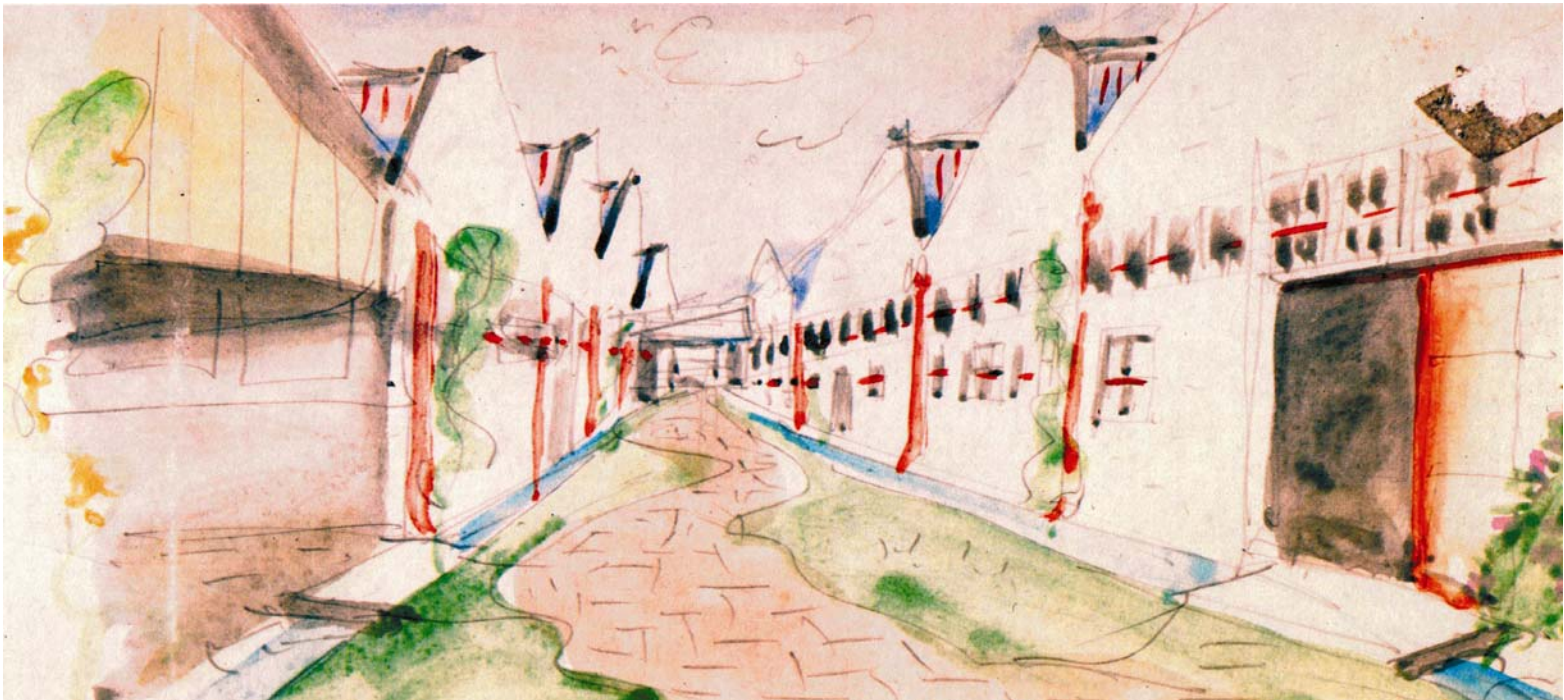


Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Fabiana Luz Tannuri



o processo criativo de lina bo bardi

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Fabiana
Luz
Tannuri**

o processo criativo de lina bo bardi



**Mestrado
FAU
USP
2008**

o processo criativo de lina bo bardi

Fabiana Luz Tannuri

**Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título de
mestre em arquitetura e urbanismo**

Área de concentração: Design e Arquitetura
Orientador: Prof. Dr. Sílvio Melcer Dworecki

São Paulo
2008

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

fabiana.luz@terra.com.br

Ficha catalográfica

Tannuri, Fabiana Luz

O processo criativo de Lina Bo Bardi / Fabiana Luz Tannuri. - São Paulo, 2008. 156 p.

Dissertação (Mestrado) – Área de Concentração: Design e Arquitetura – FAUUSP.

Orientador: Dr. Silvio Melcer Dworecki

1. Bardi, Lina Bo, 1914-1992 2. Arquitetura Moderna – Brasil 3. Projeto de Arquitetura I. Dworecki, Silvio Melcer, orient. II. Título

CDD 724.981

Dedicatória

Ao Fabio, companheiro generoso, com amor.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço à professora Élide Monzéglio pela atenção e apoio iniciais antes do meu ingresso ao mestrado; ao meu orientador Sílvio Dworecki pelos ensinamentos fundamentais para a realização desta dissertação e para o meu crescimento pessoal e profissional.

À Faculdade de arquitetura e urbanismo da USP, que desde a graduação e agora a pós-graduação ofereceu-me a oportunidade de cursar com qualidade o ensino público e gratuito.

Aos professores das disciplinas cursadas na pós-graduação, em especial aos professores Celso Lamparelli e José Lira pelo conhecimento transmitido e amadurecimento intelectual.

À professora Cecília Salles pela oportunidade de cursar como aluna especial na sua disciplina da PUC, oferecendo conhecimentos pertinentes à realização deste trabalho.

Agradeço aos membros da banca pela paciência de ler este trabalho e pelas contribuições para o aprofundamento deste estudo.

Aos colegas acadêmicos da FAU-Maranhão pelo companheirismo e troca de conhecimentos, em especial a Marly, Heverson, Bueno, Otávio, Ana e Cristina que contribuíram com indicações de bibliografias e dicas para a realização deste trabalho.

Aos funcionários da FAU, em especial aos funcionários da biblioteca pelo auxílio, paciência e pelos serviços prestados.

Agradeço às amigas Alessandra, pela paciente revisão de textos e Cíntia Lie, pela dedicação aos trabalhos realizados e compreensão durante estes anos. Agradeço, em especial, ao Fabio pelas revisões, diagramação e pelo companheirismo que, desde o início, me incentiva e auxilia. Também ao carinho e apoio da minha irmã Fabrícia e da querida Dona Myrthes.

Resumo

O trabalho investiga o processo criativo de Lina Bo Bardi a partir da pesquisa de conceitos incorporados em seus projetos e desvelados pelos seus croquis e anotações. Discorre pela sua trajetória profissional: contexto histórico, os movimentos artísticos e culturais e as circunstâncias favoráveis através de sua rede de relações pessoais. Apresenta a descrição de alguns de seus projetos e os conceitos arquitetônicos utilizados. Na estratégia de abordagem do processo criativo, analisa as referências utilizadas e o conjunto de registros gráficos gerados na fase de concepção dos projetos.

Palavras Chave:

1. Lina Bo Bardi, 1914-1992; 2. Arquitetura Moderna – Brasil; 3. Projeto de Arquitetura.

Abstract

The work investigates the creative process of Lina Bo Bardi from research of concepts incorporated in her projects and elucidated by her sketches and notations. It discourses about her professional trajectory: historical context, the artistic and cultural movements lived deeply and the favorable circumstances through her personal relationship net. It presents the description of some of her projects and the architectural concepts used. In the strategy approach to the creative process, it analyzes the references used and the series of graphical registers generated in the conception phase of the projects.

Key words:

1. Lina Bo Bardi, 1914-1992; 2. Modern Architecture – Brazil; 3. Project of Architecture.

Lista de figuras

Nº da Figura	Descrição	Pág.
Fig.1.	Pequeno auditório do MASP na sede dos Diários Associados.	16
Fig.2.	Cadeiras para o pequeno auditório.	16
Fig.3.	Grande auditório do MASP na sede dos Diários Associados.	16
Fig.4.	Cadeira com assento móvel para o grande auditório.	16
Fig.5.	Cadeira produzida pelo Estúdio Palma.	18
Fig.6.	Cadeira produzida pelo Estúdio Palma.	18
Fig.7.	Cadeira produzida pelo Estúdio Palma.	19
Fig.8.	Cadeira produzida pelo Estúdio Palma.	19
Fig.9.	Cadeira produzida pelo Estúdio Palma: <i>Bardi's Bowl</i> .	20
Fig.10.	Croqui da <i>Bardi's Bowl</i> .	21
Fig.11.	Revista norte-americana Interiors. Capa premiada. <i>Bardi's Bowl</i> .	21
Fig.12.	Anotações para aulas na Faculdade.	22
Fig.13.	<i>Casa Farnsworth</i> de Mies Van der Rohe.	25
Fig.14.	Casa de Vidro	25

Nº da Figura	Descrição	Pág.
Fig.15.	Museu a Beira do Oceano	26
Fig.16.	Corte transversal da Casa de Vidro.	27
Fig.17.	Planta da Casa de Vidro.	27
Fig.18.	Casa de Vidro: pilotis.	28
Fig.19.	Casa de Vidro: pilotis.	28
Fig.20.	Casa de Vidro: interior.	28
Fig.21.	Ville Savoye, de Le Corbusier.	29
Fig.22.	Casa de Vidro em 1951.	29
Fig.23.	Croquis da Casa de Vidro.	30
Fig.24.	Escada de acesso a Casa de Vidro.	31
Fig.25.	Vista do interior da Casa de Vidro.	31
Fig.26.	Pátio interno da Casa de Vidro.	31
Fig.27.	Pátio interno da Casa de Vidro.	31
Fig.28.	Vista do antigo belvedere.	34
Fig.29.	MASP	34
Fig.30.	MASP	35
Fig.31.	Corte transversal do MASP.	36
Fig.32.	Escadas-rampa do subsolo do MASP	37
Fig.33.	Pinacoteca do MASP.	38
Fig.34.	Casa Chame-Chame.	50
Fig.35.	Croqui da Casa Chame-Chame.	50
Fig.36.	Croqui da Casa Chame-Chame.	50
Fig.37.	Casa Valéria Cirell	51
Fig.38.	Croqui da Casa Valéria Cirell.	51
Fig.39.	Casa Valéria Cirell	52
Fig.40.	Croqui da Casa Valéria Cirell.	52
Fig.41.	Interior da Casa Valéria Cirell.	52
Fig.42.	Casa Valéria Cirell.	53
Fig.43.	Croqui da La Torracia.	54
Fig.44.	Croqui da La Torracia.	54
Fig.45.	Croqui da La Torracia.	54
Fig.46.	Croqui da La Torracia.	54
Fig.47.	Solar do Unhão antes da restauração.	56
Fig.48.	Solar do Unhão depois da restauração.	56
Fig.49.	Exposição Bahia.	61

Nº da Figura	Descrição	Pág.
Fig.50.	Exposição Nordeste.	62
Fig.51.	Exposição Mil brinquedos para as crianças brasileiras.	65
Fig.52.	Estudos de Casas.	67
Fig.53.	Estudos de Casas.	67
Fig.54.	Estudos de Casas.	67
Fig.55.	Estudos de Casas.	67
Fig.56.	Croqui da Cadeira à Beira da Estrada.	68
Fig.57.	Cadeira à Beira da Estrada.	68
Fig.58.	Capela Santa Maria dos Anjos.	69
Fig.59.	Capela Santa Maria dos Anjos.	69
Fig.60.	Igreja Espírito Santo do Cerrado.	70
Fig.61.	Restaurante do Benin.	61
Fig.62.	Interior do Restaurante do Benin.	71
Fig.63.	Interior do Teatro Oficina.	73
Fig.64.	Croqui do Teatro Politheama.	74
Fig.65.	Centro Histórico de Salvador. Antes do restauro.	75
Fig.66.	Ladeira da Misericórdia.	76
Fig.67.	Restaurante Coaty.	77
Fig.68.	Casa do Benin.	78
Fig.69.	Interior da Casa do Benin.	78
Fig.70.	Vista do conjunto antes da recuperação. SESC Pompéia.	80
Fig.71.	Vista do conjunto depois da recuperação. SESC Pompéia.	80
Fig.72.	Torres Gêmeas do SESC Pompéia.	81
Fig.73.	Torres Gêmeas do SESC Pompéia.	81
Fig.74.	Teatro Oficina.	86
Fig.75.	Igreja Espírito Santo do Cerrado.	87
Fig.76.	Igreja Espírito Santo do Cerrado.	87
Fig.77.	Croqui do Rio São Francisco. SESC Pompéia.	88
Fig.78.	Croqui do Rio São Francisco. SESC Pompéia.	88
Fig.79.	Rio São Francisco. SESC Pompéia.	89
Fig.80.	Rio São Francisco. SESC Pompéia.	89
Fig.81.	Corte e planta da escada do Teatro Gregório de Mattos.	90
Fig.82.	Escada do Teatro Gregório de Mattos.	90
Fig.83.	Corte e planta da escada do Centro Vera Cruz.	91
Fig.84.	Escada do Centro Vera Cruz.	91

Nº da Figura	Descrição	Pág.
Fig.85.	Habitat n.1 Estudo da capa.	92
Fig.86.	Jornal Milano Sera.	92
Fig.87.	Colagens fotográficas. Estudos para a área de exposições. Museu a Beira do Oceano.	92
Fig.88.	Maquete para o MASP	92
Fig.89.	“Festa de Noantri in Trestevere”, aquarela.	93
Fig.90.	Croqui para o totem do SESC Pompéia.	93
Fig.91.	Croqui para a lanchonete do SESC Pompéia.	95
Fig.92.	Estudos para os ateliers multiuso do SESC Pompéia.	96
Fig.93.	Croqui da Casa de Vidro.	98
Fig.94.	Croquis de estudos para o MASP.	99
Fig.95.	Croquis de estudos para o MASP.	100
Fig.96.	Croquis de estudos para o Centro Cultural de Belém.	101
Fig.97.	Croquis de estudos para o Vale do Anhangabaú.	102
Fig.98.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	103
Fig.99.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	103
Fig.100.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	103
Fig.101.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	103
Fig.102.	Croqui de estudo para o MASP.	105
Fig.103.	Circo Piolim no vão livre do MASP.	105
Fig.104.	Casa Valéria Cirell.	107
Fig.105.	Casa de Vidro.	107
Fig.106.	Casa Valéria Cirell.	108
Fig.107.	Plantas da Casa Valéria Cirell.	108
Fig.108.	Ateliers multiuso. SESC Pompéia.	110
Fig.109.	Casas Econômicas.	111
Fig.110.	Casas Econômicas.	111
Fig.111.	Casa de Vidro.	111
Fig.112.	Estudos para a “escada flor”.	115
Fig.113.	Estudos para as torres gêmeas do SESC Pompéia: “caixas sobrepostas”.	116
Fig.114.	Estudos para as torres gêmeas do SESC Pompéia: “três bandejas”.	116
Fig.115.	Croqui de estudo para a Casa do Benin.	118
Fig.116.	Casa do Benin.	118
Fig.117.	SESC Pompéia.	119
Fig.118.	SESC Pompéia.	119

Nº da Figura	Descrição	Pág.
Fig.119.	Logotipo do SESC Pompéia.	120
Fig.120.	Croqui da Casa Valéria Cirell.	122
Fig.121.	Estudo para fechamento do Córrego das Águas Pretas. SESC Pompéia.	123
Fig.122.	Croqui de estudo do Centro Histórico de Salvador.	124
Fig.123.	Largo Getúlio Vargas, aquarela.	125
Fig.124.	Estudo para o MASP.	126
Fig.125.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	127
Fig.126.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	128
Fig.127.	Croqui de estudo para o SESC Pompéia.	128
Fig.128.	Quadras poliesportivas do SESC Pompéia.	129
Fig.129.	Escadas-rampas do MASP.	130
Fig.130.	MASP.	130
Fig.131.	Estudo para Igreja Espírito Santo do Cerrado.	130
Fig.132.	SESC Pompéia	131
Fig.133.	Croqui do SESC Pompéia.	131
Fig.134.	Croquis do MASP.	132
Fig.135.	Croquis do MASP.	132
Fig.136.	Forte São Marcelo.	134
Fig.137.	Croqui da cadeira feita pelo Estúdio Palma.	135
Fig.138.	Cadeira feita pelo Estúdio Palma.	135
Fig.139.	Embarcações que transitam no Rio São Francisco: navios “gaiola”.	136
Fig.140.	Cadeira feita pelo Estúdio Palma.	136
Fig.141.	Escada Solar do Unhão.	136
Fig.142.	Escada Solar do Unhão.	136
Fig.143.	Croqui da Flor do Mandacaru.	138
Fig.144.	Flor do Mandacaru.	138
Fig.145.	Totem do MASP.	139
Fig.146.	Croqui do totem do MASP.	139
Fig.147.	Casa Chame-Chame.	141
Fig.148.	Canteiro de obras do MASP.	142
Fig.149.	Estudo para placa do restaurante do SESC Pompéia.	144
Fig.150.	Placa do restaurante do SESC Pompéia.	144

Sumário

Considerações Iniciais	1
Capítulo 1 - Origens, experiências no cenário europeu e contexto de chegada ao Brasil da Modernidade.....	6
Breve Histórico de Lina Bo Bardi e sua atuação na Itália	6
Lina no Brasil da Modernidade: Contexto histórico e cultural	11
Museografia e Desenho Industrial de Lina	15
Estúdio Arte Palma	17
Atividades Editoriais de Lina: Revista Habitat.....	22
Projetos Arquitetônicos	25
A Casa de Vidro [1951]	26
O MASP da Avenida Paulista [1957]	33
Reflexões	40
Capítulo 2 - Lina e o Brasil Arcaico: sua experiência no Nordeste e a Invenção da Memória Brasileira	42
Considerações sobre o conjunto da Obra de Lina Bo Bardi no Brasil .	42

A experiência de Lina em Salvador e o contado com o Brasil	
Arcaico [1958-1964]	44
Projetos Arquitetônicos.....	49
A Casa Chame-Chame [1958]	49
Casa Valéria Cirell [1958-1964].....	51
Solar do Unhão: primeiro projeto de restauração de Lina [1959-1963].....	54
Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão	57
As exposições realizadas entre São Paulo e Salvador [1959 a 1963] ...	59
A obra de Lina após a sua experiência em Salvador	63
Projetos que remetem ao sentido primitivo e original	66
Estudos de Casas para o litoral de Ubatuba [1965]	66
Cadeira à Beira da Estrada [1967]	68
Capela Santa Maria dos Anjos [1965].....	69
Igreja Espírito Santo do Cerrado [1982]	69
Restaurante do Benin [1985].....	70
Projetos de restauro e de recuperação urbanística	71
Teatro Oficina [1984]	72
Teatro Politheama [1986]	73
Centro Histórico da Bahia [1986 – 1988].....	75
Ladeira da Misericórdia e Restaurante Coaty [1987]	76
Casa do Benin da Bahia [1985]	77
Conjunto SESC Pompéia [1977-1986]	79
Reflexões sobre as últimas realizações de Lina Bo Bardi	82
Capítulo 3- O processo criativo de Lina Bo Bardi.....	84
Os procedimentos de Lina e a transferência de elementos em meio às distintas linguagens utilizadas	85
Os croquis de criação desvelam os conceitos arquitetônicos incorporados.....	94
Os conceitos arquitetônicos: Moderno x Popular.....	106
Os procedimentos de Lina Bo Bardi.....	114
Os significados impulsionam o processo criativo.....	114
O emprego dos materiais como núcleo criativo	117
O resultado final imprime significações.....	118
Os croquis coloridos de Lina Bo Bardi.....	121
O emprego da cor como núcleo criativo	129

Os croquis com simulações sobre o futuro das construções	131
A influência da Cultura Popular nos procedimentos de Lina.....	132
A arquitetura vernacular como núcleo criativo.....	133
As técnicas vernaculares como núcleo criativo	134
Os hábitos populares como núcleo criativo	137
Os signos populares como núcleo criativo.....	137
A conduta performática e educativa de Lina Bo Bardi é revelada em seus procedimentos.....	139
Aproximações entre os conceitos sobre Restauração e Museus	139
A aproximação entre Erudito e Popular	140
Os procedimentos no canteiro de obras revelam um sentido didático de sua conduta.....	143
Reflexões sobre os projetos de Lina Bo Bardi.....	146
Considerações finais	147

Considerações Iniciais

O conjunto de obra de Lina Bo Bardi nos oferece uma herança que representa lições de inventividade. Transitando entre a técnica e a cultura com consciência política e sensibilidade artística, nos proporciona um caminho aberto à reflexão. Seus projetos possuem uma materialidade singular; expressa pela aparente simplicidade de suas soluções projetuais, camuflando procedimentos de sofisticados mecanismos de invenção. Lina incorpora materiais, organiza relações espaciais, sobrepostos por referências culturais e a partir de ações de juntar, aproximar e contrapor elabora uma plasticidade plena de poesia e delicadeza para sua arquitetura. Muitos usuários e estudiosos de arquitetura são afetados pelo vigor criativo e estético dos edifícios projetados pela arquiteta, despertando a curiosidade sobre a sua concepção. Depoimentos e entrevistas da arquiteta narram seu processo criativo e expressam as questões conceituais incorporadas em suas obras, e despertam curiosidade sobre qual é a dosagem de elementos que compõem a fina mistura de seus projetos e que resultam nestas obras de grande expressão. Não há explicações sobre esta alquimia de fórmulas de combinações de ingredientes ou regras de como se

fazer, no entanto a aproximação com a materialidade dos processos nos oferece recursos para analisar os meandros da criação e o engenhoso labirinto da mente humana durante esta trajetória: **o processo criativo**.

Processos criativos são investigados por diferentes perspectivas teóricas e oferecem aos pesquisadores variados aspectos do percurso criador e análise de diversas linguagens utilizadas e o diálogo entre elas. A Crítica Genética¹ se propõe a investigar a obra artística a partir de sua construção, aproximando-se da trajetória criativa através da leitura dos rascunhos e anotações utilizados no momento da criação com o objetivo de desvendar os sistemas responsáveis pela geração da obra. [Salles, 2001:11] Segundo os conceitos da Crítica Genética, a trajetória criativa permeia caminhos deixando rastros de suas intenções em registros conhecidos como os **documentos de processo** e que podem ser investigados numa tentativa de aproximação do processo criador. Os documentos de processo são constituídos por diversas linguagens que permeiam na elaboração de uma obra e que tendem à construção de um objeto.

“O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico [...]” [Salles, 1998:114]

Assim o objeto desejado é configurado por uma ação continuada que permeia por diversas linguagens até a sua realização. Por exemplo, quando um escultor desenvolve uma obra em argila que pode ser investigada inicialmente através de recursos de registros gráficos sobre papel, posteriormente a idéia é traduzida para a técnica da argila e desta maneira o processo de realização da escultura de natureza tridimensional é transmitido pela linguagem de

¹ Crítica Genética: Teoria que surgiu a partir dos anos 60, ocupou um lugar novo na pesquisa francesa, que, inicialmente, se detinha à área da produção de textos. O responsável pela sua introdução foi Louis Hay, que fundou em 1968 o Centre National de Recherche Scientifique - CNRS. Opondo-se à fixidez e ao fechamento, à clausura, à contenção, textual do qual ela herdou os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade, definiu eixos de leitura para o ato de produção. Ver a obra nas metamorfoses em que ela se constitui, partindo-se do princípio do questionamento a respeito do que é escrever. Daí, o interesse pela investigação dos pré-textos pertencentes a domínios diferentes. Criação e pesquisa estão interligadas. No Brasil a Crítica Genética chegou de modo oficial, pelas mãos do Prof. Philippe Willemart no I Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições, em 1985 na Universidade de São Paulo.

representação bidimensional. Estes documentos e suas respectivas linguagens representam os processos associativos geradores de idéias, possibilitando estimular a abertura de novos e imprevisíveis caminhos neste processo. As linguagens desse tecido e as relações estabelecidas entre elas são um dos aspectos que dão unidade a cada processo. Nosso olhar sobre este material revela o íntimo da criação, tocado pela transmutação de códigos. O processo criativo é esculpido pelos movimentos tradutórios e, através da articulação dos signos, dá-se a construção dos sentidos alimentados por fontes externas, conceitos apreendidos. [Salles, 2001: 114]

Dentro desta diversidade e complexidade, o processo é viabilizado através de recursos criativos relacionados à natureza da matéria presente. [Salles, 2001:107] No caso da arquitetura, os recursos criativos são de natureza visual viabilizados pelas ferramentas disponíveis, como atualmente dispomos de softwares, e que compõe o arsenal de linguagens direcionadas ao arquiteto. A arquitetura possui uma natureza essencial, o espaço, e este não pode ser visto em sua totalidade e sim percebida por uma série de imagens em movimento, como se fosse visto por um usuário quando percorre o seu interior. O arquiteto, em processo de criação do projeto, representa estas imagens parciais no anseio de compor a totalidade do espaço idealizado. A arquitetura possui uma natureza visual e dispõe de recursos visuais para sua realização: desenhos, maquetes, fotografias, fotomontagens somados a um conjunto com anotações, textos analíticos e reflexivos que estruturam o pensamento. O conjunto de anotações referentes a um projeto apresenta mais do que algumas certezas, tem condições de representar o complexo e dinâmico fluxo do pensamento. São os documentos do processo criativo que se relacionam, revelando a qualidade distintiva fundamental da percepção arquitetônica particular do autor.

“A compreensão do arsenal do desenho como linguagem propicia a utilização de elementos estruturais de leitura, que constituem um instrumento preciso de interpretação do desenho de arquitetura, por considerar os elementos postos em representação. O entendimento do desenho de arquitetura como linguagem, na visão perceptiva-semiótica, permite a interpretação das imagens dentro de

um quadro de referências seguro e amplo, que é o das finalidades comunicativas e significativas.” [Perrone, 1993:75]

A Crítica Genética também analisa processos criativos em que o objeto em processo de construção surge a partir de um **olhar transformador** do artista sobre dados da realidade. [Salles, 1998:95].

“[...] a criação não ocorre a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza.” [Bakhtin 1988 apud Salles 1998:95]

O conhecimento novo surge a partir da observação atenta de uma fonte de informação e por diversos pontos de vista, mediada pela utilização de diferentes linguagens estão constantemente ampliando seus limites. É a partir da interpretação de algo já descoberto que se mobiliza pelo olhar criativo com a intenção de transformá-lo em algo novo. Qualquer invenção: uma obra literária, pintura, ciência, arquitetura, enfim qualquer objeto de nossa cultura é fonte geradora de novas possibilidades de criação. [Ferrara, 1986:3]

“É a criação como seleção de elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador.” [Salles, 1998:95]

O intuito estudar o processo criativo de Lina Bo Bardi nos impulsiona ao levantamento das fontes externas que alimentaram a arquiteta na construção de sua obra extensa e multidisciplinar, somadas aos procedimentos particulares de criação. Nos dois primeiros capítulos são apresentadas as referências externas que contextualizam a obra de Lina Bo Bardi, desde a descrição de sua trajetória profissional, momento histórico, o contexto dos movimentos artísticos e culturais, como as oportunidades angariadas através de sua rede de relações pessoais resultando em suas vastas realizações. O propósito dos dois primeiros capítulos é levantar dados referenciais para a compreensão dos conceitos incorporados e desenvolvidos em seus projetos. Após estes levantados, no terceiro capítulo, analisa-se o processo criativo de Lina Bo Bardi aproximando estes conceitos incorporados aos seus documentos de processo: croquis e anotações de projeto.

O objetivo deste trabalho é pesquisar o processo criativo de Lina Bo Bardi referenciado pela descrição de sua trajetória. E a partir de suas experiências investigar seu olhar transformador sobre a realidade dentro do contexto cultural e histórico de suas realizações.

1º CAPÍTULO

Origens, experiências no cenário europeu e contexto de chegada ao Brasil da Modernidade

Breve Histórico de Lina Bo Bardi e sua atuação na Itália

Achillina Bo formou-se pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma em 1939 e havia estudado, anteriormente, no Liceu Artístico. O enfoque principal desta Universidade era dar ênfase às disciplinas histórico-arquitetônicas que direcionaram Lina desde sua formação ao estudo e observação dos monumentos antigos. Nesta época, Roma encontrava-se ocupada pelo Fascismo e aos olhos da Lina, a cidade era considerada retrógrada. Também questionava o olhar dos professores romanos, considerado por ela como **nostálgico estilístico-áulico**, ou seja, um saudosismo retrógrado com relação a estes monumentos históricos. Em 1940,

Lina muda-se para Milão, cidade italiana que configurava na época um pólo cultural vanguardista.

“Fugi das antigas ruínas recuperadas pelos fascistas. Roma era uma cidade parada, lá estava o fascismo. A Itália toda era parada, mas Milão não.” [Ferraz, 1993:9]

Em Milão, Lina Bo inicia-se como profissional atuando como assistente de Gio Ponti¹, diretor das Trienais de Milão e fundador da revista *Domus*, também considerado **líder do movimento pela renovação do artesanato italiano**. Neste escritório Lina trabalhou com projetos na área do *industrial design* como objetos e utensílios, tais como, xícaras, cadeiras, roupas e também com *design* gráfico, ilustrações; trabalhos editoriais como as redações da revista *Domus* e direção das Trienais de Artes Decorativas de Milão; atividades de grande expressão no cenário italiano. Neste escritório, Lina chegou a trabalhar também com projetos urbanísticos, como exemplo o projeto de Albano, Estação Termal de Veneto. [Ferraz, 1993: 9] Assim inicia-se pela prática profissional dentro de uma multidisciplinaridade que permanece ao longo de sua trajetória. Esta fase de sua carreira profissional em Milão é conhecida como a de superação de alguns conceitos da arquitetura racionalista, conforme os princípios de um *Internacional Style*². [Pereira, 2001:8]

Nesta época, arquitetos e intelectuais italianos se opunham às posturas políticas regidas pelo Fascismo Italiano que se acentuaram com o início da Segunda Guerra Mundial. Na Itália, os fascistas propunham um ideal de cidades com suas perspectivas grandiosas e que constituíam como monumentos repletos de exaltações ao universo da tecnologia e da máquina que

¹ Gio Ponti: [1891 -1979] Arquiteto de Milão, em 1923 torna-se diretor artístico de Richard-Ginori-Ginori, fábrica de cerâmicas pela qual ganha o *Grand Prix* na expo de Paris em 1925. Em 1928 funda a revista *Domus*, que se torna a mais influente revista de arquitetura e design da Europa. Também torna-se diretor das Trienais de Milão.

² *Internacional Style* [ou Estilo Internacional, embora seja mais comum manter a expressão original]: Arquitetura funcionalista praticada na primeira metade do século XX em todo o mundo. Propunha para a arquitetura um *Desenho Universal*, independente da cultura do local. Na Itália teve seu maior expoente o arquiteto Giuseppe Terragni.

o homem criara valorizavam conceitos defendidos pelo Movimento Futurista³. De certa forma, estes conceitos influenciaram a mentalidade dominante do governo italiano durante a guerra.

Por outro lado, intelectuais europeus viviam uma série de revisões e discussões impostas pelos CIAM⁴ sobre o modelo estético monumental e atemporal, o *Internacional Style*, e a reprodutibilidade do espaço funcionalista⁵. Tais críticas eram voltadas à produção de edifícios que se configuravam em arquiteturas com um puro formalismo e uma pobreza de práticas sociais, como também a ausência de identidade e racionalidade funcional. [Baroni, 2002:41]

Durante todo o período da guerra e no pós-guerra, a Europa se tornou palco de discussões e polêmicas em congressos internacionais de arquitetura. Lina se aproximou às discussões que giravam em torno de Ernesto Rogers⁶, teórico que defendia que a arquitetura devia se comunicar com as pessoas, estabelecia uma importância de existir uma relação direta, um sentimento de sociabilidade e de identificação entre as pessoas e os espaços. A noção de pré-existência está na valorização das raízes sócio-antropológicas da cultura popular. Estas questões debatidas culminaram numa cultura

³ Movimento Futurista [Futurismo]: movimento artístico desenvolvido antes da Primeira Guerra Mundial por um grupo de arquitetos ligados a Sant'Elia e a Marinetti, os quais profetizavam o advento da nova era para a humanidade, a partir da inserção e da presença da máquina no cotidiano dos homens.

⁴ CIAM: são Congressos Internacionais realizados nos fins da década de 20 com a proposição de organizar o debate da arquitetura moderna com a intenção de unificar os parâmetros do desenho moderno em arquitetura e urbanismo. Significaram a consolidação internacional do Movimento Moderno.

⁵ Um dos exemplos conhecidos internacionalmente foi o surgimento do TEAM 10. Surgiu no ano de 1957, um grupo de jovens arquitetos que desenvolveram posturas antagônicas durante a realização do CIAM, que durante o encontro propuseram polemicamente a sua extinção. Os fundamentos que se destacaram ao longo da trajetória do TEAM 10 foram basicamente a crítica aos princípios do CIAM e a pluralidade de pensamentos de seus membros. [Baroni, 2002]

⁶ Ernesto Nathan Rogers: [1909 - 1969], arquiteto italiano, escritor e educador. Graduado na Escola Politécnica de Milão em 1832. Participante de uma das correntes de arquitetos que durante e após a segunda guerra questionavam os pontos radicais utópicos do Modernismo [o Estilo Internacional] e defendiam sua reformulação.

arquitetônica pós-45, voltada à esfera moral da arquitetura e a perseguição de um programa de valores éticos, uma ampliação da análise crítica e uma revisão da hereditariedade histórica do Movimento Moderno. Estes questionamentos aconteceram durante e depois da Segunda Guerra Mundial e geraram um processo de aproximação, de descoberta, de registro e de apropriação do **universo popular** auto preservado, marginal e resistente à guerra. [Tafuri⁷, 1981 apud Pereira, 2001:9]

“[...] na linha arqueológica do neo-realismo italiano, expressa na mostra sobre arquitetura rural durante a VI Trienal de Milão [1936] a constituição de uma busca pela lógica construtiva ligada ao mito da naturalidade: A realidade da matéria e a linguagem popular são evocadas para anular um passado feito de adesões intelectuais ou oportunistas agora revistas.” [Tafuri, 1981 apud Pereira, 2001:9]

No início dos anos 40, com a Segunda Guerra acontecendo na Itália, era impossível trabalhar com construções arquitetônicas em virtude dos bombardeios aéreos. Em 1940 em Milão, Lina se associa ao arquiteto Carlo Pagani e fundam o Studio Della Via Gesù 12, escritório de arquitetura e *design*, bombardeado em agosto de 1943. Nesta época Lina desenvolvia trabalhos como ilustradora e escritora de artigos críticos em revistas e jornais milaneses importantes, por exemplo, a revista *Stile*, fundada por Gió Ponti, recém saído da direção da *Domus*. Trabalhava também em revistas populares, tais como *Tempo*, *Grazia* e *Vetrina*, criou as edições *Quaderni di Domus*, publicações de artigos críticos que expunham sua pesquisa sobre artesanato e desenho industrial italiano. Em 1943, no ápice do Fascismo, a direção da revista *Domus* é assumida por Lina que durante a ocupação alemã organizou seus números até a sua suspensão ordenada pela ditadura Fascista. Posteriormente, Lina entra para a resistência ao Fascismo, momento este marcado por seu ingresso ao Partido Comunista Clandestino.

⁷ TAFURI, Manfredo. [1981] *History of Italian Architecture, 1944-1985*. Cambridge, MIT.

“Cada minuto vivido era uma vitória. Escondida, escutava a rádio BBC de Londres que, todos os dias, abria transmissão internacional com a V Sinfonia de Beethoven. Acompanhava atentamente as notícias sobre a heróica resistência em Stalingrado [...] 1945. A Guerra acaba. A esperança de construir em vez de destruir anima a todo. Tínhamos tudo nas mãos; nós, da esquerda e da centro-esquerda, éramos felizes.” [Ferraz, 1993: 11]

Ao final da guerra num estúdio profissional provisório, com outros jovens arquitetos, reunia-se clandestinamente para estudar os fundamentos de uma nova organização sindical e profissional que culminou no Movimento di Studi per l'Architettura. [Ferraz, 1993: 10] Movimento composto por jovens milaneses, entre eles o arquiteto Giancarlo de Carlo⁸, que participavam ativamente das questões da reconstrução da Europa no pós-guerra se opondo ao funcionalismo moderno, questões apresentadas anteriormente neste texto. Para estes jovens arquitetos, a reconstrução das cidades no modelo funcionalista e seus princípios universais não supriam as necessidades de que o homem se organiza em comunidades e se desenvolve a partir da necessidade de se diferenciar e de se identificar com o lugar que se habita, de criar vínculos sociais e apreender o espaço a partir de seus próprios valores culturais.

Neste período do pós-guerra Lina em conjunto com Carlo Pagani, Raffaello Carrieri e Bruno Zevi fundam, pela *Editoriale Domus*, uma nova revista semanal de arquitetura intitulada *Cultura della Vita*: que apresentavam artigos sobre a reconstrução da Europa depois da guerra e uma revisão sobre como deveria ser a arquitetura. De acordo com Pagani, estes artigos apresentavam um tom polêmico e é levado ao encerramento pela Democracia Cristã, que assume o poder na Itália. [Pereira, 2001:12] Entre as várias correntes ideológicas no período do pós-guerra, surge em Roma a Associação pela Arquitetura Orgânica, fundada por Bruno Zevi que retornara do exílio dos

⁸ Giancarlo de Carlo: [1919 - 2005] Arquiteto italiano e um dos fundadores do TEAM 10, questionador dos fundamentos defendidos pelo CIAM, tais como o funcionalismo e o estilo internacional.

Estados Unidos ao qual estivera em contato direto com Frank Lloyd Wright⁹. Anos mais tarde, os fundamentos explanados pela **Associação Arquitetura Orgânica** geraram uma propagação de arquiteturas com resultados estereotipados por toda a Itália e, posteriormente, questionados por Lina e o próprio Zevi. [Bo Bardi, 2002:46] Outro trabalho desenvolvido por Lina no pós-guerra foi pesquisar dados para matérias do jornal Milano Sera. Lina foi contratada para viajar por toda a Itália recolhendo dados sobre zonas tocadas pela guerra para publicação na seção de arquitetura deste jornal, este foi o último trabalho realizado por Lina na Itália. [Ferraz, 1993: 11].

É neste ambiente efervescente que Lina aproxima-se de Pietro Maria Bardi, jornalista, *marchand*, considerado protetor e porta-voz do racionalismo na Itália, a quem esposará em 1946, e posteriormente viajam ao Brasil, onde viverão até o final de suas vidas. Em 1947, motivados por uma possível desilusão política e problemas enfrentados no pós-guerra, Lina e Pietro decidem deixar a Itália e viver no Brasil. Na Itália do pós-guerra, o poder político é retomado pela democracia cristã, prevalecendo assim posturas antagônicas a ideologia de ambos. Lina vê seu trabalho como jornalista crítica de arquitetura, prejudicado, com o fechamento de suas publicações no jornal Milano Sera. Pietro também se desilude com a Itália, motivado pelo temor de ter que se submeter a juízo sobre a sua atuação profissional realizada no período do Fascismo, como é a prática da época, temia correr riscos de ter seus direitos de exercer sua profissão cassados. [Pereira, 2001:13].

Lina no Brasil da Modernidade: Contexto histórico e cultural

Lina Bo e Pietro Maria Bardi deslocam-se para o novo continente ainda num período histórico em que, tanto o Brasil como os demais países da América eram considerados, aos olhos dos europeus, **um continente ainda por ser feito**. Período da migração da mão-de-obra, de capitais, de tecnologia,

⁹ Frank Lloyd Wright: [1867 - 1959] É considerado um dos mais importantes do século XX. Foi a figura chave da *Arquitetura Orgânica*, um desdobramento da arquitetura moderna que se contrapunha ao *International Style* europeu. Trabalhou no início de sua carreira com Louis Sullivan, um dos pioneiros em arranha-céus da Escola de Chicago. F. L. Wright influenciou os rumos da arquitetura moderna suas idéias e obras.

como também de intelectuais. [Pereira, 2001: 19]. Neste período o Brasil vivia uma consagração internacional de arquitetura e muitos arquitetos de renome mundial, entre eles Le Corbusier, chegavam impulsionados pela mostra de arquitetura brasileira no MOMA em 1942, em Nova Iorque, publicada através do livro *Brazil Builds, architecture new and old*, com foco nas adaptações da arquitetura brasileira às condições ambientais e culturais do país e em especial ao seu clima e paisagens naturais. Os olhares dos arquitetos estrangeiros também foram atraídos pela dinâmica econômica e cultural brasileira, imigrantes fixavam-se em São Paulo, convidados para se tornarem parte de um programa de construção da cidade em expansão: edifícios industriais, cuja produção exigia novas formas de organização e agenciamento do espaço e edifícios urbanos destinados a moradia e lazer, tais como teatros, salas de cinemas, museus etc.¹⁰

Lina e Pietro chegam ao Brasil em 1947 e desembarcam no Rio de Janeiro, recepcionados no prédio do Ministério da Educação¹¹ pelos profissionais pertencentes ao IAB¹², Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rocha Miranda, Irmãos Roberto, Athos Bulcão, Roberto Burle Marx, Cândido Portinari, Landucci, Marcos Jaimovitch. O olhar de Lina sobre o Brasil pode ser detectado através de seu discurso no qual se refere à mata virgem e seu deslumbre pela paisagem do Rio de Janeiro e pela arquitetura do Ministério da Educação. Lina, pela primeira vez, tem a sensação de que a paz é tomada, após a grande catástrofe da Segunda Guerra Mundial e opta assim por deixar de vez a Itália, oportunidade oferecida quando Pietro é convidado por Assis

¹⁰Artigo de Aline Coelho Sanches disponível em:
http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq031/arq031_01.asp

¹¹ Ministério da Educação e Saúde [1936-1943]: Marco da Arquitetura Moderna no Brasil, o edifício reflete a tentativa do grupo de incorporar os preceitos racionais da arquitetura corbusiana: a adoção de formas simples e geométricas, o térreo com pilotis, o terraço-jardim, a fachada envidraçada, as aberturas horizontais, a integração dos espaços interno e externo, o aproveitamento da ventilação e luz naturais por meio do uso de lâminas móveis e o trabalho com volumes puros, com base no cruzamento de um corpo horizontal e um vertical.

¹² IAB: Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Chateaubriand¹³ a fundar e dirigir um museu de arte no Brasil que viria a ser instalado na cidade de São Paulo. Em 1951 Lina é naturalizada brasileira. [Ferraz, 1993:12] Assim se insere no contexto da sociedade brasileira numa posição privilegiada e que, mais tarde, possibilitaria afortunadas oportunidades de realizações profissionais.

No contexto político nacional, no período entre 1945 a 1964, o Brasil vivia um período histórico político democrático, entre duas ditaduras militares e próximo à possibilidade de uma mudança radical, tanto na esfera política e social como na artística e intelectual. Neste período, o Brasil foi impulsionado pela busca da **Modernidade**¹⁴ e o ímpeto de um projeto sócio-político renovador, exemplificado pelo governo de Juscelino Kubitschek¹⁵ que exaltava o nacionalismo, e promoveu uma política desenvolvimentista e empreendendo a construção da nova capital do país, a cidade de Brasília, construída nos moldes modernistas. No plano cultural houve o surgimento da Bossa Nova e da Poesia Concreta, também considerados signos da modernidade, e que além de modernizarem esses campos da arte nacional, levaram o Brasil a uma autonomia cultural. [Pereira, 2001:50] Neste mesmo período, a Vanguarda Artística Modernista também se encontrava em pleno desenvolvimento no país, iniciada pelas Artes Plásticas e a Literatura onde o marco histórico se deu pelo acontecimento da Semana de Arte de 1922, na cidade de São Paulo, com os intelectuais Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti. E no contexto da arquitetura foi desbravado pelo arquiteto Gregori Warchavchik

¹³ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo: [1892 - 1968] foi um jornalista, empreendedor, mecenas e político brasileiro. Era mais conhecido por Assis Chateaubriand ou por Chatô; criou e dirigiu a maior cadeia de imprensa do país, os Diários Associados: 34 jornais, 36 emissoras de rádio, 18 estações de televisão, uma agência de notícias, uma revista semanal O Cruzeiro, uma mensal A Cigarra, várias revistas infantis e uma editora.

¹⁴ A **modernidade** costuma ser entendida como um ideário ou visão de mundo que está relacionada ao projeto de mundo moderno, empreendido em diversos momentos ao longo da Idade Moderna e consolidado com a Revolução Industrial. Está normalmente relacionada com o desenvolvimento do Capitalismo.

¹⁵ Juscelino Kubitschek de Oliveira: [1902 –1976] foi um médico, militar e político brasileiro. Conhecido como JK [lê-se jota-cá], foi presidente do Brasil entre 1956 e 1961. Seu governo foi considerado por alguns historiadores uma democracia de caráter populista e nacionalista.

que, em 1927, construiu a primeira Casa Modernista localizada na cidade de São Paulo, constituída pela eliminação de ornamentos e concebida pelo conceito corbusiano conhecido pela Máquina de Morar¹⁶, vanguardista, utilizou de artimanhas para driblar as leis ligadas à construção civil vigentes, foi polêmica e também considerada como Obra Manifesto. No contexto internacional, a construção do Edifício do Ministério da Educação, realizada entre 1936 e 1945, atual Edifício Gustavo Capanema foi considerada um marco no estabelecimento da Arquitetura Moderna Brasileira, tendo sido projetado por uma equipe composta por Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, com a consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Mais tarde, este grupo de arquitetos cariocas, protagonizado por Oscar Niemeyer, ficou conhecido internacionalmente como a Escola Carioca, cuja qualidade das realizações transformou-se em expressões da identidade de uma nação moderna, amplamente reconhecida no exterior. Por exemplo, as obras realizadas: o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova York , em 1939, a Pampulha em Belo Horizonte, em 1943, e a cidade de Brasília, em 1958, marco da consagração da arquitetura e urbanismo modernista no País, hoje reconhecida como Patrimônio da Humanidade. [Segawa, 1998: 103].

Neste contexto não havia maiores obstáculos para realização do Modernismo no Brasil que se encontrava em desenvolvimento, com a inserção de arquitetos estrangeiros imigrantes, caracterizado pela presença de italianos concentrados na cidade de São Paulo, e inserida neste contexto a arquiteta Lina Bo Bardi. [Anelli, 2001:56] Na década de 50, a cidade São Paulo sofria um processo de profundas modificações no contexto das Artes Plásticas e na Arquitetura, impulsionados com a parceria de Pietro Maria Bardi e o jornalista Assis Chateaubriand que fundaram em 1947 o Museu de Arte de São Paulo, na sede dos Diários Associados. O objetivo era formar um acervo de obras que representasse os principais movimentos artísticos europeus e que fosse

¹⁶ Máquina de Morar: conceito desenvolvido pelo arquiteto Le Corbusier dentro dos princípios racionalistas que definia que a casa e seus móveis e os equipamentos, as esquadrias e todos os seus elementos sugerem um ideal de habitação racional, eficiente, desimpedido e livre.

reconhecido internacionalmente. Outro acontecimento importante para a cidade no meio das Artes Plásticas foi a criação da Bienal Internacional de Artes, equivalente a que acontecia em Veneza e que expusesse a arte moderna elaborada em todo o mundo. Aberta em 1951 na cidade de São Paulo, a partir de uma grande adesão estrangeira, apresentou obras de quarenta países. Esta exposição inseriu o Brasil no mundo da arte contemporânea. [Acayaba, 1991:42]

Museografia e Desenho Industrial de Lina

O Museu de Arte de São Paulo cresceu rapidamente em três anos, o volume de doações de Assis Chateaubriand e de seus amigos de todo o Brasil aumentou de tal maneira que passou a ocupar uma área de 4.500 m². Assim fez-se necessária a ampliação e a adaptação deste espaço para atender esta demanda de obras de arte. Lina Bo Bardi recebe o projeto de reforma do edifício que abrigara o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo na sede dos Diários Associados e desenvolve uma reforma com a inserção de um novo programa, compreendia: salas de exposições, dois auditórios, biblioteca, serviço de documentação, pinacoteca, escolas, laboratórios, sala para música e bailado. [Acayaba, 1991:41].

Visando equipar os dois auditórios, Lina vai criteriosamente à busca de cadeiras com características modernistas, mas nada no país satisfaz as necessidades projetuais. Desta maneira, desenvolve soluções para duas cadeiras de dois auditórios: a cadeira em madeira maciça dobrável, para o pequeno auditório, e outra metálica reclinável. [fig. 2 e fig.4]

Ambas as soluções incorporam conceitos modernos de funcionalidade, como as linhas simples que resolvem a função. O detalhamento do desenho informa a preocupação com as proporções e o rigor formal. A cadeira em madeira apresenta solução formal e sistema de encaixe que facilita o empilhamento. Há uma preocupação com a praticidade e a solução técnica é racionalizada. Ambas tiveram repercussão dentro do contexto da história do mobiliário moderno brasileiro.



Fig. 1 e Fig. 2. Cadeiras para o pequeno auditório do MASP na sede dos Diários Associados.

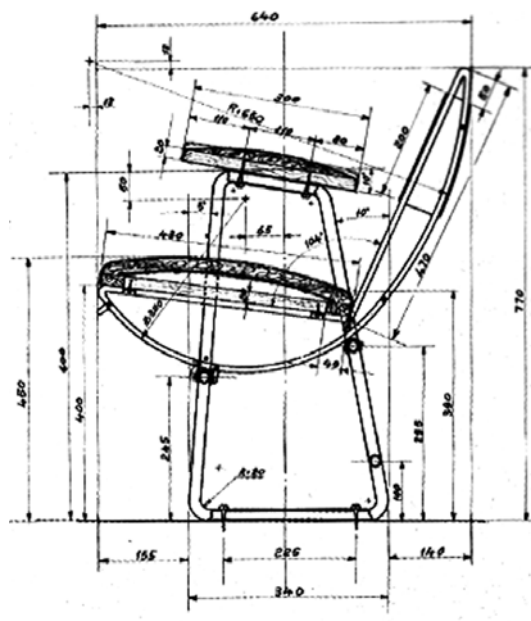


Fig. 3. Grande auditório do MASP na sede dos Diários Associados.

Fig. 4. Desenho da Cadeira com assento móvel.

O contexto brasileiro da produção do desenho industrial moderno encaminhava-se através de realizações de profissionais inovadores desde a década de 1920, entre dois grandes centros urbanos do país: São Paulo e Rio de Janeiro. No Rio, os arquitetos modernistas se articulavam encomendando

móveis para equipar os projetos de sua autoria, com os principais *designers*, artesãos e produtores de móveis da época, entre eles Joaquim Tenreiro, em 1943 montara no velho centro do Rio sua primeira loja-oficina: a Langebach e Tenreiro Ltda. Em São Paulo havia a fase pioneira dos anos 20 com desbravador Gregori Warchavchik e os móveis para a Casa Modernista. Nos anos 30, destacam-se a participação de Oswaldo Arthur Bratke, João Batista Vilanova Artigas, Rino Levi e Henrique Ephim Mindlin manifestando-se então em brises, bangalôs, caixilhos, luminárias e móveis, enfim, componentes industriais de arquitetura. Entre a década de 20 e 30, o móvel brasileiro produzido foi inovador pela introdução de novas concepções, utilização de materiais e processos produtivos, porém acompanhou a evolução normal do mobiliário europeu, sem criar um vocabulário próprio, repetindo a linguagem Art-Decó. Foi uma produção elaborada para disseminar o espírito da modernidade, mas tratava-se de um desenho padronizado, universal e aos moldes modernistas. [Santos, 1995:39]

Estúdio Arte Palma

Em 1948, com o objetivo de preencher esta lacuna de produção do mobiliário brasileiro e visando desenvolver algo genuinamente nacional, Lina Bo, Pietro Maria Bardi e Giancarlo Pallandi¹⁷ fundaram em São Paulo o Estúdio Arte Palma e mais tarde a Fábrica de Móveis Pau Brasil, e iniciaram um processo de projeto e produção de móveis modernos no Brasil. [Santos, 1995: 95] Dentre os objetivos iniciais do Estúdio Arte Palma nasce uma produção variada de produtos de desenho industrial: objetos de uso cotidiano, desenho de jóias etc. Foi montado nos mesmos moldes do *Studio D'Arte Palma de*

¹⁷ Giancarlo Palanti: [1906-1977] Formou-se em 1929 na Escola Politécnica daquela cidade. Pertencente à segunda geração de arquitetos racionalistas do país, sua obra italiana abrangeu desde o desenho industrial a projetos urbanísticos, incluindo edifícios para habitação popular e participações nas Trienais de Milão. Inseriu-se no contexto milanês do período entre guerras, rico em conflitos e marcado por diferentes posições frente ao fascismo. Atuou como redator das revistas *Domus* [1932-1933] e *Casabella* [1933] e como diretor, junto a Franco Albini, da revista *Casabella Costruzioni* [1946]. Foi professor do Politécnico de Milão entre 1935 e 1946. Por motivos ainda pouco elucidados, em um momento de desilusão e mudança de rumos, Palanti emigra para o Brasil em 1946, onde se naturaliza, fixando-se em São Paulo.

Roma, com fundamento no desenho industrial. Uma tentativa de integração de diversas artes abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção, uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Havia um trabalho intenso sobre materiais duráveis que resistiriam às condições climáticas nacionais, como também uma forte pesquisa sobre as madeiras nacionais. Os móveis produzidos no Estúdio Palma eram feitos de madeira compensada, porém não curvados como as cadeiras de Alvar Aalto¹⁸. O mobiliário era produzido em folhas laminadas na vertical e em outras tentativas com utilização de materiais brasileiros. Os estofados eram manufaturados em chitas¹⁹ e couro, ao invés de fazendas muito luxuosas e usadas na época, feitas à mão. [fig. 5, fig.6, fig.7 e fig.8]

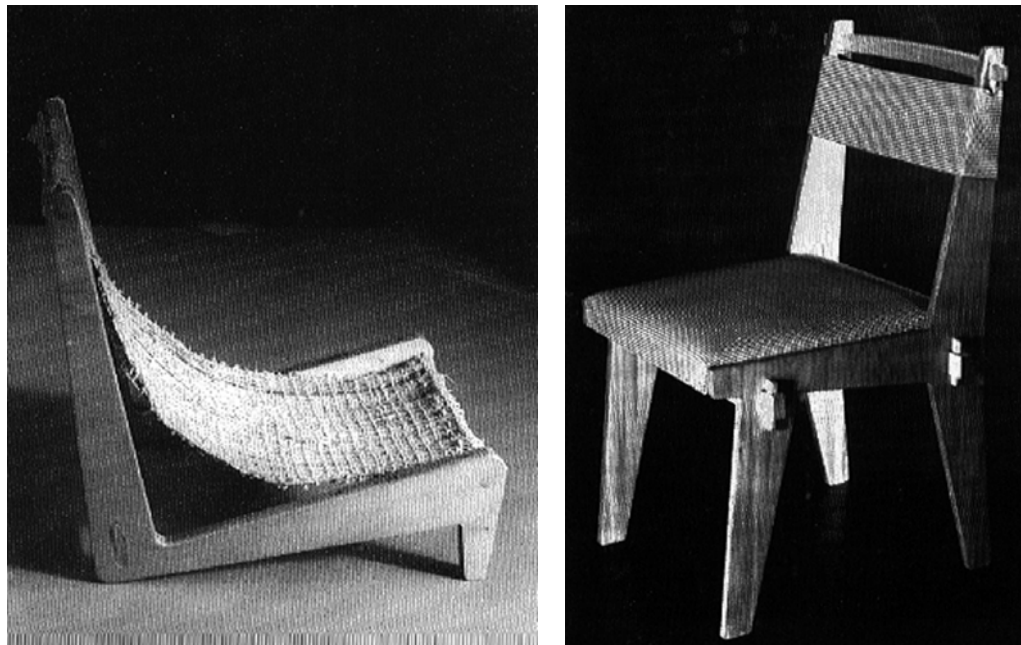


Fig. 5. e Fig. 6. Cadeiras produzidas pelo Estúdio Palma.

Nas cadeiras projetadas pelo Estúdio Palma, a criação parte da simplicidade estrutural unindo-se aos desenhos dos veios e das tintas das madeiras brasileiras, assim como seu alto grau de resistência e de capacidade. Há bases fortes modernas no desenvolvimento destas cadeiras que preza a

¹⁸ Alvar Aalto: [1898 a 1976] Arquiteto Finlandês que notabilizou como designer de mobiliários feitos de madeira laminada curvada a moldes complexos.

¹⁹ Chita: Tecido de algodão de pouco valor, estampado em cores.

simplicidade e a verdade estrutural, livre dos adornos e do desenho gratuito, arbitrário.

“Na base do desenho industrial contemporâneo, há a procura de uma forma denunciando sua lógica natural, sua coerência dentro das leis estabelecidas na natureza e, portanto humanas. São as leis das quais o homem não pode escapar sem cair naquilo que se chama ‘arbitrário’, isto é, fácil, gratuito, inútil.” [Ferraz, 1951: 62]

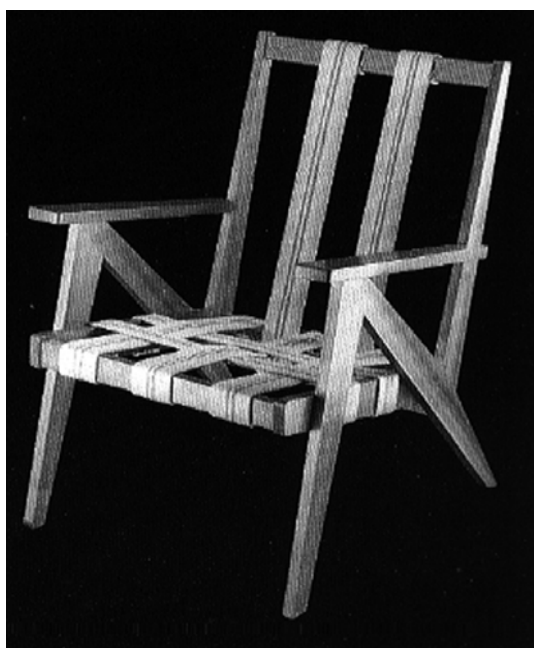


Fig. 7 e Fig. 8. Cadeiras produzidas pelo Estúdio Palma.

Por considerar os materiais e matérias primas em seus projetos Lina busca o respeito às características intrínsecas de cada um. Assim obtêm um desenho mais limpo ou econômico, sem adendos desnecessários para resolver bem suas propostas.

Outro projeto de sucesso é a *Bardi's Bowl*, projetada em 1951. [fig.9]

Possui linhas igualmente puras e geométricas e estruturalmente simples, com fortes bases modernas. Posteriormente é publicada na capa de numa revista americana e acaba sendo premiada.



Fig. 9. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma: *Bardi's Bowl*.

“O móvel também tem a sua moralidade e a razão de ser na sua própria época. A cópia dos estilos passados, os babados, as franjas, são índices de mentalidades incoerentes, fora da moralidade da vida.” [Ferraz, 1951: 76]

O Estúdio Arte Palma funcionou durante dois anos e fechou neste curto espaço de tempo por dificuldades financeiras encontradas: dificuldade de concorrer com outros produtores que desenvolviam réplicas dos originais do Estúdio Palma e jogavam no mercado a baixos custos. O país não contava com nenhuma proteção de direitos autorais. “[...] era um assalto brutal, o pessoal copiava nossos desenhos e jogava no mercado, não havia proteção alguma [...]”; declarações de Pietro Maria Bardi sobre o insucesso da Fábrica Pau Brasil. [Santos, 1995:98]



Fig. 10. Croqui da *Bardi's Bowl*.

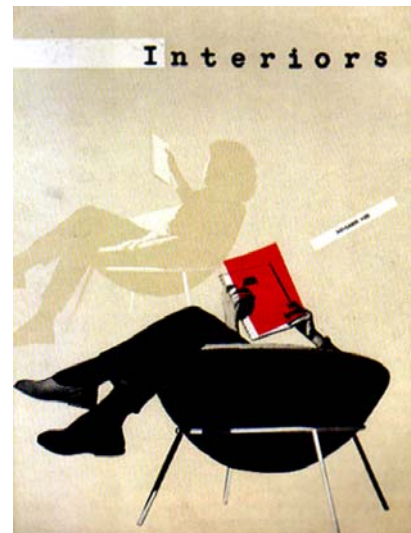


Fig. 11. Revista norte-americana *Interiors*. Capa premiada. *Bardi's Bowl*.

Além da tentativa de produzir desenho industrial no país com a criação do Estúdio Palma, Lina Bo Bardi também se insere como incentivadora da disseminação do *industrial design* através de conceitos adquiridos em sua experiência na Itália, tema que praticamente inexistia em debate no cenário brasileiro. [Risério, 1995:94] A colaboração de Lina no contexto do desenvolvimento do desenho industrial brasileiro se estende também às atividades didáticas, onde em parceria com Pietro Maria Bardi criaram no país o primeiro curso de desenho industrial, localizado no Instituto de Arte Contemporânea, IAC do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, inaugurado em março de 1951, fechado em 1953. Segundo o folheto de divulgação do IAC, provavelmente redigido por Lina Bo Bardi, que coordenava a escola, o curso visava "[...] formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada."²⁰ Mais tarde, em 1955, Lina é contratada para trabalhar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como professora na cadeira de

²⁰ FOLHETO de divulgação do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, 1950.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=institui_coes_texto&cd_verbete=6182

Composição Decorativa, que ela transformou, na prática, em cadeira de Desenho Industrial, lá trabalhando durante três anos. Em 1963, participou da criação da Escola Superior de Desenho Industrial- ESDI, que surge na cidade do Rio de Janeiro, mesmo sendo São Paulo a capital industrial do país. [Risério, 1995:95]. Tal escola foi a pioneira no contexto brasileiro, se tratando de ensino superior.

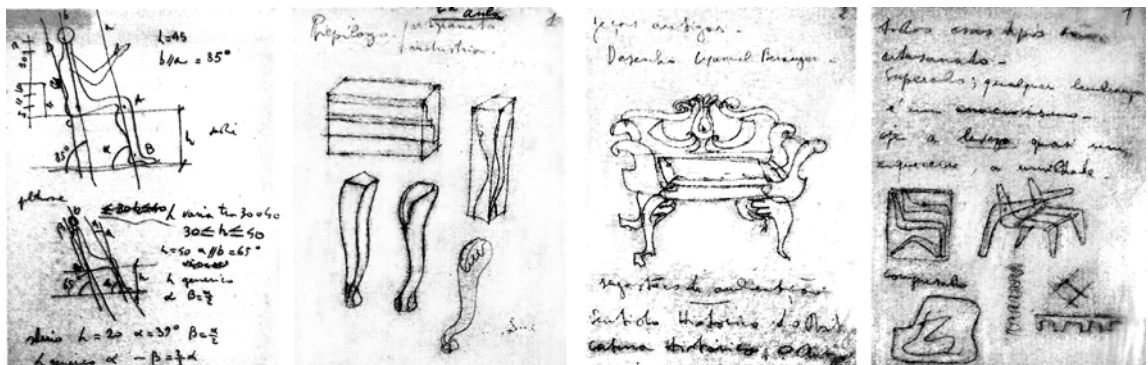


Fig. 12. Anotações para aulas na Faculdade.

Atividades Editoriais de Lina: Revista Habitat

Além desta inserção no meio do desenho industrial e nas atividades museológicas, Lina se envolve também em atividades editoriais. Em 1950, Lina Bo Bardi, através do Museu da Rua Sete de Abril, lança a revista Habitat, sob sua direção e se torna um importante veículo de divulgação de uma estética do Brasil da Modernidade. A revista Habitat não só abordou questões referentes ao *design* como também às artes em geral: artes plásticas, dança, teatro e arquitetura.

“Habitat significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social.” [Ferraz, 1993:64]

Na década de 1950, a revista desenvolve artigos críticos numa atuação em dois setores sobre o campo das manifestações artísticas: o anseio da modernidade no país e o campo da cultura da arte popular, a intenção de Lina é aproximação dessas duas esferas, realidades existentes no país. Após quatro anos de decorrência da revista Habitat, Lina pede afastamento justificando-o como decorrência das novas atividades ao lado de Pietro, comprometido com o MASP, entre elas, a realização de uma viagem com o intuito de apresentação e reconhecimento da autenticidade da pinacoteca do Museu na Europa e nos EUA. [Pereira, 2001:27]

No período de publicações da Revista Habitat que se inicia em outubro de 1950 estendendo-se até março de 1954, Lina assumiu um tom polêmico e provocativo e que apresenta a geografia brasileira desde a atmosfera da **modernidade** no Brasil decorrente do processo de industrialização e metropolização, sobretudo do eixo São Paulo e Rio de Janeiro em oposição à preservação de determinadas estruturas arcaicas na região Norte e Nordeste do país e em algumas no interior dos estados do Sudeste, onde se preserva a figura do caipira, por exemplo. A modernidade representada pela produção arquitetônica no Rio de Janeiro e em São Paulo, a Bienal de Artes Plásticas no Ibirapuera, o início do cinema no Brasil com Alberto Cavalcanti na direção do Vera Cruz²¹, a presença de intelectuais e artistas estrangeiros no país; Koellreutter²² na música, Yanka Rudzka²³ na dança e a criação de idéias para novos museus ilustradas por reportagens sobre atividades do MASP na Rua

²¹ Vera Cruz: Empreendimento grandioso, a Companhia Vera Cruz surge em São Paulo, em 1949. Renegando a chanchada, contrata técnicos estrangeiros e ambiciona produções mais aprimoradas, como: Floradas na serra, do italiano Luciano Salce, Tico-tico no fubá, de Adolfo Celli, e O canto do mar, de Alberto Cavalcanti, que volta da Europa para dirigir a Vera Cruz. O Cangaceiro [1953], de Lima Barreto, faz sucesso internacional, iniciando o ciclo de filmes sobre cangaço. Amácio Mazzaropi é um dos grandes salários da companhia, vivendo o personagem caipira mais bem-sucedido do cinema nacional. A ausência de um esquema viável de distribuição é apontada como a principal causa do fracasso da Vera Cruz.

²² Hans-Joachim Koellreutter: [1915 - 2005] Compositor, professor e musicólogo alemão. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no País.

²³ Em 1957 foi criada a primeira Escola de Dança pela bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka na Universidade Federal da Bahia.

Sete de Abril. Por outro lado as manifestações populares ganham status por serem publicadas na Revista Habitat ao lado dos assuntos eruditos sobre arte e cultura. Estas são apresentadas ao público erudito como fontes de renovação e inspiração criadora. A pesquisa desenvolvida por Lina sobre a produção popular do País, apresentada em reportagens sobre arquitetura **vernacular**²⁴ e uma série de artigos na revista Habitat pode ser considerados a antecipação de alguns temas que culminaram na presença de Lina em Salvador e sua pesquisa sobre o artesanato, e pré-artesanato popular. [Pereira, 2001:30] Nos artigos da Revista Habitat a arquiteta chama atenção para as experiências populares e sua associação a um valor ético e estético. O artigo publicado, **Arquitetura sem arquitetos** onde é colocado que arquitetura não é só feita a partir do conhecimento erudito da arquitetura, a que se aprende em universidades, mas de um conhecimento herdado pelo homem popular das gerações que o procederam impregnado de um saber construtivo a partir da lida com os materiais, ou seja, da observação da arquitetura vernacular. Dessa maneira, inicia-se uma pesquisa sobre a arquitetura da população ribeirinha da Amazônia. [Pereira, 2001:34]

Desde o início de sua permanência no Brasil, Lina desenvolve atividades similares ao que praticava na Itália, como no meio editorial e na produção do *industrial design*. Observa-se também que Lina é bem relacionada diante a sociedade, esposa de Pietro Maria Bardi, diretor do museu de arte mais importante do país e próxima a personalidades da sociedade brasileira, como Assis Chateaubriand, que almejava colocar o Brasil, mais precisamente a cidade de São Paulo, no contexto de importância mundial no meio das Artes Plásticas. Posteriormente, esta sua posição privilegiada no contexto sócio cultural do país lhe oferecerá uma oportunidade nunca antes disponível: o projeto e a execução de obras arquitetônicas de médio e grande porte: a residência destinada a sua própria moradia, a Casa de Vidro de 1951; o Museu de Arte de São Paulo de 1957, e o Museu para a cidade litorânea de São Vicente de 1951, este último não executado. As descrições dos projetos de Lina serão inseridas no contexto da

²⁴ Vernacular: próprio de um país, nação, região.

descrição de sua trajetória com o intuito de referenciar qual foi o momento histórico de sua realização.

Projetos Arquitetônicos

Os projetos realizados inicialmente no Brasil podem-se considerar afiliados aos conceitos da arquitetura moderna européia e se aproximam a Mies Van der Rohe principalmente. A Casa de Vidro [fig.14], por exemplo, se aproxima à leveza da *Casa Farnsworth* [1946-1951] de Mies Van der Rohe [fig.13], pela estrutura clara e a pureza geométrica como também os projetos do MASP na Avenida Paulista e do Museu para a cidade de São Vicente; possuem uma identidade aproximada com a obra de Mies e Le Corbusier pela leveza e a pureza geométrica. [Oliveira, 2006:14].

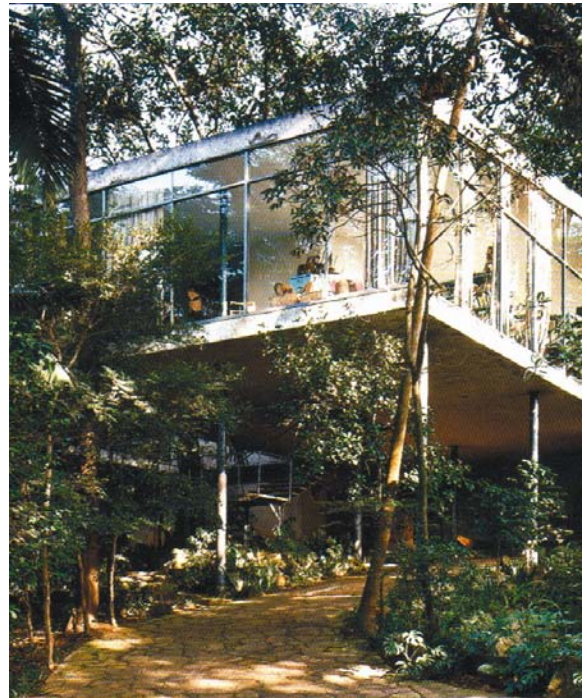


Fig. 13. *Casa Farnsworth*. Mies Van der Rohe.

Fig. 14. Casa de Vidro

Os conceitos modernistas estão presentes através das questões funcionais associados às questões estéticas. Lina anota em seu manuscrito sobre arte e técnica: “Foi sob o útil que se renovou o Belo [...]” um belo unido ao útil, ao modesto, ao anti-retórico, ao cotidiano, como essencialmente se vê na

arquitetura moderna “anti-monumental”. A função não ultrapassa a técnica ou a estética sendo o papel da arquitetura procurar um equilíbrio entre o útil e o belo, objetivo duplo na construção. [Ferraz, 1993:100]



Fig. 15. Museu a Beira do Oceano.

A Casa de Vidro [1951]

Inicia-se em 1951 o projeto da Casa de Vidro, localizada no bairro do Morumbi e destinada a sua própria moradia. Na Casa de Vidro este equilíbrio vai além das questões modernistas: o belo e o útil, o trabalho e o jogo, o passado e o presente, a natureza desenhada e a natureza selvagem. [Oliveira, 2006:42] A solução da residência é composta por dois blocos: o primeiro transparente cristalino e flutuante sobre os pilotis que caracteriza uma arquitetura moderna; o segundo opaco, pesado e feito de materiais que remetem às construções vernaculares. O primeiro abriga a ala social da casa, sala de estar, biblioteca e sala de jantar e é dividido com uma parede opaca branca que separa a área íntima da casa. O volume da cozinha une os dois blocos e no segundo bloco se dá a área dos empregados e de serviços. Os dois blocos são destacados um do

outro por um pátio não acessível desde o interior da casa, o qual Lina denominou de pátio das rosas, e tem um importante papel: cria a transição entre os dois blocos. [ver planta e corte, fig.16 e fig.17]



Fig. 16. Corte transversal da Casa de Vidro.

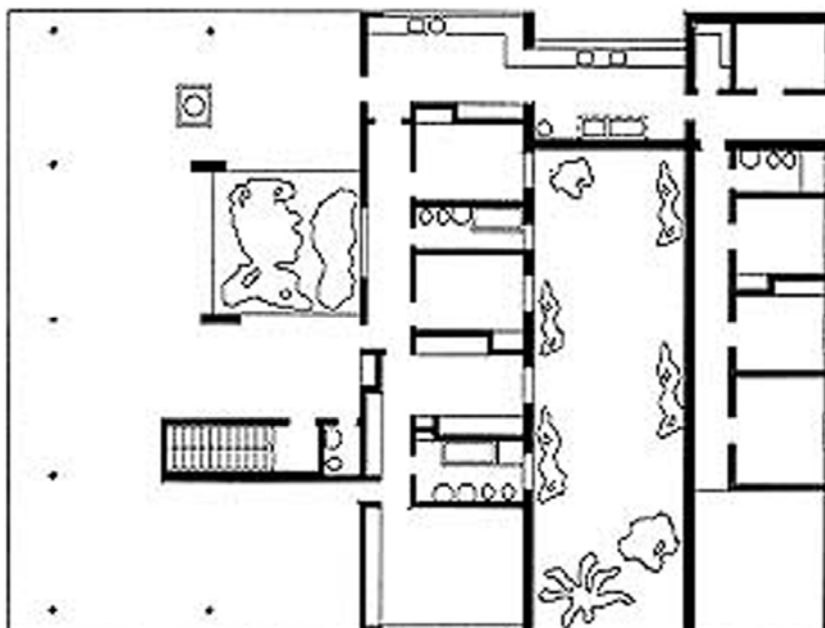


Fig. 17. Planta da Casa de Vidro.

O bloco social da casa configura-se como um volume leve, cristalino, etéreo. Apóia-se em pilares metálicos e se define pelos dois planos horizontais das lajes de piso e cobertura que marcam a fachada principal. Todas as paredes são de vidro onde se distribui o salão principal, biblioteca e um vazio ajardinado. Tal volume é sustentado por delgados pilares [fig.18 e fig.19], em

aço extrudado de diâmetro estreito e pintados no tom cinza claro azulado que, com o passar dos anos, mesclam-se à vegetação abundante.



Fig. 18 e Fig 19. Casa de Vidro: pilotis.



Fig. 20. Casa de Vidro: interior.

Para a proteção das fachadas propõe algo curioso neste universo modernista: as cortinas. Lina elogia os projetos de residências com fachadas

transparentes de Vilanova Artigas²⁵ e, para a Casa de Vidro e prevê pesadas cortinas fechando toda a casa. [fig.20] A idéia de utilizar cortinas é concebida desde o início, aparecendo nos croquis de concepção do projeto. Lina recusa-se a utilizar uma solução modernista de isolamento térmico, famosa na época, o *brise-soleil* e envolve a sala envidraçada por cortinas plásticas. [Oliveira, 2006: 41]

Outra análise sobre o projeto da Casa de Vidro é a aproximação das soluções de projeto residencial, a *Ville Savoye*, de Le Corbusier, onde os acessos do visitante são semelhantes: solução de chegada do visitante à Casa de Vidro [fig.22] é parecida com a solução de Le Corbusier, acesso tem a opção de ser feito de carro. Na *Ville Savoye* [fig.21] o acesso via carro define a importância e até a modulação dos pilotis. Le Corbusier utiliza quatro módulos num sentido e, perpendicularmente, acrescenta módulos menores a cada extremidade da fachada. [Oliveira, 2003:48]



Fig. 21. *Ville Savoye*, de Le Corbusier.

Fig. 22. Casa de Vidro em 1951.

A modulação da Casa de Vidro é próxima à vista acima, com a diferença de que nesta vemos a preferência em quebrar o rigor da modulação,

²⁵ João Batista Vilanova Artigas [1915 – 1985] foi um arquiteto brasileiro cuja obra está ligada ao movimento arquitetônico conhecido como Escola Paulista. Embora tenha nascido em Curitiba, Artigas é considerado o principal nome da história da arquitetura de São Paulo, devido ao conjunto de sua obra realizado neste Estado.

recuando em alguns centímetros os dois pilares das extremidades para obter a continuidade dos caixilhos nas três fachadas do salão. [fig.23]

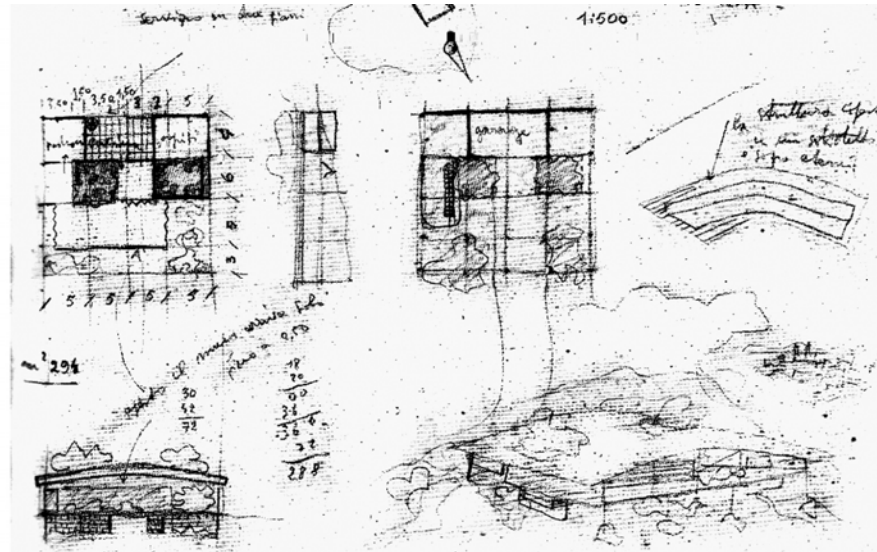


Fig. 23. Croquis da Casa de Vidro.

O acesso à Casa de Vidro é feito de carro pelo jardim coberto e sob o volume da casa. O visitante entra por uma escada desenhada visando não criar nenhuma barreira visual ao entorno e à natureza. A escada é dividida em dois lances: um patamar intermediário que, propositadamente, Lina direciona a visão do visitante à paisagem frontal do terreno antes de terminar a subida. [fig.24] Este patamar corresponde à parada e mirante da paisagem e esta pequena pausa anuncia como será a casa. Há outras fotos da época que traduzem a importância dada a esta característica das visuais à paisagem que o projeto oferece.

Os dois vãos na laje principal do piso da sala chamam atenção desde a chegada realizada por baixo: um vão destinado à escada e o outro ao pátio quadrado que contém uma árvore. A presença da vegetação da chegada à primeira visão da sala mostra a intenção de trazer o exterior para o interior. O espaço entre a sala de estar e a de jantar é considerado por Lina um jardim suspenso, como o jardim suspenso da *Ville Savoye*.



Fig. 24. Escada de acesso a Casa de Vidro.



Fig. 25. Vista do interior da Casa de Vidro.

A correspondência entre as duas casas, a *Ville Savoye* e a Casa de Vidro também permanece com relação às suas condições de mirantes da natureza e, tanto uma como a outra, apresentam uma vista esplendorosa para a paisagem e a cidade. [Oliveira, 2006:49]



Fig. 26 e Fig 27. Pátio interno da Casa de Vidro.

Após a pausa no patamar e uma vez capturada a atmosfera do lugar, o acesso às salas permite uma continuidade das visuais em 180° de integração com a paisagem. Logo à frente, um pátio quadrado envidraçado direciona a visão à paisagem. O sentido desta arquitetura é desvendado pelo visitante com este percurso do olhar que culmina num ambiente vasto e sereno. Lina estabelece o papel do arquiteto, este tem o dever de criar uma atmosfera,

preocupação análoga a Le Corbusier que fala em fabricar estados de ânimo, lançando mão de todas as aptidões naturais à disposição para produzir o que ele chamou de comoção arquitetônica. [Oliveira, 2006:50] Neste sentido, Lina preocupa-se com o percurso do visitante desde a escada e a disposição dos ambientes.

Em 1953, uma visita realizada pelo arquiteto Gio Ponti à Casa de Vidro, faz com que ele publique posteriormente num artigo para a revista *Domus* suas análises sobre o projeto, numa definição bem sugestiva em uma de suas visitas:

“[...] a casa é espaço e não volume: ou volume transparente. É a casa imersa no ar, periscópica. Aqui já estão alguns de seus valores poéticos. O estar diurno é suspenso no vazio, é o olho da casa, tudo é luz, sol, ar, verde, espaço, atmosfera: é um balcão, um observatório. O estar noturno, ao contrário, é como deve ser, murado, secreto”. [Ponti²⁶, 1953 apud Oliveira, 2006:77]

Lina Bo Bardi afirma que a solução realizada em sua residência é como se fosse uma síntese de todo o pensamento que ela vinha desenvolvendo desde a Itália. A idéia de fusão com o entorno, como ela propõe posteriormente em outro projeto, uma residência em Salvador, a Casa Chame-Chame.

“Natureza e arquitetura são hoje elementos fundamentais para uma casa saudável [...] Fiquei impressionada com aquela paisagem. Era uma grande reserva da mata brasileira, cheia de bichos selvagens, jaguatiricas, tatus, veadinhos, preás. Voltei naquela área outras vezes para apreciar os bem-te-vis, anhambus, juritis, almas-de-gato, sabiás-preto, seriemas. E ouvir a noite os curiambós, corujas e outras aves”. [Ferraz, 1993:78]

Esta questão tratada por Lina se aproxima de um dos princípios fundamentais tratados por um grupo de arquitetos que, na Califórnia,

²⁶ PONTI, Gio. Revista *Domus*, nº279.

participam do programa *Case Study Houses*²⁷, onde a casa e o jardim são pensados em sintonia. Na *Casa de Vidro* surge a árvore que perfura o prisma, temática *wrightiana*²⁸ preferida de Lina, que não busca um distanciamento do entorno caótico, mas sim procura por uma ordem onde supostamente considerou o caos. Respeita o existente não buscando transformá-lo, mas sim escutá-lo. Lina questionava o isolamento humano dentro do seu *habitat*, principalmente sobre o seu relacionamento com a natureza. Mais tarde, desenvolve novos projetos residenciais em que Lina repensa os parâmetros *wrightianos* utilizados na Casa de Vidro, são os projetos realizados em 1958, como a Casa Chame-Chame em Salvador e a Casa Valéria Cirell no bairro do Morumbi em São Paulo. [Oliveira, 2006:70]

O MASP da Avenida Paulista [1957]

O Projeto MASP inicia-se em 1957, localizado na cidade de São Paulo, em um terreno privilegiado dentro do contexto urbano, no cruzamento de dois eixos importantes e superpostos: a Avenida Paulista e a Avenida Nove de Julho. O terreno foi doado pelos engenheiros, Joaquim Eugênio de Lima e a José Borges Figueiredo, sob a condição de não construir uma obra que obstruísse a vista panorâmica. O projeto segue pensado sobre a ótica de respeito à história, considerando-se existir no local um antigo belvedere [fig.28], com vista panorâmica para centro da cidade, pertencente ao parque Trianon, situado logo à frente.

²⁷ *Case Study Houses*: Membros participantes Eero Saarinen, Charles e Ray Eames, Richard Neutra, Pierre Koenig, entre outros. 'Case Study Houses' é o nome de um programa iniciado pela revista 'Arts & Architecture' em 1945, em Los Angeles e que deixou uma marca indelével, a ponto de ainda hoje, ser considerado uma das mais importantes contribuições americanas para a arquitetura do século XX.

²⁸ Referente aos conceitos desenvolvidos por Frank Lloyd Wright.

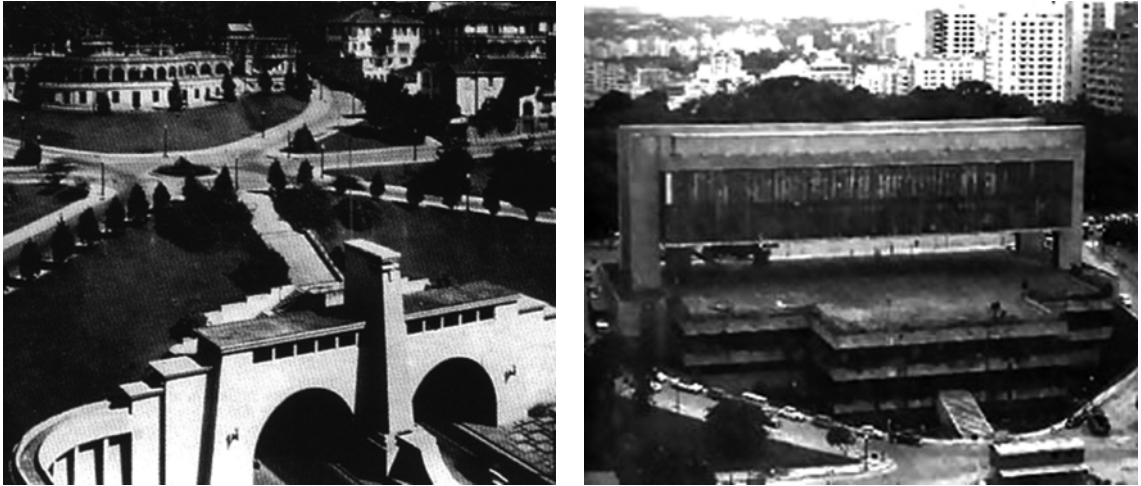


Fig. 28. Antigo belvedere. E entrada de túnel. Fig.29: Construção do MASP no local.

A solução do Museu de Arte de São Paulo se configura dividindo o programa em dois edifícios o primeiro se dá num edifício suspenso, que libera o vão livre e ao mesmo tempo emoldura este espaço e o restante é abrigado no subsolo. [fig.29] Esta configuração gera duas construções: uma transparente e cristalina no alto e outra semi-enterrada e de formas orgânicas e rodeadas de jardins e vegetação. O vazio resultante possui um diálogo direto com o parque e se torna uma grande praça pública sugerindo múltiplas possibilidades de uso. O espaço ficou conhecido pela cidade como o vão do MASP e é freqüentemente utilizado para espetáculos, concentrações políticas, concertos, feira de antiguidades, etc.

Van Eyck²⁹ comenta que o MASP é claramente dividido em dois volumes antônimos e ao mesmo tempo gêmeos. O edifício superior é tecnológico, racional, polido e seus materiais denotam esta característica: piso emborrachado industrial, parede envidraçada, concreto aparente; ele flutua no ar e é transparente. O outro edifício do subsolo é orgânico, texturizado, piso com pedra natural, ajardinado em suas laterais e possui formas irregulares. O intervalo, o vazio, estabelece uma relação contínua entre eles. [Oliveira, 2006:265]

²⁹ Aldo Van Eyck: [1918-1999] Arquiteto holandês, membro fundador do TEAM 10, reconhecido internacionalmente. Comentário relatado no livro Museu de Arte de São Paulo.



Fig. 30. MASP em fotografia dos anos de 1990.

O vão livre se torna o único respiro do eixo Avenida Paulista, hoje verticalizado. Na época de sua construção, a Avenida Paulista vivia os primórdios de sua verticalização e transformação de um novo pólo cultural, comercial e financeiro da cidade.

“[...] setenta metros de luz livre no sentido longitudinal por vinte e nove metros de profundidade, com cinco metros de balanço a cada lado das vigas longitudinais, distanciadas de dezenove metros. Tudo isso a oito metros de altura, repousa sobre quatro pilares extremos, ligados com duas traves em concreto protendido na cobertura, diz Lina ao descrever o MASP.” [Oliveira, 2006:263]

Pietro utilizava a expressão: “museu acima dos limites”; por suas importantes dimensões como sua inteira concepção. A arquitetura do *MASP* cria uma nova e forte releitura da grande praça panorâmica voltada para o centro da cidade e sua aparência vigorosa está distante de uma solução apenas formal, pois anseia por uma necessidade de respeito ao local e à história. O vão livre é uma resposta ao antigo belvedere que mantém vivo o sentido de praça. [Oliveira, 2006:263]

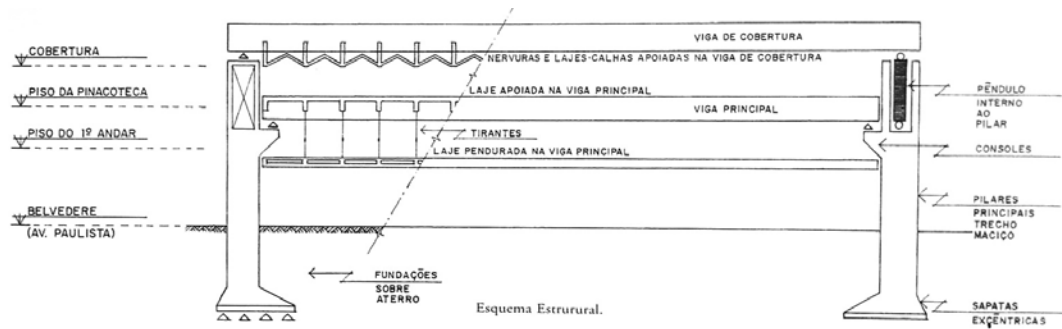


Fig. 31. Corte transversal do MASP.

A solução estrutural para o MASP é desenvolvida a partir da idéia de transmitir uma leveza para a caixa suspensa e conseguir que a primeira laje de piso se torne delgada sobre o vão livre. [fig.31] Esta laje é sustentada por tirantes fixados nas duas vigas centrais que se apóiam sobre os consoles dos quatro pilares. No interior do edifício e na fachada livre e envidraçada não há nenhum pilar que obstrua a área de exposições. A estrutura organiza claramente os espaços e seus respectivos usos: nas laterais o pé-direito é mais baixo, área destinada ao uso de escritórios, salas de reuniões, zonas administrativas, ambas com luz natural. O grande espaço central entre vigas destina-se ao salão de exposições pelo motivo de possuir um maior pé-direito. O segundo edifício no subsolo é distribuído em vários níveis com o aproveitamento do declive do terreno, solução encontrada pela arquiteta visando cumprir o extenso programa destinado ao Museu. No primeiro subsolo, o espaço é todo envidraçado e iluminado orientado em direção ao centro da cidade. Neste piso há um restaurante, uma biblioteca e no centro um grande hall. No segundo subsolo, os espaços são organizados em torno de um vazio central e o acesso é feito por duas escadas rampa pintadas de vermelho, que se cruzam em X. [fig.32] Este vazio é destinado a exposições e há ali também um grande auditório.

Lina desenvolve para a pinacoteca deste museu conceitos que rompem com os padrões clássicos de se expor uma obra de arte e propõe algo novo, voltado para o sentido social e para a massa desprovida de informação e intelectualmente despreparada.



Fig. 32. Escadas-rampa do subsolo do MASP.

Questionadora dos conceitos dos museus tradicionais que propunham um isolamento das obras de arte apresentadas emolduradas e intocáveis e expostas e organizadas dentro de uma categoria ou classificação no espaço de exposições. Sob o olhar de Lina, os espaços destinados a museus tradicionalmente se configuravam em edifícios aparentando a antigüidade, Clássicos ou Egípcios, e considerados como mausoléu intelectual. [Ferraz, 1993:44]

“Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um sentido de piedade? Nada disso. Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre o passado e o presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte. Estabelecer o contato entre a vida passada e a vida presente. Nesse sentido os museus novos, tendo compreendido sua função no mundo contemporâneo, encontram a coragem de

exercê-las, e estão mais adiante que os mais progressivos organismos educativos.” [Ferraz, 1993:43]

Considera válido o conceito tradicional de exposição, quando se dá nos países da velha cultura, os Museus instalados em edifícios antigos onde as coleções apresentam-se em seleções temáticas, proporcionam ao visitante o prazer da descoberta. Entretanto, nos países de formação mais recente, esta configuração acaba desvirtuando-se e se dá em uma mera classificação elementar e didática. [Ferraz, 1993:44]



Fig.33. Pinacoteca do MASP.

Para o espaço da pinacoteca desenha painéis transparentes com o objetivo de fixar as obras de arte e as dispõe, irregularmente, pelo espaço sem divisões ou categorias. As pinturas não são classificadas e não são apresentadas emolduradas ou pertencentes a nenhum plano: a obra de arte está no espaço aéreo. [fig.33] Todas as informações teóricas são colocadas atrás dos quadros tornando-os ainda mais autônomos. Não há linearidade ou qualquer ordem de colocação das telas. Deste modo, não se faz nenhuma distinção entre a obra antiga e a moderna. No MASP a arte dá literalmente as costas para a academia. [Oliveira, 2006: 282] Lina trata a obra de arte não como uma relíquia e sim como obra aberta e viva como se fosse um trabalho em constante construção.

Assim Lina cria o espaço de exposições do MASP com o objetivo de incentivar a compreensão da obra de arte, cuja disposição destas não siga necessariamente uma ordem cronológica, mas sejam posicionadas de tal maneira que provoquem um choque e desperte reações de curiosidade e investigação. A tentativa é de não tornar as classificações um *dogma* para o visitante desinformado. Lina abandona o critério de requintes e contornos, “[...] as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo [...]” [Ferraz, 1993:46] e propõe soluções inovadoras no ambiente de exposições. A preocupação conceitual para o Museu é tirar a aura das obras de arte, seu aspecto inatingível e apresentá-las como um trabalho altamente qualificado para que ali as pessoas pudessem apreciá-las. O MASP é destinado ao povo inspirando-se na imagem da festa popular, concebido como uma grande feira em que objetos multicoloridos convivem simultaneamente sem qualquer hierarquia.

Verifica-se que a interatividade é intencionada nesta forma de apresentação da obra de arte: elimina os ruídos e os pré-conceitos estabelecidos pela teoria clássica, erudita, e inacessível aos visitantes no país do novo mundo. O olhar do observador transforma a obra de arte e lhe fornece novos significados e a obra é encarada como algo vivo e permanente na história e não algo congelado em seu tempo e inacessível. O Museu realiza uma missão educativa e o MASP rompe com a noção clássica de museus, um percurso contínuo, linear e unidirecional, como o *Mundaneum* de Le Corbusier ou o *Guggenheim* de F. L. Wright: espirais que traduzem essa noção dominante de tempo progressivo e continuamente amplificado, onde o edifício e o visitante avançam no curso do tempo.

Na pinacoteca do MASP, as obras de arte pertencem ao ar e este também cria volume.

“Bolsa de ar na qual encontramos seus objetos pessoais, ao mesmo tempo casa-valise, casa móvel, nécessaire onde guardam os objetos de uso, ‘objetos de arte’, exatamente igual aos da pinacoteca do MASP.” [Oliveira, 2006: 285]

O conceito desenvolvido por Lina sobre a forma de expor as obras de arte no MASP tem uma forte identidade com o trabalho plástico de Lygia Clark³⁰ e Hélio Oiticica³¹, que pertenciam à vanguarda neoconcreta. A partir da década de 60, Lygia propõe novas relações de interatividade entre o telespectador e obra de arte, estimulando o toque, a participação, criando uma obra essencialmente ativa. Em 1967, Oiticica desenvolve o conceito de nova objetividade, o objeto seria completado pelo participante em sua vivência da obra. Cada artista oferecia modos diversos para o espectador participar da obra de arte. [Oliveira, 2006:274]

O resultado do aspecto formal da arquitetura do MASP remete aos grandes edifícios projetados para grandes cidades, dirigidas a um grande número de pessoas, como os grandes mercados cobertos e os pavilhões para as exposições industriais construídos no século XIX. [Oliveira, 2006:275] Tal solução formal derivada de um prisma puro surge a partir dos estudos anteriormente apresentados no projeto para Museu de Arte para a cidade de São Vicente, desenvolvido anteriormente e não construído, bem como a idéia de sustentação do volume através de pórticos.

Reflexões

Verificam-se pelas características apresentadas nestes projetos, os primeiros desenvolvidos por Lina Bo Bardi no Brasil, apresentam conceitos da arquitetura moderna europeia se aproximando de obras modernistas de grande expressão no contexto mundial. Nesta primeira fase, a experiência de Lina teve como marco inicial de sua trajetória no Brasil o desenvolvimento do conceito Projeto de Museu Moderno [Azevedo, 1995:9], constatado pelas realizações no Museu da Rua Sete de Abril e posterior desenvolvimento do projeto do *MASP* da Avenida Paulista. O desenvolvimento da questão museológica no contexto nacional a impulsiona a pesquisar os referenciais da cultura brasileira revelada

³⁰ Lygia Clark: [1920-198]: foi uma pintora e escultora brasileira que se auto-intitulava não-artista.

³¹ Hélio Oiticica: [1937-1980] foi um pintor, escultor, artista plástico e performático brasileiro. É considerado um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua obra experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente.

pela estética dos objetos e apresentadas por Lina na exposição Saber Ver o Brasil³². Concluindo, o decorrer de sua trajetória de Lina no Brasil é marcado por realizações de arquiteturas de caráter público de soluções bem sucedidas e pela manifestação sistemática de opinião através de revistas, jornais ou manifestos de exposições. [Azevedo, 1995:9]

³² **Saber Ver o Brasil**: são conhecidas exposições que a arquiteta Lina Bo Bardi montou ao longo dos anos. Especialmente ao ciclo de exposições que se iniciou com a Exposição Bahia de 1959 e terminou em 1988, com a exposição África Negra. [Azevedo, 1995:16]

2º CAPÍTULO

Lina e o Brasil Arcaico: sua experiência no Nordeste e a Invenção da Memória Brasileira

Considerações sobre o conjunto da Obra de Lina Bo Bardi no Brasil

No contexto da chegada de Lina Bo Bardi ao Brasil, visto anteriormente, constatou-se a vinda de vários intelectuais estrangeiros de todas as áreas, além dos arquitetos. Estes defendiam a idéia de uma interlocução entre os países, em seus contextos nacionais e opõem-se ao princípio de uma bipolarização entre uma produção central e outra periférica: a imposição de uma estética vinda de cima para baixo. Lina desempenha um papel importante dentro desta questão: colabora para o desenvolvimento de uma nova arquitetura que desabrochava no país, genuinamente nacional. [Pereira, 2001:22]

“A postura de Lina Bo frente a nova realidade, não será a de oferecer ao Brasil mais um processo civilizatório, mas ao contrário, irá se caracterizar pela procura de elementos que sejam capazes de comprovar a existência de um princípio legitimador de uma civilização que possa se firmar e se fazer distinta frente a situações culturais externas e, como já foi referido, [...] entrando no grande convívio internacional.” [Ferraz, 1993:184]

A experiência da arquiteta no Brasil pode ser analisada em três fases distintas, que foram consideradas pelo contexto cultural e político do país e as respostas desenvolvidas pela arquiteta: A primeira fase, definida pelo Projeto Brasil Moderno [1947-1957], apresentada no capítulo anterior, caracterizada pela experiência com a **modernidade** em ebulição no contexto do país e sendo praticamente assimilada por Lina. As duas demais fases, Memória do Brasil Arcaico [1958-1964] e Invenção da Memória Brasileira [1976-1992], são consideradas como respostas originais à tendência regressiva do meio cultural no país agravado pelo regime militar e decadência do capitalismo mundial. [Azevedo, 1995:2]

A fase Memória do Brasil Arcaico, que se estende de 1958 a 1964 e corresponde à primeira passagem de Lina à Bahia, convidada para lecionar Teoria na Universidade Federal de Salvador e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, MAMB, provisoriamente no Teatro Castro Alves. [Ferraz, 1993:161]. Nesta mesma fase Lina Bo Bardi desenvolve o seu primeiro projeto de restauro no Brasil, o antigo Solar do Unhão em 1959 e o transforma no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão. Lá produz a sua pesquisa sobre o artesanato popular e promove exposições entre as cidades de São Paulo e Salvador. [Azevedo, 1995:53]

A terceira e última fase que é Invenção da Memória Brasileira e pode ser entendida como uma consequência do contato com a realidade nordestina brasileira, identificada pela iconografia da arquitetura e objetos. Nesta fase escreve livros, o primeiro deles é intitulado Cinco Anos entre Brancos e o

segundo é o texto *Tempos de Grossura: o Design do Impasse*, publicados em 1994. [Azevedo, 1995:60]

Este inventariado da cultura popular brasileira pretendido por Lina se inicia desde a primeira fase, com as reportagens sobre a cultura popular na revista *Habitat* e avança ao longo de toda a sua atividade profissional brasileira, com a sua primeira passagem a Salvador até o período das exposições organizadas no SESC Pompéia, a última em 1985. [Pereira, 2001:22]

A experiência de Lina em Salvador e o contado com o Brasil Arcaico [1958-1964]

Em 1958, Lina Bo Bardi descobre o nordeste brasileiro e entra em contato com a Memória do Brasil Arcaico, se estende até 1964. Desde sua chegada ao Brasil, Lina é impulsionada pelo anseio às vanguardas e sai à procura de um significado de identidade nacional, revelado de forma genuína quando chega ao Nordeste e é apresentada à cultura popular nordestina. [Azevedo, 1995:2]

Nesta época, estava ainda residente na cidade de São Paulo e decide viver em Salvador que, segundo ela, era considerado pólo cultural emergente. Observa-se uma conduta profissional coerente que é perseguir lugares que se tornem novos pólos culturais, como aconteceu anteriormente a Lina quando se desloca de Roma a Milão. Esta visão da Bahia como pólo cultural é sustentada por Lina e apresenta duas características que lhe chamam a atenção: a primeira é a existência de uma cultura popular viva, organizada, densa e inventiva e a segunda é a existência de uma instituição universitária distante de uma melancolia e realmente disposta à aventura criadora. Lina reconhecia nestas duas características uma combinação explosiva. [Risério, 1995:135]

Esta percepção de Lina Bo Bardi e sua atuação incessante nas atividades culturais promovidas na Bahia durante este período culminam em expressões artísticas de alto nível no contexto brasileiro como o Cinema Novo¹ e

¹ Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, e que teve reputação internacional.

o Tropicalismo². Caetano Veloso e Glauber Rocha pertencem àquela juventude que mergulha fundo no universo da cultura popular e assimila criativamente os lances da modernidade estético-cultural. O contexto cultural desenvolvido na cidade de Salvador nesta época afetou em profundidade a estrutura da sensibilidade brasileira. Neste contexto havia também uma figura importante, Edgar Santos³, reitor da Universidade Federal da Bahia. Edgar viabiliza realizações disponibilizando verbas destinadas a projetos culturais variados. Em síntese, a Bahia conta com uma base institucional, outra antropológica e uma população ávida de invenção. [Risério, 1995:135]

Na década de 1950, em Salvador, vive-se um turbilhão de acontecimentos culturais de característica antropológica vivenciados pela sociedade baiana, dentro de um momento histórico de oposição ao imperialismo americano, o sonho socialista, o existencialismo francês e o ideário vanguardista. Esta onda promove um caldeirão de signos e, conseqüentemente, a formação da juventude local da época. Edgar Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia incentiva experimentações didáticas, convida intelectuais e disponibiliza verbas para viabilizar tais atividades que agitam não só a universidade como toda a cidade de Salvador. [Risério,

² A Tropicália, Tropicalismo ou Movimento Tropicalista: foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira [como o pop-rock e a concretismo]; mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha também objetivos sociais e políticos, mas principalmente comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música [cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé]; manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas [destaque para a figura de Hélio Oiticica], o cinema [o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema novo de Glauber Rocha] e o teatro brasileiro [sobretudo nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa].

³ Edgar Rego Santos: [1894 - 1962] Formou-se na Faculdade de Medicina da Bahia, em 1917, onde mais tarde obteve a cátedra de patologia e cirurgia. Fez cursos de aperfeiçoamento na França e na Alemanha e, ao retornar ao Brasil, assumiu a direção do Hospital do Pronto-Socorro de Salvador, função que exerceu até 1937, acumulando com a direção da Faculdade de Medicina da Bahia a partir de 1936. Nesta Faculdade ocupa o cargo de Diretor e, quando da unificação das Faculdades baianas na Universidade Federal da Bahia, é escolhido Reitor. Em 1961 foi destituído do cargo que desempenhara como nenhum outro. Em reparação, foi nomeado Presidente do Conselho Federal de Educação. Dois anos antes, em 9 de março de 1959, tornara-se Imortal da Academia Baiana de Letras.

1995:24]. Assoma-se à universidade os Seminários Livres de Música⁴ dirigidos por Koellreutter; uma Escola de Teatro dirigida por Martim Gonçalves que estuda e desenvolve o método *Stanislavski*⁵ com seus alunos; a Escola de Dança dirigida por Yanka Rudska e o CEAO, Centro de Estudos Afro Originais, criado por Agostinho da Silva. [Risério, 1995:12]. Lina Bo Bardi também é convidada pelo reitor Edgar a lecionar teoria no curso de arquitetura e trata este trabalho sustentando uma diversificação de atividades, com uma base conceitual sólida estruturada por uma visão antropológica e uma preocupação social. [Risério, 1995:25].

Neste período, em Salvador, Lina é participante e responsável por dinâmicos acontecimentos culturais e desenvolve múltiplas atividades, intercaladas por oportunidades de realizações no meio das artes e da arquitetura entre as cidades de Salvador e São Paulo. Em 1958 inicia a atividade como educadora na Universidade Federal da Bahia e neste mesmo ano torna-se cronista no Diário de Notícias de Salvador. [Ferraz, 1993:130] Em 1959, assume a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, MAMB, instalado provisoriamente no Teatro Castro Alves e que mais tarde, em 1963, é transferido para o antigo Solar do Unhão, construção colonial previamente restaurada por Lina e transformada em um Museu de Arte Popular de grande destaque nacional no âmbito de trabalho com arquitetura de restauro. [Ferraz, 1993:161] Atua em projetos arquitetônicos públicos como este e projetos particulares, como a construção de residência no bairro do Chame-Chame em Salvador. Nestes anos de trabalho intenso em Salvador desenvolve também atividades como arquitetura cênica destinadas ao teatro e ao cinema, tais como

⁴ Nos Seminário Livre de Música: Koellreutter trouxe para uma cidade extraordinariamente musical um repertório erudito que foi trabalhado num exercício sincrônico aos ritmos populares dentro do contexto vanguardista, tais como o samba de roda, extrações negro africanas e às claras e refinadas canções praieiras de Dorival Caymmi. Koellreutter também era comunista e se preocupava excessivamente para o desenvolvimento de uma linguagem musical, de uma visão utópica, sonhava com uma sociedade livre e sem classes sociais. Koellreutter e Lina Bo Bardi eram considerados os intelectuais centrais do movimento da vanguarda baiana. [Risério, 1995:95]

⁵ Sistema Stanislavski: no Brasil conhecido por Método de Stanislavski, consiste numa inovação introduzida na arte dramática pelo teatrólogo e ator russo, Constantin Stanislavski, no final do século XIX e começo do XX.

da peça Ópera de Três Tostões de Bertold Brecht de 1960, a peça Calígula de Albert Camus de 1961, ambas sob a direção de Martim Gonçalves e em 1963, quando acompanha a filmagem de Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha. Realiza exposições entre São Paulo e Salvador: Exposição Bahia no Ibirapuera - V Bienal de São Paulo com Martim Gonçalves em 1959 e a Exposição Civilização Nordeste no Solar do Unhão, Salvador BA em 1963. [Ferraz, 1993:161] Enfim, Lina segue em uma série de atividades multidisciplinares, característica marcante de sua trajetória profissional e interage com intelectuais de grande expressão no cenário brasileiro, mais especificamente de Salvador, numa troca de experiências e realizações que frutificam suas experiências exportadas da Itália.

Em 1958, Lina assume a coluna Crônica de Arte, de História, de Costume e de Cultura da Vida, no jornal Diário de Notícias de Salvador, e não foi esta a primeira vez que se ocupou de um periódico de sua responsabilidade com assuntos ligados à crítica de costumes ou hábitos de uma sociedade, desde sua atuação em Milão nas revistas citadas anteriormente. Em seus artigos assume um tom provocativo, como exemplo o artigo em que questiona os valores das artes plásticas comparando duas esculturas de épocas e culturas distintas: a Exú-molas-de-jipe do artista plástico sotoporitano Mário Cravo com uma reprodução em gesso da *Vênus de Milo* e apresentando a questão: “qual das duas você escolheria?” Sobre a escultura de Cravo, Lina argumenta que alguma coisa mudou no meio das artes depois do acontecimento da bomba atômica e não se expressa mais só com a Venus de Milo e que se fosse esta a escolha, a original não estava ali e sim no Museu Louvre em Paris, só lhes restavam então uma réplica de gesso que se escolhida poderia ser colocada em um chafariz ou ao pé da escada de sua casa. [Pereira, 2001:75] Com tais artigos provocativos, a arquiteta anseia combater uma pseudo-cultura estabelecida na sociedade nordestina, de caráter pretensiosamente cosmopolita e de hábitos que desprezam a tradição verdadeira. Também desenvolve ilustrações feitas à nanquim para estes artigos, representando sátiras aos costumes da população, adequadas ao exercício de reflexão sobre o cotidiano popular da cidade. No Diário de Notícias de Salvador, além dos artigos e desenhos publicados por

Lina, há também no mesmo caderno alguns artigos publicados por outros artistas e intelectuais que expressam pontos de vistas muito próximos aos seus. Alguns artigos desenvolvidos pelo maestro Koellreutter, diretor dos Seminários Livres de Música; pelo escultor Mário Cravo e pelo professor da Escola de Teatro da Bahia, Martim Gonçalves. [Pereira, 2001:84]

Em 1959, na direção do Museu de Arte Moderna da Bahia que funcionava provisoriamente no Teatro Castro Alves, Lina em depoimento diz que enfrenta hostilidades de uma classe cultural constituída aos moldes provincianos, dado ao caráter turístico da cidade e da imprensa local.

“O provincianismo cultural era reduzido a uma classe dirigente em via desmantelamento, e praticamente inexistente quando começasse um verdadeiro movimento da cultura de classe. Era o que iriam demonstrar os experimentos da alfabetização coletiva de camponeses do Recôncavo baiano e em todo Nordeste.”
[Ferraz, 1993:161]

E busca vencer a inércia conservadora trabalhando ativamente na universidade com o apoio dos estudantes. O Museu é aberto gratuitamente ao povo e promove atividades didáticas: conferências, aulas, projeções e debates realizados nas rampas do teatro, instalado provisoriamente um auditório de cinema. Nos grandes espaços subterrâneos do Teatro Castro Alves encontra-se uma escola de iniciação artística para crianças patrocinada pela Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade. Lina e Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montam um palco semi destruído cuja característica alimentava a dramaticidade, jovens cineastas constroem cenários com suas próprias mãos, para peças conhecidas como A Grande Feira e Tocaia no Asfalto. Martim Gonçalves desenvolve um trabalho na Escola de Teatro: configura um pólo cultural e esboça o futuro movimento conhecido como Cinema Novo: Trigueirinho acaba de filmar, pelas ruas da cidade, Bahia de Todos os Santos e Glauber começa Barravento. [Ferraz, 1993:161].

Mais tarde, o Teatro Castro Alves sofre um incêndio e sua reconstrução obriga a retirada do Museu de Arte Moderna. Lina idealiza a sua ocupação no espaço conhecido como Conjunto Solar do Unhão, construção colonial do século XVI, deteriorada e necessitada de reforma e consegue, através do Governador do Estado da Bahia, a verba para a desapropriação e restauro do Solar do Unhão, mostrando sua influência no meio político e social. A intenção de Lina era instalar além do Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão. [Ferraz, 1993:162]. Em meio a todas estas atividades culturais, cenográficas, editoriais e didáticas Lina realiza projetos entre São Paulo e Salvador: projetos residenciais: a Casa Chame-Chame de 1958; a Casa Valéria Cirell de 1958 e o seu primeiro projeto de restauro, o Solar do Unhão de 1959, em Salvador. Como realizado no primeiro capítulo, as descrições dos projetos de Lina serão inseridas no contexto da descrição de sua trajetória com o intuito de referenciar qual foi o momento histórico de sua realização.

Projetos Arquitetônicos

A Casa Chame-Chame [1958]

Através de sua rede de relacionamentos e sua permanência em Salvador, Lina conhece o advogado e deputado estadual Rubem Nogueira. Rubem encomenda o projeto e a construção de uma residência no bairro do Chame-Chame em 1958. [fig.34] No terreno escolhido uma enorme árvore, uma jaqueira, torna-se fonte de inspiração para o projeto da Casa Chame-Chame. A arquitetura orgânica da casa é enlaçada pela natureza, abraçando a jaqueira e camuflando-se com a vegetação. Sobre a integração arquitetura- paisagem, Lina defende a idéia de uma profunda fusão harmônica, com a busca da pureza e desaparecimento do desenho do arquiteto. [Oliveira, 2006:106] Lina demonstra claramente esta preocupação de integração com a natureza nos seus projetos residenciais.



Fig. 34. Casa Chame-Chame.

A Chame-Chame é um projeto em busca da fusão harmônica onde a arquitetura é proposta mesclada à natureza. Neste projeto, Lina abandona as linhas retilíneas e a utilização de materiais industrializados, como no projeto da Casa de Vidro. A implantação se dá em linhas sinuosas, desaparecendo os pilotis, a independência estrutural, a planta livre e prefere materiais naturais. Sobre o piso da residência, tabuado para a sala, taco de madeira para os quartos e uma cerâmica rústica na cor vermelha em toda a área de serviço da casa. Dos postulados do mestre Le Corbusier, permanece apenas o teto jardim, previsto em projeto, mas que não é construído. [Oliveira, 2006:107]

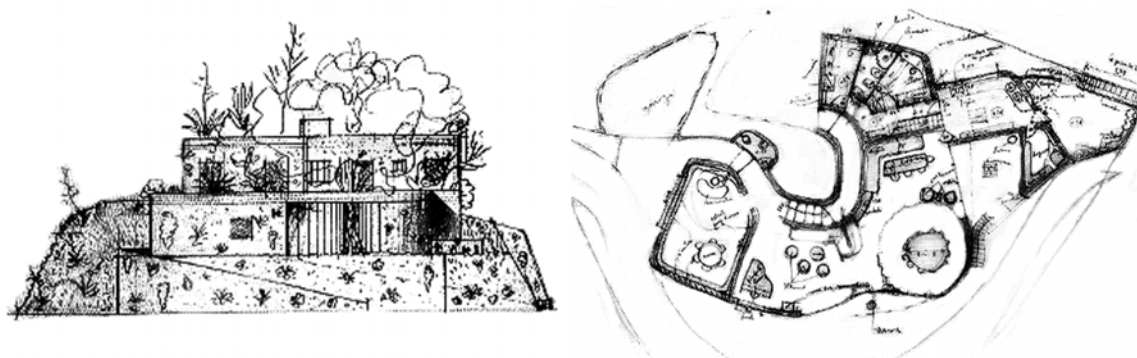


Fig. 35.e Fig. 36. Croquis da Casa Chame-Chame.

A aparência externa robusta da Casa Chame-Chame diverge da ala social interna da casa, generosamente banhada pela luz natural. A residência foi implantada no alto do terreno e o contexto do entorno era vazio, dando contraste à vizinhança e avistada desde bairros longínquos, conhecida como casa de pedra, casa da jaqueira ou casa dos sem cantos. [Oliveira, 2006:107]

Casa Valéria Cirell [1958-1964]

Neste mesmo ano Lina desenvolve outro projeto residencial localizado no bairro do Morumbi em São Paulo, a Casa Valéria Cirell. O projeto é configurado em dois volumes cúbicos com cobertura em teto-jardim, envolvidos por espelho d'água e rodeados por *loggia*⁶, uma varanda estruturada por pilares de madeira roliça e coberta de sapé, à volta. [Ferraz, 1993:116]

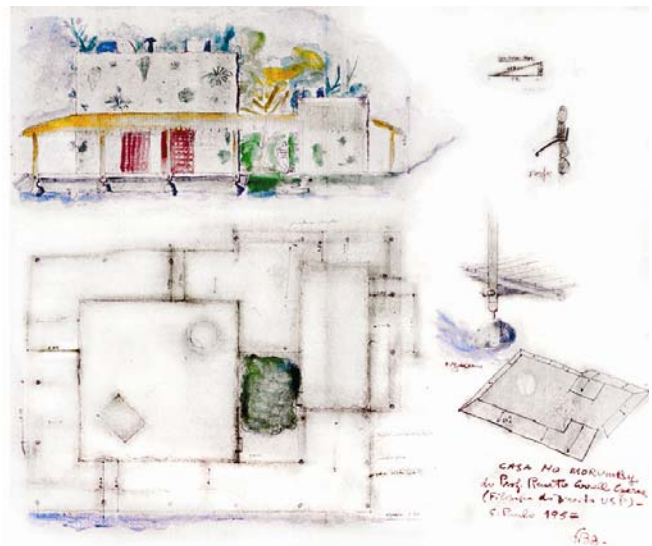


Fig.37. Casa Valéria Cirell

Fig.38. Croqui da Casa Valéria Cirell.

A casa é formada por dois volumes articulados e integrados: o social e íntimo juntam-se num volume de planta quadrada e os serviços em outro volume retangular, separado por varandas.

⁶Segundo Dicionário Houaiss: Loggia: galeria coberta e vazada para um exterior, ger. por arcadas e/ou colunatas.



Fig.39. Casa Valéria Cirell.

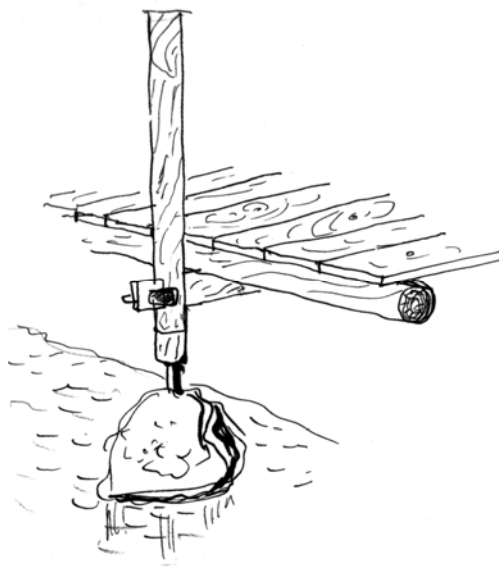


Fig.40. Croqui da Casa Valéria Cirell.



Fig.41. Casa Valéria Cirell.



Fig.42. Interior da Casa Valéria Cirell.

A planta quadrada detém um mezanino de planta triangular limitada pela diagonal e a estrutura é confeccionada por sarrafos de madeira aparelhada, onde assentam-se tábuas do piso superior. Há ainda uma lareira central, cuja forma é derivada do cubo, organizando a distribuição dos ambientes.

Os sarrafos do mezanino são sustentados por uma grande viga de madeira que atravessa a diagonal da planta quadrada. Esta viga vista de frente para quem olha em direção ao mezanino, tem um perfil roliço e, quando vista por trás, recebe um corte semi-reto; a viga está semi-aparelhada. Interessantes, o tratamento da grande viga semi-aparelhada e a forma geométrica pura em contraste com o tratamento fluido de materiais naturais como: a textura das paredes, o teto jardim e o sapé cobrindo as varandas.

Posteriormente, em 1964, é construída a residência *La Torracia*, destinada aos hóspedes, com tendências vindas da primeira residência, mas agora de forma circular. A forma circular nasce de uma lareira central que organiza todo o espaço e a estrutura da cobertura. Esta nova residência é construída de materiais naturais similares à primeira. [Ferraz, 1993:120]

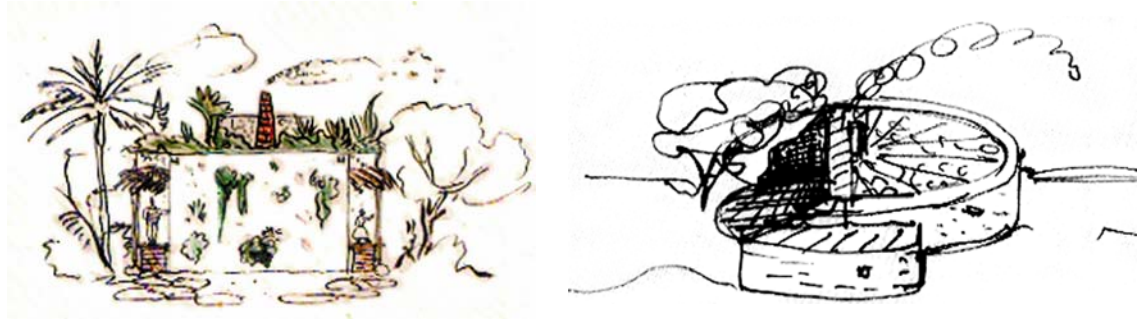


Fig.43 e Fig. 44. Croquis da *La Torracia*.

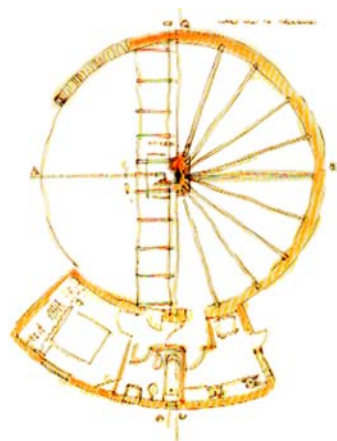


Fig.45. e Fig.46. Croqui da *La Torracia*.

Solar do Unhão: primeiro projeto de restauração de Lina [1959-1963]

Lina retorna suas atividades em Salvador e, após o consentimento da verba para a desapropriação e restauro do Solar do Unhão, inaugura o projeto de restauração da antiga construção. Iniciado em 1959, Lina desenvolve sua primeira experiência com restauro e contribui de forma original para o contexto

nacional. [Ferraz, 1993:152] No Brasil o início desta questão se dá com a fundação do SPHAN⁷, Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1935 são conhecidos os percalços e as dificuldades na preservação do patrimônio no país, como a dificuldade de catalogar e identificar o que seria típico do patrimônio arquitetônico brasileiro. Para este órgão brasileiro, em princípio, só a arquitetura pública era considerada de interesse social. Mais tarde, com a Carta de Veneza⁸, novos conceitos são revistos e em seu texto recomenda que: “As contribuições de todas as épocas e as edificações devem ser respeitadas; a unidade de estilo não deverá se tornar um fim a ser alcançado, no curso da restauração”. [Azevedo, 1995:91]

Apesar de adepta e partidária dos procedimentos da Carta de Veneza, Lina questiona a neutralidade no que diz respeito à programação de usos das arquiteturas restauradas. Com restauro, Lina sabe evitar os dois extremos, o exagero na intocabilidade do patrimônio ou o de descaracterização dos mesmos, e cria critérios orientando-se em direção ao que seria a memorização do socialmente válido, na medida em que insiste em dar lugar a símbolos do mundo do trabalho e à cultura artesanal. Também defende situações em que prevaleça o interesse social. Esta nova programação de uso sobre o patrimônio restaurado não deve caracterizar “algo que foi congelado na história e no tempo”. Lina propõe novos usos que dêem um novo sentido, atual e de reutilização. Adapta as questões discutidas na Carta de Veneza às culturais brasileiras. [Azevedo, 1995:89]

O Solar do Unhão constitui um complexo colonial do século XVIII formado pela residência do antigo proprietário e uma Igreja. Posteriormente, no século XIX, acrescentam-se galpões de uma fábrica de rapé. [Ferraz, 1993: 152] Sob o ponto de vista do SPHAN, os galpões da fábrica não possuem relevância da arquitetura colonial histórica a ser preservado. Lina vem a público e se opõe considerando válida a preservação de todo o conjunto. [fig.47 e fig.48]

⁷ SPHAN: Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado em 1935.

⁸ Carta de Veneza: Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios. II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, Veneza, maio de 1964.



Fig.47. Solar do Unhão antes da restauração.

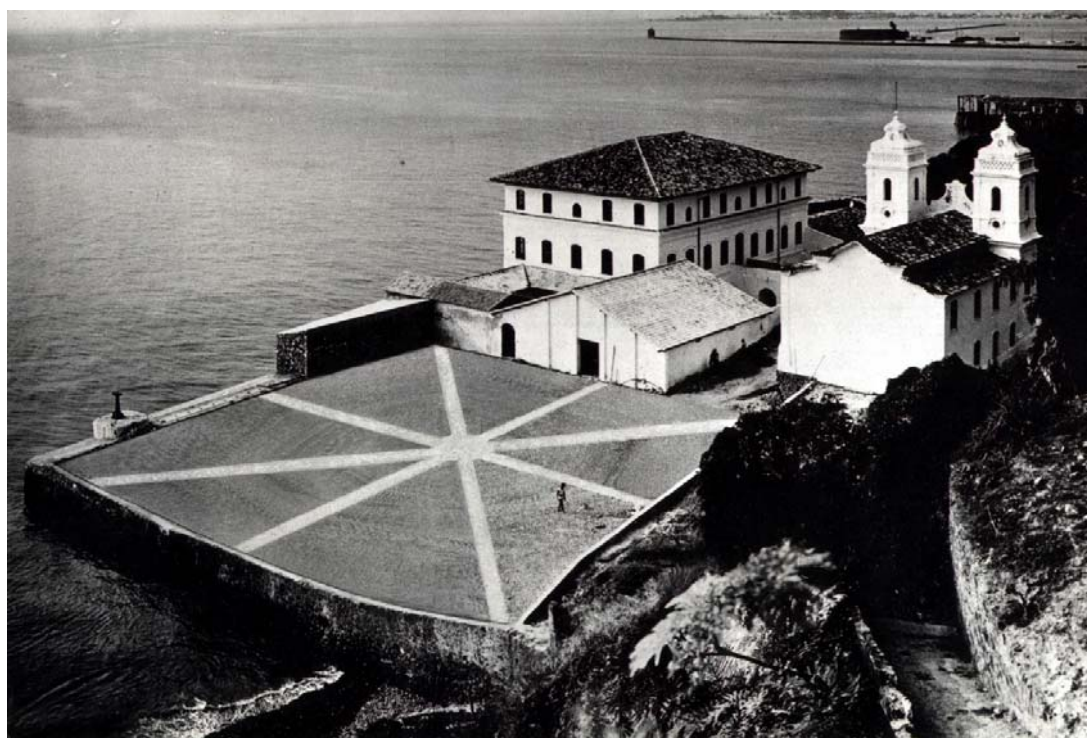


Fig.48. Solar do Unhão depois da restauração.

O trabalho de restauro do Solar do Unhão é a primeira preservação no âmbito da arqueologia industrial no Brasil. As propostas de Lina vão além do restauro ou conservação do edifício degradado e estendendo-se à apropriação do espaço, produção popular. Na realização das atividades de recuperação utiliza-se de conceitos construtivos vernaculares ameaçados de extinção. Tais procedimentos vão da arquitetura ao desenho industrial à preservação do espaço arquitetônico, compreendendo a preservação da memória construtiva vernacular, num sentido amplo, estendendo-a ao Desenho Industrial. [Azevedo, 1995:95]

Após o restauro do Solar do Unhão, inaugurado em 1963, Lina Bo Bardi restaura o SESC Fábrica Pompéia em 1977, na cidade de São Paulo. Quando convidada para o projeto, consta que o nome de Lina fora indicado em função de sua experiência com o Solar do Unhão de Salvador, muito bem sucedida veiculado à crônica nacional e internacional de arquitetura. Ao final da década 1980, Lina Bo Bardi já residente em São Paulo retorna a Salvador, convidada outra vez para realizar uma série de intervenções com restauro no antigo Centro Histórico: Largo do Cruzeiro de São Francisco, o Belvedere da Sé, a Casa da Bahia do Olodum, a Fundação Pierre Verger, a Casa de Cuba da Bahia e a Casa da Bahia do Benin, nem todos executados.

Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão

O edifício restaurado do Solar do Unhão recebe o uso de Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte Popular onde também funcionam as Oficinas do Unhão. Lina propõe um programa para atender um Centro de Documentação sobre Arte Popular e Centro de estudos Técnicos do Nordeste e transcende o pré-artesanato ⁹ à indústria moderna. Tal programa é desenvolvido para ser abrigado no Solar do Unhão e se configura num conjunto

⁹ Pré-artesanato: Percebe-se que a análise de Lina identifica o artesanato brasileiro como 'pré-artesanato' quanto às origens de produção que se diferenciam do estabelecido na Europa na era pré-industrial. Aqui diferente da Europa, não houve organização de trabalhadores em pequenos e produtivos ofícios sucedidos pelas corporações de ofício e posteriormente indústrias e sim em trabalho individual que de diversas formas permanece até os dias de hoje.

de atividades decorrentes da pesquisa iniciada por Lina durante a sua permanência no nordeste. Neste período, voltada ao artesanato popular brasileiro no sentido investigativo e científico com preocupação histórica, à busca das técnicas originais que caracterizam esta região, almejando apresentar reais possibilidades de desenvolvimento do desenho industrial. [Ferraz, 1993:153]

Lina direciona um olhar denso aos artefatos populares e considera sua experiência anterior na Itália, um contexto altamente propício: a busca pela concretude da consistência cotidiana, das formas populares e dos “dialetos” sub-culturais, traços mais marcantes da cultura italiana vividos pela arquiteta no imediato pré e pós-guerra. Sob o olhar da arquitetura e do design, e em posição de assistente do arquiteto Gió Ponti, importa referências de sua experiência da Itália para o Brasil. Dá destaque ao Cinema Neo-realista¹⁰ de Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, Fellini¹¹, o de *La Estrada* e Noites de Cabíria e à linha do pensamento de Antonio Gramsci com toda a sua atenção crítica teórica para o nacional-popular. [Risério, 1995:135]

Desenvolve um olhar à produção popular contrária ao exotismo, ao folclórico, ligadas à visão nostálgica, a romantismos ou apologias. A palavra folclore¹² é criticada por Lina, carregada de significados depreciadores da produção popular, termo cunhado por uma elite desejosa de estabelecer seus domínios. Os interesses de Lina a levaram em direção às expressões e

¹⁰ O Neo-Realismo é uma corrente artística, sobretudo cinematográfica, nascida na Itália do pós-guerra e caracteriza-se pelo realismo, isto é, pela veracidade das situações tratadas e pela vontade de intervenção social através da arte. É como se fotografasse a realidade circundante.

¹¹ Federico Fellini: [1920 –1993] foi um dos mais importantes cineastas italianos. Fellini ficou eternizado pela poesia de seus filmes, que mesmo quando faziam sérias críticas à sociedade, não deixavam a magia do cinema desaparecer. A inspiração neo-realista é evidente na primeira fase de suas obras, com muitos personagens populares, de fácil identificação e grande carga emocional.

¹² Folclore: conjunto de costumes, lendas, provérbios, manifestações artísticas em geral, preservado, através da tradição oral, por um povo ou grupo populacional; cultura popular, populário.

manifestações populares. Lina observa hábitos, técnicas construtivas e necessidades a fim de estabelecer critérios para incentivar as soluções originais da cultura local e inseri-los na produção da tecnologia industrial. A crítica de Lina concentra-se no pretenso **olhar folclórico** das elites nordestinas que se bastavam em observar romanticamente sem, contudo, reconhecer como boas as soluções, ao invés de depositá-las em museus estáticos. Sua preocupação no âmbito social é extrair para posterior registro e fomento a ser agregado à produção industrial local. [Ferraz, 1994: 21]

“Nem todas as culturas são ricas, nem todas herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares é compreender a história de um País. E um País em cuja base esta a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades [...]. Quando a produção popular se petrifica em folklóre, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um País secam [...] é o caso da Itália popular petrificada pelo Fascismo. Não foi o folklóre que desapareceu- era a alma popular que ia embora.”
[Ferraz, 1994: 21]

Sua pesquisa culmina num embrião para a concretização da futura Escola de Desenho Industrial, orientado por seus estudos sobre o pré-artisanato e seu diálogo com o desenho industrial. Desenvolve também o projeto arquitetônico do local que receberá a futura escola do Solar do Unhão. Neste local é instalada a sede do Museu de Arte Moderna da Bahia.

As exposições realizadas entre São Paulo e Salvador [1959 a 1963]

Outra questão a ser entendida neste processo de valorização da cultura popular pretendido por Lina é a necessidade de formar massa crítica e formar parcerias viabilizadas pelas exposições promovidas por ela e com caráter educativo. A primeira, 1959, é a Exposição Bahia apresentada na V Bienal de São Paulo no Ibirapuera, em São Paulo. [fig.49] Procura recriar o ambiente nordestino: cobre o chão de folhas secas e introduz carnaubeiras da região no

cenário nordestino. [Ferraz, 1993: 134] A Exposição Bahia é apresentada na V Bienal junto aos artistas internacionais e nacionais de renome, como as obras dos arquitetos Antônio Gaudi e Van de Velde ou do paisagista Roberto Burle Marx, expressões do mundo da arte e da cultura do homem moderno. O intuito desta realização é enquadrar os aspectos artísticos da Bahia no meio da Arte Contemporânea ou incluir no panorama da atividade estética do homem moderno as chamadas “artes menores”. [Pereira, 2001: 88] A exposição é dividida em duas partes: a primeira é composta por um conjunto de fotos enquadrando os hábitos da população e aspectos da arquitetura da cidade, de autoria de Marcel Gautherot, Silvio Robatto e Pierre Verger, como também uma série de objetos: cerâmicas populares, carrancas das embarcações do Rio São Francisco, peças de escultura negra, utensílios e demais objetos de uso cotidiano. A segunda parte é apresentada por capoeiristas, tocadores de berimbau e atabaques, guloseimas típicas apresentadas por baianas vestidas a caráter, representando a cidade viva e seus costumes mostrados diretamente ao público. A exposição de caráter intimista chama a atenção da sociedade elitizada, onde Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves reivindicavam o direito de expressão de todo ser humano. Com a apresentação de um folder manifesto, criticando aquilo mesmo que se encontrava exposto no pavilhão ao lado, pela V Bienal, que assumira tal complexidade a ponto impossibilitar o acesso de muitos à sua compreensão. [Pereira, 2001:90] Lina Bo Bardi escreve a quatro mãos com Martin Gonçalves, o texto de apresentação da exposição reconhecendo o valor estético do artesanato ou Pré- Artesanato.

“Fora das categorias, não mais se teria receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederia seu lugar a uma expressão estética ‘não privilegiada’; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seus atributos [mais ou menos explícitos, hoje] de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significaria o direito dos homens à expressão estética, direito este reprimido, séculos, nos ‘instruídos’, mas que sobreviveu como somente viva, pronta a germinar, nos

impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.”
[Azevedo, 1995:57]



Fig.49. Exposição Bahia.

Mais tarde Lina Bo Bardi apresenta nova exposição didática, *Civilização Nordeste*, em 1963, no momento de inauguração do Museu de Arte Popular do Unhão no espaço do Solar do Unhão. [fig.50] Apresenta uma coletiva de arte popular do nordeste, de artistas vindos da Bahia, Ceará, Pernambuco e do Centro de Cultura Popular do Recife, e, como programa, o levantamento do artesanato, ou pré-artesanato popular de todo o país. Para esta exposição, Lina Bo Bardi escreve um manifesto seguindo um ponto de vista semelhante:

“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 do ‘necessário’ é que constitui o valor desta produção, sua

poética de coisas humanas não gratuitas, não criadas pela fantasia.”
[Azevedo, 1995:57]



Fig.50. Exposição Nordeste.

Para a programação do Solar do Unhão, estão previstas exposições de caráter educativo intitulada: A Civilização Brasileira. Posteriormente cria novas exposições como O Índio e África-Bahia, com colaboração de Pierre Verger, sendo a quarta e última não realizada: A Europa e a Península Ibérica. [Ferraz, 1993: 162]

Em 1964 uma série de acontecimentos: o início da Ditadura Militar mutila as atividades culturais populares *do* Solar do Unhão e impede o cumprimento do seu programa e da Universidade Federal da Bahia. Isto se estende a todas outras atividades e da cidade, consideradas subversivas pelos militares. Todas as atividades culturais de Salvador ficam comprometidas e

agravadas com o afastamento e posterior morte do Reitor Edgar Santos. A Universidade pára e a página semanal dos estudantes publicada pelo Jornal da Tarde é extinta. Uma violenta campanha da imprensa obriga Martim Gonçalves a deixar a Bahia; a televisão e os jornais querem reconstruir o Teatro Castro Alves aos velhos moldes. Segundo Lina, o vulto das tradições rançosas, da raiva, do medo, surgia no horizonte. [Ferraz, 1993: 162]

A obra de Lina após a sua experiência em Salvador

Após sua experiência densa no Nordeste e findas as esperanças do movimento cultural que se irradiou pelo país naquela época, Lina entra numa fase de resistência cultural. A terceira e última fase que é definida por ela como a Invenção da Memória Brasileira e pode ser entendida como uma consequência do contato com a realidade nordestina brasileira e identificada pela iconografia da arquitetura e objetos e como uma tentativa de entender o país e procurar decifrar seus significados. Assim desenvolve estratégias de crítica cultural opondo-se à maneira de como foi realizado o processo de industrialização, com o intuito de chamar a atenção aos signos da cultura regionalizada que é residual diante da incorporação capitalista e dirige sua crítica à produção de mercadorias. A estratégia é reintroduzir os objetos já esquecidos na memória, tornando-os ativos, pelo menos como documentação. [Azevedo, 1995:60].

Dentro deste contexto, Lina escreve alguns documentos importantes que contêm a versão e o balanço final de sua experiência em Salvador, de 1958 a 1964. O primeiro deles é intitulado Cinco Anos entre Brancos e o segundo é o texto Tempos de Grossura: o Design do Impasse, organizado por Lina em 1980 e publicado em 1994, dois anos após seu falecimento. Em Cinco Anos entre Brancos descreve sua experiência em Salvador sobre o conjunto de ações coletivas impulsionadas pelo sonho de construir novos valores culturais para o País. Desse processo relembra dos artistas e intelectuais participantes e pertencentes à Universidade de Salvador e de outros estados do Nordeste, de alguma forma, preocupados com questões relativas à cultura, à tradição popular e à estruturação moderna. A paralisação dessa experiência coletiva teve marco

inicial com o Golpe Militar de 1964 que pôs fim a liberdade de ação e questionamento com a censura violenta à liberdade de expressão política, social e artística no País. Essa discussão é rememorada na década de 1980 na publicação de *Tempos de Grossura: o Design do Impasse*. Diante de um país industrializado de acordo com a modernização implantada pela ditadura militar e uma indústria trazida de fora, construída e conservada de maneira contraditória os restos de estrutura oligárquico-nacionais, Lina convoca as novas gerações para repensar um “Brasil Novo”. [Pereira, 2001:191]

Neste período, Lina desenvolve atividades para incluir elementos esquecidos da cultura popular à sociedade. Com o impedimento da ditadura militar Lina Bo Bardi cessa a publicação de textos críticos de arquitetura e cria trabalhos ligados a exposições e cenografia, com destaque para a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 1969 e os projetos de cenografia *Na Selva das Cidades* de 1969, *Prata Palomares* de 1970 e *Gracias Sênior* de 1971. Há exposições realizadas no espaço de exposição do SESC Pompéia, conhecidas como as exposições didáticas: *Design no Brasil: História e Realidade*; *Mil Brinquedos para a Criança Brasileira* [fig.51]; *O Belo e O Direito ao Feio* e a *I Exposição de Artes dos Funcionários do INMPS* de 1982; *Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique* de 1984 e a *Exposição Entreato para Crianças* em 1985, sendo esta a última. Apesar dos percalços vividos pela ditadura militar e certa desilusão com relação às metas almejadas no período de suas intensas atividades culturais em Salvador, voltadas a produção popular, Lina atua incansavelmente em projetos de exposições.

Neste período, há um profundo amadurecimento sobre a obra de Lina, marcado por realizações de arquiteturas de caráter público de soluções bem sucedidas e pela manifestação sistemática de opinião através de revistas, jornais ou manifestos de exposições. [Azevedo, 1995:9] Lina Bo Bardi cria uma série de projetos arquitetônicos que são voltados à esfera social, à margem da produção industrial.



Fig.51. Exposição Mil brinquedos para as crianças brasileiras.

“O Brasil entra em último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico de seiva popular. Todas as contradições do grande equívoco ocidental se apresentavam contemporaneamente ou em tempo curto no seu processo de modernização, com os traços violentos de uma situação falimentar. [...] A industrialização abrupta, não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência

de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens.” [Ferraz, 1993:210]

Projetos que remetem ao sentido primitivo e original

Há alguns projetos desta fase que Lina desenvolve soluções arquitetônicas com a utilização de materiais que ficam a margem da produção sistema industriais como troncos de madeira, telhados de palha, tijolos, paliçada e telhas de barro. De certa forma, expressam sua intenção de chamar a atenção diante do grande impacto da industrialização brasileira e da maneira como foi realizada, opondo-se a sua ideologia. E desenvolve estes projetos envolvendo conceitos que propõem a solução a partir da utilização mínima dos meios e por isso remetem ao sentido de primitivo e de origem. Neste âmbito, pode-se destacar estudos de residências propostos para a região litorânea de Ubatuba em 1965, cujas soluções se aproximam do projeto da Casa Valéria Cirell de 1958; a Cadeira à Beira da Estrada de 1967; projetos de pequenas capelas como a Capela em Ibiúna de 1978; a Igreja Espírito Santo do Cerrado de 1982 em Uberlândia. Seguem as descrições dos projetos realizados neste período.

Estudos de Casas para o litoral de Ubatuba [1965]

Após realização da Casa Valéria Cirell desenvolvida entre 1958 e 1964, Lina desenvolve estudos de residências conhecidos como Estudos de Casa, são propostas para a região litorânea, para a praia de Itamanbuca em Ubatuba em 1965. Nestes ensaios Lina explora a idéia de pequenas casas e utiliza-se de formas abstratas, como o volume quadrado, envolvidos por varandas de cobertura de sapés e pilares roliços, teto-jardim com plantas tropicais, gárgulas, lareira central, materiais de uso popular. Algumas de configuração com variações na planta: ovalada, espiral ou circular. [fig.52, fig.53, fig.54 e fig.55]

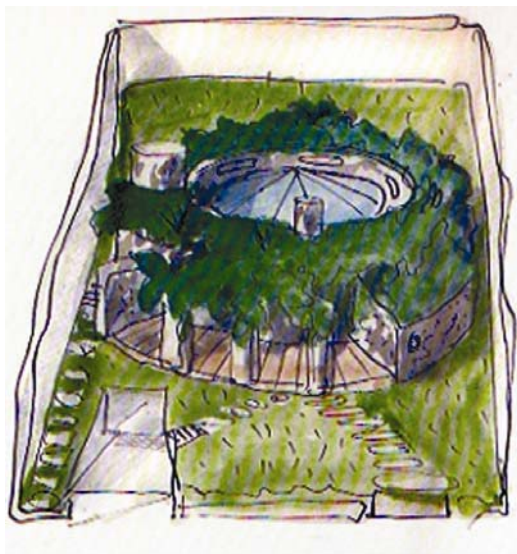


Fig.52. e Fig.53. Estudos de Casas.

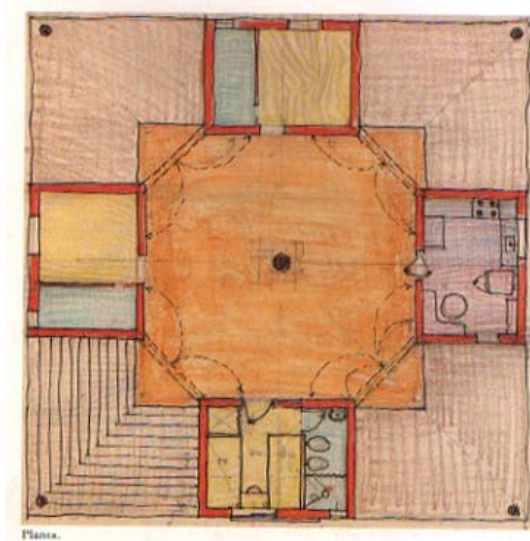


Fig.54 e Fig.55. Estudos de Casas.

A configuração nasce de uma estrutura com mastro central e aberturas ou ambientes voltados para os quatro cantos do espaço. As casas litorâneas são suspensas do chão, protegidas e inseridas no ambiente e apoiadas por roliços pilares. Os estudos possuem formação recorrente de materiais e técnica extremamente simples, com simetria e centralidades estritas

e volumetria essencial. Estas tipologias remetem a uma releitura da “cabana primitiva”.

Cadeira à Beira da Estrada [1967]

Este sentido original e primitivo é também apresentado por outro projeto de 1967, a solução denominada pela arquiteta como a Cadeira à Beira da Estrada, [fig.56 e fig.57] o projeto resolve a necessidade de sentar com o mínimo de meios e é uma metáfora do sentido de “origem”. [Luz, 2003:229]

“A Cadeira à Beira da Estrada é um ritual de re-inauguração da arquitetura, re-enunciando seus gestos originais, concebido com o mínimo de meios. Nesses gestos Lina Bo Bardi une teoria a práxis: a cadeira de três paus se pensa fazendo, funciona como um símbolo do que é estrutura, e que se anuncia nesse momento como três hastes atadas para suportar uma peça roliça de sentar [...]” [Luz, 2003:229]

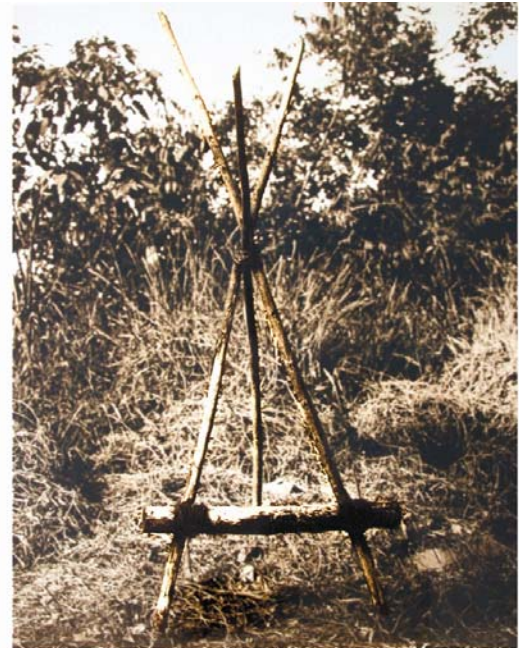
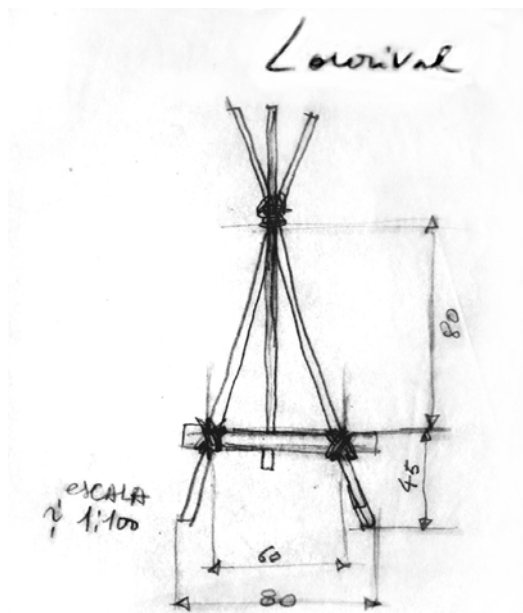


Fig. 56. Croqui da Cadeira à Beira da Estrada.

Fig. 57. Cadeira à Beira da Estrada.

Capela Santa Maria dos Anjos [1965]

Observa-se esta característica nas soluções para a Capela Santa Maria dos Anjos que foi construída em Ibiúna e remete às soluções para os Estudos de Casas, realizados em 1965, pela sua configuração formal cúbica, planta simples e uso do mínimo dos meios e se aproximam conceitualmente por remeterem a idéia de primitivo e original. [fig.58 e fig.59]



Fig. 58 e fig.59. Capela Santa Maria dos Anjos.

Sua solução é resolvida por paredes estruturais e grelha que travam esta estrutura em concreto, a laje é coberta por um jardim e as varandas laterais estruturadas por troncos brutos e cobertas com sapê.

Igreja Espírito Santo do Cerrado [1982]

Há também outros exemplos construídos com materiais simples: o projeto da Igreja Espírito Santo do Cerrado de tijolos de barro e sem reboco, chão de barro batido ou cimento com seixos rolados, fechamento de bambu e estrutura de troncos de madeira brutos. [Ferraz, 1993:212]

A Igreja Espírito Santo do Cerrado é uma construção na periferia de Uberlândia, iniciada em 1976 e concluída em 1982. Capela de materiais simples, de ofertas e doações dos fiéis executada pela comunidade local. Os espaços destinados para este estudo englobam uma área residencial para três religiosas com um pequeno pátio interno e central, um salão e um galpão para reuniões e



Fig. 60. Igreja Espírito Santo do Cerrado.

festas e um campinho de futebol. As dimensões são mínimas e necessárias e constituídas por três volumes cilíndricos e articulados entre si. [fig.60] [Ferraz, 1993:212]

Restaurante do Benin [1985]

Outro projeto com características que remetem ao primitivo e original é o Restaurante do Benin de 1985, construção nova inserida no projeto de restauração a Casa do Benin em Salvador. [fig.61]



Fig.61. Restaurante do Benin.

O volume do restaurante é configurado em uma construção de forma elíptica coberta com sapé suspenso de tal forma que libera uma fresta de ventilação e luz aberta em toda a volta. A cobertura feita de sapé de quatro águas é estruturada por paus roliços e arredondada em função da planta, parede de barro, construção que remete à cabana africana.



Fig.62. Interior do Restaurante do Benin.

No interior uma famosa mesa ovalada de madeira, desenhada por Lina, feita em quatro partes atende a quarenta pessoas. Deparamo-nos com um espaço comunitário e centralizado preparado para o ritual alegre das comidas típicas. Esta configuração espacial remete-nos à organização das residências desenvolvidas pelos Estudos de Casas, que centralizam as atividades como ocorre nas tribos indígenas. [fig.62]

Projetos de restauro e de recuperação urbanística

Nesta fase, Lina Bo Bardi envolve-se também com projetos de restauração, como o do SESC Pompéia em 1977 e, na década de 1980, a

restauração do Centro Histórico de Salvador: o Belvedere da Sé Salvador e Projeto Barroquinha de 1986, a Casa do Benin e Ladeira da Misericórdia de 1987, Casa do Olodum de 1988. Anos depois da realização destas obras com restauro e de grande expressão no cenário nacional, Lina é requisitada para uma série de outros projetos de restauro e que se perpetuaram por variadas cidades e regiões do país. Há uma série deles: o Centro de Convivência LBA em Cananéia de 1988; Centro de Convivência da Unicamp em Campinas em 1990 e o Centro Vera Cruz em São Bernardo do Campo em 1991, transformados em centros culturais e programa parecido com o do SESC Pompéia.

Sobre os trabalhos referentes à restauração, entre eles há alguns teatros realizados num curto período: em 1984 projeta a restauração do Teatro Oficina no bairro Bexiga em São Paulo e mais tarde, em 1986 o projeto Teatro Politheama para a cidade de Jundiaí. Ambos são intervenções sobre antigas construções e inserção de novos elementos. [Ferraz, 1993:258]

Participa de concursos públicos: proposta para reurbanização do Vale do Anhangabaú, em 1981 e para o restauro da sede da nova prefeitura de São Paulo de 1992, este executado. Há também projetos desenvolvidos para fora do Brasil como a proposta para o Pavilhão de Sevilha em 1991 e o Centro Cultural de Belém, em Lisboa de 1988.

Teatro Oficina [1984]

Localizado no Bairro Bexiga em São Paulo, o projeto do Teatro Oficina é realizado em 1984, após incêndio que aconteceu em 1966. A antiga construção é um edifício estreito com um acesso para a rua, como a maioria das construções antigas do bairro. As soluções para o projeto do teatro surgem da disposição longilínea do edifício original, onde propõe uma implantação de um corredor, uma passagem, considerada o **palco/passarela**. O piso, constituído de terra batida e coberta por pranchas desmontáveis de madeira laminada, é uma faixa que vai do acesso feito pela rua ao fundo do lote. As paredes são estruturais e de tijolos e foram conservadas sem revestimentos. A platéia é disposta pelas laterais do palco e composta de estrutura metálica, justaposta às paredes de tijolos, desenvolvida em vários níveis com acessos feitos por escadas

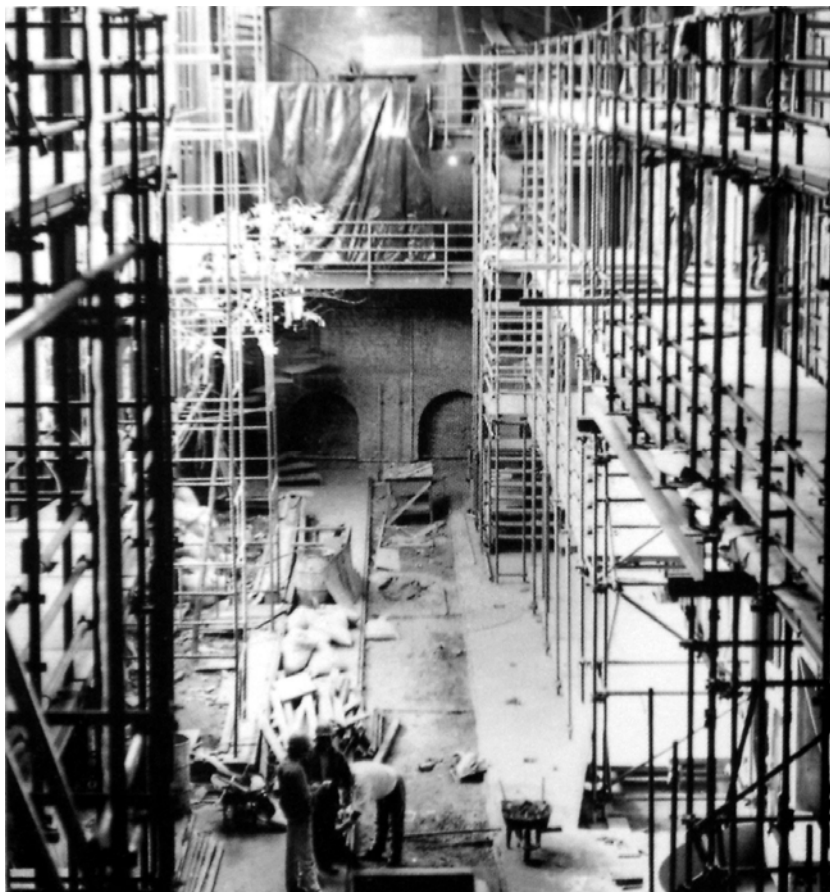


Fig.63. Interior do Teatro Oficina.

metálicas. Sobre a platéia há uma cobertura em abóbada de aço deslizante que oferece apoio cenográfico e abre o palco para o exterior. Numa das paredes laterais há um grande vão feito na alvenaria e vedado por caixilharia transparente, abrindo o interior do teatro para a cidade e junto a esta abertura é instalado um jardim lateral. Lina Bo Bardi instala uma cachoeira composta por tubos aparentes que deságuam em um espelho d'água com mecanismo de recirculação. [fig.63] [Luz, 2003:32]

Teatro Politheama [1986]

Em 1986, o projeto do Teatro Politheama foi realizado pela restauração de um edifício antigo do final do Século XIX com inserções de elementos novos visando atender aos novos usos. Para o novo teatro é proposto um programa que representa uma série de possibilidades de uso, conhecido

como o teatro polivalente: teatro, circo, centro de reuniões e comícios políticos, salão de baile, cabaré; estes representam usos de relevância social no sentido da comunicação popular. São inseridos novos elementos de circulação independentes do volume do edifício antigo e construídos em concreto leve e tubular. Para complementar o conjunto, é instalada uma choperia no jardim em formato de gruta e para seu acesso são propostas passagens externas desenhadas de forma orgânicas no meio do jardim. Também propõe abertura de grande vão, um pano de vidro, inserido na parede existente limítrofe no fundo do palco e abrindo uma visão para a paisagem urbana, como se esta fosse um cenário. [fig.64] [Azevedo, 1995:95]

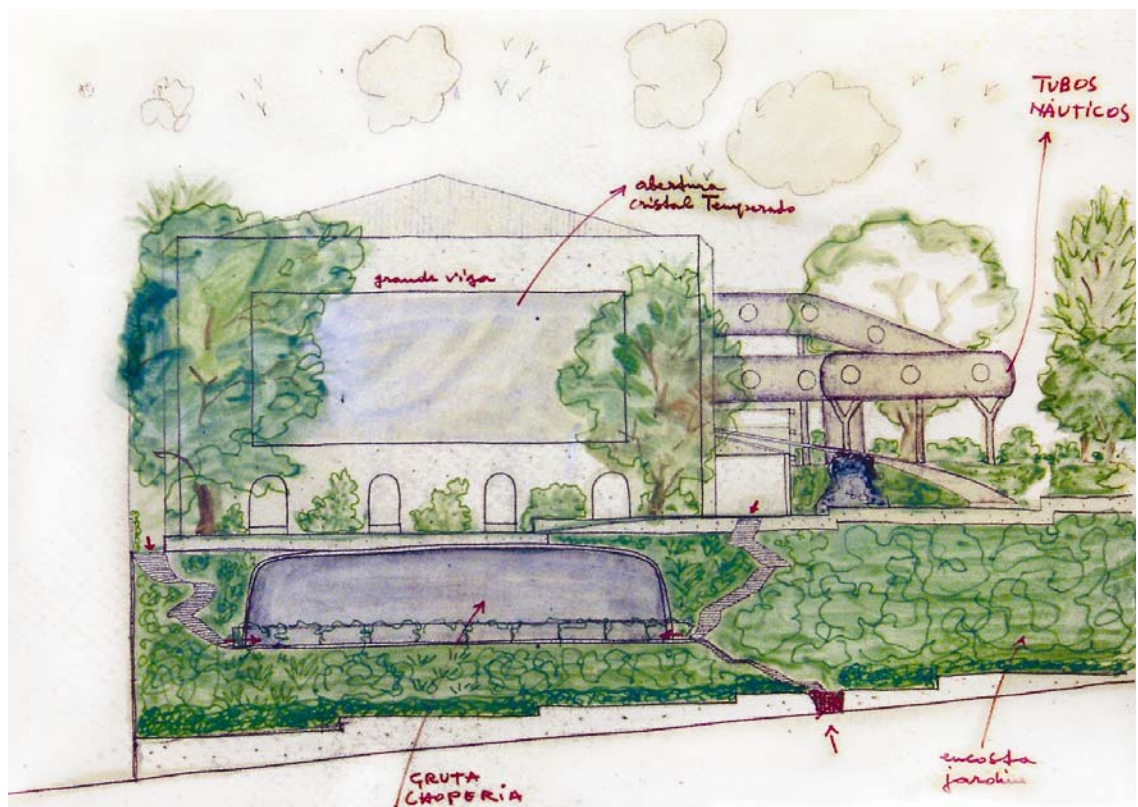


Fig.64. Croqui do Teatro Politeama.

Observa-se uma grande variedade de soluções experimentais apresentadas para cada espaço cênico, considerando as possibilidades de apresentar cenários e as possíveis relações entre o espetáculo e o espectador,

enriquecidas pelo conhecimento e aprofundamento das experiências de Lina com a cenografia.

Centro Histórico da Bahia [1986 – 1988]

Neste mesmo ano em que fez o Teatro Politheama, Lina retorna a Salvador e começa o processo de recuperação urbanística para o Centro Histórico da cidade: inicia com o mapeamento e a análise de sua circulação, adequando às propostas de novos usos adaptados aos espaços restaurados e gera um circuito vivo de atividades culturais. Lina dizia que esta recuperação urbanística não significava uma preservação de arquiteturas importantes, como seria em Minas Gerais, mas sim a preservação da “alma popular” da cidade, propondo ainda usos de comércio e habitação. [Ferraz, 1993:270]



Fig.65. Centro Histórico de Salvador. Antes do restauro.

Segue o projeto diagnosticando os pontos a serem restaurados visando estabelecer um circuito vivo de referências culturais onde cada ponto se categoriza como fato urbano forte.

Ladeira da Misericórdia e Restaurante Coaty [1987]

A primeira destas intervenções se deu na Ladeira da Misericórdia, conjunto de casarões constituídos de épocas diferentes e com vários graus de deterioração. Iniciado em 1987, propõe uma intervenção que mantém e restaura as fachadas originais e reforçam o interior dos casarões com novas estruturas executadas em concreto. [fig.66] [Ferraz, 1993:292]



Fig.66. Ladeira da Misericórdia.

Uma das casas estava em ruínas e Lina considerava esta condição positiva. Ela preserva a ruína em meio ao casario com o aparelho da alvenaria original à mostra, utilizando um reforço estrutural nas laterais por questão de segurança. Este projeto de restauro contou com a inserção de uma nova construção, o Restaurante Coaty, construído em concreto aparente e de forma circular espiralada, mantendo-se uma árvore existente ao centro desta espiral. [fig.67] Esta solução se aproxima da Casa Chame-Chame e também foi adotada

em outros projetos, como no Museu da Encosta. Ambas incorporam o recurso da **fusão harmônica**, que a arquitetura é proposta mesclada a natureza, denominada pela arquiteta como **os espirais verdes**. [Ferraz, 1993:292]



Fig. 67. Restaurante Coaty.

Casa do Benin da Bahia [1985]

Outro local diagnosticado como válida a sua restauração é a Casa do Benin, em 1985. Neste restauro Lina propõe intervenções na mesma linha da Carta de Veneza, evidenciando as intervenções sucessivas através das diversas técnicas e materiais. [Azevedo, 1995:94]

O casarão original é colonial e no interior existia uma estrutura de concreto pesada, superdimensionada para as necessidades, adquirida pela restauração anterior. O projeto rompe com algumas lajes existentes e pesadas, propõe um pé-direito livre e vertical.



Fig.68. Casa do Benin.

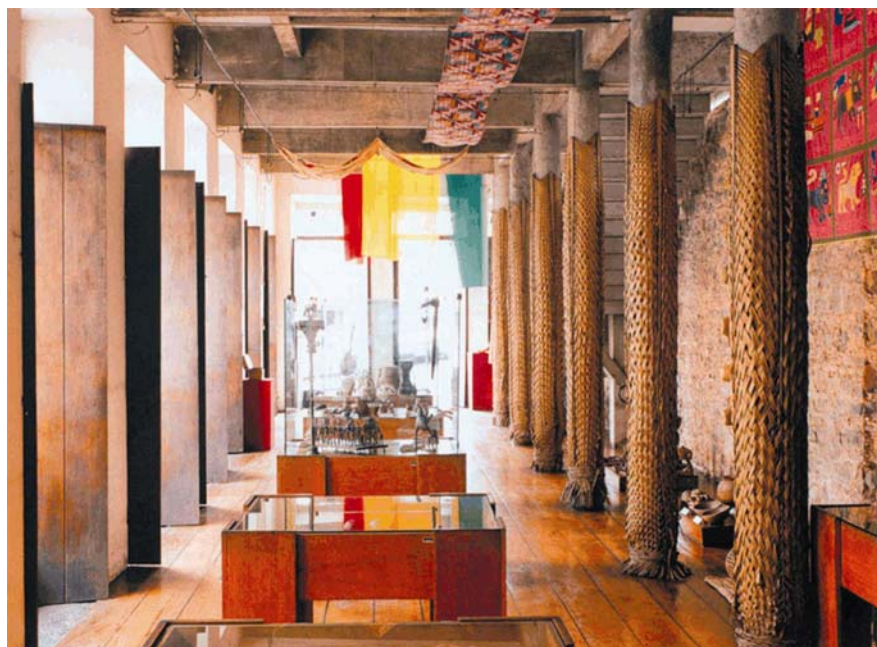


Fig.69. Interior da Casa do Benin.

Partindo deste vão, é instalada uma escada linear, inclinada, que chega até o segundo pavimento, executada como uma dobradura de concreto apoiada em uma espécie de pilar-árvore, levemente destacado do muro de pedras restaurado a sua forma original. As circulações são completadas por uma pequena escada, uma delgada ponte feita por meio de uma tesoura, invertida com finíssimas peças metálicas. Há também passarelas metálicas em torno do vão aberto das lajes que aproximam-se do conjunto de janelas. [Azevedo, 1995:94]

No interior deste restauro, Lina propõe intervenções com o uso de materiais vernaculares de maneira extremamente hábil. A cobertura é feita em palha, o mobiliário, o piso, a decoração com panos típicos do Benin. Intencionada, ameniza a aparência pesada das colunas tornando-as cobertas com palha trançada, o sentido era fazer aparecer os dados expressivos da cultura de Benin na formação brasileira, um restauro que se utiliza dos signos da cultura como alegorias vivas. Para este restauro é destinado o uso de Museu, com o acervo permanente do Artesanato do Benin. [fig.69] [Ferraz, 1993:282]

Conjunto SESC Pompéia [1977-1986]

Outro trabalho de restauro de grande importância no conjunto da obra de Lina Bo Bardi é o SESC Pompéia. O projeto foi iniciado em 1977 e concluído em 1986, e encomendado pelo Serviço Social do Comércio para configuração de um centro comunitário, num terreno de 16.500 m², situado num bairro industrial da época, numa zona economicamente desfavorecida e sem muitas opções de lazer para a população predominantemente de trabalhadores de classe média baixa. Quanto à restauração do conjunto, Lina opta pela conservação dos edifícios da antiga fábrica de tambores metálicos e os incorpora ao projeto, ao contrário do ocorrido com a maioria das construções fabris que se encontravam nesta zona da cidade e foram demolidas. [fig.70 e fig.71] [Ferraz, 1993:220]

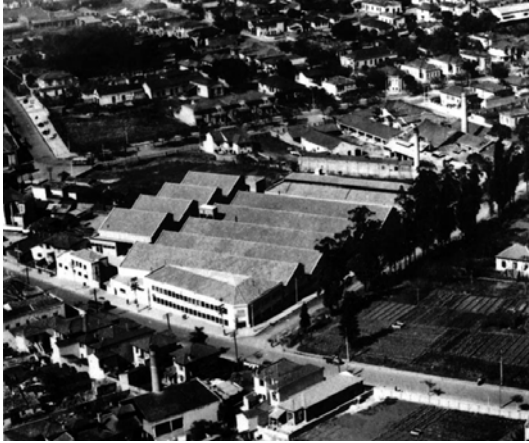


Fig.70. Vista do conjunto antes da recuperação. Fig.71. Vista do conjunto depois da recuperação. SESC Pompéia.

Antes de iniciar o projeto do SESC, Lina Bo Bardi visita a antiga fábrica nos finais de semana e observa as manifestações naturais de uso de lazer permitidos no ambiente fabril, no período de funcionamento. Este lazer reunia funcionários e moradores das redondezas e decide, assim, manter o ambiente de convívio espontâneo que ali se manifestava. [Ferraz, 1993:220]

“Na segunda vez que lá estive, num sábado, o ambiente era outro: não mais elegante e solitária estrutura Hennebiqueana, mas o público alegre das crianças, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía nos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da Clélia, um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda a alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares.” [Ferraz, 1993:220]

Neste restauro, Lina amplia e incentiva estas manifestações de lazer e preserva o que considera socialmente válido.

Além dos antigos edifícios fabris mantém a rua interna como uma espinha dorsal do conjunto, reciclando as construções antigas em áreas de convívio. Grandes espaços são liberados sob os telhados de estrutura de madeira, constrói aí a administração do local, o restaurante polivalente, local para apresentações musicais e festas, o grande espaço de encontro e exposições, os ateliês de arte e artesanato. Uma das ruas intermediárias entre dois pavilhões foi coberta com telhas de vidro para servir de *foyer* ao anfiteatro. [Ferraz, 1993:220]

A área vazia resultante do terreno é destinada às instalações esportivas do conjunto. Ela fica restrita a duas pequenas parcelas do terreno separadas pela passagem do córrego da Água Preta. Neste pequeno espaço Lina projeta duas torres, solução para atender o programa poli-esportivo sem que fosse demolido o conjunto dos galpões fabris. De um lado uma torre de serviços que abriga vestiários, sala de atendimento médico e odontológico, salas de ginástica, dança e outras atividades físicas assim como todas as circulações verticais: dois elevadores e uma escada helicoidal.

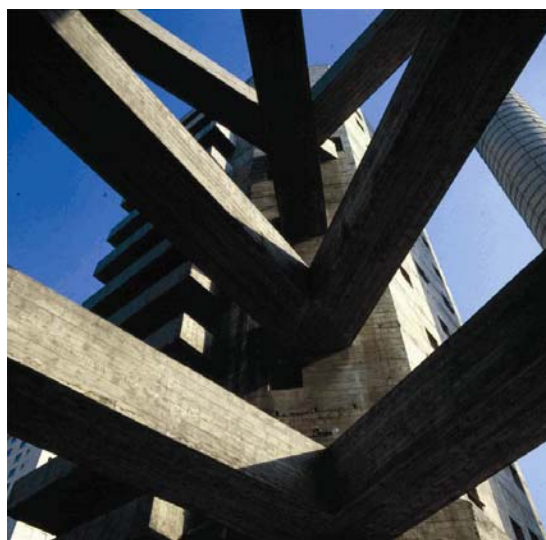


Fig.72. e Fig. 73. Torres Gêmeas do SESC Pompéia.

A circulação vertical é feita apenas pela torre menor, para atingir a outra. Onde estão as quadras poliesportivas faz-se necessário atravessar as passarelas de interligação entre ambas. Para o interior das duas torres propõe

soluções com um tratamento cromático vibrante. [Oliveira, 2006:209] Observa-se de novo a incorporação das formas geométricas e de configuração que remete a uma releitura de grande força inventiva. [fig.72 e fig.73] A poética dada por Lina sobre o aspecto formal das duas torres: “um abraço”, expressado pelas passarelas que realizam um movimento de ziguezague e costuram bipolaridades representadas: vertical-horizontal; largo-estrito, aberturas regulares e desordenadas na torre. Ao mesmo tempo é a afirmação de certa tradição de arquitetura moderna europeia e sua negação à medida que expressa elementos de significação nacional. Na aparência artesanal expressa pelas texturas da massa de concreto aparente e em sua superfície surgem buracos que apresentam-se de forma inusitada e servem de ventilação permanente, remetendo à imagem de “cavernas” com um interior multicolorido. [Oliveira, 2006:211]

“Dois blocos solidários que nascem atados. A poética dada por Lina resume a questão: um abraço. [...] As passarelas realizam um movimento de ziguezague e costuram as ‘bipolaridades’ representadas pelos mesmos: vertical-horizontal, largo-estrito, aberturas retangulares e desordenadas na torre ou buracos regularmente ordenados no edifício das quadras. No interior dessas duas ‘cavernas’ é multicolorido, pondo de máxima concentração de prazer e vida.” [Oliveira, 2006:211]

Reflexões sobre as últimas realizações de Lina Bo Bardi

Nos últimos períodos da trajetória de Lina Bo Bardi, há uma resistência ao sistema capitalista e um julgamento sobre a produção do desenho industrial. A incorporação capitalista sobre os signos da cultura passa a ter valor de denúncia aos olhos da arquiteta, caracterizada por uma crítica dirigida ao sistema de produção de mercadorias cada vez mais efêmera e descartável. [Azevedo, 1995:60]

“Não existe mais desgaste, o objeto serve até que se quebra e joga-se fora. Ou até que seja inventado outro objeto, que o afasta e ocupa seu lugar. Os novos materiais que permitem forjar o

objeto tornam inútil qualquer interesse em sua formação ou construção.” [Argan, 1993 apud Azevedo, 1995:60]

A partir da compreensão do olhar de Lina Bo Bardi sobre a cultura popular, podemos complementar o entendimento sobre o *design* e a arquitetura modernos realizados no Brasil como uma atividade política e de resistência aos efeitos do imperialismo contemporâneo. À consciência do modelo tecnocrático imperial capitalista que acontece nos países subdesenvolvidos se contrapõe o design e a arquitetura em critérios de identidade nacional, impedindo a autonomia nacional, a liberdade e a justiça social. [Luz, 2003:140]

3º CAPÍTULO

O processo criativo de Lina Bo Bardi

O processo criativo de Lina Bo Bardi será exposto aqui com base na inter-relação entre conceitos arquitetônicos divulgados em periódicos, teses e dissertações e as características apresentadas pelos documentos dos processos criativos: os croquis e suas anotações de projeto. De forma mais ampla, processos criativos apresentam particularidades próprias da personalidade do autor que se originam em múltiplas referências externas incorporadas, constituídos e mediados por diversas linguagens. Sendo assim, o conjunto da obra de Lina é constituído por uma mescla de elementos extraídos a partir das relações e circunstâncias apresentadas em sua trajetória profissional: os conceitos e teorias que a influenciaram, as experiências adquiridas, as linguagens utilizadas, as oportunidades aliciadas. Por outro lado, pela investigação do conjunto de registros gráficos gerados na fase de concepção dos projetos podemos verificar dados que identificam a percepção particular da

arquiteta. Quando o conjunto de croquis da arquiteta revela característica em comum entre eles, comprova-se a qualidade distintiva fundamental de seus procedimentos de criação. Enfim, a proposta é apresentar as propriedades comuns presentes no conjunto da obra de Lina Bo Bardi que caracterizem particularidades e generalidades reveladas a partir de referências externas como o contexto cultural e histórico.

Os procedimentos de Lina e a transferência de elementos em meio às distintas linguagens utilizadas

Lina Bo Bardi foi polivalente, atuou em áreas multidisciplinares: cenografia, design, restauração, arquitetura. As múltiplas áreas possuem propriedades e linguagens distintas e proporcionaram uma grande diversidade de elementos que eram transferidos de uma atividade para outra e geraram uma pluralidade de referências em seus procedimentos criativos. Pode-se observar a transferência de elementos entre as áreas quando comparamos seu trabalho com cenografia e arquitetura. Quando Lina desenvolve seus cenários realiza experimentações a partir de elementos extraídos do repertório da arquitetura e num movimento contrário introduz na arquitetura características cênicas, como a capacidade ficcional. Estas características são observadas no projeto desenvolvido para o Teatro Oficina, usa-se materiais elementares da construção civil no espaço cênico e, conseqüentemente, incorporados em seus cenários. Os resultados são soluções cenográficas inusitadas e experimentais, onde elementos que os compõem ressaltam um caráter de concretude aproximando-se da arquitetura. [Azevedo, 1995:106]

Tijolos, barro batido, madeira, vidro, água e até um jardim são integrados aos cenários do Teatro Oficina [fig. 74], gerando um modelo empírico com a preocupação em dar relevância e ênfase ao caráter tátil; visto que cenários são sempre caracterizados com o caráter fictício e de construções ilusórias.



Fig. 74. Teatro Oficina.

A proposta de Lina é apresentar o elemento físico e tátil que são próprios da arquitetura e transferi-los aos cenários, eliminando o caráter ilusório e abstrato que remete às linguagens do cinema e da televisão.

“Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro, sua estrutura física e tátil, sua não abstração, o que o diferencia do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total dos meios.” [Ferraz, 1993:258]

Lina se referia aos trabalhos cenográficos como arquitetura cênica; pois cenários, por mais minimalistas que sejam, podem ser considerados arquitetura qualificada com uma história e um acontecimento. Para seus cenários Lina preocupou-se em estabelecer a importância artística e expressiva da arquitetura, pois cenários eram considerados arquitetura com o propósito de

servir de suporte ficcional e possui como elemento fundamental a verossimilhança. [Azevedo, 1995:106]

“O teatro é vida na ausência de dados ‘pré-estabelecidos’, uma cenografia ‘aberta’ e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de ‘inventar’ e ‘participar’ do ‘ato existencial’ que representa um espetáculo de Teatro. [...] Num certo sentido, a cenografia tradicional é o contrário da arquitetura e a ausência da ‘cenografia’ é, como dizia Walter Gropius, pura arquitetura.” [Ferraz, 1993:260]

Em contrapartida, as soluções arquitetônicas de Lina apresentam características ficcionais de elementos extraídos dos cenários, como fragmentos significativos conformadores de cenas e ambientes.



Fig. 75 e fig. 76. Igreja Espírito Santo do Cerrado.

Observa-se que em vários de seus projetos arquitetônicos, porém não em todos, é visível a presença de um elemento forte: um vazio, um tecido, uma luz, que organiza todo o espaço criando conseqüências ficcionais, tornando o ambiente qualificado [fig. 75 e fig. 76]. Esta característica é apresentada em soluções para a Igreja Espírito Santo do Cerrado, propõe soluções simples e singelas, como materiais simples e rústicos e propõe um tecido vermelho sobre o altar emoldurando e uma iluminação zenital de luminosidade reduzida refletida sobre o crucifixo, originando uma cena dramática. Nota-se um caráter cênico nesta solução e inusitado entre os arquitetos modernos porque Lina readmite a utilização de ornamento, como elemento de reinvenção da cena.

Porém o ornamento utilizado nesta solução, o tecido vermelho, não pode ser considerado um ornamento típico pertencente a uma categoria de estilo, como os neoclássicos. [Azevedo, 1995:106]

Transferência de elementos da cenografia para a arquitetura também são apresentadas em soluções para o projeto do SESC Pompéia: a totalidade do conjunto é composta por fragmentos que contém significados. Temos como exemplo a solução para o espelho d'água que encontramos hoje no espaço multiuso: a sua existência é uma homenagem ao Rio São Francisco¹ e originalmente fora concebido de modo muito mais realístico, pois tinha a intenção de introduzir seixos rolados trazidos direto do Triângulo Mineiro, região onde nasce este rio e de contornar o espelho d'água com árvores verdadeiras, em jardineiras de concreto, moldadas à imagem de rochas. [Oliveira, 2006:226].

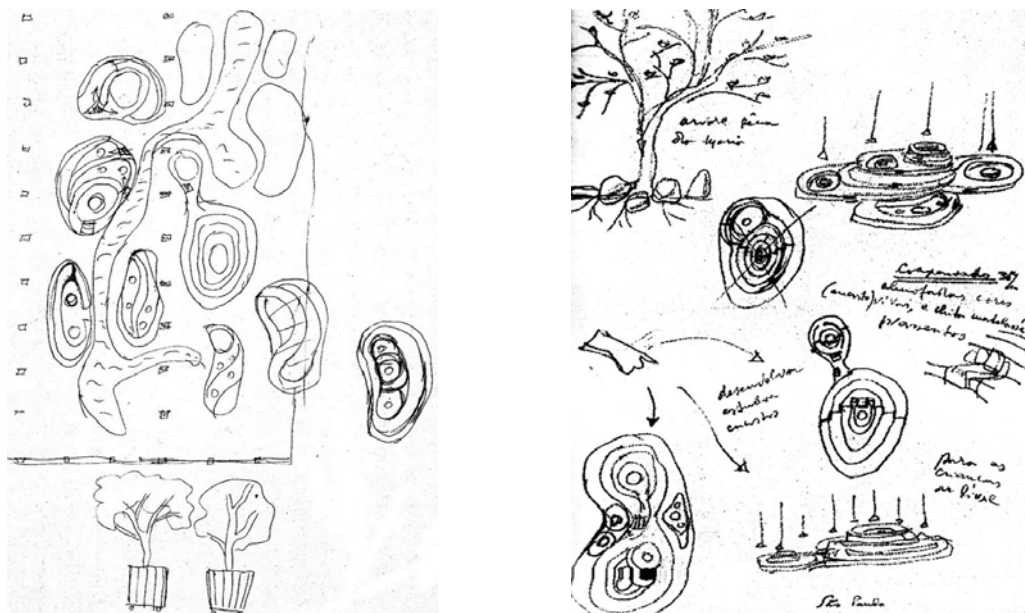


Fig.77 e fig. 78. Croquis do Rio São Francisco. SESC Pompéia.

Os croquis nas figuras 77 e 78 apresentam em planta possibilidades formais do Rio São Francisco. Para seu entorno são propostos bancos e vasos de

¹ A afeição da arquiteta por este riacho pode ser relacionada ainda com o significado profundo do Rio São Francisco: fonte de subsistência de toda a população ribeirinha e abrange cinco estados brasileiros: Alagoas, Pernambuco, Bahia, Sergipe e Minas Gerais; região valorizada por Lina por suas tradições arquitetônicas, populares e histórico-culturais.

concreto moldados à imagem de rochas e árvores. Aqui, o Rio São Francisco é pensado com pouca profundidade e revestido internamente com cimento rústico e seixos rolados, mas no processo criativo as soluções passaram por formas ortogonais, ziguezague e cachoeiras em suas margens. Lina realiza também estudos em auto-relevo, em forma amebóide, e especulações de como se fixaria a árvore. Esta solução formal que referencia às amebas vem de estudos realizados no ano de 1959 e destinados a exposição Bahia no Ibirapuera. [Oliveira, 2006:228]

“Mas essas mesmas ‘amebas’ haviam sido convocadas por Lina em estudos que realiza em 1959 para a exposição ‘Bahia no Ibirapuera’. Ali elas são especificadas como ‘um rolo de corda e pedras’ são metáfora no rio.” [Oliveira, 2006:228]

Os elementos cenográficos da exposição Bahia no Ibirapuera são reinterpretados por Lina e incorporados na solução do espelho d’água do SESC Pompéia. O espelho d’água oferece hoje aos expositores no SESC Pompéia mais um recurso cenográfico. [fig. 79 e fig.80]

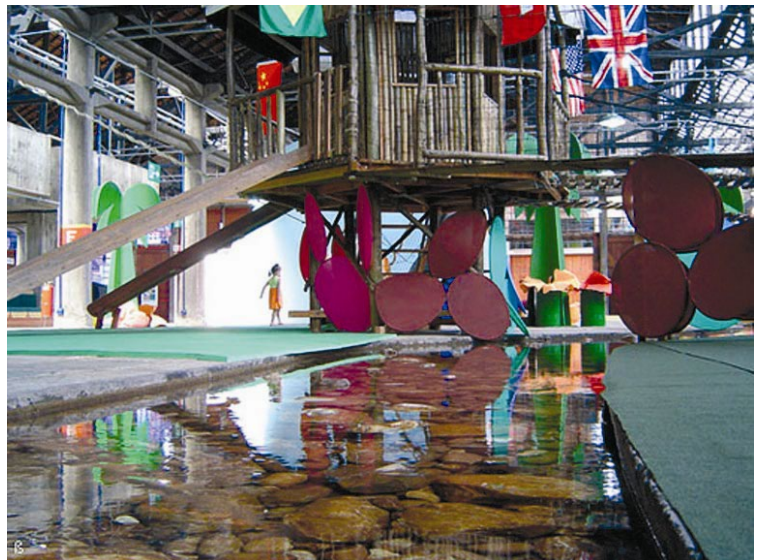


Fig.79 e fig. 80. Rio São Francisco. SESC Pompéia.

Outra análise sobre esta transferência de elementos pode ser percebida pela atenção que a arquiteta estendia ao rigor dos detalhes construtivos de sua arquitetura e que pode ser resultado de sua experiência com

desenho industrial. Há em seus projetos arquitetônicos arrojados detalhes construtivos empregados em soluções adotadas como na grande escada helicoidal projetada para o Centro Vera Cruz² [fig. 83 e fig. 84], ou a escada desenhada para o Teatro Gregório de Mattos³ [fig.81 e fig. 82]. Em ambas, dispõe de ousadas soluções estruturais que compõem um desenho com articulações de elementos expressivos e rigorosos detalhes de encaixe, sustentação e articulação.

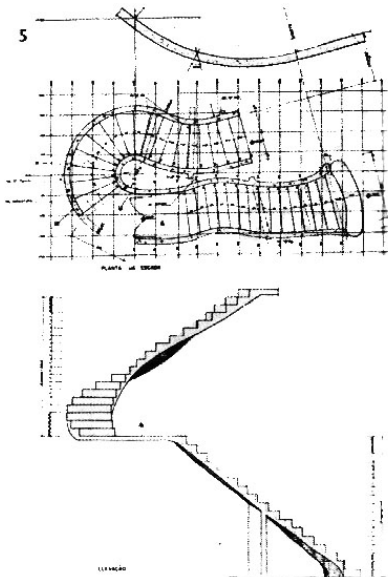


Fig. 81. Corte e planta da escada do Teatro Gregório de Mattos. Fig. 82. Escada do Teatro Gregório de Mattos.

Nestas soluções das escadas observa-se um alto teor de inventividade, sobre o que cada técnica pode oferecer e denota um profundo envolvimento de Lina sobre estas questões relacionadas às soluções de apoios, balanços, ergonomia. A partir deste conhecimento explora plasticamente o que cada técnica e material pode oferecer: madeira, concreto, metal.

Outra percepção sobre a transferência de elementos pode ser percebida pelos meios de produção ou pelas técnicas aplicadas em seus croquis de estudo.

² Centro Vera Cruz. Centro de Convivência, aos moldes do SESC Pompéia, localizado em São Bernardo do Campo, projetado sobre o antigo conjunto dos estúdios Vera Cruz dos anos 50. Um dos últimos projetos da arquiteta, de 1991.

³ Teatro Gregório de Mattos, projeto realizado em Salvador de 1987.

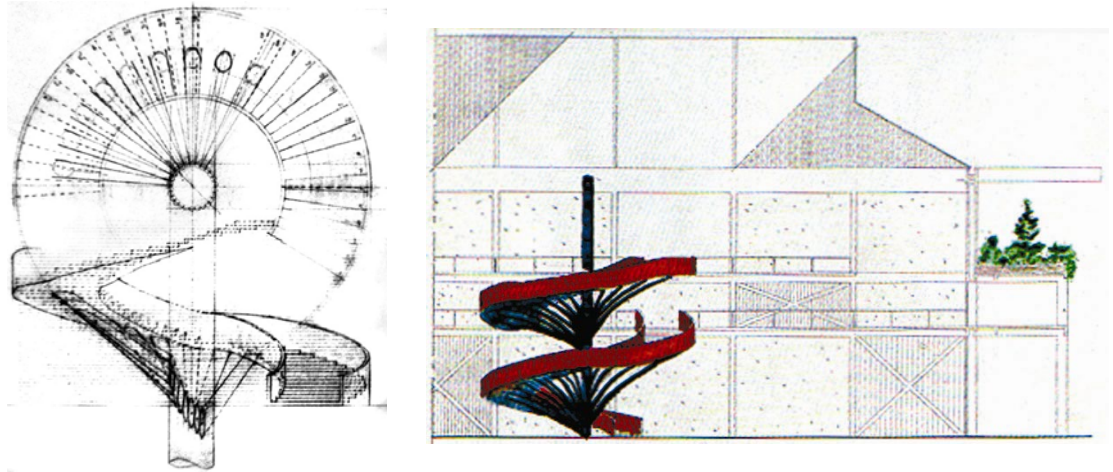


Fig. 83. Corte e planta da escada Fig. 84. Escada do Centro Vera Cruz.
do Centro Vera Cruz.

Em seus procedimentos projetuais Lina utilizava recursos de múltiplas técnicas disponíveis em sua época desde aquarelas, pastéis, hidrográficas, como também maquetes e fotografias, colagens e fotomontagens que ofereciam possibilidades de especulações visuais na existência do diálogo tradutório. Desta multiplicidade de linguagens vivenciadas por Lina surge a transferência das técnicas utilizadas entre áreas, como é observado como a técnica da colagem e da fotomontagem muito utilizada no seu trabalho com *design* gráfico [fig. 85 e fig. 86], e incorporada nas representações investigativas de seus projetos arquitetônicos [fig.87 e fig.88].

Na figura do estudo para o Museu a Beira do Oceano [ver fig.15, pg.26] foi utilizada a fotomontagem sobrepondo uma foto da maquete do projeto sobre a paisagem destinada a sua implantação, proporcionando um recurso de percepção direta do impacto de seu projeto sobre a paisagem e aproximando-o da realidade. Evidente que nesta época, as disponibilidades técnicas de apresentação não iam muito além do desenho e fotografia. O que se apresenta aqui é a facilidade do uso da linguagem diversa para apresentação. Esta mesma relação foi utilizada para ajudar na percepção do estudo do volume do MASP e suas possibilidades de soluções para o acesso pelo vão livre [fig.88].

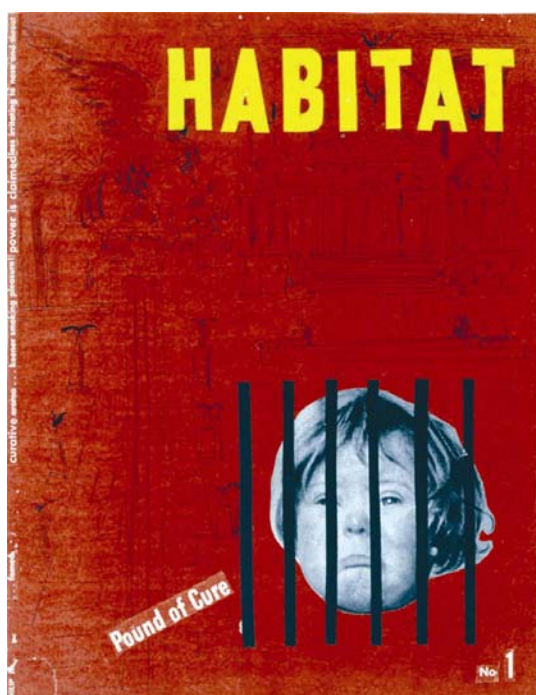


Fig. 85. Habitat n.1 Estudo da capa.



Fig. 86. Jornal Milano Sera.

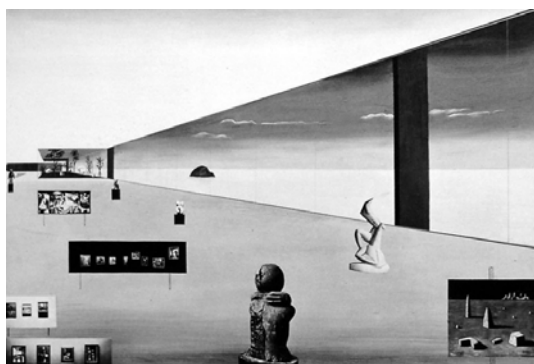


Fig.87. Colagens fotográficas. Estudos para a área de exposições. Museu a Beira do Oceano.

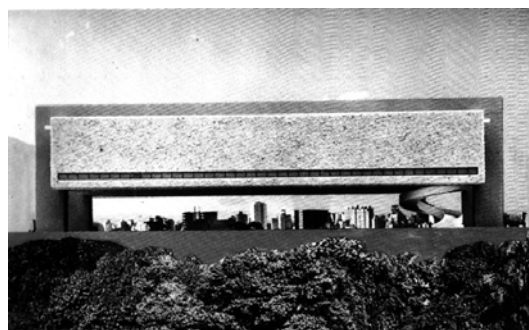


Fig.88. Maquete para o MASP.

A fotografia foi elaborada por uma montagem: sobreposição da imagem da maquete à foto da cidade. A imagem da cidade inserida na foto da maquete denota a importância da percepção do entorno para o desenvolvimento do projeto.



Fig. 89. *Festa de Noantri in Trestevere*, aquarela.



Fig. 90. Croqui para o totem do SESC Pompéia.

Esta maneira de utilização da colagem e da fotomontagem pode oferecer recursos cognitivos onde Lina recorta cenas de importância que facilitavam a sua percepção sobre sua futura intenção. Outra característica pungente em seus croquis de criação é o uso da cor, muitos aquarelados, como neste exemplo do croqui de estudo do totem de informação do SESC Pompéia, [fig.90]. A aquarela é bastante utilizada em representações espontâneas nas quais Lina registra uma cena urbana composta por cenários e personagens do cotidiano das cidades que viveu ou visitou [fig.89].

Nestes exemplos há transferência de soluções, técnicas e ferramentas entre os projetos de distintas áreas, como da arquitetura para a cenografia e vice-versa ou do desenho industrial para a arquitetura. Por outro lado, cada área de atuação possui propriedades e linguagens próprias e a obra de Lina, por abranger múltiplas áreas, aborda múltiplas linguagens. Esta pluralidade de linguagens alimenta um frutífero núcleo criativo particular de Lina, desde as técnicas de representação às múltiplas linguagens e seus diálogos tradutórios.

Os croquis de criação desvelam os conceitos arquitetônicos incorporados:

A materialidade de sua arquitetura é composta por grande diversidade de referências extraídas de uma multiplicidade de conceitos apreendidos ao longo de sua trajetória profissional. Sua trajetória lhe proporcionou um caldeirão de referências culturais e alimentou seu processo criativo, numa mescla particular, entendida com dados advindos de sua origem e formação na Itália, sua iniciação profissional em Milão, sua vivência na Europa durante a Segunda Guerra, a decisão de vir ao Brasil, sua densa experiência no nordeste brasileiro, todas estas questões apresentadas em capítulos anteriores

Lina viveu e trabalhou na Europa no período pós-45, durante uma época de transformações dos conceitos arquitetônicos no contexto mundial, se aproximou dos intelectuais que defendiam a esfera moral da arquitetura e a ampliação de uma análise crítica ao movimento moderno e a perseguirem um programa de valores éticos. Lina se aproximou das discussões que giravam em torno de Ernesto Rogers⁴, teórico que defendia que a arquitetura devia “se comunicar” com as pessoas, estabelecia uma importância de existir uma relação direta, um sentimento de sociabilidade e de identificação entre as pessoas e os espaços.

“A função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas. Para um arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo.” [Ferraz, 1993:2003]

Estes conceitos são aqui incorporados aos procedimentos de Lina quando investiga o sentido de realidade e a contextualização dos usos. Lina analisa o sentido cultural, os hábitos populares e as características morfológicas

⁴ Ernesto Nathan Rogers: [1909 - 1969], arquiteto italiano, escritor e educador. Graduado na Escola Politécnica de Milão em 1932. Participante de uma das correntes de arquitetos que durante e após a segunda guerra questionavam os pontos radicais utópicos do Modernismo [o Estilo Internacional] e defendiam sua reformulação.

pré-existentes. Observa-se a perseguição destes conceitos revelados pelas características apresentadas em seus croquis de criação. Por exemplo, no croqui da fig.91, que apresenta estudo para soluções da lanchonete do SESC Pompéia, representa a presença dos usuários e possibilidades de utilização com ênfase na vivência dentro do espaço projetado.



Fig.91. Croqui para a lanchonete do SESC Pompéia.

Este croqui realizado a cores e de despreziosa relação com a escala, denota a ênfase com que Lina materializa sua arquitetura em visões sucessivas. Percebe-se a importância dada à ocupação do espaço. A representação da figura humana não é apenas um referencial de escala, mas também revela as possibilidades de uso e vivência dentro do espaço. Há também placas, sujeira nas paredes e a iluminação incidindo. Assim observa-se que o desenho revela o foco da intenção de Lina: a vivência, as sensações. [Azevedo, 1995:75] Pode-se considerar que o croqui representa a intenção de Lina em aproximá-lo da realidade e considera o espaço ocupado diferindo da representação do espaço “asséptico” modernista, verificado pela sujeira e as

ênfases ao uso estão representadas. A análise deste croqui reforça a idéia de que sua percepção está atrelada às situações reais dos espaços.

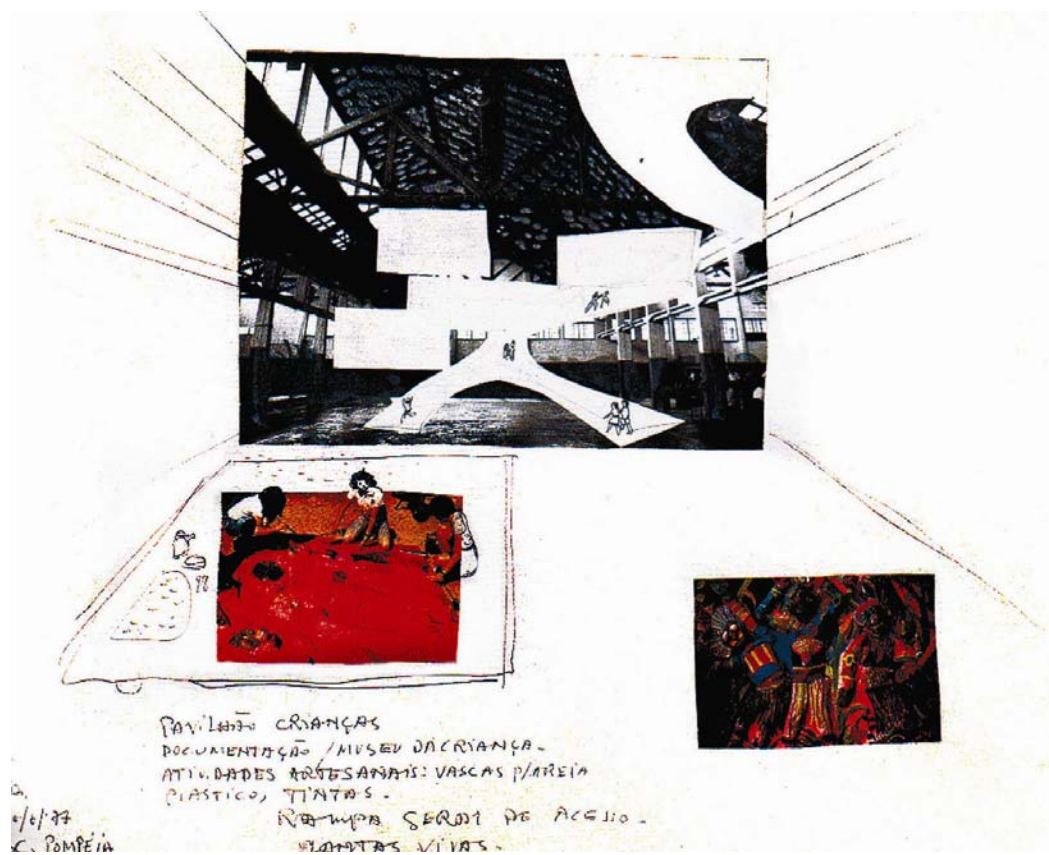


Fig.92. Estudos para os ateliers multiuso do SESC Pompéia.

Antes de iniciar o projeto do SESC Pompéia, como apresentado no segundo capítulo, Lina visitava a antiga fábrica nos finais de semana com intenção de observar as manifestações espontâneas de lazer permitidas no ambiente fabril durante o seu funcionamento reunindo funcionários e moradores das redondezas, decide manter então este ambiente de convívio como também ampliá-los, incentivando-os. [Ferraz, 1993:220]

Há outros croquis pertencentes ao processo criativo do SESC Pompéia que apresentam características remetendo à preocupação com o uso e a vivência do local. Como nos croquis da fig.92, representam estudos referentes aos ateliers multiuso do SESC Pompéia.

Na primeira imagem utiliza a técnica da colagem e da fotomontagem, cola recortes de papel que representam os ateliês suspensos sobre uma fotografia do interior do galpão fabril, interessante analisar que a representação também é despreziosa com relação à escala humana. Na imagem abaixo e à esquerda, completa recortes fotográficos de crianças brincando com desenhos sugestivos que podem ter sido obtidas durante suas visitas nos finais de semana e revela a intenção de Lina em manter o espírito recreativo existente no local. Verifica-se que Lina recorre à fotografia como linguagem mais direta de transmissão de imagem, visando aproximação com a realidade do local, facilitando a sua percepção, pois se opunha a idéia de projetar sobre um espaço vazio. [fig.92]

Através dos procedimentos projetuais do SESC Pompéia e revelados pelos croquis Lina considera o existente. Há projetos em que o existente considerado é a paisagem, como na solução da Casa de Vidro.

“a arquitetura é ação do Homem sobre a natureza. Mas a natureza é tomada num sentido amplo que engloba o Homem: a humanidade como um todo.” [Ferraz, 1993:23]

A Casa de Vidro é concebida com a intenção de deixar a vegetação do entorno crescer, se aproximar e penetrar pela arquitetura, como se esta perdesse status para a natureza ali presente. Esta temática wrightiana⁵ preferida de Lina não busca um distanciamento do entorno caótico, mas procura uma ordem onde supostamente considerou o caos, respeitando o existente não buscando transformá-lo, mas sim “escutá-lo”. Tais conceitos são revelados pelo croqui na fig. 93, que denota a intenção de que a Casa de Vidro fosse visualizada discretamente diante da natureza. Observa-se que os traços mostram um conjunto de linhas finíssimo que marca o volume da arquitetura e outros espontâneos e fortes representando a vegetação. Lina representa neste croqui a sua percepção sobre o tempo agindo em sua arquitetura. [Oliveira, 2006:74]

⁵ Reverente aos conceitos desenvolvidos por Frank Lloyd Wright.



Fig. 93. Croqui da Casa de Vidro.

Enfim, estes croquis revelam que Lina considera o existente como condicionante de seus projetos representados nestes exemplos apresentados aqui. Porém há outros croquis que apresentam características que destoam desta abordagem. Observa-se nestes croquis na fig. 94 investigações formais para o MASP, que propõe a forma abstrata, apresentam idéias que especulam a forma piramidal representados por linhas sobre o fundo branco, sem referências de entorno ou contexto, sem simulações de vivência ou da paisagem, por isso aparentando especulações meramente formalistas.

Estes croquis de forma piramidal é a primeira idéia pensada para a solução do MASP, proposta transparente para não obstruir as vistas panorâmicas existente no antigo belvedere. Posteriormente, como solução o elemento estrutural passa a ser o grande protagonista de suas idéias que originalmente foi pensado como pórticos cruzados [fig. 95]. Finalmente o MASP é resolvido com a utilização da forma derivada do cubo, suspenso por pórticos paralelos e liberando através do vão livre as vistas para o centro da cidade. [Oliveira, 2006:266]

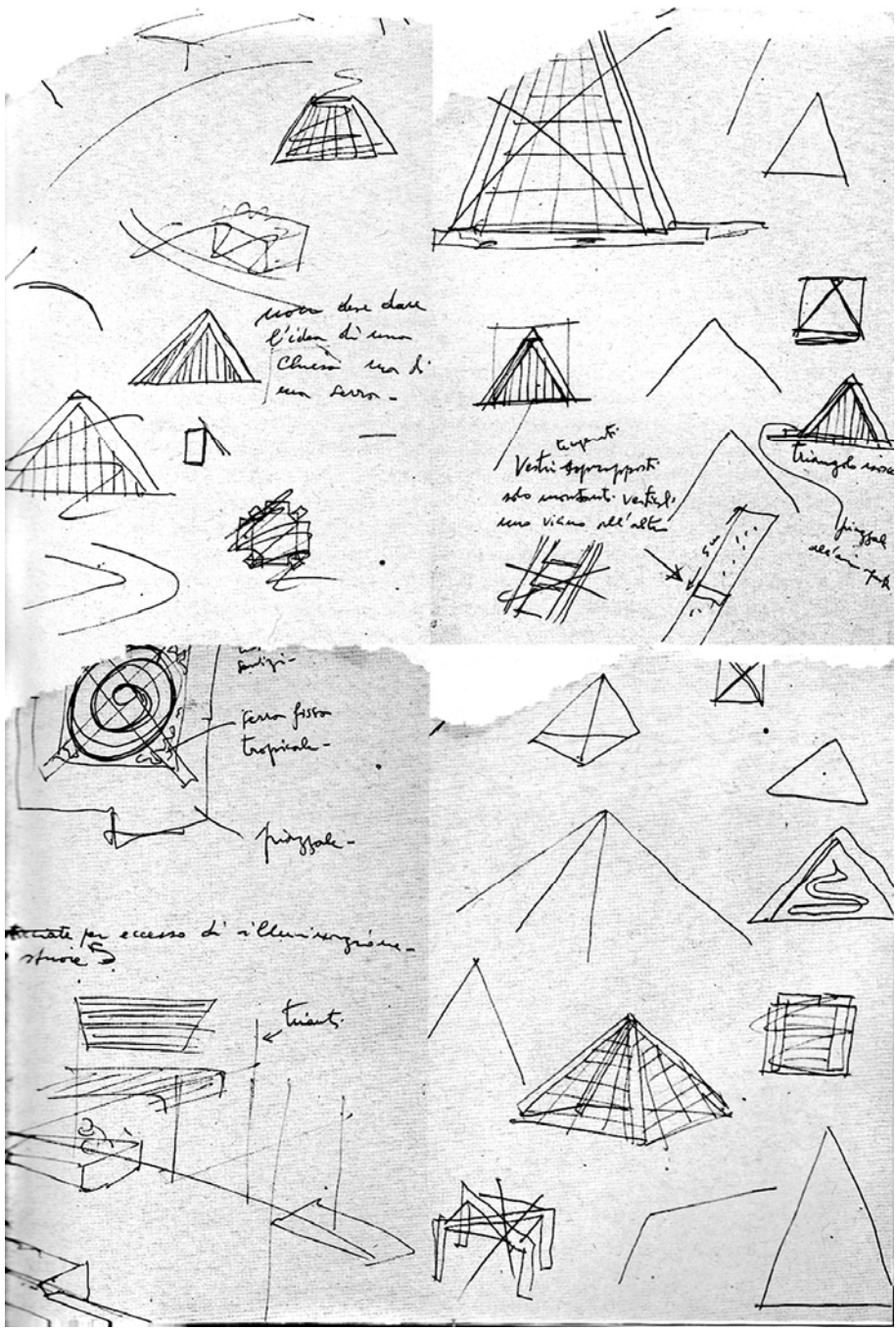


Fig.94. Croquis de estudos para o MASP.

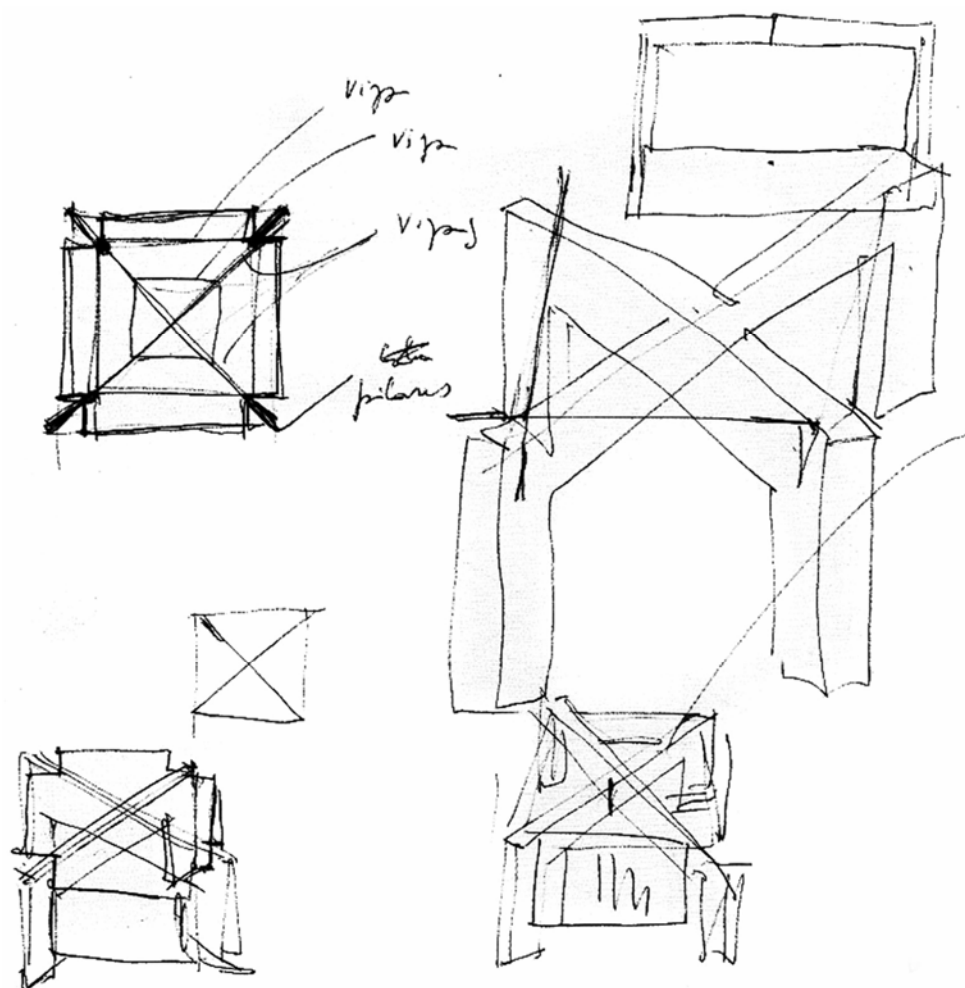


Fig.95. Croquis de estudos para o MASP.

Estes croquis da fig.95 revelam que a solução estrutural é o impulso criativo para o desenvolvimento do projeto do MASP. [Oliveira, 2006:328] Observa-se que o elemento estrutural utilizado como núcleo criativo também é um procedimento comum de Lina, visto em outros projetos como o Centro Cultural para Belém⁶ [fig. 96], onde todo o conjunto é organizado em um só bloco auto-portante, longilíneo e suspenso, uma torre vertical e uma grande rampa, também auto-portante, que contorna a torre e apresentando na totalidade do projeto uma solução estrutural imponente.

“Analisando a experiência arquitetônica de Lina Bo, considerando também nesta perspectiva seus projetos, percebe-se na

⁶ Centro Cultural de Belém: projeto de 1988 realizado em Lisboa, Portugal.

maioria dos casos que a estrutura é o protagonista de suas criações, funcionando como seu núcleo criativo.” [Azevedo, 1995:73]

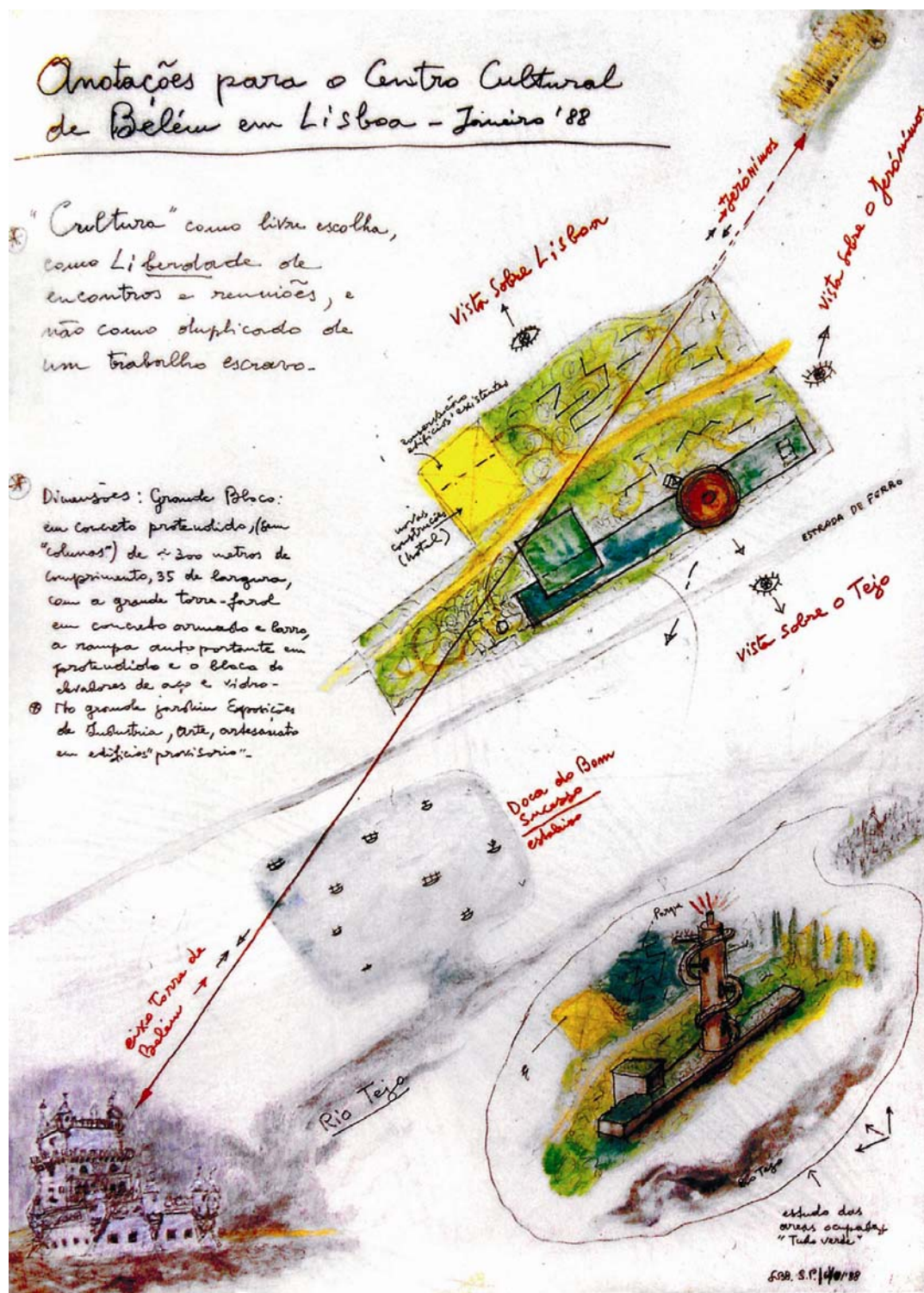


Fig.96. Croquis de estudos para o Centro Cultural de Belém.

Outro exemplo é na proposta de intervenção urbanística no Vale do Anhangabaú⁷: a passagem de automóveis é canalizada em uma mega estrutura metálica liberando todo o nível do solo para os pedestres, área destinada a receber um tratamento paisagístico [fig. 97]. Para ambos os projetos, o recurso estrutural é o cerne da solução adotada nos projetos. A estrutura, em depoimento de Lina, deve ser projetada por um arquiteto e mesmo que calculada por outros, seus problemas tecnológicos devem ser conhecidos. [Azevedo, 1995:74]

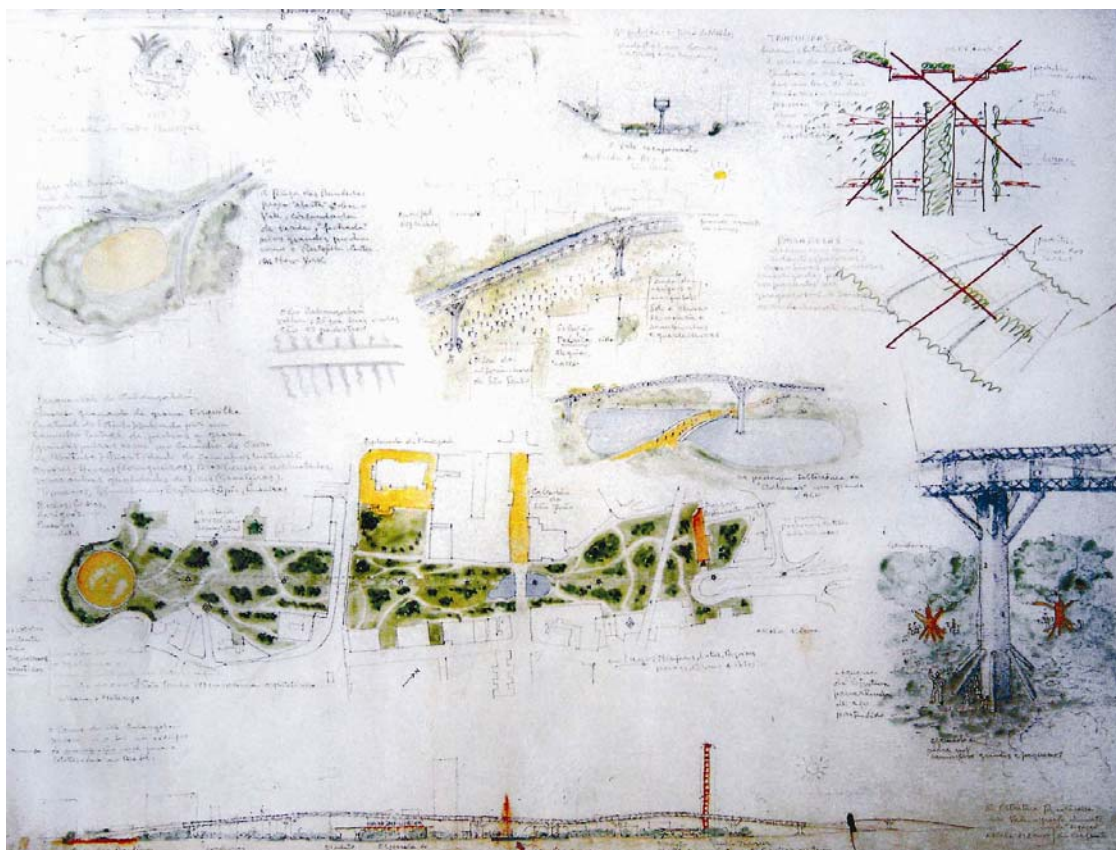


Fig.97. Croquis de estudos para o Vale do Anhangabaú.

Enfim, no conjunto da obra de Lina, há uma diversidade de croquis pertencentes aos distintos projetos e às distintas fases de elaboração e que apresentam características versáteis: uns são representações a cores simulando vivências, outros são elaborados apenas com linhas sobre papel; uns são

⁷ Anhangabaú Tobogã: proposta de intervenção para o Vale do Anhangabaú enviada a um concurso público de 1981.

coloridos sinalizando os diferentes usos dos materiais; há também colagens, maquetes, fotomontagens, etc.

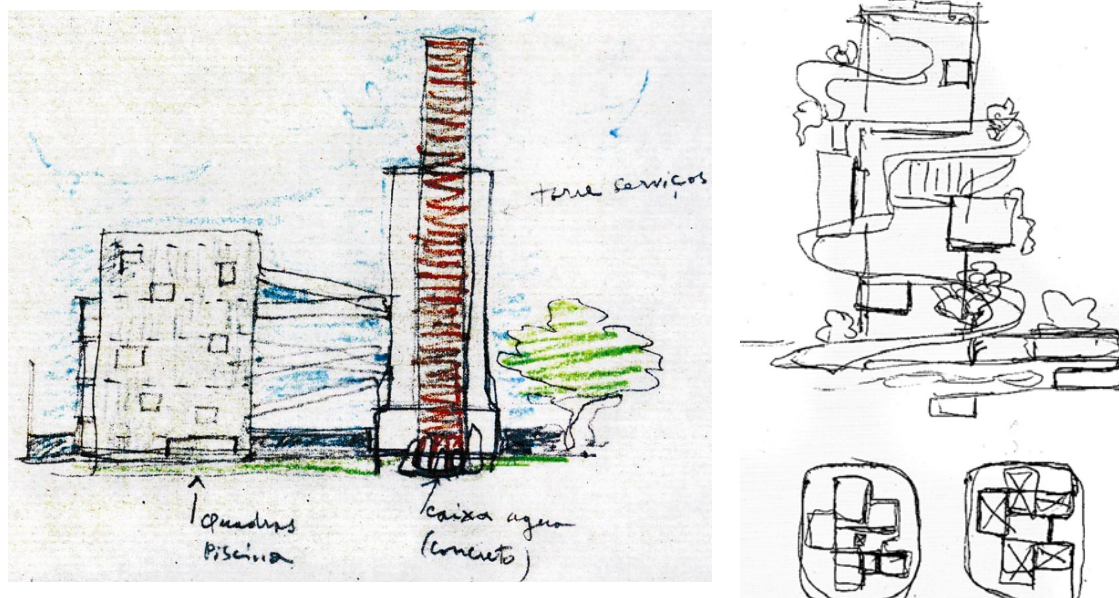


Fig.98. e fig. 99. Croquis de estudo para o SESC Pompéia.

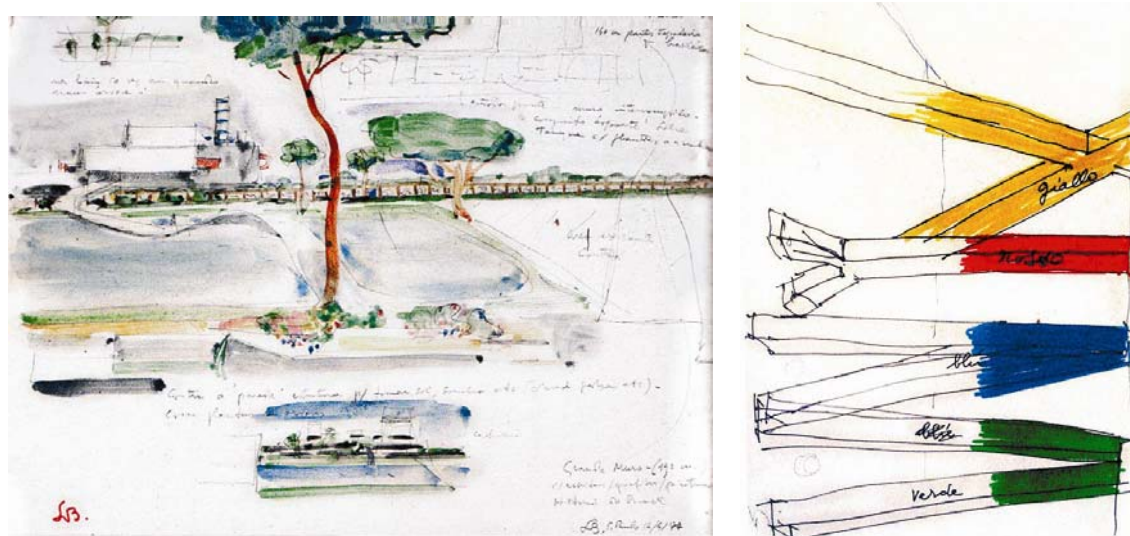


Fig.100 e fig. 101. Croquis de estudo para o SESC Pompéia.

Para um mesmo projeto Lina dispõe de variadas maneiras de representação, como no exemplo do MASP onde utilizou desde maquetes a croquis com as representações pela linha. Ambos representam seus

questionamentos pertencentes a uma fase específica que compõe o seu percurso criativo. As primeiras idéias para o MASP [fig. 94 e fig.95], ainda iniciais, foram investigações formais, representados por linhas e sem a representação do entorno destinado à inserção do projeto. Porém mais tarde e com a forma final definida, desenvolve maquete e fotomontagem sobre o visual do entorno: os edifícios do centro da cidade [fig. 88]. Há também no seu conjunto de croquis, um estudo aquarelado propondo uso para o vão livre do MASP, a ocupação pelo Circo Piolim e que mais tarde é concretizada. [fig. 102 e fig.103].

Outro aspecto a ser considerado é quando comparamos croquis pertencentes a projetos distintos; como a comparação feita entre o croqui da lanchonete do SESC Pompéia que referencia a vivência das pessoas [fig.91], com os croquis do MASP que apresentam especulações formais [fig.94]. Tais comparações tornam-se mais complexas, pois é importante ressaltar que há grupos de projetos pertencentes a épocas distintas e por isso de difícil comparação. O projeto do MASP é um dos primeiros realizados pela arquiteta no Brasil e pode ser considerado pertencente ao grupo de projetos filiados aos conceitos da arquitetura moderna européia; em contrapartida, o SESC Pompéia pertence à terceira e última fase, Lina já havia permanecido e atuado no nordeste brasileiro e de volta à cidade de São Paulo, uma obra com características que correspondem à fase mais amadurecida da arquiteta.

Enfim, em seus procedimentos há uma série de soluções reveladas pelos croquis que revelam características múltiplas; desde o uso de soluções estruturais arrojadas, como nos croquis apresentados para a solução do MASP, a projetos em que as manifestações espontâneas de uso condicionam as soluções projetuais, como revelados pelos croquis do SESC Pompéia.

Por estas análises pode-se considerar que o conjunto de croquis desenvolvidos por Lina é composto por uma mescla de componentes inseridos e se apresentam polivalentes, de múltiplas características e de análises complexas. A complexidade é intrínseca nos processos criativos e os croquis pertencem a uma seqüência de idéias e possuem diálogo tradutório, porém há

interessantes questões que podem ser investigadas pontualmente sobre características dos croquis que revelam a sua ideologia.



Fig.102. Croqui de estudo para o MASP.



Fig.103. Circo Piolim no vão livre do MASP.

Os conceitos arquitetônicos: Moderno x Popular

Lina Bo Bardi muitas vezes anunciou sua filiação ao Movimento Moderno. [Luz, 2003:13] Também desenvolve seus primeiros projetos no Brasil, como o MASP e a Casa de Vidro, considerados por muitos teóricos como projetos afiliados aos conceitos da arquitetura moderna europeia e se aproximam a Mies Van der Rohe principalmente [ver figuras 13, 14 e 15. Pag. 25 e 26]. [Oliveira, 2006:14] Por outro lado, Lina opõe-se ao conceito de Desenho Universal, pressuposto moderno, considerando ultrapassado, um equívoco, um “fetichismo” de modelos abstratos e que desperta uma mentalidade tecnocrática e vazia. [Ferraz, 1993: 216] Observa-se também que o conjunto de sua obra concebe soluções estruturais imponentes e tecnológicas como o MASP [fig. 30 pag.35], embasadas por fortes conceitos modernistas e há outras soluções arquitetônicas singelas feitas com materiais artesanais, à margem da produção dos sistemas industriais como: troncos de madeira, telhados de palha, tijolos, paliçada e telhas de barro como na Casa Valéria Cirell [fig. 104].

“Lina Bo Bardi [...] passa a discutir e conceber seus projetos como que testando os limites dos pressupostos, procedimentos e repertório modernos, sem jamais negá-los, mas trabalhando com oposições sob tensão [...]” [Luz, 2003:13]

Podemos iniciar estas reflexões considerando que há uma série de projetos em que Lina utiliza soluções que partem de formas abstratas: a Casa de Vidro [fig.105], o Museu a Beira do Oceano [fig.15], a Casa Valéria Cirell [fig.104], a Capela Santa Maria dos Anjos [fig.58, pg. 69], o MASP [fig.30, pg.35], La Torracia [fig.44, pg.54], os Estudos de Casas [fig.52 e fig.55, pg.67]. Mesmo para o projeto do SESC Pompéia há soluções derivadas de formas abstratas: as torres gêmeas e os ateliers multiuso, originários das formas cúbicas ou cilíndricas.

Porém, com uma série de características peculiares que distinguem estes projetos quando analisadas as disposições dos espaços, a modulação estrutural, a utilização de materiais, a implantação, etc. Por exemplo, na Casa de Vidro [fig.105], e na Casa Valéria Cirell [fig.104]: a primeira é de 1951 e

mostra soluções arquitetônicas semelhantes à Ville Savoye de Le Corbusier⁸, pelas configurações dos espaços até o uso do racionalismo estrutural, planta livre, simplicidade e transparências, configurando assim conceitos com fortes bases modernistas.



Fig.104. Casa Valéria Cirell.



Fig.105. Casa de Vidro.

Em 1958, quando desenvolve a solução para a Casa Valéria Cirell, adota a forma cúbica e utiliza materiais in natura: pedras, cerâmicas, madeira, barro, vegetação, sucata, diferindo dos materiais tecnológicos utilizados na Casa de Vidro, como concreto e panos de vidro. Verifica-se também que a planta da Casa Valéria Cirell [fig.107], apresenta uma curiosa disposição de espaços que não seguem os parâmetros corbusianos e remete às construções japonesas: as portas-janelas internas requadradas em madeira com vidro articuladas e os pilares roliços da varanda apoiados em fundações revestidas de seixos em espelho d'água [fig. 106]. [Oliveira, 2006:155]

“A solução desenvolvida para a Casa Valéria Cirell apresenta características que denotam uma mudança radical e que os mecanismos da arquitetura moderna pareceram não mais satisfazer.” [Oliveira, 2006:155]

Em 1951, enquanto desenvolvía o projeto da Casa de Vidro, Lina ainda não conhecia o nordeste brasileiro, mas quando desenvolve o projeto da

⁸ Análises apresentadas em capítulo anterior.

Casa Valéria Cirell, em 1958, havia se mudado recentemente para Salvador e iniciado seu processo de pesquisa sobre a cultura popular.

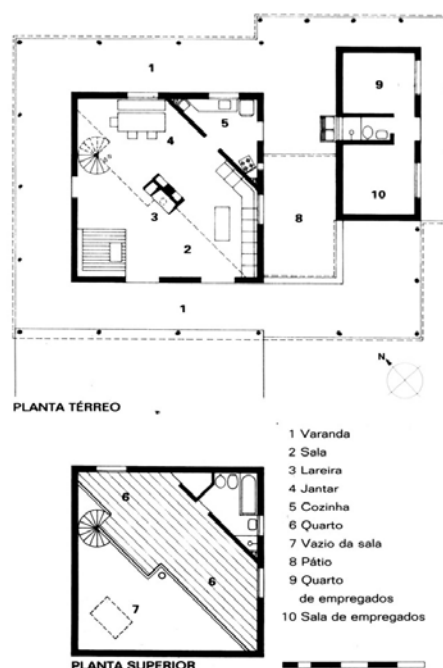


Fig.106. Casa Valéria Cirell.

Fig.107. Plantas da Casa Valéria Cirell.

Como apresentado em capítulos anteriores, o deslocamento de Lina para Salvador é considerado um marco de mudanças sobre o conjunto de sua obra e pode ser um condicionador destas mudanças aqui referidas. Porém a Casa Valéria Cirell foi projetada no mesmo ano que Lina chega a Salvador e por isso não havia ainda se aprofundado em suas fecundas atividades multidisciplinares. Luz coloca que há, na solução apresentada para Casa Valéria Cirell, um diálogo entre o arrojo de suas formas arquitetônicas e a utilização dos materiais primitivos, entre a forma geométrica abstrata, imaterial e etérea e o tratamento com os materiais mais naturais primários, como a terra e seixos incrustados, madeira e sapé.

“A Casa Valéria Cirell é uma metáfora entre a natureza intocada e a poética da construção” [Luz, 2003:212]

Há outros exemplos em que Lina utiliza materiais *in natura*, como no projeto da Casa Valéria Cirell, entre eles: os Estudos de Casas de 1965 [fig.

52, 53, 54 e 55; pg.67], e a Cadeira à Beira da Estrada de 1967 [fig. 56 e 57; pg.68]. Luz propõe teoria que seus projetos remetem a utilização do mínimo e do necessário, cujas soluções chegam até o limite destes conceitos e explicitam o sentido de “origem”. Ambos foram desenvolvidos quando Lina entra numa fase de resistência cultural, depois da Ditadura Militar, quando desenvolve projetos compostos de materiais marginalizados em relação à industrialização latente no país. Ambos foram realizados num sentido de obra manifesto pela reflexão da práxis, de um movimento essencial, genuíno e de oposição às tecnologias mais avançadas, de conformação urbana, erudita e ordenadas. [Luz, 2003:214]

Sobre os outros exemplos citados sobre a apropriação de formas abstratas, apresenta também peculiaridades de análises. Por exemplo, em soluções do projeto do SESC Pompéia: os ateliers multiuso e as torres gêmeas; observa-se que o projeto é de 1977 e revela um amadurecimento nos procedimentos de Lina.

“[...] é através do SESC Pompéia que Lina, de várias maneiras, transitou por algo que denomino como “invenção da memória brasileira”. [Azevedo, 1995:62]

Os ateliers multiuso partem da solução abstrata, como a forma quadrada ou circular e cujas paredes são construídas por blocos assentados deixando a massa escorrer propositadamente, resultando em uma aparência que remete ao artesanal [fig. 108]. Sobre as torres gêmeas: duas caixas entrelaçadas por passarelas de aparência artesanal expressa pelas texturas da massa de concreto aparente. Na sua superfície surgem buracos que se apresenta de forma inusitada e servem de ventilação permanente. Apesar das torres gêmeas partirem de solução formal abstrata, o resultado final remetem a morfologias do período colonial [fig. 72].

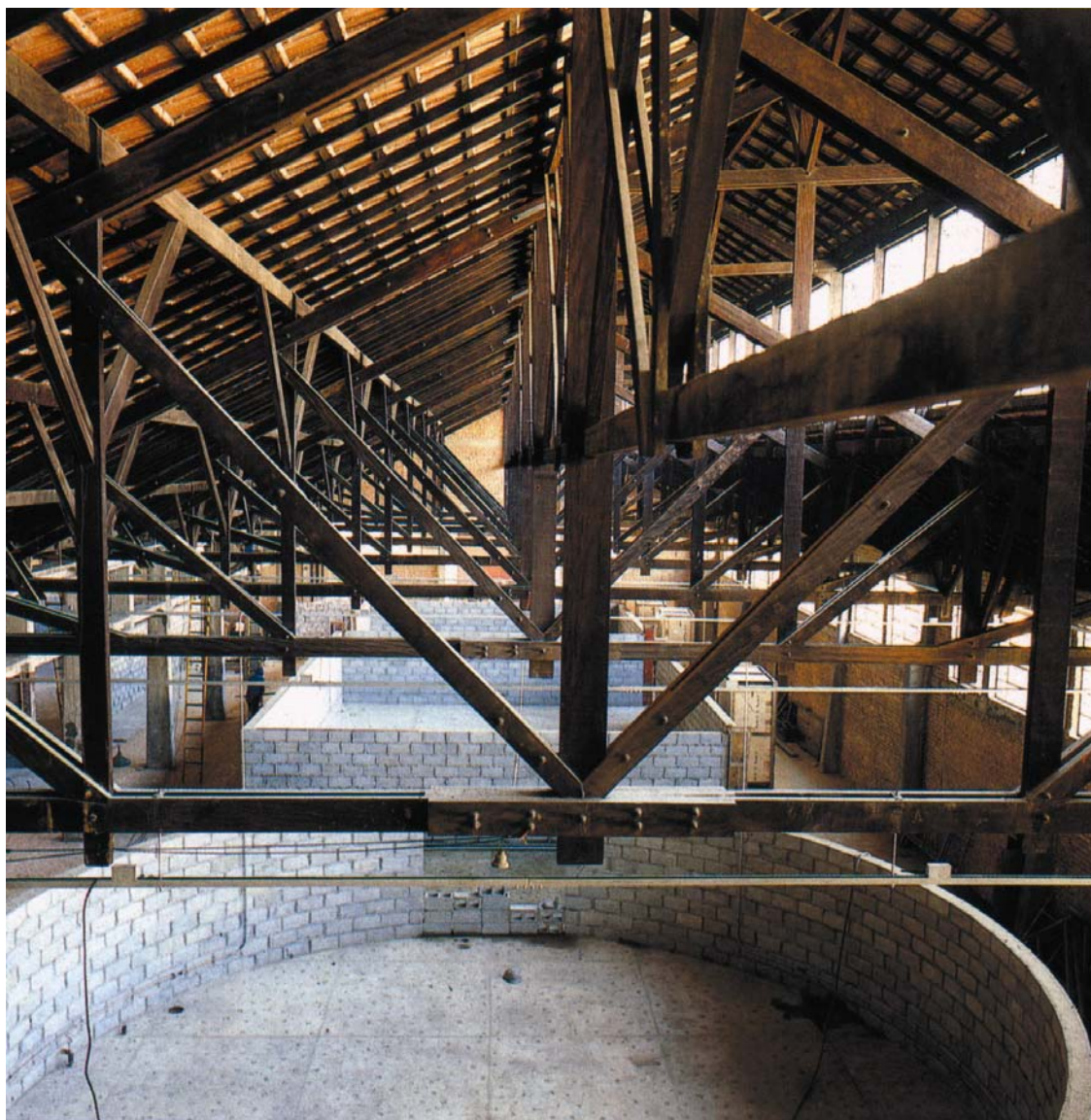


Fig. 108. Ateliers Multiuso do SESC Pompéia.

“O projeto das torres é uma recriação dos arquétipos arquiteturais do período colonial do país, funcionando como uma espécie de rememoração do acervo do patrimônio arquitetônico brasileiro.” [Azevedo, 1996:92]

Outra reflexão sobre estes exemplos é a aproximação, na Casa de Vidro [fig. 111], de conceitos aplicados em ensaios projetuais realizados um ano antes e destinados à realização de residências de baixo custo conhecidas como as Casas Econômicas. [fig. 109 e fig. 110]. Interessante constatar aqui que Lina

também praticou reflexões sobre modelos genéricos, sem contexto de terreno, usuário ou local.

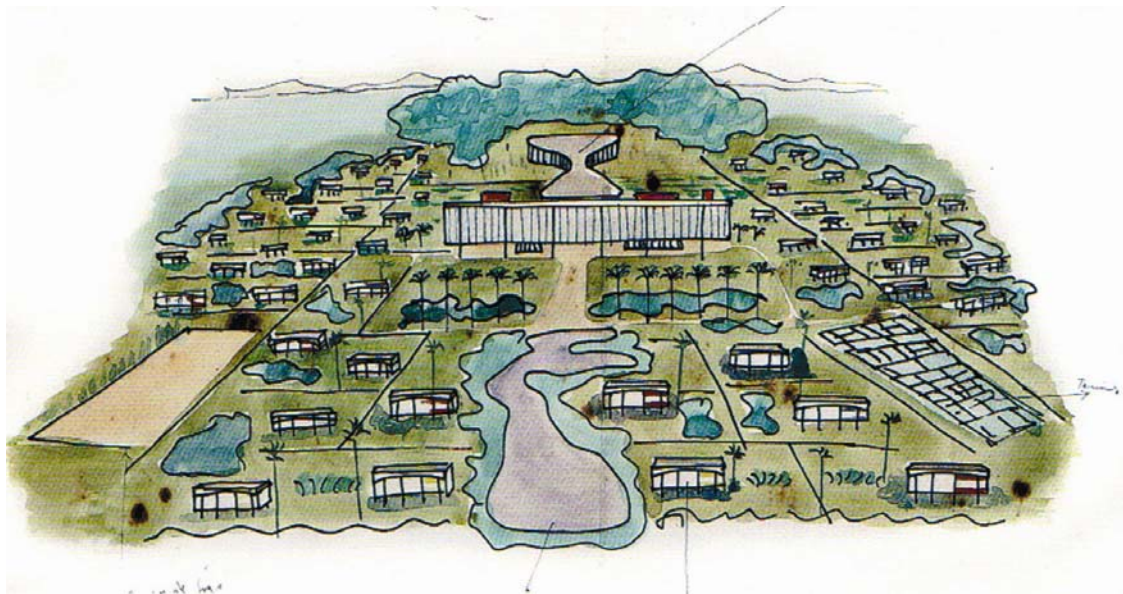


Fig.109. Casas Econômicas.

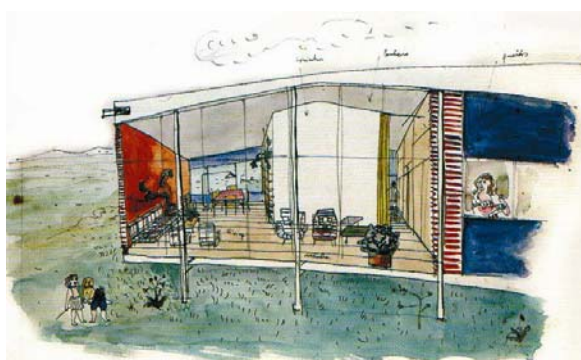


Fig.110. Casas Econômicas.



Fig.111. Casa de Vidro.

Lina se opõe ao conceito de Desenho Universal, pressuposto modernista, e faz a sua crítica à planificação de suas soluções, verificada por um formalismo gratuito e sem contexto cultural local. Como aqui apresentado, estes pressupostos foram superados após a segunda guerra e discutidos em congressos no cenário europeu.

“No campo específico da arquitetura a mais flagrante traição aos princípios que informam todo o Movimento Moderno, interrompido pela Segunda Guerra e abandonado, depois, como superado. [...] equívoco cultural ou tranqüilizante das consciências dos que não precisam e as metástases da incontável proliferação em massa arrastam junto às conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando sua grande idéia fundamental – a Planificação- no equívoco utópico da inteligência tecnocrática, que esvaziou sua falência a ‘racionalidade’, posta contra a ‘emocionalidade’ num fetichismo de modelos abstratos que encrava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens.” [Ferraz, 1993: 216]

Esta crítica fundamenta os conceitos aplicados em seus projetos, como a preocupação com os hábitos dos usuários e a cultura, e não há dúvida que Lina produziu seus projetos neste sentido verificado pelo projeto do SESC Pompéia, como nos exemplos apresentados aqui. O mesmo pode-se afirmar com relação a sua ideologia, expressa em seus textos publicados em periódicos e livros, onde desenvolve críticas ao Internacional Style. Por outro lado, Lina também realizou ensaios projetuais, como os estudos elaborados para as Casas Econômicas: neste croqui da fig.109 simulações de uma cidade com setorização de usos, separados por grandes praças e edifícios institucionais e que de certo modo sugerem uma aproximação ao conceito de Desenho Universal modernista. Estas questões são complexas de serem analisadas e não podemos afirmar que Lina tenha sido incoerente, pois em todo processo de construção de um conjunto de uma obra plural e densa como a sua, há um crescimento, um amadurecimento. Por este processo de evolução há procedimentos que permeiam movimentos contraditórios, podendo ser um meio para uma resposta mais aprofundada.

A Arquitetura Moderna vincula-se a hegemonia do processo técnico sobre a tradição cultural das arquiteturas.

“[...] há, contudo, mesmo entre os modernos, uma alternativa que não substitui o mundo da tradição cultural pela imposição fatal dos

novos meios técnicos advindos da indústria, ao contrário, dialeticamente introduz em meio a moderna tecnologia elementos culturais esquecidos à margem pela violência do processo histórico [...]” [Azevedo, 1995:71].

O olhar de Lina Bo Bardi se direciona por esta alternativa entre os modernos e ainda que procure uma conexão com a cultura ao mesmo tempo discursa sobre a necessidade da prática científica.

“Vejo a arquitetura profundamente vinculada com a ciência e a técnica. Na verdade não há diferença nenhuma. A tecnologia colocada em seu justo lugar nada pode causar de ruim, como impedir a Poesia, o Belo, até os sonhos bonitos.” [Ferraz, 1993:99]

Foram os modernistas que introduziram o novo conceito sobre arquitetura numa visão mais ampla sobre a modificação do ambiente no aspecto técnico-científico. Na década de 1950⁹, a visão de Lina provê ênfase absoluta nos meios técnicos e desenvolve seus projetos a partir da prática científica, mas se distingue a prática científica da tecnologia decaída em tecnocracia. O olhar de Lina sobre a **estandardização** é criterioso, e os problemas enfrentados no contexto histórico da segunda guerra mundial é de ordem política e social. Lina considera o papel do atuante no campo do desenho como fundamental e distingue esta o contexto dos acontecimentos históricos. [Ferraz, 1993:216]

“Todos ou quase todos são contra o padrão, o estandardizado. Acusam-no de tudo, desde a decadência do espírito até a bomba atômica, ao passo que a bomba atômica é produto da velha cultura baseada no ‘não-padronizado’. Que coisa é o padrão, o ‘standart’, senão um meio? O ‘standart’ será um meio para a civilização do futuro, como o ‘não estandardizado’ o foi para a civilização passada. Porque fugir dos problemas, ao invés de defrontá-los para resolvê-los? Porque continuar numa incerteza angustiosa?” [Ferraz, 1993:70]

⁹ Década de 1950. Ano em que desenvolve os ensaios de residências econômicas: *Casas Econômicas*.

“O padrão matará o espírito? Libertado finalmente do peso dos problemas mal resolvidos, ajudado por uma estandarização ‘física’ das coisas [habitações, máquinas, produtos] o espírito poderá dedicar-se em escala muito maior aos seus próprios problemas que são únicos que ‘diferenciam’ o homem, os únicos que o afastam do ‘standart humano’ tão temido, independente de possuir móveis não padronizados, como um bar ‘manuelino’ ou um rádio com pernas ‘Luis XV’.” [Ferraz, 1993:89]

Lina Bo Bardi considera que a prática científica que envolve o profissional do desenho deve ser desenvolvida a partir de uma consciência social e abranger todos os componentes da cultura: o meio ambiente, a cultura, as tecnologias. [Ferraz, 1993:216] Neste contexto, Lina desenvolve seus projetos transitando entre a técnica e a cultura com sensibilidade artística e consciência política. [Azevedo, 1995:72]

“A influência da arquitetura poderá ser, no futuro, ainda mais essencial do que no passado e, naturalmente, diversa. Arquitetura como espaço habitado, humano; é uma realidade potente responsável pelo comportamento do homem, responsável até pela sua felicidade. E neste sentido o Movimento Moderno continua.” [Ferraz, 1993:86]

Os procedimentos de Lina Bo Bardi:

Os significados impulsionam o processo criativo

Os significados estão presentes nas soluções da arquiteta representados de forma habitual nos seus projetos. Em seus primeiros croquis do *MASP*, Lina opta pela pirâmide [fig. 94]. Oliveira apresenta estes croquis e comenta que a forma piramidal foi pensada por simbolizar o **sagrado**. Lina propõe ironicamente ao *MASP* numa tentativa de uma aproximação entre a imagem de **sagrado** e **museu** e por contestar que os projetos destinados a museus são configurados em espaços onde a obra de arte se apresenta como algo intocável e mítico, questões apresentadas no projeto do *MASP* no primeiro capítulo. [Oliveira, 2006:266] Lina é impulsionada a utilizar a forma abstrata quando esta remete a significados. Estes procedimentos estão em muitos

croquis e suas anotações, como em: **papel dobradinho**, anotação que denomina uma escada com vários lances que apresenta características de dobraduras em papel; **escada flor** [fig. 112], outra anotação para uma escada helicoidal que remete a idéia de uma flor, ambas são opções de soluções desenvolvidas para o acesso ao MASP.

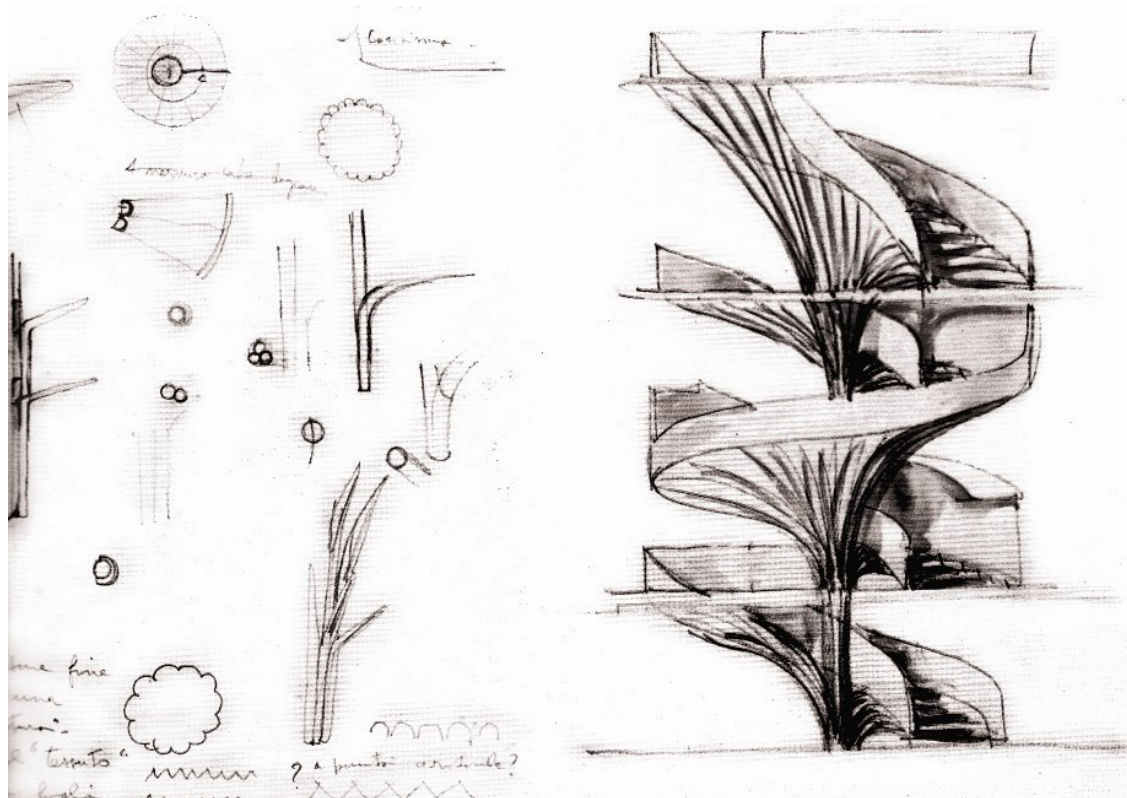


Fig. 112. Estudos para a **escada flor**.

Há outros exemplos de soluções projetuais onde as formas são nomeadas por palavras que remetem a um significado específico: as **caixas sobrepostas** ou as **três bandejas**, palavras anotadas por Lina em seus croquis de criação. Quando Lina pensa as soluções para as torres poliesportivas do SESC Pompéia, e as possibilidades de verticalização dos usos, empilhando as quadras poliesportivas articuladas por volumes cúbicos que se assemelhavam a caixas, **caixas sobrepostas** [fig. 113]; ou planos sobrepostos denominados por Lina de as **três bandejas** [fig. 114]. Outro exemplo é quando desenvolve a estrutura da passarela metálica pensada para o conjunto aquático do mesmo projeto, que se assemelha a uma árvore e anota em seus estudos: **pilares-árvores** [fig. 126].

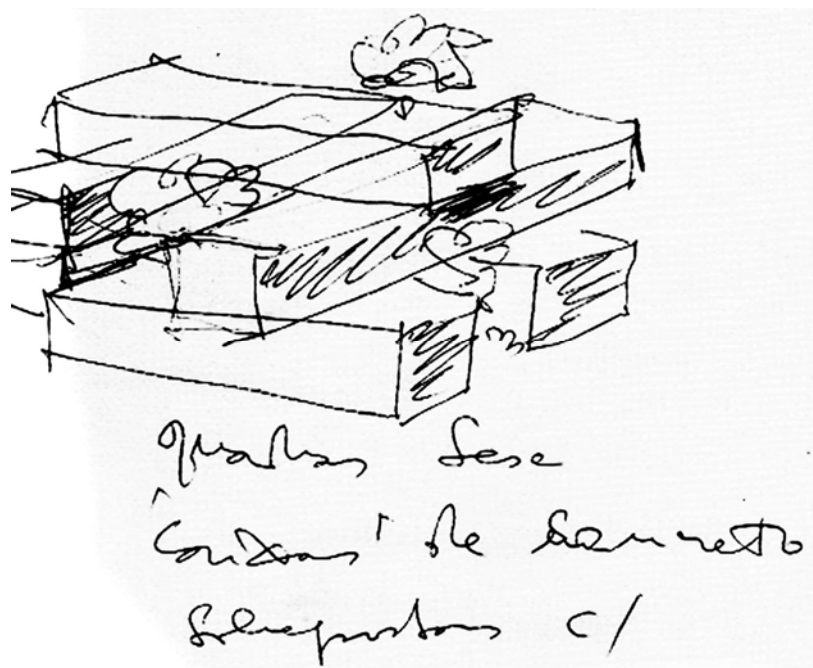


Fig.113. Estudos para as torres gêmeas do SESC Pompéia: **caixas sobrepostas.**



Fig.114. Estudos para as torres gêmeas do SESC Pompéia: **três bandejas.**

O emprego dos materiais como núcleo criativo

Lina utiliza distintos materiais com uma liberdade criativa e de irreverentes combinações em seus projetos. É comum aparecer a palha ou o sapê unidos a uma estrutura de concreto, como na solução para a Casa do Benin: existe uma trama de palha sobre estrutura existente de concreto para minimizar sua aparência pesada de algo excessivamente dimensionado [fig. 115 e fig. 116]. Outro exemplo é quando contrapõe os caixilhos deslizantes em aço e vidro aos caixilhos em madeira e tela anti-mosquito no projeto da Casa Valéria Cirell; gerando contrastes. Observa-se também uma cena inusitada quando visualizado um monólito transportado da região litorânea para o meio da Avenida Paulista no vão livre do MASP, proposto por Lina. Utiliza-se também de múltiplos materiais em um mesmo projeto, como para o SESC Pompéia: Lina contrapõe a um pano de alvenaria uma calha de seixos rolados e uma rua de paralelepípedo e *deck* de madeira e utiliza barras de aço soldadas para a grelha da lareira e para o elemento de vedação. No Estúdio Palma explora características contrastantes de materiais quando une a madeira laminada a materiais rústicos como couro, chita e cordas [fig. 05 e fig.06, pg. 18]. Enfim, nem seus projetos há uma rica diversidade de materiais empregados.

“Os valores plásticos dos materiais empregados são organizados pela arquiteta como referências para a construção do projeto e de seu discurso. As escolhas se dão em função do rendimento plástico que o uso deste ou daquele material, junto com este ou aquele outro, podem estabelecer. Não é uma escolha feita a partir do material em si. É uma escolha relacional, tratando-se de um raciocínio eminentemente moderno.”¹⁰

Lina estabelece um diálogo entre a tradição local e os materiais disponíveis e os traduz em significados singulares, através da maneira de inter-relacionar as referências locais às externas livremente.¹¹

¹⁰ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp> > acesso em 2 mar. 2007

¹¹ Idem.

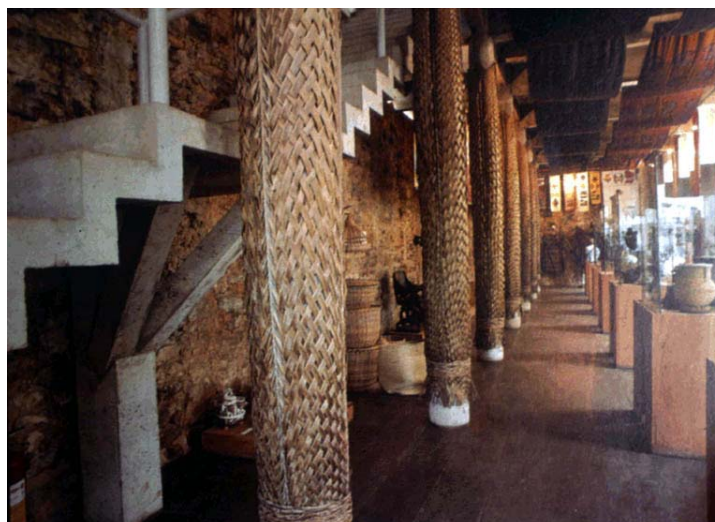
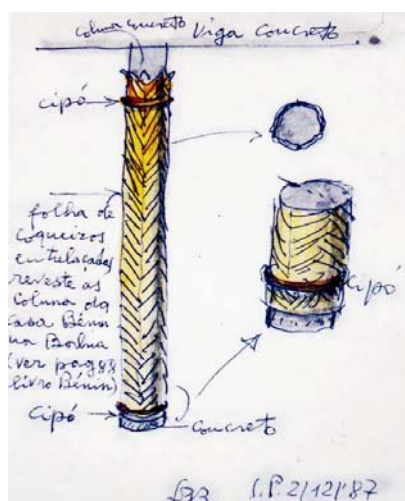


Fig.115. Croqui de estudo para a Casa do Benin. Fig.116. Casa do Benin.

O resultado final imprime significações

Esta liberdade criativa na utilização e combinação dos materiais é expressa em características plásticas remetendo a significados: como no projeto do SESC Pompéia. Aí emprega materiais aplicados em soluções de aparência inacabada e artesanal denotando o significado de **manufaturado**. No SESC Pompéia utiliza-se de múltiplos materiais e aplicados à vista, tais como: concreto, tijolos, blocos, seixos rolados, vidro, madeira [fig. 117 e fig. 118]. Nos galpões industriais propõe remoção do revestimento existente deixando aparente os tijolos e a estrutura de concreto. Para a cobertura destes edifícios fabris mantém as telhas de barro e usa vidro em partes específicas do conjunto. Insere construções novas no interior destes galpões de paredes baixas e confeccionadas com blocos de concreto aparente e assentadas rusticamente com argamassa. A rua interna ao conjunto é revestida de paralelepípedo e seixos rolados cobrem as calhas laterais do chão, utilizadas como suporte para as águas pluviais.

Para o SESC Pompéia desenvolve soluções nas escolhas dos materiais que transitam entre o tecnológico e o artesanal. Nas duas torres poliesportivas, há o uso da tecnologia avançada e da precisão de cálculo e no restante do conjunto, cabe ressaltar sua característica de aparência artesanal.

[Luz, 2003:220] Esta aparência inacabada do SESC pode ser considerada como símbolo do mundo do trabalho e da cultura artesanal. [Azevedo, 1996:92]



Fig.117.e Fig 118. *SESC Pompéia*.

Esta simbologia é reforçada quando Lina desenha o logotipo: SESC Fábrica Pompéia; inserindo a palavra “fábrica” como uma alegoria sobre o antigo uso do local e um desenho da chaminé que expela flores ao invés de fumaça [fig. 119].

“O logotipo é um selo, de comunicação popular, e não uma sigla abstrata. (Tão desgastadas hoje: vide os marcos das construtoras, governos, etc, etc.). Representa: a torre-caixa-d’água-chaminé do Centro Pompéia: invés da fumaça a torre chaminé despeja ‘flores’.” [Ferraz, 1993:223]

Outra análise que pode ser feita é que o resultado das torres gêmeas do SESC Pompéia se aproxima ao Expressionismo¹² [fig. 72, pg.81]. Esta aproximação é constatada quando Lina apresenta as torres gêmeas do SESC Pompéia como um “produto feio”, e é neste sentido de categoria do “feio”, impregnado de um sentido de protesto, é que a arquitetura de Lina aproxima a prática do discurso ao Expressionismo.

¹² **Expressionismo:** Denominam-se genericamente expressionistas os vários movimentos de vanguarda do fim do século XIX e início do século XX que estavam mais interessados na interiorização da criação artística do que em sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. O Expressionismo não se confunde com o Realismo por não estar interessado na idealização da realidade, mas em sua apreensão pelo sujeito. Guarda, porém, com o movimento realista, semelhanças, como uma certa visão anti-"Romantismo" do mundo.

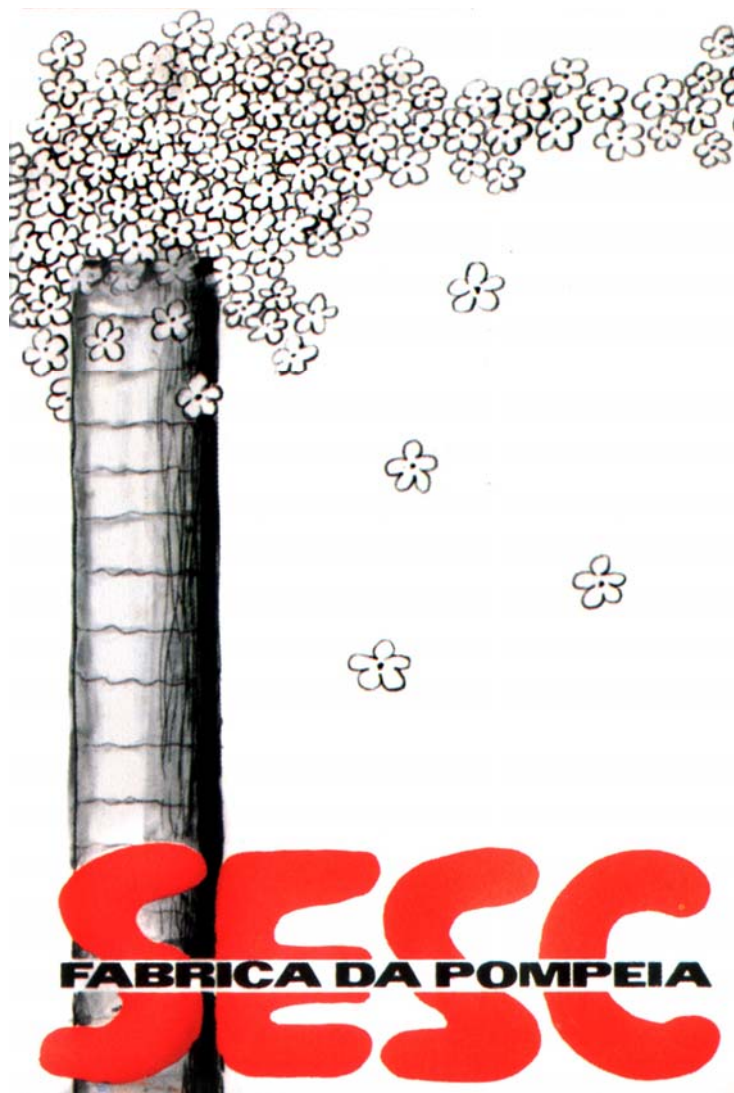


Fig.119. Logotipo do SESC Pompéia.

As torres gêmeas assumem uma simbologia urbana que exprimem uma carga violenta: superfícies cinzentas onde explodem grandes buracos e são como cavernas ou escombros da guerra [fig.132, pg.131]. Há teorias que aproximam a arquitetura de Lina Bo Bardi ao Expressionismo. [Azevedo, 1996:68]

“Neste sentido, a categoria de feio, já havia sido assimilada a prática da pintura expressionista, feio mais que representar, apresenta a denúncia do mundo degradado. Não apenas as cores devem apresentar contrastes intoleráveis, mas o próprio desenho, as linhas e planos devem fazer bruscas, simplificadas,

exageradas, compondo ‘expressivamente’ com temas que geralmente eram de ordem crítica.” [Azevedo, 1996:68]

Uma das análises é que a formação de Lina foi européia cujo âmago permite decifrar influências ideológicas do Expressionismo. Outra análise é que o expressionismo possui uma natureza crítica de raiz proeminente como reação à primeira guerra mundial. Lina também nasceu no início da primeira e, quando adulta, vivenciou os dissabores da segunda Guerra, participando da resistência ao Fascismo Italiano. Sobre o desejo de “construir um mundo melhor” é o que orienta a experiência da arquitetura de Lina no Brasil. As torres do SESC Pompéia imprimem uma força expressiva no cenário da cidade e significados que vão além do construtivo: a arquiteta articula cada elemento à iconografia popular. [Azevedo, 1996:68]

Os croquis coloridos de Lina Bo Bardi

Lina, em seus procedimentos, define o sentido de espaço, conceito abstrato, estabelecendo uma relação com a materialidade do próprio edifício, ou seja, suas características reais.¹³ Esta aproximação é revelada pelas características em comum expressas em seus croquis de criação, onde associa de forma sensível a matéria à cor e assim denotando a sua preocupação com a materialidade de seus projetos, o seu caráter de concretude. [Azevedo, 1998:75]

Há uma série de croquis que revelam a sua preocupação com o uso dos materiais e em ressaltar a realidade concreta presente em seus projetos em contrapartida às questões abstratas modernas. É pelo uso da cor que Lina dimensiona sua percepção dos materiais e dos espaços. [Azevedo, 1995:75] Há uma série de croquis que apresenta característica em comum: o tratamento colorido e muitas vezes aquarelado.

No croqui da fig. 120 é da Casa Valéria Cirell e representa a sua intenção em ressaltar a plasticidade dos materiais naturais utilizados. Observa-se no croqui da figura 120 a representação da superfície das paredes a ênfase as texturas e a vegetação aplicada contrapondo-se aos caixilhos constituídos de

¹³ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>

treliças de madeira como também a cobertura das varandas utilizando o sapê. O croqui revela também a sua intenção em inserir a casa constituída de materiais naturais ao entorno composto por vegetação e tratamento paisagístico.



Fig.120. Croqui da *Casa Valéria Cirell*.

Há uma série de exemplos onde o emprego da cor revela a sua preocupação com o emprego de materiais, como no croqui da fig. 121, pertencente ao conjunto de estudos para o SESC Pompéia, onde busca a solução de revestimento e fechamento para o piso sobre o Córrego das Águas Pretas com pedras semipreciosas que se distribuem em mosaico.

Na realização deste croqui, Lina se esmera na representação por cores aquareladas que definem os distintos materiais aplicados. A cor aparece como dado informativo referenciando as características visuais de cada material, texturas e tamanhos que facilitam a sua percepção plástica do que seria o resultado final. Nesta mesma figura também há um pequeno croqui acima, que representa em corte a solução técnica esboçada a cores: desde o azul representativo do rio até as gramíneas verdes limitando o caminho de pedras revelando a intenção de inserir o projeto a elementos naturais. Lina observava com atenção as características visuais dos materiais que se propunha a utilizar, desde as cores como as texturas próprias de cada uma. [fig.121]

Esta solução é composta pela utilização de distintas pedras pertencentes à geografia local, atraente ao seu olhar¹⁴.

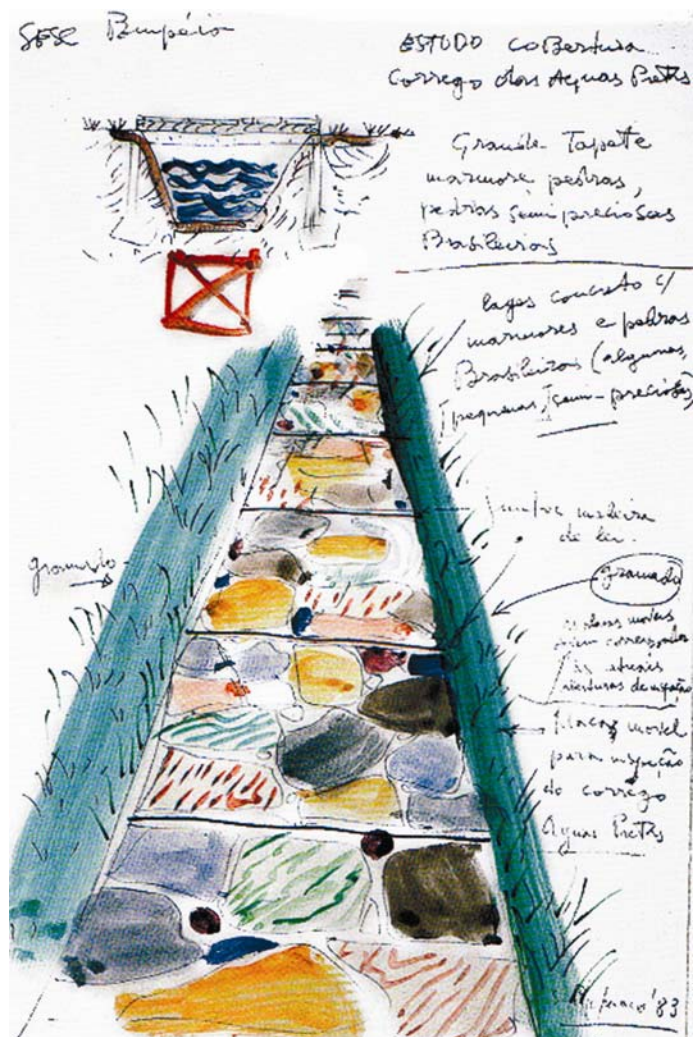


Fig. 121. Estudo para fechamento do Córrego das Águas Pretas. SESC Pompéia.

Há múltiplos exemplos de croquis coloridos e aquarelados de Lina. No croqui do Centro Histórico de Salvador¹⁵ Lina utiliza a cor para sinalizar as características visuais do existente [fig. 122]. A partir deste ponto, desenvolve suas idéias sobre a inserção do novo, como o emprego de novos materiais e

¹⁴ As pedras pertencentes à geografia local eram atraentes ao olhar de Lina Bo Bardi que também trabalhou com a criação de jóias, pela qual desenvolveu uma pesquisa sobre as pedras extraídas do local. [Ferraz, 1993:40]

¹⁵ Centro Histórico da Bahia, plano de recuperação realizado em Salvador de 1986.

novas cores. Há uma mistura de imagens fragmentadas de cenas do centro histórico e que sinalizam a sua percepção sobre os elementos da sua totalidade existente, desde as formas, disposição, articulação dos caixilhos e elementos ornamentais até quais eram os materiais e sua aparência expressa pela composição de texturas e cores.



Fig. 122. Croqui de estudo do Centro Histórico de Salvador.

Estes croquis de levantamento do existente são peculiares nos procedimentos de Lina por sinalizar dados com o uso da cor e representar pessoas que compõe cenas do cotidiano da cidade.

Por outro lado, observa-se que cenas do cotidiano das cidades foram retratadas por Lina em desenhos espontâneos e, na maioria das vezes, eram aquarelados, cuja informação da cor era importante para representar as sensações percebidas das cenas e que representavam personagens do universo popular em atividades e vestimentas típicas [fig.123]. Há uma aproximação

entre os croquis que realiza de forma espontânea a este croqui da zona central da cidade de Salvador, preocupada com o uso pré-existente do local.



Fig. 123. Largo Getúlio Vargas, aquarela.

Lina utiliza a cor em seus croquis para representar o ambiente festivo, habitado pelo povo e expressa esta percepção através de um tratamento aquarelado colorido e vibrante.

Em muitos de seus projetos Lina desenvolvia desenhos aquarelados com simulações de vivência como nos croquis a seguir: ocupação do vão livre do

MASP [fig. 124] ou para as atividades culturais nos espaços interiores do SESC Pompéia.



Fig. 124. Estudo para o *MASP*.

Enfim, há uma infinidade de exemplos de croquis coloridos, aquarelados ou não, identificados como uma característica marcante de Lina Bo Bardi.

O uso da cor se prestava não só para representar o uso dos materiais, mas como maneira de raciocinar e organizar o pensamento, setorizar espaços e usos, como também de representar vivências e sensações. Em seus procedimentos, a cor aparece não só em desenhos aquarelados, mas em variadas técnicas: hidrográficas, lápis de cor, giz de cera, colagem; como no croqui da fig. 125 que expõe idéias para a ocupação e implantação do SESC Pompéia, realizado com hidrográficas coloridas e sem muitos detalhes, aparenta ter realização espontânea percebida pelo grafismo gestual que representa as áreas verdes. Não há muitos detalhes e as cores unidas às variações gráficas sinalizam o que é edificação, o que são as áreas livres e a implantação de uma grande área aquática. Outro é o croqui da fig. 126 que apresenta

um novo estudo em planta para a distribuição dos usos do SESC Pompéia, representado em texturas coloridas em lápis de cor.

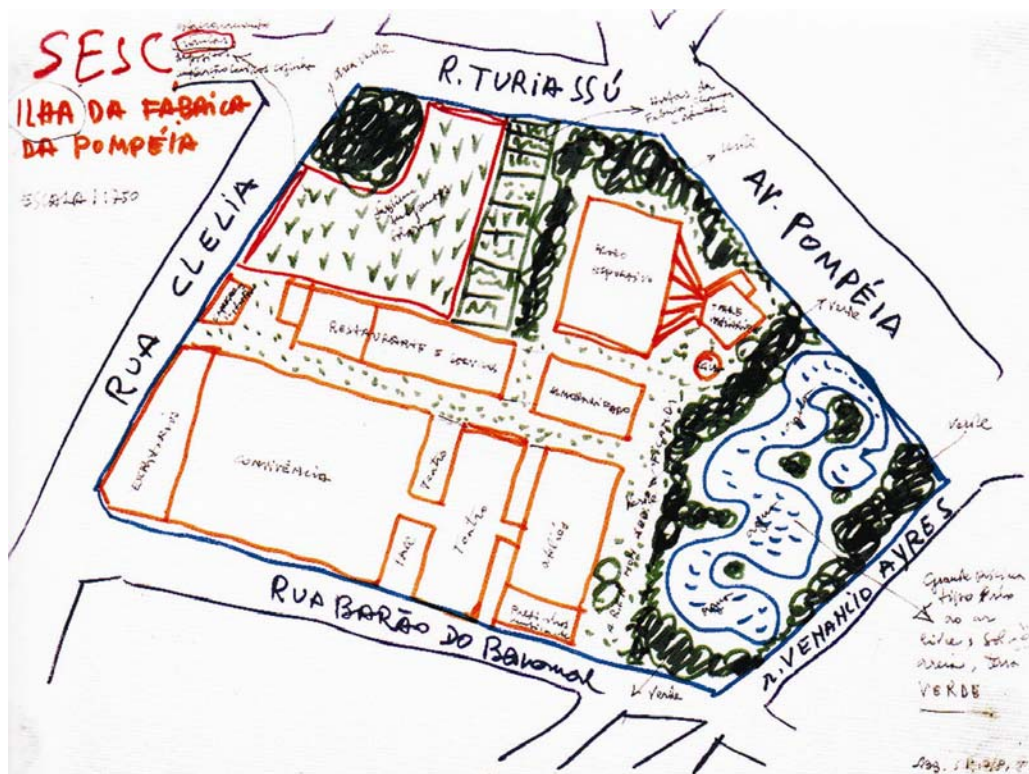


Fig. 125. Croqui de estudo para o SESC Pompéia.

Observa-se a ortogonalidade dos edifícios e das passagens existentes permeados por novos caminhos sugeridos de formas orgânicas e tratamento paisagístico. O uso da cor nos croquis é um recurso de percepção e referencia suas idéias desde a especulação sobre materiais utilizados até a setorização dos usos.

Há croquis abordando a sua preocupação não só com a escolha dos materiais, mas também com o uso de cor em suas arquiteturas, como naquele da fig. 127: os que aparecem à esquerda referenciam estudos sobre a borda da piscina do bloco esportivo e à direita a uma passarela metálica a ser instalada ao longo da parede de entrada da piscina, ambos para o SESC Pompéia. Para a borda da piscina propõe a cor azul celeste, ora nas laterais ora no fundo da piscina, e os azulejos decorados com motivos ao mesmo tempo “marinhos” e “vegetais” são destinados às paredes laterais.

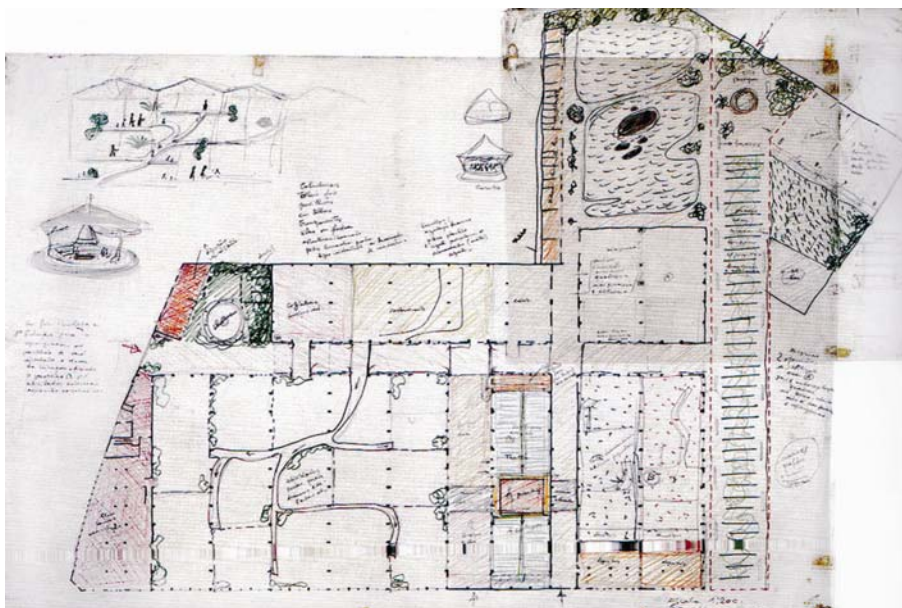


Fig. 126. Croqui de estudo para o SESC Pompéia.

À direita representa a passarela metálica e é interessante observar que, mesmo quando Lina está especulando uma solução estrutural, a informação da cor aparece como componente de percepção do conjunto composto pelas informações: técnica construtiva, materiais, forma e cores.

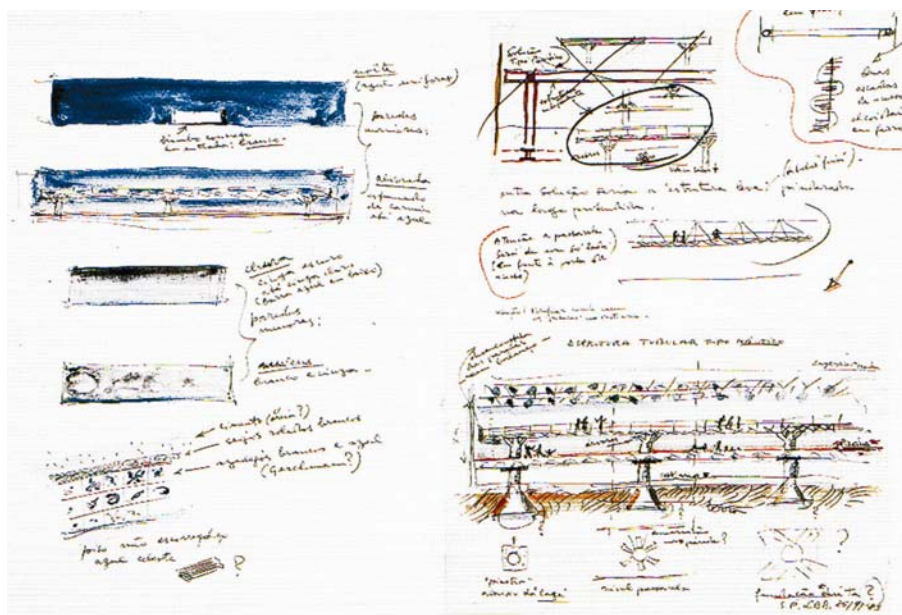


Fig. 127. Croqui de estudo para o SESC Pompéia.

Além das texturas apresentadas pelos materiais expostos à vista, que oferecem qualidade expressiva ao SESC Pompéia, há variadas aplicações cromáticas com surgem com formas e materiais distintos espalhados pelo conjunto.



Fig. 128. Quadras poliesportivas do *SESC Pompéia*.

Para o interior das duas torres poliesportivas propõe soluções com um tratamento cromático vibrante, como nos desenhos para as quadras poliesportivas apresentadas na fig.128; observa-se que as cores que foram selecionadas a partir de referências extraídas das quatro estações: primavera, verão, outono e inverno. Espalhado por todo o conjunto há apresentação de soluções onde a cor está presente como elemento de composição: como no piso dos sanitários em mosaico de azulejos coloridos, os muxarabis das janelas até o conjunto de tubulações aparentes de hidráulica, elétrica e águas pluviais. O tratamento cromático vibrante e alegre remete a significados sobre o que descreve sobre os hábitos dos moradores em praticar lazer naquele local.

O emprego da cor como núcleo criativo

Em seus procedimentos, o elemento cor funciona também como núcleo criativo e revelado por soluções onde os croquis aparecem monocromáticos e coloridos apenas um único elemento que queira colocar em destaque. Estas características são notadas no croqui apresentado para o altar da Igreja Espírito Santo do Cerrado: o tecido vermelho é o cerne dos conceitos utilizados pela arquiteta

[fig.131]. Pinta o pórtico do MASP de vermelho a fim de destacá-lo [fig.130] e da mesma cor o pilar central das escadas do Teatro Gregório de Mattos [fig.82, pg.90], assim como o desenho da escada para o Centro Vera Cruz [fig.84, pg.91] e nas escadas rampa que dão acesso ao vazio central no subsolo do MASP [fig.129]. Nestes exemplos, a cor realça a idéia de um elemento forte que compõe e configura uma solução, seja ele um tecido, ou uma forma estrutural imponente ou um elemento que mereça destaque.

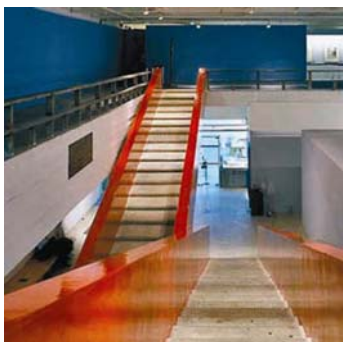


Fig.129. Escadas-rampas do MASP.

130. MASP.

Fig.131. Estudo para Igreja Espírito Santo do Cerrado.

Lina nos revela que uma arquitetura nasce sempre de uma cor, seja qual for o material e tende a sempre a uma mudança, alterado ao longo do tempo e com o seu envelhecimento, tanto pela ação humana como por efeito da ação atmosférica. Esta modificação pode gerar algumas dificuldades de entendimento de algumas teorias do passado, pois o envelhecimento pode estragar os monumentos e modificar sua leitura original. Lina acrescenta que devemos considerar na arquitetura o seu destino de mudança cromática e cita exemplos como: a oxidação do bronze da fachada de um arranha-céu de Mies Van Del Rohe e que se tornou verde-turquesa com a ação do tempo ou na época das primeiras coberturas em alumínio, a Igreja de São Joaquim em Roma, de 1897, onde o arquiteto desenvolveu a idéia de uma cúpula prateada que poucos anos depois o revestimento tornou-se cinzento pela oxidação, a anodização foi descoberta posteriormente. [Bo Bardi, 2002:26]

Os croquis com simulações sobre o futuro das construções

Esta percepção de Lina sobre envelhecimento da cor da construção é revelada também por croquis com simulações sobre o futuro: seus edifícios sofrendo modificações com a ação do tempo. No croqui da fig.133, feita por Lina do que seria o futuro do SESC Pompéia, inserido no contexto urbano. Observa-se o enfoque sobre a preocupação urbanística da arquiteta e sua percepção sobre o entorno e a marcante verticalização da área urbana. Comparando-se com a imagem fotográfica da época de sua construção [fig.132], pode-se ter uma leitura do contexto de inserção do prédio simultaneamente em destaque e incorporado pela textura urbana no jogo de claros e escuros de sombras, cheios e vazios oferecidos pela proposta de Lina.



132. SESC Pompéia na época de sua construção.

133. Croqui do SESC Pompéia.

Quanto ao croqui observa-se uma aplicação de cor nos antigos edifícios fabris que aparecem diminuídos frente ao entorno verticalizado percebido pela arquiteta, talvez constituindo uma leitura de qual seria a possível característica cromática com o envelhecimento dos edifícios. Há uma anotação da arquiteta no croqui: “possível futuro do SESC Pompéia”.

A percepção de Lina sobre o envelhecimento de seus edifícios é revelada nos croquis que elaborou para o MASP, apresentando características

deterioradas, como se fossem ruínas, com a vegetação tomando conta do edifício ao longo do tempo [fig.134 e 135].

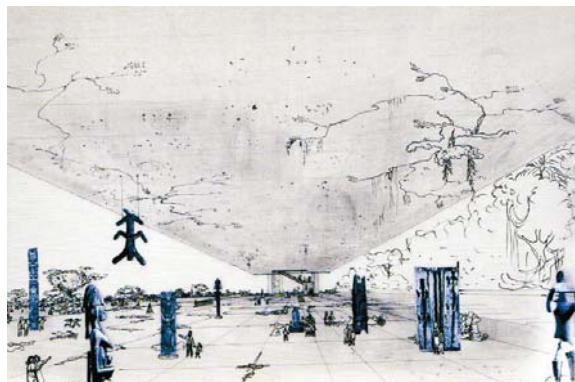
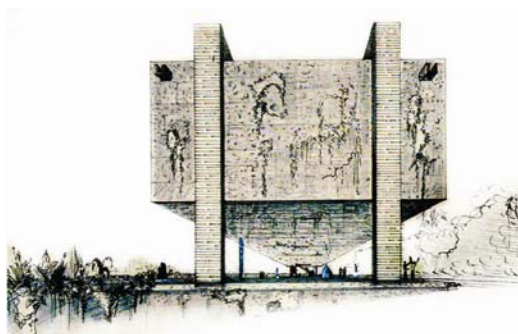


Fig. 134. Croquis do MASP.

Fig. 135. Croquis do MASP.

Talvez a representação da vegetação invadindo a arquitetura neste croqui do MASP em ruínas, vem de sua memória sobre a Itália, onde o verde invade a arquitetura das cidades, cobrindo as casas e perfumando e vivificando os espaços. [Oliveira, 2006:271] A sua percepção sobre a ação do tempo sobre os edifícios é algo natural e inevitável. O velho e o antigo são vistos como algo que conta a história, a memória viva daquele lugar. Esta visão de Lina é revelada também quando conserva uma casa em ruína no projeto de restauração da Ladeira da Misericórdia [fig.66, pg.76].

Estes croquis simuladores do futuro mostram que Lina preocupa-se com a ação do tempo em suas construções, reforçando os conceitos descritos em seus textos teóricos aqui apresentados, comprovando-se que algumas características expressas pelos croquis evidenciam a percepção particular de Lina sobre a projeção.

A influência da Cultura Popular nos procedimentos de Lina:

Lina apresenta em seus mecanismos de invenção, sofisticadas combinações de elementos extraídos de sua pesquisa sobre a cultura popular. Sua pesquisa alimentou um frutífero repertório que resulta em releituras e fecundas combinações desde as morfologias arquitetônicas existentes, técnicas vernaculares, à disposição dos usos direcionados pelos hábitos locais e até a

escolha dos materiais. Esta mistura resulta em soluções projetuais que se apresentam de rica composição, embebidas de uma grande multiplicidade de referências.

A arquitetura vernacular como núcleo criativo

Arquitetura vernacular é o tipo de arquitetura construída com materiais e técnicas típicas de uma região, é desenvolvida pela população local e transmitida por gerações. O que caracteriza arquitetura como vernacular é o fato de ser realizada pela população de maneira espontânea e anônima. Esta desenvolve soluções a partir de suas necessidades locais. Um exemplo são as taipas de mão ou pau-a-pique, como também as palafitas, que são técnicas que aproveitam a terra do próprio terreno para levantar as paredes, utilizando madeira das redondezas para a estrutura.

A pesquisa de Lina sobre a cultura popular se estendia também à arquitetura vernacular, desde a morfologia arquitetônica, os materiais empregados até as técnicas construtivas. Seu olhar abrangia desde a casa do caipira, morador do interior do Brasil, até as construções de valor patrimonial nacional, como a sua atração pelas fortificações brasileiras.

“Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas de um sentido profundo, que eu aprendi com arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil.” [Ferraz, 1993:153]

Como apresentado no primeiro capítulo, Lina, ainda residente em São Paulo, desenvolve artigos para a revista *Habitat*: pesquisa e expõe questões referentes às construções vernaculares, como no artigo *Arquitetura sem Arquitetos* onde contrapõe o conhecimento erudito da arquitetura, aprendido nas universidades, ao conhecimento herdado pelo homem popular impregnado de um saber construtivo, a partir da lida com os materiais, ou seja, da observação da

arquitetura vernacular. Dessa maneira, inicia-se uma pesquisa sobre a arquitetura da população ribeirinha da Amazônia. [Pereira, 2001:34].

Há exemplos de projetos que remetem a arquitetura vernacular. Um deles é a solução desenvolvida para Casa Chame-Chame em Salvador [fig.34, pg.50], construção de aparência robusta remete a uma fortificação local muito atraente aos olhos de Lina: o Forte São Marcelo ou Forte do Mar, situado na Bahia de Todos os Santos [fig.136]. [Oliveira, 2006:106] Outro exemplo são as torres gêmeas do SESC Pompéia que remetem também às fortificações litorâneas brasileiras. [Azevedo, 1996:68]

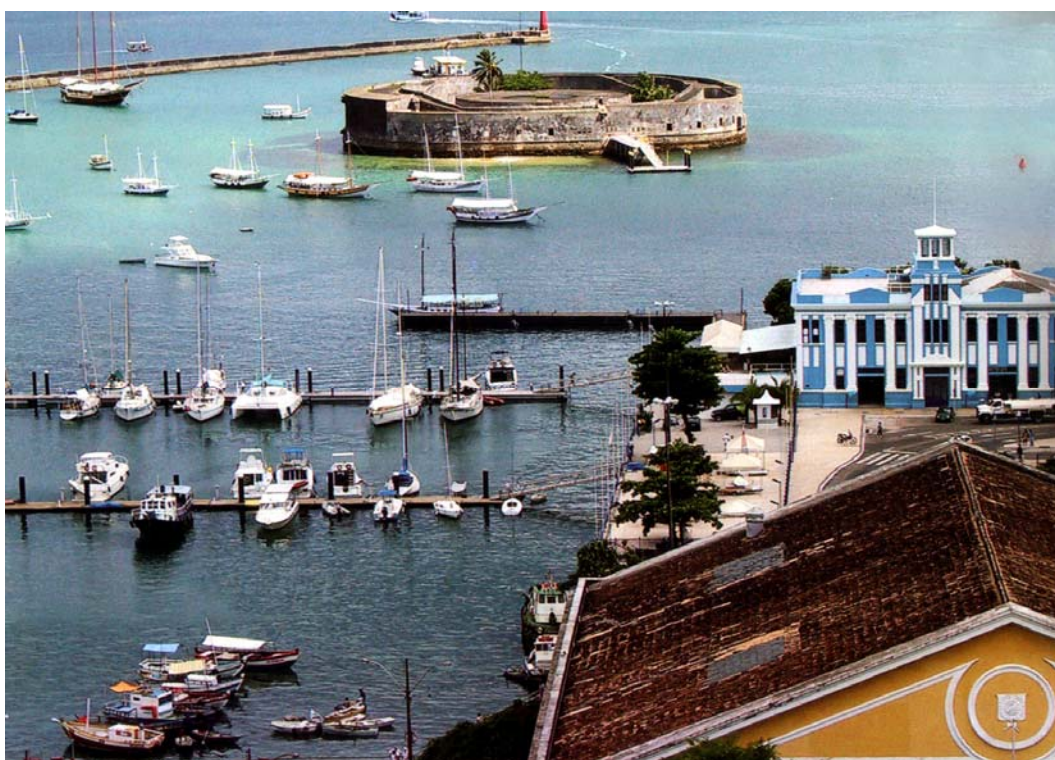


Fig. 136. Forte São Marcelo.

As técnicas vernaculares como núcleo criativo

Em Salvador desenvolve projetos para o Solar do Unhão, recebe o uso de Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte Popular onde também funcionam as Oficinas do Unhão. Lina propõe um programa para atender um Centro de Documentação sobre Arte Popular e Centro de estudos Técnicos do Nordeste e transcende do pré-artesanato à indústria moderna. Nesta pesquisa,

Lina desenvolve um reconhecimento sobre as expressões e manifestações da cultura popular, entre elas as técnicas vernaculares. Lina as observa a fim de estabelecer critérios para incentivar as soluções originais da cultura local e inseri-las na produção da tecnologia industrial. Todas estas questões apresentadas no segundo capítulo deste trabalho.

Seus projetos também incorporam releituras de soluções técnicas vernaculares. Entre os exemplos há uma cadeira desenhada com o mínimo de linhas estruturais, conceito revelado pelo croqui da fig.137 sobre a sua intenção de manter uma leveza estrutural e propõe assento apoiado em um único pano pendurado que molda e ao mesmo tempo sustenta o corpo. Lina desenvolve opções em estrutura metálica [fig.138] e em madeira [fig.140]. Esta solução tem origem nas redes que Lina vira a conhecer quando viaja em embarcações que transitam pelo Rio São Francisco, durante a pesquisa sobre as habitações ribeirinhas [fig.139]. [Ferraz, 1993:59]

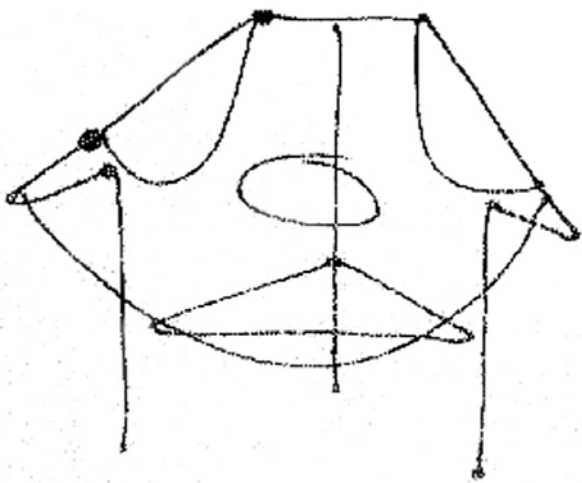


Fig. 137. Croqui de estudo para cadeira Estúdio Palma.



Fig. 138. Cadeira Estúdio Palma.



Fig. 139. Embarcações que transitam no Rio São Francisco: navios “gaiola”. Fig. 140. Cadeira Estúdio Palma.

“Nos navios ‘gaiola’ que navegam os rios do norte do país a rede é, em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso.” [Ferraz, 1993:59]

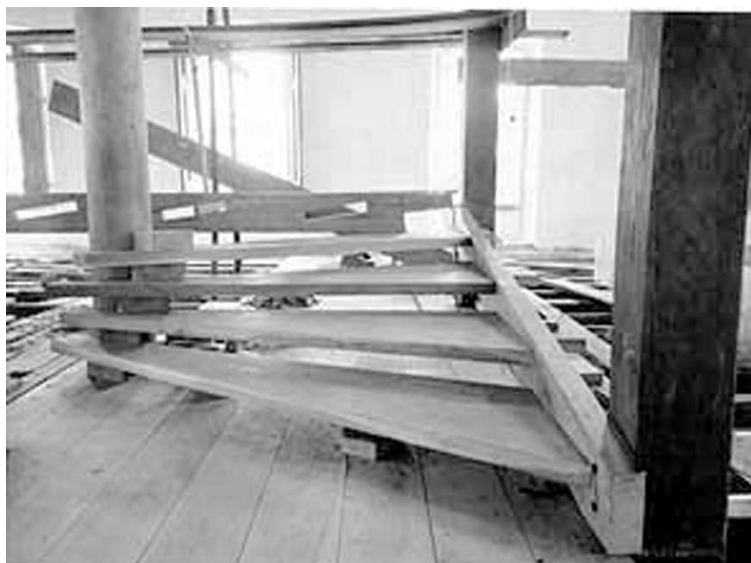


Fig.141. e Fig 142. Escada Solar do Unhão.

Outro projeto que se apropria de solução técnica vernacular é o sistema de encaixe desenvolvido para escada do Solar do Unhão [fig.141 e fig.142]: uma releitura de um detalhe típico da articulação e trava no eixo da roda popular do antigo carro de boi. Assim, seu projeto no Solar do Unhão Lina

incorpora procedimentos que vão da arquitetura ao desenho industrial, da preservação do patrimônio arquitetônico e compreendendo a preservação da memória construtiva vernacular. [Azevedo, 1995:95]

Os hábitos populares como núcleo criativo

Tratando-se dos hábitos e da cultura, Lina observa, identifica e propõe condições de uso a partir das manifestações espontâneas presentes no local, como apresentado aqui sobre o projeto do SESC Pompéia. Também incorpora conceitos de identidade da cultura popular no projeto do Teatro Oficina: a manifestação presente nas ruas. Neste, a relação palco/platéia do Teatro Oficina é remeter às origens do Teatro, à idéia do entretenimento realizado na rua, como se fosse uma passagem, conhecido como palco/passarela [fig.74, pg.86]. Os atores atuam no chão, próximo ao espectador modificando e aproximando a interatividade entre ambos. Esta disposição se aproxima de nossas festas populares como o carnaval brasileiro.

A atração de Lina sobre as atividades voltadas ao teatro e a cenografia é, de certa forma, impulsionada pela sua pesquisa sobre a cultura popular. Lina defendia que o artesanato e a produção popular é uma cultura viva, e por outro lado, o teatro sob o olhar de Lina é visto como uma das artes que mais se preocupa com as questões do cotidiano humano. Por este e outros motivos, o teatro se torna uma linguagem de seu interesse e geradora de possibilidades de comunicação com público. [Pereira, 2001:92]

Os signos populares como núcleo criativo

Sobre a apropriação de referências do universo popular, Lina é contrária a exotismos, romantismos ou apologias e procurava evitar apropriações ilegítimas. Também antagonizava a fácil depreciação feita por estereótipos que as manifestações populares poderiam estar sujeitas, posturas tomadas sob o pretenso olhar folclórico, análises apresentadas no segundo capítulo desta Dissertação.

Neste sentido, em seus projetos incorpora elementos do universo popular extraídos em sua essência conceitual e inseridos de forma cautelosa

procurando evitar o óbvio, a cópia figurativa. Um exemplo é quando Lina demonstra tranqüilidade e grande poder de percepção na inserção destes elementos culturais desvalorizados ou despercebidos em meio à moderna tecnologia. Por exemplo, a solução desenvolvida no SESC Pompéia para o fechamento lateral da rampa: Flor do Mandacaru [fig.143 e fig.144].

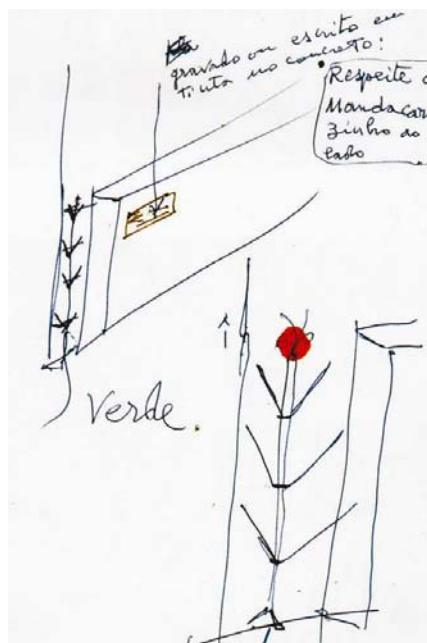


Fig.143. Croqui da Flor do Mandacaru. Fig.144. Flor do Mandacaru.

A obra de Lina Bo Bardi possui uma qualidade essencial que é apresentar em seus projetos, elementos considerados como socialmente válido. Como já foi dito, o universo popular é presente como fonte inspiradora criativa nos projetos de Lina. Incorpora soluções técnicas, faz releituras, reinventa e apresenta elementos esquecidos do universo popular em seus projetos de variadas formas de expressão. Esta abordagem é revelada também quando ela se preocupa com os usos nos seus espaços que projeta e se eles vão ter alcance social.

A conduta performática e educativa de Lina Bo Bardi é revelada em seus procedimentos

Aproximações entre os conceitos sobre Restauração e Museus

Existe uma aproximação de conceitos aplicados em seus procedimentos com relação às suas arquiteturas restauradas e a seus museus. Há uma coerência em seus procedimentos, visto que restaurar é dar vida e não congelar e enclausurar em algo intocável. Assim as questões que se aplicam a Obra Arquitetônica são as mesmas destinadas à Obra de Arte e está em seu significado atual. Ambas encontram-se em constante transformação e num sentido de obra aberta e viva. Nos restauros, como no Solar do Unhão, conserva todo o conjunto, mesmo sem valor sob o olhar dos órgãos patrimoniais vigentes, assim propõe novos usos e insere novos elementos construtivos [fig.47 e fig.48, pg. 56].



Fig.145. Totem do *MASP*.

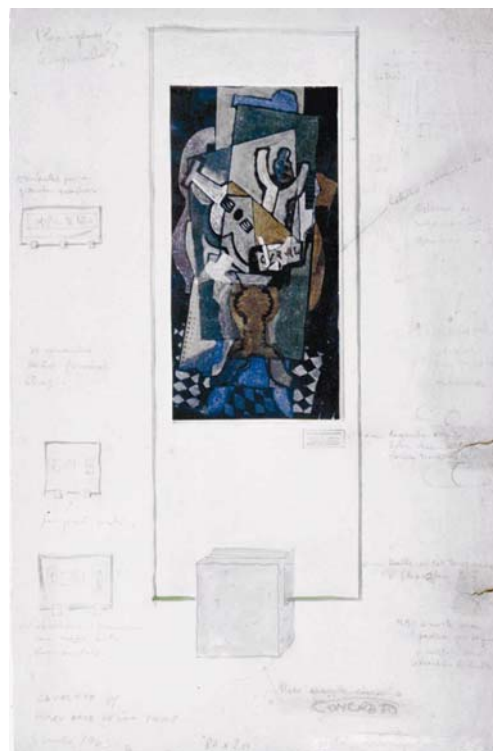


Fig.146. Croqui do totem do *MASP*.

Apresenta intervenções consideradas socialmente válidas e que referenciam aquele momento presente e, neste sentido, opõe-se à visão nostálgica. Esta analogia expande-se ao conceito incorporado na solução desenvolvida para o painel expositivo da pinacoteca do MASP: a arquiteta apresenta a Obra de Arte não como uma relíquia e sim como obra viva e aberta, como um trabalho em constante construção que se faz pela interatividade entre espectador e obra. [Oliveira, 2006: 282]

A aproximação entre Erudito e Popular

Outra análise sobre a solução desenvolvida para os painéis do MASP [fig. 145 e fig.146] é que trabalha a tensão entre o erudito e o popular. O painel oferece possibilidades da compreensão da Obra de Arte sem nenhum vínculo ou vício de leitura pré-estabelecidos. [Oliveira, 2006: 282] Assim a Obra de Arte acerca-se da massa popular, o povo brasileiro, desprovido dos conceitos acadêmicos. Estes conceitos aplicados na pinacoteca do MASP firmam-se nos artigos de revistas e jornais, como no artigo realizado para o jornal Diário do Povo de Salvador, descrito anteriormente, quando Lina compara a escultura *Exú-molas-de-jipe* do artista plástico soteropolitano Mário Cravo com uma reprodução em gesso da *Vênus de Milo*. Lina assume uma postura didática e escreve num tom provocativo perante a sociedade retrógrada. Outros artigos publicados encostam o universo popular ao erudito, como na Revista Habitat, onde as manifestações populares ganham status por serem publicadas ao lado dos assuntos eruditos sobre arte e cultura. Muitas exposições apresentam objetos produzidos pelas mãos do povo ao lado de objetos de valor artístico e acadêmico, como na primeira: a Exposição Bahia de 1959, apresentada na V Bienal de São Paulo no Ibirapuera [fig.49, pg.61]. Ali, procura recriar o ambiente nordestino: cobre o chão de folhas secas e introduz carnaubeiras da região no cenário nordestino, questões apresentadas no capítulo anterior. Tanto nos artigos como nas exposições elaborados por Lina as manifestações populares ao público erudito são fontes de renovação e inspiração criadora. Por outro lado, como apresentado, as soluções em seus projetos incorporam elementos da cultura popular e, de certa maneira, também expressam a intenção de Lina em chamar a atenção ou ensinar algo para o público.

Lina Bo Bardi foi uma agitadora cultural, característica revelada pelas suas atividades editoriais e didáticas, mais intensa na fase de sua permanência em Salvador e na fase que vivenciou um grupo de intelectuais como: Martim Gonçalves, que dirigia a Escola de Teatro ou com Koellreutter nos Seminário Livre de Música. Lina experimenta novas linguagens, troca conceitos, envolve-se politicamente e culturalmente no meio à atmosfera do momento e mescla-se aos jovens estudantes para trabalhos educativos e experimentais. Num universo abrangente vive a cenografia para teatro e cinema, escreve em jornais, ministra aulas, desenvolve exposições. Lina explora os valores que a arte, a cultura e os hábitos populares têm diante a arte erudita.

A sua ideologia é revelada também em seus projetos quando apresenta soluções inusitadas, como o exemplo da parede da Casa Chame-Chame.



Fig.147. Casa Chame-Chame.

Lina não faz distinção entre a Arte Erudita e a Arte Popular, e como havia obras de arte em sua Casa de Vidro, dizia que havia também Obras de Arte no muro externo da Casa Chame-Chame: os muros as paredes da fachada da casa são inteiramente revestidos com seixos, cacos cerâmicos antigos, pernas

e braços e cabeças de bonecas, restos de brinquedos, mechas de cabelos e olhos de bonecas, asas de xícaras, conchas do mar, etc. [fig.147]. Esta obra assume uma aparência singular, irreverente e chama a atenção do pedestre desinformado. [Oliveira, 2006:107]

A mesma conduta irreverente é verificada nas atitudes até em meio ao seu canteiro de obras, como no MASP, quando Lina faz um teste do seu suporte transparente, pendurando uma tela original de Vincent van Gogh, durante a realização da obra e chamando a atenção dos pedestres pela Avenida Paulista [fig. 148]. Há um caráter provocativo nesta conduta: como expor uma obra de arte de tamanho valor, sem o menor pudor ou segurança, em meio à execução de uma laje no canteiro de obras. Verifica-se que o processo de realização de seus trabalhos apresenta um caráter didático. O sentido educativo de suas atividades era latente, revelado pela sua conduta, como nesta situação apresentada na fotografia do MASP [fig. 148].



Fig. 148. Canteiro de obras do MASP.

Lina deseja chamar a atenção das pessoas que eram reivindicadas a prestar atenção em suas idéias: quer um usuário de seus edifícios, quer os estudantes da universidade, quer os trabalhadores em seu canteiro de obras.

Os procedimentos no canteiro de obras revelam um sentido didático de sua conduta

O rigor técnico da fase de elaboração da obra é assegurado pela presença da arquiteta no canteiro. Lina transfere seu escritório para o canteiro de obras e realiza intervenções com a participação direta da equipe de maneira coletiva e democrática. Há um sentido didático de transferência de conhecimento aplicado durante este processo. O canteiro torna-se um laboratório experimental e criativo, soluções são incorporadas ativamente e coletivamente. Lina atua no canteiro utilizando novas tecnologias e ao mesmo tempo incorpora a capacidade de elaboração dos trabalhadores: empreiteiros e mestres de obra. Lina reconhece a defasagem do conhecimento técnico da mão-de-obra da construção civil no Brasil e que não está treinada adequadamente, mas reconhece que esta mesma mão-de-obra possui um conhecimento sobre a matéria e uma capacidade de trabalhar as soluções in loco. A sua percepção sobre a inventividade do povo brasileiro é transferida para o seu canteiro de obras, para o trabalhador da construção civil. Como o conhecimento técnico propaga-se à leitura do desenho e à tentativa de ajustar este descompasso, fundindo o canteiro ao desenho.

O desenho que chega a obra não é impositivo e nem controlador numa clara referência ao livro de Sérgio Ferro¹⁶, **O Canteiro e o Desenho**. [Oliveira, 2006: 206] Lina preocupava-se com o sentido participativo do trabalho, rompendo a distância entre o desenho técnico e a obra.

¹⁶ Sérgio Ferro Pereira (Curitiba, 25 de julho de 1938) é um pintor, desenhista, arquiteto e professor brasileiro, radicado na França há mais de 30 anos. Formado em arquitetura em 1962 na FAU/USP, a partir daquele ano até 1970 foi professor de composição plástica, história da arte e estética em várias escolas e faculdades de arte e arquitetura em Santos, São Paulo e Brasília. Com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, constituiu o grupo denominado Arquitetura Nova.

“Libera-se do desenho que segrega, abstrai e aliena o trabalhador de seu saber individual e favorece o trabalho coletivo, a democratização do conhecimento e a transformação das relações de produção.” [Oliveira, 2006: 206]

Este procedimento referencia sua ideologia política, de fortes bases socialistas, defensora da classe popular e mais especificamente sobre a capacidade manufatureira, Lina incorpora no seu canteiro de obras as mesmas premissas defendidas sobre a produção do desenho industrial no país. A sua visão crítica sobre o quadro da arquitetura brasileira relacionada aos seus processos técnicos, como o avanço tecnológico que se instala no país e que aos olhos de arquiteta não são compatíveis com produção arquitetônica, assim Lina faz-se o uso do melhor a seu alcance: a mão do povo brasileiro. [Rosseti, 2007:6]

Muitas de suas soluções são elaboradas *in loco* e de maneira participativa, e de novo a conduta performática é revelada quando Lina transfere um sentido didático ao canteiro de obras. O canteiro de obras torna-se um laboratório experimental e coletivo.



Fig. 149. Estudo para placa do restaurante do SESC Pompéia.

Fig. 150. Placa do restaurante do SESC Pompéia.

Outro modelo é a obra do SESC Pompéia com tratamento dos materiais à vista e de características artesanais, como a argamassa que escorre entre os blocos, os seixos que são depositados no piso de concreto, os cacos cerâmicos coloridos no piso dos sanitários. Surge um curioso painel de comunicação visual esculpido em madeira e pintado manufaturado por um trabalhador, a partir de um estudo feito em aquarela pela arquiteta [fig.149 e fig.150].

Sobre a relação entre o papel do desenho técnico e o do canteiro de obras, percebe-se a importância da presença do arquiteto no canteiro e o aspecto inventivo e poético no momento da execução. O sentido inventivo manufatureiro no canteiro de obras sugere uma referência a Escola Bauhaus, onde a manufatura gera a idéia de forma espontânea em que o momento da criação coincide com o fazer e remete a uma obra de expressão pessoal. Os buracos-janela da torre esportiva são um exemplo neste contexto, uma solução manifesta no processo de execução. Os desenhos técnicos garantem apenas uma paginação ordenada, mas não prevêem o formato final das janelas. Estes são confeccionados também in loco. Este procedimento se aproxima da obra de Antoni Gaudí no que se refere ao detalhamento dos projetos que não partem de desenhos minuciosos, mas vão sendo postulados enquanto a obra se processa e na participação coletiva na composição dos detalhes, como Lina desenvolve o seu processo construtivo na obra do SESC Pompéia.

“As posturas de Lina Bo Bardi e de Antoni Gaudí com relação ao processo arquetônico também são compatíveis. Os detalhamentos dos projetos de Lina Bo Bardi não partem de desenhos minuciosos, mas vão sendo postulados enquanto a obra se processa, respeitando as suas contingências, inclusive as carências encontradas pelo caminho. Ademais, a arquiteta em várias ocasiões incorpora contribuições dos operários. No SESC Pompéia, por exemplo, os trabalhadores tiveram liberdade para fixar a seu modo os cacos de azulejos nos pisos dos banheiros, e também os azulejos

especialmente desenhados para o fundo da piscina. Tal postura também pode ser encontrada na obra de Antoni Gaudí.”¹⁷

Reflexões sobre os projetos de Lina Bo Bardi

Os projetos de Lina Bo Bardi refletem uma pluralidade de referências advindas da formação na Itália, a iniciação profissional em Milão, vivência na Europa durante a Segunda Guerra, sua densa experiência no nordeste brasileiro.

Em suas soluções projetuais inter-relaciona referências da cultura popular, articulados de valores e códigos culturais de procedências diversas. Quando entra em contato com a cultura brasileira estabelece um diálogo simultâneo com as questões do Movimento Moderno, evidenciados pelas reflexões apresentadas sobre a tensão entre o **Moderno** e o **Popular**.

Nos procedimentos reavalia questões extraídas do popular, tais como: o que ela tem de vivencial, de plástico e de repertório técnico. A cada projeto estabelece contrapontos entre os conceitos debatidos e que mereçam ser desenvolvidos, a ação passa a ser um arranjo estratégico de valores e o projeto é uma resolução circunstancial. O olhar de Lina Bo Bardi é “moderno”, quando focado sobre as estas questões sociais:

“[...] o alcance social dos projetos, a relação projeto/cidade, seu espaço contínuo, o uso de tecnologias disponíveis e a preocupação com a transformação dos meios técnicos de produção. Moderna é a qualidade das aspirações para a existência deste projeto, o desejo pleno da participação democrática e de uma vida pública coletiva para seus usuários.”¹⁸

Os projetos de Lina Bo Bardi apresentam muito mais que a abundância de referências extraídas do universo popular a serem concebidas como elementos figurativos, transformáveis e relacionáveis aos paradigmas modernos.

¹⁷ http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq044/arq044_03.asp > acesso em 2 mar. 2007

¹⁸ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp> > acesso em 2 mar. 2007

Considerações Finais

A obra de Lina Bo Bardi é surpreendente pela multiplicidade de procedimentos férteis que propõem desde soluções arrojadas e modernas até releituras de soluções vernaculares, também se dedica a organização e a participação de movimentos culturais estabelecendo assim o seu código poético. A materialidade de seus projetos é composta por particularidades próprias de sua personalidade que se originam em múltiplas referências externas incorporadas, que surgem a partir de seu olhar transformador.

“A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece [...] É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais.” [Salles, 1998:90]

Lina Bo Bardi estende seu olhar sobre os acontecimentos presentes a partir de sua trajetória e experiências. Através de suas escolhas pessoais, se posiciona diante das vanguardas dos acontecimentos de sua época. Quando se desloca de Roma a Milão por vontade própria, galga oportunidades como quando inicia sua carreira no escritório de Gió Ponti. O mesmo acontece quando procura “algo” genuíno em sua experiência no Brasil e se desloca de São Paulo para viver e trabalhar em Salvador. Lina vivia em sintonia com os acontecimentos de sua época e a tendência de seu olhar é voltada para as vanguardas culturais.

“Há em Lina Bo Bardi uma capacidade de se posicionar rapidamente no debate arquitetônico ao mesmo tempo em que se colocam novas questões antes que certas posturas se legitimem e adquiram o status de tendência.”¹

Quando no cenário europeu intelectuais debatiam sobre a revisão crítica do Movimento Moderno, Lina incorpora em seus projetos os novos valores debatidos. Ao chegar ao Brasil, entra em contato com a modernidade em desenvolvimento e assimila naturalmente inserindo-se no meio editorial, museográfico e no *industrial design*. Posteriormente, impregnada de conceitos vivenciados no contexto italiano do pós-guerra e impulsionada pela riqueza da cultura nacional, inaugura um processo de busca por um significado de identidade cultural nacional. Desloca-se para o nordeste brasileiro e direciona seu olhar aos artefatos populares, importando referências de sua experiência anteriores. A partir deste período, suas soluções projetuais inter-relaciona referências da cultura popular, articuladas a partir de valores e códigos culturais de procedências diversas.

Através de referências extraídas de suas experiências galgadas, Lina as transforma através de sua percepção. Esta multiplicidade de referências externas é filtrada pelo seu olhar que as transforma em conhecimento novo. Um exemplo é quando entra em contato com a cultura popular do nordeste

¹ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>

brasileiro e distingue o que é cultura popular de folclore: esta palavra folclore, sob o olhar de Lina, é carregada de significados depreciadores da produção popular, termo cunhado por uma elite desejosa de estabelecer seus domínios. Assim se posiciona diante da cultura popular nordestina e direciona um olhar denso: a busca pela concretude da consistência cotidiana, das formas populares e dos dialetos sub-culturais, característica expressa pelos traços mais marcantes da cultura italiana vividos pela arquiteta no imediato pré e pós-guerra, questões apresentadas no segundo capítulo.

Ao mesmo tempo em que seu olhar fica em sintonia com as tendências culturais e arquitetônicas mundiais, há em Lina um simultâneo desejo de se desvencilhar e de alertar que suas preocupações com a cultura popular e com a expressão regional, há muito faziam parte de seus pressupostos de projeto. Assim, em meio à modernidade latente no Brasil desenvolve seus projetos estabelecendo um diálogo simultâneo entre a cultura popular com as questões do Movimento Moderno, evidenciados sobre a tensão entre o Moderno e o Popular.

“[...] Lina não deixa explícito quais são outras maneiras de se relacionar com o universo da cultura popular podem ser engendradas e assim articular aspectos fundamentais para o funcionamento e para a materialidade de seus projetos.”²

Pode-se considerar que a tensão entre o Moderno e o Popular é uma característica marcante nos procedimentos de Lina que podem ser entendidos a partir de três frentes de atividades desenvolvidas pela arquiteta: “a materialidade e invenção de seus projetos”, “o espaço moderno e o uso popular” e “a transformação das escalas de produção”³.

A “materialidade e invenção dos projetos” é a esfera da exploração das expressividades plásticas e sensíveis de seus projetos. Em seus procedimentos, o universo popular funciona como estímulo criativo, Lina

² <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>

³ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>

introduz soluções técnicas vernaculares, faz releituras, reinventa e apresenta elementos esquecidos em seus projetos sob variadas formas de expressão. Características apresentadas nos exemplos do terceiro capítulo deste trabalho como as soluções técnicas da escada do Solar do Unhão que incorpora elementos extraídos do vernacular ou nas torres gêmeas do SESC Pompéia que remetem as construções das fortificações brasileiras. Também há em muitos de seus projetos, soluções embasadas por fortes pressupostos modernistas, como o uso do racionalismo estrutural, planta livre, simplicidade e transparências, características apresentadas nos ensaios realizados para as Casas Econômicas ou no projeto da Casa de Vidro ou no MASP. Lina, como os modernos, considera que a arquitetura é desenvolvida pela prática científica, porém esta deve ser desenvolvida a partir de uma consciência social e abranger todos os componentes da cultura: o meio ambiente, a cultura local e as tecnologias. [Ferraz, 1993:216] Questões apresentadas no terceiro capítulo.

“Espaço moderno e uso popular” seria a instância para se investigar quais as possibilidades de uso de seus projetos que, na qualidade de espaço moderno, estão aptos a abrigar e estimular a apropriação popular quer sejam pelas festas, shows e reuniões, quer sejam por suas atividades lúdicas e de lazer. Esta característica pode ser exemplificada por uma série de seus projetos, SESC Pompéia, o Centro Histórico de Salvador, seus museus na Bahia e em São Paulo. Podemos citar a solução apresentada para a pinacoteca do MASP, painéis transparentes distribuídos pelo espaço de exposição, onde as Obras de Arte são fixadas, questões apresentadas no primeiro capítulo. Para o MASP, a Obra de Arte é exposta para a massa popular, o povo brasileiro, desprovido dos conceitos acadêmicos. “O MASP é destinado ao povo inspirando-se na imagem da festa popular, concebido como uma grande feira [...]” [Ferraz, 1993:104]

E na terceira abordagem é com relação à “transformação das escalas de produção”, se refere à intenção de Lina desenvolver protótipos e o conhecimento local de manufatura para criar um desenho industrial nacional. ⁴

⁴ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>

Desde recém-formada desenvolve atividades na escala do desenho industrial e ao mesmo tempo pesquisa sobre o artesanato popular italiano, como quando trabalhou no escritório de Gió Ponti. Quando chega ao Brasil e mais tarde se desloca para Salvador, inicia sua pesquisa sobre o artesanato nordestino, observa os hábitos, as técnicas construtivas vernaculares e necessidades populares a fim de estabelecer critérios para incentivar as soluções originais e inseri-las na produção da tecnologia industrial. Estas questões foram apresentadas no segundo capítulo deste trabalho, quando Lina desenvolve seus projetos para o *Solar do Unhão*. Este edifício é restaurado e recebe o uso de *Museu de Arte Moderna da Bahia*, o *Museu de Arte Popular* onde também funcionam as *Oficinas do Unhão*. O programa se configura num conjunto de atividades decorrentes da pesquisa iniciada por Lina durante a sua permanência no nordeste. [Ferraz, 1993:153] Neste contexto, Lina Bo Bardi desenvolve suas atividades através uma inter-relação entre o Moderno e o Popular. Há na arquitetura moderna um diálogo entre a cultura popular e as tradições vernaculares construtivas, mas que possui desmembramentos próprios de cada arquiteto. A arquitetura de Lina neste sentido não deixa de ser Moderna, mas se estrutura a partir da valorização de um fator cultural e possui suas particularidades.

O conjunto da obra de Lina Bo Bardi, desde sua arquitetura até as outras áreas multidisciplinares: as publicações em revistas, suas exposições; como também a sua postura em defender sua ideologia, nos deixa uma herança de grande valor. Observa-se pela sua trajetória que ela se lança nos acontecimentos e os transforma com suas ações embasadas e comprometidas por sua forte ideologia. Mesmo em momentos em que seus projetos e propósitos são impedidos pelos percalços dos acontecimentos a sua volta: como na ditadura militar brasileira, que impediu a continuidade de seus projetos idealizados nas atividades do Solar do Unhão; mesmo assim dá continuidade desenvolvendo uma postura de resistência cultural e apresentando sua ideologia através de exposições didáticas desenvolvidas ao longo de sua trajetória. Sobre a inventividade de seus projetos, Lina nos possibilita reflexões

sobre a arquitetura contemporânea desenvolvida no Brasil, e se ela pode ou se relaciona com os valores da cultura brasileira. E reflexos sobre a arquitetura brasileira inserida no contexto mundial que sofre influências da cultura globalizada e que constantemente instaura aqui novas referências.

Referências Bibliográficas

1. **ACAYABA, Marlene.** *Branco & Preto, uma história do design brasileiro nos anos 50.* São Paulo: FAUUSP, 1991.

2. **AZEVEDO, Mirandulina M. M.** *E experiência de Lina no Brasil.* São Paulo: FAU-USP. 1995.

3. **BARDI, Lina Bo e ALMEIDA, Edmar de.** *Igreja Espírito Santo do Cerrado: 1976-1982.* Lisboa: Ed. Blau. 1999.

4. **BARDI, Lina Bo e EYCK, Aldo van.** *Museu de Arte de São Paulo: 1950-1951.* Lisboa: Ed. Blau. 1997.

5. **BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo Carvalho.** *Casa de Vidro: 1976-1982.* Lisboa: Ed. Blau. 1999.

6. **BARDI, Lina Bo e SUZUKI, Marcelo.** *Tempos de Grossura: O Design do Impasse.* São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M Bardi. 1994.

7. **BARDI, Lina Bo et al.** *Centro de Lazer – SESC- Fábrica Pompéia: 1977-1986.* Lisboa: Ed. Blau. 1998.

8. **BARDI, Lina Bo et al.** *Teatro Oficina: 1980-1984.* Lisboa: Ed. Blau. 1999.

9. **BARDI, Lina Bo.** *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura/Lina Bo Bardi.* São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002

10. **BARONE, Ana Claudia Castilho.** *Team X: Arquitetura como Crítica.* São Paulo: Anablume. 2002.

11. **FERRARA, Lucrecia d'Alessio.** *A ciência do olhar atento.* São Paulo: Transformação. 1986

12. **FERRAZ, Marcelo (org.):** *Lina Bo Bardi.* Coleção Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M Bardi. São Paulo. 1993.

-
13. _____ *Vilanova Artigas*. Coleção Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M Bardi. São Paulo. 1997.
-
14. **LUZ, Vera Santana**. *Ordem e Origem em Lina Bo Bardi*. São Paulo: FAU-USP. 2003.
-
15. **OLIVEIRA, Olívia de**. *Lina Bo Bardi. Sutis Substâncias da Arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gilli. 2006
-
16. **PEREIRA, Juliano Aparecido**. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste [1958-1964]*. São Carlos: EESC, 2001.
-
17. **PERRONE, Rafael A Cunha**. *O Desenho como signo da arquitetura*. São Paulo: FAUSP, 1993.
-
18. **RISÉRIO, Antônio**. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.
-
19. **SALLES, Cecília Almeida**. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume. 2001.
-
20. **SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos**. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995
-
21. **SEGAWA, Hugo**. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1997
-

Referências internet

1. **VITRUVIUS. Arquitextos. Periódico mensal de textos de arquitetura –032**
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>> acesso em 2 mar. 2007
-
2. **VITRUVIUS. Arquitextos. Periódico mensal de textos de arquitetura –044**
http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq044/arq044_03.asp> acesso em 2 mar. 2007
-

Bibliografia Consultada

1. **ARANTES, Otilia Beatriz Fiori.** *O Lugar da Architectura Depois dos Modernos.* São Paulo: Edusp. 1995.

2. **ARGAN, Giulio Carlo.** *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

3. _____ . *História da arte como história da cidade.* São Paulo: Martins Fontes. 1993.

4. _____ . *Walter Gropius e a Bauhaus.* Lisboa: Presença, 1990.

5. _____ . *Projeto e destino.* São Paulo: Ática. 2001.

6. **ARNHEIM, Rudolf.** *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.* 13^a ed. São Paulo: Pioneira. 2000.

7. _____ . *La forma visual de la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

8. _____ . *Intuição e intelecto na Arte.* São Paulo: Martins Fontes. 1989.

9. **ARTIGAS, João Vilanova.** *O desenho.* São Paulo: FAU-USP. 1967.

10. **BENÉVOLO, Leonardo.** *A História da Arquitetura Moderna.* Barcelona: Gustavo Gili. 2^o Edição.

11. **BERGER, John.** *Modos de ver.* São Paulo: Martins Fontes, 1975.

12. **BONSIEPE, Gui.** *Teoria y practica del Diseño Industrial.* Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.

13. _____ . *Design do material ao digital.* Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.

14. **CARDOSO, M. L.** *O Mito do Método*. Rio de Janeiro, CCS-PUC, 1971.
15. **CARDOSO, Rafael.** *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.
16. **CASTELLS, M. e IPOLA, E.** *Prática Epistemológica e Ciências Sociais*. porto, Ed. Afrontamento, 1975.
17. **CASTRO, Claudio de Moura.** *A prática da pesquisa*. São Paulo. Mc Graw Hill do Brasil. 1977.
18. **CORBUSIER.** *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
19. **CULLEN, Gordon.** *El paisaje urbano, tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume, 1974.
20. **DAHER, Luis Carlos.** *Sobre o desejo: digo o desenho do arquiteto*. São Paulo: Museu Lasar Segal, 1984.
21. **DENIS, Rafael Cardoso.** *Uma introdução à História do Design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.
22. **DESCARTES, R.** *Discurso do Método*. In Descartes. Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril, 1983.
23. **DOLLENS, Dennis.** *De lo digital a lo analógico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2002.
24. **DONDIS, Donis. A.** *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
25. **DWORECKI, Silvio.** *Em busca do traço perdido*. São Paulo: Scipione: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.
26. **FERRARA, Lucrecia D'Alessio.** *Olhar Periférico*. São Paulo: Edusp, 1993
27. **FERRERO, Fabio.** *Meios e procedimentos de produção artística: interferências de recursos digitais; aproximação às representações no design de automóveis*. São Paulo: FAUUSP, 2007.
28. **FERRO, Sérgio.** *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Ed. Projeto, 1979.
29. **FEYERABEND, P.** *Contra o Método*. Rio de Janeiro, Liv. Francisco Alves, 1977 (Caps. XV e XVI).
30. **FIEDLER, Konrad.** *De la esencia del arte. Selección de sua escritos realizada por Hans Eckstein*. Buenos Aires: Nueva Vision, s/d p.31.
31. **FRAMPTON, Kenneth:** *História Crítica de La Arquitetura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. 1981.
32. **GOLDMANN, L.** *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1972.
33. **GOLDSCHMIDT, Gabriela.** *On visual design thinking: the vis kids of architecture*, Design Studies, pp. 158-174, v. 15, n. 2 [Apr], 1994. In resenha de José Barki para: **DONATO, Emili.** "Dibujos de arquitectura". Textos de Stéphane Gruet, Carles Martí Arís, Armando Oyarzun, Ediciones del Serbal, Barcelona 2001.
34. **GOMBRICH, Ernest.** *Arte e Ilusão*. São Paulo: Ática, 2001.
35. **GOMBRICH, Ernest.** *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 16ª ed., 1999.
36. **GOUVEIA, Anna Paula.** *O croqui do arquiteto e o ensino de arquitetura*. São Paulo: FAUUSP, 1998.
37. **HERTZBERGER, Hermam.** *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
38. **HESSSEN, J.** *Teoria do Conhecimento*. Coimbra, Ed. Martins Fontes, 1976.
39. **HOLLIS, Richard.** *Design gráfico. Uma história concisa* São Paulo. Martins Fontes. 2001

40. **ITTEN, Johann.** *The art of color. The subjective experience and objective rationale of color.* New York. Reinhold. 1992.
-
41. **KANDINSKY, Vassily.** *Do espiritual na arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.
-
42. **KLEE, Paul.** *Teoria della forma e della configurazione.* Milano: Feltrinelli: 1959.
-
43. **KOSIK, K.** *Dialética do Concreto.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
-
44. **LEMOS Carlos.** *O que é Arquitetura,* Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliensis, 1980.
-
45. **LYNCH, Kevin.** *De que tiempo és este lugar?* Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1975.
-
46. **MASSIRONI, Manfredo.** *Ver pelo desenho.* São Paulo: Martins Fontes. 1999.
-
47. **MARX, K.** *Introdução à crítica da Economia Política.* In Marx: Os Pensadores. São Paulo, Ed. Abril, 1974.;
-
48. **MERLEAU-PONTY, Maurice.** *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes. 2006.
-
49. **MOLES, Abraham Antoine.** *Teoria da informação e percepção estética.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1969.
-
50. **MONTANER, Josep Maria.** *Las formas del siglo xx.* 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili. S.A. 2002.
-
51. **MONZEGLIO, Élide.** *Interpretação do significado de Módulo/Cor.* São Paulo. FAUUSP, 1972.
-
52. _____. *Sobre o tema da cor Parte I e Parte II.* São Paulo. FAUUSP 1975.
-
53. _____. *Espaço/Cor, unidade de comunicação.* São Paulo. FAUUSP. 1979.
-
54. **MUNARI, Bruno.** *Das coisas nascem coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.
-
55. **NASCIMENTO, Myrna de Arruda Nascimento.** *A Tecitura da rede.* São Paulo: FAUUSP. 1996.
-
56. **NIEMEYER, Lucy.** *Elementos de semiótica aplicados no design.* Rio de Janeiro: 2AB. 2003.
-
57. **OSTROWER, Fayga.** *Criatividade e processos de criação.* Petrópolis: Vozes, 1978.
-
58. **ROGERS, Ernesto N.** *A experiencia de la arquitectura.* Buenos Aires, Ed. Nueva Visión. 1965
-
59. **PEDROSA, Israel.** *Da Cor à Cor Inexistente.* Rio de Janeiro: Leo Cristiano. 1987.
-
60. **PENTEADO, Onofre.** *Desenho Estrutural.* São Paulo: Perspectiva. 1981.
-
61. **PEVSNER, Nikolaus.** *Os pioneiros do desenho moderno de Willian Morris a Walter Gropius.* São Paulo: Martins Fontes. 1980.
-
62. **PFÜTZENREUTER, Edson do Prado.** *Desenho como documento de processo criativo.* São Paulo: Manuscritica. 2001.
-
63. **PEIRCE, Charles Sanders.** *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
-
64. **SAINZ, Jorge.** *El Dibujo de Arquitectura: Teoria e historia de um lenguaje gráfico.* Madrid: NEREA, S.A. 1990
-
65. **SANTAELLA, Lucia.** *O que é Semiótica.* São Paulo: Brasiliense. 1990.
-
66. **ZEVI, Bruno.** *Saber ver arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.
-
67. _____. *Arquitetura e Historiografia.* Buenos Aires: Ed. Victor Lerú S. R. L., 1958.
-
68. **ZULAR, Roberto (org).** *Criação e processo. Ensaios de crítica genética.* São Paulo, Iluminuras, 2002.
-

Sites Consultados

1. **FLOORNATURE – Architectural news, design and information resource**
<http://www.floornature.biz/articoli/articolo.php?id=62&sez=6&lang=es> >
 acesso em 10 set.2007

2. **RISCCO. Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo - EESC**
http://www.risco.eesc.usp.br/Risco4-pdf/pcritico_1_risco4.pdf >
 acesso em 15 ago.2007

3. **RISCCO. Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo - EESC**
http://www.eesc.usp.br/sap/revista_risco/Risco1-pdf/art3_risco1.pdf >
 acesso em 12 out.2007

4. **Rom@civica.net. Rete Civica de Roma**
<http://www.romacivica.net/anpiroma/antifascismo/biografie%20antifascisti56.html> > acesso em 07 ago.2007

5. **VITA MIA. Artes Plásticas. Siamo Tutti Oriundi –**
http://www.ecco.com.br/vita_mia/oriundi_artplas.asp >
 acesso em 12 ago.2007

6. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –004**
http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq004/arq004_01.asp >
 acesso em 2 mar. 2007

7. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –084**
http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq084/arq084_02.asp >
 acesso em 2 mar. 2007

8. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –082**
<http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq000/esp408.asp> >
 acesso em 2 mar. 2007

9. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –040**
<http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq000/esp196.asp> >
 acesso em 2 mar. 2007

10. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –068**
http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq068/arq068_01.asp >
 acesso em 23 set. 2007

11. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –016**
http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq016/arq016_01.asp >
 acesso em 21 set. 2007

12. **VITRUVIUS. Arquitectos. Periódico mensal de textos de arquitetura –031**
http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq031/arq031_01.asp >
 acesso em 2 mar. 2007

13. **VITRUVIUS. Boletim Óculum - 06**
http://www.vitruvius.com.br/documento/oculum/boletim_oculum_06.pdf
 acesso em 09 set.2007

14. **VITRUVIUS. Resenhas On Line. Resenha 064/ abril 2003**
<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha063.asp> >
 acesso em 10 ago.2007

- VITRUVIUS. Resenhas On Line. Resenha 106/ outubro 2004**
 15. <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha106.asp> >
 acesso em 10 ago.2007
-
- VITRUVIUS. Resenhas On Line. Resenha 146 / agosto 2006**
 16. <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha146.asp> >
 acesso em 10 ago.2007
-

Periódicos

1. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Crônicas. Habitat.* São Paulo. Nº14. Jan. Fev.1954. pg. 59-62.

2. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Declaração. Habitat.* São Paulo. Nº15. Mar. Abr.1954. pg. 1.

3. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Museu à Beira do Oceano. Habitat.* São Paulo. Nº8. 1952. pg. 6-10.

4. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Desenho Industrial. Habitat.* São Paulo. Nº5. Jan. Fev.1951. pg. 62-63.

5. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Museu de Arte de São Paulo. Fundação Social dos Museus. Habitat.* São Paulo. Nº1. Out/Dez.1954. pg. 17.

6. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Casas de Vilanova Artigas. Habitat.* São Paulo. Nº1. Out/Dez.1950. pg. 2-16.

7. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Casa na Bahia. Habitat.* São Paulo. Nº8. 1952. pg.16-17.

8. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *O Povo é Arquiteto. Habitat.* São Paulo. Nº10. 1953. PG. 22.

9. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Construir com simplicidade. Habitat.* São Paulo. Nº9. 1952.

10. **BO BARDI, Lina e BARDI, Pietro M.** *Residência no Morumbi. Habitat.* São Paulo. Nº10.1953. pg. 13-21.

11. **BARDI, Pietro Maria.** *Problemas do Barroco: a religião e a curva. Habitat,* São Paulo, n. 1, out/dez.1950.

12. **PONTI, Gio.** *La casa de vidro. Domus,* Milão, n. 279, fev. 1953.

Dicionários

1. **HOUAISS.** Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0

2. **FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda.** *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* 3ª edição revista e atualizada. Editora Positivo.

Referência das figuras

- Fig. 1** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Pequeno auditório do MASP na sede dos Diários Associados. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 2** _____. Cadeiras para o pequeno auditório. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 3** _____. Grande auditório do MASP na sede dos Diários Associados. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 4** _____. Cadeira com assento móvel para o grande auditório. 1993. Desenho técnico.
-
- Fig. 5** _____. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 6** _____. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 7** _____. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 8** _____. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 9** _____. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma: Bardi's Bowl. 1993. Desenho.
-
- Fig. 10** _____. Cadeira produzida pelo Estúdio Palma: Bardi's Bowl. 1993. Desenho.
-
- Fig. 11** _____. Revista norte-americana Interiors. Capa premiada. Bardi's Bowl. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 12** _____. Anotações para aulas na Faculdade. 1993. Desenhos e anotações.

- Fig. 13** **ZM. Blog O Arrumário.** <http://arrumario.blogspot.com/2005/07/casa-farnsworth-mies-van-der-rohe.html>. Casa Farnsworth de Mies Van der Rohe. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 14** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Casa de Vidro. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 15** **OLIVEIRA, Olívia.** Museu a Beira do Oceano. 2006. Maquete.
-
- Fig. 16** **GAMEREN, Dick van.** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_01.asp. Corte transversal da Casa de Vidro. Desenho técnico. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 17** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_01.asp Planta da Casa de Vidro. Desenho técnico. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 18** **OLIVEIRA, Olívia.** Casa de Vidro: pilotis. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 19** _____, Casa de Vidro: pilotis. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 20** _____, Casa de Vidro: interior. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 21** **COLIN, Sílvio.** <http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1034&sid=5>. Ville Savoye, de Le Corbusier. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 22** **GAMEREN, Dick van.** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_01.asp. Casa de Vidro em 1951. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 23** **OLIVEIRA, Olívia.** Croquis da Casa de Vidro. 2006. Desenho.
-
- Fig. 24** **GAMEREN, Dick van.** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_01.asp. Escada de acesso a Casa de Vidro. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 25** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_01.asp. Vista do interior da Casa de Vidro. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 26** **OLIVEIRA, Olívia.** Pátio interno da Casa de Vidro. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 27** _____, Pátio interno da Casa de Vidro. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 28** _____, Vista do antigo belvedere. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 29** **FERRAZ, Marcelo** (org.). MASP. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 30** **OLIVEIRA, Olívia.** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp MASP. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 31** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Corte transversal do MASP. 1993. Desenho técnico.
-
- Fig. 32** **OLIVEIRA, Olívia.** Escadas-rampa do subsolo do MASP. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 33** _____, Pinacoteca do MASP. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 34** **UNIVERSITÀ Luav di Venezia.** Lina Bo Bardi architetto. http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm. Casa Chame-Chame. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 35** **OLIVEIRA, Olívia.** Croqui da Casa Chame-Chame. 2006. Desenho.
-
- Fig. 36** _____, Croqui da Casa Chame-Chame. 2006. Desenho.

- Fig. 37** **UNIVERSITÁ Luav di Venezia.** Lina Bo Bardi architetto. http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm. Casa Valéria Cirell. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 38** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croqui da Casa Valéria Cirell. 1993. Desenho.
-
- Fig. 39** _____. Casa Valéria Cirell. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 40** _____. Croqui da Casa Valéria Cirell. 1993. Desenho.
-
- Fig. 41** _____. Interior da Casa Valéria Cirell. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 42** **UNIVERSITÁ Luav di Venezia.** Lina Bo Bardi architetto. http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm. Casa Valéria Cirell. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 43** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croqui da La Torracia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 44** _____. Croqui da La Torracia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 45** _____. Croqui da La Torracia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 46** _____. Croqui da La Torracia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 47** _____. Solar do Unhão antes da restauração. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 48** _____. Solar do Unhão depois da restauração. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 49** _____. Exposição Bahia. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 50** **ROSSETTI. E. P.** <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp165.asp>. Exposição Nordeste. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 51** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Exposição Mil brinquedos para as crianças brasileiras. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 52** _____. Estudos de Casas. 1993. Desenho.
-
- Fig. 53** _____. Estudos de Casas. 1993. Desenho.
-
- Fig. 54** _____. Estudos de Casas. 1993. Desenho.
-
- Fig. 55** _____. Estudos de Casas. 1993. Desenho.
-
- Fig. 56** _____. Croqui da Cadeira à Beira da Estrada. 1993. Desenho.
-
- Fig. 57** _____. Cadeira à Beira da Estrada. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 58** _____. 'Capela Santa Maria dos Anjos. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 59** _____. Capela Santa Maria dos Anjos. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 60** _____. Igreja Espírito Santo do Cerrado. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 61** _____. Restaurante do Benin. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 62** _____. Interior do Restaurante do Benin. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 63** _____. Interior do Teatro Oficina. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 64** _____. Croqui do Teatro Politheama. 1993. Desenho.
-
- Fig. 65** _____. Centro Histórico de Salvador. Antes do restauro. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 66** _____. Ladeira da Misericórdia. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 67** _____. Restaurante Coaty. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 68** _____. Casa do Benin. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 69** _____. Interior da Casa do Benin. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 70** _____. Vista do conjunto antes da recuperação. SESC Pompéia. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 71** _____. Vista do conjunto depois da recuperação. SESC Pompéia. 1993. Fotografia.

- Fig. 72** **OLIVEIRA, Olívia.** Torres Gêmeas do SESC Pompéia. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 73** **UNIVERSITÀ Luav di Venezia.** Lina Bo Bardi architetto. http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm. Torres Gêmeas do SESC Pompéia. Fotografia. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 74** **OLIVEIRA, Olívia.** Teatro Oficina. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 75** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Igreja Espírito Santo do Cerrado. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 76** _____. Igreja Espírito Santo do Cerrado. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 77** **OLIVEIRA, Olívia.** Croqui do Rio São Francisco. SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 78** _____. Croqui do Rio São Francisco. SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 79** **ARCOWEB** Rio. <http://www.arcoweb.com.br/memoria/memoria30.asp> São Francisco. SESC Pompéia. >acessado 21 out 2007. Fotografia.
-
- Fig. 80** _____. Rio. <http://www.arcoweb.com.br/memoria/memoria30.asp> São Francisco. Rio São Francisco. SESC Pompéia. >acessado 21 out 2007. Fotografia.
-
- Fig. 81** **OLIVEIRA, Olívia.** Corte e planta da escada do Teatro Gregório de Mattos. 2006. Desenho técnico.
-
- Fig. 82** _____. Escada do Teatro Gregório de Mattos. 2006. Desenho.
-
- Fig. 83** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Corte e planta da escada do Centro Vera Cruz. 1993. Desenho técnico.
-
- Fig. 84** _____. Escada do Centro Vera Cruz. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 85** _____. Estudo da capa da Revista Habitat n.1. 1993. Fotomontagem.
-
- Fig. 86** _____. Jornal Milano Sera. 1993. Fotomontagem.
-
- Fig. 87** _____. Colagens fotográficas. Estudos para a área de exposições. Museu a Beira do Oceano. 1993. Fotomontagem.
-
- Fig. 88** **OLIVEIRA, Olívia.** Maquete para o MASP. 2006. Fotomontagem.
-
- Fig. 89** **FERRAZ, Marcelo** (org.). “Festa de Noantri in Trestevere”. 1993. Aquarela.
-
- Fig. 90** _____. Croqui para o totem do SESC Pompéia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 91** _____. Croqui para a lanchonete do SESC Pompéia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 92** **OLIVEIRA, Olívia.** Estudos para os ateliers multiuso do SESC Pompéia. 2006. Desenho e colagem.
-
- Fig. 93** _____. Croqui da Casa de Vidro. 2006. Desenho.
-
- Fig. 94** _____. Croquis de estudos para o MASP. 2006. Desenho.
-
- Fig. 95** _____. Croquis de estudos para o MASP. 2006. Desenho.
-
- Fig. 96** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croquis de estudos para o Centro Cultural de Belém. 1993. Desenho.
-
- Fig. 97** _____. Croquis de estudos para o Vale do Anhangabaú. 1993. Desenho.
-
- Fig. 98** _____. Croqui de estudo para o SESC Pompéia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 99** **OLIVEIRA, Olívia.** Croqui de estudo para o SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 100** _____. Croqui de estudo para o SESC Pompéia. 2006. Desenho.

- UNIVERSITÁ Luav di Venezia.** Lina Bo Bardi architetto.
http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm. Croqui de estudo para o SESC Pompéia
Fig. 101 Desenho. .
 acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 102** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croqui de estudo para o MASP. 1993. Desenho.
-
- Fig. 103** _____. Circo Piolim no vão livre do MASP. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 104** **ROSSETTI, E. P.**
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>. Casa Valéria Cirell. Fotografia.
 acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 105** _____.
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>. Casa de Vidro. Fotografia.
 acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 106** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Casa Valéria Cirell. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 107** _____. Plantas da Casa Valéria Cirell. 1993. Desenhos técnicos.
-
- Fig. 108** **OLIVEIRA, Olívia.** Ateliers multiuso do SESC Pompéia. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 109** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Casas Econômicas. 1993. Desenho.
-
- Fig. 110** _____. Casas Econômicas. 1993. Desenho.
-
- Fig. 111** **OLIVEIRA, Olívia.** Casa de Vidro. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 112** _____. Estudos para a “escada flor”. 2006. Desenho.
-
- Fig. 113** _____. Estudos para as torres gêmeas do SESC Pompéia: “caixas sobrepostas”. 2006. Desenho.
-
- Fig. 114** _____. Estudos para as torres gêmeas do SESC Pompéia: “três bandejas”. 2006. Desenho.
-
- Fig. 115** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croqui de estudo para a Casa do Benin. 1993. Desenho.
-
- Fig. 116** _____. Casa do Benin. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 117** **OLIVEIRA, Olívia.** SESC Pompéia. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 118** **FERRAZ, Marcelo** (org.). SESC Pompéia. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 119** _____. Logotipo do SESC Pompéia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 120** _____. Croqui da Casa Valéria Cirell. 1993. Desenho.
-
- Fig. 121** **OLIVEIRA, Olívia.** Estudo para fechamento do Córrego das Águas Pretas. SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 122** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croqui de estudo do Centro Histórico de Salvador. 1993. Desenho.
-
- Fig. 123** _____. Largo Getúlio Vargas, aquarela. 1993. Desenho.
-
- Fig. 124** Estudo para o MASP. [Ferraz, 1993:111]
-
- Fig. 125** **OLIVEIRA, Olívia.** Croqui de estudo para o SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 126** _____. Croqui de estudo para o SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 127** _____. Croqui de estudo para o SESC Pompéia. 2006. Desenho.
-
- Fig. 128** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Quadras poliesportivas do SESC Pompéia. 1993. Desenhos e fotografia.
-
- Fig. 129** **OLIVEIRA, Olívia.** Escadas-rampas do MASP. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 130** _____. MASP. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 131** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Estudo para Igreja Espírito Santo do Cerrado. 1993. Desenho.

- Fig. 132** _____ . SESC Pompéia na época de sua construção. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 133** **UNIVERSITÀ Luav di Venezia.** Lina Bo Bardi architetto. http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm. Croqui do SESC Pompéia. Desenho. acessado 21 out 2007.
-
- Fig. 134** **OLIVEIRA, Olívia.** Croquis do MASP. 2006. Desenho.
-
- Fig. 135** _____ . Croquis do MASP. 2006. Desenho.
-
- Fig. 136** _____ . Forte São Marcelo. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 137** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Croqui de estudo para cadeira Estúdio Palma. 1993. Desenho.
-
- Fig. 138** _____ . Cadeira Estúdio Palma. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 139** _____ . Embarcações que transitam no Rio São Francisco. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 140** _____ . Cadeira Estúdio Palma. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 141** _____ . Escada Solar do Unhão. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 142** _____ . Escada Solar do Unhão. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 143** _____ . Croqui da Flor do Mandacaru. 1993. Desenho.
-
- Fig. 144** _____ . Flor do Mandacaru. 1993. Fotografia.
-
- Fig. 145** **OLIVEIRA, Olívia.** Totem do MASP. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 146** _____ . Croqui do totem do MASP. 2006. Desenho.
-
- Fig. 147** _____ . Casa Chame-Chame. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 148** _____ . Canteiro de obras do MASP. 2006. Fotografia.
-
- Fig. 149** **FERRAZ, Marcelo** (org.). Estudo para placa do restaurante do SESC Pompéia. 1993. Desenho.
-
- Fig. 150** _____ . Placa do restaurante do SESC Pompéia. 1993. Fotografia.
-

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)