



Projetos para o desenvolvimento brasileiro no Nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, 1958-1964

Projects for Brazilian development in the Northeast: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, ARTENE and the MAMB's School of Industrial Design and Crafts, 1958-1964.

Andre Felipe Batistella Souza, Universidade Estadual de Maringá
andrebatistella@gmail.com

André Augusto de Almeida Alves, Universidade Estadual de Maringá
aaaalves@uem.br

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 nesse 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, que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, constitui síntese do pensamento cultural, político e econômico de Lina e Furtado para o desenvolvimento industrial do Nordeste na época.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, Celso Furtado, SUDENE, ARTENE, 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, that was interrupted by the military coup of 1964, constitutes a synthesis of Lina and Furtado's cultural, political and economic thought for industrial development in the Northeast at the time.

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

Introdução

O processo de industrialização e o design brasileiro se desenvolvem de modo diverso do da Europa: se o primeiro se dá pelo modelo de substituição de importações, o segundo é marcado pelo transplante de projetos de produtos europeus, em desconexão com as características produtivas e culturais locais.

Nesse quadro, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi promove duas iniciativas de ensino de desenho industrial no país, nas décadas de 1950 e 1960, visando formar profissionais que seriam absorvidos pela indústria nacional: o curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, em São Paulo, e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do Museu de Arte Moderna da Bahia, que não chegou a se concretizar.

Contemporânea e convergente às atividades de Lina, na Bahia, é a atuação do economista Celso Furtado na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE –, cujos objetivos eram melhorar a qualidade de vida da população, aumentar a renda e industrializar o Nordeste. Para tanto, cria a Artesanato do Nordeste S.A. – ARTENE – que mira questões paralelas às de Lina, como a da formação de mão de obra para a indústria, nascente na região.

O presente trabalho revisita o projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB –, considerando-o frente ao quadro do ensino de design na época e aproximando-o do ambiente político, econômico e cultural de que faz parte, em especial as relações com a atuação de Furtado na SUDENE e a experiência da ARTENE. Contribui, assim, para o conhecimento dessa iniciativa de ensino de design integrado às bases culturais e produtivas do país, ao considerá-la no âmbito dos projetos de desenvolvimento então vigentes no Brasil e no Nordeste, no período.

Celso Furtado, a SUDENE e a ARTENE

Nascido em Pombal, no alto sertão paraibano, Celso Furtado (1920 – 2004) gradua-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, em 1944; defende a tese *L'Économie Coloniale Brésilienne* na Universidade de Paris-Sorbonne, em 1948, e integra a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe – CEPAL – de 1949 a 1958, quando escreve *Formação econômica do Brasil* (1959). Nele, reconstitui a trajetória da economia brasileira desde a exploração colonial até o processo de industrialização baseado no modelo de substituição de importações.

O modelo de substituição de importações é um modelo de industrialização tardia vigente nos países latino-americanos entre 1930 e 1960, que se origina do estrangulamento externo – crise de 1929 – e marca a passagem de uma estrutura econômica e social agrário-exportadora para outra, de caráter urbano-industrial (BRESSER PEREIRA, 1977). Assim, segundo Furtado, o processo de industrialização nesses países verificava-se em condições distintas daquelas de seus precursores, em vista da preexistência de um sistema capitalista mundial avançado e devido ao seu caráter caudatário das atividades primário-exportadoras, que lhe proporcionavam capitais e mercados. Isso fazia com que o processo de industrialização ocorresse de acordo com

prescrições técnicas e oferta de meios de produção não condizentes com a realidade e o estágio de desenvolvimento da região, tendendo à má utilização dos recursos econômicos em suas fases mais adiantadas (MANTEGA, 1984, p. 84). Nesse sentido, em meados da década de 1960, Furtado afirma que a industrialização pelo modelo de substituição de importações pagava baixos salários, empregava poucos trabalhadores e não criava seu próprio mercado consumidor, revelando tendência para capacidade ociosa, vigência de altos preços, concentração de renda e, em última análise, estagnação, tão logo lhe faltassem os impulsos dinâmicos externos (MANTEGA, 1984).

Em *Um Projeto para o Brasil* (1968), Furtado registra as diretrizes para combater a estagnação proveniente da industrialização no subdesenvolvimento. Segundo Mantega (1985, p. 85-6),

Trata-se, em outras palavras, de utilizar técnicas que empreguem mais trabalhadores, paguem mais salários e ampliem o mercado consumidor [...] Furtado sugere a transformação da estrutura agrária de modo a elevar sua produtividade, melhorar o aproveitamento das terras e proporcionar a melhoria do nível de vida do terço inferior da população rural que vive na miséria [...] Para pôr em prática essas mudanças [...] Furtado prescreve a fórmula cepalina que ele ajudara a forjar, ou seja, a intervenção do Estado orientador, regulador e, sobretudo, planejador da economia, representando os interesses da maioria da população (MANTEGA, 1984, p. 85-86)

Superando a teoria econômica neoclássica, Furtado enfatiza a dimensão política do desenvolvimento, compreendido nas dimensões econômica, social e cultural, “num projeto de nação independente e autônoma” (VERIANO e MOURÃO, 2011), em que a industrialização desempenhava papel central.

Em 1953, Furtado preside o Grupo Misto BNDE-CEPAL, cujo relatório, de 1955, forneceu subsídios para a elaboração do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) (FAUSTO, 1994). Além de Brasília, “meta-síntese”, o Plano de Metas elencava entre os objetivos “acelerar o processo de acumulação aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos investimentos em atividades produtoras” (OLIVEIRA, 1955, p.39), criar empregos e assim elevar o nível de vida da população, em busca de um futuro melhor – este último, um aspecto sempre enfatizado pelo presidente (BENEVIDES, 1979).

O Nordeste sofre uma grande seca em 1958, que agrava a crise econômica e exacerba as tensões sociais na região. Após o retorno definitivo de Furtado ao Brasil, nesse ano, ele compõe o quadro do BNDES e preside o Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste – GTDN –, entidade diretamente ligada à Presidência da República. Em fevereiro de 1959, o governo federal lança a Operação Nordeste, Meta 31 de JK; cria o Conselho de Desenvolvimento do Nordeste – CODENO – e apresenta a proposta de criação da SUDENE. Responsável pela elaboração de um plano para o Nordeste, o GTDN realizou um levantamento detalhado das questões regionais, que foi apresentado ao presidente em julho de 1959 (TEIXEIRA, 2014; CADERNOS, 2000b; FAUSTO, 1994). A Lei nº 3.692, de 15 de dezembro de 1959, cria a SUDENE; Furtado foi seu primeiro superintendente, de 1959 a 1964, quando o AI-1 cassou seus direitos políticos (CADERNOS, 2000a).

As diretrizes da SUDENE visavam à implantação de ações integradas que pudessem viabilizar transformações sociais e econômicas no território nordestino. O I Plano Diretor para o

Desenvolvimento do Nordeste foi aprovado pela lei nº 3.995 de 14 de dezembro de 1961, e abordava os mais diversos temas: infraestrutura – transportes e energia elétrica –; aproveitamento racional dos recursos hídricos; reestruturação da economia agrícola; política de industrialização – implantação da siderurgia, reorganização e reequipamento das tradicionais indústrias têxtil e algodoeira –; aproveitamento de matérias-primas locais – borracha sintética – e reestruturação das atividades artesanais; racionalização do abastecimento, consumo e produção de alimentos; aproveitamento dos recursos minerais; recursos humanos e sua redistribuição regional; investimentos ligados à saúde pública e educação de base.

De acordo com o I Plano Diretor, o estudo e o desenvolvimento das atividades artesanais elevariam os níveis de renda e 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 mais de 90% delas do Ceará e Bahia.

A SUDENE via um potencial de geração de empregos no artesanato local. No que concerne à assistência ao artesanato, a autarquia elencava objetivos relativos à melhoria dos padrões artísticos, treinamento de aprendizes, orientação técnica para a melhoria de rendimento dos processos adotados, adequação ao mercado, financiamento e garantia de preços. A SUDENE preconizava a organização dos artesãos em sociedades cooperativas, e aqueles eram vistos como potencial mão de obra para a indústria, carecendo apenas de treinamento para alcançar qualificação adequada.

O I Plano Diretor previa a criação de uma sociedade de economia mista, com recursos da SUDENE e órgãos públicos de financiamento, que trabalharia sob a orientação direta da autarquia: a Artesanato do Nordeste S/A – ARTENE. Ela desempenharia tarefas divididas em duas fases. Na primeira fase, seriam feitas pesquisas a fim de determinar o estágio em que o artesanato se encontrava, no que se referia aos principais ramos de atividade, nível técnico e número e estrutura ocupacional dos trabalhadores; bem como aventar possibilidades de organização, em termos de treinamento e encaminhamento de aprendizes e orientação do mercado. Na segunda fase, o artesanato é dividido em dois setores: para o artesanato artístico, prevê o oferecimento de alternativas de trabalho evitando o domínio de intermediários, com tópicos sobre organização dos artesãos, fornecimento de materiais visando ao combate a intermediários, estudo de mercado tendo em vista o lançamento de novos produtos para exportação, estabelecimento de bazares nas principais capitais brasileiras, organização de cursos, criação de padrões artísticos e preço mínimo; para o artesanato de bens e serviços, cujos trabalhadores integrariam a produção industrial da região, prevê tópicos sobre fornecimento de crédito e treinamento (SUPERINTENDÊNCIA, 1966).

O I 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, já que havia planos diferentes para o artesanato artístico e para o artesanato de bens e serviços. As tarefas da primeira fase no I Plano Diretor tiveram cumprimento integral, e seus resultados foram

utilizados na segunda fase, de que se destaca a criação de cooperativas e a criação da ARTENE, em 1962.

A ARTENE 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, proporcionando meios de aprendizagem e treinamento e instalando e mantendo agências, filiais, sucursais e depósitos no território nacional e no exterior.

Tema de reportagem em diversos jornais da época, como *O Diário de Pernambuco*, *Correio da Manhã* e *Última Hora*, a ARTENE era vista com bons olhos, como uma esperança para o desenvolvimento do artesanato no Nordeste, o aumento da renda e a melhoria da qualidade de vida das pessoas que dele se ocupavam.

Em 26 de julho de 1962, *O Diário de Pernambuco* noticiava uma exposição que estava sendo organizada pela ARTENE com produtos oriundos de todo o Nordeste, cujo objetivo era dar aos produtos artesanais maior reconhecimento nacional (SUDENE..., 1962). *O Diário de Pernambuco* de 29 de setembro de 1962 publica reportagem sobre a instalação de um centro de distribuição de produtos artesanais do Nordeste no Recife (CENTRO..., 1962), e a edição de 3 de outubro de 1962, sobre um atelier artesanal instalado em Olinda (ATELIER..., 1962).

A sociedade mista foi tema de uma matéria no Caderno Especial do Nordeste publicado pelo jornal carioca *Correio da Manhã* de 9 de junho de 1966. Segundo ela, a ARTENE executava uma política de assistência ao artesanato, intervindo na produção artesanal, gerando aumento dos salários dos artesãos por meio da eliminação dos intermediários. Os principais centros de produção assistidos pela ARTENE eram a cooperativa de Marechal Deodoro, em Alagoas; cooperativa de Maranguape, núcleo de Cascavel e núcleo de Guaiuba, no Ceará; cooperativa de Salgado de São Félix, núcleo da Serra Redonda e núcleo de Juarez Távora, na Paraíba; núcleo de Natal, núcleo de Macaíba e núcleo de Caicó, no Rio Grande do Norte; e núcleo de São Lourenço, em Pernambuco (ARTESANATO..., 1966).

Em um manuscrito sem data, que provavelmente se trata de um discurso para a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (1969), Lina Bo Bardi apresenta o trecho de uma carta de Furtado a ela endereçada de Paris, em 1967, que segundo ela define bem as questões acerca do artesanato:

Identificar as artes de uma comunidade pode ser a forma mais segura e menos custosa de dar início ao desenvolvimento da base material dessa comunidade. Mas existe o risco que nos detenhamos na fase de identificação e terminamos como a literatura nordestina que deu volta em torno dos “castelos” servindo de tranquilizante para os que não têm sono na hora da sesta. (BARDI, s/d)

Em *Tempos de grossura: o design no impasse* (1994), Lina se refere à ARTENE da seguinte maneira:

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 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 lembrança para turistas. (BARDI, 1994, p. 62).

A arquiteta termina sua crítica transcrevendo o mesmo trecho da carta de Celso Furtado apresentado no manuscrito acima citado, que, segundo ela (BARDI, 1994, p. 62), “denuncia, sob uma frieza aparente, a firme posição humana, não apenas da ARTENE, mas de toda a SUDENE”. A justaposição dos trechos em que Lina cita a carta de Furtado em dois momentos diferentes esclarece ser a frieza *apenas aparente*, sendo *o cerne* da iniciativa, a firme posição humana. Tal convergência é importante, tendo em vista certas diferenças entre a arquiteta e o economista: se é clara a intenção de Furtado de promover a elevação dos níveis de vida no Nordeste, mesmo que ao custo de alguns dos objetivos iniciais da ARTENE, para Lina, a real solução para o desenvolvimento das comunidades de artesãos consistia no estudo e desenvolvimento de suas técnicas, elevando-as ao patamar de indústria.

A ARTENE não foi mencionada no III Plano Diretor (1966 – 1968), elaborado durante o regime militar. Portanto, ao dizer que “a ARTENE subsistiu no Recife como lojinha de lembrança para turistas”, Lina não estava criticando apenas os rumos tomados pela ARTENE e pela SUDENE, mas, principalmente, os efeitos da ditadura militar sobre os planos dela e de Furtado para o Nordeste, e sobre a nação brasileira em termos globais.

Nesse contexto, as ações de Furtado na SUDENE e na ARTENE possuem grande aderência à atuação contemporânea de Lina na Bahia.

O Desenho Industrial no Brasil e Lina Bo Bardi

Como visto, a industrialização brasileira teve seu início tardio. Em realidade, as causas de tal atraso remontam ao período colonial, mais exatamente ao tratado de Methuen, que impedia o desenvolvimento industrial em Portugal e suas colônias. Com isso, o tratado também obstruía o processo de inserção de ícones e signos da cultura brasileira nos artefatos da cultura material local (MORAES, 2006).

As mudanças de ordem tecnológica, social, cultural e a urbanização, na passagem do século XIX para o XX, impuseram a reflexão sobre alguns campos do conhecimento e a delimitação de novos conhecimentos disciplinares, como por exemplo, o design. Apesar de esta não ser então uma área inexplorada, passa por um processo de institucionalização e passa a ser tratada com rigor científico (PEREIRA e ANELLI, 2005).

A resistência ao capitalismo industrial nasceu praticamente junto com o próprio sistema, e o design logo passou a ser visto como uma área fértil para a aplicação de medidas reformistas. A industrialização era tida para muitos como uma ameaça ao bem-estar comum e aos valores mais elevados da sociedade, e foi justamente no entrecruzamento das críticas sociais e morais ao industrialismo que nasceram as primeiras propostas de fazer uso do design como agente de transformação (DENIS, 2000).

Na Europa, o design encontra importante antecedente no movimento *Arts and Crafts* de Ruskin e Morris (FARIA, 2008). A partir daí, duas instituições pioneiras marcam o

desenvolvimento histórico do ensino do design: a Bauhaus (1919) e a Escola de Ulm (1953). O marco simbólico do ensino de design no Brasil é a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI –, fundada na cidade do Rio de Janeiro em 5 de dezembro de 1962. Tendo suas atividades iniciadas em 1963 (PEREIRA e ANELLI, 2005; MORAES, 2006), a ESDI contribui para o desenvolvimento da cultura material por meio do design.

O ensino tem exercido, ao longo do século 20, um papel fundamental da estruturação do design como campo profissional, principalmente em termos da transmissão de uma série de valores formais e ideológicos que transpassam as diversas manifestações do Modernismo internacional [...] Até bem recentemente, por exemplo, não era incomum um designer brasileiro querer traçar a sua genealogia profissional da ESDI para a escola de Ulm e da lá para a Bauhaus... (DENIS, 2000, p. 168).

Entretanto, anterior à ESDI, está o curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo – IAC MASP –, iniciado em 1951 (MORAES, 2006; DIAS, 2004; ANDRADE *et al*, 2010). Ele teve sua estrutura baseada na *New Bauhaus* do Instituto de Arte de Chicago, fundada em 1937, sob a direção do ex-professor da Bauhaus, László Moholy-Nagy; nele, lecionaram Lina Bo Bardi – coordenadora –, Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Salvador Candia, Wolfgang Pfeifer, Flávio Motta, Leopoldo Haar e Zoltan Hegedus (DIAS, 2004).

Esse curso foi de fundamental importância para a divulgação do papel do design no processo cultural e industrial brasileiro, revelando uma nova possibilidade de participação social do artista, por meio de uma formação adequada, compreendendo informações, metodologia e treinamento do processo criativo no design (ANDRADE *et al*, 2010). Apesar da efervescência cultural, o mercado de trabalho da época não absorveu os egressos do curso, levando Pietro Maria Bardi a desativar o IAC, após o terceiro ano de atividade (DIAS, 2004).

O IAC MASP contou com a breve colaboração de Max Bill, quando da sua vinda para a II Bienal de São Paulo, em 1953. Durante a visita, Bill passa pelo Rio de Janeiro, onde deu o seu aval para outro importante projeto de ensino de design, a Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ –, projeto que não obteve êxito, mas que serviu de base para a organização da ESDI pouco tempo depois (DENIS, 2000).

A terceira tentativa de implantação de um curso de design no Brasil, e a primeira a se consolidar, ocorreu na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP –, no qual foi criada, em 1962, uma sequência de Desenho Industrial como parte da graduação em Arquitetura e Urbanismo (DENIS, 2000).

Quando a ESDI iniciou as suas atividades, em 1963, contava com um número muito pequeno de professores com quase ou nenhuma experiência, tanto de ensino superior, quanto de exercício profissional do design. A ESDI era percebida como uma transplantação do modelo ulmiano para o Brasil, mesmo diferindo da Hochschule für Gestaltung Ulm em vários aspectos. Apesar dessa e de outras contradições, a ESDI foi percebida na época da sua fundação como uma proposta de ponta e chegou a ser considerada um modelo para a transformação do ensino superior no Brasil. Em 1975, a ESDI foi incorporada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e permanece até hoje como uma referência de inegável importância para o design brasileiro, embora não tenha atingido uma produção condizente com a expectativa que cercou a sua criação (DENIS, 2000).



Entre estas Escolas, a regulamentação do ensino de desenho industrial pode ser caracterizada da seguinte maneira: No IAC-MASP como um curso de especialização (e não de nível universitário). A FAU USP será a primeira a oferecer um curso de graduação (de nível universitário) entre outras formações, a de desenhista industrial. E a ESDI será a primeira a criar uma graduação totalmente voltada ao ensino de Desenho Industrial (PEREIRA, 2009, p. 60-70).

Assim, o processo acelerado de industrialização e urbanização de fins da década de 1950 e início da de 1960 viabiliza novas experiências de ensino de design no país. Lina Bo Bardi desloca-se pela primeira vez à Bahia, em 1958, a convite de Diógenes Rebouças, para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia; a partir desse contato, desenvolve intensa atividade cultural, em que se destaca a criação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB –, a convite do então governador do estado, Juracy Magalhães (RISÉRIO, 1995; PEREIRA e ANELLI, 2005). Sua atuação abrange ainda a criação do Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal – CETA – e, a partir deste, a elaboração do projeto Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, que seria implantada no conjunto arquitetônico do Solar do Unhão (PEREIRA e ANELLI, 2005).

O museu de arte moderna dirigido por Lina desdobrou-se num museu de arte popular, com a arquiteta indo ao encontro do artesanato nordestino. Enquanto a tônica das escolas de design surgidas na primeira metade dos anos 1960 era a formação de profissionais para a qualificação dos produtos industriais, o projeto baiano de Lina Bo Bardi apostava na assimilação dos saberes ligados à base manual de confecção de objetos da região para a concepção de um caminho para a industrialização no Nordeste brasileiro (RISÉRIO, 1995; PEREIRA e ANELLI, 2005). Deve-se atentar para o fato de que a preocupação de Lina com a conformação de um desenho industrial ligado às bases culturais do país não surge de sua experiência na Bahia, mas provém de uma vivência e formação profissional e política de longa data, 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 profissionais brasileiros (ROSSETTI, 2002).

O Conjunto Arquitetônico do Solar do Unhão, o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular

Risério (1995) aponta a importância da atuação de Lina para o artesanato nordestino, mapeando a produção artesanal nordestina (Figura 1) e instalando um museu no Solar do Unhão, pensado para ser um centro de documentação de arte popular e de estudos técnicos sobre o artesanato do Nordeste, enquanto bases para o assentamento de um desenho industrial local.

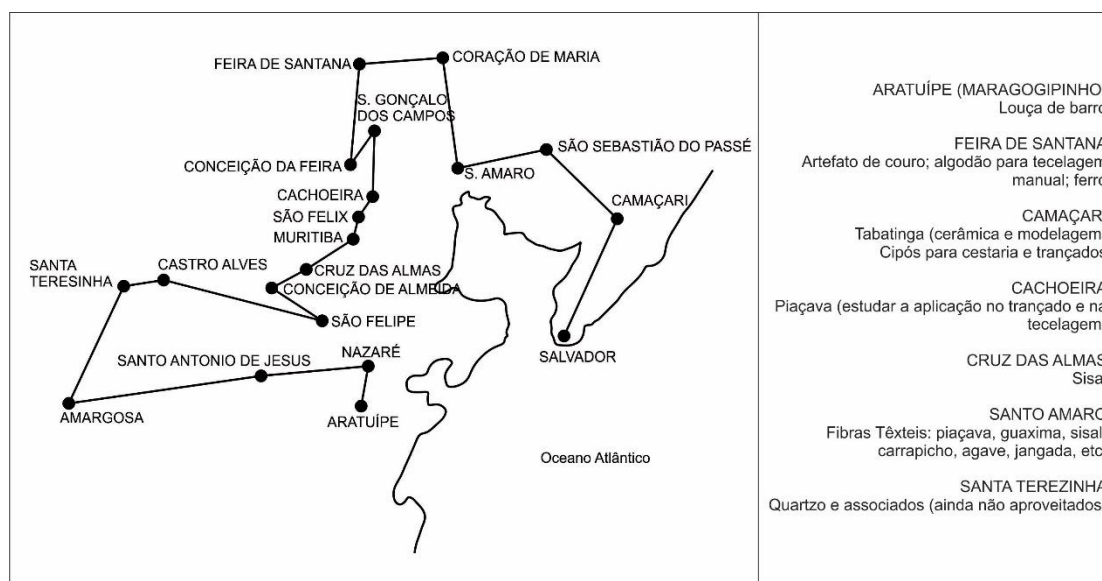


Figura 1: Mapa das cidades percorridas por Lina e anotações, sem escala e sem data. Fonte: Adaptado de Rossetti (2002).

O Museu de Arte Moderna da Bahia foi instalado provisoriamente no *foyer* do incendiado Teatro Castro Alves. Diante da intenção de recuperar e reabrir o teatro, surgiu a necessidade de transferir o MAMB e seu acervo (PEREIRA, 2007). O Unhão, considerado inicialmente para abrigar o Museu de Arte Popular – MAP – torna-se uma possibilidade para a instalação do Museu de Arte Moderna, quando o governo de Juracy Magalhães chega ao fim e não se tem a garantia de apoio de um novo governo para a construção de uma sede definitiva para o MAMB, conforme desejava Lina (PEREIRA, 2007). De acordo com o relato de Renato Ferraz a Pereira (2001, p. 226):

A ideia de D. Lina era construir um edifício para o Museu de Arte Moderna, mas o governador Juracy, envolvido com os problemas do Estado, etc, nunca que ela conseguiu sequer definir um local e um projeto que naturalmente, ela sendo arquiteta, seria feito por ela própria, mas ela nunca chegou sequer a esboçar essa coisa [...] D. Lina nunca quis que o Museu fosse no Solar do Unhão, mas depois ela passou a dizer que queria, mas sabe, isso não é verdade, D. Lina nunca quis. E o que convenceu ela a levar o Museu para o Solar do Unhão, eu me lembro bem, foi um dia de manhã que o Mário esteve lá e saiu dizendo a ela essas palavras no corredor: “Você não quer aceitar o Unhão, você vai terminar ficando na rua com os seus quadros, por que depois que o Juracy sair, nenhum governador vai lhe dar o apoio que Juracy lhe dá”.

A arquiteta adota uma abordagem “objetiva e não-romântica” até então inédita no Brasil na intervenção realizada nesse conjunto arquitetônico colonial, baseada na valoração da cultura, trabalho e experiência popular. Dos estratos de tempo acumulados no Solar do Unhão em diversos séculos, Lina enfatiza aquele correspondente a uma “arqueologia industrial” (Figura 2) (PEREIRA, 2007; AZEVEDO, 1995).

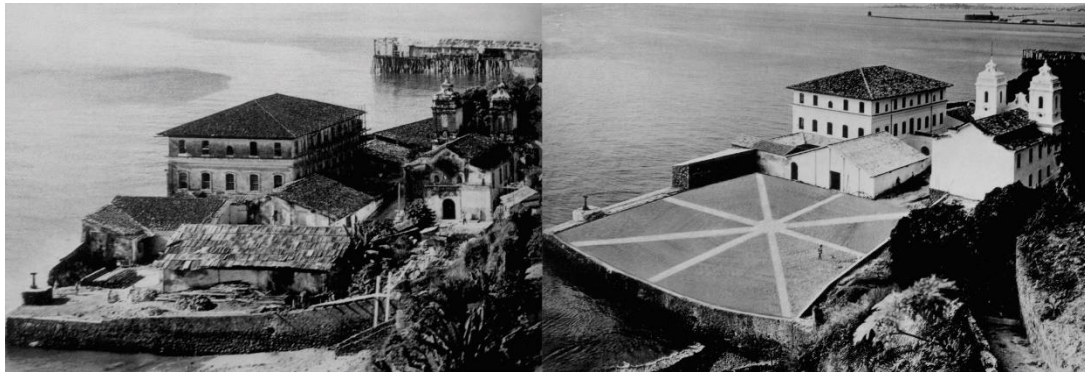


Figura 2: Conjunto arquitetônico do Unhão antes e depois do restauro. Fonte: Ferraz (2008)

Desde o início das obras de restauro do Unhão, Lina já se mostrava preocupada com a questão do artesanato popular, preocupação essa expressada em carta enviada a Juracy Magalhães (BARDI, 1963):

O conjunto do Unhão é apenas uma “restauração”, mesmo se de grande beleza. Agora é preciso ser realizado o plano de Artesanato Popular, para que tudo não fique apenas numa programação bonita. Não é tanto uma questão de verba como duma iniciativa que tenha o apoio “moral” e efetivo do Governo do Estado.

Sob condições mínimas de utilização, após o processo de restauro, o Museu de Arte Popular é inaugurado, e o MAMB é transferido para o Unhão em novembro de 1963. A inauguração do Solar se dá com a exposição Nordeste, que continha cerca de mil peças, objetos utilitários separados dos rituais, religiosos ou de fruição, para acentuar seu caráter de série e exemplaridade, de objetos artesanais que deveriam ser convertidos em protótipos para uma nova abordagem do desenho industrial (RUBINO, 2002; PEREIRA, 2007).

Para Pereira (2007), Lina apontava, nos exemplares expostos, o valor de produção útil nos objetos, seu papel na construção da cultura material da sociedade, conforme registrado no *folder* da apresentação da exposição:

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, grifo original).

A exposição dos objetos em caixotes de madeira utilizados em feiras populares (Figura 3) expressa a força que Lina via nos objetos que eram desprezados pelas pessoas. Ainda no *folder* da exposição, a arquiteta faz a distinção entre cultura popular e folclore, sendo que a primeira “define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais” (BARDI, 1963, p. 37), enquanto afirma o seguinte, sobre a segunda:

Está fora de causa o folclore, que serve aos turistas e às “Senhoras” que acreditam na beneficência. Folclore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em “categorias”, própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no **devido lugar**, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica (BARDI, 1994, p. 20, grifo original).



Figura 3: Objetos expostos nos caixotes na Exposição Nordeste. Fonte: Bardi (1994).

Lina discorre sobre o significado da palavra artesanato – que é sempre popular, forma de agrupação de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, que origina as corporações de ofício e guildas. Essa definição é importante para Lina explicar como o artesanato (não) se deu no Brasil, e conseqüentemente, o porquê do emprego do termo pré-artesanato. Esse seria, para Lina, o estágio produtivo do Nordeste naquele momento, já que lá inexistiam as formas de organização do trabalho acima referidas (CHAGAS, 2002), conforme se vê no texto “Arte Popular e pré-artesanato 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-artesanato**, 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, grifo original)

O Museu de Arte Popular foi concebido como um espaço para o registro da produção popular nordestina. Originalmente chamado Centro de Documentação da Arte Popular e Centro de Estudos Técnicos, estruturava-se em torno de dois objetivos – técnico e social:

[...] a evolução para um centro de desenho exclusivamente industrial deverá acompanhar o desenvolvimento da indústria regional, a que deverá servir; as condições históricas atuais apontam para a necessidade de sustentar o trabalho artesanal, até que a estrutura econômico-social seja atingida e modificada pelo processo de industrialização (BARDI, s/d)

A partir daí, a efetiva transformação almejada seria alcançada por meio do Centro de Estudo e Trabalho Artesanal – CETA – e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que produziria objetos-tipo para a indústria, a partir do conhecimento da cultura pré-artesanal nordestina. Portanto, o pré-artesanato sistematicamente registrado e estudado serviria de indicador para a elaboração de uma política de desenvolvimento socioeconômico regional (CHAGAS, 2002;

PEREIRA, ANELLI, 2005; PEREIRA, 2007). Nesse sentido, Lina explica os objetivos do MAP e do CETA:

O programa visa o artesanato precisamente no seu conteúdo estético-cultural, sedimentado em conhecimento da matéria, em forma, em função, em eficiência e em adaptabilidade às condições do meio, no espaço e no tempo, com valores universais. Salvando esses valores, ao recolhê-los, pesquisá-los e dignificá-los, inclusive no mercado, e transferindo-os a gerações industriais em formação, o Museu de Arte Popular e o Centro de Estudo e Trabalho Artesanal serão fator de alta importância no processo de desenvolvimento socioeconômico, atuando pela ação direta da inteligência e da cultura sobre o povo e sobre sua produção industrial, usando valores universais que esse mesmo povo depurou através de séculos (BARDI, s/d).

Segundo o escultor Mário Cravo, o CETA era “uma tentativa romântica, como todas as pessoas eram antigas e sonhadoras, de ver se seria possível se estabelecer uma relação entre a chamada arte popular e a arte erudita, ou a formação universitária” (PEREIRA, 2001, p. 231-232). Por outro lado, vê-se, nos textos de Lina, referências a uma linguagem “não romântica”, pragmática, que corresponde à sua ênfase na abordagem técnica do pré-artesanato nordestino, em oposição à visão folclórica recorrente. Assim, o programa do CETA previa o levantamento do artesanato local, em três etapas distintas, totalizando 30 meses (BARDI, s/d).

Quando em seu pleno funcionamento, os diversos setores do CETA produziram os mais diversos objetos, tendo o mestre-artesão a possibilidade de enriquecer tecnicamente o seu trabalho com instrumentos e materiais aos quais não tinha acesso; e os aprendizes, de absorver dos mestres as técnicas de execução e conhecimento da matéria e seus valores relacionados ao objeto, sua forma e uso. O documento sobre a planificação das atividades do CETA insere os estudantes de design nas oficinas:

Esses mesmos ensinamentos serão recebidos pelo “industrial designer” em formação, no contato direto [...] em síntese, o estudante [...] deverá conseguir a melhoria do projeto (forma) e do conhecimento material e técnica de execução, absorvendo ainda, valores culturais destilados na tradição do mestre-artesão. Ao mesmo tempo, estes jovens estarão transmitindo ao aprendiz-executor um conhecimento dos aspectos formais do projetamento e ensinamentos práticos de desenho técnico (leitura de plantas) conhecimentos científicos e matemáticos elementares [...] (BARDI, s/d).

O contato nessas oficinas propiciaria a atmosfera necessária à integração da experiência humana do artesão e do desenhista industrial, capacitando-os a participar das transformações econômico-culturais.

Segundo Lina, era preciso realizar uma imersão na cultura popular, na “civilização primitiva”, sendo só assim possível alcançar o desenvolvimento “moderno de uma civilização”. Lina acreditava, portanto, que as palavras “popular” e “moderno” possuíam sentidos que se atraíam (ZOLLINGER, 2007).

Mesmo com todos esses planos para o funcionamento do CETA, não houve de fato uma realização das atividades, conforme explica Cravo:

[...] isso não foi realizado, nem o levantamento das fontes artesanais [...] havia um levantamento, os pontos já estavam levantados, agora não foi realizado, muito menos a experiência que era trazer esses alunos melhores com os artesãos, os mestres de arte popular para viverem um período aqui na cidade [...] As oficinas... havia uma parte empírica, mas uma parte prática a ser executada que não foi feita (PEREIRA, 2001, p. 232).

É no fato de concordar com a necessidade impreterível de se industrializar e assim desenvolver econômica e socialmente o Nordeste, que se dá a aproximação de Lina com Furtado na SUDENE. Da mesma forma que a arquiteta via, na cultura e no pré-artisanato nordestino, suas potencialidades técnicas e plásticas, um fator para o desenvolvimento do desenho industrial local, o economista via nos artesãos a força de trabalho para o parque industrial a ser implantado. Dessa maneira, a Escola seria a ação de Lina mais diretamente relacionada com os objetivos da agência estatal (ROSSETTI, 2002).

A Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB

A Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB foi elaborada entre os anos de 1962 e 1963, como parte das atividades pertinentes ao Museu de Arte Popular.

O CETA, como visto anteriormente, teve grande importância para a concepção da Escola, uma vez que Lina já defendia a ideia da transformação do artesanato em “industrial design” e da eliminação da fratura que existia entre projeto e execução na conceituação do seu programa, entre projetistas que não tinham o conhecimento empírico dos materiais e processos produtivos e mestres-artesãos que eram apenas executores que não dominavam instrumentos conceituais e metodológicos científicos e tecnológicos modernos:

A existência dessa descontinuidade torna imprescindível implantar, sobre uma realidade prática e uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante da nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática – artesanato transformado em “Industrial Design”. O Brasil praticamente não começou ainda uma produção nacional de objetos industriais originais, limitando-se, apenas à importação de formas e desenhos estrangeiros. Uma produção nacional não deve ser criada sem ligação com a herança cultural e sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do País (BARDI, s/d).

Esta conceituação do programa do CETA apresenta similaridades com as versões do programa da Escola, no que tange à transformação das escalas produtivas do artesanato local, elevando-as a um patamar industrial e à integração projeto-execução.

Lina defendia a implantação da Escola enfatizando a sua importância social e a viabilidade econômica, ao ocupar mão de obra disponível, utilizar matérias primas disponíveis e diversificar a economia do Estado (ROSSETTI, 2002). Um dos seus objetivos era a formação de mão de obra especializada para o processo de industrialização. O projeto se inseria nos planos de desenvolvimento do Nordeste, sendo apoiado diretamente pela SUDENE. De acordo com o seu I Plano Diretor, em seu capítulo sobre a política de industrialização, tanto do ponto de vista da existência de um mercado local para produtos de consumo geral, como da disponibilidade de matérias primas, oferta elástica de energia elétrica nos principais centros urbanos e mão de obra barata, a industrialização do nordeste encontrava sólidas bases econômicas para firmar-se (ANASTASSAKIS, 2011; SUPERINTENDENCIA, 1966).

No documento “Projeto da Escola de Artesanato” de 1963, Lina expõe a finalidade da instituição:

A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto-Execução no campo do Desenho Industrial (DI), (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 prática, do trabalho de projeção. Exemplo prático: a 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 das necessidades humanas espirituais e materiais em função da qual uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista “prático” o projetista limita-se à uma 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. O trabalho dele é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade. Sem voltar às Catedrais e ao Romantismo literário de Ruskin e Morris é hoje, imprescindível, implantar sobre uma realidade prática 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, 1963, grifo original).

A Escola também converge com um dos objetivos da ARTENE, o de “proporcionar aprendizagem e treinamento a artesãos”, sendo que a SUDENE é citada no programa da Escola, em 1963:

A concretização do projeto do Unhão, na qual encontra-se nesse momento empenhado o MAMB, conta para sua efetivação, com o decidido apoio do Governo do Estado, através de sua Secretaria para Assuntos do Desenvolvimento Econômico. Além do empenho pessoal do senhor Governador do Estado, Dr. Antônio Lomanto Jr. e do Secretário, Dr. Victor Gradin.

Sua formulação jurídica se fez através de convênios firmados entre a SUDENE, o Governo do Estado da Bahia e a Fundação de Arte Moderna da Bahia (BARDI, 1963).

Nesse sentido, a Escola colaboraria com o processo de industrialização do Nordeste, preparando mão de obra em diferentes níveis. As disciplinas práticas ministradas nas oficinas seriam caracterizadas pela execução, pelos estudantes artesãos, dos objetos projetados nas disciplinas teóricas pelos estudantes projetistas. Os produtos desenvolvidos seriam apresentados a cada dois anos em exposições de objetos-padrão para a indústria, ligadas às Bienais que seriam organizadas pelo MAMB (ROSSETTI, 2002; PEREIRA, 2007).

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 deles (ANASTASSAKIS, 2011; ROSSETTI, 2002).

O plano de ação da 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). Lina defendia a adoção de uma didática baseada no encontro entre mestres artesãos e alunos projetistas, em que os primeiros ensinariam os conhecimentos práticos da profissão aos segundos, e estes, por sua vez, ensinariam os conhecimentos teóricos aos primeiros (PEREIRA, 2007).

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).



Tal concepção faria com que a mão de obra formada pela escola para o processo de industrialização nordestino abrangesse desde desenhistas industriais a operários, diluindo hierarquias, e rompendo com a ideia de que o artesanato provinha de estratégias construtivas irracionais.

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, pois 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, 2002).

A integração dos conhecimentos teóricos e práticos prevista nos currículos dos cursos, que tinham a previsão de duração de dois anos, se daria em trabalhos coletivos realizados em oficinas de barro, ferro, lapidação de pedras, madeira, materiais não ferrosos, tipografia e vidro, e em um segundo momento, oficinas de couro, estamparia, palha, pintura e sisal. As disciplinas teóricas contemplavam Cultura Histórico-Artística, Desenho Técnico e Projeção (BARDI, 1963). Segundo o projeto da Escola,

As oficinas trabalharão tempo integral na produção de objetos projetados na Escola. As noites serão utilizadas para a parte prática das aulas, quando serão realizados os projetos padrões que serão expostos nas Bienais e utilizados pela indústria. (BARDI, 1962).

Mário Cravo Jr. relatou a Faria (2009, p. 120) que Lina havia ficado encantada com a ideia das oficinas localizadas em um único espaço físico, todas juntas em um único galpão, o que a fez configurá-las de modo diverso das oficinas do MAMB.

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 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).

Lina enxergava na Escola não só um meio de configurar uma indústria com base na experiência e cultura popular, mas um agente transformador da sociedade. Ainda em seu projeto, a arquiteta frisa que “do ponto de vista econômico-social o Museu de Arte Popular e a Escola criarão o “interesse” em volta da produção artesanal, criando em consequência a DEMANDA econômica, com o relativo desenvolvimento dum trabalho de inteiras zonas artesanais” (BARDI, 1963, grifo original).

Como projeto de desenvolvimento econômico, um projeto político, a Escola associa-se à forma como Lina sempre entendeu arte, design e arquitetura. A Escola adotaria um caminho

original e inovador no processo histórico de 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 pode ser, na verdade, uma condição privilegiada. Este foi o projeto mais completo no que tange ao seu pensamento sobre a transformação das escalas de produção material da sociedade (PEREIRA; ANELLI, 2005).

A concretização da Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB teria possibilitado o surgimento de um desenho industrial genuinamente local. Porém, o golpe militar reprimiu maciçamente todo o movimento cultural que ocorreu na Bahia ao longo da primeira metade da década de 1960. Lina Bo Bardi foi processada, e numa estratégia muito bem elaborada e inteligente, armada por Odorico Tavares, deixa a Bahia. Celso Furtado teve seus direitos políticos cassados por dez anos e foi exilado (ALVES, 2002; PEREIRA, 2001). Do projeto da Escola, restou apenas o registro textual, um esboço daquilo que poderia ter sido uma nova forma de pensar e fazer design no Brasil.

De fato, após a consolidação do modelo econômico implantado pelo regime militar, que se dá muito rapidamente, o projeto de Brasil moderno concebido por Lina Bo Bardi, bem como todos os outros arquitetos brasileiros, torna-se obsoleto. Lina encarará esta realidade de frente, embora não seja a única a enfrentar este estado de coisas, transformando seu projeto em instrumento de resistência (ALVES, 2002, p. 196).

Conclusão

A industrialização no Brasil aconteceu de forma tardia. Enquanto na Europa as corporações de artesãos se desenvolveram e chegaram ao patamar de indústria e o design era visto como agente de transformação, nos países ditos periféricos, como o Brasil, a industrialização se deu pelo modelo de substituições de importações.

Esse modelo, teorizado por Celso Furtado, constitui instrumental para se compreender a crítica, tanto de Lina Bo Bardi quanto de Furtado, aos caminhos tomados pela industrialização e modernização brasileiras. As experiências da arquiteta e do economista no Nordeste entre 1958 e 1964 são, por sua vez, emblemáticas do conteúdo de tais críticas, pelo caráter de contraponto e alternativa de que suas propostas se revestem, seja na SUDENE e ARTENE no caso de Furtado, seja na criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, do Museu de Arte Popular, do Centro de Estudo e Trabalho Artesanal, e no projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato no caso de Lina.

A SUDENE foi o órgão de maior importância para o desenvolvimento econômico da região nordeste na época. A autarquia, que era dirigida por Furtado, tinha projetos tanto para as áreas de infraestrutura, agropecuária, indústrias, educação e saúde, quanto para as atividades artesanais. É no setor dedicado às atividades artesanais que se insere a ARTENE, cujos objetivos incluíam formar os artesãos, organizá-los em cooperativas, inseri-los em estruturas produtivas e elevar sua renda.

Tais objetivos têm grande proximidade com as ideias de Lina para o Nordeste. Para alcançá-los, seria necessário, entre outros, cursos de capacitação e treinamento, e Lina já previa a realização de oficinas e cursos desde o início das atividades do MAMB, iniciativa que foi

tomando maiores proporções com os projetos do CETA e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB.

O programa do CETA forneceu as bases para o projeto da Escola, sendo perceptível a continuidade entre eles.

Os alunos formados na Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB iriam integrar os quadros das indústrias que seriam instaladas no Nordeste brasileiro, seja enquanto desenhistas industriais, seja enquanto operários, em construção verdadeiramente coletiva. Aí residia o cerne da proposta alternativa de industrialização e design brasileiro formulada por Furtado e Lina, pois o conhecimento técnico da produção artesanal seria então incorporado à produção industrial local, estabelecendo íntima colaboração entre processo produtivo e cultura material.

O cenário político da época foi de grande importância, tanto para Lina quanto para Furtado, que contaram com o apoio de grandes personalidades como Juscelino Kubitschek, Juracy Magalhães, Edgard Santos, Assis Chateaubriand, entre outros. Contudo, da mesma forma que tais agentes contribuíram para que o economista e a arquiteta desenvolvessem e implementassem seus projetos de desenvolvimento, o golpe militar de 1964 interrompeu suas atividades e projetos brusca e violentamente. A Escola de Desenho Industrial e Artesanato nunca saiu do papel e a ARTENE ficou restrita à criação de cooperativas e venda dos produtos artesanais em lojas da sociedade espalhadas pelo país.

Elucida-se assim a importância das atividades de Celso Furtado e Lina Bo Bardi no Nordeste entre os anos de 1958 e 1964, para uma proposta de desenvolvimento brasileiro, especialmente no que tange à industrialização e cultura, em organismos e instituições por eles criados como a SUDENE, o MAMB, o MAP, o CETA, e a não concretizada Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, a partir das questões relativas ao artesanato, à formação de mão de obra, a um desenho industrial ligado às bases culturais e produtivas do país e seu ensino.

As ações de Lina e Furtado foram de grande importância para o desenvolvimento econômico, social e cultural do Nordeste. Suas ações são amplamente estudadas pelos mais diversos campos do conhecimento. Assim como Celso Furtado é um nome importantíssimo para o estudo da economia brasileira, Lina Bo Bardi tem o seu lugar de destaque dentro da arquitetura e do design brasileiros.

Tanto o processo de industrialização quanto o design brasileiro não trilharam os caminhos idealizados por Lina e Furtado. Mesmo assim, ou exatamente por isso, o mérito de suas contribuições deve ser reconhecido, tendo em vista necessárias reelaborações acerca do que possa ser o Brasil no plano econômico, social e cultural, relevando novos signos sobre ele, o que as torna ainda mais gravemente atuais.

Agradecimentos

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

Referências

- ALVES, André Augusto de Almeida. **Arquitetura e Sociedade em São Paulo 1956-1968**: projetos de Brasil moderno. 2003. 347 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- 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.
- ARTESANATO Progride Com Ajuda Oficial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1966.
- ATELIER Artesanal Será Instalado em Olinda. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 out. 1962.
- 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
- _____. **III Conceituação do Programa**. Salvador, s/d.
- _____. **Projeto III**. Escola de Desenho Industrial e Artesanato e Museu de Arte Popular. Salvador. 1963.
- _____. **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.
- BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos. **Estado e Subdesenvolvimento Industrializado**. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- 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. 2014.



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. 2014.

CENTRO De Produção Artesanal Vai Funcionar No Recife: ARTENE Cria. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 set. 1962.

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.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

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 dos Santos. 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.

_____. **Uma janela da história do design e das artes visuais na Bahia: Lina Bo Bardi e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial**. 78 2009. 168 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

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.

MANTEGA, Guido. **A Economia Política Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1984.

MORAES, DIJON DE. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. **Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento**. 1955

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001.

_____. **Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP (1948-1968)**. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

_____. **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, Eduardo Pierrotti. **Tensão Moderno/Popular em Lina Bo Bardi**: nexos da arquitetura. 2002. 127 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2002.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da Modernidade**: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. 2002. 262 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SUDENE Fará Exposição De Produtos Artesanais Do Nordeste; Surgem Cooperativas. **Diário de Pernambuco**. 26 jul. 1962.

SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE. **I PLANO DIRETOR DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL DO NORDESTE 1961-1963**. 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.

VERIANO, Carlos Evangelista; MOURÃO, Rafael Pacheco. O pensamento de Celso Furtado e a construção de um projeto nacional. **Cadernos de História**, v. 12, n. 16, 1º sem. 2011.

ZOLLINGER, Carla Brandão. O Trapiche à Beira da Baía: A restauração do Conjunto do Unhão por Lina Bo Bardi. In: **7º Docomomo Brasil**, 2007, Porto Alegre. O moderno já passado. O passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura, 2007.

Sobre os autores

Andre Felipe Batistella Souza

Mestre em Arquitetura e Urbanismo (2016) e bacharel em Design (2012) pela Universidade Estadual de Maringá. Atualmente é docente do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Campo Real e da Faculdade Guarapuava. Atua nas linhas de pesquisa de historiografia da arquitetura moderna e história do design.

andrebatistella@gmail.com

André Augusto de Almeida Alves

Graduação (1999), mestrado (2003) e doutorado (2008) em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP. Professor associado do DAU UEM. Membro do corpo docente permanente do Programa Associado de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL. Dedicar-se à História da Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente em Arquitetura e sociedade em São Paulo e no Brasil no segundo pós-guerra e Arquitetura moderna, infraestruturação do território, englobando temas como: arquitetura moderna brasileira e sua historiografia, arquitetura moderna paulista, planejamento estatal em São Paulo, infraestruturação do território e produção de prédios públicos modernos pelo IPESP e DOP.

aaaalves@uem.br