



LINA BO BARDI, CELSO FURTADO E A ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E ARTESANATO DO MAM-BA ¹

*LINA BO BARDI, CELSO FURTADO AND THE MAM-BA'S SCHOOL OF INDUSTRIAL
DESIGN AND CRAFTS*

Andre Felipe Batistella Souza

Universidade Estadual de Maringá, UEM

andreatistella@gmail.com

André Augusto de Almeida Alves

Universidade Estadual de Maringá, UEM

almeida.alves@gmail.com

Resumo

No início dos anos 1960, o Nordeste brasileiro passava por intensas transformações nos campos da economia, política e cultura. Dois personagens apresentam grande importância neste cenário de mudanças, são eles a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi e o economista Celso Furtado. Furtado atuou como superintendente da SUDENE, cujos objetivos eram melhorar a qualidade de vida da população, aumentar a renda e industrializar o Nordeste. A arquiteta atuou no campo cultural restaurando o conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, dirigindo o Museu de Arte Moderna da Bahia e propondo uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que funcionaria no museu. O projeto da Escola foi interrompido pelo golpe militar de 1964, mas o seu projeto mostra que esta seria o fruto do pensamento político-econômico de Lina e Furtado para o desenvolvimento industrial do Nordeste na época.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, Celso Furtado, Escola de Desenho Industrial e Artesanato.

Abstract

In the early 1960s, the Brazilian Northeast underwent sweeping changes in the fields of economy, politics and culture. Two characters have great importance to this scenario of changes, they are the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi and the economist Celso Furtado. Furtado served as superintendent of SUDENE, whose goals were to improve population's quality of life, increase income and industrialize the Northeast. The architect worked in the cultural field restoring the architectural ensemble of the Solar do Unhão, directing the Museum of Modern Art of Bahia and proposing a School of Industrial Design and Crafts, which would be installed at the museum. The school project have been interrupted by the military coup of 1964, but its design shows that this would be the result of Lina and Furtado's political and economic thought for industrial development in the Northeast at the time.

Keywords: Lina Bo Bardi, Celso Furtado, School of Industrial Design and Crafts.

INTRODUÇÃO

Assim como o desenvolvimento econômico do Brasil, que se deu pelo modelo de substituição de importações, o design brasileiro não teve um desenvolvimento como em países europeus, cujas corporações de artesanato se desenvolveram até o patamar de indústria. Aqui, importavam-se os projetos de produtos que eram desenvolvidos na Europa, produzidos e comercializados em terras brasileiras, o que configurou um design sem nenhuma característica e identidade nacional.

Nas décadas de 1950 e 1960, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, tenta implantar no Brasil duas escolas de desenho industrial, cujo objetivo era desenvolver profissionais que seriam absorvidos pela indústria nacional. A primeira iniciativa se deu no Instituto de Arte Contemporânea do MASP em São

¹ SOUZA, A. F. B.; ALVES, A. A. A. Lina Bo Bardi, Celso Furtado e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAM-BA. In: 11° SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. *Anais...* Recife: DOCOMOMO_BR, 2016. p. 1-7.



Paulo, e a segunda, que nunca saiu do papel, no Museu de Arte Popular na Bahia.

Contemporânea às atividades de Lina na Bahia, é a atuação do economista Celso Furtado na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), cujos objetivos convergiam em desenvolver o Nordeste brasileiro, especialmente no que se referia à indústria e ao artesanato local.

Neste contexto, o presente trabalho revisita a experiência de Lina Bo Bardi e Celso Furtado na Bahia, tendo como foco a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, marcando aspectos como as questões políticas, econômicas e culturais e a importância da SUDENE e da ARTENE no projeto. Pretende, assim, contribuir para o conhecimento sobre a iniciativa em questão, ao considerá-la em conjunto com o contexto em que se insere, em especial as experiências de desenvolvimento então vigentes no Brasil e em especial no Nordeste, no período.

1 CELSO FURTADO, A SUDENE E A ARTENE

No dia 31 de janeiro de 1956, dá-se a posse de Juscelino Kubistchek e João Goulart, trazendo consigo a responsabilidade de assumir o legado de Getúlio Vargas: o forte apelo popular da figura do ex-presidente e a implementação de um projeto desenvolvimentista. Durante o segundo mandato de Vargas (1951-1954), projetos de desenvolvimento como a criação do BNDES e da Petrobrás, investimentos públicos no extinto Instituto Brasileiro do Café (IBC) e a continuidade das iniciativas de planejamento estatal já anteriormente vigentes, dentre outros, forneceram importantes subsídios para JK lançar e executar o Plano de Metas (FAUSTO, 1994).

Embora a construção da capital do país seja a marca mais visível de seu governo, o Plano de Metas elenca entre os objetivos do Plano “acelerar o processo de acumulação aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos investimentos em atividades produtoras”², propondo por fim, aumentar o nível de vida da população, por meio de mais oportunidades de emprego, em busca de um futuro melhor. Este ponto era enfatizado pelo presidente tanto em sua campanha quanto nos discursos ao longo do mandato (BENEVIDES, 1979).

Uma das temáticas recorrentes na época era a questão das dificuldades sociais e de desenvolvimento que o Nordeste brasileiro enfrentava. Desse modo foi criado, ainda durante o governo de Juscelino Kubistchek, o Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN), entidade diretamente ligada à Presidência da República e, como seu subproduto, a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), paralela ao “inútil e corrompido” Departamento Nacional de Obras contra as Secas (DNOCS). Responsável pela elaboração de um plano em favor da região Nordeste, o GTDN realizou um levantamento detalhado das questões regionais, estudo que foi apresentado ao presidente em julho de 1959 (TEIXEIRA, 2014; CADERNOS, 2000b; FAUSTO, 1994).

Deste modo, o Nordeste atraiu a atenção nacional não só pelos efeitos devastadores das secas cíclicas, que eram para muitos o seu problema mais grave, mas também pela criação de uma instituição federal que surgia com o propósito de dar suporte ao desenvolvimento socioeconômico local. Com isso, a região estava definitivamente inserida na política dos “cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo”. Em meio a discussões acaloradas entre defensores e opositores de uma política regional, o Governo Federal instituiu, através da Lei nº 3.692, de 15 de dezembro de 1959, a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), sendo nomeado para o cargo de superintendente, o economista paraibano Celso Furtado (CADERNOS, 2000a).

As diretrizes da SUDENE visavam a implantação de ações integradas que pudessem viabilizar transformações sociais e econômicas no território nordestino. O então governador da Bahia, Juracy Magalhães, apoiava as ações da SUDENE e também apoiava pública e politicamente as ações de Furtado (ROSSETTI, 2002).

2 J. KUBITSCHKEK – Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento, p. 39 in Benevides (1979, p. 210)



O primeiro desafio da SUDENE foi recrutar o maior número de especialistas nordestinos residentes no Centro-Sul e desejosos de retornar à região. A primeira tarefa da nova instituição consistia em elaborar um plano diretor, baseado no material que o conselho da SUDENE, cuja constituição era idêntica à do conselho do antigo Codeno, já havia reunido. Em abril de 1960, o conselho iniciava o debate sobre a matéria, e em maio, uma mensagem ao presidente do Congresso Nacional era enviada, encaminhando o projeto daquilo que viria a ser o I Plano Diretor para o Desenvolvimento do Nordeste (FURTADO, 2014).

O I Plano Diretor da SUDENE foi aprovado pela lei nº 3995 de 14 de dezembro de 1961 e abordava os mais diversos temas para o desenvolvimento da economia do nordeste, dentre eles a criação de uma infraestrutura econômica, abrangendo transportes e energia elétrica; aproveitamento racional dos recursos hídricos; reestruturação da economia agrícola; política de industrialização, com a modificação da estrutura industrial com a implantação da siderurgia, reorganização e reequipamento de indústrias tradicionais - têxtil e algodoeira – aproveitamento de matérias-primas locais – borracha sintética – e reestruturação das atividades artesanais; racionalização do abastecimento, consumo e produção de alimentos no nordeste; aproveitamento dos recursos minerais; recursos de mão-de-obra e sua redistribuição regional e investimentos ligados à saúde pública e educação de base.

De acordo com o I Plano Diretor, o estudo das atividades artesanais, e o consequente desenvolvimento destas no Nordeste, elevariam os níveis de consumo essencial dos artesãos. O aumento da produtividade seria o resultado do aumento do grau de aperfeiçoamento técnico. Segundo levantamentos da época, havia na região cerca de 100 mil pessoas ocupadas com atividades artesanais, sendo Ceará e Bahia os estados com maior percentagem - mais de 90% do número total.

A Sudene via no artesanato local, uma força capaz de gerar empregos, e conseqüentemente, aumento de renda para diversas famílias. Para a autarquia, a assistência ao artesanato deveria objetivar a melhora dos padrões artísticos, o treinamento de aprendizes, orientação técnica para a melhoria de rendimento dos processos adotados, adequação ao mercado, financiamento e garantia de preços. Era preconizada pela Sudene, a criação de sociedades cooperativas para que os artesãos se organizassem, e a mão-de-obra envolvida com o artesanato já era vista como potencial mão-de-obra para a indústria, carecendo apenas de treinamento para alcançar boa qualificação.

O Primeiro Plano Diretor estabeleceu as linhas gerais de ação da Sudene no campo das atividades artesanais nordestinas. O II Plano Diretor aponta que a reestruturação do artesanato defendida pela autarquia não significou apenas uma possibilidade de aumento imediato da renda dos trabalhadores, mas também a melhor distinção das formas de assistência, visto que haviam planos diferentes para o artesanato artístico e para o artesanato de bens e serviços. As tarefas estabelecidas para a primeira fase no primeiro Plano tiveram cumprimento integral, sendo postas em prática na segunda etapa as medidas recomendadas pelos estudos anteriores, dentre elas, com maior destaque, a criação de cooperativas e o lançamento de uma sociedade de economia mista, a Artesanato do Nordeste S/A - ARTENE – com participação majoritária da Sudene.

A ARTENE, criada em 1962 durante a gestão de Furtado, tinha como principais objetivos, segundo o II Plano Diretor da SUDENE, estimular a criação de cooperativas artesanais, promovendo a venda de seus produtos; efetuar estudos de mercado nas praças nacionais e estrangeiras; realizar exposições, mostras e concursos de produtos artesanais; prestar assistência técnica e administrativa, inclusive proporcionar meios de aprendizagem e treinamento e instalar e manter agências, filiais, sucursais e depósitos em qualquer parte do território nacional e estrangeiro.

Neste contexto, as ações de Furtado a partir da Sudene e da ARTENE, dentro do contexto econômico-político da época, acontecem paralelamente às atividades da arquiteta Lina Bo Bardi na Bahia.

2 LINA BO BARDI E O DESENHO INDUSTRIAL NO BRASIL

A industrialização brasileira teve seu início tardio, se comparado com o restante dos países que



acompanharam a revolução industrial. A origem desse atraso remontam à época da colonização do país, quando Portugal assinou um acordo com a Inglaterra, o tratado de Methuen, em que, de certa forma, ficava proibido o desenvolvimento industrial em Portugal e em suas colônias. Este fato merece ser levado em consideração como importante fator histórico de retardamento do processo industrial brasileiro. O tratado não só trouxe efeitos negativos para o desenvolvimento industrial no país, mas também colaborou para adiar um processo de inserção de ícones e signos da cultura brasileira nos artefatos da cultura material local (MORAES, 2006).

As mudanças que culminaram com a virada do século XIX para o XX, tais como de ordem tecnológica, urbana, social e cultural, colocam a necessidade de se repensar alguns campos do conhecimento e delimitar novos conhecimentos disciplinares, como por exemplo, o design. Este apesar de não ser até então uma área inexplorada, passa por um processo de institucionalização e o tratamento com rigor científico (PEREIRA e ANELLI, 2005).

Ainda não há um consenso sobre a origem exata da atividade no mundo, mesmo após anos de pesquisas sobre essa atividade, mas alguns pesquisadores apontam para um período entre a segunda metade do século XVIII e início do XIX como principal possibilidade. Ao pesquisar o design, ou desenho industrial, é importante ressaltar alguns fenômenos que possuem bastante relevância pela influência estética fornecida e que antecederam o fenômeno pelo mundo, tais como o movimento Arts and Crafts de Ruskins e Morris (FARIA, 2008).

Na Europa, duas instituições pioneiras efetivaram-se no quadro do desenvolvimento histórico das experiências de ensino do design: a Bauhaus (1919) e a Escola de Ulm (1953). No Brasil, o desenvolvimento da cultura material através do design começa a se estruturar após a instituição da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, na cidade do Rio de Janeiro, em 1963, sendo esta, responsável pelo primeiro curso de graduação em nível superior em desenho industrial da América Latina (PEREIRA e ANELLI, 2005; MORAES, 2006).

Entretanto, é importante ressaltar que, anterior à instituição oficial do design nos anos sessenta no Rio de Janeiro, outras iniciativas similares foram tomadas, como por exemplo, o curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), sob a direção do MASP (Museu de Arte de São Paulo) exercida por Pietro Maria Bardi, em 1951 (MORAES, 2006; DIAS, 2004; ANDRADE et al, 2010).

O curso de Desenho Industrial do IAC, que pode ser considerado a semente de ensino do design no Brasil, teve sua estrutura baseada na The New Bauhaus do Instituto de Arte de Chicago, fundada em 1937, sob a direção do ex-professor da Bauhaus, Monoly-Nagy. Lecionaram no curso: Lina Bo Bardi (coordenadora), Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Salvador Candia, Wolfgang Pfeifer, Flávio Motta, Leopoldo Haar e Zoltan Hegedus (DIAS, 2004).

Este curso foi de fundamental importância para o esclarecimento e difusão do papel do design no processo cultural e industrial brasileiro, revelando uma profissão que possibilitava uma nova visão da participação social do artista, fomentada por uma formação educacional adequada, com a instituição dava acesso a informações, metodologia e treinamento do processo criativo no design (ANDRADE et al, 2010).

O mercado de trabalho da época não absorveu os formandos do curso, apesar da efervescência vivida no âmbito acadêmico, levando Pietro Maria Bardi a decidir pela desativação do IAC, após o terceiro ano de atividade (DIAS, 2004).

A partir da segunda metade da década de 1940 e início dos anos 1950, após esta experiência embrionária alavancada pelo casal Bardi em São Paulo, o processo acelerado de desenvolvimento industrial e urbano de algumas cidades brasileiras no final do decênio de 1950 e durante os anos 1960, abriu campo para o início de novas experiências do ensino de design no país. Neste mesmo período, a arquiteta Lina Bo Bardi dedicou parte considerável de sua atuação a Salvador, entre os anos de 1958 a 1964, para criar no Nordeste o Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal (CETA) e, a partir deste, na realização de uma Escola de Desenho Industrial que seria implantada no



conjunto arquitetônico do Solar do Unhão (PEREIRA e ANELLI, 2005).

Lina descola-se pela primeira vez para a Bahia em 1958, atendendo a um convite de Diógenes Rebouças, para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, e a partir deste primeiro contato, desenvolveria uma intensa atividade cultural principalmente a partir da criação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB, a convite do então governador, Juracy Magalhães (RISÉRIO, 1995; PEREIRA e ANELLI, 2005).

Não por acaso, o museu de arte moderna dirigido por Lina desdobrou-se num museu de arte popular e não por acaso, também, a arquiteta foi ao encontro do artesanato. Enquanto que a tônica das escolas de design surgidas na primeira metade dos anos 1960 era a formação de profissionais para atuarem na qualificação dos produtos industriais, o projeto baiano de Lina Bo Bardi aposta na assimilação dos saberes ligados à tradição, ou seja, a base manual de confecção de objetos no Nordeste (RISÉRIO, 1995; PEREIRA e ANELLI, 2005).

Neste sentido, é possível a compreensão do interesse de Lina em gerar, a partir de um Museu de Arte Moderna, de um Museu de Arte Popular, e em seguida de uma Escola de Desenho Industrial, tendo como base a herança cultural tradicional-popular, com que a arquiteta teve contato a partir de sua transferência para a Bahia.

3 O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO SOLAR DO UNHÃO, O MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA E O MUSEU DE ARTE POPULAR

O Museu de Arte Moderna da Bahia teve suas instalações provisórias no foyer do incendiado Teatro Castro Alves. Diante da intenção de recuperar o edifício desativado, devolvendo a ele suas condições para a utilização como espaço para espetáculos, surgiu a necessidade de estabelecer uma sede definitiva para o MAMB (PEREIRA, 2007).

Neste contexto surge o Unhão, considerado inicialmente para abrigar o Museu de Arte Popular - MAP (Fig. 01) e também como uma possibilidade para a instalação provisória do Museu de Arte Moderna, pois com a proximidade do fim do governo de Juracy Magalhães, a ausência do apoio de um novo governo acarretaria imediatamente no corte dos recursos para a construção de uma nova e definitiva sede para o MAMB, conforme desejava Lina (PEREIRA, 2007).

Figura 1 - Manchete sobre o Museu de Arte Popular. Jornal da Bahia, 11 de outubro de 1963



Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



O Museu de Arte Popular, originalmente Centro de Documentação da Arte Popular e Centro de Estudos Técnicos estruturava-se em torno de dois objetivos – técnico e social. As pesquisas feitas no MAP traçavam um caminho paralelo com as atividades da Artene, que assim era descrita por Lina:

Não era uma iniciativa romântica do Nordeste, era um frio plano de financiamento **sem preocupações estéticas**. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na “**base**” estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo Nordestino rural e semi-rural dedicado ao “**artesanato**”: rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc... Desaparecido o corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam àquela ação e pesquisa, a ARTENE subsistiu no Recife como lojinha de lembranças para turistas. (Bardi, 1994, p. 62)

Neste conjunto arquitetônico colonial, a arquiteta concretizou uma forma de restauro até então inédita no Brasil. Lina estabelece uma forma de valoração do patrimônio arquitetônico próxima à valoração atribuída à cultura ligada às bases populares do país. No Solar do Unhão haviam se acumulados estratos de tempo de diversos séculos, dos quais Lina deu maior atenção àquele correspondente a uma “arqueologia industrial” (Fig. 02) (PEREIRA, 2007; AZEVEDO, 1995).

Figura 2 - Conjunto arquitetônico do Unhão antes e depois do restauro.



Fonte: Ferraz (2008)

O museu foi inaugurado em 1963 com a exposição Nordeste, de curadoria da própria Lina. Objetos populares como utensílios de cozinha, brinquedos e armas, produzidos no cotidiano de privação social e exibidos sobre caixas rústicas de madeira, faziam parte da exposição (LIMA, 2009). Na apresentação-manifesto da exposição, Lina diz que esta deveria se chamar Civilização Nordeste, e explica:

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização Nordeste. **Civilização**. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra “técnico” define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas (BARDI, 1994, p.35).



Figura 3 - Objetos expostos nos caixotes na Exposição Nordeste.



Fonte: Bardi (1994).

Para Lina, o pré-artisanato seria o estágio produtivo da Bahia naquele momento, já que ainda não haviam se configurado as organizações de artesãos semelhantes às guildas europeias (CHAGAS, 2002). Assim, conforme o seu texto “Arte Popular e pré-artisanato nordestino”:

Não existe um artesanato brasileiro, existem produções esporádicas. O Brasil será obrigado a enfrentar o problema da verdadeira industrialização diretamente. As corporações artesanais não entram em sua formação histórica.

No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um **pré-artisanato**, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendeiras 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, 1994, p. 28)

Segundo Pereira e Anelli (2005), ao adotar o termo pré-artisanato, Lina estaria defendendo a ideia de que o que existe no Nordeste não é uma forma de organização social ou meio de produção pertencente a um período da história do homem, e sim sobrevivências naturais em pequena escala, como herança de ofício. O uso desse termo servia para evitar problemas com definições tradicionais de folclore (LIMA, 2009).

Lina Bo Bardi via nessa expressão estética espontânea uma habilidade transgressora e revolucionária - seguindo os passos do filósofo italiano Antonio Gramsci - que possibilitaria ao povo de pouca instrução e de poucos recursos, mas com habilidades artísticas intrínsecas, entrar na modernidade cultural, dando ao Brasil nova identidade (LIMA, 2009, p. 138).

No período em que esteve na Bahia, Lina dedicou grande parte da sua atuação para criar no



Nordeste um Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal (CETA), e a partir deste, se empenharia na realização da Escola Superior de Desenho Industrial e Artesanato, planejada para funcionar no Solar do Unhão. Este foi o projeto mais completo no que tange ao seu pensamento sobre a transformação das escalas de produção material (ROSSETTI, 2003; PEREIRA e ANELLI, 2005).

O acervo que seria composto no CETA, serviria de referência para o desenvolvimento de uma tecnologia baseada no design dos objetos popularmente produzidos no Nordeste (principalmente os que possuíam funções utilitárias), nas técnicas neles aplicados e nos materiais neles empregados. Portanto, a documentação das formas tradicionais de produção dos artefatos populares seria apropriada como indicador para a elaboração de uma política de desenvolvimento regional (CHAGAS, 2002).

Portanto, percebe-se que a preocupação de Lina com a conformação de um desenho industrial ligado às bases culturais do país não é algo que surgiu como fruto de sua experiência na Bahia, mas sim um pensamento de longa data pautado em sua vivência e formação profissional e política, desde o contato com o Movimento pela Valorização do Artesanato na Itália, passando pelo IAC, chegando ao Nordeste. Lina possuía uma experiência profissional que lhe conferiu bases para pensar o design de uma forma diferente do restante dos arquitetos brasileiros, visto que naquela época o Brasil não contava com designers de formação acadêmica. A arquiteta considerava a cultura nordestina e suas potencialidades como fator para o desenvolvimento de um desenho industrial nacional, assim como o economista Celso Furtado via nesta mesma força de trabalho, um ponto de investimento da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) para a implantação de um parque industrial moderno (ROSSETTI, 2003).

4 A ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E ARTESANATO

Entre os anos de 1962 e 1963, a Escola de Desenho Industrial e Artesanato foi elaborada como parte das atividades pertinentes ao Museu de Arte Popular que, sob condições mínimas de uso, foi inaugurado no dia 3 de novembro de 1963, instalado no Solar do Unhão.

Um dos objetivos da Escola de Desenho Industrial e Artesanato era a formação de uma mão-de-obra especializada para o processo de desenvolvimento industrial. Desta maneira, o projeto se inseria em um plano de desenvolvimento para o Nordeste, uma vez que Lina contava com o apoio direto da SUDENE, que tinha como superintendente Celso Furtado (ANASTASSAKIS, 2011).

Lina citava, entre as referências para o projeto da escola, o Instituto de Pesquisa e Treinamento para o Artesanato (IPTA) e a Fundação Visconde de Mauá (atual Instituto Mauá), no entanto a arquiteta considera que a Escola faria o que ambos ainda não faziam, de modo que não haveria concorrência entre eles e a Escola, não comprometendo a atuação de nenhum órgão (ANASTASSAKIS, 2011; ROSSETTI, 2003).

O plano de ação de Escola seria o de um aprendizado que estabelecesse um contato entre alunos universitários provenientes dos cursos de engenharia e arquitetura, e mestres e artesãos, como uma troca de experiência mútua (PEREIRA e ANELLI, 2005).

O curso idealizado por Lina, ao permitir vagas para estudantes universitários e mestres artesãos, recriaria uma simbiose necessária de troca de experiências entre os primeiros, ensinando conhecimentos teóricos aos segundos; e estes, por sua vez, ensinando os conhecimentos práticos da profissão aos primeiros. (BOTTURA, 2014, p. 10).

De acordo com Rossetti (2002), o objetivo da Escola de Desenho Industrial e Artesanato incidia em eliminar as diferenças entre aqueles que projetavam e executavam os objetos manufaturados, a fim



de integrá-los ao processo industrial. No Projeto III³ da Escola, que data de 1962, a arquiteta delimita as finalidades e objetivos da instituição:

A escola propõe-se a superar a fratura projeto-execução no campo do Desenho Industrial (fratura existente também, e em proporção maior, na arquitetura contemporânea), visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prático, do trabalho de projeção.

Um exemplo concreto mostra como, na maioria dos casos, estão dissociados ambas as atividades: na projeção de uma cadeira, o projetista desenha, na procura do original, quando não do estranho e esquisito; na procura do que “desperte a atenção”, sem a menor preocupação pelas necessidades humanas espirituais e materiais em função das quais uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista “prático”, o projetista limita-se à projeção da pura “forma” sem tomar o conhecimento dos materiais, de como “trabalha” o ferro ou a madeira, daí resultando a feitura de objetos sem ligação histórica com a tradição (no sentido não acadêmico da palavra), sem ligação com o homem, apresentando todas as características de “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 os desenhos técnicos, a sua cultura artística não existe, o seu trabalho é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade.

A existência do mencionado hiato torna imprescindível implantar, sobre uma realidade prática e uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática; o Artesanato transformado em Industrial Design (BARDI, 1962, p. 1).

A Escola colaboraria com o processo de desenvolvimento industrial que seria implantado no Nordeste preparando a mão-de-obra: desenhistas industriais e operários, diluindo hierarquias. As disciplinas práticas realizadas nas oficinas seriam caracterizadas através da execução pelos mestres estudantes dos objetos projetados nas disciplinas teóricas pelos estudantes projetistas. Os produtos desenvolvidos seriam apresentados a cada dois anos por meio de uma exposição de objetos PADRÕES para a indústria, exposições estas que estariam ligadas às Bienais que seriam organizadas pelo MAM (ROSSETTI, 2003; PEREIRA, 2007).

O arquiteto Diógenes Rebouças e o escultor Mário Cravo estavam entre os colaboradores previstos, sendo a parceria com o escultor vital para o funcionamento da escola, visto que além de ter um grande conhecimento sobre a cultura popular nordestina, ele seria o responsável pelas oficinas e por escolher e orientar o trabalho dos artesãos junto aos alunos (ANASTASSAKIS, 2011; ROSSETTI, 2003).

O currículo dos cursos, que tinham a previsão de duração de dois anos, integrava os conhecimentos teóricos e práticos em trabalhos coletivos realizados em oficinas (eram previstas oficinas de barro, ferro, lapidação de pedras, madeira, materiais não ferrosos, tipografia e vidro, que em um segundo momento, oficinas de couro, estamperia, palha, pintura e sisal). As disciplinas teóricas contemplavam Cultura Histórico-Artística, Desenho Técnico e Projeção.

Pereira e Anelli (2005) destacam a dimensão política do projeto da Escola De Desenho Industrial e Artesanato, apontando a importância da participação da SUDENE.

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

3 Documento cedido pelo Professor Eduardo Pierrotti Rossetti, originalmente consultado nos arquivos do MAM-BA.



Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste/Sudene (PEREIRA; ANELLI, 2005).

Rossetti (2002) destaca a função social do projeto de Lina:

A Escola de Desenho Industrial e Artesanato realiza a síntese de toda a atuação tática empreendida por Lina Bo Bardi em sua estratégia para o Nordeste. Tratava-se de um projeto vinculado à cidade, mas também voltado para o desenvolvimento do território. Além disso, a Escola estaria atuando conjuntamente e servindo à sociedade, colocando em contato direto os novos produtores com as indústrias aptas a desenvolver a multiplicação em séries ilimitadas daqueles que poderiam ter sido objetos de uso cotidiano reconhecidos pelos produtores e pela sociedade (ROSSETTI, 2002, p. 78).

Para a arquiteta, se esse processo tivesse sido efetivado, teria havido um desenho industrial brasileiro, porém as atividades de Lina na Bahia encontraram sua *débaçle* no golpe militar de 1964, interrompendo, desta maneira, o andamento do projeto da Escola, do qual se tem apenas o registro textual, o arcabouço daquilo que poderia ter sido.

Como projeto de desenvolvimento econômico, um projeto político, a Escola assemelha-se à forma como Lina sempre entenderia arte, design e arquitetura. A Escola adotaria um caminho original e inovador no contexto histórico do desenvolvimento das escolas de design brasileiras, principalmente por se estabelecer distante dos centros mais industrializados do Brasil e por acreditar que a condição que muitos definem como atraso, poderia ser, na verdade, uma condição privilegiada (PEREIRA; ANELLI, 2005).

CONCLUSÕES

Lina e Furtado viam no artesanato nordestino uma força motriz capaz de alavancar a indústria nacional. A atuação da arquiteta na Itália, mais especificamente no Movimento pela Valorização do Artesanato Italiano, permitiu que esta tivesse um olhar amadurecido sobre a situação da produção local do Nordeste no fim dos anos 1950 e 1960.

O projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato materializava a crítica de Lina e Furtado à industrialização brasileira, especialmente no que tange ao desenho industrial, que importava projetos da Europa e os reproduzia no Brasil, sem levar em conta a sociedade em que esses produtos foram desenvolvidos e onde eles seriam comercializados. Neste sentido, a Escola desenvolveria produtos, a partir da experiência do artesanato nordestino, aptos à produção industrial, gerando assim, um desenho industrial genuinamente brasileiro.

Certamente o apoio da SUDENE e da ARTENE de Furtado foi fundamental para que a atuação de Lina na Bahia acontecesse da forma como aconteceu.

Com o golpe militar de 1964 e o encerramento dos projetos da arquiteta e do economista no Nordeste, o que restou para o artesanato local foi vender seus produtos, que continuaram sendo produzidos de forma artesanal, em lojinhas de lembranças espalhadas pelo Brasil, indo contra o pensamento e propostas de Lina.

A Escola que iria funcionar em moldes completamente diferentes das instituições de ensino de design no Brasil acabou se perdendo na história e pouco é lembrada pelos teóricos da área, entretanto, as contribuições deste projeto de desenho industrial nacional revelam-se importantes para a experiência modernizadora nordestina e brasileira.



AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento e apoio à pesquisa e ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi pelo acesso às fontes documentais.

REFERÊNCIAS

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e Impasses** - Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. 2011. 420 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social do Museu Nacional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ANDRADE, R. R. ; HATADANI, P. S. ; SILVA, J. C. P. Um estudo de caso sobre o ensino do design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). In: 9o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010, São Paulo. **9o P&D Design 2010**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. **A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BARDI, Lina Bo. **Projeto III** – Escola de Desenho Industrial e de Artesanato e Museu de Arte Popular. 1962

_____. **Tempos de Grossura**: O design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BENEVIDES, Maria Victoria. **O governo Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BOTTURA, Roberto de Almeida. Redescobrimo o Brasil: Lina Bo Bardi e a ponte conceitual entre patrimônio cultural popular, desenho industrial e identidade nacional. In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014, São Paulo. **III ENANPARQ**. São Paulo, 2014.

CADERNOS DO NORDESTE. **Em Defesa do Nordeste**. Out. 2000b. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710_1.htm>. Acesso em: 2 jul. 2014a.

CADERNOS DO NORDESTE. **GTDN, uma semente plantada pela sociedade**. Out. 2000a. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710_3.htm>. Acesso em: 2 jul. 2014b.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernismo e tradição**: Lina Bo Bardi na Bahia. 2002. 244 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **O ensino do design**: a interdisciplinaridade na disciplina de projeto em design. 2004. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

FARIA, Alessandro. Aspectos Históricos sobre Cultura Popular e Design no Brasil – Lina Bo Bardi e sua Bauhaus Tupiniquim. In: 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008, São Paulo. **8o P&D Design 2008**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 3a. ed., 2008.

FURTADO, Celso. **Obra Autobiográfica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



- LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi: Entre Margens e Centros. **ARQTEXTO** (UFRGS), v. 14, p. 110-144, 2009.
- MORAES, DIJON DE. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi – Bahia, 1958 – 1964**. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- PEREIRA, Juliano Aparecido; ANELLI, Renato Luiz Sobral. Uma Escola de Desenho Industrial referenciada no lastro do pré-artesanato: Lina Bo Bardi e o Solar do Unhão na Bahia. **Revista Design em Foco**, v. 2, n. 2, p. 17-27, jul./dez. 2005.
- RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROSSETTI, E. P. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi**: nexos de arquitetura. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, Salvador, v. 01, p. 5-14, 2003.
- SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE. **I PLANO DIRETOR DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL DO NORDESTE 1961-1963**. Salvador, 1966.
- SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE. **II PLANO DIRETOR DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL DO NORDESTE 1963-1965**. Salvador, 1966.
- TEIXEIRA, Carlos Sávio. A Economia Política da Transformação do Nordeste: de Furtado a Unger. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, n. 70, p. 201-214, jan./abr. 2014.