

GRAMSCI NO MUSEU, OU A ARTE POPULAR NO SOLAR DO UNHÃO, SALVADOR, 1963-4¹

SILVANA RUBINO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – UNICAMP

RESUMO:

O Museu de Arte Popular da Bahia foi inaugurado em 1963 com duas exposições: Artistas do Nordeste e Civilização do Nordeste. Era uma extensão das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia, dirigido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi e durou apenas dois anos, pois após o golpe de 1964 foi reformulado, tornou-se um museu de arte moderna e ganhou novo diretor. Essa apresentação pretende analisar a relação estabelecida então entre o a arte moderna e popular, recuperando o papel desta última no Museu de Arte de São Paulo, na exposição Bahia no Ibirapuera e culminando no referido Museu. Lina Bo Bardi era uma leitora de Antonio Gramsci e tematizava noções de popular e nacional em suas exposições. Segundo ela, a intenção do museu não era propiciar a arte-lazer, mas o trabalho popular. Daremos também atenção à museografia, informada pela escola milanese do pós-guerra e adaptada ao tipo de objeto exposto no Museu de Arte Popular.

PALAVRAS-CHAVE: Lina Bo Bardi – museus – arte popular

APRESENTAÇÃO

O texto do catálogo da exposição de cerâmica que o artista pernambucano Francisco Brennand realizou no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) em 1961 fala de um Brasil que conduzia a “batalha da cultura”, uma opção a ser definida e fixada nos anos vindouros entre uma cultura própria e autêntica ou uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes. Escrito pela diretora do museu, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, era mais do que uma apresentação de Brennand: o texto defendia uma série de *statements* sobre artesanato, *folklore* e indústria. Nesse Brasil dual haveria uma aristocracia ligada ao mundo popular, uma inteligência camponesa e artesanal, e Brennand pertencia “à aristocracia do popular, ao mundo da procura”². A arquiteta esboçava seu plano de trabalho que conduziria ao Museu de Arte Popular da Bahia (MAP), criado em 1963. Sua noção de batalha vem da leitura de Antonio Gramsci, uma guerra cultural que caberia ao intelectual – não a qualquer um – vencer. Com essa chave

¹ . Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

² . Bo Bardi, Lina. “Cerâmica Brennand”. *Catálogo da Exposição no Museu de Arte moderna da Bahia*, 1961.

Lina rotulou um elenco de intelectuais tradicionais, do literato caviloso ao arquiteto que perde seu tempo ornamentando interiores.

Gramsci no museu: a indagação desse *paper* é sobre a tradução e apropriação do pensamento do intelectual italiano na arquitetura e museologia propostas por Lina especialmente na virada da década e 1950 para 1960 e de que modo um debate museográfico recebeu nesse lugar e momento contornos de ação de intelectual orgânico.

O novo museu é um tema do pós-guerra, tanto o museu imaginário de André Malraux como as instituições que saem do eixo de Paris para o das Américas. O Whitney, Guggenheim, assim como os museus mexicanos e brasileiros remetem a uma mudança do eixo da centralidade artística, em migração de Paris para outros polos. E nesse jogo de quebra e reposição de geografias artísticas temos os museus da Bahia, posteriores ao paulistas e da capital federal. O caráter contemplativo do museu passa a competir com o caráter didático-pedagógico e comunicativo. O museu era um programa privilegiado que permitia pensar outras relações, como a convivência entre o novo e o antigo nas cidades. Na Itália do pós-guerra, a experiência veio das vitrines, exposições de produtos e chegou aos museus, com ênfase em obras destacadas das paredes quando os trabalhos modernos são ambientados em edifícios antigos. Essa percepção do novo destacando-se do antigo era como uma plataforma para os arquitetos italianos pensarem o objeto artístico, o monumento, o centro histórico. Além disso, tratava-se de com a simultaneidade do antigo e do novo retirar o culto hierárquico das obras ao não definir um percurso cronológico ou uma disposição por estilos.

Lina, nascida em Roma em 1914, experimentou o pós-guerra como momento de revisão do modernismo, antes que se enunciasse qualquer termo semelhante a pós-moderno, marcando sua crença (ainda que por vezes incomodada) em palavras de ordem como objetividade e racionalidade. Em artigo publicado em Salvador em 1958 ela indagava como, “treze anos depois do final da Segunda Guerra Mundial, encontrar uma solução para que a maioria dos homens seja provida do mínimo necessário para viver, possua uma casa, não ria em frente de um quadro ou uma escultura moderna (...)”. Museus, com forte ênfase pedagógica poderiam parecer uma resposta a tais indagações. Ou melhor, tais perguntas poderiam enunciar resposta já construída e ainda em construção: no MASP, na exposição Bahia no Ibirapuera, nos museus que ela dirigiria em Salvador. Apresentando-

se algo como uma arquiteta orgânica (sem a acepção que este termo tem no campo da arquitetura), ela retomaria o tema no mesmo DN algumas semanas depois, em citação que se justifica apesar de sua extensão, sugerindo um Museu de Arte e Arte Industrial:

Esse museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) eu permitisse o contato entre técnicos desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno aquilo que foi o artesanato, preparando novas levaras, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe ler uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho.³

O MAP foi um desdobramento do MAMB, que por sua vez foi fundado na continuidade do flerte mútuo entre intelectuais baianos e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que funcionava na rua 7 de abril desde 1947, quando foi fundado por Assis Chateaubriand, sob a direção do casal Bardi. Flerte que incluiu uma exposição da cultura popular baiana ao lado da Bienal paulista.

A BAHIA NO IBIRAPUERA

A exposição Bahia no Ibirapuera ocupou a marquise próxima ao prédio da Bienal, no jovem parque do Ibirapuera, apresentando o tema da cultura popular e anônima em um espaço museológico. O texto de apresentação de Jorge Amado destacou o papel dos organizadores, especialmente Lina “cujo carinho e interesse pela Bahia já são de todos conhecidos”, de Edgar Santos, “grande reitor e grande baiano”, e assinalou o interesse da exposição, além do folclore e do pitoresco, que buscava penetrar “na realidade e no mistério da Bahia”.

Cidade única no Brasil, onde mais densa e nobre se fez a mistura de raças (nossa democracia racial que é nosso orgulho), característica maior de nossa cultura, Salvador da Bahia é feita de poesia e de drama, de beleza antiga e de duro trabalho, de ritos de gentileza ultra-civilizada e de negras pedras onde se entranhou o sangue dos homens escravizados. Seu mistério não é superficial e

³. “Arte industrial” in *Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Música. Artes visuais*. (página dominical do *Diário de Notícias*) no 8. Salvador, 26 de outubro de 1958.

turístico, sua realidade não é simples e fácil. Quiseram os organizadores desta Exposição permitir, através da fotografia e o documento vivo, um golpe de vista revelador da vida da Bahia. E o conseguiram. Fotógrafos da qualidade de Marcel Gautherot, Pierre Verger, Silvio Robatto e Ennes Mello fixaram a pedra e o homem, as torres de igreja e a pesca, os saveiros e as ladeiras. Mas aí estão os trabalhos artesanais, as flores feitas por mãos sábias de velhas pacientes, as colchas coloridas como quadros abstratos, aproveitamento de retalhos, de restos de fazenda. Aí estão os fifós que iluminam as casas mais pobres, aproveitamento dos vidros vazios de remédio e de pedaços de lata. Mostrando a arte do povo e ao mesmo tempo sua vida. Aí está um amplo documentário sobre as religiões afro-brasileiras (...). Escultura da África e da Bahia, a mostrar a nossa ligação com as terras de Aioká. (...) Tudo o que o povo toca, nessa terra da Bahia, transforma-se em poesia mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que esta exposição revela sobretudo a força criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições.

Dessas coisas nasceram a arte e a literatura baianas. Ligadas ao povo e à sua vida. No meio dessas coisas, e a elas assim ligada, está crescendo a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. (...)

Justifico a extensão da citação de Amado: enquanto os diversos países que participavam da Bienal se faziam representar por meio de seus artistas mais consagrados, a Bahia se fazia representar por sua imagem dual – pobre-rica, forte-fraca –, em sua arte anônima e popular: não era um grupo ou um artista que representava a Bahia, era ela que se mostrava moderna e popular, com seu povo resistente e sua universidade inovadora.

No texto de apresentação que escreveu com Martim Gonçalves, Lina reiterou publicamente suas posições, por vezes ambíguas, a respeito da arte popular e do folclore, e esboçava um programa que mais tarde tentaria cumprir no MAP: a vinculação entre o objeto cotidiano e o desenho industrial. O texto conclui com uma afirmação da singularidade do isolamento, que também assinalava o caráter exemplar da Bahia:

Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália Meridional, ou qualquer outro lugar onde o que chamamos de ‘cultura’ não tivesse chegado.

Com uma cenografia que redesenhava os cavaletes de exposição do MASP, carrancas, tapeçarias, fotografias, orixás, santos, ex-votos eram mostrados ora afixados na parede, ora em painéis metálicos, com uma inovação: as bases de concreto eram incrustadas por conchas. Dois santos ficavam em frente a uma parede pintada de dourado; o visitante era recebido logo na entrada por uma carranca; árvores de papel, de cata-ventos e um vaqueiro completavam o ambiente. A arte popular, retirada do seu contexto

de produção e uso, era estetizada sob uma cenografia que conferia aos objetos, muitas vezes singelos em sua particularidade, uma monumentalidade no conjunto e na repetição. De volta a Salvador, Lina estava mais do que credenciada a dirigir um museu, que terminaria por se desdobrar em dois.

O MAMB

Em 1952, o crítico de arte José Valladares, publicou um artigo na qual comentava que a idéia de se criar um museu de arte na Bahia mais uma vez vinha à tona. Contudo, como desta vez havia a mão de Assis Chateaubriand, era possível crer que fosse mais do que uma idéia. Contudo ... Salvador poderia dar conta de tal empreitada, seria esse seu papel?

Presumir que se deva criar museus nos moldes do Museu de Arte de São Paulo a nosso ver parece estar fora de cogitação. Seria querer passar na frente da Capital da República que, embora possua o Museu Nacional de Belas Artes, não conta todavia com um estabelecimento como o da capital paulista. (...) o que se pretende organizar na Bahia é um museu de arte cujo principal interesse esteja nas *coisas que fazem de Salvador uma cidade sem igual no Brasil*, e que por isso pode receber atenções especiais.⁴

Dúvidas pertinentes a uma cidade cujo campo artístico se alterava. Em 1953 foi fundada a Galeria Oxumaré, no Passeio Público, que funcionaria até 1961, a primeira a comercializar artes plásticas em Salvador. A Oxumaré realizou coletivas como "Artistas Modernos da Bahia" e "1ª Exposição de Arte Popular", além de receber exposições do Ministério da Educação e Saúde Pública como "Retrospectiva da Pintura no Brasil" e "Um século de pintura brasileira". Em seu porão funcionava o ateliê de Rubem Valentim.

A iniciativa da fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia, quando o General Juracy Magalhães assumiu o Governo da Bahia em 1959 foi de José Valladares, que justificou sua proposta afirmando que não havia no momento no Brasil nenhum museu que se dedicasse ao estudo e à difusão da arte *moderna*. Foi com o mesmo argumento que o governador reiterou a posição de Salvador no cenário nacional:

É certo que existem [no Brasil] muitos museus: nenhum, porém, se dedica ao estudo e à difusão do conhecimento da arte moderna.

⁴ . José Valadares, *Artes maiores e menores – seleção de crônicas de arte 1951-1956*. Salvador, Publicações da Universidade da Bahia n.º 6, 1957.

Também é certo que, nas grandes cidades do mundo, funcionam museus deste tipo. Mas, quando a Bahia se distingue, nacionalmente, e até internacionalmente, por seus artistas modernos, quando acolhe e inspira grandes artesãos contemporâneos de outras terras, quando se inquieta por conhecer o trabalho e a crítica que se faz em torno dos maiores criadores de nosso tempo, não se indaga se ela imita uma atitude estranha aos seus conceitos e à vivência, admite-se que lhe seja próprio agir e refletir desse modo.

E, de fato, a Bahia deve ser uma cidade aberta às expressões contemporâneas da arte.

A tradição de seus aspectos reclama esse favorecimento.⁵

Do grupo inicial participavam José Valladares, seu irmão Clarival do Prado Valadares, o crítico de cinema Walter da Silveira, o representante do SPHAN baiano Godofredo Filho, o escultor Mário Cravo e o pintor Carlos Bastos. Criado em julho de 1959, tinha um conselho diretivo formado por Assis Chateaubriand, pelo reitor Edgard Santos, por Clemente Mariani, Calmon, Gileno Amado e Fernando Correia Ribeiro, que escolheu para Presidente Lavínia Magalhães⁶. A presença de Chateaubriand no conselho indicava de um lado, o quanto o MASP o modelo de museu, e a aliança a ser firmada para o MAMB, e de outro uma expansão na atuação dos *Diários Associados* na Bahia. Explica também o convite feito por Lavínia a Lina Bo Bardi para que aceitasse a direção do museu. Lina já havia estado na Bahia em 1958, para dar um breve curso de história e teoria da arquitetura na UFBA, e editou a página dominical do jornal de Chateaubriand *Diário de Notícias*, “Olho sobre a Bahia”, na qual tematizava, entre outros assuntos, as relações entre folclore, artesanato, cultura popular e indústria.

O folclore, aos olhos europeus de Lina, remetia a governos nacionalistas e autoritários, que ela distinguia do nacional-popular. Não é irrelevante a informação dada por Carlos Nelson Coutinho de que Lina, na Bahia dos anos 50, foi possivelmente a primeira pessoa no Brasil a mencionar o fundador do Partido Comunista Italiano⁷. São literalmente tiradas de Gramsci suas considerações a respeito do nacional e do popular na cultura no momento em que Lina agia no equivalente, em terras brasileiras, ao meridiano italiano. Com o Gramsci lido, ela não pôde identificar na Bahia uma cultura popular, uma arte popular um artesanato que tivesse os componentes esperados. Na obra de Gramsci, o

⁵ . “A formação do Museu”, artigo não assinado, datilografado. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Bahia.

⁶ . Arquivo do MAMB, Salvador, BA.

⁷ . Coutinho deu o mesmo depoimento ao sociólogo Marcelo Ridenti, ver bibliografia.

conceito de cultura pressupõe: uma visão de mundo; produtores especializados; portadores sociais proeminentes; capacidade de integrar um conjunto social, de levá-lo a “pensar corretamente e de forma unitária”; tornar possível a luta pela hegemonia; manifestar-se por meio de uma organização material e institucional. Segundo Garcia Canclini, o que comumente chamamos “cultura popular” em países multiétnicos – como o Brasil – é o que linguagem gramsciana estaria mais próximo do conceito de folclore.⁸

Seus escritos no *Diário de Notícias* antecipavam os nexos entre preservação do patrimônio e salvaguarda da cultura popular “autêntica” – a agenda do futuro MAP. Em um “Ôlho sobre a Bahia” uma foto de uma casa de farinha é o mote para o continuidade do debate acerca do artesanato.

Fala-se muito em artesanato, hoje, conceito perigoso que precisa ser enfrentado sem espírito romântico e sem conservadorismo, a todo preço. Para que se possa resolver o assunto é talvez necessário que surja uma “moral provisória”, uma espécie de ponte de ligação entre a produção familiar e a mecanizada industrial. Precisamos enfrentar o problema do chamado “impropriamente” artesanato, com uma certa frieza econômica e social, deixando de lado o sentimentalismo pseudo-artístico, que, no campo artesanal, conduz ao “aborto”(folclore tipo Espanha e Itália, 1938). (...) ⁹

No mesmo número, no artigo “Arte industrial”, ela enfatizou sua visão da passagem do artesanato para a indústria, nada mais do que uma adaptação das premissas de Walter Gropius para uma região, ao contrário da Alemanha dos anos 1920, ainda *sem* indústria e assolada pela pobreza. O que explica a politização do mesmo argumento da Bauhaus: a cadeia produtiva que antes da Revolução Industrial era então realizada com um grupo de trabalhadores poderia ter na ponta dessa o arquiteto que desenha o produto a ser produzido em série.

O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com o lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo. O que é artesão, hoje? É um executor, um especialista sem capital, que empresta o próprio serviço

⁸ . Garcia Canclini, Nestor. “Gramsci e as culturas populares na América Latina” in Coutinho, Carlos Nelson e Nogueira, Marco Aurélio (org.) *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.

⁹ . *Diário de Notícias*, Salvador, 26 de outubro de 1958.

a quem a ele oferece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É o assim chamado proletário. Que é a arte popular, quando verdadeira? É arte, com *A maiúsculo*.¹⁰

As proposições de Lina não estavam afinadas com o campo dos folcloristas baianos e brasileiros, mas com o planejamento econômico do Estado e as idéias de Rômulo Almeida. Uma parceria do Senai com a Comissão de Planejamento Econômico da Bahia, presidida por Almeida, encomendou uma pesquisa exatamente sobre o artesanato do Estado, cujos resultados afirmavam necessitar a Bahia tanto de um parque industrial que se expandisse como um parque artesanal, um “chamamento à humanização do trabalho nas empresas com feição capitalista”.¹¹ Na mesma linha que Lina, a pesquisa descartava o artesanato de *souvenir* e analisava o artesanato na formação social do Brasil, seus engenhos, fazendas, a formação das cidades. Era Lina em seu processo de abrasileiramento na Bahia, operando com referenciais europeus. Quando escrevia sobre artesanato pensava em corporações de ofício que cederam lugar para as manufaturas e a indústria, em textos que tem o sabor das descrições marxistas a respeito do trabalho alienado e não alienado. A referência européia (traumatizada) se faz presente quando políticas oficiais são prontamente associadas a políticas fascistas, franquistas e salazaristas:

(...) existe uma razão eficiente que justifique as injeções oficiais a este pseudo artesanato? Evidentemente, não. Porque nesse modo tira-se do artesão a razão mesmo de sua própria existência, quer dizer, a satisfação de poder criar o objeto artisticamente e ser materialmente o proprietário deste objeto e, em seguida, o seu vendedor. O problema urgente e gravíssimo do conhecimento do ofício e a satisfação moral derivada do trabalho são confundidas com o artesanato. A Itália, a Espanha e Portugal distinguiram-se neste protecionismo paternalístico que originou os vários “pueblos” espanhóis e “Instituti d’arte artigianali”, verdadeiros museus de horrores e catálogos de espécies inomináveis. O problema é outro. É um problema urgente que deriva justamente do fim da era artesanal: a cisão entre técnico e operário executor.

O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o vidraceiro. (...) O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é

¹⁰ . “Arte industrial” *Diário de Notícias*, Salvador, 26 de outubro de 1958.

¹¹ . Prefácio de Risério Leite a Pereira, Carlos José da Costa. *Artesanato e arte popular – Bahia*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1957, p. 20.

aviltado pela falta de satisfação ética do seu próprio trabalho. O assunto central poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo o material artesanal antigo e moderno existente em cada país, na criação de um grande museu vivo, um museu que poderia se chamar de Artesanato e Arte Industrial, e que constituísse a raiz da cultura histórico popular do país.

A reação veio por conta do folclorista e musicólogo *baiano* Renato Almeida, funcionário do Itamaraty, que manteve contato com importantes estudiosos do folclore como Arnold van Gennep, e participara do *International Folk Music Council* e o *Centre International des Arts et traditions Populaires*, instituições em Londres e Paris, respectivamente, cujos trabalhos eram apoiados pela recém-criada UNESCO. Em sua perspectiva e alianças, defender o folclore era obra do Estado. Em 1957, quando Salvador abrigou o Congresso Internacional do Folclore, o presidente Juscelino Kubitschek enviou um discurso onde anunciava a formação de um grupo de trabalho para elaborar um projeto para a proteção das artes populares¹². Sua réplica incidiu justamente no ponto de honra dos escritos e da futura atuação de Lina:

No plano do artesanato, a proteção é essencial. O governo da Bahia, por orientação do então secretário das finanças, sr. Rômulo Almeida, organizou um plano modelar de proteção do artesanato e das artes caseiras, mediante cooperativas. Nesse particular, impõe-se à Campanha uma atividade muito séria, pois oleiros, ceramistas, rendeiras e outros artesãos, se não forem economicamente amparados, acabarão, como já está acontecendo, por abandonar inteiramente suas atividades, à míngua de possibilidades. O esforço imenso das artes populares se está perdendo, quando deve ser incentivado e desenvolvido, desde que se lhes ofereçam garantias financeiras. Os bonecos de barro não oferecem condições de venda porque, não dispondo de ceramistas de fornos capazes de cozinhá-los devidamente, são de uma fragilidade extrema (...). Com as rendas se está notando que muitos pontos característicos e de grande beleza tiveram de ser abandonados, pois, não permitem ao produto entrar em concorrência com o industrializado. Ainda, nesse caso, precisamos ver o folclore como um fato vivo, dentro das condições de existência das coletividades e é assim que se explica a sua defesa.

Almeida debatia justamente as propostas de resolução da tensão entre artesanato e indústria no Nordeste e de como tornar a atividade manual do homem simples uma fonte

¹² . A comissão era formada pelo próprio Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Manuel Diegues Jr., Édison Carneiro e Rossini Tavares de Lima. O mais conhecido pesquisador dessa área, o potiguar Luís da Câmara Cascudo foi excluído.

de renda. A ARTENE¹³ só seria criada em 1961 por Celso Furtado, mas a solução do impasse posto era delineada pela proposta de um museu por parte de Lina, e por uma política oficial de proteção do folclore, por parte de Almeida. Este consolidava em torno de si um grupo que incluía Manuel Diegues Júnior, Édison Carneiro e Cecília Meireles, entre outros. Carneiro, quando na gestão da Campanha, entre 1961 e 1964, chegou a propor a criação de um Museu de Arte Popular no Estado da Guanabara.¹⁴

O MUSEU DE ARTE POPULAR

Tombado em 1943, o conjunto do Solar do Unhão foi “revelado” quando da construção da Avenida do Contorno, parte do plano de remodelação de Salvador. Sua restauração, a cargo de Lina Bo Bardi, demoliu, além de conservar e recuperar. A área onde houve uma fábrica de rapé e um depósito de combustível tornou-se um terreiro, uma quase praça com vista para a Baía de Todos os Santos. As portas e janelas, que ao longo da ocupação da edificação, receberam diversos tons, foram pintadas de vermelho. A justificativa de Lina a respeito da escolha dessa cor, assentava-se em uma suposta preferência do povo humilde pela cor vermelha, pela observação de que, enquanto edifícios coloniais restaurados têm suas portas e janelas verdes ou azuis, nos bairros populares de Salvador estas são rubras. A cor se justificava, em seu discurso, pelo uso a que se destinava a edificação restaurada, onde deveria prevalecer “uma reintegração na vida de hoje, fora de qualquer saudosismo estilístico”.¹⁵

A grande transformação foi no espaço interno do solar. Uma escada foi demolida junto com o segundo piso, criando um vão, um espaço vazio, amarrando os quatro cantos da casa. Lina projetou uma escada de madeira, sem pregos, com encaixes que, segundo a arquiteta, reproduziam aqueles usados em carros de boi. Esse restauro, mais do que recuperar a antiga ambiência do solar setecentista, visava sua utilização como museu e escola de arte *popular*, razão da ênfase nos encaixes usados na escada, nas cores etc. Era uma leitura da arquitetura colonial brasileira informada, não pelo SPHAN mas pela

¹³ . Divisão da SUDENE dedicada ao fomento do artesanato nordestino.

¹⁴ . Luís Rodolfo Vilhena. *Projeto e Missão*. p. 107.

¹⁵ . “Restauração crítica como deve ser hoje”, artigo de jornal sem referência ou data, mas anterior a 1963, arquivo SPHAN, pasta relativa ao Solar do Unhão.

museologia italiana, as posturas modernas de restauro e o olhar para a cultura popular que encontrou na Bahia, discurso que pouco evidenciou o caráter técnico da celebrada escada.

Concluída a obra, em maio de 1963, Lina escreveu ao governador Lomanto Júnior:

O conjunto do Unhão é apenas uma “restauração”, mesmo se de grande beleza. Agora é preciso ser realizado o plano de Artesanato Popular, para que tudo não fique apenas numa programação bonita, mas sem fundamentos reais na vida da cidade. (...) Acabo de voltar do Sul e peço para incluir nosso problema não nos da “arte” requintada mas entre os mais urgentes, sendo o plano do Unhão não de “arte-lazer”, mas de trabalho popular. (...) “¹⁶

A exposição em museus de objetos que não foram concebidos como obra de arte nos obriga a refletirmos sobre apropriação. Apropriação é um dos termos-chave empregados por James Clifford para dar conta das iniciativas que tomam por exemplo objetos rituais e utilitários de populações chamadas primitivas e realizam a migração destes dos museus de história natural para os museus de arte. Duas modalidades de apropriação, mesmo quando aparentemente se está elevando o *status* desses objetos – e por tabela, das populações que os produzem. Impossível é separar essa apropriação, que pode ter diferentes finalidades da estetização que, ao retirar o objetos de seus contextos usuais, precisa propor para eles um novo arranjo, criar uma atmosfera, uma cenografia onde eles possam ser relidos. A apresentação das peças no Unhão, como na “Bahia no Ibirapuera”, assentava-se sobre um conjunto de artefatos, cuja exposição evidenciava seu caráter anônimo e muitas vezes coletivo, de uma autoria que não era uma questão fundamental. O visitante deveria olhá-las como um conjunto, posto que não eram obras de arte únicas e autorais, portanto não poderiam ser expostas isoladamente, mas grupos, *corpus*, tipos. Um procedimento semelhante ao da preservação do patrimônio arquitetônico quando classifica conjuntos cujas casas, muitas vezes comuns e semelhantes não apresentam monumentalidade se isoladas, mas que conjugadas revelam importância que nada deve a monumentos isolados e tratados como exceção.

Um documento sobre a qualificação jurídica dos dois museus¹⁷ diz ser o MAMB um centro cultural altamente dinâmico que deve ser ampliado de modo a pesquisar e

¹⁶ . A cópia da carta encontra-se no arquivo do MAMB, no Solar do Unhão.

¹⁷ . Datilografado, sem data e autor, mas pelo texto e conteúdo é possível que seja de Lina. Arquivo Lina Bo Bardi. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo.

estudar a tradição cultural baiana. O documento ressalta que o Conjunto do Unhão já era propriedade do MAMB por doação do governo do estado e propõe a “criação de um Museu de Arte Popular que realizará cuidadosos programa de pesquisa de materiais de artesanato e manifestações de cultura popular, organizando inclusive um acervo com o material recolhido.” O museu deveria se tornar um centro de estudo do trabalho artesanal, que colocaria em contato mestres e aprendizes artesãos com estudantes de *industrial design* para que conhecimentos técnicos pudessem ser trocados, “capacitando-os a desenvolver um desenho industrial de elevado padrão e baseado nos valores culturais da tradição brasileira”. A proposta visava o artesanato em “seu conteúdo estético-cultural, sedimentado em conhecimento da matéria, em forma, em função, em eficiência e em adaptabilidade às condições do meio, no espaço e no tempo, com valores universais”. Havia no documento a intenção de dignificar esse trabalho, inclusive no mercado por meio de mostras nacionais e internacionais, de um lado, e da venda de objetos em um Mercado do Artesanato do Unhão a ser instalado nos arcos da avenida do contorno. O projeto partia de um diagnóstico: de um lado, a fratura artesanato-indústria; de outro, o fato do Brasil ainda não possuir uma produção nacional de objetos industriais, exportando formas e desenhos:

Uma produção nacional não deve ser criada sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do país.

A eliminação da utopia na criação de um organismo desse tipo é o primeiro requisito indispensável ao seu sucesso no campo das necessidades práticas do País (uma experiência tipo Bauhaus ou Hulm seria inútil a um país jovem, com uma civilização de *fatores fortemente primitivos e ligados à terra, aliás, fatores e elementos moderníssimos, segundo entendimento contemporâneo*). Outras diretrizes devem igualmente ser observadas: a) a evolução para um centro de desenho exclusivamente industrial deverá acompanhar o desenvolvimento da indústria regional, à qual deverá servir; b) é indispensável tomar conhecimento da atividade artesanal ainda fortemente ativa no Nordeste do país, atividade que tem que ser estudada através de um levantamento efetivo, valorizada na sua realidade, nas suas diretas possibilidades econômicas face ao mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que deverão estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional.¹⁸

Duas a exposições que inauguraram o solar restaurado e o MAP. “Artistas do Nordeste” repetia a idéia da pintura exposta em cavalete, na mesma altura em relação ao

¹⁸ . Idem. Ênfase adicional.

espectador que estaria em relação ao pintor. As telas vinham ora nas paredes caiadas ora em cavaletes que eram nada mais do que ripas de madeira sem acabamento que iam do teto ao chão, onde as pinturas eram apoiadas. Os expositores, da Bahia, Pernambuco e Ceará eram, dentre muitos, João Câmara, Francisco Brennand e Sante Scaldaferri. Na exposição integrada, “Civilização do Nordeste”, os objetos utilitários – cerca de mil peças – eram separados dos rituais, religiosos ou de fruição, para acentuar seu caráter de série e exemplaridade, de objetos artesanais que deveriam ser convertidos em protótipos para uma nova abordagem do desenho industrial. Um caminho pobre que não fosse o dos *gadgets*, mas do objeto pobre e utilitário elevado à dignidade, sobre o qual se construía uma atmosfera gramsciana de saber comum, bom senso, bom objeto. Objetos comprados na feira de São Joaquim, Água de Meninos e eram transmutados por uma estetização pragmática, política, parte de um projeto que culminaria na escola de artesanato que Lina pretendia instalar no novo museu, mas que já era parte da agenda do Museu de Arte Moderna, a julgar por artigo que Glauber Rocha publicara em 1960 em que lançava os planos da Sra. Lina Bardi, dentre eles uma Escola de Artesanato, de Desenho Industrial, de Artes Industriais. Em suma, adiantava Glauber, uma Universidade Popular.

D. Lina acredita que o Brasil possui um vasto e inédito material para uma cultura nova. Estranhamente essa sua atitude irrita as outras mentalidades retrógradas que sonham com a decadência européia, quando vivem no centro de uma arte e de uma vida latentes. D. Lina acredita na arte popular e não acredita que a arte possa viver desassociada do homem. A Universidade Popular será a valorização dos nossos costumes objetivados (das nossas práticas como as cerâmicas, artefatos, esculturas e pintura primitiva) elevados à condição de elementos úteis em uma sociedade em desenvolvimento. Sem dúvida, temos uma pretensão tremendamente de vanguarda dentro de um Estado onde os valores estão, em sua maioria, presos a um narcisismo verborrágico e decadente.¹⁹

As áreas a serem pesquisadas eram quatro: Salvador, Recôncavo, Estado da Bahia e restante do Nordeste Brasileiro. Os objetos artesanais seriam divididos por material: metais, madeira, argila, vidro, fibras, impressos etc. Enquanto a escola não vinha, o antigo solar restaurado abria suas portas vermelhas para uma exposição bem recebida pela imprensa local e nacional, que destacou seus aspectos estéticos, a força persuasiva

¹⁹ . “MAMB não é Museu: é escola e “Movimento. Por uma arte que não seja desligada do homem” *Jornal da Bahia*, 21 de setembro de 1960.

da montagem, sua originalidade, mas não mencionou o texto que apresentava a mostra e o museu.

A EXPOSIÇÃO NORDESTE

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 o acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra “técnico” define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.

(...) Matéria prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite, a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade do objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais, e não à abstração folclórico-coreográfica.

Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que a arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusação.

Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.²⁰

Começamos pelo título da exposição: a palavra civilização, comumente na Europa usada em oposição à barbárie. Mesmo se advertindo não se pretender o peso áulico e retórico, o termo surge no texto e contexto como uma qualificação daquilo que era normalmente desqualificado. A pobreza e seus objetos cotidianos aparecem apropriados

²⁰. O grifo é do texto original.

estética e politicamente para fazer frente a um projeto de industrialização submisso e alienante. Se, do ponto de vista do campo da arquitetura moderna é uma rediscussão da agenda do *design*, uma abordagem sincrônica pode sugerir outro paralelo, uma comparação com os métodos de alfabetização do pedagogo pernambucano Paulo Freire e sua pedagogia do oprimido. Como se a conscientização da palavra e do objeto fossem pré-requisito para a ação política. Para quem o discurso apropriado era então devolvido? Para o produtor daquele objeto, que se via exposto no museu, alçado à categoria de artista; e para a elite nordestina que certamente tinha uma ligação no mínimo ambivalente com seus setores pobres e seus objetos. Acusa-se, mas se estetiza; ou o contrário? Civilização nesse contexto era um conceito includente, que de um lado, apesar da advertência mantinha o caráter retórico da superioridade daqueles que eram civilizados e de outro, buscava despir essa conotação mergulhando numa peculiar noção prática de cultura que é a cultura do modo de vida.

Os objetos expostos eram então, à sua maneira, modernos, utilitários, exemplos de simplificação, aquilo que o *design* deveria ter sido se as tendências posteriores a 1945 não tivessem se aproximado do *styling*, da produção de *gadgets*, se o *design* não tivesse se tornado um aspecto tão central à produção de bens na chamada sociedade de consumo. Como o Brasil ainda não havia se industrializado a níveis satisfatórios e era possível se pensar num futuro alternativo, a apropriação desses objetos deveria possuir caráter exemplar. Por isso a importância de se distinguir artesanato e *folklore* e a grafia original evidencia o quanto Lina permanecia presa a uma visão européia, cuja forte experiência dos governos autoritários ainda recente fazia com que a palavra trouxesse as inevitáveis associações regressivas.

Há nas anotações pessoais da arquiteta no período um *croqui* de um triângulo onde uma das vértices era seu nome para a Bahia e nas outras os nomes de Francisco Brennand para Pernambuco e Lívio Xavier para o Ceará. *Il triangulo del Nordeste*, escreveu, completando com outra anotação que dizia: antibienal. O casal Bardi desde a fundação da Bienal de São Paulo enunciou suas posições contrárias. O argumento de Pietro Maria Bardi era claro: como podia uma mostra no século XX copiar os estatutos da Bienal de Veneza que eram do final do século XIX? Mas havia, por parte dele e de Lina outros motivos: a rivalidade entre Assis Chateaubriand e Ciccilo Matarazzo, e razões

mais conceituais. A Bienal, diziam, fez com que o campo das artes plásticas em São Paulo e no Brasil se atualizassem, mas fez com que passasse a ter como referência a arte contemporânea produzida na Europa e Estados Unidos. *Antibienal* então quer dizer uma produção que não tenha em mente a atualização ou o alinhamento do campo artístico com o que se produz no exterior, mas um olhar para as necessidades do país, para um projeto original? Ao polígono da seca, expressão comum na época, era possível propor o triângulo do Nordeste, expressão usada por Lina na ocasião da inauguração do museu?

O segundo vértice do triângulo, o escultor Francisco Brennand ocupava nesse momento o cargo de Chefe da Casa Civil do governo de Miguel Arraes, posição que lhe conferia o direito de fazer projetos para a área da cultura. Conta Brennand que certa vez, passeando com o pintor Cícero Dias pelas margens do rio Capibaribe, olharam o presídio municipal e disseram “é o nosso Palácio de Buckingham!”. Nesse edifício começaram a planejar uma casa de cultura que deveria ter um programa semelhante ao do Museu de Arte Popular da Bahia, com o qual trabalharia em conjunto²¹. Quando o presídio foi transferido do centro de Recife, o projeto de adaptação para uma casa de cultura foi entregue por Brennand a Lina e Lívio Xavier, que trabalhava no incipiente Museu da Universidade do Ceará foi encarregado de dirigi-lo. Deveria se apresentar para o novo cargo no dia 2 de abril de 1964²².

Em 1990, Lina recordou a ligação e o interesse que ela, como diretora dos dois museus, tinha em expandir sua ação para estados e regiões fora do sudeste brasileiro.

... se você ia a Pernambuco encontrava... Todo o Triangulo Mineiro, ou o Ceará, em todo o Polígono da Seca, você encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural. Cultural no sentido histórico verdadeiro do país, não de biblioteca, muito importante, que era conhecer a própria personalidade do país. Da valorização dos valores do país.

É muito importante... eu não quero... vou dizer só poucas palavras: aquilo que aconteceu, por exemplo, na Escola de Teatro, e em todo conjunto cultural ... mas não era só a Bahia, pelo menos nós do Museu de Arte Moderna, eu me ocupei de todo Polígono da Seca. Nós éramos ligados diretamente a Pernambuco, a Miguel Arraes, a todo o pessoal importante, não vou fazer os nomes porque, entende?²³

²¹ . Depoimento à autora, Recife, julho de 1998.

²² . Depoimento à autora, Recife, dezembro de 1999.

²³ .. Depoimento a Marcelo Ferraz para o livro *Arte na Bahia*, em novembro de 1990.

Após o golpe de 31 de março, Lina continuou viajando para São Paulo, como sempre fazia e em início de agosto ao retornar a Salvador encontrou no MAMB os canhões de Amaralina e a exposição “Material subversivo”. “Mio museo”, teria dito antes de encaminhar pedido de demissão e deixar a Bahia. Do MASP da 7 de abril, enviou um telegrama a Lomanto Júnior no dia 12 de agosto, onde pede demissão em favor dos interesses culturais da Bahia. O historiador e antropólogo Renato Ferraz, que já trabalhava com Lina no MAP, ocupou a direção interinamente até que seu cunhado Mário Cravo Júnior voltasse de um período de estudos em Berlim para assumir o posto, unificando os dois museus no Solar do Unhão com o nome de Museu de Arte Moderna da Bahia.

Com o auxílio de seus contatos em Roma, Lina tentou em 1965 levar a exposição Nordeste para a sua cidade natal. O Itamaraty interveio, alegando que tal mostra não poderia ser exibida no exterior, e a exposição foi encaixotada e enviada para o Brasil. O conhecido crítico italiano Bruno Zevi, o mesmo que anos antes havia se tornado conhecido no campo da arquitetura e crítica brasileira por sua polêmica com Mario Pedrosa acerca de Brasília, escreveu um artigo para o *Espresso di Roma* em abril de 1965 intitulado “A arte do povo apavora os generais”, que foi aqui reproduzido na esquerdista *Revista da Civilização Brasileira* e no jornal carioca *Correio da Manhã*. O artigo de Zevi tratou a passagem de Lina pela Bahia como um salto em sua biografia, enfatizando a rede onde ela nesse estado se inseriu:

A esta altura Lina Bo encontra os economistas e sociólogos que trabalham no planejamento regional e por meio deles conhece os jovens que se ocupam da luta contra o analfabetismo que logo se encaminha no sentido da redenção social das massas. O salto se define: da arte moderna passa-se à arte popular, da cultura importada à documentação de produtos autóctones até então ignorados e ocultados. (...)

Três anos depois foi inaugurada a segunda sede do MASP. Sua pinacoteca, com seus cavaletes de cristal, exibia o notável acervo do museu. A exposição de inauguração, “A mão do povo Brasileiro”, acentuava o efeito cenográfico ao apresentar as peças da Exposição Nordeste e aquelas que retornaram da Itália. Sobre o famoso vão livre, mais uma vez a museologia moderna e a arte popular – desta vez a Bahia na Paulista.

