



Cidade, técnica, cotidiano: Trajetórias de Lina Bo Bardi e Aracy Esteve Gomes em Salvador (1950-1970)

Autores:

Junia Cambraia Mortimer - UFBA - junia.mortimer@gmail.com

Adele Sá Martins Belitardo de Carvalho - UFBA - adelebelitardo@gmail.com

Resumo:

Este artigo investiga relações entre cidade, técnica e cotidiano segundo fragmentos que recompõem as trajetórias da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) e da fotógrafa amadora Aracy Esteve Gomes (1923) em Salvador, Bahia, no período entre 1950 e 1970. Utilizamos como fontes cartas, fotografias, recortes de jornal e outros documentos oriundos de arquivos institucionais e do arquivo pessoal de Aracy. As evidências históricas encontradas sugerem a presença de uma dimensão técnica e de uma temática de cotidiano nas práticas de cidade empreendidas pelas duas mulheres. Ao inserir esses fragmentos numa constelação de acontecimentos, desconfiamos que a singularidade da relação dessas mulheres com o aparato técnico e com o cotidiano se dissolve num debate em torno de industrialização, modernização e desenvolvimentismo, situando-as como parte de uma construção social e simbólica mais ampla. Ao mesmo tempo, sobrevivem enquanto raridades (Veyne 1998) uma determinada noção de popular e uma certa dimensão de domesticidade que são definidores na constituição desses sujeitos em relação com a cidade e que são também aspectos caros a esse momento histórico.

CIDADE, TÉCNICA, COTIDIANO:

Trajetórias de Lina Bo Bardi e Aracy Esteve Gomes em Salvador (1950-1970)

RESUMO

Este artigo investiga relações entre cidade, técnica e cotidiano segundo fragmentos que recompõem as trajetórias da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) e da fotógrafa amadora Aracy Esteve Gomes (1923) em Salvador, Bahia, no período entre 1950 e 1970. Utilizamos como fontes cartas, fotografias, recortes de jornal e outros documentos oriundos de arquivos institucionais e do arquivo pessoal de Aracy. As evidências históricas encontradas sugerem a presença de uma dimensão técnica e de uma temática de cotidiano nas práticas de cidade empreendidas pelas duas mulheres. Ao inserir esses fragmentos numa constelação de acontecimentos, desconfiamos que a singularidade da relação dessas mulheres com o aparato técnico e com o cotidiano se dissolve num debate em torno de industrialização, modernização e desenvolvimentismo, situando-as como parte de uma construção social e simbólica mais ampla. Ao mesmo tempo, sobrevivem enquanto raridades (Veyne 1998) uma determinada noção de popular e uma certa dimensão de domesticidade que são definidores na constituição desses sujeitos em relação com a cidade e que são também aspectos caros a esse momento histórico.

Palavras-chaves: cidade, técnica, cotidiano, popular, domesticidade, design, fotografia

ABSTRACT

This article investigates relations between city, technique and everyday life, pursuant to fragments that recompose the trajectories of the architect Lina Bo Bardi (1914-1992) and amateur photographer Aracy Esteve Gomes (1923), in Salvador, Bahia, in the period from 1950 to 1970. We use as sources letters, photographs, newspaper cuttings and other documents from institutional files and from Aracy's personal archive. The historical evidences found suggest the presence of a technical dimension and everyday life's themes on both women's urban practice. By inserting these fragments in a constellation of events, we suspect that the singularity of the relationship of these women with the technical apparatus and with everyday life dissolves in a debate around industrialization, modernization and developmentalism, placing them as part of wider social and symbolic constructions. At the same time, what survives as rarities (Veyne 1998) are a certain notion of the popular and a certain dimension of domesticity that are important definers of the constitution of these subjects in relation to the city, which are also important aspects of this historical moment.

Keywords: city, technique, everyday life, popular, domesticity, design, photography

INTRODUÇÃO

Este artigo investiga relações entre moderno e popular no contexto brasileiro, a partir de Salvador, Bahia, no período entre 1950 e 1970, segundo as trajetórias da arquiteta Lina Bo Bardi e da fotógrafa amadora Aracy Esteve. Ao explorar as trajetórias dessas duas mulheres, no período histórico referenciado, e buscando inseri-las numa malha de acontecimentos regionais, nacionais e internacionais que mobilizam a história da cidade e do urbanismo, ficam evidentes a dimensão da técnica e o marcador da cotidianidade como aspectos de uma relação entre moderno e popular que incide em processos de produção de cidade, no âmbito do imaginário urbano. Vamos em busca de práticas de cidade que, na condição de raridades (Veyne 1998) entendemos serem questionadoras de determinadas narrativas da história de Salvador nas quais ora predominam as transformações da capital em espaço moderno da ordem, da eficiência e do funcionalismo segundo um viés urbanístico e tecnicista, e ora predominam, segundo um viés culturalista, o popular e o cotidiano numa dimensão folclórica, mítica e romantizada.

De um lado, pesquisamos a atuação de Lina Bo Bardi, arquiteta italiana radicada no Brasil, enquanto colunista do Diário de Notícias de Salvador (1958), diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia de 1959 a 1964, e idealizadora do Museu de Arte Popular (1963); de outro, exploramos o universo de Aracy Esteve Gomes, fotógrafa amadora, professora de matemática, filha de imigrante espanhol (1923), e mãe de duas crianças (1950 e 1956), também residente em Salvador nesse período. Para tanto, utilizamos de fontes documentais que reúnem cartas, diários, fotografias e outros fragmentos encontrados tanto nos arquivos públicos das instituições que foram dirigidas por Bo Bardi nesse período na Bahia (MAMB e MAP) como no arquivo pessoal de Aracy Esteve Gomes. Consideramos, portanto, enquanto fontes de pesquisa, documentos frequentemente preteridos por uma abordagem hegemônica da história das cidades. Interessa-nos essa noção ampliada de documento que se desvia da categorização oficial para considerar, num postura trapeira (BENJAMIN, 2012), os vestígios, os restos, os farrapos, as ruínas como fragmentos a compor novas configurações de sentido. Essas configurações, inspiradas na metáfora da nebulosa (PEREIRA in JACQUES e PEREIRA 2018a), são desenhos provisórios de um pensamento que busca situar, singularizar, e ao mesmo tempo relacionar diferentes acontecimentos a fim de fazer emergir outras possibilidades de narração da cidade de Salvador.

As questões que sustentam a presente investigação gravitam em torno da presença da técnica nas práticas de cidade empreendidas por essas figuras femininas. No discurso sobre design, segundo Lina Bo Bardi, a técnica constitui uma dimensão fundamental e estruturante, e aparecerá em diversas situações, como na sua coluna dominical no Diário de Notícias (1958), nas suas correspondências do período, na sua ação curatorial no MAMB (1959) e no MAP (1963). De outro lado, a prática fotográfica de Aracy Esteve já é em si uma mediação técnica de sua relação com a cidade. Mas para além do gesto fotográfico, a técnica aparece também nos materiais de seu arquivo (câmeras, manuais, recortes de jornal) e em algumas correspondências. Somos instados a pensar em que medida essa presença - da técnica - dá contornos específicos à construção desses sujeitos na relação com a cidade. Como a dimensão técnica teria orientado as práticas de cidade por elas empreendidas? Em que medida essas práticas, atravessadas pela técnica e empreendidas por essas duas figuras femininas contemporâneas, nos permitem vislumbrar nuances da história da cidade de

Salvador, evidenciando de outra forma tensões entre moderno e popular que marcam esse momento histórico?

Nossa tese é a de que a técnica teria sido pensada e praticada de diferentes modos, por essas mulheres, mas teria sido para as duas um aparato – enquanto dispositivo tecnológico (câmera) ou imagem de pensamento (design) – incontornável na relação que elas constroem com a cidade. Desconfiamos que incide nessa relação com a cidade, mediada pela técnica, uma pulsão de cotidiano que ora aparece na forma de popular, ora na forma de domesticidade; pulsão essa que, por sua vez, ao orientar a abordagem da técnica que elas empreendem, é também por ela orientada.

DOMESTICIDADE E FOTOGRAFIA

Nas imagens de Aracy Esteve, como no ensaio fotográfico para um supermercado em Salvador ou para a loja de utilidades Argos¹, vemos o aparelho, o aparato tecnológico, seja ele o fotográfico ou o contábil (caixa registradora) estruturando a construção de um cotidiano de cidade permeado por novos produtos e hábitos modernos. Esses produtos e hábitos aparecem também no universo de imagens que constitui a dimensão doméstica de sua família, na presença do carro, da guitarra, da máquina de escrever e da própria câmera fotográfica. O encanto da família de classe média com produtos industrializados e com processos de modernização da cidade mistura-se aos vestígios de tradições colonialistas, como um possível regime familiar centrado simbolicamente na figura masculina do pai – independente do quanto esse lugar, em termos práticos, estivesse a cargo da esposa, como sugerem os documentos de fluxo de caixa da loja Argos, organizados por Aracy, ou os comentários sobre negócios e divisas nas cartas que troca com o irmão ao longo do ano de 1963².

Nossa investigação em torno de Aracy Esteve Gomes se iniciou em torno do desafio de pensar por imagens, como postulado por Mortimer (2018a), o que nos levou a explorar suas fotografias da cidade de Salvador³, realizadas entre as décadas de 1950-70, com o objetivo de fazer emergir práticas outras, que questionassem um determinado modelo hegemônico de narração da história da cidade, calcada em imagens e documentos oficiais. Diante do arquivo⁴ da fotógrafa, no entanto, nos deparamos com uma diversidade de documentos, além das fotografias urbanas, que traziam complexidade ao tema da pesquisa.

¹ Aracy Esteve dirigiu a loja Argos junto com o marido, Arlindo Gomes, no período pesquisado.

² Documentos presentes no arquivo pessoal de Aracy Esteve Gomes cujo acesso foi gentilmente disponibilizado pelo seu filho Arlindo Esteve Gomes no período de maio de 2017 até hoje - novembro de 2018.

³ As fotografias de Aracy tiveram maior visibilidade quando foram exibidas na exposição “Do retrato interior ao exterior do retrato - Coleção Aracy e José Esteve”, com curadoria de Diógenes Serra Moura dos Santos e que ocorreu na Pinacoteca de São Paulo, em 2012, reunindo fotos dela e de seu pai, José Esteve. Enquanto as fotografias de Aracy exibiam Salvador entre 1950-70, as imagens de seu pai retratavam o interior da Bahia entre as décadas de 1920 e 30.

⁴ O arquivo de Aracy encontra-se nos armários da sala de jantar do apartamento onde ela residia entre 1970-2010, e onde hoje vive seu filho mais velho, Arlindo Esteve Gomes, quem gentilmente nos recebeu para realização desta pesquisa. Cartas, negativos, câmeras, álbuns de família, postais, dentre outros diversos fragmentos compõem o arquivo organizado por Aracy e conservado em pastas plásticas e caixas de papelão. Deste material elegemos, para este texto, álbuns e correspondências, que nos permitem elaborar sobre uma perspectiva cotidiana e doméstica em torno da cidade de Salvador daquele período.

Elegemos para a reflexão que levantamos neste artigo os álbuns de família e as correspondências.

Na porta de um dos armários que abriga o arquivo, uma frase escrita por Aracy, à mão, chama a atenção: “Nenhum vídeo ou filme se compara ao prazer de ver um álbum de fotografias”. É segundo o regime de visibilidade dos álbuns de família que se encontra a maior parte das fotografias de Aracy. Dedicados a seus filhos Arlindo e Núria, os álbuns de Aracy são objetos cuidadosamente produzidos por ela, totalizando 10 volumes que narram através de suas imagens histórias familiares entre 1950, data em que nasce o primeiro filho, até 1966. Os objetos evidenciam a regularidade da prática fotográfica e a importância da técnica na relação de Aracy com o cotidiano, sobretudo no âmbito doméstico. Por meio de suas imagens somos apresentados ao circuito íntimo e social de uma família soteropolitana de classe média, em meados do século passado.

Segundo Santos (2017), o caráter performático da vida social é intrinsecamente ligado aos valores e incontornavelmente às representações de gênero. Posturas corporais, por exemplo, constituem um sistema simbólico de significados, passíveis de julgamentos e podendo ser consideradas adequadas ou não à determinados contextos. Nas fotografias de Aracy, percebemos uma construção simbólica em torno figura de seu marido, Arlindo Gomes, que lhe atribui força física, e o qualifica como base e alicerce dos outros membros da família. Os valores são estendidos aos filhos - como vemos nas fotografias dos álbuns, na Imagem 1 - que diferenciam as dimensões do masculino e do feminino na família.

Nos espaços urbanos, entre 1950 e 1970, a presença da mulher e a dimensão do feminino estiveram relacionadas, segundo Rubino (2017), com uma “diferenciação acentuada entre a mulher que trabalha e habita um centro urbano e a rainha do lar das casas com jardim” (p. 325). A cidade aparece como local inadequado e perigoso às mulheres, sobretudo e principalmente às de classe média, casadas e mães. No entanto, Silva (2017) adverte para as “fissuras que essa moral começa a apresentar, as tensões de gênero e a revolta incipiente aos papéis femininos tradicionais flagrantes a partir dos anos 1940 a 1960” (p. 345).

Ao estudar relações e dinâmicas dos espaços urbanos sob uma perspectiva histórica de gênero em Salvador, Vieira (2015) elenca os locais citadinos que seriam “mais ou menos apropriados à presença feminina” (p. 175), como o bairro do Comércio, considerado uma região predominantemente masculina⁵, ou a Rua Chile, onde a presença feminina era mais comum⁶. Ela também chama atenção para o fator classe social e raça como uma variável que atribui ainda mais complexidade às tensões existentes na relação da mulher com a cidade. Incluindo a figura de Aracy Esteve nas suas análises, Vieira faz importantes considerações sobre a trajetória dessa fotógrafa, já que ela questionava a compreensão geral hegemônica da vida cotidiana de outras mulheres brancas, de classe média e alta na cidade de Salvador:

⁵ Sobre a predominância masculina no bairro do Comércio e na área portuária de Salvador, Sampaio (1999, p.144) coloca que o uso cotidiano dessa região por figuras como comerciantes, marinheiros e carregadores, atividades majoritariamente desempenhadas por homens, não só elevavam numericamente a presença masculina na região mas atraíam a prostituição, gerando maior estigma social à presença feminina no bairro.

⁶ A Rua Chile, no período, era considerada o “ponto chique” de Salvador. Lá estavam localizadas lojas de luxo de decoração, de artefatos femininos e masculinos, restaurantes, hotéis, dentre outros tipos de serviço consumidos pela elite baiana da época. Sendo assim, era uma região onde a frequência feminina era elevada. (VIEIRA, 2015, p. 175).

As informações fornecidas pela própria Aracy Esteve sobre o seu cotidiano nos anos 1940 e 1950, na relação com a cidade, em um primeiro momento, me deixaram incomodada, pois contrariava a minha compreensão inicial sobre a vida cotidiana das mulheres das camadas médias e alta de Salvador na relação com o público, pautada no discurso vigente que associava as mulheres ao âmbito privado. (VIEIRA 2015, p.215)

Nascida em 1923, Aracy era filha do espanhol José Esteve⁷, também fotógrafo amador com quem ela teria aprendido não somente a técnica fotográfica, mas a valorização da autonomia e da liberdade⁸: “joguei bola, subi em pé de pau, usei maiô transparente. Não tinha isso de deixar de fazer as coisas porque era menina não. Meu pai me criou assim, meio diferente” (SANGIOVANNI 2012, p.22). À bordo de um *Chrysler DeSoto*, o veículo da família, Aracy era uma das poucas mulheres de seu tempo a dirigir sozinha um automóvel (VIEIRA 2015, p.74). Tendo se graduado em matemática pela Universidade da Bahia (UBA) em 1945, em 1950 já lecionava em grandes colégios da cidade. Era responsável também pela administração da loja Argos, que inaugurou junto ao marido, Arlindo Gomes, em 1960, no bairro do Comércio - a Argos era considerada uma loja de vanguarda por expor seus produtos em prateleiras de livre acesso aos clientes, prática incomum à época⁹. No livro de caixa presente no arquivo de Aracy, há descrições sobre o fluxo de caixa, estoque, despesas e lista de devedores da loja, com tabelas e gráficos também de sua autoria, mostrando seu envolvimento com mais essa atividade. Além disso, a correspondência durante o ano de 1963 com o irmão Barcino Esteve, engenheiro civil e dono de uma construtora, mostra que Aracy precisou assumir em seu lugar o acompanhamento da obra de saneamento do Dique do Tororó¹⁰. Nesse contexto, duas questões são fundamentais: a importância do *trabalho* fora de casa como condição de libertação, independência e desenvolvimento das mulheres (SANTOS p. 427) e, por consequência, a relação incontornável com a cidade que essa prática implicava a uma figura feminina tradicionalmente associada à esfera privada. Ao “sair de casa” para realizar essa série de atividades cotidianas, Aracy Gomes lança-se à cidade, escapando mais uma vez ao discurso hegemônico da época, que associava as mulheres aos espaços domésticos e os homens aos espaços públicos citadinos.

⁷ José Esteve chega ao Brasil em 1913. Inicialmente, interessa-se pela fotografia principalmente no intuito de relatar notícias mais precisas para os parentes que havia deixado na Espanha. Viveu até finais da década de 1920 em Santo Antônio de Jesus, onde nasce Aracy, tendo feito importantes registros do interior da Bahia no período. Faleceu em 1947, já morando em Salvador, e seu arquivo foi cuidadosamente preservado por sua filha e também integrou parte da exposição “Do Retrato Interior ao Exterior do Retrato - Coleção Aracy e José Esteve”, que reuniu fotografias de pai e filha.

⁸ Hugerth (2017, p.389) supõe que uma condição de “mulher estrangeira” daria uma maior liberdade à determinadas figuras femininas, em relação às “mulheres brasileiras”. No caso de Aracy, mesmo tendo nascido no Brasil, é importante enfatizar a criação “diferente” que seu pai espanhol, José Esteve, lhe havia outorgado.

⁹ Em uma das correspondências do arquivo da fotógrafa, ela expressa o receio de colocar os produtos da loja em exposição de maneira livre, sendo passíveis de serem roubados ou quebrados por algum cliente.

¹⁰ Os planos de reforma e embelezamento do Dique do Tororó e sua consolidação como grande parque urbano já estavam em questão desde a “I Semana de Urbanismo”, que ocorreu em 1935, em Salvador, com o intuito de visibilizar e discutir os novos planos urbanos para a cidade. Na década de 40, no contexto do EPUCS (Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador), o Dique aparece como núcleo de um conjunto de intervenções urbanas, dentre elas a construção de um Estádio e uma Vila Olímpica, e a sugestão da criação de um Jardim Botânico e um Jardim Zoológico na área. No entanto, as obras foram iniciadas apenas em agosto de 1959, após a conclusão da construção do Estádio da Fonte Nova, edifício vizinho ao Dique e projetado pelo mesmo arquiteto da reforma, Diógenes Rebouças. A obra de saneamento, a qual Barcino Esteve era responsável, só começaria em 1962 (NOGUEIRA, 2000, p. 59-83).

Nessa relação com o espaço urbano, em suas passagens e percursos pelas ruas da cidade, a fotógrafa fez importantes registros de Salvador. Sobre o exercício fotográfico, ela narra que “a máquina tinha que estar sempre com ela, ainda que não saísse exclusivamente para fotografar, pois, conforme explicou, era imprevisível o momento certo para a captura de uma boa imagem” (VIEIRA, 2015, p. 74). Apesar de a parcela dos registros cotidianos familiares (da casa, dos filhos, do marido) ser numericamente mais expressiva dentro do arquivo, as experiências urbanas ganham destaque nos relatos da fotógrafa. Aos 94 anos de idade, as histórias contadas por esse sujeito feminino, que se lançava às ruas da Cidade da Bahia com sua câmera Rolleiflex à tiracolo, parecem estar fixadas de forma definitiva em sua memória, como um rolo de filme sensibilizado, e são o que predomina em seus discursos sobre sua prática fotográfica. A prática da fotografia desempenha, portanto, um papel fundamental na constituição desse sujeito e na sua relação com a cidade.

Num dos fragmentos encontrados no arquivo de Aracy, um recorte do “Jornal da Bahia”, de 13 de agosto de 1978, trazia uma matéria sobre Fotografia. No texto lemos: “Embora hajam algumas mulheres fazendo fotografia, este [sic] tem sido, tradicionalmente, uma atividade masculina e é geralmente o homem, numa família, quem cuida de documentar os momentos mais importantes dos seus membros” (BESNOSIK, 1978, p.3). A reportagem expunha diversos tipos de máquinas, filmes e acessórios, descrevia e comparava marcas e preços, e indicava revistas e livros sobre o assunto. No canto esquerdo do jornal, em letras grandes e em destaque, lemos que se tratava da seção “Homem”. Na montagem do diário, a matéria estava inserida num suplemento especial dos dias de domingo do Jornal da Bahia, intitulado “Diálogo”, e que também existia uma seção “Mulher”. Enquanto os conteúdos voltados ao público masculino discutiam sobre carros, bares, viagens e fotografia, as seções “Mulher”, do mesmo caderno, traziam matérias sobre beleza, moda, artesanato e família.

Em Salvador, a partir da década de 1950, começam a surgir os primeiros Clubes e Salões de Fotografia, e pelos registros da época, são raros os nomes femininos. Em janeiro de 1961 ocorre o 1º Salão Nacional de Fotografia, no MAMB, e dentre os mais de cem homens, apenas poucas mulheres aparecem na listagem dos expositores. Nenhuma mulher na diretoria, nem no júri ou entre os vencedores da premiação (FATH, 2009, p.179)¹¹. As mulheres também encontravam na prática fotográfica um cenário majoritariamente masculino. Diante dessas condições, Aracy Gomes singulariza-se como uma figura que, em certa medida, dentro da dimensão de sua classe social, tensiona os padrões de uma época. Coletar e arquivar o recorte de jornal sobre fotografia, da seção “Homem” é também um modo de dizer que “não tinha isso de deixar de fazer as coisas porque era menina não.” (SANGIOVANNI, 2012, p.22).

Já desde esse momento, a participação da fotografia na construção de uma imagem de cidade para o turismo é presente. Em 1964 foi realizado um concurso de fotografia patrocinado pela Loja Mesbla¹² em parceria com o Departamento de Turismo da Prefeitura de Salvador, com o intuito de premiar e promover imagens positivas das paisagens turísticas

¹¹ Ao final de sua Dissertação, Fath (2009), traz em anexo o encarte original do “1º Salão Nacional de Arte Fotográfica”, com a listagem completa dos nomes dos membros da diretoria, júri, fotografias premiadas e por fim de todos os expositores do Salão.

¹² A Mesbla era uma rede de lojas de departamento que, dentre outros produtos, vendia artigos para fotografia e apoiava concursos na área. Em Salvador, as lojas estavam localizadas na Avenida Sete de Setembro, na Rua Carlos Gomes, na Avenida Fernandes da Cunha e na Avenida Fernandes Pontes. (LIMA, 2018, p.98)

da Bahia (LIMA, 2018, p.98). Nesse período, o turismo se constitui, segundo Sampaio (1999 p. 119) como uma atividade econômica central nas políticas soteropolitanas, sendo chamado de a “indústria-sem-chaminés”. O asfaltamento da estrada Rio-Bahia (atual BR 116), em 1963, integrou o Estado às regiões a sul do Brasil e a popularização do uso do automóvel, dentro do contexto de expansão rodoviária e econômica do país, contribuíram no incremento da atividade turística que ocorreu no início de 1970. Esse incremento teria provocado, segundo Sampaio (1999), valorização do patrimônio artístico e cultural, reestruturações espaciais urbanas e inserção da cidade nos circuitos nacional e internacional.

Em correspondência a seu irmão Barcino, no mesmo ano de 1963, numa seção que ela intitula de “coisas da cidade”, a professora relata sobre o impacto da inauguração da estrada no cotidiano da cidade: o crescimento vertiginoso do turismo, a deficiência hoteleira soteropolitana e o afã por percorrer a rodovia moderna. Em suas palavras:

É inacreditável o movimento de turismo que temos tido. Com a inauguração da Rio-Bahia a quantidade de carros do Sul é tamanha que os hotéis superlotaram, estão apelando para as casas de família. O Hotel Oxumaré foi inaugurado os colégios todos receberam gente e muita gente tem dormido nos carros. No Belvedere anteontem tinha mais de 10 carros com gente dormindo por falta de Hotel. Vou mandar uns recortes de jornal. Todo mundo quer experimentar a Rio-Bahia. Acho que tem mais placa de fora que daqui. (GOMES [carta] 1963)

A despeito de constrangimentos sociais, Aracy fez fotografias urbanas da cidade como do Elevador Lacerda, Farol da Barra, Mercado Modelo e Rua Chile, sem se implicar, no entanto, na mitificação de práticas urbanas populares. Ao contrário, na fotografia da região da Barra (Imagem 2), por exemplo, a orla marítima do bairro ocupada por residências unifamiliares contrasta com a inserção do Edifício Oceania. Inaugurado em 1942, o edifício apresenta altura desproporcional em relação ao gabarito das outras construções existentes à época, sugerindo dinâmicas urbanas e de valorização do solo que estariam movimentando aquele símbolo da modernidade, a anunciar novos ventos econômicos que sopravam sobre a cidade. Uma série de obras desse período, como o Estádio Otávio Mangabeira (1951), o Edifício Sulamérica (1951) e o Hotel Bahia (1949) sinalizavam os parâmetros modernos que se começavam a operar na produção arquitetônica de Salvador à época. Mesmo figurando como exceções na paisagem, apontavam em direção a uma nova fisionomia desejada para a cidade¹³ (SAMPAIO, 1999, p.98). Na fotografia do Centro Histórico de Salvador (Imagem 3), o abrigo de bondes, o letreiro da Coca-Cola, o suposto frenesi das ruas, incrustado na multidão, testemunham um olhar que busca no seu enquadramento uma cidade que se quer moderna, viva, em vias de transformação. Nesse período, no entanto, a migração paulatina das principais atividades administrativas, econômicas e comerciais para a região nordeste de Salvador, em direção ao novo pólo de crescimento da cidade, já estava em curso no Centro Histórico, progressivamente ocupado por classes mais baixas (ALMEIDA, 2008, p. 39).

Ao evidenciarmos a trajetória de Aracy Esteve Gomes, na Cidade da Bahia de meados do século passado, não buscamos produzir uma biografia sobre a fotógrafa, mas enxergá-la

¹³ Além da “I Semana de Urbanismo”, em 1935, em 1942 é criado o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador (EPUCS). Esses dois acontecimentos podem ser vistos como pontos de inflexão na forma de pensar a cidade, com a introdução de ideais e pensamentos modernistas no campo da arquitetura e do urbanismo, e que aos poucos, tentavam a alterar as feições de Salvador.

como parte de uma conjuntura histórica mais ampla, abordando seu arquivo como um disparador que nos dirige também para a história dessa cidade. A Aracy que aparece nos álbuns da família, muito próxima à figura da rainha do lar, mãe e esposa dedicada - o que normalmente se esperava para as mulheres em suas condições nessa época - é a mesma Aracy que trabalha para sustentar a casa, os filhos e o marido, que dirige sozinha e que fotografa essa cidade. Nesse sentido, a fotografia aparece como técnica que enquadra as relações dessa figura feminina, tanto na perspectiva doméstica familiar quanto na urbana, aspecto de singularidade desse sujeito que se dissolve na urdidura das questões de classe, gênero, raça de Salvador, no período referenciado, sob uma perspectiva cotidiana e doméstica.

ARTE POPULAR E DESIGN

Ao assumir a diretoria do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), em 1959, Lina Bo Bardi havia acabado de organizar a exposição *Bahia*, no Ibirapuera, junto com Martim Gonçalves, Glauber Rocha, Pierre Verger e outros participantes. A exposição, que aconteceu concomitantemente à V Bienal Internacional de Artes Plásticas, em São Paulo, pautava uma discussão em torno dos limites da arte evidenciando uma dimensão então pouco explorada, aquela da arte popular. Diferentemente de Aracy Gomes, Lina Bo Bardi não era fotógrafa, mas produziu imagens que alimentaram o imaginário de Salvador nesse período. As exposições que organizou no foyer do Teatro Castro Alves, e posteriormente no Solar do Unhão, a partir de 1963, com a inauguração do Museu de Arte Popular, evidenciam como o design, enquanto uma dimensão técnica, funcionou como uma lente, uma mediação na visão de Bo Bardi sobre a vida urbana na Cidade da Bahia e no Nordeste. Essa lente, voltada para a vida cotidiana da cidade focou o popular para Bo Bardi enquanto poética, modo de fazer a ser preservado por meio da planificação, da sistematização de conhecimento que estaria nas bases de uma escola de desenho industrial.

A dimensão do popular, atrelada a uma estética moderna, está presente nas oito edições da coluna dominical *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais*¹⁴ que Lina Bo Bardi publicou no *Diário da Notícias da Bahia*, em 1958 (Imagem 4). Ao apresentar sua rede de interlocutores na Cidade da Bahia, naquele momento, veiculando contribuições de Koellreutter, Sílvio Robatto, Mario Cravo Jr., Martim Gonçalves e outros, Bo Bardi pautou temas como “Cultura e não cultura”, “arquitetura ou Arquitetura” e “Arte industrial”. Esses temas indicam a preocupação de Bo Bardi em compreender o popular como potência de prática e pensamento, numa íntima relação com sua postura moderna. Segundo ela:

Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno. (...) Salvar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural (...). (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958).

¹⁴ Bo Bardi escreveu as Crônicas quando retornou, em setembro e outubro de 1958, à então Universidade da Bahia para ministrar um curso de Teoria da Arquitetura junto com Diógenes Rebouças - portanto, depois de ter realizado duas palestras sobre O espaço na arquitetura em abril.

A arte popular evoca para Bo Bardi uma espécie de lugar mítico da origem de um povo, que abriga valores como autenticidade, verdade e humanismo. São esses valores que permitiriam “pensar num possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura” (Bo Bardi 1967 in RUBINO & GRINOVER 2009, p. 133-134). Nos termos de Bo Bardi, ao coincidir popular e moderno, estendem-se qualidades do primeiro ao segundo e vice-versa, o que contribui para embasar sua rejeição aos padrões culturais academicistas, que flertavam com o ecletismo ou o neoclassicismo.

Mas não é qualquer elo com o moderno que Bo Bardi defende. Afinal, o combate à “intelligentsia” tecnocrática¹⁵ herdada do Movimento Moderno era um dos principais gestos de Lina Bo Bardi para diferenciar sua abordagem de design com relação às propostas que a precederam, sejam aquelas de John Ruskin e William Morris, no século XIX, ou de Walter Gropius, no século XX. Se Ruskin e posteriormente Morris pautaram um movimento crítico aos processos de industrialização da produção evidenciando a singularidade de objetos manufaturados artesanalmente, o aspecto revolucionário da Bauhaus estaria justamente no desejo utópico de expandir a planificação ou planejamento de quaisquer objetos e espaços cotidianos na escala da produção em série.

Mas, segundo Bo Bardi, a “regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranquilizante das consciências dos que não precisam.” (Bo Bardi 1994, p. 13). E esse equívoco teria levado consigo a planificação ou o planejamento, uma ideia fundamental ao Movimento, mas que foi reduzida à tecnocracia, esvaziando “com sua falência, a ‘racionalidade’ posta contra a ‘emocionalidade’” (Bo Bardi 1994, p. 14). Essa tecnocracia estava no “fetichismo de modelos abstratos” (Bo Bardi 1994, p. 14), o que mistificou o design como arma de um sistema, implicando uma hegemonia tecnológica e um “complexo de inferioridade tecnológico no campo das artes” (Bo Bardi 1994, p. 13). Esses fatores levaram a arquiteta a compreender que “o problema [era] fundamentalmente político-econômico” (Bo Bardi 1994, p. 13). Como escreveu nas *Crônicas*:

Treze anos depois da Segunda Guerra Mundial, passada a ilusão de se poder mudar logo, por meio de uma imposição violenta, o estado de coisas que parecia anacrônico, na frente da ciência e da lúcida capacidade crítica, nós perguntamos, ainda, como encontrar uma solução para que a maioria dos homens seja provida do mínimo necessário para viver, possua uma casa, não ria em face de um quadro ou de uma escultura moderna, não proteste contra a música, a poesia, arquitetura, não demonstre sua incompreensão em face da máquina, expressão de nossa época, servindo-se apenas dela como uma necessidade imposta, não zombe da figura do filósofo, sinônimo de isolamento e extravagância. (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958).

Apontar criticamente para a imposição violenta do moderno, possivelmente em referência a utopias funcionalistas do começo do século XX, não significa para Bo Bardi desvincular-se de uma postura projetiva diante do social, que passa pela diagnóstico do problema seguido de prospecção da solução, nem se deslocar de um lugar de autoridade que lhe provê juízo e visão superiores aos demais sobre o mundo, da pintura à filosofia, passando

¹⁵ Lina Bo Bardi utiliza-se desta expressão no livro “Tempos de grossura: design no impasse” (1994) para remeter-se à falência da ideia de “planificação”, presente no Movimento Moderno. BARDI, Lina Bo (1994) p. 13-14.

pela música, pela poesia, pela arquitetura e inclusive pela máquina. Fica clara sua preocupação com uma educação estética e sensível dos sujeitos, mas há também a necessidade de uma educação técnica e tecnológica, condizente com a era das máquinas.

Como escreve na edição 4 das *Crônicas*, Bo Bardi mostra-se crítica a uma certa herança moderna que ela identifica também na hostilidade da cidade resultante da era industrial, cidade da especulação e da abstração financeira, “Jungle do Asfalto”, “cidade sem amor e sem esperança, onde os homens se acostumam à solidão e à indiferença, onde esquecem de ser homens. Fria prisão do espírito aviltado (...)” (*Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.4 25 set. 1958*). Essa cidade fictícia que “sem planos, sem controle, (...) cresceu, extravasou, e como uma doença misteriosa fugiu ao controle humano dirigida pela abstração financeira” é uma cidade que “até poucos anos atrás tinha pequenas casas de barro e de estuque, como hoje Salvador, grandes árvores sobreviventes nas velhas casas senhoriais, pequenos jardins atrás dos muros. Cidade modesta, insuficiente, provinciana (...)”. A cidade fictícia tão intensamente descrita por Lina nesta edição das *Crônicas* é a ameaça que ela vê pairar sobre Salvador, o fantasma da cidade moderna, que ainda “não é Salvador mas o poderia ser”.

O alarme quanto ao futuro de Salvador, caso forças especuladoras ou abstrações financeiras venham a dirigir seu destino segundo uma cidade moderna da era industrial, é seguido, numa edição posterior das *Crônicas*, aquela de número 8, por comentários sobre Nazaré das Farinhas, centro de produção artesanal. Segundo Bo Bardi, artesanato “é um conceito perigoso” e necessita de uma abordagem que proponha uma ligação “entre a produção familiar e a mecanizada industrial”. Ao contrário das expectativas românticas que a descrição polarizadora das cidades fictícias desperta, Bo Bardi re-situa nesta edição sua fala anterior sobre o caos urbano industrial e a suposta paz das cidades modestas, que ainda não cresceram “sem planos, sem controle”, argumentando é preciso “deixar de lado o sentimentalismo pseudo-artístico que, no campo artesanal, conduz ao aborto (folclore, tipo Espanha, e Itália, 1938). Manter “de pé uma época historicamente superada e conservá-la somente nas suas aparências é inútil e danoso” (*Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958*). Complementando esse posicionamento crítico sobre artesanato, Lina tece críticas à cisão entre técnico e operário executor, inexistente no trabalho artesanal, e apresenta, então, na última edição das *Crônicas* seus planos para um museu de Arte Industrial:

Esse Museu deveria ser complementado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho. (*Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958*).

Há um desejo claro de desalienação dos processos produtivos que não significa, no entanto, um retorno ou uma manutenção de estruturas de produção pré-industriais. O grande desafio de Bo Bardi nas colunas que preparam sua inserção na Cidade da Bahia e abrem caminho para ela ocupar no ano seguinte, em 1959, a direção do Museu de Arte Moderna e mais tarde, em 1963, de Arte Popular é forjar uma trama entre popular e moderno. Para isso, esses tantos movimentos de corte e costura conceituais não são necessariamente contínuos e coerentes; eles deformam e esgarçam a própria malha que se forja, como evidência da complexidade daquilo que se pretende defender: postular, como ela faz na última coluna, que o artesanato “dos nossos dias” é a indústria.

A identificação que faz Lina Bo Bardi da natureza político-econômica, nas questões sociais que para Gropius teriam se restringido na ideia de obra de arte total, é uma consciência da realidade brasileira que Bo Bardi elaborou na sua interlocução com Celso Furtado (MORTIMER et al 2018b). Furtado era superintendente da Sudene no momento em que ela era diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (1959-1964). Na correspondência (Imagem 5) que iniciaram em 1964 – às vésperas do Golpe Militar que desviaria brutalmente suas trajetórias políticas – Bo Bardi argumenta que “não adiantaria criar uma Bauhaus no nordeste, o mesmo Walter Gropius não corresponderia a uma realidade tão difícil, tão pobre, e Weimar 1918 está longe na história” (Bardi, Furtado [rascunho de carta] 1964)¹⁶. Sua crítica à Bauhaus dirige-se à opção pelo caminho da sofisticação sem levar em conta “o material humano [que] deverá ser ligado à prática e à realidade” (Bardi, Furtado [rascunho de carta] 1964).

Trata-se de uma crítica que se dirige também ao Ministério da Educação, pela criação em 1962, na UERJ, da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), seguindo o modelo da HfG-Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm), um revisionismo da Bauhaus no pós-guerra. Bo Bardi condenava a proposta de um desenho industrial “que ignorava as necessidades reais do país”, e com isso não pretendia chegar a um balanço do folclore. Pretendia, ao contrário, como alega, que o Brasil se desviasse da finesse, como caminho do design, e escolhesse em seu lugar a “urgência, este não poder esperar mais, [que] é a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos” (Bo Bardi 1994, p. 12).

É, portanto, contra uma ideia de design como finesse que Bo Bardi propôs o plano de Universidade Popular, que estaria vinculado ao Museu de Arte Popular, inaugurado por ela no Solar do Unhão em 1963, com a exposição Civilização Nordeste (Imagem 6). A Universidade Popular seria, para Bo Bardi, a possibilidade de relacionar a “planificação”, no sentido de plano/planejamento/projeto, ideia fundamental ao Movimento Moderno, com o cotidiano, como igualmente havia aspirado Gropius com a Bauhaus. Mas com a diferença de que esse cotidiano, no contexto brasileiro e sobretudo nordestino, era ricamente atravessado por uma dimensão do popular, que evidenciava a engenhosidade da sobrevivência, sobretudo no Nordeste brasileiro. É essa urgência em sobreviver que realiza o corte de diferenciação entre a Bauhaus de Gropius e a Universidade Popular de Bo Bardi.

Criar uma Universidade Popular seria criar formas modernas de sistematização de um conhecimento cotidiano cuja perpetuação se dá fundamentalmente pela oralidade, pela prática e pela aprendizagem tipo mestre-pupilo. Esse conhecimento cotidiano constitui uma

¹⁶ Referimo-nos aqui ao rascunho da carta presente no arquivo da Casa de Vidro, em São Paulo: BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de março de 1964. S/ local [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. Conversa sobre artesanato e formas de organização social. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

poética, a poética do popular, que é apreendida por Bo Bardi por meio da lente do design: caberia à Universidade Popular planificar essa poética. Nesse sentido, a relação de Bo Bardi com a Bahia e com Salvador é inevitavelmente atravessada pela técnica enquanto design. Entendemos que o design é esse aparato conceitual que ilumina, para Bo Bardi, a arte popular, evidenciando uma potência de futuro que estaria atrelada ao reconhecimento da engenhosidade e da criação implicados nessa arte como bases culturais para uma nação. Nesse sentido, o design, enquanto técnica, é uma espécie de imagem de pensamento, uma formulação virtual que pode se atualizar de diferentes formas. Por meio dessa imagem, Bo Bardi percebe os objetos da arte popular como ruínas de uma organização social que está por desaparecer e identifica na “planificação” dos processos de feitura desses objetos, na “planificação” da poética do popular, uma possibilidade de fazer sobreviver a potência que ela identifica nessas bases culturais.

A postura de Lina Bo Bardi, de iluminar ruínas e pensar o popular mediado por uma dimensão técnica, mas não tecnicista, está inserida num contexto mais amplo já formulado por Paul Ricoeur em “Civilização universal e cultura local” (2007 [1955]) e no qual identificamos várias frentes de ação em torno do popular vernacular. Iniciativas como Townscapes, da revista de arquitetura *Architectural Review*, ou o trabalho de Bernard Rudofsky, em *Architecture without architects* (1964), ajudam a compor essa rede de ações sincrônicas sobre o tema. A singularidade da atuação de Lina Bo Bardi está na não recusa à industrialização – o que a diferencia, por exemplo, de Hassan Fathy nesse mesmo momento. Há uma aposta, por parte dela, numa mediação técnica sem que isso constitua um retorno à tecnocracia – herança do Movimento Moderno a qual ela rechaça – ou um elogio tecnológico – caro tanto aos distópicos projetos da década de 1960, como Archigram, Superstudio e Archizoom, como às mega-estruturas de Cedric Price (Fun Palace), Constant (Nova Babilônia) e Yona Friedman.

O entusiasmo de Bo Bardi com a industrialização a aproximou de Celso Furtado, no intuito de uma inserção institucional na esfera do planejamento de seu trabalho com os museus e sobretudo com a Universidade Popular. Entre os planos da Sudene, estavam a mecanização do campo e o conseqüente processo migratório para as cidades grandes, as quais concentrariam os polos industriais (FURTADO 1959). A Universidade Popular atuaria primeiramente como lugar de formação para esse contingente populacional, garantindo mão de obra especializada para as indústrias. Mas podemos também pensá-la como um lugar onde se encontrariam a poética do popular, sua engenhosidade e capacidade inventiva, e as bases de produção industriais, o que constituiria uma frente importante para o campo do design, desviando-se assim da exclusividade da finesse.

Vale ressaltar que o esforço de preservação para o Solar do Unhão, onde se instalou o Museu de Arte Popular em 1963, obrigou um ajuste no projeto da Avenida do Contorno (ZOLLINGER 2007, p. 13), dada a polêmica instalada nos jornais da época porque o projeto inicial - realizado pelo "Departamento de Estradas de Rodagem da Bahia, de autoria do engenheiro Mário de Souza Gomes, realizado entre 1951 e 1952 - passaria entre as edificações do conjunto.

Um traçado alternativo, que passava por uma cota mais alta da encosta e não interferia nos edifícios do Conjunto do Unhão, foi proposto por Diógenes Rebouças. Logo após a escolha desse projeto, o Conjunto do Unhão foi desapropriado e comprado pelo governo para que Lina Bo Bardi, como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, o restaurasse para a ocupação

deste por instalações do museu. Tanto a construção da avenida como o restauro do Conjunto do Unhão eram empreendimentos do governo da Bahia. Uma vez anunciado o traçado novo da avenida, aquele que menos distúrbios causava no Unhão, o governo anunciou a aquisição do conjunto arquitetônico para a sua restauração. (ZOLLINGER 2007, p. 14)

Simbolicamente, o esforço em torno da arte popular redefiniu traços de um plano urbanístico que privilegiava, desde então, o rodoviarismo e o veículo motorizado individual. As heranças do EPUCS (1942-1948) estavam então em processo de construção e primavam pela criação de uma cidade homogênea, ordenada, e eficiente. A técnica era aí também uma presença constante e incontornável. Mas numa dimensão ainda muito atrelada àquela do Movimento Moderno, sobre a qual Bo Bardi teria ressalvas, se levamos em consideração seu combate à inteligência tecnocrática - com que inauguramos essa parte do texto. Como vimos, Lina Bo Bardi buscou que a técnica, em sua mediação com o cotidiano da cultura popular, adotasse contornos mais humanos, "ligados aos problemas reais de um povo". (Bo Bardi 1994).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de terem habitado uma mesma cidade num mesmo período histórico, as trajetórias dessas duas mulheres na Cidade da Bahia, como analisamos acima, parecem não se cruzar. O que propusemos neste texto é uma encruzilhada que forjamos, a partir das evidências históricas encontradas, na ideia de técnica como mediação da relação com a vida cotidiana de Salvador e da região entre 1950 e 1970.

Atravessadas pela dimensão da técnica, essas mulheres produziram imagens do cotidiano de Salvador que, seja pelo âmbito da domesticidade, seja pela dimensão do popular, chamam atenção para práticas urbanas e sociais em uma cidade que se depara com as transformações urbanísticas decorrentes dos projetos do EPUCS (1943-1948) e com os investimentos da SUDENE (1959-1964).

Por meio das fotografias e outros documentos provenientes do arquivo de Aracy Esteve Gomes, percebemos que a técnica incontornavelmente participa de sua relação com a cidade pela presença do próprio aparelho fotográfico. A câmera fotográfica de Gomes, a Rolleiflex, bem como todo o aparato laboratorial circunscrevem as fotografias por ela produzidas a um determinado universo de possibilidades técnicas. Para além dessa presença incontornável do aparelho, que enquadram as imagens antes dos olhos do fotógrafo, também aparece nas fotografias uma dimensão da técnica, enquanto alegoria da indústria e dos bens de consumo de massa: o automóvel, a máquina de escrever, a guitarra, o telefone, o microscópio.

Em Lina Bo Bardi a presença da técnica como lente na relação com o cotidiano da cidade desvia-se do aparelho fotográfico, que circunscreve as imagens e necessariamente condiciona o olhar pelo aparelho, e se apresenta como imagem de pensamento, nos termos de Benjamin (2012). Igualmente conformadora de um regime de visibilidade, a imagem de pensamento tanto potencializa as leituras de mundo como as restringem ao espectro das atualizações possíveis. Bo Bardi fez do design uma espécie de imagem de pensamento que, como a câmera para Gomes, participou de sua apreensão e intervenção na vida cotidiana de Salvador e do Nordeste naquele período.

O que fica de nossa tentativa são fragmentos de uma tessitura histórica em torno de Salvador entre 1950 a 1970 na qual grossos fios atados com documentos oficiais por projetos

urbanos e planos econômicos são atravessados por linhas finas - ou nem tanto - urdidas com cartas, anotações e fotografias. Ao mesmo tempo que dissolvemos esses sujeitos ao situá-los numa construção social e simbólica de um tempo e espaço, iluminamos a singularidade e raridade (Veyne 1998) de seus gestos, íntimos e públicos, enquanto processos de constituição de si em relação com o cotidiano da cidade, por meio da técnica.

CADERNO DE IMAGENS



Imagem 1

Página do álbum de Arlindo Esteve Gomes, filho de Aracy Esteve Gomes. Fonte: Arquivo pessoal de Aracy Esteve Gomes. s/data.

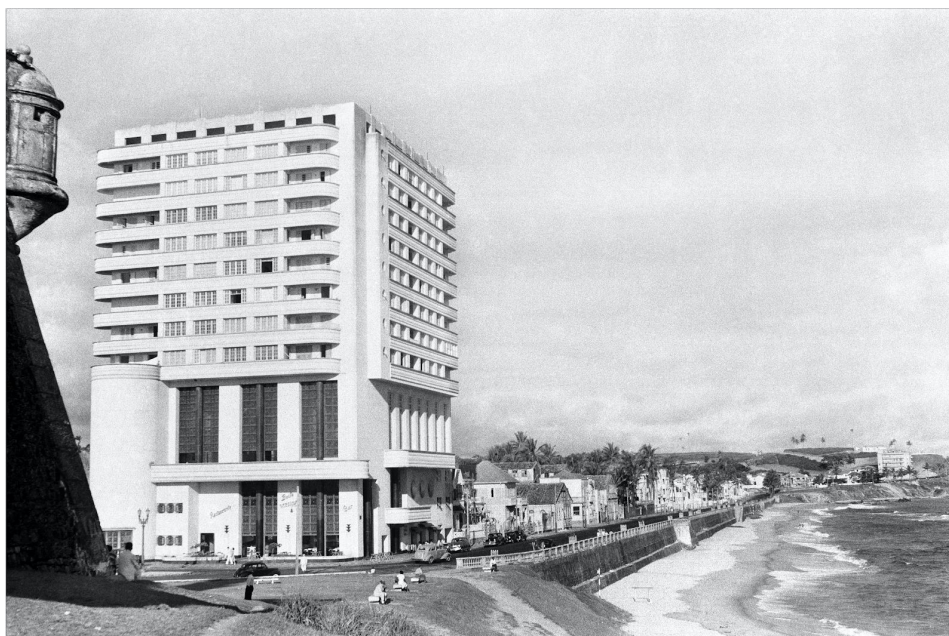


Imagem 2

Edifício Oceania, na região da Barra, Salvador, s/data. Fonte: Arquivo pessoal de Aracy Esteve Gomes.



Imagem 3

Rua Chile, Centro Histórico de Salvador, s/data. Fonte: Arquivo pessoal de Aracy Esteve Gomes.



Imagem 4

Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958. Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.

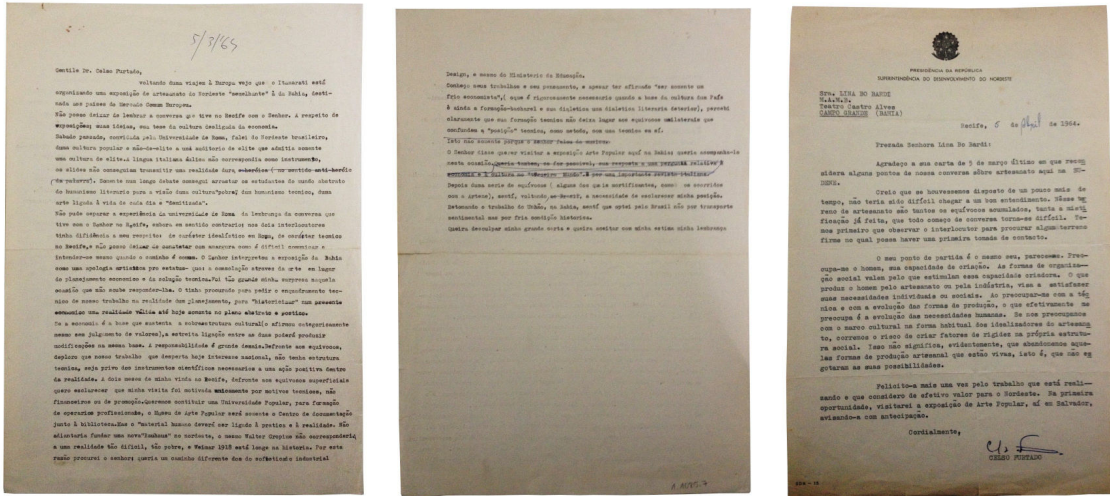


Imagem 5

Correspondência entre Lina Bo Bardi e Celso Furtado em 5 de Março e 5 de Abril de 1964. Fonte: Arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.



Imagem 6

Fotografia da exposição "Civilização Nordeste", que inaugurou o Museu de Arte Popular em 1963, Solar do Unhão, Salvador. Fonte: Arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Henrique. A Economia de Salvador e a Formação de sua Região Metropolitana. In: CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto. *Como Anda Salvador e sua Região Metropolitana*. 2 ed. Salvador: Edufba, 2008.
- BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BRITO, F., LIRA, J., MELLO, J., RUBINO, S. (Org.) *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- FATH, Telma Cristina. *A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos Salões Oficiais de Arte*. 2009. 215f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.
- FURTADO, Celso. *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste*. SUDENE. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- HUGERTH, M. Georgia Hauner e a revista Claudia: revistas, mulheres e design moderno no fim dos anos 1960. In: BRITO, F., LIRA, J., MELLO, J., RUBINO, S. (Org.) *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth. *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018a.
- LIMA, Thiago. *Pelas ruas da cidade: O Golpe de 1964 e o cotidiano de Salvador*. Curitiba: CRV, 2018
- MORTIMER, Junia. *Arquiteturas do olhar*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2017.
- MORTIMER, Junia. *Pensar por imagens*. In: JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth. *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018a.
- MORTIMER, Junia; LAGO, Elisa; VIEIRA, Leonardo. *O popular em disputa: em torno de Lina Bo Bardi e Celso Furtado (1959-1964)*. In: ANPARQ 2018b.
- NOGUEIRA, Rita de Cássia. *Dique do Tororó: propostas e intervenções em um espaço público*. 2000. 236f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

- RICOEUR, Paul. *History and truth*. Evanstone: Northwestern University Press, 2007.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Salvador: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*. 2 ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2009.
- RUBINO, S. Imperfeitas mulheres: suburbanização gênero e domesticidade. In: BRITO, F., LIRA, J., MELLO, J., RUBINO, S. (Org.) *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- SAMPAIO, Antônio Heliodório. *Formas urbanas: cidade real & cidade ideal contribuição ao estudo urbanístico de Salvador*. Salvador: Quarteto Editora, 1999.
- SANGIOVANNI, Ricardo. Biografia fotográfica. *A Tarde*, Salvador, p.18-23, Jun. 2012. Caderno Muito.
- SANTOS, M. A domesticidade pop no Brasil dos anos 1970: imagens de “feminismo popular” na revista Casa & Jardim. In: BRITO, F., LIRA, J., MELLO, J., RUBINO, S. (Org.) *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- SILVA, J. Gênero e domesticidade pelas colunas femininas de Clarice Lispector. In: BRITO, F., LIRA, J., MELLO, J., RUBINO, S. (Org.) *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora UnB, 1998.
- VIEIRA, C. *Imagens reveladas, diferenças veladas: relações de gênero na dinâmica do espaço público na cidade do Salvador, Bahia*. 2013. 282f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- ZOLLINGER, Carla Brandão. *O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi*. In Anais do 7º Seminário DOCOMOMO Brasil, Porto Alegre 2007.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de março de 1964. S/ local [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. *Conversa sobre artesanato e formas de organização social*. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

BARDI, Lina Bo. *Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais*. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, nº 8, dia 26 out. 1958.

BESNOSIK, Limiro. *Fotografia: Tudo que você precisa comprar para praticar*. Jornal da Bahia. Salvador, 13 de agosto de 1978. Revista Diálogo, p.3.

FURTADO, Celso [correspondência]. 5 de abril de 1964. S/ local [para] BO BARDI, Lina, Salvador, 1f. *Conversa sobre artesanato e formas de organização social*. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

GOMES, Aracy Esteve. [Correspondência], 1963, jul. 21, Salvador - Bahia, [para] Barcino Esteve.