de *Design no Brasil: história e realidade* (FERRAZ, 2008, p. 236).

Ao lado direito da entrada encontravam-se as outras peças produzidas manualmente. Objetos já vistos em *A mão do povo brasileiro* reaparecem – alambiques, colchas de retalhos, oratórios, vasos cerâmicos, mobiliário (cadeiras, mesas, armários e prateleiras), pilões, rodas d’água, grelhas, louças, leques de palha, talheres, ferramentas, brinquedos, garrafas, gaiolas –, alguns deles expostos sobre tablados de madeira, outros expostos nos móveis e prateleiras que também se configuravam como objetos da mostra, ou (caso dos objetos menores) em painéis de madeira que recobriam as paredes laterais deste setor. Estas paredes, por sua vez, receberam colchas de retalhos em suas áreas superiores, repetindo, uma vez mais, uma opção expositiva utilizada anteriormente.



Figura 48. Vistas de *Design no Brasil: história e realidade* (A) (LATORRACA, 2014, p. 175) e vista de *A mão do povo brasileiro* (B) (FERRAZ, 2018, p. 195) apontam semelhanças expográficas.

A parte aérea da sala expositiva foi novamente ocupada – com tapeçarias, rodas e objetos de ferro e de palha –, contudo, de forma menos intensa que anteriormente. Para sinalizar a separação entre o setor manual e o industrial, Lina utiliza uma embarcação do Rio Amazonas (16) colocada num grande suporte vazado que a mantinha elevada, evitando a inserção de um mobiliário apenas com a finalidade de separação.



Figura 49. Vista da exposição *Design no Brasil: história e realidade*, onde se vê a área do Brasil manual e o início da área do Brasil industrial separados pela embarcação (FERRAZ, 2008, p. 237)

De acordo com o catálogo da exposição (BARDI; MINDLIN; WOLLNER, 1982), o setor dos produtos contemporâneos foi coordenado pelo NDI (Núcleo de Desenho Industrial da FIESP) apresentando, também, grande diversidade de objetos incomuns ao espaço expositivo. Foram selecionados móveis para escritório, bandejas, vasilhas, equipamentos de som, telefones, bicicletas, utensílios de cozinha, miniaturas de veículos, caixas de correio de rua, orelhões e placas de sinalização de rua, enfim, material vasto e que revelava que o universo industrial já se fazia presente no cotidiano de forma intensa. Como mobiliário expositivo, esta área contou com tablados e estantes de estrutura metálica tubular e fechamento em madeira, similar à construção proposta para a área de desenho gráfico, como será visto adiante.



Figura 50. *Exposição Design no Brasil: história e realidade*; vista da parte destinada aos produtos industrializados; à esquerda, rampa de acesso à galeria superior (LATORRACA, 2014, p. 173).

A fim de abrigar o setor de desenho gráfico, coordenado por Alexandre Wollner, e delimitar a área da exposição, Lina faz uma intervenção espacial digna de destaque: cria uma galeria em dois níveis, construída em estrutura metálica tubular e fechamento em madeira. O acesso à parte superior era feito através de uma rampa construída com os mesmos materiais. Além de proporcionar melhor aproveitamento do espaço, a solução funcionava como componente de setorização espacial, na medida em que se destinava somente às peças relativas a desenho gráfico. Através das fotografias, observa-se que nesta área foram incluídas caixas,

embalagens plásticas e logotipos. Rodrigues (2008) aponta que ali também foram expostos materiais de papelaria de empresas, folhetos, envelopes, estampas e capas de discos.



Figura 51. Exposição *Design no Brasil: história e realidade*; vista da galeria superior (LATORRACA, 2014, p. 172).

Vale acrescentar que, apesar de também ser uma exposição onde a multiplicidade e diversidade de objetos predominavam, a força do coletivo, não imperava como antes. Talvez isto se justifique pelo fato do espaço estar claramente dividido em dois polos que não se atraem, e que não possuem elo que os conecte diretamente, mesmo que ambos sejam apresentados como partes de uma mesma história. Isto reflete a teoria de Lina sobre o design brasileiro, cuja a continuidade natural fora rompida através da imposição do processo industrial estrangeiro. O engajamento de Lina em relação aos temas abordados em suas exposições apresenta-se de forma menos afirmativa neste momento. A cisão espacial reflete, portanto, uma postura mais pessimista da arquiteta frente à temática da exposição.

À luz do debate trazido pela exposição *Design no Brasil*, observa-se dicotomia similar proporcionada pela adaptação da fábrica de tambores em galpão

de convivência do Sesc. A fábrica, representação da submissão do homem ao trabalho exaustivo que o reduzia a uma ferramenta em prol da produção, havia sido transformada em um local projetado para o prazer e o lazer. O trabalho, agora, abriria espaço para o lúdico e para o descanso. Segundo Ricardo Luís Silva (2013), Lina, no projeto do Sesc Pompeia, engendrou diversas metamorfoses: a do espaço do trabalho em lazer, a do operário em sujeito e a do *homo faber* em *homo ludens*. No próximo capítulo serão abordadas exposições realizadas no Sesc Pompeia afim de entender como temáticas e esquemas expositivos foram retomados e transformados, tendo como pano de fundo o projeto arquitetônico do local e as relações lúdicas lá propostas.

Práticas lúdicas no Sesc Pompeia

No percurso entre *Bahia no Ibirapuera* (1959) e *Design no Brasil: história e realidade* (1982), que equivale a um período de 23 anos, percebe-se que a arte popular manteve seu protagonismo nas exposições temáticas de Lina; protagonismo este que foi se transformando e adquirindo diferentes abordagens ao longo do caminho. Observou-se que foram discutidos o embate entre o popular e o erudito, a inserção da arte popular no museu, sua relação com a técnica e com o trabalho e, finalmente, o conflito entre os produtos manuais e os industriais. Considerando que após *Design no Brasil* Lina modifica sua maneira de encarar a relação entre o espaço expositivo e seu público, passando a incitar a interação entre eles, o presente capítulo propõe uma investigação sobre três mostras realizadas no Sesc pompeia tendo como pano de fundo a criação de práticas expositivas lúdicas. Ademais, o capítulo busca entender de que forma os temas e esquemas expositivos anteriores foram resgatados e (ou) transformados e de que maneira a conceituação do projeto arquitetônico desta unidade do Sesc influenciou as exposições ali montadas.

O Sesc Pompeia, além de marcar a volta de Lina Bo Bardi a grandes obras, se consolidou como um símbolo cultural e arquitetônico da cidade de São Paulo:

Em 1982, uma bomba explodiu no ambiente arquitetônico brasileiro, mais especificamente em São Paulo. Essa bomba era o Centro de Lazer da Pompeia, hoje conhecido simplesmente como Sesc Pompeia. Por que Bomba? Porque era *inenquadrável* nas gavetas da arquitetura corrente (FERRAZ, 2013, p. 121, grifo do autor).

Segundo Marcelo Ferraz (2013), após permanecer no ostracismo devido ao regime militar, Lina foi convidada por Renato Requixa e Gláucia Amaral (diretores do Sesc na época) para elaborar o projeto do novo Centro de Lazer no terreno onde havia funcionado uma antiga fábrica Latorraca (2014) indica o isolamento de Lina igualmente no MASP, ao comentar que ela teve maior participação nas mostras do museu até pouco depois de Repassos, ocorrida em 1975. A partir de então, esteve

praticamente afastada até sua última exposição – África Negra (1988) –, feita em parceria com Pierre Verger e com a Prefeitura Municipal de Salvador.

O Sesc Pompeia representou a maior possibilidade de Lina praticar arquitetura de forma global, unindo sua função social à atuação em diversas escalas e vertentes, e oferecendo à comunidade um espaço de convivência social e de lazer. O depoimento de Lina acerca de sua visita à antiga fábrica revela suas primeiras impressões e de que forma elas influenciaram a elaboração do projeto:

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local em centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, em meados do século XIX. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro François Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra. Foi assim o primeiro encontro com aquela arquitetura que me causou tantas histórias, sendo consequência natural ter sido um trabalho apaixonante.

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais e anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria. (BARDI, L. B., 2013, p. 31).

A passagem supracitada confirma uma diretriz projetual centrada nas necessidades do usuário e na sensibilidade à dinâmica social pré-existente no local. É a partir destas coordenadas que o programa arquitetônico é criado, e não apenas com base no desejo da arquiteta. Configura-se, portanto, como uma prática arquitetônica que reconhece no usuário autonomia para identificar suas necessidades. Ferraz (2013) explica que era recorrente que o Sesc começasse a promover atividades nas unidades antes do início das obras, o que permitiu que a observação da dinâmica do espaço fosse precedente à concepção do projeto. Interessante pensar que a proposta de tornar aquele um lugar de convivência, que proporcionasse uma experiência coletiva, tenha se iniciado já no projeto e na sua construção. Lina instalou seu escritório no canteiro de obras, possibilitando o envolvimento de técnicos, arquitetos, engenheiros e operários e aproximando projeto e obra (FERRAZ, 2013). É pertinente, então, associar esta dinâmica de trabalho à visão de Ruskin e Morris trazida por Sennett (2009), na qual a qualidade do trabalho – aquele no qual o trabalhador não é meramente uma ferramenta

animada – depende das trocas e experiências coletivas e das possibilidades, também coletivas, de tentativas, acertos e erros.

A programação cultural do centro ficou também a cargo de Lina. Além disso, ela desenhou uniformes dos funcionários, projetou o mobiliário e foi responsável pelas exposições. O complexo proporciona diversas opções de atividades como teatro, oficinas, restaurante, quadras, piscinas entre outros. O espaço de convivência merece destaque: contando com cadeiras, desenhadas pela arquiteta, uma lareira e um “riacho”, esta área foi projetada para o encontro, o descanso e para o “nada fazer”. A instalação deste espaço sobre a estrutura de uma antiga fábrica é, de fato, emblemática. Próximo a ele, separados apenas pela biblioteca, encontra-se o espaço das exposições, que, já previsto no programa arquitetônico, indicava a relevância que as mostras tinham para Lina. A dinâmica espacial é descrita por ela neste trecho:

O desenho de arquitetura do Centro de lazer Sesc Fábrica da Pompéia [sic] partiu do desejo de construir uma outra realidade. No seu espaço veio a caber o que muitos gostariam de ver na rua mas não se vê: o canto, a palavra, “la siesta”, crianças e bichinhos, o “dolce far niente” dos idosos, cinzeiros de barro cozido, noites de festança.

[...]

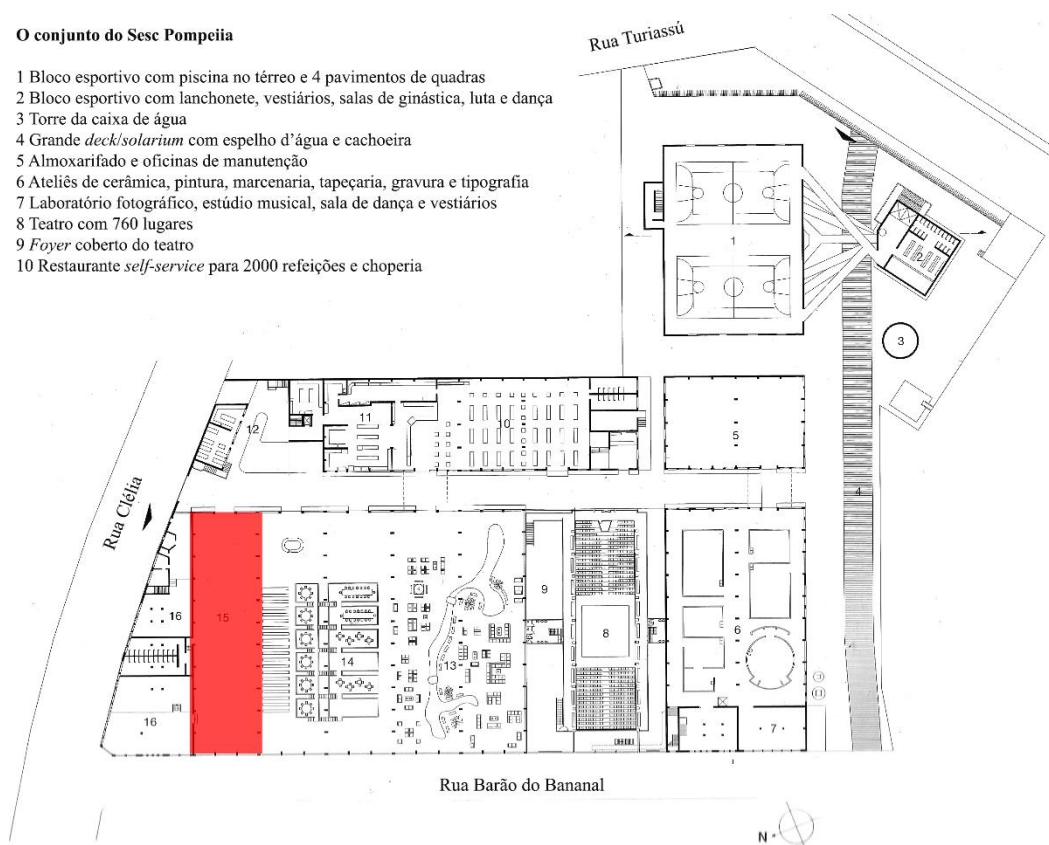
Nos espaços de leitura, e na área de convivência, com seus jogos, as pessoas flanam, à beira do espelho d’água, o “rio São Francisco”, dormindo nas poltronas e juntas em volta da lareira, quando faz frio (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).



Figura 52. Vista da área de convivência do Sesc Pompeia (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 92).

O conjunto do Sesc Pompeia

- 1 Bloco esportivo com piscina no térreo e 4 pavimentos de quadras
- 2 Bloco esportivo com lanchonete, vestiários, salas de ginástica, luta e dança
- 3 Torre da caixa de água
- 4 Grande *deck/solarium* com espelho d'água e cachoeira
- 5 Almoxarifado e oficinas de manutenção
- 6 Ateliês de cerâmica, pintura, marcenaria, tapeçaria, gravura e tipografia
- 7 Laboratório fotográfico, estúdio musical, sala de dança e vestiários
- 8 Teatro com 760 lugares
- 9 Foyer coberto do teatro
- 10 Restaurante *self-service* para 2000 refeições e choperia



- 11 Cozinha industrial
- 12 Vestiários e refeitórios dos funcionários
- 13 Espaço de convivência, jogos de salão, espetáculos e mostras expositivas; lareira e espelho d'água
- 14 Biblioteca de lazer, lajes abertas de leitura e videotaca
- 15 Espaço de exposições
- 16 Administração geral

■ Área onde foram realizadas as exposições

Figura 53. Planta baixa do conjunto do Sesc Pompeia, a área destacada é referente ao espaço destinado às exposições, adaptado de (VAINER; FERRAZ, 2013 p. 76).

A descrição do projeto arquitetônico do Sesc Pompeia torna clara a interpretação de Silva (2013), quando afirma que a Lina proporcionou algumas metamorfoses naquele espaço, indicando um caminho se inicia com o trabalhador submetido a um trabalho exaustivo e repetitivo numa fábrica (construção que simboliza o subjugo e a exploração), e se transforma num espaço onde este trabalhador tem acesso à cultura, ao descanso, à troca de experiências. Espaço este onde o lúdico encontra um ambiente propício tanto nas atividades em geral, quanto nas exposições propostas; onde o *homo faber* poderia ser, também, *homo ludens*, “os afazeres somem, sobram os seres” (BARDI, L. B., 1984a, [n.p.]). Explorar, portanto, as relações entre a arquitetura, o corpo e a expografia, parece um caminho

fecundo para compreensão do lugar que as exposições no Sesc Pompeia ocupam na trajetória de Lina.

Partindo deste contexto, recorreu-se a definições de Johan Huizinga (1971) para identificar de que forma o jogo se instaurava no espaço criado por Lina. Em primeiro lugar, é preciso entender que o jogo é distinto da vida comum, é uma evasão desta vida, que, todavia, não se configura como uma ilusão: quem participa tem total consciência de que se trata de um jogo. Ele é livre e voluntário; tem suas próprias regras e apresenta tempo limitado. O jogo precisa inserir-se em um espaço limitado, específico, que o ajuda a manter-se apartado da vida cotidiana. Além disso, ele tem como características o ritmo, a harmonia e o entusiasmo. Em resumo, o autor infere que o jogo pode ser lido “como um intervalo em nossa vida cotidiana” (HUIZINGA, 1971, p. 12).

As principais exposições realizadas por Lina no Sesc Pompeia foram *Design no Brasil: história e realidade* (1982); *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982-1983); *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984) e *Entreato para crianças* (1985). Segundo Rodrigues (2008), todas estas se realizaram no espaço das exposições e envolveram as outras áreas do centro de lazer, na medida em que, a partir dos temas, eram propostos shows, peças teatrais, palestras, seminários e oficinas.

Em 1982, foi inaugurada a parte do complexo que se instalou sobre a estrutura da antiga fábrica e que engloba, inclusive, o espaço de exposições; os blocos esportivos começariam a funcionar somente em 1986. *Design no Brasil: história e realidade*, como visto, foi concebida como exposição inaugural. Em dezembro do mesmo ano (1982), o Sesc Pompeia abria a exposição *Mil brinquedos para a criança brasileira*, em parceria com o MASP. Esta mostra contou com um catálogo cujo texto inicial, escrito por José Papa Júnior, então presidente do Conselho Regional do Sesc de São Paulo, informa que esta temática já era alvo de pesquisa do Sesc há um tempo, sobretudo no que concerne sua vertente artesanal. Em contrapartida, ele acrescenta que naquela ocasião não houve restrição em se incluir brinquedos contemporâneos industrializados: “Acreditamos que o cotejo entre ambos será tão inevitável quanto saudável a todos quantos percorrerem a exposição” (PAPA JÚNIOR, 1982, p. 5). Bardi, novamente, é o autor do texto principal do catálogo e, desta vez, não há registro textual de Lina, nem na publicação, nem na exposição. Nesse sentido, diante do histórico de Lina, não

parece genuíno uma exposição na qual ela tenha trabalhado dispor de um catálogo e não contar com sua contribuição textual. Ao menos, ela foi a responsável pela criação do cartaz da exposição, meio através do qual também estava habituada a se expressar.



Figura 54. Cartaz de Mil brinquedos para a criança brasileira, feito por Lina Bo Bardi (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 114).

A verve incisiva dos textos de Lina dá lugar mais uma vez ao tom conciliador de Bardi, que apresenta a exposição quase como um catálogo comercial de brinquedos entremeado de informações sobre as peças antigas. Bardi busca assinalar a retomada do aspecto dual da exposição anterior, acionando, uma vez mais, a contraposição entre objetos fabricados manualmente e industrialmente. Ele afirma que o olhar direcionado ao passado pretendia encontrar precedentes do brinquedo brasileiro contemporâneo, buscando um elo entre os dois processos de produção. Para além das diferenças entre os estilos de escrita de ambos, o silenciamento de Lina reflete também a ausência de uma abordagem curatorial mais contundente. A neutralidade desta exposição soa estrangeira frente ao caminho percorrido até então. Lina era adepta da dissonância, não da harmonia.

O catálogo possui extenso registro fotográfico, apresentando as peças expostas, novamente, fora do contexto expositivo. No segmento artesanal constavam desde uma miniatura de boneca grega do século V a. C., cedida por Lina, e brinquedos indígenas, a brinquedos do século XX identificados pelo local de origem, etnia (no caso de objetos indígenas), data, materiais utilizados, fabricantes e coleção. Dentre os objetos estavam estilingues, peões, petecas, pipas, bonecas,

marionetes, carroças, jogos, miniaturas de mobiliário e utensílios de cozinha, feitos de madeira ou do reaproveitamento de latas (processo de produção já inserido desde *Nordeste* e *A mão do povo brasileiro*). Dentre os brinquedos industrializados estavam presentes bicicletas, miniaturas de automóveis de plástico, jogos de montar, fantasias de herói, uniformes de futebol, jogos de tabuleiro, pebolim, kits de mágica e de laboratório de química etc. No catálogo, os objetos não estavam separados pelos processos de produção, mas reunidos por semelhanças de uso ou tema. Fotografias da exposição permitem observar pequenas placas que parecem ser etiquetas indicativas, sugerindo que o cuidado na identificação das peças do catálogo tenha sido reproduzido no espaço expositivo.

Mil brinquedos para a criança brasileira abriu para o público em dezembro de 1982 e contou com duas peças que além de expositivas, permitiam a interação das crianças: uma grande boia na qual elas podiam subir e brincar e um carrossel trazido da periferia de São Paulo e recuperado para a mostra. Ao incluir a possibilidade de brincar dentro de uma exposição, Lina subverte as regras de comportamento relacionadas a espaços expositivos, adicionando ritmo, movimento e ruído à experiência. É patente que artistas já haviam proposto obras participativas dentro de museus, entretanto, crianças sempre foram tolhidas nestes espaços e libertá-las da formalidade comportamental significa incluí-las e recebê-las com suas demandas e características. Chega-se, então, ao momento em que ficam claras as características lúdicas neste projeto de Lina. Antes de examiná-las é imprescindível acrescentar que a interação aqui prevista não se relacionava com a espetacularização do museu e da vida, tampouco se alinhava à lógica do mercado do entretenimento. Pensando o lúdico à luz de Huizinga (1971) nota-se que Lina cria um lugar entre a fantasia e a vida cotidiana alcançando assim, uma das qualidades do jogo, que se mantém distinto da vida cotidiana e opera em um espaço limitado, neste caso, o espaço expositivo. Infere-se, então, que esta operação de Lina pode ser lida como uma maneira de instaurar um novo tipo de espaço de experiência, estranho tanto ao cotidiano, quanto ao museu tradicionalmente conhecido: o espaço do jogo.

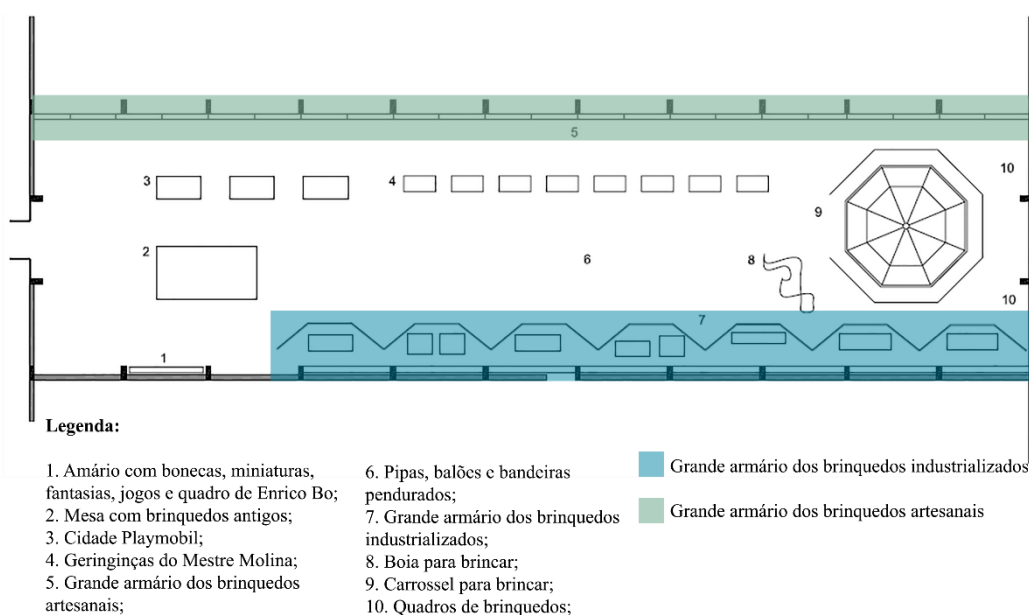


Figura 55. Planta baixa da exposição *Mil brinquedos para a criança brasileira*, com setorização, adaptado de (RODRIGUES 2008, p. 90).

A intervenção colorida feita partir da planta baixa reconstituída por Rodrigues (2008) mostra a polarização principal da exposição, expressa pela inserção de dois grandes armários, onde o representado pela cor azul (7) recebeu os brinquedos industrializados e o representado pela cor verde (5) recebeu os brinquedos feitos manualmente. Este armário também separava a área expositiva das outras áreas de convivência, de forma similar ao ocorrido na exposição anterior. A parede de tijolos, onde se situava o grande armário dos brinquedos industriais, recebeu em sua parte inicial um outro armário (1) com bonecas (uma delas, feita no fim dos anos de 1920, pertencente à Lina), uma imagem que parece ser de uma santa, fantasias, bonecos em miniatura, um caminhãozinho, jogos, um conjunto de peças de montar, uma caixa de arma de brinquedo e uma grande tela pintada por Enrico Bo (pai de Lina), misturando brinquedos artesanais e industrializados. A parede oposta a entrada, recebeu dois quadros com brinquedos (10), dispostos em sua parte superior, para que o carrossel não as escondesse. A boia em formato de cobra encontrava-se próxima ao carrossel, indicando uma setorização da área destinada à brincadeira. Os elementos indicados pelos números 2, 3 e 4 eram mesas

expositivas que expunham brinquedos antigos, a cidade Playmobil e geringonças³⁰ do mestre Molina respectivamente.



Figura 56. Exposição *Mil brinquedos para a criança brasileira*, vista do armário com bonecas, jogos e a pintura de Enrico Bo (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p. 15)

³⁰ As geringonças do mestre Molina eram conjuntos de bonecos animados que retratavam cenas cotidianas.



Figura 57. *Exposição Mil brinquedos para a criança brasileira*, cercadinho proposto por Lina (RIBEIRO, 2015, p. 230).



Figura 58. Vista da exposição *Mil brinquedos para a criança brasileira*, no dia da abertura; no primeiro plano, crianças brincando na boia (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 114).



Figura 59. Vista da exposição *Mil brinquedos para a criança brasileira* no dia da abertura. À direita nota-se um cercadinho proposto por Lina (RIBEIRO, 2015, p. 230).

Uma vez que não há textos de Lina referentes à concepção curatorial ou espacial, supõe-se que a divisão expográfica tinha a função não apenas de setorizar, mas de sublinhar as diferenças entre os objetos. Retomando *Design no Brasil: história e realidade* – exposição que também expressava a dicotomia entre o artesanal e o industrial – é provável que a intenção de Lina fosse a mesma: a de comparar a qualidade técnica e estética dos produtos artesanais com a dos industriais e explicitar o caráter desordenado da industrialização brasileira que, através do trabalho alienado e mecânico, subsidiou o desenlace do vínculo entre arte e trabalho.

Novamente, Lina resgata diretrizes projetuais utilizadas em exposições anteriores: a disposição dos elementos de maior altura nas extremidades da sala expositiva e os elementos mais baixos na região central, privilegiando um espaço sem obstruções visuais; a utilização da parte aérea, com a instalação de pipas, bandeiras, flores e balões, adicionando camadas de cor e de textura; a seleção de grande quantidade de peças, tornando o espaço expositivo densamente ocupado; e o uso de materiais de baixo custo, sendo a maior parte do mobiliário expositivo feita em madeira, aparentemente em pinho, como nas exposições anteriores.

Em oposição às ambiências alcançadas em *Bahia no Ibirapuera* e *A mão do povo brasileiro*, a densidade espacial, a justaposição e a aglomeração de peças presentes nesta mostra remetiam mais às grandes coleções do que a força do

coletivo, e tem na polaridade proposta seu principal fator. O tema da mostra, os objetos expostos, a possibilidade de interação e a configuração espacial (espaço amplo e não fragmentado) atraíam o público e contribuíam para a imersão no tema. O sucesso da abertura da exposição, registrado nas fotografias, permite imaginar que esta tenha tido grande fluxo de visitantes, assim como a exposição anterior.

Em 1984, Lina concebe a mostra *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*. Comparativamente às exposições realizadas anteriormente no Sesc Pompeia, esta traz de volta a pujança da arquiteta e seu envolvimento global. Neste momento não há parceria com MASP e Lina divide a coordenação da exposição com Glaucia Amaral de Souza. Sabe-se que nas duas mostras anteriores, Lina foi responsável pela concepção expográfica, pela montagem e colaborou na curadoria, entretanto, as parecerias com o MASP e o NDI parecem ter limitado sua participação. A redução de sua atuação na curadoria e na concepção dos textos são claros indicadores desta restrição. Em *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, Lina retoma uma posição central: idealiza o catálogo, a curadoria, o projeto expográfico, as atividades extras, o cartaz (em parceria com Victor Nosek) e sugere a criação de um cardápio específico para que o restaurante, durante a exposição, servisse comida caipira aos frequentadores. É incontestável que *Design no Brasil* e *Mil brinquedos para a criança brasileira* faziam ecoar a assinatura de Lina, contudo, a retomada de sua autonomia como arquiteta-curadora transparece com a volta às temáticas engajadas, ao manifesto de denúncia e à defesa do tema proposto.

Esta exposição representa a volta à temática popular sem que esta aparecesse em contraposição direta ao industrial. A mostra tinha como finalidade retratar traços culturais de comunidades rurais conhecidas como caipiras, suas construções e objetos de uso cotidiano, enquanto denunciava as precárias condições ainda vigentes no interior rural, posicionamento expresso abertamente no catálogo, cujo texto principal é de autoria de Lina:

Agências Especializadas de Cooperação da O.N.U. [sic] programam, desde o fim da 2ª Guerra Mundial, planos experimentais para os países subdesenvolvidos, sugerindo a utilização, para a solução do problema da habitação popular, de sistemas “tradicionais” como o uso do barro, tijolos crus, pau-a-pique, sapé, taquara etc.

Bem: o barro para o Terceiro Mundo, o concreto e o aço para os acima do Equador. Barbeiros à parte (insetos transmissores da Doença de Chagas) o barro não é um material alegre, isto é, é uma espécie de Memento Mortis [sic]:

“pulvis es et in pulverem reverteris”

(A Bíblia)

[...]

Que viva François Hennebique, pioneiro do concreto armado!

Esta é uma exposição “piegas”.

[...]

[...] não é saudade, a história não volta e não é “Mestra”.

É um adeus e, a um tempo, o convite à documentação da história do Brasil.

É uma exposição política, está claro.

É uma exposição dedicada também ao público de consumo, obrigado a “perder” os objetos que, ao invés de serem jogados fora, deveriam acompanhá-lo ao longo da vida.

Num certo sentido é uma Exposição de Arte, mas a Arte não consola nem tira ninguém da fome, sede e privação. Afirmar o contrário, é querer compatibilizar a vida humana com a miséria, é imobilismo, e o pior nas sociedades humanas é o imobilismo. O que precisa deixar bem claro é que ficar apenas na fase de identificação das artes de uma comunidade é uma forma de achar um tranquilizante [sic] para os que não tem sono na hora da sesta; é um dar voltas literárias em torno dos “castelos”.

Mas a poesia, mais do que a Arte, pode servir às vezes de anti-imobilismo, de isca.

Para os “Caipiras – Capias – Pau-a-pique”, o problema é imediato e contingente: “ter que ir embora”, como na velha toada sertaneja:

... não é muito bom
deixar a terra da gente
ter que ir pra muito longe
onde tudo é diferente...

Importante é construir uma outra realidade (BARDI, L. B., 1984a, n.p.).

Com um grande poder de síntese, Lina faz neste curto texto uma compilação de informações essenciais acerca de seu posicionamento frente ao tema e sobre a exposição em si. Nota-se uma separação clara no texto: a primeira parte consiste numa crítica objetiva às recomendações da ONU. Apenas num segundo momento o texto se dedica à exposição. O embate com a proposta da ONU ratifica o discurso levantado por Lina sobre a função social da arquitetura, que deveria englobar habitação social e equipamentos culturais de qualidade para todos, bem como a construção e o planejamento de cidades saudáveis, funcionais e inclusivas, valendo-se para isso das novas tecnologias construtivas. Inconcebível seria, para Lina, aceitar a proposição de se construir moradia popular com barro depois da *Unité d'Habitation* (concluída em 1952) projetada por Le Corbusier e construída em concreto armado. Ela acreditava numa prática arquitetônica equitativa: por que o concreto armado para os países ditos desenvolvidos e o barro para os ditos subdesenvolvidos? Lina completa seu parecer com uma saudação a François Hennebique, pioneiro do concreto armado, numa clara provocação e exaltação ao criador do processo construtivo que possibilitou algumas de suas grandes obras. A exaltação do concreto armado e a consequente rejeição ao barro no contexto

arquitetônico evidenciam que Lina não se alinhava a um elogio saudosista ao popular, mas que defendia o acesso universal às novas tecnologias, ainda que reconhecesse a importância histórica de métodos construtivos tradicionais.

Iniciando a segunda parte do texto, ela reconhece se tratar de uma exposição piegas. Essa afirmação confirma o tom passional assumido por Lina, e possivelmente se referia à reprodução fiel das construções caipiras, que poderia sugerir um desejo de resgate ao passado. No entanto, ela insiste em declarar o caráter documental da mostra, assim como sua oposição a uma nostálgica volta ao passado, ratificando que esta exposição deveria ser um adeus e assumindo abertamente uma abordagem política. A representação do modo de vida caipira não foi feita em tom de elogio ou nostalgia e, sobretudo, não era uma tentativa de resgate de técnicas construtivas como solução para o déficit habitacional. A exposição era um registro documental que tinha como intuito informar, proporcionar uma experiência de imersão e, principalmente, denunciar a permanência destas técnicas de construção no interior do Brasil.

Lina retoma novamente o dilema dessa se tratar ou não de uma exposição de arte. Ela havia declarado que *Design no Brasil* não o era; no catálogo de *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, ela afirma que esta seria uma exposição de arte “num certo sentido” (BARDI, L. B., 1984a, n.p.). Considerando o trajeto de Lina e seu engajamento na inserção da arte popular nos espaços museais, deduz-se que, por esta mostra aproximar-se de *A mão do povo brasileiro* e *Repastos*, na medida em que resgata a relação entre arte e trabalho, nada impediria que ela fosse considerada pela arquiteta uma exposição de arte. Ainda assim, Lina abstêm-se de uma tomada de posição precisa, e os motivos que a levam a tal afirmação não parecem claros. Contudo, mais importante que este impasse é a denúncia feita por ela na parte final do texto, quando afirma que a arte não basta quando se trata de graves problemas sociais e que não é suficiente identificar e catalogar a arte popular sem denunciar a manutenção do atraso e da miséria. Lina já havia declarado que tudo o que se compatibilizasse com a miséria deveria ser destruído, (BARDI, L. B., 2008, p. 192). Ela agora reconhecia que era necessário um passo adiante, reconhecimento este que sugere uma provocação aos defensores do folclore, que frequentemente exaltam e romantizam a arte oriunda da pobreza, e possivelmente uma *mea-culpa* por ter não ter alcançado resultados sociais expressivos, apesar do esforço de valorizar a arte popular e denunciar a miséria em suas exposições. Lina

finaliza seu texto com um alerta à urgência dos problemas rurais e de seu consequente êxodo, afirmando a necessidade de se construir uma outra realidade. É interessante notar a substituição do tom conciliador de Bardi, nos catálogos anteriores, pelo tom incisivo e crítico de Lina. Recuperando o fôlego perdido, ela escreve de maneira concisa e direta, e sempre com nuances de ironia.

O texto inicial do catálogo foi escrito pelo novo presidente do Sesc (Abram Szajman) e apresentava alguns pontos em comum com o discurso de Lina, como a crítica ao imobilismo, destacando, sobretudo, a importância do conhecimento do outro para que houvesse respeito mútuo e o entendimento de si próprio (SZAJMAN, 1984, p. 3). O catálogo inclui um texto de Carlos Rodrigues Brandão³¹, intitulado *Caipiras de São Paulo: camponeses*, através do qual o autor esclarece estereótipos e preconceitos acerca da cultura caipira e disserta brevemente sobre a história da ocupação do interior de São Paulo e sobre a importância dos camponeses para a consolidação das cidades, apesar de viverem em precárias e violentas condições.

O viés documental do catálogo é ratificado através da inserção dos mapas e fotografias das viagens de pesquisa, dos registros da abertura da exposição, de páginas do livro de assinaturas dos visitantes e da montagem da exposição. Esta foi uma montagem atípica: um casal (Antonio José e Tereza Maria) do sul de Minas Gerais foi convidado para construir *in loco* as edificações previstas. Todo o processo da construção foi registrado e inserido no catálogo, ao lado de um texto com as instruções construtivas fornecidas pelos responsáveis. Em sua primeira edição (1950), a revista *Habitat*, coordenada por Lina na época, havia publicado uma reportagem com o título “Amazonas: o povo arquiteto”. Infere-se, então, que Lina já legitimava o conhecimento construtivo popular, sobretudo da população mais pobre, que tem a necessidade de aprender a erigir suas casas, sendo esta, a única forma de garantirem suas moradias.

³¹ Carlos Rodrigues Brandão é psicólogo, mestre em Antropologia e doutor em Ciências Sociais e desenvolveu muitos trabalhos com foco em antropologia camponesa, cultura popular e educação.

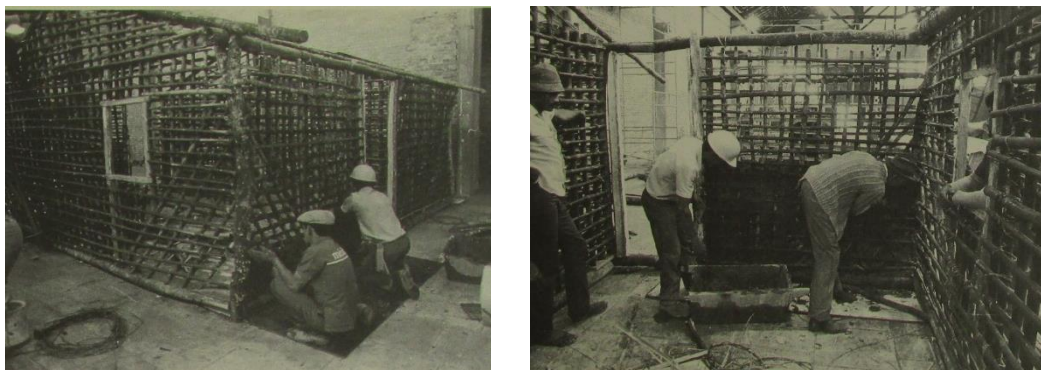


Figura 60. Processo de construção das casas em pau-a-pique para a exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*. Vista externa (A) e vista interna (B) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).

Complementando a parte informativa e educativa do catálogo, constavam textos de diversos estudiosos acerca da temática caipira, assim como a programação paralela, que contou com shows de duplas sertanejas, circo-teatro, cinema, seminários, oficinas, feiras de trocas e truques de animais. Finalizando a publicação, um panorama das exposições realizadas no Sesc Pompeia, um texto sobre a unidade e a ficha técnica expositiva extremamente detalhada. Isto posto, é patente que havia o desejo de contextualizar a mostra, de explicar e quebrar estereótipos, de registrar o processo de pesquisa, de construção e de montagem, além da exposição já pronta. O lançamento do catálogo ocorreu no dia 27 de dezembro de 1984, mais de dois meses após o fim da mostra, entretanto, seu caráter informativo, mesmo que em menor proporção, esteve presente no folheto distribuído durante exposição, no qual constavam os textos do presidente do Sesc, de Lina Bo Bardi, de Carlos Rodrigues Brandão, a fotografia do casal responsável pelas construções e a ficha técnica.

Instalada igualmente no salão das exposições, esta foi a que mais se diferenciou espacialmente; as outras mostras ocorridas no Sesc, guardadas suas características próprias, apresentaram aspectos projetuais similares, como a separação em polos temáticos, a utilização de grandes armários e densa ocupação. Esta exposição, por sua vez, era mais esparsa e possuía especificidades divergentes, dado que pressupunha a inserção de edificações construídas *in loco* e pretendia trazer para aquele contexto um universo preexistente.

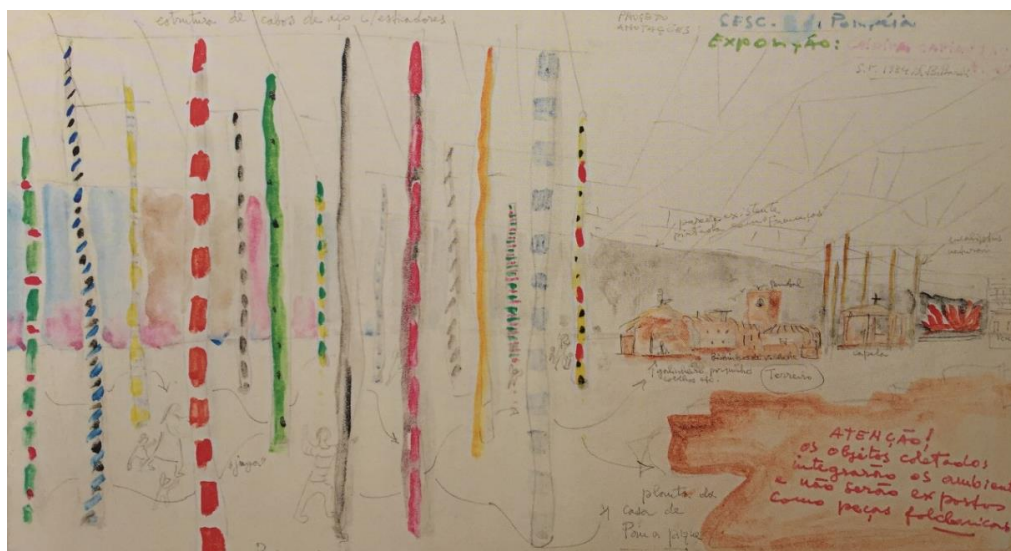


Figura 61. Perspectiva da exposição *Capiaus, capiaus: pau-a-pique*, feita por Lina Bo Bardi. (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 117).

A perspectiva acima indica a atmosfera e o esquema espacial desejados. Para receber o público, Lina criou uma instalação que chamou de *Bosque de paus-mastro*, numa referência aos mastros de festas juninas. A área do bosque era composta por vários mastros criados por Lina e confeccionados coletivamente por ela e pela equipe do Sesc. Cada mastro simbolizava algo ou homenageava alguém, e contava com sua identificação colocada no chão. Foram feitas homenagens a figuras diversas, como Max Bill, Marechal Rondon, Francisco Brennand, entre outros. É possível ler este bosque como uma área de transição entre o espaço urbano, contexto de chegada dos visitantes, e o universo rural representado na exposição; os desenhos e fotografias permitem observar que se tratava de um espaço constituído por muitas cores, cuja atmosfera delicada remetia ao sonho e à fantasia, propiciando uma inserção lenta no enredo expositivo. Lina iniciava a exposição com um espaço de transição mais poético que documental.



Figura 62. Croqui dos paus-mastros da exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, feitos por Lina. (LATORRACA, 2014, p. 183).

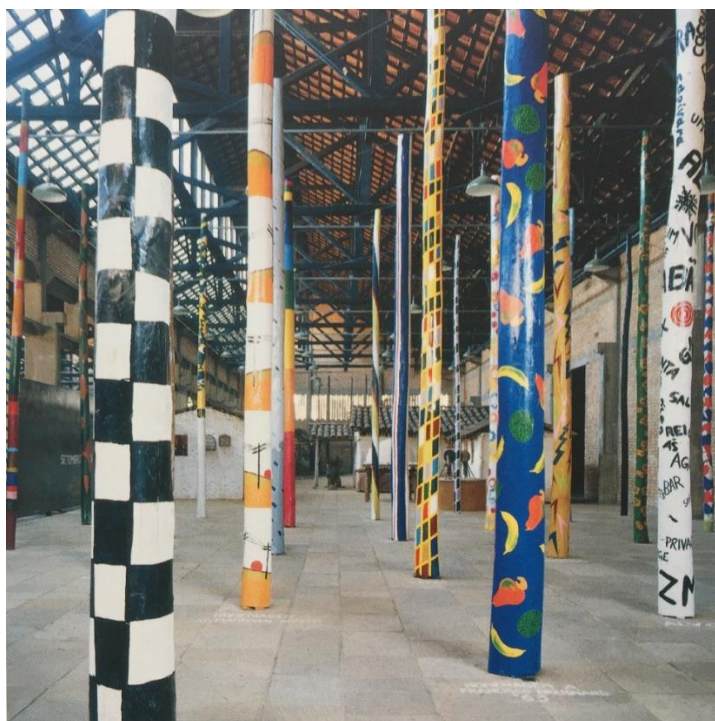


Figura 63. Bosque de paus-mastro da exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 116).

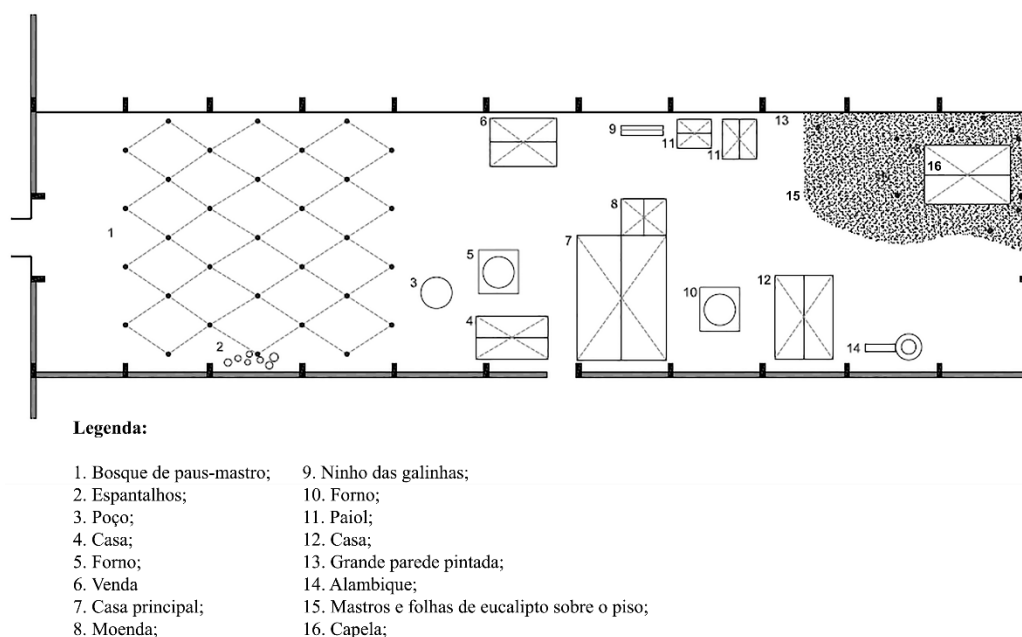


Figura 64. Planta baixa da exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (RODRIGUES, 2008, p. 100).

Com auxílio da planta baixa reconstituída por Rodrigues (2008), percebe-se que a área destinada aos paus-mastro (1) se encontrava bem próxima ao acesso à exposição e tem como linhas tracejadas a representação do sistema de cabos de aço que sustentavam os mastros. Nota-se que a este espaço de transição foi destinada uma área significativa se comparada ao espaço total da exposição, atestando sua importância no todo. Próximo ao bosque, representado pelo número 2, encontrava-se um grupo de espantalhos confeccionados por Elias Rocha, de Piracicaba (RODRIGUES, 2008, p. 102) – elemento utilizado nas plantações do interior e produzido por um artista inserido nesse contexto.

Uma vez mais Lina opta pelo isolamento da área expositiva. Desta vez, ela projetou uma grande parede com pintura concebida por Leone Miroglio, que fazia referência à passagem do tempo através de inscrições como “agosto mês da fumaça” e “setembro mês da garoa”. Este elemento de divisão ocupava toda a extensão entre a sala expositiva e a área de convivência, situada ao lado. A pintura, que havia sido prevista nos croquis de Lina, era composta por manchas, numa profusão cromática que colaborava com a linguagem onírica do bosque de mastros, porém, se fazia presente em toda a extensão da exposição, incluindo a área das edificações.



Figura 65. A grande parede da exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, fotografia colorida da parede com os paus-mastro (A) (VAINER; FERRAZ, 2013, p. 116) e fotografia em preto e branco da grande parede paus-mastro e uma das casas (B) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).

O fim do bosque sinalizava o início da parte destinada à representação do universo caipira. A partir de então, o público era convidado a conhecer (público urbano) ou a rememorar (público que havia migrado do interior para São Paulo) típicas construções do contexto rural e a imaginar como seria a rotina em vilarejos do interior do Brasil. A lógica espacial proposta para *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* se pautava na reprodução da dinâmica espacial do povoado caipira, com suas principais edificações de uso cotidiano, ligadas à moradia, subsistência, cultura e religião. Rodrigues (2008) indica a edificação representada pelo número 7 como a casa principal. Circundando-a, e também construídas em pau-a-pique, duas casas menores (4 e 12), o poço (3), dois fornos de barro (5 e 10), o alambique em funcionamento (14), e a moenda (8), construída como anexo da casa principal. Erigidas com os métodos construtivos tipicamente rurais, as casas foram ambientadas com objetos provenientes das viagens de pesquisa: mobiliário (cômoda, camas, berço, cadeiras) colchas, vassouras de palha, todos os itens dispostos de modo a tornar a ambientação mais próxima do real. Do lado oposto ao das casas, situava-se a venda, construída com tijolos de barro, repleta de produtos: gaiolas, garrafas de bebidas, chapéus e cartazes de duplas caipiras. Ao lado da venda, o galinheiro e dois paióis – que segundo Rodrigues (2008) tinham função de depósito de instrumentos de trabalho. O catálogo também faz menção a um chiqueiro, que pela lógica espacial, poderia ser o cercadinho de madeira ao lado do paiol indicado por Rodrigues (2008). No dia da abertura da exposição foram levados alguns animais para o espaço expositivo: uma vaca, um porco, galinhas, patos e coelhos, que figuram na ficha técnica do folheto e do catálogo da mostra.

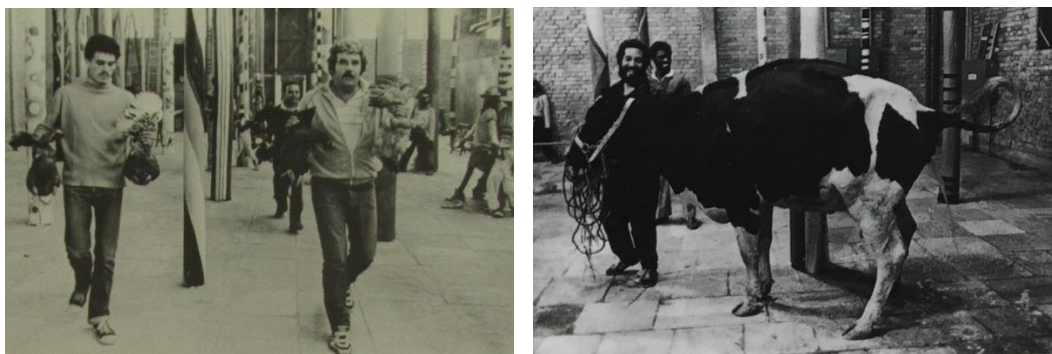


Figura 66. Abertura de *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*. Chegada das aves (A) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.) e a chegada da vaca (B) (FERRAZ, 2008, p. 244).



Figura 67. Vista geral da *exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, a partir da área da capela. À esquerda as casas e a moenda; à direita, o chiqueiro, o paiol e ninho das galinhas; ao fundo, o bosque de paus-mastro (FERRAZ, 2008, p. 245).



Figura 68. Interior das casas construídas para a exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*. Berço com colcha de fuxico (A), quarto com mobiliário e viola (B) (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).

A capela era o último elemento construído, sem paredes que a limitassem, exibindo somente uma cobertura de palha, o piso de terra batida e um altar. Emanando uma atmosfera quimérica, este recinto se configurava como um espaço permeado pelo misticismo, de modo similar ao *Bosque de paus-mastro*. A ambientação era delicada e acolhedora: da cobertura, como mostra a imagem a seguir, pendiam flores e correntes de papel típicas das festas caipiras; ao fundo encontrava-se o altar que recebeu algumas imagens de santos, flores de papel e um crucifixo. Destacando e demarcando a área, Lina instalou outros mastros, como os da primeira seção, porém sem pintura, e acrescentou folhas de eucalipto no chão, resgatando seu uso em *Bahia no Ibirapuera*, resgate este que reforçava a transição para um espaço de natureza diversa e acrescentava elementos sensoriais: textura, cor, cheiro e som. O catálogo da mostra registrava um dado curioso: pedidos feitos pelos visitantes foram deixados aos santos da capela. De pedidos relacionados ao amor, passando por segurança profissional até um pedido pelas “diretas já” (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.). O episódio pode ser lido como uma adesão ao universo lúdico proposto por Lina, uma vez que alguns se renderam ao “fazer de conta” e imergiram na atmosfera do sagrado representada pela capela.

Os pedidos deixados na capela indicam que os santos que lá estavam eram São Gonçalo do Amarante, conhecido no Brasil como santo dos violeiros e casamenteiro para mulheres mais velhas, e Santo Antonio, conhecido como santo casamenteiro e muito festejado nas festas juninas. Na ausência de qualquer ligação

aparente entre os santos e o uso de folhas de eucalipto na religião católica, é razoável supor que seu resgate tenha sido exclusivamente sensorial e estético.

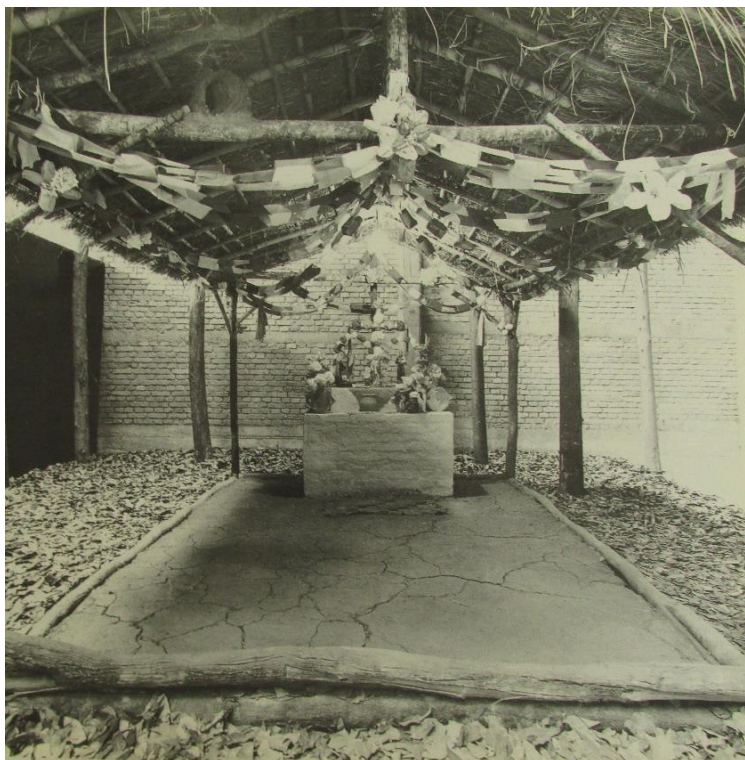


Figura 69. Vista da capela da exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (BARDI, L. B. et al, 1984a, n.p.).

Caipiras, capiaus: pau-a-pique caracterizou-se como uma exposição documental, temática, regional e popular, com conteúdo combativo que retomava o tom das exposições anteriores ao Sesc Pompeia. Nesta mostra, mais do que transcender a expografia e a cenografia, ao inserir a arquitetura construída no espaço expositivo, Lina fundiu estas três vertentes de seu trabalho num só amálgama, no qual torna-se difícil identificar e compreender as fronteiras entre uma e outra. Esta mescla entre teatro (cenografia), arquitetura e expografia se configura como um dispositivo facilitador do jogo: ao adentrar no *Bosque de paus-mastro* e imergir neste novo enredo, a imaginação se liberta para jogar: o público se permite “fazer de conta” e vivenciar aquela “realidade” transversal a sua. Lina promovia, então, um campo de jogo estranho à vida real, onde o ambiente criado era menos uma reprodução e mais um subsídio para se entrar num lugar onde a suspensão da realidade era permitida.

Lina, contudo, propôs que esta cenografia fosse construída conforme os métodos tipicamente rurais para, além de estimular a imersão no jogo, provocar

uma reflexão sobre a discrepância entre os métodos construtivos disponíveis nas capitais e nas cidades do interior. Denunciando a persistente existência de métodos ultrapassados e, ao mesmo tempo, alertando para a necessidade da universalização do acesso aos métodos mais eficientes. Para simbolizar e ratificar a premência desta universalização, reproduz-se aqui o depoimento de Tereza Maria Mota, uma das responsáveis pelas construções de pau-a-pique da exposição (em reportagem da Folha de S. Paulo, intitulada *Casa de arquiteto, parede de barro*): “Casa de pau-a-pique é bom, mas bem que eu gostaria mesmo de viver numa casa de tijolo com teto forrado” (GONÇALVES, 1984). Ela, na época, morava há 18 anos numa casa de pau-a-pique e, a cada três meses precisava repará-la, com ajuda do marido, devido ao desgaste natural do barro.

Em 1985, Lina concebe *Entreato para crianças*, aberta ao público de março a agosto daquele ano. Imersa numa atmosfera onírica, esta exposição combinava ciência e fantasia e trazia uma dinâmica espacial na qual os protagonistas eram as crianças e os bichos. Com um olhar mais atento, entretanto, percebe-se que Lina abordava questões não visíveis num primeiro momento, como será visto adiante. Nesta mostra, Lina foi capaz de unir diversas tendências expográficas, uma vez que inseriu objetos de arte (ainda que não usuais), participação do público e o caráter didático típico de museus de História Natural, num só projeto. Além disso, Lina inseriu algo estranho ao espaço expositivo, conduta já recorrente em sua atuação profissional, desta vez, um baratário³². Segundo Marcelo Suzuki³³, em entrevista concedida à Rodrigues (2008), esta decisão, somada ao desenho de uma barata no cartaz da mostra, fez com que a *Brastemp* – que não queria ser associada a baratas – retirasse o patrocínio da exposição.

O cartaz, feito por Lina e Nosek, marcava o caráter fantasioso da mostra: três figuras em escalas diferentes entre si dividiam a cena: uma formiga, uma barata (ambas desenhadas) e uma criança, que, segundo Rodrigues (2008), era uma fotografia antiga de Lina, acompanhadas da seguinte frase: “não pise as formigas, não mate as baratas” (BARDI, L. B. 2008, p. 246). Esta peça gráfica se relacionava com a atmosfera onírica proposta por Lina na exposição: naquele espaço as escalas

³² Viveiro de baratas.

³³ Marcelo Suzuki, arquiteto, foi colaborador de Lina em diversos projetos como o Teatro Polyteama, o projeto de recuperação do centro histórico de Salvador, a Casa do Benin, a Casa do Olodum, a Fundação Pierre Verger, as exposições no Sesc Pompeia, entre outros.

poderiam se transformar, não se tratava da vida cotidiana, onde seres humanos são maiores que baratas e formigas, mas um lugar distinto dentro dela (o espaço do jogo), onde as regras poderiam diferentes. Efetivamente, não se configurava um cartaz atrativo para crianças: dois enormes insetos e a fotografia um tanto estranha de uma criança. Essa mistura e estranheza imprimiam no cartaz um tom *nonsense*, que se conectava à liberdade e à imaginação permitidas no jogo. O texto da exposição ilustrava o universo proposto por Lina:

Esta exposição é apenas o barulhinho de uma engrenagem que inicia um movimento, um pequeno convite à ciência e à fantasia. É um convite à terrível lógica das crianças, que tanto se aproxima do rigor científico.

[...] Para além dos bichos amigos (o Pet dos ingleses) há bichos vagabundos visíveis ou quase invisíveis, os bichos caseiros, aranhas, besourinhos, ratinhos, todos eles estrelando a casa na espera da bomba do pesticida.

Está claro (ou não está claro) que existe (ou podem existir) zonas 'cinzentas', isto é, intermediárias entre o branco e o preto, zonas que permitem a convivência, o respeito e a atenção, que não permitem que as formigas sejam pisadas, as baratas achatadas a esmo, bichinhos gentis mortos de uma mãozada, assim como flores amassadas na planta, galinhos desfolhados por um interlocutor ou conservador distraído.

Esta exposição é também uma chamada para a Imaginária Brasileira, isto é, a ligação do povo brasileiro com os Bichos (BARDI, L. B., 2008, p. 246).

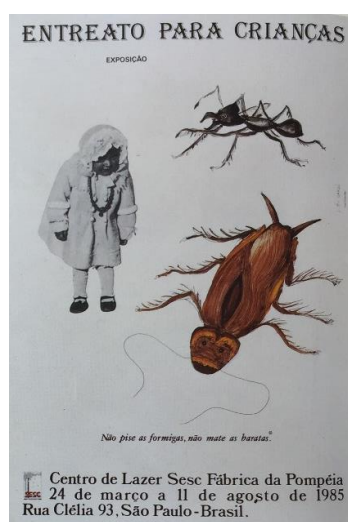


Figura 70. Cartaz de *Entreato para crianças*, feito por Lina Bo Bardi e Victor Nosek, (FERRAZ, 2008, 244).

O conteúdo do texto indica que, apesar do título, não se trata apenas de uma exposição infantil. De fato, a maioria das obras expostas era voltada para as crianças, mas Lina parece abordar sutilmente, outros pontos, algo sobre intolerância

e agressividade que fazem parte da lógica infantil, mas que permanecem nos indivíduos e os acompanham na vida adulta. O texto também pode ser lido como uma crítica ao longo e violento período de ditadura militar no Brasil (então próximo ao seu fim), bem como ao conservadorismo brasileiro, que seria capaz de “amassar uma flor na planta”. A proposta lúdica, promovida pela atmosfera onírica do espaço expositivo – onde as zonas cinzentas podiam existir –, poderia ser transferida para a relação entre pessoas fora do jogo.

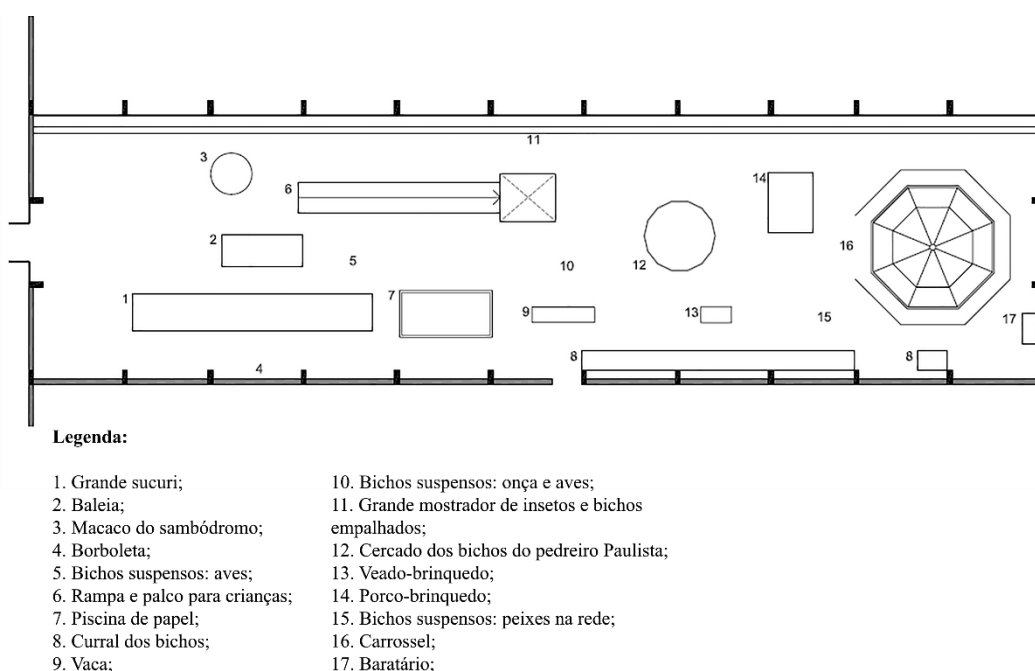


Figura 71. Planta baixa da exposição *Entreato para crianças* (RODRIGUES, 2008, p. 110).

Entreato para crianças foi instalada na mesma área das exposições antecedentes. Lina recupera a não-compartimentação espacial (permitindo a visão de todo o espaço) e o percurso livre, não pré-determinado. A parede concebida para isolar a sala expositiva (11), expunha a parte didática, apresentando uma catalogação de insetos dispostos em caixas sobre prateleiras e, na parte superior, animais empalhados. Construída em madeira, esta parede-estante relembra as muitas estantes e armários expositivos projetados por Lina, sobretudo, devido ao material, contudo, ao contrário das anteriores, esta não contava com profusão de peças, mas com áreas de foco permeadas por espaços livres, facilitando a leitura dos objetos expostos. A exposição contou também, com atividades complementares como filmes, sessões de teatro sobre a vida dos animais, área de desenho para crianças e debates sobre agrotóxicos, pesticidas e pragas (ABRAMO, 1985).



Figura 72. Parede expositiva de *Entreato para crianças*, com a catalogação de insetos e animais empalhados (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 119).

Representada pelo número 1 na planta de Rodrigues (2008) encontrava-se a grande sucure, brinquedo penetrável que recebia as crianças, que podiam atravessá-lo de ponta a ponta. Próxima a ela, a piscina de papel sonorizada, idealizada por Beth Bento³⁴ (7); O número 3 representa um grande macaco doado pela Mangueira, escola de samba do Rio de Janeiro. O mirante (6), situava-se próximo a parte central da sala expositiva e era acessado por uma grande rampa. Em croqui, Lina registra que este seria um espaço destinado a discursos, debates, e apresentações musicais de crianças. Tratava-se de um elemento que também permitia uma visão diferente do espaço, oferecendo outros pontos de vista. Rodrigues (2008) indica o número 2 como baleia (que teria sido inspirada na obra interativa presente na exposição *Pinocchio*, realizada em 1983 no Sesc Pompeia); contudo, a análise das fotografias disponíveis, indica não haver objeto entre a grande sucure, o macaco e o mirante, como sugere a autora.

³⁴ Artista e colaboradora de Lina.

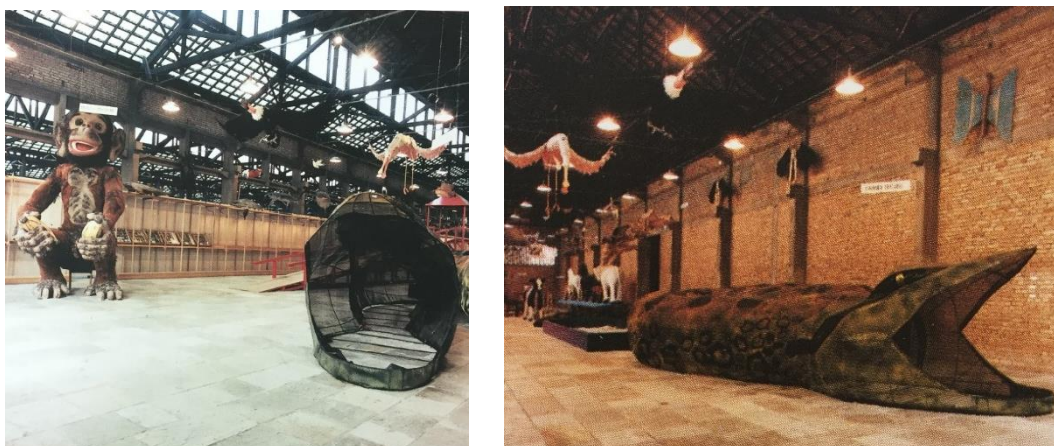


Figura 73. Vistas da exposição *Entreato para crianças*. Boneco de macaco doado pela escola de samba Mangueira e a grande sucuri, ao fundo a estante com os catálogos de inseto e o mirante (A) (VAINER; FERRAZ, 2008, página 119); a grande sucuri em primeiro plano e ao fundo, a piscina de papel e algumas esculturas de animais (B) (FERRAZ, 2008, p. 248).



Figura 74. Vista de *Entreato para crianças*, a partir da parte final da exposição. à esquerda, esculturas de animais, ao centro o cercado dos bichos e o mirante e à direita, o porco-balanço (FERRAZ, 2008, p. 249).

Além do macaco, havia outras esculturas de bichos, uma vaca (9) situada próximo à piscina de papel picado, um elefante, cavalos, um leão, entre outros, que foram colocados sobre um praticável na lateral direita da sala (8). Os números 13 e 14 são referentes ao *veado-brinquedo* e ao *porco-brinquedo*, esculturas grandes com as quais as crianças podiam interagir. Havia ainda um cercadinho (12) com os

bichos esculpidos por Paulista (artista e pedreiro que trabalhou na construção do Sesc Pompeia) e um carrossel (16). Complementando o seguimento da História Natural, Lina inseriu o polêmico baratário (17), um viveiro de baratas, e que segundo Suzuki em entrevista concedida à Rodrigues (2008) foi um dos motivos para que Lina fosse demitida do Sesc. O espaço aéreo da exposição foi explorado através da inserção de animais pendentes, borboleta (4), onça (10) e aves (5) e peixes numa rede (15), sem ligação necessária com animais voadores, afinal, aquele era um espaço de jogo onde as regras eram outras. É interessante observar que assim como no cartaz, os animais da exposição não apresentavam escala correspondente nem com a realidade nem entre si, contribuindo também para a manutenção desta atmosfera onírica. A perspectiva desenhada por Lina, afim de fornecer as diretrizes projetuais, permite entender a atmosfera desejada por ela e se aproxima bastante do resultado final alcançado.



Figura 75. Croqui de *Entreato para crianças* feito por Lina (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 118).

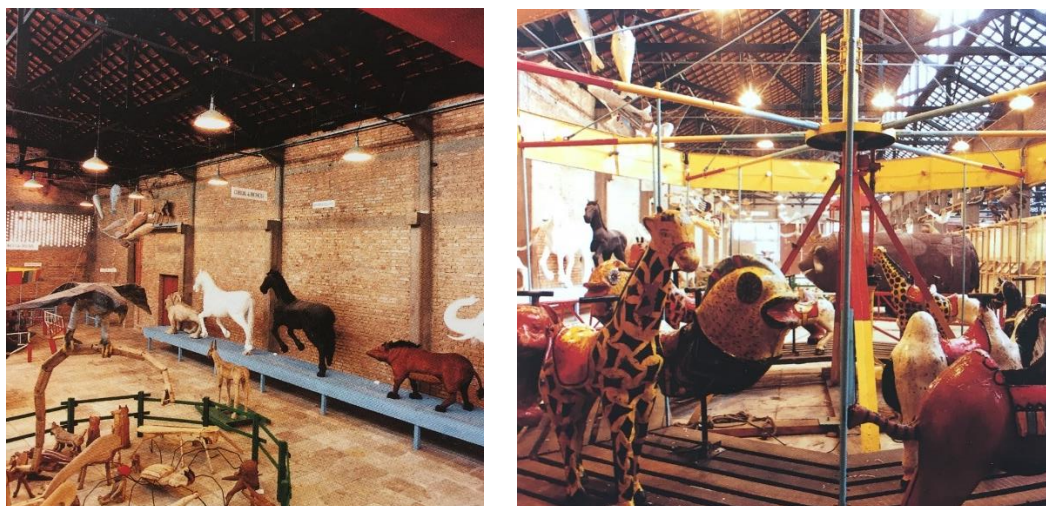


Figura 76. *Entreato para crianças*. Vista do cercadinho e do curral dos animais (A) e vista do carrossel (B) (FERRAZ, 2008, p. 149).

Nota-se, portanto, uma dinâmica espacial pautada nos ritmos promovidos pelas diferentes formas de interação propostas; ora a velocidade e o movimento, ora a pausa e a atenção focada. Esta particularidade fortalecia a atmosfera lúdica da exposição, dado que, segundo a visão de Huizinga (1971), o movimento e o ritmo se configuram como características do jogo.

Dada a relação de Lina com o teatro, é possível suspeitar que a escolha do título da exposição tenha nela sua origem: *entreato* configura o intervalo entre dois atos de uma peça teatral; ademais, o teatro pode apresentar características lúdicas, na medida em que, numa pausa da vida cotidiana, permite que se instaure uma outra “realidade” ainda que momentânea. Como visto anteriormente, Huizinga (1971) considera o jogo como um intervalo da vida cotidiana, uma suspensão da vida real, um período em que é permitido “fazer de conta”. Ainda segundo ele, no jogo, as pessoas se permitem fazer coisas diferentes, coisas que não fariam em seus contextos cotidianos. O jogo parece permitir que o senso de autocensura se afrouxe. *Entreato para crianças* se insere exatamente neste contexto, foi uma tentativa de proporcionar um intervalo, uma pausa na rotina e nas relações das pessoas, trazendo a oportunidade de se inserir num mundo à parte, no qual novas relações e possibilidades podiam ser construídas.

Wisnik (2012), retomando Huizinga (1971), verifica na origem etimológica da palavra diversão (*divertere* em latim), uma ligação tanto com prazer quanto com desvio; divertir é “desviar-se da normalidade, da rotina diária, em direção a algo diverso, isto é, desviante, diferente. Ele acrescenta ainda, que *inludere*, que significa

iludir, “nomeia o ato de se colocar alguma coisa em jogo, e, portanto, transcender as necessidades imediatas da vida”. (WISNIK, 2012, p. 123-124). A experiência no Sesc Pompeia traz consigo esta característica desviante, desde sua concepção arquitetônica e, sobretudo, nas exposições montadas por Lina. A preponderância do lúdico permitiu que Lina evocasse esta condição de suspensão da vida cotidiana e instaurasse espaços onde o público pudesse imergir nesta experiência. Este caráter desviante esteve presente em todas as exposições estudadas no presente trabalho, cada qual imbricada com seus contextos e eixos temáticos. Entretanto, nas mostras realizadas no Sesc Pompeia, talvez pelo contexto espacial e institucional (não era um museu, mas um centro de lazer), Lina além de trabalhar com o desvio – questionando imposições, regras e paradigmas – empenhou-se em fornecer possibilidades lúdicas ao público a fim de contribuir com a nova relação do indivíduo com aquele lugar; transformando um espaço onde o trabalhador era explorado, em um local de liberdade, onde o desvio, o imprevisível, brincadeira e o prazer pudessem ser protagonistas.

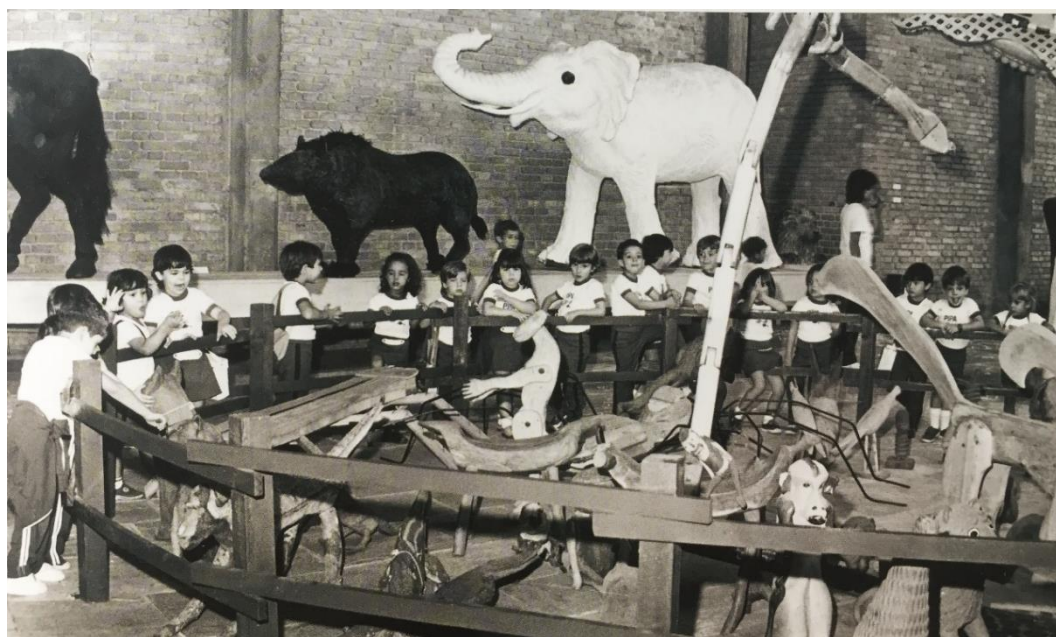


Figura 77. Crianças ao redor do cercadinho com bichos na exposição *Entreato para crianças* (VAINER, FERRAZ, 2013, p. 119).

Conclusão

A trajetória expositiva de Lina Bo Bardi, como muitas outras trilhadas por ela, era múltipla. Múltipla, pois livre para acolher uma diversidade temática marginal e aberta para receber grandes obras reconhecidas pela “alta cultura” ou bules e xícaras feitos do reaproveitamento de latas cujo destino seria o lixo. Múltipla, pois se permitia modificar com o tempo e se mostrou capaz de criar concepções espaciais dissidentes e de desenvolvê-las de acordo com o que cada exposição demandava, evitando apegar-se à pressupostos.

É devido também a este aspecto plural que o conjunto de seu trabalho expositivo permite – ou até mesmo demanda – uma diversidade de abordagens e de pontos de vista. O presente trabalho, com um recorte concentrado entre *Bahia no Ibirapuera* (1959) e *Entreato para crianças* (1985), propôs uma divisão pautada nos assuntos debatidos pela arquiteta e em suas abordagens acerca dos mesmos. É interessante observar que esta é apenas uma das formas de analisá-las e que não intenciona uma categorização estanque, mas facilitar o estudo e o desenvolvimento do trabalho.

Foi possível observar, nas exposições abordadas, uma espécie de percurso conceitual que se iniciou em *Bahia no Ibirapuera*, marcada pela defesa acerca da indistinção entre arte popular e arte erudita e pela inserção do regional no espaço expositivo. *Nordeste* (1963) manteve a discussão iniciada em *Bahia no Ibirapuera* e lançou um novo olhar sobre estas obras populares, através da associação entre a arte popular e o fazer técnico. Ambas traziam consigo o apelo à força coletiva da arte regional e podem ser entendidas como exposições cujos projetos espaciais não privilegiavam apenas a visão, mas os outros sentidos, como analisado à luz de Pallasmaa (2011). A partir de então, Lina começa a estruturar o vínculo entre arte

e trabalho que, como visto anteriormente, se expressou de forma intensa em *A mão do povo brasileiro* e *Repassos: exposição documento*, e trouxe desdobramentos para *Design no Brasil: história e realidade*. Inferiu-se que Lina compreendia a arte como uma condição humana que ganhava expressão através do trabalho e, para embasar a discussão, buscou-se o conceito de *homo faber* e a visão de Ruskin e Morris acerca do embate entre o artesanal e o industrial, confrontando-as com as concepções de Lina. Concluindo o percurso, notou-se que Lina partia da relação com o trabalho para a abordagem das relações lúdicas do homem e, para tanto, passou a conceber espaços expositivos que operavam como terrenos de jogo, estimulando a suspensão da vida cotidiana e criando um “entremeio”, um lugar estranho à vida cotidiana, onde o jogo podia se estabelecer. Estas exposições – *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982-1983), *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984) e *Entreato para crianças* (1985) – tornavam-se, portanto, lugares onde uma realidade outra se instaurava, ainda que forma temporária. Regendo a investigação acerca desta nova abordagem, recorreu-se aos conceitos de jogo de Huizinga (1971) debatidos por Wisnik (2012). Observou-se também que esta nova abordagem expográfica vinculava-se ao projeto global do Sesc Pompeia, que havia transformado o espaço da antiga fábrica no lugar do prazer, da cultura e do descanso.

A adoção de um espaço avesso à neutralidade mostrou-se prática recorrente nas exposições aqui abordadas, assim como a instauração de uma atmosfera geral que permitia maior imersão do público. A inserção de objetos e temas estranhos ao âmbito expositivo também se apresentou como uma marca, assim como a preferência por espaços com livre circulação, sem compartimentação espacial, permitindo autonomia do público ao percorrê-los. A defesa incisiva, presente em (quase) todas as exposições, também se mostrou relevante, tal qual a participação global da arquiteta na maioria delas.

É interessante acrescentar que embora as exposições aqui analisadas tenham sido realizadas há mais de trinta anos e *Bahia no Ibirapuera* há quase cinquenta, elas continuam trazendo contribuições tanto para a prática arquitetônica quanto para o debate do papel das exposições e das instituições culturais. Entretanto, apesar de continuarem atuais em diversos aspectos, é preciso olhar para as exposições de Lina, não como modelos a serem seguidos à risca, mas como exemplos de práticas

expositivas que além de promoverem uma aproximação do público com a arte, traziam para o debate temas relevantes. É necessário, portanto, entender que é possível aprender com Lina sem, contudo, ter a necessidade de recuperá-la integralmente.

É neste sentido que esta dissertação aponta como desdobramento um possível estudo acerca da tendência à remontagem das exposições de Lina Bo Bardi e a consequente sacralização de seus projetos. É sabido que o MASP propôs, em 2016, a exposição *A mão do povo brasileiro 1969/2016* como uma reencenação da exposição realizada em 1969, mantendo as tipologias dos objetos e a estrutura principal do projeto expográfico. As relações espaciais entre as obras, a expografia, bem como a atmosfera da exposição ficaram muito próximas do que se presume ao analisar fotos, croquis e depoimentos. Como exposição didática, a fim de possibilitar que as exposições de Lina Bo Bardi sejam conhecidas, a reencenação pode ser interessante, porém reproduzir uma exposição mantendo seu conceito e seu projeto expográfico num momento histórico diferente, pode ser um tanto problemático. As conjunturas política, social e artística nas quais Lina projetava suas exposições influenciavam desde a escolha das peças até a concepção espacial. Analisando o desenvolvimento histórico de seus argumentos teóricos e curatoriais, as reencenações parecem ainda mais complicadas, visto que retiram a exposição de seu contexto, cindindo o caminho argumentativo desenvolvido por ela ao longo dos anos. Constatou-se que depois de *A mão do povo brasileiro* (1969), Lina apresentou novas abordagens e interpretações que podem ser lidas como uma revisão acerca de argumentos anteriores, como visto no estudo da exposição de 1969 e de *Design no Brasil*. Reencenar *A mão do povo brasileiro* mais de quarenta anos depois, sugere uma desconsideração do processo argumentativo da arquiteta, imprimindo maior relevância à dinâmica espacial da exposição e à inserção de objetos não usuais ao espaço museal – ainda que estes não apresentassem mais o impacto obtido em sua exibição inicial.

O Museu da Casa Brasileira (MCB), também em São Paulo, realizou a exposição *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* em 2014, uma retrospectiva do trajeto expográfico da arquiteta na qual alguns de seus trabalhos foram remontados. Nota-se que, por apresentar remontagens parciais e

fora dos locais de origem, a exposição ganha um caráter mais pedagógico e informativo e retém um distanciamento histórico que favorece a reflexão e o debate.

Ainda que manifestem o resgate de trabalhos de Lina de forma distinta, estas mostras provocam o questionamento acerca do ganho alcançado na retomada de exposições sem uma reflexão não só acerca da atualidade do tema, mas do resgate em si. O debate acerca do que parece ser uma fetichização e sacralização da obra da arquiteta faz-se necessário para que se entenda o lugar – no presente – de realizações artísticas pretéritas, e para a análise das implicações e possíveis contribuições que podem surgir destas iniciativas.

Referências bibliográficas

I EXPOSIÇÃO de cerâmica popular do Nordeste em São Paulo, [1949]. Recorte de jornal sem indicação de data e de paginação, Acervo MASP exposição arte popular pernambucana, pasta 1.

A MÃO do povo brasileiro. Minuta de texto de apresentação para a imprensa da exposição a mão do povo brasileiro. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 144.

ABRAMO, R. Bichos coloridos e crianças alegres. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 1985. Acontece no fim de semana, p.8.

ALMEIDA, E. **Repastos e a mão do povo brasileiro**. Transcrição de vídeo gravado para a exposição *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. In: LATORRACA, G. (org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, p. 206-207.

ARAÚJO, M. M. Carta do agreste pernambucano. **Diário de Notícias**, São Paulo, [1949]. Recorte sem indicação de data e de paginação. Acervo MASP, exposição arte popular pernambucana, pasta 1.

ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARDI, L. B et al. **Caipiras, Capias: Pau-a-Pique**. Catálogo da Mostra. São Paulo: Sesc Pompeia, 1984a.

BARDI, L. B et al. **Caipiras, Capias: Pau-a-Pique**. Folheto da Mostra. São Paulo: Sesc Pompeia, 1984b.

BARDI, L. B. A fábrica da Pompeia. In: VAINER, A.; FERRAZ, M (Org.). **Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013a, p. 31-33.

BARDI, L. B. A mão do povo brasileiro. In: FERRAZ, M. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 192-195.

BARDI, L. B. Apresentação. In: **Caipiras, Capias: Pau-a-Pique**. Catálogo da Mostra. São Paulo: Sesc Pompeia, 1984, [n.p.].

BARDI, L. B. Cinco anos entre os “brancos”. In: FERRAZ, M. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 161-163.

BARDI, L. B. Design no Brasil: história e realidade. In: VAINER, A.; FERRAZ, M (Org.). **Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013b, p. 112-113.

BARDI, L. B. **Estudo sobre a exposição Nordeste**. 1963. Manuscrito de estudo sobre a exposição. Exposição Nordeste. Pasta 62. Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

BARDI, L. B. et al. **Bahia no Ibirapuera**. São Paulo. [s.n.], 1959. Folheto da exposição. Acervo MASP, 1959 - Exposição Bahia no Parque Ibirapuera, caixa 1, pasta 2.

BARDI, L. B. Explicações sobre o museu de arte. In: PEDROSA, A; PROENÇA, L. (Org.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: MASP, 2015, p. 135-136.

BARDI, L. B. **Nordeste**. Salvador: Museu de Arte Popular do Unhão, 1963. Folheto da Mostra.

BARDI, L. B. **Repastos**. Folheto da Mostra. São Paulo: MASP, 1975. Acervo MASP. 1975 – Repastos – exposição documento, caixa 5, Pasta 36.

BARDI, L. B. Solar do Unhão. In: FERRAZ, M. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 152-157.

BARDI, L. B. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI, L. B; GONÇALVES, M. Apresentação. In: BAHIA no Ibirapuera. São Paulo. [s.n.], 1959, [n.p]. Catálogo da Mostra. Acervo MASP, 1959 - Exposição Bahia no Parque Ibirapuera, caixa 1, pasta 2.

BARDI, L. B. Brennand cerâmica. In: RUBINO, S; GRINOVER, M. (Org.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p 113-115.

BARDI, L. B. Entreato para crianças. In: FERRAZ, M. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 246- 249.

BARDI, P. M. Design. In: **O design no Brasil**: história e realidade. São Paulo: Sesc Pompéia, MASP, 1982, p. 7-13.

BARDI, P. M. **Mil brinquedos para a criança brasileira**. Catálogo da Mostra. São Paulo: Sesc Pompeia, MASP, 1982.

BARDI, P. M.; MINDLIN, J.; WOLLNER, A.; **O design no Brasil**: história e realidade. São Paulo: Sesc Pompéia, MASP, 1982.

BILL, M. Cerâmica do Noroeste. **Habitat**, São Paulo, n. 2, p. 72-73, jan. /mar. 1951.

CANAS, A. T. **MASP: Museu laboratório**. 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. São Paulo.

CZERNA, R. C. Casa de 7 mil cruzeiros. **Habitat**, São Paulo, n. 3, p.4-5, jan. /mar. [1951?].

CZERNA, R. C. Porque o povo é arquiteto? **Habitat**, São Paulo, n. 3, p.3, jan. /mar. [1951?].

DE VOLTA ao tear. **Revista Veja**, cidade, 24 set. 1975. Caderno de Arte, p. 106. Acervo MASP, Pasta 1975 – Exposição Repassos – exposição documento de Edmar de Almeida, caixa 5, pasta 36.

ESCOBAR, T. Os outros espaços do museu. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 94-99.

EXPOSIÇÃO de arte popular pernambucana. [1949a]. Recorte de jornal sem data e sem indicação do jornal, acervo MASP, exposição arte popular pernambucana, pasta 1, p. 10.

EXPOSIÇÃO de arte popular pernambucana: o interesse despertado pela mostra nas salas de exposições do museu. **Diário da noite**: São Paulo, 1 fev. 1949. Recorte sem indicação de paginação, acervo MASP, exposição arte popular pernambucana, pasta 1.

FERRAZ, M. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FERRAZ, M. Numa velha fábrica de tambores.... In: VAINER, A.; FERRAZ, M (Org.). **Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p. 121-143.

FERRAZ, M. Sesc Pompeia. In: LATORRACA, G. (org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, p. 214-215.

GONÇALVES, M. A. Casa de arquiteto, parede de barro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 1984. Ilustrada, p. 39.

GONZÁLEZ, J. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 38-49.

GROSSMANN, M. Apresentação. In: O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XI-XIV.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1971.

LATORRACA, G. (org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LATORRACA, G. Bahia no Ibirapuera, 1959. In: LATORRACA, G. (Org.) **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, p. 118-125.

LATORRACA, G. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. In: LATORRACA, G. (Org.) **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, p. 11-51.

LIMA, R. G.; WALDECK, G. Arte popular, mundo de “descobertas”. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 86-93.

MACHADO, R. J. B. (Coord.). **Oficina cenotécnica/ Taller escenitecnica**. 3.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. Edição bilíngue.

MAIA, A. M. Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: LAGNADO, L (Ed.). **P33: Formas únicas da continuidade no espaço, 33º Panorama da Arte Brasileira**. São Paulo: Museu de arte Moderna de São Paulo, 2013. Catálogo de exposição.

MARTINS, H.; PEDROSA, A. Introdução. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 28-29.

MELLO, P.C. **Vitalino, sem barro**: o homem, 80 anos de arte popular. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, Ministério da Cultura, 1995.

MOTTA, F. A arte e a vida urbana no Brasil. In: BARDI, L. B. **Tempos de grossura**: Design no Impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 57-59.

MOURA, H. D. Correspondência à Pietro Maria Bardi. 1969. Pasta 1969 – Exposição A Mão do Povo Brasileiro B. Pasta 5.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OLIVEIRA, O. Os Antimuseus e Antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire. In: PEDROSA, A; PROENÇA, L. (Org.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: MASP, 2015, p. 85-91.

PALLASMAA, J. **Os olhos da pele**: arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAPA JÚNIOR, J. Apresentação. In: BARDI, P. M.; MINDLIN, J.; WOLLNER, A.; **O design no Brasil**: história e realidade. São Paulo: Sesc Pompéia, MASP, 1982, p. 5.

PEDROSA, A. Concreto e cristal: aprendendo com Lina. In: PEDROSA, A; PROENÇA, L. (Org.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: MASP, 2015, p. 14 - 21.

PEDROSA, A. A mão do povo brasileiro, 1969/2016. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 32-38.

PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, A; PROENÇA, L. (Org.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: MASP, 2015.

PEREIRA, J. A. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. 2001. Dissertação (Mestrado Escola de Engenharia de São Carlos) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

REQUIXA, R. O design no Brasil: uma exposição e seu espaço. **Valbrarte**, São Paulo, n. 7, p. 45-57, 1983.

RIBEIRO, A. L. C. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2015. 366f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

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

ROCKEFELLER, N. A. Amazonas: o povo arquiteto. **Habitat**, São Paulo, n. 1, p. 68-71, out. /dez. 1950.

ROCKEFELLER, N. A. Ex-votos do Nordeste. **Habitat**, São Paulo, n. 1, p. 72-74, out. /dez. 1950.

RODRIGUES, M. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 143f. 2008. Trabalho Final de Graduação (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

RUBINO, S; GRINOVER, M. (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUSKIN, J. **The seven lamps of architecture**. Edição para o trabalhador. Londres: George Routledge and Sons, 1901.

SARTORELLI, C. A. **As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**. 360f. 2014. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

SENNETT, R. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SZAJMAN, A. **Caipiras, capiaus: pau-a-pique**. In: BARDI, L. B et al. **Caipiras, Capiaus: Pau-a-Pique**. Catálogo da Mostra. São Paulo: Sesc Pompeia, 1984a, [n.p.].

TOLEDO, T. Os trabalhos d'a mão do povo brasileiro. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016, p. 49-58.

VAINER, A. MAMB e Museu de Arte Popular do Unhão. Transcrição de depoimento. In: LATORRACA, G. (org.). **Maneiras de expor:** arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, p. 209-211.

VAINER, A.; FERRAZ, M (Org.). **Cidadela da liberdade:** Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WALDECK, G. Exibindo o povo: invenção ou documento? **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, Brasília, n 28, p. 82-99, 1999. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat28.pdf>>. Acesso em 27 de mai. 2018.

WALDECK, G. **Mestre Vitalino e artistas pernambucanos**. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2009. Catálogo da exposição. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/71422911/Mestre-Vitalino-e-Artistas-Pernambucanos>>. Acesso em 27 mai. 2018.

WISNIK, G. **Dentro do nevoeiro:** diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262f. Tese (doutorado em história e fundamentos da arquitetura e do urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ZEVI, B. A arte dos pobres apavora os generais. In: BARDI, L. B. **Tempos de grossura:** o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 47-49.

Sites:

V BIENAL de São Paulo. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1959. Catálogo geral. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>>. Acesso em 31 mai. 2018.

AGOSTINHO Batista de Freitas. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8878/agostinho-batista-de-freitas>>. Acesso em: 13 de mar. 2018.

BARATA, M. Notícias da V Bienal. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 27 set. 1959. Suplemento literário, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/86222>. Acesso em 10 jun. 2017.

BIENAL de São Paulo. **Memória coletiva**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=127>>. Acesso em 10 jun. 2017.

BIENAL de São Paulo. **O térreo**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=633>>. Acesso em 11 jun. 2017.

BIENAL teatral. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/350>>. Acesso em 1 jun. 2018.

FLÁVIO Império. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10688/flavio-imperio>>. Acesso em: 20 de mar. 2018.

GASPAR, L. **Movimento de Cultura Popular**. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723>. Acesso em 10 fev. 2018.

MARTÍ. S. Masp inicia onda de remakes com ‘Playgrounds’ de Nelson Leirner. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1750659-masp-inicia-onda-de-remakes-com-playgrounds-de-nelson-leirner.shtml>>. Acesso em 16 jun. 2018.

REPASSOS. Disponível em: <<https://edmaralmeida.com/repastos>>. Acesso em 13 mar. 2018.

RUBINO, S. **Gramsci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963-4**. In: Reunião de Antropologia, 26, 2008, Porto Seguro. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/silvana%20rubino.pdf>. Acesso em 16 nov. 2017.

SANTANA, J. **Cumplicidades e parcerias: Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo**. In: 50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada da Bahia e do Nordeste, 2009, Salvador. Comunicações. Salvador. Disponível em: <<http://www.docomomobahia.org/linabo/?page=comunicacoes>>. Acesso em 13 mar. 2018.

SILVA, R. L. **A brutal sensibilidade da metamorfose: Sesc Fábrica da Pompéia como máquina de guerra**. In: Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75, 10, 2013, Curitiba. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/08/OBR_09.pdf>. Acesso em 26 jun. 2018.