

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Design e cidadania • defesa da educação estética

Marisa Cobbe Maass
Orientador: Professor Dr. Matheus Gorovitz

Brasília
Julho de 2011

Marisa Cobbe Maass

Design e cidadania • defesa da educação estética

Tese apresentada ao Programa Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Professor Matheus Gorovitz

Brasília
2011

Maass, Marisa Cobbe. Design e cidadania : defesa da educação
estética /Marisa Cobbe Maass. Brasília: PPG/FAU/UnB, 2011. 243
p.: il.
Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade de Brasília, 2011. Orientador: Matheus Gorovitz
Bibliografia: p. xxx-xxx.
1. Design, 2. Estética, 3. Cidadania, 4. Juízo de gosto, 5. Belo
I. Gorovitz, Matheus, orient. II. Design e cidadania : defesa da
educação estética.
CDU. XXX.X (XXX.X)

MARISA COBBE MAASS

Design e cidadania : defesa da educação estética

Tese defendida como requisito parcial à obtenção do *grau de doutor* pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr Matheus Gorovitz (*Orientador*)

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo - FAU/UnB

Prof. Dra. Rita Maria de Souza Couto

Departamento de Artes e design – PUC-Rio

Prof. Dr. Luis Fernando Luzzi Las Casas

Departamento de Desenho Industrial - IdA/UnB

Prof. Dr. Pedro Andrade Alvim

Departamento de Artes Visuais – IdA/UnB

Prof. Dr Rogério Câmara

Departamento de Desenho Industrial - IdA/UnB

Brasília , julho de 2011

Para minha filha Julia,
para meu companheiro Zé Mauro,
que, cada um à sua maneira,
todos os dias, me fazem descobrir poesia.

AGRADECIMENTOS

Ao Orientador Matheus Gorovitz, pela interlocução sempre interessada, pela convivência afetuosa e pela generosidade na partilha do sensível, ao meu lado em mais este projeto.

Ao meu co-orientador no exterior, Jacinto Lageira.

Aos meus pais, Roberto e Rachel, aos irmãos André e Paulo e às amigas Tetê, Renata, Claudia, Nayara, Shirley, Symone, pela proximidade e cumplicidade, sempre.

Aos colegas professores do departamento de Desenho Industrial.

À Dona Mary do Rio, pela gentileza quando das visitas à coleção de objetos de Lina Bo Bardi em Salvador.

À Liana, Sandra e Tati, do Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, pela disponibilidade.

Aos professores do Programa PPG-FAU.

Aos funcionários DIN, PPG-FAU, VIS, IdA.

(...) o importante é o caminho que se fez, a jornada que se andou,
se tens consciência de que estas a prolongar a contemplação
é porque observas a ti mesmo (...)

Jose Saramago

RESUMO

Esta tese tem como objetivo didático a valorização da dimensão estética no design. Busca igualmente discutir a importância da educação do olhar para o ajuizamento de gosto na obra de design, evidenciando o papel deste olhar na construção da identidade do sujeito a partir dos conceitos de autonomia e reconhecimento.

A pesquisa explicita e põe em evidência o valor plástico do design que transcende o seu caráter de utensílio articulando-se com o artístico e mostra que é possível ajuizar o objeto utilitário como *belo* e, assim, afirmar o design como modalidade de arte, assim como a arquitetura, ou seja, passível de ajuizamento de gosto.

Nos estudos de caso, buscou-se entrelaçar artesanato e design sob uma perspectiva artística, numa proposta que amplia os limites de compreensão do escopo de atuação e de significação do design nessas duas direções, das artes e do artesanato, com o olhar sempre voltado para os processos educativos, na sua perspectiva transformadora. Aquela que engendra a construção da cidadania

A discussão essencial gira em torno das questões: por que é importante educar para a arte na formação em design, quais são os meios de se fazer isto, e para que serve educar-se para a arte?

O alcance maior da pesquisa será o de subsidiar uma resposta prática objetiva a esta questão, para a proposição de estratégias pedagógicas que possam contribuir para o despertar do interesse pela arte e para a educação do gosto na escola de design.

Palavras chave: design, estética, cidadania, juízo de gosto, belo

ABSTRACT

This thesis has the didactic purpose of putting up the value of aesthetics in design. It seeks also to discuss the importance of educating the eye for the judgment of taste in design works, demonstrating the role of this perception in the building of an identity of the subject, based on the concepts of autonomy and recognition.

The research explains and demonstrates the plastic value of design, which transcends the utilitarian character of utensils, articulating with its artistic dimension, and showing that it is possible to value a utilitarian object as beautiful and to reaffirm design as a mode of art, like in architecture, that is, liable to taste judgment.

The case studies try to interlace artisanship and design, from an artistic perspective. They propose an amplification of the comprehension limits of the objectives and signification of design in both dimensions – art and artisanship, always looking at the educational processes, in their transformative perspective, for the construction of citizenship.

The essential argument considers the following questions: why is it important to provide artistic education in design, which are the means to do this and what's the use of educating for art?

The most important scope of this research will be to subsidize an objective answer to those questions, to aid the development of pedagogical strategies for the awakening of interest for art and for the education of the taste, in the field of design.

Key words: design, aesthetics, citizenship, judgement of taste, beauty.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	16
---------------------------	----

INTRODUÇÃO	19
-------------------------	----

CAPÍTULO 1

Fronteiras ampliadas

Interlocuções entre Artesanato, Arte Popular, Design e Arte.....	26
--	----

1.1 Artesanato e Arte Popular.....	27
------------------------------------	----

1.2 O design e a articulação de seus aspectos livres, contingentes e necessários....	35
--	----

1.3 A autonomia do design como obra.....	36
--	----

CAPÍTULO 2

A atitude estética e a construção de um olhar para o design:

Identidade e reconhecimento	43
-----------------------------------	----

2.1 Distinguindo o belo: Como podemos reconhecer o Belo na obra de design?.....	47
---	----

2.2 Ver: caminho para uma estética não normativa leitura crítica da obra de design como obra de arte.....	53
---	----

2.3 Da leitura.....	57
---------------------	----

2.4 O juízo reflexionante e o design.....	69
---	----

CAPÍTULO 3

Análise de casos da Coleção de “Dona Lina”.....	72
---	----

3.1 Os protagonistas históricos.....	77
--------------------------------------	----

3.1.1 Mario de Andrade.....	78
-----------------------------	----

3.1.2 Aloísio Magalhães.....	81
------------------------------	----

3.1.3 Lina Bo Bardi.....	81
--------------------------	----

3.2 A coleção de objetos - Documentação Nordeste.....	82
---	----

3.3 Acervos de arte popular.....	85
----------------------------------	----

3.4 O juízo e o olho da colecionadora.....	87
--	----

3.5 Análise de objetos da coleção de Lina Bo Bardi a partir dos atributos da forma. .	88
---	----

3.5.1 Estratégia.....	88
-----------------------	----

3.5.2 A LAMPARINA.....	90
------------------------	----

3.5.3 O BULE recuperado de lata de Toddy.....	99
3.5.4 A COLCHA	104
3.5.5 AS CADEIRAS de autoria de Lina Bo Bardi.....	109

CAPÍTULO 4

Rebatimento no ensino do design: educação para leitura crítica do design.....	116
---	-----

4.1 O ensino das artes e dos ofícios no Brasil.....	117
4.2 As duas escolas: Liceu de Artes e Ofícios e Escola Nacional de Belas Artes.....	118
4.3 Breve retrospecto histórico do ensino do design: décadas de 1950/60 IAC, USP, Esdi.....	129
4.4 Estratégias para a uma educação estética: Como incentivar a passagem da “ingenuidade para a rigurosidade”	136
4.5 Educação para a internalização de uma ética.....	140

CONCLUSÃO	142
------------------------	-----

REFERÊNCIAS	146
--------------------------	-----

ANEXOS	157
---------------------	-----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama artesanato utilitário/design.....	21
Figura 2: Carranca – coleção Lina Bo.....	30
Figura 3: Pablo Picasso, "Portrait de Jacqueline de face. II".....	30
Figura 4: Produção de panelas de barro no Recôncavo baiano.....	32
Figura 5: Ventarolas e utensílios de palha – Documentação Nordeste.....	32
Figura 6: Patrick Jouin – Cadeira Solid.....	33
Figura 7: Irmãos Campana - Poltrona Favela.....	33
Figura 8: Witch chair, Tord Boontje.....	34
Figura 9: Princess chair, Tord Boontje.....	34
Figura 10: Arthur Bispo do Rosário – Objetos expostos na Câmara Federal..	34
Figura 11: Cadeira Elétrica.....	39
Figura 12: Cadeira de Napoleão.....	39
Figura 13: Cadeira Barcelona – Mies van der Rohe.....	39
Figura 14: Cadeira de Van Gogh com cachimbo.....	39
Figura 15: Cadeira com gordura, Joseph Beuys.....	39
Figura 16: Diagrama Autonomia / Reconhecimento/ Identidade.....	45
Figura 17: Objeto da Coleção de Lina Bo.....	75
Figura 18: Objeto da Coleção de Lina Bo.....	75
Figura 19: Objeto da Coleção de Lina Bo.....	75
Figura 20: Objetos da Coleção de Lina Bo.....	75
Figura 21: Objetos da Coleção de Lina Bo.....	75
Figura 22: Objetos da Coleção de Lina Bo.....	75
Figura 23: Coleção de peças em cerâmica – IPAC.....	76
Figura 24: Coleção de peças em cerâmica – IPAC.....	76
Figura 25: Carranca em madeira – IPAC.....	76
Figura 26: Lina Bo Bardi.....	77
Figura 27: Aloísio Magalhães.....	77
Figura 28: Mario de Andrade.....	77
Figura 29: Moringa de cerâmica com brasão do Império, sec. XIX.....	80
Figura 30: Chapéu tipo palheta, anos 20.....	80

Figura 31: Figura em barro, Mestre Vitalino.....	86
Figura 32: Os sete sacramentos, matriz de xilogravura.....	86
Figura 33: Realejo, Adalton.....	86
Figura 34: Coroa da Folia de Reis.....	86
Figura 35: Lamparina.....	90
Figura 36: Fifó.....	90
Figura 37: Lamparina da época Greco-romana, período bizantino.....	90
Figura 38: Detalhe mostrando modo de acender a lamparina.....	90
Figura 39: Simetria eomodulação	93
Figura 40: Detalhe ornamento.....	93
Figura 41: Fifó nordestino.....	93
Figura 42: Tocheiros em prata – objetos sacros.....	97
Figura 43: Castiçais em prata.....	97
Figura 44: Castiçais em prata.....	97
Figura 45: Bule em folha de flandres, recuperado de lata de Toddy.....	99
Figura 46: Marcação de eixos – simetria, movimentos, estrutura formal.....	99
Figura 47: Bules de café em metal e latão, século XIX e XX.....	99
Figura 48: Bule e açucareiro reaproveitados de latas.....	102
Figura 49: Colcha de retalhos.....	105
Figura 50: Renda Renascença.....	105
Figura 51: Sem Título – Ivan Serpa, 1953.....	105
Figura 52: Detalhe da colcha de retalhos.....	105
Figura 53: Flor de Mandacaru.....	105
Figura 54: Cadeira de Balanço, O. Niemeyer.....	107
Figura 55: Model nº B306 – Le Corbusier e Charlotte Perriand – 1928.....	107
Figura 56: Cadeira Bowl, Lina Bo Bardi, 1954.....	109
Figura 57: Cadeira Bowl, Lina Bo Bardi, 1954.....	109
Figura 58: Rede da fazenda Bacaba, Pl.....	111
Figura 59: Cadeira de beira de estrada, Lina Bo.....	111
Figura 60: Cadeira inspirada na rede caipira, Lina Bo e Giancarlo Palanti.....	111
Figura 61: Cadeira – Slatted chair, Marcel Breuer.....	112
Figura 62: Cadeira – Zig-zag, Gerrit Rietveld.....	112
Figura 63: Cadeira Bola, Lina Bo.....	114
Figura 64: Poltrona Mole, Sergio Rodrigues.....	114

Figura 65: Retratos de escravos – Coleção Christiano Junior.....	119
Figura 66: Retratos de escravos – Coleção Christiano Junior.....	119
Figura 67: Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, Debret.....	123
Figura 68: Rui Barbosa.....	125
Figura 69: Joaquim Bethencourt.....	125
Figura 70: Dom Pedro II.....	125
Figura 71: Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.....	128
Figura 72: Estrutura da formação escolar brasileira e vias de acesso à Universidade de Brasília.....	141

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa nasceu a partir de indagações geradas pela experiência e pela observação do processo de ensino e aprendizagem em design.

O ponto de partida foi a convicção de que é preciso educar para a arte nos cursos de design e de que cabe ao professor a tarefa de criar a necessidade do “infinito estético”, como subsídio para o processo de aprendizagem, que só germina e dá frutos efetivamente sobre uma base fincada na vivência do aluno.

Buscou-se refletir sobre como, por que e principalmente para que criar mecanismos no sentido de atender as diretrizes curriculares e gerar subsídios para o aperfeiçoamento dos cursos de design nos aspectos que tangem à linguagem, com a criação de disciplinas que facultem a leitura, a análise e a crítica do design.

A vivência pessoal, inicialmente como estudante de arquitetura na Universidade de Brasília (FAU-UnB) nos anos 1980, na sequência atuando como designer profissional – trabalhando em projetos principalmente gráficos –durante 15 anos, e posteriormente, como professora de design – ensinando há 10 anos –, trouxe a capacidade de avaliar as complexas relações entre o ensino de projeto e o ato de projetar.

Assim pudemos identificar problemas que se refletem na prática profissional e permanecem sem solução, principalmente no tocante à articulação do design com a arte. Problemas que são gerados pela incapacidade de ler e, conseqüentemente, de propor o design qualificado esteticamente. Isto se deve parcialmente ao fato de que é muito difícil discutir estética em um ambiente refratário a essa questão que, a nosso ver, merece ser iluminada e trazida para debate.

A partir disto, houve uma identificação imediata com o diagnóstico feito por Gustavo Amarante Bomfim, em seu livro “Ideias e formas na história do design – uma investigação estética”, de 1998, no qual aponta as questões históricas e práticas que

fizeram parte do contexto do estabelecimento do design no Brasil como campo de atuação profissional. Bomfim sinaliza estas questões como determinantes dos parâmetros que norteiam os caminhos da pesquisa e do desenvolvimento da área, e identifica o viés pragmático e instrumental da formação em design.

“[...] A análise sistemática da dimensão estética dos produtos industriais praticamente inexistente, como se, de fato, não houvesse nenhuma relação entre estética e design. Mais do que puro desinteresse, essa situação é fruto de diversas circunstâncias que moldaram o desenvolvimento do design no Brasil:

- A influência da ideologia funcionalista no campo da formação do designer: através de uma interpretação tendenciosa desta ideologia, a qualidade estética de um produto foi compreendida como consequência direta de suas funções práticas. [...]

- A procura de identidade para a profissão do designer em um mercado de trabalho limitado, que privilegiou profissões da área tecnológica. [...] quando se trata de argumentar sobre a qualidade formal de um objeto, o designer não dispõe de argumentos, embora seja ele o principal responsável pela configuração de um produto.

- A política do pragmatismo responsável, à época, pelo “milagre econômico brasileiro” quando as ciências humanas foram praticamente abandonadas. A estética, enquanto ciência, perdeu significado, restringindo-se às atividades artísticas.[...]” (BOMFIM, 1998: 5-7, grifo nosso)

Percebemos a presença de uma lacuna nos estudos sobre este tema no Brasil, que se revela na escassez de bibliografia e, principalmente, na estruturação dos currículos das escolas responsáveis pela formação do designer que, em sua maioria, priorizam aspectos técnicos e funcionais (assim como psicológicos, sociológicos, antropológicos) em detrimento dos aspectos filosóficos. Parece que esses aspectos não encontram lugar nas instituições de ensino, em se tratando de design. Quando isto se dá, aparecem desvinculados da sua aplicação prática.

Este fato repercute nos projetos que nos rodeiam, produzidos por profissionais que, em geral, seguem uma trilha que mais reafirma o status quo do que propriamente abre novos caminhos; repercute igualmente no engajamento social desses designers, na medida em que o interesse econômico se coloca em primeiro plano.

Este trabalho também nos aproximou do universo da Arte-Educação, que mostrou um amplo campo praticamente inexplorado pelos designers. O design inserido nos ensinos fundamental e médio ainda é uma realidade a ser construída.

O ano (2009/2010) passado no Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée na Universidade de Paris 1 - Sorbonne e a vivência do afastamento do país, foram muito profícuos, tanto pela observação das estratégias do ensino das disciplinas de estética ministradas naquela Universidade, quanto pelo aporte de subsídios teóricos ao trabalho, tendo nos trazido segurança no encaminhamento da pesquisa, sem falar na oportunidade de apreciar design, arte e arquitetura do velho mundo em museus e fora deles.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo didático a valorização da dimensão estética no design – considerado disciplina a partir do século XX, tendo superado a nomenclatura “desenho industrial”, designação com caráter mais restrito¹, (CARA, 2010) em favor de uma definição mais abrangente, a partir da década de 1970.

Busca igualmente discutir a importância da educação do olhar para o ajuizamento de gosto na obra de design, evidenciando o papel deste olhar na construção da identidade do sujeito a partir dos conceitos de autonomia e reconhecimento.

O ajuizamento de gosto distingue-se do juízo lógico e do juízo prático. As diferenças entre um e outro foram objeto de reflexão dos filósofos que inauguram os termos pelos quais as obras serão descritas. Ora, a descrição parte da apreciação sensível, que não é tributária das categorias conceituais ou utilitárias. No juízo de gosto, os fatores que vão fundamentar o juízo são intrínsecos ao objeto. Estas categorias vêm ao encontro da descrição, mas a descrição sucede a apreciação.

A tese explícita e põe em evidência o valor plástico do design que transcende o seu caráter de utensílio articulando-se com o artístico e mostra que é possível ajuizar o objeto utilitário como *belo* e, assim, afirmar o design como modalidade de arte aplicada, assim como a arquitetura, passível de ajuizamento de gosto.

A questão central da reflexão são as formas de ajuizamento do utensílio considerando o belo como valor inerente ao objeto projetado (autônomo) e não como valor heterônomo.

Para ilustrar as considerações conceituais, estudaremos, como caso, a produção de Lina Bo Bardi, arquiteta italiana radicada no Brasil a partir da década de 40 (1946),

¹ Esta restrição diz respeito à posição do design como disciplina sempre subordinada a outra, como, por exemplo, subordinada à Arquitetura e, posteriormente, ao contrário, considerada como disciplina capaz de englobar as outras no seu escopo, como disciplina que é, de “planejamento”. Daí o surgimento de designers de “quase tudo” no mercado de serviços, por exemplo: designer de interiores, superfície, editorial, gráfico, imagem, produto, moda, mobiliário etc. (CARDOSO, 2000)

concentrando nosso olhar no campo do artesanato utilitário, traduzido na sua coleção de objetos populares, bem como nos seus projetos de mobiliário.

Lina teve um papel importante no Brasil, desde sua chegada, como pensadora do design na sua vertente mais amplificada de significação, ou seja, aquela vertente que inclui interfaces com a arte. O fato de ter sido uma artista torna-a capaz de apreciar e identificar a poesia presente no cotidiano, e a legitima como curadora da coleção por ela reunida. O seu interesse pelos saberes populares, seu compromisso com as questões de ensino e a formação artística – Lina fundou a primeira escola de design no Brasil² – bem como a vontade de valorizar a intenção artística presente em manifestações e materializações que se referem ao dia a dia do brasileiro estão expressos em seus escritos e projetos.

A pesquisa procura inter-relacionar os campos do artesanato utilitário, design e artes plásticas pela perspectiva da crítica e do ensino das artes, usando como referência a coleção de Lina Bo Bardi, que fez também a relação entre esses e outros campos de conhecimento na sua atuação, diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, que, ao contrário, estavam num movimento em direção oposta, tentando desvencilhar o campo do design de tudo que fosse próximo das artes.

O leitor pode estar se perguntando: Mas por que o artesanato utilitário como estudo de caso, se queremos falar de design?

² Instituto de Arte Contemporânea - IAC em São Paulo – 1951



Figura 1

Fonte: Diagrama elaborado pela autora

Pensamos que, ao comparar obras de um mesmo domínio geral – utilitários –, geradas a partir de “metodologias” de trabalho diferentes, mas com a presença de um caráter comum, a saber, o fato de transcenderem o seu valor como utensílios, e adentrarem o espaço do artístico, estaremos pondo em evidência o valor plástico desses objetos. (Figura 1) O filósofo Gadamer explica:

“O que há de comum entre a fabricação do artesão e a criação do artista e que distingue tal conhecimento do conhecimento e da atitude político-práticos ou da teoria é a liberação da obra de seu próprio ato de feitura.” (GADAMER, 1985: 24, grifo nosso)

Gianfranco Zaccai comenta a alteração no *modus operandi* do designer no capítulo de Discovering Design, livro organizado por Richard Buchanan e Victor Margolin (1995), onde afirma que, no seu desenvolvimento histórico, o design passou por algumas mudanças metodológicas importantes: No passado, existia um designer-chefe a conduzir uma equipe dando o tom do projeto, imprimindo nele um caráter autoral.

Posteriormente, passaram a ser constituídas equipes multidisciplinares com o marketing conduzindo as ações projetuais, o que ajudou a transformar o design em algo que está sempre na posição de atender a expectativas de mercado e não de criar mundos novos. A partir desse momento, o projeto como “mundo novo” foi

substituído por esse design “a reboque”, empobrecido de propostas, alimentado tão somente pelos movimentos do mercado consumidor.

Para Zaccai, o resultado do processo de substituição de um profissional que dominava a estética por um profissional que domina a economia é a mediocridade do design.

A partir disso, a formação também passou a privilegiar questões mercadológicas e cada vez mais os estudantes, posteriormente profissionais, deixaram de receber estímulos para desenvolver o lado artístico. Criou-se, a partir da teoria do funcionalismo (form follows function) distorcida, uma cultura de projeto que acredita que a forma estará resolvida “naturalmente”, se a função e as contingências de fabricação estiverem atendidas, ou seja: A composição deixa de ser parte das preocupações do projetista, tendo sido substituída parcialmente pela tecnologia e pelo conhecimento científico aplicado, como, por exemplo, a ergonomia³ e a psicologia da Gestalt⁴, que, embora não tratem de questões estéticas, concorrem na configuração dos objetos (BOMFIM, 1998). Este aspecto é negligenciado também quando da análise crítica de projetos, sendo preterido em favor dos aspectos práticos e técnicos. Para analisar a forma dos objetos projetados recorre-se a fórmulas, tabelas, entrevistas e estatísticas.

A outra vertente, igualmente reducionista, é aquela onde o marketing determina as boas formas, aquelas “esperadas” pelos consumidores ou interessantes financeiramente para a indústria, e os designers tratam de adaptar os produtos às exigências.

Vemos, então, configurado nosso segundo questionamento central:

3 “No Brasil, a Associação Brasileira de Ergonomia adota a seguinte definição: Entende-se por ergonomia o estudo das interações das pessoas com a tecnologia, a organização e o ambiente, objetivando intervenções e projetos que visem melhorar, de forma integrada e não dissociada, a segurança, o conforto, o bem estar e a eficácia das atividades humanas.” (IIDA, 2005 :2)

4 “A psicologia da Gestalt é uma teoria experimental que analisa os fatores organizativos da forma e seus princípios, isto é, trata-se do estudo da imagem subjetiva de uma boa forma. A Psicologia da Gestalt mostra como os elementos perceptíveis de um objeto são transformados num todo (Gestalt) no processo de percepção e quais são as leis (estruturação, clousura, pregnância etc.) que contribuem para a organização da forma. De acordo com a Psicologia da Gestalt, a beleza de um objeto depende da relação formal entre ordem (O) e complexidade (C), ora como grandeza da Gestalt (O.C), ora como pureza da Gestalt (O/C)” (BOMFIM, 1998: 37).

A educação da sensibilidade, ou seja, o gosto como faculdade a ser cultivada e desenvolvida por meio de uma crescente exposição à arte (GREENBERG, 1999), é uma condição *sine qua non* para o nascimento de um olhar crítico, e passa pela valorização da arte como afirmação da nossa condição propriamente humana, condição construída. O estímulo para o desenvolvimento da pesquisa advém da consciência da importância de educar a sensibilidade artística no processo de formação em design.

Voltando nosso olhar para o contexto dos cursos de formação, perguntamos: Que serventia poderia ter a educação da sensibilidade e a valorização da arte no processo pedagógico em design?

As outras indagações que vêm decorrentes desta primeira são:

Como alguém será capaz de projetar, ou seja, criar algo que conjugue o *belo* e o útil, conforme rezam as definições consolidadas do design, se não é capaz de identificar o que é esse *belo* dentro do mesmo campo disciplinar? E, principalmente, como podemos reconhecer a beleza em um utensílio?

Estratégia da pesquisa

No primeiro capítulo, trataremos dos critérios, de termos e conceitos e suas significações neste estudo. No segundo, da fundamentação teórica, no terceiro iniciaremos as leituras e análises de casos, com a seguinte estratégia:

1. Escolha de obras utilitárias integrantes da coleção de arte popular de Lina Bo Bardi – obras consideradas autônomas. A análise partirá dos utilitários artesanais escolhidos da coleção.
2. Na leitura, analisaremos os atributos estéticos das obras a partir da forma mesma das obras – as obras como suporte de significados universais.
3. Analisaremos as obras como manifestações históricas com contingências e especificidades.
4. Utilizaremos o expediente da comparação com obras de arte de outros domínios, como, por exemplo, pinturas e esculturas, se for o caso.

5. Analisaremos os atributos estéticos de utilitários projetados pela mesma mão que reuniu a coleção.

Ao analisar artefatos na condição de obras de arte, estaremos experimentando formas de leitura de obras no âmbito do design recorrendo às categorias e ao vocabulário que a estética, como disciplina, pode nos oferecer.

Os paradigmas que são inaugurados pela filosofia, pela teoria do conhecimento, pela arquitetura e pelas artes visuais balizaram a pesquisa, mas, importa dizer, sem coagir a apreciação das obras, cuja prerrogativa é sempre a inauguração de novos paradigmas.

Os conhecimentos adquiridos foram rebatidos para o objeto específico. A literatura em teoria e crítica do design tem crescido bastante nos últimos anos, mas ainda se revela relativamente escassa. Isso se reflete na oferta de textos e teorias específicos da disciplina, que são ainda raros no Brasil pela ainda pequena tradição de pesquisa associada à atividade no país. Então, a literatura crítica existente sobre arquitetura e artes plásticas trouxeram subsídios preciosos para a leitura das obras em questão.

Metodologicamente, tentamos conciliar, nesta investigação, o rigor das categorias extraídas da estética, enquanto campo disciplinar, rebatidas no exame de artefatos manufaturados e industriais.

A experiência de aplicar o repertório de categorias capazes de auxiliar no entendimento da linguagem do objeto artístico, e o processo usado na leitura e na crítica de obras de arte também na análise do objeto do cotidiano, no âmbito das suas relações plásticas, acreditamos, será uma contribuição para instrumentar o ensino e a crítica do design. Trata-se de conciliar as categorias da composição plástica com as questões paradigmáticas.

A intenção é articular o utilitário artesanal com o design a partir da perspectiva da arte, tendo como ponto de contato principal a qualificação estética dos objetos. Num segundo momento, ao compará-los com outras obras de arte, poderemos demonstrar a tese exemplificando, esclarecendo e verificando o processo e os

critérios utilizados na crítica. O confronto com outras obras serve para apurar a sensibilidade, refinar o julgamento das sutilezas e dos detalhes que a permeiam.

Ao final examinamos as questões referentes à formação do designer e de que modo a estética (por que, como e para que) pode ser incluída no currículo dos cursos universitários de design de modo que, aplicada, abra a possibilidade de criar-se uma cultura de pensar a forma concomitantemente aos outros parâmetros de projeção, com a devida consciência do processo.

CAPÍTULO 1

**Fronteiras ampliadas
Interlocações entre Artesanato, Arte Popular, Design e Arte**

1.1 Artesanato e Arte Popular

A formação cultural do Brasil resulta de uma síntese, um amalgama entre as culturas africanas, européias e indígenas. O modelo europeu de cultura foi imposto, a partir da colonização, mas perdeu a integridade, sofrendo as influências e mudanças derivadas do processo de organização da sociedade colonial brasileira. Vicente Salles analisa:

“ Era mister para os novos donos da terra, impor seu modelo cultural e, a partir daí, organizar a nova sociedade. Evidentemente, não foi possível impedir que os valores culturais vazados desta ou daquela etnia se canalizassem para o mesmo tanque e permanecessem ai debaixo da superfície, podendo aflorar, muitas vezes, sempre que considerados úteis ou necessários à manutenção da vida e do bem –estar dos indivíduos nesta nova sociedade. Assim, no imenso tanque, plasmaram-se as objetivações materiais, como as espirituais, desta população heterogênea, forçada, contudo, a homogeneizar-se, principalmente em suas bases.” (SALLES in ZANINI, 1986: 1037)

A partir desta compreensão, podemos situar as artes e técnicas como representantes de uma parte substancial da cultura sendo entendido o artesanato como o processo de trabalho que opera a transformação da matéria em utilidades, estando presente em todas as sociedades. “ (SALLES in ZANINI, 1986) Mas no momento em que estes artefatos se desprendem da qualificação restrita de “matéria” e “utilidade” e começam a circular em âmbitos mais amplos, passam a se enquadrar na categoria arte popular:

“ Quando objetos começam a ser destacados por seu valor como “documentos” das culturas ou por suas qualidades plásticas – objetos de uso cotidiano ou ritual, como colchas, bordados, ex-votos, ou aqueles mais facilmente apreendidos como artísticos porque próprios para a “contemplação”, como as esculturas em madeira ou as ilustrações nas capas de folhetos de cordel -, abre-se o caminho para a institucionalização das coleções etnográficas e de arte popular.

Organizam-se exposições e nascem museus especializados; cresce um mercado de ramificações que inclui desde o comércio de artigos vagamente identificados como artesanato até aquele que exige a perícia de conhecedores e partilha características do mercado de arte.

Uma vez experimentada, com algum êxito, a nova inserção possível para os objetos, a categoria “arte popular” extravasa do universo social dos que a estabeleceram originalmente.” (TRAVASSOS, 1999: 10)

A categoria cultura popular segundo Elizabeth Travassos, é uma categoria erudita descrita de forma oscilante entre uma “outra cultura, autônoma”, e uma “cultura dominada, elaborada no seio das relações de dominação e subordinação entre classes. A oscilação parece repetir-se no caso da arte popular...” (TRAVASSOS, 1999)

Esta visão é uma leitura da obra de arte enquanto instrumento de dominação. Uma leitura sociológica.

Em outro trecho, a autora explica esta idéia:

“Sob o prisma relativista que admite a existência de múltiplas formas de concepção e de apreciação estéticas, ha uma multiplicidade de artes que se fazem sem qualquer dependência dos mundos artísticos instituídos; e nem por isso são artes menores... Sob outra perspectiva, as artes populares são versões empobrecidas ou desatualizadas das congêneres nascidas em meios eruditos.” (TRAVASSOS, 1999: 7)

É importante ressaltar que mesmo quando os colecionadores ou autores não fazem a separação entre arte erudita (Figura 3) e arte popular (Figura 2), a categoria (arte popular) é usada para esclarecer o caráter de cada obra.

As obras de arte popular, tem um caráter mais particularizado e as obras eruditas um caráter mais abrangente, ambos arte, conforme comenta Le Corbusier ao qualificar os “folclores” em artigo denominado A Arquitetura e as Belas Artes: “*Há a arte e só. Por mais humilde que seja, humilde que pode ser vigorosa, como são os folclores*” (CORBUSIER, 1984: 64, grifo nosso)

Lina Bo Bardi, no artigo Arte Industrial diz: “Que é a arte popular, quando verdadeira? É Arte, com A maiúsculo”, (BARDI, Arte Industrial, Anexo 6) e em artigo da revista Habitat, afirma:

“Mas a arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de auto anulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, esta ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude. ” (Lina Bo. e Martin Gonçalves, Habitat 30 Anexo 6)

Independente das temáticas e dos meios (materiais e técnicos) referenciados no âmbito local, a arte tem o poder de se desprender, para ser veículo de conteúdos universais. Ela contrasta com o que lhe é exterior e se opõe à dominação da natureza produzindo algo qualitativamente diferente, rigorosamente elaborado em si. (ADORNO, 2003) Interessa para nós a obra de arte enquanto instrumento de emancipação.



Figura 2 – Carranca – coleção Lina Bo – IPAC Fonte: Arquivo da pesquisadora
 Figura 3 – Pablo Picasso, "Tête de Femme" / "Portrait de Jacqueline de face. II"
 Fonte: <http://www.boisseree.com/es/exhibitions/2005.html>

A grande diferença do que chamamos de objeto “de design” para o artesanato utilitário é o fato de que o objeto de design é um objeto “fruto da ideação⁵” que foi materializado: “o momento executivo está implícito, totalmente previsto, no momento ideativo.” (ARGAN, 2005) A gênese do objeto se dá no plano conceitual, distanciado, enquanto o artesanato utilitário tem sua origem num âmbito mais próximo ao homem e a suas fronteiras imediatas. No artesanato utilitário, ocorre também a ideação, porém dentro de uma fronteira de conhecimento coletivo, passado de geração a geração (figuras 4 e 5). “O artesão não *aprende*, não *aprendeu* no sentido moderno; ele *sabe*, sempre *soube*.” (KATINSKY, 1963: 8) A ênfase, da sua atuação encontra-se no ato de fazer.

Cora Coralina, poetisa e doceira goiana, traduz a ideia da “fronteira imediata” no trecho abaixo, em que descreve a si mesma. Sentimos nos seus escritos, vivamente, o seu pertencimento e proximidade ao “seu lugar” :

⁵ IDEIAÇÃO: Formação e encadeamento de ideias pelo espírito, cf. Concepção: Operação para a qual o espírito constrói, sem necessariamente apelar para dados experimentais, um conceito ou ideia geral. É também chamada hoje em dia de conceitualização. DUROZOI, 1993: 241 e 98

“Sinto que sou abelha no seu artesanato. Meus versos tem cheiro de mato, dos bois e dos currais. Eu vivo no terreiro dos sítios e das fazendas primitivas. (...) Minha identificação profunda e amorosa com a terra e com os que nela trabalham. A gleba me transfigura. Dentro da gleba, ouvindo o mugido da vacada, o mééé dos bezerros. O roncar e focinhar dos porcos, o cantar dos galos, o cacarejar das poedeiras, o latir do cães, eu me identifico. Sou árvore, sou tronco, sou raiz, sou folha, sou graveto sou mato, sou paiol e sou a velha tulha de barro. pela minha voz cantam todos os pássaros, piam as cobras e coaxam as rãs, mugem todas as boiadas que vão pelas estradas. Sou espiga e o grão que retornam a terra. Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando, é o arado milenário que sulca. Meus versos tem relances de enxada, gume de foice e o peso do machado. Cheiro de currais e gosto de terra. (...) Amo a terra de um velho amor consagrado. Através de gerações de avós rústicos, encartados nas minas e na terra latifundiária, sesmeiros. A gleba está dentro de mim. Eu sou a terra. (...) Em mim a planta renasce e floresce, sementeia e sobrevive. Sou a espiga e o grão fecundo que retorna à terra. Minha pena é enxada do plantador, é o arado que vai sulcando. Para a colheita das gerações. Eu sou o velho paiol e a velha tulha roceira. Eu sou a terra milenária, eu venho de milênios Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada no ventre escuro da terra.”

(A GLEBA ME TRANSFIGURA, Cora Coralina: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cora.html> acesso em 05/06/2010)

Tran duc Thao situa a noção de distância, que caracteriza o plano conceitual, identificado com o design, onde a ideação acontece:

“O caráter mais essencial da percepção humana como percepção consciente é precisamente visar o objeto exterior como exterior, na sua exterioridade objetiva, o que implica a imagem de distância enquanto tal, a imagem da relação de exterioridade do objeto em relação ao sujeito” (THAO, 1974: 16)

O artesanato tem sua referência na natureza, com uma *escala*⁶ vinculada ao homem e aos seus afetos, como ressalta Reiner Rochlitz, ao comparar o artesão ao narrador:

⁶ Aqui, o sentido de escala é o de escala humana, nos termos de Le Corbusier, quando a define relacionando o homem com seu meio num sentido de harmonia ou equilíbrio: “Só por escala humana pode reger-se o dimensionamento de todas as coisas dentro do dispositivo urbano (...) a medida natural do homem deve servir de base a todas as escalas que se encontram em relação com a vida e com as diversas funções do ser. Escala das medidas a serem aplicadas às superfícies e às distâncias,

“Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, (...) ele as descreve como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. “Antigamente o homem imitava essa paciência”. (ROCHLITZ, 1992: 205)



Figura 4 – Produção de panelas de barro no Recôncavo baiano. Fonte: Foto da autora

Figura 5 – Ventarolas e utensílios de palha – Documentação Nordeste. Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

Artistas, designers e artesãos fizeram no passado parte de um mesmo domínio criativo, e foram separados a partir da cisão que a noção de artista “gênio” trouxe consigo.

que serão consideradas em relação ao andar natural do homem, escala dos horários que devem ser determinados tendo em conta o percurso cotidiano do Sol.” (CORBUSIER apud GOROVITZ , 1985: 53)

No século XX, aos artistas foi reservado um papel individualista ou autoral; ao artesão, o papel de “fazer”; e ao designer, o de planejar. Contemporaneamente vemos que essas fronteiras estão se dissolvendo novamente, como podemos verificar no trabalho de designers como o francês Patrick Jouin, ou os brasileiros Irmãos Campana (Figuras 6 e 7), (WILLIAMS, 2009) em que o aspecto artesanal comparece fortemente na concepção do objeto, bem como o fator autoral / individual na criação, sendo legitimados pelos museus, como peças de arte.



Figura 6 – Patrick Jouin – Cadeira Solid

Fonte: http://ponto-arquitetura.blogspot.com/2010_11_01_archive.html. Acesso em 22 mai. 2011.

Figura 7 – Irmãos Campana - Poltrona Favela

Fonte: <http://www.stylehive.com/bookmark/fernando-and-humberto-campana-favela-armchair-18059>. Acesso em 22 mai. 2011.

Podemos ilustrar essa ideia com as figuras 8 e 9. As cadeiras, inspiradas em contos de fadas, levam ao extremo o componente artístico, sendo este a grande estrela na percepção do objeto. Apesar disto, permanece a percepção também clara de que se trata de um utensílio. Cadeira.

Partindo da direção oposta, mas prestes a um encontro, temos a obra do artista Arthur Bispo do Rosário. Arthur não é designer, sua obra nasce tão somente a partir da sua inquietação artística, mas toca o universo do design na medida em que cria objetos que tem a aparência de utensílios.

Recria, redesenha os artefatos, inspirado nas ferramentas e objetos que o rodeiam. Imprime neles sua manualidade, injetando um universo particular (Figura 10).



Figura 8– Witch chair, Tord Boontje, 2004
Fonte: WILLIAMS, 2009

Figura 9–Princess chair, Tord Boontje, 2004
Fonte: WILLIAMS, 2009

Figura 10- Arthur Bispo do Rosário – Objetos expostos na Câmara Federal – 2011, Brasília

1.2 O design e a articulação de seus aspectos livres, contingentes e necessários

“No Renascimento o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real.

O “disegno” do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados. [...]” (Artigas, 1981: 43)

João Batista Villanova Artigas, arquiteto paulista, na aula inaugural da FAU USP em 1981, faz uma síntese do desenho como algo que conecta dois mundos: quando fala dos seus aspectos de “desenho como produto do espírito”, projeção para o futuro ou, nas palavras de Fernando Pessoa, “o homem é do tamanho do seu sonho”, suas palavras sublinham os aspectos livres do desenho. Na perspectiva oposta, introduz o desenho como técnica construtiva, onde o que se ressalta são os aspectos contingentes e necessários. Aspectos estes de abordagem compulsória e interessada, que resolvem os problemas relativos ao uso e à fabricação. Artigas se refere, neste trecho, a “projeto”, ou seja, a “design”.

O design, termo correlato ao desenho como projeto, articula os dois diferentes aspectos. Continua o arquiteto:

Um significado e uma semântica, dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte. [...]

A dinâmica que este duplo conceito proporciona, ou, se preferirem – conflito que a palavra carrega dentro de si mesma e que a meu ver é sumamente criador, encontrou no século seguinte, na revolução industrial dos meados do século XIX, uma condição toda especial. O conflito transformou-se em crise aguda – exprimiu-se através de duras polêmicas que até hoje reverberam no âmbito das artes. (ARTIGAS, 1981: 45)

Acerca também da definição de design, Lucy Niemeyer pondera que

“ao longo do tempo o design tem sido entendido segundo três tipos distintos de prática e conhecimento. Na primeira o design é visto como atividade artística, em que é valorizado no profissional o seu compromisso como artífice, com a fruição e o uso. Na segunda entende-se o design como um invento, um planejamento em que o designer tem compromisso prioritário com a produtividade do processo de fabricação e com a atualização tecnológica. Finalmente na terceira aparece o design como coordenação, onde o designer tem a função de integrar os aportes de diferentes especialistas [...] Neste caso a interdisciplinaridade é a tônica. (...) NIEMEYER, 1998: 13

Apesar de todos os holofotes estarem apontados para a interdisciplinaridade quando o assunto é design, ao falarmos da relação entre arte e design, observamos que a polêmica se instaura. De um lado, alguns autores se manifestam separando totalmente os campos e as atividades e, de outro, colocam-se outros defendendo a união. Permanece a tensão original.

1.3 A autonomia do design como obra

A proposta feita neste trabalho, de defender o design como modalidade de arte aplicada passível de ajuizamento como belo, conecta o design com a arte.

Essa conexão se dá de maneiras mais ou menos óbvias, às vezes mais explicitamente, às vezes menos, e, em certos casos, quando não há valor artístico no design, não existe. Então, o olho sensível, educado esteticamente, é fator crucial para a capacidade de leitura da poética dos artefatos.

Benjamin faz uma distinção da relação do objeto utilitário e da obra de arte com o sujeito, refletindo sobre a massificação do utilitário seriado em oposição à unicidade de uma pintura, por exemplo. Afirma que o objeto utilitário se incorpora ao modo de vida de muitas pessoas diferentes. Por sua natureza, nessa incorporação não cabe um nível muito extremo de particularidade do objeto, como é o caso das obras de arte, que, além de serem objetos únicos - diferentemente dos utilitários que são seriados - engendram uma relação com o fruidor obedecendo a parâmetros

estritamente individuais. A obra e o indivíduo. “Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas... Na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura (...)” (BENJAMIN, W. 1987: 188)

Quando se trata de artefato ou objeto utilitário, sua esfera de ação é ampla e com articulações muito mais gerais - coletivas.

Essa conexão design / arte pode suscitar reservas por parte de muitos, que apontam como dificuldade o fator “autonomia da obra”, ou melhor, a suposta falta dela na obra de design, o que impediria a crítica da obra de design como obra de arte.

Thomas Maldonado defende que o design não é uma atividade autônoma, “salvo em casos excepcionais”, ressalva ele; por isso a dificuldade de a obra de design ser ajuizada como obra de arte. A justificativa que apresenta para tal afirmação é o fato de que as opções projetivas são feitas em contexto. (MALDONADO, 1991: 14)

Esta insistência em afastar radicalmente o design da arte veio com o objetivo primeiro de afirmar o design como área comprometida “seriamente” com o planejamento integral dos produtos e desvinculada de uma ornamentação que eles consideravam “indigna”. Entendemos que esta atitude justificou-se na intenção de resolver uma questão política, em defesa do design num primeiro momento do seu estabelecimento como área de conhecimento, e para tentar mantê-lo claramente independente de outras áreas, como as artes plásticas e a arquitetura.

Apesar do contexto, ocorreram desdobramentos, a partir dessas afirmações, decisivos para o desenvolvimento da disciplina no Brasil dos anos 1950 e 1960, ainda largamente influenciado pelos conceitos vindos de fora (CARDOSO, 2009).

Sendo Maldonado um formador de opinião, um pensador do design respeitado e respaldado por uma instituição considerada por muitos, e, de fato, modelo para o Brasil em termos de ensino, a Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) situada em Ulm, na Alemanha, esta postura trouxe repercussões no desenvolvimento da disciplina no Brasil, como sublinha Bomfim (1978), na medida

em que ajudou a afastar do âmbito da formação, das escolas de design, as disciplinas de composição e estética, fortalecendo, privilegiando e priorizando a linha comprometida com os parâmetros vindos da tecnologia, da economia, do marketing, ou seja: valorizando as posturas vinculadas ao aspecto do design que está atrelado aos condicionantes (aspectos contingentes e necessários), e não valorizando o aspecto livre, tratando, assim, o tema de modo reducionista, subestimando sua relação com a arte e a cultura.

Entretanto, ocorre que no design, apesar da origem comprometida com as contingências, as escolhas e soluções adotadas nos projetos se fazem “nos termos da própria lógica interna” das obras (ADORNO, apud FREITAS, 2003), transcendendo, dessa forma, os fatores prático-necessários. Os utensílios, apesar da sua vocação para o uso, têm um potencial que extrapola a funcionalidade (WILLIAMS, 2009). A partir da prioridade que é dada aos aspectos na constituição do objeto, “em certos projetos, o que ocorre, é que o componente artístico fica tão grande em relação aos outros que passa a dominar a percepção que o sujeito faz do objeto” (BOMFIM, 1998: 16).

Gorovitz ilustra esta possibilidade confrontando as cadeiras (Figuras 11 a 14):

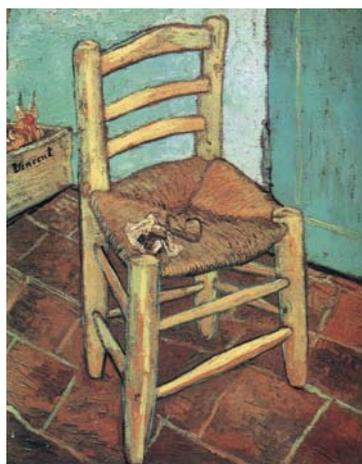


Figura 11 – Cadeira Elétrica

Figura 12 – Cadeira de Napoleão

Figura 13 - Cadeira Barcelona – Mies van der Rohe

Figura 14 - "Cadeira de Van Gogh com cachimbo".
Fonte: Gorovitz, 2002

Figura 15 – Cadeira com gordura, Joseph Beuys.
Fonte:
<http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>

“Uma cadeira elétrica, o trono de Napoleão, a cadeira Barcelona e, no pano de fundo, a tela “Cadeira de Van Gogh com cachimbo”. Estes artefatos protagonizam, alternativa ou concomitantemente, objetos de conhecimento prático, lógico ou sensível – utensílio, fato histórico, obra de arte” (GOROVITZ, 2002). Acrescentamos ao conjunto a obra de Joseph Beuys, Cadeira com gordura. Está desprovida de utilidade prática, obra de arte, que mantém feições de utensílio (Figura 15).

A argumentação de Maldonado sobre a autonomia das obras de arte aplicada, onde incluímos design e arquitetura, é posta em questão por Lucio Costa, que no seu texto “Considerações sobre arte contemporânea”, de 1940, aponta para o aspecto libertário da obra (arte é aspiração) quando faz a distinção entre sua origem e sua essência, aspecto este que é o que a qualifica esteticamente. Destaca que, apesar da origem interessada, isto é, motivada por fatores contingentes ou necessários, a obra de arte é livre na essência:

“Importa, no caso, antes de mais nada, a distinção entre essência e origem, porque nessa discriminação preliminar reside a chave do problema proposto. Se é indubitável que a origem da arte é interessada, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto –, não é menos verdadeiro que na sua essência, naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação isenta, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta (COSTA, 1995: 253).

Donde concluímos que a identidade e o caráter num objeto – a intenção – estão estampados na beleza, ou seja, “na ordem das coisas estéticas”, apesar dos compromissos com a adequação. Para nos auxiliar, Schiller nos oferece uma explicação do termo estética:

“Para leitores que não estejam familiarizados com a significação deste termo [estética] tão mal empregado pela ignorância, sirva de explicação o seguinte. Todas as coisas que de algum modo possam ocorrer no fenômeno são

pensáveis sob quatro relações diferentes. Uma coisa pode referir-se imediatamente a nosso estado sensível (nossa existência e bem-estar): esta é sua índole física. Ela pode também referir-se a nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: essa é sua índole lógica. Ela pode, ainda, referir-se à nossa vontade e ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: essa é sua índole moral. Ou, finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada entre elas: esta é sua índole estética. Um homem pode ser-nos agradável por sua solícitude, pode, pelo diálogo, dar-nos o que pensar; pode incutir respeito pelo seu caráter, enfim, independentemente disso tudo e sem que tomemos em consideração alguma lei ou fim, ele pode aprazer-nos na mera contemplação e apenas por seu modo de aparecer. Nesta última qualidade, julgamo-lo esteticamente. Existe, assim, uma educação para a saúde, uma educação para a moralidade, uma educação para o gosto e a beleza. Esta tem por fim desenvolver em máxima harmonia o todo das nossas faculdades sensíveis e espirituais. Para contrariar a corriqueira sedução de um falso gosto, fortalecido também por falsos raciocínios segundo os quais o conceito de estético comporta o do arbitrário, observo ainda uma vez (embora estas cartas sobre a educação de nada mais se ocupam além da refutação deste erro) que a mente no estado estético, embora livre no mais alto grau, de qualquer coerção de modo algum age livre de leis;

E acrescento que a liberdade estética se distingue da necessidade lógica no pensamento e da necessidade moral no querer, apenas pelo fato de que as leis segundo as quais a mente procede ali não são representadas e, como não encontram resistência, não aparecem como constrangimento.”

SCHILLER apud GOROVITZ, 2010 (*A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995: 107)

A ideia de design vinculado aos mercados não pode ser negada, e a ideia de design como processo artístico, tampouco. Como se dá o diálogo desses dois aspectos dentro de um mesmo artefato é a questão que ainda suscita grandes embates. Certamente não existe uma “pureza” na constituição das coisas, mesmo nas modalidades artísticas ditas “plásticas”, já que elas também têm uma “origem”.

Seguindo a trilha de Lucio Costa, daremos continuidade à nossa reflexão lembrando Adorno: “a identidade da obra não deve ser buscada a partir de um ponto externo à própria obra, pois ela surge a partir da própria experiência com a coisa” (ADORNO, apud FREITAS 2003: 32). Traduzindo de maneira simples, quer dizer que, para ajuizar o objeto utilitário como belo, não precisamos de nada além do objeto e do sujeito. Nada interposto entre um e outro. Nenhum conceito⁷. Só a subjetividade pode estar ativa. Nesta hora, a relação entre sujeito e obra é uma relação onde o sujeito se afirma como pessoa.

7 “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (KANT, 2002: 64).

CAPÍTULO 2

**A atitude estética e a construção de um olhar para o design:
Identidade e reconhecimento**

[...] a thing of beauty is a joy for ever
disse, há cento e muitos anos,
um poeta inglês que não conseguiu morrer.

Mário Quintana

A atitude estética promove a partilha do sensível através da relação intersubjetiva. Instaura no sujeito a consciência de si pela consciência do outro, como assinala Matheus Gorovitz no ensaio “Cidade e Cidadania”:

“Uma consciência só chega a ser propriamente consciência através do reconhecimento de outra consciência. Eu só sou consciência porque o outro me vê como consciência.” (GOROVITZ, 2010: 6)

Assim, a relação estética está associada à intersubjetividade, à convivência, ao diálogo. A obra de arte faculta o encontro, a troca, o compartilhamento de olhares – uma das suas dimensões mais promissoras.

Esta troca só se torna possível através do binômio identidade / reconhecimento, que são conceitos associados: “Para que algo possa ser reconhecido, este algo deve manifestar-se como identidade” (GOROVITZ, 2010: 2). O reconhecimento é a capacidade de se ver a si mesmo em algo fora de você e se diferencia do conhecimento por guardar os aspectos afetivos – o que me diferencia do outro – a diferença. A convivência harmoniosa implica o respeito a essas diferenças.

Marx adverte: “A sensibilidade só através do outro existe como sensibilidade humana” (MARX apud GOROVITZ, 2010: 16).

A construção da identidade (consciência de si) vem a partir do reconhecimento. O reconhecimento é possível pela via da autonomia. A autoconsciência se constrói a partir da identidade e a identidade é o pressuposto da alteridade, considerar o outro como outro – consciente de si (Figura 6).

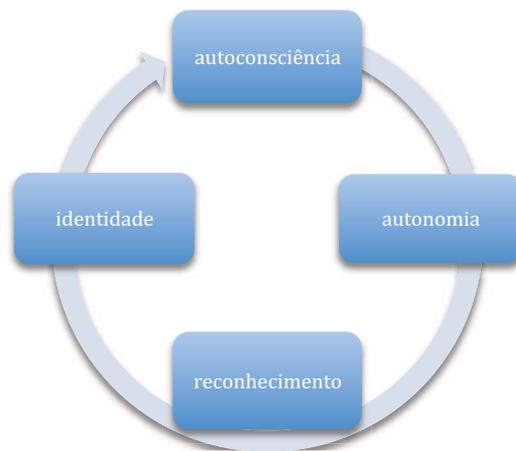


Figura - 16
Fonte: Diagrama elaborado pela autora.

A cidadania pressupõe a consciência da diferença entre o que é de caráter particular e o que é caráter coletivo. O cidadão é aquele que “*reconhece, é reconhecido e se reconhece*” (GOROVITZ, 2010:1), interage com o mundo e com os outros, consciente de si e da sua condição de cidadania. A intersubjetividade é o pressuposto ético da construção da cidadania.

Uma das chaves do entendimento da relação estética está na compreensão do conceito de autonomia do sujeito e de autonomia do objeto, e de como a relação entre os dois – sujeito e objeto autônomos – expressa a condição de liberdade do ser humano como um sujeito composto de sensibilidade e racionalidade, razão e emoção – sujeito como totalidade – capaz (por essas qualidades) de interferir no mundo existente à sua volta para transformá-lo.

A autonomia torna o sujeito capaz de transformar sua própria existência, de recriar-se.

Giacoa Junior explica:

“Autonomia é a condição de um indivíduo ou de um grupo que determina ele próprio a lei que obedece. O termo pode ser tomado como sinônimo de liberdade em uma das suas mais consistentes acepções na filosofia contemporânea, a saber, como a capacidade da vontade racional de determinar por si mesma as regras gerais de agir; condição contrária à de

heteronomia, que configura uma situação de alienação, na qual a vontade racional não é determinada por ela própria, mas sim por pressão de circunstâncias, poderes ou instâncias alheios a ela.” (GIACOIA JR, 2006: 30)

Marx, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, aponta para a construção do olhar para a arte: “Se queres desfrutar da arte, necessitas de uma formação artística.” (MARX, 2004: p. 35)

Então, nesse processo afirmado por Marx, a pergunta é: Como se “constrói” ou educa o olhar? E será que, em se educando o olhar, e, assim, possibilitando o juízo de gosto, está-se formando um ser autônomo?

Tentando responder a esses questionamentos, vamos nos deter e refletir sobre a diferença entre sensibilidade natural e sensibilidade adquirida: a educação do olhar diz respeito à aquisição de uma sensibilidade mais refinada.

A sensibilidade no ser humano pode ser inata, natural ou ainda adquirida. Inata é aquela com a qual apreendemos e experimentamos sensações e para tal, utilizamos nossos sentidos – tato, olfato, audição, visão e paladar. Natural é a intuição. E a sensibilidade adquirida é aquela que é cultivada, histórica. A sensibilidade natural é a pré-condição da sensibilidade adquirida⁸. A exposição à arte educa e refina a sensibilidade natural, transformando-a. A nossa questão inicial se refere a essa sensibilidade cultivada.

⁸ O grau natural das faculdades cognitivas, desenvolvido apenas na prática e aquém da cultura disciplinar, pode ser denominado estética natural. Esta pode ser dividida, segundo a lógica natural, em inata - o belo talento inato - e em adquirida. Esta última, por sua vez, pode ser dividida entre adquirida através do ensino e em adquirida através da prática. (BAUMGARTEN apud DUARTE, 1997:75)

2.1 Distinguindo o belo

Como podemos reconhecer o Belo na obra de design?

“Belo é o que apraz universalmente sem conceito”. (KANT, 2002: 64)

O objeto belo apraz universalmente sem que nada se interponha na relação que se estabelece entre sujeito e objeto. Ela (a relação) deve se constituir livre de qualquer interferência externa. Do modo dito por Heidegger: “O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo.” (HEIDEGGER, 2005: 12)

O belo diz respeito à parte do fenomênico, que, a despeito de suas contingências, é realizada de modo livre. É percebido pela nossa sensibilidade. Assim, percebido pelo sensível, será diferente para cada ser humano; uma percepção que é dada pela sensibilidade mediada pela razão. O belo, define Dufrenne, “é esse valor que é experimentado nas coisas, bastando que apareça, na gratuidade exuberante das imagens, quando a percepção cessa de ser uma resposta prática ou quando a práxis cessa de ser utilitária.” (DUFRENNE, 2004 :25)

O objeto tem várias dimensões, (prática, histórica, sensitiva) e há que se distinguir a forma significativa bela, da forma verdadeira ou da boa forma. Mas... onde reside essa diferença ?

Explicando de forma mais detalhada, ei-la: a decodificação do objeto pode se dar de várias maneiras (em geral simultaneamente), com o indivíduo utilizando-se de filtros diferentes, por exemplo:

l) um objeto de conhecimento prático é apreendido como detentor de valor utilitário (é bom), ou seja, pelo seu desempenho frente às contingências e às necessidades com as quais se relaciona e para as quais foi concebido (fatores externos ao objeto – juízo heterônomo).

II) um objeto de conhecimento lógico / histórico é verdadeiro por constatação ou por validação empírica, legitimado pelas relações de causa e efeito –necessárias (fatores externos ao objeto – juízo heterônomo).

III) um objeto de conhecimento sensitivo (é belo) vai ser apreendido através do que é próprio do objeto em si (imaneente) – relacionado com sua lógica formal, interna ao objeto e não associada a nenhum fator externo a ele (juízo autônomo).

Resumindo, os juízos prático e/ou histórico são de natureza heterônoma. A exterioridade determina a lei. Seja por fatores contingentes ou necessários. O juízo de gosto, que ajuíza o belo, é autônomo. A lei é autoinstituída. O juízo estético considera apenas as qualidades intrínsecas ao objeto. Isto é: o sentido geral é inferido a partir da composição, ou seja, a composição está de acordo com o significado, existindo uma identidade entre o sentido geral (significado) e a forma composta. As outras qualidades, extrínsecas, são úteis a outros tipos de juízo: adequado ou inadequado, verdadeiro ou falso, autêntico etc.

“A identidade da obra de arte é consubstanciada pela racionalidade intrínseca ao processo de unificação de todos os componentes através da composição plástica, como técnica de objetivação do sentido geral; e a autonomia assim auferida é a garantia do caráter de permanência.” (GOROVITZ 2010: 2)

Em observações feitas durante as disciplinas História da Arte e da Tecnologia⁹ e Estética e Projeto¹⁰, frequentemente, quando perguntados sobre a beleza de um objeto ou edifício, os alunos respondem com análises que consideram principalmente a sua adequação, ou seja, são confundidos os aspectos do domínio do bom com os do domínio do belo, ou em outras vezes são resgatados aspectos da biografia do autor; do momento histórico em que a obra foi feita ou, ainda, do momento em que está sendo apreciada.

9 Este curso integra o currículo do curso de Desenho Industrial da Universidade de Brasília – Brasil. As observações foram feitas nos anos de 2005/2006 pela pesquisadora enquanto professora do mesmo.

10 Este curso integra o currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – Brasil. As observações foram feitas nos anos de 2006/2007 pela pesquisadora enquanto estagiária docente do mesmo.

No diálogo de Platão, *Hípias Maior*, os protagonistas Sócrates e Hípias debatem sobre o belo e exemplificam algumas das suas afirmações com objetos de uso cotidiano: uma panela e uma colher. No percurso encontram o conforto de associar o belo ao adequado, mas nada é concluído. No diálogo, vão se construindo definições que em seguida são destruídas, para ao final Sócrates afirmar: “AS BELAS COISAS SÃO DIFÍCEIS”. (Platão, 1980, p. 396) São difíceis, pois, se houver um paradigma determinado, o alcance do belo como vocação de criar novos ideários e abrir horizontes se perde, fica restrito, e, com isso, ocorre a “entificação” do ser. A nomeação de algo restringe suas possibilidades.

Percebemos, nessas observações de sala de aula, que parece ser natural para os alunos que esses domínios se confundam, e é nítida a dificuldade de qualificação do valor artístico das obras. “A identificação do belo com a verdade e o bem¹¹ remonta ao idealismo platônico, e aceitar a possibilidade de um belo falso e/ou mau é, de fato, uma tarefa muito difícil”. (BOMFIM; PORTINARI; BELFORT, 2001: 13).

Uma hipótese que justifica as respostas dadas é que, quando tratamos do adequado, podemos refletir sobre fatos concretos que nos apoiam nas nossas afirmações, gerando, assim, mais segurança. Podemos dizer que um utensílio é adequado ao fim a que foi proposto, ao programa de necessidades imposto, às expectativas do pesquisado usuário. Então, é menos “arriscado” emitirmos um juízo sobre o utensílio, apoiando-nos no adequado. O utensílio é bom por que, de alguma maneira, serve bem aos nossos interesses. Mas não respondemos de fato à questão: É belo?

Ao julgarmos o útil, ou o adequado, estamos fazendo um juízo interessado¹², isto é: o nosso julgamento está atrelado aos benefícios que o objeto vai nos trazer. Não é um julgamento livre. Então, de fato, estamos fazendo um outro juízo que não é um juízo estético, mas um juízo de ordem prática: É bom.

¹¹ “Ha seis tipos diferentes de valores: o útil, o agradável, o amável, o verdadeiro, o bom e o belo. Cada qual corresponde a modos específicos da intencionalidade e o conjunto abarca o campo das relações do objeto com o sujeito.

Vimos que o objeto estético é a obra de arte enquanto percebida esteticamente. Se o objeto estético corresponder à sua vocação, realizar sua finalidade intrínseca, for – numa palavra – ele mesmo, então será um objeto de valor. “[Roberto Figurelli, na introdução à edição brasileira. DUFRENNE, 2004: 14]

¹² Etimologia da palavra: do Latim INTER EST – estar entre.

Também podemos dizer que um utensílio traz sensação agradável ao interagirmos com ele, que o utensílio nos remete a sensações físicas ou afetos que nos dão prazer, por exemplo o conforto de uma poltrona, ou a textura de um aparelho de telefone celular. Da mesma maneira, este é um juízo condicionado a benefícios, interessado, e não livre e desinteressado, como nos propõe Kant em seus escritos sobre juízo de gosto.

“Para distinguir se algo é belo ou não, referimo-nos à representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo que se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 2008, p. 47)

Quando nos postamos diante do objeto, com uma atitude estética, “compreendida dentro de uma visão de totalidade humana” (KATINSKY, 2002: 66) a aproximação feita ao objeto, seja ele, por exemplo, escultura, pintura ou utensílio, é subjetiva, apoiada em nossas emoções somadas ao intelecto e à imaginação. O pensamento de Liev Tolstoi corrobora com esta afirmação:

“Para uma definição mais precisa da arte, é necessário, antes de mais nada, parar de olhar para ela como se fosse um meio de prazer e passar a observá-la como uma das condições da vida humana. Observando a arte dessa forma, não podemos deixar de notar que ela é um dos meios para a comunicação dos homens.” (TOLSTOI, 2011:5)

A afirmação da identidade do fruidor se dá quando, no processo, ele está obrigado a se colocar de modo integral, racionalidade e sensibilidade, frente à situação de fazer escolhas. As profundas “mudanças de vida” operadas pela arte derivam da conscientização e da reflexão que a arte proporciona: Rainer Rilke (1875) (traduzido por Manuel Bandeira) chama a atenção para elas no poema

Torso arcaico de Apolo

Não sabemos como era a cabeça, que falta,

de pupilas amadurecidas. Porém
o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta
e brilha. Se não fosse assim, a curva rara
do peito não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.
Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.
Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela;
...pois ali ponto não há
que não te mire.
Força é mudares de vida.

A arte é agente da criação uma condição humana na medida em que é agente de transformação, tem um sentido utópico, de crítica do presente com vistas ao futuro, engendrando o sentido de aspiração. Hannah Arendt fala da beleza como fator de transcendência num mundo inundado por instrumentos:

[...] pois embora a utilidade das coisas comuns seja apenas um débil reflexo da permanência de que são capazes as mais mundanas das coisas, as obras de arte, algo desta qualidade – que para Platão era divina por assemelhar-se à imortalidade – é inerente a todas as coisas como coisas, e é precisamente esta qualidade, ou sua ausência que transparece em sua forma e as torna belas ou feias. [...] O mundo das coisas feitas pelo homem, o artifício humano constituído pelo homo faber, só se torna uma morada para os homens mortais, um lar cuja estabilidade suportará e sobreviverá ao movimento continuamente mutável de suas vidas e ações, na medida em que transcende a mera funcionalidade das coisas produzidas para o consumo e a mera utilidade dos objetos produzidos para o uso. (ARENDR, 2005: 186)

Na relação dialógica pressuposta pelo design entre a beleza e a adequação, à beleza está reservada a porção livre do processo e, à adequação, o comprometimento com os aspectos necessários e contingentes das condições que dão origem à criação.

A articulação do design com a arte parte da identificação da dimensão poética, isto é, a dimensão livre, na obra de design. Ao ajuizar o utensílio como belo, a estamos reconhecendo no design. Assim, o objeto utilitário só pode transcender nesta dimensão. A identidade e o caráter num objeto – a intenção – estão estampados na beleza, apesar dos compromissos com a adequação.

A reflexão de Schiller esclarece:

“O fundamento da beleza é, acima de tudo, a liberdade no fenômeno. O fundamento da nossa representação da beleza é a técnica na liberdade.” (SCHILLER, 2002: 85)

Ao interagimos com o design, vários tipos diferentes de experiência são sobrepostos: experiências práticas, lidando com o uso; experiências técnicas, lidando com a dimensão fabril; e experiências poéticas, lidando com a estética.

Nas palavras de John Dewey:

“Objetos de arte industrial têm forma – a qual, adaptada para seus usos específicos. Estes objetos têm uma forma estética, quer sejam tapetes, urnas, ou cestos, quando o material é de tal modo arranjado e adaptado que serve imediatamente ao enriquecimento da experiência imediata (não mediada) da pessoa que tem sua atenta percepção direcionada para ele. [...] Quando esta forma é liberada da limitação de uma finalidade especializada e proporciona uma experiência imediata e vital, esta forma é estética e não meramente utilitária.

É significativo que a palavra design tenha um duplo sentido. Significa projeto (proposta) e significa arranjo, modo de composição. O projeto de uma casa é o plano sob o qual ela é construída para servir aos propósitos de quem mora lá. O design de uma pintura ou romance é o arranjo dos seus elementos através dos quais ele se torna uma unidade expressiva percebida diretamente. Nos dois casos existe uma relação ordenada de muitos elementos constitutivos. A característica do design artístico é a “profundidade” das relações que vinculam as partes.” (DEWEY, 2005: 121, tradução nossa)

Na sua apreensão como objeto belo, o que deve ser considerado são os atributos do sistema plástico; a forma, os materiais, o modo como estão articuladas e

estruturadas as partes. Se este sistema emocionar, articulando o entendimento e a imaginação, é belo. (KANT, 2002)

2.2 Ver: caminho para uma estética não normativa – leitura crítica da obra de design como obra de arte

Existe uma grande dificuldade em refletir sobre os aspectos livres do design, ou seja, sobre os aspectos que não são contingentes, ou necessários; que fazem parte da linguagem do objeto, mas que são ignorados no enfrentamento da tarefa da crítica em design. O desafio aqui colocado é o de exercer o juízo reflexionante, quando se trata de design.

A leitura da obra de arte, de qualquer modalidade, é um ato proativo em que as qualidades racionais e sensíveis do fruidor, “sem que haja sobreposição de umas em relação às outras”, são convocadas a passear por um labirinto que tem diversos percursos possíveis e que vão se alterando conforme o caminhar. Os mesmos fatos não surtem os mesmos efeitos, e nem na própria pessoa se repetem. É o “infinito estético” descrito por Valéry.

Gadamer aponta para a reconstrução da obra pelo olhar. Ressalta que quem vê apenas a narrativa não viu nada da obra. É preciso construí-la.

“[...] Este é o espaço livre que a palavra poética deixa nesse caso e que nós preenchemos, seguindo a evocação lingüística do narrador. É semelhante nas artes plásticas. Trata-se de um ato sintético. Precisamos unir, reunir muita coisa. Um quadro lê-se, como se costuma dizer em alemão, como se lê uma escrita. Começa-se a decifrar um quadro como um texto. [...] Trata-se sempre de uma reflexão, de uma elaboração mental, quer eu me ocupe de figuras tradicionais da arte de até então, quer eu seja requisitado pela criação moderna. A tarefa de construção do jogo reflexivo está como exigência na obra como tal. (GADAMER, 1977: P. 45)

No percurso de olhar criticamente, a obra de arte é recriada. A crítica consiste, no caso do design, em um “projetar às avessas”. Partir de sensações facultadas pelo arranjo dos materiais e fazer o caminho de volta passando por intenções e

contingências, apreciando e avaliando, em uma primeira instância, o partido plástico que, no dizer de Lucio Costa, consiste na “escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores” (COSTA, 1995), ou seja, a estratégia artística a ser adotada.

Greenberg afirma que o gosto movimenta os afetos¹³ – gosto ou não gosto. (GREENBERG, 2002).

Na relação estética são trazidas à tona coisas conhecidas, que favorecem e promovem interligações entre o racional e o emocional do sujeito de maneiras novas. Nesse momento, a mágica se faz. A tensão entre o racional e o emocional é quebrada. “Você foi capaz de deixar que uma “coisa” – um objeto de arte – entrasse em sua vida e fizesse parte de você. Suas habilidades racionais e emocionais transformaram aquela “coisa” – a obra de arte – de modo que ela é sua num sentido único e especial” (FELDMAN, 1970: 364)

A capacidade analítica e crítica, como já foi dito, é adquirida, cultivada e se refina com a prática. O olho educado é fruto de investimento constante. Neste sentido, Gadamer afirma que “é preciso aprender que se tem inicialmente que soletrar cada obra de arte, depois aprender a ler e só depois começa-se a falar” (GADAMER, 1977: 73)

A poesia é uma forma de transformação da experiência empírica, e Artigas assinala: “a arte (...) é uma das formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana” (ARTIGAS, 1981: 46), como humana é a prerrogativa de transformar e se transformar – como afirma Shakespeare, “somos feitos da matéria dos sonhos” (“A Tempestade”, Ato IV, cena I).

13 “O termo afectividade é utilizado para designar a susceptibilidade que o ser humano experimenta perante determinadas alterações que acontecem no mundo exterior ou em si próprio. Falar de afetos é falar da relação.

A relação implica uma troca, em que se dá e se recebe, o que envolve sempre modificação dos elementos envolvidos. Nestas relações somos afetados pelos outros e afetamos-os. Os afetos que se estabelecem constroem a matriz da nossa vida pessoal e podem exprimir-se pelo amor mas também pelo ódio. A nossa sobrevivência psicológica funda-se nas relações interpessoais” (PAIS, 2010) Disponível em: www.filosofia.com.pt/trabalhos/emo_afectos.ppt

Esta “leitura” ou “interpretação” da experiência, que constitui poesia, transita nos diversos meios materiais. Uma leitura particular, carregada de imaginação, que, ao final, se universaliza. “Ora, um sentido se desenha na própria carne do objeto estético, [...] um signo nos é feito, o qual nos remete a si mesmo: para significar, o objeto ilimita-se num mundo singular, e esse mundo é o que ele nos dá a sentir.” (DUFRENNE, 2004: 25)

Usando da imaginação, podemos transitar na experiência de modo a transportar os componentes de um contexto para outro, de formas novas. Gadamer nos auxilia na compreensão deste conceito, valendo-se de Aristóteles:

“Que uma famosa citação da Poética de Aristóteles confirme o que digo: “A poesia é mais filosófica que a historiografia”. Enquanto a historiografia narra somente como aconteceu, a poesia conta-nos como sempre pode acontecer. Ela ensina-nos a ver o geral no fazer e no sofrimento humano. O geral é, porém, manifestamente a tarefa da filosofia e assim a arte, porque se refere ao geral, é mais filosófica do que a história. Este é pelo menos um primeiro aceno orientador que a herança antiga nos dá. [...]

A beleza, por mais inesperadamente que se possa apresentar, é como uma fiança de que com toda a desordem do real, com todas as imperfeições, maldades, equívocos [...], contudo o verdadeiro não jaz inalcançável, à distância, mas está ao nosso alcance. É função ontológica do belo cobrir o abismo entre o ideal e o real.” (GADAMER, 1977: 28)

Como mencionado ao tratarmos de autonomia, o sujeito autônomo é aquele dotado de independência e identidade, ou seja, “presente em si”, e a obra autônoma é aquela dotada de coerência e “elaborada rigorosamente em si”. Assim, temos a homologia entre o sujeito como totalidade e a obra como totalidade.

Refletindo sobre o processo de leitura crítica de uma obra de arte, lembramos as palavras de Giulio Carlo Argan: o crítico italiano comenta que o significado, na poesia, está na orquestração de todos os seus pormenores: estrutura, dimensão, cores, luz etc. A poesia não é apenas uma “tradução métrica de um conteúdo que poderia igualmente ser comunicado em prosa”; a escolha de cada elemento poético (silabas, palavras, pontuação) determina o resultado final. Assim também se passa no âmbito das artes visuais, e nós trazemos para o design. Então, a leitura não deve considerar a obra como uma “representação de algo (uma figura, um fato, uma

ação)”, o que a torna esquemática, mas como fenômeno, “em sua integridade de objeto”. Em outras palavras, a obra deve ser considerada como sistema.

“É preciso abordar a obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Num fenômeno, todos os fatos particulares que o constituem possuem um significado; nenhum deles pode ser acrescentado ou esquecido.” (ARGAN, 1999: 17)

Outra questão importante pontuada por Argan é a multiplicidade de significados de cada elemento da obra de arte, sua polissemia, fazendo dela fonte de muitas possibilidades de interpretação.

Trata-se de um caminho que se mostra diferente a cada vez que é percorrido, no sentido de que é um caminho não normativo, mas apoiado nas características colhidas da relação vivida com a obra, relação esta que se renova a cada contato.

2.3 Da leitura

Nesta perspectiva, propomos a ação da leitura da obra de design decomposta em quatro passos: reconhecer, descrever, apreciar e ajuizar.

Edmund Burke Feldman, no livro *Becoming human through art – aesthetic experience in the school*, de 1970, introduz uma metodologia de leitura no contexto de educação estética para crianças nas escolas americanas usando os quatro passos seguintes: descrever, analisar, interpretar e avaliar.

Na nossa versão, os passos “analisar” e “interpretar” de Feldman estão condensados na etapa “apreciar” e damos uma maior ênfase à etapa “reconhecer”, que ele escolhe deixar de lado. A “avaliação” de Feldman corresponde ao “ajuizar” da nossa proposta.

É muito importante assinalar que o processo de leitura é um fluxo contínuo onde as ações não se dão de modo estanque, separadas e cronologicamente dispostas em uma ordem predeterminada. Esta separação em etapas comparece aqui, com objetivo exclusivamente didático, numa tentativa de descrever e explicar o que se passa.

Matheus Gorovitz adotou um processo de leitura semelhante para o curso de Estética e História da Arte, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília, a partir de meados dos anos 1990.

Tivemos oportunidade de vivenciar este processo de leitura de obras, e seu aperfeiçoamento, durante os semestres de estágio docente e em disciplinas cursadas tanto no curso de Mestrado quanto no de Doutorado¹⁴.

Gorovitz, com a evolução da disciplina, cada vez mais passou a estimular o caráter pessoal da análise, tentando desviar de “receitas prontas” que pudessem tolher os alunos no ato de interpretar e ajuizar as obras propostas como exercícios, e que são as grandes vilãs quando se tratam de “metodologias” aprendidas nos cursos, quaisquer que sejam elas.

No seu plano de curso, oferece algo muito importante aos estudantes: um glossário contendo as normas de composição que podem auxiliar na descrição e na interpretação dos fatos plásticos¹⁵, bem como técnicas e recursos de objetivação do sentido geral intencionado.

Palavras como: centralidade, excentricidade, composição endocêntrica e exocêntrica, planaridade, profundidade, espaço vazio, lugar, tempo etc. no contexto artístico passam a fazer parte do vocabulário cotidiano dos estudantes, servindo como uma primeira ferramenta para a construção de um aprofundamento das suas reflexões. A busca pelas “razões” da obra demanda uma argumentação, auxiliada por um vocabulário mais rigoroso.

¹⁴ Ver plano de curso no anexo 2

¹⁵ Ver plano de curso anexo 2 p. 5 a 6

Feldman define a crítica de arte como o ato de conversar, falando ou escrevendo, sobre arte. Afirma que simplesmente ver filmes, pinturas ou edifícios não é suficiente. Não contentes, as pessoas querem falar sobre o que viram, comparar o que gostaram ou não gostaram e, frequentemente, conversar com amigos sobre arte leva a novas descobertas sobre as obras, de coisas que passaram despercebidas. Sintetizando: quem fala sobre arte, quer compartilhar experiências. (FELDMAN, 1970: 348, tradução nossa) Esse compartilhamento se faz melhor com o uso de um vocabulário mais rico, capaz de expressar reflexões de modo mais preciso.

Ana Mae Barbosa classifica o método de Feldman como um “método comparativo de análise de obras de arte” (BARBOSA, 2009), já que são trazidas para a “arena” obras de domínios diferentes, simultaneamente, com o intuito de facilitar o reconhecimento das sutilezas do que se quer discutir (arquitetura, pintura, escultura, desenho, design, cinema, fotografia etc.).

Greenberg comenta a importância da comparação para a ação de ajuizar:

“De modo geral, o juízo estético significa encontrar matizes e gradações, ou mesmo medidas – no entanto, sem uma precisão quantitativa, e sim com um sentido de comparação (e não há refinamento da sensibilidade estética sem a prática da comparação). A valoração estética pertence mais à ordem da apreciação e da ponderação do que da enunciação e de um veredicto – ainda que, muitas vezes, soe forçosamente como um veredicto, simples e direto, ao ser expressa em palavras”. (GREENBERG, 2002: 42)

Reconhecer

Na intenção de esclarecer os passos mencionados, podemos dizer que reconhecer tem aqui o sentido do entendimento do objeto onde está incluída a identidade do sujeito com o mesmo. O reconhecimento não tem o objeto como determinante na relação, mas prioriza o sujeito. Sujeito esse que é composto de racionalidade e afetividade: “O ‘reconhecimento’ passa pela via do afeto: [...] é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz pela amizade ou ódio dos que se destinam para a felicidade ou infelicidade”. (ARISTOTELES)

Em outras palavras, o reconhecimento é uma ação recíproca sujeito-objeto mediada pela afetividade. Um ato íntimo e solitário. Autônomo. Toda leitura de obra é uma escolha e por esse motivo passa ao largo da neutralidade. A escolha da parte a ser lida e analisada é uma escolha artística – estética.

Heidegger, no livro “A origem da obra de arte” abre uma janela para o esclarecimento do conceito de identidade quando fala do “comum pertencer”, situação em que “ser e pensar estão imbricados numa reciprocidade” e “que através deste recíproco pertencer-se fazem parte de uma unidade, da identidade, do mesmo”. Cabe aí ressaltar a reciprocidade como intersubjetividade, o que nos conduz ao entendimento do conceito de reconhecimento.

Segundo Gorovitz, Heidegger aborda o comum-pertencer de modos diferenciados, ora enfatizando o “comum”, ora enfatizando o “pertencer”. Quando enfatiza o comum, o comum-pertencer evoca o valor da comunidade em primeiro plano. Quando enfatiza o pertencer, é o valor e a singularidade do indivíduo (que pertence) que são sublinhados, vão para o primeiro plano. “Nesse caso impera a identidade na diferença, a mesma categoria pela qual Holderlin qualifica a essência da beleza.” (GOROVITZ, 2011: 6)

O estímulo para a fruição se faz a partir reconhecimento da obra como objetivação de si próprio (MARX, 1983: 57) e ocorre diante do reconhecimento afetivo que encaminha para os passos seguintes. As vivências e curiosidades do fruidor são determinantes desse momento: “É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária.” (BENJAMIN 1987: 81)

Descrever

Descrever, dar nomes ao que vemos, apontar os “fatos plásticos” e suas características. Fatos objetivos internos à obra. Simplesmente apreender com os sentidos e nominar o que está sendo apreendido.

Apesar da aparente isenção da atividade, na descrição, o fruidor ou crítico já faz escolhas. Nesta etapa, escolhe partes para descrever e o que é escolhido, de alguma forma faz parte da interpretação da obra, já que vai conduzi-la. Todas as compreensões subsequentes repousarão sobre esses fatos objetivos.

As descrições podem ser de várias naturezas: de natureza material, como descrição dos meios, das técnicas e dos materiais adotados; de natureza narrativa ou factual, como a descrição de situações, personagens, locais; ou de natureza formal como a descrição de formas e cores, texturas, profundidades, planaridades, direções, linhas, massas, figuras, fundos, proporções, dimensões, elementos, conjuntos, espaços, planos, cheios, vazios, divisões, “traçados reguladores”, movimentos.

Feldman aponta a etapa de descrição como um estágio de apaziguamento, de pausa. Este ato de parar para listar o que vemos com vagar e dar atenção aos detalhes que num olhar apressado nos passam muitas vezes despercebidos, em si, já nos aponta direções e sintoniza o nosso olhar.

Existem também, em geral, as informações como: Título da obra, local onde foi feita, data, nome do autor. Estes dados são importantes, mas a crítica pode prescindir deles. O que interessa mais são as relações que estão ocorrendo no momento da análise, e menos os propósitos históricos da obra, relativos à origem. Se existirem, não poderão ser ignorados, mas não devem cercear ou conduzir a análise.

Como o sentido artístico não se reduz ao sentido físico, engendrado pelo suporte ou pelos materiais, neste estágio, após ter sido feita a listagem dos elementos que foram vistos, prestando atenção em cada parte na busca da compreensão objetiva da obra, a ação é de tomar consciência da obra enquanto composição.

A compreensão objetiva é limitada à descrição. Agora interessa tentar enxergar a relação das partes entre si e com o todo. Ver como uma parte exerce influência na outra. Como se comporta o que vemos?

A partir do momento em que somos capazes de identificar as relações entre as partes numa composição (pelas disposições dela), a descrição do objeto deixa de ser apenas “material” e passa a ser a descrição de uma “obra”.

A obra de arte tem um caráter sistêmico. Gadamer refere-se a isto identificando a obra de arte com um organismo vivo: “uma obra de arte é realidade semelhante a um organismo vivo: uma unidade estruturada em si mesma. Isso porém quer dizer: ela tem seu próprio tempo” (GADAMER, 1977: 66); e Aristóteles define: algo é belo, quando “nada lhe pode ser acrescentado e nada lhe pode ser tirado” (ARISTÓTELES). Acrescentamos a esta reflexão o conceito de identidade: identidade como algo que permanece o mesmo a despeito dos fatores externos.

Gorovitz, em seu texto “Cidade e cidadania”, define a beleza e a emoção despertadas pela obra de arte como resultantes de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensada, conforme Deleuze e Guattari: “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. (DELEUZE; GUATTARI apud GOROVITZ, 2010: 8)

Os fatores que permitem reunir as partes do sistema e qualificar esteticamente o artefato são os artifícios artísticos da composição, definida também por Lucio Costa como um “conjunto de pontos, linhas, planos, volumes ou cores dispostos de acordo com certas normas e visando a um determinado objetivo plástico”. É ainda Lucio Costa que repertoria os elementos de conectividade. São eles:

1. Cadência – espaçamentos iguais repetidos uniformemente;
2. Ritmo – espaçamentos ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados;
3. Relação – confronto entre duas partes;
4. Proporção – equivalência ou equilíbrio de duas relações;
5. Comodulação – conjunto das proporções das partes entre si e com relação ao todo;
6. Harmonia – subordinação de todas as partes a determinada lei;
7. Dissonância – rompimento da harmonia;

8. Eúritimia – modulação harmônica integrada em ritmo perfeito;
9. Modenatura – modo particular como é tratada plasticamente cada uma das partes da composição;
10. Simetria / assimetria;

Gorovitz acrescenta ainda, conforme seu plano de curso ¹⁶ :

11. Centralidade / excentricidade;
12. Composição endocêntrica (ordenamento físico e espacial subordinado a um centro em torno do qual a composição se organiza – hierárquica);
Composição exocêntrica (ausência de um centro ordenador da composição – Ausência de hierarquia entre os componentes);
13. Planaridade: Afirmação da superfície da tela (os objetos estão ordenados em camadas paralelas ao plano da tela);
14. Profundidade: Negação da superfície da tela;
15. Espaço / tempo enquanto categorias de estruturação plástica;
16. Lugar: intervalo entre as coisas, espaço finito cujos limites coincidem com os limites das coisas – espaço relativo. Vazio: receptáculo dos lugares, espaço contínuo e infinito absoluto no qual os corpos ocupam determinada posição estas categorias de espaço correspondem às de tempo: Tempo absoluto / relativo;
17. Pictórico: valorização das manchas de cor e claro-escuro; diluição das fronteiras entre os objetos motivando a ligação entre as formas. Cheios e vazios comparecem com igual importância;
18. Linear: valorização da linha de contorno para objetivar na separação espacial entre os objetos, fundo e forma são entidades autônomas: “A primeira apresenta as coisas tal como são, a segunda tal como aparecem”. Wölfflin, H. Princípios fundamentais da história da arte;
19. Axialidade: articulação por meio de eixos (numéricos ou fenomênicos);
20. Em se tratando de leitura de obra arquitetônica, atenção especial deverá ser dada à natureza da composição (central ou linear), à estrutura, ao espaço, à escala, às aberturas, observando-se o correspondente potencial expressivo.

¹⁶Anexo 2

Apreciar

A partir da descrição e da identificação das relações plásticas que estão na própria obra ocorrem as conexões com a subjetividade / afetividade do fruidor, bem como as ligações das suas ideias entre si e com as observações já realizadas sobre a obra.

Como podemos reunir as partes a partir de uma ideia, ou traduzir em palavras a ideia ou o conceito que está contido na obra de modo disperso?

Na apreciação, o objeto pode ser qualificado, então, como forma significativa: os significados são decodificados pela leitura sensível da forma: “quando falamos da essência do design, não estamos falando de algo que está por detrás das aparências, mas da aparência mesma.” (SCRUTON, 1983 apud MAÑÀ, in CAVALERA, 2007: 68 – tradução nossa)

Sintetizando esta ideia: na forma significativa artística encontra-se expressa e materializada a essência do projeto.

Podemos refletir sobre o diálogo que se instaura entre a obra “que fala aos sentidos e ao intelecto” e o fruidor na busca da construção de um sentido.

Aqui destacamos o papel da imaginação ou, como apontado por Kant, o acordo entre a imaginação e o entendimento. (KANT, 2002)

Heidegger observa a importância da imaginação no percurso da experiência estética: “Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar. [...] Quando a imaginação é “despertada” ou estimulada perante uma obra de arte, dá-se a “abertura do sentido” da obra, e revela-se o mundo contido nela.” (HEIDEGGER, 1985: 35)

O expediente da comparação com outras obras destaca sutilezas e mostra outras formas de responder ao mesmo desafio, utilizando vários tipos de discurso e diferentes recursos plásticos. (GREENBERG, 2002)

O processo de leitura consiste em um exercício de distanciamento que é promovido pela autonomia da obra garantida pela composição como suporte de significados gerais. Este exercício se alterna com um exercício de aproximação, conforme aponta Gadamer:

Na experiência estética, há um distanciamento, ora maior ora menor, em relação a esse EU. [subjeto] O indivíduo passa a ser tão objetivo quanto em seu raciocínio, o que igualmente requer um distanciamento em relação a esse EU particular. Em ambos os casos, o grau de objetividade depende da amplitude do distanciamento. Quanto maior – ou mais “puro” – o distanciamento, mais estrito (ou seja, mais apurado) passa a ser o gosto ou raciocínio. Tornar-se mais objetivo no sentido referido significa tornar-se mais impessoal. [...] Aqui, ao tornar-se mais impessoal, o indivíduo se assemelha mais a outros seres humanos [...] e, portanto, fica mais próximo de ser um representante da humanidade, alguém capaz de representar mais adequadamente a espécie. (GADAMER, 1977: 57)

Greenberg refere-se ao distanciamento como condição para a experiência estética:

“... A experiência estética requer, por sua amplitude e intensidade, que você se torne um receptor distanciado e, portanto, objetivo, cada vez mais objetivo. (“Receptor” não tem a conotação de passivo nesse caso.) O transmissor – o artista, o escritor, o compositor, o ator ou o cantor – deve também objetivar a si próprio, ainda que por via indireta. Precisa ser subjetivo para dar o primeiro passo; precisa de diversas coisas que lhe são singulares e peculiares: seu temperamento, sua autobiografia, sua privacidade” (GREENBERG, 2002: 57)

Ajuizar: a forma da finalidade sem fim

Na etapa de ajuizamento é preciso decidir / escolher o que os outros estágios da observação querem dizer. Aventurar-se na procura e na construção dos diálogos que ocorrem entre sujeito e obra. A pergunta que se faz neste momento é: O que a obra nos diz?

Nesta etapa são requisitadas a inteligência, a sensibilidade e, principalmente, a coragem. Coragem de se expor e de arriscar uma estratégia interpretativa totalmente pessoal. É a parte mais difícil, mas também a mais gratificante e criativa. (FELDMAN, 1970)

Trata-se de saber e assumir fazer escolhas. Argumentar acerca das motivações das mesmas. Isto só é possível quando a pessoa tem autonomia e não depende da opinião dos outros para se posicionar. Tem a coragem de se colocar diante do incerto, apoiando-se apenas nas suas “disposições” internas.

Diferente da descrição objetiva, a interpretação é mais aberta, cheia de possibilidades. Clive Bell adverte que “em estética pura, só interessa considerar a nossa emoção e o seu objeto. Para os fins da estética, não temos o direito nem a necessidade de espreitar atrás do objeto o estado mental de quem o criou.” (BELL, 2009: 24)

A partir da compreensão, são geradas múltiplas interpretações. Mas importa dizer que há que se ter atenção para, na “viagem” do ato interpretativo, não deixar a obra em si de lado.

Os desenvolvimentos infinitos de Paul Valéry nos trazem a noção do desejo. Desejo este que ocorre de diferentes maneiras no humano. Existe o desejo que é regido pelas necessidades naturais da nossa condição animal e que se findam assim que essas necessidades são satisfeitas, como, por exemplo, a fome e a sede.

Existe também um outro desejo, que é mediado pela nossa condição propriamente humana, natureza lapidada, que é um desejo de satisfazer a necessidade de fruição, e esse não se esgota. É o “desejo de desejar”.

Também Kant define a beleza como “finalidade sem fim”. A ação artística afirma e objetiva (traz para o mundo) esta identidade humana.

Sobre a ordem das coisas práticas, aquelas que se prestam aos usos esperados, ou seja, são adequadas e, em oposição, sobre a ordem das coisas estéticas, Paul Valéry explica:

“A maioria de coisas que percebemos motivam uma reação no sentido de retornar ao estado anterior ao fato que motivou a sensação. Esta tendência finita constitui a ordem das coisas práticas.

Há outros efeitos das nossas percepções que são opostas: elas despertam em nós o desejo, a necessidade de mudanças de estado que tendem a conservar, ou reencontrar, ou reproduzir as percepções iniciais.

Se tenho fome, farei o que necessário para anulá-la. Mas se o alimento é delicioso, esta delícia desejará se perpetuar ou renascer. A fome nos força a abreviar a sensação, a delícia desenvolverá uma outra; e estas duas tendências compõem independentes, para que o homem aprenda a refinar seu alimento e comer sem fome.

Isto vale igualmente para o amor; aliás, a toda espécie de sensação, a todo modo de sensibilidade onde a ação consciente intervém para restituir, prolongar ou fazer crescer o que a ação reflexa faz para abolir.

A vista, o tato, o olfato, o ouvido, o movimento, o falar nos induzem a retardar as impressões que elas nos causam, a conservá-las ou renová-las.

O conjunto destes efeitos de tendência infinita constitui a ordem de coisas estéticas.

Isto que chamamos «Obra de arte» é o resultado de uma ação cuja finalidade finita é a de provocar em alguém desenvolvimentos infinitos.” (VALÉRY, 1934: 1342-1344, grifo nosso).

A partir da sua sensibilidade construída pela exposição à arte, o sujeito pode exercer o juízo de gosto.

O juízo de gosto considera apenas as qualidades intrínsecas ao objeto, isto é, a forma, o caráter da materialização. As outras qualidades, extrínsecas, são úteis a

outros tipos de juízo: Adequado ou inadequado (juízo prático), verdadeiro ou falso, autêntico (juízo lógico) etc.

Partimos do pressuposto de que a forma (plástica) é significativa, ou seja, uma forma (objeto) que subsume um sujeito (consciência). Esta relação sujeito-objeto se exterioriza ou se materializa pela linguagem que será de natureza empírica ou pré-reflexiva, prática, lógica ou poética. A linguagem é o modo pelo qual se materializa o conhecimento¹⁷.

O conhecimento pode ser pré-reflexivo (doxa) ou reflexivo (episteme). O conhecimento pré-reflexivo é imediato, referente à espontaneidade. Pode se expressar na forma de uma opinião, ou um palpite. Em geral, quando nos encontramos na presença da obra pela primeira vez, no primeiro momento, é a espontaneidade que se faz presente, e nos leva para os próximos estágios. Já o conhecimento reflexivo é mediatizado pela razão, ou seja, se expressa na forma de um juízo – é o espontâneo mediado pelo racional.

O juízo não qualifica uma obra de modo impessoal, mas segundo uma visão particular, parcial. Opera segundo valores próprios do sujeito e do modo com que se relaciona com o objeto.

O espaço do ajuizamento de gosto é, como Kant define, o espaço do entendimento a serviço da imaginação. (KANT, 2002)

Opinar e ajuizar

Para situar o gosto (opinar) e o juízo de gosto (ajuizar) é importante sublinhar as diferenças entre as duas coisas. Mas, ao diferenciar opinar e ajuizar, importante é não opor duas formas de conhecimento antitéticas; elas coexistem e uma depende da outra. O juízo não pode prescindir das formas de sensibilidade inatas.

Marc Jimenez faz esta ponderação

¹⁷ "...a linguagem é tão velha quanto a consciência: a linguagem é a consciência prática, a consciência real, que existe também para os outros homens e que, portanto, começa a existir também para mim mesmo [...]" (MARX, 2007: 53, grifo nosso)

“O juízo de gosto é exatamente um juízo ao mesmo tempo reflexionante e universal. É claro que não se trata do simples gosto ligado aos sentidos, em que cada um é livre de conceber se o que sente lhe causa prazer ou dor, se isso é agradável ou não. Esse juízo permanece sempre subjetivo. Kant fala do gosto ligado à reflexão, aquele que determina, por exemplo, o juízo do belo. Este juízo é subjetivo, sem conceito – se houvesse um conceito de belo ele se aplicaria imediatamente a todo mundo – e contudo ele é universal: “Se se julgarem e apreciarem os objetos apenas através de conceitos, perder-se á toda representação de beleza. Não pode, portanto, existir uma regra através de cujos termos alguém possa ser obrigado a reconhecer algo como belo.” (JIMENEZ, 1999: 122)

Caygill explica a distinção entre o juízo reflexionante e o juízo determinante:

“Quando o universal é dado e o particular subsumido nele pela faculdade de julgar, então o juízo é determinante; quando só o particular é dado e o universal tem de ser procurado pela faculdade de julgar, então o seu juízo é reflexivo” (CAYGILL, 2000: 206)

O fator de escolha é inerente a todas as formas de juízo, escolhemos afirmar que algo é bom ou mau, certo ou errado, belo ou feio. Daí a distinção entre juízos reflexionantes e determinantes.

2.4 O juízo reflexionante e o design

Os aspectos contingentes e necessários são aqueles aspectos com os quais lidamos obrigatoriamente, na vida e no projeto. Eles estão presentes para satisfazer às exigências relativas ao uso, aos condicionantes, tanto programáticos quanto tecnológicos. Estas dimensões – prática, técnica e funcional –, somadas à dimensão histórica, não são desprezadas, são coagidas, enquanto que a dimensão estética é livre.

Os aspectos livres são objeto de escolha, pois podem ser resolvidos de uma maneira ou de outra, e neles “a arte intervém, e opta” (COSTA, 2005). Um exemplo é o partido, ou seja, a “estratégia” artística escolhida para o arranjo dos componentes de um projeto, aspecto onde o projetista tem a prerrogativa de decidir

O juízo reflexionante só pode ser exercido a partir do reconhecimento da poética – aspecto livre- presente no design que nos faz capazes de uma leitura como obra elaborada rigorosamente em si, e, portanto, autônoma na sua essência (COSTA, 2005).

Bruno Munari faz uma comparação entre a leitura de uma poesia e a de um telegrama. Ele afirma que um poema não se lê como um telegrama, pois necessitamos desvendar aquele conjunto de palavras que têm um componente de “associação livre”. (MUNARI, 2008)

A noção de conhecimento sensitivo, proposta por Baumgarten, pressupõe a separação entre sujeito e objeto. Nesta acepção, o objeto de conhecimento antecede o sujeito, cuja prerrogativa seria a de ter acesso ao objeto pela via do sensível. Esta postura é revista por Kant quando propõe a estética como crítica do juízo e introduz, deste modo, o sujeito sensível como fator determinante.

Mais tarde, Heidegger situa a obra de arte como fator constitutivo do ser do ente. O ser se constitui em presença da ação do ente, Dasein¹⁸, ser-aí. A relação estética acontece entre sujeito e objeto na medida em que este objeto se qualifica pela técnica de objetivação, isto é, o objeto é passível de qualificação estética, (é belo) na medida em que estabelece um sistema plástico singular, coerente e inteligível, decodificável.

A técnica de objetivação, facultada pela composição, torna-se, assim, um objeto de reconhecimento – uma linguagem, porque permite se reconhecer a si, ocorre um espelhamento – construção da sua própria autoimagem. Na obra de arte o sentido pode ser inferido a partir da composição plástica.

¹⁸ “o termo alemão dasein, de difícil tradução, resulta da combinação da partícula da (ai) com o verbo sein (ser), de onde resulta a noção do ser-aí, estar-aí, estar-presente, existir; o termo adquire significação muito singular e relevante relevante na obra de Heidegger, em que designa o modo de ser de um ente em específico, a saber, o ser humano enquanto existência lançada no mundo, sem finalidade intrínseca e sujeita à facticidade, mas aberta à doação de sentido por parte do ser; em termos Heideggerianos, o Dasein é o único ente que existe, pois a existência é seu modo de ser peculiar, caracterizado pelo cuidado e pela temporalidade. (GIACOIA JR.: 2006, 54)

A identidade – engendrada pela racionalidade da estruturação das partes (caráter sistêmico) – existe e permite este reconhecimento (por sua vez, função da alteridade). “O termo reconhecimento refere-se àquele passo cognitivo que uma consciência, já constituída idealmente em totalidade, efetua no momento em que ela se reconhece como a si mesma em outra totalidade, em outra consciência”. (HEGEL apud HONNETH, 2003, p. 63)

O papel da arte como agente de transformação e reconstrução está diretamente ligado ao processo de reconhecimento intersubjetivo que se dá nesta relação. O reconhecimento afetivo.

O maior ganho que se pode ter na crítica de arte/ design/ arquitetura é a ampliação da satisfação que as obras podem trazer.

CAPÍTULO 3

Análise de casos da Coleção de “Dona Lina”

Para exemplificar o sistema de trabalho sugerido no primeiro capítulo faremos leituras de objetos fotografados da coleção de Lina Bo Bardi, carinhosamente chamada pelos que a conheceram na Bahia, de Dona Lina. Faremos igualmente a leitura de objetos projetados pela arquiteta, comparando com obras de outras modalidades artísticas.

As obras, da coleção, utilitários artesanais, integram o acervo do Museu de Arte Popular da Bahia (Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC). As peças foram objeto da nossa curiosidade e encantamento, desde o primeiro contato com o livro “Tempos de grossura”, de Lina Bo Bardi.

A partir disso houve da nossa parte um crescente interesse em torno da arquiteta e de todo o universo do artesanato utilitário (Figuras 17 a 22).

Visitamos o Museu, antes da abertura ao público, graças ao apoio da Superintendência da Secretaria de Patrimônio Histórico da Bahia, SIGLA, e autorização especial do Diretor do IPAC/ BA – Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – Sr. Frederico Mendonça, no ano de 2007/ 2008. Observamos o que podia ser visto da coleção, cerca de mil peças, que se encontravam num depósito no centro histórico de Salvador, o Pelourinho, numa belíssima casa, o Solar Ferrão, na rua Gregório de Matos, onde selecionamos e fotografamos as peças para os estudos de caso (Figuras 23 a 25).

Entrevistamos a dedicadíssima “guardiã” do acervo a museóloga Sra. Mary Rodrigues do Rio, bem como a Sra. Ana Liberato, diretora de Museus do IPAC em Salvador. As informações prestadas gentilmente por Dona Mary, nos deram conta da situação abandono pelo poder público, de tal acervo ao longo dos últimos 45 anos, a partir do golpe militar de 1964, bem como da inexistência de qualquer documentação ou inventário do Acervo.

“A coleção não está catalogada. Toda documentação foi extraviada quando os militares vieram...não sobrou nada...” informou-nos a museóloga.

Posteriormente à nossa visita, no mês de março de 2009 finalmente foi inaugurada no Centro Cultural Solar Ferrão, em Salvador, a exposição “Fragmentos: Artefatos

populares, o olhar de Lina Bo Bardi"¹⁹. Essa mostra veio trazer ao público a oportunidade de ver cerca de 800 objetos dos aproximadamente 2000 coletados por Lina²⁰, que estavam guardados desde 1965. No mesmo ano de 2009, foi realizado um evento em Salvador cujo tema central foi a produção de Lina Bo Bardi e suas repercussões, o DOCOMOMO²¹ - 50 anos de Lina Bo Bardi - Na encruzilhada da Bahia e do Nordeste.

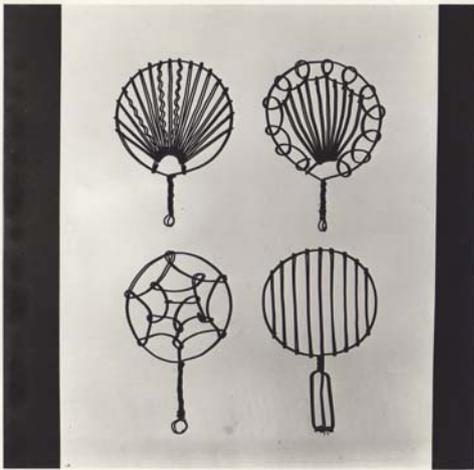
Este acervo foi escolhido como a principal fonte de dados para as leituras e análises de objetos neste trabalho, sendo utilizado como ponto de partida para as análises propostas.

Outro fato surpreendente foi a informação da inexistência de ligação institucional entre a porção documental (fotos e textos) do acervo de Lina Bo Bardi que está em São Paulo, no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi e esta coleção, fato que nos causou grande estranhamento. Estivemos no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, pouco antes do seu fechamento para reformas em 2007. Do Anexo 6 fazem parte a documentação composta de artigos em jornais e periódicos e de imagens a que tivemos acesso na época, referente à coleta de objetos utilitários artesanais bem como exposições, museus e design.

¹⁹ Ver anexos 3 e 4

²⁰ Ver Anexo 5

²¹ DOCOMOMO em Salvador, 50 anos de Lina Bo Bardi - Na encruzilhada da Bahia e do Nordeste, de 02 a 05 de dezembro de 2009 na FAUFBA, conforme documentado no site do evento: <http://www.docomomobahia.org/wwwlinabo50.swf>



Figuras 17 a 22 – Objetos da Coleção de Lina Bo
Fonte: Acervo de imagens do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi – São Paulo



Figura 23 - Coleção de peças em cerâmica – IPAC
Figura 24 – Coleção de peças em cerâmica – IPAC
Figura 25 – Carranca em madeira - IPAC
Fonte: Arquivo da pesquisadora

Infelizmente o instituto permaneceu fechado durante todo o período subsequente, os quatro anos do desenvolvimento da nossa pesquisa.

Faremos uma aproximação gradual à coleção, primeiramente situando Lina Bo e a sua coleção em relação a outras coleções de arte popular brasileiras. Em seguida, passaremos às leituras.

3.1 Os protagonistas históricos

Desde o início desta pesquisa, vimos três personagens saltarem do cenário, associadas ao tema: Mario de Andrade (Figura 28), Lina Bo Bardi (Figura 26), e Aloísio Magalhães (Figura 27). Identificamos nos três vários traços comuns: além da contribuição teórica são artistas, educadores e colecionadores.



Figura 26 – Lina Bo Bardi Fonte: FERRAZ, 1993

Figura 27 – Aloísio Magalhães

Figura 28 – Mario de Andrade Fonte: BATISTA, 2004

O compromisso de todos eles com as questões de ensino e a formação artística os tornam referências importantes para os objetivos desta pesquisa. Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães, além do vínculo com as questões ligadas ao design, são fundadores de escolas de design.²² Mario de Andrade transita na área correlata do desenho, além da arte-educação. No percurso do reconhecimento da produção artística brasileira, foram protagonistas importantes cada um à sua maneira.

Salles, no livro de Zanini, “História Geral da Arte no Brasil” traça com muita propriedade o percurso dos estudiosos da cultura popular no Brasil, assunto que desde o século XIX já fazia parte das temáticas de pesquisas, introduzida pelos alemães e ingleses.

Comenta o papel de João Ribeiro, que em 1913, ministra curso de folclore na Biblioteca Nacional, tratando quase exclusivamente da literatura oral. Em 1925, foi Amadeu Aguiar quem deu atenção pela primeira vez aos objetos materiais, bem como a criação de museus e o mapeamento da arte popular, na sua proposta de criação da Sociedade Demológica. (SALLES in ZANINI, 1986: 1051) Somam-se a estas, as atividades do professor Ariosto Espinheira, que publicou em 1938, “Arte popular e educação”.

3.1.1 Mario de Andrade

A tentativa de compreensão a identidade brasileira materializada na expressão artística, caracteriza os estudos de Mario de Andrade (Figura 28), que empreendeu viagens de estudos pelo norte do Brasil a partir de 1927 e pesquisou as manifestações artísticas expressas na música, dança, artes visuais e artesanato (Figuras 29 e 30).

A cultura material não fazia parte dos temas de interesse principal de Mario de Andrade, tendo ele centrado sua atenção mais na documentação da cultura imaterial.

22 Ver NIEMEYER, 1998: 63 e 89.

“ Quanto à coleta de objetos, seria mais tardia e realizada com menor empenho. Não se pode esquecer que os estudos disponíveis tratando de folclore no Brasil, na época, eram obra de escritores que se interessavam pelos costumes, lendas, poesias e cantos, raramente considerando a cultura material. O artefato pouco entrava em consideração.” (BATISTA, 2004: 26)

Em 1938, Mario de Andrade, com sua equipe, promoveu a viagem pelo Nordeste e Norte do Brasil, a chamada Missão Folclórica Paulista, que tinha como objetivo recolher peças de artesanato e registrar músicas folclóricas. A equipe era composta por Luis Saia, arquiteto, chefe e encarregado das pesquisas; Martin Braunwieser, músico; Benedito Pacheco, técnico de gravação; Antonio Ladeira, auxiliar. As peças recolhidas em vários estados do Nordeste e Norte iniciaram o acervo do Museu folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo e tinham um foco específico: “coleccionar objetos e instrumentos ligados a fatos musicais.” Posteriormente foram adquiridas pela Universidade de São Paulo em 1968 e reunidas no IEB–USP – Instituto de Estudos Brasileiros. (BATISTA, 2004) Em 1955, Mario de Andrade escreve:

“Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornara ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade. (Mario de Andrade, Aula Inaugural, curso de filosofia e história da arte, centro de estudos folclóricos, GFAU – São Paulo, 1955)

Mais tarde, também no Brasil, foi interesse de uma parcela de estudiosos que se autodenominou de “folcloristas”: intelectuais engajados entre outras coisas na associação entre o “nacional” e o “popular”. Os folcloristas estiveram envolvidos a partir de 1947, inclusive institucionalmente nessa causa, com a fundação por exemplo da Comissão Nacional do Folclore. (VILHENA, 1997)

A partir de um certo momento (década de 1920) os utilitários começam a interessar como documentação do modo de vida das populações e também pelo seu valor

plástico. Como exemplo desse tipo de apreciação temos o emblemático texto sobre a rede de dormir de Luís da Câmara Cascudo de 1953.

O folclore como campo de pesquisa, se associava, na origem²³, em grande medida à transmissão oral das tradições preservadas por camponeses (folk), e à sua sabedoria (lore), e se tornou com o tempo um campo de pesquisa estigmatizado, como adverte Vilhena:

“O relativo sucesso que os folcloristas obtiveram na criação de agências estatais dedicadas à preservação da nossa cultura popular não foi acompanhado pelo desenvolvimento de espaços dedicados ao estudo do folclore no interior das universidades. Pelo contrario, no plano dos estereótipos, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista. Desta forma, os estudos de folclore são frequentemente vistos como uma disciplina menor ou como um recorte temático inadequado, praticados fora das instituições universitárias por diletantes.” (VILHENA, 1997: 22)



Figura 29 – Moringa de cerâmica com brasão do Imperio, sec. XIX
Figura 30 – Chapéu tipo palheta, anos 20
Fonte: Batista, 2004

3.1.2 Aloísio Magalhães

Na década de setenta, o designer Aloísio Magalhães, foi outro a se ocupar do mesmo tema, mas com um viés mais ligado a políticas públicas, visando a um

²³ Ver VILHENA, 1997: 24

desenvolvimento social e econômico, tendo documentado objetos utilitários e criado o CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural, na Universidade de Brasília. O Centro tinha como finalidade “registrar, e impulsionar atividades culturais caracterizadas por seus bens culturais vivos”, entendidos como “o trato da matéria prima, as formas de tecnologia pré-industrial, as formas do fazer popular, a invenção de objetos utilitários”, valorizando assim a alma brasileira expressa na cultura material. (MAGALHÃES, 1997: 120) Aloísio Magalhães acreditava no potencial das comunidades e na possibilidade dessas coletividades crescerem econômica e tecnologicamente dentro da sua realidade local. As ações de Aloísio neste campo, estiveram vinculadas à sua atuação enquanto “gestor público”, paralelamente à sua atuação como designer gráfico.

3.1.3 Lina Bo Bardi

A arquiteta Lina Bo Bardi, na década de 1950 e 1960, realizou igualmente, viagens ao nordeste do Brasil com intenção de recolher e analisar objetos capazes de documentar as referências consideradas autênticas da expressão da identidade brasileira. Diferente da pesquisa de Mario de Andrade, seu interesse era marcadamente pelos objetos de uso cotidiano.

Sobre a obra e a personalidade de Lina, Olívia de Oliveira afirma:

“Sua obra extrapola os limites da arquitetura para atingir outros domínios disciplinares tal como o das artes, da filosofia, da antropologia, da literatura ou da psicanálise. Esse personagem multifacetado dedicou-se com incrível desenvoltura ao design de móveis, objetos, jóias, figurinos e cenários para cinema e teatro, agenciamento de interiores, exposições, museologia e vitrines, à teoria e à crítica, ao ensino e ao periodismo, ao paisagismo e às artes plásticas. Tal liberdade em confrontar-se a diversas situações e em assumir diferentes identidades é a própria conquista da condição do interminável. (OLIVEIRA, 2006: 15)

Na sua atuação multidisciplinar e bastante bem documentada, o diálogo entre as diversas modalidades artísticas é uma constante bem como o caráter de simultaneidade e multiplicidade de expressões.

3.2 A coleção de objetos - Documentação Nordeste

O conjunto de objetos reunido por Lina foi exposto em 1963 (Exposição Nordeste), inaugurando o Museu de Artes e Artesanato Populares da Bahia – Museu do Unhão, em Salvador, iniciativa considerada subversiva e coibida pelo regime militar. Atualmente é acervo do Museu de Arte Popular da Bahia – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, depois de ter feito parte do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. (BARDI, 1994: 36).

Lina fala da fundação de seu museu:

“ Pensei no conjunto do Unhão, cuja construção data do século XVI, que Martim Gonçalves tinha-me mostrado em '58 quando pensava instalar nele uma dependência da Escola de teatro. Consegui do Governo do Estado a desapropriação e a verba necessária à restauração, e oito meses depois, em marco de '63 o conjunto estava praticamente pronto; nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, Centro de Documentação de Arte Popular (não Folklore) e centro de estudos técnicos visando a passagem dum pré-artesanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do País. Em novembro do mesmo ano o Museu inaugurava a I grande exposição de Arte Popular do Nordeste e a exposição Nordeste, coletiva de artes plásticas dos artistas da Bahia, Ceará, Pernambuco, e do Centro de Cultura Popular do Recife. O Museu de Arte Popular do Unhão pertencia ao Museu de Arte Moderna da Bahia e tinha como programa o levantamento de artesanato (pré-artesanato) popular de todo o país.” (Lina Bo, Cinco anos entre os brancos, Anexo 6)

O objetivo de Lina Bo ao recolher estas peças era o de compor uma coleção com objetivos educacionais, que foi reunida com o propósito de ser uma referência para as pessoas em geral e também para os designers e arquitetos da época educarem o seu olhar com o objetivo de projetarem de modo mais identificado com o Brasil e sua cultura de base.

O trabalho e pensamento de Lina Bo Bardi se destaca no que tange à valorização do cotidiano e da sua estética ou seja do reconhecimento da dimensão sensível, da poesia presente nos objetos utilitários, aproximando arte e vida.

Antonio Risério, intelectual baiano, comenta:

“Em Lina, vibrava ainda o sonho dadaísta-surrealista. A expolsão das fronteiras da arte, a utopia vanguardista da fusão arte/vida, a emergência e a realização de uma humanidade artística. Caminharíamos de qualquer forma em direção ao advento de uma sociedade estética, “schilleriana”. E aqui topamos de chofre com o comunismo integral de Lina. Um dia, numa sociedade sem classes, não mais teríamos uma categoria especializada em criação artística. A arte perderia sua aura, seu caráter diferencial, para ser apenas a manifestação palpável da necessidade estética de todo ser humano.” (RISÉRIO, 1995: 118)

Lina Bo Bardi foi pioneira em muitos sentidos, um dos mais importantes, a iniciativa de recolher objetos utilitários com a intenção de ensinar design.

Esta coleta de artesanato utilitário para a promoção da arte educação através do design, do artesanato utilitário e da arte popular é o que nos interessa mais.

Entendemos este fato como uma expressão da compreensão da arquiteta de que um objeto de artesanato utilitário tem um viés artístico e que pelo fato de estar contextualizado, inserido no universo popular - os bens apresentados faziam parte da vida de todo mundo - a apreensão destes objetos e dos sentidos associados a eles se daria “direto no afeto”, fazendo da aprendizagem algo também a serviço da auto-estima.

Lina acreditava na possibilidade de um design genuíno nascido das raízes e dos fazeres populares brasileiros. Para ela, esta coleção, não teria um valor apenas documental, mas primariamente didático, a serviço da aprendizagem significativa, “museu vivo” no sentido de engendrar uma relação dinâmica e em conexão direta com o público e sua cultura. O museu alimentaria a escola, e vice-versa:

“O assunto central poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo o material artesanal antigo e moderno existente em cada país, na criação de um grande museu vivo, um museu que poderia se chamar de Artesanato e Arte Industrial e que constituísse a raiz da cultura histórico – popular do país. Esse museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que

foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem [...]” (BARDI, Arte Industrial, 1958, Anexo 6)

Curiosamente, Mario de Andrade já sonhava com um museu bastante próximo do que foi mais tarde implantado por Lina Bo Bardi:

“ ...e o povo brasileiro em seus costumes e usanças e tradições folclóricas, pertencendo `a própria vida imediata, ativa e intrínseca do Brasil... imagine um museu etnográfico fornecendo modelos de decoração, processos de fazer rendas, chapéus de palha, etc. Não é só expor (a coisa esta me doendo...) mas agir.” (ANDRADE, 1981: 61)

A escola museu de Lina Bo Bardi, faz alusão à consciência do inacabamento do ser humano, ou seja, à capacidade humana de aprimoramento de si. Relembro Guimarães Rosa, no Grande Sertão: Veredas:

“...mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não estão terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra de montão.” (Rosa, 2001: 21)

Lina tinha uma visão engajada do design, focada na dimensão ética, política e social, permanecia identificada com o modernismo mas enraizada na experiência da arte popular tentando “harmonizar a base cultural do passado e a riqueza e a vitalidade da cultura popular com o projeto moderno de criar novas formas para uma nova sociedade”. (MONTANER, 2001: 13)

3.3 Acervos de arte popular

O Brasil tem algumas coleções importantes de arte popular²⁴. No Rio de Janeiro, o Museu do Folclore Edson Carneiro – RJ pertencente ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico Nacional) abriga uma coleção com peças de todas as regiões, figuras moldadas em barro, brinquedos, indumentária, instrumentos de trabalho. Os objetos do cotidiano estão presentes, mas o olhar que faz a costura do que está

²⁴ Vicente Salles traça um panorama bastante completo do artesanato no Brasil no Livro “Historia geral da Arte no Brasil” de Walter Zanini, vol. II, paginas 1037 a 1073.

exposto, privilegia o caráter tecnológico dos objetos e destaca seu valor utilitário. A exposição destes está organizada em ambientes construídos para representar as relações do homem com os ofícios (Figura 32) e a produção dos seus meios de vida.

Outra coleção que merece destaque é a do Museu Casa do Pontal, também localizado no Rio de Janeiro. O acervo, recolhido e organizado pelo designer e colecionador francês radicado no Brasil Jacques Van de Beuque, é constituído de peças, em sua maioria figuras moldadas em barro e esculturas em diversos materiais. A coleção registra variados aspectos da cultura e da vida cotidiana do brasileiro, reunidos pelo seu viés antropológico. Destacam-se as figuras de Mestre Vitalino (Figura 31), Nho Caboclo, Adalton (Figura 33), entre outros.

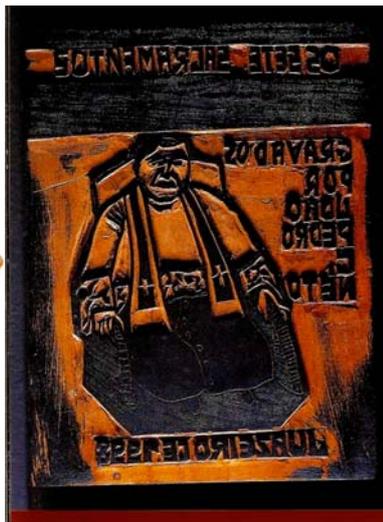


Figura 31 – Figura em barro, Mestre Vitalino
Fonte: MASCELANI, 2002

Figura 32 – Os sete sacramentos, matriz de xilogravura, João Pedro Carvalho Neto
Fonte: BISILLIAT, 2005



Figura 33 – Realejo, Adalton
Fonte: MASCELANI, 2002



Figura 34 – Coroa da Folia de Reis
Fonte: BISILLIAT, 2005

A coleção de Lina Bo se diferencia pelo volume de utilitários na seleção de obras e pela curadoria focada nos atributos formais das peças. Existem peças de todos os naipes e materiais. Tanto esculturas quanto utensílios, tanto pinturas quanto objetos sacros. O que a distingue é a valorização dos objetos populares como obras de arte, critério que é aplicado tanto para as obras de caráter utilitário como para as de caráter não utilitário.

Produzidos com técnicas rudimentares, em um tempo em que não se valorizava tais objetos, ela, com seu olhar educado, reconheceu, apreciou e os integrou à sua coleção; ou seja, a reunião dos itens, se dá pelo olhar artístico da colecionadora. O trecho abaixo, extraído do texto de apresentação da exposição “Bahia” montada na V Bienal de São Paulo, no Ibirapuera em 1959, nos dá pistas acerca deste olhar que incorpora a afetividade ao reconhecimento do valor dos artefatos:

“Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana.” (BARDI, GONÇALVES Exposição 1959, in FERRAZ, 1993: 134, grifo nosso)

No texto acima, Lina Bo e Gonçalves nos revelam sua consciência acerca da construção de um cotidiano estético, a exemplo do oriente. Um cotidiano que dentro da sua banalidade esconde momentos em que nossa subjetividade oculta, nossa essência humana é desvelada. (PULS, 2006) A emoção posta em forma na obra de arte nos faz tomar distância e como que nos “suspende” da nossa realidade imediata e faz desejarmos operar mudanças.

Independente das temáticas e dos meios (materiais e técnicos) referenciados no âmbito local, a arte tem o poder de se desprender, para ser veículo de conteúdos

universais. Ela contrasta com o que lhe é exterior e se opõe à dominação da natureza produzindo algo qualitativamente diferente, rigorosamente elaborado em si. (ADORNO, 2003)

3.4 O juízo e o olho da colecionadora

Reconhecer, escolher é um ato de afeto. Afeto que não está necessariamente associado ao agradável, mas pode ser rude ou cúmplice de angústias e tragédias, traduzindo-se não apenas nas harmonias, mas também nas dissonâncias, tensões e paradoxos.

Marcelo Ferraz toca neste ponto quando afirma em entrevista, falando sobre Lina Bo, à Folha de São Paulo: “Interessava para ela a poesia, não a beleza”. (edição de domingo, 16 de agosto de 2009) Ferraz se refere à beleza apenas como veículo de harmonia.

O ato do colecionamento se vincula a isto pelo fato do colecionador, ao recolher objetos, estar se colecionando a si mesmo, no processo de pôr em ação esta prerrogativa de reconhecer. Gonçalves apresenta a coleção como “conhecimento sempre situado”, produzido a partir de um sujeito particular, parcial. A formação da coleção tem como critério o juízo de gosto (e portanto particular) da colecionadora, ou seja, fruto de uma seleção de natureza estética através do seu olho educado. (GONÇALVES, 2007)

3.5 Análise de objetos da coleção de Lina Bo Bardi a partir dos atributos da forma.

3.5.1 Estratégia

A estratégia de leitura que foi descrita também no segundo capítulo, terá como objetivo, analisar as obras como suporte de significados universais, através de estudo comparativo. Primeiramente foram escolhidas peças da coleção para leitura, a partir de análises dos atributos de composição visando à comparação com outras manifestações artísticas.

Foram selecionadas igualmente peças da produção projetual de Lina Bo Bardi para serem analisados e comparados.

Como já foi mencionado anteriormente, a apreciação se dará, em uma primeira instância, pelo partido plástico, que, é assim definida por Lucio Costa: “escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores” (COSTA, 1995), ou seja a *estratégia artística* adotada. Escolha que, depois de considerados os condicionantes práticos e históricos, define o momento onde o artista exerce sua prerrogativa de escolha livre, escolha livre mas não arbitrária, pois o conjunto assim constituído se qualifica como sistema, as partes interagem entre si e todas elas com o todo, nada sendo supérfluo ou dispensável. Os fatores que permitem reunir as partes do sistema são os artifícios artísticos da “composição” visando a um determinado objetivo plástico.

A idéia de estratégia artística, já no contexto do design, está presente no quarto capítulo do livro “De lo bello de las cosas”:

“Ao modelar mediante as ações de acrescentar, deixar ou transformar, o designer busca alcançar os sentidos com determinados efeitos que componham uma narração que expresse sua emotividade, sua capacidade evocadora e sua afetividade.

Uma composição onde mediante a relação estabelecida entre seus elementos constituintes por sua posição recíproca, mediante simetrias ou assimetrias, mediante as proporções dimensionais de seus elementos se consiga provocar sensações de equilíbrio estático ou dinâmico, de peso ou leveza, de ordem e articulação estrutural, de fluidez ou de continuidade, de contraste ou fluidez entre os volumes, de expressividade acentuada ou contenção severa.

Expressão íntima do espírito e a pulsão rítmico temporal do soma do designer que utiliza para isto morfemas semelhantes aos da música expressão temporal por excelência tais como intervalo e repetição, ação e pausa, aceleração e retardamento. Cadência e harmonia análogas à sístole e diástole cardíacas do ritmo cardíaco, ou aos eternos ritmos estacionários.” (MAÑÀ in: CALVERA, 2007: 70, tradução nossa)

Será também objeto de análise, a presença ou ausência de ornamento como fator de expressividade.

Finalmente serão considerados os vínculos da forma com os aspectos funcionais e das técnicas de fabricação também como fatores de expressividade.

3.5.2 A LAMPARINA



La partie de l'image avec l'ID de relation rd559 n'a pas été trouvée d

La partie de l'image avec l'ID de relation rd557 n'a pas été trouvée dans le fichier.

Figura 35 – Lamparina Fonte:
Documentação Nordeste/ Instituto Lina Bo
e Pietro Maria Bardi
Figura 36 – Fífó Fonte: Coleção da
pesquisadora

Figura 37 - Lamparina da época Greco-romana, período bizantino, em cerâmica moldada, com bico para o pavio, corpo circular para o óleo, decorada com motivo estilizado. 1904, National Museum of Ireland

Figura 38 – Detalhe mostrando modo de acender a lamparina.

O objeto de nossa primeira leitura é uma lamparina ou fifó do nordeste brasileiro, considerada como obra de arte (Figura 35) isto é, a partir da análise dos atributos plásticos presentes no próprio objeto.

Também chamado de bibiana, o fifó clássico – tipo - (Figura 36) é um pequeno candeeiro confeccionado em folha de flandres, composto de um reservatório de combustível – em geral o querosene, e um pavio que é aceso para fins de iluminação. Está presente na cena doméstica desde a antiguidade (Figura 37), utilizado para iluminar e nos ritos religiosos. O ornamento neste exemplar figura rebaixado na cerâmica, elemento que qualifica a obra, como comenta Katinsky:

“(...) o ornato é sempre um sinal que denuncia uma intenção qualquer que ela seja e, em especial, o ornato ”categoriza“ um objeto.

Mas o que quero ressaltar é que em qualquer dos casos, já a relação para produzir estes fenômenos não é a do homem com a matéria, mas a do homem com o homem. (...) Considero que neste caso já encaramos o fenômeno arte, pois já temos uma relação de ordem superior, ou seja, estabelece-se uma relação significativa entre homens através dos objetos.”
(KATINSKY, 1963: 12)

Na segunda acepção – lâmpada votiva – está permanentemente acesa, (Figura 38) símbolo da presença divina também permanente, nos altares das igrejas, nos cemitérios e nos oratórios das residências. Associa-se também aos parentes mortos, aos santos de devoção e às graças pedidas e votos (promessas) feitos, esperança, fé, devoção, saudade, segurança.

A lamparina da Figura 36 tem um caráter eminentemente utilitário – e é configurada por fatores de adequação, e não por uma intenção. O que reina na sua configuração formal são os aspectos vinculados ao seu bom funcionamento e a reciclagem de materiais disponíveis.

Isto se dá diferentemente no candeeiro da Figura 35, um utilitário que mostra clara intenção plástica na sua construção, intenção esta que empresta autonomia ao artefato.

O sentido da forma – intrínseco - encontra-se na própria forma, e não fora dela, o que faz com que deixe de ser um mero utensílio, transcendendo seu significado prático/ necessário. Nosso método de análise se constituirá no juízo fundamentado no raciocínio indutivo – do particular para o geral.

A palavra sentido, tem uma dupla acepção: de significado somado à direção, sendo que a direção é uma escolha.

O sentido geral (partido) que identificamos na estruturação plástica adotada em toda obra de arte, traz uma proposta de convivialidade, que pode se dar através da dignidade e/ou da graça, que são relações humanas não instrumentais, ou seja, modos de interagir, não interessados.

Leitura da Composição

O sentido geral da lamparina (figura 35) é de sobriedade, de dignidade no arranjo das partes. O arranjo traz para o objeto um sentido solene, de decoro, “esprit de géométrie”. Como exemplo de outro tipo de partido, que toma a direção oposta, temos a lamparina da Figura 36, que dispõe os elementos de modo mais gracioso, suave, utiliza curvas e transparências, é o “esprit de finesse” ou “espírito de sutileza”, na tradução de Ernesto Walter. Blaise Pascal apresenta na sua obra Pensées, de 1668 os dois olhares:

“São dois tipos de inteligência, duas formas de penetração na realidade, a primeira, predominantemente lógica, a segunda caracterizada pela intuição. “por que é ao gosto que pertence o sentimento, como as ciências pertencem ao intelecto. A finura é própria do gosto, a geometria, do intelecto”. [...] Esprit de géométrie e esprit de finesse – “Num os princípios são palpáveis mas afastados do uso corrente” no outro “os princípios estão no uso comum, e

ante os olhos de toda gente [...] por que é ao gosto que pertence o sentimento, como as ciências pertencem ao intelecto.” (PASCAL, B. 1668)

Na composição, (Figura 39) todos os elementos estão organizados a partir de um eixo²⁵ de simetria vertical.

Esta organização axial é reafirmada pelas alças, que estão posicionadas simetricamente e no centro da composição, e assim dispostas, destacam esta intenção. A subordinação de todas as partes a uma mesma lei, define a harmonia, e podemos identificar este conceito no arranjo.

A comodulação estabelece a relação entre as partes, relação esta que se dá de modo regular, ou seja, a posição das partes em relação ao todo obedece a uma cadência (espaçamentos iguais repetidos uniformemente na composição).

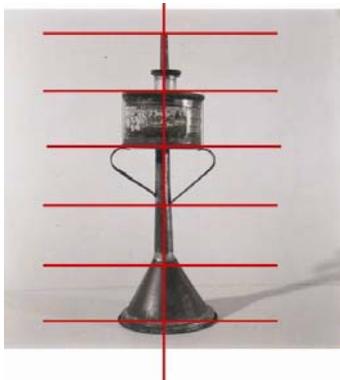


Fig. 39 – simetria e comodulação Fonte: diagrama da pesquisadora sobre imagem da Documentação Nordeste – Instituto Bardi

Figura 40 – Detalhe ornamento – Fonte: Documentação Nordeste – Instituto Bardi

Fig. 41 - Fifó nordestino – coleção particular Flávio Motta 1976

²⁵ Le Corbusier, no livro *Por uma arquitetura*, nos ensina que à dimensão volitiva do ser humano corresponde o eixo. Esta dimensão tem como objeto o ato da vontade.



E esta cadência denota um caráter estático, diferente do ritmo que gera um estímulo de ordem sensorial. “A simetria refere-se à beleza absoluta e a euritmia à beleza sensual, visual ou acústica”. Delas trata Tatarkiewicz:

“Ambos os conceitos significavam ordem, mas a simetria denotava a ordem cósmica, a ordem eterna e divina da natureza, enquanto que euritmia significava a ordem sensual, visual ou acústica [...] No caso da simetria, era realmente indiferente se era ou não percebida, já que a consciência pode também compreendê-la por um processo de raciocínio. A euritmia, sem dúvida, foi especialmente calculada para atuar sobre os dados perceptivos” (TATARKIEWICZ, 1995: 121).

A composição da lamparina (Figura 39) é uma composição clássica. A beleza está presente na própria estrutura; Argan define a beleza clássica como a beleza onde a estrutura como sistema tectônico coincide com a estrutura da formulação plástica. (ARGAN, 2002)

Também para Gian Trissino (1478-1550), poeta renascentista italiano, a beleza está relacionada com a estrutura, mas a esta acrescenta um segundo tipo de beleza: ele afirma que a beleza de qualquer objeto reside ou na sua estrutura, ou no ornamento²⁶.

26 O ornamento não é uma disposição intrínseca ao objeto: o ornamento é portador de dois caracteres: “sua finalidade, que é a promoção estética de uma obra já constituída e seu caráter não funcional na estrutura mesmo da obra”. (SOURIAU, E. Vocabulário de estética, 1999)

A estrutura comparece de forma privilegiada na composição desta lamparina. Quanto ao ornamento, ele está presente no reservatório – que recicla uma lata de manteiga cujo rótulo (texto e ilustração) é emprestado como ornamento e incluído na composição (Figura 40).

As duas alças incidem de modo peculiar no objeto. A presença delas, pela simetria, é afirmada e sublinhada pelo ornamento desenhado (rótulo da lata de manteiga) criando uma hierarquia na leitura, e também em si fazem o papel de ornamento, pelo espelhamento e posição destacada no conjunto. Existe um ponto de confluência do olhar que é criado pela posição do rótulo ornamental situado no reservatório em relação à peça. As alças convergem para aquele ponto, criando um movimento simultâneo em ambos os lados (simétrico).

O ponto em que as alças terminam, é coroado pelo rótulo ornamental do reservatório

Então vemos aqui conjugadas as duas instâncias, a instância do espiritual, representada pela presença livre do ornamento, e a instância do tangível / corpóreo, representada pela estrutura do objeto fortemente marcada na estruturação plástica (Figura 41). A segunda com a presença mais acentuada em relação à primeira. O ornamento é a “beleza acrescentada” de maneira livre, não coagida, pura manifestação do espírito, e a estrutura marcada na composição, é a beleza integrada na concepção da forma. (TATARKIEWICZ, 1976).

Nesta lamparina, encontramos uma composição que concorda com o modo linear – sólido, estável, comensurável, categoria proposta por Wölfflin²⁷, obedecendo a critérios claros de ordenação. A dúvida ou o conflito não se fazem presentes. Ao contrário, existe uma certeza que é própria da ordem estabelecida – de absoluto. Cada parte dela, pedestal, reservatório e alças é tratada de modo a manter sua autonomia, ao mesmo tempo em que está integrada no conjunto.

27 O autor define a visão linear como uma visão que “distingue nitidamente uma forma da outra, enquanto a visão pictórica ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras delimitadoras, no segundo contornos não acentuados que favorecem a ligação”... o primeiro traz a figura sólida, o segundo, a aparência alternante; lá a forma permanente, mensurável, finita, aqui o movimento, a forma desempenhando uma função; no primeiro o objeto por si mesmo, no último, o objeto em seu contexto.” (Wölfflin, 2000)

A simetria promove a percepção intelectual do objeto. Esta percepção contrasta com a apreensão do desenho em cores que vem para amaciar essa formalidade e introduz graça ao conjunto. Este elemento, que comparece livre e espiritual – ornamento – em meio a todo o rigor e formalidade, no todo comparece para reforçar a estrutura do sistema.

A lamparina é longilínea, retangular, verticalizada. Reitera a nobreza e dignidade presentes na composição.

Sagrado e Profano

O objeto apresenta um caráter solene, temperado pela graça e detém uma aura tributária da distância instaurada pela composição rigorosa. Falamos aqui da aura²⁸ como “atmosfera” de valorização sagrada.

Identificamos este mesmo caráter, dado pela presença do pedestal, pela composição austera e pelos ornamentos, nos castiçais das Figuras 42 e 43.

Comparando com os castiçais da Figura 44, nestes temos um caráter mais coloquial, doméstico, consubstanciado pela forma referenciada na palma da mão (base circular e pequena alça), também os ornamentos singelos recortados no próprio material. Estes aspectos estão em comunhão com o caráter também prosaico do fifó da Figura 36, e diametralmente oposto ao fifó da Figura 35.

Na vida cotidiana, o nascimento, casamento, morte, são partes do ciclo de vida assinaladas por rituais que ampliam sua importância e asseguram a sua memória e permanência.

Através dos rituais, ocorre a materialização do ciclo da vida que deste modo, transcende a sua importância particular, ganhando universalidade e a distância necessária para desse modo, socializar o que é de foro íntimo.

²⁸ “AURA: origina-se na tradução do grego AÚRA para o latim AURA – sopro, ar, brisa vapor. [...] somente recebe significado filosófico pelas mãos de Walter Benjamin. [...] Sua ilustração como círculo dourado em torno da cabeça, tal como aparece em imagens religiosas, talvez derive da identificação vulgar entre o termo grego e o latino aureum (ouro), que deu origem à palavra auréola. Simbolicamente, entretanto, ambas, (aura e auréola) indicam um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem: a aura designa a luz em torno da cabeça dos seres dotados de força divina, sendo que a luz é sempre um índice de sacralização”. (PALHARES, 2006, 13)



Figura 42 – tocheiros em prata – objetos sacros - coleção do Museu Costa Pinto

Figura 43 – castiçais em prata – coleção do Museu Costa Pinto

Figura 44 – castiçais em prata, coleção do Museu Costa Pinto



A dimensão do sagrado, ao instaurar uma comunhão entre os membros de um grupo, é deste modo trazida para o cotidiano. O homem comum, só tem acesso ao sagrado pela via do profano, isto é: ele, sujeito, situado no âmbito do profano, pode experimentar o sagrado, materializado em atos e objetos mundanos investidos de formalizações que são tributárias do distanciamento, como por exemplo a cerimônia do chá na cultura oriental.

Os objetos fazem parte dessa ritualização da vida cotidiana. Estão presentes como elementos visuais nos rituais e na sua forma carregam estes significados.

O sagrado e o profano existem para se consubstanciarem mutuamente – o subjetivo e o objetivo são dimensões inter-reagentes – um não existe sem o outro. Assim, o sagrado referencia o profano e vice-versa. São dimensões complementares.

Na relação do sujeito com a obra de arte, o sujeito, não é determinado, ele interfere, pois a recepção é subjetiva e gera múltiplos desenvolvimentos. O objeto pelas suas características faculta a exteriorização da subjetividade.

A luz que nos chega pela lamparina, cria uma atmosfera de acolhimento, aconchego e intimidade, ou seja, de afetividade – profano - mas ao mesmo tempo, a sua forma afirma uma outra atmosfera: a da autoridade e hierarquia, distanciamento – sagrado. O aconchego criado pela luz está contraposto a uma atmosfera de distanciamento que o desenho da lamparina (Figura 35) traz. Assim, o objeto lamparina – belo – comparece mediando e materializando estas duas dimensões.

3.5.3 O BULE recuperado de lata de Toddy – Caruaru, PE



Figura 45 – Bule em folha de flandres, recuperado de lata de Toddy, 1960 – coleção Lina Bo Bardi –

Fonte: Arquivo da pesquisadora

Figura 46– Marcação de eixos – simetria, movimentos, estrutura formal

Fonte: Diagrama elaborado pela pesquisadora

Figura 47 – Bules de café em metal e latão, século XIX e XX. Fonte: SESC, 1982

O bule, recipiente que vemos na figura 45 é confeccionado em metal reciclado de uma lata de flandres - material liso, brilhante. Leve.

Trata-se de um objeto de uso diário, rotineiro, sem conotação de uso excepcional. Não está associado a cerimônias coletivas, mas aos pequenos rituais cotidianos como as pausas para o café, o leite, as “conversas de fogão” ou a confraternização com um amigo, enfim, a vida em família. Como referência histórica para a forma deste objeto vemos os exemplares da figura 47. Vemos que ele se afasta destas referências.

Possui em sua superfície partes de letras impressas em amarelo sobre fundo preto, pertencentes à rotulação pintada da lata original.

A forma é a de um tronco de cone, (figura 46) com alça posicionada na lateral superior. Na tampa de formato achatado encontra-se um puxador com formato triangular posicionado no centro. Todo o objeto é “tirado” de um único material.

Leitura da Composição

Na composição temos duas entidades estruturais diferentes que se sobrepõem: a estrutura formal de base do bule (cone) e a estrutura plástica, ou seja, a que se refere à pintura na superfície. Esta diversidade é reunida e contida numa forma geral prismática, o que gera um contraponto das partes – modenatura²⁹ - com o todo.

A percepção fragmentada, das partes, é reunida posteriormente em uma forma unitária e geométrica. O espírito de geometria está presente na configuração do todo. Comparece na estruturação deste objeto.

Como base estrutural, e funcionando como suporte da pintura, temos uma forma cônica, onde o eixo de simetria está bem definido. É um sólido de revolução. O movimento está incluído na geração da forma. Forma geométrica elementar: Cone.

²⁹ a forma ou tratamento individual de cada peça que compõe o objeto

Abstração. A “economia de meios” pelo uso de um único material reforça a percepção abstrata, percepção que se dá pela via intelectual.

Na superfície do bule (figura 40) a ornamentação aparece forte, baseada igualmente no movimento. Espírito de sutileza, ritmo. A percepção ocorre no tempo, e se altera com o movimento ao redor da obra. Esta ornamentação é o que salta aos olhos no primeiro momento, comparece no primeiro plano de análise, determina a atmosfera dissonante do objeto, com vetores/eixos seguindo em varias direções.

As letras impressas em cores chapadas, intensas e contrastadas, aplicadas como um supergrafismo, tomam toda a superfície do objeto. Estes elementos estão dispostos num movimento em espiral descendente. O olhar se move de cima para baixo.

Podemos comparar com o conjunto da figura 48, que dispõe dos mesmos elementos formais de base, como o cone, mas difere no ornamento, que sendo floral, é mais delicado, com suas cores suaves. O gesto do artesão comparece na figura. O primeiro modo de ornamentar (figura 45) joga com as proporções de maneira exagerada, superlativa, mas igualmente trata da dimensão subjetiva pelo uso das curvas e do ritmo. Uma mais forte, outra mais delicada.

Outro fato que não podemos deixar de mencionar é a recuperação de um material industrial. Este material reaproveitado, transporta recursos visuais de um contexto para outro. Incorpora mensagens do mundo do mercado de consumo ao desenho do objeto. Mensagens estas desconstituídas do seu significado original, no que se refere à inteligibilidade da palavra, fragmentadas, mas que conservam na



pregnância da forma tipográfica uma referencia à marca TODDY.

Figura 48 – Bule e açucareiro reaproveitados de latas, com pintura de superfície. Coleção IPAC Fonte: Foto da pesquisadora

O eixo vertical se mostra predominante na construção da forma. Este eixo marca a simetria da forma cônica. Os elementos da sua construção são “matemáticos”.

A articulação com o meio espacial se dá pela separação muito clara entre o objeto e o “fundo” ou espaço onde se encontra, seja o meio doméstico, ou qualquer outro, pela pureza de seus contornos e pela força dos contrastes da sua pintura de superfície.

As impressões tipográficas funcionam como ornamento que reafirma a planaridade da superfície do objeto.

A alça incide apenas de um lado, feita do mesmo material, e é equilibrada pela direção do grafismo que desce num movimento contínuo espiralado a partir dela. Movimento descendente.

A dimensão humana reiterada pela composição é a do distanciamento. Dimensão humana de ser coletivo. Mas apesar do distanciamento gerado pela geometria reinante, o observador é chamado a circular no movimento do objeto. Participar do caminho das cores pelo movimento do olhar em espiral. O movimento é o de jogo, giro.

O jogo pressupõe regras, e um desenrolar que encerra o fator surpresa, aqui as regras do jogo são as regras da composição, que ao serem desveladas ampliam o “ser” do objeto, e do sujeito.

Gadamer afirma que “o jogo aparece como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento,

que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar vivo.”
(GADAMER, 1985: 38)

A invenção e a brincadeira entram em campo com o inusitado das formas de movimento dissonante. O aspecto lúdico traz consigo a capacidade de imaginar, a infância e sua vivacidade que são invocadas na observação deste bule, cuja objetivação permite que se transforme em “obra” – belo – na medida em que tem elementos objetivos que tornam possível esta suspensão da realidade, capaz de nos deslocar para outros mundos.

3.5.4 A COLCHA



Figura 49 – Colcha de retalhos. Coleção IPAC. Fonte: Fotografia da pesquisadora

A

colcha é uma composição de estrelas de pano, cada uma com estampas e cores diferentes. (Figura 49)

A estrutura compositiva da peça, ou seja, o traçado geométrico que a compõe, e o seu resultado plástico são coincidentes. O “fato construtivo” se iguala ao “fato estético”.

Cada estrela de 6 pontas é composta por pedaços de tecido dobrados e costurados resultando em uma figura em forma de estrela de seis pontas composta por triângulos equiláteros. No centro um botão é colocado à guisa de arremate. (Figura 52) As estrelas são unidas uma a outra e formam a colcha multicolor, feita de cheios e vazios.



Sem Título - Ivan Serpa, 1953



Figura 50 – Renda Renascença Fonte: NOBREGA, 2005.

Figura 51 – Sem Título – Ivan Serpa, 1953 Fonte: www.jornaljovem.com.br

Figura 52 – Detalhe da Colcha de retalhos Fotografia da pesquisadora

Figura 53 – Flor de Mandacaru – Fonte: FERRAZ, 1993

Leitura da composição

A comodulação está presente como artifício de conectividade: todas as pequenas partes se reúnem pelo traçado regulador - estrutura triangulada - marcadas pelos pontos pretos dos botões que formam triângulos imaginários repetindo os triângulos menores que estão dobrados nas pontas das estrelas coloridas. Entre uma e outra estrela temos um losango vazado. Estas repetições em tempos iguais criam uma cadência. A cadência, por ser regular, gera uma percepção de imobilidade. Estática.

Um sistema geométrico regula todo o conjunto. A repetição dos módulos gera uma trama isonômica, que pode se estender “sem limites”. Não existe hierarquia entre as partes.

“A palavra sistema, em sentido amplo, significa um conjunto ou uma totalidade de objetos, reais ou ideais, reciprocamente articulados e interdependentes uns em relação aos outros. Na definição de sistema, encontram-se, pois, três noções ou idéias fundamentais: a de totalidade, a de unidade e a de interdependência das partes ou elementos constitutivos.” (CORBISIER, R. 1987: 268).

Observamos que o conceito de “espaço vazio” é a tônica do partido. Este tem o sentido geral de espaço infinito que é como um plano abstrato. Em oposição ao chamado “espaço lugar”.

Um exemplo de espaço lugar: a cadeira de Oscar Niemeyer, (Figura 54). As curvas sensuais fazem a estrutura da cadeira. A referencia aos modos de trabalho brasileiro (palhinha do assento) e os materiais naturais. O espaço lugar é um espaço ou objeto com um caráter definido, referenciado no mundo. E em contraposição, espaço vazio, a Chaise Model n. B306 de de Le Corbusier e Charlotte Perriand (Figura 55), com seu traçado geométrico.

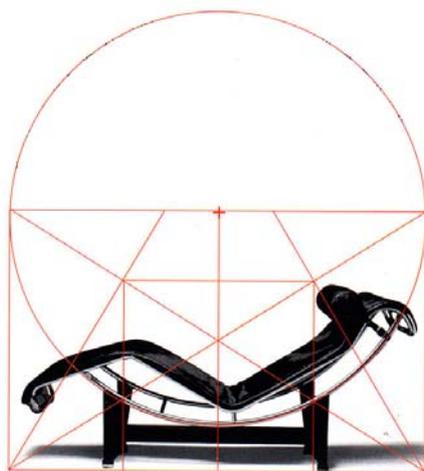


Figura 54 – Cadeira de Balanço, feita de madeira, palhinha e couro. Oscar Niemeyer

Figura 55 – Model nº B306 – Le Corbusier e Charlotte Perriand – 1928
Fonte: <http://www.essenciamoveis.com.br>

Sobrepondo-se a este sistema estático, temos um outro: estampas e cores interferem na comodulação para incluir um elemento de pausa. Pontuação. Marcando tempos e movimentos. Ritmo.

Temos uma vinculação de elementos simbólicos (estrelas) com elementos alegóricos (chitas estampadas).

Aqui vale estabelecermos a distinção entre símbolo e alegoria, conforme Argan:

“ Um objeto que assume uma significação concreta, material, de uma idéia (por exemplo a Cruz), com referência histórica e alcance universal. A cruz é o símbolo da universalidade do divino em sua complexidade e ainda da distribuição do mundo e do universo em quatro partes..., leve em si a representação do universo e não somente a cristandade. A simbologia cristã primitiva toma uma representação imediata: a última ceia, o peixe, a âncora, e chega a uma identificação absoluta da idéia com a coisa em si, podendo ser esta última objeto de culto.

Uma alegoria é a expressão através de um processo intelectual de uma idéia em uma imagem (por exemplo, a fortuna, a fama), é um

modo de significação figurativa ou literária de uma idéia, enquanto que no símbolo há uma fusão total da idéia com um objeto, na alegoria há semelhança. (ARGAN, 1992: 64)

A “flor de Mandacaru”, (Figura 53) é um objeto de decoração, “enfeite” muito comum no nordeste brasileiro. Confeccionado de pedaços de papelão cobertos com tecidos coloridos, este objeto pode ser interpretado como uma versão tridimensional do partido da colcha, com a ressalva das estrelas da “flor” terem apenas cinco pontas. Também o sistema geométrico se cruza ao elemento sensorial cromático dado pelos tecidos diferentes. Unidade na diversidade: unidade da comodulação que arranja a diversidade do sistema cromático.

A colcha branca de renda renascença, estampada na figura 50, nos mostra um partido diverso. Nela os labirintos vão se desenvolvendo em curvas replicando elementos naturais orgânicos como plantas, brotos, flores, teias, folhas.

No quadro de Ivan Serpa (figura 51) identificamos uma estrutura geométrica bem marcada por um eixo vertical que é gerador de movimentos laterais/ horizontais. As cores vibrantes transmitem energia e vigor. Vemos uma Interface entre a arte erudita e a arte popular na medida em que existe igualmente uma associação de elementos mais sutis como a cor e os elementos geométricos.

O ritmo das cores diferenciadas, expressa a tensão entre o movimento do manto “infinito”, quase um céu estrelado, e a finitude da vida diária; espaço do pensamento amplo e o espaço das memórias, tão particulares. Ligam o inteligível intangível do sistema geométrico com o sensível dos afetos cotidianos, ligação com o mundo real, tangível. Podemos pensar nas texturas e cores que rememoram os tecidos dos vestidos das crianças em suas corridas pelas calçadas. Até a musica que cantam ouvimos. A imaginação tem o poder de fazer esta ligação.

3.5.5 AS CADEIRAS projetadas Lina Bo Bardi

Se tomarmos emprestadas as escalas propostas por Lucio Costa para o projeto de Brasília³⁰ veremos que a cadeira está presente nas relações humanas, em todas elas : vinculada aos aspectos cotidianos, nas conversas íntimas, almoços de família; aos aspectos sociais ou gregários - no papo de botequim; aos simbólicos representativos - religiosos - como parte integrante dos rituais, e cívicos – no trono dos reis e governantes – enfim relacionada ao homem enquanto ser particular e ser coletivo. Ligada ao repouso, ao conforto e também ao trabalho.

Lina Bo Bardi projetou vários exemplares, para uso residencial, e para uso público nos auditórios e espaços públicos que realizou.

Escolhemos para análise aqui, a cadeira Bowl (1954) a cadeira “inspirada em rede caipira” (em co-autoria com Gian Carlo Palanti, c. 1948) e a cadeira Bola.

Leitura da composição

Katinsky destaca três diretrizes estéticas ou princípios geradores da forma, que ele reconhece no Art Nouveau e identifica igualmente nos projetos contemporâneos. São eles:

1. o objeto é condicionado (ou se cria ou se expressa) pelo material.
2. o objeto é condicionado (ou se cria ou se expressa) pela estrutura.
3. o objeto é condicionado (ou se cria ou se expressa) pela função. (KATINSKY in ZANINI, 1986: 923)

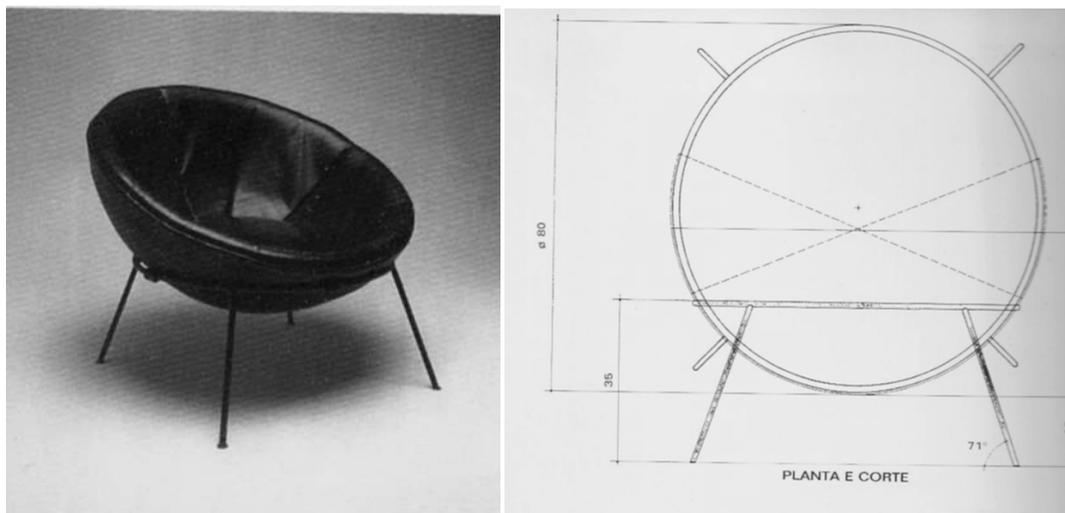
30 Sobre a definição de escala, esta medida relativa e não absoluta, que reitera as possibilidades de relação que o sujeito estabelece com o objeto, Graeff esclarece:

(...) fundamentalmente escala das percepções estéticas do ser humano (...) não se baseia em qualquer dimensão do corpo, mas nasce de uma medida da consciência humana – consciência que não pode ser definida por meio de deduções matemáticas e malabarismos geométricos, mas somente através de sínteses históricas e culturais. (Graeff, E. 1979, p.28)

E Matheus Gorovitz explica o uso da escala como categoria estética:

“O emprego da escala, enquanto categoria capaz de qualificar a atividade arquitetural como modo de expressão das particularidades dos agrupamentos humanos, atribui à arquitetura a condição de obra de arte. Arte entendida como forma especificamente humana de apropriação das coisas e da natureza (...)” (Gorovitz, M. 1985, p. 59)

As particularidades às quais se refere na explicação, são a consciência de um valor universal subsumido de uma manifestação particular.



Figuras 56 e 57– Cadeira Bowl, Lina Bo Bardi, 1954 Fonte: FERRAZ, 1993

Ao observarmos a cadeira Bowl, chama-nos atenção o fato de que a forma coincide com a beleza do objeto. Não existe ornamentação aplicada. Apenas a forma geométrica. Uma semi-esfera revestida de couro resolve o assento e encosto, “contendo” o corpo como um recipiente. A estrutura (corpo) da cadeira é acolchoada e revestida. O suporte, um aro com quatro pés, feito todo do mesmo material, um vergalhão de ferro.

Na proporção e na forma está a beleza do objeto.

Os pés são finos em relação ao corpo da cadeira o que torna sua percepção focada na semi-esfera. Esta é na aparência, um volume sólido, mas flutua, dada a delicadeza dos pés. Uma subversão do efeito da gravidade.

A percepção da cadeira Bowl de Lina é uma percepção distanciada. A forma da cadeira reitera a universalidade. Não aponta para a individualidade. Atua no âmbito da abstração. Uma esfera solta no espaço. Escala Monumental.

O espaço do espectador amplia-se. Nesta ampliação, ocorre uma maior subjetivação do objeto (IRVENSEN, M. 1993: 125) O homem como ser coletivo é invocado por esta percepção.

Mas, apesar da geometria, existe conforto. O corpo adapta-se perfeitamente à cadeira. Aconchega-se. Mas a adaptação parte do corpo em direção ao objeto, e não do objeto em direção ao corpo, como é o caso da “Cadeira inspirada na rede caipira”. (figura 60)



Figura 58 – Rede da fazenda Bacaba, PI
Fonte : Foto da pesquisadora

Figura 59 – Cadeira de beira de estrada, Lina Bo, Fonte: FERRAZ, 1993

Figura 60 – Cadeira inspirada na rede caipira, Lina Bo e Giancarlo Palanti, Fonte: OLIVEIRA, 2002



Esta é uma cadeira referenciada na rede, (figuras 58) como o próprio nome informa. A estrutura em madeira torneada é delgada, econômica de meios. Três pernas. O mínimo para qualquer coisa ficar de pé.

O assento e encosto são resolvidos com uma única faixa, cortada de uma peça de couro natural.

a.

Na fotografia (Figura 59) vemos Lina sentada em uma estrutura feita de três “paus” amarrados, a qual denomina “cadeira de beira de estrada”. O espírito da “cadeira Rede” é o mesmo desta “estrutura cadeira”. Espaço lugar.

A cadeira de Lina é a “cadeira primordial”. Gerrit Rietveld e Marcel Breuer também projetaram algumas “cadeiras primordiais” como as das figuras 61 e 62. A semelhança entre as cadeiras de Lina e de Rietveld e Breuer encontra-se no tipo de tratamento autônomo dado às partes, sempre muito bem separadas, identificadas na sua independência, nos materiais claramente apresentados e autonomamente dispostos no desenho do objeto, com as funções das partes delimitadas. Estrutura = madeira e assento/encosto = lona.

Porém a diferença de partido é total: a cadeira de Rietveld - Espaço vazio - não faz alusão a situações vividas, como a “cadeira Rede”. Nesta não há distanciamento, e sim a proximidade.



Figura 61 – Cadeira – Slatted chair, Marcel Breuer 1922-1924

Figura 62 – Cadeira – Zig-zag, Gerrit Rietveld, c.1932-1934. Fonte: FIELL, 2000

O objeto se refere à particularidades. Em diversos âmbitos: particularidade ao adaptar-se a cada corpo que faz uso dela, mudando sua forma que passa a ser tributária da forma do corpo do usuário, particularidade na escolha de materiais naturais e típicos regionais, referenciados no lugar, como o couro, a madeira, e por fim na forma inspirada diretamente em um objeto tão tradicional da cultura brasileira - a rede.

Este objeto nos fala de vida terrena: Neste caso temos a estrutura definindo o objeto, correspondente nos materiais e nas suas características dominantes - madeira para o suporte, couro macio e flexível para o assento. Honestidade construtiva. Verdade na aparência.

A eurrítmia expressa um uso coloquial e afetivo (graça), diferente dos tronos, que convidam a uma postura distanciada (dignidade).

A proposta formal deste exemplar, tem o seu significado identificado com as relações estabelecidas no plano geral do desenho do objeto. A ornamentação aqui, não comparece como aplicação posterior. O caráter está estabelecido no momento da sua concepção, na sua essência, e expresso na relação das partes entre si e com o todo. Clássico.

Mostra fluidez e delicadeza, no movimento das linhas do seu desenho. Espírito de sutileza . Este tipo de proposta formal, denota a celebração do ser humano, na sua particularidade e individualidade – graça. A graça celebra sua afetividade, sua espontaneidade e tudo mais que for da esfera íntima. Seu contraponto é a dignidade.

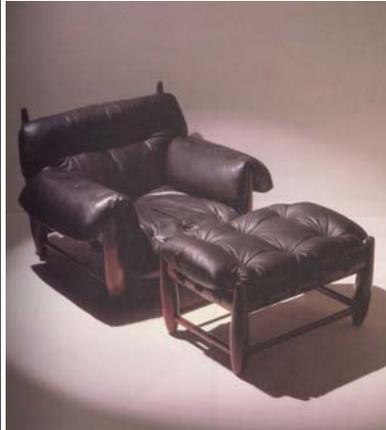
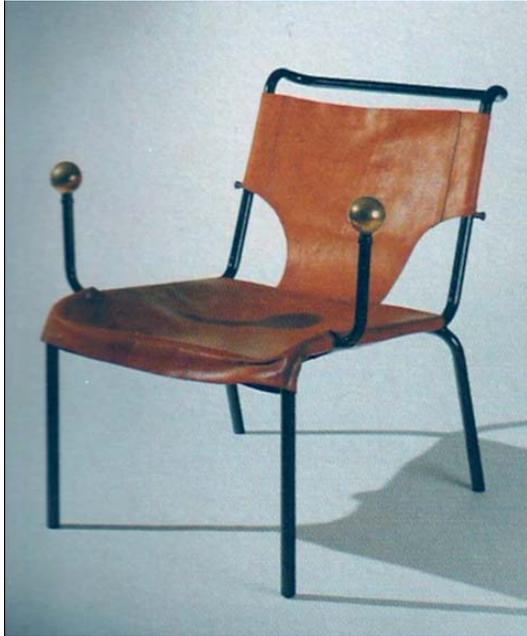


Figura 63 – Cadeira Bola, Lina Bo, Fonte: Oliveira, ANO
Figura 64 – Poltrona Mole, Sergio Rodrigues, 1957

Cadeira Bola

A cadeira bola é solene. O ornamento dourado (bola) simetricamente posicionado dos dois lados da composição empresta um ar de nobreza, como um trono. (figura 63)

A cadeira Bola, é feita de poucos materiais, ferro dobrado e soldado para a estrutura, couro natural para o assento. A cadeira está claramente dividida entre assento / encosto e suporte, que, cada qual, têm um tipo de tratamento plástico. O sistema construtivo é de extrema singeleza.

Na altura das mãos de quem senta, aparecem duas bolas de latão dourado, à guisa de ornamento, que junto com a proporção é o foco da percepção. A proporção aparenta ser horizontalizada, larga. O ornamento dourado equilibra esta sensação e confere ao conjunto o rigor e regularidade da geometria do cubo, corrigindo e indicando a medida.

A peça de couro que conforma o assento e o encosto, exhibe dois arcos recortados. Estas curvas, somadas aos ângulos da estrutura suavizam a composição

introduzindo uma pitada de graça. A simetria está presente em toda a composição formal. Tanto na composição geral, quanto nos pormenores.

A monumentalidade³¹ é conferida pela simetria, pelo ornamento esférico e dourado, e pelas linhas essenciais. Pressupõe o coletivo, o distanciamento, decoro. Opõe-se a cadeira de Sergio Rodrigues, Poltrona Mole, 1957, em que a pessoa se “perde dentro do objeto”. (Figura 64) Nesta a aproximação é pelo particular.

O sistema formal – a relação das partes entre si e com o todo - se refere ao racional e emblemático – símbolo. Este é o caráter do objeto, percebido pelas suas disposições gerais (enquanto partido) e também pela natureza da ornamentação. Para contrabalançar, temos a escolha do couro como material que, junto com a euritmia discreta da estrutura, esta aliada à proporção já citada, confere à peça a graça também necessária para um caráter de altivez próprio das majestades – dignidade sem “abrir mão” da graça, conforme nos ensina Schiller:

“Existirá, entretanto, tal Estado da bela aparência, e onde encontrá-lo? Como anseio, ele existe em todas as almas nobres; quanto aos fatos, iremos encontrá-lo, assim como a pura igreja e a pura republica, somente em alguns poucos círculos eleitos, onde o comportamento não seja governado pela parva imitação de costumes alheios em lugar de sê-lo por sua própria bela natureza, onde o homem atravesse as mais intrincadas situações com simplicidade audaz e calma inocência, não necessitando ofender a liberdade alheia para afirmar a sua, nem desprezar a dignidade para mostrar graça.” (SCHILLER, 1991: 151)

³¹ “...e, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido da ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente daquilo que vale e significa.” (Costa, L.; 1995,p. 283)

CAPÍTULO 4

**Rebatimento no ensino do design:
educação para leitura crítica do design**

4.1 O ensino das artes e dos ofícios no Brasil

A escola de artes e ofícios, fundada em meados do século XIX, em plena efervescência da revolução industrial, é pouco valorizada quando se conta a história do ensino do design no Brasil, mas, examinando a literatura disponível, podemos identificá-la como uma pedra fundamental muito importante no entendimento do processo de construção da história do design no Brasil. Os fatos históricos mostram uma disposição inicial em termos das políticas educacionais divergente dos rumos tomados posteriormente pelo ensino das “artes industriais” no Brasil. Havia uma disposição em fundar uma escola de artes e ofícios num primeiro momento, mas de fato foi implantada uma escola de belas artes nos moldes do Neoclassicismo Francês.

A escola de artes e ofícios refere-se à educação profissional, que se dava, à época, de formas diferentes; essa distinção se reflete também em seus processos pedagógicos. Compreender estas diferenças conceituais, que são reproduzidas nos processos de ensino, é importante para a compreensão geral das sutilezas presentes na evolução posterior dos processos educacionais envolvidos:

“A educação artesanal desenvolve-se mediante processos não sistemáticos, a partir do trabalho de um jovem aprendiz com um mestre de ofício, em sua própria oficina, com seus próprios instrumentos e até mesmo morando em sua casa. Ajudando-o em pequenas tarefas, que lhe são atribuídas de acordo com a lógica da produção, o aprendiz vai dominando, aos poucos, o ofício. [...]

A educação industrial desenvolve-se mediante processos sistemáticos e estritamente regulamentados, destinados a produzir uma formação padronizada, de resultados previsíveis e controláveis, em geral voltada para um grande número de jovens. De um modo geral, a educação industrial se desenvolve em ambientes especializados, como escolas e centros de formação profissional. Mesmo quando ocorre dentro de uma fábrica, ela possui essas características. Os pressupostos da educação industrial são os mesmos da produção fabril, isto é, a intensa divisão do trabalho, particularmente a separação entre a concepção, a gerência e a execução. A propriedade dos locais e dos instrumentos de trabalho não é dos trabalhadores, assim como não são de sua propriedade os produtos. Enquanto na educação artesanal a finalidade, ao menos tendencial, é que o aprendiz possa vir a ser um mestre de ofício, que abra sua própria oficina, na

educação industrial a finalidade é um posto bem delimitado numa divisão complexa de trabalho, como trabalhador assalariado.

A educação manufatureira, por sua vez, ocupa uma posição intermediária entre as duas outras, sem um caráter distintivo em termos pedagógicos” (CUNHA, 2000: 3).

4.2 As duas escolas: Liceu de Artes e Ofícios e Escola Nacional de Belas Artes

A partir da transferência da sede do reino português para o Brasil, em 1808, com a mudança dos paradigmas econômicos que caracterizavam as relações entre Metrópole e Colônia, “iniciou-se o processo de formação do Estado Nacional gerando em seu bojo o aparelho educacional escolar, que persistiu durante um século e meio, basicamente com a mesma estrutura³²” (CUNHA, 2000: 59).

O surgimento da escola de artes e ofícios está estreitamente ligado ao regime de trabalho no Brasil, fortemente marcado pelas práticas escravagistas desde os tempos da colônia. O trabalho artesanal e manufatureiro era feito por escravos (Figuras 65 e 66), em ofícios como: carpintaria, marcenaria, alvenaria, tecelagem, fato que afastava os trabalhadores livres dessas tarefas, estimulados pela ânsia de se diferenciarem socialmente e também pela forte cultura de aviltamento do trabalho manual vigente (CUNHA, 2000).

A organização do trabalho a partir da qual foi sendo construída a nova ordem profissional, que veio com a indústria, no Brasil era um pouco diferente da matriz europeia, pelo fato de que aqui a ordem mais poderosa era a do senhor e do escravo. A realidade da escravidão cujas sequelas ainda hoje estamos a vivenciar, cristalizou-se em hábitos e posturas arraigadas na nossa realidade e direcionava em

³² Luiz Antonio Cunha destaca em seu livro sobre “O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata” que “as primeiras instituições de ensino que formavam o aparelho escolar destinavam-se a ministrar ensino superior e foram localizadas no Rio de Janeiro, principalmente, e na Bahia, secundariamente” (Cunha, 2000: 69). No Rio de Janeiro foram criados a academia da Marinha e as cadeiras de anatomia e cirurgia (em 1808); a Academia Real Militar (em 1810); o curso de agricultura (em 1814); o curso de desenho técnico (em 1818); a Academia de Artes (em 1820). Na Bahia foram criadas as cadeiras de cirurgia e economia política (em 1808); o curso de agricultura (em 1812); o curso de química (em 1817). Outros exemplos de cidades que abrigaram também instituições de ensino superior: Recife, com a cadeira de matemática superior; Olinda, com a cadeira de desenho; e Vila Rica, com a cadeira de história (Cunha, 2000: 69). A academia Militar formava, além dos especialistas em artes bélicas, engenheiros para as obras “civis” como foram denominadas posteriormente.

muito as ações e relações entre as partes envolvidas, mesmo depois da abolição, em 1889.



Figuras 65 e 66 – Retratos de escravos – Coleção Christiano Junior, “Cartes de Visite”, 1864, Museu Histórico Nacional

Fonte: <http://bndigital.bn.br/redememoria/galerias/Expoindep/index.htm>

Esta postura dos cidadãos diante do trabalho manual, em parte herdada da matriz portuguesa e hispânica, incentivou, em meados do século XIX, inserida no Primeiro Projeto de Industrialização do Brasil, a criação das instituições de ensino profissional num esforço para suprir a demandas de mão de obra qualificada para o trabalho industrial e manufatureiro nas cidades (CUNHA, 2005).

Segundo Fonseca, Dom João VI, já em 1816, tencionava abrir uma escola de artes aplicadas para o “incremento da indústria” no Brasil.

A Missão Artística Francesa foi chamada para operacionalizar a fundação desta primeira escola, que seria chamada Escola Real de Sciencias, Artes e Officios. A escola de Joaquim Le Breton, bonapartista exilado, uniria o ensino das belas artes e dos ofícios, trazendo para o Brasil um sistema de ensino em academia ainda inédito em Portugal, apesar de já generalizado na Europa. “Dom João captara essa necessidade, olhando-a pelo prisma da situação da nova nação, que necessitava de impulsos práticos coordenados pelo sentido de gosto nos artefatos a serem produzidos” (BARATA in ZANINI, 1983: 383). Le Breton tinha planos de fazer da primeira escola de arte brasileira “uma entidade que não perderia de vista o equilíbrio entre educação popular e educação da burguesia” (BARBOSA in ZANINI, 1983: 1078).

O decreto de 12 de agosto de 1816, criado para conceder uma pensão aos artistas da Missão enquanto a Escola não iniciava os trabalhos, nos mostra bem o espírito da época:

“Attendendo ao bem comum que provem aos meus fieis vassallos de se estabelecer no Brazil uma Escola Real de Sciencias, Artes e Officios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensaveis aos homens destinados não so aos empregos públicos da administração do estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, industria e commercio, de que resulta a subsistencia, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente numero de braços indispensaveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estatistica, para aproveitar os productos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar no Brazil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Bellas Artes com applicação e referencia aos officios mecanicos, cuja pratica, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos theoricos daquelas artes e diffusivas luzes das sciencias naturaes, phisicas e exactas; e querendo para tão úteis

fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e sciencia de alguns dos estrangeiros beneméritos, que tem buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrucção publica daquellas artes [...]Palácio do Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816.

Com a rubrica de Sua Magestade.” (FONSECA, 1986: 125 – grifo nosso)

O fato é que, somente 10 anos depois, em 1826, a Academia das Artes³³ passou a funcionar; “o ensino de ofícios cedera o passo ao das artes, organizado sob a forma de Academia (Figura 67). Não havia, ainda, ambiente para uma escola de ofícios, do tipo e da importância que lhe quisera dar o soberano. A incompreensão do assunto era geral” (FONSECA, 1986: 112).

Ana Mae Barbosa ressalta:

“Entretanto, quando aquela escola começou a funcionar, em 1826, sob o nome de Escola Imperial das Belas-Artes, não só o nome havia sido trocado, mas principalmente sua perspectiva de atuação educacional, tornando-se o local de convergência de uma elite cultural que se formava no país para movimentar a corte, dificultando, assim, o acesso das camadas populares à produção artística. A Escola Imperial das Belas-Artes inaugurou a ambiguidade na qual até hoje se debate a educação brasileira – isto é, o dilema entre educação da elite e educação popular. Na área específica de educação artística, incorporou o dilema já instaurado na Europa entre arte como criação e técnica” (BARBOSA in ZANINI, 1983: 1078).

Posteriormente, em 1858³⁴, finalmente as “artes mecânicas” seriam contempladas com a inauguração do Liceu de Artes e Ofícios, tendo como mecenas, incentivadores e conselheiros, entre outros: Dom Pedro II (Figura 70) e a Princesa Isabel, Rui Barbosa (Figura 68) e o Barão e Mauá (BARROS, 1956). Esta instituição, que fazia parte da política industrial na época, estava alicerçada na valorização do trabalho criativo e não alienado, do trabalho como forma de emancipação, conjugado à educação estética a partir do ensino de desenho, segundo nos apresenta Cláudio Silveira Amaral:

33 Para detalhes do processo, ver o Livro de Celso Suckow da Fonseca, “História do Ensino Industrial no Brasil”.

34 Ver pág. 16 do livro de Álvaro Paes de Barros, “O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador”.

“A Missão Francesa no Rio de Janeiro veio fundar duas escolas de desenho. Uma para as artes liberais³⁵ e outra para as mecânicas.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado em 1856 pelo arquiteto Joaquim Béthencourt da Silva. Queria construir, através da educação, uma sociedade do trabalho. Pretendia alterar uma cultura com base no preconceito ao trabalho manual para uma que a valorizasse. Queria construir uma sociedade do trabalho através da ação do ensino do desenho.

Rui Barbosa participou desse projeto de Brasil industrial sendo sócio honorário do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Rui Barbosa utilizou as ideias de Ruskin para se opor ao preconceito em relação ao trabalho manual e à defesa da ideia de que o ensino do desenho poderia construir uma sociedade moderna com base no trabalho. [...]

Barbosa se restringiu ao tema da educação em instituições de ensino. A política industrial do Brasil, naquele momento, limitou-se à atividade do ensino do desenho em escolas.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro pretendia constituir, através do ensino, um mercado de trabalho com base na educação da estética. Escola noturna, gratuita e filantrópica, quis formar uma classe trabalhadora. A espinha dorsal de seu currículo foi o ensino do desenho. [...] A política industrial presente no ensino do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e na Reforma do Ensino Primário de Rui Barbosa associou uma estética eclética a uma ética que valoriza o trabalho. O seu abandono se deu pela adoção de uma outra política industrial, conforme Francisco de Oliveira, implantada nos anos de 1930. Essa política se pautou pela lógica do desenvolvimento desigual e combinado, uma formulação trotskista. Francisco de Oliveira diz que os setores terciário e primário foram mantidos em condições de atraso tecnológico para beneficiar o secundário. As relações do trabalho se basearam na exploração e na selvageria. Esta prática difere da política proposta pelo Liceu assim como Rui Barbosa, pois o ensino da estética era associado a uma ética que valoriza o trabalho” (AMARAL, 2005: 193 – 195).

35 Diferença entre artes liberais e artes mecânicas em Diderot:

“...definida a arte, Diderot passa a explicar a origem da divisão, ou melhor, da distribuição que se fez entre artes liberais e mecânicas. Ele parte do princípio já tradicional de que há obras que são mais do espírito do que da mão, e outras que, ao contrário, são mais da mão do que do espírito. Às primeiras deu-se o nome de liberais e às demais, de mecânicas. Contudo, essa distribuição é considerada bastante grosseira pelo autor, uma vez que não dá conta das nuances que delinham cada uma das artes. A seu ver, ela é fruto do preconceito que dignificou e exaltou as artes liberais e rebaixou as mecânicas. Gerada pelo preconceito, a distribuição é ridícula, na medida em que provoca uma maior estima pelas ciências sublimes do que pelas artes mecânicas. Tudo seria diferente se a divisão fosse calcada nas vantagens de cada uma delas, pois o preconceito nos leva a elogiar os homens que desejam nos fazer crer que somos felizes e a desprezar os que se ocuparam em fazer com que nós efetivamente o fôssemos. (...) De modo geral, as artes mecânicas não só são tão dignas de mérito quanto as artes liberais como são superiores: as artes mecânicas conduzem o espírito a uma aplicação constante e contínua às experiências, aos objetos particulares, sensíveis e materiais, são elas que vão até as coisas, cuja pesquisa é laboriosa e, até a exposição, difícil. Pela aplicação e experiência, a arte mecânica obtém resultados práticos e úteis, que, em muitos casos, fazem verdadeiras revoluções no mundo.” (Magnólia, C. S. Posfácio; DIDEROT, D. *Da Interpretação da natureza*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 172 apud AMARAL 2005: 122)

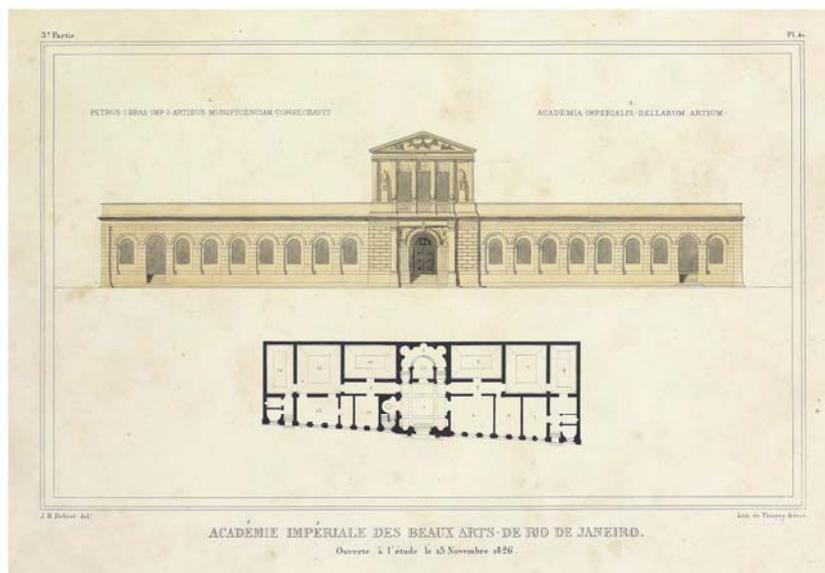


Figura 67: Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – Debret 1839
Fonte: <http://bndigital.bn.br/redememoria/galerias/Expoindep/index.htm> em 02/05/2011

O fato de terem sido fundadas duas escolas, uma para as “artes do espírito” e outra para as “artes manuais”, nos mostra que, apesar das identidades presentes, como o ensino de desenho, existia a vontade política de acentuar as diferenças pela separação das instituições, sendo que o Liceu era considerado por muitos, de modo preconceituoso, um “arremedo” da Escola de Belas Artes:

“Aquela escola [Escola de Belas Artes] é a faculdade superior do ensino artístico, levada ao seu maior grau de perfeição, à supremacia do entendimento, como essência e como fim. A pintura, a arquitetura e a escultura ali são ensinadas desde os mais simples rudimentos até as mais elevadas regras da filosofia do belo, desde o mais insignificante traço até o mais aprimorado labor.

O aprendizado da arte não é ali feito somente para o exercício de uma profissão honesta, mas especialmente para o desempenho de um sacerdócio augusto e grandioso.

Não basta, por isso, àqueles que se dedicam ao seu cultivo, habilidade e boa vontade; é necessário ter talento, espírito elevado e, sobretudo, vocação decidida.

O Liceu de Artes e Ofícios, ao contrário, é uma escola rudimentar, de arte aplicada às diferentes ramificações da indústria fabril e manufatureira, trabalho indispensável à existência das sociedades civilizadas. As matérias essenciais, como sejam a linguagem e a matemática, necessárias à formação da capacidade individual, e o desenho de sólidos, de figura e de ornatos e o de máquinas, são ali ensinados com aplicação aos ofícios e às profissões industriais.

A Escola de Belas Artes é a alta escola da aristocracia do talento; o Liceu de Artes e Ofícios é a útil oficina no aprimoramento do artesanato” (BARROS, 1956: 16-17).

No entanto, os currículos das escolas revelam que a formação estética (leia-se ensino do desenho) estava na base de ambas, sendo o enfoque principal, de Rui Barbosa (Figura 68) e Bethencourt da Silva (Figura 69), a defesa da união entre a arte liberal e mecânica através do ensino da estética. Ana Mae Barbosa considera que “o século XIX, especialmente a década de 70, foi o período da História da Educação Brasileira em que a preocupação com o ensino de Arte (concebida então como Desenho) se nos apresenta como mais extensa e mais aprofundada” (BARBOSA, 2010: 11).

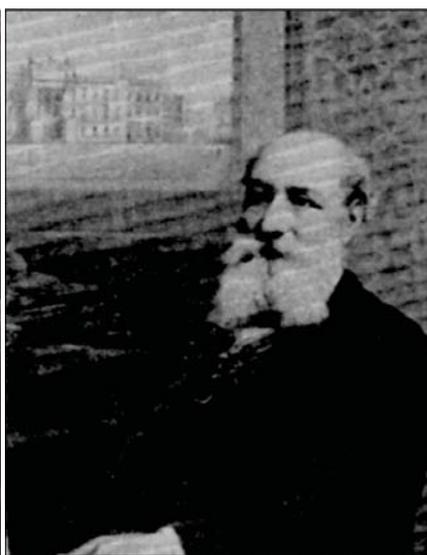
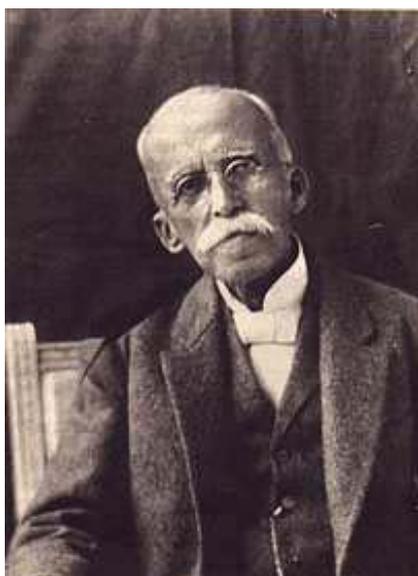


Figura 68– Rui Barbosa.

Fonte:

www.portalsaofrancisco.com.br

Figura 69– Joaquim Bethencourt.

Fonte: BARROS, 1956

Figura 70 – Dom Pedro II.

Fonte:

<http://bndigital.bn.br/redememoria/galerias> em 02/05/2011

O célebre discurso³⁶ proferido por Rui Barbosa no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 23 de novembro de 1882, no Rio de Janeiro, mostra a importância da estética e o desenho como a base dos currículos³⁷ da formação profissional, tanto no Liceu de Artes e Ofícios quanto na Escola de Belas Artes, estruturando as políticas

36 Ver discurso proferido no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 23 de novembro de 1882, no Rio de Janeiro no anexo 1.

37 As matérias que constituíam o ensino do liceu estavam divididas em dois grupos, o de ciências aplicadas e o de artes. As matérias de ciências aplicadas eram as seguintes: aritmética, álgebra (até equações do 2º grau), geometria plana e no espaço, descritiva e estereotomia, física aplicada, química aplicada, mecânica aplicada.

As matérias de artes eram: desenho de figura (corpo humano), desenho geométrico, inclusive as três ordens clássicas, desenho de ornatos, de flores e de animais, desenho de máquinas, desenho de arquitetura civil e regras de construção, desenho de arquitetura naval e regras de construção, escultura de ornatos e arte cerâmica, estatuária, gravura e talho doce, água-forte, xilografia, pintura (CUNHA, 2000: 124).

industriais da época. Estes conteúdos eram defendidos por Rui Barbosa como “construtores de atitudes mais humanas” (AMARAL, 2005).

“O dia em que o desenho e a modelação começarem a fazer parte obrigatória do plano de estudos na vida do ensino nacional, datará o começo da história da indústria e da arte no Brasil. Se a regra da política entre nós não fosse cuidar, por uma preferência imemorial, do que menos importa ao país, essa data não estaria longe. Semear o desenho imperativamente nas escolas primárias, abrir-lhe escolas especiais, fundar para as operárias aulas noturnas desse gênero, assegurar-lhe vasto espaço no programa das escolas normais, reconhecer ao seu professorado a dignidade, que lhe pertence, no mais alto grau de escala docente, par a par com o magistério da ciência e das letras, reunir toda essa organização num corpo coeso, fecundo, harmônico, mediante a instituição de uma escola superior de arte aplicada, que nada tem, nem até hoje teve em parte nenhuma, nem jamais poderá ter, com academias de Belas-Artes – eis o roteiro dessa conquista, a que estão ligados os destinos da pátria. Não é uma aspiração do futuro; é uma exigência da *atualidade mais atual*, mais perfeitamente realizável, mais urgentemente instante. Só o não compreenderão os incapazes de perceber a importância suprema da educação popular” (BARBOSA apud AMARAL, 2005: 213).

No entanto, os registros históricos reunidos por Cláudio Silveira Amaral, na sua tese “John Ruskin e o desenho no Brasil” igualmente nos informam que a mudança nas políticas industriais ocorridas após os anos 1930 impediu que essas iniciativas se concretizassem e mudou o curso do ensino profissional para atender às novas diretrizes; diretrizes estas que exploravam o atraso do setor terciário (comercio, serviços etc.) e primário (commodities) para sua constituição e, conseqüentemente, a formação de quadros para a indústria no âmbito do desenvolvimento de produtos passava a ser quesito secundário (AMARAL, 2005).

Assim, esse projeto foi abortado e nos ocorre a interpretação de que o que poderia ter sido uma evolução natural para uma escola de design, nascida da formação em artes aplicadas a partir do Liceu de Artes e Ofícios, naturalmente não ocorreu por este motivo.

O que ocorreu, de fato, foi o abandono dessa perspectiva educacional com base na formação estética para abraçar um encaminhamento baseado na valorização da

tecnologia. Esta cisão pode ser observada, refletida, incentivada e reforçada em todo o quadro posterior, com as artes permanecendo num patamar permanentemente inferiorizado (BARBOSA, 2010).

“O processo de industrialização no Brasil teve início entre as décadas de 30 e 50 deste século [XX] com a entrada maciça de capital estrangeiro e a instalação de filiais de empresas europeias e norte-americanas nos principais centros urbanos do país. A modernização da economia refletiu-se rapidamente no plano cultural, pois o incremento das relações comerciais com outros países permitiu também à burguesia nativa contatos mais intensos com os movimentos artístico-culturais das nações europeias” (BOMFIM, 1998: 120).

Os rumos da política industrial brasileira, aliados às grandes guerras do princípio do século XX, levaram as novas iniciativas para o ensino do desenho industrial a serem retomadas apenas no início da década de 1950. Até meados da década de 1940, foram abertas diversas instituições de ensino técnico visando a formação para a indústria como o SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial e a Escola Técnica Nacional, fundadas em 1942³⁸, (CARDOSO, 2008) mas sempre com o objetivo de formar “mão de obra” mais do que dirigentes ou cabeças pensantes. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro se tornou uma escola de ensino médio preparatória para o ingresso no ensino superior (Colégio Dom Pedro II), destino semelhante de outros liceus que foram abertos em vários estados do Brasil (BARROS, 1956; FONSECA, 1986) onde a prática do desenho artístico foi gradualmente sendo substituída pelo desenho geométrico a partir do momento em passaram a ter, como as outras escolas secundárias, o objetivo de preparar para o vestibular (BARBOSA, 2010).

Em São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios – LAO (Figura 71) tornou-se escola técnica cuja atividade-fim mais importante, expressa em seu catálogo comemorativo de 111 anos de fundação, é manter cursos profissionalizantes e formar técnicos principalmente para a construção civil, mecânica, eletrotécnica e eletrônica. Destaca-se igualmente sua indústria metalúrgica, que fabrica medidores de diversas

38 Cardoso cita também “o curso de desenho e artes graficas da Fundação Getulio Vargas criado em 1946 sob a direção de Tomás Santa Rosa, a Escola Técnica IDOPP, ativa a partir de 1949 na área de desenho de moveis e maquinas (...)” (CARDOSO, 2008: 196)

naturezas, bem como a prestação de serviços como marcenaria, serralheria etc. (LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SÃO PAULO. 1984: 62). Julio Katinsky comenta a qualidade e a excelência dos profissionais egressos da formação técnica no Liceu, e também o fato de ser uma escola voltada para um público economicamente menos favorecido:

“O Liceu paulista foi fundado para ‘educar o povo’ em ofícios dignos. O liceu era simultaneamente uma escola e um local de produção, abastecendo a rica burguesia do café de equipamentos moveis de excelente qualidade (uma ‘qualidade’ até certo ponto inusitada no Brasil) (...) (KATINSKY in ZANINI, 1983: 931).

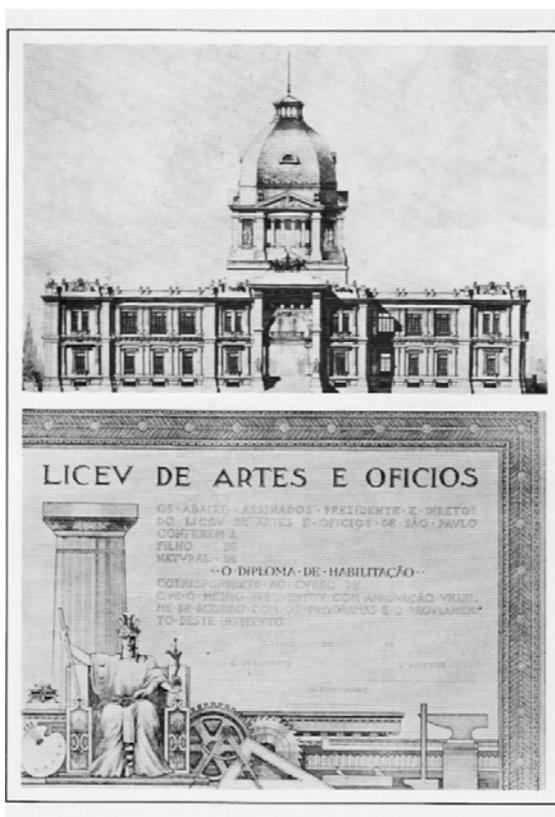


Figura 71 – Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo
Fonte: LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SÃO PAULO, 111 anos de Liceu, 1984

4.3 Breve retrospecto histórico do ensino do design: décadas de 1950/60 IAC, USP, Esdi

Os esforços para a modernização do Brasil refletiram-se na adoção de padrões formais e de uma ideologia do moderno, tanto na arquitetura quanto nas artes visuais e no design. Cardoso pontua:

“Primeiramente, e mais óbvio, afirma-se que houve sim uma ruptura por volta de 1960 e que esta inaugurou um novo paradigma de ensino e de exercício da profissão, o qual corresponde hoje aquilo que entendemos por design neste país. Trata-se de um design de matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960 em escala mundial, de início como afirmação da luta antifascista na Europa e posteriormente como extensão do modelo hegemônico de corporativismo multinacional após a Segunda Guerra. Em retrospecto, fica claro que a implantação, no Brasil, de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 – em grande parte, patrocinada pelo poder público – coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial (...). O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobras, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do Masp, de Carlos Lacerda e da Esdi pretendia-se um novo modelo de país – aquele “do futuro” – concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciada pelo pensamento republicano positivista” (CARDOSO, 2008: 10).

Nos últimos 30 anos, vários pesquisadores brasileiros, como Lucy Niemeyer, Gustavo Bomfim, Rafael Cardoso, Rita Couto, João de Souza Leite e outros, trabalharam em torno do tema específico do ensino do design no Brasil. Em termos gerais, é aceito pelos historiadores, que a formação em design no Brasil está historicamente comprometida com a tradição empírica na Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial) por influência da Bauhaus e, posteriormente, da Escola de Ulm já reformada e dirigida por Thomas Maldonado: a cultura do aprendizado calcado na experiência – aprender a fazer, fazendo (NIEMEYER, 1998: 21).

Permanece também o consenso de que a primeira referência de escola de design é a Bauhaus de Weimar, na Alemanha, de 1919 (HESKETT, 1997: 103). Apesar das

evidências da prática do design no Brasil antes das academias (BOMFIM apud COUTO, 2008; CARDOSO, 2005), o marco inicial do ensino do design no Brasil, ainda que simbólico, continua sendo a criação da Esdi – Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, em 1963 (BOMFIM apud COUTO, 2008), precedida pelo curso de design do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, em São Paulo (1951), e, pela sequência, Desenho Industrial da FAU-USP, na década de 1960.

No Brasil temos como referências conceituais do ensino de design em grande medida o modelo alemão da Escola de ULM (Hochschule fur Gestaltung), depois, em menor escala, podemos nos referir à escola americana (Carnegie Mellon) e à escola Inglesa (Royal College of Arts) (CARDOSO, 2008).

O curso do IAC, foi criado por Lina Bo Bardi e Giancarlo Pallanti (1951) e, apesar de ter durado apenas dois anos, colocou São Paulo e o Masp como um centro de atividades ligado ao design e à arquitetura moderna, denunciando o interesse e a atuação da arquitetura nas questões ligadas à educação para a cidadania através da arte, com o design agindo como instrumento de inclusão:

...[o curso] “tem como objetivo formar jovens que se sintam aptos para desenhar objetos, nos quais a racionalidade da forma e o gosto correspondam ao progresso e à mentalidade atual; tornar consciente a função social do design e negar a cópia de estilos passados e a decoração diletante; afirmar a função social que todo designer deve ter na sua relação cotidiana com a arte aplicada” (BOMFIM apud COUTO, 2008 :20).

A escola fundada por Lina Bo Bardi é tributária do eixo filosófico da Bauhaus, que na sua didática³⁹ defende a arte nascida das ações do dia a dia, bem como a arte como projeto coletivo, que só pode ser produzida pela máquina (ARGAN, 2005). Seus escritos nos dão pista acerca desse compromisso com o coletivo.

“Para completar o caráter didático do Museu, foi criado o Instituto de Arte Contemporânea, que se dedicará particularmente ao desenho industrial e às

³⁹ (...) “...cabe a essa escola o mérito de, pela primeira vez, ter buscado nos produtos anônimos do artesanato aquilo que mais tarde Dewey chamará de “continuidade entre aquelas formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e os fatos, e as paixões de todos os dias, que são universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência” (ARGAN, 2005: 31).

artes aplicadas, e terá um editorial. Cursos especiais de desenho do natural, história da música, curso de gravura, de fotografia e um setor dedicado as crianças, com lições de pintura, de música e de dança.

Como dissemos, o Museu de Arte é dedicado ao público em massa, não se dedicando, portanto, a colecionar somente “obras-primas”, não obstante, contém em suas coleções obras de importância; não é um Museu de Arte Antiga nem um Museu de Arte Moderna – é Museu de Arte e busca formar uma “mentalidade para a compreensão da arte”, uma atmosfera (...) (BARDI in FERRAZ, 1993: 51– grifo nosso).

Curiosamente, os Museus de Arte Moderna serviram de base para a fundação das primeiras escolas de design, tanto em São Paulo (Masp) como no Rio (MAM), o que revela uma contradição: a permanente relação das artes com o design ocorrendo na “vida”, mas sendo posteriormente descontinuada quando se trata da formação, a partir do momento da adoção do modelo alemão de ULM, que, como já vimos, para afirmar o design, disseminou o modelo da ruptura artificial entre arte e design, criando uma cultura de valorização da tecnologia, que, de fato, “sempre teve mais valor” do que as artes, sustentada nas teorias de autoridades do design como: Maldonado, Bürdeck, Bonsiepe, teorias estas que encontraram grande receptividade nos meios políticos e acadêmicos brasileiros.

Cardoso comenta a criação do Instituto de Arte Contemporânea, por Lina Bo Bardi, vinculada ao Museu de Arte de São Paulo, Masp, e os planos para a fundação da Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM, que posteriormente gerariam a Esdi, ambos legitimados por Max Bill:

“...o Instituto de Arte Contemporânea, aberto em 1951, e fechado três anos depois, contou, inclusive, com uma breve colaboração de Max Bill⁴⁰ quando da sua visita para a II Bienal de São Paulo. Durante essa proveitosa visita, Bill também teve ocasião passar pelo Rio de Janeiro, onde deu seu aval para outro projeto importante de ensino de design, a Escola Técnica de Criação do MAM (Museu de Arte Moderna).

⁴⁰ Max Bill era remanescente da Bauhaus antes do seu fechamento (depois da 2ª grande guerra), ocasião em que a Escola de Ulm foi fundada, e atuava na sua direção, conforme uma filosofia semelhante à da Bauhaus, o que contribuiu para seu afastamento do cargo, engendrado pelos seus colegas que não se identificavam com este perfil e desejavam mudá-lo (CARDOSO, 2008).

O plano geral para essa escola foi encomendado subsequentemente a Maldonado (...). A Escola do MAM nunca vingou de fato, mas a sua experiência e os contatos lá firmados serviram de base para a organização da Esdi pouco tempo depois” (CARDOSO, 2008: 190).

Cardoso contextualiza a criação da sequência de Desenho Industrial na FAU-USP, seguindo-se a criação da Esdi, no Rio de Janeiro:

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 USP (Universidade de São Paulo), na qual foi criada, em 1962, uma sequência de Desenho Industrial como parte da graduação em Arquitetura. Sob a inspiração das ideias de Vilanova Artigas, o qual vinha exercendo atividades ligadas ao design de mobiliário desde a década de 1940, a FAU deu então início ao ensino de design em nível superior no Brasil. Todavia, os contatos intensos com ULM e o longo processo de incubação da ideia pelo grupo ligado ao MAM do Rio de Janeiro acabaram desaguando, pouco tempo depois, em uma oportunidade ímpar de fundar uma faculdade dedicada exclusivamente ao design” (CARDOSO, 2008: 190).

Em meados da década de 1970, houve um crescimento artificial da oferta de cursos de design no Brasil. No contexto político da ditadura, a partir do incentivo governamental dado às áreas tecnológicas, vários cursos de arte foram rapidamente transformados em cursos de design (BOMFIM, 1998, COUTO, 2008), com currículos adaptados das escolas de arte, ou desmembradas de cursos de arquitetura, em sua maioria inseridos em institutos ou faculdades de áreas afins, ora em escolas de arte, ora em escolas de arquitetura, e até de engenharia.

“O governo militar, ao mesmo tempo em que desencorajava cursos nas áreas artísticas e humanísticas, que poderiam tornar-se perigosos focos de críticas, incentivava as áreas tecnológicas que ajudariam a fazer do Brasil um país que iria para a frente. O incentivo financeiro dado às áreas tecnológicas e os sucessivos cortes impostos às áreas sociais e artísticas acabaram por gerar um estranho fenômeno: em 1976 já funcionavam no país dezesseis cursos de design, dos quais 50% eram cursos de arte, transformados às pressas em cursos de design, pelo incentivo financeiro oferecido pelo governo federal” (COUTO, 2008: 23).

O espantoso é que pouco ou nada se guardou dessa filiação aos cursos de arte. Em 1987, foi aprovado um currículo mínimo para bacharelados em desenho industrial, onde as disciplinas de estética foram suprimidas, as de história da arte se resumiram a uma única – combinada com história da técnica –, e as de desenho (artístico / criativo) também foram retiradas da formação, dando lugar a disciplinas de representação, ao lado de uma maioria de disciplinas de processos, técnicas e materiais⁴¹.

A definição do perfil do profissional presente no documento do Conselho Federal de Educação – CFE (1987) corrobora com esta política de ensino:

“O desenhista Industrial é o profissional que participa de projetos de produtos industriais atuando nas fases de definição de necessidades, concepção e desenvolvimento do projeto, objetivando a adequação destes às necessidades do usuário e às possibilidades de produção” [...] (COUTO, 2008: 24 – grifo nosso).

Esta definição está coerente com o rol de disciplinas oferecidas pela maioria das escolas de formação em design⁴²; observemos que se fala aqui de “adequação” e de “necessidades” e não de “intenção” ou “possibilidades”; os aspectos plásticos são colocados em segundo plano, em favor da adequação. Não é nosso objetivo, neste trabalho, examinar os currículos dos cursos de design, nem fazer estatísticas, mas é fundamental assinalarmos que o espírito vigente é o de reforço dos aspectos prático-necessários em detrimento dos aspectos livres.

Um ponto importante relatado por Rita Couto em seu livro “Escritos sobre ensino de design no Brasil” a respeito dos currículos, é a pulverização dos conteúdos em disciplinas isoladas, criando um ambiente compartimentado e artificial que nada tem a ver com a interdisciplinaridade e a convergência, tão caras ao design (COUTO, 2008).

41 Rita Couto apresenta em seu livro uma tabela com as disciplinas do currículo mínimo para bacharelados em desenho industrial aprovado em 1987 e vigente até 2002 (COUTO, R.M.S, 2008: 25).

42 Geraldina Porto Witter, no livro “Desenho industrial – Uma perspectiva educacional” apresenta estatísticas de cursos de design brasileiros, referentes à carga horária das disciplinas de 19 cursos, características físicas das escolas, qualificação de professores etc.

Lucy Niemeyer, na década de 1990, apresentou um diagnóstico perturbador, que pouco se modificou até os dias de hoje:

“A análise de todo este processo histórico nos leva a crer que é bastante questionável o caráter emancipador atribuído ao design por alguns.

O designer se apresenta com frágeis compromissos éticos, estando sua atividade à mercê dos interesses do capital internacional e à serviço da conservação dos interesses das classes dominantes, sem consciência de seu papel social, decorrente de sua interferência na nossa cultura material, na segurança, no conforto e na satisfação do usuário dos produtos por ele projetados. A pouca fundamentação teórica do curso de graduação moldado pela escola pioneira não determina um campo de conhecimento específico do designer (...)” (NIEMEYER, 1997: 21).

Rafael Cardoso questiona o engajamento social dos profissionais brasileiros: “Por que os profissionais de design têm feito tão pouco para alterar as condições de vida da maioria da população do país?” (CARDOSO, 2005: 16).

Será que não está na hora de reavaliarmos o que está sendo valorizado nos cursos de design como importante para a profissionalização e a formação dos designers?

Em 2003, foram aprovadas novas diretrizes, que corrigem esses caminhos, frutos de um intenso e importante esforço empreendido por um grupo de especialistas em ensino de design⁴³, nomeados pela Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação – SESu/MEC, a partir de 1998. A Comissão de Especialistas de Ensino de Design, CEEDesign, a exemplo de outras comissões com o mesmo objetivo (de outras áreas), a partir de diversos encontros com a comunidade de dirigentes de cursos de design, elaborou documentação contendo as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino de Graduação em Design (COUTO, 2008).

Neste momento está em curso o processo de transformar essas, que são diretrizes gerais, em disciplinas a serem ministradas. Esse é o grande desafio para a concretização das diretrizes.

43 Para um relatório completo acerca de todo o processo, ver o livro de Rita Couto, 2008, “Escritos sobre ensino de design no Brasil”.

As Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design – aprovadas em 2003 pela Resolução nº 5, do Conselho Nacional de Educação, no seu artigo 3º, indicam como parte do perfil desejado do formando a

“capacitação para a apropriação do pensamento reflexivo e da sensibilidade artística, para que o designer seja apto a produzir projetos que envolvam sistemas de informações visuais, artísticas, estéticas, culturais e tecnológicas, observados o ajustamento histórico, os traços culturais e de desenvolvimento das comunidades, bem como as características dos usuários e de seu contexto socioeconômico e cultural” (COUTO, 2008: 72).

A adaptação dos cursos às novas diretrizes, no que diz respeito à área de estética – “capacitação para a apropriação do pensamento reflexivo e da sensibilidade artística”, deve ser realizada pelo reatamento da dimensão estética como fator qualificador, ou seja, fator de emancipação.

Há que se ter cuidado para não reforçar a “pulverização dos conteúdos”, já mencionada, resolvendo a formação artística do designer com disciplinas de estética pura, ou de história da arte, gerando uma situação em que a relação entre a teoria e a prática não é sequer esboçada.

Buscamos nesta pesquisa discutir a importância da educação artística para a formação de um olhar reflexivo sobre a obra de design com vista à construção da autonomia, e vimos a partir das nossas análises que essa questão está relacionada com o papel fundamental da apreciação da arte permeando o dia a dia da pessoa comum, do cidadão, e, no nosso caso, do estudante. Ao adquirir esta “capacitação”, que é fundamental, ele deve ser capaz de identificar o artístico por sua própria iniciativa e por seus próprios meios, nas coisas mais diversas, objetos, lugares e ações, não mais dependendo de tutela para exercer o ajuizamento de gosto. E mais, será capaz de se expressar artisticamente, de se reinventar, mas também de sonhar e de propor um mundo novo .

Ao exercer esta prerrogativa, ou seja, apreciar em completa liberdade, abre-se a porta para que ocorram transformações a partir de relações em outros níveis, mais profundos, e para o autoconhecimento, que, por sua vez, promove a dimensão

ética⁴⁴. O sentido ético reside na relação dos protagonistas, um com um outro, como condição para o exercício da liberdade.

4.4 Estratégias para a uma educação estética:

Como incentivar a passagem da “ingenuidade para a rigurosidade”

Depois das avaliações feitas ao longo deste trabalho, chegamos à conclusão de que o mais importante procedimento didático para contribuir com a educação estética dos designers é promover a prática da crítica, associando a leitura do design à leitura de outras modalidades artísticas.

Nesta direção, Greenberg afirma que:

“Ao transcender a esfera pessoal, a arte e o gosto não se apartam conseqüentemente da “vida”, do restante da experiência, ou seja, da experiência não estética. A ampliação e o aprimoramento continuado do gosto de um indivíduo em qualquer direção demanda – ao que parece – que ele amplie e aprimore seu sentimento pela vida de modo geral” (GREENBERG, 2002: 59).

A atitude estética, no contexto da formação, instaura no sujeito a consciência da alteridade. Essa consciência se dá na partilha do sensível, que é o papel da estética. E a instalação deste ciclo é o grande fator motivador da ampliação continuada do gosto afirmada por Greenberg.

Mas, no caso do design, importa dizer, as teorias só se mostram válidas quando acompanhadas de uma internalização tal que transformem a reflexão em ações concretas, ou seja, numa práxis. Aprender a pensar para aprender a fazer. De um lado, fazendo a leitura crítica; de outro, praticando o projeto.

Então há que se combinar estratégias de leitura, com estratégias de práxis, num ambiente que promova “a “intimidade” entre os saberes curriculares e a experiência social que os educandos têm como indivíduos” (FREIRE, 1996: 30).

⁴⁴ Ética: teoria da práxis humana, envolvendo o plano das decisões, atos de vontade, autonomia e responsabilidade dos agentes (GIACOIA JR, 2006: 77).

Uma possibilidade é estabelecer o contato entre alunos, obras e artistas e permitir a eles (alunos) o envolvimento em uma criação própria, para, assim, tomarem consciência de sua própria sensibilidade artística, e possam dar um salto para se libertarem do “senso comum”, migrarem da “ingenuidade para a rigorosidade” (FREIRE, 1996).

“O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem que ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática. O seu “distanciamento” epistemológico da prática enquanto objeto da sua análise deve dela aproximá-lo ao máximo” (FREIRE, 1996: 39).

Na escola, podemos criar situações concretas para que esta exposição seguida de um processo de reflexão aconteçam sistematicamente, como, por exemplo, trazendo repertório iconográfico para os alunos, fazendo visitas ou estimulando a curiosidade e a pesquisa, certos de que a exposição à arte educa a sensibilidade (GREENBERG, 2002), mas, como conduzir o processo de reflexão? A leitura das obras de arte é algo que, por ser subjetivo, é sempre acompanhado de muitas dúvidas.

Para refletir sobre essa questão, buscamos apoio em Ana Mae Barbosa e Paulo Freire. Começando por Ana Mae: a abordagem triangular, sistematizada por ela para o ensino de arte, baseia-se na articulação de três eixos: ver, contextualizar, e fazer.

O eixo – contextualizar –, para Ana Mae Barbosa, trata do universo histórico referente à obra, bem como do seu relacionamento com outros componentes culturais que a situam em relação aos estudantes, mostrando a aproximação entre arte e a vida – pertencimento.

A materialização, através da experimentação das técnicas e dos procedimentos do fazer artístico diz respeito ao eixo – fazer. A arte como práxis sedimenta a teoria da arte.

É necessário relacionar a reflexão a uma prática artística. Prática esta que pode ocorrer simultaneamente à prática de projeto, para justamente promover esta

consciência da “própria capacidade/sensibilidade artística” do aluno de forma mais clara e que possa servir como balizamento para sua prática de projeto ajudando-o também na identificação e na percepção do que são os aspectos livres de um projeto.

O eixo da leitura, ou seja, o eixo – ver – aprofunda a discussão do processo de leitura de obras de arte.

Trazendo essas reflexões para o âmbito do design, ampliamos o universo de exemplos que podem servir de base aos exercícios de leitura da arte, que inclui de objetos populares a industrializados e arquitetura no repertório já reconhecido e oficializado de obras a partir de seus meios de materialização: desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, design, cinema, teatro, instalação e outros.

Esta ampliação, principalmente em se tratando de modalidades, como o design, mas também a fotografia ou o cinema, presta um serviço ao crescimento das possibilidades de identificação e apreciação do artístico no cotidiano e traz para perto os objetos passíveis de um olhar crítico, afirmando sua presença em muitos contextos e não somente no ambiente de museus e galerias de arte, nem sempre acessíveis. A arte é algo próximo de nós, da pessoa comum. Dessa forma, cada vez mais naturalmente, o exercício da leitura poderá permear o dia a dia do aluno.

No nosso caso, obras de design com valor estético. Pode parecer redundância, na medida em que a definição de design inclui a estética, mas a observação da prática do ensino nos mostra que não se sabe como abordar esta questão; existe uma dificuldade de separar “o joio do trigo”, quadro esse devido aos encaminhamentos do ensino de design desde seus primórdios no Brasil, que seguem perpetuando as dificuldades.

A identidade é o pressuposto do distanciamento promovido pela obra de arte. A educação estética, ou educação do gosto, nos traz a possibilidade de uma mudança de atitude / paradigma na apreciação das artes. Um aprofundamento.

Este aprofundamento vai facultar uma mudança de atitude que amplia o âmbito de análise. Saindo de um sentido mais imediato, superficial, e adentrando uma outra

camada, outra faixa de entendimento. A partir daí, as especulações acerca dos aspectos históricos, ou da temática, não são mais aspectos obrigatórios na construção da análise. Pode-se transitar por diversos caminhos. O modo, ou a forma, de se materializar uma ideia é que é o crucial quando se trata de arte, já que pode-se fazer arte a partir de qualquer tema! É o “modo de operar” que transforma “a coisa” em obra. Se a sua forma de vir ao mundo for “composição”, estaremos falando de arte.

A partir do momento em que se adquire uma consciência dessa amplitude ocorre uma liberação e passa-se para o que você viu despertar em si, na sua apropriação dos recursos visuais ou sonoros ou táteis/espaciais utilizados por ele, a partir da exposição aquela obra em particular. A partir da criação de um repertório de experiências fica mais fluido e claro todo o processo. Passa a ser natural o fato de cada experiência ser uma nova aventura.

4.5 Educação para a internalização de uma ética

A educação estética é parte importante na criação de uma consciência política, consciência cidadã, porque, como vimos, traz consigo o conceito de compartilhamento. Reciprocidade. Ajuda a entender os mecanismos que expressam o coletivo e o particular e as diferenças entre essas instâncias, e a possibilidade de aplicá-los na vida profissional para interagir com o mundo, cientes do seu papel social. A democracia é construída a partir de uma base onde estão pessoas com essa consciência. Esses valores têm que estar introjetados na base da formação, para que os atores possam efetivamente agir em sociedade com essa consciência do trabalho para o bem comum.

Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, quando da criação da Universidade de Brasília – UnB sabiam disso e propuseram a universidade estruturada de modo que os alunos pudessem transitar entre as áreas de formação na ocasião do Ciclo Básico, que durava dois anos. Particularmente o Instituto Central de Arte, o ICA, tinha como função fundamental, conforme está escrito no Plano Orientador da Universidade de Brasília, de 1962,

[...] “dar a toda a comunidade universitária e à população de Brasília oportunidade de experiência e de apreciação artística. Assim espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar platéias esclarecidas, que se façam efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade. [...]

O investimento principal da Universidade de Brasília nesse campo será na formação artesanal (sic) e no apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, na formação dos especialistas no uso dos meios áudio-visuais (sic) de difusão cultural e de educação [...]” (UNIVERSIDADE DE BRASILIA, 1962: 31).

Como a educação estética é mais complexa, em termos de processos de ensino, onde não bastam absorver conhecimentos, mas efetivamente participar da construção de um processo de autoconhecimento e, sendo assim, mais exigente na profundidade das reflexões que inclui, a tendência que observamos é que “morra” assolada pelos outros componentes curriculares, mais objetivos.

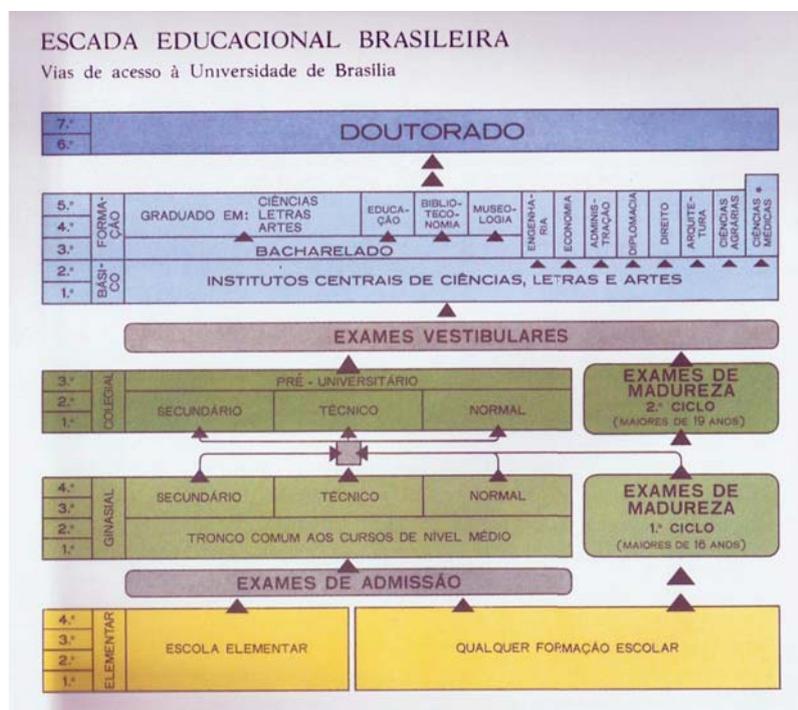


Figura 728 – Estrutura da formação escolar brasileira e vias de acesso à Universidade de Brasília
Fonte: Plano Orientador da Universidade de Brasília – Editora Universidade de Brasília, 1962: 18.

Temos o privilégio e a possibilidade de nos inspirarmos em nossos próprios caminhos, a exemplo do ICA-FAU, que nos primórdios da UnB (Figura 72), protagonizou a materialização desses ideais de interdisciplinaridade. Caminhos que apontam para uma formação que valoriza e investe na base artística comum de áreas como cinema, artes visuais, música, arquitetura e design, promovendo a integração de saberes e das pessoas em uma convivência fecunda de contribuições e diálogos para sintetizar conhecimentos e sonhos.

CONCLUSÃO

Os contextos históricos particulares do Brasil em relação às políticas industriais e suas relações com a instalação do ensino do desenho nas escolas no século XIX, e com relação à industrialização e à instalação do ensino de design no século XX, foram determinantes para os rumos do quadro atual de separação da arte e do design nas nossas escolas, um desdobramento da separação histórica entre o trabalho intelectual e o trabalho manual.

Os eixos artesanato, arte e design nasceram de uma mesma raiz, passaram por um distanciamento e contemporaneamente estão voltando a se unir. Nos estudos de caso, buscamos entrelaçar artesanato e design sob uma perspectiva artística, numa proposta que amplia os limites de compreensão do escopo de atuação e de significação do design nessas duas direções, das artes e do artesanato, com o olhar sempre voltado para os processos educativos, na sua perspectiva transformadora. O desafio aqui colocado é o de interrelacionar todos os campos imbricados neste universo, diante desta tarefa.

A discussão essencial da tese foi: por que é importante educar para a arte na formação em design, quais são os meios de se fazer isto, e para que serve se educar para a arte?

Respondendo a estes questionamentos, vimos que é importante educar para a arte por que é preciso aprender a ler os aspectos livres do design, aspectos estes que combinados aos aspectos contingentes vão dar origem à soluções para os mais diversos problemas humanos. O propósito fim é o de projetar objetos com qualificação estética além de atender aos requisitos funcionais.

Para reconhecer a beleza em um utilitário é necessário ser capaz de reconhecer seus atributos artísticos e portanto o exercício da leitura de obras de arte é um caminho possível para esta capacitação.

A partir do reconhecimento, fomenta-se a prática (...)“é preciso aprender que se tem inicialmente que soletrar cada obra de arte, depois aprender a ler e só depois começa-se a falar” (GADAMER, 1977 p. 73)

A apreciação da arte deve incorporar-se ao dia a dia, para que o indivíduo construa sua capacidade de ajuizá-la e de vivenciá-la. A arte é a afirmação da nossa condição propriamente humana, condição que construímos a cada vivência. Na experiência estética o afeto e o pensamento atuam simultaneamente. A partilha do sensível engendrada pela exposição à arte, faculta o encontro, a troca, o diálogo. A construção da consciência cidadã que se dá pelo compartilhamento afetivo tem como uma de suas bases a capacidade de diálogo e a identidade pela diferença e se origina da autonomia conquistada. A arte é uma das promotoras desta construção.

A ampliação do universo de obras traz consigo o crescimento das possibilidades de identificação e apreciação do artístico no cotidiano e aproxima os objetos passíveis de um olhar crítico, afirmando sua presença em muitos contextos e não somente no ambiente de museus e galerias de arte. A arte é algo próximo de nós, da pessoa comum.

Na construção deste olhar para o futuro, foi necessário também olhar para trás, buscar as referências de caminhos trilhados por pensadores brasileiros como Lucio Costa e Rui Barbosa, bem como os da arquiteta Lina Bo Bardi, que foram de importância inequívoca para o desenvolvimento desta pesquisa no seu balizamento histórico. Para dar suporte à escolha dos casos fomos buscar obras na coleção de objetos de Lina, coleção que foi em parte trazida a público, depois de 40 anos, no decorrer da nossa pesquisa mas que ainda permanece em grande medida por desvendar. Seus Projetos de design também foram fontes de casos.

O suporte teórico foi trazido dos pensamentos de Kant, Adorno, Gadamer, Heidegger e os aspectos referentes à leitura crítica de obras, dos escritos de Argan, Greenberg, Feldman, que foram debatidos na leitura das obras utilitárias analisadas.

No contexto do ensino e aprendizado, fomos buscar Ana Mae Barbosa, e Paulo Freire.

Ana Mae, contribui com a sistematização da abordagem triangular para o ensino das artes, que aplicada ao ensino do design, traz as ações de ver, contextualizar e fazer

para auxiliarem o processo de consciência artística que deve acompanhar a prática projetual mostrando a conexão entre a arte e a vida. Paulo Freire contribui com a ética e apreensão afetiva do conhecimento situado na vivência do aluno, na convicção que a mudança é possível. (FREIRE, 1996)

O papel do educador no campo das artes é o de acordar o estudante para o que ele tem em si. Para sua própria sensibilidade artística. O melhor papel do professor é o seu papel de estimulador de descobertas e “infinitos estéticos”.

O ensino profissionalizante tende a valorizar os aspectos pragmáticos e instrumentais, em se tratando de design. Mas aprender a pensar é mais importante que aprender uma técnica. As técnicas e ferramentas se tornam obsoletas no tempo. Os currículos das escolas estão muito calcados em valorizar o conhecimento, quando o mais importante é valorizar o pensamento, a autonomia.

Esta ampliação estimula novas perspectivas, novos insights, estimula a superação do modelo em que existe uma só resposta correta em direção a respostas múltiplas.

Diante do universo repleto de estímulos que se apresenta a cada dia diante de nós, estamos frente a um ponto de inflexão de trajetória, prontos para o salto necessário e que a educação tem que acompanhar.

O aperfeiçoamento do nosso campo de atuação no Brasil, só pode advir de um crescimento da atitude crítica e reflexiva. Qualquer metodologia de projeto só terá utilidade se for acompanhada de um espírito crítico e esteticamente educado, para que a prática não se torne um protocolo. A ousadia e a experimentação - frutos da autonomia - que Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira defendiam, são as verdadeiras produtoras das transformações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, TH. W. *Experiência e criação artística*, Lisboa: Edições 70; 2003.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70; 2008.
- ANDRADE, M. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, n.º 30, 2002.
- _____. *Brazil Builds*. “O Estado de S. Paulo”. São Paulo: Depoimentos 1 – Centro de Estudos Brasileiros – GFAU, 1943.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo, Introdução e notas, Veríssimo de Melo*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991 – Obras de Mário de Andrade, vol. 24
- _____. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró Memória, 1981
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987
- ARGAN, G. C. *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961.
- _____. *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Projeto e destino*, São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ARTIGAS, J. B. V. *O desenho – Caminhos da arquitetura*. São Paulo: LECH, 1981
- _____. Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1º de março de 1967. Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975. Disponível em: <http://www.g-arquitetura.com.br/desenho.html>. Acesso em 15 abr. 2011.
- BANDEIRA, M. *Alguns poemas traduzidos*. Coleção Sabor Literário, José Olympio.
- BARATA, M. – *Século XIX. Transição e início do século XX*. In: Zanini, W. (org.). *História Geral das Artes no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983 v. 1. cap. 06
- BARBOSA, A.M. *Arte-educação no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009
- _____. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. , ORG. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. , ORG. *Arte-educação : leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2008.

BARBOSA, A.M., CUNHA, F., ORG. *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo : Cortez, 2010.

BARBOSA, RUI. *O Desenho e a arte industrial*. Discurso realizado no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, 23 nov. 1882. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949.

BARDI, L.B. *Tempos de grossura: O design no impasse*. São Paulo: Inst. Lina Bo & P M Bardi, 1994.

BARROS, P. *O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e o seu fundador*. Rio de Janeiro: LAO, 1956, p. 33.

BATISTA, M.R.; (ORG). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, nº 30, 2002

BATISTA, M. R.; LIMA, Y. S. *Coleção Mario de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1984.

BEARDSLEY, M. C. *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1981

BELL, C. *Arte*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco*. São Paulo, Brasiliense, 1994

———. *Obras escolhidas v. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BISILLIAT M. *Museu do Folclore Edison Carneiro: Sondagem na Alma do Povo*. São Paulo: Empresa das Artes, 2005

BOMFIM, G. A.; PORTINARI, D. B.; BELFORT, A. *O que vê o objeto que nos olha?* Revista Estudos em Design, Rio de Janeiro, v. 9, p. 09-27, outubro 2001.

BOMFIM, G. A. *Ideias e formas na história do design: Uma investigação estética*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1998.

BOOTH, W. *Critical understanding, the powers and limits of pluralism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979

BUCHANAN, R., MARGOLIN, V. *Discovering design, explorations in design studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995

BUENO, G. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna; Europa 1500 a 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

BÜRDECK, B. E. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1994.

CALVERA, A. (org.). *De lo bello de las cosas – Materiales para uma estética del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CARA, M. *Do desenho industrial ao design: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010

CARDOSO, R. (org.) *O design brasileiro antes do design; aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Uma introdução à história do design*. 2ª ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. p. 65/66.

CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CORBUSIER, L. *A arquitetura e as belas artes*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 19, p. 53-69, 1984.

COSTA, L. *Lucio Costa – Registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COUTO, R. M. S. *Escritos sobre ensino de design no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2008.

CROCE, B. *Breviário de estética*. Lisboa: Edições 70; 2008.

CUNHA, L. A. *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Flacso, 2005.

DARCY – Revista de jornalismo científico e cultural da Universidade de Brasília. Universidade de Brasília, n.º 4, agosto e setembro de 2010.

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

DELEUZE, G. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DEWEY, J. *Art as experience*. New York: The Berkley Publishing Group, 2005

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

DORFLES, GILLO *Introdução ao desenho industrial*. Lisboa: Edições 70, 1972.

———. *A Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda.

DUARTE, R. ORG. *O belo autônomo – Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

———. *Mimesis e Racionalidade: A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

DUARTE, R. , ORG. *Theoria aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005

DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004

DUROZOI, G. ROUSSEL. *Dicionário de Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1993.

ECO, H. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70; 2008.

FELDMANN, E. B. *Becoming human through art: Aesthetic experience in the school*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1970

FERRAZ, M. ORG. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, C. S. *História do ensino Industrial no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAI / DN / DPEA, 1986. 5v.

FRANK, I. *The theory of decorative art, an anthology of european & american writings 1750 a 1940*. London: Yale University Press, 2000.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia, saberes necessarios à pratica educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GADAMER, H. G. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1977.

GAGNEBIN, J. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GIACOIA JR, O. *Pequeno dicionário de filosofia contemporânea*. São Paulo: Publifolha, 2006.

GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: Coleções, museus e patrimônios*, Rio de Janeiro, 2007

GOROVITZ, M. *Os riscos do projeto*. São Paulo: EdUnB, Studio Nobel, 1993.

———. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.

———. *Arquitetura e modernidade*. Mimeo, 2001.

———. *City and Citizenship: a contribution to the study of the modern city considered a work of art Chandigarh and Brasília*. On Line International. Disponível

em: <<http://www.archiport.it/gorovi>> 2005. Acesso em: 5 mai. 2009.

_____. *Da educação do juízo de gosto*. R. Bras. Est. Pedag. Brasília, ano 79, n. 93, p. 86-94, set./dez. 1998.

_____. *Sobre a qualificação estética do objeto, ou da graça e da dignidade*. Projeto. São Paulo, n. 280, p. 20-22, 2003.

_____. *Os riscos da modernidade*. Projeto. São Paulo, n. 264, p. 22-25, 2002.

_____. *A arquitetura brasileira avançou, apesar das dificuldades impostas pela globalização*. Projeto. São Paulo, n. 251, p. 46-46, 2001.

_____. *Sobre a obra de arte*. Cadernos Eletrônicos da FAU UnB, Disponível em: <http://www.unb.br/fau/pos_grad> 2000. Acesso em: 5 mai. 2009.

_____. *El concepto de escala en Chandigarh y Brasilia*. Pasajes de Arquitectura y Crítica. Madrid, ano 1, n. 9, p. 1958-1962, 1999.

_____. *Da educação do juízo de gosto*. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Brasília, v. 79, n. 193, 1999.

_____. *Cidade e Iluminismo*. Cadernos Eletrônicos da FAU UnB, Disponível em: < http://www.unb.br/fau/pos_grad, 1999. Acesso em: 20 mai. 2009.

_____. *Genealogia dos espaços universitários*. Cadernos Eletrônicos da Fau UnB, Disponível em : http://www.unb.br/fau/pos_grad.> 1999.

_____. *La arquitectura de Niemeyer en Brasilia*. In: VILLAESCUSA, Eduard Rodriguez; FIGUEIRA, Cibele Vieira (Org.). Brasilia 1956 - 2006 de la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad. Barcelona: Milenio, 2006, v. 1, p. 25- 51.

_____. *Sobre o jogo de escalas em Brasília*. In: RIBAS, Otto. (Org.) Visões de Brasília. Brasília: IAB-DF, 2005, v. 1.

_____. *Cidade e cidadania*. In: QUETGLAS. Josep (Org.) Massília, 2003. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003, v. 1, p. 178-189.

_____. *Os riscos da modernidade. O Campus da Universidade do Brasil*. In: QUETGLAS, Josep (Org.). Massilia, 2002. Anuario de estudios Lecorbusieranos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002, v. 1, p. 134-140.

_____. *Desenho e soberania da educação do juízo de gosto*. In: GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos et al. (Org.). Contribuição ao ensino de arquitetura. Brasilia: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1999, v. 1, p. 35- 48.A

GREENBERG, C. *Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Art and Culture, critical essays*. Boston: Beacon Press, 1989.

HEIDEGGER, M. *Poetry. Language, Thought*. New York: Harper & Row, Publishers, 1971.

_____. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2006.

HESKETT, J. *Desenho Industrial*, Rio de Janeiro: EdUnB, José Olympio, 1997.

HONNETH, A. *A luta por reconhecimento*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

IIDA, I. *Ergonomia: projeto e produção*. São Paulo: Edgar Blücher, 2005.

IVERSEN, M. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, MIT Press, 1993.

JAUSS, H. *Pequena apologia de la experiência estética*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S/A, 2002.

JIMENEZ, M. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

JOUIN, P. *Patrick Jouin*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2010.

KANT, I *Lo belo y lo sublime. Ensaio de estética y moral*. Madrid: Tallers Espasa – Calpe. S.A., 1937.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KATINSKI, J. R. *Apontamentos sobre arte e indústria*. São Paulo: FAU-USP, 1963.

_____. *Desenho Industrial*. In: Zanini, W. (org.). *História Geral das Artes no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983 v. 2. cap. 11

_____. *O mestre-aprendiz: Mário e as artes plásticas*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 30, 49-70, 2002.

LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LEMOS, C. *Arquitetura Contemporânea*. In: Zanini, W. (org.). *História Geral das Artes no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983 v. 1. cap. 07

LICEU DE ARTES E OFICIOS DE SAO PAULO. 111 anos de liceu. São Paulo: Liceu. 89p.

LIMA, R. *A ciência do folclore*. São Paulo : 2003.

MAGALHÃES, A. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho, 1997.

MALDONADO, T. *Design Industrial*. Lisboa: Edições 70; 2009.

MARGOLIN, V. *The politics of the artificial*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MARX, K. *Manuscritos Economico-filosóficos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

MASCELANI A. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal / Mauad Editora, 2002.

MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70; 2008.

MONTANER, J. M. *A modernidade superada, arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

MOTA, F. *Art Nouveau, Modernismo, ecletismo e industrialismo*. In: Zanini, W. (org.). *História Geral das Artes no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983 v. 1. cap. 07

MUKAROWSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa Lisboa, 1981.

MUMFORD, L. *Técnica y civilización*. tomo II, Buenos Aires: Emecé Editores, 1945.

MUNARI, B. *Artista e designer*. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Design as art*. London : Penguin Books, 2008.

NIEMEYER, L. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

NOBREGA, C. *Renda Renascença: uma memória de ofício paraibana*. João Pessoa: SEBRAE/PB, 2005.

OLIVEIRA, O. *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006.

_____. *Lina Bo Bardi, obra construída*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2002.

PALHARES, T. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PEIRANO, M. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PESSÔA, J. (ORG.) *Lucio Costa: Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

PEVSNER, N. *Os pioneiros do desenho moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PLATÃO *Diálogos*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

PULS, M. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006,

READ, H. *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

RISÉRIO, A. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte – a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: Edusc, 2003.

ROSSETTI, E. P. *Tensão moderno / popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Arqtextos 032, Texto Especial 165. São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2003. Acesso em: ago. 2009.

_____. *Lucio Costa e Lina Bo Bardi: patrimônio e projeto moderno*. In: Anais do 7º seminário docomomo_Brasil, Porto Alegre, 2007.

RUBINO, S.; GRINOVER, M. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, V. *Artesanato*. In: Zanini, W. (org.). *História Geral das Artes no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983 v. 2. cap. 12

SANTOS, M. C. L. *Móvel moderno no Brasil*. 01. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

SARAMAGO, J. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Editora Iluminura Ltda., 1995.

_____. *Sobre graça e dignidade*. Porto Alegre: Editora Movimento, 2008.

_____. *Kalías, ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2002.

SESC. *O design no Brasil, história e realidade*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1982

SILVA, M.A.M. *Ex-votos e orantes no Brasil; leitura museológica*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecisos, 1995.

TOLSTÓI, L. *1828-1910 Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

TRAVASSOS, E. (ORG.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, no 28, 288 p., 1999.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano Orientador da Universidade de Brasília*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1962).

VALÉRY, P. *L'infini esthétique* (1934). in OEuvres, tome II, Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960. Paru dans Art et Médecine, février 1934.

VASQUEZ, A. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra Ltda., 1968.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getulio Vargas, 1997.

WICK, R. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989

WILLIAMS, G. *Telling Tales: Fantasy and fear in contemporary design*. London: V&A Publishing, 2009.

WITTER, G., ORG. *Desenho industrial, uma perspectiva educacional*. Brasília: CNPq/ Coordenação editorial, 1985

WOLLFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953.

1.

2. SITES

<http://www.mcb.sp.gov.br>

<http://www.mambahia.com.br>

<http://www.institutobardi.com.br>

www.iphan.gov.br

www.unb.br

ANEXOS

ANEXO 1

Rui Barbosa. O DESENHO E A ARTE INDUSTRIAL. Discurso realizado no LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO em 23 de Novembro de 1882. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949.

Minhas Senhoras. Meus Senhores.

Quando o fluido de uma idéia poderosa impregna o ambiente, em solenidades como esta, indiferente é a personalidade do orador: não sei explicar de outro modo a nomeação da minha incompetência para o encargo e a honra da palavra nesta festa magnífica. Qualquer, em tais ocasiões, pode ser o intérprete de todos. De um fragmento de treva, como o carvão, que é, digamos assim, a humildade mesma, a física faz brotar, com todos os seus prestígios e deslumbramentos, o jôro luminoso da chama que Franklin arrebatou às nuvens do céu. Dos esplendores dessa maravilha a que princípio, a que fôrça atribuíres a glória? À substância trivial, inerte, sombria como a própria matéria à composição dos electródes? Não; ao elemento mágico, origem de movimento, misterioso no seu curso, irrompe como um foco sideral na extremidade obscura e passiva do conductor. Em momentos como este dir-se-ia que a tribuna oferece a imagem moral do arco voltaico. A individualidade, medíocre, ou nula, do orador desapareceu, como elemento ínfimo do carvão nos pólos da lâmpada inflamada. Há, não obstante, fenômenos de irradiação; há clarões; há relâmpagos; há estremecimentos; mas tudo isso é a alma dos grandes auditórios; é a incandescência das comoções superiores; é a eletrização da atmosfera pelo espírito; é a centelha imponderável dos altos sentimentos humanos; é a civilização, a pátria, ou a humanidade, que se agita, sob o fluído irresistível das inspirações desinteressadas.

Benvindo o meteoro radiante e purificador! No meio da indiferença que gela a nossa nacionalidade, alguma coisa dir-se-ia ter este espetáculo de calma exuberância de uma aurora boreal doirando as solidões polares. O que nos conforta, porém, aos que ainda esperamos, é que contra a esterilidade derramada sobre o torrão pátrio pelas influências dirigentes, há, na obra desta instituição e na fisionomia

desta assembléia, alguma coisa mais; um como fuzilar benéfico de seu tépido do estio, aljofrado das primeiras gotas de água restauradora, sobre a terra fatigada e sedenta.

O homem que concebeu a idéia deste instituto criou para o seu país um mundo novo. Nos anais do progresso brasileiro a justiça lhe assegura um lugar entre os grandes descobridores, entre os antecipadores imortais do futuro. Vós conheceis a Odisséia desta loucura sublime. Nascida entre desdêns, peregrinou, lutou, esmolou longos anos: subiu a escada do poder indiferente, mais dura, mais avara, mais humilhadora que aquela cuja reminiscência amarga nos versos de Dante; desceu, muitas vezes, despedida como a indigência menosprezível da mendicidade ociosa, ou inútil.

Orçamentos e ministros houve, que não tiveram para ela a miséria de três contos de réis, - este ridículo, uma gratificação de secretaria. Graças a esta vergonha, mercê de cidadãos sem luz e de governo sem previdência, a sua lâmpada chegou a apagar-setemporariamente para o povo. Mas a fé não lhe desmaiou, a fé que o poeta de Evangelina semelha à flor da bússola, a agulha do caminheiro no oceano sem limites dos prados americanos, “que o dedo de Deus pendeu da vergôntea frágil, para guiar os passos do viajor na desconhecida imensidade do deserto”. E venceu. A inteligência começou a repontar de muito longe na esfera oficial. Está ainda no período crepuscular, menos que na ante-manhã. Não vem do alto como o raio meridiano do sol. É de baixo que ela parte: da fímbria indistinta do horizonte; das classes em cujo nome se governa, e que ainda não governam; da reação democrática; daqui, de onde já não suplica; mostra-se, e impõe-se, como a divindade antiga: *Et Vera incessu patuit dea*

O Liceu de Artes e Ofícios é a encarnação mais eficaz e mais completa deste movimento. Abri os olhos no seio dele, e involuntariamente perguntareis: É o Brasil? Eu ia perguntar: É a rotina? É uma visão realizada. É uma miragem colhida por um gênio. É um oásis no areal. É o futuro. De ora avante, se quiserdes determinar a estatura aos estadistas nacionais, tendes aqui a medida: aferi-os pelo zelo com que tratarem esta casa, - permiti-me dizer-vos: este templo. Porque? Porque o Liceu encerra em si a fórmula mais precisa da educação popular, e a educação real do povo é a educação da nação. Essa fórmula tem dois termos capitais: a educação pela arte e a educação pela mulher.

Os vinte e seis anos de idade que limitam a existência deste estabelecimento, marcam quase exatamente a história da evolução intelectual que ultimamente fez baixar a cultura artística, da região desse Olimpo, inacessível ao vulgo, em que o mantinha um erro canonizado pelos séculos, ao seio de todos, como membro integrante da educação comum. Este resultado, incomparável talvez nos anais da civilização durante o século XIX, é uma conquista das exposições internacionais.

A noção de arte aplicada, como elemento essencial a todos os produtos da indústria humana, não existia, por assim dizer, antes da centúria que atravessamos. A Escola dos Bronzistas Franceses, a Escola Industrial de Tolosa, as de desenho e pintura na fábrica de porcelana de Sévres e raros institutos mais constituíam, até o fim do século XVIII, os mais consideráveis, senão os únicos núcleos de educação técnica nesta ordem de estudos, num país, como a França, aclamado entre todos de trabalhos de gosto industrial nos tempos modernos. A instrução artística não revestira esta forma geral. Era ainda um culto mal humanizado, que o ciúme dos levitas vedava à profanidade do trato vulgar. O aspirante à iniciação nos seus mistérios penetrava na tenda do mestre, não para formar sistematicamente a sua vocação, mas para colher a alma do artista esparsa no sacrário da oficina, a sua intuição, a sua inspiração, o seu estilo pessoal. O público e o operário eram ignorados pela arte.

A exposição de Londres em 1851 foi o começo da nova era. Ela “fez pela arte, entre os ingleses, o que Sócrates fizera pela filosofia, quando a trouxe ao povo britânico que a deusa podia habitar sob o teto de qualquer família, como num palácio veneziano”. A supremacia inglesa saiu corrida do certame internacional. A sua preponderância política, a sua soberania monetária, a enorme potência mecânica acumulada nas suas fábricas não a salvaram! O colosso recebeu a mais severa das humilhações. A disformidade do ciclope foi desbaratada por uma onipotência impalpável: a do ideal. Transmitido à matéria pela mão hábil do artista. Esse revés, porém, foi o começo de uma transfiguração. Magoada, mas resoluta, a grande nação compreendeu a situação inevitável, e resolveu-a. Com raras exceções, as suas indústrias tinham-se assinalado por uma grosseiria rudimentar. O país inteiro estremeceu; mas o país estava salvo, como todos os países onde a capacidade governa; os homens de estado ingleses tiveram a fortuna de perceber a causa, sutil, obscura, solapada, mas decisiva, desse desastre. Sabeis o que, derrotara a Inglaterra? Um nada (aqui, deste alcantil da nossa superioridade, aqui entre nós o

podemos dizer) uma causa extravagante, frívola, pueril, aos olhos da gente prática e sábia como nós: o desleixo do ensino do desenho. O governo viu-o; o governo creu-o; o governo proclamou-o; o governo estabeleceu que, para a reabilitação da potestade ferida de Albion, só havia um meio; uma reforma radical do ensino do desenho em todas as escolas. E ali os governos não prometem; anunciam e executam; ali não se adia a satisfação das necessidades públicas; não se ladeiam as questões; encaram-se, estudam-se, resolvem-se virilmente. É um povo; não um armentio de almas.

Já nos fins de 1851 se apontavam as medidas. No ano seguinte lançaram-se as primeiras pedras do imenso monumento, de que a escola de South Kensington, com o seu museu, é o centro, e que consome à Inglaterra somas espantosas. Numa palavra, esse ensino, que até 1852 não existia naquele país, em 1880 se ministrava, nos cursos superiores desse instituto, a 824 alunos, em 151 escolas de desenho a 30.239 pessoas, em 632 classes especiais a 26.646 discípulos e, em 4.758 escolas primárias, a 768.661 crianças.

A história ainda não viu medicina de efeitos mais heróicos. Onze anos bastaram para uma revolução.

Quando a França, na exposição de 1862, levantou a cabeça de cima dos seus loiros, fugiu-lhe o sangue às faces. Os homens competentes deram o grito de rebate de um grande perigo público. Vaticinando, para um futuro extremamente próximo, a ruína da influência francesa no mercado industrial, se o exemplo de além-Mancha não despertasse a mais pressurosa emulação no seio do país ameaçado. A exposição de 1867 agravou a iminência da calamidade, obrigando Napoleão III a consignar, do alto do trono, em palavras memoráveis, a seriedade do mal. Ao mesmo tempo, descobria-se que a Áustria, desde 1863, entrara em competência tão brilhante quão intrépida com a iniciadora desse movimento prodigioso. Desde então o contágio benfazejo assenhoreou-se de todo o mundo civilizado. O ensino do desenho inundou a Alemanha, que, ainda entre a embriaguez das suas vitórias de 1871, não se envergonhou de inaugurar uma propaganda oficial, estimulando nessa direção com a primazia artística dos vencidos o brio cívico dos triunfadores. Hoje o ensino popular do desenho, que em si encerra a chave de todas as questões e de todos os destinos no domínio da arte, é, entre todas as nações cultas, um fato total ou parcialmente consumado. Já se pode escrever que esse desideratum fixa em si a grande preocupação dos nossos dias.

Os resultados, de admiráveis, orlam pelo inverossímil. Os povos outrora mais refratários ao gosto e à ciência das aplicações decorativas da arte revelaram aptidões imprevistas. A exposição de 1878 arrancou à França um clamor de alvoroço. Ainda uma vez ela saía da liça dolorosamente impressionada. Todos os gêneros de produção artística suscitavam-lhe competidores formidáveis. A cristalera inglesa rivalizava com a sua nas qualidades estéticas, ao mesmo passo que se lhe avantajava na beleza da matéria prima. A vidraria da Boêmia e de Viena inspirava um interesse excepcional; os produtos encantadores e preciosos de Veneza, nesta ordem de trabalhos, não encontravam similares em França. Na classe das tapeçarias a palma coube, por assentimento unânime dos competentes, aos artistas do oriente e de Bruxelas. Nas obras de marcenaria, Londres rivalizava absolutamente com Paris, quer quanto à concepção, quer quanto à execução material. Na pintura em vidro, a Inglaterra nada teve que invejar à sua vizinha, já pela inteligência da concepção, já pelo engenhoso do espírito, já pela habilidade do pincel, já pela delicadeza de sentimento do colorido, já pela harmonia do conjunto. Na cerâmica, em geral, e na ourivesaria, os Estados Unidos, cuja indústria, aliás, mais inventiva que artística até então, só em 1870 principiara a receber seriamente o benefício de uma educação técnica, provocaram, com a inesperada concorrência de artefatos admiráveis, uma explosão de entusiasmo. Em suma, a competência estrangeira, nalgumas industrias de arte excedia, na maior parte igualava, e nas demais se deixava presumir que não tardaria em desafiar a antiga eminência da pátria ocidental do belo na idade contemporânea. Deste modo, enquanto, por um lado, sentia oscilar a sua glória artística, a França experimentava, por outro, um profundo abalo nos seus interesses mercantis; a exportação entrou a decrescer constantemente, enquanto, ao mesmo passo, a importação avultava em proporções consideráveis, afluindo a disputarem com França, no mercado nacional, os produtos da arte advinda.

Ainda uma página, pois, da história humana, para demonstrar que a inteligência e a educação constituem o mais alto de todos os valores comerciais, a nascente mais caudalosa da riqueza, a condição fundamental de toda a prosperidade fundamental de toda a prosperidade. Foi assim em todos os tempos. Derramando a arte a plenas mãos é que Péricles reconstituiu Atenas dos desastres da luta com o Oriente; e, quando, entornada a flux, por toda a parte, a atividade artística no seio do povo, o grande homem pareceria dissipar os tesouros da

república, a democracia ateniense, crescentemente próspera, satisfeita e poderosa, ensoberbecia-se do chefe cuja magnificência liberal fizera do gênio de Fídias, servido pelo gênio popular, o instrumento miraculoso de um predomínio indisputável sobre a terra helênica. Era um capital inalienável, cujos recursos alimentaram até aos últimos dias a vida moral e econômica daquela que ficou sendo, na memória dos homens, a metrópole eterna do espírito e da graça.

Assim também, é em nome do seu comércio periclitante que o patriotismo francês apela energicamente para a vitalidade inexaurível da nação, renascente da catástrofe da última guerra.

Uma resolução perseverante impele o Ocidente inteiro a furtar-se á soberania artística da antiga rainha, que desde a idade média os subalternizava; os povos menos preparados para essa reação, idealista e econômica a um tempo, porfiam em assimilar às suas idéias, aos seus costumes, às suas necessidades os processos estéticos e os meios de fabricação da arte antiga. Um pouco mais, e a laureada soberana, se não defender com todas as forças a honra da sua posição, copiando o exemplo dos vassallos insurgidos, não tardará em descer à categoria de tributária. Chega a receiar-se a possibilidade de que a exportação, já consideravelmente reduzida, acabe por extinguir-se de todo.

Confrontado o decênio de 1846 a 1856 com os doze anos de 1856 a 1868, a exportação de produtos de arte industrial baixou, em França, de 418 a 350 milhões, ou de 34 a 16 por cento sobre a exportação total, enquanto na Inglaterra, ascendia de 413 a 855 milhões de francos. Se não basta a lição, vede a Áustria: “à política econômica de arte”, fundada, em 1846, numa gigantesca escala, com a inauguração do museu artístico, deve ela os recursos que a habilitaram a reparar as desgraças do cataclismo financeiro de 1879, que custaram à monarquia a estupenda soma de 2000 milhões de florins, quase tanto quanto o resgate imposto pela Alemanha ao território francês.

Que agente é esse, capaz de operar no mundo, sem a perda de uma gota de sangue, essas transformações incalculáveis, prosperar ou empobrecer Estados, vestir ou despir aos povos o manto da opulência comercial? O desenho, senhores, unicamente, essa modesta e amável disciplina pacificadora, comunicativa e afetuosa entre todas: o desenho professado às crianças e aos adultos, desde o Kendergarden até à universidade, como base obrigatória na educação de todas as camadas sociais. Um quarto do século bastou-lhe, para revolucionar assim as idéias, e

produzir, na face das maiores nações, essas estupendas mudanças.

Bem ides vendo, senhores: não é possível estar dentro da civilização e fora da arte. Não que pretendamos ressurgir a Grécia, erguer em cada cidade a Acrópole e o Hecatômpedon, elevar todos os espíritos até à alta idealidade do gênio atíco. Atenas não se reproduz: o seu papel é ficar sendo para todos os tempos uma purificadora do gosto do arquétipo inimitável da beleza plástica, na estatuária e na escultura, como na lira épica. A pureza que lhe caracteriza as maravilhas da inspiração no estro e no cinzel, não se pode comunicar á índole da civilização moderna. Nem o fim da educação contemporânea pela arte é promover individualidades extraordinárias, uma educar esteticamente a massa geral das populações, formando, a um tempo, o consumidor e o produtor, determinando simultaneamente a oferta e a procura nas industrias do gosto. A faculdade de sentir, admirar e gozar o belo existe virtualmente em todas as almas; é, em todos nós, apenas questão de cultivo. A arte não tem por missão exclusiva cingir com o friso panatenaico a frontaria do Pártenon. Ela aormoseia a utilidade; tem para as mais modestas condições humanas o toque de uma sedução; compraz-se no colossal esplendor da Athenè Prómachos, ou na beleza inefável da Vênus de Milo, como na concepção singela do mais humilde objeto de uso comum. As linhas de um artefato ordinário podem revelar o dedo de um artista. Utensílios que datam das boas épocas da antiguidade, um cântaro, uma lâmpada, uma ânfora comum, do mais baixo valor intrínseco, impressionam, todavia, pela pureza das formas, pela formosura do traço. Nos produtos de serventia mais usual os gregos imprimiam estilo e distinção. A indústria daquele povo divino, que elevou a simplicidade até o sublime, não conheceu a vulgaridade, ainda nas ínfimas produções do trabalho. Quando a influência das oficinas de Fídias animava, em Atenas, de uma vida superior a arte industrial, a inspiração do mestre comunicou-se aos mínimos artigos de invenção Ática: sob a aparência insignificante do mais pobre vaso de terracota, por entre o mais singelo relevo de uma sepultura despreziosa, sobressai sempre o sentimento da correção plástica, a nitidez da execução, a serenidade perfeita e a dignidade moral que caracterizam as criações fidianas. O contacto de um povo educado há de gravar em todas as coisas, ainda nas de menos estima, o selo artístico da sua originalidade. Nos objetos mais familiares a importância da mão de obra culta sobreexcede incomparavelmente o preço do material: a cada um o seu

caráter de beleza própria, em que a orientação do gosto se alie à conveniência prática do seu destino.

As leis do belo ajustam-se a todos os graus da fortuna. Essa aristocracia do espírito que o gosto pressupõe, não depende absolutamente da riqueza, mas da elevação das impressões, da nobilitação do sentimento, da inteligência delicada das relações entre o indivíduo e o mundo compatível com a mediania das classes laboriosas. É uma réstia de luz que o luxo reproduz de prisma em prisma nos paços suntuosos do argentário, mas que penetra e acaricia, com toda a doçura da sua claridade a casa sóbria do homem de trabalho.

Eis a arte que hoje celebramos aqui: aquela que dignifica as necessidades mais habituais da nossa passagem pela terra; que irradia sobre todos os momentos da nossa vida; que se dedica à felicidade da maioria dos homens: a arte aplicada... Certo não serei eu quem conteste o princípio da unidade superior da arte. Entre a arte aliada à cultura industrial e as belas artes, não há divisória insuperável, não há heterogeneidade. Nem a Grécia, nem Roma, nem a Renascença conheceram essa demarcação. Fídias reflete-se nos artefatos do último oleiro ateniense, como nas colunas do Pártenon, na face augusta de Zeus, ou na dignidade inexprimível de Athenè. “Pertence à indústria, ou à arte, Lourenço Ghiberti, o fundidor de bronze Benevenuto Cellini, o ourives, Bernardo Palissy, o oleiro, Pèneicaud, o esmaltador, Pinaigrier, o vidreiro, o Boule, o ebanista?” A indústria, nos nossos dias, utiliza, nas suas mais finas criações, o gênio e a habilidade artística no mais elevado grau. Entre esses dois domínios, que se discriminam simplesmente por uma gradação de matizes, há uma dependência indissolúvel: não é possível aparelhar o artista para as artes industriais, “sem aproxima-lo, até certo ponto, da vereda que conduz à grande arte.”

Na essência, pois, as belas artes e as artes industriais, são duas naturezas homogêneas e homorgânicas. Todavia, não se lhes confundem os papéis. Uma olha a efeitos superiores: é o fim de si mesma; paira independente nas regiões do ideal. A outra tende a esparzir o belo nos hábitos mais freqüentes da existência humana. Uma não se entrega, senão a uma família necessariamente mais ou menos limitada de espíritos distintos; a outra não se recusa a ninguém. Uma repele a convencionalidade; imita livremente, nas suas concepções, as formas na natureza. Na outra, cuja lei é tratar como simples motivos as aparências gerais da criação, estilizando-as em tipos de beleza, a tendência naturalística exprime a incapacidade

do artista e a sua estranheza aos métodos históricos.

Eis a arte aplicada. É como um talismã a sua influência: improvisa, nos Estados que a esposam a mais deslumbrante opulência; exerce nos concursos internacionais da indústria, a mais irresistível das fascinações; cria a independência e a dignidade das classes operárias; espalha a suavidade do conforto e da elegância nas nossas casas, perfuma o coração, e sublima o espírito da mulher; faz mais adoráveis as nossas mães, faz mais angélicas as nossas filhas, faz mais amáveis as companheiras da nossa vida. Franqueia, na escola superior de South Kensington, uma classe especial ao cultivo dos trabalhos de agulha; e, sob a sua inspiração, apurada no estudo da natureza, o mais vulgar dos utensílios familiares, convertido num instrumento de fadas, requinta o afeto do ninho doméstico, do home inglês, desabotoando jasmims e madressilvas, entretecendo de acácias e murta, esparzindo de fruto e flores, tapeçando de relva, de pássaros e arvoredos o interior satisfeito, amável, caricioso do lar, onde as virtudes cívicas se nutrem à sombra das asas da família. Ao seu toque as próprias asperezas do inverno ártico desencantam-se em poesia; e os cristais da neve fornecem à indústria uma das mais gentis maravilhas da renda: o ponto de neve, cujas formas geométricas, de uma notável beleza intrínseca, de uma infinita variedade, parecem estender, na gase dos cortinados, a brancura da geada, aonde vem poisar, iludido, o raio do sol estival, como asa de borboleta, ou afulvar-se, na estação dos gelos, a chama alegre do fogão. Ao próprio barro comunica o espírito e a eternidade. Enquanto as obras mais ambiciosas do homem desaparecem; enquanto as múmias dos conquistadores egípcios desfazem-se em pó, do solo da Grécia, das colinas de Tebas, das cinzas de Pompéia a cerâmica antiga, cuja idade se conta por dezenas de séculos, nobilitada pelo gosto nos objetos de uso mais comuns, imperecível na sua fragilidade, vem narrar-nos, ainda hoje, o nome dos seus artistas, a fama dos possuidores das suas obras; e, depois de dar o seu nome, em Atenas, ao subúrbio onde os atenienses estabeleceram a necrópole dos seus heróis, cemitério glorioso cujas colunas representavam a história completa das campanhas aticas, como, por uma eloqüente aliança entre a imortalidade e a argila, para significar a onipotência divinizadora do gênio e da arte, vem maravilhar o mundo, nas exposições universais, com os produtos deliciosos da olaria japonesa, incomparável na originalidade do desenho, no frescor e na pureza do colorido, na graça de interpretação da natureza, na

harmonia das linhas, na riqueza irritante das tintas. A arte, a verdadeira arte enfeixa nas mãos, e sabe comunica-las à bilha do obreiro como à toca do milionário, a terra cozida, ou ao oiro, todas as qualidades com que cada século, cada raça, cada estado de civilização tem contribuído para os tesoiros inexauríveis do espírito infundido à matéria pela inteligência humana: a serena castidade dos gregos, a segurança e o vigor dos etruscos, a inventividade cintilante dos persas, a coloração mágica dos chineses, os efeitos impressionantes da decoração japonesa, a graça engenhosa das combinações árabes, a abundância luxuriante dos italianos, o mimo dos arabescos de Rouen e Nevers, a elegância senhoril da antiga Sévres. – Afaga com a mão criadora a rizeza do carvalho, do ébano, da noqueira; e a fibra nodosa da madeira desentranhada em racimos de flores, arregaça-se em festões de hera, reproduz aos sentidos enfeitados a meiguice da ave, a ternura do botão, a flexibilidade do galho, a maciez da folha, a esbelteza do caule, o aveludado da pétala, a expressão, a vida, o aroma; e, sem esquecer a vivendo austera do trabalhador, com algumas linhas de severa simplicidade, com alguns chanfros nas arestas, com alguns rápidos motivos de gravura, improvisa modelos de marcenaria, onde a precisão, a simetria, o donaire competem com a solidez.

Ela ensinou àqueles cujo destino é regarem o pão com o suor do seu rosto a ver no trabalho, não uma pena, mas uma apanágio da espécie humana, descobrindo nas modificações mais imperceptíveis, nos fenômenos mais humildes, nos menos sentidos aspectos do universo, um infinito de belezas inenarráveis, desde a opulência da flora tropical para engrinaldar os berços, até à amiga melancolia do musgo que alfombra o leito do descanso imperturbável. “Quando já de árvores e plantas não há mais préstimo o líquen alvadio vela junto da pedra tumular. As selvas, as flores, as ervas dadivosas por algum tempo nos auxiliaram; mas estes servem-nos para sempre. Arvoredo para o vergel; flores para a alcova nupcial; messes para o celeiro; para o sepulcro, o musgo.”

Nesse regaço, risonho para todos como o firmamento azul, todas as paixões se depuram, todos os excessos se corrigem, todas as baixezas se repelem, todas as satisfações se desprendem de egoísmo, todas as tristezas se repassam de benevolência. Dir-se-ia que Goethe não se extasiava noutra imagem ídolo do seu culto, quando, naqueles versos cuja transparência lembra a atmosfera grega, nos define em Sakontala, a pérola indiana, o mundo inteiro da bondade, da graça e dos prazeres imaculados: “Queres as flores da primavera e os frutos do outono? Queres

o que encanta, e arrebatada? Queres o que nutre, e satisfaz? Quer em um só nome abranger o céu e a terra? Nomeio-te Sakontala, e disse tudo!”

Explorada, na média idade, em benefício das opressões mais ou menos odiosas que esmagaram então o gênero humano coube ao nosso século de pacificação e de justiça familiarizá-la com os desafortunados, com os pequenos, com os que batalham dia a dia pela vida. “A grande lição da história”, diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, “é que, tendo sido sustentadas até aqui pelo poder egoístico da nobreza, sem que nunca se estendessem a confortar, ou auxiliar, a massa do povo, as artes do gosto, praticadas e amadurecidas assim, concorreram unicamente para acelerar a ruína dos Estados que exornavam; de modo que, em qualquer reino, o momento em que apontardes os triunfos dos seus máximos artistas, indicará precisamente a hora do desabamento do Estado. Há nomes de grandes pintores, que são como dobres funerários: o nome de Velásquez anuncia o traspasso de Espanha; o de Ticiano, a morte de Veneza; o de Leonardo, a ruína de Milão; o Rafael, a queda de Roam. Coincidência profundamente justa; porquanto está na razão direta da nobreza desses talentos o crime do seu emprego em propósitos vãos ou vis; e, antes dos nossos dias, quanto mais elevada a arte, tanto mais certo o seu uso exclusivo na decoração do orgulho, ou na provocação da sensualidade. Outra é a vereda que se nos franqueia. Demos de mão à esperança, ou, se preferis, renunciemos à tentação das pompas e louçanias da Itália na sua juventude. Não é mais para nós o trono de mármore, nem a abóbada de ouro; o que nos toca, é o privilégio, mais eminente e mais amável, de trazer os talentos e os atrativos da arte ao alcance dos humildes e dos pobres; e, pois que a magnificência das passadas eras caiu pelo exclusivismo e pela soberba, a nossa pela sua universalidade e pela sua humildade se perpetuará. Os quadros de Rafael e Buonarotti deram apoio às falsidades da superstição e majestade às fantasias do mal; a missão, porém, das nossas artes é instruírem da verdade a alma, e moverem à benignidade o coração. O aço de Toledo e as sedas de Gênova só à opressão e à vaidade aproveitaram, imprimindo-lhes força e lustre; às nossas fornalhas e aos nossos teares o destino de reanimar os necessitados, civilizar os agrestes, e dispersar pelos lares cheios de paz a benção e a riqueza do gozo útil e da ornamentação simples”.

Entre nós, porém, senhores, tirante esta exceção esplêndida, que nos

transporta ao seio de outra civilização, ainda se não começa a curar deste interesse, vital para a importância política do Estado e para o sossego inteiro da República.

Achamo-nos ainda no período de sermos dirigidos pelas trevas.

A tensão de armas dos salvadores da pátria, entre nós bem ser a frase delirante de Ajax, no drama grego: “Obscuridade, ó minha luz!”

O Estado ainda não aprendeu outro meio de acudir às crises, e remover os déficits senão endividar-se e tributar. Solicitai dinheiro para o ensino, e vereis apurarem-vos migalhas. Em palavras, todas as homenagens à instrução popular; nos fatos, uma avareza criminosa. Não é a terra, nem o numerário, o que constitui a riqueza das nações, mas a inteligência do homem: eis a lei fundamental da verdadeira ciência das finanças. Aqui, porém, se a teoria admite, a prática a rejeita. O orçamento do ensino cresce gota a gota: tem direito a milhares de contos, e recusam-lhe centenas de mil réis. Para tudo se contraem empréstimos e abrem operações de crédito; para a educação do povo, nunca! Não se convencem de que a instrução não tem preço. Os processos científicos de Pasteur descobrem a origem da enfermidade que arruinava a sericultura, instituem os meios de preveni-la; e essa conquista imaterial sobre a ignorância é apontada por Huxley como um dos recursos mais consideráveis de reparação para as brechas financeiras abertas à França pela guerra de 1870. Nem vai nisso hipérbole; porque a moléstia do bicho de seda, em dezessete anos, infligiu ao país uma perda de quinhentos mil contos.

Quanto valerá uma semente capaz de tais frutos?

A indústria queixa-se, e definha. Que remédio lhe aconselha? A instrução? Não! O regime protetor, isto é, uma combinação de impostos; porque, senhores, sem querer discuti-lo aqui, o caráter predominante de teoria protecionista é, e há de ser sempre, aquele com que o senso comum e a evidência o definem: o protecionismo não passa de uma finta imposta ao consumidor em benefício de uma classe de produtores indígenas. Mas, como quer que seja, nem o protecionismo nem a permutação livre são capazes de criar valores, de melhorar a qualidade dos produtos. Uns e outros não são mais que agentes de distribuição, para proporcionar aos valores existentes condições de mercado mais ou menos vantajosas. Qual é, pois a incógnita desta dificuldade? Responderei com as palavras de um ministro austríaco, o barão Scharz Semborn. Parodiando o dito de um antigo general, que, a respeito da guerra, afirmava – “Para vencerdes, três cousas haveis mister: primeiro, dinheiro; segundo, mais dinheiro; terceira, ainda mais dinheiro” – esse estadista

exprimiam-se assim: “Ao meu ver, cada mestre é um general, um combatente contra a ignorância e a superficialidade. Ora, para mim tenho a falta de instrução como a raiz de todos os males, que há na terra; e não vejo outro meio de debela-la senão três cousas: primeiro, instrução; segundo, mais instrução; terceiro, muito mais instrução”.

A solução do problema, conseguintemente, é esta: criar a educação industrial. Mas somos uma nação agrícola. E porque não também uma nação industrial? Falece-nos o ouro, a prata, o ferro, o estanho, o bronze, o mármore, a argila, a madeira, a borracha, as fibras têxteis? Seguramente não. Que é, pois o que nos minguia? Unicamente a educação especial, que nos habilite a não pagarmos ao estrangeiro o tributo enorme da mão de obra, e, sobretudo da mão de obra artística. Raro é o produto utilizável, seja de mero luxo, seja de uso comum, em que o gosto, a arte, a beleza não constitua o elemento incomparavelmente preponderante do valor. Ora, como nós não produzimos senão matéria bruta, o preço da nossa exportação ficará sempre imensamente aquém da importação de arte, a que nos abrigam as necessidades da vida civilizada. Nenhum país, a meu ver, reúne em si qualidades tão decisivas para ser fecundamente industrial, quanto aqueles, como o nosso, onde uma natureza assombrosa prodigaliza às obras do trabalho mecânico e do trabalho artístico um material superior, na abundância e na qualidade. Na adiantada civilização dos nossos tempos, a indústria é inseparável da agricultura. Tão íntima é a sua afinidade, tão indissolúvel o seu consórcio, que escolas industriais há (na Baviera, por exemplo), onde o ensino agrícola, com o cunho peculiar de arte que lhe cabe, forma uma seção de estudos, entre os cursos professados no estabelecimento. Considerai os Estados Unidos: segundo o recenseamento de 1870, metade (5.922.471) ainda se empregava na agricultura. Cincinnati, a quarta cidade manufatureira da União Americana, tem a sua sede no centro de uma imensa região agrícola.

Mal formulada, pois, tem sido até hoje, a questão, entre nós. Os seus termos são outros, e não consistem senão nisto: “Como havemos de extrair o maior proveito dos nossos recursos naturais, que, posto variados e amplos, não passam de simples bases de riqueza? De que modo logrará consumir em indústrias domésticas a máxima parte da matéria prima que o solo nos fornece, multiplicando-lhe a valia ao toque mágico do gosto e da habilidade técnica? ”. Enunciado assim, o problema não tem solução possível, a não ser a que lhe dá o Liceu de Artes e Ofícios. Criar a indústria é organizar a sua educação. Favorecer a indústria é preparar a inteligência,

o sentimento e a mão do industrial para emular, na superioridade do trabalho, com a produção similar dos outros Estados. Cultivada assim, ela encontra em si própria o segredo de vencer: dispensa os obséquios do sistema protetor; descultivada como se acha, os privilégios desse regimem, impondo ao consumo nacional uma indústria sem arte, requintam o odioso da tirania fiscal com a influência desastrosa dos hábitos de grosseria que inoculam no espírito popular.

O dia em que o desenho e a modelação começarem a fazer parte obrigatória do plano de estudos na vida do ensino nacional, datará o começo da história da indústria e da arte no Brasil. Se a regra da política entre nós não fosse cuidar, por uma preferência imemorial, do que menos importa ao país, essa data não estaria longe. Semear o desenho imperativamente nas escolas primárias, abrir-lhe escolas especiais, fundar para as operárias aulas noturnas desse gênero, assegurar-lhe vasto espaço no programa das escolas normais, reconhecer ao seu professorado a dignidade, que lhe pertence, no mais alto grau de escala docente, par a par com o magistério da ciência e das letras, reunir toda essa organização num corpo coeso, fecundo, harmônico, mediante a instituição de uma escola superior de arte aplicada, que nada tem, nem até hoje teve em parte nenhuma, nem jamais poderá ter, com academias de Belas-Artes, - eis o roteiro dessa conquista, a que estão ligados os destinos da pátria. Não é uma aspiração do futuro; é uma exigência da atualidade mais atual, mais perfeitamente realizável, mais urgentemente instante. Só o não compreenderão os incapazes de perceber a importância suprema da educação popular.

Permitam os nossos fados que a voz deste dever cale quanto antes no ânimo dos nossos governos. Então só restaria premunir-nos contra um perigo, mais grave do que a permanência do status quão. Não se inaugure o desenho no currículo escolar sob o funesto espírito pedagógico de que é presa a instrução nacional entre nós. Somos um povo de sofistas e retóricos, nutridos de palavras, vítima do seu mentido prestígio, e não reparamos em que essa perversão, origem da nossa educação na escola, na família, no colégio, nas faculdades. O nosso ensino reduz-se ao culto mecânico da frase: por ela nos advém feitas, e recebemos inverificadas, as opiniões que adotamos; por ela desacostumamos a mente de toda ação própria; por ela entranhamos em nós o vezo de não discernir absolutamente a realidade, ou de não discerni-la senão através dessas Nuvens, suscetíveis dos mais arbitrárias, em que a comédia de Aristófanes alegorizava a inanidade e as ilusões da

escola dos sofistas no seu tempo. Se a índole dessa pedagogia, indigna de tal nome, invadissem o ensino artístico, antes nunca o houvérámos lembrado! O desenho, não é o produto da fantasia ociosa, mas o estudado fruto da observação acumulada. Sem observação, sem experiência, não há desenho. Ele tem a sua coordenação científica; tem a sua classificação necessariamente serial. Esterilizareis todos os vossos esforços, se vos não submeterdes à sucessão normal das suas fases. Que vale debuxar as formas complexas da criação, se não conheceis as formas típicas, os elementos geométricos de toda a beleza? Desenhar a perspectiva, se não tendes a inteligência clara e prática das suas leis? O modelo em relevo, antes de distraídos na reprodução do modelo plano? A figura, antes de versados na ornamentação vegetal? A cópia servil da estampa, em vez da interpretação estilizada dos objetos presentes? Que presta cultivardes a prática, sem possuir inteligentemente os princípios que regem a distribuição da forma e da cor, ou a adaptação delas aos infinitos recursos que nos subministra a natureza nessas duas direções? Que aproveita adquirirdes esses princípios, se a influência de um meio apropriado e a lição viva de espécimens superiores não saturarem de arte a atmosfera da escola?

Mas, cientificamente organizado - cientificamente, porque há hoje uma verdadeira ciência, como há também uma pedagogia, da arte – o ensino artístico rasga ao país um infinito de riquezas econômicas e morais.

A civilização grega elevou as artes plásticas à mais fina perfeição na forma, na expressão, na beleza, e estendeu-as aos objetos usuais; mas estes eram então poucos. Hoje os artefatos úteis e decorativos compõem um numero inumerável de espécies, e ocupam, no mundo, em uma proporção acentuadamente progressiva, milhões de artífices, milhares e milhares de artistas. Se a grandeza descomunal das catedrais. Dos palácios, dos monumentos antigos, já não é a preocupação dominante da arte, um instituto mais nobre, mais moralizador, mais inexprimivelmente cheio de encantos a inspira, a senhoriza, a aproxima do ideal: o da facilitar a todas as classes, de baixo do teto doméstico, um asilo santificado pelos hábitos de pureza, de modéstia, de contentamento, que o gosto, sob as suas mais simples formas, derrama no ambiente, e instila nas almas. Eis o primeiro bem deste movimento.

Depois, a educação industrial representa um dos auxiliares mais eficazes no nivelamento crescente das distinções de classes entre os homens, não deprimindo

as superioridades reais, mas destruindo as inferioridades artificiais, que alongam dessa eminência as camadas laboriosas do povo, isto é, elevando a um plano cada vez mais alto a ação e o pensamento do operário. A miopia intelectual é a mais constante geradora de egoísmo. Incuti ao indivíduo hábitos sérios de observação, de disciplina mental, de aplicação racional das nossas faculdades práticas, e o belo, nota universal na harmonia do universo, assumirá o seu domínio absoluto sobre as almas, propagando a fraternidade entre todas as classes, aniquilando todas as concepções de casta, e estabelecendo realmente entre todos os homens a igualdade moral, impossível sem o desenvolvimento simétrico de todas as aptidões humanas no indivíduo e na comunidade.

A democracia quase não existe entre nós, senão nominalmente, por que as forças populares, pela incapacidade relativa em que as coloca a ausência de um sistema de educação nacional, está de fato mais ou menos excluídas do governo. O ensino industrial, porém, infalivelmente, a arte é a mais poderosa propagadora de paz. A nenhuma influência humana assiste por ventura tanto o direito de enastrar a fronte no ramo da planta simbólica, que a lira grega cantava em estrofes imortais, “a oliveira glauca, nutridora da infância, que desvela os olhos de Zeus e a pupila azulada de Athenè”. No meio da campanha obstinada que precedeu a guerra peloponésica, os jogos íntimos e os jogos olímpicos interrompiam as hostilidades; e os guerreiros da Hélade, inimizados pela mais sangrenta das lutas civis, depunham as armas, para fraternizar no seio da arte em Elis ou Corinto, cuja hospitalidade se franqueava até as vítimas da proscricção e do ódio intestino. Inimiga inconciliável das pendências fratricidas das rivalidades cruentas, das paixões rancorosas, dos dilaceramentos civis, a cultura artística do trabalho, porém, é uma infatigável influidora de energia política. Foi durante os tempos da sua mais brilhante florescência na antiguidade, que se ouviram aquelas grandes palavras de Péricles, na oração fúnebre dos mortos de Potidéia: “Só entre nós se considera no cidadão inteiramente alheio aos negócios públicos, não um homem pacífico, mas uma criatura inútil”.

A todos os benefícios, enfim, da cultura artística, divulgada pela educação geral, acresce a ampliação imensa do mercado e a imensa dilatação do círculo dos apreciadores. De uma parte, a instrução nos assuntos de arte, insinuada em todas as escolas, cria em cada indivíduo a necessidade irresistível de consumir esse gênero de produtos; de outra, esses meios múltiplos de contacto entre o artista e o

tribunal da opinião abrem ao trabalho de valor veículo inumeráveis para a reputação e a fortuna. As obras notáveis já não apelam para o público, unicamente pela tela, pelo desenho, ou pela escultura original, senão pelos infinitos modos de reprodução industrial que se acumulam em nosso tempo: a gravura, a litografia, a fotografia, a helioplastia, a galvanoplastia, a moldagem sob os seus vários processos. Os que dantes se dirigiam a um potentado, a uma corporação ou a uma cidade, hoje tem por espectadores um país, um continente, ou uma época. Já o merecimento, a originalidade, a distinção não tem o seu destino e a sua liberdade fechados nas mãos de autocratas incapazes. O gênio não carece mais de inscrever-se cortesão, e a arte já não terá que enrubescer dessas condescendências, e gemer essas injustiças.

Culpa de reis, que às vezes a privado. Dão mais que a mil, que esforço e saber tenham.

Sem dúvida, senhores, “a arte é um reflexo da vida social: esmerada, nobre e original, corresponde à maturidade de uma raça; bárbara, pobre ou emprestada, indica a decadência de uma nação”. E, como certas compleições, eivadas por vícios hereditários ou prematuros, nas quais a juventude se corrompe em uma senilidade precoce, a nossa nacionalidade, em vez das qualidades simpáticas de uma adolescência virial, vai acentuando os mais graves sintomas de uma extenuação geral, que assusta e amargura os amigos reflexivos do país. O ceticismo público, a frieza popular ante os mais sérios interesses da democracia, a inconsciência nacional em presença dos riscos mais temerosos, a incapacidade crescente dos estadistas, o arruinamento sucessivo dos nomes políticos, o descrédito engravecente do poder, a inocência infantil do governo ao pé das complicações mais perigosas, a desestima dos princípios, as deserções de todo o gênero, os compromissos clandestinos explicando os fatos mais solenes, o luxo ridículo e nodoando das pequenas fortunas, o uso egoístico e estéril da riqueza a afilhadagem universal, a postergação acintosa e proverbial do mérito, um mesquinho industrialismo, a indolência, a tibieza, a flacidez de uma anemia profunda e adiantada enchem de sombras a alma dos verdadeiros patriotas. Pensa-se nas gerações vigorosas dos nossos antepassados, e pergunta-se de que modo traspassaremos aos nossos descendentes a sagrada herança da pátria. O coração contrai-se, nesses momentos, em toda a intensidade daquela angústia, mescla de saudade filial, de ansiedade paterna, de dignidade cívica, de incomensurável

sofrimento moral, que brame e soluça nos versos do poeta italiano: *Volgiti, indietro, e guarda. O pátria mia, Quelia scultiera infinita d'immortali, E piangi, e di te stessa ti disdegna. Volgiti, e ti vergogna, e ti riscuoti, E ti punga uma volta Pensier degl'avi nostri e di nepoti.*

Felizmente, porém, a nação ainda é demasiadamente nova para não ter em si as forças de retemperar-se. A reação é possível; mas só a educação do povo será capaz de provoca-la, e utiliza-la. O Liceu de Artes e Ofícios compreendeu-o; e, para levar irresistivelmente a cura à raiz do mal, fez da instrução da mulher o ponto de partida e o fundamento da cultura das gerações vindouras.

Esta nova face do apostolado que o Liceu iniciou, encerra em si todo um poema de esperanças e frutos. Ele absorveria o vosso orador, que já agora mal pode roçá-lo, a fugir, e levemente.

Não há fato mais invariável na vasta extensão da experiência humana do que este: toda a influência social que não tende a elevar tende a deprimir, se não estimula e exalta o espírito, fatalmente o vulgarizará.

Ora, a mais inelutável de todas as influências que atuam sobre a formação da natureza humana, em todos os seus elementos, é a mulher, mãe, amante, esposa, filha, mestra, ela é a explicação do indivíduo e da sociedade. Os maiores homens, em todos os séculos, deveram as suas primeiras inspirações e os seus primeiros hábitos de pensamentos á providência tutelar da sua infância; e na individualidade mais obscura, a consciência que perscrutar o fundo insondável aos enigmas íntimos da nossa existência e do nosso destino, não descobrirá talvez uma vocação, uma idéia insistente, um sentimento solitário, cujas nascentes não se percam, entre os primeiros anos da vida, no seio de uma mãe. Ao inverso, portanto, do que até hoje se praticava, a cultura da mulher sobreleva em importância á do homem; todos os extremos, todos os sacrifícios, todas as honras do Estado são poucas para a educação feminil, e a proclamação da igualdade dos dois sexos perante o ensino impõe-se como a legenda suprema da nossa propaganda. Eu diria, senhores, que a educação da mulher contém em si a educação do povo, como a terra mãe contém no seio o mundo infinito da vegetação, que a cobre, desde a rasteira gramínea dos prados até as selvas desafiadoras da tormenta. Uma sociedade onde esta reforma ainda não penetrou, dá a lembrar as idades tristes do nosso planeta, antes da primeira expansão da vida floral, quando as plantas ainda vegetavam sem fragrância; quando as primeiras corolas ainda não ofereciam o néctar ambrosíaco

das suas taças aos povoadores animados da Criação; quando o “oceano de flores da floresta terciária ainda não enlaçava o orbe na sua grinalda”. A mulher envolve e domina a esfera humana, como a safira diáfana do firmamento envolve e domina a esfera terrestre.

Que diremos, pois, de uma instituição que alia em si, do modo como aqui as contemplamos, a cultura artística e a cultura feminil? Que essa instituição decifrou o segredo do nosso futuro. A política, a imagem da cegueira neste país, vai passando, a magoar a pátria sob a ponteira do seu bordão ferrado, enquanto as questões, de redor, tumultuam, desdobram impunemente os seus estragos, “como o fogo nos vale onde sopra o vento”, para afinal caírem sobre a nação com todo o peso dos seus males imprevenidos, no meio da confusão crescente dos interesses, dos princípios, através da qual parece estridular a ironia maligna do demônio de Divina Comédia, rindo da imprevidência que não conta com a lógica dos fatos.

Tu non sapesti ch'io loco fossi.

Resta, portanto, à iniciativa individual acordar o país. Neste sentido o Liceu de Artes e Ofícios é um rasgo de heroicidade moral que inspira aos mais incrédulos uma confiança reanimadora. O nome de Bethencourt da Silva pertence ao número dos beneméritos cuja condecoração incumbe à história. Com ele os seus auxiliares, os entusiastas intrépidos, que se dedicaram à obra deste Evangelho vivo, formam, no horizonte do nosso país, a maior constelação do futuro. Se “o mal ensina o mal”, praza aos céus que este bem semeie e reproduza indefinidamente a lição de tão esplêndido exemplo. Apóie-se com firmeza no chão popular. Apele com tenacidade para as classes produtoras. Descreia da velhice incurável, estreitando de dia em dia mais a sua aliança com a mocidade, cujo préstimo o Liceu soleniza na homenagem de hoje, com a mocidade, em cujo seio há batalhadores que podem confundir as caducas pretensões da esterilidade encanecida com a réplica de Háimon na tragédia antiga: “Se sou jovem, julga-me antes pelas minhas ações do que pelos meus anos.”

Deste modo chegareis a consumir vitoriosamente o vosso compromisso; e, quando o país realizar a obra da emancipação contra a ignorância, a pior de todas as servidões, caberá ao Liceu de Arte e Ofícios a glória incomparável de ter assentado a pedra angular de um monumento mais forte do que os séculos.

(Aplausos calorosos. Toda a assistência delirantemente aclama de pé o orador.

Palmas. Bravos.)

ANEXO 2

Plano de Curso

Universidade de Brasília - UnB Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Departamento de Teoria e História – THA Plano de curso: Estética e História da arte

Se se quiser gozar da arte, deve-se ser artisticamente educado. [...] O olho do homem desfruta diferentemente do modo pelo qual desfruta o olho tósco Karl Marx.
Manuscritos Econômico-filosóficos

1. Informações gerais

Nome da disciplina: Estética e História da arte

Código: 155403

Créditos: 000-004-002

Carga horária: 60 horas Período: 08/03 a 08/07 – 2010

Horário: Segundas: 10:00 às 11:50 e Quintas - 16:00 às 17:50 h

Seminários da disciplina Espaço e Estética: Segunda: 12:00 às 13:50 h

Prof.: Cláudia Garcia – csgarcia@unb.br

Prof.: Matheus Gorovitz – gorovitz@terra.com.br

Administrador do Moodle : Professor Neander Furtado -
<http://moodle.fau.unb.br/moodle/>

2. Ementa:

Reconhecimento, apreciação e descrição de obras de arte: artefatos esteticamente qualificados possíveis de serem ajuizados como sendo belos – objetos do juízo de gosto. Arte como uma das formas de criação da identidade propriamente humana – práxis de construção histórica da cidadania – o sentido ético da estética.

3. Objetivo geral

Situar a estética como teoria da formatividade: onde a obra de arte comparece como práxis humana – ação objetiva, livre e autônoma pela qual o ser humano transforma o mundo natural e histórico e a si mesmo – arte como aspiração. A objetivação da identidade pessoal neste processo, ao propiciar o reconhecimento do sujeito, engendra a intersubjetividade – a partilha de afetos – colabora assim com a construção da cidadania.

4. Objetivos específicos

- a. Reconhecer, distinguir, apreciar e descrever artefatos esteticamente qualificados;
- b. Reconhecer e distinguir manifestações esteticamente qualificadas como fator de conciliação das dimensões pública e privada;
- c. Distinguir o sentido prosaico do sentido poético da estética e, respectivamente, do belo como valor;
- d. Diferenciar, pelo confronto de partidos plásticos, o sentido geral de obras de um mesmo período e de períodos distintos desde os primórdios.
- e. Diferenciar a dimensão estética, ética e histórica da arte;
- f. Educar o olhar sensível para instrumentar o juízo de gosto;
- g. Distinguir os valores e ideários entre o mundo antigo e moderno, e o modo como foram objetivados pela obra de arte;
- h. Distinguir origem (interessada) e essência (isenta) na obra de arte;
- i. Distinguir a estética como modo de articular imaginação e entendimento;
- j. Distinguir conhecimento intuitivo (doxa), conhecimento reflexivo (episteme) e reconhecimento (afetos) como modos de interação sujeito/objeto;
- k. Distinguir a relação lógica, prática e afetiva pela qual o sujeito valoriza o que é verdadeiro, bom ou belo mediante juízos determinantes (lógico e/ou prático) e juízos reflexivos (de gosto);

l. Distinguir gosto de juízo de gosto;

m. Reconhecer a arte como modalidade de linguagem, forma (significante) que veicula um significado – recurso de objetivação da consciência. Distinguir linguagem poética, prosaica e lógica;

n. Distinguir as noções de belo e sublime;

o. Distinguir arte de artesanato;

p. Familiarizar-se com os recursos da composição, o modo particular de estruturação plástica da obra de arte como técnica de objetivação do sentido geral intencionado pelo artista;

q. Relacionar a obra de arte com o ideário que a engendrou ou por ela foi engendrado;

5. Avaliação

A aferição do desempenho considera as seguintes atividades (fóruns) didático pedagógicas:

Fórum Estudo de caso 00: resposta ao questionamento: Estética, para que serve?
Atividade em grupo – Peso 2;

Fórum estudos de caso 0... n: leitura de obras de arte. Atividade individual – Peso 5

Fórum – Revisões: Revisões do item b após discussão do tema – Peso 5 (substitui a menção anterior para os que responderam ao item “b”);

Fórum revisão do estudo de caso 00 ilustrado por escolha de obra que irá referenciar o Fórum do item “e” – atividade em grupo – Peso 2

Fórum – Obra de consagração da identidade humana – em grupo – Peso 3.

Fórum – Estudos de caso

Os textos motivados pelos “Fórum estudo de caso” não visam aferir um conhecimento prévio adquirido e consolidado, mas promover uma reflexão crítica sobre as questões formuladas. Será considerada a capacidade de estruturar um

raciocínio cujo desenvolvimento considere prioritariamente as evidências contidas nas obras adotadas como estudo de caso.

As respostas aos questionamentos suscitados pelos “Estudos de caso” serão consideradas exclusivamente quando enviadas pelo ambiente Moodle na data previamente especificada. Após o qual não mais serão consideradas;

- Fóruns – Revisões Análise de um novo estudo de caso (pertinente ao tema em questão), quando será aferido o entendimento dos conteúdos tratados.

Os estudos de caso serão respondidos em duas etapas. O aluno terá direito a reformular a questão num segundo momento, desde que tenha respondido ao “Fórum Estudo de caso” respectivo;

- Fórum – Obra-monumento de consagração da identidade humana

Conteúdo: consubstanciar em uma obra-monumento a vocação da arte como um dos modos de personificação da identidade humana – a aspiração permanente de um viver melhor.

Estratégia de projeção:

- Identificar em uma obra de arte (livre escolha) o belo como tradução das expectativas e ideários ajuizados como valores humanos relevantes;

- Discernir no partido plástico desta obra os recursos artísticos adotados como expressão do sentido geral;

- Recriar os conteúdos da obra apreciada. A menção final será apurada somando-se as seguintes médias e notas:

- Peso 5 da média das notas obtidas nos “Fóruns – Estudos de Caso”

“É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aquilo que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o

celebra [...] Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada”. Deleuze, G. e Guattari, F. O que é a filosofia. Ed 34, São Paulo, 1997, pgs. 218, 229,

- Peso 2 da nota obtida no “análise preliminar da obra identidade humana”. Inclui a revisão do estudo de caso 00 (estética, para que serve?) ilustrado pela obra selecionada;

- Peso 3 da nota obtida na proposta definitiva da obra identidade humana

- Média Final: (Média estudos de caso x 0,5) + (estudo de caso 00 x 0,2) + (proposta final x 0,3) = 10

As menções finais acima apuradas em resultados numéricos serão convertidas a literais, obedecendo ao seguinte esquema:

- De0,00a49,9–MI • De50,0a69,9–MM • De70,0a89,9–MS • De90,0a100 –SS

Obs. 1

A apresentação das equipes em seminário será marcada de modo antecipado seguindo a ordem estabelecida na lista de freqüência. Os trabalhos não apresentados nas datas estabelecidas sofrerão uma redução de 50% da menção atribuída pelo mérito do trabalho.

Obs. 2 Serão considerados ausentes todos os alunos que ao final da chamada não constarem da lista de freqüência ou deixarem de acessar o Moodle no período especificado. Atraso será considerado como ausência. Também serão considerados ausentes os alunos que tendo respondido à chamada se retirarem em caráter definitivo ou ausentes quando solicitados para arguição.

5. Cronograma

6. Critérios de avaliação da Obra-monumento de consagração de identidade humana

Os seguintes aspectos servem de roteiro e serão considerados na avaliação:

•Razões da escolha da obra de referência O momento da escolha é decisivo, pois implica num posicionamento e revela, ainda que em uma instância imediata e intuitiva, a identificação do sujeito com os significados contidos na obra. Deverá ser fruto de um processo amadurecido de escolha. Um dos 4 critérios fundamentais é o sentimento de empatia. Será aferida a capacidade de expor as razões da escolha. Priorizar os aspectos afetivos, e não os de natureza histórica ou conceitual, ou ainda, a celebridade da obra ou do artista.

• Partido

Reconhecer o sentido geral do partido, na acepção de Lucio Costa: “Escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores” – a Composição;

• Composição

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. (Deleuze, Guattari)

Discernir a estruturação da obra como sistema plástico. Identificar e descrever os recursos artísticos adotados na composição, ou seja, os artifícios de conectividade (proporção, ritmo, modenatura, etc.) que articulam as partes entre si e destas com o todo imprimindo coerência e unidade à obra.

Lucio Costa define a composição Plástica: “Conjunto de pontos, linhas, planos, volumes ou cores dispostos de acordo com certas normas e visando a um determinado objetivo plástico” (Costa, L. Ensino de Desenho, in Sobre Arquitetura, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 147-150). No mesmo texto Lucio Costa exemplifica os fatores de conectividade, as correlações das diferentes partes de uma obra de arte entre si.

- a) Partido – escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores;
- b) Cadência – espaçamentos iguais repetidos uniformemente;
- c) Ritmo – espaçamentos ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados;
- d) Relação – confronto entre duas partes;
- e) Proporção – equivalência ou o equilíbrio de duas relações;
- f) Comodulação – o conjunto das proporções das partes entre si e com relação ao todo;
- g) Harmonia – a subordinação de todas as partes a uma determinada lei;
- h) Dissonância – rompimento da harmonia;
- i) Euritmia – comodulação harmônica integrada em ritmo perfeito;
- j) Modenatura – modo particular como é tratada plasticamente cada uma das partes da composição;
- k) Simetria / assimetria – equivalência ou não de relações;

Acrescentamos:

1. Centralidade / excentricidade: Composição endocêntrica (ordenamento físico espacial subordinado a um centro em torno do qual a composição se organiza – hierárquica); Composição exocêntrica (ausência de um centro ordenador da composição – Ausência de hierarquia entre os componentes);
2. Planaridade: Afirmação da superfície da tela (os objetos estão ordenados em camadas paralelas ao plano da tela);
3. Profundidade: Negação da superfície da tela;
4. Espaço / tempo enquanto categorias de estruturação plástica; Lugar: intervalo entre as coisas, espaço finito cujos limites coincidem com os limites das coisas – espaço relativo. Vazio: receptáculo dos lugares, espaço contínuo e infinito absoluto no qual os corpos ocupam determinada posição estas categorias de espaço correspondem às de tempo: Tempo absoluto / relativo;
5. Pictórico: valorização das manchas de cor e claro-escuro; diluição das fronteiras entre os objetos motivando a ligação entre as formas. Cheios e vazios compõem com igual importância;
6. Linear: valorização da linha de contorno para objetivar na separação espacial entre os objetos, fundo e forma são entidades autônomas: “A primeira apresenta as coisas tal como são, a segunda tal como aparecem”. Wölfflin, H. Princípios

fundamentais da história da arte;

7. Axialidade: articulação por meio de eixos (numênicos ou fenomênicos).

Em se tratando de leitura de obra arquitetônica atenção especial deverá ser dada à natureza da composição (central ou linear), estrutura, espaço, escala⁴⁵, aberturas, observando-se o correspondente potencial expressivo.

Observação: as categorias sugeridas não são exaustivas, é prerrogativa da obra de arte poder inaugurar novos artifícios expressivos. Sobretudo não se deve encapsular a obra em categorias, nem fazer tabelas de categorias que identifiquem uma determinada obra. Elas foram listadas com o único propósito de fornecer termos que possam eventualmente comparecer na descrição da estrutura, o caráter sistêmico da obra.

7. Calendário Acadêmico

8. Bibliografia Específica (disponibilizados no Moodle)

Valéry, P. O infinito estético.

Deleuze, Guattari, O que é a filosofia, capítulo Percepto, Afecto e Conceito.

Honneth, Axel. A luta pelo reconhecimento.

Artigas, V. O desenho.

⁴⁵ A noção de escala relaciona uma medida física (particular) à medida de um valor da consciência (universal). Lúcio Costa exemplifica: "... a chamada escala humana é coisa relativa, o italiano da Renascença, por exemplo, se sentiria diminuído se a porta de sua casa tivesse menos de cinco metros de altura". Brasília é estruturada por escalas que objetivam níveis da consciência: Monumental – consciência coletiva/objetiva/universal/absoluta/mental; Gregária – consciência da convivialidade; Cotidiana – consciência individual/sensível/particular/subjetiva; bucólica – consciência da dimensão natural.

9. Geral

Argan, C.G. Arte moderna, Martins Fontes; ____ História del arte como historia de la ciudad, Ed. Laia; ____ El concepto del espacio arquitectonico desde el barroco a nuestros dias, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973;

____ Projeto e destino, São Paulo, Atica, 2000

____ Clássico anticlássico, São Paulo, Companhia das Letras, 1999

Arnheim, R., La forma visual de la arquitetura, Barcelona, Gustavo Gili, 1978

____ O poder do centro, Rio de Janeiro, Ed. 70, 1988

____ Intuição e intelecto na arte, São Paulo, 1989

____ Arte e percepção visual, São Paulo, Pioneira, 2000

Bastos, F. Panorama das idéias estéticas no ocidente, vol 1e 2, Brasília, EDUnB, 1980,1986

Bell, Clive, Arte, Lisboa, Texto & Grafia, 1949

Brandão, C.A.L., A formação do homem moderno vista através da arquitetura, UFMG;

Chipp, H. B.; Selz, P.; Taylor, J. C. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Corbisier, R. Enciclopédia Filosófica, Rio de Janeiro, 1987

Costa, L., Registro de uma vivência, Empresa das Artes;

Duarte, R., O belo autônomo, Belo Horizonte, UFMG, 1997

Lacoste, Jean. A filosofia da arte, Rio de Janeiro, Zahar,1986

Giedion, S. Espacio, tiempo y arquitectura, Dossat;

Gombrich, E.H. A história da arte, Rio de janeiro: Guanabara, 1988.

Gorovitz, M., Desenho e soberania: da educação do juízo de gosto, in ____ Contribuição ao ensino de arquitetura e urbanismo, Brasília, INEP, 1999; Textos de apoio didático, Mimeo, 1996; Pasta 86 (Ceubinho)

____ Os riscos do projeto, S.Paulo, Nobel/EDUNB, 1995;

____ Brasília, uma questão de escala, S.Paulo, Projeto, 1985;

_____ Basilica de St. Denis – Sobre o processo de desenvolvimento da arquitetura gótica, 1997, Mimeo; _____ Arquitetura e modernidade, Mimeo, 2001;

_____ Desenho e soberania: da educação do juízo de gosto, in Contribuição ao ensino da arquitetura e urbanismo, Brasília, INEP, 1999; (texto acessível pelo site da disciplina);

_____ City and Citizenship: A contribution to the study of the modern city considered a work of art – Chandigarh and Brasilia, in <http://www.archiport.it/gorovitz.htm>

Hauser, A. História social da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou, s\d.

Lacoste, J., A filosofia da arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1986;

Lichtenstein, J. A pintura, textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2006. (10 v.).

Marx, K., "Manuscritos econômico-filosóficos" in Marx, col Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1978;

C.N. Schultz, La signification dans l'architecture occidentale;

_____ Intenciones en arquitectura, Gustavo Gili;

_____ Genius Loci, Rizzoli;

_____ Existência, espacio y arquitectura, Blume;

Vazques, A.S., Convite à estética, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999

Venturi, L., História da crítica del arte, Martins Fontes; Wolfflin, H. Conceitos fundamentais da história da arte, Martins Fontes; Zevi, B., Saber ver la arquitectura, Poseidon;

ANEXO 3

Acervo de arte popular coletado por Lina Bo Bardi é exibido na Bahia

Da Redação

O acervo de peças coletadas no nordeste brasileiro pela arquiteta Lina Bo Bardi, que estava guardado desde 1965, é reaberto para o público a partir desta terça (17), no Centro Cultural Solar Ferrão, no Pelourinho, em Salvador. A mostra "Fragmentos: Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi" reúne mais de 800 peças entre utensílios de madeira, objetos de barro, pilões, santos e objetos de candomblé que resistiram às mudanças e viagens da coleção original, que chegou a contar 2 mil itens.

Lina Bo Bardi reuniu as peças em feiras, mercados e lojas de material religioso em núcleos rurais e cidades da Bahia, Pernambuco e Ceará; acervo chegou a ter 2 mil itens

- **VEJA IMAGENS DO ACERVO DE LINA BO BARDI**
- **VEJA A INSTALAÇÃO "BONOMAM 1958-1964"**

Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta italiana que estabeleceu-se no Brasil em 1946 e é conhecida por projetos como o Masp e o Sesc Pompéia, em São Paulo, mudou-se para a Bahia no final dos anos 1950 e começou a pesquisar a arte popular nordestina. "Lina considerou essas peças como algo contemporâneo, como objetos de design, num pensamento livre dos vícios e preconceitos acadêmicos e europeus que reinavam na época", afirma o diretor de museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Daniel Rangel.

Logo no início do período de ditadura militar (a partir de 1964, depois da deposição do presidente João Goulart), Lina Bo Bardi foi exonerada do cargo de diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia por ter se negado a liberar o foyer do teatro Castro Alves (onde estava temporariamente instalado o MAM) para uma exposição de armamento de guerra. Um ano mais tarde, a exposição "Nordeste do Brasil" (com partes do acervo que será exibido agora em Salvador) foi impedida de estreiar na

Galeria de Arte Moderna, em Roma.

Após o episódio, recortes da coleção de Lina Bo Bardi chegaram a ser expostos em mostras como "A Mão do Povo Brasileiro", de 1969, no Museu de Arte de São Paulo, e "Design no Brasil, História e Realidade", de 1982, no Sesc Pompéia, ambas em São Paulo.

A mostra "Fragmentos: Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi" tem vernissage no próprio Solar Ferrão, às 19h de terça (17). Antes, às 17h, acontece a mesa redonda "Sobre Lina", com a participação de André Vainer e Marcelo Ferraz, arquitetos e colaboradores de Lina Bo Bardi, e da diretora do Instituto Lina e P.M. Bardi, Anna Carboncini. O evento é gratuito e será realizado na sala Multiuso do Solar Ferrão.

"Fragmentos: Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi"

Onde: Centro Cultural Solar Ferrão - r. Gregório de Mattos, 45, Pelourinho, Salvador/BA - tel. (71) 3116-6467

Quando: Abertura dia 17/03, às 19h. Exposição de longa duração. Visitação de terça a sexta, das 10h às 18h; finais de semana e feriados, das 13h às 17h

Quanto: Grátis

<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2009/03/17/ult4326u1235.jhtm>

ANEXO 4

Sala Lina Bo Bardi é inaugurada com exposição de 800 peças

Após um hiato de 40 anos, a exposição Fragmentos: Artefatos Populares, o olhar de Lina Bo Bardi inaugurou, nesta terça-feira (17), a Sala Lina Bo Bardi, no Centro Cultural Solar Ferrão, no Pelourinho. Há quatro décadas, esta mesma coleção foi impedida de ser exposta pelo regime ditatorial militar, instalado no Brasil em meados dos anos 60.

“A arte do povo assusta os generais”, bradou o jornal L’Expresso em 1965, após ver a exposição Nordeste ser barrada também na Itália por causa de proibição do Itamaraty. Nascida no berço da cultura ocidental, essa arquiteta de Roma se encantou pelo Nordeste e pela produção natural e original do nordestino.

Há cinqüenta anos, o acervo, garimpado por Lina durante suas andanças pelo Nordeste brasileiro, entre os anos 50 e 60, tinha então duas mil peças e foi exposto pela primeira vez durante a 5ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1959.

Restaram 800 objetos que foram guardados por pesquisadores, museólogos e instituições públicas ao longo desses anos e que podem ser conferidos pelo público agora, numa iniciativa da Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), órgão da secretaria de Cultura.

“Nossa intenção é preencher uma lacuna, valorizando a cultura popular e o legado deixado por Lina”, explica Daniel Rangel, diretor de Museus do Ipac. Ele conta que a ideia é fazer do espaço um centro de referência da cultura popular, em que o povo se identifique e que possa, a partir disso, criar possíveis desdobramentos para arte.

Estão dispostos em um palco-arquibancada votos e ex-votos confeccionados em madeira, vasos de barro e cerâmica, orixás, santos, objetos figurativos em flandres, roupas e acessórios de couro que demonstram o quanto ela via arte naquilo em que todos viam simples objetos do dia-a-dia.

A artista

“Para compreender a arte de Lina é preciso conhecer a vida dela”, diz André Vainer,

arquiteto que trabalhou com Lina entre 1977 e 1986 e é, juntamente com Daniel Rangel e a museóloga Mary do Rio, um dos responsáveis pela exposição.

Nascida em 1914 numa Itália do pós-guerra, ela veio para o Brasil impregnada pelo ideário de reconstrução e adotou a pátria brasileira como sua e mostrou o povo brasileiro para o Brasil.

Lina Bo se formou (1939) em arquitetura em Roma. Mudou-se para o Brasil em 1946 com o marido, o crítico e historiador de arte Pietro Maria Bardi, e fixou residência em São Paulo. Foi naturalizada brasileira em 1951 e em 1958 convidada pelo governador da Bahia, Juracy Magalhães para dirigir o Museu de Arte Moderna, sendo a sua primeira diretora e responsável pelo projeto de reforma do Solar do Unhão.

“É uma justa homenagem à grande mulher que foi Lina, pela sua personalidade, pelos seus pensamentos e por tudo o que fez pela arte popular nordestina”, exclama a museóloga Mary do Rio, “guardiã” do atual acervo, que manteve guardado em salas de instituições públicas sem nunca desistir do sonho de vê-lo exposto mais uma vez. “O povo merece, que se veja e que seja visto”, concluiu a persistente senhora de mais de 70 anos ao olhar com carinho para os objetos que cuidou por quase 30 anos

<http://adm.agecom.ba.gov.br/conteudo/noticias/2010/2009/03/17/sala-lina-bo-bardi-e-inaugurada-com-exposicao-de-800-pecas>

ANEXO 5

Terra Magazine

Blogs / Babel / 18 de março de 2009

b. Após 40 anos trancada, a coleção de Lina Bo Bardi volta a ser exposta

ana paula sousa às 12:55



Foram quarenta anos de espera. Mas, finalmente, o museu de arte popular idealizado pela arquiteta Lina Bo Bardi começou a existir na Bahia.

A exposição com cerca de 800 obras colhidas pelo Brasil entre as décadas de 1950 e 1960 foi aberta na noite de ontem, no Solar do Ferrão, velho casarão localizado no Pelourinho, em Salvador.

O destino desse museu sonhado por Lina é simbólico do descaso com a cultura e a tradição que, infelizmente, marcam a história do País.

A arquiteta, responsável pelo projeto do Museu de Arte Moderna na Bahia (MAM-BA), sonhou durante décadas com esse espaço dedicado à arte popular. Conseguiu expor a coleção em 1959, na 5ª Bienal de São Paulo, e no MAM-BA, em 1963.

Em 1965, as obras estavam já colocadas na galeria de Arte Moderna de Roma quando a censura ordenou ao Embaixador do Brasil na Itália que fossem recolhidas. Em 1969, foram fechadas numa sala. E passaram todos estes anos trancadas.

Entre idas e vindas, das cerca de 2 mil obras que foram recolhidas nos Estados da Bahia, Ceará e Pernambuco, restaram as 800 agora abrigadas no Solar do Ferrão.



As imagens de ex-votos, santos, trabalhadores, as cerâmicas e os objetos utilitários são exemplares de uma produção que, a despeito da riqueza, tende a ser vista como inferior pela própria origem dos artistas.

E era justamente contra isso que Lina brigava. Em 1963, no catálogo da exposição Nordeste, ela escreveu:

- É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser “demitidos”, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar.



A arte popular, por vezes confundida com artesanato, ganha, na exposição do Solar do Ferrão uma dignidade que Lina buscava transferir para o próprio povo. Estrangeira, percebia o quanto o Brasil não sabia olhar para si.

Mas parece que o tempo, sozinho, se encarrega de fazer certas pontes.

O Brasil de Mário de Andrade, Lina Bo Bardi e outros intelectuais que, sem tiques de erudição, olharam para a produção popular, volta a existir aqui e ali.

Não deve ser à toa.

ANEXO 6

Artigos de jornais e periódicos assinados por Lina Bo Bardi –
documentação integrante do Centro de Documentação do Instituto Pietro Maria e
Lina Bo Bardi – São Paulo – SP

NORDESTE DO BRASIL

O Pre-Artesanato Nordestino. Uma tentativa no Nordeste

Il libro presenta lo sforzo per sopravvivere degli uomini del Nordeste brasiliano, terra dimenticata del Latifondo. Nell'allucinante Nordeste, troppo secco o troppo umido, vivono 25 milioni di brasiliani abbandonati a se stessi: al sole che secca e distrugge all'acqua che travolge uomini e cose. Gli uomini pensano da soli a se stessi, niente possono comprare e niente c'è da comprare. L'ostinata volontà di vivere che dicono gli oggetti nordestini, il rimprovero a un paese che ha dimenticato, si concretano in una produzione quanto mai lontana dal folklore, assenza assoluta di folklore. Ogni oggetto è utensile, i materiali: immondizie; latte vuote, bidoni di petrolio, giornali vecchi, lampadine bruciate, le cimose e le parti stampate delle stoffe macchiate e difettate che i grandi camions trasportano ^{per vendere} nel Nordeste dalle fabbriche del Sud. Ogni oggetto è essenziale per rigorosa necessità: le pentole fatte a mano con la terra degli açudes, i cucchiari di legno, le lucerne i secchi i catini di latte spianate e saldate, le coperte di ritagli, le bambolette di stracci, i coniglietti le gallinelle i cagnoletti di gesso colorato a puntini, le piccole rivoltelle di terracotta, le bottiglie segate a bicchiere, il cuoio di bue dappertutto, sfruttato per fare tutto. Afferrare conservare modificare qualunque ritaglio avanzo rifiuto, aggrapparsi a ogni possibilità. Questa produzione dettata dal bisogno è piena d'una poesia che non è quella dolciastra dell'Arte Popolare, paternalisticamente accolta dall'Alta Cultura e classificata fra i Dialetti e non fra le Lingue, questo "quasi niente" che rischia il niente della miseria, ha in se, come tutte le verità, una forza di Uomini che non ~~ha niente a che fare con~~ il Folklore statico e conservatore.

Per l'originalità delle forme la vivacità feerica dei colori, gli oggetti nordestini si avvicinano a tutta una corrente dell'arte moderna, dalla Pop Art all'Estetica dei Rifiuti, ma queste manifestazioni esprimono ^{Scip} la rivolta inerme mentre la produzione ~~nordestina~~ ~~contiene~~ contiene una carica positiva di vita che ne fa un punto di partenza per futuri svolgimenti.

Lina Bo Bardi ha passato cinque anni nel Nordeste, e a Bahia, in un insieme di monumenti storici, ha fondato un Museo di documentazione della produzione popolare del Brasile intero. Il programma era fondare una Università Popolare, legata ai sociologi e agli economisti che lavoravano per il riscatto del Nordeste, e con l'Università di Brasilia. Il colpo di stato militare del 1964 ha interrotto quei lavori. Questo libro documenta la storia di quelle speranze.

Lina Bo B,

SLIDES

- 1 }
2 }
3 } Tre viste de Museu de Arte Popular do Unhão
4 }
5 }
6 } Carrancas do Rio São Francisco
7 }
8 Ex-voto policromato di Canindé, Ceará
9 Giocattoli di paglia, terra , piume, carta; Fortaleza, Ceará
10 Fucile di legno violetto e bacile di latte di petrolio; Ceará
11 Grande vaso per acqua con chiusura a figura d'uomo e bauletto
coperto di carta dipinta a mano; Natal e Granja (R.G.do Norte, Ceará)
12 Oggetti e utensili domestici ricavati da latte e bidoni usati
13 Pacili di latta stampata e insegna di Club popolare
14 Coperta da letto fatta con ritagli di stoffe (Colcha de retalhos)
15 Coperta di ritagli di stoffe (Cruz das Almas, Bahia)
16 Tiro a segno dipinto a olio, Bahia
17 Centri da tavola di stoffe varie piegate a stella , Recife

Ôlho sobre a Bahia

Foto de Pierre VERGER

Engenho São José da Vila de São Francisco. A conservação de um monumento antigo não significa a conservação de uma vitrina de museu, mas a integração do antigo na vida de hoje. Neste sentido, um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado. A conservação do antigo é um problema paralelo à da conservação das tradições populares, que não podem ser confundidas com o folclore. Este é a aparência estereotipada da corrente profunda da cultura popular sôbre cujas bases é que se funda a grande cultura, ao passo que a superficialidade cosmopolita, a imitação superficial de formas não assimiladas, é o caráter da pequena cultura, a cultura do intelectual provinciano. A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do folclore barato, são os problemas fundamentais do homem moderno. Problema crítico que não pode mais ser ignorado.

Casas ou Museus?

Foto: Museu vivo ou museu tradicional e poerento?

Foto: Convento de Santa Tereza

Primeiro as Casas ou Museus? Tudo de uma só vez: as casas, as escolas, os museus, as bibliotecas. Uma planificação urbanística não pode prescindir dos problemas culturais se a construção de novos bairros, de novas casas, é a base do projeto de uma cidade (nas casas queremos incluir mercados, escolas, serviços coletivos, como saúde, correios, etc.) – o programa, ou melhor a planificação de uma cidade não pode esquecer dos edifícios públicos, que ainda hoje são considerados um luxo intelectual: o Museu e a Biblioteca.

Ôlho sôbre a Bahia

Foto Ennes Melo e Silvio Robatto

É Nazaré da Farinhas. Uma Bela arquitetura de Nazaré das Farinhas, centro de produção artesanal. Fala-se muito em artesanato, hoje, conceito perigoso que precisa ser enfrentado sem espírito romântico e sem conservadorismo, a todo preço. Para que se possa resolver o assunto é talvez necessário que surja uma "moral provisória", uma espécie de ponte de ligação entre a produção familiar a mecanizada industrial. Precisa enfrentar o problema do chamado "impropriamente" artesanato com uma certa frieza econômica e social, deixando de lado o sentimentalismo pseudo-artístico, que, no campo artesanal, conduz ao "abôrto" (folclore tipo Espanha, e Itália, 1938). Manter de pé uma época historicamente superada e conservá-la sômente nas suas aparências, é inútil e danoso. Precisa-se libertar os homens e não trazê-los prisioneiros, numa escrevidão anti-histórica, em nome de uma literatura superada, E se os tempos mudarem...

.....
"Adeus, casa de farinha,
Adeus, banco de mandioca,
Adeus casa de farinha,
espremendo tapioca.

TECNICA E ARTE

de Paulo
Lina Bardi

A um jovem pintor concretista que no Museu de Arte Moderna em frente aos painéis com diagrama de sinais Radar, perguntava porque chamamos nossa exposição de motores e peças eletrônicas "Desenho Concreto", e a outro jovem que, sempre no Museu, declarava estar "só pela técnica e não pela arte", dedicamos esta nota. Queremos lembrar aqui Antonio Gramsci, que no livro "Gli Intellettuali e l'Organizzazione della Cultura", enfrentou com grande clareza, há mais de trinta anos atrás, o problema do humanismo técnico.

O Museu de Arte Moderna quis apontar na exposição que chamou de DESENHO CONCRETO. (1) (não para ridicularizar os Concretistas, mas para esclarecer uma terminologia), um assunto de atualidade no Brasil: o "esticamento" até nossos dias de alguns entre os "Ismos" e mais precisamente do Concretismo (2). Os Ismos foram, quarenta anos atrás, profecia duma Era a vir, adivinhação duma nova cultura. A validade desses movimentos estava justamente nesta "adivinhação", na "vanguarda" que via no futuro, um contacto entre Ciência e Arte. O entusiasmo pelo progresso científico e o desespero diante a perda irremediável dos valores sentimentais do Humanismo Literário informaram os Ismos. Movimento Holandês De Stijl, encabeçado por Theo Van Doesburg, que afirmou a necessidade dum futuro rigor, duma visão concreta do mundo. Dadaísmo, que superou a angústia da perda dos valores da cultura tradicional, ridicularizando-a e responsabilizando-a pela eclosão da maior catástrofe histórica: a 1ª. Guerra Mundial.

Mas a realidade contemporânea anula qualquer posição de cientificismo romântico e de revolta. Não existe nem pode existir "rigor" nem "estrutura" ou "lógica interna de desenvolvimento" (3), em obras (visuais) cujo problema de conteúdo e representação não corresponde a um problema real, mas apenas a um problema artificial, cuja arbitrária solução é dada a priori pelo próprio artista, (não como solução mas apenas como título romântico-técnico). Os temas advinhados por Malevich, Mondrian e Theo Van Doesburg, existem hoje na realidade. Reais enquanto a Ciência parece se identificar com a arte na necessidade estética e emotiva necessária ao homem. Eis o problema apontado por alguns dos Ismos. Este problema está hoje em nossa frente como realidade: a emoção da Ciência traduzida em técnica pelo homem é a mesma comunicada por uma obra de arte. Equilíbrio, estrutura, rigor, aquele mundo outro que o homem não conhece, que a arte sugere, ao qual o homem tem nostalgia. Assim a arte volta a identificar-se com a técnica como nos tempos primitivos, quando os conhecimentos eram ligados à magia, a um mundo sugerido, desconhecido e poético. A grande Era humanístico-literária acabou. Velozmente os homens são arrastados pelo mecanismo por eles mesmo criado, e com um fator desconhecido às civilizações passadas, a capacidade crítica.

Um novo método se impõe, lúcido e seco. Na capacidade de aceitar ou renunciar, enfrentar e dominar. Os problemas está delineado o caráter da nova civilização. Problemas da arte também. Procurando compreender a dualidade ciência-arte que tende à fusão e à unificação, na formação do novo intelectual ciente dos novos problemas culturais, que condonam, seja o velho intelectualismo pernóstico-literário, seja o limitado positivismo científico. O novo humanismo tende à fusão, numa visão técnica do mundo, dos problemas culturais. Tende sobretudo a um processo de simplificação. Simplificação necessária ao enquadramento não somente na técnica (que nos imediatos ante-guerra e após-guerra tinha se tornado um círculo vicioso com os inúmeros detalhes e excesso de organização, que a reduziam a um, quase Barroco; exemplo: os automóveis), mas da inteira vida humana. Neste sentido de síntese técnica-arte e neste processo de simplificação

(Conclui na p. 14.)

Arte industrial

Faz-se hoje uma certa confusão entre artesanato, artesão, artista popular. Existe toda uma literatura (não queríamos usar a palavra retórica) a êste respeito. O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual. sendo o objeto projetado e executado por êle mesmo. O que é artesão hoje? E' um executor um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem a êle fornece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. E' o assim chamado proletário.

Qual seria a pergunta justa para uma válida resposta? Evidentemente a seguinte: existe uma razão eficiente que justifique as injeções oficiais a êste pseudo-artesanato? Evidentemente não. Porque nesse modo tira-se ao artesão a razão mesma de sua existência, quer dizer, a satisfação do poder criar o objeto artisticamente e ser materialmente o proprietário dêsse objeto e, em seguida, o seu vendedor. O problema urgente e gravissimo do conhecimento do ofício e a satisfação moral derivada do trabalho são confundidas com o artesanato. A Itália, a Espanha e Portugal distinguiram-se neste protecionismo paternalistico que originou os vários "pueblos" espanhóis e "Instituti d'arte artigianali", verdadeiros museus de horrores e catálogos de espécies inomináveis. O problema é outro, E' um problema urgente que deriva justamente do fim da era artesanal: a cisão entre técnico e operário executor

O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com a ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o marceneiro. Cada um por conta própria. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do próprio trabalho. O assunto central poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo o material artesanal antigo e moderno existente em cada país, na criação de um grande museu vivo, um museu que poderá se chamar de Arte e Arte Industrial, e que constituisse a raiz da cultura histórico-popular do país.

Este museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contacto entre técnicos desenhistas e escultores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe ler uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do

ferro o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho.

Não queremos assim desvalorizar a obra de ajuda oficial a grupos artesanais. Essa ajuda é uma transição, uma fase de transição necessária, enquanto o artista popular é artista puro e simplesmente e não pode sofrer influências dirigidas.

A nossa é uma época coletiva. Ao trabalho do artesão-dono substitui-se o trabalho de equipe e os homens têm que estar preparados para esta colaboração. Sem distinção hierárquica entre projetistas e executantes. Sómente assim, poder-se-á voltar à felicidade de uma participação moral a uma obra. Uma participação coletiva, não mais individual; o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria.

Foto: Tentativa de compreensão

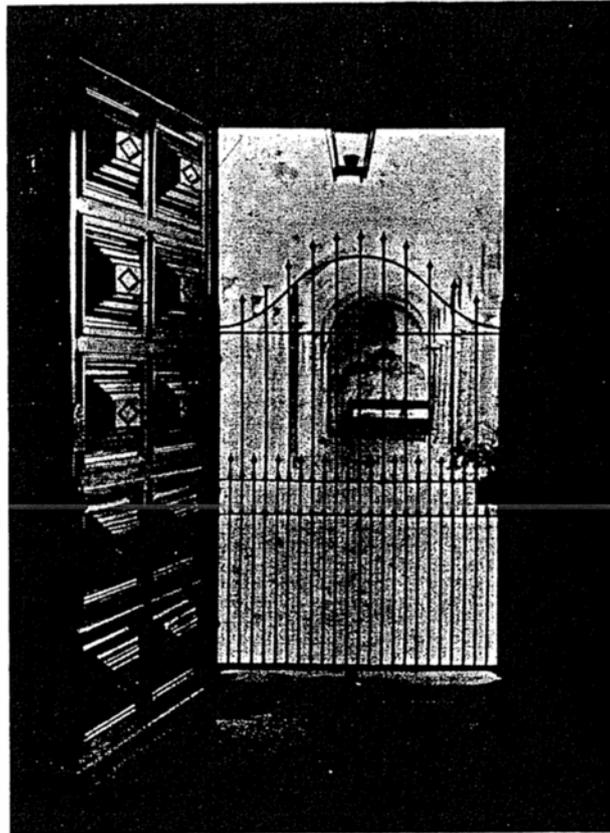
Condecoração (composição de B.B.)

Exposição Bahia

A exposição Bahia é um dos acontecimentos que marginam a V Bienal de São Paulo. Organizada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, professores da Universidade da Bahia, ela é composta por um roteiro fotográfico da arquitetura, das atividades, das feiras, das igrejas, dos costumes do povo da cidade do Salvador. Na esteira desse documentário fotográfico, expõem-se peças de cerâmica popular, do objeto de uso à figurinha gratuita da arte popular, peças de escultura africana, objetos de uso cotidiano com aproveitamento de lasas, fitas, panelas, colchas de retalhos, tapetes, objetos de fibras, toalhas, redes, do artesanato popular. Juntam-se os santos, a pintura primitiva às peças de candômbé, os xús, os ex-votos, as "carrancas do Rio S. Francisco", pintura sacra, objetos de música popular, bonecas representando as figuras de candômbé, balaies de fibra, roupas de couro, potes, jarros, etc. Mas tudo isto não faz uma exposição de teor folclórico. O objetivo foi enquadrar um todo vivo e dinâmico que possa incidir na vida e no teatro nascente na Bahia de hoje, e para esclarecimento é que Jorge Amado, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves escreveram os textos que reproduzimos a seguir:

Fotos: Alice Brill

Esta Exposição é um golpe de vista sobre a Bahia, uma visão da arte e do trabalho do povo baiano, de sua vida. Realizada por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi, ela representa mais uma contribuição da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para a divulgação da cidade e do segredo da Bahia, de sua verdade mais profunda e de seu mistério maior. Martim Gonçalves, homem vindo de outras latitudes para as ruas e a magia de Salvador, com a responsabilidade da direção da modelar Escola de Teatro de sua Universidade, obra devida à infatigável e vitoriosa dedicação do Reitor Edgard Santos, grande Reitor grande baiano, Martim Gonçalves soube compreender a impossibilidade de criar e pôr a pé uma verdadeira Escola de Teatro sem ligá-la às visceras mesmo da cidade e do estado, sem fazer dela parte integrante da vida baiana, do candômbé ao trabalho dos rezões, da capoeira aos ceramistas, da culi-



nária esplêndida à arquitetura. Ou a Escola era parte de tudo isso ou ela não poderia existir, seria uma excrescência na cidade tão cheia de caráter e tão ciosa do seu caráter. Creio ter sido essa compreensão o fator fundamental da vitória de Martim Gonçalves e da Escola de Teatro, mais ainda que o reconhecido talento, o bom-gosto, o conhecimento de teatro do jovem diretor. Esta Exposição é uma prova a mais dessa maneira justa de ver e criar uma Escola de Teatro. Lina Bardi, cujo carinho e interesse pela Bahia já são de todos conhecidos, prestou inestimável ajuda à organização desta mostra.

Documentário de uma cidade, tomada de consciência de uma Escola — seus mestres e alunos — ante a vida de sua cidade, esta Exposição vai mais além do folclore, do simples pitoresco, penetra fundo na realidade e no mistério da Bahia. Cidade única no Brasil, onde mais densa e nobre se fez a mistura de raças (nossa democracia racial que é nosso orgulho), característica maior de nossa cultura. Salvador da Bahia é feita de poesia e de drama, de beleza antiga e de duro trabalho, de ritos de gentileza ultra-civilizada e de negras pedras onde se entranhou o sangue dos homens escravizados. Seu mistério não é superficial e turístico, sua realidade não é simples e fácil. Quiseram os organizadores desta Exposição permitir, através a fotografia e o documento vivo, um golpe de vista revelador da vida da Bahia. E o conseguiram. Fotógrafos da qualidade de Marcel Gautherot, Pierre Verger, Silvio Robato e Ennes Mello fixaram a pedra e o homem, as torres das igrejas e a pesca, os saveiros e as ladeiras. Mas, aí estão os trabalhos artesanais, as flores feitas por mãos sábias de velhas pacientes, as colchas coloridas como quadros abstratos, aproveitamento de retalhos, de restos de fazenda. Aí estão os fífós que iluminam as casas mais pobres, aproveitamento dos vidros vazios de remédios e de pedaços de lata. Mostrando a arte do povo e, ao mesmo tempo, sua vida. Aí está um amplo documentário sobre as religiões afro-brasileiras — a macumba, o candomblé —, tão poderosas em sua persistência sofrida, vencendo o tempo e as perseguições, vencendo os poderosos e os pernósticos — vitória do povo. Instrumentos de música negra, roupas de santos em seu esplendor, figuras de orixás misteriosos. Escultura da África e da Bahia, a mostrar a nossa ligação com as terras de Aioká. A cerâmica popular de toda a beleza, as carrancas das barcas do rio São Francisco, rio da nossa unidade e exemplo da força e da resistência do homem brasileiro. Esteiras, redes, panelas de barro, potes para água fresca, aquilo de que o homem se serve para o cotidiano da vida, pobres objetos que iluminam sua pobreza com a poesia de um desenho, de uma flor, de uma figura. Tudo que o povo toca, nessa terra da Bahia, transforma-se em poesia mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que esta exposição revela sobretudo a força criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições.

Dessas coisas nasceram a arte e a literatura baianas. Ligadas ao povo e à sua vida. No meio dessas coisas, e a elas assim tão ligada, está crescendo a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Orgulhamo-nos dos jovens atores alunos da Escola, sobretudo porque entre eles, criadores de arte, e o povo baiano, criador de vida, não há nenhum divórcio. São uma e única coisa.

Jorge Amado



HABITAT



Aquilo que geralmente se define como "arte popular", "folklore", "arte primitiva" ou "espontânea", implica, ainda que tácitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta "terra de ninguém", que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou "condescendente"), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva?

Qual o seu significado? Porque existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina "povo" é a única classe não inibida por esquemas e conceitos "culturais", a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético.

O termo "folklore" define — visto e classificado pelos homens "cultos" — a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente "isolado" (sempre que se use o termo "cultura" em sentido tradicional). Mas a arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de auto-anulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude.

A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a "não desejada" eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo.

As composições polimateriais — papéis recortados, esculturas de "restos", arquiteturas "precárias" realizadas com materiais "anti-eternos" como a matéria plástica ou as folhas de metal prensado — nada mais querem ser do que a consciente renúncia à imortalidade, ao privilégio da arte, o reconhecer-se homens e limitados, a consciência daquele único "verdadeiro" criado pelo homem à sua própria medida, fóra do qual está o "absoluto", metafísico e indiferente. Esse polimaterialismo é diferente daquele de outros tempos em que os "fundos dourados" ou as incrustações de pedras e materiais diversos representavam uma procura de riqueza, um senso de "felicidade" distante do sentido de despojamento que caracteriza nossa época.

O gênio poderá criar relações "fixas", a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem "só", precário em suas manifestações artísticas julgadas "colaterais", reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das "categorias", não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética "não-privilegiada"; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há

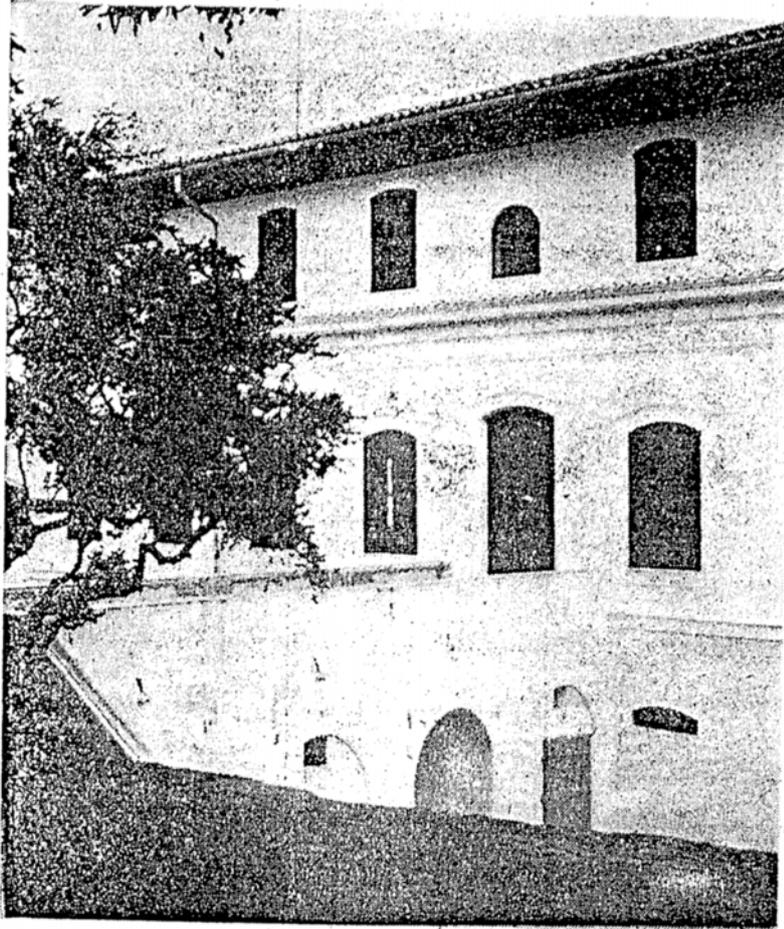
séculos, nos "instruídos", mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha, nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não "estetizante", mas próximo da natureza, do "verdadeiro" humano. Não por meio acaso esta Exposição é apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. E citemos aqui, as palavras que podem parecer messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os "expertos", mas que encerram, além de um generoso impulso humano, uma advertência, um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Apúlia: "soyons artistes, nous les pouvons".

Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália meridional, ou qualquer outro lugar, onde o que ainda chamamos de "cultura" não tivesse chegado.

Lina Bo Bardi — Martim Gonçalves

Arte Popular em Exposição Amanhã



"Civilização do Nordeste", exposição inaugural do Museu de Arte Popular, instalado no Solar do Unhão e dirigido pela arquiteta Lima Bardi, será aberta ao público, amanhã, às 17,30 hs. A mostra é composta de cerca de mil peças de artesanato popular do Nordeste e duzentos trabalhos de artistas eruditos da região, e marcará o início do funcionamento daquele braço de cultura. Três Estados estão representados na exposição: Bahia, Ceará e Pernambuco, destacando-se, em suas seções, os artistas Mário Cravo, Antônio Bandeira e Francisco Brennand, respectivamente, além de dezenas de outros artistas. Para a inauguração foram convidados, além do Governador Lomanto Júnior e autoridades estaduais e municipais, o Ministro da Educação, o professor Júlio Sanhaqui, o professor Darci Ribeiro, chefe da Casa Civil da Presidência da República, o Governador Miguel Arrais, o professor Aníbal Teixeira, o professor Pedro Calmon, Reitor da Universidade do Brasil, Francisco Brennand, chefe da Casa Civil do Governador Miguel Arrais, o professor Martim Filho, Reitor da Universidade do Ceará e o sr. Linio Xavier, diretor do Museu de Arte da Universidade do Ceará (Na foto o aspecto externo ao belo solar. (Leia na 4ª página).

Crítico vê Exposição Nordeste: Antibienal

"A Exposição Nordeste, organizada pela sra. Lina Bardi, é um acontecimento da mais elevada significação para a cultura brasileira. Ela nos dá uma visão de conjunto do nosso ambiente transformado, ou como diz Herskovits, daquela parte do ambiente feita pelo homem" — declarou à reportagem o poeta César Leal, crítico literário do "Diário de Pernambuco" e assessor do governador Miguel Arraes, acrescentando que em sua opinião a mostra organizada pela diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia "nada tem de semelhante com a diretriz sofisticada das Bienais paulistas, onde se cultivava um esteticismo inteiramente divorciado dos nossos padrões de cultura".

"As Bienais são orientadas por algo estranho ao espírito de nosso povo; elas possuem, do ponto de vista ideológico, e uso esse termo com a significação que lhe dá a antropologia cultural, um plano de normas e valores cujo sentido não se alcança. Sob esse aspecto, a exposição da sra. Lina Bardi poderia ser chamada de "antibienal"; isso já seria muita coisa em favor de nossa cultura que não pretende ser de epígonos; tampouco alienada".

CRÍTICA LITERÁRIA

Falando sobre a sua coluna no "Diário de Pernambuco", disse-nos o poeta César Leal:

"Vivemos em uma época de grandes transformações; é dever do crítico meditar sobre o sentido profundo de seu tempo e investigar se, efetivamente, o progresso da tecnologia e da ciência não representam o elemento causal da enorme crise da arte contemporânea. O crítico procurará, antes de tudo, conhecer as leis objetivas e subjetivas que fundamentam a elaboração da obra de arte literária, assim como as idéias que informam o seu conteúdo, o caráter sintético de sua essência mais íntima. Pois o artista, mesmo o mais aparentemente esquivo e solitário é um ser profundamente atado às raízes sociais da humanidade, guiado em suas ações — consciente ou inconscientemente — por um elevado sentido ético da existência. Se o crítico não lê as obras de arte literária, procurando ver nela símbolos capazes de fornecer leis aos indispensáveis critérios de diferenciação, então não merecerá títulos mais honrosos do que aqueles que Fielding lhe

deu, em dois dos melhores capítulos do *Tom Jones*. E aí — mais uma vez — prosseguiu — que se pede ao intérprete literário uma compreensão muito elástica do sentido histórico de sua época, em relação ao passado. Para isso, ele terá que tomar como ponto de partida a elucidação de um conceito: o conceito de "Arte Moderna", inclusive a literatura. Terá ainda, como diz Hans Sedlmayr, que saber o que é "arte não moderna" em nosso tempo, e o que a diferencia da "arte moderna".

CRÍTICA PARAMARXISTA

O poeta César Leal mostrou-se contrário a toda crítica de caráter sociológico marxista, paramarxista ou marxistencialista.

"Sou contrário às metodologias estritas, aos sistematismos, aos "slogans". No Brasil, é comum, hoje, em crítica, fórmulas insignificantes colocar em ação o motor que movimenta uma mediocridade séria e pedante, esforçada e combativa, capaz de atacar o padre Antonio Vieira e Gregório de Matos "por não terem sido absolutamente conscientes das forças classistas de sua época ou por não se alistarem no lado progressista". Sou contrário a tais extremos; mas julgo que todo crítico deve estar atento aos problemas que o rodeiam, buscando sempre interpretar a realidade sem distorções, pois a sociedade não é uniforme e estática: é multiforme e dinâmica. Ela sabe castigar com severidade àqueles que só vêem o mundo através das lentes deformadas dos seus interesses. A crítica literária deve estar atenta a tal fenômeno". — finalizou.



A miséria de cada dia beira o genocídio.

Os Solrimento de CRISTO



A mendicância, tradição da piedade colonialista, alterna-se ao trabalho braçal e ao biscate.



O ex-voto-caveira: obsessão da morte por doenças curáveis.



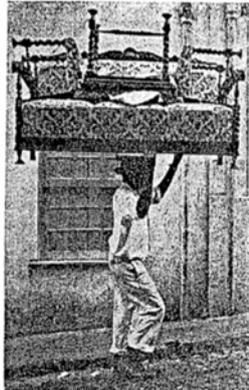
Nas Universidades, grandes 'latifúndios do saber' a sombra de Coimbra dominu.



A Máquina-política: contróle das posições de mando.



Seu destino se esgota em uma vida rudimentar.



A 'sêca' não é o verdadeiro 'grande inimigo'.



'O petróleo é nosso' é uma lembrança.

BAHIA

MUSEU DE ARTE MODERNA

por
Lina Bo

Apresentando o Museu de Arte Moderna da Bahia tentamos situá-lo em sua concretização histórica. Assumindo a direção em 1960, ano de sua fundação, procuramos, por cinco anos uma 'necessidade' que tornasse justificável sua atividade, numa terra cujas 'prioridades' poderiam não ser as da Arte.

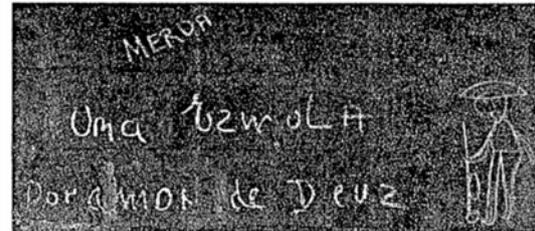


A redentora piedade colonial.

Lançados aos centros metropolitanos os homens do atrasado Nordeste não conseguem situar-se no sistema de trabalho.



A manifestação 'cultural' da fome é a violência.



Só a alienação do misticismo os tira da passividade.

O mundo oficial da arte, gerador de exposições, festivais e bienais.



Gente rica, casas bonitas. Andando em automóveis de luxo.





Moradores, Condiceiros, Cortadores de cana, Camponeses do Agreste ou Trabalhadores da Caatinga-Sertaneja, o estúdio pré-político os condena à não-cidadania.



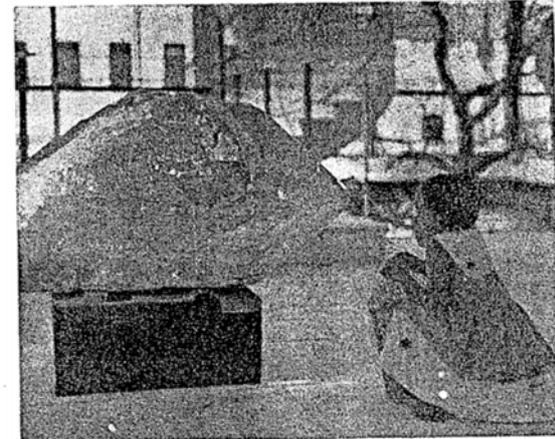
Celso Furtado: pela técnica contra o bacharelismo.



Darcy Ribeiro: pela Nova Universidade contra o Latifúndio Cultural.



Anísio Teixeira: pela Escola Pública, Universal e Gratuita.



Janeiro de 1960: o Museu de Arte Moderna da Bahia é inaugurado. Uma exposição de 'Forma Naturais' visinha os quadros do acervo inicial do Museu. Muitos visitantes, especialmente crianças.

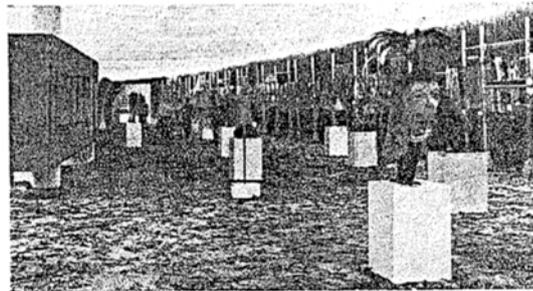
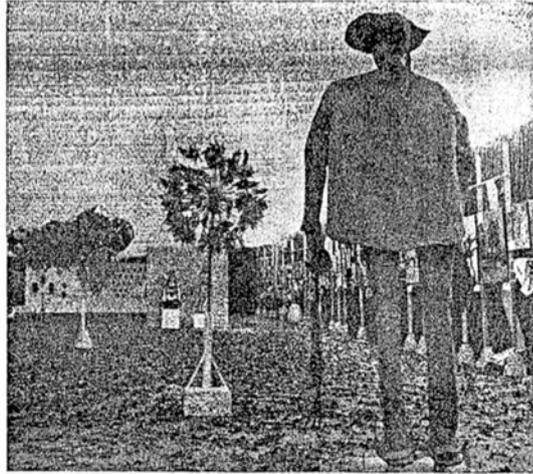


Palácio Rio Branco 1960. Juracy Magalhães governador do Estado, Wilson Lins, Odorico Tavares e Cicillo Matarazzo: planos para a I Bienal Nacional da Bahia. Lina Bo procura expor o problema artesanato-desenho industrial. O assunto não empolga: estão dormindo.



Cartas da Exposição Bahia nas ruas de São Paulo. Meses mais tarde messiânico Janio Quadros governará, por breve tempo o País.

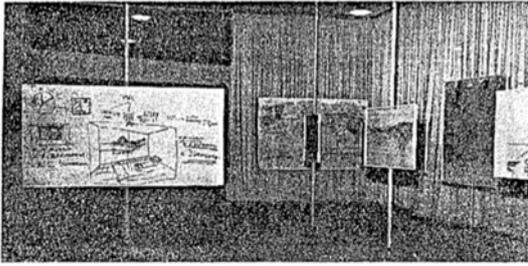
Lauber Rocha, Lina Bo, Martin Gonçalves e Vivaldo Costa Lima no Parque Ibirapuera: montagem da Exposição Bahia.



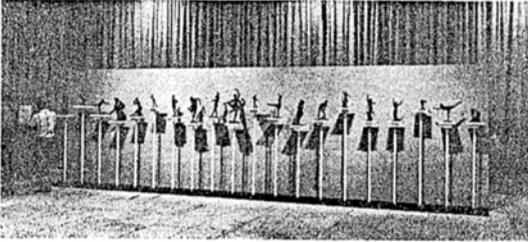
Em setembro de 1959 Lina Bo, em colaboração com Martin Gonçalves, fundador e diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, monta em São Paulo, no Parque Ibirapuera, a Exposição Bahia, primeira apresentação no Sul dos problemas 'culturais' do Nordeste: nada de Folklore. A exposição, mais de antropologia cultural do que de Arte, despertou, com sua violência popular, sua novidade de apresentação (extrema simplicidade de meios expressivos, chão coberto de folhas verdes, slides) o interesse do público paulista. São os antecedentes do M.A.M.B.



Inauguração da Exposição: Juscelino Kubitschek, Presidente da República, Carvalho Pinto, Governador do Estado de São Paulo e Ruy Santos, Secretário do Governo da Bahia.



Desenhos originais de Le Corbusier executados nas famosas conferências do Rio de Janeiro, origem da arquitetura moderna brasileira.



Deusas, as 'Dançarinas' (empréstimo do Museu de Arte de São Paulo).



Dez anos de Petrobrás (equipamentos e peças técnicas).



A cadeira na história.

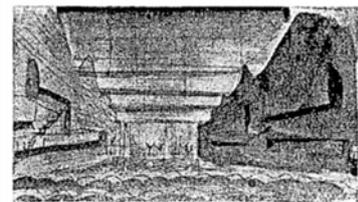
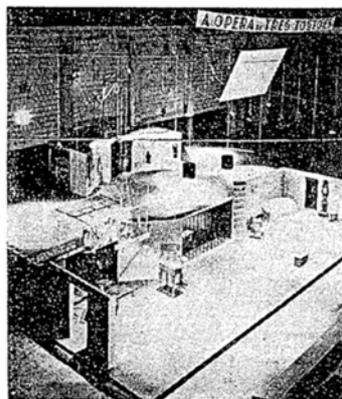
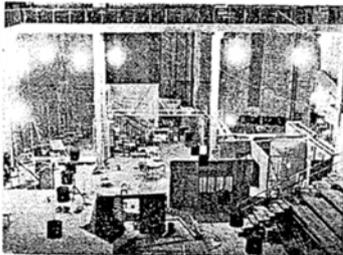


'Motores e peças industriais'.



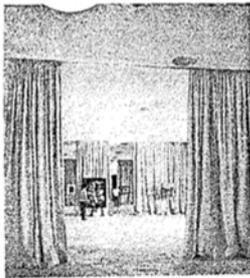
Alguns catálogos do M.A.M.B. e programas das peças teatrais montadas em colaboração com a Escola de Teatro da Universidade.

Começa o Cinema Novo: cineastas e atores realizam os cenários: o M.A.M.B. cede o palco do teatro Castro Alves.



Arquiteto Lina Bo, estudo para a reconstrução do teatro Castro Alves: não mais como teatro de privilégio mas como teatro popular a cena múltipla. Uma violenta campanha de imprensa e televisão impediu a reconstrução e obrigou Lina Bo à demissão de superintendente.

Arquiteto Lina Bo, cenário da Ópera de Três Tostões de Brecht e Weil. Direção de Martin Gonçalves.



Pinturas de Antônio Bandeira.



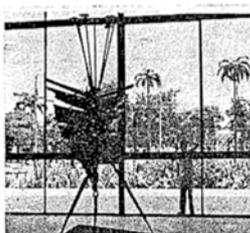
Artistas Japoneses.



Exposição didática de História da Arte montada por Lina Bo: Arte como História; 50 painéis de documentação, cinquenta 'peças' originais, da pré-história aos nossos dias.

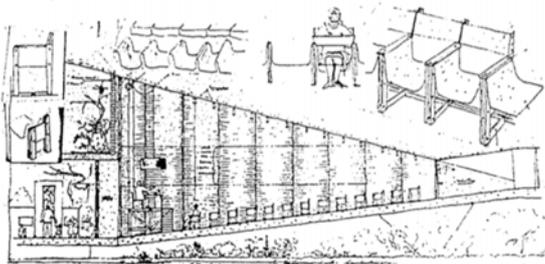


Cartazes Suíços.



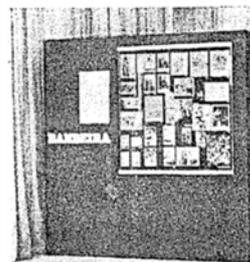
A grande sala de exposição, amplamente visível do Campo Grande.

Exposições e atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia



Arquiteto Lina Bo; desenhos para a instalação do Museu: madeira natural, couro, lona; a maior simplicidade; a verba é mínima, uma oficina rudimentar é instalada no Museu para a realização 'in loco' das peças, dos móveis, das cortinas.

Uma vista da diretoria.



Um painel didático acompanhava cada exposição.

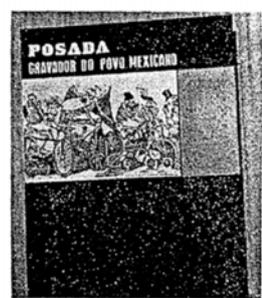
Obra completa de Roberto Burle Marx.



O gravador mexicano Posada.



Renoir no Museu: 'Rose et Bleu', empréstimo do Museu de Arte de São Paulo.



O escultor Agnaldo dos Santos.



Exposição de livros de arte: permitida a consulta.



As gravuras de Käthe Kollwitz. O pintor italiano Renato Guttuso.



'Promenade au soir'; Van Gogh; empréstimo do Museu de Arte de São Paulo.





NORDESTE



LINA BO

O cartaz da Exposição de Arte Popular do Unhão: duas gravuras populares e 'tipos' de madeira. Publicamos também a apresentação-manifesto da exposição, impressa no verso do cartaz.

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do 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. E a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser "demitidos", que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar.

Matéria prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, calças velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do "nada" da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do "nada" e "necessário" é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. E neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de electricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folclórico-coreográfica. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente), define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.

Esta exposição é uma acusação. Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.

Novembro-1963



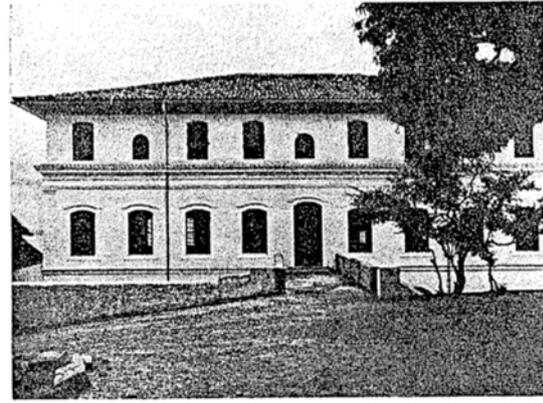
O conjunto do Unhão na Bahia de Todos os Santos. Trapiche, depósito de inflamáveis, cortiço: uma pensão funcionava na igreja.



O Conjunto depois da restauração em 1963.



O Solar. Inflamáveis e bomba de gasolina. O acesso é revestido de azulejos holandeses do século VII.



O solar em 1963, restaurado. Caição e janelas vermelho vivo.

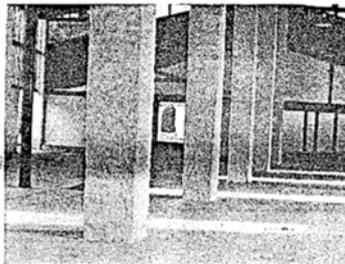
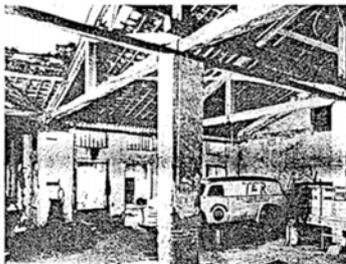
Museu de Arte Popular na Bahia

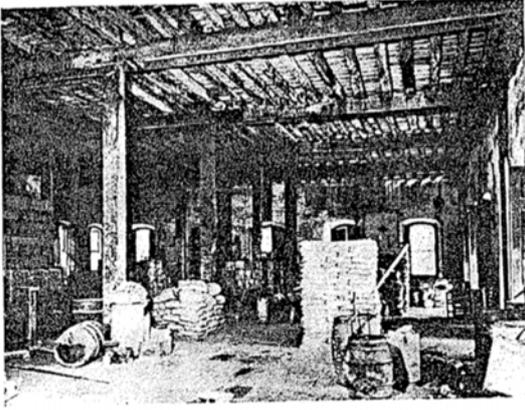
ARQUITETO LINA BO

Os pavilhões 'antes': concerto de caminhões. Os pavilhões não tinham particular valor arquitetônico, mas tinham uma 'carga' humana: eram um testemunho de 'trabalho humano'; numa restauração deviam ser conservados.

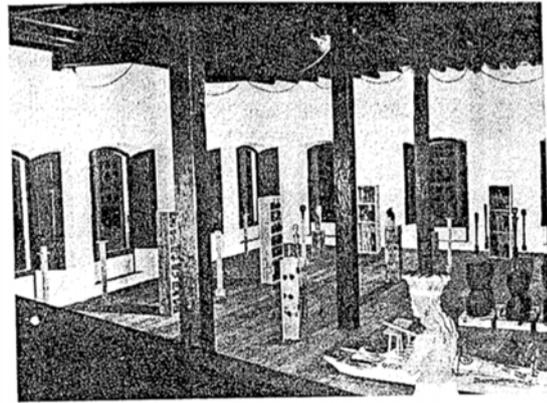
A retórica teria restaurado o conjunto na base do 'colonial'. De acordo com a Diretoria do Patrimônio todas as testemunhas históricas foram deixadas. Um dos pavilhões industriais depois da restauração.

Vista da 'Praça' a beira-mar. Um velho guindaste como 'monumento'. Na praça, aberta ao público, o povo podia desenvolver manifestações tradicionais como Cheganças, Ranchos, Samba de Roda e Capoeira.





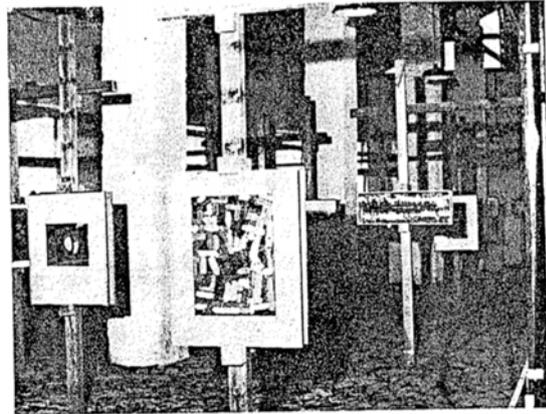
O grande salão do 'Solar' quando depósito de inflamáveis, antes da restauração.



Em 1963 restaurado, com a Exposição de Arte Popular instalada.



O andar superior do 'Solar': o Pré-Artesanato Nordestino.



A exposição coletiva de artistas nordestinos instalada num dos pavilhões industriais.

Fotos de Pierre Verger, Marcel Gauherot, Albuquerque, Armin, Guthmann, Waldemar Lima, Ennes Mello, Silvio Robatto, Flavio Damm, Salomão Sellar, Lenio Braga, P. M. Bardi.

de todos os Santos

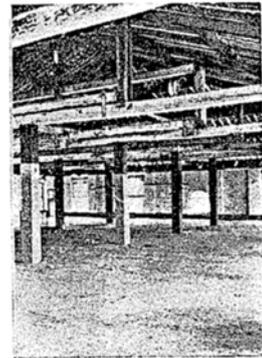
O Museu de Arte Popular do Unhão instalado em 1963 no conjunto arquitetônico do Unhão, restaurado por Lina Bo deveria ter sido um centro de pesquisas, um conjunto de oficinas para acompanhar a 'conversão' do pré-artisanato nordestino em indústria, visando o desenvolvimento do país. Deveria ter sido uma Universidade Popular, orientada por técnicos e economistas mais do que por artistas (conforme uma visão 'cotidiana' e de 'uso' daquilo que comumente se chama 'arte'). O Museu, aberto ao público e completamente gratuito teria desenvolvido intensa atividade cultural: grandes exposições de documentação do trabalho popular no 'solar', biblioteca na igreja, e auditorio, oficinas experimentais nos pavilhões (construídos no começo do século XIX). A praça a beira-mar seria aberta às manifestações populares: danças, festas, música.

A restauração do conjunto: tombado pelo Patrimônio Histórico, cuja construção, iniciada no século XVI, foi modificada no século XVII, tomou o aspecto atual no século XIX quando foi instalado no conjunto uma das primeiras manufaturas do Brasil; todos os aspectos dramáticos do ambiente foram respeitados na restauração, uma nova grande escada foi construída, a belíssima estrutura de madeira de lei foi respeitada, até os Decauville da velha manufatura foram conservados, e os elevadores manuais. O Museu do Unhão pensado, restaurado e dirigido por Lina Bo até sua forçada saída da Bahia foi inaugurado em novembro de 1963 com uma grande exposição de Arte Popular Nordestina e uma Coletiva de artistas do Nordeste, e pertencera ao M.A.M.B.

Outra vista do andar superior.

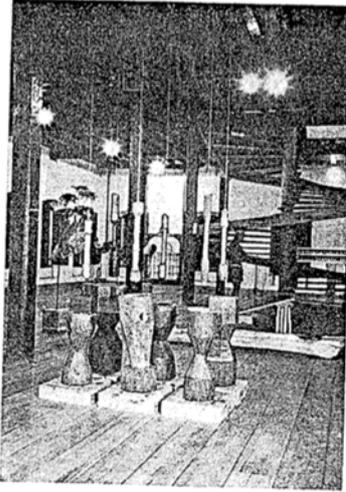
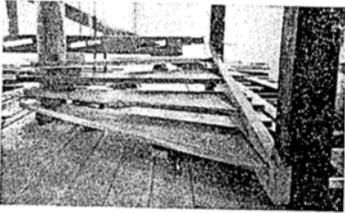


O mesmo andar antes da restauração.

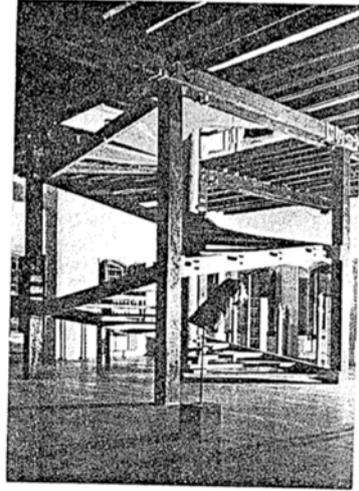




A velha escada. Construção da nova escada.



Uma vista da exposição de Arte Popular: pilões, jangada, carrancas do São Francisco; no fundo a escada.

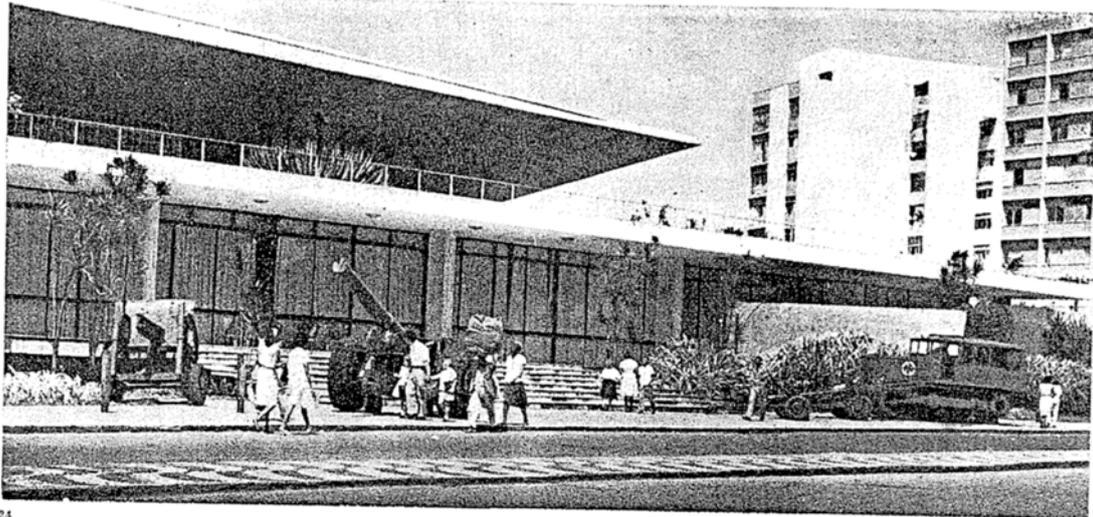


A nova escada projetada, como a restauração de todo o conjunto pelo arquiteto Lina Bo.



Em 1958 Lina Bo, convidada pela Universidade da Bahia para dar um curso de Teoria da Arquitetura, publicou, no Diário de Notícias uma página semanal de crítica, de crônicas e de arte. A página deu origem a polémicas, especialmente entre os estudantes que traduziam autores estrangeiros, heterogêneos e não percebiam o interesse 'moderno' e revolucionário do próprio país, obstinando-se a chamá-lo de 'provincia'. A 'página dizia que o Brasil é essencialmente um país popular. A discussão virou briga: árbitro George Amado, ainda seguido naqueles anos, pelos jovens. Entre os estudantes: Glauber Rocha, Carlo Nelson Coutinho, Noénio Spinola, Geraldo Sarno, Paulo Gil e outros. A revista deles chamava Mapa, era inteligente e tinha interesse.

Bahia 1964. A VI Região militar ocupa o M.A.M.B. A Exposição da Subversão é instalada. Em frente ao Museu os canhões da base de Amaralina. Acaba a época das esperanças; começa para o Museu a época do Folklore barato e das lembranças para Turistas.





LINA BO

O agravamento das tensões estruturais do país que culminaram nos acontecimentos de abril de 1964 refletiram-se também nas atividades culturais. O sistema 'democrático' necessitando, para conservar sua elasticidade, de reformas de base, constituiu-se num desafio à classe dirigente, e a subsequente grave crise marcou uma 'stasi', uma verdadeira estagnação cultural que, com a progressiva desmoralização das Universidades e a ingerência de elementos alheios na cultura nacional ameaçam gravemente as possibilidades de saída do estágio de colonialismo cultural. O esforço de libertação que antecedeu o movimento de abril '64 demonstrou claramente a autonomia do país na procura duma saída do subdesenvolvimento cultural, e o desmantelamento daqueles esforços está assumindo as proporções de verdadeira calamidade. No quadro cultural que antecedeu os acontecimentos de abril '64, marcado principalmente pelo antibacharelismo da Universidade de Brasília e pela ação de 'dignificação da função pública, e da posição técnica desenvolvida pela Sudene, situam-se o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia. O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base dum importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde a palavra Museu tem outra significação da de somente conservar. O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi 'museu' no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia 'conservar'; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural que assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido alúico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases 'culturalística' e 'historicística' do Ocidente, apolando-se numa experiência popular, (rigorosamente distinta do Folclore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo (nem humanitarismo nem 'umanesimismo'). Não foi um programa ambicioso, era apenas um caminho. Aproveitando o 'equivoco' vigente no país (somente depois de abril '64 as máscaras caíram e as respectivas posições seriam definitivamente tomadas), foi possível a criação dum Museu relativamente livre em suas atividades culturais, e o fato de ser Fundação do Estado deu aquela 'validez' que somente as atividades públicas permitem, distintas (mesmo quando 'público' não significa 'coletivo') da iniciativa privada cujos interesses (disfarçados) são sempre lucrativos ou publicitários. O Museu de Arte Moderna da Bahia, fundado em janeiro de 1960, teve que enfrentar, desde o começo, a hostilidade duma 'classe cultural' constituída em moldes provincianos, a 'celebridade nacional' de artistas reunidos em grupos folclóricos (dado o caráter turístico da cidade) e a imprensa local. Três fatores permitiam pensar num possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional

Cinco anos entre os "Branços"

O Museu de Arte Moderna da Bahia

de cultura: a existência duma Universidade em expansão (cujo Reitor, embora não progressista, podia ter sido aproveitado ao máximo se o corpo estudantil não tivesse tomado posições de intransigência verdadeiramente opostas aos interesses políticos e universitários), uma classe estudantil que, embora confusamente, e agindo às vezes em sentido contrário aos próprios interesses, estava no caminho mais certo para uma tomada de consciência política e cultural, mas sobretudo o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste. O provincianismo cultural era reduzido a uma classe dirigente em via de desmantelamento, e praticamente inexistente quando começasse um verdadeiro movimento de cultura de base. Era o que iriam demonstrar os experimentos de alfabetização coletiva de camponeses no Recôncavo baiano e em todo o Nordeste. Ao assumir, desde a fundação à direção do M.A.M.B. as possibilidades do Norte do país deram-me a certeza que a inércia conservadora do Sul podia ser superada, em campo cultural, pela 'tensão' dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do Nordeste. Comecei o trabalho eliminando a 'cultura estabelecida' da cidade, procurando o apoio da Universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática. O M.A.M.B. funcionava provisoriamente no superstitioso foyer do 'incendiado' teatro Castro Alves, aberto sobre o Campo Grande, no centro da cidade. O acervo era pequeno: poucos quadros cedidos pelo Museu do Estado, reunidos trabalhosamente por José Valladares, diretor até a morte. A verba reduzida do M.A.M.B. não permitia grandes aquisições, mas conseguimos empréstimos do Museu de Arte de São Paulo, e pudemos com uma planificação certa dos recursos, aumentar a coleção: o Museu chegou a ter uma importante coleção de artistas brasileiros e alguns estrangeiros. Na rampa de acesso ao teatro instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos grandes subterrâneos uma escola de iniciação artística para crianças; a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade colaboravam. Com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montamos, no grande palco semi-destruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade, Brecht e Camus: A Ópera de Três Tostões e Calígula. Martim Gonçalves tinha criado, na Escola de Teatro um verdadeiro centro de cultura; esboçava-se na Bahia o movimento do Cinema Novo; Trigueirinho acabava de filmar, nas ruas da cidade, Bahia de Todos os Santos e Glauber começava Barraento nas praias além de Itapoá. No Castro Alves os jovens cineastas construíam, com as próprias mãos os cenários: A grande Feira, Tocaia no asfalto. Superintendente do Teatro Castro Alves, pensei reconstruí-lo não nos moldes do teatro de "Corte" italiano do século XVIII ou do burguês do século XIX, mas como teatro po-

pular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais; sem a 'decoração' pretenciosa. A reconstrução do teatro obrigava à mudança do Museu. Pensei no conjunto do Unhão, cuja construção data do século XVI, que Martim Gonçalves tinha-me mostrado em '58 quando pensava instalar nele uma dependência da Escola de teatro. Consegui do Governo do Estado a desapropriação e a verba necessária à restauração, e oito meses depois, março de '63 o conjunto estava praticamente pronto; nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, centro de documentação de arte popular (não Folklore) e centro de estudos técnicos visando a passagem dum pré-artsanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do país. Em novembro do mesmo ano o Museu inaugurava a I grande exposição de Arte Popular do Nordeste e a exposição Nordeste, coletiva de artes plásticas dos artistas da Bahia, Ceará, Pernambuco, e do Centro de Cultura Popular do Recife. O Museu de Arte Popular do Unhão pertencia ao Museu de Arte Moderna da Bahia e tinha como programa o levantamento do artesanato (pré-artsanato) popular de todo o país. Mas graves fatos tinham acontecido. A situação precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia a dia: frente a agressividade dos estudantes, frente à possível explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, frente à alfabetização em massa, praticada, com o sistema Paulo Freyre principalmente por estudantes da UNE, frente à pressão de toda a estrutura do país chegado ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que necessitava para sobreviver daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder a preço nenhum. Na Bahia, com o afastamento e a morte do Reitor Edgar Santos a Universidade tinha parado; a página semanal dos estudantes que o jornal "A Tarde" publicava tinha sido suprimida. Uma violenta campanha de imprensa tinha obrigado Martim Gonçalves a deixar a Bahia; a televisão e os jornais queriam reconstruir o Castro Alves nos velhos moldes (o que aconteceu). O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiua, do medo, apareciam no horizonte. A VI Região Militar, pouco depois de abril de 1964 ocupava o M.A.M.B. Apresentava a Exposição didática da Subversão. Em frente ao museu os canhões da base de Amaralina. Cinco anos de trabalho duro, que revelou attitudes, covardias, defecções, velhacarias. Cinco anos também de esperanças coletivas que não serão canceladas: Walter da Silveira, Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Nônio Spinola, Geraldo Sarno, Norberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de Alencar, Vivaldo Costa Lima, Sobral, Lívio Xavier, Calazans, o Brennan daqueles dias. Cinco anos entre os 'brancos'.

I

artes plásticas

Handwritten signature: Frederico

Revisão 169-6

Mão do Povo e Eros Africano

Em meu comentário de ontem, manifestei-me — e de resto é o que venho fazendo constantemente nesta coluna — contra o erotismo (é o falso eros) e o primitivismo (a falsa arte popular ou lágêna, para consumo de uma burguesia bem instalada nos centros urbanos). A contrapartida disso, isto é, o verdadeiro eros e a verdadeira arte popular, aparece em duas importantes exposições realizadas em São Paulo, em 69. A primeira, «A Mão do Povo Brasileiro», foi apresentada no Museu de Arte de São Paulo, e, a outra, foi organizada por Thien Boddie, para o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, dirigido pelo jovem Ulpano F. Bezerra.

TUDO E' EROS

Como disse anteriormente, só por vício, as manifestações culturais da África Negra geralmente reunidas em museus ou em coleções particulares podem ser chamadas de arte. E' por isso que um analista africano da arquitetura negra, A. Mangonés, refere-se a essas peças isoladas como verdadeiros «trotões de caça», pois que foram arranca-

a tecelagem, a agricultura, a cerâmica, a música, etc., e é explicada pelo jogo relativo dos princípios masculino e feminino. (...) Se esta oposição é o fundo sobre o qual toda atividade tradicionalmente se apóia, é normal que numa certa medida, o eros possa estar presente em toda parte nas sociedades africanas. E é por isso que toda atividade, pessoal ou coletiva, pode ser envolvida de uma ambiência erótica, o que não é tão claramente evidente para o europeu, mas que se torna claro desde que se possuem as chaves necessárias à sua decifração. Os objetos que constituem a exposição do Museu de Arte e Arqueologia, originamente, portanto, destinaram-se aos mais variados usos (não foram feitos para a contemplação artística) e cerimonias e fazem referência à vida no que ela tem de fundamental — os elementos naturais, a fecundação, a gênese, a multiplicação — ao homem, enfim, simplesmente do universo, segundo os Bambaras. Eros é al. sinônimo de vida e não de morte (erotismo).

O HOMEM E' CRIADOR

A Mostra do Museu de Arte de São Paulo, por sua vez, mostrou como é criador o homem brasileiro — melhor, como todo o homem, mesmo o mais simples, fazendo uso dos materiais os mais pobres e instrumentos os menos exóticos para criar. Seja partindo da matéria bruta, informe — o barro que vai resultar no boneco; seja transformando objetos já existentes. Assim, a lata vazia de lubrificante transforma-se em tifo, cesta ou jarro; retalhos viram colchas, com desenhos que encantariam o mais ortodoxo concretista. Objetos que não se destinam unicamente ao uso ou a decoração do ambiente doméstico,

mas que, a par de encantarem a vista e a mão, retratam, às vezes ingenuamente, o meio ecológico e social. Mesmo aqueles artefatos que se afastaram do meio rural no êxodo de cada vez mais intenso para as grandes cidades, deixando de ser aquilo «homem de mil ofícios» para aceitar uma especialização profissional, não perdem esta sua capacidade criadora. Na favela, onde geralmente habitam, transformam tudo o que passa por suas mãos. Ora, outra não é a proposta da «pop-art»: apropriar e transformar o objeto. A «pop» (foi o nome urbano — o já feito) encontra-se com a arte popular no Brasil (que antes da industrialização era apenas o rural — o objeto a ser feito manualmente), pois que os resíduos ou restos da tecnologia urbana estão sendo transformados em novos objetos — mas segundo necessidades que são ainda de um viver senão anterior a uma economia de mercado, muito próximo dela. Em desenho industrial esta transformação seria chamada de «redesign».

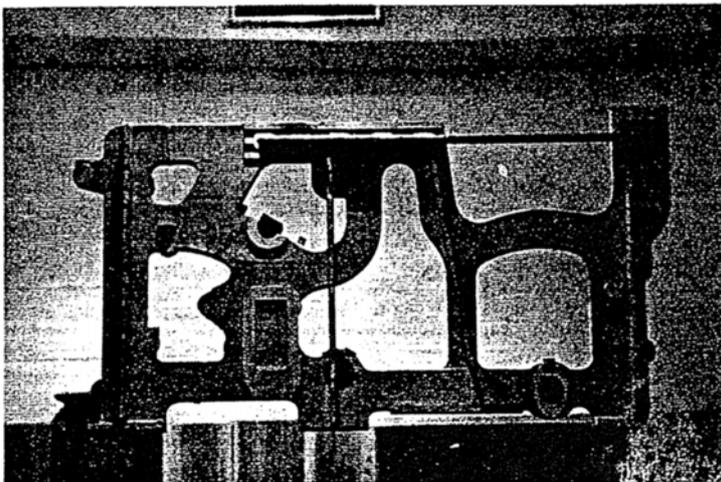
A exposição foi organizada e montada por Lina Bo Bardi. E apesar do que disseram, a montagem está correta, corretíssima: os objetos acumulados em prateleiras, tal como as feiras do nordeste aparecem todos juntos, tumultuosamente. Isolar cada peça seria ferir o sentido original, seria uma posição esteticista semelhante a do caçador que expõe seus «trotões de caça». Lina Bo Bardi em tudo o que faz sabe compreender o sentido correto de cada proposta e com seu trabalho integrar-se numa visão mais ampla, tal como deu provas, também em 69, com seu excepcional cenário para a peça dirigida por José Celso Martinez, «Na Selva das Cidades» de Brecht. Lina foi, assim, um dos destaques individuais de 69.



A MÃO DO POVO

BRASILEIRO

Minas Gerais: carrancas de proa em madeira pintada, dos barcos do rio São Francisco (acima e à esquerda), no Museu de Arte de São Paulo

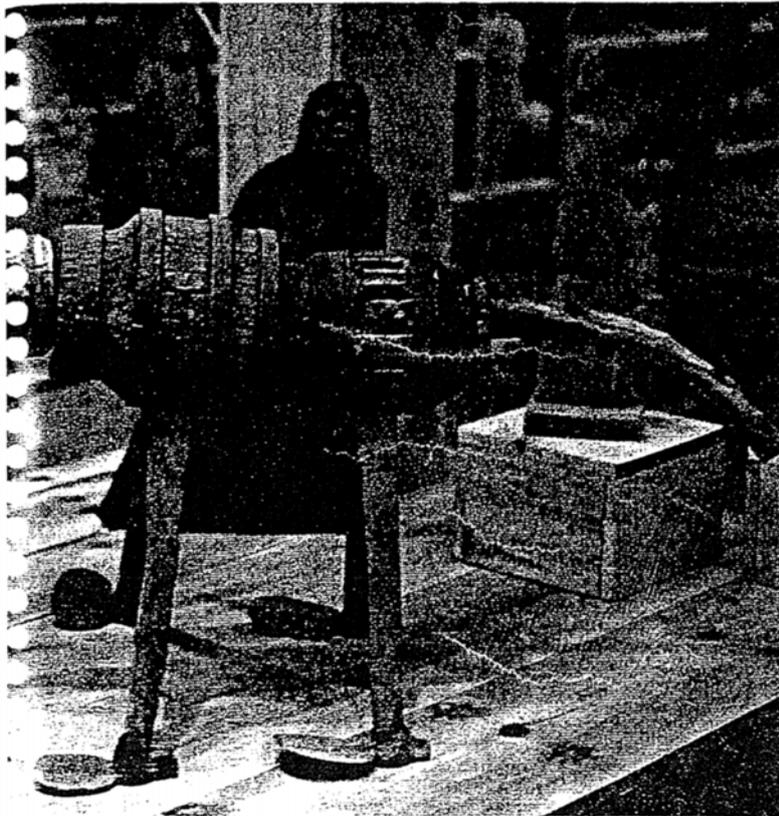


São José dos Campos, SP: molde em madeira para fundir peças de metal (acima). São Paulo, SP: sugestão de Picasso numa cabra de sucata (à direita)





São Paulo e Babia: tapeçaria com bichos recortados em tecido e colchas de retalhos (esquerda). Pindamonhangaba, SP: máscara dupla em papel (alto)



Um avião feito de ripas, lâmpadas queimadas e vidrinhos de remédio vazios, movido por dois bonecos de pano, um em cima de cada asa, que giram os braços como hélices — foi assim que um velho camponês pernambucano, morando a mais de 500 quilômetros do Recife, representou os estranhos aparelhos que só via passar a grandes alturas. Esse é um dos 2.000 objetos da exposição "A Mão do Povo Brasileiro", aberta desde sábado último no Museu de Arte de São Paulo. Instrumentos de trabalho, móveis, colchas de retalhos, rendas, toalhas de papel recortado, brinquedos, ex-votos e peças simplesmente decorativas fazem parte desta mostra em que metade dos trabalhos veio de um único colecionador, Pietro Maria Bardi, diretor do MASP. Para reunir sua coleção, ele e sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi, vêm percorrendo há mais de vinte anos o Brasil num jipe que enfrenta igualmente as estradas asfaltadas e os caminhos de terra batida. O que procuram? Não aquele tipo de folclore ou artesanato que se repete monotonamente, mas "momentos de inspiração em que esses artistas anônimos criam obras dignas dos maiores mestres".

A lição dos humildes — Ferro velho, madeira, papel, borracha, vidro, palha — tudo serve de matéria-prima para o espírito inventivo do brasileiro. No Nordeste, as latas vazias de óleo ou de leite em pó da Aliança para o Progresso foram transformadas num "serviço de café" que se poderia encontrar na vitri-

na da mais sofisticada butique do Rio ou de São Paulo. As colchas da Bahia têm, segundo Bardi, o mesmo rigor da abstração geométrica encontrado nos quadros do holandês Piet Mondrian, um dos homens que revolucionaram a pintura deste século. E fortes sugestões de Picasso aparecem na "escultura" encontrada nos arredores de São Paulo: uma cabra com o corpo feito de restos de rodas de carroça e as patas formadas por quatro velhas enxadas. Nas toalhas de papel recortado do Ceará o requinte é igual ao das toalhas eslavas, enquanto os bichos de barro pintado do Rio Grande do Norte estão muito próximos da melhor arte popular russa. Ao lado de seu valor estético, muitas peças da mostra "A Mão do Povo Brasileiro" são exemplos de engenhosidade técnica, como um relógio feito de peças de bicicleta e que funciona perfeitamente, um engenho de cana de 3 metros de comprimento montado sem um só prego, um projetor de cinema todo de madeira e uma matriz de madeira para modelar peças de ferro, feita em São José dos Campos durante a Guerra, quando não se podia importar máquinas. "Para enxergar tudo isso é preciso uma sensibilidade especial", diz Pietro Maria Bardi, "e eu mesmo me considero um artista por ter selecionado este material." Mas para ele e sua mulher, organizadores da mostra, seu principal mérito é ser "uma lição de arte dada por gente humilde que nunca ouviu falar em bienais nem em salões de arte moderna".

Arquitetura

UMA EQUIPE DO FUTURO

O maior prédio de escritórios da América Latina, planejado para o ano 2050 mas já pronto em 1972, com 24 elevadores, heliporto e dezesseis pátios internos ajardinados, é uma boa prova de que a arquitetura brasileira está deixando de ser a obra exclusiva de alguns criadores individuais, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Esse projeto, da sede central da Petrobrás no Rio, é de uma equipe de jovens arquitetos do chamado Grupo do Paraná, que acaba de ter uma outra equipe indicada para representar a arquitetura brasileira na Bienal de Paris. São cerca de dez arquitetos entre os 25 e 35 anos de idade, de procedências diversas mas radicados no Paraná, e têm invariavelmente conquistado nos últimos quatro anos alguns dos principais concursos de projetos no Brasil (Petrobrás, Teatro Municipal de Campinas, Polícia Federal de Brasília, Hotel de Juazeiro, BA) e no estrangeiro (2.º lugar: Centro de Turismo de San



Petrobrás: projeto para o ano 2050

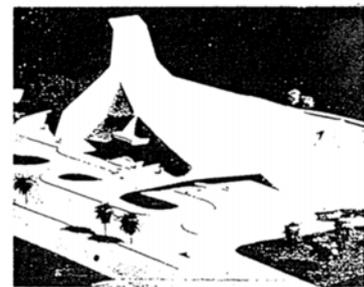
Sebastian, Espanha; 3.º lugar: pavilhão brasileiro na Feira de Osaka, Japão).

Soma de estilos — "Não temos nenhum segredo ou fórmula mágica", diz Jayme Lerner, paranaense, trinta anos, um dos escolhidos para a Bienal de Paris. Para ele, talvez a característica principal e a força do Grupo do Paraná sejam justamente a "diversidade de influências". Ao contratar em 1962 professores de todo o País (Luís Forte Neto, de São Paulo, Marcos Prado, de Belo Horizonte, e Leo Grosman, do Rio Grande do Sul, entre outros), a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Paraná transformou Curitiba num centro de estudos em que, pela assimilação das idéias dos grandes arquitetos como Niemeyer, Costa, Sérgio Bernardes e Vilanova Artigas, se chegaria às bases do que poderá ser num futuro próximo a nova arquitetura brasileira. "Dessa soma de estilos", diz Lerner, "nasceu uma escola que pode agir com maior liberdade na escolha de soluções e técnicas novas." Para ele, ganhar concursos foi durante algum tempo uma questão de sobrevivência, pois no Paraná, como na maioria dos Estados brasileiros, o mercado de trabalho dos arquitetos era dominado pelos engenheiros civis. Para Luís Forte Neto, paulista, 35 anos, "concurso é uma maneira errada de escolher um projeto". Segundo José Maria Gandolfi, paulista, 35 anos, "é uma verdadeira exploração da profissão": o promotor do concurso prefere pagar pouco — os prêmios em geral não vão além dos 15 000 cruzeiros novos — e escolher entre centenas de soluções.

Da Petrobrás a Paris — José Maria Gandolfi faz parte da equipe de seis arquitetos que venceu a concorrência para o projeto da nova sede da Petrobrás. Na primeira etapa, a equipe para-

naense, com quatro outras, foi escolhida de um total de 152 equipes. Depois, essas cinco equipes finalistas voltaram a concorrer com novos projetos, pois o local do prédio tinha sido mudado da Avenida Rio Branco para a Avenida Chile.

Pela classificação no primeiro concurso a equipe Forte—Gandolfi ganhou 10 000 cruzeiros novos; pela escolha final do projeto ganhou 250 000, "um prêmio que não corresponde ao serviço", segundo José Maria Gandolfi. Para chegar à solução definitiva, os seis arquitetos e seus colaboradores tiveram que instalar seu escritório no Rio, onde trabalharam nove meses seguidos no projeto da Petrobrás. Pronto em 1972, será o maior edifício do Rio em área. São 26 andares e dois subsolos, os dezesseis pátios internos terão jardins projetados por Burtel Marx. O edifício se desenvolve "como se fosse uma árvore": no tronco central ficam todos os serviços gerais — elevadores, instalações sanitárias, luz e água, ar condicionado, equipamento contra incêndios, etc. Em volta desse tronco os blocos de andares se alternam, ora na forma de cruz, ora na forma de H, o que permite um máximo de iluminação e até jardins internos. Não há nenhuma parede interna mas todas as instalações estão dispostas de modo a permitir a colocação de paredes em qualquer ponto. Segundo os autores do projeto, "é uma estrutura leve, com soluções simples, no melhor estilo da arquitetura brasileira". Para a Petrobrás, o prédio representa a possibilidade de juntar, pela primeira vez, os seus diversos organismos e departamentos, espalhados por toda a cidade do Rio. A capacidade dessa sede central só estará preenchida por completo dentro de oitenta anos, quando a Petrobrás calcula ter cerca de 12 000 funcionários. Este projeto, mais o fato de ter na Bienal de Paris uma equipe sua — além de Lerner, Gandolfi e Forte, participarão da Bienal Abraão Assad e José Sancho-tene —, é para o Grupo do Paraná e para a jovem arquitetura brasileira sinal de que as coisas estão finalmente acontecendo.



Teatro de Campinas, projetado em 66

Lina Bo Bardi

PLANEJAMENTO AMBIENTAL

"Desenho" no impasse

REV. MALASARTES N.º 2

DEZ 1975 JAN-FEV 1976

PG 47

Uma análise das resoluções do Congresso de Arquitetura, a sua traição aos princípios construtivos do Movimento Moderno com sua proposta de objetivar socialmente a prática da arte, da arquitetura e do desenho industrial. Os acrílicos que substituíram Mies Van der Rohe, o desenho industrial colocado a serviço do consumo, a tecnocracia como simulacro do equacionamento racional das questões ligadas ao ambiente humano. E mais: a situação do Brasil diante dessas questões, as suas contradições, particularidades e riqueza antropológica.

4 Em casa faltava dinheiro. Foi obrigado a fazer gravuras e desenhos. Lembro em particular os ovos de Páscoa, Redondos, rodavam sobre si mesmos e rangiam como portas. Os vendia numa boutique de artesanato da rua Neglinnaja. Dez-quinze copecas à peça. Desde então odeio sem limites as aquarelas das Senhoras, o estilo Russo e o "artesanal".
Wladimir Majakovskij

Estas considerações poderão ser julgadas "óbvias" ou "superadas". A resposta é: há julgamentos que definem como "óbvio" e "superado" tudo aquilo que toca diretamente interesses de casta bem definidos. As tímidas conclusões do XIIº Congresso Mundial de Arquitetos, Madrid, maio 75, dedicado à Ideação e Tecnologia na arquitetura, são a demonstração do medo do "óbvio" e "já superado"; neste caso o óbvio e superado é a posição do arquiteto frente à coletividade. No campo específico da arquitetura a mais flagrante traição aos princípios que informaram todo o Movimento Moderno, interrompido pela Segunda Guerra Mundial e abandonado, depois, como superado.

Na avalanche-câncer da desorientação tudo é englobado e desvanece numa obsolescência total, num rápido envelhecimento e perda de sentido, numa "completa perda de metáfora". Assim a arquitetura "Selvagem" pulveriza Gaudí, os "acrílicos" e os "metais" pulverizam Pevsner e Arp. Para individualizar os valores verdadeiros do pavilhão da Exposição Barcelona 1929, de Mies Van der Rohe, é necessário uma bem precisa operação histórica, o significado original da arquitetura de Le Corbusier é engolido e Frank Lloyd Wright se salva apenas pela boa vontade de alguns críticos. Mas "Falling Water", a "Casa da Cascata", está a caminho para a perda total de sua violência de comunicação originária.

A arte não é tão inocente: a grande tentativa de fazer do Desenho Industrial a força regeneradora de toda uma sociedade falhou e transformou-se na mais estereotipada denúncia da perversidade de um sistema. A tomada de consciência coletiva de mais de um quarto da população mundial, aquela que acreditou no progresso ilimitado, já começou. A desmistificação do design como arma de um sistema, a procura antropológica no campo das artes contra a procura estética, que informou todo o desenvolvimento da cultura artística do ocidente desde a antiguidade até às vanguardas, está em curso, num debate lúcido que exclui a volta a situações romântico-artesanais, à visão de Ruskin e Morris; um reexame da história recente do "fazer" nas artes. Não uma recusa em bloco, mas um cuidadoso processo de revisão. O esforço contra a hegemonia tecnológica, que sucede no ocidente ao "complexo de inferioridade tecnológico" no campo das artes, esbarra na estrutura de um sistema: o problema é fundamentalmente político-econômico. A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranquilizante das consciências dos que não precisam e as metástasis da incontrolável proliferação em massa arrastaram junto as conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando sua grande idéia fundamental — a Planificação — no equívoco utópico da inteligência tecnocrática, que esvaiu com sua falência a "racionalidade", posta contra a "emocionalidade", num fetichismo de modelos abstratos que encarava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens.

Se o problema é fundamentalmente político-econômico, a tarefa do "atuante" no campo do "desenho" é, apesar de tudo, fundamental. É aquilo que Brecht chamava — a capacidade de dizer "não". A liberdade do artista foi sempre "individual", mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social, que derrube as fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental; uma liberdade ligada às limitações e às grandes conquistas da Prática Científica (Prática Científica, não tecnologia decaída em tecnocracia). Ao suicídio romântico do "não-planejamento", reação ao fracasso tecnocrático, é urgente contrapor a grande tarefa do Planejamento Ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura até o desenho industrial e as outras manifestações culturais. Uma reintegração, uma unificação simplificada dos fatores componentes da cultura.

Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrático-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais?

O Brasil entra em último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico de seiva popular. Todas as contradições do grande equívoco ocidental se apresentam contemporaneamente ou em tempo curto no seu processo de modernização, com os traços violentos de uma situação falimentar. Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar, leva aqui poucos anos. A industrialização abrupta, não planificada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incon-

lável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o não-planejamento habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho industrial: gadgets, objetos na maioria supérfluos, pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone. Uma tomada de consciência coletiva é necessária, qualquer divagação é um delito na hora atual, a desculturação está em curso. Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar com despendimento, o artista deve agir, como parte ligada ao povo ativo, além de ligado ao intelectual.

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira "popular" é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do Folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço "visto do outro lado", o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das "Vilas", é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir.

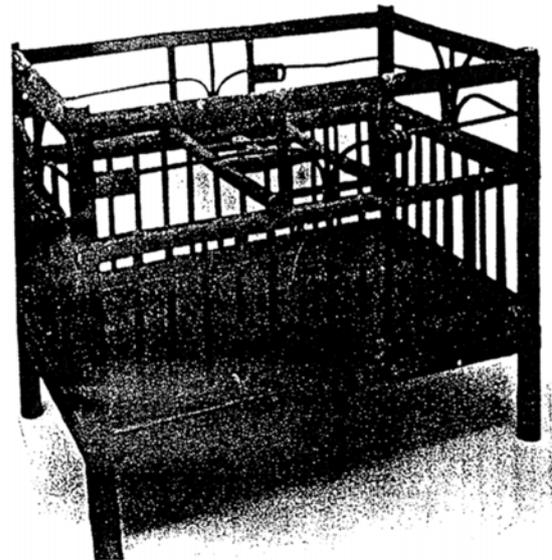
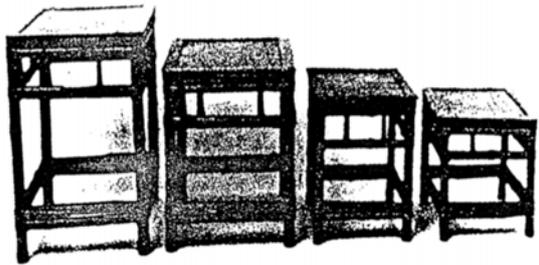
Esta urgência, este não poder esperar mais é a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fatura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única, com acontecimentos históricos trágicos e fundamentais. O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. A "volta" a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, a volta a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada. Porque o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esparsos, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. Artesanato, nunca.

O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro podia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial podiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções culturais da China e da Finlândia).

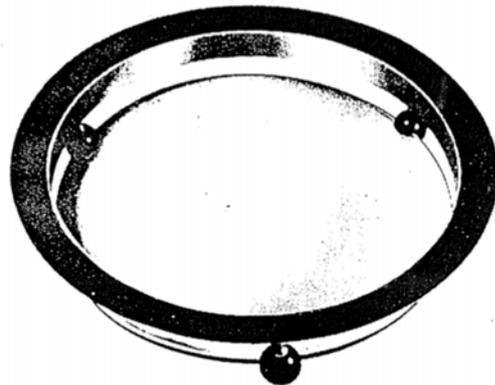
Precisa recomeçar, saindo de uma nova realidade, mas uma coisa está hoje bem clara e definida: os que se ocupam das necessidades de uma parcela bem reduzida da sociedade, os autores da serena tomada de anotações dos fatos, os que não fazem escândalo, estão, com certeza, do outro lado.



"Enfeites" na República Popular da China
O erro é querer eliminar a realidade coletiva em nome da estética, custe o que custar. Todas as Revoltas e as Vanguardas têm por base a estética, apesar das afirmações em contrário e a integração do Kitsch também. O verdadeiro Kitsch, o da empáfia cultural da burguesia alemã entre o fim do XIXº e XXº sec. e o Kitsch político de Hitler são irrecuperáveis. Importante é aceitar, fazer uso antropológico, quando necessário, de coisas esteticamente negativas: a Arte (como a Arquitetura e o Desenho Industrial) é sempre uma operação política.

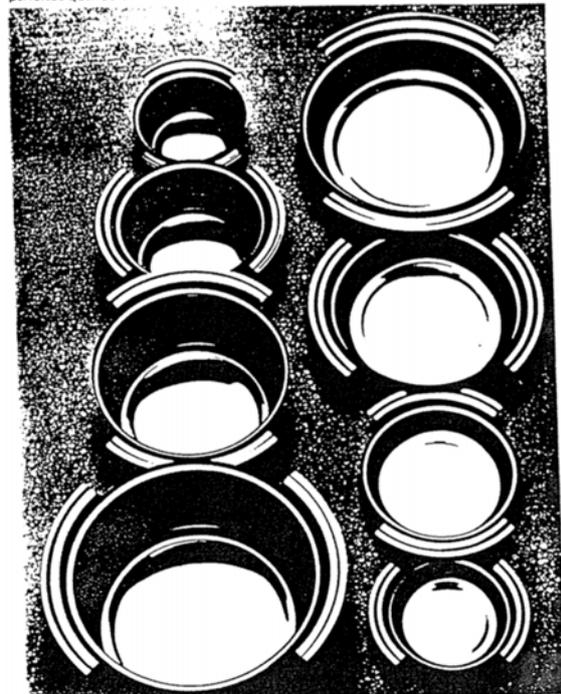


Série de Banquinhos e Berço na República Popular da China. Exemplo de disponibilidade prática correta. O fator expressivo ou estético não é considerado em primeira ou segunda instância, mas como qualidade intrínseca que se revela no aspecto global da obra.

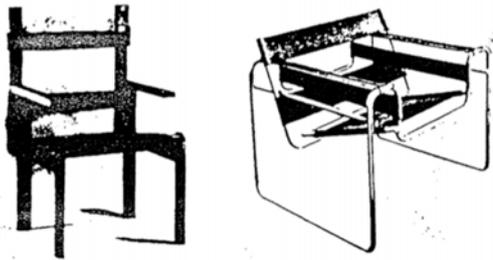


Bauhaus, Josef Albers, fruteira: vidro, alpaca, madeira (1923).

Roberto Sambonet, Milão, jogo de panelas em aço inoxidável (1965). Exemplo de planejamento - execução para alta aparelhagem industrial. Desenho/execução perfeitos quando transferidos a outras necessidades.

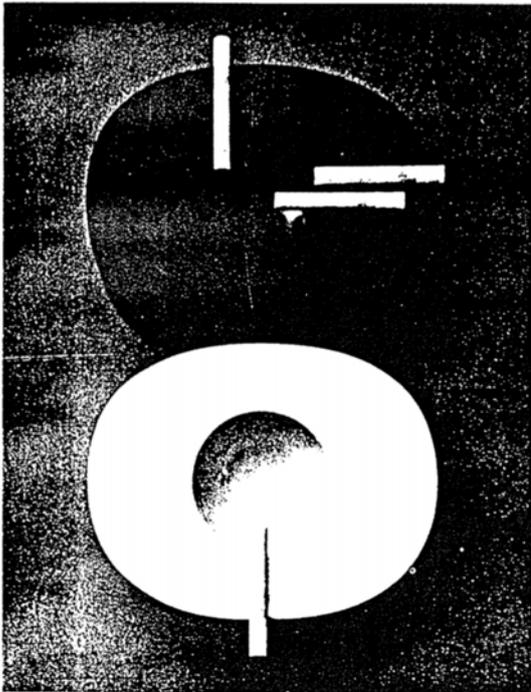


6

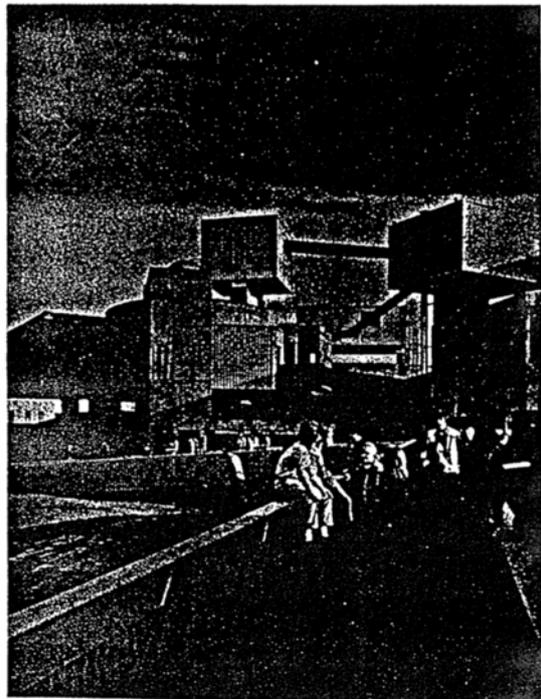


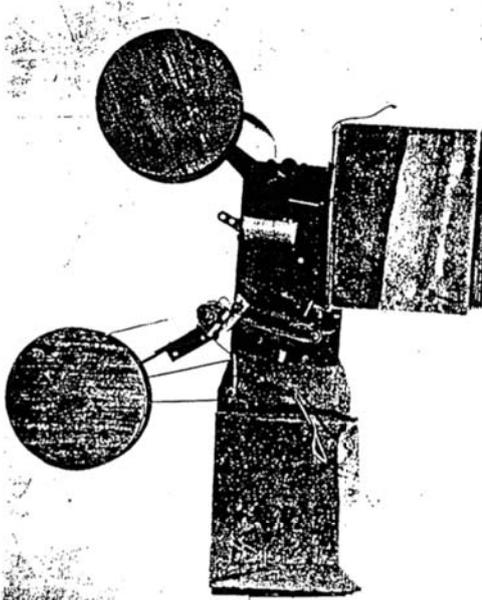
Bauhaus, Marcel Breuer — 2 cadeiras: madeira de lei, crina, cânhamo, (1922); tubo de aço niquelado e tela (1925). A ação moralizadora da arte, credo da Bauhaus e da social-democracia alemã do primeiro pós-guerra, foi abandonada — como superada — depois da Segunda Guerra Mundial pelo Styling e pelo Design. O importante é inverter os termos da operação Bauhaus e levá-los adiante.

Giorgio Soavi, execução Eng. Olivetti & C. Ivrea, Itália. Cinzeiros de mármore, branco e preto.



Arquiteto John M. Joahansen "Mummers Theatre", Oklahoma City, E.U. Os materiais de recuero, a decomposição anticlássica desta importante obra de arquitetura, não saem do esquema estético tradicional. A qualidade intrínseca da obra é estruturalmente conservadora, não sai da premissa básica do teatro fundamentalmente tradicional.





Projektor de madeira, arame e flandre, São Paulo, 1960.
O aparelho, feito para uso doméstico, funciona. Não é o "façam vocês sozinhos" recomendação profilática do 'azer norte-americano, é antes, Robinson na ilha da Precisão.



Bule de flandre recuperado de uma lata de Toddy, Caruaru, Pernambuco, 1960.

Brinquedo de caixotes pintado com tintas "xadrez", Recife, 1960.



A produção "necessária" do povo brasileiro, podia ter sido aproveitada, mesmo se extremamente pobre. O levantamento do pré-artisanato brasileiro devia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho da industrialização dependente: as opções culturais no campo do Desenho Industrial teriam sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país. Além das bonecas de sabugo, as baratas e os barbeiros são brinquedos de muitas crianças nordestinas. O que teria acontecido se o Gregório, de Kafka, ao invés de ficar apavorado, ficasse feliz em se ver transformado num dos bichinhos mais mal compreendidos da humanidade, alvo de Flits e Detefons? O problema não é exterminar o barbeiro brinquedo de crianças, mas impedir que o barbeiro transmita o mal de Chagas. É um problema de rigoroso planejamento da habitação popular.

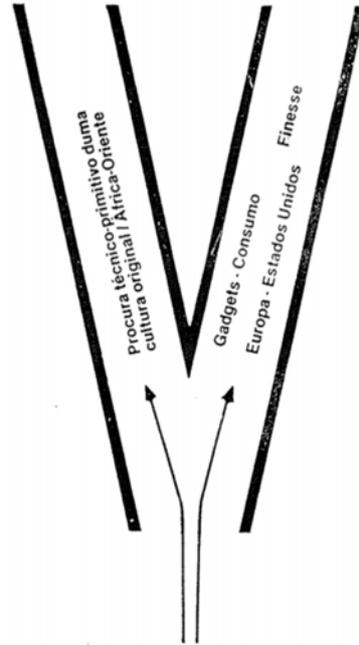
A MÃO DO POVO NORDESTINO

TEMPOS DE GROSSURA

O MUSEU DO UNHÃO

Os tambores do Desfile da Primavera roncavam forte, sem nina-nana. Os atabaques batiam sem parar, as crianças de mãos dadas desfilavam com flores de papel entre as cadeiras da calçada da Avenida 7, sem prédios, só casas. A cidade cheirava fruta podre e esteiras. Os estudantes corriam como formigas procurando folhas de cultura, gritavam nos alto-falantes das esquinas — não queremos dançarinos queremos geólogos —; de cara fechada, sem concessões, numa dialética tensa, contra a instalação humanístico-literária da cultura. Os meninos da Escola Carneiro Ribeiro batiam ferro e madeira, trabalhavam nas máquinas: Bahia cidade universitária.

Cadeiras quebradas, paredes rachadas, velhos quintais, rosas Amélia, coisas caindo, casas caindo no Recife, na Bahia, em Santa Catarina. O Brasil tinha chegado num bívio. *Escolheu a Finesse.*



Bahia, "Comércio", 1960.
Manequins no "Comércio".



"Proibido namorar na porta da igreja".



Água de Meninos.

O Museu de Arte Moderna da Bahia, fundado em janeiro de 1960, teve que enfrentar, desde o começo, a hostilidade duma "classe cultural" constituída em moldes provincianos, a "celebridade nacional" de artistas reunidos em grupos folclóricos, e a imprensa local. Três fatores permitiram um possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura: a existência de uma universidade em expansão, cuja reitoria podia ter sido aproveitada ao máximo se o "corpo" estudantil não tivesse tomado posições de intransigência verdadeiramente opostas aos interesses políticos e universitários, com uma classe estudantil que, embora confusamente, e agindo às vezes em sentido contrário aos próprios interesses, estava no caminho mais certo para uma tomada de consciência cultural, considerando o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste. O provincianismo cultural era reduzido a uma classe dirigente perplexa, e praticamente inexistente quando começasse um verdadeiro movimento de cultura de base. Era o que iriam demonstrar os experimentos de alfabetização coletiva de camponeses no Recôncavo Baiano e em todo o Nordeste.

Ao assumir, desde a fundação, a direção do MAMB as possibilidades do Norte do país deram-me a certeza de que a inércia conservadora do Sul podia ser superada, em campo cultural, pela "tensão" dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do Nordeste.

Comecei o trabalho eliminando "a cultura estabelecida" da cidade, procurando o apoio da universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática. O MAMB funcionava provisoriamente no *superstite foyer* do "incendiado" teatro Castro Alves, aberto sobre o Campo Grande, no centro da cidade. O acervo era pequeno: poucos quadros cedidos pelo Museu do Estado, reunidos trabalhosamente por José Valladares, diretor até sua morte prematura. A verba reduzida não permitia grandes aquisições, mas conseguimos empréstimos do Museu de Arte de São Paulo, e pudemos com uma planificação certa dos recursos, aumentar a coleção: o Museu chegou a ter importante acervo de artistas brasileiros e alguns estrangeiros. Na rampa de acesso ao teatro instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos vastos subterrâneos uma escola de iniciação artística para crianças, colaborando a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade. Com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montamos, no grande palco semidestruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade, peças de Brecht e de Camus: a *Ópera de Três Tostões* e *Calligula*. Martim Gonçalves tinha criado, na Escola de Teatro, um verdadeiro centro de cultura; esboçava-se na Bahia o movimento do Cinema Novo; Trigueirinho acabava de filmar, nas ruas da cidade, *Bahia de Todos os Santos* e Glauber começava *Barravento* nas praias além de Itapoã.

No "Castro Alves" os jovens cineastas construíram, com as próprias mãos, os cenários: *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto*. Superintendente do Teatro, pensei reconstruí-lo não nos moldes do teatro tipo "Corte ducal italiana do século 18", ou do burguês do século 19, mas como teatro popular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais; sem a "decoração" pretensiosa. A reconstrução do teatro obrigava à mudança do Museu.



A mendicância, tradição da piedade colonialista, alterna-se ao trabalho braçal e ao biscate.



Água de Meninos.

Água de Meninos.

Colaboração na rua.



de um incontrolável ←



Pensei logo no conjunto da Unhão, cuja construção data do século 16, que Martim Gonçalves tinha-me mostrado em 58 quando pensava instalar nele uma dependência da Escola de Teatro. Consegui do governo do Estado a desapropriação e a verba necessária à restauração, e oito meses depois, março de 63, o conjunto estava praticamente pronto; nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, um centro de documentação de arte popular (não folclore) e um centro de estudos técnicos, visando à passagem de um pré-artisanato primitivo à indústria, no quadro de desenvolvimento do país. Em novembro do mesmo ano o Museu inaugurava a 1.ª Grande Exposição de Arte Popular do Nordeste e a Exposição Nordeste, coletiva de artes plásticas dos artistas da Bahia,

Ceará, Pernambuco, e do Centro de Cultura Popular do Recife. O Museu de Arte Popular do Unhão pertencia ao Museu de Arte Moderna da Bahia e tinha como programa o levantamento do artesanato (pré-artisanato) popular de todo o país.

DO ARTESANATO À INDUSTRIALIZAÇÃO

Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrático-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais?

O Brasil entra atrasado na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, ~~mas~~ rico de seiva popular. Todas as contradições do grande equívoco ocidental se apresentam contemporaneamente ou em tempo curto no seu processo de modernização, com os traços violentos dum situação de ~~des~~ desafio centrole. Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se estabelecer.

A industrialização abrupta, não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência ~~de um~~ acontecimento natural. Os marcos da especulação imobiliária, o não planejamento habitacional-popular, a proliferação ~~de~~ de designo industrial ~~de~~ de designo gadgets, objetos na maioria supérfluos, pesam na situação cultural, criando entraves, impossibilitando o desenvolvimento dum ~~de~~ de designo cultura autóctone. Pensa-se e se insiste na possibilidade de uma tomada de consciência coletiva. Há muito que pensar já que a Cultura deveria ser de maior consideração.

Não parece interessante e necessário um reexame do balanço da civilização brasileira "popular", mesmo se pobre à luz da "alta" cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elitista. Seria o balanço "visto do outro lado", o balanço participante. É o Aleijadinho e o fazer antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das "vilas", é o negro e o índio, é a massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, original.

Esta urgência, este não poder esperar mais é a base do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única, com acontecimentos históricos fundamentais. O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. A "volta" a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, a volta a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país seria errada. O artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artisanato doméstico esparso; o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos, italianos e de outros países e, no século 19, manufaturas. Artesanato, nunca.

O levantamento cultural do pré-artisanato brasileiro podia ter sido feito antes de o país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando certo tipo de revisão era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do designo podiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções culturais da China e da Finlândia).

Lina Bo Bardi

folheantar ←
leva aqui poucos anos ←



A Literatura de Cordel e as gravuras sobre madeira de umburana feitas por artistas anônimos, fonte essencial da cultura do povo.

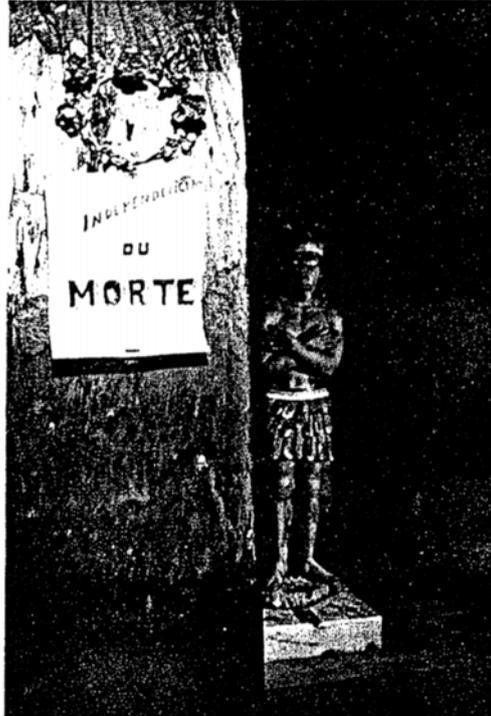
Gravuras populares, Juazeiro do Norte, Ceará.



Vaquejada no sertão de Pernambuco.

O grande sertão silencioso e solitário circunda as cidades do Polígono da Seca.

Lentos meios de transporte levam espaçadamente as novidades e as notícias.



Bahia, Alagados.

O edifício central e a igreja do Unhão.

Independência ou Morte. 1822. O primeiro caboço de madeira pintada.

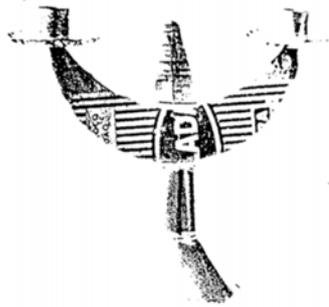
A igreja e um dos grandes pavilhões restaurados conservando-se as instalações industriais da antiga fábrica de rapê.

1962, Bahia. O conjunto arquitetônico do Unhão, restaurado por Lina Bo Bardi, sede do Museu de Arte Popular, inaugurada as atividades com a primeira exposição "Civilização do Nordeste".

Por-do-sol no Unhão.

Bule de lãndre recuperado de uma lata de Toddy. Material da exposição "Civilização do Nordeste" no Museu do Unhão.



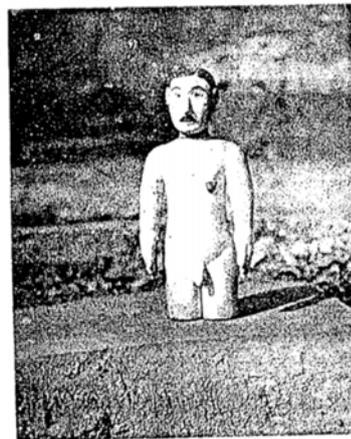


Latião de flandre recuperado duma embalagem de queijo.

A tradição africana do barro.

Castiçal recuperado de uma lata de óleo Salada.

Lixeira recuperada de um pneu de caminhão.



Objetos da Exposição "Civilização do Nordeste"
no Museu do Unhão:
Ex-votos: obsessão do Norte por doenças curáveis.

M



Brinquedo: cadeira. Barro pintado.



Brinquedo: aparelho de rádio e passarinho. Barro pintado.



A Exposição vista da escada.

Detalhe da Exposição no primeiro andar do Museu.

Detalhe da Exposição: potes e panelas. Barro cozido. Mala de madeira e papel pintado.

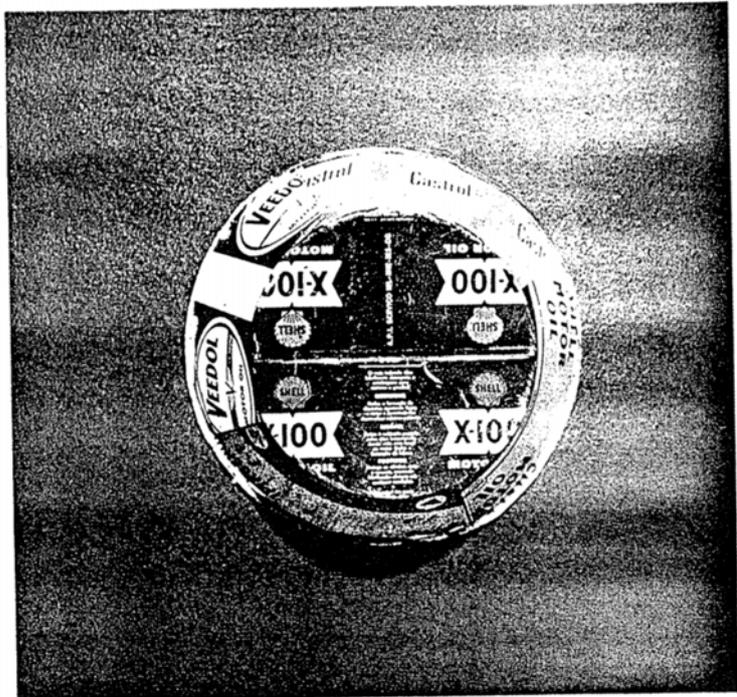
Bonecas e brinquedos de madeira de caixotes.

Lamparinas, fijos e objetos de cozinha recuperados de latarias diversas.

Exposição "Civilização do Nordeste". Detalhe do andar térreo.

Outra vista da Exposição "Civilização do Nordeste".

Bacia de flandre recuperada de galões de motor-oil.





Conecas de flandre. Caruaru, Pernambuco.

Bonecas de pano. Caruaru, Pernambuco.

Brinquedo: cadeiras de barro pintado, Caruaru, Pernambuco.

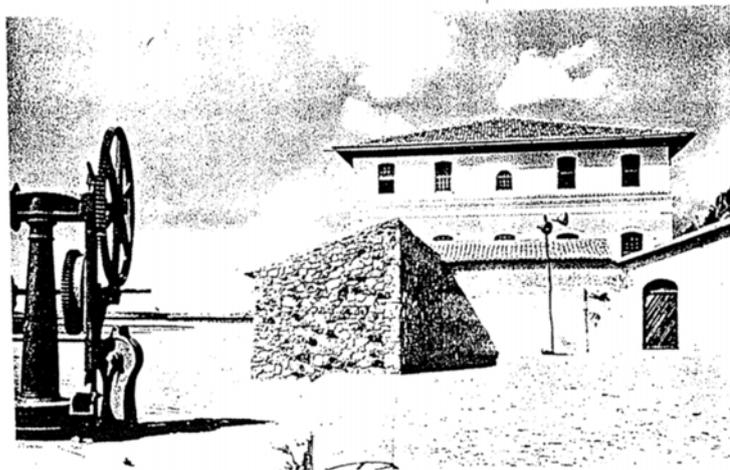
Bule recuperado de uma lata de manteiga. Caruaru, Pernambuco.

Revólveres de barro pintado e arame. Caruaru, Pernambuco.

Caminhão recuperado de uma lata de óleo, Crato. Brinquedo, Caruaru, Pernambuco.

Brinquedo de caixote pintado com tinta xadrez. Caruaru, Pernambuco.





1959, São Paulo. Na V Bienal a "Exposição Bahia", primeira pesquisa sobre arte popular organizada por Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e Lina Bo Bardi. O cartaz reproduzia uma gravura da Literatura de Cordel.

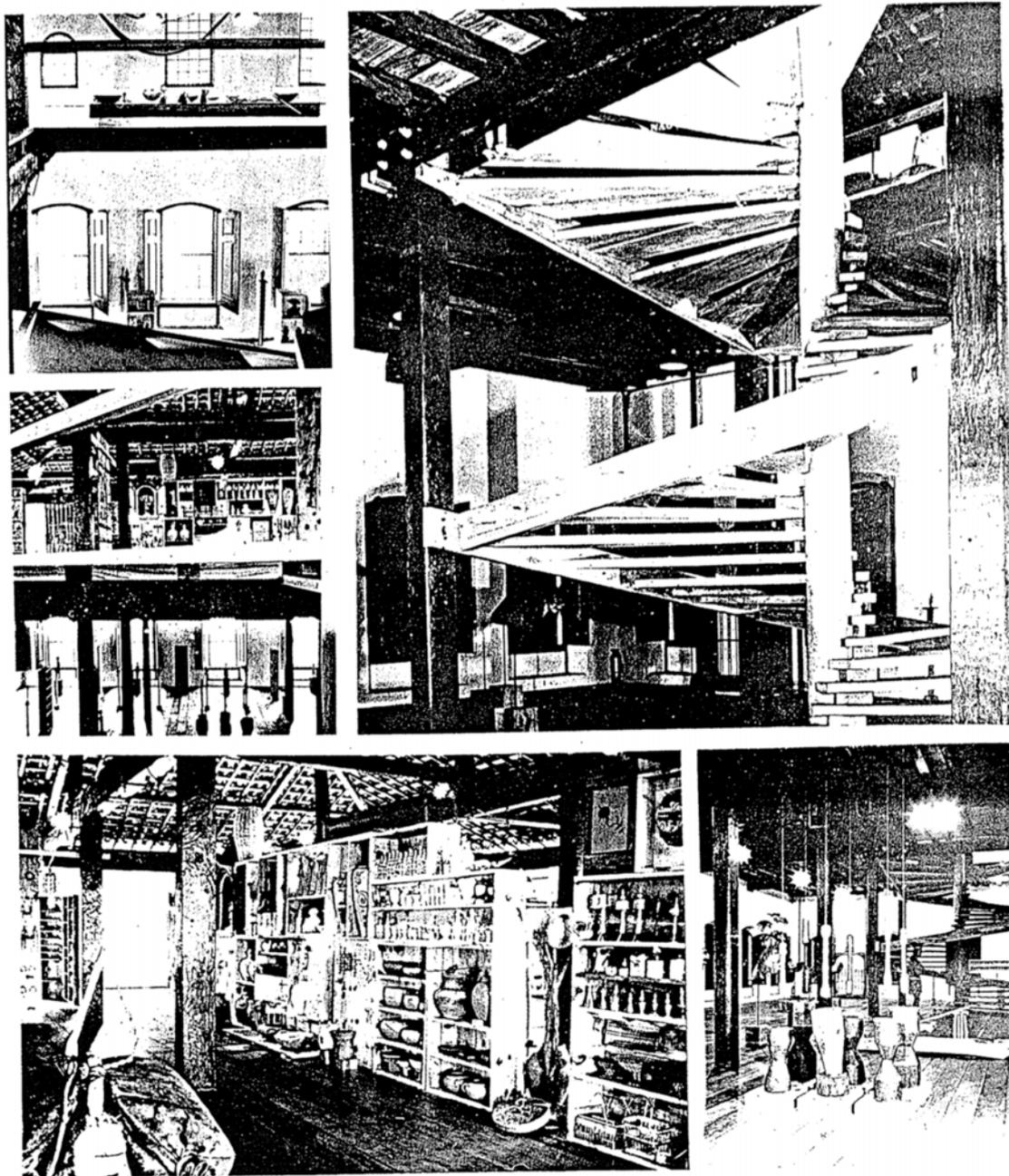
A igreja do Unhão transformada em residência no fim do século passado.

1959, Bahia. O conjunto arquitetônico do Unhão: trapiche, depósito de inflamáveis, cortiço. Uma pensão funcionava na igreja.

A velha escada.

O Unhão restaurado. Vista da "Praça" à beira-mar. Um velho guindaste como "monumento". Na praça, aberta ao público, o povo podia desenvolver manifestações tradicionais como Cheganças, Ranchos, Samba de Roda e Capovira.

Detalhe da Exposição "Civilização do Nordeste".

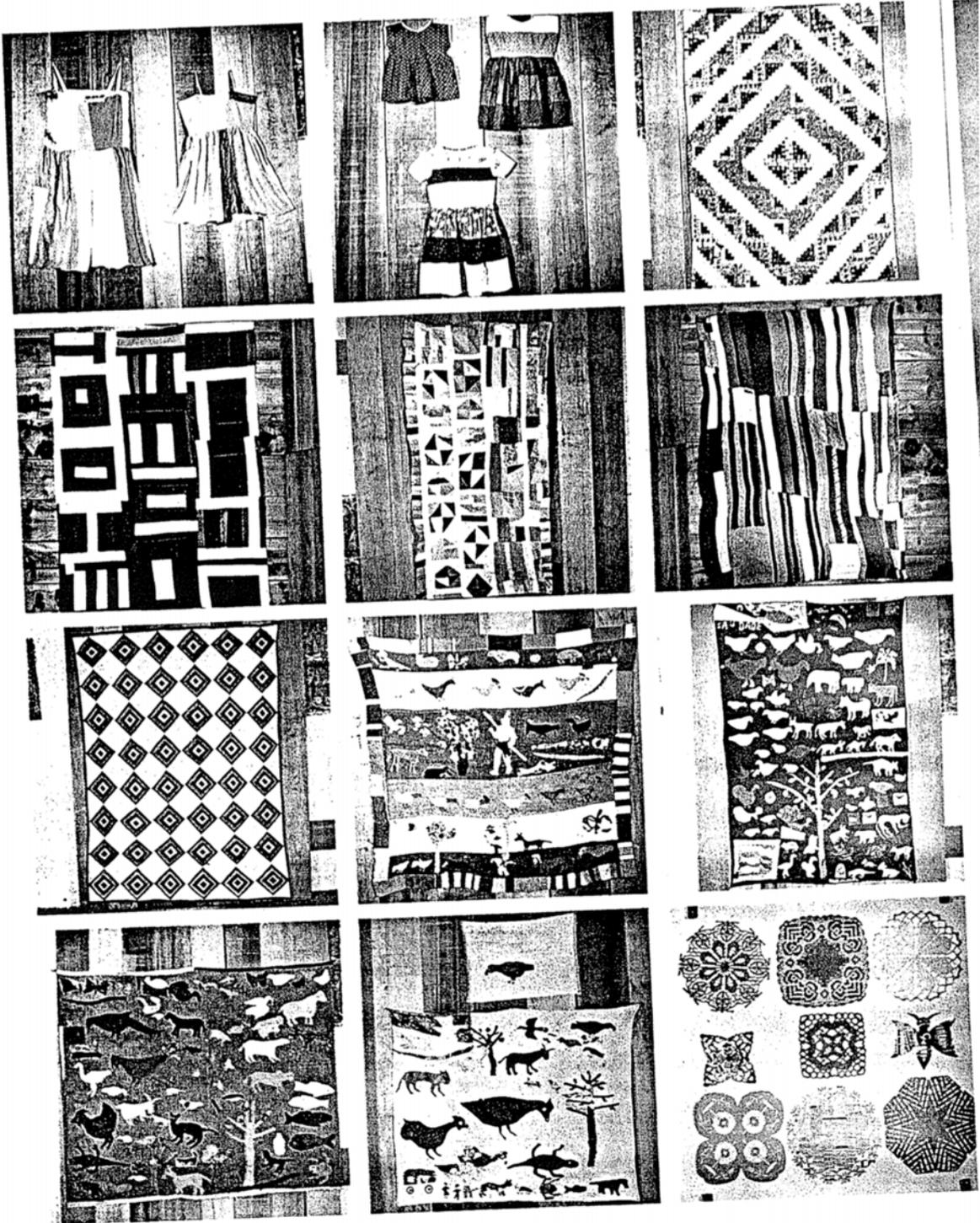


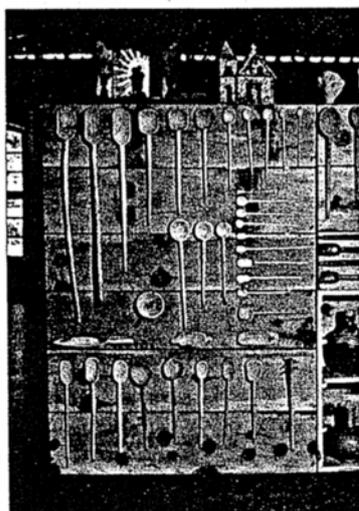
Exposição "Civilização do Nordeste".

A nova escada do Unhão em pau d'arco realizada com um sistema dos velhos carros de boi.

Outra vista da Exposição "Civilização do Nordeste".

Carrancas e Pilões. No fundo a escada.



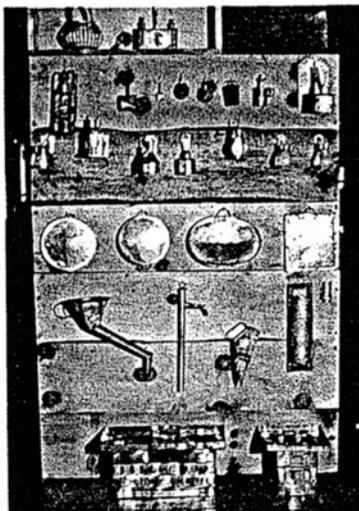


Gerente. Barro pintado. Caruaru, Pernambuco.

Colheres de pau. Feira de Santana, Bahia.

Lamparinas, peneiras e fogareiros. Crato, Ceará.

*Colheres de pau. Feira de Santana. Bahia.
Lamparinas, cestas, balde de flandre. Crato, Ceará.
Lamparinas, cestas, balde de flandre. Crato, Ceará.*



Na página ao lado:

Roupas. Caruaru, Pernambuco.

Colcha. Brejo da Madre de Deus, Pernambuco.

Quatro colchas com aplicações de panos diversos. Recife, Pernambuco.



Colchas. Caruaru, Pernambuco.

Colcha. Cruz das Almas, Bahia.

Colcha. Fazenda Nova, Pernambuco. As colchas de coleção particular, São Paulo.

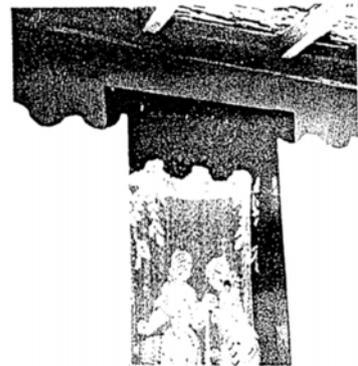
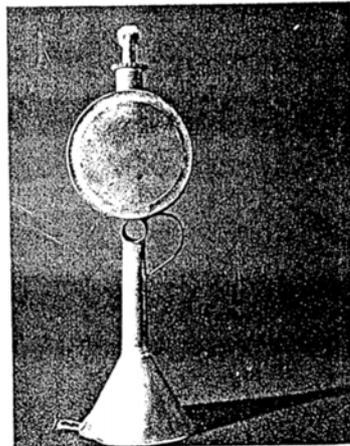
Na velha tradição dos conventos portugueses: rendas de papel.



Crianças do sertão. Bahia.



Lamparina dobrável para ser usada também na parede. Feira de Santana, Bahia.



Cortina. Feira de Santana, Bahia.



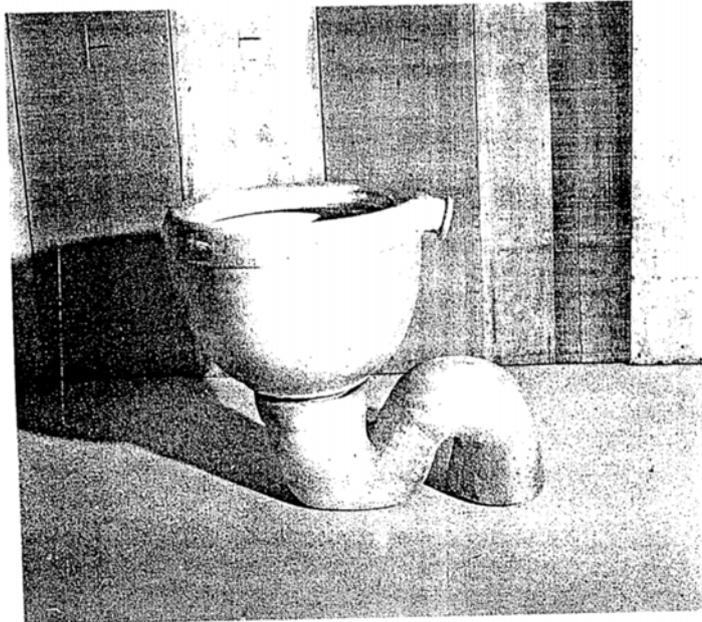
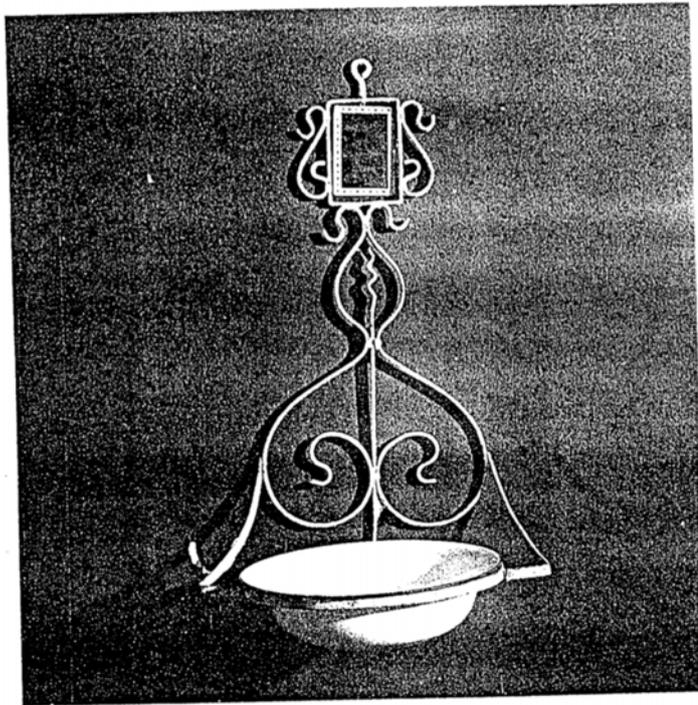
O bando de Lampião, fotografado pelos Albuquerque. Fortaleza, Ceará.

Getúlio Vargas na Bahia: "O petróleo é nosso".



Lançados aos centros metropolitanos os homens do atrasado Nordeste não conseguem situar-se no sistema de trabalho. (Geraldo Sarno: 'Viramundo').





Lavador, Recife.

Roleta, Feira de St. Ana.

Privada, Água de Menino, Salvador.

Na página ao lado: Jogo do Bicho, Brejo da Madre de Deus, Pernambuco. Coleção particular, São Paulo.

