

Valores à mostra: o legado de Lina Bo Bardi

Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima

Arquiteto e urbanista, professor associado da School of Design and Visual Arts e da Washington University in St. Louis, One Brookings Drive, St. Louis, MO 63130, zlima@wustl.edu

Resumo

Este artigo demonstra alguns dos valores e das práticas que Lina Bo Bardi explorou em sua complexa carreira e que permanecem abertos num momento em que sua obra é redescoberta no Brasil e internacionalmente. Ainda que sua prática curatorial permaneça obscurecida pela crescente visibilidade de seus edifícios, essa prática foi constante ao longo de sua vida e uma referência para desenvolver aspectos conceituais e simbólicos de seu trabalho em outros campos de projeção.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, valores, práticas.

“Cinza é toda teoria, caro amigo, mas verde, a árvore dourada da vida.” J. W. von Goethe

A obra de Lina Bo Bardi é inimitável. Não só é ela resultado de uma trajetória profissional pouco convencional, como também não são mais os mesmos os contextos em que ela produziu suas reflexões e seus projetos. Se nos últimos anos ela vem sendo finalmente reconhecida e os edifícios que ela projetou, ganhando evidência, é importante procurar entender qual tipo de legado ela nos deixou. Seria um vocabulário simbólico ou uma visão de mundo? Seriam formas ou atitudes? Seria um questionamento intelectual ou sobre a vida? Dado que a sua prática expositiva foi a mais longa e contínua de sua carreira, ainda que menos evidente, propomos examinar os valores que ela contém como uma fonte de analogias para compreender a sua obra complexa e ambígua e o campo de desafios que ela deixou em aberto.

Muito antes de conceber os edifícios que deram a visibilidade à sua obra, Lina Bo Bardi tinha estado envolvida com projetos expositivos. Uma exposição, para ela, era mais do que a apresentação de objetos icônicos para transmitir prestígio ou para agradar aos olhos. Ela a via como um convite para refletir sobre

as práticas de criação artística sem preconceitos de origem e significado. Ela não fazia distinção entre a relevância cultural de uma obra-prima da pintura ocidental e de uma colcha de retalhos confeccionada anonimamente a partir de velhos trapos. Para Lina Bo Bardi, ambos eram exemplo do trabalho humano.

A epítome dessa lucidez artística e política, que ela imprimiu aos seus projetos curatoriais ao longo da vida, se concretizou na abertura das instalações permanentes do Museu de Arte de São Paulo na avenida Paulista em abril de 1969. O público, que fazia fila para explorar o ousado edifício, descobria duas exposições inovadoras ao adentrar o volume suspenso envidraçado. Ao primeiro encontro, em vez de convencionais obras primas, centenas de objetos artesanais do Sertão brasileiro saudavam os visitantes no primeiro andar em uma exposição intitulada “A mão do povo brasileiro”. Lina Bo Bardi acreditava que este anônima força criativa fosse a fonte de uma autêntica estética brasileira. Ao emergir, finalmente, no segundo andar, o público encontrava obras-de-arte da pintura ocidental apresentadas em uma inusitada instalação.

Cada tela se encontrava contra um painel de vidro assentado em um cubo de concreto. A coleção inteira parecia pairar na galeria transparente, desvencilhando-se das paredes dos museus tradicionais. Juntas, essas duas exposições inauguraram o MASP com um claro objetivo: transcender as hierarquias e os valores que separam as obras de arte e artefatos, assim como aqueles que os produzem. Hoje, depois de duas décadas sem os cavaletes de vidro, a curadoria do museu se empenha em voltar a disposição das mostras àqueles princípios e às suas origens históricas.

Lina Bo Bardi havia chegado àquela visão expositiva a partir de suas experiências nos trinta anos anteriores, com diversos colaboradores. Seu primeiro projeto curatorial foi para o estande para Rhodoïd—um tecido, na época, inovador—pouco antes de partir para o Brasil em 1946. Sua proposta, que fez parte de uma exposição sobre design de baixo custo referente à reconstrução do pós-guerra no pavilhão da Trienal de Milão, já continha os princípios estéticos e políticos que ela iria explorar durante toda a sua vida: a ordenação meticulosa; a utilização de dispositivos simples para separar objetos de paredes; a associação entre imagens e artefatos tradicionais e industriais, populares e modernos; e a noção de que a prática e o conhecimento artísticos são manifestações do cotidiano e não reservados a poucos.

Sua relação com o marchand e crítico de arte Pietro Maria Bardi, quem ela se casou e seguiu para o Brasil, enriqueceu em grande parte sua experiência curatorial. Eles colaboraram estreitamente na criação do inovador Museu de Arte de São Paulo entre 1948 e 1950. Lina Bo Bardi adaptou, com grande rigor e originalidade, dois andares do edifício de escritórios dos Diários Associados de Assis Chateaubriand no centro da cidade, implantando técnicas para exibir obras de arte e artefatos até então inexistentes no país. Um longo gabinete de curiosidades horizontal veio a ocupar um lugar de destaque na galeria cuidadosamente iluminada. Nesta “vitrine das formas”, como a chamou Bardi, estavam à mostra, sem discriminação, objetos populares, pequenas esculturas e utensílios industriais. Painéis de madeira compensada suspensos e sistemas modulares tubulares projetavam os quadros para a frente das paredes. Seu objetivo era fazer ver a obra como trabalho num museu que foi concebido para educar e criar debates.

Lina Bo Bardi também levou sua experiência curatorial para além dos limites do MASP. Em 1951, ela projetou as instalações para a Exposição de Agricultura do estado de São Paulo. Naquele mesmo ano, ela preparou um estudo para um museu de arte moderna na cidade costeira de São Vicente. Ela havia imaginado um volume semitransparente e elevado do solo, assemelhando-se ao Crown Hall de Mies van der Rohe e com perspectivas interiores que recordam a pintura metafísica italiana. Juntas, essas imagens prefiguraram seu estudo para um pavilhão alternativo à Bienal no Parque Ibirapuera e, especialmente, o projeto preliminar para as instalações permanentes do MASP de 1957.

Durante os onze anos que durou a construção do MASP, Lina Bo Bardi ganhou autonomia e maturidade profissional. Sua experiência em Salvador entre 1958 e 1964 ajudou a aprimorar suas afinidades estéticas e políticas, abraçando os esforços de socialização da cultura no Brasil. Ela aspirava a criar uma escola de desenho industrial alternativa à tradição da Bauhaus tardia e da Escola de Ulm, esperando que a arquitetura e o design industrial brasileiros emergissem de práticas cotidianas populares.

Em 1959, ela colaborou com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro de Salvador, na realização da exposição “Bahia” sob a marquise de concreto em frente ao pavilhão da Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera. Em vez de levantar paredes, Lina Bo Bardi fechou o espaço com tecido, conduzindo os visitantes a um grande salão coberto com folhas de eucalipto. Dentro dele, encontravam-se inúmeros artefatos do Sertão brasileiro dispostos sobre painéis flutuantes e vitrines. No folheto de abertura da mostra, ela descreveu o evento como “uma exposição mais de antropologia cultural do que de arte; [a] extrema simplicidade de meios expressivos” que ela iria cultivar até ao final da vida.¹

Logo em seguida, em janeiro de 1960, ela foi contratada como diretora artística do novo Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), que era uma extensão institucional dos interesses de Assis Chateaubriand e do MASP no Nordeste. Com isso, Lina Bo Bardi passou a residir com maior frequência em Salvador, sem ter deixado, como se costuma pensar, São Paulo. Na Bahia, ela criou um museu com poucos recursos e muita engenhosidade. Ela usou cortinas de chão a teto para transformar o

¹ Lina Bo Bardi, “Cinco anos entre os brancos,” *Mirante das Artes*, São Paulo: Novembro-Dezembro 1967, 19.

saguão envidraçado do então semidestruído teatro Castro Alves em um salão de exposições. Com cortinas, ela também criou salas separáveis e flexíveis, acomodando diferentes tipos de objetos, que iam de rochas a pinturas, de cartazes a maquinário industrial. Em continuidade aos seus projetos anteriores para o MASP na rua Sete de Abril em São Paulo, ela projetou, em colaboração com o artista Mario Cravo Jr., cavaletes ajustáveis de metal e concreto e estruturas modulares de madeira compensada para sediar quase cem exposições de arte e design entre 1960 e 1964.

Sua experiência no MAMB desdobrou-se na criação do Museu de Arte Popular em 1963 com a reutilização do histórico Solar do Unhão à beira da Baía de Todos os Santos. Ela concebeu um centro de documentação, servindo uma escola de desenho industrial que teria combinado práticas artesanais locais e formação universitária dentro do museu. A peça central de seu projeto arquitetônico original e que permanece intocada é uma escada cuja estrutura presta homenagem à marcenaria tradicional. Seu projeto museológico de curta duração se inaugurou com a mostra “Nordeste”, uma exposição de arte-fatos quotidianos representativos dos problemas sociais da região. “Cada objeto risca o limite do nada, da miséria,” Lina Bo Bardi escreveu na época, insistindo, na busca de um novo humanismo, em não tratá-los como folclore e misturando impulsos românticos com retórica revolucionária.²

Após o 1964 golpe militar, Lina Bo Bardi deixou Salvador por crescentes conflitos com Odorico Tavares, braço direito de Assis Chateaubriand, os quais, com o tempo, ganharam conotações políticas. Com sua volta permanente a São Paulo, seu projeto para um museu-escola popular e experimental ficou incompleto. Suas tentativas sem êxito, nos anos seguintes, de realizar exposições de objetos populares brasileiros e criar uma instituição semelhante no Rio de Janeiro a levaram gradualmente a perder a confiança em projetos culturais revolucionários, mas sem se desfazer de seu idealismo.

Na década seguinte, ela viu a conclusão de seu audacioso projeto para o MASP com suas inusitadas exposições temporárias e o emblemático e provocante salão da coleção permanente. A partir de então e até a sua morte em 1992, Lina Bo Bardi

continuou a projetar exposições informadas pela antropologia cultural.

A exposição “Repassos” sobre padrões de tecelagem no MASP em 1975 apresentou os trabalhos de uma oficina experimental para tecelãs organizada pelo artista Edmar de Almeida na área rural de Uberlândia, em Minas Gerais. Grandes tapeçarias, documentos fotográficos, objetos utilitários e a encenação ao vivo revelavam o processo para a transmissão de técnicas tradicionais de tecelagem, ecoando a idéia abandonada por Lina Bo Bardi para a escola de design industrial e popular que ela havia imaginado na década anterior.

Em 1977, ela começou a trabalhar no seu projeto arquitetônico paradigmático, o centro de lazer e cultura do SESC Pompeia em São Paulo. Entre 1982 e 1985, ela colaborou com a equipe de pesquisa do centro para montar exposições educacionais em grande escala no edifício da antiga fábrica.

A primeira dessas épicas exposições foi “Design no Brasil: história e realidade”. Objetos de grande e pequeno porte, que iam desde peças de cerâmica indígena a maquetes de avião inundaram o espaço para mostrar a mão e a indústria do povo brasileiro. Outra significativa exposição promovida pelo SESC Pompéia foi “Mil brinquedos para a criança brasileira”. Pessoas de todas as idades faziam fila para ver uma enorme coletânea de brinquedos industriais e improvisados apresentados como um protesto contra a mercantilização do entretenimento para crianças. Seguindo esta abordagem crítica, Lina Bo Bardi ajudou a projetar a mostra “Caipiras, capiaus: pau-a-pique” em 1984. Um bosque de mastros coloridos acolhiam os visitantes em um terreiro rodeado por réplicas de edifícios simples como um lembrete doce-amargo de uma cultura tradicional de vida interiorana em desaparecimento. Nesse ponto, ela havia chegado à dolorosa conclusão de que a concretização de seu projeto para um design industrial brasileiro baseado em raízes populares se tornava cada vez mais distante. Para Lina Bo Bardi, o Brasil havia se decidido pelo caminho do consumo e da “finesse”, contrário ao que ela considerava como sendo autenticamente nacional.

Apesar de seus questionamentos, com o sucesso do seu projeto arquitetônico para o SESC Pompéia, Lina Bo Bardi passou a ser chamada para projetar

² Lina Bo Bardi, Nordeste, folheto de exposição, Salvador, novembro, 1963, ILBPMB.

uma série de instituições culturais em várias localidades ao redor do Brasil. A maior delas foi relacionada à revitalização urbana do distrito histórico de Salvador, entre 1986 e 1989, que procurou ancorar a manutenção da vida cotidiana do bairro em instituições culturais enraizadas nas tradições populares da cidade.

A casa do Benin destaca-se dentro desse plano tanto por suas características arquitetônicas quanto curatoriais. Os dois pisos inferiores da casa principal foram reservados para acolher objetos de arte popular daquele país africano, acompanhados por fotografias documentando o intercâmbio cultural entre Brasil e África Ocidental. Lina Bo Bardi envolveu as colunas de concreto com palha trançada e pendurou rolos de tecido coloridos drapeados a partir do teto, ondulando por cima das vitrines de exposição. Simultaneamente a essa instalação, ela organizou “África negra”, sua última exposição no MASP, sugerindo um terreiro para cerimônias de Candomblé.

O espaço no hall inferior do museu foi circundado por mostradores verticais de vidro contendo objetos de culto africano intercalados com folhas de coqueiro trançadas e assentadas sobre cubos de concretos, como totens. Acima do terreiro imaginário, os mesmos tipos de tecido com estampas coloridas que se viam na Casa do Benin, se estendiam como grandes flâmulas sobre a exposição. Pouco antes da abertura, Lina Bo Bardi declarou à imprensa: “Nós vamos invadir São Paulo e Bahia com esta exposição.”³

Alguns meses antes de sua morte e com outras invasões culturais em mente, ela se dedicou a imaginar sua última proposta museológica. Tratava-se de seu épico projeto de concurso para o pavilhão brasileiro na Exposição Mundial de Sevilha, Espanha, em 1992, que pretendia comemorar a exploração europeia das Américas.

Em vez de comemorar os feitos dos conquistadores, Lina Bo Bardi propôs um memorial para os povos da América desde tempos pré-colombianos. O pavilhão teria oferecido comida cotidiana com ingredientes nativos e exposto documentos arqueológicos e performances de festas populares ainda em existência no país. Como peça central, ela concebeu exibir um esqueleto pré-histórico com os restos humanos mais antigos encontrados no continente sul-americano. Caso ela tivesse ganho o concurso e o pavilhão tivesse sido construído, Lina Bo Bardi teria encenado, à beira da morte, uma síntese dos valores e das práticas curatoriais que ela aperfeiçoou ao longo de sua carreira.

Mais do que agradar aos olhos, suas exposições procuram colocar em evidência a emancipação da vida humana. Ela nunca abandonou a sua procura por a uma autenticidade cultural que fosse historicamente enraizada e que pudesse ser coletivamente compartilhada. É esta visão-de-mundo um dos seus principais legados e desafios àqueles que continuam a refletir sobre a cultura contemporânea e sobre a arquitetura dentro dela.

³ Lina Bo Bardi, entrevista, *Visão*, São Paulo, No. 239, maio 1988, ILBPMB.