

# Um encontro que não aconteceu: acepções de “popular” em Lina Bo Bardi e Diego Rivera

Beatriz Ussami Sallowicz

Orientação: Prof. Ms. Yuri Quevedo (Escola da Cidade).

Pesquisa: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola da Cidade, 2020.

Este artigo trata da acepção da categoria “popular” elaborada, especificamente, nos projetos culturais do Museu Anahuacalli (1964), na Cidade do México, e do Museu de Arte Popular (1963), em Salvador. O trabalho de conclusão de curso que fundamentou este artigo apresentou uma análise comparativa entre os dois museus-escolas com o objetivo de circunscrevê-los nos debates próprios à época. Neste artigo, propõe-se articulações entre o

programa de exposições e as propostas de escolas e oficinas, idealizadas no interior de cada complexo. Os paralelismos estabelecidos para aproximar e afastar as leituras de Lina Bo Bardi e Diego Rivera sobre o lastro histórico e cultural das produções artesanais nos países onde atuaram buscam aprofundar a apresentação de vocabulários utilizados para formular ideias de modernidade e de tradição nos respectivos projetos culturais.

**Palavras-chave:** museu; cultura; popular.

## Missed encounter: meanings of “popular” in Lina Bo Bardi and Diego Rivera cultural projects

This article seeks to reflect on the meaning of “popular” as a category, specifically in the cultural projects of the Anahuacalli Museum (1964), located in Mexico City, and the Popular Art Museum (1963) in Salvador. The undergraduate thesis that underlies this article presented a comparative analysis between both museum-school projects. In this article, there are articulations between the exhibition programs and the proposals of schools and ateliers, idealized inside each complex. The parallels established between both readings of Lina Bo Bardi and Diego Rivera regarding their positioning and historical conception about the artisan productions of their countries seek to deepen the presentation of vocabularies that they had used to project ideas of modernity and tradition on their cultural projects.

**Keywords:** museum; culture; popular.

## Un encuentro que no sucedió: significados sobre lo “popular” en Lina Bo Bardi y Diego Rivera

Este artículo busca reflexionar sobre el significado de la categoría “popular” desarrollada concretamente en los proyectos culturales del Museo Anahuacalli (1964), en Ciudad de México y del Museo de Arte Popular (1963) en Salvador. La tesis de grado que fundamenta este artículo, presentó un análisis comparativo entre los dos museos-escuelas. En este texto, hay articulaciones entre el programa de exposiciones y las propuestas pedagógicas y educativas de cada recinto. Se trazan diferentes paralelos para acercar y distanciar las lecturas de Lina Bo Bardi y Diego Rivera respecto a sus posicionamientos y concepciones cultural e histórica sobre las producciones artesanales en los países donde actuaron, buscando profundizar los vocabularios que se usan para formular ideas de modernidad y tradición en los respectivos proyectos culturales.

**Palabras clave:** museo; cultura; popular.

## 1. INTRODUÇÃO

Em 1963, a exposição "Nordeste" inaugurou o Museu de Arte Popular (MAP), em Salvador. Após o primeiro cenário político favorável – que proporcionou a organização do funcionamento do MAP nas dependências restauradas do Solar do Unhão junto ao Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) por Lina Bo Bardi<sup>1</sup> –, o museu teve sua programação interrompida com apenas um ano de atividade. A mostra temporária, e a única aberta ao público, contou com empréstimos de diferentes coleções particulares para apresentar uma extensa reunião de objetos manufaturados, sob a defesa do que a arquiteta designou como "aspecto prático da cultura" (BARDI, 1963, p.116). A exposição, que Lina Bo Bardi teria intitulado de "Civilização Nordeste" (BARDI, 1963, p.116), integrou parte do projeto cultural que ambicionava viabilizar a transição do que foi qualificado como "pré-artisanato" (BARDI, 1967, p.135) para um sistema de produção industrializado. A desarticulação do programa idealizado para o Conjunto do Solar do Unhão repercutiu num giro definitivo sobre sua defesa no projeto de desenvolvimento industrial assumido sobre uma "experiência popular" (BARDI, 1967, p.131).

Em 1964, o Museu Anahuacalli<sup>2</sup> abriu as portas no sul da Cidade do México. No acesso principal, as palavras de Diego Rivera talhadas em pedra recepcionam até hoje o público: "Devolvo ao povo o que da herança artística de seus ancestrais pude resgatar". Ao passo que o escrito celebra a exposição permanente do acervo de esculturas pré-hispânicas, ele também revela o compromisso moral do artista mexicano com o ambicioso projeto de integração cultural do país. O edifício, desenhado pelo próprio artista em colaboração com os arquitetos Juan O'Gorman e Ruth Rivera, integrou parte da idealização do complexo cultural *Ciudad de las Artes*, do qual impulsionaria uma corrente arquitetônica "feita com elementos artísticos do México e da tradição pré-hispânica" (O'GORMAN, 1966 apud URBIOLA, 2008, p.127, tradução nossa).

Apesar da contemporaneidade da inauguração dos museus, é importante destacar que Lina Bo Bardi e Diego Rivera não mantiveram contato e provavelmente

tampouco tiveram conhecimento de seus projetos culturais. Nesse sentido, o trabalho de conclusão de curso, intitulado "Registro comparado: as experiências do Museu Anahuacalli e do Museu de Arte Popular do Unhão" e que fundamentou este artigo, propôs um encontro que não aconteceu entre estes dois agentes. Os paralelismos estabelecidos para a análise, a partir de discursos espaciais expositivos, bem como de concepções dos programas culturais, levaram a aproximações, mas também a afastamentos radicais, sem, no entanto, estabelecer uma competição indevida dos projetos. Para isso, o encontro partiu da compreensão de definições marcadamente distintas de lastro cultural popular e, portanto, buscou-se apresentar termos e critérios dos quais estes agentes se valeram para a projeção de um novo futuro.

Entende-se que as idealizações destes dois museus, inaugurados no início da década de 1960, operaram com os termos de "tradição" e "modernidade". No contexto de suas concepções programáticas, em meio à concorrência de diferentes visões de modernidade<sup>3</sup>, pode-se dizer que Lina Bo Bardi e Diego Rivera estavam inseridos nos debates próprios à época; nos quais desde a primeira metade do século XX, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, no Brasil e no México, o paradigma de exposições modernas foi formulado diante do impasse entre a permanência da tradição e o avanço da modernidade. Os caminhos alternativos tiveram como base a busca pela superação do estado de dependência econômica e elaboraram enfrentamento à hegemonia cultural europeia e estadunidense, mediante a entrada de produções consideradas como índices de tradição em espaços de consagração, como os museus.

Este artigo apresenta a resignificação da função dos objetos exibidos nos programas expositivos articulados com as diretrizes dos projetos pedagógicos de cada museu: as escolas e oficinas da *Ciudad de las Artes* e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial do Conjunto do Solar do Unhão. Aqui, buscou-se aprofundar algumas das chaves comparativas que foram organizadas na pesquisa do trabalho de conclusão de curso, para enfatizar a construção de acepções acerca da categoria "popular" em ambos os projetos culturais modernos.

A partir de textos de catálogos e relatos de colaboradores de cada projeto, são costuradas versões e perspectivas que se complementam e que possibilitam a compreensão mais abrangente do histórico dessas experiências e das diferentes leituras traçadas sobre o "popular". Deste modo, o presente artigo compartilha da visão de que esta categoria pode ser mais bem expressa por sua condição "saturada de definições", como apontaram Martha Abreu e Rachel Soihet (2003). Segundo as historiadoras, a importância de contextualizar, caso a caso, o emprego da categoria "popular", diante de sua indeterminação, demonstra que seu uso se fez, e se faz, a partir de diferentes abordagens. A aproximação entre os dois projetos culturais permite, portanto, demonstrar exemplos dessa operação, a fim de indicar como as definições foram agenciadas em cada caso.

## 2. ARRANJOS DE LEITURAS

A resignificação da função dos objetos exibidos no Museu Anahuacalli e no Museu de Arte Popular do Unhão pode ser compreendida como um processo que envolveu a formação de suas coleções e a entrada dos objetos em ambientes de exposição. Desde sua seleção até sua organização nas salas, as peças foram prescritas sob critérios avaliativos referentes à preservação e divulgação (não comercializada). A partir desses procedimentos, é possível compreender que tais objetos não possuíam significado inerente à circulação nos diferentes espaços, mas articularam diferentes leituras.

As investidas na reunião dos objetos apresentados nos dois museus – caracterizadas também por trabalhos de pesquisa, documentação e conservação – são o ponto crucial do procedimento de sua resignificação. Se compreendermos que os objetos materiais estão inseridos nas relações sociais, conforme a leitura do historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1980), a apresentação destes como documento implica na alteração de sua função utilitária, permitindo a construção de novas leituras. A essa operação Meneses aponta a obtenção de um "valor de troca", em que o uso do objeto é sobreposto ao fornecimento de

informações. Especialmente em referência às atribuições de significados, Nestor Canclini é outro autor que contribui para o entendimento da resignificação de objetos, uma vez que relaciona a produção cultural à comunicação de sua "inserção social ou do lugar ao qual aspiramos, do que queremos transmitir aos outros, ao usá-los" (CANCLINI, 1983, p.30).

O processo de construção de novas leituras é possível pelas informações qualificadas por Meneses (1980) de "carga informativa" dos objetos. Embora o historiador mencione que os objetos têm informações embutidas, isso não invalida que suas interpretações e significados possibilitem entradas para o desenvolvimento de novas leituras. Nessa diferença, entende-se que o procedimento de resignificação implica a articulação entre fragmentos que configuram um sentido de informação diferente aos condicionados no espaço de onde foram retirados, isto é, de seu "âmbito original (que dá origem ao próprio documento)" (MENESES, 1980, p.4).

É importante reforçar que o sentido de "origem", trabalhado sobre o traslado dos objetos de contexto em contexto, sugere a perda de prescrição de seu uso. Em outras palavras, evita-se, principalmente nos casos dos museus aqui estudados, a compreensão de "origem" como "originalidade", pois esta tende a acarretar numa deliberação sobre a autenticidade das coleções exibidas. Procura-se evitar a busca de um tempo e de um lugar de expressão pura, mas sim partir do entendimento de que o modo de apreensão dos objetos nos museus foi condicionado pelo meio expositivo em que foram inseridos.

Nesse orquestrar de informações, que permitiu a interpretação dos objetos exibidos, foi possível retornar ao procedimento de entrada das coleções nos museus estudados, a fim de avaliar seu manejo. Por mais sutil que esse procedimento seja na realidade: enquanto no Museu Anahuacalli, a exposição permanente apostou na apresentação da coleção pré-hispânica de Diego Rivera, segundo símbolo de uma herança cultural a ser preservada; no caso do Museu de Arte Popular do Unhão, os objetos como documentos de técnicas tradicionais foram abordados dentro de um recorte social-econômico de condição de trabalho a ser superada.

### 3. ACERVO ESCAVADO

Durante mais de trinta anos, Diego Rivera comprou, recebeu e trocou artefatos pré-hispânicos enquanto ainda era permitido por lei apropriar-se deles. Como relata o historiador de arte Cristóbal Jacome-Moreno (2020),<sup>4</sup> as indeterminações legislativas mexicanas referentes à posse de objetos encontrados em sítios arqueológicos perduraram até meados da década de 1970, possibilitando ao artista construir uma extensa coleção desde seu retorno ao país de origem no começo do século xx. Ao longo das trajetórias profissionais de Diego Rivera e Frida Kahlo, as esculturas pré-hispânicas fizeram parte da composição de seus ambientes domésticos e serviram de referência para suas produções artísticas.

A proximidade do artista à figura de Alfonso Caso, fundador do Instituto Nacional de Antropologia e História (Inah)<sup>5</sup>, foi essencial para a aquisição de uma grande quantidade de esculturas, bem como sua relativa frequência em sítios arqueológicos e colaboração em museus de acervo escultórico pré-hispânico. Na ocasião da primeira disposição destas peças nas salas do Museu Anahuacalli, Diego Rivera enfatizou os cumprimentos validados pelo seu colega.

Dirigido pelo doutor Alfonso Caso, principal antropólogo do México, passei horas maravilhosas colocando minhas estátuas em ordem cronológica nas diferentes instâncias do edifício. O doutor Caso e seus colaboradores estavam entusiasmados com a minha coleção e declararam que, embora a data que indiquei em algumas das peças pudesse estar equivocada, mostrei, em contrapartida, um instinto misterioso para aquilo que era autêntico e importante. Consideravam que a coleção se encontrava como uma das melhores do México. (RIVERA, D., 19XX apud TIBOL, 2004, p.14, tradução nossa).

Nesse relato, tampouco é possível deixar de notar o tom romântico assumido pelo artista em referência aos trabalhos no museu e ao retorno de prestígio que as peças mobilizaram sob sua figura. As frequentes elucubrações referentes

à composição da coleção de Rivera, estimada em um pouco menos de 60.000 objetos (TIBOL, 2004), costumavam acusar a presença de reproduções do século XIX e de peças não provenientes de escavações arqueológicas. Tais rumores, os quais o próprio artista também alimentava (OLGUÍN, 2008), pouco contribuíram para a disposição das peças no Anahuacalli, pois esta não prescindiu de um caráter classificatório arqueológico, já que isso requisitaria estudos técnicos "para datar com grande precisão as peças" (OLGUÍN, 2008, p.150, tradução nossa). Pelo contrário, o artista não apenas se interessou pelo estudo de sua coleção como objeto estético, como também buscou fazer do lugar de conservação e abrigo um "ambiente propício para seu melhor realce" (OLVERA, 1965, p.20, tradução nossa).

A alocação dos objetos esboçada pelo artista, enquanto o edifício ainda não se encontrava finalizado, passou por pelo menos outro responsável até sua inauguração. Carlos Pellicer, poeta moderno a quem o artista delegou a função de organizar as peças sob sua supervisão, propôs uma montagem que revelou grande protagonismo em relação aos espaços do museu. A respeito dos ambientes internos, o poeta destacou que "a extraordinária riqueza da coleção permitiu ao organizador do Museu criar cenas da vida pública e privada desses povos" (PELLICER, 1965, p.10, tradução nossa). O distinto partido expográfico procurou compor os aspectos formais do conteúdo exibido e o ambiente que o apresentava por meio de mostruários fixos desenhados em conjunto com a arquitetura erguida.

No museu Anahuacalli encontramos seu [de Rivera] conhecimento profundo da arte pré-hispânica, assim como seu gosto por ela. Foi estabelecida a ideia de formar uma unidade com as peças que abrigaria. Tratar de mostrá-las em um ambiente adequado foi outra das ideias regentes de sua solução. (RIVERA, R., 1964, p.7, tradução nossa).

Dessa articulação espaço-objeto, o museu foi concebido como "um templo" (URBIOLA, 2008, p.116, tradução nossa),



**FIG. 1:**

Esculturas em composição com a arquitetura de exposição fixa. A organização em altar apresenta o legado cultural mexicano numa reunião variada de objetos religiosos e utensílios domésticos.

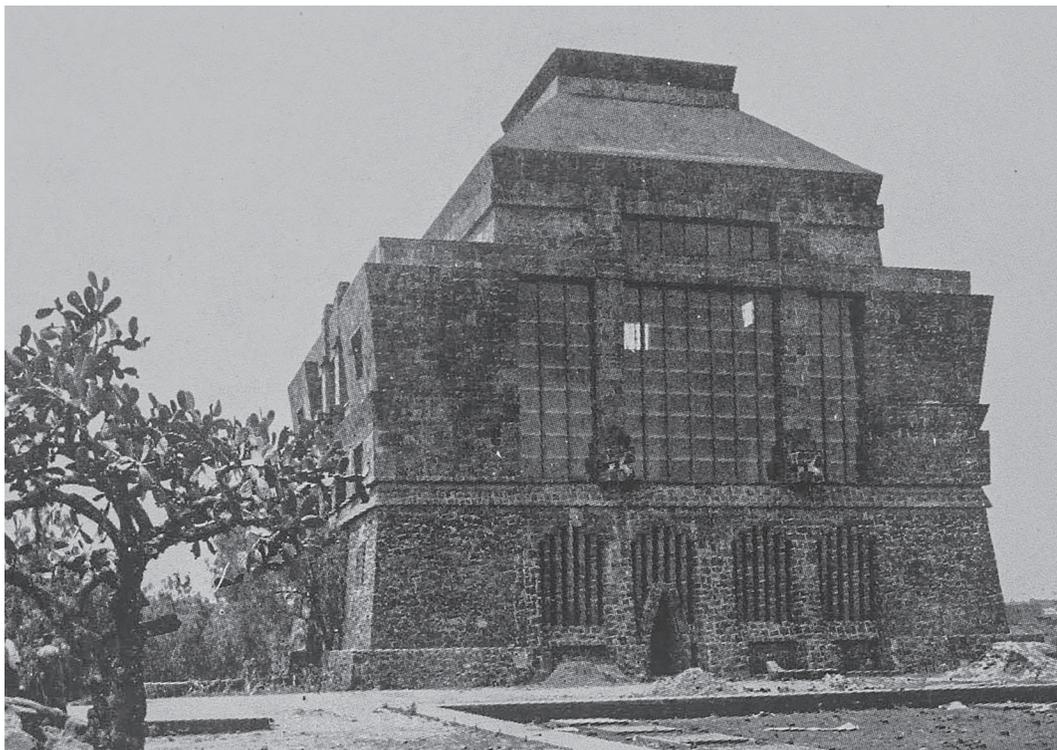
Fonte: OLGUÍN, 2008, p.149.

em que alguns dos ambientes internos foram organizados em referência às deidades compartilhadas. A despeito de seus interiores, Dolores Olvera, figura do mecenato mexicano envolvida no projeto do museu, apontou situações por vezes sacralizantes, em que a combinação de muitos objetos em alturas que não previam ser visualmente alcançadas, contribuiu para a composição de uma atmosfera de adoração. Como se a evocação de seu valor simbólico fosse restituída pela arquitetura do edifício, já que foram dispensados os usos de recursos de texto, seja o de parede ou de legendas, bem como outros suportes de informação foram combinados com as esculturas. Sobre essa complementação, Pellicer (1965) menciona o uso de maquetes nas salas de exibição e a apresentação de fotografias de monumentos pré-hispânicos realizadas por Armando Salas Portugal, como se fossem arquiteturas que complementaríamos o museu.

Organizado no centro do edifício, o estúdio do qual Diego Rivera não fez uso também reuniu seus materiais de

trabalhos, croquis de murais inacabados e uma seleção de esculturas pela qual o artista tinha maior apreço em mantê-las sempre próximas a sua mesa de trabalho (OLVERA, 1965). Apresentar os objetos do Anahuacalli permite a articulação com os trabalhos de Rivera exibidos em meio à coleção de esculturas, e evidencia a superação do papel organizador do museu e da celebração de sua produção como legado. No estúdio, os documentos pré-hispânicos enquanto produtos acabados e os esboços de murais como exemplares em estado de produção contrastavam tarefas que simbolicamente implicam diferentes temporalidades: um tempo presente que envolve a realização de seu trabalho e a persistência atemporal do conteúdo abrigado, que apenas um monumento é capaz de consagrar.

A monumentalidade do edifício tornou-se partido do projeto arquitetônico de Rivera, e o meio pelo qual o artista defendeu a leitura dos objetos não apenas como signo do que "foi", mas também como signo do que "resistiu". Enquanto um acervo de potencial recuperação de



**FIG. 2:**

Vista desde a grande praça central. A solução do coroamento do edifício foi desenhada pelos arquitetos Juan O'Gorman, Ruth Rivera e Heriberto Pagelson, após o falecimento de Diego Rivera.

Fonte: MUSEO ANAHUACALLI, 1964, p.12.

tradições, os documentos arqueológicos foram reintroduzidos mediante a produção artística de vanguarda socialmente comprometida com a defesa de uma independência cultural e de uma unidade nacional. O exame do valor persistente das culturas pré-hispânicas, segundo Ruth Rivera, constituiu uma "interação dialética entre conhecimento e criação" (RIVERA, R., 1964, p.7, tradução nossa), em que o repertório formal e estilístico tradicional foi retomado pelas produções artísticas de Rivera. Em defesa da conciliação de tais repertórios, o artista os qualificou como "arma potente" (RIVERA, D., 1979, p.380, tradução nossa) para o desenvolvimento nacional.

Essa arte milenar que vem de toda a América vai de norte a sul e de sul a norte e se forma como uma espinha dorsal do organismo de nossa cultura, desse organismo — e pela força poderíamos dizer geografia e história

— o coração é encontrado no México. A cultura indígena mexicana é o que lhe permitiu sobreviver. (RIVERA, D., 1979, p.379, tradução nossa).

O artista promoveu a historicização da cultura ao evocá-la em estado originário e identificou nos objetos evidências de uma força constitutiva sobrevivente a consecutivas dominações. No Museu Anahuacalli, o escrito contido no acesso do edifício aporta uma ideia de legado e circunscreve a variada origem étnica dos objetos em uma unidade de "herança artística", em que o próprio agente de resgate é o artista. A dedicação de um monumento para a contemplação das peças foi operada em termos estanques a partir de um discurso nacionalista. Nele, o anacronismo da conservação referente à busca de um "tempo histórico de ouro" serviu de instrumento de transformação enquanto sua fração tradicional não se modificasse.

#### 4. REUNIÃO DE EMPRÉSTIMOS E CESSÕES

A imersão de Lina Bo Bardi num cenário que desde os anos 1940 contava com figuras responsáveis pela formação de coleções de objetos variados, sob a inscrição de objetos populares, foi determinante para o amadurecimento de seu trabalho. A criação do Museu de Arte Popular (MAP) se deu num momento posterior ao que revelou ter sido seu primeiro contato com as produções populares nordestinas, ainda em São Paulo.<sup>6</sup> Durante sua primeira incursão à Bahia em 1958, a arquiteta lecionou na Universidade Federal da Bahia (UFBA), na qual, segundo o historiador de arte Luiz Alberto Freire (2016), houve particular mobilização cultural em parceria com a Escola de Belas Artes para a criação de um Museu de Arte Popular.

Dentre os colecionadores impulsionados por esse objetivo, Freire (2016) destaca os artistas de vanguarda Mário Cravo Júnior, Carybé, Sante Scaldaferrri, Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio e Odorico Tavares. A seleção realizada em feiras e mercados buscava contemplar amostras representativas das diferentes técnicas de produção dos objetos que se encontravam disponíveis à venda. Tais coleções incluíram figuras como as de:

[...] expressão da fé nas vertentes católicas e dos cultos afro-brasileiros, a arte utilitária, [...] as expressões de belezas particulares e autorais, como as carrancas do São Francisco e as figuras de cerâmica do Mestre Vitalino e as bonecas de Maria Pompeia. (FREIRE, 2016, p.158).

A reunião que foi de fato apresentada no MAP foi organizada por Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da UFBA, mediante acréscimos de peças a sua coleção particular exibida anos antes na mostra "Bahia no Ibirapuera".<sup>7</sup> Segundo Zeuler Lima (2013), os empréstimos e as cessões de objetos contaram com peças provenientes da coleção de ex-votos do escultor Mario Cravo Jr., e figuras cerâmicas cedidas por Abelardo Da Hora, artista e fundador do Movimento de Cultura Popular de 1960. O MAP também contou com o apoio de Lívio Xavier, então

diretor do Museu de Arte da Universidade do Ceará, e de Francisco Brennand, artista que encabeçava em Recife um projeto análogo ao de Lina Bo Bardi na Bahia.

Na ocasião da mostra inaugural "Nordeste", a extensa reunião de objetos recolhidos foi trabalhada segundo um partido enxuto de apresentação, sem predominância em relação aos objetos. A decisão pelo uso de madeira crua nos dispositivos foi indicativa de uma solução radical ao "não demonstrar alinhamento com princípios acadêmicos de exibição" (LIMA, 2013, p.108, tradução nossa). Com bases de alturas variadas e com tipologias distintas de agrupamento foram apresentados objetos que, em seu contexto original de circulação e de consumo, não previam distinção estética típica de categorias expositivas. A esses arranjos isolados, a arquiteta contrastou núcleos de grande densidade informativa em estantes de maiores proporções e combinações; nessa tipologia de exibição, os objetos foram dispostos como em vitrines de feiras e comércios populares.

A arquiteta já havia se dedicado a esta discussão da tipologia de apresentação de objetos no texto "Vitrinas", de 1951, ao defender a montagem desses espaços de comercialização de produtos, habilidade e criatividade "[do] gosto, não contaminado pelos falsos intelectualismos" (BARDI, 1951, p.78). No texto, a arquiteta ao descrever as "vitrines populares" lançou mão de termos como "espontaneidade" e "pureza", reduzindo a prática de organização dos produtos à expressão autônoma do temperamento daqueles que organizavam tais arranjos. Nas salas do MAP, enquanto espaços de exposição característicos por operar nos objetos a perda de seu "valor de uso" e de seu preço (CANCLINI, 1983, p.33), pode-se dizer que a supressão de legendas também conformou outra operação redutora, uma vez que os recursos de texto em espaços de exibição reivindicam autoria. Na mostra "Nordeste" a apresentação enveredou numa coletivização dos agentes produtores e esteve restrita à exibição de produtos acabados.

Para melhor compreensão desse procedimento é importante recordar que Lina Bo Bardi fez uma grande ressalva sobre os objetos que lhe foram apresentados no período em que esteve na

Bahia. O lugar central atribuído no processo de desenvolvimento socioeconômico às reflexões sobre cultura muito nos informa da interpretação do filósofo marxista italiano Antonio Gramsci, em particular de como ele abordou a cultura "como um instrumento para a reprodução social e da luta pela hegemonia" (CANCLINI, 1983, p.35). No MAP, os objetos exibidos, mais do que vinculados a um alinhamento artístico, foram associados às condições econômicas de trabalho.

Como se o exame apontado pela arquiteta, sobre a impossibilidade de conciliação do modelo de produção artesanal diante da intensificação do processo industrial, já não implicasse uma leitura redutora com uma abordagem evolucionista de desenvolvimento — em que o artesanato seria invariavelmente uma etapa pré-industrial, visto que, quando avaliado sob o ponto de vista das produções que lhe foram apresentadas no Nordeste, ela não verificou um modelo organizativo de trabalho. Lina Bo Bardi qualificou os objetos exibidos como "produções esporádicas" (BARDI, 1980a, p.28) não responsáveis pela produção de artesanato devido à falta de um corpo organizativo social, apontado pela arquiteta como algo imprescindível para tal produção. A relação construída sobre o que se denominou de "pré-artesanato" (BARDI, 1967, p.135) pouco se relacionou com as dinâmicas de consumo e de circulação, mas se restringiu à leitura de produtos acabados, cujo valor esteve no caráter resistente dos produtores às condições sociais de vida.

No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um pré-artesanato, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendeiiras do Ceará ou os ceramistas de Pernambuco podem ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural. (BARDI, 1980a, p.28).

A alusão aos objetos como índices de uma produção em iminência de desaparecimento partiu da avaliação

de uma inexorável intensificação da industrialização, responsável pelo fim da "era artesanal" (BARDI, 1958a, p.109), uma vez esgotadas as condicionantes sociais de tais produções. Sobre essa transformação, a arquiteta se referiu à indústria como o "artesanato de nossos dias" (BARDI, 1958a, p.110) de forma a responder em termos conciliatórios para que produções populares, dentro do processo de desenvolvimento, não fossem a ele contraditórias. Nesse esquema, os diferentes modos produtivos e organizações de produtores não aparentam ser contemplados ao existirem simultaneamente no interior do sistema capitalista.

Sobre leituras evolucionistas da cultura, em que uma organização produtiva rege a etapa sequencial da outra,<sup>8</sup> Canclini (1983) aponta um duplo movimento imbricado nas produções artesanais: a pretensão de imposição de modelos econômicos e culturais, bem como a apropriação por parte de setores dominantes daquilo que não conseguem anular ou reduzir. Lina Bo Bardi, diante do impasse ao tratar de objetos como um fazer técnico não alienado, mas limitado em meios efetivos para sua sequência, legitimou a defesa de um lastro cultural das produções populares.

Cada objeto risca o limite do "nada", da miséria. Esse limite e a contínua 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 nesse sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta produção. (BARDI, 1963, p.117).

Nas estantes da exposição "Nordeste", foi indicada a fatura de bases propositivas para o desenvolvimento de um desenho industrial, enquanto possibilidades de um ímpeto de renovação cultural. Mediante o trabalho de documentação e catalogação, buscou-se verificar nas produções populares a "força" e o "rigor" do fazer técnico e coincidi-lo com as "formas mais avançadas do pensamento moderno" (BARDI, 1958b, p.89). Nesses termos, Lina Bo Bardi não previu a conservação



**FIG. 3:**

Conjunto do Solar do Unhão em processo de restauro de autoria de Lina Bo Bardi. As construções não preservadas abriram espaço para uma grande praça, onde periodicamente acontecem espetáculos de música, dança, teatro e projeções de filmes, bem com feiras de artesanato.

Fonte: Fotografia desconhecida, c. 1962. Disponível em: [www.flickr.com/photos/147316538@No2/34391698992/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/147316538@No2/34391698992/in/photostream/). Acesso: set. 2020.

formal e material dos objetos, ou seja, a continuidade de tais produções, mas um desenvolvimento outro a partir da avaliação de suas "possibilidades criativas originais" (BARDI, 1980b, p.21), como potência observável nos objetos em exibição.

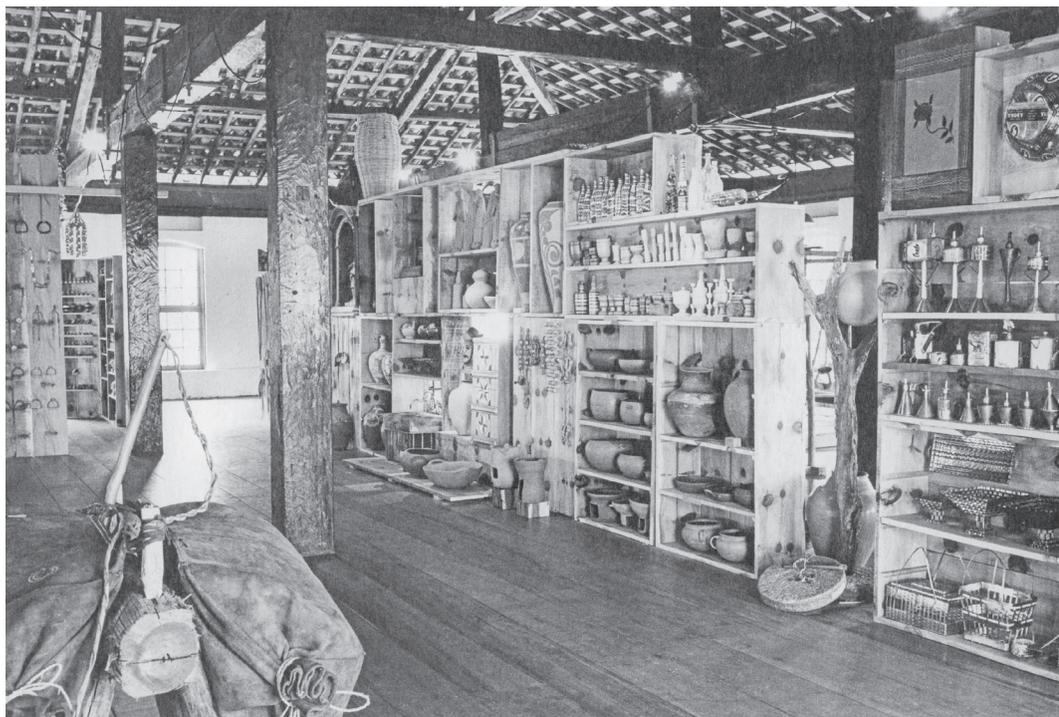
## 5. CRÍTICA AOS CONTEMPORÂNEOS

Outro ponto importante no posicionamento dos dois agentes culturais a respeito das produções artesanais é o rompimento com as posturas de classes dominantes pouco interessadas e relacionadas com o reconhecimento do lastro histórico e cultural que verificaram em tais produções nos países onde atuaram.

Por diversas vezes, as visões de modernidade de Lina Bo Bardi e de Diego Rivera foram críticas aos seus contemporâneos, baseadas na avaliação de um quadro econômico e cultural. No MAP e no Museu Anahuacalli foram

elaborados movimentos, aqui destacados, como alternativas para conciliação de um repertório designado tradicional, assim como esforços de denúncia da fragmentação da estrutura social nos sistemas de produções capitalistas.

Se recordarmos o lugar central que Lina Bo Bardi atribuiu às condições socioeconômicas como estruturantes da produção cultural, sobretudo quando discerniu "cultura útil" (BARDI, 1958b, p.87) em referência às produções de setores populares, também devemos observar como esquematizou seu contraponto. Em outras palavras, ao trabalhar em termos de oposição entre "o intelectual" e "o abandonado pela cultura", ela indicou não apenas a distinção social, mas uma apropriação desigual da cultura. No texto "Cultura e não cultura", de 1958, a arquiteta circunscreveu em naturezas distintas a "cultura abstrata", da qual se ocupariam os intelectuais, e a "cultura útil" dos abandonados pela indiferença dos primeiros, e ligados ao que qualificou como "problemas reais" (BARDI, 1958b, p.89).



**FIG. 4:**

Interior do segundo pavimento do Museu de Arte Popular do Unhão. Na vitrine de madeira, a variedade de objetos foi trabalhada com arranjos de grande densidade visual.

Fonte: ESTADO DE SÃO PAULO, 2014, p.140.

Sobre a especialização de tais produções, Lina Bo Bardi, em "Arte Industrial" (1958a), abordou a fragmentação entre os estágios de uma mesma cadeia de trabalho, como evidência da hierarquia entre funções reorganizadas pelo sistema de produção industrializado. Aquilo que denominou como a "cisão entre o técnico e operário executor" (BARDI, 1958a, p.109), foi crucial para seus trabalhos no período em que esteve na Bahia e principalmente na idealização do conjunto programático ao qual o MAP seria articulado. A arquiteta tratou de fazer referência ao programa interrompido do conjunto, como meio que teria permitido "o contato entre técnicos, desenhistas e executores" (BARDI, 1958a, p.109), a fim de proporcionar bases para o específico "desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura" (BARDI, 1967, p.132).

No decorrer da pesquisa, identificamos sentidos semelhantes na abordagem de Rivera, ao referir-se à especialização das produções, ao reconhecimento da cisão entre agentes produtores como o fenômeno da "expressão da luta de classes" (RIVERA, D., 1964, p.LX, tradução nossa).

O artista em *La Huella de la Historia y de la Geografia en la Arquitectura Mexicana*, texto de conferência de 1954, realiza uma análise provocativa sobre a ineficácia da prática de imitação e restauração de estilos arquitetônicos importados, e reivindica a libertação paulatina de tais correntes internacionais de formação ao evocar, em contrapartida, um repertório construtivo originário. Após recomendar aos arquitetos que deixassem de se ver como especialistas, recorre ao imaginário de "tempos antigos das grandes produções" (RIVERA, D., 1964, p.LII, tradução nossa), enfatizando a ausência de hierarquia entre o fazer de um pintor, de um escultor e de um arquiteto. Nesse exemplo, ele indica a composição de uma unidade, não concentrada numa mesma figura, mas em alusão a um compartilhamento de saberes.

A idealização de uma equipe de trabalho "que viveria e se desenvolveria em unidade" (RIVERA, R., 1965, p.15, tradução nossa) baseou a ambição de enveredar o projeto já em obras do Anahuacalli num grande centro cultural. O artista, que localizou um caráter persistente das culturas pré-hispânicas nas

produções dos setores populares, idealizou a irradiação de uma “nova cultura, síntese do passado e do presente” a partir da troca teórica e prática entre o “artista da escola e da academia” com os mestres de ofícios detentores de uma “expressão pura e elevada” (RIVERA, D., 1964, p.LXIII, tradução nossa). A planificação unificada partiu do reconhecimento de uma raiz comum, cuja modernização estruturaria uma integração cultural. Sobre a abordagem das produções dos setores populares como testemunhas da continuidade de tradições pré-hispânicas, segundo o artista, seu desenvolvimento conformaria vetores para emancipação nacional.

Guardadas as particularidades das conjunturas políticas que viabilizaram estes projetos culturais e às quais eles buscaram responder, é possível reconhecer uma proposição comum de “síntese” entre produtores ocupando lugar central na elaboração de seus programas. A aproximação entre o projeto da *Ciudad de las Artes*, concebido em desdobramento do Anahuacalli, e o Conjunto do Solar do Unhão, no qual o MAP conseguiu ser deslançado, é feita sobre a análise da pretensão que tiveram em ser grandes artífices para o encaminhamento de produções populares.

## 6. DUAS AÇÕES CULTURAIS MAIORES

O objetivo de síntese, em ambos os casos, foi enfrentado em partes para a formação de uma nova classe produtora. A abordagem de Canclini a despeito da cultura cumprir a “função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar novas” (1983, p.30) permite ampliar a leitura de ambas as ações culturais como idealizações maiores que implicariam também novos modos de produção e que configurariam novos espaços de circulação de produtos. Mais do que um programa paralelo ao das exposições, as propostas de ensino, por meio de escolas e oficinas de trabalho, devem ser entendidas como complementação aos museus, ou seja, como núcleos entrelaçados. Tal compreensão não se justifica pelo fato de terem sido idealizados dentro de um mesmo complexo, mas porque demonstraram esforços de se levar o debate sobre os objetos como índices de tradição,

para propostas de modos de produção coletivos e desse movimento, retornar ao objeto – a um novo objeto – dentro da cadeia de consumo e desenvolvimento econômico.

Para o projeto da *Ciudad de las Artes*, Diego Rivera propôs outras dependências associadas ao espaço de exposição permanente do museu. No terreno com cerca de 46 mil m<sup>2</sup> de área murada, seriam concentradas unidades de “fomento, estudo, desenvolvimento e difusão” das diversas técnicas construtivas que ele considerou “igualmente importantes e imprescindíveis” (RIVERA, R., 1965, p.17, tradução nossa). O artista desejava que o conjunto conformasse um grande fórum em que a sociedade mexicana estabelecesse vínculos de identificação, uma vez imersa nas várias manifestações culturais organizadas em seu interior. A respeito dessa ambição, ele imaginou abranger uma ampla quantidade de ofícios, cujo estudo se daria de forma compartilhada. Dentre esses, previu:

[...] a arquitetura, a pintura, a escultura e aquelas que costumam ser denominadas artes decorativas ou artesanato [...] como a talha de pedra, pedras semipreciosas, madeira, ourivesaria, mosaicos integrados na arquitetura, [...] afrescos ou falsos afrescos [...] murais ou acabamentos em objetos de uso diário, esculturas em papel carrizo, tão importante em seu valor estético como os de cinzelado ou as de talha direta; poesia, dança, música, complementos harmônicos e rítmicos da vida do homem e que seriam motivo de igual dedicação. (RIVERA, R., 1965, p.17, tradução nossa).

As oficinas “teriam caráter de escola livre” (RIVERA, D., 194X apud URBIOLA, 2008, p.123, tradução nossa) de modo a impulsionar a troca interdisciplinar entre especialidades. Sobre esse projeto pedagógico, Urbiola (2008) identifica semelhanças com o “Plano de Estudos”, organizado por Rivera em 1929, quando foi diretor da Escola das Artes Plásticas da Universidade Nacional Autônoma de México. O particular episódio em que o artista defendeu o plano aprovado diante da oposição dos alunos da Faculdade de Arquitetura da mesma instituição expôs seu principal objetivo de “fazer acessível ao maior

número possível de trabalhadores, o benefício do ensino da arte, para a melhoria material e intelectual de suas vidas" (RIVERA, D., 2006, p.49, tradução nossa). Em relação ao "cíume gremial" por parte dos estudantes de arquitetura, o artista reforçou que as formações curriculares das escolas não equivaliam, mas ensinava aos pintores e escultores sobre a arquitetura necessária para seu desenvolvimento autônomo profissional.

O fio condutor que Urbiola (2008) aponta entre o caráter dos projetos pedagógicos evidencia o compromisso moral ao qual Rivera esteve profundamente dedicado ao longo de sua vida. As origens das críticas realizadas a UNAM, em particular à Faculdade de Arquitetura, aparentam sinalizar sucessivas tentativas de reorganização que Rivera propôs ao ensino das produções artísticas. Em *La Huella de la Historia y de la Geografía en la Arquitectura Mexicana*, ele fez rápida menção ao projeto da *Ciudad de las Artes*, reiterando que o contato entre "artistas das escola e da academia" e "tudo aquilo que é a expressão mais pura e alta do povo do México" organizaria a síntese para um "futuro melhor em permitir ao homem aquilo que tem direito, o usufruto da beleza" (RIVERA, D., 1964, p.LXIII, tradução nossa).

Autor de declarações carregadas de teor nacionalista e com recorrentes evidências etnocêntricas, Rivera por diversas vezes lançou mão de argumentos simbólicos e estéticos em referência não apenas à manutenção de tradições, mas como a própria produção dos setores populares. Segundo O'Gorman, o artista aspirou ao complexo cultural como exemplo de "uma pequena cidade que por seu conteúdo estético [...] teria para o México um sentido nacional de importância" (O'GORMAN, 1966 apud URBIOLA, 2008, p.127, tradução nossa). O arquiteto relata ainda com pesar a não conclusão do projeto cultural, cuja intensão de conservar o artesanato daria "exemplo ao mundo da capacidade artística e histórica" da preservação das tradições pré-hispânicas (O'GORMAN, 1966 apud URBIOLA, 2008, p.127, tradução nossa).

E por este único objetivo, a maior liberdade para as várias formas e

escolas de pensamento, para que possam conhecer entre si, e o povo, nosso público, ver, ouvir e ser aquele que escolhe. É natural que não possamos fazer nada no presente para construir o futuro, sem conhecer e analisar o passado. Por isso é de vital importância não só para os especialistas, mas para todo o povo mexicano, o conhecimento da antiga arte mexicana. (RIVERA, D., 1979, p.379, tradução nossa).

A perspectiva exposta por Rivera evidencia objetivos de uma integração cultural em torno de tradições suscetíveis de resgate, como fonte de identidade compartilhada para uma emancipação nacional. A essa concepção heroica-estatal adotada, foi possível identificar pontos de partida distintos dos defendidos em texto por Lina Bo Bardi. A frequente demonstração de cautela com possíveis derivações de discursos nacionalistas teve respaldo na avaliação da emergência do fascismo na Itália. Sobre os desdobramentos do autoritarismo mobilizados por tal política ideológica, sobretudo do ponto de vista da imposição em simular a união de classes ao nacionalizar o "popular", a arquiteta pautou o projeto cultural do Unhão via integração social, em que o quadro de dependência econômica e cultural poderia ser enfrentado mediante a inserção dos extratos sociais populares no sistema nacional de desenvolvimento.

Essa distinção é importante para pensar as disciplinas práticas do programa da Escola de Artesanato e Desenho Industrial articulado com o MAP e o MAMB, nas dependências do Solar do Unhão. Distante de estratégias de conservação em moldes tradicionais, a arquiteta partiu deliberadamente de estímulos à produção que "expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato" (BARDI, 1958a, p.109, grifo nosso). Portanto, o projeto para a reversão do que Lina Bo Bardi denominou como a "fratura Projeto-Execução", decorrente da distinção hierárquica entre agentes produtores, possibilitaria por meio do contato entre "estudantes mestres" e "estudantes projetistas" a produção do "Artesanato transformado em Industrial Design" (BARDI, 196X, p.245). A complementação do programa de exposições temporárias viabilizaria a

síntese que a arquiteta apontou como necessária para a criação de novas formas de produção, acompanhando a inevitável transformação econômica. Sendo assim, na Escola de Artesanato e Design Industrial seria experimentada a construção sobre bases técnicas e práticas contrárias à manutenção da divisão entre projetista e executor.

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. (BARDI, 196X, p.244).

Assim que o modelo de ensino proposto fosse implementado, os "objetos padrões" (BARDI, 196X, p.247) desenhados seriam repertório para a produção industrial, bem como fomentariam no interior do complexo um fluxo entre as oficinas e o MAMB por meio de um projeto para exposições Bienais. Este modelo de circulação também viabilizaria a necessária transformação socioeconômica apontada pela arquiteta, contra a manutenção de condições sociais miseráveis impostas pelo sistema de produção artesanal. A não preservação dos meios de produção, mas a implementação de um sistema produtivo de cooperação deveria prescindir do trabalho de catalogação de evidências de uma produção superada.

O chamado Centro de Estudos do Trabalho Artesanal (Ceta) ficaria a cargo de inventariar as diversas manifestações culturais da região, a partir da colheita de tudo aquilo que "constituísse a raiz cultural histórico popular" (BARDI, 1958a, p.109). Os trabalhos de catalogação organizaram as referências para uso das atividades da Escola de Artesanato e Design Industrial,

cujos alcances buscou compreender a escala regional do Nordeste. Conforme Eduardo Rossetti (2002), por meio de viagens pelo Recôncavo Baiano, pelo Polígono das Secas e algumas capitais nordestinas, foram planejados levantamentos e mapeamentos de técnicas e recolhimento de objetos. Sobre estes itinerários, o historiador comenta o "olhar antropológico" da arquiteta concentrado em estabelecer relações entre os centros produtores, técnicas e produtos, dos quais com o avanço do capitalismo supõe sua dissolução.

A mediação prevista para a superação da dependência econômica, como enfatizou Lina Bo Bardi, seria delineada como "uma transição, uma fase de transição necessária, enquanto o artista popular é artista puro e simplesmente e não pode sofrer influências dirigidas" (BARDI, 1958a, p.109). Dessa colocação, dois vetores importantes de sua defesa se sobressaem. O primeiro, assumir um caráter temporário de auxílio acompanhado de sua contra-argumentação: a impossibilidade de os produtores serem dirigidos, apesar da própria mediação que estariam articulando. Uma tentativa de discernir que o auxílio defendido não compreenderia conservar sob prescrições convencionais do termo, mas prever uma etapa de transição para sua superação. Tal noção nos leva ao segundo vetor: a fase de transição assumida como mais uma etapa dentro dos processos de modernização de produção.

De forma prescritiva, as diretrizes do projeto pedagógico da Escola de Artesanato e Arte Industrial dedicaram especial menção aos objetivos de criação de interesse em torno da produção artesanal, isto é, uma forma de olhar para tais produções. Nas oficinas e nas feiras de artesanato estruturadas a céu aberto na praça do conjunto estariam dirigidas não apenas em como o artesanato apareceria nesse espaço, mas também como seria elaborado enquanto promoção de uma "demanda econômica" (BARDI, 196X, p.252). A esse objetivo somaram-se esforços para a articulação do complexo cultural com órgãos administrativos, de modo a amarrar sua programação de alcance regional, como polo propulsor

nacional da cultura. Em texto sobre o projeto pedagógico da Escola de Artesanato e Arte Industrial (196x), a arquiteta apresenta o apoio do Governo do Estado, através da Secretaria para Assuntos de Desenvolvimento Econômico, bem como sua formulação jurídica, a qual se dava com convênios firmados com a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Lina Bo Bardi também requisitou iniciativas de um corpo de entidades ligadas à educação, como a Fundação Museu de Arte Moderna da Bahia, o Instituto Nacional dos Estudos Pedagógicos, o Instituto de Treinamento do Artesanato e a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia.

Diego Rivera tampouco propôs a organização da *Ciudad de las Artes* como uma célula autônoma, ainda que sua implantação com perímetro completamente murado impusesse certa noção de independência de seus interiores. O artista articulou esperanças de troca com a Universidade Nacional Autônoma do México, que a poucos metros do terreno do Museu Anahuacalli havia sido recém-transferida para a região sul da cidade. O artista também previu a colaboração do Instituto Politécnico Nacional, da Prefeitura da Cidade do México, assim como da própria Presidência e da Câmara dos Deputados e Senadores, para que essas entidades disponibilizassem "algumas oficinas como recompensa aos artistas que eles mesmos designariam" (RIVERA, D., 1950 apud URBIOLA, 2008, p.123, tradução nossa).

O destacado grau de mediação indicado pelo comissionamento dos agentes produtores, de forma a impulsionar suas atividades no interior do conjunto, pode ser aproximada à avaliação de Rivera sobre o invariável controle da produção artística sob a existência de um corpo "Estado" e conseqüentemente pela manutenção da hegemonia que ele elabora. Rivera discerniu a influência de "governos democráticos, populares e socialistas" que canalizavam "objetivos propícios e favoráveis aos interesses das maiorias produtoras" (RIVERA, D., 1979, p.376). Diferentemente de resoluções de previsão de entrada num sistema produtivo capitalista, o artista alinhou-se com a perspectiva de desenvolvimento de um

Estado Socialista, cuja mediação como etapa, feita sobre a conservação de tradições, encaminhará meios para sua superação conduzida pela eventual eclosão de uma sociedade sem classes. Nessa supressão, a produção cultural, como indica Rivera em *Arte antiguo mexicano* (1956), não seria desacelerada justamente pelo caráter resistente de uma herança cultural compartilhada (RIVERA, D., 1979).

## 7. CONCLUSÃO

O esforço aqui realizado, com ênfase nos projetos culturais dos museus-escolas, confirmou a potência desses espaços para a construção de vocabulários acerca da categoria "popular". A busca por definições agenciadas sobre os acervos exibidos, bem como sobre mediações de produções não industrializadas, demonstrou exemplos mobilizados dentro de um aparente impasse colocado entre a permanência da tradição e o avanço da modernidade.

Se, por um lado, os ideais dos projetos apresentados se fizeram valer de termos próprios, por outro suas apresentações incidiram na prática de unificação, seja na documentação de condições de miséria como em "Nordeste", ou do esplendor, como no Anahuacalli. Foi possível averiguar que a prática seletiva para a formação das coleções e seu ingresso num sistema de preservação e divulgação expositivo implicaram em leituras distintas daquelas referentes às dinâmicas culturais específicas de produção e de consumo.

As miradas lançadas para as produções artesanais conformaram referências para ambos os projetos culturais, bem como a busca de síntese social de trabalho, cuja operação testemunhou formas específicas de dirigibilidade ao mediar sistemas produtivos artesanais, uma vez colocados sob a necessidade de resgate e colheita, criada e realizada por agentes não produtores. Como projetos de conservação requisitados pela manutenção do estado de dependência cultural e econômica, apontada no início do artigo, foram deliberados trabalhos que reorganizaram tais produções como bases sobre as quais as idealizações de modernidade se assentaram.

## NOTAS

1. Devido à grande influência de trânsito político que suas práticas envolveram, Lina Bo Bardi assumiu a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) em 1960, a convite do governador Juracy Magalhães. Além disso, ficou encarregada do restauro do Solar do Unhão, complexo que dependeu da ação conjunta do Governo do Estado da Bahia para a desapropriação e a concessão de verba para as obras, possibilitando o traslado do MAMB e a incorporação do Museu de Arte Popular.
2. "Anahuacalli" é a composição de duas palavras: Anáhuac indica "perto da água", nome designado ao centro da civilização asteca anterior ao período de invasão espanhola; e calli significa "casa"; portanto "A casa de Anáhuac". Seu significado foi extraído e traduzido do Gran Diccionario Náhuatl, idioma asteca originário da região central do México. Disponível em: [www.gdn.unam.mx/](http://www.gdn.unam.mx/). Acesso em: set. 2020.
3. Enquanto categorias feitas e desfeitas pelos setores das classes dominantes, as historiadoras Martha Abreu e Rachel Soihet (2003) reiteram a não redução da leitura de "modernidade" como um instrumento responsável pela reorganização das práticas culturais. A qualidade de "guardiã da tradição" quando associada à cultura popular também movimentou respostas em sentidos variados e até mesmo contraditórios. Seja numa leitura de entrave ao progresso, seja numa leitura de singularidade nacional, as diferentes designações de tradição incorporaram diferentes idealizações de modernidade, segundo os agentes envolvidos.
4. Informação retirada da apresentação de Cristóbal Jacome-Moreno em conversa com o Grupo de Estudos do Popular na Arte e na Arquitetura, realizada virtualmente pela Escola da Cidade, no dia 10 de setembro de 2020.
5. A instituição foi fundada em 1930 e era responsável pela preservação do patrimônio cultural mexicano prévio ao século XIX, incluindo sítios arqueológicos.
6. Lina Bo Bardi se refere à exposição "Bahia no Ibirapuera", na qual conduziu, em parceria com Martim Gonçalves, o projeto museográfico.
7. A mostra, paralela à ocasião da 5ª Bienal de Artes de São Paulo, foi organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1959. O trecho da intervenção da arquiteta na marquise do Parque Ibirapuera, desenho original de Oscar Niemeyer, conformou o Pavilhão Bahia, local em que o retrato emulado do Estado em destaque formulou uma representação cultural diversa a partir de variados suportes, como utensílios, artefatos, vestimentas, objetos de festas e crenças. Um pavilhão imersivo num evento internacional de proporções como as das Bienais.
8. O desmonte da rede agenciada, que incluiria a articulação da Bahia com outros estados do Nordeste em torno da produção popular, repercutiu num giro definitivo sobre o projeto de Lina Bo Bardi, a qual passou a alertar sobre a necessidade de se fazer um reexame diante do cenário político colocado. Desacordos internos com a direção do MAMB tornaram as condições cada vez mais insustentáveis para sua permanência na Bahia. Segundo Zeuler Lima (2013), o processo que levou ao precoce fim do Museu de Arte Popular do Unhão se deu num momento de enorme instabilidade do governo Goulart, no qual o acirramento da polarização entre movimentos progressistas e setores direitistas culminou na tomada do poder por uma junta militar. Sua revisão realizada nos anos 1980, ainda que publicada postumamente pelo organizador Marcelo Suzuki em "Tempos de grossura: o design no impasse" (1994), é interessante para notar a persistência de termos evolucionistas contidos em sua revisão contemporânea às reflexões de Nestor Canclini em "As culturas populares no capitalismo" (1983).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2003. p.83-102.
- BARDI, Lina Bo. Vitrinas, 1951. In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.75-79.
- BARDI, Lina Bo. Arte Industrial, 1958a. In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.107-110.
- BARDI, Lina Bo. Cultura e não cultura, 1958b. In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.87-90.
- BARDI, Lina Bo. Nordeste, 1963. In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.116-118.
- BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os "brancos", 1967. In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.130-136.
- BARDI, Lina Bo. Projeto para Escola de Artesanato, 196X. In PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: Edufu, 2007. p.242-252.
- BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental: "desenho" no impasse, 1976. In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.136-141.
- BARDI, Lina Bo. Arte popular e pré-artesanato nordestino, 1980a. In SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994. p.25-28.
- BARDI, Lina Bo. Porque o Nordeste?, 1980b. In SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994. p.20-24.
- CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ESTADO DE SÃO PAULO. Secretaria da Cultura. **Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi**. Giancarlo Latorraca (curador). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.
- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A coleção de Eros Martim Gonçalves e o Museu de Arte Popular da Bahia. In MALTA, Marize et al (Org.). **Histórias da Arte em coleções**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016. p.153-170.
- LIMA, Zeuler Rocha Mello de Almeida. **Lina Bo Bardi**. New Haven/London: Yale University Press, 2013.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O objeto como documento. In IAB/Condephaat (Org.). **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas, 1980**. p.1-13. Disponível em: [edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4404484/mod\\_resource/content/1/BEZERRA%20DE%20MENESES%2C%20U.%20T.%20O%20objeto%20material%20como%20documento.pdf](http://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4404484/mod_resource/content/1/BEZERRA%20DE%20MENESES%2C%20U.%20T.%20O%20objeto%20material%20como%20documento.pdf). Acesso em: set. 2020.
- MUSEO ANAHUACALLI. **Cuadernos de Arquitectura: Diego Rivera arquitecto**. Ciudad de México, n.14, p.8-16, 1964. Disponível em: [fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno\\_14.pdf](http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno_14.pdf). Acesso em: set. 2020.
- OLGUÍN, Felipe Solís. Testimonios de una gran pasión: la colección arqueológica de Diego Rivera. In KAISER, Federico Rubli (Coord.). **El Anahuacalli de Diego**. Ciudad de México: Chapa ediciones, 2008. p.146-215.
- OLVERA, Dolores Olmedo de. Museo Diego Rivera. **Artes de México**, Ciudad de México, n.64/65, p.19-24, 1965. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24312254](http://www.jstor.org/stable/24312254). Acesso em: set. 2020.

- PELLICER, Carlos. Anahuac-calli. **Artes de México**, Ciudad de México, n.64/65, p.9-13, 1965. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24312252](http://www.jstor.org/stable/24312252). Acesso em: set. 2020.
- RIVERA, Ruth. Proposito. **Cuadernos de Arquitectura**: Diego Rivera arquitecto. Ciudad de México, n.14, p.6-7, 1964. Disponível em: [fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno\\_14.pdf](http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno_14.pdf). Acesso em: set. 2020.
- RIVERA, Ruth. La Ciudad de las Artes. **Artes de México**, Ciudad de México, n.64/65, p.15-18, 1965. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24312253](http://www.jstor.org/stable/24312253). Acesso em: set. 2020.
- RIVERA, Diego. La Huella de la Historia y de la Geografía en la Arquitectura Mexicana (3ª Parte). **Cuadernos de Arquitectura**: Diego Rivera arquitecto. Ciudad de México, n.14, p.XLI-LXIV, 1964. Disponível em: [fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno\\_14.pdf](http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno_14.pdf). Acesso em: set. 2020.
- RIVERA, Diego. Arte Antigo Mexicano, 1956. In TIBOL, Raquel (Ed.). **Arte y Política**. Ciudad de México: Grijalbo, 1979. p.373-380. Disponível em: [icaadocs.mfah.org/s/es/item/780488#c=&m=&s=&cv=7&xywh=-477%2C190%2C3412%2C1909](http://icaadocs.mfah.org/s/es/item/780488#c=&m=&s=&cv=7&xywh=-477%2C190%2C3412%2C1909). Acesso em: set. 2020.
- RIVERA, Diego. Lo que dice Diego Rivera, 1930. In RIVERA, Diego. **Obras de Diego Rivera**: textos polémicos 1921-1949. v.2. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2006. p.48-52. Disponível em: [icaa.mfah.org/s/en/item/820682#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299](http://icaa.mfah.org/s/en/item/820682#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299) Acesso em: abr. 2021.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi**: nexos de arquitetura. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- TIBOL, Raquel. Sobre el Museo del Anahuacalli. **Artes de México**, Ciudad de México, n.69, p.12-14, 2004. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24315788](http://www.jstor.org/stable/24315788). Acesso em: set. 2020.
- URBIOLA, Xavier Guzmán. Un espacio para la vida, El Anahuacalli: edificio neoindígena y wrightiano. In KAISER, Federico Rubli (Coord.). **El Anahuacalli de Diego**. Ciudad de México: Chapa ediciones, 2008. p.94-145.

---

## SOBRE A AUTORA

Arquiteta e urbanista graduada pela Escola da Cidade em 2020. Participa do Grupo de Estudos sobre o Popular na Arte e na Arquitetura (ГЕРОПАА) formado na Escola da Cidade, por iniciativa de alunas e alunos e coordenado pelo Prof. Ms. Yuri Quevedo. Desde 2020, o grupo integra a plataforma de pesquisa "Nas Ruas: territorialidades, memórias e experiências" da mesma instituição.

[bsallowicz@gmail.com](mailto:bsallowicz@gmail.com)