

universidade estadual de maringá

programa associado de pós-graduação em arquitetura e urbanismo

andre felipe batistella souza

---

**projetos para o desenvolvimento brasileiro no nordeste: celso furtado, lina bo bardi, a artene e a escola de desenho industrial e artesanato do mam-ba, 1958-1964**

---

maringá

maio de 2016

andre felipe batistella souza

---

**projetos para o desenvolvimento  
brasileiro no nordeste: celso furtado,  
lina bo bardi, a artene e a escola de  
desenho industrial e artesanato do  
mam-ba, 1958-1964**

---

dissertação apresentada como parte das exigências para a obtenção do título de mestre em arquitetura e urbanismo, no programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo, da universidade estadual de maringá.

orientador: prof. dr. andré augusto de almeida alves

maringá

maio de 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

S729p

Souza, Andre Felipe Batistella

Projetos para o desenvolvimento brasileiro no nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e artesanato do MAM-BA, 1958-1964 / Andre Felipe Batistella Souza. -- Maringá, 2016.

107 f. : il., figs., tabs.

Orientador: Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Tecnologia, Programa Associado de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL, 2016.

1. Celso Furtado (Furtado, Celso, 1920-2004). 2. Lina Bo Bardi (Bardi, Lina Bo, 1914-1992). 3. ARTENE. 4. Escola de Desenho Industrial e Artesanato. I. Alves, André Augusto de Almeida, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Tecnologia. Programa Associado de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL. III. Título.

CDD 21.ed. 711.4

AHS



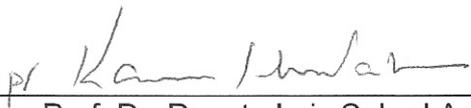
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE TECNOLOGIA

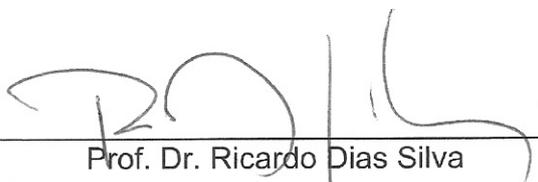
**PROJETOS PARA O DESENVOLVIMENTO BRASILEIRO  
NO NORDESTE: CELSO FURTADO, LINA BO BARDI, A  
ARTENE E A ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E  
ARTESANATO DO MAM-BA, 1958 - 1964**

Autor: André Felipe Batistella Souza  
Orientador: Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves

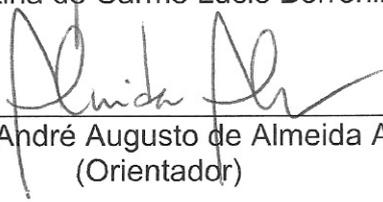
TITULAÇÃO: Mestre em Arquitetura e Urbanismo

APROVADA em 30 de maio de 2016.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ricardo Dias Silva

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Cristina do Carmo Lucio Berrehil el Kattel

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves  
(Orientador)

# AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela vida e pela saúde.

Agradeço imensamente ao meu orientador Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves, que aceitou o desafio e escolheu orientar um designer que nada sabia sobre arquitetura e política, e que com muita paciência e sabedoria soube me mostrar os melhores caminhos a serem seguidos.

Agradeço à Capes, pelo apoio financeiro, sem o qual teria sido muito mais difícil dar continuidade ao mestrado.

À Universidade Estadual de Maringá, por me proporcionar educação gratuita e de qualidade desde a graduação.

Agradeço à Rose Pepinelli, que sempre me auxiliou em tudo que eu precisava, desde a época em que fui aluno especial no programa, que sempre me deixou ciente dos prazos e que sempre tinha as palavras certas para os momentos de desespero.

Agradeço a todo o corpo docente e discente do PPU, arquitetos com quem eu tive o prazer de dividir grandes experiências e aprendizado, em especial à minha "irmã" de orientação Franciely Massarenti, com quem eu compartilhei toda a minha trajetória durante o mestrado.

Agradeço à minha amadíssima mãe, Josi Batistella, que sempre foi meu modelo de vida e inspiração, que sempre me incentivou a seguir todos os meus sonhos e a quem eu devo todas as minhas conquistas. À minha sobrinha Maria Eduarda, que com toda a doçura de uma criança, todos os dias me dá um motivo para sorrir e à minha irmã Karolina.

Agradeço ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e aos professores Eduardo Rossetti e Juliano Pereira por me forneceram valiosos materiais para a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Renato Anelli e ao Prof. Dr. Ricardo Dias Silva pelas valiosas contribuições e por aceitarem compor a banca avaliadora do meu trabalho.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cristina do Carmo Lucio Berrehil El Kattel por tão prontamente aceitar o convite para participar da banca avaliadora da defesa, por me acompanhar desde a graduação e me apresentar à vida acadêmica.

Aos meus queridos amigos Diego e Sofia, por todo apoio e por sempre me abrigarem em São Paulo durante as minhas viagens de pesquisa. Agradeço também à minha família de coração, Samantha de Moraes Fernandes, Renata Guarezi, Paula Stobbe, Miguel Souza e Nathalia Ruiz, que já sabem tudo sobre Lina e Furtado, de tanto me ouvirem falar.

E a todos, que direta ou indiretamente me ajudaram a construir esta dissertação.

*“Antes de enfrentar o problema do industrial design em si mesmo, você tem que enquadrá-lo dentro de um contexto sócio-econômico-político, na estrutura do lugar, do país, nesse caso o Brasil”.*

Lina Bo Bardi

## RESUMO

A industrialização no Brasil aconteceu de forma tardia se comparada com os países que acompanharam a revolução industrial. Aqui, este processo se deu nos moldes do modelo de substituição de importações, impulsionado pela crise econômica de 1929. Juscelino Kubistchek e João Goulart tomam posse da presidência do Brasil em 1956, cujo governo lançou o Plano de Metas, cujo slogan era “cinquenta anos em cinco”. Além da construção da Brasília, outro projeto de grande importância foi a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), uma autarquia que visava à implantação de ações integradas que pudessem viabilizar transformações sociais e econômicas no território nordestino. À frente da SUDENE, fundada em 1959, estava o economista paraibano Celso Furtado. Nesta mesma época, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi se desloca para a Bahia a convite de Diógenes Rebouças para lecionar na Universidade Federal da Bahia. A Bahia apresentava-se como uma oportunidade para a construção de um projeto de modernização cultural, com o apoio da SUDENE, através de Furtado. Neste contexto, Lina é convidada por Juracy Magalhães a dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado no conjunto arquitetônico do Solar Unhão, cujo projeto de restauro era da própria arquiteta. Além do museu, estavam previstos para funcionar no Unhão o Museu de Arte Popular, o Centro de Estudo e Trabalho Artesanal e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato. Lina concentrou parte das suas atividades no Nordeste, na pesquisa do pré-artisanato nordestino. O artesanato no Nordeste foi incentivado pelas ações da SUDENE através da ARTENE, uma sociedade mista, cuja função era promover o aumento da renda dos artesãos através da capacitação técnica, dentre outros objetivos. O presente trabalho revisita a experiência de Lina Bo Bardi e Celso Furtado na Bahia, marcando aspectos como as questões políticas, econômicas e culturais e a importância da SUDENE e da ARTENE. Foi possível identificar a importância das atividades de Celso Furtado e Lina Bo Bardi no Nordeste entre os anos de 1958 e 1964, para uma proposta de desenvolvimento brasileiro,

especialmente no que tange à industrialização e cultura, a partir das questões relativas ao artesanato, à formação de mão de obra e ao ensino de um desenho industrial ligado às bases culturais do país.

**Palavras-chave:** Celso Furtado; Lina Bo Bardi; ARTENE; Escola de Desenho Industrial e Artesanato.

## ABSTRACT

The industrialization took place in Brazil as a delayed event if compared to other countries that followed the industrial revolution. Here, this process happened based on the import substitution model, which was boosted by 1929 economic crisis. Juscelino Kubistchek and João Goulart hold Brazil's presidency in 1956, whose government launched the Goals Plan, which slogan was "fifty years in five". Besides the construction of Brasília, another project of great importance was the Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), an autarchy that aimed integrated actions implementation in order to enable social and economic transformations in the northeast territory. Ahead of SUDENE, founded in 1959, was the Paraíba economist Celso Furtado. At that time, the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi moves to Bahia invited by Diógenes Rebouças in order to teach at the Federal University of Bahia. Bahia presented an opportunity for the elaboration of a cultural modernization project, with SUDENE support, through Furtado. In that context, Lina is invited by Juracy Magalhães to manage Bahia Museum of Modern Art, located at the architectonic complex of Unhão Solar, whose restoration project was of her own. In addition to the museum, were expected to run on Unhão the Museum of Popular Art, Center for Craft Study and Work and the School of Industrial Design and Crafts. Lina focused part of her activities in Northeast researching the northeastern's pre-craft. Craft in Northeast was encouraged by SUDENE's actions through ARTENE, a joint enterprise whose goals were to promote the increasing income of the craftsmen with technical training among other targets. This study revisits Lina Bo Bardi and Celso Furtado's experience in Bahia, highlighting matters such as political, economic and cultural as well as the importance of SUDENE and ARTENE. It was possible to identify the importance of the activities of Celso Furtado and Lina Bo Bardi in the Northeast between 1958 and 1964, for a proposal of Brazilian development, especially in what concerns to the industrialization and culture, from the questions related to the craftsmanship, to

the formation of labor and the teaching of an industrial design linked to the cultural bases of the country.

**Keywords:** Celso Furtado; Lina Bo Bardi; ARTENE; School of Industrial Design and Crafts.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Lina em Milão, 1945.....	10
<b>Figura 2</b> - Lina Bo, Lavignia e Juracy Magalhães (ladeado pelos políticos Lomanto Júnior e Antônio Carlos Magalhães).....	13
<b>Figura 3</b> - Manchete sobre o Museu de Arte Popular. Jornal da Bahia, 11 de outubro de 1963. ....	15
<b>Figura 4</b> - Conjunto arquitetônico do Unhão antes e depois do restauro. ....	15
<b>Figura 5</b> – Diário de Pernambuco, 17 de fevereiro de 1959. ....	27
<b>Figura 6</b> - Entrevista de Furtado ao jornal Correio da Manhã em 13 de janeiro de 1959. ....	29
<b>Figura 7</b> – Reportagem sobre a ARTENE. ....	41
<b>Figura 8</b> - Mapa das cidades percorridas por Lina e anotações, sem escala e sem data. ....	44
<b>Figura 9</b> - Série de canecas feitas com latinhas de lubrificantes. Proveniência Feira de Santana, Bahia.....	44
<b>Figura 10</b> - Sincronia entre a obra de construção da Avenida e a restauração do Conjunto do Unhão.....	47
<b>Figura 11</b> - Vista da nova escada. Pilar central em pau d’arco e piso em ipê amarelo (1963). ....	48
<b>Figura 12</b> - A escada atada à estrutura existente sendo construída degrau a degrau...	49
<b>Figura 13</b> - Documentação de Arte Popular na Exposição Civilização Nordeste, no Museu de Arte Popular do Unhão. Os objetos eram apresentados em caixotes.....	52
<b>Figura 14</b> - Disposição das oficinas do CETA.....	67
<b>Figura 15</b> - Telegrama de pedido de demissão de Lina ao governador da Bahia Lomanto Junior em 12 de agosto de 1964. ....	70

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARTENE	Artesanato do Nordeste S/A
BNB	Banco do Nordeste
BNDE	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico
CEPAL	Comissão Econômica para a América Latina
CETA	Centro de Estudo e Trabalho Artesanal
CODENO	Conselho de Desenvolvimento do Nordeste
CVSF	Comissão do Vale do São Francisco
DNOCS	Departamento Nacional de Obras Contra as Secas
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
GTDN	Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAP	Museu de Arte Popular
MASP	Museu de Arte de São Paulo
PSD	Partido Social Democrático
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
SUDENE	Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
UDN	União Democrática Nacional

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
i. Marco teórico: industrialização brasileira e o modelo de substituição de importações.....	1
ii. Planos de desenvolvimento para o Nordeste no governo JK .....	5
iii. Lina Bo Bardi .....	8
iv. Hipótese.....	18
v. Questão de Pesquisa.....	18
vi. Objetivo.....	18
vii. Metodologia.....	18
<b>CAPÍTULO 1 – CELSO FURTADO, A SUDENE E A ARTENE</b> .....	<b>21</b>
1.1 O pensamento desenvolvimentista de Furtado.....	21
1.2 SUDENE .....	26
1.3 ARTENE.....	39
<b>CAPÍTULO 2 – LINA BO BARDI, O CETA E A ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E ARTESANATO</b> .....	<b>45</b>
2.1 O Museu de Arte Popular.....	45
2.1.1 Centro de Estudo e Trabalho Artesanal .....	52
2.2 Origens do ensino do desenho industrial no Brasil.....	55
2.2.1 Antecedentes: Bauhaus e Ulm.....	55
2.2.2 Primeira tentativa: O IAC de 1951 .....	59
2.2.1 A contemporânea ESDI .....	62
2.3 A Escola de Desenho Industrial e Artesanato .....	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>75</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>83</b>

# INTRODUÇÃO

## i. *Marco teórico: industrialização brasileira e o modelo de substituição de importações*

A industrialização brasileira teve seu início tardio, se comparado com o restante dos países que acompanharam a revolução industrial. A origem desse atraso se dá na época da colonização do país, quando Portugal assinou um acordo com a Inglaterra, o tratado de *Methuen*, em que, de certa forma, ficava proibido o desenvolvimento industrial em Portugal e em suas colônias, como mostra Ribeiro (1995, p. 379):

Um pacto de complementaridade econômica com a Inglaterra – Tratado de *Methuen* -, que assegurava taxas mínimas ao vinho do Porto e ao azeite português em troca do livre comércio das manufaturas inglesas, transferia quase todo o ouro para os banqueiros londrinos. O âmbito dessa transferência pode ser avaliado em documentação da época, que indica terem alcançado até 50 mil libras semanais os pagamentos portugueses em ouro pelas importações que o reino e o Brasil faziam aos industriais ingleses.

Este fato merece ser levado em consideração como importante fator histórico de retardamento do processo industrial brasileiro. O tratado não só trouxe efeitos negativos para o desenvolvimento industrial no país, mas também colaborou para adiar um processo de inserção de ícones e signos da cultura brasileira nos artefatos da cultura material local (MORAES, 2006).

No início do século XIX se deram as primeiras tentativas de promover a industrialização do Brasil, quando o governo português, forçado a transferir-se para sua colônia americana, tomou uma série de medidas a fim de tornar o Brasil o centro do império português. Pelo alvará de 1º de abril de 1808, o Príncipe Regente D. João revogava as barreiras do sistema colonial e pretendia inaugurar, no Brasil, a era industrial, com o objetivo de “multiplicar a riqueza nacional, promover o desenvolvimento demográfico e dar trabalho a um certo

elemento da população que não se acomodava à estrutura sócio-econômica vigente, estrutura que se definia, essencialmente pelo regime escravocrata” (LUZ, 2004, p.20).

Com o intuito de proteger algumas atividades industriais do país, foi criada em 1844 a tarifa Alves Branco, que tributou em 30% a maioria dos produtos importados. Contudo, o processo de industrialização revelava-se penoso, as dificuldades eram atribuídas à falta de capitais, à ausência de mão de obra capacitada, de máquinas e ao esmorecimento que de imediato sucedia aos entusiasmos iniciais (LUZ, 2004).

Em 1850 foi assinada a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico intercontinental de escravos, gerando consequências no campo do desenvolvimento industrial. Os capitais que antes eram aplicados na compra de escravos, passaram a ser aplicados no setor industrial e os imigrantes que vinham trabalhar como mão de obra nos cafezais, traziam consigo técnicas de produção manufaturada e constituíram um mercado consumidor indispensável ao crescimento industrial. De 1881 a 1889, a quantidade de estabelecimentos passou de 200 para 600, sendo que este primeiro surto industrial inaugurou o processo de substituição de importações no Brasil (LUZ, 2004; TELES FILHO, 2006).

São estes alguns dos fatos que antecipam o início da economia política brasileira. Este se deu na esteira do forte avanço da acumulação capitalista do Brasil, principalmente no pós-guerra, com o economista Celso Furtado. Em seu livro *Formação Econômica do Brasil*, procura reconstituir a longa trajetória da economia brasileira, da exploração colonial até o processo de industrialização baseado no modelo de substituição de importações, dando ênfase para a análise da economia cafeeira, cuja acumulação e demanda de manufaturados deu o ponta pé inicial na industrialização do país (MANTEGA, 1984).

O modelo de substituição de importações é um modelo de industrialização tardia vigente entre 1930 e 1960 aproximadamente, que caracteriza os países

latino-americanos. Esse modelo se origina do estrangulamento externo e caracteriza-se pela redução persistente do coeficiente de importações. À medida que a indústria se instala, que a sociedade se urbaniza e que a participação relativa da indústria no emprego e na renda aumenta, toda a estrutura da sociedade e da economia se modifica, surgem novas classes – principalmente a dos empresários industriais e dos trabalhadores urbanos (BRESSER PEREIRA, 1977).

O processo de industrialização por substituição de importações no Brasil, assim como nos outros países, foi impulsionado pela crise de 1929. Iniciou-se então o que poderia se chamar de segunda crise do café, durante a qual, segundo a visão de Celso Furtado à época, se desintegra definitivamente a ideologia de fundo colonial que identificava os interesses do país com os de seu comércio exterior (FURTADO, 1963).

Portanto, o início da industrialização por substituição de importações é fruto de uma crise externa, sendo que a dificuldade para o avanço deste processo residia no fato de que, ao passo que substituía, criava novas necessidades de importações qualitativamente distintas, o que terminava por exigir novas rodadas de substituições, em novos cenários, não necessariamente marcados pelas crises externas referidas (SANTOS JUNIOR, 2004).

Desta forma, o processo de industrialização em países subdesenvolvidos, como o Brasil, verificou-se em condições e com estímulos, segundo Furtado, consideravelmente distintos daqueles de seus precursores; primeiramente em vista da preexistência de um sistema capitalista mundial bem avançado quando da sua implantação e, em segundo lugar, devido ao seu caráter caudatário das atividades primário-exportadoras (pelo menos no início), que lhes indicaram as mercadorias a produzir, além de lhes proporcionar capitais e mercados (MANTEGA, 1984).

Dessa maneira, segundo Mantega (1984, p. 84) na visão de Furtado, a industrialização no Brasil aconteceu de acordo com as prescrições técnicas e

com toda a oferta de meios de produção que condiziam com outra realidade e outro estágio de desenvolvimento que não o brasileiro, o que, em suas fases mais adiantadas, tenderia a conduzir o país a uma má utilização de seus recursos econômicos. Neste sentido, em meados da década de 1960, Furtado afirma que a industrialização pelo modelo de substituição de importações paga baixos salários, emprega poucos trabalhadores e não é capaz, dessa maneira, de criar seu próprio mercado consumidor (MANTEGA, 1984).

Surge então, a tendência para a capacidade ociosa e a vigência de altos preços (para compensar a capacidade ociosa), acentuando a deficiência do mercado consumidor e reforçando a concentração de renda há muito existente no Brasil. Nesses termos, segundo Furtado, era esperado que o processo de industrialização brasileiro tendesse à estagnação tão logo lhe faltasse os impulsos dinâmicos externos, vale dizer, quando se completasse a substituição das importações (MANTEGA, 1984).

Este quadro, porém, não se materializa. Após 1964, esse panorama mudou quando o regime militar começou a oferecer maiores vantagens e garantias econômicas às multinacionais. Foi iniciada também uma política de crédito que priorizava o capital estrangeiro e oferecia incentivos às exportações de manufaturados, em benefício desse mesmo capital (LIMA, 2011).

Essa corrida ao desenvolvimento industrial idealizada pelo governo militar proporcionou um clima favorável ao investimento das empresas vindas dos países mais industrializados, que detinham os recursos tecnológicos e previam a expansão de suas empresas além de suas fronteiras. É perceptível, da década de 1960 em diante, o assentamento, de forma acentuada, de parques produtivos e de investimentos econômicos provenientes de diversas partes do mundo rico ocidental e do Japão (MORAES, 2006).

Dá-se, assim, durante o governo de Médici (1969 – 1973), o chamado “milagre econômico”, combinando grande crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. Nesta época houve grande crescimento do

investimento de capital estrangeiro, especialmente na indústria automobilística, que liderou o crescimento industrial com taxas anuais acima de 30%. Porém, houve uma desproporção entre o avanço econômico e o retardamento ou mesmo o abandono das políticas sociais pelo Estado. O “capitalismo selvagem” caracterizou aqueles anos e os seguintes com grandes projetos que não levavam em conta nem as populações locais, nem a natureza (FAUSTO, 1994).

Tem-se, assim, os principais contornos do processo de substituição de importações, até o fim da década de 1970, quando ocorreram os choques do petróleo, a crise do endividamento externo brasileiro e o aumento da taxa de juros nos Estados Unidos (SANTOS JÚNIOR, 2004).

A questão do desenvolvimento marca assim, o projeto moderno brasileiro. Materializa-se, outrossim, de diferentes formas no Período Democrático e na ditadura militar. Neste contexto, Celso Furtado revela-se personagem fundamental ao pregar a necessidade de se direcionar a sua economia para o próprio país, via ações do Estado, cuja intervenção na promoção da industrialização, infraestrutura, reforma agrária e na articulação dos agentes sociais é tida como indispensável à superação do subdesenvolvimento, e conseqüentemente à modernização (ALVES, 2015).

#### *ii. Planos de desenvolvimento para o Nordeste no governo JK*

No dia 31 de janeiro de 1956, dá-se a posse de Juscelino Kubistchek e João Goulart, trazendo consigo a responsabilidade de assumir o legado de Getúlio Vargas: o forte apelo popular da figura do ex-presidente e a implementação de um projeto desenvolvimentista. Durante o segundo mandato de Vargas (1951-1954), projetos de desenvolvimento como a criação do BNDES e da Petrobrás, investimentos públicos no Instituto Brasileiro do Café (IBC) e a continuidade das iniciativas de planejamento estatal já anteriormente vigentes, dentre outros, forneceram importantes subsídios para JK lançar e executar o Plano de Metas (FAUSTO, 1994).

Apesar das perenes tentativas de ameaça dos grupos de direita, o governo de JK caracteriza-se por atitudes políticas democráticas. Neste sentido, a política econômico-administrativa de Kubitschek pode ser vista como fator de reforço à polarização entre a aliança partidária PSD-PTB, que sustentava seu governo, e a UDN. (CARONE, 1985; BENEVIDES, 1979; PADILHA e CLARK, 2010).

Os anos de JK na presidência da República podem ser considerados de estabilidade política, em comparação com o governo de Vargas. Foram anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico e pela construção de Brasília (FAUSTO, 1994).

Embora a construção da capital do país seja a marca mais visível de seu governo, o Plano de Metas deve ser visto como o projeto mais importante de Kubitschek. Estava, dentre os objetivos do Plano, “acelerar o processo de acumulação aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos investimentos em atividades produtoras”<sup>1</sup>, propondo por fim, aumentar o nível de vida da população, por meio de mais oportunidades de emprego, em busca de um futuro melhor. Este ponto era enfatizado pelo presidente tanto em sua campanha quanto nos discursos ao longo do mandato (BENEVIDES, 1979).

Com o governo cada vez mais popular e o projeto de modernização do país em pleno andamento, a sociedade brasileira reconhece como válida a opção do Plano de Metas e acredita no slogan de “cinquenta anos em cinco” (CARONE, 1985).

O desemprego diminui, começam a aparecer novas indústrias e inicia-se o período de maior otimismo geral. O deslanche vai levar o governo à criação de outros objetivos econômicos, que se traduzem na formação de novos organismos como o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, a Sudene etc. (CARONE, 1985)

---

<sup>1</sup> J. KUBITSCHKEK – *Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento*, p. 39 in Benevides (1979, p. 210)

Uma das temáticas recorrentes na época era a questão das dificuldades sociais e de desenvolvimento que o Nordeste brasileiro enfrentava. Desse modo foi criado, ainda durante o governo de Juscelino Kubistchek, o Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN), entidade diretamente ligada à Presidência da República e, como seu subproduto, a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), paralela ao “inútil e corrompido” Departamento Nacional de Obras contra as Secas (DNOCS). Responsável pela elaboração de um plano em favor da região Nordeste, o GTDN realizou um levantamento detalhado das questões regionais, estudo que foi apresentado ao presidente em julho de 1959 (TEIXEIRA, 2014; CADERNOS, 2000b; FAUSTO, 1994).

A criação do GTDN se deu pelo fato de que, pela percepção à época, ao passo que o Centro-Sul registrava um crescimento industrial ascendente e uma economia em expansão, o Nordeste se mantinha entregue às oligarquias que se beneficiavam da situação precária da região, explorando a chamada “indústria da seca” para conseguir incentivos fiscais, verbas, perdão de dívidas e concessões fiscais, valendo-se da fome, da miséria, da mortalidade infantil e do desemprego, causados pelas duas grandes secas do período em questão – 1952 e 1958 –, também responsáveis pelas acentuadas quedas nos padrões socioeconômicos de comunidades inteiras (CADERNOS, 2000b).

Deste modo, o Nordeste atraiu a atenção nacional não só pelos efeitos devastadores das secas cíclicas, que eram para muitos o seu problema mais grave, mas também pela criação de uma instituição federal que surgia com o propósito de dar suporte ao desenvolvimento socioeconômico local. Com isso, a região estava definitivamente inserida na política dos “cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo”. Em meio a discussões acaloradas entre defensores e opositores de uma política regional, o Governo Federal instituía, através da Lei nº 3.692 de 15 de dezembro de 1959, a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), sendo nomeado para o cargo de superintendente, o economista paraibano Celso Furtado (CADERNOS, 2000a).

As diretrizes da SUDENE visavam a implantação de ações integradas que pudessem viabilizar transformações sociais e econômicas no território nordestino. O então governador da Bahia, Juracy Magalhães, apoiava as ações da SUDENE e também apoiava pública e politicamente as ações de Furtado (ROSSETTI, 2002).

É importante notar a simultaneidade entre o lançamento da Operação Nordeste em 1959, ainda no governo de Kubitschek, e a presença de Lina Bo Bardi em Salvador, sob os auspícios, do mesmo Juracy Magalhães. A Operação Nordeste estava sob a direção de Furtado, que já havia trabalhado para a CEPAL, onde concebe as ideias que materializa na SUDENE, em cujas iniciativas aplica sua abordagem estruturalista do planejamento econômico (ANELLI, 2014).

### iii. *Lina Bo Bardi*

“Apenas” pelos cartões postais que criou e projetou, principalmente em duas grandes cidades brasileiras – São Paulo e Salvador, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914 – 1992) já faria parte da história da arquitetura brasileira. Só para citar alguns exemplos, na capital paulista, são seus os projetos da Casa de Vidro, hoje sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (1951) do Museu de Arte de São Paulo (MASP) (1957), do SESC - Fábrica da Pompeia (1977) e do Teatro Oficina (1984). Na Bahia concebeu o Museu de Arte Moderna, instalado provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves (1959), transferido para o Solar do Unhão em 1963, o Museu de Arte Popular no Solar do Unhão (1959), as intervenções urbanísticas e arquitetônicas da Ladeira da Misericórdia (1987), a Fundação Gregório de Matos (1988) e a Casa do Benin (1989). Mais de duas décadas depois de sua morte, suas obras continuam a permear o imaginário popular por sua importância e singularidade (FERRAZ, 2008; GONÇALO JUNIOR, 2009).

Achillina Di Enrico Bo, nascida em Prati di Castello, Roma, aos 5 de dezembro de 1914, ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, sob a direção dos professores Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, logo após

cursar o Liceu Artístico. Apresenta, em 1939, sua *Tesi di Laurea*, a “Maternidade para mães solteiras”. Em 1940, Lina muda-se para Milão, cidade italiana que na época configurava um polo cultural vanguardista, onde inaugura, junto com o arquiteto Carlo Pagani, o escritório de arquitetura e design *Studio della Via Gesù 12*; junta-se *alla resistenza* e participa da criação do jovem grupo de arquitetos reunidos no *Movimento di Studi per l’Architettura*. (FERRAZ, 2008; ORTEGA, 2008; PEREIRA, 2007; TANNURI, 2008).

Lina desenvolvia trabalhos como ilustradora e escritora de artigos críticos em revistas e jornais milaneses importantes, como *Tempo*, *Cordelia*, *Grazia*, *Beleza*, *Vetrina*, *L’Illustrazione Italiana* e *LoStile*. Em 13 de agosto de 1943, Lina perde seu escritório em um bombardeio, e no ápice do Fascismo, Bo e Pagani foram convidados por Mazzocchi a se tornarem vice-diretores da Revista *Domus*, organizando seus números durante a ocupação alemã até 1945, quando da sua suspensão ordenada pela ditadura fascista (FERRAZ, 2008; TANNURI, 2008; ANELLI, 2010).

É difícil identificar a contribuição específica de Lina Bo na direção da revista. Seus poucos artigos foram um estudo de organização de interiores e uma ironia à proposta de um engenheiro italiano de construção de cidades subterrâneas. No entanto, não há dúvidas que durante a direção de Bo e Pagani, *Domus* se torna um importante instrumento de preparação dos temas que dominaram o debate arquitetônico do segundo pós-guerra (ANELLI, 2010, p. 95).

Ferraz (2008) registra que a última atividade de Lina Bo na Itália foi o trabalho desenvolvido pela arquiteta na seção de arquitetura do jornal *Milano Sera*, em que realizava viagens para documentar a situação das áreas destruídas pela Guerra em toda a Itália (Figura 1).

Figura 1 – Lina em Milão, 1945.



Milão, maio, 1945. “Baia del Re”, bairro popular construído durante o fascismo, poucos dias após o fim da guerra. Fonte: Ferraz (2008).

As ideias com as quais a arquiteta entrou em contato nesta época serviram para guiar praticamente toda sua trajetória profissional, despontando especialmente em sua atuação na Bahia no final dos anos 1950 e inícios dos anos 1960.

Em 1946, Lina conhece Pietro Maria Bardi, jornalista, promotor das artes e galerista, e em outubro do mesmo ano, recém-casados, viajam para o Rio de Janeiro em lua-de-mel, a bordo do navio Almirante Jaceguay. Essa viagem tinha também como propósito realizar, no moderníssimo prédio do Ministério da Educação e Saúde, uma mostra comercial de obras da pintura italiana dos séculos XII a XVII, pertencente ao acervo dos Bardi (ORTEGA, 2008; MORAIS, 1994). Lina descreve, em seu Curriculum Literário, sua chegada ao Brasil como algo deslumbrante, uma descrição romântica de quem vinha de um país destruído pela guerra, chegando a um país sem ruínas, um “país inimaginável, onde tudo era possível” (FERRAZ, 2008, p. 12).

Contudo, é importante notar que a bagagem trazida por Lina da Itália, suas experiências, interesses e referências intelectuais, tende a ser sobreposta pelos relatos otimistas do seu Curriculum Literário acima citado, em que contrapõe o deslumbre e a felicidade de sua chegada, o entusiasmo natural de um recomeço, a reminiscências da guerra e suas ruínas (ALVES, 2015).

Lina Bo Bardi chegou ao país em um momento positivo, quando estavam em desenvolvimento os projetos de “Brasil Moderno”, e é evidente o entusiasmo frente a um país “jovem”, a ser construído, em que a arquitetura se constituía em instrumento de domínio da natureza e de abrigo do ser humano (ALVES, 2003; AZEVEDO, 1995).

Contudo, sobre esse entusiasmo frente a um “país a ser construído” é esclarecido por Alves (2015, grifo nosso):

Não se trata, portanto, apenas do evidente entusiasmo frente a um país “jovem”, em que a arquitetura (moderna) constitui instrumento livre dos preconceitos sedimentados no Velho Mundo; trata-se também de um **moderno criticamente informado**, tanto de seus instrumentos e significados, quanto de seus limites e possibilidades, agora, no que concerne à construção de uma nação moderna.

Frente a esta realidade brasileira, a postura de Lina Bo não será a de oferecer ao Brasil mais um *projeto civilizatório*, mas caracteriza-se pela busca de elementos que sejam capazes de comprovar a existência de um princípio legitimador de uma civilização (PEREIRA, 2007). Este caráter civilizatório é exatamente o que torna a experiência de Lina em diferentes lugares, uma experiência única.

Em sua dissertação sobre a trajetória de Lina Bo Bardi no Brasil, Mirandulina Azevedo (1995) estabelece três momentos distintos da atuação da arquiteta no país. O primeiro momento é chamado de “O Projeto do Brasil Moderno” (1947-1957), o segundo momento é “A Memória do Brasil Arcaico” (1958-1964) e o terceiro e último momento é chamado de “A Invenção da Memória Brasileira”

(1976-1992). Azevedo (1995) propõe essas divisões em um momento em que não haviam muitas pesquisas sobre o trabalho de Lina, de modo que a divisão da produção da arquiteta em fases distintas, tende a limitar a percepção da trajetória de Lina enquanto produto de um olhar peculiar, formado e amadurecido em sua experiência profissional e política vivenciada na Itália, que adquire significado fundamental em sua obra (ALVES, 2003).

Considera-se aqui que logo, a produção da arquiteta na segunda metade da década de 1950, antes da sua viagem à Bahia, constitui-se antes enquanto continuidade e mudança de rumos de uma pesquisa precedente, cujo desenvolvimento sugere novos caminhos para a arquitetura, do que em adesão a um projeto de modernização local (ALVES, 2003). Uma pesquisa maior que encontra, por sua vez, desdobramentos em sua atuação na Bahia.

A arquiteta mergulhou na cultura brasileira, entre sua chegada ao Brasil em 1946 e seu trabalho em Salvador a partir de 1958, lendo as obras dos mais importantes pensadores que tentaram explicar o Brasil depois de 1930. Apesar da presença, muitas vezes enfatizada, de Antonio Gramsci no trabalho de Lina, a relação com o pensamento de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, dentre outros intelectuais da “geração de 30”, é igualmente evidente e revela que seu conhecimento do país que escolheu para viver foi estabelecido pela experiência prática e teórica (ANELLI, 2014).

O período de 1958 a 1964 corresponde ao recorte temporal que se caracteriza como objeto desta pesquisa, à primeira passagem de Lina Bo Bardi pela Bahia, à descoberta do *pré-artesanato* nordestino, à criação de instituições culturais e à proposta de ensino de design, tudo isso em moldes extremamente inovadores.

Não é fácil interpretar o período em que Lina passou em Salvador. A Bahia tinha sido a primeira capital da Colônia, e floresceu economicamente devido à sua proximidade geográfica com Portugal e por ter um porto bem equipado; contudo, depois do deslocamento do centro econômico da colônia para as Minas Gerais, a independência do Brasil e a economia cafeeira avançando pela

vale do Paraíba, no sudeste do país, começou no Nordeste uma profunda fase de decadência. Com a descoberta do petróleo em 1939 e a criação da Petrobrás em 1953, cresceram as chances da região retomar um papel econômico importante, sendo que a fundação da Universidade Federal da Bahia, entre outras iniciativas deste processo, constituem o chão da mudança de Lina para Salvador e lhe dá um significado especial (ANELLI, 2014).

Neste momento, o país vivia uma – apenas aparente – polarização entre sudeste-moderno e nordeste-arcaico. Após o primeiro contato com o Sudeste, chamado de “Brasil Moderno”, Lina dirige-se pela primeira vez para a Bahia atendendo a um convite de Diógenes Rebouças, para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. A convite do governador Juracy Magalhães, opositor do governo JK, criou o MAM-BA e permitiu a extensão do espaço disponível para as atividades artísticas e culturais programadas pela universidade (AZEVEDO, 1995; RISÉRIO, 1995; ANELLI, 2014).

Figura 2 - Lina Bo, Lavignia e Juracy Magalhães (ladeado pelos políticos Lomanto Júnior e Antônio Carlos Magalhães).



Foto Arquivo Lina Bo Bardí. Fonte: Risério (1995).

Durante este período na Bahia, Lina escreveu no jornal Diário de Notícias, dirigido por Odorico Tavares, pertencente à rede Diários Associados de Chateaubriand. Tal instituição foi tão poderosa, que a fundação do MAM-BA foi atribuída a Tavares, visto que este desejava um museu aos moldes do MASP, mas mantido pelo Governo Federal (ANELLI, 2014).

Na Bahia, Lina participou de vários projetos, como a experiência do restauro do Solar do Unhão, a montagem do Museu de Arte Popular, em que a maior ambição era o levantamento do pré-artesanato nordestino, como recorrentemente referido pela arquiteta.

O Museu de Arte Moderna da Bahia teve suas instalações provisórias no foyer do incendiado Teatro Castro Alves. Diante da intenção de recuperar o edifício desativado, devolvendo a ele suas condições para a utilização como espaço para espetáculos, surgiu a necessidade de estabelecer uma sede definitiva para o MAM-BA (PEREIRA, 2007).

Neste contexto surge o Unhão, considerado inicialmente para abrigar o Museu de Arte Popular (Fig. 02) e também como uma possibilidade para a instalação provisória do Museu de Arte Moderna, pois com a proximidade do fim do governo de Juracy Magalhães, a ausência do apoio do novo governo acarretaria imediatamente no corte dos recursos para a construção de uma nova e definitiva sede para o MAM-BA, conforme desejava Lina (PEREIRA, 2007).

Figura 3 - Manchete sobre o Museu de Arte Popular. Jornal da Bahia, 11 de outubro de 1963.



Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Neste conjunto arquitetônico colonial, a arquiteta concretizou uma forma de restauro até então inédita no Brasil. Lina estabelece uma forma de valorização do patrimônio arquitetônico próxima à valorização atribuída à cultura ligada às bases populares do país. No Solar do Unhão haviam se acumulados estratos de tempo de diversos séculos, dos quais Lina deu maior atenção àquele correspondente a uma "arqueologia industrial" (Fig. 03) (PEREIRA, 2007; AZEVEDO, 1995).

Figura 4 - Conjunto arquitetônico do Unhão antes e depois do restauro.



Fonte: Ferraz (2008).

No período em que esteve na Bahia, Lina dedicou grande parte da sua atuação para criar no Nordeste um Centro de Estudo e Trabalho Artesanal (CETA), e a partir deste, se empenharia na realização da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato*, planejada para funcionar no Solar do Unhão. (ROSSETTI, 2002).

Por tudo isso, percebe-se que a preocupação de Lina com a conformação de um desenho industrial ligado às bases culturais do país não é algo que surgiu como fruto de sua experiência na Bahia, mas sim um pensamento de longa data pautado em sua vivência e formação profissional e política, desde o contato com o Movimento pela Valorização do Artesanato na Itália, passando pelo IAC, chegando ao Nordeste.

A intenção de um projeto de escola que se concretize não apenas ligado às questões artísticas ou estéticas, mas principalmente preocupado com um plano econômico regional e de desenvolvimento social, encontra paralelos na SUDENE, umas das entidades em que foram buscados convênios (PEREIRA, 2007).

Seu trabalho na Bahia, envolvido por uma militância política ampla e não partidária, assim como em toda a sua trajetória, encontrou seu fim no golpe civil-militar de 1964, culminando conseqüentemente no retorno da arquiteta para São Paulo (PEREIRA, 2007).

Até 1964, a produção de Lina Bo Bardi consubstanciava um caminho para a modernização da nação, integrando um movimento cultural que estabelecia uma convergência, pelo menos parcial, com a ampla mobilização em favor das reformas de base – um movimento em favor de reformas do capitalismo brasileiro, de forma a adequá-lo à realidade local. Com o fim do jogo político vigente na República Populista e do debate em torno do projeto de desenvolvimento nacional após 1964, tal produção passa à condição de alternativa vencida (ALVES, 2003). Sobre os efeitos do regime militar nos posicionamentos de Lina, Alves diz que:

Os desdobramentos que o regime militar provoca nos posicionamentos conceituais de Lina possuem duas principais dimensões, referentes à avaliação do fim do projeto de modernização do qual participa, em face do modelo efetivamente implantado pelos militares, e da avaliação da própria arquitetura moderna, tanto em termos globais como no que tange a países como o Brasil. (ALVES, 2003, p. 195)

Lina enfrenta esta questão transformando o seu projeto explicitamente em instrumento de resistência cultural, não perde a esperança na experiência moderna, nem rejeita a indústria em si, nem aposta na falência do desenho ou defende o que fica à margem do sistema (ALVES, 2015).

Após o golpe de 1964, Lina desenvolve inúmeras atividades, dentre elas a montagem das exposições “A Mão do Povo Brasileiro” (1969), “Repassos” (1975), “Design no Brasil: História e Realidade” (1982) e “Mil Brinquedos Para a Criança Brasileira” (1982), o projeto da Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976/1982), do SESC – Fábrica da Pompéia (1977), do Teatro Oficina (1984), do Teatro Polytheama (1986), além da Recuperação do Centro Histórico da Bahia (1986), da Casa do Benin na Bahia (1987) e da Fundação Pierre Verger (1989).

Nestes projetos, ao reintroduzir na sociedade determinados elementos da cultura que o processo de modernização brasileiro relegam ao esquecimento, Lina pôde dessa forma ressignificá-los. Essa maneira particular de Lina operar esses elementos pode ser exemplificada, dentre outros inúmeros trabalhos, em alguns detalhes do prédio do SESC-Pompeia, como o guarda copo *Flor de Mandacaru* e o espelho d’água *Rio São Francisco*.

Lina Bo Bardi manteve intensa produção cultural até sua morte, aos 20 de março de 1992.

#### iv. *HIPÓTESE*

Partimos da hipótese de que a crítica do modelo de industrialização e modernização brasileira do início da década de 1960 encontra rebatimentos no campo do design e planejamento brasileiro, em especial na experiência de Lina Bo Bardi e Celso Furtado na Bahia, em que formulam propostas em resposta às questões então colocadas sobre o desenvolvimento econômico e social brasileiro.

#### v. *QUESTÃO DE PESQUISA*

Qual é o conteúdo dessa proposta alternativa de industrialização e design brasileiro formulada por Celso Furtado na SUDENE e Lina Bo Bardi na Bahia?

#### vi. *OBJETIVO*

O objetivo desta pesquisa é analisar o trabalho do economista Celso Furtado e da arquiteta Lina Bo Bardi no Nordeste entre os anos de 1958 a 1964, especialmente nos campos do planejamento e da cultura, aferindo sua importância para uma proposta de desenvolvimento que inclui aspectos relativos ao artesanato, à formação de mão de obra e ao ensino do desenho industrial ligado às bases culturais do país.

#### vii. *METODOLOGIA*

Para este trabalho, foi escolhida a pesquisa histórica, pois este se situa no campo da interpretação de fatos históricos, por meio da pesquisa de fontes documentais e revisão da bibliografia.

Sobre este método, Isaac e Michael (1975, p. 17), afirmam que “A pesquisa histórica consiste em coletar, avaliar, verificar e sintetizar evidências para estabelecer fatos e obter conclusões em relação a uma hipótese [...] e contribuir para a solução dos problemas atuais.”

A escolha desse método se dá em função de que este consiste em investigar acontecimentos do passado, para então verificar a influência na sociedade hoje; informação corroborada por Groat e Wang (2000), que dizem que a pesquisa histórica investiga eventos passados utilizando a estratégia narrativa sobre fenômenos sócio-físicos com diferentes contextos, explicando também os fenômenos de maneira holística.

Neste método o foco da pesquisa pode ser voltado a um indivíduo, grupo, ideia, movimento ou instituição, mas, nenhum destes elementos pode ser considerado isoladamente. Não é possível que se investigue, por exemplo, um homem sem que se leve em conta os acontecimentos ocorridos em um espaço determinado de tempo: “a história só tem significado dentro de um contexto” (GLESSER, 2003, p. 50). Como em outras pesquisas, os investigadores que optam pelo método histórico devem buscar a consistência de suas análises com as informações disponíveis – muitas vezes as informações disponíveis são apenas partes dos dados existentes –; para isso, devem selecionar uma amostra representativa do universo a ser pesquisado (GLESSER, 2003).

Para Richardson (1985) a pesquisa histórica se utiliza do mesmo processo de amostragem das demais pesquisas, obedecendo também os mesmos critérios: universo (informações existentes originalmente), população (informações atuais) e elementos (dados conhecidos em determinado tempo). A partir disto é preciso observar as mudanças do universo em relação ao significado de determinados conceitos que mudam com o tempo e possuem diferentes interpretações. Sobre o método histórico Glessler (2003, p. 50) expõe:

Ao contrário das opiniões populares, a pesquisa histórica segue rigorosa e sistematicamente o processo científico de investigação, visando eliminar aspectos parciais e tendenciosos. Tem a preocupação de compreender o passado e daí retirar princípios gerais que orientem os homens no momento e no futuro. Pesquisa histórica não é apenas constituída de fatos. Estes são importantes como matéria-prima da investigação, mas devem ser interpretados, sintetizados, para o

pesquisador determinar as tendências e generalizações. A pesquisa histórica, como outras, não alcança resultados definitivos, mas sim, provisórios, visto que estão sujeitos a mudanças.

Nesta pesquisa foram adotadas técnicas comuns ao método histórico: a coleta de dados, a análise documental e a análise bibliográfica, como forma de compreender o que aconteceu no decurso do tempo, correlacionando esses acontecimentos, numa sequência significativa, dentro dos limites dos materiais disponíveis e da capacidade de compreensão do pesquisador.

O primeiro passo da pesquisa foi o levantamento da bibliografia, para que fosse feita uma leitura analítica das fontes encontradas (livros, artigos de periódicos, de eventos, teses, dissertações e outras fontes relevantes) e estruturar os pontos principais a serem levantados de forma mais aprofundada no decorrer da pesquisa.

Após a conclusão da etapa de revisão da literatura, iniciou-se a segunda etapa do projeto, a busca de fontes documentais, que foram de extrema importância, para que fosse feita, em conjunto com a literatura encontrada, uma revisão crítica acerca do assunto, a fim de comprovar a hipótese apresentada.

As principais fontes de pesquisa foram o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, localizado na cidade de São Paulo, os arquivos Museu de Arte Moderna da Bahia, cedidos pelo Professor Eduardo Rossetti, o acervo digital do Centro Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, a Hemeroteca Digital Brasileira e o acervo digital da SUDENE, acervos em que foram consultados documentos (cartas, artigos, panfletos) sobre a atuação de Lina Bo Bardi e Furtado no Nordeste, em especial os que enfatizam suas percepções e opiniões sobre o processo de modernização nordestina e brasileira.

# CAPÍTULO 1

## CELSO FURTADO, A SUDENE E A ARTENE

Partindo do quadro teórico apresentado na introdução, este capítulo busca destrinchar a produção e o papel de Celso Furtado nos planos para o desenvolvimento do Nordeste entre o final da década de 1950 e início de 1960, revisitando em especial as experiências da SUDENE e da ARTENE.

### 1.1 *O pensamento desenvolvimentista de Furtado*

Um dos mais importantes e influentes intelectuais contemporâneos, Celso Furtado foi autor de dezenas de livros, ensaios e teses e contribuiu de forma significativa para a interpretação das barreiras ao desenvolvimento no Brasil e na América Latina. Furtado se destacou como um dos primeiros autores do pós-guerra a tratar a realidade da América Latina a partir de suas especificidades socioeconômicas (BARRETO, 2009).

Celso Monteiro Furtado nasceu na cidade de Pombal, no sertão paraibano, aos 26 de julho de 1920, filho de Maria Alice Monteiro Furtado e Maurício de Medeiros Furtado. Chega ao Rio de Janeiro em 1939, onde ingressa na Faculdade Nacional de Direito, após cursar seus estudos secundários no Liceu Paraibano e no Ginásio Pernambucano de Recife. Em 1944 conclui o curso de bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais e é convocado para servir a Força Expedicionária Brasileira, servindo na Itália (SUDENE, [201-?]).

O interesse de Furtado pela economia brasileira começa cedo, pelo menos desde a sua tese de doutorado, defendida em 1948 na Universidade de Paris, sobre o ciclo da cana-de-açúcar. Em *L'Économie Coloniale Brésilienne*, o tema desenvolvido por Furtado seria o ponto de partida para o estudo que dez anos mais tarde desembocaria na Formação Econômica do Brasil (MANTEGA, 1989).

Retornando ao Brasil, juntou-se ao quadro de economistas da Fundação Getúlio Vargas e retomou os trabalhos no Departamento Administrativo do Serviço Público. Em 1949, Furtado mudou-se para Santiago, no Chile, para integrar a recém-criada Comissão Econômica para a América Latina – CEPAL, órgão das Nações Unidas que se transformou na única escola de pensamento econômico surgida no Terceiro Mundo (BARRETO, 2009; SUDENE, [201-?]).

O principal responsável pela projeção das ideias e cérebro da CEPAL foi Raul Prebisch, argentino que criou em 1935, aos 34 anos, o Banco Central de seu país, onde permaneceu até 1943, quando brigara com Perón. Ao ingressar na CEPAL, em 1949, Prebisch elaborou um trabalho que assinalaria um ponto de inflexão na trajetória teórica da América Latina (MANTEGA, 1989).

De fato, *El Desarrollo Económico de América Latina y Algunos de sus Principales Problemas* era, ao mesmo tempo, um manifesto pró-industrialização e emancipação da América Latina e primeiro libelo de uma nova doutrina intervencionista e antiliberal, que desafiava o status quo e as teses consagradas sobre o comércio internacional e demais relações entre países pobres e ricos (MANTEGA, 1989, p. 31).

De acordo com Mantega (1989), Prebisch contradizia a imagem de harmonia e cooperação mundial sugerida pelos intérpretes neoclássicos da Teoria das Vantagens Comparativas, ao cunhar a relação centro-periferia. A Teoria poderia ser validada, para Prebisch, para qualificar as relações entre países com o mesmo grau de desenvolvimento e mesma capacidade competitiva, contudo só traria desvantagem aos países subdesenvolvidos.

Prebisch não só verificava a inexorável deterioração dos termos de intercâmbio de periferia, confirmada pelas pesquisas da CEPAL, como sugeria a única saída para reverter essa situação: a industrialização capitaneada e orientada pelo Estado. A industrialização permitiria não apenas a retenção dos frutos do progresso técnico, como também o aumento da produtividade e o nível de renda, com benefícios para toda a população (MANTEGA, 1989, p. 31).

Neste contexto é que as primeiras considerações de Furtado sobre a história econômica brasileira aparecem num artigo publicado na Revista Brasileira de Economia da FGV, em 1949, com o título "Características gerais da economia brasileira". Neste texto já constavam algumas ideias mestras da posterior análise da economia, como a de "deslocamento do centro dinâmico" e a de "concentração de renda nas fases de prosperidade e socialização das perdas nas fases de depressão" (BIELSCHOWSKY, 1989; SUDENE, [201-?]).

De acordo com Furtado, em seu livro *A Fantasia Organizada* (1985), foi graças à publicação deste texto de Prebisch que o debate em torno das ideias da CEPAL ganhou amplidão e precisão no Brasil, enquanto nos outros países esse debate era alimentado de informações fragmentárias, tendo sido o texto original em espanhol e a tradução inglesa, publicados pelas Nações Unidas em Nova Iorque (FURTADO, 2014).

Tratava-se de uma teoria pragmática, diretamente voltada para a ação e umbilicalmente vinculada ao momento histórico por que passava o Brasil e os principais países da América Latina no pós-guerra. Se o objetivo era implementar o desenvolvimento por meio da industrialização, cabia, no plano teórico, explicar as raízes da industrialização brasileira e descobrir os meios de impulsioná-la (MANTEGA, 1989, p. 32).

Celso Furtado constitui, em *Formação Econômica do Brasil* (1959), um marco para o pensamento econômico brasileiro, e desde o início, este pensamento estava fortemente marcado pela intensa discussão política que fermentava no Brasil ao longo dos anos 1950. Nesta época, em que se dava a consolidação do novo Brasil urbano-industrial, o confronto entre os velhos interesses agroexportadores e os novos segmentos sociais vinculados à acumulação industrial era acentuado (MANTEGA, 1984).

A atualidade do pensamento de Furtado compreende a convicção de que o estabelecimento de sociedades mais justas está vinculado a atuações políticas conscientes, ou seja, um crescimento que contemple a melhoria na qualidade de

vida das pessoas. Para que isso acontecesse, seria necessário uma modificação do modelo de desenvolvimento que se buscava implementar, com o objetivo de superar a condição de dependência característica do subdesenvolvimento (LINS e MARIN, 2014).

No livro *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*, de 1961, Furtado lança as bases do Modelo de Substituição de Importações, traçando as diferenças entre a dinâmica das economias desenvolvidas e subdesenvolvidas, onde são fornecidas importantes pistas do seu projeto desenvolvimentista (MANTEGA, 1985).

[...] o subdesenvolvimento não constitui uma etapa necessária do processo de formação das economias capitalistas modernas. É, em si, um processo particular, resultante da penetração de emprêsas capitalistas modernas em estruturas arcaicas (FURTADO, 1963, p. 191).

O ponto de partida do projeto de desenvolvimento nacional de Furtado se configura na própria definição de “desenvolvimento” do economista, visto que para ele a amplitude do termo tem uma diretiva global – econômico, político, social e cultural (VERIANO e MOURÃO, 2011).

Na construção desse projeto de desenvolvimento nacional, mesmo se utilizando da gramática da ciência econômica, Furtado transita disciplinarmente por várias áreas do conhecimento, tratando de teoria econômica – sobre a qual tem um domínio elevadíssimo –, investindo em história, política e sociologia, numa bela amarração em busca de um caminho de desenvolvimento econômico, social e cultural. Assim, desaguando num projeto de nação independente e autônomo, que pretende aferir equidade econômica e social, através da formulação e implementação de um programa de desenvolvimento econômico que perpassa o entendimento entre as classes sociais (VERIANO e MOURÃO, 2011).

Na obra de Furtado, constituindo um dos pilares do desenvolvimento nacional, tem-se o desenvolvimento industrial como caminho para o desenvolvimento econômico e social. A questão do desenvolvimento industrial pode ser vista nos

planos para o Nordeste, visto que para o economista, a industrialização da região seria um ponto chave na luta contra o subdesenvolvimento, pois a criação de indústrias iria romper a relação de exploração que se criou entre o Centro-Sul e o Nordeste brasileiro, além de gerar renda para milhares de pessoas nos centros urbanos da região nordestina (BARBOSA, 2010).

Contudo, como visto na introdução deste trabalho, segundo Mantega (1985, p. 84) na visão de Furtado o problema central das economias subdesenvolvidas era que, ao adotar tecnologias poupadoras de mão de obra e de alta densidade de capital, em antagonismo com o baixo nível de acumulação de capital e com a abundância de mão de obra, a indústria empregaria poucos trabalhadores, pagaria baixos salários e não seria capaz de criar o seu próprio mercado consumidor, o que conseqüentemente, levaria a uma estagnação da economia brasileira.

Em Um Projeto para o Brasil, de 1968, Furtado dá diretrizes para combater essa estagnação proveniente da industrialização no subdesenvolvimento:

Trata-se, em outras palavras, de utilizar técnicas que empreguem mais trabalhadores, paguem mais salários e ampliem o mercado consumidor [...] Furtado sugere a transformação da estrutura agrária de modo a elevar sua produtividade, melhorar o aproveitamento das terras e proporcionar a melhoria do nível de vida do terço inferior da população rural que vive na miséria [...] Para pôr em prática essas mudanças [...] Furtado prescreve a fórmula cepalina que ele ajudara a forjar, ou seja, a intervenção do Estado orientador, regulador e, sobretudo, planejador da economia, representando os interesses da maioria da população (MANTEGA, 1985, p. 85-86).

O projeto nacional proposto por Furtado tem aspiração social-democrata, aspirando a justiça social e a melhora da qualidade de vida da população através de reformas livremente consentidas pela sociedade dentro de um regime democrático, onde deve haver igualdade e justiça, não só perante a lei, mas em termos socioculturais e econômicos (VERIANO e MOURÃO, 2011).

A maneira como o economista enxergava a questão do desenvolvimento reflete a importância que ele atribuía aos aspectos econômicos e políticos que caracterizam a situação de um determinado país.

É por esse fato que ele questiona a noção de que o subdesenvolvimento é apenas uma etapa que precede o desenvolvimento, destacando, ao invés disso, o processo político que levou à constituição de economias híbridas que estão sujeitas à exploração decorrente da relação entre centro e periferia. O conceito de modernização, por sua vez, torna-se irrelevante no pensamento de Furtado, visto que aquele é insensível às estruturas econômicas e aos processos políticos que condicionam o desenvolvimento (BARBOSA, 2010, p. 79).

Da mesma forma que Celso Furtado, Lina Bo Bardi dirigia suas reflexões diretamente para uma concepção de alternativa imediata para o desenvolvimento nacional, sendo os problemas levantados pelo economista, como a especificidade da formação histórica do capitalismo brasileiro e a inadequação das técnicas e meios de produção transplantados dos países desenvolvidos, alvo das preocupações da arquiteta (ALVES, 2003).

## 1.2 SUDENE

Em 1958, Juscelino Kubitschek viu-se às voltas com os efeitos dramáticos de uma grande seca, que agravou a crise econômica nordestina e a tensão social, além de colocar em xeque a política federal para a região. Apesar de o Nordeste contar com o apoio do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), da Comissão do Vale do São Francisco (CVSF), do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e dispor de razoável infraestrutura, açudes e barragens, o governo federal teve que lançar mão de uma política de obras públicas de emergência para enviar verbas de socorro, alimentos, remédios e instrumentos de trabalho, além de criar mais de 500 mil empregos. Neste mesmo ano, Celso Furtado assumiu uma das diretorias do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE), depois de renunciar a seu cargo na

CEPAL, passando a atuar no Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) (VIEIRA, 2004).

Diante deste quadro, a Operação Nordeste, Meta 31 para JK, foi lançada no dia 17 de fevereiro de 1959, no Palácio do Catete, bem como foi apresentada a proposta da criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, que iria ser enviada ao Congresso Nacional. A reunião contou com a presença de parlamentares, ministros, governadores do Nordeste, dom Helder Câmara, o então Presidente da República Juscelino Kubitschek e Celso Furtado. A Operação, que vinha como uma nova política que o governo implantaria no Nordeste, chegava tarde, mas demonstrava que o governo tinha enfim um plano para a região, que era tratado até então como o filho enjeitado, se comparado com a acelerada construção de Brasília e o boom industrial do Centro-Sul (FURTADO, 2009).

Figura 5 – Diário de Pernambuco, 17 de fevereiro de 1959.



Manchete do Diário de Pernambuco, de 17 de fevereiro de 1959 sobre a Operação Nordeste e o envio da proposta da SUDENE ao Congresso. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

Junto com a Operação Nordeste foi criado o Conselho de Desenvolvimento do Nordeste (Codeno), que tempos depois deu origem à Superintendência de

Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), instituída pela lei 3692 de 15 de dezembro de 1959. Sua direção ficou a cargo de Celso Furtado, entre 1959 e 1964, exceto o período em que ocupou o Ministério Extraordinário do Planejamento (1962-63) (VIEIRA, 2004; FURTADO, 2014).

Em meu discurso de posse, no cargo de superintendente da Sudene, procurei transmitir uma mensagem de otimismo, e fiz uma síntese do que havia de inovador na lei recém-sancionada. Em primeiro lugar, ela abria novos espaços para o entendimento das forças políticas, “com base na discussão aberta no confronto de critérios”. “A união”, dizia “em torno das mesmas diretrizes de homens de governo vinculados a diferentes partidos contribuirá, seguramente, para o aperfeiçoamento das instituições democráticas na região.” Esses elementos de reforma política, contidos na lei da Sudene, assinalava eu, são da maior significação, porquanto os objetivos de desenvolvimento devem ser afastados das faixas de fricção da luta partidária. (FURTADO, 2014, p. 274).

A forma como a lei da SUDENE foi aprovada, em sete ou oito meses, se comparada aos cinco anos que se levou para criar a Petrobrás, foi um pequeno milagre. A oposição pediu a apreciação urgente do projeto, pois havia o interesse de que os atos ilícitos dos políticos locais fossem expostos durante o processo; enquanto o governo estava interessado na aprovação rápida da lei, pois esta se alinhava com sua política de desenvolvimento econômico. O apoio da imprensa também foi importante, inclusive de jornais de oposição respeitados, como o *Correio da Manhã* e *Estado de S. Paulo* (HIRSCHMAN, 2009).

Figura 6 - Entrevista de Furtado ao jornal Correio da Manhã em 13 de janeiro de 1959.



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

Para a época, a SUDENE dispunha de uma capacidade técnica institucional extraordinária, podendo tratar com propriedade todos os assuntos relacionados ao Nordeste. Além de Furtado, a instituição contou com nomes como Francisco de Oliveira, Luiz Leite Vasconcelos, Jader de Andrade, Estevam Strauss, Juarez Farias, José Maria Aragão, Abraão Fajnzylber, Nailton Santos, Evanildo Coelho de Araújo, Diniz Xavier, Isaías Vasconcelos, David Kitover, Antônio Santiago Pessoa e Wolckmar M. Vasconcelos (CARVALHO, 2000).

O primeiro desafio da SUDENE foi recrutar o maior número de especialistas nordestinos residentes no Centro-Sul e desejosos de retornar à região. A primeira tarefa da nova instituição consistia em elaborar um plano diretor, baseado no material que o seu conselho, cuja constituição era idêntica à do conselho do antigo Codeno, já havia reunido. Em abril de 1960 o conselho iniciava o debate sobre a matéria, e em maio, uma mensagem ao presidente do Congresso Nacional era enviada, encaminhando o projeto daquilo que viria a ser o I Plano Diretor para o Desenvolvimento do Nordeste (FURTADO, 2014).

O I Plano Diretor da SUDENE foi aprovado pela lei nº 3995 de 14 de dezembro de 1961, dois anos depois da instituição da autarquia, e abordava os mais diversos temas para o desenvolvimento da economia do nordeste, dentre eles a criação de uma infraestrutura econômica, abrangendo transportes e energia elétrica; aproveitamento racional dos recursos hídricos; reestruturação da economia agrícola; política de industrialização, com a modificação da estrutura industrial com a implantação da siderurgia, reorganização e reequipamento de industriais tradicionais - têxtil e algodoeira – aproveitamento de matérias-primas locais – borracha sintética – e reestruturação das atividades artesanais; racionalização do abastecimento - consumo e produção de alimentos no nordeste –; aproveitamento dos recursos minerais; recursos de mão de obra e sua redistribuição regional e investimentos ligados à saúde pública e educação de base.

A lei do Plano Diretor proporcionou recursos para que levássemos adiante a execução de um conjunto considerável de projetos (...). Também facultava à Sudene “promover a organização, a incorporação ou a fusão de sociedades de economia mista, para execução de obras de interesse do desenvolvimento do Nordeste (...)” (FURTADO, 2014, p. 319).

De acordo com o Plano Diretor, em seu capítulo sobre a política de industrialização, tanto do ponto de vista da existência de um mercado local para produtos de consumo geral, como da disponibilidade de matérias primas, oferta elástica de energia elétrica nos principais centros urbanos e mão de obra barata, a industrialização do nordeste encontrava sólidas bases econômicas para firmar-se. Dentre os sete eixos de ação que orientava a política de industrialização do Nordeste, destacam-se os dois últimos por tratarem das atividades artesanais e qualificação de mão de obra local, conforme o texto do I Plano Diretor (SUPERINTENDENCIA, 1966a, p. 23, grifo nosso):

- a. Criação de uma adequada estrutura de transportes e energia que possibilite a distribuição geográfica da atividade

industrial, em função dos mercados e das fontes de matéria prima, evitando-se, porém, concentrações excessivas;

- b. Coordenação dos incentivos proporcionados pelo Poder Público à iniciativa privada, objetivando multiplicar o valor real dos mesmos e preservar os objetivos sociais da política de desenvolvimento;
- c. Modificação da estrutura industrial, mediante a criação de indústrias básicas altamente germinativas, como a siderurgia;
- d. Reorganização e reequipamento das indústrias tradicionais, com real viabilidade econômica na região, prejudicados em seu desenvolvimento por fatores institucionais ou circunstanciais, como a têxtil algodoeira;
- e. Aproveitamento, em grande escala, de matérias primas locais de oferta estruturalmente excedentária, visando estabilizar a atividade no setor primário, como é o caso da indústria de borracha sintética à base de álcool;
- f. Reestruturação das atividades artesanais, visando elevar a renda de importante grupo da população que encontra meio de vida nas mesmas;**
- g. Formação de mão-de-obra especializada ou semiespecializada, tanto para as novas indústrias como para aumento da eficiência das indústrias tradicionais.**

Esses eixos revelam ter grande importância no que tange ao desenvolvimento do artesanato nordestino e à atuação de Celso Furtado na SUDENE e Lina Bo Bardi na Bahia, visto que forneceram subsídios para a concepção da sociedade de economia mista Artesanato do Nordeste S/A, tema do próximo tópico, e para a criação do Museu de Arte Popular, do Centro de Estudos e Trabalho Artesanal e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAM-BA, mesmo que não haja documentos comprovando a ligação direta da sociedade de economia mista com a Escola e com outras iniciativas de Lina na Bahia.

De acordo com o I Plano Diretor, o estudo das atividades artesanais, e o consequente desenvolvimento destas no Nordeste, elevariam os níveis de consumo essencial dos artesãos. O aumento da produtividade seria o resultado do aumento do grau de aperfeiçoamento técnico. Segundo levantamentos da época, havia na região cerca de 100 mil pessoas ocupadas com atividades artesanais, sendo Ceará e Bahia os estados com maior percentagem - mais de 90% do número total (SUPERINTENDENCIA, 1966a).

Ainda que não estabelecesse ligações diretas, o estudo das atividades artesanais proposto no Plano Diretor converge totalmente com as propostas de Lina, especialmente com o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal, que também objetivava o levantamento das atividades artesanais nordestinas, conforme será discutido no próximo capítulo.

Dos investimentos previstos no I Plano Diretor para ao triênio 1961-1963 referentes ao desenvolvimento industrial, 35 milhões de cruzeiros seriam destinados à reestruturação das atividades artesanais, correspondentes a cerca de 26% do total dos recursos, que abarcavam ainda a indústria têxtil e outras indústrias, com programas dedicados a treinamento, reequipamento e assistência técnica, conforme a tabela abaixo:

Tabela 1 - Recursos previstos para a política de industrialização da SUDENE de 1961 a 1963, em milhões de cruzeiros.

Discriminação	1961	1962	1963
<b>Indústria Têxtil :</b> .....	15,3	15,3	2,9
Programas de treinamento .....	6,0	6,0	2,0
Elaboração de projetos .....	6,5	6,5	—
Estudos para reequipamento .....	1,0	1,0	—
Despesas gerais .....	1,8	1,8	0,9
<b>Outras Indústrias :</b> .....	15,0	19,0	30,0
Assistência técnica .....	5,0	7,0	10,0
Elaboração de projetos .....	10,0	12,0	20,0
<b>Reestruturação das atividades artesanais</b> .....	5,0	10,0	20,0
<b>Total</b> .....	35,3	44,3	52,9

Fonte: Superintendência... (1966a).

A SUDENE via no artesanato local uma força capaz de gerar empregos, e conseqüentemente, aumento de renda para diversas famílias. Para a autarquia, a assistência ao artesanato deveria objetivar a melhora dos padrões artísticos, o treinamento de aprendizes, orientação técnica para a melhora de rendimentos dos processos adotados, adequação ao mercado, financiamento e garantia de preços.

Era preconizada pela SUDENE, a criação de sociedades cooperativas para que os artesãos se organizassem, e a mão de obra produtora de bens e serviços existente e formada nesse âmbito já era vista como potencial mão de obra pra indústria, carecendo apenas de treinamento para alcançar boa qualificação.

Era prevista no I Plano Diretor a criação de uma sociedade de economia mista, com recursos da SUDENE e órgãos públicos de financiamento, que trabalharia sob a orientação direta da autarquia, desempenhando as seguintes tarefas, divididas em duas fases indicadas a seguir.

Tabela 2 - Tarefas a serem desempenhadas pela sociedade de economia mista.

Primeira Fase	Segunda Fase
<p><b>Determinação do estágio atual do artesanato</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pesquisa dos principais ramos da atividade;</li> <li>2. Nível técnico;</li> <li>3. Número e estrutura ocupacional.</li> </ol> <p><b>Possibilidades de organização do artesanato</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Melhoria das condições de treinamento;</li> <li>2. Preparo e encaminhamento de aprendizes;</li> <li>3. Recomendação para orientação do mercado de produtos artesanais.</li> </ol>	<p><b>Em relação ao artesanato artístico, a entidade deve oferecer alternativas de trabalho, não deixando que os intermediários exerçam, discricionariamente, um poder de domínio no mercado. Caber-lhe-á:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Organizar artesãos de forma que possam defender seus próprios interesses;</li> <li>2. Concorrer com os intermediários, fornecendo aos trabalhadores materiais necessários à confecção de seus produtos;</li> <li>3. Estudar os mercados consumidores no país e no estrangeiro, com vista ao lançamento de novos produtos à exportação;</li> <li>4. Estabelecer, nos grandes centros do país (Recife, Salvador, Distrito Federal, São Paulo, Porto Alegre e Belo</li> </ol>

	<p>Horizonte), bazares para a venda direta dos produtos artesanais do Nordeste;</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>5. Organizar cursos que possam melhorar os produtos e facilitar a produção;</li> <li>6. Estimular a criação de certos padrões artísticos para a produção artesanal, tornando-a, assim, mais do agrado dos consumidores;</li> <li>7. Garantir preço mínimo aos produtos artesanais, levando-se em conta a sua diversificação.</li> </ol> <p><b>Para o artesanato de bens e serviços, amparar este tipo de artesanato, cujos trabalhadores, com o tempo, terão de se integrar na produção industrial da região.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Fornecimento de crédito, de modo que possam aumentar sua produção;</li> <li>2. Organização de cursos rápidos de treinamento profissional para a melhoria da qualidade dos seus produtos.</li> </ol>
--	--

Fonte: Superintendência... (1966a).

A divisão das tarefas da segunda fase é de grande importância para compreender os eventos futuros da sociedade mista fundada em 1962, que será discutida no próximo tópico. Contudo, é importante frisar que a SUDENE havia subdividido o artesanato em dois – artístico e de bens e serviços – planejando assim, rumos diferentes para cada tipo, visando sempre um objetivo comum, a criação de empregos e aumento da renda dos artesãos.

Em entrevista ao jornal Correio da Manhã do dia 5 de fevereiro de 1959, Furtado afirma que “a salvação do Nordeste, bem como a solução dos seus problemas capitais repousam na industrialização”. Um dos argumentos do economista para o incentivo da industrialização na região é de que o Nordeste dispunha de mão de obra barata se comparado com o Sul do país, e de que os

operários da região possuíam capacidade de adaptação para o trabalho. Ainda na mesma reportagem, Furtado falou sobre o 'drama' da região nordestina:

O marco inicial do drama do Nordeste é encontrado principalmente em uma política errada que vimos adotando há muito. A mão-de-obra no Nordeste é a mais barata do território, mas apesar disso, os grandes investimentos nunca são feitos naqueles Estados, continuando o sul como a menina dos olhos dos investidores. A razão disso se encontra na política cambial do Governo, que oferece maiores perspectivas de lucros no sul, muito embora a mão-de-obra aqui seja mais cara (...). Estamos, atualmente, prontos para iniciar uma grande campanha de industrialização do Nordeste. Resta-nos, apenas levantar os braços e trabalhar, para que isso se concretize (CORREIO DA MANHÃ, 1959).

Ocorre nessa política de industrialização um aparente paradoxo, pois ao passo que a SUDENE tentava promover o processo de industrialização do Nordeste através do estímulo dos amplos incentivos fiscais, gerando empregos e, conseqüentemente, elevando a renda das populações beneficiadas, contribuía, na verdade, para a instalação de indústrias com um perfil de uso intensivo de capital e, portanto poupadoras de mão de obra, o mais abundante recurso na região (CHAGAS, 2002).

O governador da Bahia Juracy Magalhães apoiava as ações SUDENE, bem como apoiava a figura de Celso Furtado publicamente e politicamente. Neste contexto, na década de 1960, iniciou-se na Bahia a fase de industrialização do Nordeste, estimulada pelos incentivos fiscais da SUDENE, sendo que a Bahia foi o estado que mais obteve recursos financeiros do programa de industrialização da autarquia na região nordestina (ROSSETTI, 2002, CHAGAS, 2002).

Segundo Lima (2009), Furtado reforçou a importância de Pernambuco como polo de expansão regional tendo em vista as crescentes demandas estaduais e reclamações de tratamento desigual por parte da SUDENE – visto que a Bahia era o estado que mais recebia benefícios. Neste contexto, para desmistificar a ideia de que a Bahia era mais privilegiada que os outros estados, na sexta

reunião ordinária do Conselho Deliberativo da SUDENE, em agosto de 1960, Furtado cita Recife como o grande centro industrial do Nordeste, representando 40% das atividades industriais da região e que os investimentos previstos para o setor industrial na capital pernambucana passavam dos 10 bilhões de cruzeiros.

Ainda sobre as discussões do tratamento desigual dos estados por parte da SUDENE, na nona reunião ordinária, em novembro do mesmo ano, o representante do governo do Ceará critica a industrialização concentrada nos estados que eram beneficiados pela energia barata do Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso, argumentando que este modelo de distribuição geraria um desenvolvimento desigual da região nordeste.

[...] assistimos aqui o desfile dos estudos e projetos para a instalação de numerosas indústrias em Pernambuco e outros Estados beneficiados pela energia barata de Paulo Afonso [...]. O que realmente tarda em relação ao desenvolvimento do Nordeste [...] é a solução do limiar problema da distribuição ética e tática dos recursos e empreendimentos, para que não se institucionalize o subdesenvolvimento do Nordeste sêco, distante de Paulo Afonso, em face deste Nordeste úmido mais favorecido pelos recursos de águas e energias [...]. Infelizmente, o Ceará, o Piauí, e Rio Grande do Norte continuam sendo o "outro Nordeste" – o sêco, com todos os seus recursos de fibras, óleos, cêra, rebanhos, produzindo divisas e alimentos mas, sem poder se industrializar, sempre malsinado e sempre esquecido (ATA..., 1960, p. 11-12).

Os argumentos de tratamento desigual do representante do Ceará foram desfeitos com a resposta de Furtado, quando afirmou que dos 280 milhões de cruzeiros em obras que estavam sendo realizadas pela SUDENE naquela época no setor de energia elétrica, 170 milhões estavam sendo aplicados em Fortaleza. Entretanto, os falsos comentários como o emitido pelo representante do Ceará na SUDENE, tinham ampla divulgação na mídia do seu estado e nos estados que tinham uma causa comum, o que causou uma série de impropérios, emitidos pelas confederações da indústria, do comércio e da

agricultura, bem como de parlamentares e intelectuais contra as “injustiças” praticadas pela SUDENE e pelo seu dirigente (LIMA, 2009).

Em uma entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, publicado em 25 de janeiro de 1959, Furtado afirma que “O Nordeste não é só o Polígono das Sêcas e a solução do problema do Nordeste somente se compreende como salvação de toda zona”; entretanto em seguida, ao falar da falta energia gerada em Paulo Afonso, diz que “as indústrias, quer nacionais, quer estrangeiras, somente são atraídas para onde há abundantes recursos energéticos”. Portanto percebe-se que mesmo que houvesse a intenção, por parte da SUDENE, em industrializar e desenvolver por igual todo o Nordeste, isto não seria possível – pelo menos, no modelo industrial vigente – visto que as regiões abastecidas pela energia de Paulo Afonso receberiam maior atenção dos investidores.

Situando-se Paulo Afonso na Bahia, foi neste estado que se iniciou a fase de industrialização do Nordeste. Como foi dito, o estado foi o que obteve os maiores benefícios financeiros do programa de industrialização da SUDENE, tendo absorvido de 1960 a 1970, 41,3% dos investimentos totais da autarquia aplicados na região nordestina, os quais criaram 25,6% dos novos empregos no Nordeste. A Bahia absorveu metade de todos os investimentos industriais realizados na região em alguns ramos da indústria, como metalúrgica, extração de minerais, mecânica, borracha e química (OLIVEIRA, 2003).

Outro fator que contribuiu para os “privilégios” da Bahia é o fato de que a cidade de Salvador e o Recôncavo conformavam, geograficamente, a posição territorial dinâmica da região nordestina mais próxima dos investidores do Centro-Sul. Enquanto que para o Recife dirigiam-se os ramos produtivos de bens de consumo durável e não-durável, as indústrias de produção de bens intermediários localizaram-se no Recôncavo e em Salvador (CHAGAS, 2002).

É importante lembrar que em meados da década de 1950 deu-se a implantação da Petrobrás na Bahia, tendo como primeiro presidente aquele que havia sido um dos homens de confiança de Vargas, o tenente cearense Juracy

Magalhães, que havia sido governador do estado da Bahia entre os anos de 1931 e 1937, quando entrega o cargo após a instauração do Estado Novo de Getúlio Vargas, assumindo seu segundo mandato como governador da Bahia em 1959.

A industrialização concentrada, estimulada pela política de incentivos fiscais da SUDENE e ocasionada pela implantação da Petrobrás, promoveu a necessidade da formação de profissionais voltados para o atendimento à demanda de técnicos qualificados, e neste contexto é que se insere a Universidade Federal da Bahia, que tinha como reitor Edgar Rego dos Santos, amigo de Juracy – e também udenista. Governador e reitor estabeleceram estreita colaboração e interdependência com o objetivo de empreender a tarefa de deslanchar o desenvolvimento da Bahia (CHAGAS, 2002).

A Petrobrás carece de quadros habilitados a operá-la e a Universidade da Bahia, com uma visão de intercomplementaridade, estrutura-se para responder a essa carência visando, mais além, contribuir no projeto desenvolvimentista de elevação do padrão de vida da população brasileira e do processo de emancipação econômica do Brasil (CHAGAS, 2002, p. 53).

É no fato de concordar com a necessidade impreterível de desenvolver econômica e socialmente o Nordeste que se dá a aproximação de Lina com a SUDENE, sendo que da mesma forma que a arquiteta via na cultura popular nordestina e suas potencialidades técnicas e plásticas um fator para o desenvolvimento do desenho industrial nacional, Furtado via nessa mesma força de trabalho, um ponto de investimentos da SUDENE para a implantação de um parque industrial, no que concerne à organização e formação de mão de obra. Desta maneira, a Escola seria a ação de Lina com relação mais direta com os objetivos da agência estatal (ROSSETTI, 2002).

Lina Bo Bardi encontrou em Salvador – neste primeiro momento em que lá atuou e viveu – um generoso caldo de cultura propício às experimentações e rompimentos, um terreno fértil. Neste cenário houve a possibilidade do

surgimento de novas propostas de comportamento, de produção cultural e de alternativas de desenvolvimento político-econômico (CHAGAS, 2002).

O Primeiro Plano Diretor estabeleceu as linhas gerais de ação da SUDENE no campo das atividades artesanais nordestinas. O Segundo Plano Diretor aponta que a reestruturação do artesanato defendida pela autarquia não significou apenas uma possibilidade de aumento imediato da renda dos trabalhadores, mas também a melhor distinção das formas de assistência. As tarefas estabelecidas para a primeira fase no primeiro Plano tiveram cumprimento integral, sendo postas em prática na segunda etapa as medidas recomendadas pelos estudos anteriores, dentre elas, com maior destaque, a criação de cooperativas e o lançamento de uma sociedade de economia mista, a Artesanato do Nordeste S/A (ARTENE) – com participação majoritária da SUDENE .

### 1.3 ARTENE

Já prevista no I Plano Diretor da SUDENE, a sociedade de economia mista denominada Artesanato do Nordeste S/A. (ARTENE) foi criada pela Resolução nº 381 de 5 de abril de 1962 da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, com aplicação de recursos da mesma, inicialmente de 28 milhões de cruzeiros. O II Plano Diretor previa a elevação do capital da ARTENE para 55 milhões de cruzeiros em 1963, com expectativa de que nos anos seguintes o capital atingisse a marca de 100 milhões de cruzeiros.

Os objetivos principais da ARTENE, de acordo com a resolução que a criou, eram:

- a) Promover a venda dos produtos confeccionados pelas cooperativas artesanais nordestinas, efetuando, inclusive, estudos de mercado nas praças nacionais e estrangeiras;
- b) Fazer a publicidade necessária ao escoamento da produção artesanal, realizando ou contribuindo para a concretização de exposições, mostras e concursos;

- c) Prestar assistência técnica e financeira ao artesanato regional, particularmente aos seus associados;
- d) Proporcionar aprendizagem e treinamento a artesãos.

O II Plano Diretor ainda acrescenta como objetivo da sociedade “instalar e manter agências e filiais, sucursais e depósitos em qualquer parte do território nacional ou no estrangeiro”. A ARTENE teve José Ligório Hesketh Lavareda, Edésio Rangel de Farias e Odilon Franciscano do Amaral nomeados, respectivamente, para os cargos de Diretor-Presidente, Diretor-Técnico e Diretor-Comercial, em 15 de outubro de 1962 (SUPERINTENDENCIA, 1966b).

Tema de reportagem em diversos jornais da época, como O Diário de Pernambuco, Correio da Manhã e Última Hora, a ARTENE era vista com bons olhos, pois era tida como uma esperança para o desenvolvimento do artesanato no Nordeste, e conseqüentemente aumentando a renda e melhorando a qualidade de vida das pessoas que se ocupavam desta atividade.

Em 26 de julho de 1962, O Diário de Pernambuco noticiava uma exposição que estava sendo organizada pela ARTENE, em que produtos oriundos de todo o Nordeste estariam expostos, com o objetivo de dar aos produtos artesanais maior reconhecimento nacional, sendo o Ceará o principal estado a desenvolver esta atividade (SUDENE..., 1962).

A subsidiária continuou sendo tema de reportagens por um longo período, tendo seus avanços sempre registrados pela mídia, especialmente no que tange à abertura de lojas para a comercialização e produção dos produtos artesanais. Assim ocorre nas reportagens publicadas no Diário de Pernambuco, em 29 de setembro de 1962 sobre a instalação de um centro de distribuição de produtos artesanais do Nordeste no Recife (CENTRO..., 1962) e em 3 de outubro do mesmo ano sobre um atelier artesanal instalado em Olinda (ATELIER..., 1962).

A sociedade mista foi tema de uma matéria no Caderno Especial do Nordeste publicada pelo jornal carioca Correio da Manhã na edição de 9 de junho de



São Félix, núcleo da Serra Redonda e núcleo de Juarez Távora, na Paraíba; núcleo de Natal, núcleo de Macaíba e núcleo de Caicó, no Rio Grande do Norte e núcleo de São Lourenço, em Pernambuco (ARTESANATO..., 1966).

Em um manuscrito sem data, que provavelmente se trata de um discurso para a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 1969, Lina Bo Bardi apresenta o trecho de uma carta de Furtado a ela endereçada de Paris, em 1967, que segundo a arquiteta, define bem o que é chamado de *Artesanato popular do Brasil*, que refere-se ao Nordeste, mas poderia ser estendido a todo o povo brasileiro:

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

Tendo isso em vista, Lina se refere à ARTENE da seguinte maneira:

Não era uma iniciativa romântica do Nordeste, era um frio plano de financiamento **sem preocupações estéticas**. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e elevação das rendas. Na “base” estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo Nordestino rural e semi-rural dedicado ao “**artesanato**”: rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc...

Desaparecido o corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam àquela ação e pesquisa, a ARTENE substituiu no Recife como lojinha de lembrança para turistas. (BARDI, 1994, p. 62).

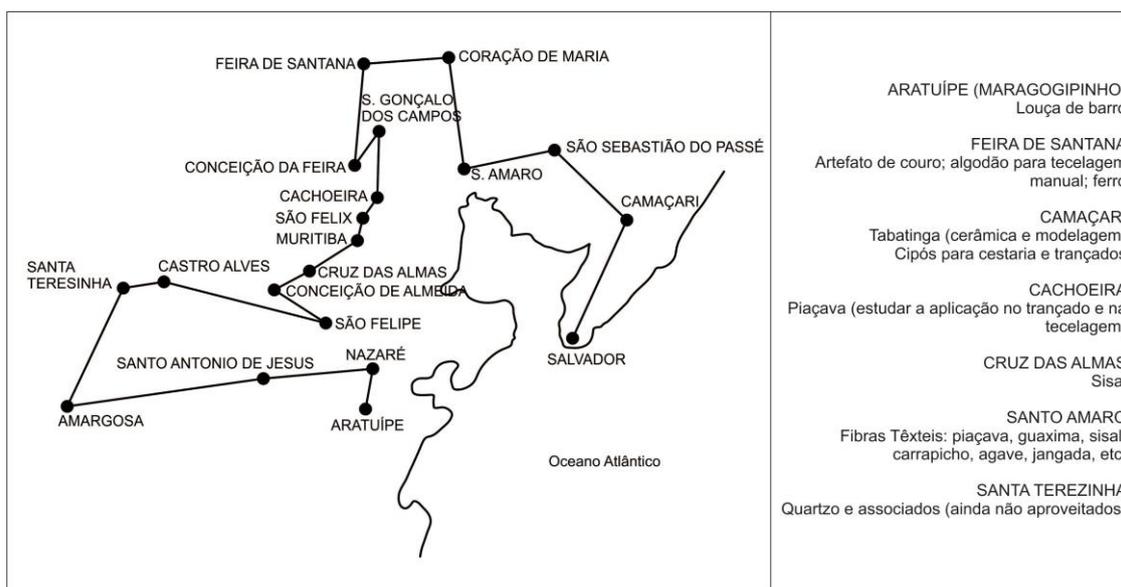
A arquiteta termina sua crítica transcrevendo o mesmo trecho da carta de Celso Furtado apresentado no manuscrito acima citado, que segundo ela (BARDI, 1994, p. 62) “denuncia, sob uma frieza aparente, a firme posição humana, não apenas da ARTENE, mas de toda a SUDENE”. Contudo a utilização do mesmo trecho da carta de Furtado em contextos diferentes não é contraditória, pois a frieza é apenas aparente e o cerne é a firme posição humana.

É clara a intenção de Furtado de tirar o Nordeste da miséria, mesmo que para isso fosse necessário deixar de lado alguns dos objetivos iniciais da ARTENE. Isto não foi visto com bons olhos por Lina, já que para ela, a real solução para o desenvolvimento das comunidades de artesãos consistia no estudo e desenvolvimento de suas técnicas, elevando-as ao patamar de indústria.

O discurso da arquiteta se aproxima mais ao artesanato de bens e serviços, que já era visto pela própria SUDENE no I Plano Diretor como passível de ser integrado à indústria; contudo, o artesanato artístico também era fortemente explorado pela autarquia, e a abertura de lojas em todo o território nacional para a comercialização dos produtos artesanais nordestinos era igualmente previsto no Plano Diretor. Furtado, como economista e nordestino, se preocupava em tirar o seu povo da miséria, e os planos da ARTENE provavelmente favoreceram inúmeras famílias de artesãos. Lina pensava à frente do seu tempo, o que é demonstrado por seus ideais de desenvolvimento social e econômico, entretanto, naquela ocasião as pessoas precisavam de comida, não de sonhos.

Contudo, Risério (1995) aponta a importância da atividade de Lina para o artesanato nordestino, sendo o primeiro passo o mapeamento da produção artesanal nordestina (Figura 8), a instalação de um Museu no Solar do Unhão, pensado para ser um centro de documentação de arte popular e de estudos técnicos sobre o artesanato do Nordeste. A leitura destes objetos e dessa forma de criação popular daria as bases para o assentamento de um desenho industrial brasileiro.

Figura 8 - Mapa das cidades percorridas por Lina e anotações, sem escala e sem data.



Fonte: Adaptado de Rossetti (2002).

A ARTENE não foi mencionada no III Plano Diretor para o triênio 1966 – 1968, elaborado durante o regime militar. Portanto, ao dizer que “a ARTENE substituiu no Recife como lojinha de lembrança para turistas”, Lina não estava criticando os rumos que a ARTENE e a SUDENE haviam tomado, mas criticava, de forma implícita, os efeitos da ditadura militar sobre os planos dela e de Furtado para o Nordeste.

Figura 9 - Série de canecas feitas com latinhas de lubrificantes. Proveniência Feira de Santana, Bahia.



Foto Luiz Hossaka. Fonte: Bardi (1994).

## CAPÍTULO 2

### LINA BO BARDI, O CETA E A ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E ARTESANATO

#### 2.1 *O Museu de Arte Popular e o Artesanato Nordestino*

O Museu de Arte Popular (MAP) foi um desdobramento do MAM-BA, fundado na continuidade do 'flerte' mútuo entre o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado por Assis Chateaubriand, sob direção do casal Bardi, e os intelectuais baianos, flerte este que incluiu uma exposição da cultura popular baiana paralelamente à Bienal paulista (RUBINO, 2008).

Conforme dito na introdução deste trabalho, o MAM-BA teve suas instalações provisórias no foyer do incendiado Teatro Castro Alves e diante da intenção de recuperar o edifício desativado, devolvendo-lhe as condições para sua utilização como espaço para espetáculos, surge a necessidade de estabelecer uma nova e definitiva sede para o MAM-BA, o Solar do Unhão.

O conjunto do Solar do Unhão, tombado em 1943, foi "revelado" quando da construção da Avenida do Contorno, projeto de Diógenes Rebouças, engenheiro agrônomo e arquiteto, professor da Escola de Arquitetura e amigo de Lina Bo Bardi, que a convidou para lecionar na universidade (RUBINO, 2002; ZOLLINGER, 2007).

O projeto, cujo objetivo era construção de uma avenida a beira-mar que vinculasse o bairro do Comércio, na Cidade Baixa, com o bairro da Barra, margeando pela encosta a Baía de Todos os Santos, tinha um traçado alternativo que passava por uma cota mais alta da encosta e não interferia nos edifícios do Solar do Unhão. Tanto o projeto da Avenida, como o restauro do Conjunto do Unhão eram empreendimentos do governo da Bahia, e uma vez

anunciado o traçado da nova avenida, o governo anunciou a aquisição do conjunto para a sua restauração (ZOLLINGER, 2007).

Porém a ideia que a arquiteta tenha romanticamente idealizado a restauração do Unhão como única opção para abrigar os museus, é equivocada conforme o relato de Renato Ferraz a Pereira (2001, p. 226):

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

A concretização da recuperação do Solar do Unhão, impulsionada pela construção da Avenida do Contorno e pela necessidade de reconstrução do Teatro Castro Alves, explica o caráter objetivo e não-romântico da recuperação proposta por Lina, juntamente à sua decisão de abrigar no Unhão, um Museu de Arte Popular, vinculado ao Museu de Arte Moderna (ZOLLINGER, 2007).

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

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

Lina estabeleceu uma forma de valoração do patrimônio arquitetônico muito próxima à valoração atribuída à cultura ligada às bases populares do País. Partindo do conceito de “presente histórico”, a arquiteta apresentou no Unhão uma nova maneira de conceber o restauro, que foi repetida em outros projetos de sua autoria, como o SESC Pompeia em São Paulo (1977), onde foi feita a recuperação da desativada fábrica de tambores e na recuperação de edifícios históricos em Salvador, nos anos 1980, além de marcar os estudos e a abordagem dos projetos de conservação do Brasil (PEREIRA, 2007).

Figura 10 - Sincronia entre a obra de construção da Avenida e a restauração do Conjunto do Unhão.

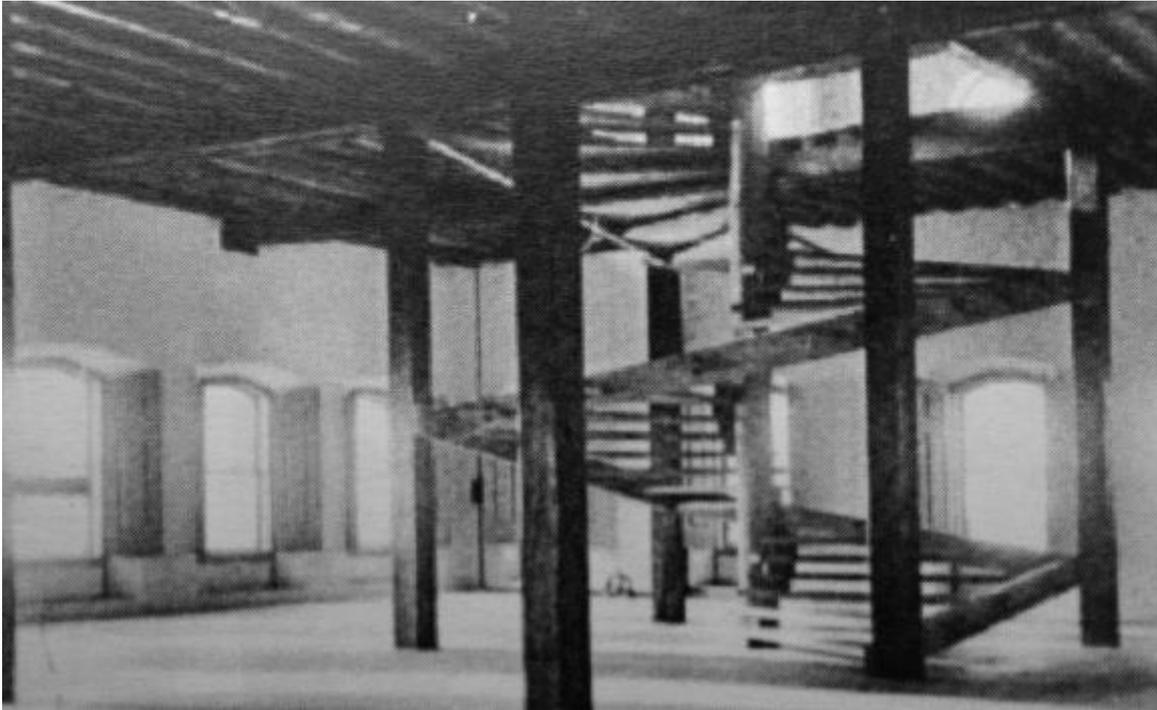


Fonte: Zollinger (2007).

Lina deixou um terreiro, uma quase praça com vista para a Baía de Todos os Santos, na área que antes era ocupada por diversas construções. Janelas e portas, que ao longo do tempo receberam diversos tons, foram pintadas de vermelho, cuja escolha foi justificada pela arquiteta por assentar-se em uma suposta preferência do povo humilde por esta cor, visto que os edifícios coloniais restaurados tinham suas portas e janelas verdes ou azuis e nos bairros populares de Salvador estas muitas vezes eram vermelhas. Contudo, a maior

transformação foi na área interna do solar, onde uma escada que ligava os dois pavimentos foi substituída por outra de grande dimensão (Figura 11), toda de madeira, sem pregos, com encaixes, que segundo Lina, reproduziam os que eram utilizados em carros de bois (RUBINO, 2002).

Figura 11 - Vista da nova escada. Pilar central em pau d'arco e piso em ipê amarelo (1963).



Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi apud Pereira (2007).

Lina incorporou aos quatro pilares da casa, ou seja, à própria materialidade preexistente no Solar, esse elemento fundado em um novo eixo, em um novo centro deslocado, e não o centro da casa, capaz de fundar uma nova centralidade capaz de conviver com a antiga. A escada não é só um elemento construtivo que une dois pavimentos da construção, mas um elemento que une arquitetura nova e estrutura antiga, que corresponde ao vínculo do mundo moderno com o tradicional (ZOLLINGER, 2007).

Figura 12 - A escada atada à estrutura existente sendo construída degrau a degrau.



Fonte: Zollinger (2007).

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

Para Pereira (2007), Lina procurava apontar o valor como produção útil nos objetos, procurando sempre realizar um estudo técnico e afastando-os da visão folclórica, intenções estas que foram registradas no folder da apresentação da exposição:

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.

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.

Matéria prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade 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 folclórico-coreográfica (BARDI, 1963, p. 35-37).

A exposição reflete a força que Lina via na produção artesanal local, o poder dos objetos que eram tratados como lixo pelas pessoas. Os objetos da exposição foram expostos em caixotes de madeira, os mesmos utilizados em feiras populares, era tudo muito simples. Ainda no folder, a arquiteta faz a distinção entre cultura popular e folclore, defendendo a ideia que a primeira “define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais” (BARDI, 1963, p. 37), enquanto se posiciona sobre o folclore:

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

Lina faz um discurso sobre a significação da palavra artesanato – lembrando que o artesanato é sempre popular, como uma forma de agrupação de

trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, associações essas que no passado tiveram o nome de corporações. Segundo BARDI (1994), na Antiguidade Clássica, as corporações existiram na Grécia e Roma, enquanto que na Idade Média, toda a Europa se constituiu em torno de corporações.

Esta ideia de artesanato defendida pela arquiteta é importante para compreender a forma como esta atividade (não) se deu no Brasil, e consequentemente o porquê do emprego do termo **pré-artesanato**.

Para Lina, o pré-artesanato seria o estágio produtivo da Bahia naquele momento, já que ainda não haviam se configurado as organizações de artesãos semelhantes às guildas europeias (CHAGAS, 2002). Assim, conforme o seu texto “Arte Popular e pré-artesanato nordestino”:

Não existe um artesanato brasileiro, existem produções esporádicas. O Brasil será obrigado a enfrentar o problema da verdadeira industrialização diretamente. As corporações artesanais não entram em sua formação histórica.

No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um pré-artesanato, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendeiras do Ceará ou os ceramistas de Pernambuco, podem ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural. (BARDI, 1994, p. 28)

Figura 13 - Documentação de Arte Popular na Exposição Civilização Nordeste, no Museu de Arte Popular do Unhão. Os objetos eram apresentados em caixotes.



Foto: Armin Guthmann. Fonte: Bardi (1994).

### 2.1.1 Centro de Estudo e Trabalho Artesanal

A ideia inicial, sobre as ações do Museu de Arte Popular do Unhão, era a de constituir o Museu como um espaço para o registro da produção popular nordestina. Nessa primeira passagem de Lina em Salvador, o último projeto da arquiteta seria a realização de fato do processo de transformação sempre desejado. Trata-se do CETA – Centro de Estudo e Trabalho Artesanal e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que produziria *objetos-tipo* para a indústria, a partir do conhecimento da cultura *pré-artesanal*. Portanto, a documentação das formas tradicionais de produção dos artefatos populares seria apropriada como indicador para a elaboração de uma política de desenvolvimento sócio-econômico regional (CHAGAS, 2002; PEREIRA, ANELLI, 2005; PEREIRA, 2007).

Neste sentido, Lina explica os objetivos do Museu de Arte Popular e do CETA:

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

Segundo o escultor Mário Cravo, o CETA era “uma tentativa romântica, como todas as pessoas eram antigas e sonhadoras, de ver se seria possível se estabelecer uma relação entre a chamada arte popular e a arte erudita, ou a formação universitária” (PEREIRA, 2001, p. 231-232). Para que isso acontecesse, deveria ser feito um levantamento do artesanato local, levantamento este que estava previsto para ocorrer em três etapas distintas, com duração total de 30 meses, de acordo com o programa do CETA (BARDI, s/d).

A primeira etapa, que seria feita nos primeiros seis meses, tinha como objetivos: organização e planificação das atividades de pesquisa; levantamento preliminar das fontes de material a serem trabalhadas; organização de fichários e arquivos; estabelecimento de uma sistemática de documentação e organização e a criação de um espaço adequado para guardar e preservar o material recolhido.

A segunda etapa, prevista para durar do sexto ao décimo oitavo mês, previa entrar em contato com as fontes e iniciar as pesquisas nas áreas de Salvador e do Recôncavo. E a terceira e última etapa, prevista para os últimos doze meses tinha como único objetivo a intensificação das pesquisas no Recôncavo e iniciar as mesmas no interior do Estado.

Quando em seu pleno funcionamento, os diversos setores de trabalho artesanal do CETA deveriam estar produzindo os mais diversos objetos, tendo o mestre-

artesão a possibilidade de enriquecer tecnicamente o seu trabalho com instrumentos e materiais aos quais antes estes não tinham acesso e os aprendizes absorveriam dos mestres as técnicas de execução e conhecimento da matéria e seus valores, relacionados com o objeto, sua forma e uso. Ainda no documento sobre a planificação das atividades do CETA, os estudantes de design são inseridos no contexto das oficinas:

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

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

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

Dentre as correntes e discussões que caracterizavam a produção da arquitetura italiana no pós-guerra, a arquiteta se concentrou na superação da contradição entre o moderno e o tradicional, questão essa fundamental não apenas da arquitetura, mas também do restauro e do desenho industrial desenvolvidos por Lina (ZOLLINGER, 2007).

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

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

Era prevista, além do CETA, a criação de uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato para funcionar no MAP. Devido à interrupção das atividades da arquiteta na Bahia, a Escola nunca chegou a funcionar, e tudo o que restou foi um arcabouço teórico daquilo que poderia ter sido uma nova forma de se pensar e fazer design, dentro de um modelo de desenvolvimento político e econômico com raízes nacionais. O projeto desta Escola será apresentado e discutido no tópico 2.3.

## 2.2 *Origens do ensino do desenho industrial*

Antes de iniciar a discussão sobre a Escola elaborada como parte das atividades pertinentes ao Museu de Arte Popular, instalado no Solar do Unhão, e que constava como parte intrínseca ao projeto de restauro do Unhão, é importante revisitar algumas iniciativas de ensino de desenho industrial, tais como as escolas alemãs Bauhaus e Ulm, o IAC do casal Bardi e a carioca ESDI.

### 2.2.1 *Antecedentes: Bauhaus e Ulm*

Quando a Bauhaus foi criada em 1919 em Weimar, na Alemanha, o mundo moderno vivia o ápice das mudanças trazidas pela primeira Revolução Industrial e o ápice de ideias e inquietudes trazidas por amplos e diversos acontecimentos nas ciências, nas artes, na política, na economia, na produção industrial e na estrutura e vida social daquele tempo. As relações de distância e tempo foram alteradas com a invenção de meios de transportes mais rápidos. O homem era substituído pela máquina, com a falsa ideia de que teria mais tempo para viver

os prazeres da vida. Tudo começou a ser pensado e produzido em massa (RIBEIRO e LOURENÇO, 2012).

Formada através a unificação e reorganização de duas escolas já existentes em Weimar, a academia de belas-artes e a escola de artes e ofícios, a direção da Bauhaus foi entregue ao arquiteto Walter Gropius, figura ligada à ala modernista da arquitetura alemã, que exerceu influência no meio artístico alemão logo após a Primeira Guerra (DENIS, 2000).

Gropius se situa no final de uma tradição de ideias que parte de Ruskin e Morris. Idealizadores do movimento *Arts and Crafts*, movimento que se orientou por dois pontos básicos: o primeiro ponto opunha-se à divisão da arte entre arte pura (belas artes) e arte aplicada (artesanato); o segundo ia contra o padrão aplicado nos produtos pela indústria. A dialética girava em torno da má qualidade dos produtos provenientes da indústria, resultante do fato de que com a Revolução Industrial, os artesãos deixaram de criar e executar para se transformarem em meros operários (ARGAN, 2005; MORAES, 1997).

Gropius não tenciona destruir o artesanato. Entre artesanato e indústria, momentos sucessivos na história da sociedade, deve existir continuidade de desenvolvimento; o artesanato deve progredir na indústria, e, se esta não for o efeito dessa evolução, sua imensa força será destrutiva (ARGAN, 2005, p. 39).

Wick (1989) divide a história da Bauhaus em três partes: a fundação (1919-1923), a consolidação (1923-1928) e a desintegração (1928-1933). Em maior ou menor grau, a escola sempre foi dominada por um ideário socialista, inclusive, as mudanças de localidade – Weimar, Dessau e Berlim – devem-se em grande parte a conflitos políticos nos momentos em que a autoridade regional que financiava a escola passava às mãos de partidos políticos ideologicamente divergentes. Por este motivo, a escola sempre buscou parceria com as indústrias, visando a diminuição da dependência estatal, porém estas não foram bem sucedidas (DENIS, 2000).

O primeiro período da Bauhaus, em Weimar, se caracteriza pela orientação do ensino para os métodos e processos do artesanato e pela ênfase dada aos produtos, ao mesmo tempo “expressionística e popularesca”. Nesta fase, as portas da escola estavam abertas para praticamente qualquer novidade, o que atraiu figuras e ideias de toda a Europa relacionadas ao fazer artístico e arquitetônico (ARGAN, 2005; DENIS, 2000).

Na fase de consolidação, a Bauhaus firmou-se e reorganizou suas oficinas. Em 1926 a escola foi transferida para a cidade de Dessau, onde Gropius projetou e construiu um conjunto de prédios para ser a nova sede da instituição. Após a saída de Gropius, em 1928, a Bauhaus entra em sua terceira e última fase, a desintegração, tendo como diretor Hannes Meyer, que abandonou o ideal de escola de arte e a transformou em um local de produção voltado à satisfação das necessidades sociais. Devido à pressões políticas, Mies Van der Rohe assume a direção da escola em 1930, que encerrou suas atividades no ano de 1933 devido aos conflitos de ideias com o novo regime em ascensão na Alemanha (LOURENÇO e RIBEIRO, 2007)

A escola também esteve em constante mudança do ponto de vista pedagógico, com trocas frequentes de cursos, de docentes e de enfoques. Existiu a intenção declarada de pensar o design como ação construtiva desde o início, subordinada em última análise à arquitetura como resumo de todas as atividades projetuais. A ideia de que o design deveria ser pensado de forma unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas, mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana talvez tenha sido a contribuição pedagógica mais importante de Gropius à Bauhaus (DENIS, 2000).

No Manifesto Bauhaus, Gropius esboçou o que seria o projeto pedagógico da escola: um ensino da arte, com o intuito de unificar o trabalho do artista, do artesão e da indústria, para assim ajudar a Alemanha a se reerguer economicamente (RIBEIRO e LOURENÇO, 2012).

Ribeiro e Lourenço (2012, p. 9) apresentam as três etapas em que foi dividida a estrutura do programa de ensino da Bauhaus:

Etapa 1 – O curso preliminar, com duração de um semestre, obrigatório. A aprovação neste curso era indispensável para o trabalho em uma oficina (atelier, laboratório) de aprendizagem, a ser escolhida pelo aluno.

Etapa 2 - Aprendizagem na oficina (atelier, laboratório), juntamente com a teoria da forma, ministrada por dois mestres, um artista e um artesão, nos três anos subsequentes. A intenção era possibilitar ao aluno reunir a habilidade criativa do artista e o conhecimento técnico do artesão.

Etapa 3 - O estudo da construção, núcleo de ensino da Bauhaus (que teve início posteriormente), fim último da arquitetura. Era opcional, caso o aluno desejasse prosseguir os estudos e obter o certificado de Mestre em arquitetura.

Ao incorporar um modelo pedagógico já criado, contudo aprimorando e inovando, a Bauhaus possibilitou que fossem estabelecidas as bases do design propriamente dito. Quanto à transmissão do conhecimento na Bauhaus, após o curso preliminar – o *Vorkurs* – havia o ensino nas oficinas, ministrado por um mestre artista e um mestre artesão. No primeiro – instituído por Johannes Itten – que pode ser considerado como a espinha dorsal para a pedagogia da Bauhaus, os alunos desenvolviam a capacidade de observação e tinham contato com os materiais, cores e formas. Essa “forma de ensinar” possibilitou conciliar no aluno a técnica dos artesãos e a “criatividade” dos artistas, aplicando-as à indústria (RIBEIRO e LOURENÇO, 2012, p. 22).

No Brasil, as maiores influências e inovações conceituais no período da instituição do design como atividade acadêmica provinham da HfG-Ulm - *Hochschule für Gestaltung* na Alemanha, fundada em 1946, alguns anos depois do encerramento das atividades da Bauhaus. A Escola de Ulm, como ficou conhecida, foi dirigida por Max Bill entre 1946 e 1955 e, posteriormente por

Tomás Maldonado, entre 1956 e 1968, ambos protagonistas do design com grande relação e familiaridade com a América do Sul (MORAES, 2006).

Tendo como base as ideias oriundas de uma consciência crítica e projetual de uma Alemanha destruída após a Segunda Guerra Mundial, o modelo da Escola de Ulm nasce de uma forma consistente e se estabelece como protagonista absoluta na exportação de seu modelo para os países periféricos, dentre eles, o Brasil (MORAES, 2006).

A filosofia geral que mais amparou sua concepção pedagógica foi o desenvolvimento do espírito crítico, amparado na convicção de seus fundadores, da possibilidade de criar um novo homem e um novo estilo de vida. A Escola de Ulm foi responsável pela experiência mais significativa do design no pós-guerra, sendo que o design moderno na tradição do funcionalismo estabelecido pela escola pode ser visto em produtos desenvolvidos pela Braun, no metrô de Hamburgo, no logotipo da Lufthansa; em cartazes de cinema e shows (no de Stan Getz em Paris, em 1959 e 1960, por exemplo) e de outros eventos (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, [201-a]).

Embora a Escola de Ulm tenha sido criada nos moldes da Bauhaus, inseriu importantes inovações, especialmente no que tange ao desenvolvimento de metodologias projetuais – conhecido como Método de Ulm. A análise, a síntese, a reflexão, a seleção e a fundamentação tornaram-se primordiais em detrimento do ensino artístico. Novas disciplinas que até hoje caracterizam os cursos de design (ergonomia, história do design e semiótica) foram acrescentadas àquelas que antes eram consideradas os únicos suportes do projeto de design (fotografia, tipografia, embalagem, sistemas produtivos e técnicas publicitárias) (SILVA et al., 2012).

### *2.2.2 Primeira tentativa: O IAC de 1951*

O curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que pode ser considerado a semente do ensino de design no Brasil idealizado por

Pietro Maria Bardi, teve sua estrutura baseada na The New Bauhaus, do Instituto de Arte de Chicago, fundada em 1937, sob a direção do ex-professor da Bauhaus, Monoly-Nagy (DIAS, 2004). Lecionaram no curso: Lina Bo Bardi (coordenadora), Pietro Maria Bardi, Jacob Ruchti, Salvador Candia, Wolfgang Pfeifer, Flávio Motta, Leopoldo Haar e Zoltan Hegdus (DIAS, 2004).

Ao apresentar o primeiro programa da nova escola, P. M. Bardi adotou o nome Instituto de Arte Contemporânea como escola de desenho industrial, como mostra Leon (2014):

Museu/Instituto de Arte Contemporânea Programa:

O Instituto de Arte Contemporânea é uma iniciativa do “Museu de Arte” de São Paulo. Tem por objetivo incrementar o estudo e as pesquisas no terreno das artes aplicadas. Adota uma orientação nitidamente contemporânea. Procura orientar a produção industrial, a fim de que objetos de uso comum e de alcance coletivo atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual. Assim o Instituto está convencido de contribuir, através das artes aplicadas, para a formação de uma consciência clara da função social da arte (LEON, 2014, p. 31).

De acordo com Leon (2014), assim como na Bauhaus, o IAC teria um curso preliminar obrigatório a todos os seus alunos de um ano. Do primeiro Instituto de Arte, cujo programa foi apresentado acima, para a Escola de Desenho Industrial, houve uma grande mudança, visto que nesta segunda fase, o ideal era formar técnicos com formação artística bem dirigida. P. M. Bardi faz uma declaração de princípios e intenções no texto que estabelece o programa da nova escola:

O IAC surge com a finalidade de colocar à disposição dos jovens uma nova escola e um centro de atividades, onde se estudam e divulgam-se os princípios das artes plásticas em favor da coletividade e em absoluta coerência com a época. Um grupo de arquitetos, artistas e técnicos persuadidos da necessidade dessa iniciativa reuniu-se com o objetivo de trabalhar nesse escola rigorosamente disciplinada e

orientada numa base didática, visando: formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada, aclarar a consciência da função do desenho industrial refutando a fácil e deletéria reprodução de estilos e o diletantismo decorativo; ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida. Em uma palavra, o IAC, solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de ideias novas, de novos empreendimentos no campo estético, erroneamente considerado “torre de marfim” para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura (BARDI, manuscritos s/d, MASP in LEON, 2014, p. 38).

Este novo programa tinha, novamente como na Bauhaus, um curso preliminar de caráter obrigatório, cursos especializados de livre escolha e cursos complementares facultativos. O primeiro ano, que compreendia as disciplinas básicas obrigatórias, era dividido em três áreas: 1. Teoria e Estudo da Forma (matemática, perspectiva, desenho livre e composição); 2. Conhecimento dos Materiais, Métodos e Máquinas (materiais, técnicas de trabalho e métodos de produção); 3. Elementos Culturais (elementos de arquitetura, história da arte, psicologia e sociologia). No segundo ano, o aluno optaria por cursos especializados em áreas de sua preferência: 1. Produção de Equipamentos (metal, cerâmica, têxtil, madeira, outros materiais) ou 2. Comunicações Visuais (fotocine e gráfica). O terceiro ano era composto de cursos complementares facultativos. No quarto ano, os estudantes deveriam desenvolver projetos individuais (LEON, 2014; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULUTRAL, [201-b]).

Este curso foi de fundamental importância para o esclarecimento e difusão do papel do design no processo cultural e industrial brasileiro, revelando uma profissão que possibilitava uma nova visão da participação social do artista, fomentada por uma formação educacional adequada, pois a instituição dava acesso a informações, metodologia e treinamento do processo criativo no design (HATADANI et al., 2010).

O mercado de trabalho da época não absorveu os formandos do curso, apesar da efervescência vivida no âmbito acadêmico, levando Pietro Maria Bardi a decidir pela desativação do IAC, após o terceiro ano de atividade (DIAS, 2004).

### 2.2.3 A contemporânea ESDI

O desenvolvimento da cultura material através do design começa propriamente a se estruturar no Brasil após a instituição da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, na cidade do Rio de Janeiro, em 1963, sendo esta, a responsável pelo primeiro curso de graduação em nível superior em design da América Latina (MORAES, 2006).

Em 5 de dezembro de 1962 foi assinado pelo governador Carlos Lacerda o decreto de criação da ESDI, durante as solenidades do seu segundo ano de governo. Em 1974, após a fusão entre os estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, a ESDI foi integrada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) (HATADANI et al., 2010).

A ESDI tinha como objetivo principal a criação de um espaço institucional capaz de produzir identidade nacional de produtos e comunicação visual, legitimar a profissão de designer e introduzir o design na pauta do debate público. Contudo, por ter seu molde de ensino rigorosamente copiado da Escola de Ulm, houve restrição dos ensaios formais próprios e, por isso, não houve incentivo à reflexão crítica sobre o sistema produtivo da época, e tampouco foi criado algo parecido ao conceito de identidade nacional (SILVA et al., 2012).

Quando da sua implantação, o curso de Desenho Industrial da ESDI tinha a duração de quatro anos, sendo o primeiro um curso fundamental e nos anos seguintes seriam cursadas as disciplinas escolhidas das habilitações específicas. Em nova reforma da proposta curricular, foi introduzido na ESDI o curso integrado com durabilidade de cinco anos, abrangendo tanto a habilitação em produto quanto gráfico (HATADANI et al., 2010).

## 2.3 *A Escola de Desenho Industrial e Artesanato*

Planejada para funcionar como parte das ações do Museu de Arte Popular, a Escola de Desenho Industrial e Artesanato foi idealizada sobre as bases da cultura popular nordestina e fruto das mais diversas experiências de Lina Bo Bardi.

O CETA, como visto anteriormente, teve grande importância para a concepção da Escola, já que na conceituação do programa do Centro de Estudo e Trabalho Artesanal, Lina já defende a ideia da transformação do artesanato em “industrial design” e da eliminação da fratura que existia entre projeto e execução, visto que os projetistas não tinham o conhecimento empírico dos materiais e processos produtivos e os mestres artesãos eram apenas executores:

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

Esta conceituação do programa do CETA pode ser considerada como a primeira versão de um programa para a Escola, visto a similaridade nos conceitos apresentados posteriormente nas versões do programa desta última, tais como a transformação das escalas produtivas do artesanato local, elevando-as a um patamar industrial, e a integração projeto-execução.

Lina defendia a implantação da Escola de Desenho Industrial e Artesanato com uma argumentação que enfatizava a importância social e a viabilidade econômica que ela evidentemente teria, ocupando mão de obra disponível,

utilizando matérias primas que não eram usadas pela indústria e diversificando a economia do Estado (ROSSETTI, 2002).

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

A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto-Execução no campo do Desenho Industrial (DI), (fratura existente também e, em proporção maior, na arquitetura contemporânea), visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comprado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção. Exemplo prático: a projeção de uma cadeira: o projetista desenha a procura original quando não do estranho e esquisito, na procura do que “atire a atenção”, sem a menor preocupação das necessidades humanas espirituais e materiais em função da qual uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista “prático” o projetista limita-se à uma projeção da pura “forma” sem tomar o menor conhecimento dos materiais, de como “trabalha” o ferro e a madeira. Resultado: objetos de pura arbitrariedade sem ligação histórica com uma tradição (no sentido não acadêmico da palavra) sem ligação com o homem e apresentando todas as características da “violência” feita aos materiais e à natureza. De outro lado o executor, o operário anônimo, trabalha “manualmente” sem o entusiasmo que somente a participação efetiva e a compreensão do trabalho comunicam: ele não compreende o desenho técnico, a sua cultura artística não existe. O trabalho dele é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade. Sem voltar as Catedrais e ao Romantismo literário de Ruskin e Morris é hoje, imprescindível, implantar sobre uma realidade prática uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se enuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design.

Com este trecho, é possível compreender as similaridades conceituais entre o programa do CETA e o programa da Escola, que prepararia mão de obra especializada para o processo de desenvolvimento industrial que estava sendo

implantado no Nordeste por meios das ações da SUDENE. Tendo em vista um dos objetivos da ARTENE, o de “Proporcionar aprendizagem e treinamento a artesãos”, a Escola apresenta grande convergência de ideias com o projeto da autarquia para o desenvolvimento econômico do Nordeste, sendo que a SUDENE é citada no programa da Escola, em 1963:

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

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

Neste sentido, a Escola colaboraria com o processo de desenvolvimento industrial que seria implantado no Nordeste, preparando mão de obra em diferentes níveis. As disciplinas práticas realizadas nas oficinas seriam caracterizadas através da execução, pelos estudantes artesãos, e dos objetos preparados nas disciplinas teóricas pelos estudantes projetistas. Os produtos desenvolvidos seriam apresentados a cada dois anos por meio de uma exposição de objetos padrões para indústria, exposições estas que estariam ligadas às Bienais que seriam organizadas pelo MAM (ROSSETTI, 2003; PEREIRA, 2007).

O curso teria duração de dois anos e haveria vestibulares distintos para as duas categorias de alunos, mestres artesãos e projetistas, sendo disponibilizadas 20 vagas para cada categoria:

Para Mestres: Demonstração prática elementar. Testes psicológicos (descrição e análise de objetos de uso, utensílios, móveis, etc.).

Para projetistas: Universitários de Arquitetura e Engenharia: Testes psicológicos (análise crítica de objetos e ambientes). Para diplomados

de escolas Profissionais: Demonstração de conhecimento de Desenho Técnico elementar e teste psicológico.

O plano de ação da Escola seria o de um aprendizado que se estabelecesse pelo contato direto entre alunos universitários e mestres artesãos, como uma troca de experiências mútuas (PEREIRA e ANELLI, 2005).

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

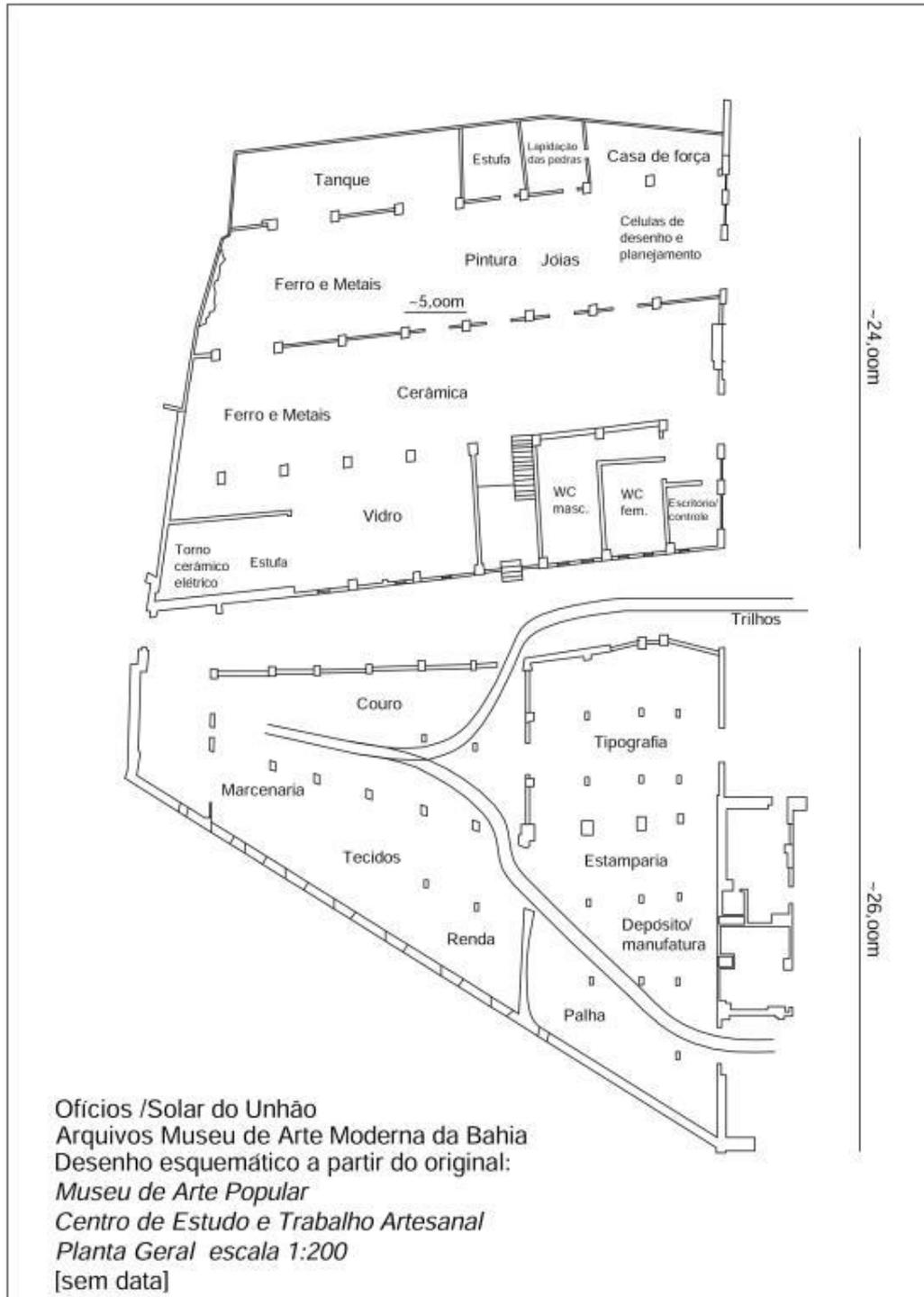
As disciplinas teóricas do curso seriam Cultura Histórico-Artística, Desenho Técnico e Projetoção. A primeira disciplina abordaria as questões ligadas à História da Arte ligada ao movimento social do homem, tais como artes plásticas, arquitetura, artesanato, teatro, música e literatura. A segunda disciplina trataria da geometria descritiva estudada através de plásticos espaciais e elementos de perspectiva. A última ensinaria aos alunos desenho de representação a mão livre; traço livre analítico sem sombras; observação e análise crítica de objetos naturais, objetos e utensílios construídos pelo homem e desenho e traço sem sombra dos objetos (BARDI, 1962).

Nas oficinas seriam produzidos os objetos projetados na Escola, sendo um trabalho em equipe feito pelos mestres de ofício e projetistas. “As oficinas trabalharão tempo integral na produção de objetos projetados na Escola. As noites serão utilizadas para a parte prática das aulas, quando serão realizados os projetos padrões que serão expostos nas Bienais e utilizados pela indústria” (BARDI, 1962).

Mário Cravo Jr. relatou a Faria (2009, p. 120) que Lina havia ficado encantada com a ideia das oficinas localizadas em um único espaço físico, todas juntas em um único galpão, o que a fez pensar de maneira diferente sobre a configuração dos espaços das oficinas do MAM. A arquiteta idealizara que a integração entre mestres e projetistas fosse acontecer nas oficinas, visando romper a ideia de que

o artesanato provinha de estratégias construtivas irracionais. A disposição das oficinas, que já eram previstas para o CETA, pode ser vista na planta abaixo:

Figura 14 - Disposição das oficinas do CETA



Fonte: Rossetti (2002)

... o contato, nas oficinas piloto do Unhão, com a realidade artesanal, propiciará a atmosfera necessária à integração da experiência humana do artesão e do desenhista industrial, capacitando-os a participar nas transformações econômico-culturais. Como laboratório, dará origem à mentalidade técnico-artística necessária a transformação do artesanato em pequena indústria. O Mercado de Artesanato do Unhão (a ser instalado nos arcos da Avenida do Contorno) servirá à comprovação econômica da eficiência do programa (BARDI, s/d).

Ainda que Lina apresente uma argumentação negativa em relação à Bauhaus e a Escola de Ulm ao dizer que "...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 do ponto de vista cultural moderno", a Escola possui diversas conexões com as propostas de Gropius para a Bauhaus. Para ambas as escolas, a base social artesanal deveria ser incorporada aos novos meios de produção, sem o que, não haveria uma transformação significativa e digna do que viesse a ser produzido (ROSSETTI, 2003).

Entre os colaboradores previstos estavam o arquiteto Diógenes Rebouças e o escultor Mário Cravo, cuja parceria seria fundamental para o funcionamento da Escola, visto que além de ter um grande conhecimento sobre a cultura popular nordestina, ele seria o responsável pelas oficinas e por escolher e orientar o trabalho dos artesãos junto aos alunos (ANASTASSAKIS, 2011; ROSSETTI, 2003).

Pereira e Anelli (2005) destacam a dimensão política do projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato, apontando a importância da participação da SUDENE.

A intenção de um projeto de escola que se concretize não apenas ligado às questões artísticas ou estéticas, mas principalmente preocupado com um plano de desenvolvimento social e econômico regional, vem comprovada também por meio das entidades com as

quais foram buscados convênios na época, entre elas a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste/Sudene (PEREIRA; ANELLI, 2005).

Rossetti (2002) destaca a função social do projeto de Lina:

*A Escola de Desenho Industrial e Artesanato realiza a síntese de toda a atuação tática empreendida por Lina Bo Bardi em sua estratégia para o Nordeste. Tratava-se de um projeto vinculado à cidade, mas também voltado para o desenvolvimento do território. Além disso, a Escola estaria atuando conjuntamente e servindo à sociedade, colocando em contato direto os novos produtores com as indústrias aptas a desenvolver a multiplicação em séries ilimitadas daqueles que poderiam ter sido objetos de uso cotidiano reconhecidos pelos produtores e pela sociedade (ROSSETTI, 2002, p. 78).*

Para a arquiteta, se esse processo tivesse sido efetivado, teria havido um desenho industrial brasileiro, porém as atividades de Lina na Bahia encontraram sua *débaçle* no golpe militar de 1964, interrompendo, desta maneira, o andamento do projeto da Escola, do qual se tem apenas o registro textual, um esboço daquilo que poderia ter sido uma nova forma de pensar e fazer design no Brasil.

Lina enxergava na Escola, não só um meio de configurar uma indústria com base na cultura popular, mas via esse projeto como um agente transformador da sociedade. Ainda no projeto da Escola, a arquiteta frisa que “do ponto de vista econômico-social o Museu de Arte Popular e a Escola criarão o “interesse” em volta da produção artesanal, criando em consequência a DEMANDA econômica, com o relativo desenvolvimento dum trabalho de inteiras zonas artesanais.”

Como projeto de desenvolvimento econômico, um projeto político, a Escola assemelha-se à forma como Lina sempre entendeu arte, design e arquitetura. A Escola adotaria um caminho original e inovador no contexto histórico do desenvolvimento das escolas de design brasileiras, principalmente por se

estabelecer distante dos centros mais industrializados do Brasil e por acreditar que a condição que muitos definem como atraso, poderia ser, na verdade, uma condição privilegiada. Este foi o projeto mais completo no que tange ao seu pensamento sobre a transformação das escalas de produção material (PEREIRA; ANELLI, 2005).

Figura 15 - Telegrama de pedido de demissão de Lina ao governador da Bahia Lomanto Junior em 12 de agosto de 1964.

**ITALCABLE**

RIO DE JANEIRO — Rua Buenos Aires, 44. Tel. 23-1996  
 Agências: Castelo — Rua México, 11. Tel. 22-8850  
 Copacabana — Av. N. S.ª Copacabana, 245, L. C. Tel. 37-5525  
 Mauá — Av. Rio Branco, 9, loja. Tel. 43-9051  
 Avenida — Ed. Av. Central, loja 129, 1.ª subsolo. Tel. 23-1996

SANTOS — Rua 15 de Novembro, 131/3. 2-9345 - 2-2666 - 2-9555

SÃO PAULO — Rua 15 de Novembro, 164. Tel. 37-513  
 Agências: Galeria Hapetininga, loja 5. Tel. 37-314  
 Rua Sen. Queirós, 315. Tel. 34-900  
 Av. São João, 1.236. Tel. 37-789  
 RECIFE — Av. Dantas Barreto - Ed. S. Albino, loja 5. Tel. 53-380  
 Tels. 4-1581 - 4-1589 - 4-1813 - 4-1811  
 Agências: Av. Marquês de Olinda, 142. Tel. 4-300  
 Hotel Boa Viagem. Tels. 7807 - 550  
 Aeroporto Guararapes. Tels. 7446 - 588

**TELEGRAMA**

ORIGEM	DATA	HRS.	INDICAÇÃO	PLA. Nº.
DESTINO	TAXA	PARAVAS		Opr.
S.P.	TAXAS			Hrs.
C.T.R.				
RECEBIDA				
PAGO	C.C.	129	R.T.P.	

MENCIONE O N.º E A CATEGORIA QUE DEVERIA

LOMANTO JUNIOR  
 GOVERNADOR DA BAHIA  
 PALACIO ACLAÇÃO  
 SALVADOR

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO  
 RUA SETE DE ABRIL, 230 - 2.ª ANO  
 TEL. 56.8535

SENSIBILIZADA TENDO TELEGRAMA V. EXCIA. SENTIDO RECONSIDERAR MEU PEDIDO DEMISSÃO DIREÇÃO MUSEU ARTE MODERNA EM FAVOR INTERESSES CULTURAIS BAHIA AFIRMO ABSOLUTA IMPOSSIBILIDADE RECONSIDERAÇÃO DADA IMPOSSIBILIDADE RESTABELECEER CONDIÇÕES NECESSARIAS OBJETIVOS CULTURAIS ET MUSEOLOGICÓS CONSAGRADOS STOP APELO V. EXCIA TORNEAR PUBLICO MEU CONSTANTE INTERESSE SERVIR CAUSA DESENVOLVIMENTO CULTURAL BAHIA ET GRATIDÃO INUMERAS DEMONSTRAÇÕES DESINTERESSADAS GENERENOSA GENTE BAHIAN

RESPEITOSAMENTE LINA BO BARDI

Estando de acôrdo com as condições estabelecidas no verso sirva-se transmitir o presente telegrama

Assinatura do Expedidor: MUSEIARTE

Data: Agosto, 12, 1964

**COPIA**

Fonte: Risério (1995).

Todo o movimento cultural que ocorria na Bahia ao longo da primeira metade da década de 1960 foi maciçamente reprimido pelo golpe militar de 1964; Lina Bo Bardi foi processada, e numa estratégia muito bem elaborada e inteligente,

armada por Odorico Tavares, deixa a Bahia. Celso Furtado teve seus direitos políticos cassados por dez anos e foi exilado (ALVES, 2003; PEREIRA, 2001).

De fato, após a consolidação do modelo econômico implantado pelo regime militar, que se dá muito rapidamente, o projeto de Brasil moderno concebido por Lina Bo Bardi, bem como todos os outros arquitetos brasileiros, torna-se obsoleto. Lina encarará esta realidade de frente, embora não seja a única a enfrentar este estado de coisas, transformando seu projeto em instrumento de resistência (ALVES, 2003, p. 196).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A industrialização no Brasil aconteceu de forma tardia, se comparada com os países europeus. Enquanto na Europa, as corporações de artesãos se desenvolveram e chegaram ao patamar de indústria, nos países periféricos, como o Brasil, a industrialização se deu pelo modelo de substituições de importações.

Este modelo, teorizado por Celso Furtado, auxilia na compreensão da crítica, tanto de Lina Bo Bardi, quanto de Furtado ao modelo de desenvolvimento e industrialização brasileiro. Tendo isso em vista, a experiência da arquiteta e do economista no Nordeste, entre 1958 e 1964, é de grande importância para a compreensão do conteúdo de suas críticas ao desenvolvimento industrial vigente no país, bem como suas propostas elaboradas em sua atuação na SUDENE e ARTENE no caso de Furtado, e na criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, do Museu de Arte Popular, do Centro de Estudo e Trabalho Artesanal, e o projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato no caso de Lina.

Dentro deste cenário, a SUDENE foi o órgão de maior importância para o desenvolvimento econômico da região nordeste na época. A autarquia, que era dirigida por Furtado, tinha projetos tanto para as áreas de agropecuária e indústrias quanto para as atividades artesanais. E é nesse projeto para as atividades artesanais que se inseriu a ARTENE, cujo principal objetivo era elevar a renda dos artesãos.

Dentro dos objetivos da ARTENE é que se tem uma grande proximidade entre os planos de Lina e Furtado para o Nordeste, visto que para aumentar a renda dos artesãos, seriam necessários, dentre outros objetivos, cursos de capacitação e treinamento. Lina já previa a realização de oficinas e cursos no MAM-BA, ideias que foram tomando maiores proporções com os projetos do CETA e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato.

O programa do CETA forneceu as bases para o projeto da Escola, visto o tom de continuidade que o projeto desta última, em relação ao programa do primeiro.

Os alunos formados na Escola de Desenho Industrial e Artesanato iriam integrar a mão de obra das indústrias que seriam instaladas no nordeste, configurando, de certa forma o desenvolvimento das formas de produção artesanais. Aí residia o cerne da proposta alternativa de industrialização e design brasileiro formulada por Furtado e Lina, pois as tradicionais técnicas de produção artesanal, seriam então incorporadas à produção industrial, caracterizando uma nova forma de industrialização brasileira.

O cenário político da época foi de grande importância, tanto para Lina quanto para Furtado, que contaram com o apoio de grandes personalidades como Juracy Magalhães, Edgard Santos, Assis Chateaubriand, dentre outros. Contudo, da mesma forma que o apoio político colocou o economista e a arquiteta em posições onde puderam colocar em prática seus projetos de desenvolvimento, foi com o golpe militar de 1964 que suas atividades foram interrompidas, bem como o andamento de seus projetos.

A Escola de Desenho Industrial e Artesanato nunca saiu do papel e a ARTENE ficou restrita à criação de cooperativas e venda dos produtos artesanais em lojas da sociedade espalhadas pelo país.

Portanto, foi possível identificar neste trabalho a importância das atividades de Celso Furtado e Lina Bo Bardi no Nordeste entre os anos de 1958 e 1964, para uma proposta de desenvolvimento brasileiro, especialmente no que tange à industrialização e cultura, a partir das questões relativas ao artesanato, à formação de mão de obra e ao ensino de um desenho industrial ligado às bases culturais do país.

As ações de Lina e Furtado foram de grande importância para o desenvolvimento econômico, social e cultural do nordeste. Suas ações são amplamente estudadas pelos mais diversos campos do conhecimento.

Assim como Celso Furtado é um nome importantíssimo para o estudo da economia brasileira, Lina Bo Bardi tem o seu lugar de destaque dentro da arquitetura moderna do Brasil. Contudo, este trabalho aponta a importância das ações destas duas personalidades, além de tudo que já foi citado, para o entendimento do design brasileiro.

Como a Escola de Desenho Industrial e Artesanato nunca foi mais do que um sonho de Lina que ficou no papel, esta não recebe a devida importância no ensino de design atual. Lina pensava design de uma forma muito particular, ela via um grande potencial na cultura brasileira, mas é fato que ainda damos muito mais valor aos produtos importados dos grandes centros mundiais, do que aos produtos genuinamente brasileiros.

## REFERÊNCIAS

ALVES, André Augusto de Almeida. **Arquitetura e Sociedade em São Paulo 1956-1968**: projetos de Brasil moderno. 2003. 347 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Um projeto para o Brasil: arquitetura e política na trajetória de Lina Bo Bardi no Brasil, 1946 - 1977. **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (on line), 2015.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e Impasses** – Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. 2011. 420 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social do Museu Nacional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ANELLI, R. L. S. Lina Bo Bardi and her relationship to Brazil? Economic and Social Development Policy. **Lina Bo Bardi 100**. Brazil's Alternative Path to Modernism. 1ed. Berlim: Hatje Cantz, 2014, v. 1, p. 155-169.

\_\_\_\_\_. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Pós**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. v 17, p. 086-101, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ARTESANATO Progride Com Ajuda Oficial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1966.

ATELIER Artesanal Será Instalado em Olinda. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 out. 1962.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. **A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BARBOSA, Igor. **A Governamentalidade e o Desenvolvimento Internacional**: Um estudo de caso do Acordo do Nordeste de 1962. Rio de Janeiro, 2010. 92p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BARDI, Lina Bo. **Escola de Desenho Industrial e Artesanato**. Salvador, 1962.

\_\_\_\_\_. **III Conceituação do Programa**. Salvador, s/d.

\_\_\_\_\_. **Projeto III. Escola de Desenho Industria e Artesanato e Museu de Arte Popular**. Salvador. 1963.

\_\_\_\_\_. **Tempos de Grossura: o Design no Impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARRETO, Pedro. Perfil – Celso Furtado. **Desafios do Desenvolvimento**, n. 53. 3 ago. 2009. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2275:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2275:catid=28&Itemid=23)>. Acesso em 31 mar. 2015.

BENEVIDES, Maria Victoria. **O governo Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIELSCHOWSKY, Ricardo. Formação econômica do Brasil: uma obra-prima do estruturalismo cepalino. **Revista de Economia Política**, v. 9, n. 4, Out. – Dez. 1989.

BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos. **Estado e Subdesenvolvimento Industrializado**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

CADERNOS DO NORDESTE. **Em Defesa do Nordeste**. Out. 2000b. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710\\_1.htm](http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710_1.htm)>. Acesso em: 2 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. **GTDN, uma semente plantada pela sociedade**. Out. 2000a. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710\\_3.htm](http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710_3.htm)>. Acesso em: 2 jul. 2014.

CARONE, Edgard. **A República Liberal II** – evolução política (1945-1964). São Paulo: Difel, 1985.

CARVALHO, Otamar de. **Sudene 40 anos: a herança**. Cadernos do Nordeste. Out. 2000. Disponível em: <  
[http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710\\_2.htm](http://www2.uol.com.br/JC/cadernosdonordeste/ne2710_2.htm)>. Acesso em: 2 jul. 2014.

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

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia**. 2002. 244 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

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

DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **O ensino do design: a interdisciplinaridade na disciplina de projeto em design**. 2004. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Hochschule für Gestaltung Ulm (Alemanha)**. [201-a]. Disponível em: <  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao372976/hochschule-fur-gestaltung-ulm-alemanha>>. Acesso em 20 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **Instituto de Arte Contemporânea (IAC)**. [201-b]. Disponível em: <  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao468881/instituto-de-arte-contemporanea-iac>>. Acesso em 20 jan. 2016b.

FARIA, Alessandro dos Santos. **Uma janela da história do design e das artes visuais na Bahia: Lina Bo Bardi e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial**.

2009. 168 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 3a. ed., 2008.

FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e Subdesenvolvimento**. São Paulo: Impress, 1963.

\_\_\_\_\_. **Obra Autobiográfica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar. A batalha da Sudene. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O Nordeste e a saga da Sudene, 1958-1964**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

GLESSLER, Alice Lori. **Introdução à pesquisa: Projetos e Relatórios**. São Paulo: Loyola, 2003.

GONÇALO JUNIOR. Arquiteta da Mudança: Reunião de ensaios em livro ressalta a essência do pensamento humanista de Lina Bo Bardi. **Pesquisa FAPESP**, n. 162, p. 90-93, Ago. 2009.

GROAT, Linda; WANG, David. **Architectural Research Methods**. New York: John Wiley & Sons Inc, 2002.

HATADANI, P. S.; ANDRADADE, R. R.; SILVA, J. C. P. Um estudo de caso sobre o ensino do design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010, São Paulo. **9º P&D Design 2010**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010.

HIRSCHMAN, Albert. Notas de uma entrevista com Celso Furtado. In: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar. (Org.). **O Nordeste e a saga da Sudene, 1958-1964**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

ISAAC, Stephen. MICHAEL, William. **Handbook in research and evaluation**. San Diego, CA: EdITS, 1971.

LEON, Ethel. **IAC – Primeira Escola de Design do Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014.

LIMA, Marcos Costa. O conselho deliberativo da Sudene (1959-1964). In: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar. (Org.). **O Nordeste e a saga da Sudene, 1958-1964**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

LIMA, Saulo de Castro. Da Substituição de Importações ao Brasil Potência: Concepções do Desenvolvimento 1964-1979. **Aurora** (UNESP. Marília), v. 7, p. 34-44, 2011.

LINS, Luiza C. O.; MARIN, S. R. **Atualidade do pensamento de Celso Furtado na avaliação do desenvolvimento social da América Latina**. Santiago, Chile: ILPES/CEPAL, 2014.

LOURENÇO, Carolina Amorim ; RIBEIRO, Sônia Marques Antunes . História e pedagogia: a influência da Bauhaus para o ensino do design. In: II Encontro Latinoamericano de Diseño, 2007, Buenos Aires. Actas de Diseño. **II Encontro Latinoamericano de Diseño. Buenos Aires**: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad Palermo, 2007. v. 3. p. 175-177.

LUZ, Nícia Viela. **A Luta Pela Industrialização Do Brasil: 1808 a 1930**. 3a. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

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

\_\_\_\_\_. Celso Furtado e o pensamento econômico brasileiro. **Revista de Economia Política**, v. 9, n. 4, Out. – Dez. 1989.

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

\_\_\_\_\_. **Limites do Design**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MORAIS, Fernando. **Chatô - O rei do Brasil**. São Paulo: Schwarcz, 1994.

OLIVEIRA, Francisco de. **O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local.** 2008. 417 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PADILHA, C. A. T.; CLARK, J. U. Períodos de Desenvolvimentismo: uma breve análise histórico-comparativa entre as políticas educacionais do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) e do governo Luis Inácio Lula da Silva (2003-2008). In: IX Jornada do HISTEDBR, 2010, Belém. **Anais da IX Jornada do HISTEDBR, 2010.**

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

\_\_\_\_\_. **Lina Bo Bardi – Bahia, 1958-1964.** Uberlândia: EDUFU, 2007.

PEREIRA, Juliano Aparecido; ANELLI, Renato Luiz Sobral. Uma Escola de Desenho Industrial referenciada no lastro do pré-artisanato: Lina Bo Bardi e o Solar do Unhão na Bahia. **Revista Design em Foco**, v. 2, n. 2, p. 17-27, jul./dez. 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Sônia Marques Antunes; LOURENÇO, Carolina Amorim. Bauhaus: uma pedagogia para o design. **Estudos em design**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2012.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: métodos e técnicas.** São Paulo: Saraiva, 1985.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

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

RUBINO, Silvana Barbosa. Gramsci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963-4. In: **26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 2008. Porto Seguro, 2008.

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

SANTOS JÚNIOR, José Adoril dos. **Industrialização e Modelo de Substituição de Importações no Brasil e na Argentina: Uma Análise Comparada**. 2004. 89 f. Monografia (Graduação em Ciências Econômicas). Centro Sócio-Econômico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SILVA, J. C. R. P. da; SILVA, D. C.; SILVA, J. C. P. da; PASCHOARELLI, L. C. O **Futuro do Design no Brasil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

SUDENE. **Quem foi Celso Furtado**. [201-?] Disponível em: <<http://www.sudene.gov.br/quem-foi-celso-furtado>>. Acesso em: 27 mar. 2015.

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

SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE. **I Plano Diretor De Desenvolvimento Econômico e Social do Nordeste, 1961-1963**. Recife, 1966a.

\_\_\_\_\_. **II Plano Diretor De Desenvolvimento Econômico e Social do Nordeste, 1963-1965**. Recife, 1966b.

TANNURI, Fabiana Luz. **O processo criativo de Lina Bo Bardi**. 2008. 156 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Carlos Sávio. A Economia Política da Transformação do Nordeste: de Furtado a Unger. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, n. 70, p. 201-214, jan./abr. 2014.

TELES FILHO, Eliardo França. Eusébio de Queirós e o Direito: um discurso sobre a Lei n. 581 de 4 de setembro de 1850. **Revista Jurídica**, Brasília, v. 7, n. 76, p.

52-60, dez. 2005 a jan. 2006. Disponível em:  
<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/revista/rev\\_76/artigos/PDF/EliardoFranc  
a\\_Rev76.pdf](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/rev_76/artigos/PDF/EliardoFranc<br/>a_Rev76.pdf)>. Acesso em: 31 jul. 2015.

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

VIEIRA, Rosa Maria. Celso Furtado e o Nordeste no Pré-64: Reforma e Ideologia. **Proj. História**, São Paulo, tomo 1, p. 53-86, dez. 2004.

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

# ANEXOS

ANEXO I – Carta de Lina ao governador da Bahia em 1963.

Rua de São Salvador de Bahia

Senhor Governador,

O Conjunto do Uluhã é apenas uma "restauração", mesmo se de grande beleza. Agora é preciso ser realizado o plano de Artesanato Popular, para que tudo não fique apenas numa programação bonita, ~~mas sem fundamentos~~ pois na vida da Cidade. Não é tanto questão de verba <sup>como</sup> quanto de uma iniciativa que tenha o apoio "moral" e efetivo do Governo do Estado. Na base do interesse demonstrado pelo trabalho já realizado, queria ser recebida por V. Exa. para expor nosso plano técnico. Acabo de voltar do Sul e peço para incluir nosso problema, não nos da "arte" requintada, mas entre os mais urgentes, sendo o plano do Uluhã não de "arte-lazer", mas de trabalho Popular. Dada a exiguidade do tempo escrevo pessoalmente a V. Exa. diretamente no Palácio da Deliberação (por que peço pedindo permissão para mandar saber <sup>se possível</sup>) posteriormente quando V. Exa. preferir marcar-me uma entrevista.

Respeitosamente  
Lina Baril.

Subida / 1  
5/1963

Fonte: Faria (2009).

ANEXO II – Resolução que cria a ARTENE.



PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA  
SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE

RESOLUÇÃO Nº 381

A SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE (SUDENE), usando da atribuição que lhe confere o art. 32 do Regimento Interno e na forma da resolução do Conselho Deliberativo, em sessão do dia 4 de abril de 1962,

RESOLVE, de acôrdo com o artigo 6º e seus parágrafos, da Lei nº 3.995, de 14 de dezembro de 1961, aprovar o parecer da Secretaria Executiva sôbre a participação da SUDENE na organização da sociedade de economia mista a ser denominada Artesanato do Nordeste S/A. (ARTENE), a ser constituída para promover a venda dos produtos confeccionados pelas cooperativas artesanais nordestinas, prestar assistência técnica e financeira ao artesanato regional e proporcionar aprendizagem e treinamento a artesãos, Parecer êsse que fica fazendo parte integrante desta Resolução, para o efeito de:

- a) criar uma Comissão Incorporadora, composta dos servidores da SUDENE, Bachareis Fernando Henrique de Meneses Oliveira, Zenaldo Barbosa Rocha e Edésio Rangel de Farias, para promover a constituição da sociedade;
- b) indicar, para representante do Govêrno Federal nas assembleias gerais, o Bacharel Edésio Rangel de Farias.

Recife, 5 de abril de 1962

  
Celso Furtado  
Superintendente



PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA  
SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE

Senhores Conselheiros:

Ao atribuir recursos para a reestruturação das atividades artesanais, propõe o Primeiro Plano Diretor da SUDENE a incorporação de uma sociedade de economia mista, a qual será confiada a responsabilidade de efetivar o programa de ajuda técnica e financeira de que esse setor da economia regional tanto necessita.

Os levantamentos e estudos iniciais realizados no ano passado, com vistas ao melhor conhecimento do estágio atual do artesanato e das suas possibilidades de organização, vieram dar tóda a ênfase a essa recomendação, ao concluírem pela conveniência de se assistir, sob as mais diversas formas, as cooperativas de produção artesanal, à medida que forem sendo criadas. O esforço de desenvolvimento das cooperativas locais, estruturadas à base das condições/peculiares de cada área e dimensionadas segundo os ramos de atividade, tem de apoiar-se em uma estrutura mais geral, desde logo capaz, por exemplo, de ação eficiente em matéria de promoção do mercado de produtos artesanais.

No momento presente, em que a Secretaria Executiva está empenhada em nova fase de trabalho, com a instalação das primeiras cooperativas da futura rede que se encarregará de disciplinar e fomentar a produção em vários Estados, a necessidade de defender melhor os interesses dos produtores vinca-se sobretudo, pôsto que se impõe garantir-lhes autonomia em face dos métodos usuais de comercialização, bem como conceder-lhes facilidades para obtenção de matérias-primas de menor custo, incentivar um melhor acabamento e os padrões artísticos dos produtos. O programa de assistência da SUDENE prevê imediato efeito favorável na renda dos artesãos, a partir das pequenas mas já sensíveis demonstrações de organização. Entretanto prevê, também, uma competição direta no mercado, a fim de canalizar, para os produtores, uma participação ampla nas margens de lucro obtidas na distribuição, que ainda mais desafogadas se podem tornar, uma vez conquistadas novas áreas de procura de artigos do artesanato, no país e no estrangeiro.



PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA  
SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE

Estas últimas são as tarefas que terão de ficar a cargo de um organismo regional, dotado de grande flexibilidade e em situação de agir numa ampla esfera operacional, podendo e devendo nêle representar-se o Poder Público, ao lado de entidades e pessoas privadas, na forma das sociedades de economia mista.

No caso específico, propõe-se a constituição de uma sociedade denominada Artesanato do Nordeste S.A. (ARTENE), com aplicação de recursos da SUDENE que se elevarão, inicialmente, a 28 milhões de cruzeiros.

A ARTENE terá como objetivos principais:

- a) promover a venda dos produtos confeccionados pelas cooperativas artesanais nordestinas, efetuando, inclusive, estudos de mercado nas praças nacionais e estrangeiras;
- b) fazer a publicidade necessária ao escoamento da produção artesanal, realizando ou contribuindo para a concretização de exposições, mostras e concursos;
- c) prestar assistência técnica e financeira ao artesanato regional, particularmente aos seus associados;
- d) proporcionar aprendizagem e treinamento a artesãos.

A nova sociedade poderá congrega, como pessoas de direito público, além da SUDENE, os Estados, os Municípios e entidades outras de governo, que assim o desejarem; como pessoas de direito privado, os artesãos nordestinos filiados a cooperativas artesanais.

Terá sede, fôro e estabelecimento principal no Recife, devendo ficar autorizada a abrir agências, filiais ou escritórios em qualquer parte do País ou do estrangeiro, bem como bazares e postos de venda.



PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA  
SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE

O capital social inicial, previsto em ações preferenciais e ordinárias no valor nominal de @ 500,00 (quinhentos cruzeiros) cada uma, será de 33 milhões de cruzeiros, dos quais a SUDENE participará com mais de 85%.

Impõe-se, dessarte, que este Conselho, na forma do artigo 6º, parágrafo 1º, da Lei nº 3.995, de 14-12-61, autoriza a participação da União e aprova a constituição de uma comissão incorporadora composta de três membros, que poderão ser os servidores desta Superintendência, Bacharéis Fernando Henrique de Meneses Oliveira, Zenaldo Barbosa Rocha e Edésio Rangel de Farias, cabendo ao último a representação do Governo Federal nas assembleias gerais.

CELSO FURTADO  
Superintendente

ANEXO III – Transcrição da Carta de Celso Furtado a Lina Bo Bardi em 1964.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE

Sra. LINA BO BARDI

M.A.M.B

Teatro Castro Alves

CAMPO GRANDE (BAHIA)

Recife, 5 de abril de 1964.

Prezada Senhora Lina Bo Bardi:

Agradeço sua carta de 5 de março último em que reconsidera alguns pontos de nossa conversa sôbre artesanato aqui na SUDENE.

Creio que se houvéssemos disposto de um pouco mais de tempo, não teria sido difícil chegar a um bom entendimento. Nêsse terreno do artesanato são tantos os equívocos acumulados, tanta a mistificação já feita, que todo começo de conversa torna-se difícil. Temos primeiro que observar o interlocutor para procurar algum terreno firme no qual possa haver uma primeira tomada de contacto.

O meu ponto de partida é o mesmo seu, parece-me. Preocupa-me o homem, sua capacidade de criação. As formas de organização social valem pelo que estimulam essa capacidade criadora. O que produz o homem pelo artesanato ou pela indústria, visa a satisfazer suas necessidades individuais ou sociais. Ao preocupar-me com a técnica e com a evolução das formas de produção, o que efetivamente me preocupa é a evolução das necessidades humanas. Se nos preocuparmos com o marco cultural na forma habitual dos idealizadores do artesanato, corremos o risco de criar fatores de rigidez na própria estrutura social. Isso não significa, evidentemente, que abandonamos aquelas formas de produção artesanal que estão vivas, isto é, que não esgotaram suas possibilidades.

Felicito-a mais uma vez pelo trabalho que está realizando e que considero de efetivo valor para o Nordeste. Na primeira oportunidade, visitarei a exposição de Arte Popular, aí em Salvador, avisando-a com antecipação.

Cordialmente,

CELSO FURTADO

Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## ANEXO IV – Transcrição da Conceituação do Programa do Museu de Arte Popular

### III CONCEITUAÇÃO DO PROGRAMA

A Fundação Museu de Arte Moderna da Bahia empenha-se na implantação de um Museu de Arte Popular, no Conjunto Arquitetônico do Unhão, dando-lhe caráter dinâmico e atuante sobre o meio sócio-econômico, pela integração de um Centro de Estudo e Trabalho Artesanal onde os valores culturais da tradição artesanal sejam ativados e tecnicamente enobrecidos, e ao mesmo tempo transportados ao “industrial design”, pelo contato direto e interação entre o mestre artesão e o jovem projetista da forma e função do objeto industrial.

O programa distingue-se de outros já experimentados ou em vigor, por não pretender alcançar em termos imediatos cada um dos artesãos ou centros artesanais pelo processo convencional de fomento econômico-assistencial, objetivando precisamente os aspectos formais da produção artesanal.

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

A curto prazo, porém, a valorização das fontes atuais de produção artesanal se verificará. O Museu apresentará peças selecionadas, ao mercado nacional e internacional, divulgando e prestigiando o trabalho do artesão e proporcionando-lhe remuneração justa. Ao mesmo tempo, o reconhecimento dado pelo Museu aos trabalhos de maior valor estimularão, nos centros artesanais, a melhoria e renovação dos padrões.

Em aplicação prática de conceitos teóricos, o empreendimento visa superar a fratura artesanato-indústria: de um lado, dar-se-á ao projetista, que será responsável pelo “industrial design”, a possibilidade de projetar com efetivo conhecimento dos materiais que serão utilizados, dos meios de que dispõe o artesão (e similarmente a máquina industrial) para agir sobre esses materiais; simultaneamente, estará absorvendo a riqueza cultural que a tradição acumulou, decantada, no trabalho do artesão. Nesse contato direto “industrial designer”/mestre artesão, lucrará também este, e não só em termos imediatos mas, principalmente, no melhor aperfeiçoamento dos seus discípulos, aos quais o jovem projetista transmitirá, em retribuição, os conhecimentos que o mestre não pudera adquirir: leitura e compreensão de plantas e desenhos, conhecimentos mais técnicos sobre materiais, absorção de cultura e valores

estéticos do homem moderno. Assim, o discípulo do mestre artesão escapará de tornar-se, sob as condições atuais do meio, mero executor mecânico, distanciando como homem de sua tarefa, porque lhe falte a compreensão do próprio trabalho, de que não participa como instrumento.

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

A eliminação da utopia na criação de um organismo dêsse tipo é o primeiro requisito indispensável ao seu sucesso no campo das necessidades práticas do País (uma experiência tipo Bauhaus ou Hulm seria inútil a um país jovem, com uma civilização de fatores fortemente primitivos e ligados à terra, aliás, fatores e elementos moderníssimos, segundo o entendimento contemporâneo). Outras diretrizes devem ser igualmente observadas: a) a evolução para um centro de desenho exclusivamente industrial deverá acompanhar o desenvolvimento da indústria regional, a que deverá servir; as condições histórica atuais apontam para a necessidade de sustentar o trabalho artesanal, até que a estrutura econômico-social seja atingida e modificada pelo processo de industrialização; b) é indispensável tomar conhecimento da atividade artesanal ainda fortemente ativa no Nordeste do País, atividade que tem de ser estudada através de um levantamento efetivo, valorizada na sua realidade, nas suas diretas possibilidades econômicas face ao mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que deverão estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional.

O enfoque da situação do artesanato brasileiro no Nordeste (no caso, no Estado da Bahia); a sua seleção sem imposições; a sua transformação sem artifícios; tudo isso estará ligado às atividades do Centro de Estudos e Trabalho Artesanal e do Museu de Arte Popular que se pretende instalar.

Em resumo, o contato, nas oficinas piloto do Unhão, com a realidade artesanal, propiciará a atmosfera necessária à integração da experiência humana do artesão e do desenhista industrial, capacitando-os a participar nas transformações econômico-culturais. Como laboratório, dará origem à mentalidade técnico-artística necessária a transformação do artesanato em pequena indústria. O Mercado de Artesanato do Unhão (a ser instalado nos arcos da Avenida do Contorno) servirá à comprovação econômica da eficiência do programa.

Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## ANEXO V – Transcrição do Programa da Escola de Desenho Industrial e Artesanato

### ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E DE ARTESANATO

Objetivos – O principal objetivo da Escola é a formação de Mestres de Ofício, em processo dos instrumentos culturais, permitindo a “efetiva” colaboração dos mesmos com os projetistas (Arquitetos, Engenheiros e demais técnicos), eliminando a fratura Projeto-Execução, que põe em compartimentos estanques projetistas e operários na arquitetura e desenho industrial modernos. Além disso, a Escola se propõe experimentar um sistema de cultura prática, direta e rápida, técnica também na parte artística e crítico-literária, no sentido da eliminação imediata de todo o anedótico e o sentimentalmente inútil à vida contemporânea.

Quer, ainda, experimentar construir sobre bases técnicas e práticas uma ética poética nova, não mais ligada aos velhos problemas idealísticos. Tudo, naturalmente, dentro dos limites das profissões às quais a Escola se dedicará sem descambar para abstrações filosóficas.

Vestibular – Será feito diferentemente para as duas categorias de alunos:

Para Mestres – Demonstração prática profissional elementar. Testes psicológicos (descrição e análise de objetos de uso, utensílios, móveis etc.)

Para projetistas – Universitários de Arquitetura e Engenharia: Testes psicológicos (análise crítica de objetos e ambientes). Para diplomados de Escolas Profissionais: demonstração de conhecimento do Desenho Técnico elementar e Teste Psicológico.

Número de alunos – O número de matrículas iniciais será de 20 para o curso de Mestres e 20 para o de projetistas.

Materiais – Serão explorados os seguintes: Ferro, Metais não ferrosos, Madeira, Barro, Vidros e Cristais, Pedras Preciosas. Além destes, os materiais concernentes às atividades de Construção Civil e de Artes Gráficas.

Disciplinas ministradas – Cultura Histórico-Artística, Desenho Técnico, Projetação.

Programas das disciplinas – Desenho Técnico: Geometria descritiva estudada através de Plásticos Espaciais, Elementos de Perspectiva.

Projetação: Desenho de representação a mão livre. Exercícios de traço livre analítico sem sombras. Observação e análise crítica de objetos naturais, materiais e utensílios construídos pelo Homem. Desenho e traço sem sombra dos objetos.

Cultura Histórico-Artística: Será iniciado com uma introdução propedêutica sintética sobre Estética, estritamente ligada à Arte e à Metodologia, para compreensão dos problemas que, sem esta introdução, tornar-se-ia impossível (como usar os livros de texto, como fazer e ler uma bibliografia). Tudo isto rápida e sinteticamente, do ponto de vista prático e explicado com linguagem elementar. Após a introdução a História da Arte como História. História da Arte ligada ao desenvolvimento social e econômico do Homem. Artes plásticas, Arquitetura, o Artesanato, Teatro, Música e Literatura. Os temas anteriores serão desenvolvidos sinteticamente, apontando mais as grandes linhas da História que o detalhe; exclusão absoluta do anedótico; transmissão de um método crítico que permita aos estudantes o prosseguimento e ampliação dos estudos por conta própria, quando o achar necessário. As aulas serão acompanhadas por audições musicais e trechos de representações teatrais referentes ao período histórico (representações a cargo da Escola de Música, Teatro e Dança da Universidade da Bahia). Ainda para ilustrar as aulas serão realizadas exposições didáticas com reproduções de Artes Plásticas e Arquitetura, do tipo da atualmente apresentada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, além de exposições ao quadro-negro, feitas pelo professor com projeção de slides. Complementando-as realizar-se-ão palestras de especialistas nacionais e estrangeiros sobre Sociologia, Biologia, técnica moderna de construções. Além de das categorias de alunos que frequentarão obrigatoriamente o curso, serão admitidos, como ouvintes, pessoas interessadas em número que não venha a prejudicar os primeiros. Como atividades paralelas e acessórias, serão realizados debates, palestras, leitura crítica de textos, projeção de filmes de Artes com comentário crítico e criação de uma biblioteca hemeroteca.

Oficinas – Execução de objetos projetados na Escola. Trabalho feito em equipe pelos Mestres de Ofício e pelos Projetistas. As oficinas trabalharão tempo integral na produção dos objetos projetados na Escola. À noite serão utilizadas para a parte prática das aulas, quando serão realizados os objetos padrão que serão expostos nas Bienais e utilizados pela indústria.

Número de aulas e professores – Cultura Histórico-Artística: 12 horas semanais; Desenho Técnico: 24 horas semanais; Projeção: 6 horas semanais; 8 Mestres de Ofício e 8 assistentes. 1 Orientador Técnico e 1 assistente. Os alunos projetistas serão professores de Desenho Técnico. Os Mestres de Ofício serão professores nas oficinas.

1962

Fonte: Pereira (2007).

## ANEXO V – Projeto III da Escola de Desenho Industrial e Artesanato

### PROJETO III

#### Escola de Desenho Industrial e de Artesanato e Museu de Arte Popular

##### 1. Introdução.

###### 1.1. - Finalidades e objetivos

A Escola propõe-se a superar a fratura projeto-execução no campo do Desenho Industrial (fratura existente também, e em proporção maior, na arquitetura contemporânea), visando a eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo desprovido de qualquer ligação diretamente prático, do trabalho de projeção.

Um exemplo concreto mostra como, na maioria dos casos, estão dissociados ambas as atividades: na projeção de uma cadeira, o projetista desenha, na procura do original, quando não do estranho e esquisito; na procura do que "desperte a atenção", sem a menor preocupação pelas necessidades humanas espirituais e materiais em função das quais uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista "prático", o projetista limita-se à projeção da pura "forma" sem tomar o menor conhecimento dos materiais, de como "trabalha" o ferro ou a madeira, daí resultando a feitura de objetos sem ligação histórica com a tradição (no sentido não acadêmico da palavra), sem ligação com o homem, apresentando todas as características de "violência" feita aos materiais e à natureza. De outro lado, o executor, o operário anônimo, trabalha "manualmente", sem o entusiasmo que somente a participação efetiva e a compreensão do trabalho comunicam; ele não compreende os desenhos técnicos, a sua cultura artística não existe, o seu trabalho é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade.

A existência do mencionado hiato torna imprescindível implantar, sobre uma realidade prática e uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática; o Artesanato transformado em Industrial Design.

O Brasil não começou ainda uma produção nacional original de objetos industriais, limitando-se, apenas à importação de forma e desenhos estrangeiros. Uma produção nacional não pode ser criada sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do País.

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 Halm, 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). Outras diretrizes devem igualmente

tagem do projetado incremento da atividade artesanal na Bahia, pois uma economia subdesenvolvida deve enfatizar o fomento das atividades econômicas que logrem empregar a maior dose do fator de produção mais abundante - a mão-de-obra);

- b) aproveitamento de matérias primas especiais que se não prestam a utilização industrial em larga escala;
- c) aproveitamento de subprodutos da indústria, pecuária e agricultura;
- d) agregação de novo valor econômico ao produto final da indústria;
- e) criação de mão-de-obra aproveitável pela indústria;
- f) promoção do turismo;
- g) diversificação econômica em áreas que dependem de uma atividade exclusiva;
- h) fomento às poupanças e aos investimentos, em pequenas doses, por um grande número de pessoas.

1.3. - Análise sucinta da situação do programa.

Até o presente, não dispomos, na Bahia, de nenhuma escola de Desenho Industrial, mas, apenas, de cadeiras isoladas inseridas nos currículos de nível médio (ensino industrial) e superior, e assim mesmo não observando a orientação pretendida no atual empreendimento.

Para o estudo das atividades artesanais e treinamento da mão-de-obra que a elas se dedica, criou-se, há já alguns anos, a fundação "Instituto de Pesquisas e Treinamento do Artesanato" (IPTA), mantida através de subvenções do Estado.

A orientação do IPTA, desde que se instalou, foi a de encarar, predominantemente, o papel econômico do artesanato, relegando a segundo plano a qualidade artística das peças produzidas. Neste sentido, desenvolveu grandemente as atividades no setor de cerâmica, dando assistência técnica e financeira ao pequeno produtor, e cuidando, inclusive, da comercialização do produto; fez incursões, também, no setor do artesanato de couro e metais, onde não pôde ir avante por suas limitadas disponibilidades financeiras (R\$ 2,500,000,00 anuais).

A "Fundação Visconde de Mauá" também se dedica ao fomento das atividades artesanais no Estado, atuando, porém, em setor específico de trabalho feminino - vestidos e bordados, feitura de chapéus, etc.

A ambas instituições, em que pese a abnegação dos seus dirigentes, o seu desejo de seguir o caminho certo, vem faltando a ori-

te ser observadas: a) não se poderia criar, desde logo, uma escola de desenho exclusivamente industrial, pois as indústrias a que se viria na maioria dos casos ainda não existem ou estão em fase de início, experimental; b) seria indispensável tomar conhecimento de a atividade artesanal ainda fortemente ativa no Nordeste do país, atividade que tem que ser estudada através de um levantamento efetivo, valorizado na sua realidade, nas suas diretas possibilidades econômicas face ao mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que DEVERÃO ESTAR NA BASE DA FUTURA FORMAÇÃO ESTÉTICA DO FUTURO DESENHO INDUSTRIAL NACIONAL.

A "mise à point" da situação do artesanato brasileiro no Nordeste (no nosso caso, do Estado da Bahia); a sua seleção sem violências, sugestões e correções artificiais; a tomada de conhecimento deste artesanato sem nostálgias (quer dizer, sem injeções reacionárias para mantê-lo de pé, quando, através da pequena indústria, abandonará suas formas para tornar-se indústria; quer dizer, permitindo-lhe uma mudança de formas com as transformações econômico-sociais, sem violências anti-históricas), tudo isto estará ligado às atividades da Escola e do Museu de Arte Popular que se pretende instalar.

A seleção tem de ser feita através a imediata tomada de contacto "direto" (Museu de Arte Popular). A valorização deverá realisar-se através de exposições nacionais ou internacionais, como as futuras Bienais Nacionais da Bahia ou a Bienal Internacional de São Paulo, ou a Trienal de Milão.

Em resumo, o contacto da Escola de Desenho com a realidade de artesanal propiciará a atmosfera necessária à criação de novas formas, acompanhando as transformações econômicas. A Escola dará origem a uma mentalidade técnico-artística necessária à produção do desenho industrial, ligando o fator teórico ao prático, e preparará a futura transformação do artesanato em pequenas indústrias. O Museu de Arte Popular, através de exposição da artesanato, lançará, no plano nacional e internacional, a produção artesanal nordestina, concorrendo para a valorização das peças preparadas.

#### 1.2. - Importância Social e Econômica.

A valorização do trabalho artesanal, gerando uma maior demanda pelas peças produzidas e atraindo grande massa de mão-de-obra contribuirá para o desenvolvimento econômico-social da região.

Tem-se de considerar que o artesanato não é, apenas, uma atividade artística, mas uma função econômica produtiva. Entre as vantagens que, especialmente numa economia subdesenvolvida como a nossa, o seu conveniente incremento pode apresentar, assinalam-se as seguintes:

- a) ocupação de mão-de-obra (esta a mais fundamental van-

entação artística autêntica, que agora se pretende imprimir às peças a serem produzidas. Daí que se pretenda uma colaboração mais estreita entre o Museu de Arte Moderna, entidade mantenedora da Escola de Desenho Industrial e Artesanato e do futuro Museu de Arte Popular, o IPTA e Fundação Mauá, a fim de se suprirem as deficiências apontadas. Ao lado disso, providenciar-se-á a criação de uma entidade encarregada da comercialização dos produtos artesanais na Bahia, no Brasil ou no Exterior, a fim de também desenvolver o caráter econômico da iniciativa.

1.4. - Relação do presente projeto com o programa global de desenvolvimento do Estado.

O presente empreendimento enquadra-se, por um lado - atividade de ensino e divulgação, criação artística no grupo dos investimentos "à fond perdu", indispensáveis para promover a atuação das massas, ou de grupos operários de maior qualificação, de modo decisivo no processo do desenvolvimento; por outro - produção de peças para venda - é um projeto de comercialização, onde a recuperação dos investimentos se fará a curto prazo.

A superação do hiato existente entre o artístico e o econômico permitirá empenhar a equipe altamente qualificada dos que se dedicam à arte - muitos dos quais, porém, julgam vil a associação entre Arte e utilidade - em tarefas que visem à melhoria de nossas condições de vida, bem como valorizar os produtos que se elabora, dando-lhes o toque de autenticidade, da originalidade. Isto, por sua vez, criará maior demanda, maiores preços para a produção local, com o que se procurará incrementar e desenvolver-lhe ainda mais a qualidade - um autêntico processo de causação circular cumulativa ascendente.

2. - Entidade responsável pelo empreendimento.

2.1. - Nome, natureza jurídica, sede, área de atuação.

O Museu de Arte Moderna da Bahia, fundação de fins culturais, criado pela lei estadual nº 1.152 de 23 de julho de 1959, sediado em Salvador, manterá a Escola inicialmente em instalações provisórias e, a seguir, em prédio próprio, juntamente com o Museu de Arte Popular. A Escola poderá, mais tarde, transformar-se em entidade autônoma.

Destina-se o MAMB a "promover o estudo e a difundir o conhecimento das artes em geral, notadamente as plásticas, sob o critério representativo de sua evolução contemporânea".

No cumprimento de seus fins, o MAMB criará e manterá: a) exposições permanentes e temporárias; b) cursos; c) espetáculos e concertos; d) projeções; e) publicações; f) documentação; g) bibliotecas; (quase todos estes itens já vêm sendo atendidos).

2.2. - Outras entidades participantes e natureza da sua colaboração.

Participarão da iniciativa, além do Museu de Arte Moderna, da Bahia, o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, o Instituto de Pesquisa e Treinamento do Artesanato e a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia.

Quanto às atividades levadas a efeito no setor, tem o Museu de Arte Moderna da Bahia, exposto, em uma das seções da sua pinacoteca, objetos de Arte Popular, amostras do artesanato baiano, visando a despertar o interesse público para este particular. Em fins de 1959, realizou o Museu de Arte Moderna da Bahia a Exposição Bahia no Parque Ibirapuera, em São Paulo, por ocasião da V Bienal, quando produtos típicos e artesanais foram, com enorme sucesso, expostos à visitação de centenas de milhares de pessoas com repercussão em todo o País e mesmo na imprensa estrangeira.

A Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, como órgão encarregado de promover e supervisionar as atividades educacionais no Estado da Bahia, tem, no alcance de suas possibilidades, apoiado todas as iniciativas que visam a objetivos pedagógicos e culturais.

3. Programa Geral da Escola (condições de acesso, sistema de cursos, etc.

3.1. - Vestibular

Será feito diferentemente para as duas categorias de alunos:

- a) Para mestres - Demonstração prática profissional elementar, Testes Psicológicos (descrição e análise de objetos de uso, utensílios, móveis, etc.)
- b) Para projetistas - I) Universitários de Arquitetura e Engenharia; Testes psicológicos (análise crítica de objetos e ambientes; II) diplomados de Escolas Profissionais; demonstração de conhecimento de Desenho Técnico elementar e Teste Psicológico.

3.2. - Número de alunos - O número de matrículas iniciais disponíveis será de 20 para o curso de Mestres de Ofício e 20 para o de Projetistas.

3.3. - Materiais - Serão explorados os seguintes: Ferro, Metais não ferrosos, Madeira, Barro, Vidros e Cristais, Pedras Preciosas. Além destes, os materiais concernentes às atividades de Construção Civil e de Artes Gráficas.

3.4. - Disciplinas ministradas - Cultura Histórico-Artística, Desenho Técnico, Projetoção.

3.5. - Programas das disciplinas - a) Desenho Técnico: Geometria

DOC  
Mestrado em Arquitetura  
UFBA

Descritiva estudada através de Plásticos Espaciais. Elementos de Perspectiva.

- b) Projetações: Desenho de representação à mão livre. Exercícios de traço livre analítico sem sombras. Observação e análise crítica de objetos naturais, materiais e utensílios contruídos pelo homem. Desenho e traço sem sombras dos objetos.
- c) Cultura Histórico-Artística: Será iniciado com uma introdução propedêutica sintética sobre estética, estritamente ligada à Arte e à Metodologia, para compreensão dos problemas que, sem esta introdução, se tornaria impossível (como usar os livros de texto, como fazer e ler uma bibliografia). Tudo isto rápida e sinteticamente, do ponto de vista prático e explicado com linguagem elementar. Após a introdução, a História da Arte como História, História da Arte ligada ao desenvolvimento social e econômico do Homem. Artes plásticas, Arquitetura, Artesanato, Teatro, Música e Literatura. Os temas anteriores serão desenvolvidos sinteticamente, apontando mais as grandes linhas da História que o detalhe; exclusão absoluta do anedótico; transmissão de um método crítico que permita aos estudantes o prosseguimento e ampliação dos estudos por conta própria, quando o acharem necessário. As aulas serão acompanhadas por audições musicais e trechos de representações teatrais referentes a cada período histórico (representação a cargo das Escolas de Música, teatro e Dança da Universidade da Bahia). Ainda para ilustrar as aulas, serão realizadas exposições didáticas com reproduções de Artes Plásticas e Arquitetura, (do tipo da atualmente apresentada pelo MAMB), além de exposições ao quadro-negro, feitas pelo professor com projeções de slides. Complementando-as, realizar-se-ão palestras de especialistas nacionais e estrangeiros sobre Sociologia, Biologia e Técnica moderna de construções. Além das duas categorias de alunos que frequentarão obrigatoriamente o curso, serão admitidos, como ouvintes, pessoas interessadas, em número que não venha a prejudicar os primeiros. Como atividades paralelas e acessórias, serão realizadas debates, palestras, leitura crítica de textos, projeções de filmes de Arte como comentário crítico e criação de uma biblioteca emeroteca.

3.6. - Oficinas - Execução de objetos projetados na Escola. Trabalho feito em equipe pelos Mestres de Ofício e pelos Projetistas. As oficinas trabalharão em tempo integral na produção dos objetos pro -

jetados na Escola. À noite serão utilizadas para a parte prática das aulas, quando serão realizados os objetos padrão a serem expostos nas Bienais e utilizados pela indústria.

3.7. - Duração do curso - Será de (1) um ano. Será fornecido diploma de aproveitamento.

3.8. - Número de aulas e professores - Cultura Histórico-Artística: 12 horas semanais; Desenho Técnico: 24 horas semanais; Projeções: 6 horas semanais, 8 (oito) Mestres de Ofício e 8 (oito) assistentes. Um (1) Orientador Técnico e um (1) assistente. Os alunos projetistas serão professores de desenho e os Mestres de Ofício serão professores nas oficinas.

#### 4. Recursos técnicos e administrativos.

##### 4.1. - Disponíveis de imediato

##### 4.1.1. - Direção geral e professores.

A direção geral está a cargo da arquiteta Lina Bo Bardi, formada pela Faculdade de Arquitetura (Università degli Studi) de Roma (Vide currículum vitae anexo), que atualmente dirige o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Os professores com que a escola já conta são: Arquiteto Diógenes Rebouças (professor de composição de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da UBA.) e Dr. Mario Cravo Júnior (artista plástico, catedrático de Gravura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia).

##### 4.2. - A mobilizar

Não é possível fornecer indicações sobre os professores a serem contratados, porque ainda não se fez a devida escolha.

Estima-se o número de cinco professores a serem contratados, na Bahia e no sul do País.

#### 5. - Instalações.

##### 5.1. - Provisórias.

A Escola funcionará, provisoriamente, nas instalações do Teatro Castro Alves (vide plantas e fotografias anexas).

##### 5.2. - Definitivas.

Pretende-se instalar definitivamente a Escola e o Museu de Arte Popular no Solar do União (prédio tombado pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que, com algumas reformas, poderá ser facilmente adaptado ao mister (vide anexos).

Já foram tomadas as providências necessárias ao encaminhamento do processo de desapropriação junto ao Governo do Estado e ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

#### 6. - Equipamentos.

DOCUMENTO / Br  
Instituído em Arqui. et al.  
UFBa

6.4. Entidades que, dispoñdo de equipamentos, poderão prestar serviços à Escola

A título oneroso ou gratuito, poderão prestar serviços à Escola as seguintes entidades:

- a) Fundação Gonçalo Muniz, dispoñdo de bem equipada tipografia, maq-  
cenaria e pequeno fabrico de vidros soprados e torcidos para la-  
boratório;
- b) O Serviço Central de Informações Bibliográficas da Universidade  
da Bahia;
- c) O Centro Audio-Visual da Bahia, funcionando em convênio com a Se-  
cretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia.

**7. Orçamento de operação****7.1. Receita anual prevista para operação****7.1.1. Contribuição de terceiros**

Existem fortes possibilidades de o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos contribuir com 15 bolsas de estudo, além de uma ajuda financeira da ordem de aproximadamente Cr\$ 1.800.000,00 anuais, divididos em parcelas mensais de Cr\$ 150.000,00.

**7.1.2. Recursos próprios**

Excetuando o auxílio do INEP e a contribuição que dará o Museu de Arte Moderna da Bahia, inclusive as dependências para o funcionamento dos cursos teóricos e das oficinas, com aluguel estimado em aproximadamente Cr\$ 150.000,00 mensais, não existem, no momento, recursos disponíveis, além dos que advirão pela venda dos objetos produzidos, patentes, royalties, etc.

**7.2. Despesa anual prevista para operação****7.2.1. Pessoal****7.2.1.1. Direção**

A Despesa anual prevista para a Direção, é da ordem de Cr\$ 600.000,00 ou Cr\$ 50.000,00 mensais

**7.2.1.2. Professores****7.2.1.2.1. Permanentes**

A fôlha de pagamentos dos professores, compreendendo Mestres de Ofício, Orientador Técnico, assistentes, etc., é aproximadamente de Cr\$ 5.136.000,00 anuais ou Cr\$ 428.000,00 mensais, conforme discriminação abaixo.

**CURSO DE CULTURA HISTÓRICO-ARTÍSTICA**

12 horas semanais a Cr\$ 1.500,00 a hora.....Cr\$ 72.000,00 mensais

**CURSO DE DESENHO TÉCNICO**

24 horas semanais a Cr\$ 500,00 a hora.....Cr\$ 48.000,00 mensais

**CURSO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL.....**

6 horas semanais a Cr\$ 1.500,00 a hora.....Cr\$ 36.000,00 mensais

**CURSO DE PROJETÇÃO**

6 horas semanais a Cr\$ 1.500,00 a hora.....Cr\$ 36.000,00 mensais

**MESTRES DE OFÍCIO**

8 mestres a Cr\$ 15.000,00 mensais.....Cr\$ 120.000,00

8 assistentes a Cr\$ 9.000,00 mensais.....Cr\$ 72.000,00

**ORIENTADOR TÉCNICO**

1 orientador técnico a Cr\$ 32.000,00 mensais....Cr\$ 32.000,00

1 assistente a Cr\$ 12.000,00 mensais.....Cr\$ 12.000,00

DOCOMOMO / Brasil  
Ilustrado em Arqu.  
UFBa

Cr\$ 428.000,00 mensais

**7.2.1.2.2.**

Para os professores visitantes, cuja contratação é difícil discriminar por antecipação, destinar-se-á uma verba de Cr\$..... 1.000.000,00 anuais.

Aos professores indicados por programas internacionais de assistência técnica, será fornecida ajuda de custo equivalente à hospedagem, calculada aproximadamente em Cr\$75.000,00 mensais.

**7.2.1.3. Pessoal administrativo**

A despesa com pessoal administrativo é estimada em aproximadamente Cr\$1.800.000,00 anuais ou Cr\$150.000,00

**7.2.2. Material**

**7.2.2.1. Material de consumo**

As oficinas consumirão aproximadamente Cr\$500.000,00 mensais de materiais como metais ferrosos e não ferrosos, fibras, barro, corantes, esmaltes, pedras semipreciosas, cristal de rocha, etc.

(Cr\$6.000.000,00 anuais)

**7.2.2.2. Luz e força e comunicações**

Estima-se um montante anual de Cr\$500.000,00

**7.2.2.3. Conservação**

Estima-se em 10% dos dois itens anteriores, isto é, Cr\$..... 650.000,00 anuais.

**7.2.2.4. Eventuais**

Estima-se em 10% dos três itens anteriores, isto é Cr\$..... 715.000,00 anuais.

**7.2.3. Fundo de trabalho**

A Escola terá um fundo de trabalho, correspondente a 5% dos recursos anuais de operação, até atingir 30% do orçamento anual de operação da entidade. Essa última percentagem poderá ser reduzida para 20%, quando se verificar regularidade no recebimento das receitas previstas no orçamento.

**8. Fontes dos Recursos**

**8.1. Para equipamentos e instalações**

**8.1.1. Fontes internas**

O Museu de Arte Moderna da Bahia fornecerá as instalações gratuitamente. Se fôsse pago o seu aluguel, isso importaria em, aproximadamente, Cr\$ 1.800.000,00 anuais

**8.1.2. Fontes externas**

Para aquisição de equipamentos, espera-se contar com uma contribuição do Banco Interamericano, através de doações, ou pelo encaminhamento das solicitações de equipamentos a programas internacionais de assistência técnica.

**8.2. Para operação**

**8.2.1. Fontes internas**

Museu de Arte Moderna da Bahia, contribuindo com a direção técnica e parte do pessoal administrativo.

**8.2.2. Fontes externas**

Contribuições dos seguintes órgãos: a) Secretaria de Educação e Cultura do Estado (pessoal administrativo, recursos financeiros); b) Secretaria Municipal de Educação e Cultura (recursos financeiros); c) Instituto de Pesquisas e Treinamento do Artesanato (equipe técnica, recursos financeiros); d) Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (R\$1.800.000,00 anuais para o pagamento parcial do corpo de professores).

**9. Solicitações do Banco Interamericano**

- a) Doação, em cruzeiros, da quantia de Cr\$2.314.000,00 para aquisição do equipamento nacional constante na relação (item ..... 6.2.1.);
- b) Doação, em dólares, para aquisição do equipamento importado, estimado em Cr\$340.000,00 (item 6.2.2.), ou encaminhamento da nossa solicitação de equipamentos estrangeiros a entidades internacionais ou bilaterais que prestam assistência técnica;
- c) Doação em cruzeiros, de Cr\$5.000.000,00 para um programa conjunto entre a Escola e o IPTA de recuperação do artesanato baiano.

COCCO                      Brasil  
Mestral                    Prefeitura

## ANEXO I

### ESTATUTOS DO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

#### Capítulo I

##### Do Museu e seus fins

- Art. 1º - O MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, criado pela lei estadual nº 1.152, de 23 de julho de 1959, é uma fundação de fins culturais, sediada na cidade do Salvador, com tempo indeterminado de duração.
- Art. 2º - Destina-se o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA a promover o estudo e difundir o conhecimento das artes em geral, notadamente as plásticas, sob o critério representativo de sua evolução contemporânea.
- Art. 3º - No cumprimento de seus fins, o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA criará e manterá a) exposições permanentes e temporárias b) cursos; c) espetáculos e concertos; d) projeções; e) publicações; f) documentação; g) bibliotecas.

#### Capítulo II

##### Da Direção do Museu

- Art. 4º - O Conselho Diretivo é o órgão supremo do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, integrado por sete membros, seis livremente nomeados pelo Governador do Estado, um sétimo eleito pelos demais, cabendo-lhe o encargo da Presidência e a representação judicial e extra-judicial, ativa e passiva, da fundação.
- Art. 5º - O mandato de cada membro terá a duração de cinco anos e será exercido sem direito a qualquer remuneração.
- Parágrafo único - Metade do Conselho Diretivo terá o mandato prorrogado para o período seguinte.
- Art. 6º - O Conselho Diretivo se reunirá, ordinariamente, três vezes por ano, no primeiro dia útil de cada quadrimestre, e extra-ordinariamente tantas vezes quantas o convocar o presidente, que, em seus impedimentos e ausências, será substituído pelo Conselheiro mais idoso.
- Art. 7º - Órgão técnico e executivo, a Diretoria Geral será exercida por nomeação do presidente do Conselho Diretivo, cabendo-lhe a responsabilidade de todos os serviços da Fundação.
- Art. 8º - Funcionarão como órgãos auxiliares do Conselho Diretivo e da Diretoria Geral, a Secretaria, a Consultoria Jurídica e a Tesouraria, também de nomeação do Presidente.

Art. 9º - As atividades do Museu serão distribuídas a encarregados, da livre escolha da Diretoria Geral.

Parágrafo único - O Regimento Interno disporá sobre o funcionamento dessas atividades.

### Capítulo III

#### Do Patrimônio, Recursos e Aplicações

Art. 10º - O patrimônio do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA será constituído de: a) os bens que, a título oneroso ou gratuito, lhe forem outorgados; b) saldos de rendas próprias ou recursos orçamentários, quando transferidos para a conta patrimonial.

§ 1º - O Museu não poderá alienar ou gravar seu patrimônio.

§ 2º - Anualmente, o Conselho Diretivo prestará contas ao Secretário de Educação e Cultura.

§ 3º - Extinguindo-se o Museu, bens e direitos passarão a domínio do Estado da Bahia.

Art. 11 - Para manutenção e desenvolvimento de seus serviços, o Museu terá os seguintes recursos: a) dotações orçamentárias que lhe atribua a União, os Estados e os Municípios; b) doações em dinheiro; c) juros e frutos dos bens patrimoniais; d) retribuições de atividades remuneradas; e) taxas e emolumentos; f) receita eventual; g) produto de operações de crédito.

Parágrafo único - A esses meios poderá ser acrescida a mensalidade de contribuintes que venham a ser admitidos, conforme preveja o Regimento Interno, com direito ao uso e gozo de serviços da fundação.

Art. 12 - O Museu poderá realizar operações de crédito para antecipação da receita ou consecução de objetivos imediatos, mediante proposta do Diretor Geral e deliberação do Conselho Diretivo.

Art. 13 - Os recursos financeiros de que a fundação dispuser para cada exercício serão depositados em estabelecimentos de crédito, em conta corrente, cuja movimentação dependerá de assinatura do Diretor Geral e do Tesoureiro.

### Capítulo IV

#### Das Disposições gerais e transitórias

Art. 14 - Em Regimento Interno, o Conselho Diretivo estabelecerá normas gerais de funcionamento do Museu.

Art. 15 - O presente estatuto só poderá ser alterado se atendidas as prescrições do artigo 28 do Código Civil.

Salvador, 16 de novembro de 1959

DOCC  
Mestr.

Brasil  
Cultura