



Revista Design em Foco

ISSN: 1807-3778

designemfoco@uneb.br

Universidade do Estado da Bahia
Brasil

Pereira, Juliano Aparecido; Sobral Anelli, Renato Luiz
Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do pré-artisanato: Lina Bo Bardi e o Museu do
Solar do Unhão na Bahia
Revista Design em Foco, vol. II, núm. 2, julho-dezembro, 2005, pp. 17-27
Universidade do Estado da Bahia
Bahia, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66120203>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Sobre os autores:

Juliano Aparecido Pereira

Arquiteto, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia (FAURB-UFU), doutorando do Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, mestre pelo Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP.

Renato Luiz Sobral Anelli

Professor doutor e pesquisador do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP.

*Este texto é uma versão modificada de um dos capítulos da dissertação de mestrado *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*, defendida pelo autor em 2001, pelo Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP.

Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do pré-artisanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia*

A School of Industrial Design looking at the pillars of the pre-craft skills: Lina Bo Bardi and the *Solar do Unhão Museum* in Bahia

Resumo

Este artigo propõe uma reavaliação da história do ensino do design no Brasil. A década de 60 é considerada um momento privilegiado para a implantação de escolas pioneiras de Desenho Industrial, como a ESDI/RJ, a Sequência de Desenho Industrial da FAU-USP, e a Escola de Artes Plásticas de Belo Horizonte. Propõe-se um resgate de uma experiência não menos importante, mas não referida na historiografia. Trata-se do empenho da arquiteta Lina Bo Bardi em constituição, em Salvador, de uma Escola de Desenho Industrial a partir do **pré-artisanato** do Nordeste. Uma escola em que os alunos seriam estudantes de arquitetura ou engenharia e também artesãos. A didática pretendida: a troca de seus saberes. A escola não chegou a ser implantada, mas o exame do seu conjunto documental revela uma visão diferenciada e uma contribuição original para se pensar, nos dias atuais, as questões relacionadas ao ensino do design em nosso país.

Abstract

This article intends to reevaluate the history of the Design Teaching in Brazil. The 60's is particularly considered a privileged moment for establishing pioneering schools of Industrial Design, such as the ESDI/RJ, the Sequence of Industrial Design in the FAU-USP and the School of Plastic Arts in Belo Horizonte. This report aims to rescue the experience of architect Lina Bo Bardi and her determination in setting up in Salvador an Industrial Design School looking at the Brazilian Northeast pre-crafts skills. Despite not being mentioned in the Historiography, this experience has played an important role in the field of industrial design teaching. With the didactic purpose of interaction, the school would join students of architecture, engineering and crafters by exchanging their theoretical and practical knowledge. Though that school was not settled, the examination of its documental set reveals that it incorporates an innovative vision that constitutes an original contribution to an analysis of current questions related to the education of design in our country.

Palavras-chave

Ensino de design, desenho industrial, industrialização, pré-artisanato, cultura popular.

Keywords

Design teaching, industrial design, industrialization process, pre-crafts skills, popular culture.

1. Introdução

As transformações de ordem tecnológica, urbana, social e cultural que culminam com a virada do século 19 para o 20 colocam, para a arquitetura, a necessidade de se repensar enquanto campo do conhecimento diante deste novo quadro que se constitui. Uma necessária reorganização dos seus saberes e de sua forma de atuação, será a marca das transformações que operou para poder designar-se **arquitetura moderna**. Podemos falar aqui sobre a delimitação de novos conhecimentos disciplinares, como, por exemplo, o urbanismo e o **design** de objetos. Não que estas tenham sido áreas de atuação até então totalmente inexploradas. Neste momento, o que muda, de fato, é, principalmente, a **institucionalização** e o tratamento com **rigor científico** de tais segmentos do conhecimento, dentro de um processo, como já foi dito, de sua própria adequação a este novo contexto histórico que se estabelece. Exemplificando: a produção de uma cadeira. Até antes das transformações tecnológico-industriais que se processam neste momento em foco, o conhecimento para produção deste objeto era produto de um saber ligado à **tradição**, isto é, reprodução de um conhecimento, do qual, talvez, poderia não ser possível apontar a sua origem. A partir de então, passa-se à necessidade de se estabelecer, sobre bases científicas rigorosas, o conhecimento necessário para o domínio do novo meio de produção, a indústria, que irá gerar tal objeto.

¹ Sobre a Bauhaus: Staatliches Bauhaus, “Casa da Construção Estatal”, estabelecida inicialmente na cidade alemã de Weimar, em 1919. (...) A Bauhaus passou por fases bem distintas, sob três diretores (Gropius, Hannes Meyer e Mies van der Rohe) e em três diferentes cidades (Weimar, Dessau, Berlim). A escola sempre foi dominada em maior ou menor grau por um ideário socialista; inclusive, as sucessivas mudanças de localidade devem-se em grande parte a conflitos políticos nos momentos em que a autoridade regional que financiava a escola passava às mãos de um partido antipático às suas inclinações ideológicas. A escola buscou em diversas ocasiões estabelecer parcerias com a indústria (...). Foram empreendidas ao longo dos anos várias atividades de extensão que levassem as suas iniciativas para além da escola, incluindo a publicação de livros e revistas e, ainda, um grupo de Teatro. No final de 1925, foi até formada uma pequena empresa, a

A partir do contexto acima descrito de forma breve, é que irá se desenvolver uma série de experiências ligadas à **institucionalização** do conhecimento sobre a produção de objetos, sobretudo através da criação de **escolas** especializadas em tal área. No quadro do desenvolvimento histórico destas experiências de ensino, na Europa efetivaram-se duas instituições pioneiras: a Bauhaus e a Escola de Ulm¹.

Em terras brasileiras, sensíveis e influenciadas pelos empreendimentos da Bauhaus e da Escola de Ulm, algumas experiências buscaram desenvolver instituições semelhantes. Trata-se de situações de também pioneirismo nesta área em nosso país, mas cujo sucesso nem sempre ocorreu de maneira imediata como desejavam os seus idealizadores.

Em 1947, é constituído o Museu de Arte de São Paulo/MASP, instalado provisoriamente à Rua 7 de Abril em edifício dos Diários Associados. A programação do Museu oferecia à população paulistana cursos de História das Artes e destinava o seu maior espaço expositivo à apresentação das **Exposições Didáticas**. Será sob a direção do MASP exercida por Pietro Maria Bardi que surgirá o embrião da cronologicamente primeira tentativa de se implantar o ensino de Desenho Industrial, ou **design**, no Brasil: Paralelamente às referidas atividades do MASP, é instituído em 1951 o Instituto de Arte Contemporânea/IAC, com cursos até então inexistentes na capital como: fotografia, moda, maquetes de arquitetura, propaganda e **design**. Sob a organização estabelecida pela arquiteta Lina Bo Bardi, no IAC se faziam presentes uma série de princípios estabelecidos pela Bauhaus na Alemanha.

Após esta experiência embrionária alavancada pelo casal Bardi em São Paulo, a partir da segunda metade da década de 40 e início dos anos 50, o processo de acelerado desenvolvimento industrial e urbano de algumas cidades brasileiras no final do decênio de 50 e durante os anos 60 irá abrir campo para o início de novas experiências do ensino de design no país. Surgem então três grandes centros de referência: a Escola Superior de Desenho Industrial/ESDI, na cidade do Rio de Janeiro; a estruturação, dentro do curso de arquitetura da FAU-USP, de uma seqüência de disciplinas relacionadas ao desenho industrial, a partir da reestruturação curricular coordenada pelo arquiteto Vilanova Artigas; e, por último, a Escola de Artes Plásticas de Belo Horizonte, MG (PIRES STEPHAN, 2002, p. 205).

Neste mesmo período, a arquiteta Lina Bo Bardi dedicaria parte considerável de sua atuação em Salvador, entre os anos de 1958 a 1964, a criar no Nordeste um ***Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal***/ CETA e, a partir deste, se empenharia na realização de uma “Escola de Desenho Industrial” que seria implantada no conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, no qual dedicou-se também ao seu restauro. Apesar da impossibilidade de concretização total desta Escola, a pesquisa das fontes históricas primárias revela a tentativa de implantação de um modelo de ensino de Desenho Industrial no Brasil diferente daqueles que se concretizaram no mesmo período, isto é, a ESDI no Rio de Janeiro, a FAU-USP em São Paulo e a Escola de Belo Horizonte. Enquanto que a tônica destas escolas surgidas na primeira metade da década de 60 voltava suas preocupações para formação de quadros profissionais para atuarem na qualificação dos produtos industriais, inseridas no contexto das cidades do país mais desenvolvidas industrialmente, o projeto baiano de Lina Bo Bardi apresentava como diferencial para a qualificação destes profissionais uma aposta na assimilação dos saberes ligados à tradição, isto é, a base manual de confecção de objetos no Nordeste.

O ano de 1958 pode ser considerado marco importante na trajetória profissional de Lina Bo Bardi. Em um primeiro momento, deslocase de São Paulo para Salvador para lecionar no Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia e, a partir deste primeiro contato, desenvolveria uma intensa atividade cultural principalmente a partir da criação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia/MAMB, a convite do então governador, Juracy Magalhães.

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

Considerando este ponto de vista, é que se torna possível a compreensão do interesse em Lina de gestação, a partir de um Museu de Arte Moderna, de um Museu de Arte Popular e, em seguida, de uma

Bauhaus GmbH, para distribuir os produtos projetados na instituição (CARDOSO, 2004, p. 116-117).
Sobre a Escola de Ulm: (...) Inspirada no legado da Bauhaus e como parte dos esforços de reconstrução nacional, surgiu uma nova escola de design na cidade alemã de Ulm, na Baviera, a qual se chamou Hochschule für Gestaltung, remetendo até no nome à última configuração bauhausiana. Após alguns anos de preparativos, a Escola de Ulm – como ficou conhecida entre nós – entrou em funcionamento em 1953 e permaneceu ativa até 1968, reunindo entre seus professores Abraham Moles, Claude Schnaidt, Gui Bonsiepe, Hans Gugelot, Herbert Ohl, Horst Rittel, Max Bill, Otl Aicher e Tomás Maldonado, além de receber a colaboração de visitantes ilustres como Albers, Buckminster Fuller, Eames, Gropius, Itten, Mies van der Rohe e Muller-Brockmann (CARDOSO, 2004, p. 167).

Escola de Desenho Industrial, tendo como sua base a herança cultural tradicional-popular, com que a arquiteta tomara contato a partir de sua transferência para Salvador, em 1958.

2. O Museu de Arte Popular no Conjunto Arquitetônico do Solar do Unhão: a passagem do *pré-artesanato* ao Design Industrial

O Teatro Castro Alves (TCA) de Salvador, pouco tempo após sua inauguração, passa por um incêndio que impossibilita o uso do seu espaço palco-platéia. Desativado, será no seu *foyer* que a criadora e diretora do MAMB alocará provisoriamente a sede deste museu. Com o início das obras de restauro do TCA e a necessidade de uma nova sede para o MAMB, não sendo possível pensar de imediato em uma definitiva, surge o Unhão, que foi considerado inicialmente para abrigar o Museu de Arte Popular (MAP), como a sede conjunta das duas instituições.

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

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

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

Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades (BARDI, 1980, p. 21).

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

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

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

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

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

Está fora de causa o folklore, que serve aos turistas e às Senhoras que acreditam na beneficência. Folklore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em categorias, própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no **devido lugar**, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica (BARDI, 1980, p. 20).

Retirando destes artefatos populares a definição de **folclore**, Lina ainda estabelecerá suas bases sobre o entendimento da palavra **artesanato**. Inicialmente, a arquiteta afirmaria que a existência do **artesanato** se liga a um momento da história do homem, quando o seu significado se encontrava inserido na definição de ARTE e era, também, resultado de uma forma de organização produtiva histórica do trabalho:

O artesanato popular corresponde (...) a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES. (...) As corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações (BARDI, 1980, p. 16).

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

De acordo com a arquiteta, apesar da aparência artesanal, essa produção é decorrente, na verdade, da **miséria** da população, que a obriga a esse tipo de trabalho. São grupos isolados e ocasionais, sobretudo organizados a partir de uma estrutura familiar e que desapareceriam tão logo acontecesse o mínimo de desenvolvimento econômico no Nordeste. Sobre este ponto de vista, Lina reforçaria



Figura 1 - Caráter utilitário do **pré-*artesanato*** do Nordeste: Bule feito de uma lata de Toody (BARDI, 1994).



Figura 2 - Caráter utilitário do **pré-*artesanato*** do Nordeste: Lamparina (fifô) de parede e mesa. Folha de flandres e lâmpada queimada (BARDI, 1994).

sua idéia lembrando que não existe artesanato importante brasileiro, assim como não existe artesanato importante em nenhum outro país do mundo que tivesse atingido algum grau, ainda que mínimo fosse, de desenvolvimento industrial. Para a existência de um artesanato, nesse sentido, seriam necessárias não determinadas condições artísticas, mas uma determinação econômica: uma forma de produção, em que se encontrem os artesãos agrupados em corporações de ofício, organizados como grupos sociais, tal como existiram na Europa durante a Idade Média e como sonharam recuperar o grupo de William Morris com o movimento **Arts & Crafts**.

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

Ao mesmo tempo em que Lina se ocupava do projeto de recuperação do edifício do Unhão, a arquiteta começava a articular Salvador com outros Estados,

por meio de pessoas também ligadas à questão da produção popular, a fim de realizar um inventário o mais completo possível dessa produção em todo o Nordeste.

Um triângulo anotado em seu diário da época apresenta em cada um de seus vértices: Fortaleza (Xavier), Pernambuco (Brennand), Bahia (fo).²

² Lina refere-se a Lívio Xavier, fundador e diretor do Museu de Arte da Universidade do Ceará, MAUC, e a Francisco Brennand, um dos fundadores do MCP, Movimento de Cultura Popular, no Recife. (BARDI, 1994).



Figura 3 - Solar do Unhão: recuperação do edifício (foto: A. Guthmann, 1962). **Fonte:** Inst. Lina Bo e PM Bardi.

Após o levantamento da produção popular, e com o Solar sob as condições mínimas de uso ³, no dia 3 de novembro de 1963, tem-se a inauguração do Museu de Arte Popular, entretanto não mais sob o governo de Juracy, e sim com o novo governador, Lomanto Júnior. O levantamento sobre a produção popular nordestina seria apresentado em uma exposição inaugural do Museu, como já dito, sob o título **Nordeste**. Lina afirma, nos textos da época, que esta mostra deveria ser chamada **Civilização do Nordeste**.

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



Figura 4 - Cartaz da exposição **Civilização Nordeste** (1963) (BARDI, 1994).

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

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. (...) Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. (...) Matéria prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto riscas o limite do nada da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do útil e necessário é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal – padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folclórico-coreográfica (BARDI(a), 1963).

³ Renato Ferraz (06 de outubro de 2000) lembra em entrevista a este pesquisador: “Cento e cinquenta homens trabalhando de dia e de noite para terminar a obra civil antes do governador Juracy sair, e o resultado é que realmente se terminou a obra civil, mas o prédio do Unhão não tinha água, não tinha eletricidade. A eletricidade era um gato puxado lá da Avenida de Contorno, compreendeu? Uma coisa muito precária, vendo a hora de tudo pegar fogo, aquilo dar um curto circuito e incendiar o prédio todo. Mas a escada maravilhosa que D. Lina fez (...)”.

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

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

O último projeto de Lina, nessa primeira passagem por Salvador, e que teria sido talvez o mais importante de todos, tendo em vista que os anteriores tinham como objetivo chegar a este último, trata-se da constituição do **Centro de Estudos do Trabalho Artesanal** /CETA e a criação da Escola de Desenho Industrial que produziria **objetos-tipo** para a indústria a partir do conhecimento da cultura **pré-**



Figura 5 - Exposição **Civilização Nordeste** (1963). Apenas objetos utilitários: para guardar água, pá e lamparina. **Fonte:** Inst. Lina Bo e PM Bardi.

Figura 6 - Exposição **Civilização Nordeste** (1963). Ao fundo a nova escada do Solar do Unhão. **Fonte:** Inst. Lina Bo e PM Bardi.



Figura 7 - Exposição **Civilização Nordeste** (1963). Piso superior do Solar do Unhão: objetos utilitários expostos como em feiras populares. **Fonte:** Inst. Lina Bo e PM Bardi.

artesanal. A interrupção do trabalho de Lina na Bahia significou a interrupção deste projeto, do qual se tem apenas o registro textual, o arcabouço daquilo que ele poderia ter sido.

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

Você tem que queimar uma coisa ou outra, como por exemplo, a idéia é assim... veja bem: o conceito é que, se vai desaparecer, se essas manifestações populares têm que desaparecer, por que não aproveitamos de alguma forma e assassinamo-as? É isso aí, conscientemente. Eu acho que é um raciocínio válido. E então de certa forma, trazer esses mestres para a cidade foi uma maneira de sacrificá-los. Esse negócio de saudosismo... é preciso incorporá-los à estrutura erudita da Universidade, da vida urbana, essas heranças que estão estendidas no interior e nas culturas mais afastadas, você trazendo esses mestres para cá, eles seriam automaticamente poluídos e transformados, é uma maneira de matar.⁴

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

A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto-Execução no campo do Desenho Industrial (DI), (...), visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção. Exemplo prático: a projeção de uma cadeira: o projetista desenha a procura do original quando não do estranho e esquisito, na procura do que atire a atenção, sem a menor preocupação das necessidades humanas espirituais e materiais em função da qual uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista prático o projetista limita-se à projeção da pura forma sem tomar o menor conhecimento dos materiais, de como trabalha o ferro e a madeira. Resultado: objetos de pura arbitrariedade sem ligação histórica com uma tradição (no sentido não acadêmico da palavra) sem ligação com o homem e apresentando todas as características da violência feita aos materiais e à natureza. De outro lado o executor, o operário anônimo, trabalha manualmente sem o entusiasmo que somente a participação efetiva e a compreensão do trabalho comunicam: ele não compreende o desenho técnico, a sua cultura artística não existe. O trabalho dele é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade. Sem voltar as Catedrais e ao Romantismo literário de Ruskin e Morris é hoje, imprescindível, implantar sobre uma realidade prática uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design.⁴

⁴ Entrevista do escultor Mário Cravo e do professor Renato Ferraz concedida a este pesquisador em Salvador, 06 de outubro de 2000.

⁴ Texto datilografado de Lina sobre o PROJETO DA ESCOLA DE ARTESANATO, reproduzido dos arquivos do MAM-Ba, Solar do Unhão.



Figura 8 - Exemplo da passagem do **pré-artezanato** ao **industrial design**: Solar do Unhão, recuperação do edifício, com a construção da nova escada (foto: W. Nick).
Fonte: Inst. Lina Bo e PM Bardi.



Figura 9 - Exemplo da passagem do **pré-artezanato** ao **industrial design**: Vista da nova escada. Pilar central em pau d'arco e piso em ipê amarelo. **Fonte:** Inst. Lina Bo e PM Bardi.



Figura 10: Corte longitudinal do Teatro Castro Alves; da esquerda para a direita: **foyer**, rampa de acesso à platéia, platéia e palco. **Fonte:** Inst. Lina Bo e PM Bardi.

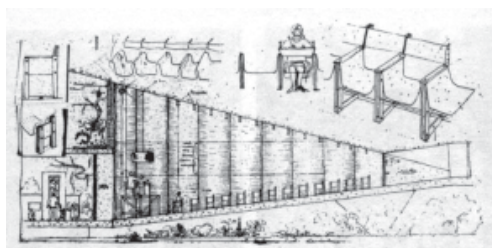


Figura 11: Exemplo da passagem do **pré-artezanato** ao **industrial design**: desenhos do projeto de Lina Bo Bardi para a instalação de um **auditório-cinema** na rampa de ligação entre o **foyer** e a platéia do TCA (RISÉRIO, 1995).

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

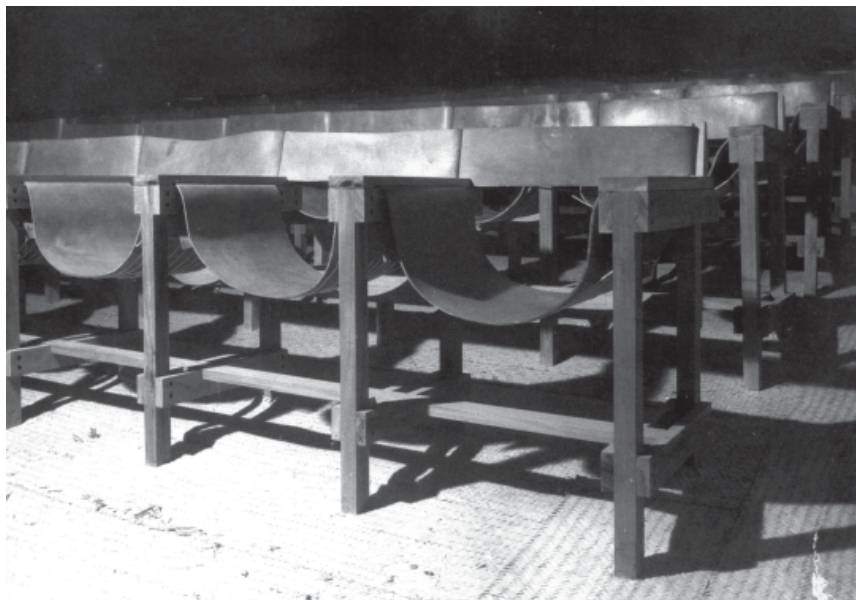
As disciplinas práticas realizadas nas oficinas seriam caracterizadas através da execução pelos **estudantes mestres** e pelos **estudantes projetistas** de objetos projetados nas disciplinas teóricas. Seus produtos seriam apresentados a cada dois anos por meio de uma exposição de objetos PADRÕES para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

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

A intenção de um projeto de escola que se concretize não apenas ligado às questões artísticas ou estéticas, mas principalmente preocupado com um plano de desenvolvimento social e econômico regional, vem comprovada também por meio das entidades com as quais foram buscados convênios na época, entre elas a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste/Sudene.

A Escola como projeto de desenvolvimento econômico, um projeto político, assemelha-se ao modo como Lina sempre entenderia arte, design e arquitetura. Mais do que pensar o artista como ser privilegiado à margem da sociedade, produzindo para além dos limites de uma realidade comunitária, a arquiteta sempre vê a profissão envolvida com a proposição prática de respostas aos problemas cotidianos relativos à sobrevivência material e espiritual dos seres humanos. A partir desse sentido, seu trabalho na Bahia, envolvido por meio de uma militância política ampla, e não partidária, iria encontrar no Golpe Militar de 1964 a paralisação e o cancelamento de sua ação em Salvador e o conseqüente retorno da arquiteta para São Paulo. O cancelamento desta experiência impediu a concretização de uma escola de Desenho Industrial que adotava um caminho original e inovador no contexto histórico do desenvolvimento das escolas brasileiras de **design**; sobretudo por estabelecer-se distante dos centros mais industrializados do país e por acreditar que a condição que muitos

Figura 12 - Exemplo da passagem do **pré-*artesanato*** ao **industrial *design***: Cadeiras do **auditório-cinema** em couro e madeira, projetadas por Lina Bo Bardi. **Fonte:** MAM-Ba.



definem como de **atraso**, poderia ser, na realidade, uma condição privilegiada. Este é um episódio do desenvolvimento do design e do seu ensino no Brasil que deve ser resgatado, não pode ser esquecido, sobretudo por que, ainda hoje, falar sobre artesanato é algo que ocupa parte relevante de nossas preocupações com o design. Ainda também por que não se esgotaram os dilemas da globalização e da preservação das identidades locais.

Agradecimento

À FAPESP, pelo apoio e financiamento da pesquisa.

3. Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BARDI(a), Lina Bo. **Apresentação-Manifesto da Exposição de Arte Popular do Unhão**. Folder da exposição. Salvador: 1963.

BARDI, Lina Bo. **Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da vida (8)**. In: **Diário de Notícias de Salvador**. Cidade do Salvador, 26 de outubro de 1958.

BARDI(b), Lina Bo. Projeto da Escola de Artesanato. Texto datilografado. 1963.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: O Design no Impasse**. São Paulo: Instituto e PM Bardi, 1980. (coordenação editorial: SUZUKI, Marcelo, 1994)

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991 (2ª. Ed.).

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blucher Ltda., 2004 (2ª. Ed.).

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (trad. CAMARGO, Jefferson Luiz).

IAFIGLIOLA, Leandro Giamas. **40 anos de Desenho Industrial na FAU-USP**. São Paulo: FAU-USP, 2002. (Trabalho Final de Graduação/TFG. Orientadora: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos).

LEAL, Joice Joppert (org.). **Um olhar sobre o design brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil; Instituto Uniemp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LOSCHIAVO DO SANTOS, Maria Cecília. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. São Carlos: Dissertação de mestrado, 2001. (EESC/USP/Depto. de Arquitetura e Urbanismo).

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno / de Willian Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (trad. MONTEIRO, João Paulo).

PIRES STEPHAN, Auresnede Eddy. **Designers em formação**. In: LEAL, Joice Joppert (org.). **Um olhar sobre o design brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil; Instituto Uniemp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1995.