



Atlântica Moderna: a natureza feita de crochê e vidro. Produção artística e saber artesanal em Ana Maria Tavares e Lina Bo Bardi

Atlântica Moderna: nature made of crochet and glass. Artistic production and craftsmanship knowledge in Ana Maria Tavares and Lina Bo Bardi's work

Dra. Marília Solfa

Dra. Vanessa Rosa Machado

Como citar:

SOLFA, M.; MACHADO, V. Atlântica Moderna: a natureza feita de crochê e vidro. Produção artística e saber artesanal em Ana Maria Tavares e Lina Bo Bardi. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p.250-270, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4585>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4585>.

Imagem: Ana Maria Tavares. *Atlântica Moderna: Purus e Negros*. Vista parcial da instalação. Museu Vale. Vila Velha. ES. 2014. Imagem gentilmente cedida pela artista.

Atlântica Moderna: a natureza feita de crochê e vidro. Produção artística e saber artesanal em Ana Maria Tavares e Lina Bo Bardi*

Atlântica Moderna: nature made of crochet and glass. Artistic production and craftsmanship knowledge in Ana Maria Tavares and Lina Bo Bardi's work

Dra. Marília Solfa**

Dra. Vanessa Rosa Machado***

Resumo

A produção da artista Ana Maria Tavares é lembrada pelo diálogo crítico que estabelece com a construção do espaço contemporâneo, especialmente com a arquitetura e o design. Se nas décadas de 1990 e 2000 suas propostas colocavam em questão a configuração dos espaços de trânsito e consumo e suas bem arquitetadas “armadilhas”, a última década marca uma redefinição em sua trajetória. Através da análise da exposição *Atlântica Moderna: Purus e Negros*, realizada em 2014 no Museu da Vale em Vitória-ES, investigamos o significado da incorporação de peças feitas em crochê em sua produção. Tomando como referência importante a obra da arquiteta Lina Bo Bardi, e em especial seu encontro com o “pré-artesanato” nordestino, Tavares atribui novas camadas à visão política e antropológica que a arquiteta tinha frente ao popular nos anos 1960, incorporando questões que envolvem as relações entre arquitetura, paisagem e natureza.

Palavras-chave

Ana Maria Tavares. Lina Bo Bardi. Arte Brasileira Contemporânea. Artesanato. Design.

Abstract

Ana Maria Tavares' artwork is generally recognized for establishing a critical dialogue regarding contemporary space, architecture and design. During the 1990s and 2000s, she focused on the configuration of spaces designed for transit and consumption, and their well-designed “traps”. The last decade highlights a redefinition of her artistic trajectory. By analyzing the exhibition *Atlântica Moderna: Purus e Negros*, held in 2017 at the Museu da Vale in Vitória-ES, this paper addresses the meaning of using crochet in her production. Taking Lina Bo Bardi's theoretical and architectural work as an important reference, especially her encounter with the Brazilian northeastern “pré-artesanato”, Tavares attributes new layers to the architect's political and anthropological vision concerning the popular culture in the 1960s, including issues that involve relationships between architecture, landscape and nature.

Keywords

Ana Maria Tavares. Lina Bo Bardi. Contemporary Brazilian Art. Craftsmanship. Design.

Introdução

Artista, pesquisadora e docente, Ana Maria Tavares atua desde os anos 1980 no circuito artístico brasileiro e internacional. Desde o início de sua carreira tem questionado os limites intrínsecos a distintos meios e suportes artísticos. Ao desenvolver desenhos de grandes dimensões feitos diretamente sobre paredes, criava instalações espaciais que ampliavam a concepção do desenho para englobar o espaço e o próprio espectador.

A relação com a arquitetura, e especialmente com a arquitetura moderna brasileira e suas particularidades, foi bastante determinante para o desenvolvimento de questões caras à artista. Conforme suas palavras, “desde o início, mesmo quando fazia gravuras, litogravuras, fotos e fotomontagens nos anos 1980, tinha a consciência de que meu grande interesse e fascínio estavam voltados para a relação entre a arquitetura, a obra e o espectador” (Tavares, 2003: 27, 30).

Tavares nasceu em Belo Horizonte e durante sua infância e adolescência frequentou o conjunto da Pampulha, concebido por Juscelino Kubitschek como um moderno centro de lazer para a elite mineira. Oscar Niemeyer projetou uma gama de edifícios modernos (cassino, igreja, casa de baile, clube náutico e um hotel não construído) em torno da lagoa artificial, cujo paisagismo foi concebido por Roberto Burle Marx.

Tavares considera que a experiência de vivenciar esse espaço, “um bairro moderno dentro da cidade moderna” foi fundamental para a construção de reflexões que embasariam sua produção artística. Seu relato inclui um envolvimento afetivo, mas também uma perspectiva crítica sobre aquela arquitetura e paisagem concebidas no papel:

Era um empreendimento totalmente artificial, com um lago artificial, jardins esmeradamente desenhados e uma marina construída para moradores das montanhas, que, ironicamente, não têm ideia do que fazer com a água. (...) Lá, a paisagem era natureza e a natureza era arquitetura” (Tavares, 2015: 16).

Ao descrever seu vínculo com a Pampulha, rememora também a sua vivência no Pampulha late Clube (PIC), projeto de Niemeyer posterior ao conjunto original e para o qual criou mirantes de onde se poderia contemplar os edifícios e os jardins modernos. Numa dessas plataformas, o arquiteto, trinta anos depois de inaugurado o clube, teria contemplado sua obra pela primeira vez e exclamado: “esse projeto é muito bom!”.

Na segunda metade da década de 1990, Tavares, ao abordar as especificidades do design e o questionamento sobre as utopias presentes no projeto moderno, passou a rever suas próprias referências. Desde então, transparece em sua produção o questionamento sobre como poderia se posicionar naquela plataforma, distanciando-se para rever aquela realidade tão familiar: que tipo de olhar poderia lançar para aquela paisagem completamente projetada?

As questões relativas ao espaço e sua relação com o sujeito se tornam centrais no desenvolvimento de seu trabalho. Desde o início, atua nas fronteiras que delimitam os gêneros artísticos: seus objetos

ocupam um espaço entre os limites que definem a prática do desenho, da pintura, da escultura ou mesmo do design. Enfatiza, desse modo, um movimento de abertura da prática artística contemporânea para abarcar considerações acerca do espaço que a obra ocupa e das relações que estabelece com o espectador: a obra é tida enquanto “experiência total” que abarca o campo das inter-relações estabelecidas entre objetos, espaços e sujeitos (Tavares, 2016).

Daí a interface que sua produção estabelece com os campos da arquitetura, do paisagismo e do design, visto que estes atuam diretamente na constituição do espaço habitado não só pelos usuários/espectadores, mas também pelos próprios trabalhos artísticos, moldando-os. Nesse sentido, a produção de Tavares evidencia o fato de que o espaço, longe de ser algo neutro e externo aos usuários, desempenha um papel ativo na formação dos sujeitos. A arquitetura atua enquanto importante mediadora das relações que os sujeitos estabelecem entre si e com o espaço que habitam.

O espaço, sua constituição física e seus elementos discursivos aparecem, portanto, como elementos centrais de sua produção desde a década de 1990, quando voltava seu interesse para a materialidade dos espaços de circulação, trânsito e consumo, e para a forma como tais espaços são concebidos justamente para guiar e formatar comportamentos. Nas produções das duas últimas décadas, entretanto, esse interesse se amplia para abarcar questões que envolvem o espaço virtual concebido, criado e experienciado através do uso de novas mídias digitais, que continuam atuando, agora de forma ainda mais incisiva, na formatação do sentir e da experiência dos sujeitos. Tais questões estão na origem de trabalhos como *Porto Pampulha* (1997), *Exit com Parede Niemeyer* (1999) e *Desviantes (da série Hieróglifos Sociais)* (2011).

Neste artigo, buscaremos compreender um recente desdobramento no trabalho de Tavares, que passou, na última década, a se aproximar de questões intrínsecas à produção artesanal, incorporando a técnica do crochê e delineando novas formas de concepção e produção a suas obras.

Antes direcionada às relações entre sujeito e espaço, sua produção artística se reposiciona e passa a tratar também dos limites que distinguem a produção artesanal da produção industrial, voltando seu olhar para a confluência entre os campos da artesanaria popular, da indústria, da arte, da arquitetura e do design. Isso não significa, porém, uma ruptura em seu raciocínio, mas sim uma ampliação que é considerada pela artista como uma oportunidade de releitura, revisão e redirecionamento dos rumos de sua própria produção. Para essa revisão, a artista apoia-se em ideias e reflexões encontradas na obra escrita e construída pela arquiteta Lina Bo Bardi.

A produção realizada a partir dos anos 1990: espaços de trânsito e consumo

A partir da década de 1990, Tavares volta seu olhar para a arquitetura e o design que constituem grandes espaços urbanos como aeroportos, shoppings centers e estações de metrô. Aproximando-se da concepção dos não-lugares delineada pelo antropólogo Marc Augé, volta sua investigação para a forma como a materialidade destes espaços é construída a partir de dispositivos que condicionam e moldam o comportamento do público, uma arquitetura formatada para desempenhar um determinado tipo de controle. A partir desse raciocínio, se aproxima da investigação sobre o design contemporâneo enquanto instrumento de sujeição e controle, algo muito distante da noção moderna de desenho

industrial, que, em última instância, almejava o empoderamento do sujeito e a emancipação da sociedade.

Sua produção passa a investigar o “desenho universal” enquanto provedor de objetos e ambientes funcionais que estabelecem formas padronizadas de comportamento e que os usuários tendem a incorporar de forma automática. Esta pesquisa fundamenta a exposição *Porto Pampulha* (1997).

Para ocupar o Museu de Arte Moderna da Pampulha, Tavares concebeu uma série de objetos projetados e construídos a partir da referência à materialidade que constitui os espaços de trânsito, objetos muito semelhantes a guarda-corpos, corrimãos, alças e barras de apoio (como aquelas utilizadas em ônibus ou metrô). No encontro com tais objetos familiares, a distração ou o hábito poderiam conduzir ao uso imediato. No entanto, o fato deles se encontrarem dentro de um museu faz com que a resposta automatizada perca o sentido. O espectador é levado a perceber sua inclinação a seguir as normas de comportamento ditadas pela “catraca”, feita para que possamos passar por ela. Mas isso não é possível, pois a catraca concebida por Tavares não demarca o limite entre espaços, não leva a lugar algum.

Trata-se de objetos que fazem “apelo à ação”, mas que foram inseridos em um contexto no qual deveriam ser “contemplados com olhar”. O estranhamento causado faz com que o espectador se torne consciente de seu modo de agir automatizado, criando uma ruptura no ciclo de funcionamento do design, que se abre para investigações e se torna alvo de um olhar desnaturalizado.

Corriqueiramente tendemos a associar a prática do design a um conhecimento objetivo, racional e transparente, que explicita seu modo de funcionamento e que é pensado para instaurar no usuário a certeza sobre modos de uso. Para Tavares, no entanto, a arte se aproxima e se insere neste universo criando deslocamentos e mudanças de contexto com o intuito de “reinstaurar a possibilidade da dúvida e de questionamento no sujeito” (Tavares, 2000: 28). A ela não interessa promover a participação “distraída”, mas encurtar o distanciamento entre obra e espectador, minar a possibilidade da contemplação passiva e ativar sua consciência crítica. Por isso a artista concebe os trabalhos criados nesse período enquanto “próteses de amparo ao corpo e aos sentidos”, pensados enquanto armadilhas para “capturar” o sujeito isolado em seu próprio mundo, desconectado e em trânsito, “alheio ao território que habita” (*Ibidem*: 38).

Exit com Parede Niemeyer (1999) também opera nesse sentido. Trata-se de uma proposição composta basicamente por uma escada dotada de rodas, que leva até uma pequena plataforma elevada onde há um fone de ouvido. A escada é posicionada próxima a um plano de espelhos, diante do qual o espectador é levado a se observar.

Ao se deparar com o trabalho, a resposta natural do espectador (agora denominado pela artista “usuário”) é a de subir a escada. Trata-se de uma resposta comportamental automática diante de uma configuração espacial conhecida. O título do trabalho cria uma situação semelhante: a palavra “saída” é usada pela comunicação visual para indicar o sentido do fluxo das pessoas em espaços de uso

coletivo. O usuário reconhece a informação transmitida e possui em seu repertório comportamentos automatizados que são acionados quando se depara com ela.

Nesse sentido, podemos dizer que a artista cria entre obra e espectador uma relação inicial de reconhecimento que atrai e “captura” até os mais desinteressados. No entanto, a partir do momento em que o usuário inicia o movimento de subir a escada, um desconcerto se instaura, quebrando o automatismo de seu movimento. Além da instabilidade da estrutura, que se apoia sobre pneus preenchidos com ar comprimido, o corrimão é desenhado a fim de causar desconforto; por ser mais fino e frágil do que o esperado, sua altura não acompanha a do corpo e ele desaparece quando chega ao último degrau, não restando qualquer elemento para proteger o corpo na plataforma elevada. O usuário então se põe em estado de alerta.

Ao alcançar a plataforma e colocar o fone de ouvido, a sensação de desconforto se intensifica. Pelo áudio, ouve-se a voz de um repórter que sobrevoa a cidade de São Paulo para transmitir informações, via rádio, sobre a situação do trânsito na cidade em horários críticos. O programa de rádio é o último recurso utilizado por motoristas imobilizados em congestionamentos quilométricos, que buscam uma esperança de escape. A locução do repórter aéreo é combinada com uma trilha sonora *new-age*, geralmente utilizada como música de fundo para tornar “agradáveis” os ambientes. Essa “paisagem sonora” ininterrupta criada por elementos contrastantes conduz novamente a uma sensação desconcertante, “claustrofóbica”.

O trabalho é irônico pois, ao prometer guiar o usuário para a “saída”, encurrala-o. Ao mesmo tempo em que o espectador assume um posicionamento privilegiado, do alto a partir de onde adquire um olhar que tudo abarca, ele também cai em uma armadilha e se encontra vulnerável e indefeso. Se vê exposto diante do espelho, consciente ao mesmo tempo de seu “empoderamento” e de sua impotência (Tavares, 2008: 01).

Segundo a artista, a chave para a leitura de *Exit* está na manutenção das ambiguidades e tensões entre duas formas distintas de aproximação ao trabalho: através da imersão (dada pelo áudio) e do distanciamento (criada pela posição elevada do usuário na plataforma). Podemos ler, também, a criação dessa situação como uma metáfora de sua própria busca enquanto artista ao se afastar do ambiente moderno totalmente projetado, onde viveu sua infância, para construir um olhar crítico e distanciado sobre as ideologias por trás da implementação de uma arquitetura moderna, originalmente europeia, em um país periférico como o Brasil.

Tanto *Porto Pampulha* quanto *Exit* revisitam questões por trás da arquitetura concebida por Niemeyer. A “Parede Niemeyer” presente em *Exit* é um “fac-símile” do elemento arquitetônico presente no Museu de Arte Moderna de Pampulha, que, segundo Tavares, “contamina” o espaço do museu, que deveria ser supostamente neutro. Essa característica levou Tavares a sugerir a transformação do espaço do Museu da Pampulha em Porto, um espaço de passagem.

Não havia um museu previsto no projeto original da Pampulha. O antigo edifício do cassino, inaugurado em 1943 e fechado em 1946 por conta da proibição do jogo no país, foi transformado em museu após

permanecer vazio por dez anos. Por isso, o edifício apresenta características muito distintas daquelas típicas de um museu moderno, que tende ao cubo branco. Seu interior é composto por grandes espaços abertos sustentados por pilotis, delimitados por panos de vidro que os integram ao exterior, por sua vez dominado pela lagoa artificial e pelo paisagismo projetado por Burle Marx. A grande parede revestida com espelhos é utilizada como estratégia para trazer o exterior para o interior, propondo a “dissolução” dos limites entre dentro e fora. A parede de espelhos, considerada pela artista “síntese da utopia modernista”, é apropriada e deslocada para outros contextos. Ao conceber o conceito “*site-specific* deslocado”, passa a transpor elementos constituintes de uma arquitetura autoral para outra, ressignificando-os¹.



Fig. 1. Ana Maria Tavares. *Exit I com Parede Niemeyer*. Vista parcial da instalação no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2000. Imagem gentilmente cedida pela artista.

No caso específico de *Exit com Parede Niemeyer* [fig.1], ironicamente a parede passa a refletir o usuário/espectador que se depara com uma situação caótica característica da cidade contemporânea. A parede espelhada marca, assim, uma ambição moderna de instauração da “arte total” (via ações claras de ordenamento dos espaços e da própria sociedade), que é contrastada com a condição contemporânea, que de tão complexa afasta qualquer possibilidade de controle.

(...) *Exit I com Parede Niemeyer* irá retomar a “sensação de fracasso” sugerida em obras anteriores. Ao invés de se afirmar como uma possibilidade de saída ou de acesso, a descontextualização da escada, do campo de pouso para o espaço institucional da arte ou da vida atuada para a suspensão da vida, aliada aos deslocamentos sonoros e especulares, revela a experiência de uma situação crítica: para onde vamos? Qual a saída? (*Ibidem*: 147).

Qual seria a saída? Para continuar com o jogo de palavras, a hesitação vinda da insegurança provocada pela pequena plataforma, apontaria para a falta de êxito das utopias de modernidade. A especulação sobre as possíveis alternativas de futuro para a arquitetura, para a arte e para o design e as ideologias que vieram a preencher o espaço deixado por elas estão presentes nas propostas que se seguiram.

Atlântica Moderna: Purus e Negros

Atlântica Moderna: Purus e Negros, mostra de Ana Maria Tavares apresentada no Museu da Vale em Vitória-ES em 2014, carrega em seu nome um conjunto de termos que alude à paisagem. Das quatro palavras do título, três remetem à natureza. Atlântica remeteria à Mata Atlântica e Purus e Negros a dois rios que percorrem o território brasileiro.

Diante das outras três palavras, “moderna” figura quase como um contraponto – lembremos de como Tavares (2015: 16), ao descrever seu envolvimento com a arquitetura moderna da Pampulha, concluiu que “Lá, a paisagem era natureza e a natureza era arquitetura” – aludindo à modernidade que, não sem conflitos, remodela a paisagem e assim redefine a relação do homem com a natureza.

A exposição de Tavares lidará com essas contraposições. Inicia-se numa antessala onde estão expostos os *Desviantes (da série Hieróglifos Sociais)*, de 2011 [fig.2], série formada por grandes painéis metálicos que podem ser abertos ou fechados pelo espectador através de placas deslizantes que remetem à “janela em fita”, um dos cinco pontos da arquitetura moderna preconizados por Le Corbusier.

A janela em fita, sendo um rasgo na superfície do edifício, acaba por anular a estanqueidade dos limites entre o dentro e o fora. Estrategicamente posicionada na linha de visão do observador, cria a sensação de integração entre espaço construído e natureza. Ao mesmo tempo em que enquadra a natureza externa, a transforma, contudo, em paisagem distante.

Os *Desviantes*, porém, são totalmente opacos. Não há vidro ou aberturas nas paredes. São expostos apoiados no chão, ocupando assim o espaço abaixo da linha de visão. Apresentam-se como fragmentos de uma possível janela contínua e extensa, mas a função para a qual deveriam existir – integrar o edifício à paisagem – não se efetiva. Quando abertos, não revelam o exterior, mas imagens de uma

“selva de metal” obtida pela manipulação digital do modelo tridimensional do espaço interno da Oca (Ibirapuera, São Paulo), que a transforma em labirinto.



Fig.2. Ana Maria Tavares. *Desviantes* (da série *Hieróglifos Sociais*), 2011. Imagens gentilmente cedidas pela artista.

A Oca foi concebida por Niemeyer em 1951 a partir de formas curvas icônicas que exploram a plasticidade do concreto armado, ultrapassando as restrições formais e funcionais típicas da arquitetura moderna corbusiana. Tavares intensifica essa extrapolação ao sugerir uma contaminação da ordem racionalista que leva à criação de um espaço “selvático” e “abismal”.

Na antessala, os *Desviantes* anunciam as principais questões tratadas pela mostra: o mundo artificial e o natural não se estabelecem como esferas opostas. A modernidade, com seu ímpeto para domar a natureza, a transforma em artifício. A lógica que rege a existência do “fora” é a mesma que cria e estabelece o “dentro”. Nesse sentido, Tavares busca desconstruir os limites que separam categorias como arquitetura e natureza, racionalidade moderna e delírio barroco, pureza e contaminação.

Ao atravessarmos a antessala, chegamos ao espaço expositivo maior, onde encontramos as *Vitórias Régias para o Rio Cocó* (2013) e *Vitórias Régias para Purus e Negros* (2014). Pequenos e delicados objetos de crochê que remetem às formas e cores das vitórias régias parecem flutuar no espaço, encapsuladas dentro de caixas acrílicas transparentes apoiadas em estruturas de aço inox de diversas alturas. Junto a elas encontramos também as *Vitrines*, da série *Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi)*, de 2009, constituídas por caixas de vidro vazias, em cujas superfícies são impressas imagens fotográficas de natureza que retratam a selva tropical, suas montanhas e cachoeiras.

Projetada na parede do fundo do espaço expositivo, a instalação *Parede Loos com Paraíso* (2014), uma releitura da série *Bunker, o Homem Ilha* (2005), mostra fragmentos de filmagens da natureza tropical, captadas entre 1932 e 1938. São acompanhados pela reprodução de um som intenso de cachoeira, intercalados com um vídeo criado pela artista que percorre os espaços de uma maquete virtual que reproduz a casa projetada por Adolf Loos em 1927 para a cantora e bailarina afro-americana Josephine Baker.

Se em *Desviantes* o vidro e sua transparência foram excluídos da estrutura da janela em fita, aqui eles retornam em abundância, associados a sons, imagens e objetos etéreos que representam o que permanece do lado externo da arquitetura, a suposta natureza. Pelo uso da projeção, da transparência e da reflexão dos materiais, as imagens e objetos se sobrepõem e se confundem, criando uma atmosfera de imaterialidade. Trata-se de uma natureza projetada, artifício puro.

Nada seria estranho não fosse a impressão causada pelas paredes pintadas com rigorosas listras pretas sobre a irregular parede branca do museu. As listras negras referem-se às fachadas da casa que Loos projetou para Baker. O grafismo representa quase um deslize na produção do arquiteto, que rigorosamente defendeu a ausência de ornamentos na edificação moderna. Estando no interior do espaço expositivo onde as paredes recebem essa estampa, nos sentimos como que colocados “dentro do fora” da casa de Baker. A impressão que provoca (o que satisfaz os desejos da artista) é de uma grande inversão.

Estariamos, assim, em meio a tudo o que não foi (ou não logrou ser) incluído na utopia da arquitetura moderna: uma natureza tão pulsante quanto distante e intocada, apresentada como algo capturado, mediado, encapsulado.

Em meio aos leves suportes de aço e vidro, contudo, surge um elemento conflitante e estranho ao conjunto, chamado *Jardim para Burle Marx (Sala Branca)* [fig.3]. Pesadamente assentado sobre o chão, com contornos sinuosos e de aparência desgastada, tem uma presença e uma materialidade que causa estranheza e que contrasta com as demais obras que compõem a exposição. Estruturado por tubos de

aço inox e coberto por uma rugosa e heterogênea trama de linhas brancas, cinzas e pretas, é feito em crochê e se assemelha a um volumoso tapete.



Fig.3. Ana Maria Tavares. *Jardim para Burle Marx (Sala Branca)*, 2013. Coordenação da Produção: Atelier Ana Maria Tavares e Celina Hissa. Artesãos Convidados: Antonia Maria Alves de Lima, Auzirene Moura de Lima, Cláudia Capeto, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Ione Pioner, Joana Darc Barros dos Santos, Julia Fideles da Silva, Maria da Conceição Santos Marques, Oscar Cordeiro Menezes, Renata de Sousa Ribeiro, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos e Wilza Lima Pereira. Imagens gentilmente cedidas pela artista.

Ana Maria Tavares e Lina Bo Bardi

O estranhamento causado pela presença do crochê na obra de Tavares vem do fato de que ele nos remete a um universo distante do que sugerem as outras materialidades com as quais ele compartilha o espaço expositivo: leva-nos ao artesanal, ao doméstico, ao íntimo e ao feminino.

Se sua produção anterior evidenciava técnicas industriais e digitais de concepção e produção do espaço, agora Tavares passa a enfatizar o universo da artesanaria, as noções de ornamento, do fazer manual coletivo e dos saberes pertencentes a uma ordem pré-industrial². Incorpora, assim, formas de conhecimento do passado, tradicionais e não-eruditas: “Quando eu trago o crochê para dentro desse universo, estou construindo uma crítica em relação àquilo que se convencionou a chamar de design dentro de um projeto moderno, as formas puras e a não-contaminação” (Tavares, 2016).

O diálogo de Tavares com a produção de Roberto Burle Marx e de Lina Bo Bardi ganhou força em 2006, quando foi convidada a realizar uma exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP), edifício projetado por Lina Bo Bardi e conhecido pelo grande vão que hoje é considerado um dos principais

espaços de manifestação cívica da cidade. A exposição, que se chamaria *Natura in vitro: interrogando a modernidade*, não chegou a ser realizada, porém Tavares planejava ocupar o vão da área expositiva do MASP com um “fac-símile” do jardim suspenso que Burle Marx havia desenhado para o Ministério da Educação e Cultura (atual Palácio Gustavo Capanema), na cidade do Rio de Janeiro, marco da arquitetura moderna no Brasil. Segundo Tavares, após alguns anos de experimentações para viabilizar a construção do jardim, decidiu incorporar técnicas artesanais tradicionais, que estariam em consonância com aspectos conceituais da agenda cultural de Lina Bo Bardi (*Ibidem*)³.

O contato de Tavares com a produção teórica e prática de Lina Bo Bardi deu-lhe novas perspectivas de pesquisa. Ela revigora seu diálogo com a arquitetura moderna indo além das referências iniciais centradas na produção de Niemeyer e da escola carioca.

A arquiteta ítalo-brasileira chega ao Brasil no final de 1946, trazendo consigo “o desejo de fazer arquitetura moderna em um país novo, sem vícios e sem ruínas”. Naquela época o Brasil era visto enquanto promessa de um novo mundo, no qual a arquitetura moderna aparecia como algo possível e mesmo inevitável (Rubino, 2009: 19).

Lina Bo Bardi, no entanto, faz parte de “uma segunda geração” de arquitetos modernos e, nesse sentido, viveu um momento de questionamento e revisão de muitos dos pressupostos modernistas. Via na produção de Niemeyer e da escola carioca um formalismo excessivo que poderia conduzir a arquitetura a um academicismo perigoso, que a afastaria das camadas populares da sociedade. Segundo Silvana Rubino (2009: 23), suas obras e escritos “situam-se exatamente nesse espectro temporal, (...) avançando modernamente até o momento de sua revisão e atravessando a turbulência pós-moderna”. Lina pensa o Brasil a partir de suas características mais específicas, voltando-se para a pesquisa sobre a produção popular de artefatos e valorizando a atitude criativa do povo diante da escassez de recursos. Quando Ana Tavares retoma a referência à Lina Bo Bardi, ela surge atrelada ao envolvimento que essa arquiteta manteve com a produção “pré-artesanal” do país.

Surgem diversas perspectivas quando consideramos o diálogo existente entre Ana Tavares e Lina Bo Bardi. Essa aproximação, contudo, exige alguns cuidados, pois trata de momentos tão distintos quanto o da consolidação do desenho industrial brasileiro e o da noção contemporânea de design mobilizada pela produção pós-fordista.

Ambas compartilham, primeiramente, a condição feminina. Para Lina, isso não foi indiferente ao atuar na Itália e no Brasil a partir da década de 1940. Foi uma das duas mulheres a se formar no curso de Arquitetura da *Università degli studi di Roma* em 1939 (Rubino, 2010: 348). De início, ainda na Itália, atuou escrevendo artigos, desenhando e colaborando em revistas, inclusive no período de guerra.

Para Azevedo (1995 *apud* Pereira, 2007: 30), haveria três momentos distintos da atuação de Lina no Brasil. O primeiro, de 1947 a 1958 se relacionaria à existência de um projeto para o país ligado à ideologia da modernidade, a segunda fase, descrita como o momento de contato com a “Memória do Brasil Arcaico”, incluiria a pesquisa sobre o “pré-artesanato” nordestino, assim chamado por atrelar-se à miséria e que tenderia ao desaparecimento com o desenvolvimento industrial, e a terceira e última

fase, chamada pela autora de “Invenção da Memória Brasileira”, que iria de 1976 a 1992 e seria uma fase em que interpretaria em sua arquitetura o contato que teve com a realidade brasileira no nordeste.

Lina concebe e constrói o edifício do MASP (1968) como um museu que se dirige às massas, ao público “não informado, nem intelectual, nem preparado”. Para isso, propôs uma materialidade “simples, direta e despida”, com o uso do concreto aparente, acabamentos e materiais locais, como a caiação ou o piso de pedra-goiás. Afirma ter incorporado nesse projeto a “experiência de simplificação” que descobriu no contato com a arte popular durante o tempo em que viveu no nordeste (Ferraz, 1997).

O edifício é organizado em duas partes, uma elevada e outra semienterrada. Entre elas, no nível do térreo, concebe um grande vazio que, além de preservar a vista da cidade que se descortinava a partir do antigo Belvedere Trianon, cria “um grande Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas”. O grande vão, nas palavras de Lina, não deve ser visto como uma “frescura arquitetônica”, mas antes como estratégia para privilegiar o “coletivo” em detrimento do “esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais” (*Ibidem*).

Frente à valorização da cultura popular feita por Lina, a decisão de Tavares de incorporar a técnica do crochê ao trabalho concebido originalmente para o MASP se reveste de novos sentidos. Assim como o projeto e a materialidade do museu pretendem criar uma relação de reconhecimento com o público, o crochê também traz consigo um caráter popular, não elitista e não-intelectualizado. Tavares, ao incorporar modos de fazer e mão de obra que foram excluídos do processo de desenvolvimento moderno, reafirma sua crítica ao discurso modernista que vislumbrava o progresso via industrialização, suprimindo do processo as camadas populares e seus saberes. Evidencia, assim, o legado de Lina Bo Bardi e de Roberto Burle Marx, que voltaram sua produção para elementos até então renegados no projeto moderno brasileiro, como a vegetação tropical e a cultura popular dotada de grande inteligência formal e funcional (Tavares, 2020).

Vivendo no nordeste, Lina encontrou na produção popular, simples, realizada sobre a base familiar, os “fatos populares”, elementos que seriam suportes para a existência, para a vida que se desenvolveria sob condições adversas. Ao se aproximar da produção popular, buscou incorporar sua contribuição ao processo de desenvolvimento industrial do país. Escreveu que: “procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais” (Suzuki, 1994).

Nas incursões pelo interior do Brasil, Lina coletou muitos artefatos vindos de feiras e mercados populares. Eram cerca de 2.000, formando um conjunto muito diversificado que permitia as mais diversas organizações. No texto em que apresenta a exposição *Nordeste*, onde expõe muitos desses objetos, a produção considerada mais positiva é, conforme escreve, aquela das: “lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção (...)” (*Ibidem*: 35-37). Pretendia ir além do folclore, renovando uma visão consolidada sobre o popular, e buscava dar espaço a uma produção que se relacionasse genuinamente

com a cultura atual do país, valorizando seu caráter construtivo e inventivo, “mesmo que sua apreensão fosse difícil: “É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir” (*Ibidem*: 12).

Ao mesmo tempo em que valoriza a produção criativa dos “objetos de uso, utensílios da vida cotidiana”, reprova, contudo, outro tipo de objeto, representado pela literatura de Cordel e pela cerâmica de Caruaru, que considerava apresentarem “uma falsa imagem do homem do Sertão do Nordeste – simples e bondosa” (*Ibidem*: 32). Os critérios que tinha para distinguir entre uma e outra produção popular, os de maior ou menor valor, passava por sua formação política, por isso a necessidade de fazer uma separação radical e valorizá-los a partir de sua inserção social. O que tinha em mente (devido a uma concepção de cultura atrelada à de política, herdada do pensamento de Antonio Gramsci) era o futuro industrial brasileiro, ao qual planejava incorporar a produção popular ligada à autonomia e à não-alienação.

Lina pensava “o Artesanato transformado em *Industrial Design*” ligado à vida prática, este último visto esperançosamente como instrumento de mudança e do qual o povo deveria participar efetivamente, deixando sua marca na passagem de país agrário para modernizado.

Essa forma de pensar a cultura popular a partir de sua inserção social, dotando-a de um papel político, vai além das questões que envolvem a estética e em muito se difere do atual resgate da produção popular feito pelo próprio campo do design. Como resposta à padronização da produção em massa e à possibilidade de esgotamento dos mercados de consumo, a produção pós-fordista aliou-se ao marketing para estimular o consumo através de variações superficiais e de “atrativos especiais” na aparência do produto, para que este pudesse ser produzido em massa e a ainda parecer pessoal. Assim, os produtos pós-fordistas também se tornam signos de valores que antes não penetravam a esfera do consumo, como singularidade, autenticidade ou criatividade. Quando técnicas artesanais como o crochê são incorporadas nessa produção, assumem um valor positivo, de reconhecimento ou mesmo de fetichização, que reside, porém, muito mais na aparência.

Assim como Lina, o valor que Tavares resgata dessa produção é denso e complexo. Reside na essência da produção artesanal, ao mesmo tempo pessoal e anônima, autêntica e coletiva. Ele representa, no contexto da exposição *Atlântica Moderna*, a própria cultura popular. Com isso, Tavares configura outra possibilidade de articulação da produção artesanal ao design e à arte contemporânea.

Ela parte da dimensão coletiva do saber e do construir e passa a repensar sua própria forma de atuação. Em 2013 Tavares organizou um amplo projeto colaborativo em Fortaleza, que incluía a realização de seminários de pesquisa e de estudos, além de laboratórios coletivos para a “investigação de técnicas, processos e materiais para a produção de obras de arte em colaboração com artesãos e designers locais” (Tavares, 2013: 19). Convidou para fazer parte desse processo artistas e profissionais de Fortaleza⁴ e estabeleceu parcerias com Fabiola López-Durán, historiadora de arte e arquitetura, e com grupos de artesãos e movimentos sociais organizados.

Nesse projeto, a artista assume o papel de coordenadora, de modo a repensar seu processo de produção ao se aproximar da criação colaborativa guiada pela confluência de saberes provenientes de distintos campos do conhecimento. A seu ver, trata-se de “um processo de escuta” e de grande aprendizado.

Jardim para Burle Marx e Vitória Régias são trabalhos que resultaram desse projeto realizado em Fortaleza, concebidos por Tavares e executados pelas artesãs. Foram feitos com materiais tradicionais que foram mesclados a materiais industriais já presentes no repertório de Tavares. Em *Jardim para Burle Marx* Tavares propõe às artesãs a reprodução, através de leituras e criações livres, de espécies vegetais nativas utilizadas por Burle Marx em seus jardins. Elas partiram do conhecimento de técnicas tradicionais, reformulando-as para criar peças que se assemelhavam às plantas estudadas. Entretanto, a “exuberância das cores tropicais” foi suprimida para dar lugar ao “universo da luz e da sombra”, configurando o que chamou de um “exercício de reversão e excelente metáfora para promover o encontro de mundos aparentemente antagônicos” (Tavares, 2013: 24). Que mundos seriam esses?

A materialidade do crochê é algo muito familiar, remete não só ao universo doméstico, mas também faz um apelo sensorial ao corpo – roupas de crochê podem ser utilizadas para aquecer confortavelmente o corpo. Mas a forma inusitada como a técnica é utilizada na construção deste jardim cria uma sensação oposta, quase de repulsa, e gera um inicial afastamento. Sua presença na exposição é estranha, destoante pela conformação tectônica que expõe indícios da presença das mãos e dos corpos que construíram o artefato. Essa presença estranha ao ambiente transforma o trabalho em uma espécie de obstáculo. Olhando de perto, porém, o trabalho revela sua beleza, assim como o complexo processo colaborativo da sua produção. É possível avaliar que é feito por mãos que vão gradativamente lhe impondo formas e revelando detalhes.

Na construção dessas formas, o *Jardim para Burle Marx* também alude às novas tecnologias da arquitetura contemporânea. Construídas sob a coordenação da artista, o crochê seria tão moldável quanto os elementos construtivos modelados com auxílio de programas paramétricos, nos quais a geometria é concebida tridimensionalmente. No campo da arquitetura, as plataformas parametrizadas de concepção do espaço permitem, inclusive, que um mesmo arquivo seja modificado por profissionais vindos de diferentes áreas, que trabalham ao mesmo tempo. Nesse novo processo de projeto, perde-se, contudo, a questão da autoria individual para torná-la compartilhada. O raciocínio que Tavares desenvolve ao conceber esse trabalho feito em crochê é estranhamente próximo àquele adotado diante das novas formas digitais, abertas e colaborativas de concepção do espaço trazida pelas novas tecnologias.

Se o *Jardim para Burle Marx* é um objeto peculiar, as *Vitórias Régias para o Rio Cocó, Purus e Negro* [fig.4], feitas colaborativamente a partir da combinação de fios e pontos de crochê e de bordado, são delicadas e aprazíveis. Encapsuladas como joias ou relíquias, apresentam-se como variadas investigações formais dessa espécie de planta aquática. Douradas, prateadas, roxas, verdes, vão despertando um fascínio e seduzindo pela proeza dos pontos e das rendas. As reproduções livres exploram a variedade de formas e cores encontradas nas vitórias régias e, embora as peças sejam

abstratas, possuem forte caráter decorativo, construindo com o espectador uma relação de proximidade e reconhecimento. Essa empatia se deve à inquestionável presença do crochê no cotidiano comum dos adornos das casas e na herança familiar do saber passado pelas gerações.

Entretanto, as peças foram encapsuladas em vitrines e expostas ao “olhar científico” do público, uma forma que evidencia o simbolismo presente nesta planta amazônica, que foi levada ao continente europeu no século XIX e passou a ser admirada por seu exotismo. Desconhecida, exercia tanto um fascínio quanto um sentimento de ameaça, tornando-se parte do imaginário europeu sobre os trópicos. Na exposição, “a natureza tropical, que é a grande ameaça do projeto moderno, está finalmente aprendida” (Tavares, 2016).

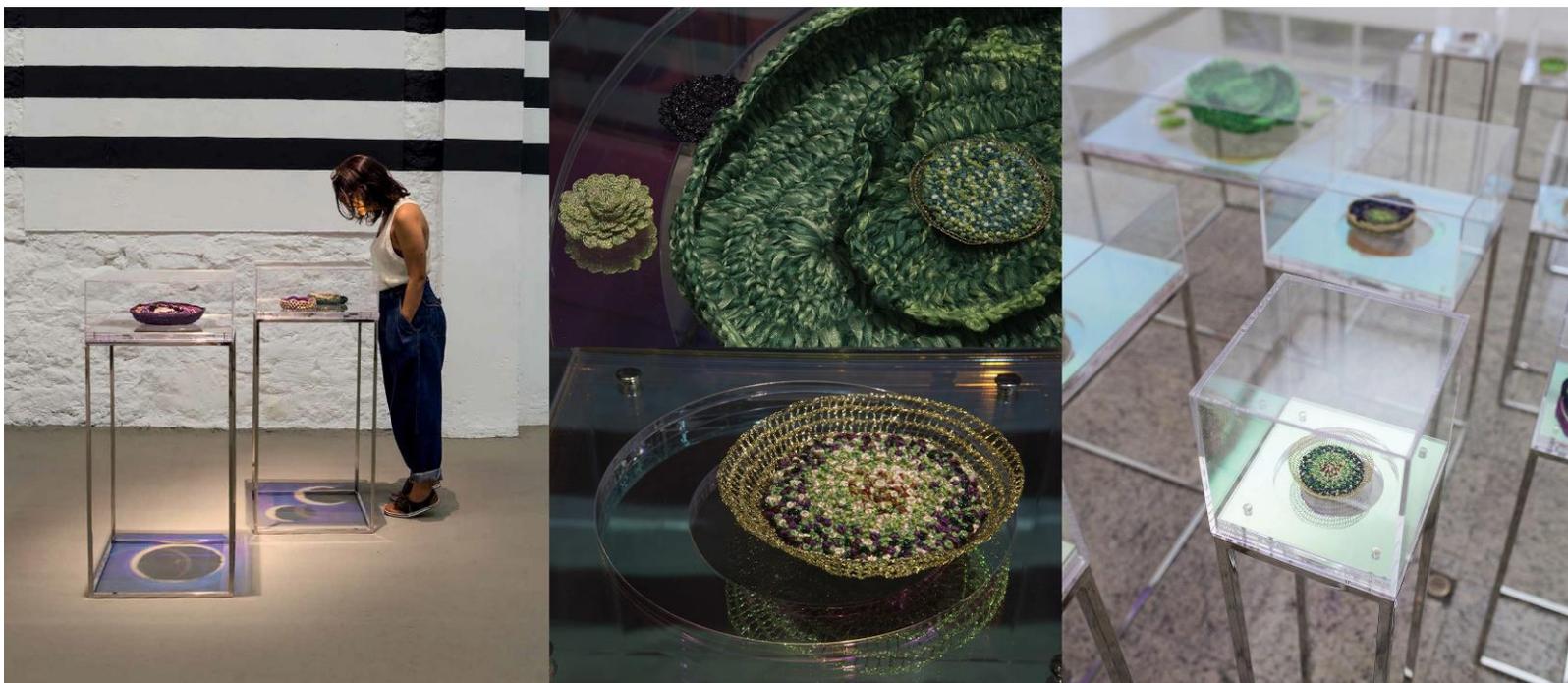


Fig.4 Ana Maria Tavares. *Vitórias Régias para o Rio Cocó (Natural - Natural)*, 2013. Coordenação da Produção: Atelier Ana Maria Tavares e Catarina Mina/Celina Hissa. Artesãos Convidados: Benedita Áurea de Sales, Helena Fideles da Silva, Julia Fideles da Silva, Oscar Cordeiro Menezes, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos e Wilza Lima Pereira. Imagens gentilmente cedidas pela artista.

O uso do crochê não se dá pelo viés estético, mas por um viés que enfatiza as complexidades e ambiguidades que envolvem, no Brasil, a relação conflituosa entre cultura erudita e cultura popular. Os objetos criados não são de fácil assimilação e leitura, pois foram revestidos por diversas camadas de significados.

Em Fortaleza, o processo de produção das Vitórias Régias também ocorreu imerso “no debate intenso de luta política em prol das reservas naturais do Parque do Cocó, por onde corre o Rio Cocó” (Tavares,

2015: 58). O rio e seu manguezal passam pela área central da cidade de Fortaleza, formando uma zona de proteção ambiental e paisagística devido a seu importante papel na manutenção da prática pesqueira local, da fauna e da flora da região. No entanto, vem constantemente passando por operações que levam ao desmatamento, aterramento, poluição e devastação pelo turismo, evidenciando numerosos conflitos entre sociedade civil, órgãos públicos e interesses privados. A obra homenageia o movimento popular de resistência pela defesa do rio Cocó e seu manguezal, presente na cidade de Fortaleza desde os anos 1960.

Os dois trabalhos foram concebidos para resgatar em suas entrelinhas “as tensões que definem a paisagem atual” (Tavares, 2013: 19). O primeiro, *Jardim para Burle Marx*, faz alusão ao desmonte do Morro do Castelo (local onde hoje se encontra o jardim ao qual a obra faz referência), à forma violenta como o processo moderno de urbanização se impôs sobre o território do Rio de Janeiro na década de 1920, desalojando e expulsando centenas de moradores que viviam em cortiços e representavam a persistência da herança negra e escrava no centro da cidade. O segundo almeja estabelecer um elo com as manifestações de movimentos sociais organizados de resistência ligados aos rios Cocó, Purus e Negro, evidenciando os muitos conflitos que ainda marcam nossa cultura.

Ana Araújo aponta para as diferenças na forma de atuação sobre o mundo se considerarmos as técnicas artesanais de produção de artefatos contrapondo-as às técnicas industriais. Na abordagem industrial, o fazer humano que se baseia na “imposição da forma conceitual sobre a matéria bruta” exclui desse processo a própria noção de resistência. As técnicas artesanais, em contraposição, constituiriam um “modo de fazer democrático e dinâmico, em que a forma final do artefato responde ao contexto de sua produção” (Araújo, 2014: 66). O artesão pode até começar a trabalhar a partir de uma ideia pré-concebida, mas a forma é consequência de uma interação dinâmica entre força e matéria bruta. Artesão e matéria resistem, transformam-se mutuamente, precisam chegar a um acordo⁵.

Essa discussão também pode lançar luz sobre as diferentes posturas assumidas por Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi frente à produção da arquitetura. Lina frequentemente instalava seu escritório no canteiro de obras, mantendo seu projeto aberto para incorporar soluções que surgiam a partir do embate com a construção e o conhecimento dos operários. A própria Tavares assinala a postura distinta de Niemeyer ao comentar o Projeto do Pampulha late Clube, contando que “muito embora [Niemeyer] tenha feito o projeto, nunca foi acompanhar a obra, só visitou o PIC trinta anos depois. Eu soube que ele se sentou debaixo da laje, em cima da piscina, e disse: ‘esse projeto é muito bom!’” (Tavares, 2016).

Lina Bo Bardi e Roberto Burle Marx, apesar de modernos, vão criar alternativas a essa forma de atuação, e talvez seja por isso que a produção recente de Tavares passe a dialogar com o legado deixado por eles.

Ao invés de almejar superar o passado para construir um futuro totalmente novo, Tavares atua tendo como pressuposto a convivência entre dimensões do passado, presente e futuro, englobando, na produção de espaços e artefatos, aspectos da cultura artesanal, industrial e digital. Trata-se, para ela, de um processo de “dilatação do presente”. Nesse sentido, toma como referência fundamental a noção

de “presente histórico” desenvolvida pela por Lina Bo Bardi, para a qual “passado e presente se embrenham em uma única polifonia, amplificando nossos sentidos” (Tavares, 2013: 70).

Estaria, como Lina, pensando a produção popular numa perspectiva abrangente, que olhando para o passado, poderia delinear perspectivas futuras. Quando conceitua o “presente histórico”, Lina o faz para elucidar sua postura ao lidar com a herança dos edifícios do Solar do Unhão, em Salvador. Para convertê-los no Museu de Arte Popular em 1963, teve que lidar com as diferentes camadas históricas do conjunto, de origem colonial, mas que assumira ao longo do tempo diferentes funções. Ao invés de escolher entre o que conservar, prefere preservar “todo seu conteúdo poético”, redefinindo, para isso, diferentes aspectos de sua configuração.

Além de substituir a escadaria original do prédio principal, imprimiu novos ares ao conjunto, que “era então um cortiço invadido, um pardieiro, já inteiramente degradado, e, por isso mesmo triste” (Suzuki, 2011: 260). Pintou todas as paredes de branco e todas as janelas, diferente do azul colonial que provavelmente deveriam ter tido, de vermelho vivo.

Ao invés de ater-se ao Restauro Científico, Lina toma por base a concepção do Restauro Crítico (Suzuki, 2011: 256). Para Pereira (2007: 184), mais que “restaurar”, teria “recuperado” o conjunto arquitetônico. Sua proposta seria possibilitar novamente o seu uso pela sociedade atual, reinseri-lo no cotidiano da cultura e da vida contemporânea. Lina exemplificava essa postura citando em jornais e revistas a recuperação que fizera na capela do Unhão, que concebida inicialmente como espaço sacro teria sido convertida em sede da administração do Museu. Escreve que:

na prática não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar: aliás, salvar não preservar – são certas características de um tempo que pertence ainda à humanidade. (...) se a gente acreditar que tudo que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em trabalhos de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico (Rubino, 2009: 170).

Assim podemos afirmar que, seguindo o exemplo de Lina, a produção de Tavares discute a forma como o projeto moderno foi implantado no Brasil, olhando para nosso passado recente a fim de lançar questionamentos sobre ideologias existentes por trás dos espaços concebidos e que também atuam fortemente no nível do imaginário social. Por outro lado, também atualiza essa discussão para construir um questionamento acerca da constituição dos espaços no tempo presente, vislumbrando alternativas e futuros possíveis.

Passados alguns anos, revendo sua passagem por Salvador, Lina descreve esse período como um conjunto de ações e “sonhos coletivos”, que envolviam pessoas vindas da universidade, artistas e intelectuais da Bahia e de outros estados do Nordeste que buscavam a construção de novos valores culturais para o país.

Porém, quando escreve “Planejamento ambiental, o ‘Desenho’ no impasse” (1976), suas palavras passam a ter um tom de desesperança. Já considera falida a tentativa de transformação da sociedade

a partir do desenho industrial, o qual denunciaria toda “perversidade de um sistema” (Malasartes, 1976: 4). Lamenta que o país tenha se industrializado ignorando suas bases artesanais e preservado a estrutura social da modernização conservadora. Seria impossível a recuperação do artesanato e o momento seria propício a um reexame da situação brasileira, repensando a inserção da arquitetura, do urbanismo e do planejamento.

Seu posicionamento em relação às questões do design é vivamente mais político que estético. Comenta que “o erro é querer eliminar a realidade coletiva em nome da estética, custe o que custar. (...) Importante é aceitar, fazer uso antropológico quando necessário, de coisas esteticamente negativas: a Arte (como a Arquitetura e o Desenho Industrial) é sempre uma operação política” (Malasartes, 1976: 4). Sua crítica é elaborada a partir dessa oportunidade perdida. O negativo, numa outra articulação, poderia ter se tornado positivo.

Retomando as análises sobre a exposição de Tavares, e guardando as distinções marcadas pelo contexto específico em que de cada uma atua, poderíamos tomar a incorporação do crochê como resposta às questões apontadas por Lina em “Planejamento Ambiental”.

Ao compreender e repercutir a crítica (e também o lamento) de Lina, Tavares acrescenta mais uma camada ao debate: introduz a questão do processo de produção das peças artesanais, dando-lhes novos sentidos, estes conferidos pela produção coletiva executada por mulheres artesãs nordestinas, direcionadas pela artista, mas participantes da produção da forma e coautoras do trabalho. Coloca o horizonte de incorporação do popular vindo de um fazer coletivo, não alienado e não autoral. Essas novas características acabariam por renovar a estratégia de articulação da produção artesanal ao design e à arte contemporânea.

Como a própria Lina formulou, importante seria fazer uso antropológico de coisas consideradas negativas. Tavares reposiciona o crochê sob nova perspectiva, ao modo de Lina, mais vivamente política.

Novamente Tavares se põe na plataforma elevada encontrada no Pampulha late Clube, em que revê a arquitetura moderna. Agora seu olhar se volta para novas direções e, ao fazê-lo, revê a si mesma e a sua produção, redefinindo-a. Ao mesmo tempo em que olha para fora, constrói um novo olhar para dentro. Em um procedimento semelhante ao que propõe ao inverter a fachada listrada de Loos, sua produção habita o espaço “dentro do fora” do campo da arte.

Referências

ARAÚJO, A. O artesanato no campo expandido: as diferentes dimensões do fazer político. In: RENA, A. S. A; RENA, N. (org). *Design e política*. Belo Horizonte: Fluxos, 2014.

CAMPELLO, M. de F. M. B. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos - USP. São Carlos, 1997.

- FERRAZ, M. C. (coord.). *Museu de Arte de São Paulo*. Portugal: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1997.
- FOSTER, H. Design as Crime. In: COLES, A. (ed.). *Design and art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007, p. 66-73.
- MACHADO, V. R. *Dos Parangolés ao Eat me: a gula ou a luxúria, mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Lygia Pape e Hélio Oiticica nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo - USP. São Carlos, 2014.
- MALASARTES, n.. 2, Rio de Janeiro: Imprinta. 1976.
- PEREIRA, J. A. *Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964*. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- RUBINO, S. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi, *Cadernos. Pagu*, Campinas, n. 34, p. 331-362, 2010.
- RUBINO, S.; GRINOVER, M. *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- SOLFA, M. *Design: modos de [des]usos. Aproximações contemporâneas entre arte e design*. Tese (Doutorado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo - USP. São Carlos, 2017.
- SUZUKI, M. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.
- _____. *Lina e Lucio*. Tese (Doutorado). Escola de Engenharia de São Carlos - USP. São Carlos, 2011.
- TAVARES, A. M. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-SP, 2000.
- _____. *Ana Maria Tavares: Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- _____. Suspensão, mobilidade, deslocamentos, rotações: Arte e arquitetura feitas natureza-morta. In: LAGNADO, Lisette (org.). *27a. Bienal de São Paulo – Seminários*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, v. 1, p. 143-154.
- _____. *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*. Catálogo de exposição. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2013.
- _____. *Atlântica Moderna: Purus e Negros*. Catálogo de exposição. Texto de Fabiola López-Durán e Nikki Moore. Rio de Janeiro: Imago, 2015.
- _____. *Entrevista concedida a Marília Solfa*. São Paulo, 16 mar. 2016.
- _____. [Correspondência eletrônica pessoal]. Destinatários: Marília Solfa e Vanessa Rosa Machado. Outono de 2020.

Notas

* Agradecemos a Ana Maria Tavares pelas generosas contribuições e apontamentos feitos para este texto.

** É mestre (2010) e doutora (2017) pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e docente na Universidade Paulista-UNIP. Atua principalmente na linha de pesquisa “relações contemporâneas entre arte, arquitetura e design”. E-mail: <masolfa@hotmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5364-8108>>.

*** É mestre (2008) e doutora (2014) pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e docente na Universidade Federal de Viçosa. Atua na área de representação gráfica, linguagens visuais e arte brasileira. E-mail: <vanessarm@ufv.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3607-1604>>.

¹ Segundo Tavares, o “*site-specific* deslocado” coloca-se como “um amálgama de arquiteturas referenciais, ou melhor, um terceiro ambiente, uma dimensão paralela, que propicia a experiência de um espaço-tempo em suspensão, de realidade como ficção e vice-versa. É uma espécie de paradoxo espacial” (Tavares, 2003: 46).

² De acordo com a artista, o artesanal esteve presente desde o início de sua produção. Mesmo ao fazer uso de processos industriais, imprimia neles uma manualidade “desconcertante e incômoda”. O novo, nesse momento, seria “o posicionamento político frente às práticas do fazer”. Da mesma forma, o interesse pelo ornamento é uma constante em sua produção, ganhando força em trabalhos que exploram as relações entre o moderno e o barroco, como *Desviantes (da série Hieróglifos Sociais)* (Tavares, 2020).

³ O *Jardim para Burtle Marx* foi construído somente em 2013 a partir da colaboração com artesãs, artistas e pesquisadores de Fortaleza, e fez parte da exposição *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*.

⁴ Tavares cita como colaboradores importantes o arquiteto e artista Vítor Cesar, a designer Celina Hissa, a jornalista Júlia Lopes e os artistas Rodrigo Costa Lima e Bruno Shultze, dentre outros.

⁵ Tavares não contrapõe a incorporação da técnica artesanal do crochê à criação de obras produzidas industrialmente. A seu ver, sua experiência de produção de peças na indústria demandou um longo processo de negociação, interação de métodos e processos, e, muitas vezes, a produção manual de peças. Da mesma forma, explica que a produção dos trabalhos feitos em crochê envolve o mesmo tipo de rigor e método, já que após a experimentação para a criação das peças foram realizados os desenhos, as “receitas matemáticas” que representavam os pontos e que permitiam a reprodução por diferentes pessoas, além de um plano para a montagem das distintas partes que compõem a obra (Tavares, 2020).

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2020.