

As articulações de Lina Bo Bardi sobre a Arte no Nordeste do Brasil

Jacqueline Medeiros¹

Resumo: Analisar as produções curatoriais de Lina Bo Bardi sobre as Artes no Nordeste do Brasil que se relacionam diretamente com as identidades brasileira, realizadas no período de 1959/1969. Busca-se identificar como foram e são articulados tais modos de inserção artística nos lugares da arte institucionalizado.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Práticas Expositivas. Arte no Brasil. História da Arte Brasileira.

Lina Bo Bardi's articulations on Art in Northeast Brazil

Abstract: Analyzes the curatorial productions of the architect Lina Bo Bardi on Art in northeast of Brazil those that are directly related to detect a genuine identity Brazilian art, showed at 1959 to 1969. In this sense, we seek to identify how these modes of artistic insertion were and are articulated in the following places of art.

Keywords: Lina Bo Bardi. Exhibition practices. Art in Brazil. History of Brazilian Art.

¹ Doutora e mestre em História e Crítica de Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, graduada em Artes Visuais pela Faculdade Grande Fortaleza. E-mail jacque.rochalima@gmail.com. ORCID – <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-6423-8788>. Lattes – <http://lattes.cnpq.br/9722110524220452> Fortaleza, Brasil.

O presente artigo é resultante da minha pesquisa de doutorado As práticas expositivas de Lina Bo Bardi para a arte brasileira e do meu interesse pelo universo das exposições de Lina Bo Bardi, especificamente pelo viés da prática expositiva, ainda pouco estudada na área de Artes, que identificam suas contribuições sobre os possíveis lugares que a denominada produção de Arte Popular produzida fora dos centros hegemônicos da Cultura pode ocupar na História da Arte Brasileira.

Valendo-se de uma proposta curatorial em defesa dessa Arte localizada no Nordeste como a verdadeira Arte Brasileira, abordarei o modo pelo qual Lina Bo Bardi construiu uma narrativa atuante no período de 1959 a 1969.

Início com ida da arquiteta Lina Bo Bardi (Roma, 1914 - São Paulo, 1992) — recém-chegada ao Brasil — a Salvador, em 1958 que aliou-se ao ambicioso projeto de desenvolvimento da Bahia e à busca de um protagonismo na arte brasileira, projeto idealizado por Edgard Santos, reitor da UFBA, e Juracy Magalhães, governador do estado.

Tratava-se de um grande projeto de mudança e de consolidação das artes e da cultura no Brasil pela união do Estado e da Universidade, pois seria construída a emancipação da Bahia e do Nordeste, contra a dominação dos modelos instituídos nas regiões economicamente mais privilegiadas do país. Esse era um fato a ser assinalado, uma vez que, desde que deixou de ser a capital do país, em 1763, a não ser pela importância da exploração do cacau, a partir de fins do século XIX a Bahia ficou praticamente à margem do progresso nacional.

Na Bahia, Lina Bo Bardi encontrou um ambiente de efervescência cultural, marcado por ações como a criação das Escolas de Teatro e de Dança na UFBA, implantadas e dirigidas por Martin Gonçalves, e a realização de seminários de música envolvendo a vanguarda artística Nacional e Internacional e encontrou os cultos do candomblé.

Nesse espaço, sua intervenção ficou marcada pelo estreito contato com fortes matrizes mestiças e negras da cultura popular da Bahia e do Nordeste, materializado na série de exposições sobre as questões relativas ao artesanato-design e às identidades brasileiras. Logo, vem a questão: qual seria o projeto de Lina para a construção de uma imagem de Bahia, de Nordeste e de Brasil a partir dessas exposições? Que Bahia estava sendo apresentada?

Busquemos o conceito de nação de Homi Bhabha (2005), a partir do qual nação apenas tem sentido na narração, pois geograficamente a nação não existe. Logo, não estando no mapa, não é um povo, nem uma ancestralidade, mas uma multiplicidade de todas essas categorias, portanto abarca a complexidade de nação como narração.

Nesse sentido, a Bahia representou o modo como ela foi narrada na primeira exposição sobre o estado em São Paulo, realizada por Lina e Martin, assessorada pelos intelectuais e artistas baianos. Um lugar como narração no sentido de Homi Bhabha — sendo uma narração, estava *falando* da Bahia. Entretanto, por que narração? Voltamos a pensar em todas as teorias pós-estruturalistas que estudam *escritura, texto, autor e modos de narrar* como rizomas, redes.

Portanto, estava entre o moderno, que se dedicava a criar resumos sobre o Brasil, e o pós-moderno, que se preocupava em não buscar uma representação, mas uma apresentação desse Brasil. Entretanto, de que forma Lina pode colocar o espectador junto da experiência que é vivenciar a Bahia?

A arquiteta-curadora, então, usou a lógica de Deleuze de criar sentido, de tudo ao mesmo tempo em um mesmo espaço, numa relação entre si não sequenciada por data ou técnicas. Lina Bo Bardi foi, com intensa força, buscar o que também denominou de base da Arte Brasileira: a criatividade popular nordestina. Depositava toda a sua crença de salvação desse povo, esquecido pelas elites capitalistas, por meio da dignificação dos objetos populares, classificando-os como o *design* brasileiro.

Para ela, que vinha de um grande centro de criação italiana em Milão, essa produção popular representava o encontro com uma arte pura, menos influenciada pelos interesses econômicos e por ditaduras estéticas alheias ao lugar. Representavam as bases para definição do que chamou de pré-artisanato: conceito que carrega a criação livre e autêntica, diferente do que conhecia na Itália — tão diferente que o visualizava como um *design* isento de referências e de modelos europeus.

A partir desse encontro, ainda que mediado pelo seu olhar estrangeiro, é que podemos dizer que o Projeto de Lina Bo Bardi para o Nordeste

brasileiro contempla a utopia¹ da união da modernidade com a transformação técnica do artista popular, com o objetivo de melhorar a sobrevivência do nordestino.

Para isso, a arquiteta defendia a ideia de que os objetos de uso popular possuem, em sua propriedade formal e de conteúdo, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. O que significava, na verdade, o seu conceito de pré-artesanato² como base para chegar a uma alternativa brasileira no campo do *design*. De uma forma abrangente, se interessava também pela estrutura social da realidade em que se produz certo utensílio e do utensílio que habita essa realidade. Nas palavras de Risério (2014, p. 369), é “Consciência socio-antropológica e de linguagem simultaneamente”³.

Segundo a arquiteta, o artesanato popular era uma forma de agremiação, de encontro social por um motivo comum a todos, pois representava o trabalho, gerando, assim, uma defesa mútua, tal como a resistência da cultura brasileira em manter ativa sua genética antimercadoria. Essa produção artesanal significaria, portanto, uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência regional. Seria a predominância do homem estético sobre o homem científico um fato normal, como uma vivência cotidiana próxima da natureza e do “verdadeiro” humano.

Trata-se também da defesa de ampliação do conceito de cultura, que, sem refutar o princípio de ser um bem universal, não mais representava algo produzido por um conjunto seleto de intelectuais, dependente de determinada iniciativa política a ser realizada ou criada.

O que pode ser entendido como resultado dessa inserção ao ambiente nordestino, ciceroneada — para usar os termos de Jorge Amado — pelos artistas e intelectuais da Bahia, bem como por estrangeiros residentes

1 Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse feito para uma prosperidade de todos.

2 Tendo como base a cultura ítalo-medieval, Lina vinculava o artesanato à existência de instituições que implicavam um razoável grau de padronização e estagnação da produção, o que não existia no Brasil.

3 RISÉRIO, 2014, p. 369.

naquele Estado, é o que foi transformado em diversas mostras em São Paulo, no Nordeste e em Roma.

Essas exposições e defesas do popular não significam uma concessão ao diletantismo ou uma desvalorização da cultura acadêmica em favor de uma cultura popular, mas denotam a intenção de Lina Bo Bardi de valorizar o conhecimento e a engenhosidade dos homens, mesmo daqueles que não se educaram nos moldes tradicionais de ensino. É um ponto de vista abrangente também, já que todos são considerados cultos porque participam da vida, confrontam-se com a natureza, com a sociedade, com os problemas reais, e produzem soluções práticas para esses problemas cotidianos.

Essa visão de cultura se constituiu como um guia na concepção de táticas e de estratégias das atividades de Lina Bo Bardi, pois a cultura não seria mais o terceiro *front*, ao lado do político e do econômico, mas o espaço que inclui todas as dimensões de um modo de vida, de uma civilização, de um projeto de reforma integral da sociedade.

O que pode ser entendido como resultado dessa inserção ao ambiente nordestino, ciceroneada — para usar os termos de Jorge Amado — pelos artistas e intelectuais da Bahia, bem como por estrangeiros residentes naquele Estado, é o que foi transformado em diversas mostras em São Paulo, no Nordeste e em Roma.

Esta foi a utopia de Lina Bo Bardi ao realizar a exposição *Bahia em 1959* no Pavilhão do Museu de Cera, onde hoje está no MAM de São Paulo⁴, sob a marquise do Parque Ibirapuera. O referido Museu de Cera nunca foi implantado e a exposição *Bahia* foi a primeira ocupação daquele local como espaço expositivo. Ao longo da década seguinte, o edifício não sediou qualquer outra iniciativa relevante, até a instalação do atual MAM/SP.

4 Com a reforma de Giancarlo Palanti, o pavilhão tornou-se sede do MAM a partir de 1969.

Embaralhando os conceitos e as interpretações Lina coloca questões: afinal, o que é Bahia? Hoje, o título da exposição nos remete ao estado da Bahia, no entanto, pela pesquisa realizada, os objetos apresentados foram oriundos dos diversos estados do Nordeste. Poderia esta falar da Cidade da Bahia — antiga denominação da atual cidade de Salvador.

Ao considerarmos as relações comparativas com as demais exposições posteriormente organizadas sobre o mesmo tema, algumas estratégias enunciativas atribuídas à *Bahia* podem nos ajudar. Podemos observar que, apesar de suas denominações serem ora mais abrangentes, ora mais localizadas, de certa maneira, o mesmo acervo de obras expostas trazia o tema Nordeste em todas essas exposições. Além disso, é curioso ver a existência de um grau de progressão do raio de abordagem territorial da mostra, pois se inicia com a “cidade da Bahia” em São Paulo, retorna com o Nordeste na Bahia, chega ao Brasil quando sai para Milão e destaca o povo brasileiro em sua volta para São Paulo.

É importante destacar que a pasta sobre a exposição *Bahia* (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi) possui um rico acervo de documentação e de fotografias muito bem organizado, o que possibilitou identificar detalhes da expografia final. Foram utilizados painéis-muro para o espaço dos santos cobertos por papéis dourados enviados de Salvador — não fica claro se eram folhas de ouro, uma vez que certamente havia papel dourado comum em São Paulo. Ao longo das paredes laterais, foram dispostas cortinas de tecido azul marinho da S.A. Indústria Rendas F. Matarazzo, com varais que davam suporte a uma extensa documentação antropológica, junto a fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello, entremeadas com algumas inserções de objetos populares pendurados.

O acervo exposto também incluía: fotografias de Mário Cravo e Pierre Verger, ex-votos, santos em madeira, colchas de retalhos, carrancas do Rio São Francisco, orixás, figuras do candomblé, estandartes de ranchos, esculturas africanas, roupas de vaqueiro, xilogravuras, cordéis e vários utensílios oriundos de feiras populares. Embora o propósito fosse ter presente o máximo possível da cultura baiana, os objetos expostos induziam o público à atribuição equivocada da origem das peças, pois também existiam peças originárias dos estados de Pernambuco e do Ceará.

Não identificamos na mostra a indicação da autoria dos objetos. Hoje em dia, tal procedimento poderia ser entendido de forma negativa, uma vez

que se costuma cobrar dos curadores todas as informações relacionadas aos objetos: origem, autor, cultura etc., mas Lina e Martim não eram etnógrafos, nem antropólogos, o que contribui para identificarmos, a partir do nosso olhar contemporâneo, a exposição *Bahia* como uma única grande instalação de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, mas como uma busca de síntese do nordeste brasileiro, assim como os terreiros dos candomblés jejes-nagôs que se viram compactados na cidade da Bahia e, em resposta, compactaram também seus templos e deuses, com a união de várias etnias.

Ao escolher o terreiro de candomblé como base para a expografia, visibilizam outras camadas sociais, principalmente a inserção do negro na construção da sociedade e da cultura brasileira — fato que alerta o público visitante de que as nossas cidades não eram feitas apenas pelos senhores latifundiários, por altas autoridades católicas, pela burocracia estatal e por grandes comerciantes a partir dos modelos urbanísticos-arquitetônicos europeus. Tais questões são extremamente atuais neste século XXI e apontam o distanciamento de Lina, mesmo sendo estrangeira europeia. Nesse sentido, defendemos a ideia de que a exposição *Bahia* foi vanguarda, por inaugurar outras alteridades.

Naquele momento, iniciava-se o movimento concreto em busca da internacionalização da arte “brasileira” pela geometria. Assim, estar no pavilhão ao lado da Bienal de São Paulo comprova uma posição muito clara de embate aos cânones da arte internacional.

Percebe-se que o trabalho de Lina incorpora um tônus hermenêutico à noção de exposição, pois, por meio dessa atitude performativa, é possível colocar em movimento uma noção de Brasil habitado pela autosegregação e distanciamentos entre Sudeste e Nordeste; arte erudita e arte popular.

O que não aconteceu em 2013, mais recentemente na exposição *Panorama da Arte Brasileira – P33*, com curadoria de Lisette Lagnado, inspirada na exposição *Bahia*. Para Lisette, a mostra P33 foi pensada como um laboratório para testar novamente algumas ideias acerca da figura do “artista-arquiteto”, uma das camadas da atuação de Lina Bo Bardi. Participaram da exposição arquitetos e artistas que trabalham no diálogo entre arquitetura e arte.

Ao analisar esta exposição, vimos que não era o foco da curadoria atualizar os conceitos de Lina sobre arquitetura, as funções de um museu de arte e nem os conceitos da expografia da *Bahia*. O problema central da curadoria incidia em discutir um novo modelo arquitetônico para o MAM-SP e o uso do seu espaço expositivo do ponto de vista arquitetônico. Ainda assim, podemos dizer que se desperdiçou uma oportunidade de pensar em questões ainda caras aos museus de arte moderna brasileiros — já levantadas por Lina Bo Bardi —, onde as políticas de atuação e de exposições de acervos dos museus brasileiros.

Alguns elementos da arquitetura expográfica fazem referência a *Bahia no Ibirapuera*: a amplidão do vão central, as cores das paredes e, principalmente, a entrada, que retornou à mesma da época, isto é, ao lado oposto convencionalmente utilizado nos últimos anos. No entanto a planta original da exposição tinha relação direta com a planta baixa dos terreiros de candomblés baianos.

Agora Nordeste

De maneira solo, em 3 de novembro de 1963, Lina Bo Bardi deu continuidade ao seu projeto curatorial *Bahia*, agora em Salvador, e assinou a exposição *Nordeste*, que inaugurou o Museu de Arte Popular (atual MAM) da Bahia.

Com a ideia de construir um museu como espaço para o registro da produção popular de todo o Nordeste, o novo museu cumpriria o papel de estabelecer uma ligação entre a modernização da sociedade e a sua identidade cultural. A arquiteta-curadora (BARDI, 1993, p. 139) prefere chamá-lo de Centro, movimento ou escola, por não conservar e não ter acervo tal como um museu pressupõe ser. No entanto, manteve a denominação de museu e procurou desenvolver sua política de atuação a partir de um esquema ligado à cultura do homem do sertão e do litoral nordestinos. Tal fato difere dos museus existentes até então no Brasil. Nesse momento, assumiu a amplitude territorial do Nordeste na arte apresentada desde a exposição *Bahia*.

Apesar de os objetos e das obras de arte da exposição *Nordeste* serem oriundas do mesmo universo da exposição anterior (*Bahia*), a intenção dessa segunda mostra não residia mais em mostrar ao mundo, principalmente a

São Paulo, sua ideia de Bahia, mas questionar os cânones da Arte Moderna e o que seria a verdadeira Arte Brasileira. Desta feita, Lina defende a necessidade de restabelecer a presença da figura humana na obra de arte, sobrepondo-se às abstrações idealísticas daquele momento da arte.

Assim, vemos a presença, na exposição *Nordeste*, de 23 artistas baianos, 24 pernambucanos e 10 cearenses, além de um amplo acervo de arte popular de coleções de artistas e de museus nordestinos, que totalizaram cerca de oito mil objetos recolhidos de todo o Nordeste (BARDI, 1958/1964, p. 198).

De forma geral, os objetos estavam expostos de maneira semelhante a uma feira nordestina, como as famosas da cidade de Caruaru (PE) e da Feira de Santana (BA), ou como retratados nos desenhos de Carybé na publicação *As 7 portas da Bahia*, lembram, ainda, as antigas exposições Universais que, embora com suas expedições precursoras e as proposições das exportações sobre a Arte Popular Nordestina de Lina Bo Bardi pareçam estar naturalmente em oposição umas às outras, é possível argumentar que apresentam certa semelhança aglutinadora, permitindo uma articulação do que poderia ser considerado um intento comum de projeto de identidade nacional. Isso não quer dizer que *exótico* — no sentido das exposições Universais — e *civilização* — no sentido defendido por Lina Bo Bardi — possam ser confundidos, mas que os projetos de identidade brasileira moldaram um olhar para o diferente, assim como apelaram para valores e princípios semelhantes.

Para Lina, a proposta fora das categorias da arte tradicional não receava reconhecer o valor estético de um objeto fabricado com lata de querosene, o que representaria a grande arte cedendo lugar a uma expressão estética não privilegiada.

Poderia significar que esse complexo conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante.

Dezesseis anos após sua estada no Nordeste, Lina Bo Bardi escreveu um pequeno livro, porém muito denso, intitulado *Tempos de Grossura: o design do impasse*, onde relata sua experiência na região de 1958 a 1964, suas críticas e posturas: “é necessário recomeçar pelo princípio, partir de onde a arte funde-se com a antropologia e grita ou reprime sua indignação”

(BARDI, 1993, p. 48). Todavia, foi com intensa determinação buscar o que denominava “base da arte brasileira”, passando a considerar que sua amostragem seria uma entre tantas artes do Brasil.

Lina concluiu imediatamente, ser necessário desmistificar qualquer romantismo a respeito da arte popular, ou seja, se libertar de toda a mitologia paternalista, ver com frieza crítica e objetividade histórica, no quadro da cultura brasileira,

Os objetos da expografia *Nordeste*, agrupados por forma e hierarquizados por função, contribuíram para a aproximação da defesa do projeto de Lina da Escola de Desenho Industrial e Artesanato (de agora em diante, EDI), de não ter receio de reconhecer o valor estético de um objeto fabricado com lata de querosene, que fora das categorias (da arte tradicional), a grande arte cede lugar a uma expressão estética não privilegiada.

A origem do Nordeste brasileiro remonta à reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam.

Foi nesse momento que começou a ruir a percepção provincial vigente e se elaborou um discurso regionalista e nordestino, definindo e se afirmando em oposição ao passado de suposto bem-estar e harmonia. Foi por meio desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarcou o espaço do que é Nordeste e se conformou uma identidade cultural nordestina, legitimando e representando, simbolicamente, aquele espaço.

Ao enaltecer a arte e o *design* popular como genuinamente brasileiros, Bardi (1993, p. 134) combatia diretamente o cânone de eternidade da obra de arte moderna e enxergava uma renúncia à imortalidade — o privilégio da arte de querer resistir ao tempo. Ao utilizar materiais “anti-eternos” o povo brasileiro se reconheceu como homens e limitados:

Fora de suas ‘categorias’, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. [...]. Significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos ‘instruídos’, mas que sobreviveu como semente viva pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios (BARDI, 1993, p.134).

Em relação à integração do artesanato ou da arte popular nas exposições de arte no eixo Rio-São Paulo, a pesquisa não identificou uma influência direta e imediata da exposição *Bahia* e da *Nordeste*. Apesar disso, em Fortaleza podemos ver a dimensão da influência das ideias compartilhadas por Lina Bo Bardi e por seus amigos articuladores baianos na formação do acervo e na criação do Museu de Arte da recém-criada Universidade Federal do Ceará.

A experiência da exposição *Bahia* influenciou diretamente a formação do acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará (Mauc), em Fortaleza. A partir de Salvador foi realizada uma articulação com outros estados e por intermédio de pessoas também ligadas à questão da produção popular, com o objetivo de realizar um inventário dessa produção por todo o Nordeste. Tal fato é comprovado nos documentos, no diário de Lina Bo Bardi e no seu texto sobre as estratégias de sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia, os quais representam sua intenção de utilizar, nas suas mostras, o máximo possível de obras emprestadas de museus ou de coleções particulares do nordeste.

Os diálogos com o MAUC foram marcados também pela presença de Clarival Prado Valadares (Salvador, 1918-1983, Rio de Janeiro) e Lina Bo Bardi, intermediados pela aproximação entre os reitores. Nesse sentido, é possível identificar uma expedição cearense para a região do Cariri⁵, em 1960, feita com o objetivo de adquirir arte popular. Logo, tal ato foi influência direta da exposição *Bahia* que acontecera um ano antes?

Segundo a pesquisa realizada no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, essa expedição foi motivada pela solicitação do Museu de Arte de São Paulo, provavelmente, requisitada pela própria Lina Bo Bardi. Constam nos documentos da exposição *Nordeste* (1963) do Instituto, relação de obras

5 Cariri é uma região no sul do Ceará, formada pelas cidades de Juazeiro do Norte, Barbalha e Crato, localizam-se a 491 km da capital, Fortaleza. Juazeiro do Norte é uma cidade de romarias, fundada embaixo de um juazeiro, em nome do Padre Cícero. Uma cidade que nos dias atuais é reconhecida por comportar uma diversidade patrimonial bastante importante, reunindo mestres e mestras da cultura, santeiros, cantadoras de benditos, reisados (MARTINS, Livro de Memórias da Maioridade, tomo II, p.182).

de arte popular provenientes do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (de agora em diante UFC), contendo xilogravuras; na época, Pietro Bardi era o diretor daquele museu. Por outro lado, essas mesmas peças fizeram parte das primeiras aquisições de Arte Popular do MAUC, levando a crer que essas aquisições tinham o objetivo de viabilizar a exposição *Nordeste*. Hoje encontramos algumas dessas obras no acervo do Mauc.

O Brasil nunca foi a Roma

Em 01 de dezembro de 1964, o Ministério das Relações Exteriores⁶ convidou Lina Bo Bardi para organizar uma exposição em Roma, na Itália, denominada de *Arte Popular Brasileira*, na Galeria de Arte Moderna de Roma. Em correspondência datada de 27 de fevereiro de 1964, Lina respondeu ao ministro afirmando que a exposição *Nordeste* seria levada a Roma e requisitou objetos ao Mauc do Ceará, do próprio Solar do Unhão, do Masp e de colecionadores artistas do Nordeste. Nesse momento, a parceria de Lina com o MAUC estava para além do acervo. Foi Lívio Xavier, então diretor do museu, que organizou as peças de Recife que participariam da exposição *Brasil em Roma*.

Na lista de Lina, em seus apontamentos pesquisados, constam não poder faltar: candomblés de ferro e lata, árvore de flores de papel, colchas de retalhos “abstratos”, diabos e figurações populares, carrancas, barcos, cerâmicas, mala “peluda do Ceará”, roupas de candomblés e estandartes ranchos. Havia também 126 objetos do Museu de Arte da UFC: ex-votos de Canindé, barro (Crato e Juazeiro do Norte), santos e livretos de literatura de cordel (de Juazeiro do Norte) e garrafas de areia (Aracati), além de peças do acervo do Solar do Unhão.

Apesar de todos os gastos com expografia — entre transporte, vários debates sobre o artesanato brasileiro realizados por Lina e articulações sobre a ida da exposição para Roma —, a exposição *Brasil* nunca aconteceu, pois, após o golpe militar de 1964, foi cancelada e os objetos, devolvidos

⁶ Carta assinada por Vasco Mariz, presente na pasta *Brasil em Roma*, no acervo do Instituto Lina Bo Bardi.

ao MASP. Muitos atribuem tal fato ao caráter humanista e político de esquerda de Lina Bo Bardi, obviamente nunca assumido pelo Governo, conforme trecho da carta de “pedido de desculpas” pelo ocorrido. Este fato contribuiu sobremaneira para o afastamento de Lina do Nordeste:

Tal atitude foi motivada, unicamente, por um lamentável conjunto de circunstâncias e dificuldades administrativas e, de modo nenhum, deve Vossa Senhoria ver em tal decisão algo de pessoal ou que signifique um julgamento negativo de seu trabalho. Assinado Everaldo Dayrell de Lima, chefe do Departamento Cultural e de Informações.

A mão sobre a mão do povo brasileiro

Em 1969 realizou a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Desta vez, reiterou conceitualmente a exposição *Bahia* (1959) com uma suposta amplitude territorial do país e apresentou o que defendeu, mais uma vez, ser uma arte legítima brasileira. O texto da afirma que se trata de arte de todo o Brasil, e que a coleta das peças se fez por minuta pública feita pelo MASP⁷, na qual solicitava o empréstimos a todos que possuíssem objetos de produção utilitária ou de Arte Popular Brasileira, especialmente antiga. Lina anunciou que a mostra seria composta por “uma série de objetos a serem recolhidos em todos os recantos do país, nos mais diversos campos da atividade humana, mostrando o engenho e a criatividade popular”. O texto crítico, no arquivo do Masp, assinado por J.R.H — autor não identificado —, destaca que a exposição é “a presença do que se faz no Brasil nos últimos 250 anos, em matéria de criatividade”⁸.

No entanto, pelas relações de objetos expostos a que se tem acesso nos acervos do Masp e do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, há pouca indicação de Arte Popular originada de outras regiões brasileiras que não fosse o Nordeste. Além de algumas obras do norte de Minas, foram expostos poucos objetos

7 Autor desconhecido. Texto de apresentação para a imprensa (Arquivo Masp).

8 A mão do povo brasileiro.

de índios da região Norte e vinte e sete peças do interior de São Paulo, uma quantidade ínfima diante do universo em torno de mil peças.

Por outro lado, na lista de colaboradores da exposição constam somente acervos do Nordeste e de São Paulo. Ainda no texto de J.R.H do período da abertura da mostra, há a afirmação de que “procurou-se reunir uma amostra significativa das várias regiões do Brasil, e recriar o espaço social onde os fatos estavam inseridos”.

No entanto, ao citar os grupos de objetos da exposição, J.R.H. privilegia aqueles oriundos do Nordeste, contradizendo, de certa maneira, suas observações anteriores sobre o território brasileiro. O texto ainda ressalta que as peças quase nunca são assinadas, o que é plenamente coerente, pois não foram criadas como objetos de arte ou de *design*, por isso não necessitariam de uma autoria, mas prevê que “em breve esses autores sairão do anonimato, serão adquiridos por uma galeria, sua arte se transformará em mercadoria e subordinada às leis de competição”. Talvez neste ponto faça referência à presença de pelo menos nove antiquários e galerias de São Paulo, entre as 35 instituições e coleções que emprestaram peças para a exposição⁹. O que teria levado tantas pessoas do Sudeste a formar essas coleções? Seria uma *fetichização* da obra *exótica*?

Estas questões nos faz buscar a origem desse desejo de colecionar obras populares e vemos que já estava presente como consequência das várias expedições de intelectuais ao Nordeste culminando com o grupo dos folcloristas instituídos pelo Governo Federal com a Comissão Nacional de Folclore em 1947, por orientação da Organização das Nações Unidas (ONU).

A exposição *A Mão do Povo Brasileiro* buscou lançar um olhar diferente aos aspectos gerais dos folcloristas. Constituiu-se como a primeira grande exposição na nova sede do Masp — agora na avenida Paulista —, que tinha como diretor Pietro Bo Bardi (1900-1999), marido de Lina Bo Bardi.

9 Art Collector's (SP), Casa Grande Antiguidades (SP), Chico Rei Antiquário (SP), Galeria D. Pedro II (SP), Galeria Rebouças (SP), Ithamar Decorações (SP), João Romano Antiguidades (SP), Miragem das Artes (SP), Outro Preto Antiguidades (SP). Acervo do MASP.

Pouco tempo depois da abertura da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, um texto de Pietro Maria Bardi, ainda em 1969, se voltou também à exposição como a “inventiva do povo nordestino em todas as atividades de labor, de poesia e da arte”, também priorizando referências de objetos oriundos do Nordeste:

Soluções geniais no criar utensílios, a fantasiosa e arguta literatura de cordel, a cerâmica de enfeite que se vende nas feiras, para atribuir àquela gente o apelido de mestres. Na exposição que realizamos no Museu de Arte de São Paulo intitulada *A mão do povo brasileiro*, foi demonstrado qual o alto teor de capacidade artesanal e de nível de gosto de quem resolve os problemas existenciais e da comunhão com os mistérios com a genialidade e talento, nestes últimos decênios em que o Brasil, no Nordeste, resiste ao fatal alvorecer da tecnologia (MASP, 1969, p. 34).

No entanto, ao colocar o povo do Nordeste como “resistente” ao acesso às tecnologias, coloca-os em dicotomia com a modernidade tão almejada pelos povos do Sudeste e do Sul, reforçando o lugar primitivo e tradicional da produção nordestina, e mais distante do país moderno que seus discursos diziam querer combater.

Vimos isto simbolizado também nas palavras de J.R.H¹⁰, ao destacar um pequeno avião feito de lata por um artista de Pernambuco. Para ele, sua presença na exposição é um símbolo de um lugar inatingível pela “civilização” Nordeste. Por outro lado, defende¹¹ Cecília Meireles o distanciamento do povo nordestino e atribui à industrialização o afastamento do homem brasileiro das suas verdadeiras emoções e de suas raízes para participar de experiências que não são suas, mas que pertencem à máquina. Vimos uma associação direta do lugar que estava designado ao povo nordestino. Contudo, por que a arte popular é associada ao que é feito no Nordeste?

Ainda nos anos de 1881, já circulava no Sudeste um manifesto contra o estado de dependência em que se encontrava o Brasil em relação a uma economia atrasada, o que justificavam ser a causa do país continuar sendo colonial: “Os nossos produtores são exclusivamente coloniais por isto

10 Texto crítico no arquivo do Masp.

11 Comissão Nacional de Folclore do IBCEC, 1948.

mesmo que somos um país exclusivamente agrícola, não passa da condição de inferioridade econômica de uma colônia” (GUILHERME, 1963, p. 157). O manifesto argumentava que, com a industrialização, seria obtida independência econômica e ocuparia a população urbana, livrando o país da monocultura, pois a economia agrária e tradicional era historicamente associada ao Nordeste.

É interessante lembrar que, na segunda metade do século XIX, surgiu o discurso cultural regionalista, que dividiu o país em Norte e Sul. No entanto, na virada do século XX parece ter sido criado um momento favorável para discussões sobre identidade, raça e caráter nacional. Esse clima não foi capaz de abarcar a pluralidade territorial do país, desaguando na emergência de uma nova formação discursiva que, nos anos 1920, caracterizava-se pelo binômio nacional-popular, centrado na figura do caipira paulista.

É preciso pensar que a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia através dos primeiros indícios de industrialização; transformou os engenhos nordestinos em usinas de açúcar, modernizou o plantio do café em São Paulo e se esqueceu do Sertão. Assim como a modificação no poder político pós-Revolução de 1930, com a ascensão da burguesia industrial brasileira à direção do processo, em conjunto com os latifundiários, acarretou progressiva transformação nos estatutos de legalidade social, visando legitimar os interesses industriais, assim como as implicações sociais que gravitam em torno desse interesse.

Em 1934, o governo enveredou pelo caminho da proteção às indústrias, ao mesmo tempo em que, financiando o café, ganhava como aliados os cafeicultores, garantindo o nível interno de emprego na região de caféina. Essas questões podem ser vistas nos exemplos da arte pernambucana e baiana, muito ligadas a uma cultura de engenho e do litoral, ainda que sejam trabalhos radicais. Intimamente, o que parecia é que a prática da modernidade paulista girava em torno dos interesses econômicos e políticos, pois eles ditavam os caminhos do Brasil moderno.

Podemos ver outra ótica de economia agrícola como a do açúcar em Cuba que nas palavras de Risério (2016) foi uma espécie de “Bahia tardia” e, ao mesmo tempo, avançada, com o seu apogeu no século XIX, quando os canaviais baianos estavam em declínio. Já em Cuba, foi implantado um parque açucareiro moderno, industrialmente novo, com investimentos em pesquisa e tecnologia, transformando a ilha.

De uma hora para outra esta placidez foi pelos ares. Cuba mergulhou num processo que transfiguraria a sua paisagem humana e social. Foi a *revolução agrícola cubana*, configurando-se entre as últimas décadas do século XVIII. Uma série de fatores internacionais também convergiu para conduzir a ilha da letargia à agitação produtiva, transformando-a no maior produtor mundial de açúcar. Os cubanos souberam aproveitar todos os ventos favoráveis. Cuba se tornou a joia mais rara da coroa espanhola. E saltou para a linha de frente do mercado mundial (RISERIO, 2016, p.25).

No Brasil, o governo optou pelo café no Sudeste e pela “indústria da seca” no Nordeste.

Os diversos estudos e textos curatoriais sobre *A Mão do Povo Brasileiro* revelam que uma das características marcantes desta exposição foi estabelecer diálogos e fricções por meio de justaposições, contrastando entre uma variedade e quantidade de objetos e de tipologias tradicionalmente apartadas do museu, questionando e nublando as demarcações hierarquizantes e territorialistas.

A Mão do Povo Brasileiro foi apresentada na galeria secundária do primeiro andar do Masp; a exposição do acervo, em outro andar; e no grande vão externo, a instalação *Playground*, de Nelson Leirner. As três mostras estavam localizadas em salas distintas, sem referências explicitadas nos textos de apresentação. Podemos afirmar, grosso modo, que o acervo composto pelas obras de arte ocidentais europeias localizavam-se na área nobre; o acervo da arte popular, na sala intermediária; e as obras de arte contemporâneas, no grande vão — cada uma no seu compartimento. Fato no mínimo curioso, uma vez que Bo Bardi já havia dado um grande passo de vanguarda na exposição *Bahia* no Ibirapuera, com uma interação entre o que poderia ser chamada de artes erudita e popular expostas num mesmo ambiente.

Para Adriano Pedrosa,¹² esta configuração *Pinacoteca, Arte Popular e integração com a cidade* configura um projeto de museu surgido em 1969, mas que não foi plenamente desenvolvido, e é um caminho ainda relevante e singular. Nas palavras de Muniz (2016), *A Mão do Povo Brasileiro* traz questões epigonais e anacrônicas, por se constituir como um encontro

12 Seminário *A Mão do Povo Brasileiro*, Masp, 25 nov. 2015.

de ruínas e derrotas, mas também vitórias e construções racionalizadoras diante do que seria a perda e o caos, um ponto final no debate de Lina sobre cultura nacional e ser brasileiro.

Estas ponderações trata-se de uma análise que parte de certa distância temporal e territorial da atuação de Bo Bardi, um olhar a partir do Nordeste. Já a expografia da *Mão do Povo Brasileiro* colocou os objetos de Arte Popular organizadas no seguinte agrupamento¹³: mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte e de uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos, vestuários, cerâmica, vidro, tipográfica (artes gráficas), diversão, amostras, armas, além de uma dedicada à vasta produção de escultura e pinturas tais como: carrancas, ex-votos, quadros. Seria uma aproximação das feiras livres do Nordeste de onde muitos desses objetos foram adquiridos?

As feiras de rua do Nordeste agrupam os produtos por segmentos, por exemplo, rua da farinha, onde somente se vendia farinha; rua da bombonière, onde apenas se vendia bombons; ou rua do camarão. O local normalmente é dividido pelas autoridades em espaços pré-fixados, nominados pelos feirantes e consumidores, de acordo com os produtos comercializados.

Lembremos de que Lina Bo Bardi é arquiteta e se interessou pelas feiras populares, o que, segundo Carvalho (2011, p. 46), é o lugar onde o arquiteto se depara com algo a ser construído para eventos móveis e que, de alguma forma, contribui para o pleno sumiço da arquitetura enquanto “objeto fechado”, como um processo cíclico, no qual o movimento e a circulação acabam por construir arquiteturas-lugares.

Em Salvador, a feira, marginalizada por parte da sociedade e da opinião pública, era o lugar onde os meninos eram chamados de capitães de areia e que atribuiu o título ao famoso romance de Jorge Amado. Um mal a ser extirpado da cidade de Salvador, fato que também deve ter motivado Bo Bardi a evidenciar esta modalidade de comércio realizado direto pelos produtores locais e a colocá-la dentro do MASP, e não no grande vão do terreno do museu, área normalmente mais próxima dos locais originais

13 Minuta do Masp sobre a exposição, sem autor, 1969. Acervo Masp.

das feiras livres — inclusive hoje o vão é utilizado nos finais de semana pra este fim.

Na exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, Bo Bardi utilizou bases de madeira natural, semelhante às utilizadas nas feiras nordestinas, criando um cenário todo característico. Assim, era comum caminhar pelas feiras e encontrar caminhões, carros e carrinhos de mão transformados em espaços expositivos, caixotes que viram bancas e bancos, cestos que servem para carregar e para mercar, lonas tanto para cobrir, além de mercadorias que eram comercializadas em bases muito simples, improvisadas sobre materiais ordinários. Nos termos de Carvalho (2011), são arquiteturas móveis que subvertem equipamentos e objetos, criando estruturas originais e funcionais onde a embalagem acaba sendo, na maioria das vezes, usada como superfície expositiva das mercadorias comercializadas. Entretanto, é importante destacar que tais superfícies precárias advêm de várias relações que se estabelecem, dentre as quais: a circulação e a adversidade (CARVALHO, 2011, p.133).

Nesse novo contexto moderno, as feiras foram consideradas obsoletas, símbolos de precariedade, e acabaram perdendo espaço para os supermercados. É inegável que foi na região Nordeste que esse modelo de mercado conseguiu maior êxito, em função, principalmente, da própria formação socioespacial da região, das condições socioeconômicas da população, dos meios de comunicação, do tipo de agricultura e pecuária praticado na região.

A realização da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* gerou aquisições ou doações ao Masp de objetos de arte popular? Segundo seus arquivos, o Masp realizou inúmeras exposições de arte popular ao longo da gestão de Pietro Bardi¹⁴. No entanto, constam no acervo deste Museu apenas três pinturas que podem ser enquadradas como arte popular: de autoria do paulista José Antonio Silva Salles Oliveira, *Flagelação de um negro* (1948), do baiano Rafael Borges de Oliveira, *Oxosse na sua caçada* (1952), e do pernambucano Manezinho Araújo com *Babaçu Maranhão-Brasil* (1967),

14 As seguintes exposições: *Arte Indígena* (1949), Diógenes Duarte Paes e desenhos sobre assuntos folclóricos (1951), *Amazônia* (1972), *Afro-brasileira de artes plásticas* (1973) *Festas de Cores* (1975) *Carrancas do São Francisco* (1975).

que poderiam ser consideradas pinturas da arte popular. A arte popular, tão defendida por Pietro e Lina Bo Bardi, está presente no acervo do Masp até 2017 com essas mesmas três obras, ao contrário do seu acervo particular, inclusive utilizadas em várias mostras no próprio Masp.

A exposição *Mão do Povo Brasileiro*, com a perda da condição política em 1964, mesmo que esteja “ao lado” do acervo do Masp e do *Playground* de Nelson Leirner, não apresenta uma relação de sentidos com as demais exposições, pois está distante do vigor inicial e passa a ser vista como uma aglutinação de obras-objetos. Não há um nivelamento de valor entre as citadas exposições, fazendo com que *A mão do povo brasileiro* perca o papel de artífice de um projeto de transformação social de realidade da Bahia, do Nordeste e do país.

Vemos que não estão presentes a radicalidade expográfica e de conceitos das exposição Bahia traduzindo certa esperança em implantar o seu projeto popular no Brasil. Era um projeto que tinha como base a suposição de que essa produção popular seria uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência. Aqui, claramente, vemos os pensamentos do marxismo. Por outro lado, também significaria que esse complexo conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura e da arte brasileira.

Naquele momento, a atuação de Lina estava diretamente ligada à política, à economia e às questões sociais. No seu pronunciamento na conferência da Escola de Belas Artes da UFRJ, em 19 de março 1965, após o Itamaraty ter fechado sua exposição *Nordeste* em Roma, depois do seu retorno definitivo de Salvador e no período de ditadura militar no Brasil, Lina expõe toda a condição de vida do povo que ela chama de verdadeiro povo brasileiro: “não do povo em geral, mas do povo particular que, pela sua peculiaridade poderia ser assumido, no que se refere à arte, como o típico povo do Brasil: o povo do Nordeste popular” (1965).

Em seu discurso, descreve o poder dos latifundiários do açúcar da zona da mata e dos pecuaristas do sertão e a submissão do povo, defendendo que os objetos da cultura popular refletem essa condição, mas que “não se trata de um esforço humilde, é uma afirmação de vida, de toda uma geração de homens, contra a intolerável condição de vida imposta por outros homens (pasta Conferência EBA/RJ, Docência Ba cod. geral 39,

documento nr. 1.1053.1, de 19/08/1965, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi).
Levar tais questões para o centro da arte pode ser visto como um objetivo de resistência

Nordeste: bom para se visitar

O seresteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exu na hora sagrada do padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos-os-Santos, mais além está o rio Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho. Vem, a Bahia te espera. (AMADO, 1944).

Nos anos de 1881 já circulava no Sudeste um manifesto sobre um estágio de primitivismo da economia nordestina, fazendo com que o país continuasse a ser colonial. pois a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia por meio dos primeiros indícios de industrialização. Assim, transformou os engenhos nordestinos em usinas de açúcar da zona da mata¹⁵, modernizando o plantio do café em São Paulo e esquecendo o sertão.

Desse modo, com a modificação no poder político pós-revolução de 1930 e com a ascensão da burguesia industrial brasileira ao plano dirigente do processo, em conjunto com os latifundiários, acarretou progressiva transformação nos estatutos de legalidade social, visando a legitimar os interesses industriais, assim como o tecido de implicações sociais que gravitam em torno desse interesse. Em 1934, decididamente o Governo Federal, financiando o café paulista, conquistava como aliados os cafeicultores e garantia o nível interno de emprego na região cafeeira.

Nesse momento, se evidenciou o conflito entre o Modernismo e o Regionalismo, colocando em sentidos opostos as leituras do paulista Mário de Andrade, com seu folclore caricatural, e do pernambucano Gilberto Freyre, com um sentido mais ecológico do ponto de vista da cultura. De

15 Faixa litorânea da região nordeste do Brasil, paralela ao Oceano Atlântico, que se estende do Rio grande do Norte até a Bahia, passando pelos estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. A faixa que corresponde a Zona da Mata tem entre 100 e 200 km de largura, da costa até o litoral.

certa maneira, os nordestinos perderam a «guerra», pois se atrelaram à sociedade da cana-de-açúcar impregnada com o sentimento puramente escravocrata e Gilberto Freyre não conseguiu fazer frente à oligarquia paulista do café.

Por outro lado, as teses mais evidentes, suscitava a emergência de outros problemas para os quais o arsenal de solução existente era insuficiente. Longe dessas definições primitivas, nos indagamos se seria inviável inserir a Arte Popular em tal cenário, o que tornaria as ações de Lina Bo Bardi como principal bandeira para escapar desta rotulação.

Em 1968, inúmeras galerias e antiquários na cidade de São Paulo já comercializavam Arte Popular nordestina, presentes inclusive na lista de colaboração da exposição A Mão do Povo Brasileiro. No entanto, desde aquela até os dias atuais, não podemos descartar a criação de um mercado específico que encantasse estrangeiros e intelectuais brasileiros ávidos por obras exóticas e em extinção, tais como peças dos povos originários, artes nordestinas e do norte de Minas Gerais.

O Nordeste brasileiro foi cenário para várias expedições desde o Império, seja para descobrir riquezas econômicas, ou para um levantamento cultural para o Brasil pudesse participar de feiras internacionais modernas.

É possível admitir que Lina Bo Bardi iniciou o que chamamos de curadorias da alteridade, historicamente localizadas no período das pós-colônias europeias, no final dos anos 1980, e definidas como curadorias aglutinadoras, a partir de categorias dicotômicas com a tarefa de reunir, juntar, resumir. Os anos 1990 são conhecidos como a década de cartografar essa alteridade nas curadorias.

Por este caminho da crítica ao eurocentrismo, a arte dos países periféricos foi tomada como tema central de grandes exposições nos importantes centros econômicos do mundo e nas poéticas dos artistas contemporâneos desses lugares pós-colonialista.

Marcelo Campos lembra que o Brasil foi arquitetado de várias formas, refletindo cada interesse específico da época, desde a descrição do próprio descobrimento, passando pelos intelectuais modernistas, pela sociologia dos anos 1930, e continua a ser inventado na Arte Contemporânea por meio da ampliação do interesse de correntes culturais atualizadas no cotidiano das metrópoles.

De fato, os modernistas estavam em sintonia com o desenvolvimento econômico capitalista paulistano, ou seja, com o projeto moderno brasileiro e com o desejo de se constituir como discurso fundador da identidade brasileira e a construção de uma memória coletiva e homogênea a partir do que eles entendiam de arte brasileira. Mas qual era essa identidade? Campos (2008) afirma que

A brasilidade não existe em essência, não apresenta conteúdo *a priori* e, no caso contemporâneo, não se busca como objetivo último das artes, como acontecia no projeto de nacionalismo modernista. Ao contrário, as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da cultura de massa e da erudita (CAMPOS, 2008, p. 107).

Logo, requerer uma valorização das realidades locais por meio das obras de arte e um posicionamento político e cultural dos artistas sobre a realidade que os cerca, como um critério deajuizamento, pode ser considerado uma consequência do mundo globalizado.

Contudo, acrescentaria que esse retorno pode ser gerado por demandas das instituições e do mercado de arte, sem nos esquecer de que toda obra de arte realizada como forma de resistência é absorvida pelo mercado ou pela instituição. Temos exemplos que vão do grafite aos trabalhos dos povos originários e afrodescendentes brasileiros.

Em 1999, o Nordeste foi mais uma vez tema de um grande projeto, quando a Fundação Joaquim Nabuco realizou, com o patrocínio das Secretarias Estaduais de Cultura da região, o *Projeto Nordeste* no Sesc Pompeia (São Paulo) com catálogo das atividades e exposições. Nele estão contidos os textos do presidente da Fundação Joaquim Nabuco (doravante FUNDAJ), do diretor do Sesc Pompeia, dos secretários estaduais do Nordeste e das curadorias de artes visuais, teatro, literatura e música.

Danilo Miranda, diretor do Sesc Pompeia, afirmou que o objetivo do Projeto consistia em apresentar, em São Paulo, um painel amplo da cultura singular do Nordeste. Para isso, ilustra que foram selecionados artistas que não tinham renome em São Paulo. A curadoria de artes plásticas ficou

a cargo de Moacir dos Anjos¹⁶ que na sequência assumiu a diretoria do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife, Lidia Toalha e Roberto Cenni.

O Projeto apesar de importante e inovador pela abrangência, contribuiu para a continuidade do trânsito de artistas na rota Nordeste (Recife) para Sudeste sem potencializar a circulação dentro da própria Região tão diversa. A semente do Projeto *Nordestes*, no caso das Artes Visuais, surgiu com um texto de Moacir dos Anjos sobre as representações do Nordeste nas produções de artes visuais. Em 2017, sobre o surgimento deste Projeto, respondeu-me o seguinte por e-mail:

A ideia do *Projeto Nordestes* surgiu do entendimento, entre 1997 e 1998, de quem estava à frente do então recém-criado Instituto de Cultura da Fundaj (Silvana Meireles) e de alguns dos que trabalhavam com ela naquele momento. Eu nas artes visuais, Kléber Mendonça no cinema, Simone Figueiredo no teatro, Damiana Crivelare na música, entre outros poucos. Nós tínhamos o entendimento de que algo estava ocorrendo nas formas de representação artística do Nordeste que não estava de acordo com as formas tradicionais e assentadas de representar a região. Algo que redefinia sentimentos de pertencimento, articulando o 'de dentro e o de fora', o recente e o antigo. O Manguê, claro, era quem mais forte enunciava isso. Mas também o filme *O Baile Perfumado*, o Grupo Camelo, o Moluscos Lama etc. Uma parceria institucional da Fundaj com o SESC São Paulo, com o então diretor Danilo Miranda, estabelecida naquela época nos pareceu a oportunidade certa para falar disso que estava ocorrendo. Falar não de um Nordeste, mas de vários Nordestes que conviviam em tensão. E dizer isso em São Paulo nos parecia estratégico, pois SP era (é?) o principal polo irradiador dessa ideia de uma região quase congelada no tempo, boa para se visitar no verão, mas incapaz de criar representações do Brasil contemporâneo.

Em seu texto da exposição do *Projeto Nordestes*, ao afirmar que realizar uma exposição de Arte Contemporânea do Nordeste do Brasil implica negociar com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas singularizariam o que é produzido no campo das artes visuais, Dos Anjos expõe uma das questões mais evidentes sobre o (pré) conceito em relação às dificuldades da inserção dos artistas do Nordeste brasileiro na Arte Globalizada.

16 Dentre as mostras realizadas no período podem ser lembradas: em 2001, as de Cildo Meireles (1948), *Geografia do Brasil*; Vik Muniz, *Ver é Crer*, e Miguel Rio Branco (1946), *Pele do Tempo*; em 2002, as de Antonio Dias (1944), *O País Inventado* e Nelson Leirner, *Adoração*; em 2003, as de Ernesto Neto, Sandra Cinto e Carlos Fajardo; em 2004, a de Iberê Camargo (1914 - 1994); em 2005, a de Gilvan Samico (1928-2013) e, em 2006, Vera Longo, Bahia, Brigida Baltar e os nordestinos José Rufino, Marcelo Silveira, Oriana Duarte, Alice Vinagre e José Patrício.

Observamos que, no material pesquisado sobre o *Projeto Nordeste* da Fundaj, não há referências às exposições de Lina Bo Bardi. Um ponto importante a destacar é a alusão a um Nordeste múltiplo, com várias identidades que se interrelacionam, buscando inserir a arte local no ambiente global, a diferença na homogeneização.

O núcleo de Artes Visuais da exposição *Nordestes*, de Moacir dos Anjos, teve a participação de 14 artistas: Alexandre Nóbrega (PE), Alice Vinagre (PE), Delson Uchoa (AL), Eduardo Frota (CE), Efrain Almeida (CE/RJ), Gil Vicente (PE), José Guedes (CE), José Patrício (PE), José Rufino (PB), Marcelo Coutinho (PE), Marcelo Silveira (PE), Marepe (BA), Martinho Patrício (PE), Oriana Duarte (PB) e Paulo Pereira (BA).

Esse tema percorre a problematização dos objetos e manufaturas da Arte Popular nordestina que vai atender a diferentes demandas de Lina Bo Bardi, quando observada pela ótica de um dado de uma civilização brasileira e de uma ideia de Arte Nacional. Porém isso somente acontece por meio da primeira exposição de grande porte sobre esta região: *Bahia*.

A cidade é uma sala pública, uma grande sala de exposições, um museu, um livro aberto a todos no qual se pode ler as mais sutis nuances, e quem tiver uma loja, uma vitrina, um buraco qualquer fechado por um vidro e queira expor naquela vitrina, quem quiser ter um papel 'público' na cidade, toma a si uma responsabilidade moral, uma responsabilidade na qual não pensa por que o faz rir, a ele, homem de negócios, 'prático', a ideia de que a 'sua' vitrina possa contribuir para a formação do gosto dos moradores, possa contribuir para dar fisionomia à cidade, denunciar a essência". (BARDI, Habitat, São Paulo, n. 5, out./dez. 1951, p. 60).

Logo, em termos de discursos políticos a exposição *Bahia* antecipa, de certa maneira, as questões pós-coloniais internas do Brasil e antecipa também o museu fazendo o papel das expedições coloniais, como aquele que vai a busca de objetos e o institucionaliza. Visto na colaboração do Museu da UFC e das exposições subsequentes que inaugura do MAM da Bahia e a da sede da av. Paulista do Masp, em São Paulo. Interessa-nos o discurso pelo qual o objeto se insere nesse circuito expositivo

Lina apresentou uma produção artística fora da ideia de melancolia, porém mais próxima aos pós-estruturalistas, que buscavam analisar o que era desviante nas representações de lugar. De fato, a curadora questionou o porquê da produção criativa do povo do Nordeste não pode representar a arte e *design* brasileiros.

Nos últimos anos e até hoje, a maioria dos artistas populares que vivem na Região Nordeste são explorados por *marchants*, galeristas especializados e até intelectuais que se beneficiam de suas artes. Por sorte, no início dos anos 2000, o Estado do Ceará criou uma aposentadoria específica para aqueles denominados de “mestres da cultura”, garantindo um salário mínimo mensal para cada artista. No entanto, o uso de redes sociais gerenciadas pelos parentes desses artistas vem mudando o acesso ao público interessado e por consequência a sua remuneração.

Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes. Brasil. Catálogo V Bienal de Arte de São Paulo. Fundação Bienal, 1959.

AMADO, Jorge. Exposição Bahia. In: Tempos de Grossura: o design no impasse. São Paulo : Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994. p. 40-46.

_____. Guias de Ruas e Mistérios Bahia de Todos os Santos. 40. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Carybé, Verger & Jorge – Obás da Bahia. [S.l.: s.n., 20--].

ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. Revista da Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP, n. 27, p.86-101, 2010.

BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim. Exposição Bahia. In: TELLES, Sophia da Silva; (Coord.). Dossiê Lina Bo Bardi. Campinas: PUCCAMP. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático, 1989-91. 3 v.

CAMPOS, Marcelo. Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento In: Revista Arte e Ensaio - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 106-115, 2007.

CARDOSO, André Luis Carvalho. Arquitetura para Feiras ao ar livre-paradigmas para a construção de mercados populares contemporâneos. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. Ed. Civilização Brasileira. 9. ed. Rio de Janeiro, 2002.

DOS ANJOS, Moacir dos. Crítica. Coleção Arte Bra. Rio de Janeiro: Ed. Automática, 2010.

_____. Onze notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil Globalizado. Cadernos de Estudos Soc., Recife, v. 14, n.1, p. 5-16, 1997.

_____. Nordestes. Catálogo do Projeto Nordestes 1999. São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco e Sesc, 1999.

FARIAS, Alexandre. Aspectos Históricos sobre cultura popular e design no Brasil - Lina Bo Bardi e sua Bauhaus Tupiniquim. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 8., 2010. Anais... [S.l.: s.n., 2010].

FERRAZ, Marcelo de Carvalho. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1993.

GONZÁLEZ. A mão do povo brasileiro. Masp.1969/2016. São Paulo: MASP, [2016]. p.38.

HABITAT. Arte Popular, São Paulo, n.5, p. 55, out./dez. 1951.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Anotações para uma metodologia da pesquisa interdisciplinar na crítica dos projetos curatoriais para a arte na contemporaneidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO E INTERCOM, 31., 2008, Natal. Anais... [Natal]: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008.

_____. Imaginação curatorial e história da arte no Brasil: as Bienais de São Paulo. [S.l.]: CBHA, 2009.

_____. Exposições memoriais e tipos expográficos. In: ENCONTRO NACIO-

NAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 24., 2015, Santa Maria, RS. Anais... Santa Maria, RS: [s.n.], 2015.

_____. O corpo da pesquisa em curadoria - desmembramentos. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 22., 2013. Anais... [S.l.: s.n., 2013].

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: Política das Artes. São Paulo: Unesp, 1995. v.1.

PEREIRA, Juliano Aparecido. Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964. Uberlândia: EDUFU, 2007

RISÉRIO, António. Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia. Versal Editores, 2013.

_____. A cidade no Brasil. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013. 368 p.

_____. Avan-Gard na Bahia. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. A Utopia Brasileira e os movimentos negros. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012. 440 p.

_____. A mão do povo brasileiro 1969/2016. São Paulo: Ed. MASP, 2016.

RUOSO, Carolina. Casa de Marimbondos. História de um Museu de Arte no Brasil. 441p. Tese (Doutorado em História da Arte) - Universidade Paris 1 - Panthéon - Sorbonne, 2015.

SUZUKI, Marcelo. Tempo de Grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

