



MAL DE ARQUIVO - PIETRO MARIA BARDI – MASP

Archive Fever – Pietro Maria Bardi – MASP

Profa. Dra. Débora Gigli Buonano¹

¹ Doutora e Mestra em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP). Estagiou na Grey Art Gallery, da New York University, e na National Gallery of Art, em Washington, D.C. Historiadora registrada sob n 0000229/SP. Atuou como assistente técnica da Coordenadoria de Acervo e Desenvolvimento Cultural do MASP. Foi professora em instituições como a Universidade São Judas Tadeu, SENAC, FMU, FAITER e IED Instituto Euro-peu de Design, além de professora colaboradora da FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). Também atuou como produtora de conteúdo EAD em História da Arte e História do Design. Atualmente, é professora da graduação e da pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, onde coordena os cursos de Bacharelado em Artes Visuais, Licenciatura em Artes e Conservação e Restauro. É também Diretora do MUBA Museu Belas Artes de São Paulo.

RESUMO

Este artigo examina o papel dos arquivos de Pietro Maria Bardi como fontes documentais para a historiografia do design brasileiro. A pesquisa se baseia na análise de textos curatoriais, artigos de revistas e catálogos produzidos por Bardi durante sua gestão como diretor do MASP, período em que promoveu exposições inovadoras que conectaram Arte, Artesanato e Indústria. A investigação articula as contribuições de teóricos como Derrida, Farge e Bellotto para compreender o arquivo como espaço de reconstrução histórica, destacando como Bardi antecipou discussões contemporâneas sobre a relação entre design, identidade cultural e diversidade brasileira. Os arquivos revelam sua visão pioneira sobre o design como fenômeno social e estético, influenciando gerações de designers e consolidando o MASP como instituição formadora nessa área.

Palavras-chave: Arquivo, Bardi, Design brasileiro, MASP, Historiografia do design.

ABSTRACT

This article examines the role of Pietro Maria Bardi's archives as documentary sources for the historiography of Brazilian design. The research is based on the analysis of curatorial texts, magazine articles, and catalogs produced by Bardi during his tenure as director of MASP, a period in which he promoted innovative exhibitions connecting art, craftsmanship, and industry. The investigation articulates contributions from theorists such as Derrida, Farge, and Bellotto to understand the archive as a space for historical reconstruction, highlighting how Bardi anticipated contemporary discussions on the relationship between design, cultural identity, and Brazilian diversity. The archives reveal his pioneering vision of design as a social and aesthetic phenomenon, influencing generations of designers and consolidating MASP as a formative institution in this field.

Keywords: Archive, Bardi, Brazilian design, MASP, Design historiography

INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga a importância dos arquivos curatoriais de Pietro Maria Bardi (P.M. Bardi) para a compreensão e construção da história do design no Brasil, com ênfase nas exposições realizadas no Museu de Arte de São Paulo (MASP) durante sua direção. A pesquisa se fundamenta na discussão teórica sobre arquivos proposta por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* (2001), que concebe o arquivo não como mera questão do passado, mas como promessa e responsabilidade para o futuro.

O estudo analisa os textos críticos produzidos por Bardi, publicados em revistas como *Senhor*, *IstoÉ Senhor*, *Mirante das Artes* e *Vogue Arte*, que acompanharam as exposições de design no MASP entre as décadas de 1950 e 1990. Por meio desse material, busca-se compreender como Bardi articulou conceitos fundamentais para o design brasileiro, como a relação entre artesanato e indústria, a valorização da produção popular e a identidade cultural plural do país.

O Mal de Arquivo

O aparecimento dos arquivos remonta à Antiguidade e todas as monarquias no Oriente Próximo dispunham de arquivos organizados, correspondências diplomáticas, relatórios administrativos, contratos, despesas, etc. Da mesma forma a Antiguidade Clássica – Grécia e Roma – deixou-nos arquivos inteiros originados por administrações locais e estes são constituídos por documentos legislativos, comerciais, religiosos etc. A palavra *archeion*, que originalmente referia-se aos edifícios onde se reuniam os magistrados, passou a designar também o conjunto de documento por eles produzidos e utilizados. (Bellotto, 2014, 71)

No ano de 2001, o filósofo francês Jacques Derrida publicou a obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, trazendo à tona a discussão sobre “arquivo”. Para ele os desastres que marcaram o fim do milênio foram chamados de “arquivos do mal”, pois foram dissimulados ou destruídos, interditados ou desviados (como, por exemplo, os arquivos dos Nazistas) e foram abertos a possibilidades imprevisíveis, a diferentes interpretações ou, ainda, aqueles que levaram décadas e até séculos

para serem descobertos.

Derrida diferenciou arquivo daquilo que frequentemente reduzimos à experiência da memória e do retorno à origem, remetemos ao arcaico e ao arqueológico e à lembrança ou à escavação. Seria a impressão enquanto escrita, marca grafada, a impressão de um texto, e a interpretação do texto (Derrida, 2001, p. 7-8). Um arquivo não pode ser reduzido nem à memória, nem a um lote documental cristalizado, não é apenas uma referência temporal, mas é a impressão enquanto escritura. O arqui-vo não é apenas a memória que registra um começo e data uma história, não é um lote de documentos ordenados, arquivados e organizados em instituições. O ar-quivo, para Derrida, é a pulsão da morte, é a perturbação daqueles que estão en-gendrados na trama arquivística. É correr atrás do arquivo, interminavelmente pro-curá-lo onde ele se esconde.

Para Derrida os arcontes não somente eram responsáveis pela segurança física do material, como também detinham o poder de interpretá-los. (Derrida, 2001, p. 12). O trabalho com o arquivo constitui, assim, um jogo de aproximações, o sentido e a verdade, a paixão deve ser questionada o tempo todo para que haja um sentido, é necessário ser contextualizada, e com a paixão e a razão é o suficiente para descrever uma história. Os arcontes não devem apenas executar o trabalho com paixão, mas ao localizar os documentos dentro da história é possível que a razão se faça pre-sente. Os arquivos são observatórios sociais muitas vezes tranquilos e muitas ve-zes agitados, questionadores e polêmicos. Propõe-se, como um verdadeiro que-bra-cabeças, que eles podem ser reconstituídos formando dúvidas e, muitas ve-zes, novas reflexões sobre um tempo passado.

Para entender os arquivos é necessária a presença de alguém que selecione as in-formações, que as classifique e as contextualize, que as organize, que relacione e inter-relacione os acontecimentos; caso contrário, serão apenas documentos mortos, sem vida, sem ação e sem contribuição para a história. Entre os possíveis males do arquivo o primeiro seria o fato de não termos um conceito ao qual pode-mos associar a palavra “arquivo”. O “mal de arquivo” seria uma noção vaga sobre a qual fica apenas uma impressão instável. Os arquivos são muitas vezes criados por organizações e instituições, ou mesmo por grupos e indivíduos; normalmente é um sistema ordenado de documentos, entendido como um mero depósito, um depósito inerte. Dessa maneira, Derrida entende o arquivo como o dispositivo in-completo e sempre aberto a novas e constantes re-escrituras. Ao percorrer parte dos arquivos dos textos curatoriais de Bardi é bastante evidente que este curador, colecionador, marchand ou mesmo connoisseur possuía a ajuda de alguém que classificava e organizava o material necessário para que ele pensasse e escrevesse seus textos.

Ao passar pelos arquivos fazemos emergir deles a história, pois o documento por si só não o faria. Portanto, cabe a esta pesquisa sobre os arquivos dos textos cura-toriais de Bardi, reelaborar as relações entre o passado e o presente. As exposições também são decorrentes dos arquivos e são, sem dúvida, a consciência de uma época e de um meio assim como elas representam a construção plausível da histó-ria a partir de exigências científicas. A partir dos arquivos podemos entender as construções simbólicas e intelectuais do passado.

De acordo com a historiadora Arlette Farge, em seu livro “O sabor do arquivo”, o uso do arquivo e sua relação com a escrita da história:

Não se ressuscitam vidas encalhadas em um arquivo. Isso não é mo-tivo para deixá-las morrer uma segunda vez. O espaço é estreito para elaborar uma narrativa que não as anule nem as dissolva, que as mantenha disponíveis para que um dia, e em outro lugar, outro relato seja feito de sua enigmática presença. (Farge, pg. 117: 2009)

Assim, ressuscitamos alguns textos produzidos por Bardi referentes às exposições de design no MASP nos variados arquivos de revistas, jornais e catálogos. Os arqui-vos constituem fontes de informação.

Na medida em que os arquivos dos textos de Bardi vão sendo decifrados ou revisi-tados, será possível a formação de uma história do design mais ampla e com con-siderações acerca do início de sua formação, delineando assim a identidade cultu-ral do design brasileiro, a partir do perscrutar dos arquivos. Para Ana Maria de Al-meida Camargo, professora do departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras Ciências e História da USP:

Valendo-se de suportes variados, os documentos escritos passaram a mediar toda e qualquer atividade, em especial aquelas que engen-dram compromissos, obrigações e direitos, servindo-lhes de prova. Instrumentos e produtos das ações de indivíduos e instituições, es-ses documentos continuam a representá-las mesmo quando as ra-zões, os agentes e os organismos responsáveis por sua criação se transformaram ou deixaram de existir. Daí sua importância e daí tam-bém a série de procedimentos a que estão sujeitos para que sua principal qualidade – o efeito probatório – não se perca. (Camargo, in Magalhães: 2010, p. 22)

Derrida (2001, p. 13) deixa claro, porém, que o arquivo não requer somente um su-por-te estável e a disposição de uma autoridade, mas que é necessário um poder arcôntico, que concentra as funções de unificação, reconhecimento e catalogação que caminhe com o poder de consignação, ou seja, o ato de consignar, de reunir sig-nos. Assim, em um arquivo deve haver a heterogeneidade e o segredo. O princípio arcôntico do arquivo é também o de consignar, isto é, de reunir.

Portanto, selecionamos aqui uma parcela dos textos escritos por P. M. Bardi que trazem, em seu corpo teórico, apreciações no campo da arte, do artesanato e do design. Ao analisarmos esse arquivo de textos julgamos haver uma tentativa de perceber semelhanças entre o passado e o presente graças a elos associativos e simi-lares capazes de modificar e transformar os dois tempos (Sedlmayer, 2012, p.81). Desse modo, para a formação do design no Brasil, estes arquivos contribuem com histórias desconhecidas. Assim, ao mesmo tempo em que estes recortes de jornais, revistas e catálogos são coisas do passado, este mesmo material deve pôr em ques-tão a chegada do futuro. (Derrida, 2001, p.48)

Dessa maneira o arquivo não é uma questão do passado, trata-se do futuro, a pró-pria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma res-ponsabilidade para o amanhã (Derrida, 2001, p. 50). Quando analisamos todo o material arquivado das exposições de design do MASP, buscamos respostas sobre o que entendemos hoje como uma produção cujo berço está na produção artesa-nal, como é o caso da exposição “A Mão do povo brasileiro” realizada em 1969, na nova sede do MASP na Avenida Paulista, que proporcionou uma síntese da arte popular brasileira através de todas as regiões salientando, no contexto, a impor-tância do Nordeste e oferecendo uma contribuição significativa para uma nova consideração da história da arte no Brasil. (Migliacio, 2012, p.10). Assim, buscamos o arquivo para propor novos caminhos para o design.

No arquivo, os documentos nos permitem articulações que podem ser feitas por pactos e recombinações diversas, pode ligar-se a qualquer outro documento sem hierarquia pré-estabelecida. (Menezes, apud Magalhães, 2010, p.11). Dessa forma, trabalhamos os arquivos dos textos escritos por Bardi sobre design, relacionando-os com os de outros teóricos, curadores de design, especialistas em design e desig-ners. Mapeamos os arquivos e os textos que acompanharam as exposições, e veri-fi-camos que surgiram novas informações, novos designers, novos materiais e novos produtos. No caso dos arquivos de Bardi, seus textos de revistas e catálogos estão ligados às suas ações como diretor do MASP.

Ressaltar a importância da pesquisa e a importância do olhar de Bardi para o de-sign brasileiro, ímpar ao lançar e promover novas ideias e novos modos de opera-ção sociocultural. (Ulpiano, apud Magalhães, 2010, p. 20)

Quando escrevemos um livro, por exemplo, estamos arquivando. Estamos deixan-do para a posterioridade nossas pes-quisas ou nossas opiniões, por exemplo, as-sim é a proposta na formação e análise dos arquivos dos textos das exposições de design escritos por P.M.Bardi. (Derrida: 2001, p. 18-19)

Conhecimento Enciclopédico acerca do Design

Arquivos de Artigos das Revistas: Senhor, Isto é Senhor, Mirante das Artes e Vo-gue Arte

Bardi escreveu muitos catálogos e textos críticos, vários deles para as revistas Se-nhor e IstoÉ Senhor, a partir dos anos 70, os artigos aqui escolhidos são os que acompanharam, de alguma maneira, as exposições de design que aconteceram no MASP enquanto era diretor. Em suas análises críticas, Bardi apresentou novos de-signers, destacou e explorou de maneira criteriosa produções e criações. Averi-guou a materialidade, as técnicas e inovações no campo do design em suas diver-sas áreas como moda, produto gráfico, e interiores.

Em um de seus artigos “História de um namoro que deu certo”, revista Senhor, nº 7 – outubro de 1978, o “professor” abordou a alquimia entre arte e indústria, relação que ele justificou dizendo que no “pós-Cubismo e no Futurismo há uma mudança estética na concepção da produção industrial” (Bardi, 1978, p. 98). Apresentou tam-bém os conceitos de artesão, arte e indústria, antecipando a discussão muito pre-sente no século. XXI, principalmente no campo da chamada “economia criativa”. Para o historiador do design, Rafael Cardoso Denis (2000, p. 17), “Design, Arte e Artesanato têm muito em comum hoje, quando o design já atingiu uma certa matu-ridade institucional; muitos designers começaram a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual”. Este ponto de vista confirma a autoridade dos escritos de Bardi com rela-ção ao que hoje se observa a respeito das ideias so-bre design.

Um aspecto curioso no artigo foi o paralelo apresentado por Bardi entre uma bate-deira elétrica e um escultor, pois os dois são produtores de múltiplos. Os múlti-plos, além da seriação do trabalho, carregam um conceito, um programa análogo à prática industrial, como um objeto acabado, produzido, enfim realizado, seguindo determinado programa pré-estabelecido. A compa-

ração aqui entre arte e indústria serve para que se entenda a escultura como múltiplo, pois uma escultura pode ser reproduzida várias vezes, de acordo com a intenção do artista; já para o design, a indústria também reproduz com tiragens, porém excessivas. O que na arte são repli-cações do próprio objeto, muitas vezes em séries limitadas, no design podem ser séries ilimitadas. Ele aponta, ainda, a importância da indústria e do desenvolvimento estético do objeto. Nessa observação, Bardi entendeu a forma como um elemento importante para o desenvolvimento estético do objeto, que em sua produção seriada faria diferença na vida da sociedade, uma vez que se tornaria objeto de consumo (Bardi, 1978, p. 98). Lembramos que para Rudolf Arnheim (1974, p. 89), em seu livro *Arte e Percepção Visual*, “forma é a configuração visual do conteúdo”. Assim, no design do objeto, sua forma vai além da necessidade, ela alimenta o desejo de beleza dos consumidores.

É importante lembrar que no período pós-segunda guerra a concepção de objetos industriais tornou-se mais sistemática e as equipes de trabalho passaram a pre-ocupar-se mais em adaptar os produtos ao mercado, apelando para o marketing e para a estética industrial vinculada à qualidade formal e à noção de beleza. (Ono, 2006, P. 67)

Contudo, os artigos discorreram sobre questões de difícil compreensão no campo do design naquele tempo. Um dos exemplos foi o artigo “Coisas da Indústria Anti-ga e Moderna” (Bardi, 1982, p. 63) escrito na época da reconfiguração da fábrica Pompeia (feita por Lina Bo Bardi) na ocasião da exposição de design chamada “História e Realidade”. O artigo deixou clara a maneira como P.M.Bardi (1982,p.45) observava o crescimento do design no Brasil e o via com grande felicidade: “compreendendo que o design brasileiro parte de todo um aparato histórico desde as máquinas primitivas até a contemporaneidade”.

Além do fato do design brasileiro se apropriar da história, há ainda o aspecto de sua maturidade, e após décadas de aprendizagem, no Brasil ele passou a não se submeter mais às fórmulas pré-estabelecidas tornando-se, assim, mais livre, expressivo e espontâneo, assimilando os variados aspectos da diversidade multicultural e se assemelhando à própria cara do país, assumindo sua identidade plural. (Moraes, 2006, p. 261)

O “professor” deixou claro no artigo “Pós-Moderno para quê?” (Bardi, 1986, p.68) que na primeira metade do século XX o modernismo deglutiu as mais heterogêneas novidades e que na década de 80 o pós-moderno havia sido aclamado, mas segundo ele, isso vinha sendo anunciado desde F.T.Marinetti, em 1909. Esse olhar para o pós-moderno foi para Bardi o momento das inteligências artificiais, dos computadores e de outras inovações. Esse movimento, sob o seu olhar, não tinha datas, eram ideologias nascendo, declinando e morrendo.

Corroborando com o ponto de vista de Bardi, Mario Pedrosa, em texto de 1973 da *Arte em Revista*, assim define o Pós-Moderno:

Tudo passa como se o velho estivesse a preparar-se para deixar, como precária borboleta, o casulo dentro do qual até aqui viveu no seu arcaico habitat, na sua velha cultura folclórica-mágica-idealista-capitalista-ocidental e sair por aí a debater-se, incerto e corajoso, num outro habitat cultural que ele mesmo veio criando. (Pedrosa, *Arte em Revista*, Ano 5, nº 7, agosto,1973, p.77)

Em “Uma arquitetura exemplar, bons exemplos num supermercado de São Paulo” (Bardi, 1985, p. 68), texto publicado na *Revista Senhor*, de 2 de outubro de 1985, Bardi resgatou inicialmente as definições “dos oitocentos”, período em que as artes decorativas, os complementares e os acessórios eram considerados artes menores em relação à pintura e à escultura, por exemplo. Segundo ele, a Escola de Design no MASP, em 1950 - IAC (Instituto de Arte Contemporânea do MASP) era confundida com o espaço para a decoração; portanto, todas estas categorias eram vistas e entendidas apenas por algumas poucas pessoas da área da arquitetura. Um exemplo do olhar de Bardi foi o comentário que fez após visitar o Supermercado Pão de Açúcar, que foi publicado na *Revista Senhor*, de 1985:

Arquitetura esplêndida, funcionalismo perfeito e racionalismo combinados numa arquitetura exemplar. A distribuição dos componentes comerciais é calculada e, sob o ponto de vista da arte, trata-se de um espetáculo de ordem agilizad pela distribuição dos setores, composição de mercadorias colocadas em espaços livres e alinhadas nas vitrines refrigeradas, valendo como design e cores o que é apresentado nas embalagens. (Bardi, 1985, p. 68)

Desse modo, para Bardi, a composição da mercadoria apresentava um exemplo da estética da contemporaneidade. O prazer de entrar no mercado sob uma ordem de forma e cor foi para ele um prazer semelhante ao de olhar para uma obra de Michelangelo, para um desenho de Picasso ou mesmo para uma obra do artista pintor e professor da Bauhaus Paul Klee. (Bardi, *Revista Senhor*, de 02 de outubro de 1985).

Percebe-se, além do mais, que o interesse estético de Bardi ultrapassa os limites da arte na direção “arte do design” de embalagens e de composição de produtos, cujo discurso se apresenta por meio do simbólico cultural e as relações com o consumidor. Fábio Mestriner, por exemplo, profissional e professor de design de embalagem em diversas universidades afirma:

A linguagem visual da embalagem constitui um vocabulário que os designers precisam conhecer para poder se comunicar com os consumidores. Esse é o principal diferencial do design de embalagem em relação às outras linguagens do design; existe um repertório exclusivo, construído ao longo dos séculos com a evolução do comércio e o desenvolvimento da sociedade de consumo, que do-tou os produtos de uma roupagem que permite a identificação de seu conteúdo e facilita o processo de compra. (MESTRINER, 2001, p.10)

Conforme pesquisas de design e cultura realizadas por Maristela Ono, os objetos e a sociedade moldam-se e se influenciam em uma relação dinâmica, no processo de construção material e simbólica do mundo, e sob esse prisma, considera-se que o designer, como um dos mediadores de tal processo, necessita conjugar a sua atitude criativa na complexa teia de funções e significados, na qual as percepções, ações e relações se entrelaçam, buscando a adequação dos artefatos às necessidades e anseios das pessoas e à melhoria de vida da sociedade. (Ono, 2006, p.2)

Na matéria “Arte, coração da indústria”, um texto eloquente em que Bardi fez uma análise do emblema do centenário da empresa suíça Sandoz, ele apontou mais uma vez a relação entre Engenharia e Arte, fazendo paralelos com as cores e a linha do logo, criando uma apologia com a contemporaneidade, como neste estudo onde se apropria da arte e da utilização das linhas na construção das formas, assim como fez o artista Mondrian, propondo, assim, a semelhança entre a arte e suas rupturas. A influência desse artista no design contemporâneo assumiu muitas formas, mas a principal delas é que o espaço visual respeita uma distribuição cuja proposta está sempre ancorada ao uso de retângulos. Assim, Bardi viu no logo da Sandoz uma aproximação das linhas retas de Mondrian.

A percepção visual e a visão didática de Bardi estão presentes neste texto crítico e podem aqui ser comparadas com as pranchas didáticas do historiador e pesquisador Aby Warburg, para quem as formas, independentes do momento em que foram criadas, apresentam diálogos formais criando mapas de memória visual; desse modo, as imagens tornam-se semelhantes em suas composições. O exercício atemporal realizado por Bardi pode, assim, ser comparado aos exercícios visuais realizados por Aby Warburg, para quem a graça da imagem provoca, além do presente que ela nos oferece, uma dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências.

Em “A Redação vai ao museu – As artes do Jornal da Tarde expostas no MASP, (Revista Senhor de 14 de janeiro de 1986, p. 73) há uma crítica sobre o preciosismo dos estetas da arte ao rejeitarem no Museu o que não era considerado arte sob o ponto de vista da Academia, para a qual o conceito tradicional de Museu se referia apenas às artes clássicas. Mas a questão é que o MASP, sob a direção de Bardi, abrigou em sua sala principal uma exposição sobre o Jornal da Tarde alegando que seria a oportunidade de mostrar ao público todo o processo industrial, bem como a elaboração gráfica (o papel do designer na elaboração e projeção do jornal). Podemos perceber nos diálogos apresentados no artigo, extensa proximidade ao que aconteceu nas mostras das grandes exposições universais do século XIX, por ser o Jornal um dos grandes elementos para a expansão do processo de informação. As Exposições Universais eram grandes laboratórios exibicionistas. Buscava-se mostrar o que as nações haviam feito de progresso industrial. O século XIX, em sua segunda metade, apresentava uma conjuntura de aceleração e ampliação do processo de industrialização, movido pelas estratégias de expansão imperialista do capitalismo, projeto hegemônico centrado na Europa. Trazia os primeiros fenômenos de massa, a metropolização das cidades e, com isto, as multidões e novas experiências e sensações. A partir de 1851, realizavam-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. Foram reunidas, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões que estavam sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante. (Barbuy, 1996, p. 211)

O historiador e ex-aluno da Royal College of Art, de Londres, Rafael Cardoso Denis, em seu livro Uma Introdução à História do Design, abordou a importância do design e da comunicação no cenário urbano:

A proliferação de Jornais e Revistas ilustrados deu início a um rápido processo de avanços nas tecnologias disponíveis para a impressão das imagens, culminando na fotogravura na década de 1880. Cada etapa dessa evolução exigiu muita criatividade da parte de tipógrafos, compositores, desenhistas e gravadores para gerarem uma linguagem gráfica adequada às novas possibilidades de reprodução. (Denis, 2000, p. 42)

Da mesma forma, Bardi entendia que a elaboração do jornal, não só por meio da produção técnica, mas especialmente pela produção do design, era um fato de cultura e, naturalmente, de política.

O artigo “À Flor da pele – Também no Brasil a moda já é celebrada como arte”(Bardi, 1988, p.72) abordou exposição da moda

de 1951, de Christian Dior, no MASP. A mostra não obteve repercussão entre as massas, mas entre a elite paulistana. Porém, a partir dessa mostra e dentro da chamada “museologia” não tradicional (ter-mo utilizado por Bardi, para uma museologia fora dos limites). Um Museu fora dos Limites foi considerado o primeiro texto elaborado por Pietro Maria Bardi no qual o diretor do MASP apresentava o museu e descrevia o seu plano de ação. Publicado originalmente na revista Habitat em 1951, o texto desenvolveu as premissas e parti-dos que nortearam a concepção do museu criado em 1947, buscando uma definição para o museu de arte e como ele deveria atuar em seu tempo e lugar (Canas, 2012, p.2).

Assim, neste museu dinâmico Bardi lançou o desfile da Moda Brasileira, que foi totalmente realizado com auxílio de pintores que executaram as estampas dos tecidos, de costureiros e de estilistas que trabalharam nos projetos e na confecção dos vestidos. A Coleção Rhodia foi formada por cerca de 80 peças, que compunha significativa porção da produção da Rhodia para os seus desfiles-show ocorridos na FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil). As peças foram selecionadas por Bardi para participar de uma exposição no MASP e posteriormente foram doadas ao Museu formando assim a Coleção Rhodia de Vestidos. A Coleção trouxe debates instigantes já que eram, concomitantemente, peças que tratavam da memória da história do têxtil, do vestuário e da moda no Brasil, mas também indicavam transformações na sensibilidade diária, isto é, na estética cotidiana, como as mudanças na linguagem plástica que formaram (e conformaram) a aparência das pessoas que um dia as portaram, da mesma maneira como quem as assistiu em desfiles pela televisão ou as leu nas páginas das revistas. (Sant’Anna, 2010, p. 263)

Bardi nunca desistiu da moda em suas mostras e ações, inclusive escreveu a resenha “Traje, um objeto de arte?” para uma exposição do mesmo nome, no MASP, em 1987. Assim, desde 1950, após as mostras sobre vestuário, Bardi discutiu a importância da moda no Museu e concluiu no artigo na Revista Senhor de 1988, que as obras de arte apresentam nelas mesmas a moda de seu próprio tempo. Pode-se dizer que o entendimento de Bardi se assemelha ao do filósofo Giorgio Agambem, pois para ele, um bom exemplo da especial experiência do tempo que chamamos de contemporaneidade, é a moda. (Agambem, 2009, p.67). Segundo o curador do De-sign Museum de Londres, Deyan Sudjic:

Por outro lado, aos olhos das pessoas ligadas à área da moda, o valor de tais peças de arte é conferido entre outros, em razão da transformação dessas peças banais em objetos de arte e porque não “históricos”, pois para esse grupo o mais inútil do útil é o mais valioso. (Sudjic, 2014, p.204)

Essa relação feita por Sudjic é bastante clara quando pensamos na coleção de vestidos da Rhodia do MASP, esta foi uma produção criada a partir da colaboração entre artistas e estilistas apenas para a promoção da marca, porém, trazia informações que eram reprocessadas com referências brasileiras. O conjunto de vestidos tinha o interesse em dialogar com a arte contemporânea do momento e refletia as principais tendências da arte e da moda. Esse projeto teve a participação de artistas como Willys de Castro (1926-1988), Hércules Barsotti (1914-2010), Antonio Maluf (1926-2005), Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Alfredo Volpi (1896-1988); a abstração informal de Manabu Mabe (1924-1997) e Antonio Bandeira (1922-1967); referências populares brasileiras, como as de Carybé (1911-1997), Aldemir Martins (1922-2006), Lula Cardoso Ayres (1910-1987), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Manezinho Araújo (1910-1993), Gilvan Samico (1928-2013), Francisco Brennand e Carmélio Cruz; e outros associados a uma vertente da arte pop, como Nelson Leirner e Carlos Vergara.

Conclui-se, então, que a banalidade do vestir-se, a troca de roupa do dia a dia, talvez deixe de ser simplesmente o banal e passe a carregar novos códigos, pois é por meio desses novos modelos é que a sociedade passará a ter o contato com o novo estilo estético construído com a técnica e o gosto dos artistas contemporâneos, entretanto, o que pensamos ser o mais inútil é na verdade o mais útil o mais valioso, pois nos oferece a relação com o nosso próprio tempo, o estar na moda.

Em “Beleza transparente”, (IstoÉ Senhor, de 1988, p. 128), Bardi fez uma análise da exposição apresentando uma pequena história do vidro desde o Egito até a Europa contemporânea. Apresentou o artefato vidro e a importância dos artesãos, abordou a relevância da retomada do vidro no setor mais expressivo que, segundo ele, seria o vidro arte. Da mesma forma que o vitral medieval teve sua importância na história, o vidro arte também a teve, pois na tradição oriental ele foi apreciado desde as formas abstratas até o utilitário e decorativo, assim como o vidro o foi nas mãos de artistas como Matisse e Chagal.

Uma das mais importantes publicações de Bardi foi “A influência da Bauhaus – A famosa escola alemã marcou o ensino do desenho Industrial Brasileiro nos anos 50” (IstoÉ Senhor, de 1988), pois foi reproduzida, discutida e referenciada em diversas teses, como a da jornalista e pesquisadora Ethel Leon, com seu trabalho IAC- Primeira Escola de Design do Brasil, editado pela Blucher em 2014. Nesse artigo, Bardi recordou a primeira escola de design aberta no Brasil, o IAC-MASP, que correspondia à Bauhaus de Walter Gropius. A resenha crítica admitiu que, sobre a história do design, a ignorância em São Paulo era total e a escola, apesar do processo de industrialização do país, trabalhava contra esta corrente. Declarou, também, que Max Bill proferiu uma série de palestras sobre as ações da Bauhaus para os alunos do IAC (Instituto de Arte Contemporânea). Sobre estas palestras o pesquisa-

dor Adriano Tomitão Canas lembra que as ideias de Max Bill foram divulgadas pela Habitat, e que se alinham com o racionalismo presente em seu trabalho na tentativa de chamar a atenção para o problema do desenho industrial. Tais propostas estiveram presentes nos cursos organizados pelo MASP através da orientação de vários artistas cujas ideias se revelaram próximas dos mesmos princípios, como foi o caso da arquiteta Lina Bo Bardi. (Canas, 2014, p.126)

A importância do MASP como formador intelectual do Design no Brasil também foi abordada por Lucy Niemeyer. Em seu livro *Design no Brasil: origens e instalação*, a autora declara:

No MASP é que o design passou a ser sistematicamente tratado, seja em suas atividades didáticas e exposições, seja nos seus equipamentos. Em entrevista a Ethel Leon, publicada no número 18 da *Revista Design e Interiores*, Bardi disse que descobriu em São Paulo, uma cidade de caráter industrial, não se falava em design. (Niemeyer, 1998, p. 64)

Dessa forma, no artigo “Em um museu para o design” (*IstoÉ Senhor* de 1989, p. 94), o autor enfocou o anonimato do design brasileiro como ponto principal e apresentou uma breve abordagem sobre o artesanato e a indústria ressaltando os trabalhos do Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo. No que se refere ao anonimato de designers, Bardi relembrou o professor primário Antonio da Silva Pimentel (1862-1921), um artesão premiado na exposição Industrial de São Paulo, de 1917.

O que Bardi reforçou foi a importância do artesanato e a passagem dele para o universo da indústria, deixando perceptível que os nomes e produtos que deveriam ser pesquisados futuramente e que deveriam ser referências para o design brasileiro teriam ficado no esquecimento da História do Design.

Na publicação “A Arte para sentar” (*revista IstoÉ Senhor*, de 22 de fevereiro de 1989), o autor abordou o catálogo produzido pelo professor Carlos Lemos, da Universidade de São Paulo, para a Giroflex, em 1989, sobre cadeiras brasileiras. Para Bardi tratava-se de uma monografia interessante, cujo objeto era o símbolo da que abordava a história da cadeira e explorava desde o trabalho artesanal até a produção industrial, apresentando o registro deste tipo de trabalho desde os portugueses até a arte decô brasileira com o arquiteto Gregori Warchavchik, e o pintor Lasar Segall.

No artigo da *IstoÉ Senhor*, de 1990, Bardi apresentou uma novidade que diz respeito a uma afiliação entre o MASP e a estação do Metrô Trianon-MASP. Bardi escreveu sobre seu desejo de ocupar a vitrine da estação de Metrô-Trianon com manifestações inéditas na arte, no artesanato e no design, pois para Bardi o artesanato no Brasil prevaleceu dando origem ao design.

Da mesma maneira que Bardi, Adélia Borges, curadora de design e ex-diretora do Museu da Casa Brasileira, acredita que o design brasileiro começa com a rede de dormir, que é uma criação indígena; admite também que hoje há no país um florescimento cultural de tudo aquilo que era competência para o design brasileiro. Para Adélia o Brasil é um país culturalmente diverso e a nossa identidade está na mistura, na mestiçagem, porque o design brasileiro é um design mestiço, é um design que se contamina. O que une essa identidade plural é o grande poder que o brasileiro tem de criar em condições não ideais, que estão dadas naquele momento e lugar, com os materiais e as tecnologias que estão disponíveis. Toda defesa que Bardi fez no passado sobre a relação artesanato e design, encontramos hoje na discussão de Adélia Borges, bem como na produção de designers como Renato Imbroisi e os Irmãos Campana. (Borges, 2011, p. 2)

Em seu livro *Design + Artesanato: Caminhos Brasileiros*, Adélia Borges se referiu a Bardi como sendo aquele que entendeu o que significou o artesanato para o design brasileiro:

O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes de o país envolver-se pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa ainda era possível, nesse caso, as opções culturais do desenho industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país [...]. O Brasil abandona a opção da grossura e escolhe a finesse. (Bardi apud BORGES, 2011, p.41).

Considerações Finais

Ao longo da pesquisa, foi possível constatar que Bardi, por meio de sua atuação à frente do MASP, consolidou um pensamento visionário que antecipou discussões contemporâneas acerca das relações entre arte, artesanato, indústria e identidade cultural. Os arquivos analisados, publicados em revistas como *Senhor*, *IstoÉ*, *Se-nhor*, *Mirante das Artes* e *Vogue Arte*, demonstram que Bardi não se limitou a documentar exposições, mas exerceu um papel ativo na formulação de conceitos

e na promoção de um debate público sobre o design brasileiro. Um dos principais legados de Bardi é a valorização da produção artesanal como matriz legítima do design nacional. Ao promover exposições como "A Mão do povo brasileiro" (1969) e ao de-fender a alquimia entre arte e indústria, ele rompeu com hierarquias estéticas tradicionais e afirmou a pluralidade cultural do Brasil como elemento constitutivo de sua produção material e simbólica. Essa visão encontra eco nas discussões atuais sobre design mestiço, economia criativa e sustentabilidade sociocultural.

Cabe ressaltar, ainda, que a pesquisa sobre os arquivos de Bardi não se encerra neste trabalho. Pelo contrário, ela se abre para novas perguntas: como seus escritos podem dialogar com as práticas contemporâneas de design autoral e periférico? De que maneira sua defesa do artesanato ressoa nas discussões atuais sobre decolonialidade e design?

Assim, reafirma-se a importância de preservar, estudar e difundir esses arquivos, não apenas como homenagem à obra de Bardi, mas como compromisso ético e crítico com o futuro do design e da cultura no país.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALAMBERT, Francisco. CANHETÊ, Polyana Lopes. As Bienais de São Paulo da era dos museus a era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Paulo Mendes. De Anita ao Museu. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. "O curador como estrela". In: Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARAUJO, Renato (curadoria) Novos Curadores/748.600. São Paulo, Imprensa Oficial: Paço das Artes, 2011.
- ARHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Ed. Pioneira, 1974.
- BARDI, Pietro Maria. Excursões ao Território do Design. São Paulo: Banco Sudameris S.A., 1986.
- BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil. São Paulo, Nobel, 1984.
- BARDI, L. B. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1980. (coordenação editorial: SUZUKI, Marcelo, 1994).
- BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.4 p.211-61 jan./dez. 1996.
- BASSO, Eliane Fátima Corti. Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro : Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.
- BELOTTO, Heloisa Liberalli. Arquivo Reflexões. Belo Horizonte. Editora. UFMG, 2014.
- BLOM, Philip. Ter e manter. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- BORGES, Adélia. Design + artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- CINTRÃO, Rejane. Algumas exposições exemplares. As salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. São Paulo: Zouk, 2011.
- CANAS, Adriano Tomitão. Coloquio Histórias da Arte em Exposição, Anais: Comunicações, 2014, 9º Seminário docomomo Brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília, junho, 2011.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas dos museus. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DENIS, Rafael Cardoso. Uma Introdução à História do design. São Paulo: Editora Edgard Blucher, Ltda, 2000.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana; tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FARGE, Arlette. O Sabor do Arquivo. São Paulo: EDUSP, 2009.
- LEON, Ethel. IAC a primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.
- LE GOFF, J. Memória e Documento/Monumento. In Enciclopédia Einaudi. Volume 1. Memória-História. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1984.
- MAGALHÃES, A. E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil. Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (organizadora) Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo, MAC

USP, 2009.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (organizadora) Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo, MAC

USP, 2010.

MALRAUX, André. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

MORAES, Dijon. Análise do Design Brasileiro: entre mimese e mestiçagem. São Paulo, Edgard Blucher, 2006.

NIEMEYER, Lucy. Design no Brasil: origens e instalação. Rio de Janeiro: 2AB, 1998

O'DOROTHY, Brian. No interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002

OLBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI, comunicação, 2010

RAMOS, Alexandre Dias. Sobre o ofício do Curador. S Paulo: ZOUK, 2010

ONO, Maristela Misuko. Design e Cultura: sintonia essencial.

Curitiba, Edição da autora, 2006

RIEGL, Alois. O Culto moderno dos monumentos. São Paulo, Editora Perspectiva, 2104

SANT'ANNA, Patricia. Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil . Tese de Doutorado ,Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010

SUDIJC, Deyan. A linguagem das Coisas. São Paulo, Intrínseca, 2014

Artigos de Revistas

BARDI, P.M. Histórias de um namoro que deu certo P.M.B. faz revelações sobre a al-quimia do nosso século. Como tirar arte da indústria e da propaganda. Senhor. São Paulo, 1978

BARDI, P.M. Design. Sr. e as Artes. São Paulo, 13/04/1979

BARDI, P.M. O futuro do pretérito. Obras de Sérgio Ferro restauram a qualidade atemporal da verdadeira arte da pintura. Senhor. São Paulo, 20/09/80

BARDI, P.M. Uma dupla muito agitada. Senhor. São Paulo, 06/10/82

BARDI, P.M. Os Salões do fim do século. Senhor. São Paulo, 08/12/82

BARDI, P.M. Coisas de uma indústria antiga e moderna. Senhor. São Paulo, 25/08/82

BARDI, P.M. Tendência da panelinha. Senhor. São Paulo, 18/07/84

BARDI, P.M. A civilização do futuro a arte do ano 2000 deverá contribuir para a difusão de princípios úteis a uma sociedade contaminada pelo consumo. 29/08/84

BARDI, P.M. Um convite à indigestão a Bienal de São Paulo não imita mais Veneza. Imita a Alemanha. Senhor. São Paulo, 26/10/84

BARDI, P.M. Pietro Maria Bardi. Revista Vogue, São Paulo, Ano X, nº 115, fevereiro de 1985

BARDI, P.M. Arte, coração da indústria. A Alquimia das cores no território da tecnologia. Senhor. São Paulo, 05/08/86

BARDI, P.M. Pós-moderno para quê? Um tema entre a excessiva superficialidade e a promessa de humanizar as manifestações artísticas. Senhor, 1986

BARDI, P.M. Uma injeção publicitária. A campanha da DPZ para o MASP: confluência de atividades comum no território da Arte. Senhor. São Paulo, 1986

BARDI, P.M. Beleza transparente – Exposição no MASP mostra a utilização artística do vidro no Japão. Senhor, São Paulo, 07/12/88

BARDI, P.M. Prêmio para um auto didata. Senhor. São Paulo, 16/05/88

BARDI, P.M. A Influência da Bauhaus a famosa escola alemã marcou o ensino do desenho industrial brasileiro nos anos 50. Senhor. São Paulo, 30/11/88

BARDI, P.M. Uma difícil missão: a Bienal de Arte de São Paulo. Senhor. São Paulo, 14/03/88

BARDI, P.M. Um museu para o design. IstoÉ Senhor, São Paulo, 1989

BARDI, P.M. Arte para sentar. Um curioso livro sobre a cadeira nacional, com peças que são pequenas obras primas. IstoÉ Senhor, São Paulo, 22/02/89

BARDI, P.M. Estação MASP – Nas obras do metrô, um espaço a mais para as manifestações da arte. Senhor. São Paulo, 18/04/90

BARDI, P.M. Mais belos que esculturas – MASP expõe 70 ferros de passar roupa euro-peus fabricados no Século XIX. Senhor. São Paulo, 16/05/90

BARDI, P.M. Função didática. A 21ª. Edição da Bienal de São Paulo deve ajudar o visitante a entender os rumos da arte. IstoÉ Senhor, São Paulo, 25/09/91

BARDI, P.M. Conselhos ao colecionador num documento sobre a arte Russa de Van-guarda, um “expert” publica as suas regras para se formar um acervo. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. Museus um cabidão de empregos? Sr. e as Artes. São Paulo

BARDI, P.M. A Arte do Corpo. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. A descoberta do móvel polivalente. Cômoda, toucador, escrivaninha, estante e cama. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. O Antigo e nós. Os problemas do tempo na cultura e as fórmulas que usamos para solucioná-los. Sr. e as Artes. São Paulo.

BARDI, P.M. Crônica de elegância perdida o Brasil galante de J. Carlos mostra cinco décadas do humor do caricaturista carioca. IstoÉ Senhor. São Paulo.

BUONANO, Débora Gigli. O Olhar curatorial de Pietro Maria Bardi. Revista Leaf, edição 3, 2013

CANAS, Adriano Tomitão. MASP – Museu Laboratório. Arqutextos, 2012.