

LINA BO BARDINelson Aguilar¹

Havia muita expectativa em torno da abertura da exposição de Lina Bo Bardi. Aconteceu em 12 de janeiro passado no Masp, justamente no hall cívico desfigurado pela substituição da pedra-goiás original pelo granito polido². A exposição, ocorrendo no museu desenhado pela arquiteta onde fez museografia e curadoria memoráveis, decepciona profundamente. Não pela falta de qualidade da mostra: trata-se de transposição levemente aculturada de exibição organizada para a 9ª. Bienal de Arquitetura de Veneza (novembro de 2004) por Luciano Semerani, Antonella Gallo e Giovanni Marras para informar o público italiano dos feitos de uma nativa que fez obras engenhosas além-mar. O todo satisfaz plenamente esse intuito, o que é alguma coisa.

Mas para quem se deslumbrou há quase 37 anos com a mostra *A mão do povo brasileiro* (1969) no mesmo Masp, o que está acontecendo hoje é um esquecimento, uma regressão, um recuo lamentável que tornam obscuros adventos culturais posteriores que devem muito àquele proto-evento.

Por isso mesmo, convém voltar no tempo e tentar dar sentido a objetos que estão na mostra ora em andamento e para os quais o catálogo italiano e o folder nacional ficam devendo.

Podemos dizer que há duas Lina, uma antes da viagem à Bahia e outra depois.

É convidada a projetar casa em Salvador e a proferir palestras na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em 1958. A alentada monografia de Olívia de Oliveira, *Sutis substâncias da arquitetura* (400 págs), lançada no início desse mês no Sesi-Pompéia, não comenta, mas o motivo está justificado na introdução: “Por questão de espaço, algumas partes foram parcial ou inteiramente retiradas, notadamente a dedicada ao período em que LBB trabalhou em Salvador entre 1958 e 1964”: a arquiteta chega com chapa-branca na capital baiana, introduzida como pessoa de confiança do chefe dos Diários Associados, Assis Chateaubriand, entre outras coisas, fundador do masp. Daí a facilidade com que se integra na sociedade local, redigindo a página *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura de vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Artes Visuais*, no Diário de Notícias de Salvador, a naturalidade com que é adotada pelos arautos da cultura oficial: o arquiteto Diógenes Rebouças, o crítico José Valadares, o representante do IPHAN Godofredo Filho, o escritor e diretor da sucursal dos Diários Associados na Bahia, o colecionador Odorico Tavares cujo acervo está coincidentemente em mostra na galeria paulista do Sesi, com curadoria de Emanuel Araújo.

1 Prof. Dr., Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp.

2 O piso de pedra-goiás correspondia ao programa do edifício. Inicialmente, a Prefeitura pediu um salão de baile, para lembrar a destinação da construção anterior, o Trianon, lugar de convivência social da cidade, na primeira metade do século passado, onde foi montada a 1ª. Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, no embasamento do edifício, reinterpretado no novo Masp pelo Hall Cívico, palco de reuniões públicas e políticas. Na inauguração da exposição Lina Bardi, comentei a substituição desastrosa do pavimento com o então presidente do IPHAN, o arquiteto Carlos Henrique Heck, que me informou que essa mudança foi aprovada pelo Conselho do órgão e, diante dessa decisão polêmica, pediu que uma amostra do granito polido ficasse anexada ao processo.

Em 1959 é convidada pelo governador da Bahia, Juraci Magalhães, a dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, cujo presidente é a primeira dama do Estado, Lavínia Magalhães, e daqui parte o primeiro passo para nosso informe: a organização da mostra *Bahia no Ibirapuera* realizada durante a vigência da 5ª. Bienal de São Paulo. Trata-se de um lance promocional da cultura baiana em âmbito nacional e internacional. É a semente da ocupação do espaço do futuro MAM (1982), pois a mostra é realizada sob a marquise do parque. Há acordo entre Lina e Ciccillo Matarazzo, presidente da Bienal paulista, o governo baiano arcando com alguns prêmios e a bienal aceitando o fato como sendo o que mais tarde se convencionaria chamar de evento paralelo.

No dia seguinte à mostra, há conferência de Jorge Amado sobre a boa terra e Dorival Caymmi interpreta algumas canções de sua autoria.

A exposição conta com carrancas, objetos de arte afro-brasileiros, fotografias, imagem de vaqueiro, árvores de cata-ventos e de flores de papel, orixás, santos, vitrine de artesanato brasileiro e ex-votos.

Em texto introdutório, os curadores Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves já aludem a uma arte feita com material reciclado, mas o que está por enquanto em questão é mais a nobreza do lixo, do refugo, tal como está sendo promovida pelas telas de aniação de Alberto Burri, premiadas na 5ª. Bienal.

Martim Gonçalves trabalhou como cenógrafo na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, durante a gestão de Alberto Cavalcanti. Há que se lembrar que Cavalcanti se reinstala no Brasil após uma permanência de trinta anos na Europa, onde se destacara nos cinemas francês e britânico, convidado pelo diretor do Masp Pietro Maria Bardi para proferir uma série de conferências no Seminário de Cinema, em 1949, quando é contratado pelos fundadores da Vera Cruz para dirigi-la. Cavalcanti cerca-se de técnicos europeus e convida Martim Gonçalves, que havia estudado em Oxford durante a guerra, para participar da equipe. Com a saída de Cavalcanti, Gonçalves, que fez a cenografia de *Terra é sempre terra*, perde a oportunidade de dirigir *Ângela*, para o que estava escalado. O Masp do princípio através do Instituto de Arte Contemporânea pretendia ser uma adaptação do Instituto de Design de Chicago, integrando todas as artes plásticas, além de fotografia, cinema, estilismo. O declínio dessa proposta pesou na ida de Lina à Bahia. Lá, o encontro com Martim Gonçalves que dirigia a Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi fundamental para manter em aberto a intermodalidade do sentir: assim sendo produz a concepção espacial de duas peças dirigidas por ele: A ópera dos três tostões de Brecht (1960) e Calígula de Camus (1961).

É por ocasião da restauração do Solar do Unhão e o estabelecimento do Museu de Arte Popular da Bahia, inaugurado com a Exposição *Nordeste*(1963), segunda parte de nosso informe, que Lina soube compreender a mudança radical da arte contemporânea, a que afirma a explosão do suporte tradicional e a interpretação do espaço como livre desempenho da manifestação artística. Os mais sensíveis captaram que não bastava operar inserções no plano da tela, seja por trama esgarçada como a de aniação em Burri, ou pelos graffiti de Tapiès. Rauschenberg já nos anos 50 mediante as *combine paintings*, nem pintura nem escultura, deixa entrever o além-tela.

A instauração de uma versão clean das feiras populares no museu baiano recém-criado constitui uma operação de estranhamento. A grande violência vem dos objetos reciclados, dos restos do consumo transfigurados. Naquele momento, enunciava-se a

transformação do consumido, do descartado, em recém-descoberto, a reversão do fetichismo em objeto transicional, como um pesquisador alerta que vai às livrarias de ocasião em busca de novidades. O fim dos anos cinquenta e início dos sessenta se destacam pela descortinamento dessa atitude. A redescoberta dos ready-made de Marcel Duchamp que vinca fortemente a cultura contemporânea ocorre nesse transcurso. É essa tomada de consciência que aproxima o fazer de Lina Bardi de Yves Klein, Hélio Oiticica, Lygia Clark.

Através dessa vertente, Lina compreende e assume o legado de Antonio Gramsci fundado numa estratégia do consenso mediante a formação de um bloco histórico constituído pelo operariado do Norte e campesinato do Sul da Itália, a tecnologia industrial conjugada ao saber da terra.

O fator de reatualização do pensamento de Gramsci provém da forte homologia com a formação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) orquestrada por Celso Furtado que propõe uma integração regional que atenua os efeitos depredatórios do regime de produção brasileiro definido unilateralmente em prol da região Centro-Sul.

Gramsci provém da Sardenha, que integra o pólo não-desenvolvido da Itália, o Mezzogiorno e as ilhas, e traz ao marxismo a questão geográfica. Vê no ethos meridional os estigmas da exclusão, o que propicia à nação a hipertrofia do norte às custas da pobreza endêmica do sul. O que Lina faz é trocar os pontos cardeais e perceber a pertinência do pensador sardo no que diz respeito ao polígono da seca.

A reciclagem de uma lâmpada queimada em lamparina, a transformação de uma lata de leite em pó do programa norte-americano *Aliança para o progresso* em balde mediante a adoção de alças são mais do que um objet trouvé, um ready-made, expõem as perversões da distribuição de renda no Brasil.

Com o golpe militar em 64, não só o Museu de Arte Moderna da Bahia é fechado, a exposição de arte popular brasileira que viajou para ser exposta na Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma também é interditada, pois promovida pelo governo deposto. A arquiteta se afasta de Salvador para escapar da prisão.

Em 1969, um ano após sua inauguração, a *Mão do Povo Brasileiro* abre no 1º andar do novo Masp, consagrado às mostras temporárias de grande repercussão. A exposição tem a força de um mutirão, de um arrebanhamento de objetos populares, catados na periferia e invadindo a área nobre do museu, evento não diverso da manifestação organizada por Hélio Oiticica tentando, sem êxito, apresentar os parangolés na Opinião 65 no MAM-RJ vestidos por passistas da Mangueira, prontamente barrados.

Isso determina a vocação de Lina nos anos a seguir continuando o alargamento do suporte em peças que questionam a separação entre palco e platéia como *Na selva das cidades* de Brecht e *Gracias, Señor* criação coletiva do grupo Oficina.