

## PROJETO HISTÓRICO E EXPOGRAFIA EM DESIGN NO BRASIL: HISTÓRIA E REALIDADE

Ana Luisa Ribeiro<sup>1</sup>

O desenvolvimento das experiências de Lina Bo Bardi no campo museográfico perpassa grande parte de sua experiência no Brasil, por vezes entremeado e sobreposto à atuação multidisciplinar de Lina nos campos da arquitetura, cenografia e atividade editorial. Desde sua chegada ao Brasil até meados da década de 80, Lina seria responsável pela museografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP) à rua Sete de Abril, à partir de 1947; realizaria a exposição Bahia no Ibirapuera (1959); as exposições Nós e o Passado, Formas Naturais e uma série de exposições didáticas no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) à partir de 1960; organizaria a exposição Nordeste, no recém fundado Museu de Arte Popular da Bahia (MAP); inauguraria o MASP Trianon com A Mão do Povo Brasileiro (1969); ainda no MASP montaria a exposição Repassos (1975); e por fim realizaria as exposições *Design no Brasil: História e Realidade*, Mil Brinquedos para a Criança Brasileira, Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique e Entreatos para Crianças em seqüência ininterrupta (1982-1985) no SESC Pompéia.

Em todos estes momentos, é patente na obra da arquiteta a defesa do racionalismo arquitetônico, aliada à preocupação com a função educacional do museu na formação das massas. Essa preocupação, por sua vez, aproximará Lina dos problemas da arte popular e do *design*, problemas diversas vezes abordados na linha editorial da *Revista Habitat* nos anos 50<sup>2</sup>. No entanto, malgrado a importância da trajetória de Lina Bo em toda sua *extensão* para a compreensão do pensamento e obra da arquiteta, buscaremos nesta comunicação realizar o exercício -- certamente bastante modesto -- de adentrar de forma, digamos, *intensiva*, na análise de uma única exposição e seus desdobramentos.

A exposição *Design no Brasil: História e realidade*, realizada em 1982 no SESC Pompéia,

---

1 Ana Luisa Ribeiro é arquiteta formada pela FAU-USP e atualmente realiza mestrado em História no IFCH Unicamp, desenvolvendo pesquisa sobre a obra expográfica de Lina Bo Bardi. Este trabalho é resultado da comunicação apresentada ao VIII Encontro de História da Arte ocorrido na Unicamp em agosto de 2012.

2 A *Habitat* esteve sob direção de Lina dos números 1 a 9, de Flávio Motta dos números 10 a 13 (com a participação de Lina) e por fim sob a direção conjunta de Lina e Pietro Maria Bardi nos números 14 e 15, quando por fim o casal anunciou seu afastamento da revista como decorrência de atividades relacionadas ao MASP.

pode ser considerada em muitos sentidos um marco. Marca a inauguração do espaço arquitetônico também projetado por Lina, assim como o início de sua atividade como diretora de programação do SESC Pompéia. Marca, por fim, o fechamento de todo um período de esperanças canceladas com o golpe militar de 1964 e a retomada crítica dos projetos museológicos anteriores de Lina Bo Bardi.

A exposição *Design no Brasil* reunia em um único espaço objetos da produção nacional de produção indígena, artesanal e industrial, parte pertencente ao MASP, na coleção reunida por Pietro Bardi, e parte reunida pelo Núcleo de Desenho Industrial (NDI) do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo (CIESP), sob coordenação de José Mindlin. Em seu conjunto, a exposição procurava traçar um panorama amplo da produção de objetos úteis no Brasil desde suas origens e em especial na passagem do Brasil “artesanal” para o Brasil Industrializado.

Enquanto o texto de Pietro Bardi no catálogo da exposição apresenta uma posição claramente elogiosa à produção como um todo, destacando a relevância, originalidade e qualidade indistintas de todos os objetos expostos, a posição de Lina parece ser nesse sentido conflitante. No texto de apresentação da exposição, Lina explicita sua insatisfação com os rumos tomados pela industrialização importada, no Brasil. Ao tratar dos objetos artesanais expostos, afirma Pietro Bardi, no referido texto, ter recorrido à história “a fim de despertar maravilhas ao se reencontrar o passado” e, ao referir-se à produção presente, para ele “a seção mais viva da exposição”, chama a atenção para “a extraordinária série de objetos produzidos pela indústria nacional, que demonstra o rápido progresso experimentado pelo *design* em nosso meio” (BARDI, P.M., 1982: 12). Enquanto isso, nem tão otimista, Lina Bo lamenta as “contingências históricas” pelas quais “o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, da do imprescindível num desenvolvimento orgânico” (BARDI, L., 1983).

A planta expositiva de *Design no Brasil* (RODRIGUES, 2008: 80) nos fornece elemento importantes para compreender o discurso da exposição, assim como suas ambigüidades.

Do ponto de vista do projeto expográfico em sua organização espacial, observa-se a intenção de ordem espacial e cronologia temporal marcadas pela setorização do espaço. A planta expográfica nos ensina que, ao adentrar o espaço, o observador encontra logo à sua esquerda, em relativo isolamento, os objetos indígenas, expostos em quantidade minoritária ante o conjunto da

exposição. Do lado oposto, à direita, a visão é a dos objetos tanto de produção popular quanto de repertório ligado à manufatura de cana, café, mineração, expostos em grande profusão. Na metade oposta da sala, encontram-se os objetos industriais. Diante deles, na parede do lado esquerdo da sala, assim como no corredor do mezanino superior, encontram-se, separados do restante, diversos painéis e conjuntos de rótulos e embalagens representando a produção gráfica e de comunicação visual brasileiras.

Se por um lado a organização da planta -- setorizando a exposição de acordo com o período histórico e tipo de objetos expostos -- aponta um raciocínio ordenador, por outro lado a reunião de todos estes objetos numa mesma sala e muitas vezes pendurados nas paredes, empilhados sobre caixotes rudimentares de madeira e sobre estantes, causa, no espectador uma sensação de mistura e sobreposição. A cronologia espacial delimitada e o efeito de feira, supermercado, gerado pela visão conjunta do espaço, revelam, em sua contradição, certas ambigüidades do discurso expositivo que esperamos poder desdobrar numa análise mais aproximada de alguns objetos expostos.

Os objetos indígenas, como o banco Carajá, que aparece na imagem do catálogo, são expostos tendo em vista destacar as preocupações utilitárias na realização dos mesmos, assim como a engenhosa solução para transporte, no caso do banco. Já as lamparinas de latas e lâmpadas reaproveitadas, revelam a qualidade plástica do objeto surgida da necessidade de adaptação à precariedade do meio: no caso, a lâmpada elétrica se transforma em lamparina à óleo, objeto de maior utilidade dada a ausência de luz elétrica no contexto da vida de seu produtor. Em ambos os casos, os objetos não são datados no catálogo, o que revela certamente não a incapacidade de datação pelos curadores da mostra, mas provavelmente a tentativa de destacar a a-historicidade de um (no caso do objeto indígena, produzido num contexto de união do homem à natureza) e a a-temporalidade de outro (no caso dos objetos vernaculares, como as lamparinas, mais determinados pela precariedade do meio e criatividade de seu produtor do que pelo estágio de desenvolvimento técnico da civilização em seu conjunto).

Já nos “instrumentos de trabalho” e “ferros de passar profissionais e domésticos”, observa-se a preocupação com a datação dos mesmos entre os séculos XIX e XX. Esta atribuição de data um tanto imprecisa parece buscar marcar, de modo geral, a ausência de desenvolvimentos técnicos significativos na manufatura de um século para o outro e, em particular, a baixa diferenciação tec-

nológica entre os produtos domésticos e profissionais na passagem destes dois séculos, como vê-se no exemplo dos ferros de passar dos séculos XIX e XX.

No caso das cadeiras, que vemos nos fotos panorâmicas da exposição e em maior destaque nas fotos do catálogo, a escolha dos exemplares parece ser claramente elogiosa aos aspectos de desenho dos produtos. Este elogio parece confirmar-se, ainda, na escolha pela imagem onde mostra-se uma cadeira do início do século, produzida numa pequena indústria de Jundiaí com “torno à água”, certamente vista como uma exceção tecnológica à época. De fato, a qualidade do desenho da cadeira é notável -- remetendo na economia de material e leveza do traço à produção de *designers* brasileiros modernos de poucas décadas mais tarde. A escolha deste objeto em particular, parece denotar a tentativa de estabelecer também um traço de identidade formal entre a cadeira artesanal e a cadeira moderna brasileira.

As fotos do catálogo que compreendem os objetos de mobiliário moderno brasileiro, presentes no setor da exposição dedicada aos objetos industriais, nos apontam, ainda, outros desenvolvimentos interpretativos. Embora espacialmente dispostas juntas aos outros objetos de mesma época, as cadeiras modernas assinadas por Lina Bo Bardi, Aparício Basílio da Silva, Sérgio Rodrigues, Michel Arnoult, Ana Maria e Oscar Niemeyer, Karl Bergmiller, Carlos Motta, entre outros, assim como as luminárias de Esther Stiller, Livio Levi, e outros, parecem formar um contraponto estético à produção industrial de massas, de produção nacional e desenho importado, vista nos chuveiros, louças sanitárias, aparelhos de som, computadores etc.

Um artigo publicado por Lina Bo anos antes na *Malasartes* parece-nos esclarecedor quanto à visão da arquiteta a respeito da industrialização brasileira:

Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrático-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais? (...) A industrialização abrupta, não planificada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. (...) Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar com desprendimento, o artista deve agir, como parte ligada ao povo ativo, além de ligada ao intelectual. (...) O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. (BARDI, L., 1976)

Se o texto defende a aceitação do modo da industrialização brasileira, esta aceitação não é,

da parte de Lina, de modo algum uma aceitação passiva. É antes crítica e ativa, encontrando na dualidade artista-povo o elemento fundamental dessa crítica-ação. O reconhecimento da impossibilidade histórica de realização do sonhado projeto democrático nacional-burguês dos anos de Bahia, onde *as opções culturais no campo do desenho industrial podiam ter sido outras*, somado à industrialização *abrupta, não planificada e importada* (BARDI, L., 1976), são aceitos como fatos que agora precisam ser estudados em suas conseqüências. Diante disso, a defesa de Lina de que o artista deve tomar partido e *agir* sem desprendimento parece se apresentar como um caminho para a retomada das esperanças canceladas com o golpe. É nesse quadro que Lina revisaria novamente os conceitos ligados à arte popular, seu tema constante, afirmando que “*o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, o que existiu foi imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. Artesanato, nunca*” (Bardi, L., 1976).

O reconhecimento da inexistência de um artesanato no seu sentido clássico – aquele vinculado ao modo de produção feudal e suas corporações de ofício – parece indicar uma provável influência de Caio Prado Júnior, que já na década de 40 recusa em parte a teoria da história por etapas ao reconhecer no Brasil um desenvolvimento capitalista desde a época colonial (PRADO, 1942), sem a ocorrência de uma etapa histórica feudal anterior. Nesse sentido, retornando à abordagem expositiva de *Design no Brasil*, os objetos ligados à produção açucareira, de milho, transportes de carga, roda d’água etc, datados no catálogo como pertencentes ao século XIX, parecem se enquadrar nessa categoria de objetos manufatureiros -- ou seja, de produção ainda pouco desenvolvida do ponto de vista tecnológico, mas já voltada para o comércio capitalista mundial. Já os objetos sem datação, excetuando-se os indígenas, como as lamparinas de lata, lamparina de lâmpada, utensílios de cozinha etc, de produção popular, se aproximariam da definição de *pré-artesanais*.

Na parte da exposição dedicada à produção gráfica, a postura crítica de Lina reproduz-se, ainda, no texto do catálogo assinado pelo designer Alexandre Wollner, que diferencia e opõe a ati-

vidade de programação visual à publicidade como atividade de caráter mais complexo, refletido, projetual, uma “estruturação programada, a fim de que os códigos visuais básicos se imponham” (WOLLNER, 1982: 105). Embora as fotografias da exposição a que tivemos acesso permitam apenas observar este setor da exposição numa vista geral, sem aproximação dos objetos expostos, as fotografias do catálogo fornecem um panorama mais detalhado. Nele, constam pranchas de marcas e logotipos de Bernard Rudofsky (Fotoptica), Raymond Loewy (Laminação Nacional de Metais), Alexandre Wollner (marcas e logotipos executados entre 1953 e 1977 no Brasil e no exterior), Fernando Lemos (marcas e logotipos), fotografias de sinalização urbana, fotografias das embalagens do Cooperalcool (desenho industrial e programação visual de Aloísio Magalhães, 1976), embalagens de leite Long, margarina Claybom, papel higiênico Charme e chá Ly (Dil Publicidade Ltda, 1976-81), programação visual aplicada à lataria de ônibus e caminhões, panfletos, capa de discos etc. Os exemplos de estamparia em tecido -- que mostram duas estampas do designer Paulo Becker (1950) remetendo à temática das xilogravuras de cordel nordestino e à cerâmica marajoara, além da camiseta Aurá e Lenço Waurá (Arte Nativa, 1981 e 1970, respectivamente) que mostram grafismos de inspiração primitiva -- opõem-se ao caráter geométrico-racionalista da maioria dos objetos de comunicação visual expostos, incorporando também na exposição a aplicação decorativa da comunicação visual em objetos de vestuário. O fechamento do catálogo da exposição com estas peças fecha a narrativa do catálogo numa espiral que leva da inventividade popular espontânea dos objetos pré-artesanaís à aplicação desta inventividade, de maneira talvez demasiado literal, em objetos produzidos num contexto industrial, ainda que apenas de maneira prospectiva.

Deixando por um momento o campo de análise das formas expositivas e objetos expostos, o título da exposição “Design no Brasil: História e Realidade” também fornece elementos à reflexão crítica. Pensamos existirem aí algumas possibilidades de interpretação, porém não necessariamente complementares entre si. Por um lado, a escolha do nome poderia refletir a interpretação da palavra “história” como narrativa expográfica que reconta o passado, ao lado da noção de “realidade” como a parte desta narrativa que revela o presente estado de coisas. Porém, a união de ambas palavras “história” e “realidade”, no título da exposição podem conduzir-nos mais além, levantando à hipótese de que talvez, para Lina Bo, os termos não sejam correspondentes e nem mesmo complementares. Ou seja, a “história” que se conta não corresponderia à “realidade”, aproximando-se,

assim, do conceito de “estória”, que se por um lado remete ao conto, à fantasia, por outro remete também à invenção. A invenção seria talvez, desse modo, a redenção da “história”, redenção esta presente justamente na possibilidade de sua re-invenção à partir do engenho e da força criativa de objetos populares e da originalidade dos projetos da geração moderna brasileira em arquitetura e *design*.

A compreensão Caiopradiana de um Brasil, em suas origens, como território livre para o capitalismo, talvez influencie também a noção de história no título da primeira exposição no SESC Fábrica da Pompéia. Porém, mais do que isso, *Design no Brasil: história e realidade* parece remeter a Glauber Rocha, que poucos anos antes, na montagem de *História do Brasil* (Rocha, 1974) durante o exílio em Cuba, afirmara que *a história do Brasil não existe*<sup>3</sup>. Na ocasião, Glauber contrapõe, poeticamente, ao Brasil território livre para o capitalismo, associado ao pensamento de Prado, a idéia de Brasil como território livre para a invenção.

Se em Glauber a opção na montagem do filme é pela sobreposição dos eventos sem ordem cronológica, na montagem expográfica de *Design no Brasil: história e realidade*, a disposição das peças – que vão desde os objetos indígenas, passando pelos objetos *pré-artesanais* de uso popular, e chegando à produção de *design* contemporâneo autoral – usa a cronologia espacial para marcar a ruptura histórica entre o Brasil manufatureiro, o Brasil *pré-artesanal* e o Brasil industrial dos anos 70-80. Essa organização do espaço, ora privilegiando a ordem, ora o caos, é a expressão do pensamento de Lina na época, visando, por um lado, a *acusação* da dura realidade da forma histórica da industrialização brasileira – através do choque provocado pela mescla no espaço entre objetos *pré-artesanais* e industriais – e por outro apontar a possibilidade de um outro desenvolvimento no *design* nacional, marcado pela expressão minoritária de alguns objetos autorais modernos clivados da *realidade* infeliz da industrialização importada.

---

3 O episódio em que, ao ser indagado sobre em que ordem deveria dar-se a montagem das imagens captadas para o roteiro do filme *História do Brasil*, Glauber responde: “qualquer uma, a história do Brasil não existe”, é relatado em *Rocha que Voa*, documentário (2007) do filho do cineasta Eryk Rocha.

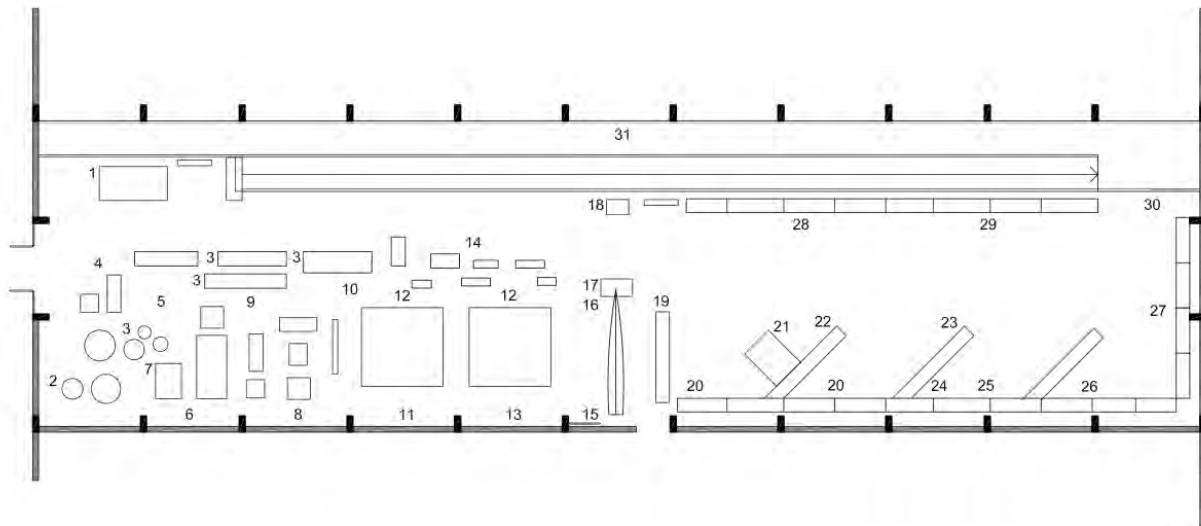


## Bibliografia

- ANELLI, Renato. Os museus de Lina Bo Bardi – museografia e curadoria como estratégia de formação cultural moderna. In: GUIMARAES, Cêça (org.). Anais do Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro: [s.n.] 2005.
- BARDI, Lina Bo; Cinco anos entre os brancos. O Museu de Arte Moderna da Bahia [escrito na Bahia em 1964], *Mirante das Artes*, São Paulo, n.6, nov.-dez. 1967, p.17
- In: RISÉRIO, Antonio. Avant-garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 247
- In: FERRAZ, Marcelo [org.] ; BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.161.
- BARDI, Lina Bo; Nordeste, *Mirante das Artes*, São Paulo, n.6, nov.-dez. 1967, p.18 [sobre a Exposição Nordeste]
- BARDI, Lina Bo; Planejamento ambiental: “desenho” no impasse; Malasartes, Rio de Janeiro, n. 2, dezembro-fevereiro 1976.
- In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina; Lina por escrito; p.136-141.
- BARDI, Lina Bo; Apresentação da exposição Design no Brasil: história e realidade.
- In: BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo [org.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.236-7.
- BARDI, Pietro Maria; MINDLIN, José; WOLLNER, Alexandre; Design no Brasil: história e realidade (catálogo de exposição); São Paulo: SESC e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome, 1965. In: ROCHA, Glauber. Revolução do cinema novo. Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber; História do Brasil [Filme]; Brasil/Itália; duração 166’, 1974.
- 8RODRIGUES, Mayra. Exposições de Lina Bo Bardi. São Paulo, 2008. Trabalho Final de Graduação apresentado à FAUUSP. Orientação Prof. Dr. Luciano Migliaccio.
- PEREIRA, J. A. ; ANELLI, R. L. S. . Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do pré-artesanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia. Revista Design em Foco.
- RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi. Campinas: [s.n.], 2002. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Orientação Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes Neto.
- SUZUKI, Marcelo (org.), BARDI, Lina Bo. Tempos de Grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.



IMAGENS



Exposição DESIGN NO BRASIL: história e realidade  
Centro de Lazer SESC Fábrica Pompéia, 1982

0 1 5 10m

Obj. Indígenas

1. Cestos, bancos, instrumentos musicais

Objetos utilitários artesanais

2. Alambiques
3. Tachos, pilão de café
4. Macaco de carro de boi, engenhocas de moer cana
5. Rodas d'água
6. Colchas penduradas
7. Barril
8. Prateleiras com utensílios domésticos
9. Vasos
10. Rodas d'água e palha pendurados
11. Ferramentas
12. Cadeiras
13. Utensílios domésticos: candelabros, lamparinas, louças
14. Mobiliário
15. Utensílios domésticos: talheres, grelhas, panelas
16. Piroga do Rio Amazonas
17. Mesa de mármore
18. Mesa com quebra-luzes e globos

Produtos industrializados

19. Mobiliário para escritório
20. Prateleiras com equipamentos de som, telefones, bicicletas, eletrodomésticos
21. Microcomputadores, ampliadores fotográficos
22. Terminais de caixa
23. Cadeiras
24. Luminárias
25. Ferramentas, peças e louças sanitárias
26. Eletrodomésticos e utensílios para cozinha de plástico e metal
27. Vidro
28. Miniaturas de veículos
29. Mobiliário Urbano

Design gráfico

Térreo

30. Painéis com material gráfico

Nível superior

Painéis com material gráfico



acima: vista geral da exposição. In: BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo [org.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.237.

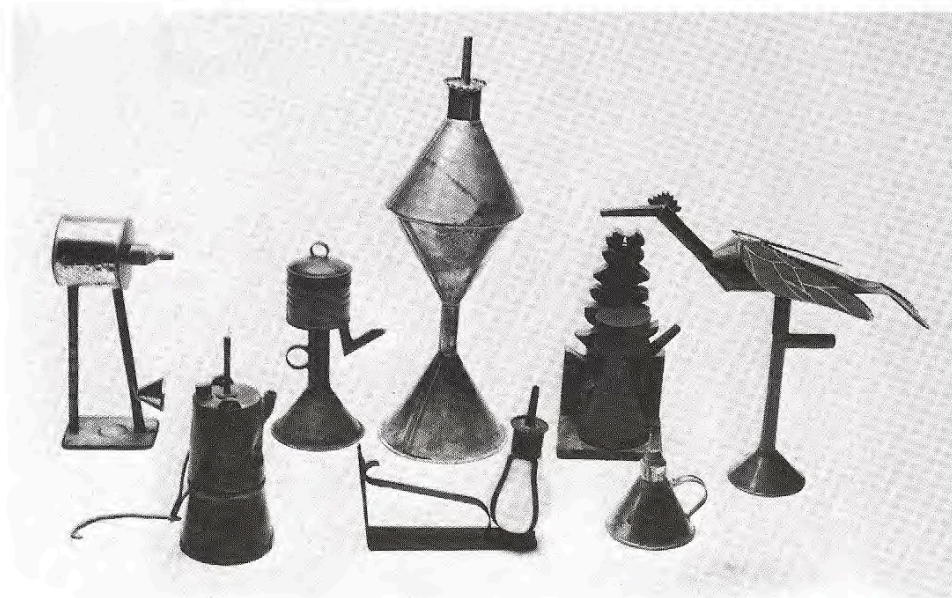


*Banco, Índios Karajá, madeira pintada, h. 21 cm.; adapta-se aos ombros para o transporte.*



*Banco, Índios Kamayurá, madeira pintada, h.22 cm.*

16



*Lamparinas de latas e lâmpadas reaproveitadas e lanterna de minerador.*





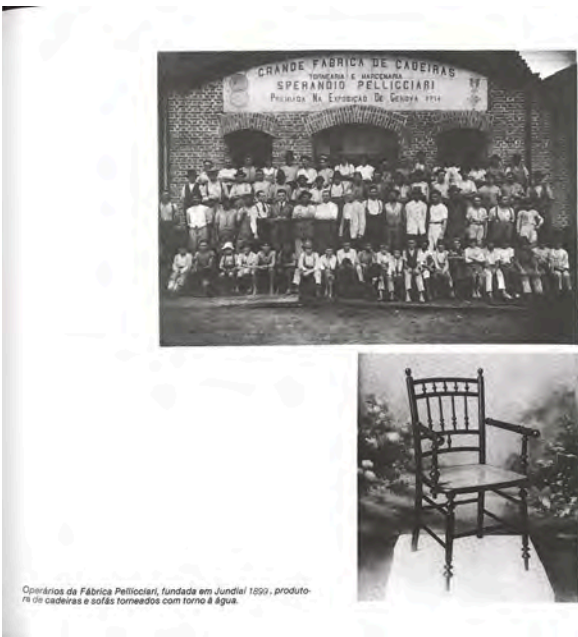
Ferros de passar, profissionais e domésticos, séc. XIX e XX.

33



Três cadeiras, Bahia e São Paulo, séc. XIX e XX.

44



Operários da Fábrica Pellicciari, fundada em Jundiá em 1899, produtores de cadeiras e sofás torneados com torno à água.

45



Cadeira para o auditório do Masp, 1947, jacarandá paulista e couro; poltrona 'Tigela', 1952, metal e couro, des. Lina Bo Bardi.



Móvel escolar 'Calcotinho', 1960, Pinus elliottii; cadeira projetada para o Centro de Lazer SESC - Fábrica Pompéia, 1980, des. Lina Bo Bardi.

69

