

Projeto histórico e expografia em Design no Brasil: História e Realidade

Ana Luisa Ribeiro

O desenvolvimento das experiências de Lina Bo Bardi no campo expográfico, por vezes entremeado e sobreposto à atuação multidisciplinar de Lina nos campos da arquitetura, cenografia e atividade editorial, perpassa grande parte de sua experiência no Brasil. Desde sua chegada ao Brasil em 1946 até meados da década de 1980, Lina seria responsável pela museografia do MASP a 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 MAM-BA a partir de 1960; organizaria a exposição Nordeste, no recém fundado 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 expografias de Design no Brasil: História e Realidade, Mil Brinquedos para a Criança Brasileira, Caipiras, Capias: Pau-a-pique e Entreatos para Crianças em sequência 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 1950¹. 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, intensa, na análise de uma única exposição e seus desdobramentos.

A exposição Design no Brasil: História e Realidade, realizada em 1982 no SESC Fábrica da Pompéia, pode ser considerada em muitos sentidos um marco. Marca a inauguração desse espaço arquitetônico também projetado por Lina (uma antiga fábrica de tambores transformada em centro social para os trabalhadores do comércio), assim como o início de sua atividade como diretora de programação da unidade. Marca também o ápice da colaboração iniciada anos antes entre o MASP, através de Pietro Maria Bardi, e a administração do SESC São Paulo. E marca, por fim, o fechamento de todo um período de esperanças canceladas com o golpe militar de 1964 e a retomada crítica dos projetos museográficos anteriores de Lina Bo Bardi.

¹ 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.

A exposição Design no Brasil reunia em um único espaço uma coleção abrangente de objetos, todos de produção nacional. Entre eles, objetos indígenas, outros de fabricação dita “artesanal”, muitos de fabricação industrial, e também exemplos de objetos pertencentes ao campo do design gráfico. Enquanto os objetos de produção manufatureira pertenciam em sua maior parte ao MASP, na coleção reunida por seu diretor Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e seus colaboradores², os objetos de origem industrial foram reunidos pelo NDI do CIESP, sob coordenação de José Mindlin. Por fim, os exemplos representativos da comunicação visual foram escolhidos e reunidos por Alexandre Wollner, designer atuante neste campo e ex-aluno do IAC do MASP³. 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 manual para o Brasil industrializado após o golpe militar.

Introduzido por texto de Pietro Maria Bardi intitulado *Design*, o catálogo de Design no Brasil: História e Realidade fornece amplo subsídio fotográfico quanto aos objetos expostos. Mostrados fora do contexto da exposição, estes objetos compõem um conjunto exemplar: às páginas repletas de objetos de madeira e ferro, pertencentes ao período manufatureiro no Brasil, sucedem-se fotografias de objetos da coleção “Kitsch” do MASP, a fotografia de uma pequena venda da cidade de medianeira, no interior do Paraná, fotos de rótulos de cigarros dos anos 1940, caixas de lata e papelão do mesmo período e também imagens de dois cartazes publicitários, das décadas de 1940 e 1950. Fechando esta primeira série de imagens, como a anunciar o que está por vir, aparecem as reproduções do primeiro cartaz publicitário do MASP, desenhado pelo artista Roberto Sambonet, e da primeira capa da *Habitat*.

Os objetos indígenas, como o banco Carajá, são escolhidos tendo em vista destacar as preocupações utilitárias na realização dos mesmos: no caso do banco, a engenhosa solução para transporte. 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 a óleo, objeto de maior utilidade dada à 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 atemporalidade 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 domés-

2 Muitos destes objetos fazem parte do acervo reunido para A Mão do Povo Brasileiro, mostra de balanço do trabalho de Lina na Bahia 1958-64, que se encerrou subitamente com o golpe militar. A Mão do Povo Brasileiro inaugurou o MASP Trianon em 1969, sendo posteriormente frequentemente relembrada, no comentário da imprensa, como antecedente de Design no Brasil: História e Realidade.

3 O IAC foi fundado em março de 1951, como parte das iniciativas educacionais do MASP, encerrando sua atividade em fins de 1953.

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

No caso das cadeiras, a escolha dos exemplares parece ser claramente elogiosa aos aspectos de desenho dos produtos. Este elogio parece confirmar-se, ainda, na escolha para o catálogo de uma imagem que mostra cadeira do início do século, produzida numa pequena indústria de imigrantes italianos em Jundiaí com "torno à água", certamente vista como uma exceção tecnológica à época. De fato, a qualidade do desenho do objeto 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 também denotar a tentativa de estabelecer também um traço de identidade formal entre a cadeira artesanal, neste caso engenho da herança de imigrantes italianos, e a cadeira moderna brasileira.

O próximo a aparecer no catálogo é o texto de José Mindlin, intitulado *O Núcleo de Desenho Industrial*, voltado mais diretamente aos problemas e desafios do design industrial nacional. Curiosamente, apesar de tratar dos desafios presentes e futuros do NDI, órgão vinculado à CIESP, e do desenho industrial brasileiro, o texto é ilustrado por fotografia que retrata, aproximadamente 3 décadas antes, alunos do extinto IAC em suas pranchetas, seguida por duas outras fotos da pinacoteca do MASP na Rua Sete de Abril e no Trianon. Nesse ponto, a mensagem do catálogo, subliminar como nos anúncios publicitários, começa a se delinear numa particular epopeia do design industrial brasileiro, onde o herói trágico é invariavelmente o MASP. Afinal, o que poderia melhor ilustrar a iniciativa contemporânea do NDI, em plena década de 1980, do que a iniciativa pioneira do IAC e do MASP?

A seguir, o catálogo mostra uma série exemplar de mobiliário nacional: a começar pela cadeira para o auditório do MASP (1947) e poltrona Tijela⁴ (1952) e outras peças de Lina Bo Bardi, que antecedem, na linha temporal, as poltronas Kilin (1975), Mole (1957) e uma outra poltrona para auditório, assinadas por Sérgio Rodrigues. Também neste campo, na mensagem subliminar do catálogo, a iniciativa Bardi-MASP é pioneira, aparecendo sutilmente como antecedente da linha evolutiva que vai de Sérgio Rodrigues até toda uma célebre geração do móvel moderno brasileiro, com Ana Maria e Oscar Niemeyer, Karl Bergmiller, Michel Arnoult, Carlos Motta e outros cujos trabalhos também figuram no catálogo.

A transição do móvel moderno – ainda distante da produção seriada em larga escala – para o objeto produzido em escala de massas, é feita pelas páginas seguintes, dedicadas à luminárias, produtos pós Brasília e já industrialmente produzidas por empresas como Lumini, Bertolucci, Dominici. As “pioneiras” têm assinatura de designers como Esther Stiller (1981) e Lívio

4 Conhecida também como *Bardi's Bowl*.

Levi (1968), designer que nos anos 1960 projetou a iluminação arquitetônica de Brasília. Seguem-se fotos de eletrodomésticos Brastemp, balanças Fizola, potes, garrafas, talheres, torneiras e louças sanitárias Deca, válvula Hydra, duchas Lorenzetti e Corona, relógios de ponto, telefone Gradiente, Computador, orelhão, máquina de costura, trator, bicicletas Caloi, automóveis Volkswagen: estes sim exemplares de um *industrial design* produzidos em larga escala, que já naquele momento inundava os lares, ruas e comércios das cidades brasileiras. Fechando o conjunto dos objetos industriais do catálogo, numa composição quase ufanista, um pouco melancólica, aviões da Embraer estendem suas asas, parecendo voar para longe de toda aquela profusão de objetos.

A desigualdade qualitativa entre o design dos objetos assinados pela geração moderna (cadeiras, luminárias) e os objetos fabricados pela grande indústria é ressaltada por José Mindlin em entrevista à *Senhor*⁵:

A idéia básica da exposição foi mostrar o que existe e através disso, o que pode ser feito. Todo o esforço do Núcleo de Desenho Industrial é procurar incentivar o nosso design, que praticamente ainda não existe, com exceção de alguns setores, como luminárias e móveis, que já encontraram sua linguagem própria. É um processo muito complexo, pois eu acho que existem vários Brasis, com nuances diferentes.

Fecha o catálogo uma série de páginas dedicadas aos produtos de comunicação visual brasileira, organizados e introduzidos por texto de Alexandre Wollner. 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 “manuais” à aplicação desta inventividade, de maneira talvez demasiado literal, em objetos produzidos num contexto industrial, ainda que apenas de maneira prospectiva.

Ao comparar o argumento imagético-textual do catálogo de Design no Brasil,

5 MINDLIN, In.: DUCLÓS, Nei. “Design, enfim uma polêmica”, *Isto é Senhor*, Maio, 19, 1982, p.63.

organizado por Pietro Maria Bardi no MASP, e a narrativa arquitetônico-espacial da montagem da exposição, assim como alguns dos textos e manuscritos, produzidos por Lina Bo Bardi, percebemos entre ambos uma atuação nem sempre convergente.

Curiosamente, mesmo sendo a responsável pelo projeto e montagem da exposição, Lina Bo Bardi não assina nenhum texto e seu nome sequer figura no catálogo. Sua posição vai ser conhecida num curto e pouco otimista texto de abertura da mostra⁶:

Esta não é uma exposição de arte. Não tem peças valiosas em destaque, nem a 'rarefação' desse tipo de exposições. É uma enxurrada, uma falsa confusão, rigorosamente planejada. Por contingências históricas o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, dado imprescindível num desenvolvimento orgânico. Aqui são representados alguns dados: Brasil manual (até 1960), Brasil industrial (1970/80). A exposição não 'rarefeita' é dedicada ao público popular. É nos moldes das feiras dos sertões nordestinhos e supermercados paulistas que hoje inundam todas as capitais do Brasil. Aos designers brasileiros e aos grandes responsáveis, a tarefa de uma revisão e balanço. Ao público, a alegria das feiras e a resistência ou aceitação de todo um modelo de comportamento.

O texto de Lina faz-se do contraste de termos oponentes: confusão *versus* planejamento, descontinuidade *versus* organicidade, resistência *versus* aceitação. Essa forma dialógica propõe ao espectador uma série de encruzilhadas, onde há sempre dois caminhos opostos entre os quais escolher, e onde apenas um deles pode levar além.

As posições de José Mindlin, embora mais pragmáticas que as de Lina, aproximam-se em termos das da arquiteta ao afirmar, em seu texto para o catálogo, que⁷:

(...) o importante é conscientizar, através de exemplos concretos, tanto os produtores, como os usuários, da necessidade de dedicarmos o imenso potencial de criatividade que aqui existe, ao desenvolvimento de um desenho industrial brasileiro, com características especificamente nossas.

Mindlin propõe o caminho da originalidade nacional para o produto industrial brasileiro.

Para Alexandre Wollner, esta contradição expressa-se efetivamente em seu texto por meio da diferenciação qualitativa entre as práticas da publicidade e da comunicação visual – sendo a última atividade de caráter mais complexo, refletido, projetual, uma “estruturação programada, a fim de que os códigos visuais básicos se imponham”⁸. Antigo aluno de Lina no IAC, o designer também vem somar forças ao argumento da arquiteta, escolhendo, na encruzilhada do

6 BARDI, Lina Bo; Apresentação da exposição Design no Brasil: História e Realidade, São Paulo, 1982. In: BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo [org.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.236-7.

7 CAT. EXP. *Design no Brasil: história e realidade*. BARDI, Pietro Maria; MINDLIN, José; WOLLNER, Alexandre. São Paulo: SESC e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982, p.64.

8 Ibid., p.105.

design gráfico, o caminho do planejamento, “estruturação programada”.

Em sentido diverso, o texto de Pietro Maria Bardi no catálogo apresenta uma posição claramente elogiosa à produção como um todo, destacando a relevância, originalidade e qualidade indistintas de todos os objetos expostos, numa evolução contínua e progressista. Ao tratar dos objetos que denomina “artesaniais”, afirma Pietro Maria Bardi 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”⁹.

Como diretor do MASP e grande articulador da exposição, Bardi assume, inevitavelmente, uma postura cordial, afastando-se das polêmicas e encruzilhadas, conciliando (certamente não pela primeira vez) a postura *gauche* de Lina, muitas vezes mal compreendida, com as posições oficiais da direção do SESC, mais conservadoras e distantes de todo o debate promovido pelo corpo intelectual de vanguarda ligado à exposição. Isso não significa, evidentemente, que Pietro Maria Bardi não aportasse à mostra um profundo referencial, como bem observa o crítico Jacob Klintowitz, em artigo d’*O Estado*¹⁰:

A vida dos homens e a criação e afetividade dos objetos parecem ser o núcleo organizador do pensamento de Pietro Maria Bardi. É o que se pode deduzir após 35 anos de iniciativas nos quais realizou exposições, vitrinas, livros, tendo como tema, além da história restrita do desenvolvimento das artes visuais, a história e realidade dos objetos que o homem inventa para sobreviver e estar melhor no seu cotidiano (...). [Trata-se] evidentemente de uma mostra de caráter antológico, com centenas de peças e materiais inéditos, que não se resume a uma frase conclusiva e cheia de moral. A exposição está aberta para vários ensinamentos e conclusões diversas.

Com o reconhecimento do caráter antológico de Design no Brasil, Klintowitz é provavelmente quem melhor sintetiza a posição mediadora adotada por Bardi no diálogo com a direção do SESC. Mas o restante da citação também é sugestivo. A recusa em resumir a mostra “a uma frase conclusiva e cheia de moral” parece referir-se diretamente ao sintético e intransigente texto de abertura feito por Lina, assim como a última frase, que contemporiza: “a exposição está aberta para conclusões diversas”.

Ainda n’*O Estado*, o comentário de Sheila Leiner tende mais à posição crítica de Lina Bo Bardi¹¹:

Enfim, uma exposição inteligente. “O Design no Brasil: História e Realidade”, um aglomerado aparentemente aleatório, excessivo e indiscriminado de objetos, felizmente não é mais uma daquelas manifestações irrefletidas e casuístas às

9 bid., p.12.

10 KLINTOWITZ, Jacob. “O Design no Brasil, um Grande Momento no SESC”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de abril de 1982, p.13.

11 LEINER, Sheila. “Um Exemplo de Perfeita Mediação”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 de abril de 1982, p.20.

quais estamos habituados. Exemplo de perfeita mediação entre a visão crítica do organizador – a arquiteta Lina Bo – e o objeto enfocado (condição sine qua non do verdadeiro didatismo), ela é um simulacro ideal, a narrativa convincente do processo multifacetado e desordenado que sofreram os produtos utilitários artesanais e industriais em nosso país. É a linha reflexiva sensível e afetiva de quem acompanha muito intimamente a sua mudança e desenvolvimento.

De todo modo, ao menos na intelectualidade e em alguns casos na imprensa, a leitura crítica do tipo “aceitação ou resistência” também tem seu coro. Como na matéria da Istoé, que polemiza¹²:

O que as fábricas estão colocando no mercado, com o mau gosto de suas cores berrantes, é um arremedo feio de tudo o que italianos, suecos e dinamarqueses já produziram. Em vez de criar uma tecnologia própria e inventar um design calcado em nossas necessidades, preferiu-se copiar aquilo que já estava pronto, preferiu-se importar o know-how.

A planta expositiva de Design no Brasil¹³ nos fornece elementos importantes para compreender o discurso arquitetônico da exposição, assim como as ambi-guidades desta (Fig. 1).

Do ponto de vista do projeto expográfico, em sua organização, observa-se a intenção de ordem espacial e cronologia temporal marcadas pela setorização do espaço. A planta da exposição 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, e 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.

Os suportes expositivos são simples: praticáveis de madeira, cavaletes e estantes de madeira nua, sem acabamento, ou então pintados de azul claro; estantes de estrutura metálica de andaimes com prateleiras de madeira nua e lona crua esticada ao fundo.

Se por um lado a organização da planta – setorizando a exposição de acordo com o período histórico e tipo de objeto exposto – aponta um raciocínio ordenador ligado à uma visão de tempo linear (Brasil primitivo - Brasil manual - Brasil industrial), por outro lado a reunião de todos estes objetos numa mesma sala e muitas vezes pendurados nas paredes e na estrutura do telhado, empilhados sobre caixotes rudimentares de madeira e sobre estantes, causa no espectador

12 ZAGO, Antônio. “Um design de duas faces: lado a lado, o criativo e a cópia servil”, Istoé, São Paulo, 14 de abril de 1982, p.3.

13 RODRIGUES, Mayra. *Exposições de Lina Bo Bardi*. São Paulo, 2008. Trabalho Final de Graduação apresentado à FAU USP. Orientação Prof. Dr. Luciano Migliaccio, p.80.

uma sensação de mistura e sobreposição desordenada. É a “enxurrada, a falsa confusão” a que se referia Lina Bo Bardi.

Um artigo publicado por Lina Bo anos antes na *Malasartes* parece-nos esclarecedor quanto à visão a respeito da industrialização brasileira que a arquiteta busca imprimir ao projeto da exposição Design no Brasil¹⁴:

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 planejada, 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 despreendimento, 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.

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 planejada e importada”, são aceitos como fatos que agora precisam ser estudados em suas consequências. Diante disso, a defesa de Lina de que o artista deve tomar partido e agir parece se apresentar como um caminho para a retomada das esperanças canceladas com o golpe, talvez o caminho da resistência, a que se referia o texto de abertura da exposição Design no Brasil. 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 esparsos, o que existiu foi imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. Artesanato, nunca”¹⁵.

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 do pensamento intelectual ligado ao CEPAL. Em especial a do economista Celso Furtado, com quem Lina Bo Bardi manteve correspondência e conviveu brevemente na década de 1960. Ligado ao pensamento de Caio Prado Júnior, que já na década de 1940 recusa em parte a teoria da história por etapas ao reconhecer no Brasil um desenvolvimento capitalista desde a época colonial, sem a ocorrência de uma etapa histórica feudal anterior, Furtado também foi criador, a pedido do presidente Juscelino Kubitschek, da SUDENE, no ano de 1959.

Nesse sentido, retornando à abordagem expositiva de Design no Brasil, os

14 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*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.136-141.

15 Idem.

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 "manuais", Segundo o texto de abertura de Lina) – 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.

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, 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. Essa significação parece ser a que melhor se aproxima da concepção de Pietro Maria Bardi e do MASP para design no Brasil. Porém, a união de ambas palavras "história" e "realidade", no título da exposição podem conduzir-nos mais além, levantando à hipótese de que talvez, em outra interpretação, 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 reinvenção a 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 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 do filme *História do Brasil*¹⁶ durante o exílio em Cuba, afirmara que a história do Brasil não existe. Na ocasião, Glauber contrapõe, poeticamente, ao Brasil território livre para o capitalismo, associado ao pensamento de Prado, a ideia 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 indus-

16 ROCHA, Glauber. *História do Brasil* [Filme], Brasil/Itália, duração 166', 1974.

rialização 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.

Bibliografia

ANELLI, Renato. Os museus de Lina Bo Bardi – museografia e curadoria como estratégia de formação cultural moderna. In: GUIMARAES, Cêça (org.). Annals of the International Seminar on Museography and Museum Architecture. Rio de Janeiro: [s.n.] 2005.

BARDI, Lina Bo; Cinco anos entre os brancos. O Museu de Arte Moderna da Bahia [written in Bahia in 1964], *Mirante das Artes*, São Paulo, n.6, Nov/Dec. 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/Dec. 1967, p.18 [on the exhibition *The Northeast*]

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; *Presentation to 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.

CAT. EXP. *Design no Brasil: história e realidade*. BARDI, Pietro Maria; MINDLIN, José; WOLLNER, Alexandre. São Paulo: SESC e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

DUCLÓS, Nei; *Design, enfim uma polêmica*; *Istoé Senhor*, São Paulo, May 19, 1982.

KLINTOWITZ, Jacob. *O Design no Brasil, um Grande Momento no SESC; O Estado de São Paulo*, São Paulo, April 17, 1982.

LEINER, Sheila. *Um Exemplo de Perfeita Mediação; O Estado de São Paulo*, São Paulo, April 27, 1982.

ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome, 1965*. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber; História do Brasil [Film]; Brazil/Italy; duration 166', 1974.

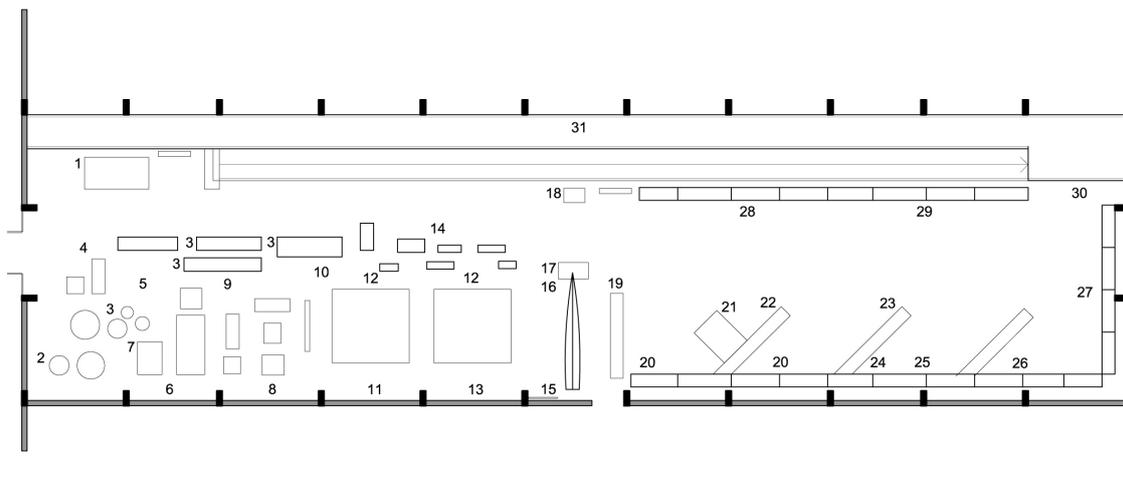
RODRIGUES, Mayra. Exposições de Lina Bo Bardi. São Paulo, 2008. Final-year project presented to FAU-USP. Supervisor: Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

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. Design em Foco Magazine.

RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi. Campinas: [s.n.], 2002. Dissertation presented to the Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Supervisor: 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.

ZAGO, Antônio. Um design de duas faces: lado a lado, o criativo e a cópia servil; Istoé, São Paulo, April 14, 1982.



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

Fig. 1

Objetos 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

31. Painéis com material gráfico