

# O Solar do Unhão e o Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi: *discutindo o binômio educação e cultura*



Sesc Pompeia em São Paulo. Fotografia.

## *Evelyn Furquim Werneck Lima*

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Centro de Letras e Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e da Faperj. Autora, entre outros livros, de *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. [evelynfwlima@yahoo.com.br](mailto:evelynfwlima@yahoo.com.br)

## O Solar do Unhão e o Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi: discutindo o binômio educação e cultura\*

Solar do Unhão Museum and Sesc Pompeia by architect Lina Bo Bardi: discussing the education / culture binomial

*Evelyn Furquim Werneck Lima*

### RESUMO

Defendo neste *paper* que o processo de educação significa a apropriação do patrimônio cultural da humanidade por todas as camadas da população e que a cultura de um país é mais do que aquilo passível de ser ensinado nos bancos escolares e nos livros didáticos. Para fundamentar minha concepção sobre as relações entre educação e cultura, recorri ao trabalho realizado pela arquiteta italo-brasileira Lina Bo Bardi, falecida em 1992, que entendeu perfeitamente o significado desses dois conceitos, aplicando-os à população brasileira. Por meio das análises da mudança de uso no Solar do Unhão como museu e Universidade Popular, em Salvador, e da instalação de um projeto pedagógico no Centro de Lazer e Esportes no Sesc da Fábrica da Pompéia, em São Paulo, em meio ao oferecimento de cursos e atividades culturais, pude não só identificar como valorizar a cultura diversificada emanada do povo e a educação não convencional voltada para esse mesmo povo como algo que faz sentido no processo de formação político-cultural de uma nação.

**PALAVRAS-CHAVES:** educação; práticas culturais; Lina Bo Bardi.

### ABSTRACT

*I argue here that education means appropriation of the cultural heritage of humanity by all social layers of the population; the culture of a country is more than what can be taught in schools and through textbooks. To support my view of the relationship between education and culture, I resorted to the work of the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914-1992), who perfectly understood the meaning of these two concepts, which she applied to the Brazilian population. Through the analysis of the change of use for Solar do Unhão as a museum and a Popular University in Salvador, state of Bahia, and of the setting up of a pedagogical project at a Leisure and Sports Center in the SESC of Pompeia Factory in São Paulo, including classes and cultural activities, I could identify how to value the diverse forms of culture emanating from the people and the unconventional education applied to this same people as something that makes sense to the political and cultural formation of a nation.*

**KEYWORDS:** education; cultural practices; Lina Bo Bardi.

\* Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada como conferência no Workshop Apoio a Decisões a Sistemas Complexos da Coppe/UFRJ/UniRio em dezembro 2014. Este *paper* é resultante da pesquisa apoiada pelo CNPq.

<sup>1</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 502.



Aurélio Buarque de Holanda define o vocábulo educação como “o processo de desenvolvimento da capacidade física, intelectual e moral [...] do ser humano em geral, visando à sua melhor integração individual e social”.<sup>1</sup> Esta conceituação é bem pertinente para a discussão em pauta, pois estende o conceito da educação à questão da integração do indivíduo à sociedade. Uma definição mais ampla e mais sociológica – apesar do

conservadorismo do autor no que se refere às possibilidades da mulher no campo do trabalho – é a de Fernando Azevedo, para o qual

*A educação é, portanto, um processo social de que não é possível ter uma compreensão bastante nítida se não procuramos observá-lo na multiplicidade e diversidade dessas forças e instituições que concorrem ao desenvolvimento da sociedade. Só por abstração é que podemos isolá-lo do sistema de relações e instituições sociais e, ainda quando a educação adquire uma forma mais definida ou uma estrutura (escola, sistemas escolares) não é possível compreender o sistema pedagógico senão colocando-o em seu lugar, no conjunto do sistema social em que se organizou e a que serve, como uma das instituições destinadas a assegurar a sua unidade, o seu equilíbrio e o seu desenvolvimento.<sup>2</sup>*

Independente do ensino formal em escolas e universidades, o contato do indivíduo com diferentes formas de expressões culturais sejam elas autóctones ou globais certamente amplia suas possibilidades de desenvolvimento individual e sua inserção na sociedade. Tanto as ciências quanto as artes e o artesanato assumem papel relevante nessa formação, sem esquecer que as práticas sociais inserem e inscrevem o ser humano na sociedade em que vive e que podem atuar como indutores da mobilidade social. Seja como espectador seja como praticante, a participação de indivíduos em artes visuais, música, artes cênicas, arquitetura, exposições, pode abrir novos campos de atuação e permitir a descoberta de talentos, que, sem esses contatos, jamais seriam conhecidos.

Conforme afirma o reconhecido pedagogo Paulo Freire, “cultura é tudo que é criado pelo homem. Tanto uma poesia como uma frase de saudação. A cultura consiste em recriar e não em repetir. O homem pode fazê-lo porque tem uma consciência capaz de captar o mundo”.<sup>3</sup> Freire foi um intelectual que fomentou a questão política da educação pautando-se na cultura popular como elemento fundamental para emancipação da classe trabalhadora. Para este pensador, as classes populares são detentoras de um saber não valorizado e excluídas do conhecimento historicamente acumulado pela sociedade e, portanto, sua ótica é construir uma metodologia da educação a partir do conhecimento do povo e com o povo, baseado nas relações sociais. Defendeu a valorização da produção cultural das massas e a criação das condições para que o povo pudesse não somente produzir cultura, mas usufruir da sua própria cultura.

Investigando os pressupostos da antropologia cultural - que estuda o homem e as sociedades humanas na sua vertente cultural - o antropólogo Clifford Geertz afirma que “o conceito de cultura que defende “é essencialmente semiótico”. Acreditando, como Max Weber, que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, Geertz entende a cultura como sendo essas teias e a sua análise e, portanto, “não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”.<sup>4</sup>

Na busca de interpretar os significados das propostas de reutilização dos espaços culturais referidos, coloco em questão o fato de que não existe apenas uma cultura e que há muitas maneiras de sensibilizar o indivíduo às atividades lúdicas e culturais, que podem ampliar o conceito de pedagogia. E para tal, discuto iniciativas da arquiteta Lina Bo Bardi, grande fomentadora de práticas culturais em suas inúmeras atividades artísticas e pedagógicas, cujos projetos revolucionários e experimentais de um museu

<sup>2</sup> AZEVEDO, Fernando de. *Sociologia educacional*. São Paulo: Melhoramentos, 1958, p. 46.

<sup>3</sup> FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 16.

<sup>4</sup> GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 4.

<sup>5</sup> CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p. 180 e 181.

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 142.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 105.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, 172.

de arte popular em Salvador e de um centro de lazer e esportes em São Paulo muito significam para o binômio educação e cultura em um país em desenvolvimento.

## Discutindo a cultura popular

O historiador francês Roger Chartier, apesar de expressar a dificuldade para estabelecer a origem social das manifestações culturais, em função da histórica relação e intercâmbio cultural entre os mundos sociais em qualquer temporalidade, considera dois modelos de interpretação de cultura popular, sendo o primeiro concebido como “um sistema simbólico, coerente e autônomo que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível da cultura letrada”, e o segundo, “preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes, ou seja uma cultura popular definida pela distância da legitimidade cultural da qual ela é privada”.<sup>5</sup>

Uma análise mais aprofundada da dinâmica das relações que envolvem a produção cultural implica um estudo sociológico das estruturas sociais que dizem respeito à ação humana no mercado dos bens simbólicos. Segundo Pierre Bourdieu, estas relações estão em campo que abrange outros poderes além do da consagração, pois o posicionamento dos produtores, no campo de um determinado tipo de produção, envolve relações de poder que extrapolam a perspectiva exclusivamente cultural.

Ao discutir o mercado de obras de arte erudita ao qual o sistema de ensino dá acesso, um dos argumentos do sociólogo francês é que “o sistema de ensino contribui amplamente para a unificação do mercado de bens simbólicos e para a imposição generalizada da legitimidade da cultura dominante, não somente legitimando os bens que a classe dominante consome, mas também desvalorizando os bens que as classes dominadas transmitem (para não falar das tradições regionais) e tendendo, por esta via, a impedir a constituição de contralegitimidades culturais”.<sup>6</sup>

O campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e, como afirma Bourdieu, “obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes”.<sup>7</sup> Nas práticas museológicas em especial, durante muitos decênios prevaleceram as mostras de objetos de valor artístico cujo mérito devia ser reconhecido por *experts* do mundo desenvolvido, quase sempre voltadas para um público letrado. Porém, deve-se atentar para afirmativa de Bourdieu para o qual o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos “é paralelo a um processo de diferenciação dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos”.<sup>8</sup> Por um lado, o campo da produção erudita, e por outro, o campo da indústria cultural, destinada à população em geral.

Contudo, no campo da arte indiferenciada das sociedades menos letradas e ainda pouco industrializadas privilegiam-se formas variadas de expressão, como a música, a dança, o teatro, o canto, mas, sobretudo, o artesanato e a criatividade aplicada aos materiais naturais de cada região.<sup>9</sup> E foi esse o caminho desbravado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, cuja intervenção no campo da cultura e da educação desejo analisar neste artigo.



Responsável pelo projeto arquitetônico e cultural do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp), inaugurado em 1968, dez anos antes, Bo Bardi foi convidada a lecionar na Faculdade de Arquitetura da Bahia, e teve a oportunidade de descobrir as manifestações de arte popular e artesanato daquele estado, passando a trabalhar intensamente em prol de um projeto de cultura calcado na riqueza da cultura nordestina. Projetou e executou as obras de restauração do Solar do Unhão como um museu dedicado à arte popular, assumindo posteriormente a direção do referido museu, que instalou no antigo complexo.

A proposta inusitada valorizava em especial a produção autóctone, uma vez que a arquiteta acreditava que as classes menos favorecidas – levadas pela necessidade a resolver sozinhas os próprios problemas existenciais – e não possuindo a pseudocultura importada, “têm a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura”, conforme escreveu no *Diário de Notícias* de Salvador em 1958.<sup>10</sup> Ainda no mesmo texto, a arquiteta critica a cultura dos intelectuais chamando a atenção para as expressões diversas vindas da população, que não deveriam ser confundidas com folclore e colocando para o leitor a seguinte questão: “por que à cultura abstrata, metafísica, cosmopolita não se substituem as diversas culturas capazes de resolver os problemas dos vários países que, reunidos, formem o grande concerto da cultura mundial?”.<sup>11</sup>

Em 1976, a arquiteta escrevia na revista *Malasartes*:

*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.*<sup>12</sup>

Bo Bardi manteve intensa atividade em quase todas as áreas da cultura, tendo participado de trabalhos nas áreas de teatro, arquitetura, cinema e artes plásticas, tanto no Brasil quanto no exterior. Além dos muitos projetos de arquitetura que elaborou, destacou-se também como *designer* de móveis, objetos e jóias, artista plástica, cenógrafa, curadora e organizadora de exposições com propósitos socioeducacionais.

### **O Museu de Arte Popular da Bahia (1959-1962): uma proposta de universidade popular**

Foi na Bahia que Bo Bardi aliou seu incrível talento à cultura popular do Brasil, país pelo qual se apaixonou ao descobrir as singularidades e possibilidades para o trabalho que aqui empreendeu. Apesar de sua formação clássica e modernista completada em Roma em 1939, ao desvendar as matrizes da cultura popular do nordeste do Brasil, aproximou o *design* do artesanato e dotou o Museu de Arte Popular da Bahia – o Solar do Unhão que restaurou e adaptou – com um valioso acervo de arte por ela recolhido, destinado a transformar-se num museu-escola.<sup>13</sup>

O complexo, inicialmente construído entre os séculos XVI e XVII, e readaptado no XIX como espaço de manufatura, fora tombado pelo Iphan em 1943. A proposta para a readaptação do imóvel como museu, criada em

<sup>9</sup> Ver BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 116.

<sup>10</sup> BO BARDI, Lina. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais. *Diário de Notícias*, Salvador, n. 1, 7 set. 1958 (página dominical).

<sup>11</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>12</sup> *Idem*, Planejamento ambiental: “desenho” no impasse. *Malasartes*, n. 2, Rio de Janeiro, dez.-fev., 1976, p. 7.

<sup>13</sup> Em 2013, constatei que o acervo se encontrava guardado em uma reserva técnica, longe do olhar do público, contrariando a proposta da arquiteta.

<sup>14</sup> A proposta tinha em mente demonstrar o valor do artesanato local que poderia inclusive vir a ser comercializado no próprio complexo.

<sup>15</sup> BO BARDI, Lina. Cinco anos entre os “brancos”. *Mirante das Artes*, n. 6, São Paulo, nov.-dez., 1967, p. 1.

<sup>16</sup> Ver RISERIO, Antonio. *Avant garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

<sup>17</sup> ROCHA, Glauber. MAMB não é museu: é escola e movimento. Por um arte que não seja desligada do homem. *Jornal da Bahia*, 21 set. 1960.

<sup>18</sup> FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 154.

momento político significativo, tinha como propósito promover a arte do sertão do nordeste, a arte negra e a arte produzida nas periferias – sempre afastadas dos circuitos da arte erudita.<sup>14</sup> A atuação de Lina naquele período abrangeu a construção/adaptação e gestão de museus, de centros de cultura, teatros e espaços múltiplos com inúmeras finalidades que privilegiavam, sobretudo, estimular a criação, buscando priorizar o indivíduo e a questão social.

Nos anos 1960, Lina já pregava uma maior integração entre a obra de arte e o público, além de transformar métodos de aprendizagem, implantando nos museus que concebeu, novas formas de ocupação espacial. Teve, porém, que lutar contra o provincianismo cultural, que, em suas próprias palavras, era reduzido a uma classe dirigente que não se sustentaria após os “experimentos de alfabetização coletiva de camponeses no Recôncavo baiano”.<sup>15</sup> Apesar de não ter se referido explicitamente a Paulo Freire, essa afirmativa demonstra que ela estava a par da audaciosa proposta do pedagogo, de promover a alfabetização de adultos por meio do movimento de cultura popular, ou seja, a partir de sua própria vivência e não pelo método tradicional, já implementada em Angicos, no interior do Rio Grande do Norte.

Paralelamente, a experiência didática que adquiriu ao lecionar na Universidade da Bahia colocou-a em contato com jovens nos quais incutiu consciência política e a defesa da originalidade da cultura brasileira. A Universidade, o ateliê de Mário Cravo, o cine clube de Walter da Silveira e o centro de estudos afro-oriental de Agostinho Silva agregavam os estudantes e transformaram Salvador num centro de vanguarda cultural.<sup>16</sup>

Nas exposições que realizou em Salvador, *Bahia* (1959), *Nordeste* (1963) e *Arte popular* (1964), Bo Bardi amalgamou com perfeição os elementos de uma arte tradicional a um ambiente outrora erudito que resultou em grande sucesso junto ao público. Na de 1963, inaugurando o Museu de Arte Popular da Bahia, ela demonstrou que criatividade e domínio técnico não eram prerrogativas inerentes às classes dominantes e manifestou-se contra a exploração econômica e material dos trabalhadores, contra as práticas de dominação e imposição de valores, significados e sistemas simbólicos de um grupo sobre os demais. Em setembro de 1960, o então ainda estudante Glauber Rocha – que participou do grupo de intelectuais da Universidade da Bahia juntamente com Bo Bardi – escreveu no *Jornal da Bahia* que o MAMB não era um museu, mas sim “escola e movimento”, e voltada para o próprio indivíduo e sua formação.<sup>17</sup>

Dividida em duas partes, a exposição *Nordeste* (1963) exibiu cerca de 200 obras de artistas plásticos nordestinos e objetos populares selecionados nas feiras, no sentido de não diferenciar a arte letrada dos objetos artesanais produzidos pela parcela mais pobre da população que também apresenta alto nível de criatividade. Ao expor essa produção, a arquiteta valorizou a cultura que emana dos esquecidos. No decorrer da pesquisa, não localizei referências diretas entre Lina Bo Bardi e Paulo Freire, mas fica claro que ela também entendia as minorias como majorias, buscando – como sugerido pelo pedagogo – trabalhar as semelhanças entre as classes no sentido de construir uma democracia “substantiva, radical”.<sup>18</sup> A referida exposição parece-me a mais relevante da carreira de antropóloga-museóloga, já que ampliou o sentido da cultura autóctone para ratificar a necessidade da criação do Museu de Arte Popular da Bahia. No já citado artigo “Cinco anos entre os ‘brancos’”, publicado em 1967, Bo Bardi explicou sua proposta de

reverter a cultura popular para a questão da educação, principalmente a de adultos, com a seguinte frase: “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”.<sup>19</sup>

A ideia de organizar uma Universidade Popular, com as escolas de artesanato e de desenho industrial, estava fundamentada na crença de que o desenvolvimento do desenho industrial deveria estar ligado às técnicas próprias do saber popular de um país ainda não industrializado, ou semi-industrializado, como se deduz do que afirmou a arquiteta:

*A Escola propõe-se a superar a fratura entre projeto-execução no campo do Desenho Industrial [...]. A eliminação da utopia na criação duma Escola desse tipo é o primeiro requisito indispensável ao seu sucesso no campo das necessidades práticas do país (uma escola tipo Bauhaus ou Hulm, metafísico-experimental, seria inútil a um país jovem, com uma civilização de fatores fortemente primitivos e diretamente ligados à terra, fatores moderníssimos no ponto de vista cultural moderno).<sup>20</sup>*

Havia um forte sentido didático na concepção das instalações do antigo solar, considerando a experiência já adquirida na gestão do Masp, cuja proposta era também a criação de uma escola no interior do museu, o Instituto de Arte Contemporânea, destinada a cursos de diversas atividades artísticas como desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, música, teatro, dança (balé infantil), paisagismo e desenho industrial. Ao assumir a gestão do Museu de Arte Popular, Bo Bardi conseguiu o apoio do Masp para as exposições, inclusive a cessão do acervo, pois, no início, o Museu de Arte Popular da Bahia não possuía qualquer acervo.

Conforme declarou na abertura do MAMB, “as escolas que em breve se instalarão no Museu de Arte Moderna definirão melhor seu caráter didático e útil”.<sup>21</sup> No Solar do Unhão, a arquiteta idealizou um novo museu totalmente dedicado à Arte Popular e à pesquisa documental da produção nordestina, com um Centro de Documentação sobre Arte Popular e a escola do Centro de Estudos Técnicos do Nordeste.<sup>22</sup> Essa proposta deveria ter desaguado no seu conceito de Universidade Popular, além da possível criação de um Mercado Popular do Unhão no qual se realizaria a venda da produção artesanal executada no Centro de Estudos. Uma das inovações introduzidas no projeto de criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb) foi a proposta de transformar a escala de produção de manufaturas e artefatos para a escala industrial, baseada no desenvolvimento de protótipos e mobiliário.

Naquele ambiente em transformação, antes do golpe militar de 1964, Bo Bardi dedicou-se a muitas expressões artísticas que oscilaram entre a estética popular e a erudita. Reafirmou sua posição sobre as possibilidades de a arte de vanguarda interagir com a arte popular, afirmando que: “se analisarmos a arte chamada moderna, principalmente os diversos momentos de criação artística de Picasso, por exemplo, logo concluiremos que ela contém elementos não só populares, mas eu diria até mesmo folclóricos”.<sup>23</sup> Fica claro que defendeu a arte popular e permitiu que o artesanato se fundisse com os conceitos de arte moderna, pressentindo as táticas sub-reptícias dos grupos ou dos indivíduos face às estratégias da indústria de consumo cultural, antecipando-se aos conceitos formulados mais tarde por Michel de Certeau.<sup>24</sup> Ela teve sensibilidade para compreen-

<sup>19</sup> BO BARDI, Lina. Cinco anos entre os “brancos”, *op. cit.*, 1967.

<sup>20</sup> BO BARDI, Lina. Escola de Desenho Industrial e de Artesanato e Museu de Arte Popular, s./d. [datilografado], *apud* ZOLLINGER, Carla Brandão. O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. *Anais do 7º Docomomo*, Porto Alegre, 2007.

<sup>21</sup> BO BARDI, Lina, *apud* Catálogo da Exposição Bahia, s./d.

<sup>22</sup> O projeto do Unhão, a ser apoiado por órgão públicos estaduais e federais, consistia em montara oficinas de madeira, cerâmica, metais ferrosos e não-ferrosos.

<sup>23</sup> BO BARDI, Lina. Entrevista a Leo Gilson Ribeiro [crítico literário]. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, 17 dez. 1970. Vale ressaltar que a arquiteta não apreciava o termo *folklore*, que julgava pejorativo em relação à cultura popular, visto que apoiado de forma paternalista pelo Estado.

<sup>24</sup> Ver CERTEAU, Michel de *L'invention du quotidien, les arts de faire*. Paris: Folio Essais, 1990, p. 62.

<sup>25</sup> ROSSETTI, Eduardo. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. *Arquitextos*: Vitruvius, ano 3, jan. 2003. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>>. Acesso em 30 out 2015.

<sup>26</sup> Gió Ponti dedicava-se à cerâmica e ganhou o Grande Prêmio da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris em 1925. Investiu muito no estudo do artesanato italiano, inspirando-se no *Novecento*. Cf. BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 540.

<sup>27</sup> FERRAZ, Marcelo. Numa velha fábrica de tambores. Sesc Pompéia comemora 25 anos. *Arquitextos*: Vitruvius, 8 abr. 2008. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em 30 out. 2014.

<sup>28</sup> Declaração de Bo Bardi, *apud* FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: ILBPMB, 1993.

der como a pobreza estimulava a criação de uma estética utilitária com os próprios recursos materiais da vida cotidiana tais como o barro, a madeira e a tecelagem, entre outros, desenvolvendo nos artistas locais uma verdadeira “arte de fazer”. Na obra de Lina Bo Bardi – uma referência ímpar do Movimento Moderno – o popular é um procedimento “de relacionar as coisas, os materiais e operacionalizar referências culturais; é uma ação de “fazer fazendo”<sup>25</sup>

Cabe ressaltar que, antes de emigrar para o Brasil, nos primeiros contatos que teve com o arquiteto Gió Ponti em Milão, em trabalhos conjuntos intermediados por Carlo Pagani, a arquiteta teve a experiência de aproximar a cultura popular do desenho industrial, passando a trabalhar na interseção entre a tradição e a modernidade, visto que Ponti investira muito nas pesquisas sobre o artesanato italiano, contrapondo-se ao racionalismo pregado pelo Gruppo 7.<sup>26</sup>

Os trabalhos voltados para a cultura e realizados no Nordeste foram interrompidos pelo golpe militar em 1964, e Bo Bardi retornou a São Paulo, onde mais de uma década depois retomaria as iniciativas que reuniriam cultura popular e pedagogia.

### **O Sesc da Fábrica da Pompeia, outra experiência para a cultura e a educação**

Considero esse projeto cultural de BoBardi essencialmente voltado para as questões pedagógicas, sobretudo pela criação e gestão de cursos e oficinas, que atravessam os anos, e ainda hoje são oportunidades de aprendizado para todas as classes sociais. Um antigo estagiário e colaborador de Lina desde os anos 1977, Marcelo Ferraz ressalta que, no projeto de reabilitação do Solar do Unhão, projetado para funcionar como Museu de Arte Popular – mas duramente afetado pelo golpe militar de 1964 –, a relação entre programa e projeto serviria para ser também aplicada posteriormente ao projeto do Sesc Pompéia. “O componente popular, ou seja, a formulação de uma programação abrangente e inclusiva, somada às soluções espaciais de acessibilidade (trazer a rua, a vida pública para o interior do Centro) que contemplasse e criasse interesse às diversas faixas etárias e às diversas classes sociais, sem discriminação, seria a chave para o sucesso do projeto”<sup>27</sup>

No Sesc Pompéia, a readequação da antiga fábrica dos Irmãos Mauser (1938), posteriormente adquirida pela Ibesa, fabricante de tambores que ali instalou a fábrica Gelomatic, de geladeiras a querosene, durou de 1977 a 1982. Contratada para capitanear o projeto para o Sesc, Bo Bardi descobriu que a estrutura do concreto armado fora calculada pelo francês François Hennebique no início do século XX, talvez a única estrutura do engenheiro conhecida no Brasil, fato que conferiu ao projeto um valor especial, visto que a arquiteta valorizou a tectônica do conjunto fabril. Como afirmou em declaração a Ferraz, ela mesma não transformou nada, mas criou uma nova realidade a partir de elementos simbólicos.<sup>28</sup>

Apesar de o Sesc já estar ocupando parcialmente a fábrica abandonada antes das obras, as discussões começaram quando Lina quis mudar o nome do centro cultural e desportivo, para Centro de Lazer. O cultural, dizia Lina, “pesa muito e pode levar as pessoas a pensarem que devem fazer cultura por decreto. E isso, de cara, pode causar uma inibição ou embotamento traumático”<sup>29</sup>. Costumava dizer que a palavra cultura deveria



ser posta em quarentena, descansar um pouco, para recuperar seu sentido original e profundo.

O projeto de intervenção foi realizado em duas etapas: a primeira, de 1977 a 1982, consistiu na recuperação dos galpões antigos; e a segunda, de 1982 a 1986, na construção dos inusitados prédios de arquitetura brutalista destinados aos esportes. No galpão de atividades gerais foi previsto o espaço para exposições, a biblioteca, a área de leitura, a área de estar e de jogos. Nesse galpão foi acrescentada uma lareira e um espelho d'água, além de alguns volumes de concreto aparente criando mezaninos. O espelho d'água, segundo a arquiteta, remete à ideia do principal rio do Nordeste: o São Francisco, serve como traço de união entre as diferentes funções do espaço e cria uma poética inusitada na antiga fábrica. Num outro galpão foram previstos os ateliês e oficinas de marcenaria, cerâmica, gravura, serigrafia e gráfica. Num terceiro galpão, Lina projetou um teatro, no qual o espaço do galpão foi dividido em duas platéias que se voltam para um palco central, ficando os camarins e áreas de apoio dispostos em volumes suspensos de concreto aparente.

A proposta era fomentar a convivência entre as pessoas, como indutora da produção cultural, sem a necessidade do uso do termo. Ao lado dos espaços criativos a arquiteta criou uma piscina em forma de praia para as crianças pequenas ou para os que não soubessem nadar, fundindo o programa e projeto. Paralelamente às atividades de lazer, destinadas a todos, mas, em especial ao trabalhadores do comércio, foram e são ainda oferecidos *shows* de música, circo, festas juninas, peças teatrais, festivais multiétnicos e exposições remarcáveis, muitas delas com a curadoria da própria Lina.

Cabe ressaltar que até hoje multiplicam-se os cursos livres idealizados por Lina para desenvolver habilidades artísticas e artesanais naquele espaço mágico, que é também um espaço pedagógico. Tal como seu contemporâneo Paulo Freire, Bo Bardi acreditava num binômio educação e cultura que funciona como um sistema ativo que tem como base o diálogo, sempre enriquecido com debates, discussões em círculos de cultura e conteúdos nos quais o eruditismo é substituído por situações existenciais desafiadoras, voltadas para a vida cotidiana.

As cinco exposições com curadoria de Bo Bardi no Sesc da Pompeia – imbuídas de função educativa –, intituladas *Design no Brasil: história e realidade*<sup>30</sup> (1982), *Mil brinquedos para a criança brasileira*<sup>31</sup> (1982), *O belo e o direito ao feio* (1982), *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984) e *Entreato para crianças* (1985) tiveram explícita função pedagógica, mas, de certo modo, afastam-se dos objetos artesanais encontrados nas comunidades do Recôncavo baiano e exibidos em Salvador. Apenas a exposição de 1984 não se referiu aos objetos manufaturados ou industriais, já que a arquiteta construiu uma casa de pau a pique com galinheiro e forno a lenha – uma reconstituição cenográfica – exibindo ao público o cotidiano rural brasileiro, dando a ver a capacidade criativa do homem do campo que, apenas com suas mãos, consegue solucionar problemas de sobrevivência.

O aspecto pedagógico das exposições do Sesc Pompeia, cerca de duas décadas após as realizadas em Salvador, foi relevante para que se compreendesse a rápida industrialização do Brasil, e o desejo da arquiteta de valorizar a história do homem simples e criativo das classes menos favorecidas.

As exposições de viés educacional organizadas por Bo Bardi no Museu de Arte da Bahia e no Sesc da Fábrica da Pompeia são expressões que



<sup>29</sup> *Idem, ibidem.*, p. 35.

<sup>30</sup> BO BARDI, Lina. *O design no Brasil: história e realidade*. São Paulo: Centro de Lazer Sesc Fábrica Pompéia, Masp, 1982 (Textos de Pietro Maria Bardi, José Mindlin e Alexandre Wollner. Catálogo de Exposição).

<sup>31</sup> BO BARDI, Lina *et al.* *Mil brinquedos para a criança brasileira*. São Paulo: Centro de Lazer Sesc Fábrica Pompéia, Masp, 1982 (Texto de Pietro Maria Bardi. Catálogo de Exposição).

<sup>32</sup> Lina Bo Bardi escreveu nas revistas *Casabella*, *A Cultura de la Vita* e *Domus*, ainda na Itália. No Brasil foi editora da revista *Habitat* e colaborou com jornais e revistas de arquitetura e de cultura. Sua tese para professor catedrático é um verdadeiro tratado de teoria da arquitetura com o título *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. Tese para a cátedra de Teoria da Arquitetura da USP, São Paulo, 1957, reproduzida em *fac simile* pelo ILBPMB, 2002.

divulgam a cultura em toda sua pujança e apresentam a particularidade de não se realizarem exclusivamente em um contexto de museu, mas sim em centros de cultura e lazer projetados e readaptados por ela. O caráter museográfico das exposições educativas que ali ocorreram distancia-se bastante do conceito tradicional de museu que tem como objetivo exibir troféus, objetos de memória e obras de arte reconhecidas pelo público letrado. Tal circunstância possibilita uma relação mais promissora para atrair a proximidade do público – habitual ou específico –, que não se sente desconfortável mesmo se for a primeira experiência de fruir uma exposição, devido ao ambiente informal oferecido.

A arquiteta percebeu que um sistema de relações simbólicas entre cultura e educação só consegue apresentar sólidos resultados se estiver atrelado a uma análise sociológica da estrutura do sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo, tal como os projetos que implementou no Solar do Unhão e no Sesc da Pompeia. A contribuição entre a produção popular, artesanal, e as técnicas contemporâneas de produção indicam, a meu ver, o caminho autêntico para o desenvolvimento da cultura e da inovação num país de tão múltiplas culturas.

Acredito que ao incentivar o partilhamento de atividades culturais para todas as classes sociais indiscriminadamente e ao fomentar a divulgação da cultura em todas as suas expressões, mas em especial a das culturas originárias da própria sociedade, a arquiteta, cuja cultura letrada era muito apurada, conseguiu conquistar novas plateias para suas exposições e cursos de arte, para não falar também das muitas cenografias e figurinos que concebeu para o teatro tanto na Bahia quanto no eixo Rio-São Paulo, e do impulso que propiciou pelas discussões sobre temas culturais nas inúmeras revistas com as quais colaborou com artigos contundentes.<sup>32</sup>

Conforme verificado ao longo desta pesquisa, defendendo e incentivando as descobertas individuais da classe trabalhadora e manifestando-se contrariamente as formas tradicionais de aprendizado, em vários aspectos, Bo Bardi – uma batalhadora pela valorização da cultura emanada das massas – partilhava das propostas de “conscientização” e da conquista da educação das classes trabalhadoras pregadas pelo pedagogo Paulo Freire.

As propostas de Lina Bo Bardi no campo da educação e cultura auxiliam-me a demonstrar que o conceito de educação é um investimento no capital humano que deve ser focado de forma ampla e respeitando as diferenças regionais e culturais, em especial em um país que apresenta diversidades sociais e de renda como o nosso. As múltiplas culturas que identificam os indivíduos e a sociedade conferem diferentes identidades culturais a cada região e, portanto, defendo projetos culturais e educacionais específicos para a população brasileira, no sentido de não se busque pasteurizar as culturas autóctones, contaminando-as por influências europeias ou norte-americanas.

Por meio das análises da mudança de uso no Solar do Unhão como museu e Universidade Popular em Salvador e da instalação de um projeto pedagógico no Centro de Lazer e Esportes no Sesc da Fábrica da Pompeia em São Paulo oferecendo cursos e atividades culturais para todas as classes sociais, pude identificar como incentivar a cultura diversificada emanada do povo e a educação não convencional voltada para este mesmo povo fazem sentido no processo de formação político-cultural de uma nação.

*Artigo recebido em novembro de 2015. Aprovado em dezembro de 2015.*