USP

São Carlos
2017

A ATUAÇÃO DE LINA BO BARDI NA CRIAÇÃO DO SESC POMPEIA (1977-1986)

RENATA CARNEIRO BECHARA

A ATUAÇÃO DE LINA BO BARDI NA CRIAÇÃO DO SESC POMPEIA (1977-1986)

RENATA CARNEIRO BECHARA

A ATUAÇÃO DE LINA BO BARDI NA CRIAÇÃO DO SESC POMPEIA (1977-1986)

versão corrigida

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

**Área de concentração:
Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo.**

**Orientador:
Prof. Titular Renato L. S. Anelli**

**São Carlos
2017**

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B391a Bechara, Renata C.
A Atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC
Pompeia (1977-1986) / Renata C. Bechara; orientador
Renato Luiz Sobral Anelli. -- São Carlos, 2017.
198 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo) -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2017.

1. Lina Bo Bardi. 2. SESC Pompeia. 3. Cultura
Popular. 4. Arquitetura Moderna Brasileira. 5.
Atuação Profissional do Arquiteto. I. Anelli, Renato
Luiz Sobral, orient. II. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Arquiteta e Urbanista Renata Carneiro Bechara

Título da dissertação: "A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompeia (1977-1986)"

Data da defesa: 25/11/2016

Orientador: Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Paulo Yassuhide Fujioka
(IAU/USP)

(Não Votante)

Profa. Dra. Aline Coelho Sanches Corato
(IAU/USP)

APROVADA

Profa. Dra. Marina Mange Grinover
(FAU/USP)

APROVADA

Profa. Dra. Carla Brandão Zollinger
(UFBa)

APROVADA

Coordenadora e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek.

Este trabalho é dedicado à Bila.

**com agradecimentos a Mílton, Pedro, João, Gabriel, Renato e a todos que,
mesmo sem saber, ofereceram generosamente suas valiosas contribuições.**

“(...) O poeta sonha. A mulher joga a rosa sobre o mundo.”

Lila Ripoll

RESUMO

BECHARA, Renata Carneiro. **A Atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompeia (1977-1986)**. 2017. 198 p. Dissertação (mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos-SP, 2017.

Esta pesquisa analisa a atuação da arquiteta Lina Bo Bardi na história da construção de uma das unidades do Serviço Social do Comércio – SESC, na Pompeia em São Paulo. O trabalho busca na experiência construtiva de Lina na Pompeia os desdobramentos de seu discurso prévio, elaborado em tempos de crise, que solicita do arquiteto a renúncia de preocupações artísticas autorais, e sugere o trabalho com a criatividade do homem do povo e a conexão com as condições técnicas reais de cada obra, considerando o contexto dos anos setenta onde arquitetos brasileiros buscaram refletir e experimentar posturas profissionais mais ativas diante das dificuldades geradas pela ditadura militar, pelo processo de industrialização sui generis do país, e pelos dilemas da arquitetura moderna acerca de sua função social. A dissertação conta a história da construção da obra a partir da análise crítica de diversos registros de comunicação entre os agentes e de formas de execução dos trabalhos, que apontam possibilidades, impactos e valores da atuação do arquiteto na definição da identidade da arquitetura e no êxito de sua comunicabilidade com os usuários. Lina Bo Bardi trabalha durante nove anos em um escritório-base montado dentro do canteiro de obras do conjunto fabril desativado, onde o SESC já havia instalado provisoriamente um Centro de Lazer, e ali desenvolve o projeto arquitetônico das reformas e ampliações do SESC simultaneamente à execução das obras e negociações com fornecedores, o que a coloca em contato direto com engenheiros, arquitetos, consultores, operários e representantes do cliente. Esta pesquisa expõe a arquitetura-ação de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia, com seu estreito relacionamento com a cultura popular, revelando no interior do processo de projeto/construção a responsabilidade do arquiteto autor da obra pela manutenção do conteúdo puro que cria as próprias formas, que na Pompeia foi denominado pela arquiteta de dignidade e simplicidade wabi.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi; SESC Pompeia; Cultura popular; Arquitetura moderna brasileira; Atuação profissional do arquiteto.

ABSTRACT

BECHARA, Renata Carneiro. **Lina Bo Bardi's action at creation of SESC Pompeia (1977-1986)**. 2017. 198 p. Dissertation (master's degree). Institute of Architecture and Urbanism. University of São Paulo, São Carlos-SP, 2017.

This research analyzes the performance of the architect Lina Bo Bardi in the history of the construction of one of the Social Service of Commerce - SESC's units, Pompeia, in São Paulo. The job searches in Lina's constructive experience at Pompeia the realization of elements about her previous speech, prepared in times of crisis, requesting the architect's resignation artistic authoship concerns, and suggests working with the man of the people's creativity and connecting to the real technical conditions in each construction site, considering the context in the seventies where Brazilian architects sought to think and experience more active professional attitudes in the face of difficulties created by the military dictatorship, the country's *sui generis* industrialization process, and the modern architecture's dilemmas about its social role. The dissertation tells the story of the construction work from the critical analysis regarding several records of communication between agents and execution forms in the works, which shows opportunities, impacts and values concerning the architect's activity in definition of architectural identity and success its communicability with users. Lina Bo Bardi worked for nine years in a base office made inside the construction site of factory building where the SESC had provisionally installed an Leisure Centre, and there develops its architectural renovations and expansions design simultaneously the works and negotiations with suppliers, which puts her in direct contact with engineers, architects, consultants, workers and customer representatives. This research exposes the Lina Bo Bardi's action-architecture at SESC Pompeia, with its close relationship with popular culture, revealing in interior of the design process / construction the author architect responsibility in the work for the maintenance of *pure content that creates forms* which in Pompeia it was called dignity and simplicity *wabi* by the architect.

Keywords: Lina Bo Bardi; SESC Pompeia; Popular culture; Brazilian modern architecture; Professional architectural acting

LISTA DE FIGURAS

Capa	Capacete de obra usado por Lina no SESC. Objeto da Exposição “Lina Em Casa – Percursos”, curadoria de Renato Anelli e Anna Carboncini. Casa de Vidro, São Paulo SP, 12/4 a 19/7 de 2015. Foto da autora.	
Figura 01:	Furgão da Unidade Móvel de Orientação Social – Unimos – criadas em 1966.	35
Figura 02:	Anotação e desenhos de Lina Bo Bardi para a criação da logomarca do SESC Pompeia.	40
Figura 03:	Théâtre de <i>de la Ligue de l'Enseignement</i> em Paris.	43
Figura 04:	Théâtre de la Ligue de l'Enseignement em Paris, fachada.	44
Figura 05:	Fábricas.	44
Figura 06:	Desenhos (planta e corte) e foto da fachada da fábrica Michele Ansaldi, Turim, 1906.	46
Figura 07:	Foto interna da construção de uma fábrica FIAT, 1911.	47
Figura 08:	Fábrica Ibesa Gelomatic – São Paulo – 1938. Rua Clélia esquina com Rua Barão do Bananal.	50
Figura 09:	Fábrica Ibesa Gelomatic – São Paulo – 1938. Estrutura de concreto.	51
Figura 10:	Ghirardelli Square. Uma das faces de um quarteirão inteiro de São Francisco.	52
Figura 11:	Ghirardelli Square. Ilustração da implantação e foto noturna	53
Figura 12:	Fachada com pintura em faixas coloridas e placas de sinalização do Centro Cultural e Desportivo "Jessé Pinto Freire", unidade do SESC SP que funcionava à Rua Clélia, 96.	55
Figura 13:	Planta de situação do projeto de Júlio Neves para o SESC Pompeia.	56
Figura 14:	Lombadas e folhas de rosto livros-relatórios anuais do SESC de 1971 a 1986.	58
Figura 15:	Croquis de localização dos escritórios durante a obra.	62
Figura 16:	Foto do escritório de obra na segunda ocupação (nov/1980)	63
Figura 17:	Fotos do escritório de obra da terceira ocupação (catetinho ou casinha).	64
Figura 18:	Lina e algumas equipes de trabalho.	65
Figura 19:	Elementos arquitetônicos antigos e os que foram reproduzidos (condutores de águas pluviais, luminárias).	75
Figura 20:	Tijolo-de-galinheiro sendo colocado no lugar onde havia vitrôs de ferro e vidro.	77
Figura 21:	Tijolo-de-galinheiro.	78
Figura 22:	Elevações e planta com legenda para identificação dos ambientes.	80
Figura 23:	Tabela com as etapas da obra e incidência de registros fotográficos no tempo.	81
Figura 24:	Restauro na alvenaria de tijolos com a caixa d'água elevada já concretada ao fundo.	82
Figura 25:	Protótipos da escada-rampa de acesso aos vestiários (em segundo plano).	84
Figura 26:	Imagens no tempo: teatro	85
Figura 27:	Amostra do mosaico de cacos de cerâmica para o piso dos banheiros.	88
Figura 28:	Possível reciclagem de elementos arquitetônicos, a partir de Cohen.	96
Figura 29:	Sistema de refrigeração do teatro aparente e destacado pela pintura colorida.	97
Figura 30:	Croquis iniciais de Lina para o SESC no imóvel da Pompeia, sem a presença do marco vertical (caixa d'água/chaminé).	104

Figura 31:	Estudos iniciais de Lina, planta geral e ocupação da área aos fundos do lote.	105
Figura 32:	Imagens no tempo: caixa d'água.	108
Figura 33:	Deck de madeira aos fundos do SESC Pompeia.	119
Figura 34:	Área que recebe as águas pluviais do bairro no limite com a propriedade do SESC, pós-inaugurações.	112
Figura 35:	Ilustração de livro infantil. A distorção evidencia o deck entre os prédios, sob as passarelas.	112
Figura 36:	Imagens no tempo: deck	114
Figura 37:	Imagens no tempo: salas de leitura	121
Figura 38:	Croqui demonstrando a cúpula sugerida por Sresnevsky para o galpão do teatro.	125
Figura 39:	Foto da piscina sendo usada por muitas pessoas, sugerindo a exposição ao alto nível de ruído.	125
Figura 40:	Gordon Matta-Clark. Conical Intersect. Rua Beaubourg, 27-29, Paris, 1975.	129
Figura 41:	Lina Bo Bardi. SESC Pompeia. Rua Clélia, 96, São Paulo, 1977-1986.	129
Figura 42:	Inseto em madeira executado pelo pedreiro "Paulista" para a Exposição "Entreato para Crianças", foto de objeto exposto.	133
Figura 43:	Objetos em madeira para sinalização da choperia do SESC: desenhos de Lina e execução de "Paulista".	134
Figura 44:	Técnicas pobres aplicadas ao grande boneco da Sucuri na exposição "entreatos para crianças", de 1985.	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Lina Bo Bardi na Itália e no Brasil.....	16
Pompeia: laboratório para uma arquitetura das atitudes	27
SESC: breve histórico da instituição	30
1 LINA BO BARDI E A FABRICA DA POMPEIA	41
1.1 Fábricas em concreto armado pré-moldado: princípios de modernidade.....	41
1.2 Fabrica na Pompeia - São Paulo SP	48
1.3 SESC Pompeia.....	52
1.4 A contratação de Lina Bo Bardi	59
1.5 Reforma e construção dos edifícios	72
2 LINA BO BARDI, PENSAMENTOS E AÇÕES: O ESCRITÓRIO NO CANTEIRO	86
2.1 Forma e valor da atuação do arquiteto.....	86
2.2 <i>Action-Architecture</i>	91
2.3 A construção do projeto em obra – eventos	99
2.4 A caixa d'água elevada em concreto aparente especial.....	103
2.5 O deck sob as passarelas do bloco bipartido e sobre o córrego da Água Preta.	109
2.6 Consultoria de conforto térmico – Luiz Carlos Chichierchio	115
2.7 Consultoria de acústica – Igor Sresnevsky.....	124
2.8 A direção do gesto operário na obra	126
2.9 A gênese da forma e a arquitetura “pobre” do SESC Pompeia	135
CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS	144
ANEXO A – Imagens no tempo: rua interna	150
ANEXO B – Imagens no tempo: bloco de serviço do restaurante.....	151
ANEXO C – Imagens no tempo: galpão de atividades gerais.....	152
ANEXO D – Imagens no tempo: ateliers/paredes	153
ANEXO E – Entrevista Marcelo Ferraz	154
ANEXO F – Entrevista Luiz Carlos Chichierchio.....	174
ANEXO G – Entrevista M. Suzuki.....	182
ANEXO H – Tabela – Relatórios de atividades anuais do SESC-SP	194
ANEXO I – Lista de trabalhos acadêmicos sobre o tema	196

INTRODUÇÃO

Há tempos, a natureza e o valor dos desenhos de projeto e das formas de atuação do arquiteto são discutidos em diversos contextos do campo da arquitetura, na teoria e na prática profissional.

No final dos anos 1970, Sérgio Ferro utilizou teorias marxistas para demonstrar como o desenho seria sempre um instrumento de dominação dentro dos canteiros de obra tradicionais e da lógica do mercado¹, e ainda hoje, quase quarenta anos depois, reafirma suas ideias quando as cita como bases filosóficas de sua prática profissional junto ao Grupo Arquitetura Nova: a rejeição hegeliana, que consiste em negar aquilo que não se quer, mas permanecer com várias possibilidades futuras em aberto, dispensando-se assim os desenhos de projeto tais como eram definidos tradicionalmente, os desenhos para a produção, vistos como projeções kantianas².

Na esfera reguladora do exercício da profissão, a recente polêmica em torno da lei geral de licitações (lei 8.666/93, em vigor), cujas alterações fazem com que as etapas de projeto não sejam mais condição para ocorrência de licitações de obras (PLS n. 559/2013) e que tramitam no Senado com declarada oposição do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil - CAU/BR, sugere reflexões sobre limites e conexões entre duas áreas de atuação de arquitetos – projeto e construção de obras³.

Neste sentido, a história singular da criação do SESC Pompeia é bastante provocante. Durante nove anos entre as décadas de 1970 e 1980, uma fábrica construída nos anos 1930 em São Paulo-SP foi restaurada, adaptada e ampliada pelo Serviço Social do Comércio, SESC-SP, para que ali funcionasse uma de suas unidades, o Centro de Cultura e Lazer conhecido hoje como SESC Pompeia. O projeto foi confiado à arquiteta Lina Bo Bardi, que sugeriu a montagem de um pequeno escritório dentro do imóvel em obras, onde fez levantamentos e

¹ FERRO, Sérgio “O canteiro e o Desenho”. FERRO, Sérgio. O Canteiro e O Desenho. Ed. Projeto. 1979.

² GUIMARAES, Andreas; CONTIER, Felipe de Araujo; LOUREIRO, Livia. “Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro”, por Sérgio Ferro. *Entrevista*, São Paulo, ano 13, n. 051.01, Vitruvius, jul. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.051/4405>>.

³ BENITES, Afonso. “Nova lei das estatais brasileiras abre brechas para escândalos de corrupção”. El país. Brasil. Brasília 31 jul 2016. Disponível em http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/30/politica/1469840860_316582.html> Acesso em: 10 ago 2016.

desenvolveu os projetos simultaneamente aos trabalhos de reelaboração do programa e execução da obra, relacionando-se diariamente com diversas equipes de engenheiros, técnicos, operários, arquitetos, consultores e representantes do cliente. "(...) Esta postura [de Lina] foi, também, uma verdadeira revolução no *modus operandi* da prática arquitetônica vigente" ⁴.

Desde o ano seguinte à morte de Lina Bo Bardi (1993), um conjunto expressivo de mais de 40 trabalhos foi publicado sobre a arquiteta e suas obras, apenas entre dissertações de mestrado e teses de doutorado⁵. Além de profícuas análises e registros sobre a atuação da arquiteta ítalo-brasileira em cenografia, artes gráficas, design e junto ao patrimônio histórico e cultural brasileiro, existem recorrentes reflexões sobre a comunicação da obra de Lina com a cultura popular, presente em seus modos de agir e de pensar e, conseqüentemente, em seus modos de fazer arquitetura, em sua postura profissional.

Fazendo parte deste último grupo, o presente trabalho investiga práticas que permitiram que o SESC Pompeia se fizesse repleto de significação e ressonância para um grande número de usuários e visitantes, ícone de êxito em espaços urbanos de uso coletivo, assumindo como efetiva a comunicabilidade de sua arquitetura com a cultura popular⁶ e pretendendo aprofundar o entendimento sobre o momento do processo no qual isto ocorre.

A dissertação de mestrado "A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia (1977-1986)" ⁷ é uma pesquisa de grande correspondência com a presente, tendo coincidentes com a mesma o porte, o objeto e o assunto, mas dela diferindo pela abordagem.

Considerando-se o destaque dado pelo referido trabalho ao ideário bobardiano como eixo organizador da obra do SESC, materializado na arquitetura dos edifícios e manifesto nas atividades expositivas, esta pesquisa buscará explorar desdobramentos do significado da expressão "a capacidade de dizer não", uma citação que Lina Bo Bardi fez de Brecht no memorável texto de 1976 para a revista

⁴ FERRAZ, Marcelo. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>> Acesso em: 10 ago 2016.

⁵ Listagem resumida de dados dos trabalhos, em ordem cronológica, em anexo.

⁶ ANELLI, Renato L.S. Cenografia e procedimento cenográfico no projeto. In: "Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna". 195 p. Tese de livre docência. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001. p. 77.

⁷ OLIVEIRA, Liana P. P. "A capacidade de dizer não": Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

Malasartes que foi usada por Oliveira e que naturalmente sugere que a presença de Lina teria impedido direcionamentos equivocados da obra.

Dos detalhes ampliados da rotina do canteiro, provenientes de uma história da construção ⁸ montada a partir de registros fotográficos, desenhos, documentos escritos oficiais, manuscritos informais e também depoimentos orais de alguns participantes que testemunharam os processos construtivos e comunicações entre diversos agentes, será possível ver emergir características da atuação de Lina Bo Bardi que poderão complementar as interpretações de sua obra.

Não obstante, será de vital importância manter o olhar periférico fundamentado na teoria da Análise do Discurso, constituída enquanto disciplina nos anos 1950 e fortemente difundida nos anos 1980, como instrumento de reflexão de pesquisa que garanta o suporte crítico das análises, possibilitando que a abordagem linguística dos conceitos clássicos de ideologia e discurso - como em Marx, Ricoeur, Althusser e Foucault⁹ - nos permita averiguar ambiguidades e desarmonias entre alguns desejos expressos por Lina Bo Bardi em falas e textos e a dinâmica real de suas relações de trabalho.

Destas averiguações destacam-se a elucidação do local de inserção da cultura popular e da expressão do homem comum verdadeiramente livre no processo de projeto/construção e a tensão gerada entre a necessidade da presença ativa e centralizadora de decisões (para assegurar a comunicabilidade cultural e fidelidade a um “espírito” – *wabi*¹⁰) e a dinâmica flexível do trabalho em equipe, sujeito aos limites da realidade social e econômica da obra – *action architecture*.

Mas para entender a história da construção do lugar que hoje chamamos de SESC Pompeia - mesmo tendo como interesse principal caracterizar a atuação de Lina Bo Bardi entre 1977 e 1986 – e as reais possibilidades de que este se

⁸ O historiador de arquitetura John Summerson propõe um instrumento de análise que denomina de 'Gross National Product' do edifício, para o exame mais profundo dos processos relativos à construção de uma obra de arquitetura, dos pontos de vista social e econômico. SUMMERSON, John. "What is the history of construction", Journal of the Construction History Society, n. 1, 1985.

⁹ BRANDÃO, Helena H. Nagamine. "Introdução à Análise do Discurso". Editora da Unicamp. Campinas. 2004.

¹⁰ O termo faz parte de um duo de palavras, wabi (quietude simples) e sabi (simplicidade elegante), que significam o oposto de esplendor e deslumbramento, uma reação à cultura dominante na China do séc VI. Outros significados relacionados: despojamento, imperfeição, rusticidade, estado mental da pessoa que é calma e feliz. Apud KARPOUZAS, Helena. "A casa moderna ocidental e o Japão": a influência da arquitetura tradicional japonesa na arquitetura das casas modernas ocidentais. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

materialize ao longo do tempo tendo sua identidade pré-concebida, foi necessário, antes, ter vivas na memória três outras histórias paralelas: a história do imóvel existente, a história da instituição representante das demandas, e também a história da própria arquiteta.

O conjunto de edifícios de ordem fabril e modernista, despojado de quaisquer outros deveres senão os de servir ao exercício de atividades, abrigar, conter e permitir os fluxos¹¹ pareceu ter sido criado para resistir através dos séculos.

O dinamismo dos funcionários do SESC nos anos 1960 e 1970 foi fruto de sementes de liberdade que germinaram no perigoso mas nutritivo ambiente de uma instituição fundada a partir de iniciativas tendenciosas do patronato brasileiro, que pretendiam capacitar mão de obra para a excelência nas atividades de exploração capitalista¹², mas que possibilitaram, em contrapartida, ação, reflexão e cultura sociológica entre os colaboradores.

Lina, por sua vez, tendo desenhado sua trajetória entre ligações com Bardi e Chateaubriand¹³, inovações museológicas e quanto à monumentalidade no MASP¹⁴, críticas para revistas (Habitat, Mirante das Artes, Malasartes), a vivência rica no Nordeste e uma lúcida revisão de condutas diante da realidade dos anos 1970 no Brasil, demonstrou concordância, disponibilidade e flexibilidade para se adaptar às demandas específicas do SESC na Pompeia e atuou em sua criação fazendo dele o ponto culminante do conjunto de sua obra, cada vez mais frequentemente relacionada a um caráter político, humanista e libertário – ou “comunista ideal”¹⁵, representado pela trilogia MASP/Unhão/SESC.

¹¹ SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. “A consolidação de uma prática”: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

¹² IAMAMOTO, Marilda Vilela; CARVALHO, Raul de. “Relações sociais e serviço social no Brasil”: esboço de uma interpretação histórico-metodológica. 20ª. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

¹³ ANELLI, Renato L. S. “Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna”. 195p. Tese de livre docência. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2001.

¹⁴ ANELLI, Renato L. S. Nova Monumentalidade e Integração das Artes no Brasil: do Ministério a Brasília. In: “Da integração à autonomia”: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

¹⁵ NOSELLA, Paolo. “Mario Alighiero Manacorda”: Um marxista a serviço da liberdade plena e para todos. Palestra proferida no X Colóquio Nacional e II Colóquio internacional do Museu Pedagógico da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista em 30 de agosto de 2013.

Lina Bo Bardi na Itália e no Brasil

Lina Bo Bardi veio para o Brasil no segundo pós-guerra mundial e, assim como um importante conjunto de imigrantes italianos, contribuiu de forma particular para a construção de nossas expressões artísticas e culturais.

Em sua atuação – antes e depois de se mudar para o Brasil – são reconhecidos traços de certa “cultura comunista ideal”, por vezes resultantes de pouco cômodas interlocuções com diversas personalidades de referência que influenciaram seu modo de agir e pensar, desde o período de sua formação profissional na Itália¹⁶.

A trajetória de Lina sempre foi marcada por dicotomias e pelas dificuldades atribuídas às grandes guerras. A arquiteta transitou entre o clássico e o moderno, o erudito e o popular, o figurativismo e o abstracionismo e até entre o fascismo e a resistência. Tanto que ao se aprofundarem os estudos sobre sua vida e obra, já nas primeiras atuações do período italiano, se mostram histórias polêmicas e uma personalidade controversa, que desencadeiam debates encontrados em todos os períodos de sua biografia¹⁷.

¹⁶ O que aqui foi denominado de “cultura comunista ideal” manifesta-se em Lina Bo Bardi em suas atividades ligadas à arte e à educação, fundamentadas no marxismo de Gramsci e diferenciadas das malsucedidas práticas do socialismo real, muito ligado ao poder político. Aprofundamentos sobre a distinção entre “cultura comunista ideal” e “prática do socialismo real” podem ser encontrados nas falas da entrevista que Mario A. Manacorda (1914-2103) cedeu a Paolo Nosella, onde o intelectual marxista italiano explica porque ainda gostava de se definir comunista. Esta comparação surgiu de comentários feitos pelo interlocutor Paolo Nosella à autora, após visita à exposição *A Arquitetura política de Lina Bo Bardi*, de curadoria de André Vainer e Marcelo Ferraz, no SESC Pompeia, em outubro/dezembro de 2014. Lina, na ocasião, foi relacionada à “bela cultura comunista da Itália, dos anos 1950, 1960 e 1970, de Vittorio De Sica, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini”, e esta visão sintética de alguém não muito familiarizado com a crítica específica de arquitetura, obtida rapidamente através da visita à exposição, instigou ainda mais as investigações desta pesquisa, que estavam em sua fase inicial. NOSELLA, Paolo. *Mario Alighiero Manacorda: Um marxista a serviço da liberdade plena e para todos*. Palestra proferida no X Colóquio Nacional e II Colóquio internacional do Museu Pedagógico da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 30 de agosto de 2013.

¹⁷ Há diversos registros biográficos que demonstram complementaridade e apontam para estas contradições: *Lettera da San Paolo*, de 1989, com entrevistas de Lina a Francisco Tentori; *Curriculum Literário*, organizado e publicado por Marcelo Ferraz em 1993; as considerações que Carlo Pagani faz em 1998 a respeito do mesmo *Curriculum*, contestando-o em sua narrativa demasiado heroica e sedutora; além de documentos de fonte primária constantes de arquivos na Itália. Eles demonstram uma tensão de discordância existente entre o resultado interpretativo do *Curriculum Literário* e a forma como foram narrados os mesmos fatos alternativamente por Carlo Pagani e Francisco Tentori. Ficam evidentes, assim, as maneiras divergentes que Lina Bo se posiciona em relação à Faculdade de Arquitetura de Roma e Marcelo Piacentini, por exemplo, alternando contrariedade e simpatia em relação ao conservadorismo e às ligações da arquitetura com o fascismo. ANELLI, Renato L. S. “Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna”. 195p. Tese de livre docência. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2001.

Depois de sua formatura na Faculdade de Arquitetura de Roma (1939), Lina atuou em Milão (1940 a 1945), prestando serviços sob três arranjos: para Gio Ponti, em parceria com Carlo Pagani e sozinha. Em sua atividade de criar ilustrações, capas e textos para as revistas *Lo Stile*, *Domus* e *Bellezza*, Lina já teria expressado algo que mais tarde se tornaria característico de seu exercício de projeto: reinvenções a partir da justaposição de diferentes realidades, que já estavam indicadas na técnica de recorte e colagem utilizada por Lina na produção de seu design gráfico¹⁸.

No trabalho desenvolvido por Lina quando estava subordinada a Gio Ponti, bastante relacionado às artes decorativas, ela procurava manter-se fiel a alguns conceitos que vinham sendo explorados por este seu veterano, tais como a “modernização do artesanato através do refinamento do gosto italiano, opondo-se às orientações abstratas e industriais derivadas da Bauhaus e da Nova Objetividade alemã”. Um pequeno trecho escrito por Pagani sobre Gio Ponti sugere sua influência sobre os jovens arquitetos, pois expressa uma visão sobre a posição de Ponti lançando sua experiência, como mérito, para além dos ultrapassados racionalismo matemático e romantismo decadente: “E este é o grande mérito, depois da experiência do equívoco mecânico surgido como reação à decadência do romantismo. Equívoco sustentado pela exaltação de uma nova era concebida e medida pelo problema, pelo cálculo, pelo número”¹⁹.

Algumas capas criadas por Lina para as revistas dirigidas por Ponti, nas quais ela explora variáveis distantes do abstracionismo, são apontadas como sinais de seu interesse precoce pelo figurativismo na arte popular. As origens da articulação entre o popular e o erudito na sua obra serão com frequência relacionadas a esta experiência pregressa na Itália, em função do tema da modernização do artesanato abordado por Gio Ponti²⁰.

¹⁸ LIMA, Zeuler. “Lina Bo Bardi entre margens e centros”. Arqtextos 14. Maio/junho 2009. Disponível em https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf - Acesso em 09/01/2017.

¹⁹ PAGANI, Carlo. Stili di Vietti. Una esemplare casa di Montagna. *Lo Stile*, n. 9, set/1941, p.14-21. *Apud* ANELLI, Renato L.S. Op. cit., p. 43.

²⁰ Observa-se que alguns pesquisadores (Silvana Rubino, Mayara Rodrigues e Ana Luísa Carmona Ribeiro) têm identificado o popular e o erudito em Lina Bo Bardi como herança milanese do trabalho com Carlo Pagani e Gio Ponti sobre a modernização do artesanato italiano. ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *Um povo sem cabeça soltando arte pelas mãos*. Artigo escrito por ocasião da apresentação oral do autor nos seminários “A mão do povo brasileiro”, promovidos pelo MASP em 2015. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016. Texto enviado gentilmente pelo autor por

No entanto, a opinião de Lina Bo sobre o trabalho de Ponti oscilou entre a admiração fiel, ironias e o mau julgamento declarado. Segundo Pagani, o tímido envolvimento de Lina com as causas políticas humanitárias deste período relacionavam-se apenas à reconstrução do país após a guerra, e sua participação na publicação “A” foi julgada por ele um tanto superficial. Pagani relata, a título desta superficialidade, que no final de 1945 ela já estava voltando para Roma bastante envolvida com Pietro M. Bardi, com quem se casa em 1946 e viaja em seguida para o Brasil ²¹.

Aqui chegando, o jovem casal Bardi encontra um país florescendo na política e consolidando suas próprias interpretações do Moderno na arte e na arquitetura. Diferentemente da Europa, onde a origem do Movimento Moderno foi marcada pela ruptura radical com a chamada tradição, o Brasil do século XX, assim como outros países americanos, relacionava diretamente suas tradições com as ricas complexidades do período colonial, e importantes modernistas brasileiros não as negavam, ao contrário, as valorizavam.

O reconhecimento das diversas expressões modernistas que valorizavam origens populares tradicionais e coloniais, do cancionário ao casario, ao contrário do que seria lógico pela simples comparação com o modernismo europeu, tornou-se parte integrante de uma espécie de regra moral modernista que foi considerada por alguns críticos como um truque ²².

É significativo que parte dos estudiosos do tema considere que a formação do ideário moderno no Brasil tenha sido marcada pela busca da desejada

e-mail. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/mediacaoprogramaspublicos_a-mao-do-povo-brasileiro.php> Acesso em: 4 jul. 2016.

²¹ Em correspondência direta com Carlo Pagani, ela irá dizer que o trabalho de Ponti é superficial e que ela se sente hipócrita colaborando com ele. Lina teve curta participação em *A* (síntese de “*Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*”), que foi uma edição semanal para público não especializado em arquitetura sugerida por Pagani, tendo Lina Bo e Bruno Zevi como parceiros, com o objetivo de alargar o debate acerca da reconstrução da Itália. Quando o primeiro número foi publicado, em 1946, Lina já havia pedido demissão e estava morando em Roma novamente. É dela um desanimado relato no “Primeiro Encontro Nacional para a Reconstrução Edilícia”, resultado de uma expedição da Domus pela Itália que fez com Carlo Pagani e um fotógrafo para documentar e avaliar a situação do país destruído pela guerra. ANELLI, Renato L. S. “Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna”. 195 p. Tese de livre docência. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2001, p. 45. e 46.

²² ARANTES, Otília B. F. Lúcio Costa e a boa causa da arquitetura moderna. In: ARANTES, Otília B. F.; ARANTES, Paulo E. *Sentido da Formação*. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

identidade nacional e que os artistas e intelectuais brasileiros procuraram construí-la sobre fundamentos internos, sobretudo populares, regionais ou afro-brasileiros ²³.

Também bastante explorada pela historiografia, a interlocução da arquitetura brasileira com as formulações corbusianas refere-se ao atendimento das demandas culturais populares e à integração das artes, bem como à tradução da força coletiva do povo em símbolos arquitetônicos, provenientes do manifesto de 1943 de Giedeon, Sert e Legér, intitulado *Nine Points on Monumentality*. Essa interlocução foi experimentada com êxito no país por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Os persistentes protagonistas contracenaram com expressões divergentes, embasadas pelo abstracionismo geométrico da Bauhaus, mas mantiveram uma hegemonia reforçada por proposições de cunho político, que também sugeriam a construção de um novo moderno a partir da cultura popular ²⁴.

É exemplo clássico destas aproximações o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde (MES) do Rio de Janeiro. Suas figuratividades, desejosas de comunicar significados – a integração entre escultura, pintura, estrutura de concreto, *brises* (azulejos de Portinari, paisagismo de Burle Marx, etc.) –, soaram, em unísono, a favor da construção da bastante discutida identidade brasileira. Com Niemeyer como seu grande mestre, a emergente arquitetura brasileira aos poucos vai reunindo em si toda a simbologia desta construção.

Vale a pena pontuar então, a partir deste cenário brasileiro, como Lina Bo Bardi irá deixar clara sua opção por trabalhar a simbologia da arquitetura dos edifícios partindo das tais significações populares, que segundo ela deveriam ser interpretadas pelo olhar do arquiteto. No texto que relata a história da criação do MASP no Trianon, para descrever esta operação de linguagem Lina irá falar em monumentalidade, fazendo questão de distingui-la da “empáfia inchada”, de dimensões exageradas e sem lógica das construções nazifascistas, relacionando-a diretamente ao reconhecimento da importância do lugar pela coletividade. “O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou “espalhafato”, é apenas

²³ AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABBRIS, Anna Teresa. *Modernidade e modernismo*. Campinas: Mercado das Artes, 1994.

²⁴ ANELLI, Renato L S. Nova Monumentalidade e Integração das Artes no Brasil: do Ministério a Brasília. In: *Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)*. Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, e pode (e talvez deve - sic) ser monumental” ²⁵.

O âmbito político-social da cultura, neste recheio humanístico e de busca do genuinamente nacional ilustrará também as inclinações do discurso artístico de meados do século XX no Brasil.

Roberto Schwarz, escrevendo sobre o que havia ocorrido na literatura, abordou esta busca como razão para o sentimento de dever moral e social observado neste período no Brasil. Ele teoriza a maneira como brasileiros e latino-americanos experimentaram sensações coincidentes a respeito da falta de convicção cultural, proveniente das relações de imitação ou negação dos elementos culturais vindos dos países mais antigos e desenvolvidos da Europa ou Estados Unidos. O dilema em relação às desigualdades sociais evidentes, segundo este autor, teria ocupado as mentes da elites brasileiras, e o mal-estar diante da imitação seria decorrente da descontinuidade entre gerações de intelectuais e artistas brasileiros, que faziam tábula rasa de seus antecessores e os negavam a partir de modismos vindos da Europa ou EUA ²⁶.

Todavia, apesar da força que adquiriu esta proposição ao longo do tempo, outra forma de compreender o mesmo processo foi elaborada, a partir da consideração de que o incômodo com as semelhanças e a análise dos reflexos provavelmente tenham sido a própria essência da formação do novo discurso. A formação de uma estética nacional a partir da ideia de integração entre modernidade e tradição foi, na verdade, um extenso projeto cultural brasileiro, gestado entre as décadas de 1920 e 1930 e desenvolvido ao longo das cinco décadas seguintes por

²⁵ A leitura que Lina faz sobre a consciência coletiva a respeito da importância do lugar fica evidente quando ela conta que, ao passar pelo terreno vazio em frente ao Parque Siqueira Campos, pensou que aquele seria o único lugar digno para o museu, justamente por sua projeção popular. BARDI, Lina Bo. O Novo Trianon, 1957/1967. In: GRINOVER, M; RUBINO, S. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

²⁶ Para construir o sentido do termo “nacional por subtração”, o autor denuncia ilusões a respeito da ideia de que apenas não reproduzir tendências metropolitanas seria eficaz na busca uma vida intelectual mais substantiva, ou seja, de um “fundo nacional genuíno, não adulterado”. Sugere que o dilema das elites a respeito das desigualdades sociais deveria ser resolvido com um forte trabalho paralelo, no sentido de aperfeiçoar a democracia e transformar a sociedade, uma leitura notadamente de esquerda, mas o conceito de “nacional por subtração” foi aceito e verbalizado tanto pelos intelectuais nacionalistas de esquerda como pelos de direita. Antes de 64, esta era a ordem do dia, porém, durante a ditadura militar, a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia fizeram com que estas questões perdessem um pouco a verossimilhança. SCHWARTZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

uma série de eventos que o consolidou, atualizou e que, principalmente, o transformou. O famoso debate entre Lucio Costa e Geraldo Ferraz sobre o que representava — ou o que era de fato — ser moderno no Brasil nos outorgou o pronunciamento perspicaz de Lucio Costa a favor de Niemeyer, que exaltava no carioca a moral moderna elogiosa da "experiência histórica coletiva" no "sólido terreno da tradição", que teria sido a própria criação verbal (o próprio nascimento, no verbo) do projeto cultural que amalgamaria modernidade e tradição de forma perene no país. Ao observar como o argumento de Lucio Costa tornou-se historicamente um axioma intocável, instiga-se o leitor a refletir sobre seu caráter de construção falsificada vinda, algumas vezes, de discursos inflexíveis²⁷.

É o caso de textos emblemáticos sobre a influência decisiva de Lúcio Costa, que destacam como este se concentra em aspectos plásticos, de espacialidade e de usos vernaculares, orientados pela matriz portuguesa. A arquitetura moderna brasileira teria tomado partido de uma realidade “no mínimo interessante”, como sugere Otília Arantes: a realidade de que a construção anônima colonial portuguesa concordava com os ideais culturais e artísticos da modernidade nacional desejada, sobretudo naquilo que se convencionou chamar de “verdade estrutural”²⁸.

Entretanto, algumas reflexões demonstram que as concepções e o protagonismo de Mário de Andrade — desde as produções paulistas ligadas à Semana de Arte Moderna — e de Lucio Costa — a partir das atitudes ligadas ao projeto para a Vila Monlevade, à influência de Le Corbusier e ao prodígio de Oscar Niemeyer expuseram a existência de um vínculo real entre seus pensamentos arquitetônicos, urbanísticos, artísticos e culturais²⁹.

²⁷ Em todas as sociedades modernas é comum que uma geração faça propostas inovadoras estruturadas sobre elementos oriundos de épocas anteriores e de outras áreas de saber. Por isso, o mal-estar das elites brasileiras diante da imitação não seria falso, equivocado ou mesmo deformado, conforme sugere Schwarz: a observância destes elos seria essência da formação do novo. GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa. *Modernidade e tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2002.

²⁸ ARANTES, Otília B. F. Lúcio Costa e a boa causa da arquitetura moderna. In: ARANTES, Otília B. F.; ARANTES, Paulo E. *Sentido da Formação*. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

²⁹ GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa. *Modernidade e tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2002.

Importantíssimos formadores de opinião na cena política e social do país, o Partido Comunista e Vilanova Artigas (1915-1985) também contribuíram para uma valorização de obras que ligavam os princípios modernos ao que se convencionou chamar de raízes da nacionalidade brasileira, visceralmente relacionadas, por sua vez, à cultura popular. Mas não sem alguns conflitos.

Conectando-se rapidamente ao universo político e cultural brasileiro³⁰, Lina Bo Bardi constrói sua residência em São Paulo entre 1950 e 1951, a casa de vidro no Morumbi. Em 1950 ela publica, na revista *Habitat*, um artigo crítico sobre Vilanova Artigas, o arquiteto e professor da FAU-USP que mais tarde assumiria posição central na constituição da chamada Escola Paulista (brutalista ou artiguista)³¹.

A publicação deste artigo de Lina adquire suma importância para o entendimento da formação e direcionamento das análises sobre a produção de Artigas, que se entendeu subdividida em três períodos: de 1937 a 1943 (Moral Construtiva), de 1943 a 1956 (Monumentalidade Moderna) e de 1956 a 1964 (Realismo Construtivo ou Brutalismo Caboclo?³²). A partir das interpretações de Lina Bo Bardi, teria se consolidado, na sequência, uma caracterização da obra de Artigas que minimizava a importância da produção do início dos anos 1940, onde o arquiteto havia explorado seu interesse pela obra de Frank Lloyd Wright através de suas “casas wrightianas” e uma consequente valorização de sua produção recente. Artigas havia acabado de aderir aos bem-sucedidos cânones racionalistas cariocas quando Lina seleciona seus projetos mais recentes e faz sua análise positiva, na

³⁰ Vale a pena ressaltar que Lina Bo Bardi chega ao Brasil no Rio de Janeiro em 1946, recebida por Lúcio Costa, Burle Marx, Oscar Niemeyer, Portinari, Oswald de Andrade entre outros e é de 1948 o já citado debate entre Lucio Costa e Geraldo Ferraz, onde Lucio faz a tradução da modernidade brasileira na semiologia das suas palavras –, FERRAZ, Marcelo. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

³¹ O primeiro texto que Lina Bo Bardi publica no Brasil, na primeira edição da revista *Habitat* em 1950, é sobre casas de Artigas. Lina dirigiu a revista *Habitat* de 1950 a 1952 (edições 1 a 9). GRINOVER, M. *Uma ideia de arquitetura*. A escrita de Lina Bo Bardi. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

³² O ponto de interrogação no título do período faz parte da narrativa de uma pesquisa recente, sob a mesma orientação e metodologia que esta, que apresenta a maneira como a Escola Vilanova Artigas foi introduzida na história da arquitetura brasileira, principalmente através da história do edifício da FAU-USP e da construção de sua doutrina. Aprofundamentos sobre o tema, consultar CONTIER, Felipe de Araújo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na cidade universitária*: projeto e construção da Escola de Vilanova Artigas. Tese de doutorado. IAU-USP, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

qual ressalta categorias que seriam persistentemente adotadas pela crítica futura de sua obra ³³.

Dentre estas categorias, nos chamam atenção a “solidariedade humana”, a mudança de hábitos e a oposição à aparência de modernidade, ou “recorrência de efeitos forçados”, esta última relevantemente relacionada por Lina à expressão arquitetônica norte-americana e burguesa, o que para nós demonstra como Lina evoca em Artigas um moderno antiburguês, principalmente porque, segundo ela, a sua arquitetura é ativa, provocando um modo de vida diferente, anti-imperialista ³⁴.

De fato, o pronunciamento anti-imperialista e anti-reacionário de Artigas ficará explícito em seus textos seguintes, publicados entre 1951 e 1952, na efervescência da Guerra Fria. Ele chega a escrever que Wright, Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe demonstram, com sua arquitetura, a incontestável expressão da ideologia da classe dominante, apesar das relações com a natureza, do uso magistral da técnica ou de serem menos ou mais organicistas, maquinistas ou puristas ³⁵.

No entanto, o que se deseja observar aqui é que, motivado pelo Partido Comunista, em 1952, Artigas irá acabar deslocando a meta social da arquitetura de si própria para dirigi-la às práticas politizantes do aprimoramento da democracia. Ele segue denunciando também o “radicalismo de fachada” do modernismo da Semana de 22, rejeitando as (então supostas) ligações dos mesmos com os interesses de classe ³⁶. Esta Arquitetura Moderna, desde seu ponto de vista, seria uma arma de opressão na luta de classes, uma maneira de evocar a ideologia da burguesia na dominação do proletariado, e em seu discurso se reconhece um esvaziamento da discussão estética moderna dominante.

Quando Lina publicou seus comentários sobre a seleta produção das casas da fase monumentalista moderna de Artigas, no início dos anos 1950 e no contexto da Guerra Fria, colocou-se a favor das transformações sociais em direção à

³³ CONTIER, Felipe de Araújo. Op. Cit.

³⁴ GRINOVER, M. *Uma ideia de arquitetura*. A escrita de Lina Bo Bardi. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

³⁵ CONTIER, Felipe de Araújo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na cidade universitária: projeto e construção da Escola de Vilanova Artigas*. Tese de doutorado. IAU-USP, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

³⁶ GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa. *Modernidade e Tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

liberdade diante da dominação imperialista, mas o fez atribuindo valores seus à arquitetura de Artigas, e não à sua militância política. Ela escreve o texto sem fazer menção alguma ao termo “comunista”, e mais tarde irá declarar-se contrária à doutrina do Partido Comunista Brasileiro.

Apenas bem mais tarde (em 1977, justamente o ano em que Lina começa sua experiência com o SESC Pompeia) Artigas voltará a admitir que seria da arquitetura moderna, sim, o papel transformador que iria conferir ao Brasil a independência cultural e a autonomia tecnológica, considerando, por fim, que os arquitetos modernistas cariocas de outrora teriam conseguido melhor se aprofundar na caracterização de uma tradição estética e arquitetônica genuinamente nacional.

A recusa inicial de Artigas em entrar em uma discussão estética é substituída por uma ênfase à ‘memória formal brasileira’ e pelo elogio à ‘genialidade’ de Oscar Niemeyer, endossando as palavras que Lúcio Costa repetiu durante quase toda sua vida. [...]. Essa redefinição não é fruto de nenhuma inovação teórica abrupta ocorrida no pensamento de Artigas, mas tributária de encaminhamentos acomodatórios adotados pelo Partido Comunista e do novo ambiente intelectual pós-reabilitação do modernismo por parte de alguns intelectuais paulistas, fenômeno intelectual-acadêmico que fomentou novos encaminhamentos estético-culturais, em especial a Tropicália ³⁷.

Nas diversas fases de Lina e Artigas, é senso comum que para ambos a arquitetura tem deveres sociais que vão além dos interesses particulares. Mas antes que Artigas assumisse claramente seu papel na consolidação do postulado da arquitetura moderna brasileira de origem popular, Lina Bo Bardi aproxima-se deste tema com o período em que atua no Nordeste do Brasil.

Num período em que estavam visíveis vários matizes do projeto desenvolvimentista nacional e com o objetivo primeiro de dar conferências na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, ainda que sempre tenham sido consideráveis seus interesses pela dignidade do cidadão comum e do povo brasileiro ³⁸, Lina chega ao Nordeste com uma atitude bastante educadora e

³⁷ GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa. *Modernidade e Tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

³⁸ As posturas de Lina Bo Bardi, Sérgio Ferro e Lúcio Costa em relação ao chamado “cidadão comum” poderão ser comparadas mais adiante neste trabalho, quando alguns pormenores do relacionamento de Lina com os operários da construção do SESC Pompeia forem elucidados. Mas aqui nos referimos às atuações de Lina no projeto singular da expografia para o MASP, da Rua Sete de Abril e dos “cavaletes de cristal em um museu sem paredes” da Avenida Paulista. RUBINO, Silvana. Além das Cidades. In: Salão de Ideias da Bienal do Livro de São Paulo, São Paulo, 31 de

modernizante, basta ver sua proposta para a escola de desenho industrial para aquela região. No entanto, ao se envolver com múltiplos projetos de pesquisa cultural, fica anos em contato com uma perspectiva abeirada da pobreza (e, em sua leitura, da criatividade) do povo brasileiro, o que lhe dá oportunidade para que se afirme de forma pouco a pouco mais pronunciada e radical em relação a alguns ideais socializantes, ainda que diante de determinadas circunstâncias isto fique restrito ao campo da eloquência.

As diretrizes artísticas e pedagógicas da atuação de Lina são notadas mais nitidamente no Brasil dos anos 1950, mas é interessante perceber como elas se modificam com o tempo. Desde a “revolução museográfica”³⁹ feita nos museus de São Paulo e Salvador, depois nos editoriais da revista *Habitat* do início da década de 1950 e, mais tarde, nas empreitadas construtivas com comunidades católicas do interior de Minas Gerais, uma vez tendo assumido o Brasil como seu país, Lina vai remanejando sua posição dentro do universo da inclusão do povo no ciclo produtivo de cultura e da participação política. Seus primeiros interesses no campo do ensinar e aprender com o povo – reforçados por certa marginalidade entre os arquitetos consagrados de São Paulo e Rio de Janeiro – a levam ao Nordeste e à Bahia, numa atitude não rara dentro da história da modernidade brasileira⁴⁰.

Quando Lina voltou da Bahia para São Paulo, para depois de quatro anos de intenso trabalho inaugurar o MASP na Avenida Paulista, encontrou uma cidade tensa, onde a burguesia apoiava a oposição udenista ao projeto nacional-popular e ao trabalhismo varguista. Em São Paulo estava muito claro que havia dois projetos de país, e que um deles estava desgastado. O projeto cultural articulado em torno do

agosto de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P0ZKGHYznMU>>. Acesso em: 12 set. 2015.

³⁹ Sobre a revolução nos conceitos em expografia, consultamos LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor. Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 173.03, Vitruvius, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.173/5335>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

⁴⁰ Lina vai ao Nordeste assim como foram Mário de Andrade e tantos outros turistas aprendizes. Esta observação faz parte de uma contraposição entre as visões de Mário de Andrade e Gilberto Freyre como o início da dicotomia entre São Paulo e o Nordeste em *A invenção do Nordeste e outras falas*. Recife: Editora Massagana, 1999. *Apud* ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Op. cit., p. 25. Sobre o turista aprendiz (Mário de Andrade - vanguarda paulista), o aprendiz de cicerone (Gilberto Freyre – regionalismo pernambucano) e o caráter das incursões etnográficas pelo Nordeste na década de 1920, ver também LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e Galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. *XVII Encontro Anual da Anpocs*, GT Pensamento Social no Brasil do Caxambu-MG, 2003; e ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

nacional e do popular, que emergira com o movimento de 1930, estava soterrado pelo golpe de 1964. Era a derrota do trabalhismo, do populismo, das formas de pensar as relações entre as classes sociais e a atividade política, que tinham no centro os conceitos de povo e Nação ⁴¹.

Se pensarmos as atuações de Lina Bo Bardi em expografia à luz de uma noção de sujeito que considera um único indivíduo capaz de assumir diferentes subjetividades ao longo de épocas e circunstâncias, poderemos contrapor a exposição *Nordeste*, que Lina monta em 1963, e a exposição *A mão do povo brasileiro*, em 1969, como expressões de dois sujeitos distintos. As diferenças entre as subjetividades são atribuídas às mudanças políticas, econômicas e culturais decisivas pelas quais o Brasil passava, marcadas pelo golpe militar de 1964 e pelo Ato Institucional AI 5, de 1969. Os objetos expostos, mais de 800 peças, entre móveis, instrumentos, adornos, vestuário, cerâmica, esculturas, figuras religiosas e brinquedos realizados no Brasil, teriam, em 1969, perdido sua dimensão utópica para oferecerem, desta vez, recursos formais para intervenções de caráter técnico. Em *A mão do povo brasileiro*, o cerne da questão não é mais, como foi em *Nordeste*, a verdadeira identidade do povo brasileiro ou sua essência, mas sim encontrar na prática criativa do povo a consistência e consolidação desta identidade. O desenvolvimento técnico desloca a mão, o povo e a terra para que estes demonstrem uma nova relação possível com os fluxos e os processos ⁴².

Lina Bo Bardi amadureceu imersa no caldo político-cultural que cozinhou no Brasil ao longo de décadas. Assim como o Cinema Novo e a Tropicália, frutos de múltiplas transmutações do projeto cultural brasileiro ⁴³, e também do posicionamento *sui generis* da própria Lina nas artes e na política, sua experiência no SESC Pompeia será vista neste trabalho como o desdobramento prático de uma revisão do papel do sujeito na arte e do intelectual nas transformações sociais ⁴⁴. Há, na estrutura física e nos meandros do funcionamento do projeto do SESC Pompeia, uma genética reveladora da mesma busca pela expressão da

⁴¹ Cf. ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. Op. cit., p. 28.

⁴² Cf. ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. Op. cit., p. 33.

⁴³ GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa. *Modernidade e Tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

⁴⁴ ANELLI, Renato. *Recycling and restoration: adding new meanings to historical buildings through minimum interventions*. in Condello, Annette; Lehmann, Steffen (ed). *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*. Springer. No prelo.

nacionalidade do povo brasileiro que faz uso, com algumas ressalvas e certos rigores, de uma gramática modernista e do tema geral da dignificação do homem comum.

Pompeia: laboratório para uma arquitetura das atitudes

De volta a São Paulo no início dos anos 1970, atuando às beiradas do campo da arquitetura de edificações, comprometida apenas com a retomada do projeto do MASP e muito ligada a jovens intelectuais do teatro, Lina demonstra a sedimentação gradual de um discurso tenso (não meramente coincidente com as consequências da ditadura militar, com as quais esteve pessoalmente envolvida) ⁴⁵ e direcionado às implicações políticas, sociais e econômicas que a atividade profissional do arquiteto deveria ter. Convoca dos colegas a humildade de fazer arquitetura a partir da vivência da coletividade, da expressão do homem comum e livre, criador de seu próprio espaço, colocando-se menos como autor de uma obra formal e mais como partícipe de uma realidade econômica e político-social.

Uma nova arquitetura deveria ser ligada ao problema praticamente do homem criador dos seus próprios espaços. [...] de conteúdos puros. Conteúdos que criassem as próprias formas. Uma arquitetura nas quais (sic) os homens livres criassem os próprios espaços. Esse tipo de arquitetura requer uma humildade absoluta da figura do arquiteto, uma omissão do arquiteto como criador de formas de vida, como artista. E, a criação de um arquiteto novo, um homem novo ligado a problemas técnicos, a problemas sociais, a problemas políticos, que abandone completamente todo aquele (sic) enorme herança, a enorme herança mesmo do movimento moderno, que acarreta umas amarras, enormes, que são as amarras praticamente que produzem praticamente (sic) a atual crise da arquitetura ocidental ⁴⁶.

Lina elabora este seu posicionamento na crítica redigida para a revista *Malasartes*, em 1976, explicando porque a ação política do arquiteto/artista frente aos problemas da coletividade tornava-se ainda mais fundamental diante da nova (e ruim) realidade do país, industrializado às pressas e sem planejamento. “O esforço contra a hegemonia tecnológica, que sucede no Ocidente ao “complexo de

⁴⁵ PEREA, Silvia. *Resistencia y Progreso – El Proyecto Político de Lina Bo Bardi (1944-1964)*. Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2013.

⁴⁶ Sobre a função social da arquitetura, em uma entrevista cedida a Walter Lima Jr. no documentário chamado *Arquitetura: a transformação do espaço*, dentro da série de documentários *Globo Shell Especial*, de 1972, o cineasta enfoca a crise da arquitetura e do exercício da profissão no início dos anos 1970.

inferioridade tecnológico” no campo das artes, esbarra na estrutura de um sistema: o problema é fundamentalmente político-econômico” ⁴⁷.

Seria dever do arquiteto/artista fazer um novo balanço da civilização “popular” brasileira, estando ciente da história recente e da realidade social do país. De nada adiantaria negar esta nova expressividade; o artista deveria se apropriar da inventividade das massas, “do couro e das latas vazias”. Com isso, evitaria o erro de tentar eliminar a realidade do coletivo em nome da estética. “Importante é aceitar, fazer uso antropológico, quando necessário, de coisas esteticamente negativas: a arte (como a arquitetura e o desenho industrial) é sempre uma operação política” ⁴⁸.

A estética das “coisas esteticamente negativas”, nesta concepção de Lina, perde seu protagonismo. Sua negatividade passa a ser vista como um dado que não mais deve ser contestado, sendo inútil que se aja em nome dela, ou contra ela, e o caminho indicado, então, é o da atividade a partir dela. A crítica amarga à forma perversa como a industrialização acabou sendo incorporada pela atividade de projeto artístico e arquitetônico e à falência do projeto como “força regeneradora de toda uma sociedade” é clara. Nesse tom duro de quem teve as ilusões desfeitas, Lina se refere novamente à omissão do arquiteto como o grande criador, o “criador das formas de vida”, e talvez o trate como o intérprete que transpõe o significado, aquele que trabalha sobre a criação de terceiros, pois possivelmente tenha concluído que esta fosse, ainda, a única forma de estabelecer uma comunicação.

Contrapondo, então, a fala no documentário de Walter Lima Jr., dita em tom dramático e pausado, e as ideias acidamente expressas no texto sobre o “impasse” acerca da forma peculiar e muitas vezes controversa com que Lina enfrenta as experiências das construções da Igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, e do SESC Pompeia, em São Paulo, somos levados a procurar desdobramentos daqueles conceitos no interior dinâmico destes processos construtivos, além de observar a forma como Lina Bo Bardi exerce sua “liberdade coletiva” ⁴⁹ e se coloca diante da realidade do país entre os anos de 1970 e 1980,

⁴⁷ BARDI, Lina Bo. Planejamento Ambiental: “desenho” no impasse. Malasartes, Rio de Janeiro, n.2, dez-fev.1976, p.4-7. In: GRINOVER, M; RUBINO, S. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 138.

⁴⁸ Id. p. 141.

⁴⁹ “A liberdade do artista foi sempre individual, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva”. Bardi, Lina Bo. Planejamento Ambiental: “desenho” no impasse. Malasartes. Rio de Janeiro, n.2, dez-

principalmente comparando-se esta nova forma de exercício da arquitetura às suas primeiras atuações, nos 1950 e 1960, anteriores à rica temporada no Nordeste e à ditadura militar.

Quando Lina trabalha concomitantemente na criação do SESC e da Igreja de Uberlândia⁵⁰, em 1979, há eventos em que ela chega a falar em abrir mão de que fosse de fato construída a obra da Igreja de acordo com seus desenhos, caso os operários estivessem encontrando dificuldades, com o uso de argumentos para deixar clara uma intenção de valorizar o gesto de realização verdadeiro e simples da comunidade, em detrimento da expressão do objeto arquitetônico idealizado por ela⁵¹.

Neste mesmo ano, Lina fala também sobre a perda de sentido das esperanças modernas no passado heroico e otimista de Artigas. Ela discordou do colega Knesse de Mello quando este disse que pedreiros não deveriam “fazer arquitetura”, e se colocou a trabalhar ao lado de engenheiros, técnicos e operários, em cooperação⁵², reafirmando a centralidade do papel do arquiteto intérprete durante estas experiências.

Lina evolui de um posicionamento mais “educador”, que foi reconhecido em sua atuação no MASP⁵³ e no projeto da escola de desenho industrial no Nordeste, para uma experiência profissional em arquitetura onde estão em cena a expressão técnica do homem comum (usuário ou construtor), as práticas administrativas e comerciais da instituição e as atitudes do arquiteto como regente

fev.1976, pp.4-7. In GRINOVER, M.; RUBINO, S. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 138.

⁵⁰ Quase que simultaneamente a esta pesquisa sobre a construção do SESC Pompeia, outra pesquisa com muitas relações de similaridade e complementariedade foi realizada, tendo como objeto a construção da igreja no interior de Minas Gerais. Ambas exploraram as formas como Lina Bo Bardi envolveu-se com os projetos e agentes da construção, fazendo parte do mesmo grupo de pesquisa, sob a mesma orientação, e, desta forma, alimentando-se mutuamente. A dissertação de mestrado resultante deste trabalho foi defendida e aprovada em 24 de abril de 2015 no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP São Carlos, com o título de *A Igreja do Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira*, sob a responsabilidade de Ariel Luís Lazzarin.

⁵¹ Carta a Edmar de Almeida de 24 de agosto de 1979 LAZARIN, Ariel L. *A Igreja do Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira*. Dissertação de Mestrado. IAU USP São Carlos, São Paulo, 2015, p. 62.

⁵² GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (orgs.). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁵³ Sobre a postura de ilustradora do povo brasileiro que Lina havia assumido nos anos 1958 e 1960, uma reflexão aprofundada pode ser encontrada em CANAS, Adriano Tomitão. MASP - museu laboratório. Museu e cidade em Pietro Maria Bardi. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 150.04, Vitruvius, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4450>>. Acesso em: 1 ago.2016.

de todo o conjunto. Entretanto, neste panorama, o arquiteto ainda seria o único profissional apto a gerenciar a construção cuja ideia original – que supostamente deveria ser criação da coletividade – apenas ele conhece.

A empreitada da construção do SESC Pompeia assume, então, para Lina Bo Bardi, o lugar da praça profissional perfeita, palco de improvisos e laboratório de uma teoria amadurecida em sua expressividade pregressa, de onde ela própria emerge como novo sujeito e onde as tensões, dificuldades e frustrações, não menos importantes que os sucessos, deverão nos ajudar a problematizar a lidar com a realidade socioeconômica de uma metrópole como São Paulo e as possíveis desarmonias entre abertura participativa e controle centralizador na realização desta obra.

SESC: breve histórico da instituição

SESC, SENAC SENAI e SESI⁵⁴ compõem um conjunto de instituições brasileiras, mais tarde chamadas de Sistema S, criadas em uma situação bastante particular do país na década de 1940. Era preciso mudar as características da população (rural, habituada a produzir apenas matéria-prima) para que esta se adaptasse à industrialização. SENAI, SESI, SESC e SENAC configuram até hoje, desconsiderando-se por ora as transformações ideológicas que possam ter sido geradas e absorvidas por elas ao longo de todos estes anos, a bandeira brasileira do Conceito da Sociedade e Estado do Bem-Estar Social.

- a. SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) – criado em 22/01/1942.
- b. SESI (Serviço Social da Indústria) – criado em 25/06/1946.
- c. SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem) – criado em 10/01/1946.
- d. SESC (Serviço Social do Comércio) – criado em 13/09/1946.

O termo “Sistema” foi uma forma midiática e um pouco forçada de se referir ao conjunto destas instituições, uma vez que foram criadas de maneira independente, e assim o são até hoje, administrativamente falando. No entanto, todas foram criadas no mesmo espírito e com o mesmo objetivo geral de

⁵⁴ REQUIXA, Renato A. Q. de Souza. *Renato Requiça* (depoimento, 2001). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte; ESEF/UFRGS, 2004.

atendimento a um conjunto de demandas complementares característico daquele período⁵⁵.

Pioneira, a criação do SENAI é emblemática para explicar as pressões mútuas que o empresariado e o Estado exerceram entre si para impulsionar o desenvolvimento do país e assumir os encargos da manutenção do equilíbrio indispensável para a acumulação capitalista. A entidade foi criada em 1942 através de um Decreto-Lei federal, com gerenciamento delegado à Confederação Nacional da Indústria, uma entidade de classe patronal⁵⁶. O empresariado financiaria e administraria as instituições, mas a regulamentação seria exercida pelo Estado, que garantiria a obrigatoriedade das contribuições empresariais e fiscalizaria o balanço entre despesas e atividades realizadas⁵⁷.

Com o acelerado aprofundamento das preocupações com as questões sociais *do* capitalismo e *para* o capitalismo, além de oferecerem aprendizagem e capacitação técnica, as instituições logo passam a atuar na formação da “personalidade básica capitalista” do jovem operário. Avançam sobre processos de formação de “bons hábitos” de alimentação, higiene, saúde e moradia, com o objetivo de suprir as denominadas “carências psicológicas e morais” do proletariado, e evidenciam os reforços ideológicos gerais do domínio do capital sobre o trabalho. Além disto, o SESI, Serviço Social da Indústria, também expande seu campo de atuação para além das unidades para atingir o cotidiano do proletariado e familiares⁵⁸.

Neste momento, também acontecem importantes modificações do pensamento social de uma interveniente notável em todo este processo, a Igreja Católica. A Igreja e o Direito Social assumem o papel de articuladores de grupos sociais historicamente definidos pela oposição de interesses - fornecedor-

⁵⁵ Observação de Danilo dos Santos Miranda, que é atualmente um frequente representante do quadro de gestores do SESC. Trabalhou com Lina na Pompeia e continua atuando em nome da Instituição até hoje. MIRANDA, Danilo Santos de. *X Seminário Internacional: Tempo Livre na Cidade*. Escola da Cidade e SESC São Paulo. Palestra realizada no dia 23 de março de 2015 no SESC Bom Retiro. Publicada em 1 de jun de 2015. Disponível em: <<http://escoladacidade.org/bau/danilo-santos-de-miranda-sesc-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

⁵⁶ IAMAMOTO, Marilda Vilela; CARVALHO, Raul de. *Relações sociais e serviço social no Brasil: esboço de uma interpretação histórico-metodológica*. 20ª. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

⁵⁷ A ideia de que as empresas deviam ter responsabilidade social estava relacionada ao cristianismo católico e ao medo de uma possível revolução comunista do operariado que poderia estar sendo estimulada pela vitória da União Soviética na Guerra.

⁵⁸ Próximos parágrafos, IAMAMOTO, Marilda Vilela; CARVALHO, Raul de. *Op.cit.*, p. 266-289.

consumidor, capital-trabalho – submetendo-os a um bem comum. Em certa medida observa-se uma *desproletarização do proletariado*, com incentivos e coparticipações nas empresas, aumento de rendas e, sobretudo, a aproximação do discurso do operário do discurso do patrão. Empresariado, Estado e Igreja desenvolvem neste período uma declarada campanha assistencialista – e anticomunista – no seio do operariado brasileiro.

O campo do Serviço Social mostra-se o local do confronto direto entre capital e trabalho. Sesi irá declarar sua contraposição à organização autônoma da classe operária através da corrupção do movimento sindical e chantagens quanto ao uso do equipamento assistencial, radicalizando sua posição destrutiva de “ideologias dissolventes”, por meio de ações políticas repressivas que, entre outras formas, assumem a responsabilidade de associar a eventual inadaptação do operariado às normas “oferecidas” pelas instituições ao uso de drogas, delinquência, depressão e suicídio.

Uma das atitudes do Estado diante deste panorama conflituoso foi a criação da Fundação Leão XIII, que tratará todos esses tipos de “desvios” com o que passou a se chamar “educação popular”, orientada principalmente à população favelada, que poderia transformar-se em reduto eleitoral do Partido Comunista do Brasil.

Não convém esquecer que, no âmbito da educação popular, operava também a proposta dos “lazer educativos”, que na verdade consistia na disciplinarização do tempo livre do proletariado. Diante dos “perigos ideológicos” que cercam os momentos livres do trabalhador, é necessário ocupá-lo de uma forma ajustadora, e, em uma análise bastante crua deste processo, em vez de senhor do seu tempo livre, o trabalhador torna-se consumidor passivo de distrações, lazeres educativos e até mesmo da contemplação daquilo que seria considerado belo.

O assistencialismo voltado ao trabalhador do Sesi e do Sesc, que representava os serviços voltados à área social da indústria e do comércio, respectivamente, em geral tinha um acento muito forte na área da saúde pública, a princípio, tanto que em seu quadro inicial de funcionários havia muitos educadores sanitários, enfermeiras e assistentes sociais. Mas a partir de meados da década de 1950 foram contratados os “orientadores sociais”, que atuavam junto aos sindicatos dos empregados do comércio, numa atitude político-social ainda orientada pelos empresários.

[...] na linha do social, aqui em São Paulo, o presidente do SESC na época, ele também começou a insistir que o SESC atuasse numa linha que despertasse os empregados do comércio para a defesa dos ideais de democracia no Brasil, contra os ideais socializantes que estavam emergindo com uma força tremenda ⁵⁹.

Na virada da década de 1950 para a de 1960, de forma geral, o Estado estava promovendo a legitimação do pacto populista, usando o desenvolvimento industrial para incorporar mão de obra ao mercado, mas, de fato, melhorando as condições de vida de boa parte da população, com as concessões feitas aos trabalhadores, que legitimavam este processo ⁶⁰.

Havia um cenário bastante favorável aos avanços político-sociais. O governo era de Goulart (1961-1964). O papa João XXIII propiciava uma guinada da Igreja Católica à esquerda e tínhamos Darcy Ribeiro como ministro da Educação, que colocava em prática a Lei de Diretrizes e Base para que o Estado assumisse a responsabilidade pela qualidade da educação popular. As chamadas “reformas de base” contavam com a participação de Paulo Freire no time de figuras públicas de primeira linha reunidos pela presidência, assim como representantes das lideranças burguesas, chamados de esquerda ideológica – Miguel Arrais, Francisco Julião e Leonel Brizola distinguiam-se na cena política. Além disso, havia planejamento e mobilização popular. A UNE (União Nacional dos Estudantes) atuava de forma ampla através dos Movimentos de Cultura Popular (MCPs) e Centros Populares de Cultura (CPCs), tinha havido recentemente a criação da Universidade de Brasília⁶¹.

É interessante observar, entretanto, que apesar das instituições do chamado “Sistema S” serem assistencialistas e poderosas armas da classe patronal no conflito com os interesses da classe operária, as atividades desenvolvidas por elas junto às comunidades, mais tarde acabam por promover um acréscimo considerável no nível de politização das equipes de colaboradores e uma valorização geral da cultura dos trabalhadores. O Sesi de Pernambuco teve uma década inteira de Paulo Freire em sua direção (1947 – 1957) ⁶², e ali pôde

⁵⁹ REQUIXA, Renato A.Q.de Souza. *Renato Requiça* (depoimento, 2001). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte - ESEF/UFRGS, 2004.

⁶⁰ BARROS, Edgard Luiz de. O Brasil de 1945 a 1964. p. 45. *Apud* MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 2008. P. 772.

⁶¹ *Apud* MOTA, Carlos Guilherme e LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora SENAC, 2008. p. 776.

⁶² SILVA, Maria da Conceição Neves; BRAGA, Maria Margarete Sampaio de Carvalho. *Paulo Freire no Sesi: uma década marcada por reencontros, experiências vividas e construção de novos conhecimentos*. Disponível em: <<http://coloquio.paulofreire.org.br>>. Acesso em: 09 out. 2016.

sedimentar algumas práticas político-pedagógicas que se firmaram como algumas das principais ações da libertação popular.

O oferecimento de atividades de fomento à cultura foi colocado de um modo geral e vago, talvez relegado, no documento de criação do SESC. O lazer, tanto na prática como na teoria, derivava então da simples ideia de “recreação”. Mas com o avanço dos estudos sobre a sociologia do trabalho, que se acentuam bastante nos anos 1960, o conceito de lazer fica mais intimamente ligado ao conceito de cultura.

Em 1962 e 1963, os orientadores sociais do SESC já estavam fazendo um trabalho interessante em algumas cidades do interior incentivando as comunidades de trabalhadores a se organizarem e conseguirem locais para a prática de esportes. Eles também promoviam projeções cinematográficas de arte, debates, formavam grupos de teatro amador e de danças, iniciando ainda não tão consciente um trabalho focado no desenvolvimento cultural e, finalmente, no conceito sociológico do lazer. Tanto que depois do Golpe de 1964, os orientadores sociais do SESC, que eram até então muito bem recebidos em todos os lugares, começaram a ter dificuldades de desenvolver o mesmo trabalho, alguns até mesmo tendo sido presos: “(...) depois da revolução [sic!] de 1964 nós sentimos que as autoridades locais começaram a nos temer, como se nós fôssemos não animadores culturais mas uns agitadores”⁶³.

Aprofundamentos sobre o tema, consultar FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1992; FREIRE, Paulo. *Cartas a Cristina*: reflexões sobre minha vida e minha práxis. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. FREIRE, Paulo. *Educação e atualidade Brasileira*. São Paulo: Cortez, 2002. FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança*: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. FREIRE, Paulo; BETTO, Frei. *Essa Escola chamada Vida*. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

⁶³ REQUIXA, Renato A. Q. de Souza. *Renato Requixa* (depoimento, 2001). Porto Alegre: centro de memória do esporte – ESEF/UFRGS, 2004.

Figura 01: Furgão da Unidade Móvel de Orientação Social – Unimos – criadas em 1966.

Fonte: SESC São Paulo. “Uma ideia original”: SESC São Paulo 50 anos. São Paulo, 1997, p. 78.

As relações entre esportes, recreação e cultura sob a ótica social do lazer, já em prática no SESC desde o início dos anos 1960, foram aprofundadas e frutificaram ao longo das décadas seguintes a partir de um primeiro contato direto, quase ocasional ⁶⁴, de um gestor do SESC - Renato Requixa - com o sociólogo francês Joffre Dumazedier (1914-2002) ⁶⁵.

⁶⁴ Em 1964, um orientador social subordinado de Requixa lhe pediu licença para estudar Sociologia do Trabalho na Suécia. De lá, o colaborador, agradecido, enviou ao seu superior no Brasil uma revista que continha um artigo de Joffre Dumazedier sobre a importância do lazer que muito o interessou: “Quando eu li aquilo eu disse, ai meu Deus, era aquilo que a gente estava fazendo [...] nós fazemos lazer e nem usamos a palavra para explicar as atividades recreativas, esportivas e culturais”. Renato Requixa, gestor do SESC, formado em Direito, começou a trabalhar no SESC Bertioga em 1953 como orientador social, exercendo funções ligadas à recreação. Em 1976, durante a criação da unidade da Pompeia, ele era o diretor regional do SESC São Paulo. REQUIXA, Renato A. Q. de Souza. *Renato Requixa* (depoimento, 2001). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – ESEF/UFRGS, 2004.

⁶⁵ Dumazedier foi presidente-fundador da associação *Peuple et Culture* (conhecida pela inovadora teoria do “treinamento mental”), juntamente com Bénigne Cacérès, Paul Lengrand e Joseph Rovin. Atuou em ação educacional popular, educação de adultos, desenvolvimento cultural e sociologia do lazer, foi professor na Sorbonne, *Université René Descartes*. GOMES, Cristina Marques. *Pesquisa Científica em Lazer no Brasil – Bases Documentais e Teóricas*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004; MIRANDA, Danilo Santos de. *X Seminário Internacional: Tempo Livre na Cidade*, uma co-realização entre a Escola da Cidade e o Sesc São Paulo. Palestra realizada no dia 23 de março de 2015 no Sesc Bom Retiro. Publicada em 1 de jun de 2015. Disponível em: <<http://escoladacidade.org/bau/danilo-santos-de-miranda-sesc-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Principal teórico do manifesto *Peuple et Culture* de 1945, na França, Joffre Dumazedier já tinha vindo várias vezes ao Brasil no período de 1961 a 1963, a convite da Universidade de Brasília (UnB), do Movimento de Cultura Popular da cidade de Recife e das autoridades eclesiásticas de Pernambuco ⁶⁶.

No livro *Vers une civilization du Loisir* ⁶⁷, Dumazedier reúne seus escritos da segunda metade da década de 1950, a grande maioria publicada originalmente em revistas. O teórico sistematiza o lazer na perspectiva da sociologia do trabalho, demonstrando-o como fenômeno de classe (nas sociedades industrializadas) e de massas (ao longo do século XX), situando seu estudo e apropriação inclusiva como uma prioridade para as civilizações contemporâneas.

É interessante observar como algumas questões da arquitetura e do urbanismo foram problematizadas por Dumazedier e ficaram evidentes 30 anos depois, no período da realização do SESC com os ares inovadores da ocupação do imóvel da Pompeia. As funções do lazer, a forma de ser abordado pelas instituições ou na rotina doméstica são abordadas por Dumazedier a partir de análises suas da obra teórica de Le Corbusier de 1945, onde o arquiteto denomina as necessidades de “recuperação” e de “qualificação” ⁶⁸ como duas das primeiras necessidades do homem a serem satisfeitas. Joffre levanta particularidades deste raciocínio, apontando que Le Corbusier teria deixado em segundo plano o ele chamou de anseios por evasão, variedade ou de se fugir ao tédio, provavelmente por pressupor que uma habitação bem concebida diminuiria muito este tipo desejo. Se Le Corbusier orienta para dentro do território das habitações as funções de “recuperação”, que aqui entendemos como o simples descanso, em um movimento inverso, Dumazedier faz o contraponto com a necessidade de “sair de casa” para descansar. No entanto, quando, ao contrário, Le Corbusier atribui às instituições –

⁶⁶ O nome do Movimento de Cultura Popular (MCP) é herança do movimento francês *Peuple et Culture* (Povo e Cultura). Criado em 1960 como uma instituição sem fins lucrativos durante a primeira gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife, teve influências principalmente de obras e autores franceses e suas atividades iniciais – alfabetização e educação de base. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723>. Acesso em: 1 ago.2016.

⁶⁷ Grande parte das reflexões de Dumazedier estão apoiadas em um artigo chamado “Travail et Loisir”, publicado no *Traité de Sociologie du Travail*, sob a direção de Georges Friedmann e Pierre Naville, A. Collin, em 1961. A Friedmann, bem como à Associação *Peuple et Culture* e a seu grupo de pesquisas, Dumazedier dedica seu livro. DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. Tradução: Maria de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁶⁸ Le Corbusier. *Les Trois Etablissements humains*. Paris: Éd. de Minuit, 1959. *Apud* DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. Tradução de Maria de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

que estão fora do território das habitações (escolas e associações) – a responsabilidade de satisfazer a necessidade de “qualificação”, Dumazedier observa que o arquiteto suíço talvez esteja desconsiderando o advento da TV e do rádio, por exemplo, que poderiam oferecer este tipo de atividade formadora e educacional dentro dos lares populares ⁶⁹.

Desdobramentos deste pensamento foram colocados em prática nas atividades propostas pelo Movimento de Cultura Popular da cidade de Recife e pela esquerda católica, cujas lideranças se relacionavam muito bem com Lina Bo Bardi, com técnicas politizantes elaboradas diretamente pela colaboração francesa. Para a emancipação dos moradores de comunidades periféricas do Recife, surgiram, no início da década de 1960, as “praças de cultura” e “escolas radiofônicas”, fundamentadas em um conjunto de técnicas desenvolvidas por Dumazedier: o lazer como oportunidade de instrução política e popular. Nas praças eram propostas vivências que possibilitassem a articulação e o sentimento de equipe da comunidade, e as escolas radiofônicas, coordenadas por Paulo Freire, funcionavam como tentáculos da educação de adultos, alcançando a comunidade dentro de suas próprias casas.

A corrente dos intelectuais católicos que militaram no MCP, influenciadas pelas concepções teóricas elaboradas pelo dominicano Luis-Joseph Lebre⁷⁰, principal articulador do movimento *Economie et Humanisme*, e por Joffre Dumazedier, teórico do movimento *Peuple et Culture*, movimentos que atuaram na França nos anos 1940-50, concebiam a representação católica no meio político e cultural como tendo a finalidade de “instaurar eficazmente, nas várias coletividades humanas, as condições necessárias para que todos, e não somente alguns, alcançassem a mínima soma de bens indispensáveis a uma vida digna de homem” ⁷¹.

⁶⁹ DUMAZEDIER, Joffre. DUMAZEDIER, Joffre. “Lazer e cultura popular”. Tradução: Maria de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Perspectiva. 1973, p. 124.

⁷⁰ L-J. Lebre⁷⁰ foi convidado pelo papa Paulo VI para ser perito no Concílio do Vaticano II e um dos inspiradores essenciais da encíclica *Populorum progressio* (em 1967, o Papa Paulo VI critica o neocolonialismo). LEBRET, L-J. Notre Histoire. *Apud* SOUZA, Fábio Silva de. O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo –SP. 2014.

⁷¹ SOUZA, Fábio Silva de. “O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)”. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo –SP. 2014, p.52. A igreja católica teve participação fundamental na composição do pensamento que norteou a criação das 4 instituições (SESI, SENAI, SENAC e SESC), a encíclica *Rerum Novarum* (1891, Papa Leão XIII sobre a condição operária) e sua confirmação na encíclica “*Quadragesimo Anno*” (Papa Pio XI, 1931), citada por Danilo dos Santos Mianda na entrevista já citada. Mais sobre as relações entre Igreja e Estado no Brasil, ver: IAMAMOTO, Marilda Vilela; CARVALHO, Raul de. *Relações sociais e serviço social no Brasil: esboço de uma interpretação histórico-metodológica*. 20ª. São Paulo: Cortez Editora, 2007; LIMA, Arlette Alves. *Serviço Social no Brasil: a ideologia de uma década*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1983.

A interlocução entre Dumazedier e Renato Requixa, bem como a experiência do sociólogo com os movimentos franceses e pernambucanos, naturalmente deram origem à realização de seminários de formação de profissionais no SESC ⁷², que contavam com a estimulante presença de Dumazedier, e estabeleceram estreita relação com o grande grupo de gestores e colaboradores da instituição.

Entre nós, sua convivência e aconselhamento aos técnicos da entidade abriram perspectivas até então insuspeitadas para o planejamento e a execução do trabalho institucional no campo da cultura. Durante as décadas de 70 e 80, tivemos a oportunidade de promover seminários internos com sua animada presença, além de enviar nossos pesquisadores para cursos de pós-graduação, na Sorbonne, sob sua orientação direta⁷³.

Este histórico nos permite observar que a tônica que define o programa e que muitas vezes diferencia o SESC Pompeia das outras unidades contemporâneas dele – o lazer despojado, esportes recreativos e não competitivos – já está sendo discutido e posto em prática pelos profissionais da entidade há pelo menos uma década quando Lina Bo Bardi é convidada a se envolver com o projeto.

No entanto, o entrosamento de Lina Bo Bardi com os gestores do SESC (Renato Requixa ⁷⁴ e Glaucia Amaral) foi fundamental e imediato, mais tarde materializado na poética da reconstrução do marco vertical da fábrica (chaminé de tijolos demolida). Usando a estrutura cilíndrica para a caixa d'água elevada, executada em concreto aparente daquela maneira tão singular, Lina elabora os conceitos de trabalho e lazer na logomarca da unidade – a fábrica de lazer que solta flores de sua chaminé.

⁷² GOMES, Cristina Marques. *Pesquisa Científica em Lazer no Brasil – Bases Documentais e Teóricas*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

⁷³ Declaração de Danilo dos Santos Miranda transcrita no texto *O que fazer com o tempo livre*, que é uma apresentação da edição brasileira (parceria entre as Edições Sesc SP e a Editora Perspectiva. 2013) do livro de Joffre Dumazedier, *Sociologia empírica do lazer*, originalmente publicado pelas *Éditions du Seuil*, em 1974. O texto apresenta uma introdução ao que se discute no livro, as relações entre trabalho, tempo livre e liberdade. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/24_O+QUE+FAZER+COM+O+TEMPO+LIVRE#/tagcloud=lista>. Acesso em: 1 ago.2016.

⁷⁴ As relações entre esportes, recreação, cultura e lazer passam a fazer parte do repertório institucional do SESC através do envolvimento e da produção de seus colaboradores, como confirmam uma palestra na abertura do Congresso intitulada *As dimensões do lazer*, em 1969. Segundo Renato Requixa, esta foi a primeira vez que a palavra “lazer” saiu nos jornais brasileiros. REQUIXA, Renato. *O lazer no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

Também há registros de alguns eventos onde Lina Bo Bardi atua a favor de mudanças no programa proposto para a unidade para que se adapte ao mesmo conceito. Um exemplo é o estudo preliminar de implantação e o funcionamento de um Centro de Expressão Física que trata da integração da proposta de atividades físicas às características desejadas para a unidade. Nele há a procura de novos modelos de atividades físicas e ampliação do público atendido, contemplando instalações, atividades, receitas, despesas e pessoal ⁷⁵.

Ela era contra o Centro ser chamado de “Cultural e Desportivo”; dizia-se contra o esporte competitivo ⁷⁶.

O nome oficial da unidade da Pompeia muda de “Centro Cultural e Desportivo Pompeia” para “Centro de Lazer – Fábrica da Pompeia” apenas em 1982⁷⁷, após a inauguração da primeira etapa da obra, mas as discussões acerca da fundamentação do conceito de lazer, presentes entre os gestores do SESC desde a década de 1960, também fizeram parte do posicionamento de Lina Bo Bardi diante da direção geral do SESC, pois consta que ela tenha usado argumentos com este teor para defender também a inclusão dos termos “lazer” e “fábrica” no nome oficial da unidade.

⁷⁵ Neste documento já havia a logomarca do SESC Fábrica da Pompeia - Centro de Lazer, com a caixa d'água de concreto soltando flores. Janeiro de 1984 – Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Doc. 01.0057.01.

⁷⁶ SUZUKI, M. *Lina e Lucio*. Tese de Doutorado. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010, p.140.

⁷⁷ Com base nas informações coletadas nos relatórios anuais de atividades do SESC, cuja tabela de informações resultantes de consulta aos relatórios originais na íntegra consta dos anexos deste trabalho, pudemos observar que as denominações para a unidade oscilavam entre Centro Cultural e Desportivo Jessé Pinto Freire e Centro Cultural e Desportivo – Pompeia, e somente no ano de 1982 houve a mudança em definitivo para Centro de Lazer SESC - Fábrica da Pompeia.

Figura 02: Anotação e desenhos de Lina Bo Bardi para a criação da logomarca do SESC Pompeia.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cod. 094ARQd0304, 094ARQd0521, 094ARQd0527⁷⁸.

⁷⁸ Disponível em http://www.institutobardi.com.br/busca_banco.asp - acesso 15/07/2016.

1 LINA BO BARDI E A FABRICA DA POMPEIA

1.1 Fábricas em concreto armado pré-moldado: princípios de modernidade

A cobertura dos galpões fabris que hoje abrigam diversos ambientes do conjunto do SESC Pompeia apoia-se em um sistema estrutural, pré-fabricado em concreto armado, reconhecido por Lina Bo Bardi como um sistema hennebiqueano.

Algumas características das arquiteturas de todo o século XX – na Europa, nas Américas, no Brasil – estão diretamente relacionadas ao cenário do início da modernidade não apenas por ainda utilizarem das mesmas práticas que no século XIX tiveram sua origem, como é o caso do sistema estrutural modular patenteado por Hennebique, mas por incorporarem edificações históricas deste período em novos conjuntos arquitetônicos. O SESC Pompeia, em São Paulo, é um exemplo da amplitude e permanência tanto dos fundamentos modernistas quanto da própria estrutura fabril que foi restaurada e incorporada aos novos usos e ao novo tempo, reafirmando as características de flexibilidade, aplicabilidade e neutralidade inerentes ao sistema utilizado.

François Hennebique (1842-1921) era engenheiro nascido na Bélgica e naturalizado francês. Construtor autodidata, aos 50 anos registrou uma patente de sistema de construção em concreto armado que integrava pilares e vigas em um único elemento, no ano de 1892 ⁷⁹. Ele havia tido contato com o trabalho do jardineiro francês Joseph Monier, na exposição de Paris em 1867, que por sua vez já havia patenteado uma mistura de concreto a uma malha de arame ⁸⁰.

A partir do grande sucesso que as pequenas construções ligadas ao paisagismo de Monier estavam tendo na Alemanha, muitos franceses foram encorajados a explorar sistemas semelhantes, e Hennebique foi apenas mais um

⁷⁹ CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE OBRAS PUBLICAS Y URBANISMO. *El sistema Hennebique*. Conteúdo digital da exposição Hormigon armado em España 1893 a 1936. Madrid, 2010. Disponível em: <http://www.cehopu.cedex.es/hormigon/temas/C42.php?id_tema=79>. Acesso em: 20 de jun. 2014.

⁸⁰ Na década de 1860, o jardineiro francês Joseph Monier fez fortuna patenteando uma combinação empírica de malha de arame e concreto para construir reservatórios, lagoas e outros elementos de paisagismo, como bebedouros, banheiras ou vasos, depois o utilizando também em pequenas pontes e pequenos edifícios. Como o empreendedor Monier não foi muito bem-sucedido, acabou transferindo os direitos de uso de suas patentes para os outros, tais como os industriais alemães, o engenheiro Gustavo Mathias Wayss, Freytag e o engenheiro Koenen, que adquiriram os direitos em 1885 e estudaram cientificamente o novo material para dar-lhe uma formulação racional.

deles. No entanto, diferenciou-se sobremaneira dos demais, pois criou uma organização empresarial eficiente, com equipes técnicas altamente competentes⁸¹ e expandiu muito as aplicações do sistema.

Os elementos essenciais eram simplesmente pilares vigas, e grande variedade de aplicações (flexibilidade) era garantida a partir do simples aumento ou diminuição do número de pilares e vigas para um mesmo vão, conforme as sobrecargas. A substituição de perfis metálicos por vergalhões flexíveis⁸² na constituição das vigas, bem como o uso de estribos, foi aperfeiçoando a patente, que adquiria crescente espectro de utilizações. Em 1894, a obra de preservação integral da fachada exterior de uma refinaria de açúcar ameaçada de ruína (sete lajes de piso, em Lille) significou o princípio de uma ossatura estrutural independente da alvenaria de tijolo, aqui utilizada pela primeira vez em escala importante, sendo cada piso considerado como um sistema rígido e indeformável⁸³.

A empresa denominada de *Maison Hennebique* era constituída de uma rede de escritórios técnicos, com sede em Paris, e revendedores espalhados por diferentes localidades e países. Os beneficiados eram autorizados a usar o sistema patenteado em determinada área. Na virada do século, muitos países da Europa (Itália, Bélgica, Suíça e Reino Unido), da África (Egito) e das Américas (Estados Unidos da América, México e Brasil) usaram a tecnologia construtiva. No *Almanake Laembert* aparecem diversos anúncios, como, em 1914, o da empresa Hennebique, que oferecia cálculos grátis para obras no Rio de Janeiro, como observa Gianechini⁸⁴. Além disso, a organização realizava inúmeras demonstrações públicas – algumas delas em exposições regionais e internacionais, onde montava estandes publicitários

⁸¹ Os engenheiros Samuel de Mollins (suíço), Porcheddu Giovanni (italiano) e José Eugenio Ribera (espanhol) foram alguns dos que o ajudaram a expandir as aplicações do sistema original patenteado.

⁸² A primeira laje armada com ferros de seção circular (1880) é de Hennebique: *Chambre Syndicale*, 1949, reproduzido em Alambert (2013, p. 40).

⁸³ É nesta obra que se ensaia a introdução de barras metálicas na parte superior das vigas contínuas, junto aos apoios, onde se invertem os esforços de tração. SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade*. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

⁸⁴ GIANNECCHINI, A.C. *Técnica e estética no concreto armado: um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP*. Dissertação de mestrado. FAUUSP Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo-SP. 2009.

e expunha fotografias⁸⁵ e modelos de resistência e combustibilidade dos seus edifícios⁸⁶.

A primeira grande aplicação do sistema foi dada de fato em edifícios industriais, o que amplifica a importância das estruturas montadas no Brasil, mais especificamente em São Paulo, que um século depois seriam adaptadas a novos usos pelo SESC. Eram fábricas de farinha de peixe, fiação ou depósitos; somente depois foram se espalhando para outras áreas como pontes, rodoviárias, ferroviárias, saneamento e portos.

Ainda sobre a flexibilidade e adaptabilidade do sistema hennebiqueano, é interessante observar que, na época da expansão comercial do sistema, os clientes podiam encomendar um edifício desenhado sob medida conforme necessidade programática. Mas a modulação da estrutura em si era tão flexível e adaptável que era possível que se tornasse “invisível”, se por diversos motivos o cliente desejasse, e assim era utilizada para qualquer tipo de expressão de arquitetura⁸⁷.

Figura 03: Théâtre de de la Ligue de l'Enseignement em Paris, arq. Charles-Paul-Camille Blondel, Paris, 1908. Palco em obras e palco acabado: o arco abatido, em concreto, fica escondido pelo acabamento em gesso além de poder ter sido feito em tijolos ou madeira.

Fonte: RAVARA, Pedro Belo - A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus de modernidade. Lisboa: FA, 2007. Tese de Doutoramento⁸⁸.

⁸⁵ A fotografia de arte jovem emergiu neste momento como uma aliada moderna e eficaz nas campanhas publicitárias da organização. A partir de 1899, Hennebique começou a publicar sua própria revista, *Le Beton Armé*, que se tornou um valioso meio de divulgação dos trabalhos realizados.

⁸⁶ Pequenos exemplares eram construídos e entregues às chamadas para testar as suas propriedades de resistência ao fogo ou a sobrecargas excepcionais (CEHOPU, 2010).

⁸⁷ SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade*. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

⁸⁸ Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.5/1441> - acesso - 15/07/2016

Figura 04: Théâtre de la Ligue de l'Enseignement em Paris, fachada: espessura da parede reproduz sistema construtivo usando pedras.

Fonte: RAVARA, P.B. Op. cit., p.103.

Voltando ao caso das fábricas, segurança e unidade estrutural são as principais razões para que as construções industriais fossem feitas em concreto armado, e os melhores exemplos de aplicações dos sistemas em arquitetura fabril estão, não por acaso, nos EUA e Itália, onde se desenvolve com maior ênfase a “tipologia paradigma da proto modernidade”⁸⁹.

Figura 05: Fábricas de contadores elétricos – arq. Louis Jallade e Bureau technique de Hennebique, Brooklyn, Nova Iorque, 1908; da Mavericks Mills, arq. Lockwood, Greene & Company e bureau technique central de Hennebique, Boston, 1909; de calçados, sem autoria de arquitetura, projeto de estrutura do gabinete central de Hennebique. Boston, 1911.

Fonte: RAVARA, P.B. Op. cit., p.109-112.

Nota-se, nestes edifícios, fachadas quase que totalmente permeáveis à luz natural, assim como integração entre arquitetura e estrutura, grandes espaços abertos e ventilados, utilitários, funcionais.

⁸⁹ SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade*. Tese de Doutoramento – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008, p. 108.

Com relação às ligações entre as origens do movimento moderno europeu, o concreto armado e as fábricas, são reconhecidas, nessas fábricas americanas, as origens dos “cantos desconstruídos” de Gropius⁹⁰, ao observar o vazio que se forma entre os cheios das lajes e dos pilares nas fachadas e a transparência oferecida pela segunda pele de vidro.

Mas em se tratando de edificações fabris com as características que ainda nos são familiares no Brasil, podemos destacar duas obras italianas, de autoria de arquitetura do engenheiro e arquiteto Matté-Trucco com projeto de estruturas do Bureau Technique Central Hennebique e Sociedade de Engenheiros G-A Porcheddu, ambas em Turim, cujas imagens ilustrativas estão na sequência. Elas servem emblematicamente para que destaquemos:

- a. um interior vasto, livre e luminoso, pontuado apenas pela malha regular da estrutura de concreto, flexível e adaptável a mudanças.;
- b. a localização dos apoios de acordo com fluxo de insumos e produtos;
- c. galeria central de grande altura;
- d. presença de iluminação zenital;
- e. sítio confrontante com várias ruas e ocupação imediatamente à beira da calçada, sem recuo

⁹⁰ Com o edifício da *Faguswerk* ou da Bauhaus. SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade*. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

Figura 06: Desenhos (planta e corte) e foto da fachada da fábrica Michele Ansaldi, Turim, 1906.

Fonte: RAVARA, P.B. Op. cit., p. 116-118⁹¹.

⁹¹ SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade*. Tese de Doutoramento – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008,

Figura 07: Foto interna da construção de uma fábrica FIAT, 1911.

Fonte: RAVARA, P.B. Op. cit., p.120.

O uso do concreto na arquitetura data de meados do século XIX, antes de Hennebique⁹². François Cognet, à época da exposição internacional de 1855, já escrevia: “O cimento, o concreto e o ferro estão destinados a substituir a pedra”⁹³. As casas do inglês Norman Shaw, de 1870, com partes em blocos de concreto, são construídas enquanto Willian E. Ward e Thaddeus Hyatt começam a calcular as propriedades do concreto e ferro combinados. Mas, de fato, só depois de Monier é que alemães (Wayss e Koenen, em 1880) preparam o uso da técnica no sentido moderno, que se pronuncia verdadeiramente com o sucesso de Françoise Hennebique no final dos 1880⁹⁴.

⁹² PEVSNER, N. *Os pioneiros do Desenho Moderno*. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo. Martins Fontes:1994.

⁹³ COLLINS, P. *Concrete*. Londres: Faber, 1959, p. 27. *Apud* PEVSNER, N. Op. cit.

⁹⁴ Observa-se, aqui, que a seleção de Pevsner, na obra já citada, para países envolvidos na gênese da arquitetura moderna não inclui a Itália. Os países foram: Estados Unidos, França, Alemanha (juntamente com os seus dois países dependentes, Suíça e Áustria) e a Escandinávia. Além disso, o caso dos projetos fabris com estruturas hennebiqueanas criados por Matté-Trucco na Itália foi tratado como atípico (exceção) na citada pesquisa de Spencer e Marrara, de 2008.

Logo após a Primeira Guerra Mundial, a partir de 1920, o número de obras executadas no sistema Hennebique começa a cair⁹⁵. Foram encontrados registros de que já em 1914 a empresa investia no sentido de conquistar mercados mais distantes (como o do Brasil, por exemplo). Entretanto, apesar do aparente e posterior declínio, nas primeiras décadas do século XX, a aplicação do concreto armado em sistemas como os de Hennebique colaborou de forma tão expressiva com a difusão do uso do material que os arquitetos europeus e americanos do período deram muitas de suas contribuições ao Movimento Moderno usando justamente o concreto.

1.2 Fabrica na Pompeia - São Paulo SP

Até o final do século XIX, na região conhecida como Chácara Bananal, havia apenas estábulos e poços. Em 1911, por 260 contos de réis, a Companhia Urbana Predial comprou neste local um terreno que posteriormente foi vendido para a empresa alemã Mauser & Cia Ltda. Nos anos 1930, esta empresa construiu ali uma fábrica de tambores de óleo. A fábrica, construída com base em um projeto inglês, ocupava um ponto cobiçado por qualquer indústria na época: quase de frente para a então Avenida Água Branca e a curtíssima distância dos trilhos das antigas estradas de ferro Sorocabana e Santos-Jundiaí⁹⁶.

Até 1930 a Pompeia era um bairro praticamente desabitado, tendo se urbanizado apenas a partir de 1937, quando foram criados impostos sobre terrenos desocupados⁹⁷. Há registros de que a empresa alemã teria adquirido o imóvel em 1936 e construído a fábrica com pré-moldados de concreto e projeto inglês em 1938⁹⁸. Em 1935, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiou um incêndio que destruiu

⁹⁵ Hennebique morre em 7 de março de 1921, mas a firma Hennebique só é extinta em 1967. A última revista *Le Béton Armé* encontrada é de outubro de 1939. SPENCER, J. M. F.; RAVARA, P.B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade*. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

⁹⁶ SACONI, Rose. Como era São Paulo sem SESC Pompeia. *Jornal O Estado de São Paulo*. Acervo. Série de reportagens São Paulo sem São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia,9353,0.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

⁹⁷ Há documentos do acervo do Instituto Bardi onde esta informação consta como relatos de antigos moradores do bairro.

⁹⁸ FERRAZ, M. (org); VAINER, A.(org.). *Cidadela da Liberdade* - Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia. São Paulo: SESC SP, 2009.

um depósito da empresa dos irmãos Mauser no mesmo local (endereços Rua Clélia, nº 93, ou na Rua Guaycurus, nº 41, que significam o mesmo imóvel):

“Na madrugada de ontem, um depósito da firma Mauser & Cia Ltda, sita à rua Guaycurus, 41, manifestou-se um incêndio que destruiu todo o material ali existente”⁹⁹.

Durante a Segunda Guerra, entre 1942 e 1943, a família Mauser retornou à Europa ¹⁰⁰, e o prédio, abandonado, foi a leilão. A Indústria Brasileira de Embalagens (Ibesa) ¹⁰¹ comprou o imóvel da concorrente alemã em 1945, e se manteve no mesmo mercado (tambores de óleo, embalagens metálicas para fluidos) até 1952, quando começou a ser usado como linha de montagem de geladeiras da extinta marca Gelomatic ¹⁰².

Em 1968, a marca Ibesa foi comprada pelas Indústrias Pereira Lopes, que fabricavam os refrigeradores Clímax no interior de São Paulo, na cidade de São Carlos. Não se sabe ao certo ainda por qual motivo a fábrica de propriedade da Pereira Lopes que funcionava na Pompéia foi fechada novamente.

O sistema estrutural em concreto armado utilizado na estrutura dos galpões da Pompeia foi construído no período conhecido pelo “surto industrial” (1930), onde projetos fabris com base na tipologia arquitetônica industrial europeia são características marcantes¹⁰³. As construções industriais em concreto armado a partir da década de 1920 significaram uma alternativa nacional, introduzida por profissionais italianos e empresas francesas e alemãs, às dificuldades na importação de alguns materiais de construção vividas após a Primeira Guerra Mundial (vidro,

⁹⁹Texto transcrito da imagem de anúncio de jornal. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia>>. Acesso em: 7 jul. 2014.

¹⁰⁰ Há imprecisões no acervo do referido Instituto acerca da fuga dos proprietários da fábrica, por figurarem numa lista negra de alemães vivendo no Brasil durante a guerra e o imóvel ter ido a leilão para pagar supostas dívidas (de guerra) entre Brasil e Alemanha.

¹⁰¹ Dados reunidos em um blog sem autoria declarada, que cita fontes secundárias da seguinte forma: “As fotos da fábrica Ibesa foram retiradas do site Vitruvius, a dos produtos foi retirada do site Mercado Livre e a propaganda de 1952 foi retirada do Blog do Estadão”. Disponível em: <<http://vfcoisasantigas.blogspot.com.br/2011/01/marcas-extintas-vi-ibesa.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

¹⁰² Em 1952, a Ibesa passou a fabricar refrigeradores a querosene sob a marca Ibesa Gelomatic, com a ideia principal de serem utilizados nas áreas rurais, mas também para regiões de São Paulo onde ainda não existia luz elétrica. Nesse período, a Ibesa contava com dois pontos de venda, na Mesbla da rua 24 de Maio, 141, e na Rádios Assumpção, na rua Libero Badaró, 426.

¹⁰³ SUZIGAN, Wilson. A industrialização de São Paulo: 1930-1945. *Revista Brasileira de Economia*, v. 25, n. 2, p. 89-112, 1971.

cal, tijolos e areia eram provenientes de fabricantes nacionais, mas o ferro para estruturas metálicas, em especial, ainda era importado) ¹⁰⁴.

Ao lado de outras edificações industriais tais como as Indústrias Reunidas Matarazzo em São Paulo, a Cia Progresso e a Fábrica de Tecidos Botafogo, no Rio de Janeiro, a Fábrica de Tambores Irmãos Mauser, é um exemplo de edificação fabril brasileira criada a partir de tipologias arquitetônicas importadas das vanguardas modernistas da Europa e dos EUA. Este caráter cedeu à zona oeste paulistana, onde se localiza o bairro da Pompeia, o apelido popular de “Manchester Paulistana” ¹⁰⁵.

Figura 08: Fábrica Ibesa Gelomatic – São Paulo – 1938. Rua Clélia esquina com Rua Barão do Bananal. Ao fundo, a chaminé de tijolos original da fábrica, que depois foi demolida. Nota-se implantação na esquina similar à implantação emblemática das fabricas italianas tratadas em capítulo anterior deste trabalho.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardí., Cod. 094ARQf011. Foto: Hans Gunter Flieg

¹⁰⁴ RODRIGUES, Angela Rosch. Fábrica e Ideologia: O Desenvolvimento do Pensamento Moderno e a Arquitetura Industrial na Cidade de São Paulo (1889 a 1930). *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, v. 11, n. 2, p. 31, 2012. Disponível em: <<http://mackenzie.com.br/dhtm/seer/index.php/cpgau/article/viewArticle/Rodrigues.2011.2>>. Acesso em: 20 jun. 2014

¹⁰⁵ COSTA, Ana Elísia da. *A Poética dos tijolos aparentes e o caráter industrial* - MAESA (1945). IV Seminário DoCoMoMo. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/ivdocomomosul/pdfs/06%20Ana%20Elisia%20Costa.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

Figura 09: Fábrica Ibesa Gelomatic – São Paulo – 1938. Estrutura de concreto.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, cód. 094ARQf002. Foto: Hans Gunter Flieg.

O imóvel passou a ser propriedade do SESC em 1971. A quitação de seu pagamento acontece apenas em 1973, mas desde 1971 a instituição já deu início a estudos para a ocupação da área, bem como a pequenas reformas e adaptações para utilização imediata, apesar de provisória, pela comunidade. Em 1974, contratou-se o escritório de arquitetura de Júlio Neves para o projeto de um edifício totalmente novo, que se daria após a pretendida demolição dos galpões da fábrica existentes. Mas entre 1976 e 1977 há uma mudança de planos e são feitos os primeiros contatos com Lina Bo Bardi para que o novo plano de ocupação, considerando a manutenção dos prédios antigos, se realize¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Os registros de atividades administrativas datados, tais como a compra do terreno, estudos, reformas e projetos, foram encontrados em documentos originais do SESC e constam da Tabela – Relatórios de atividades anuais do SESC-SP, presente nos anexos deste trabalho. A data do projeto e identificação do escritório de Júlio Neves – acrescidos de importantes registros encontrados na transcrição entrevista com o arquiteto. OLIVEIRA, Liana P. P. *A capacidade de dizer não*: Lina Bo

1.3 SESC Pompeia

Quando, entre 1976 e 1977, Renato Requixa e Glaucia Amaral pediram a Lina Bo Bardi um parecer profissional a respeito de suas prévias percepções e desejos, que haviam sido recentemente reforçados pelo contato com um exemplo californiano de adaptação de edificações antigas para novos usos, seus planos eram alternativos à decisão já tomada pela alta direção do SESC sobre o imóvel da Pompeia¹⁰⁷.

Figura 10: Ghirardelli Square. Uma das faces de um quarteirão inteiro de São Francisco (construções do sec XIX) comprado para expandir negócios de fabricação de chocolates¹⁰⁸.

Bardi e a Fábrica da Pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

¹⁰⁷ Renato Requixa e Gláucia Amaral, administradores do SESC, viajaram a São Francisco, Califórnia, e trouxeram de lá a ideia de reaproveitar, adaptando para um novo tipo de uso, um edifício antigo, inicialmente construído para um tipo de uso diferente, o Ghirardelli Square, cuja adaptação para mudança de usos data de 1962. OLIVEIRA, Liana P.P. Op. cit., p.7.

¹⁰⁸ Disponível em <http://www.ghirardellisq.com/explore/history/> - e <https://br.pinterest.com/pin/374291419001914444/> - Acesso em 15 jul 2016

Figura 11: Ghirardelli Square: Ilustração da implantação e foto noturna. A adaptação do complexo (fábrica, apartamentos, usina e torre do relógio) para receber lojas e restaurantes exclusivos em seu interior foi feita por iniciativa da Sra William P. Roth, seu filho William Matson Roth e pelo escritório de arquitetura Wurster, Bernardi & Emmons entre 1962 e 1964. Em 1982, Ghirardelli Square obteve registro de patrimônio histórico nacional e é considerado o primeiro projeto de adaptação de antigos edifícios para novos usos de sucesso no país.

Fonte: Web site Guirardelli Square on San Francisco Bay ¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Disponível em <http://ghirardellisquare.com/ghirardelli-square> - acesso 15/07/2006.

A compra deste imóvel fazia parte de um plano de expansão do SESC assumido pela instituição desde 1969 e que visava construir centros maiores e mais modernos em cidades importantes do interior e nos 4 pontos cardeais da capital de São Paulo. Aquele lugar na Pompeia foi adquirido para suprir a carência de um centro do SESC para a zona oeste¹¹⁰.

É provável que Renato e Gláucia tenham considerado a possibilidade de reavaliação dos planos de demolição adotados pelo SESC - e julgado a situação bastante favorável à mudança – pois algumas atividades do novo Centro Cultural e Desportivo da Instituição já estavam funcionando naquele local precariamente adaptado. Fazia apenas 2 anos que o SESC havia investido financeiramente em pequenas obras de reformas no imóvel da antiga fábrica, e ele estava recebendo naturalmente as atividades que o SESC desejava oferecer à região¹¹¹.

¹¹⁰ OLIVEIRA, Liana P. P. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007, p. 19.

¹¹¹ Tabela – Relatórios de atividades anuais do SESC-SP – Anexos deste trabalho.

Figura 12: Fachada com pintura em faixas coloridas e placas de sinalização do Centro Cultural e Desportivo "Jessé Pinto Freire", unidade do SESC SP que funcionava à Rua Clélia, 96.
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cód. 094ARQf045. Sem autor. Mar 1977.

Ainda assim, o SESC, que já estava estudando a ocupação da área desde 1971 (terminou de pagar a aquisição do imóvel em 1973 e contratou um escritório de arquitetura em 1974), mantinha a decisão de demolir totalmente a antiga fábrica e construir ali um conjunto novo¹¹².

O escritório do arquiteto Júlio Neves havia desenvolvido o projeto baseado nesta decisão, tendo obtido a aprovação da Prefeitura Municipal de São Paulo em 1975. De posse do alvará de construção (que pressupunha demolição), o SESC contratou os projetos complementares, realizados por terceiros, e Júlio Neves finalizou seu projeto, compatibilizando-o com os demais e entregando tudo ao SESC em janeiro de 1977¹¹³, um projeto com 14.507,00 m², orçado em Cr\$ 100.000.000,00 (cem milhões de cruzeiros) ¹¹⁴.

Figura 13: Planta de situação do projeto de Júlio Neves para o SESC Pompeia. Da esquerda para a direita: piscinas, quadras poliesportivas, bloco de atividades gerais, rua interna sem saída (sobre córrego Águas Pretas), administração.

Fonte: OLIVEIRA, Liana P.P. A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2007, p.20.

¹¹² Tabela – Relatórios de atividades anuais do SESC-SP – Anexos deste trabalho.

¹¹³ OLIVEIRA, Liana P.P. A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2007. P.19.

¹¹⁴ REQUIXA, R. Proposta. 21/01/1977. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0042.07

Nos relatórios anuais de atividades do SESC observa-se que as reformas provisórias foram realizadas no mesmo ano (1975) em que o escritório de arquitetura de Júlio Neves aprovou o projeto prevendo a demolição completa na prefeitura¹¹⁵:

O dispêndio no exercício, relativo a esta unidade executiva, refere-se **às obras de reforma e adaptação efetuadas no velho edifício constitutivo do imóvel localizado à Rua Clélia, 93** (sic), com área construída de 12.192 m², a qual **está sendo utilizada provisoriamente para o desenvolvimento das atividades**, mas que **será demolida** à medida da construção do novo edifício para o novo Centro Cultural e Desportivo – ‘Jessé Pinto Freire’¹¹⁶ (grifos nossos).

A criação da unidade da Pompeia teve grande impacto diante de todas as demais atividades do SESC SP nas décadas de 1970 e 1980, como demonstram as folhas de rosto dos relatórios do período. Nos anos de suas duas inaugurações, a arquitetura da unidade da Pompeia figura nesta espécie de capa dos relatórios e esta é a única unidade que recebeu tal atenção, com exceção da unidade de Santos, que aparece na ilustração de capa de 1985, dividindo espaço com a Pompeia.

¹¹⁵ O projeto foi aprovado em 05/12/1975. OLIVEIRA, Liana P. P. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

¹¹⁶ Tabela – Relatórios de atividades anuais do SESC-SP – Anexos deste trabalho.

1971- início das reformas

1973- final do pagto
aquisição imóvel

1974

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982 – inaug. 1ª etapa

1983

1984

1985

1986 – inaug. 2ª etapa

Figura 14: Lombadas e folhas de rosto livros-relatórios anuais do SESC de 1971 a 1986 ¹¹⁷.

Fonte: Acervo SESC Memórias – elaboração e fotos da autora.

¹¹⁷ As imagens referentes às lombadas ou folhas de rosto dos livros de 1972 e 1975 ficaram faltando, mas os livros foram efetivamente consultados.

1.4 A contratação de Lina Bo Bardi

O parecer positivo de Lina sobre a ideia de não demolir e sim continuar reformando os edifícios da antiga fábrica foi apresentado à alta direção regional do SESC, como parte de uma consistente argumentação de Renato Requixa, cujo mote central era a originalidade que se conseguiria com tal iniciativa, além dos sedutores números que comparavam os orçamentos das duas empreitas.

Foram várias as considerações de Requixa que demonstraram que valeria muito mais a pena manter os prédios restaurando-os, e dentre elas estava a importância histórica da edificação antiga. Além disso, a ocupação já consumada, ainda que improvisada, dava ares de realidade à nova concepção aparentemente inovadora. No entanto, o preço do empreendimento reduzido a 15% do valor do orçamento anterior e a diminuição do prazo de seis anos para apenas um ano de construção (o que na realidade, como veremos, se transformou em 5 anos para a primeira etapa) podem ter sido definitivamente determinantes na opção pela reforma¹¹⁸.

A origem destas estimativas numéricas foi atribuída à consultoria técnica especializada de Lina Bo Bardi. Ela foi profissionalmente citada no texto de Requixa como a arquiteta que tinha no currículo a autoria do bem-sucedido projeto de restauração de um sítio histórico para abrigar o Museu de Arte Popular da Bahia, no Solar do Unhão (1960-1964)¹¹⁹, projeto relativamente recente e de cunho similar que possivelmente tenha lhe dado credibilidade para o enfrentamento do caso da fábrica da Pompeia.

Na verdade, nesse período, Lina Bo Bardi era um dos poucos profissionais de arquitetura a atuar com desenvoltura no campo da intervenção em sítios de valor histórico no Brasil, ao lado de Lucas Mayerhofer e Oscar Niemeyer, que realizaram, respectivamente, o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul, e o Grande Hotel em Ouro Preto, Minas Gerais, sempre supervisionados muito de perto pela maior autoridade no assunto, Lúcio Costa¹²⁰. A própria Lina Bo Bardi

¹¹⁸ REQUIXA, R. Proposta. 21/01/1977. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0042.07.

¹¹⁹ REQUIXA, Renato. *Proposta*. 21/01/1977. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0042.07

¹²⁰ NAHAS, Patricia Viceconti. *Brasil Arquitetura*: memória de contemporaneidade: um percurso do SESC Pompeia ao Museu do Pão (1977-2008). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009. p. 54.

menção, em comunicação informal durante a prestação de serviços, que teria recebido o projeto em 1976 – e o valioso voto de confiança – com base na experiência da Bahia¹²¹.

Para a realização da obra na unidade Pompeia do SESC, em abril de 1977, depois dos estudos desenvolvidos na consultoria inicial que efetivamente lhe concederam o direito de desenvolver o projeto, Lina propõe uma prestação contínua de serviços de arquitetura no local da obra, simultaneamente aos trabalhos de limpeza e restauro já iniciados pelos operários do SESC¹²². A proposta era que o pagamento total do serviço fosse feito com base em uma porcentagem do valor total da obra (valores que deveriam ser estabelecidos em comum acordo), e a forma de pagamento seria dividida em parcelas de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) ao mês. A remuneração, desta maneira, corresponderia a 200 horas de trabalho mensal¹²³ (aproximadamente 8 horas diárias de segunda a sexta-feira e 6 horas aos sábados), fixados a Cr\$ 150,00/hora, com ajustes periódicos das parcelas coincidentes com as datas das entregas finais dos produtos correspondentes às diferentes e sucessivas etapas de projeto, ocasião em que os valores já pagos alcançariam a porcentagem de valores preestabelecida¹²⁴.

Lina explica que, assim, poderia assumir pessoalmente a fiscalização dos trabalhos, e que para isso seria necessária a montagem de uma estrutura equivalente à de um escritório de projetos, para a equipe de arquitetura que estivesse trabalhando na obra. Para isso poderiam ser utilizados os materiais

¹²¹ BARDI, Lina Bo. *Carta de protesto*. Renato Requiza (destinatário). São Paulo (SP), 21 de fevereiro de 1981. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0013.20.

¹²² Lina tradicionalmente não tinha escritório, e trabalhou em vários projetos resolvendo problemas à noite, “[...] quando todo mundo dorme, quando o telefone não toca e tudo é silêncio”, como dizia. Depois, montou um escritório com engenheiros, técnicos e operários no próprio canteiro de obras, em nome da colaboração entre os profissionais e do seu acompanhamento fiscalizador das despesas e eventuais negociatas. Ela dizia considerar desnecessários os custos de se manter um escritório de arquitetura com secretárias, recepcionistas, etc. RUBINO, Silvana. *A escrita de uma arquiteta*. In: GRINOVER, M.; RUBINO, S. (orgs). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹²³ BARDI, Lina Bo. *Proposta de Fixação e cobrança de honorários*. São Paulo (SP), 12/04/1977. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0045.06

¹²⁴ Através de cálculos rápidos, pode-se considerar que a porcentagem estimada por Lina Bo Bardi para remuneração do trabalho de projeto em obra, se considerados os valores de Cr\$ 15.000.000,00 para a obra que seria executada em apenas 12 meses, foi de apenas 2,4%. Este valor é relativamente pouco se for computada a quantidade de horas de dedicação ao trabalho que foi expressa no documento e efetivamente realizada no decorrer da obra.

existentes no SESC, uma secretária (telefonista), um desenhista e dois assessores para pesquisa de apoio cultural “no lugar”.

Este serviço foi prestado desta forma nos primeiros dois anos iniciais (1978 e 1979), com algumas modificações. A equipe foi montada na realidade com 2 assessores (estudantes de arquitetura da FAU USP pagos pela própria Lina), um desenhista (projetista de estruturas pago pelo escritório de estruturas Figueiredo Ferraz, contratado pelo SESC), e Lina acabou dispensando a secretária.

O primeiro local ocupado para a montagem improvisada deste escritório de obra foi a porção central do imóvel, no galpão “de esquina” entre a rua interna e a área por onde passa o Córrego da Água Preta, aos fundos. Este croqui da implantação do SESC, desenhado por Marcelo Ferraz durante a entrevista cedida para este trabalho, aponta a sequência das ocupações, conforme a legenda numérica.

Planta Baixa do SESC Pompeia (reduzida para visualização em conjunto). Fonte: OLIVEIRA, 2007, p.208.

Figura 15: Croqui de localização dos escritórios durante a obra. Acima, planta reduzida.

Legenda – 1: Primeira ocupação – 2: Segunda ocupação – 3: Terceira ocupação.

Fonte: FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara, transcrita na íntegra em anexo.

Para a primeira ocupação, de julho de 1977, cujos registros fotográficos não foram encontrados no acervo do Instituto Bardi, o SESC reservou um canto de um dos galpões fabris, colocando um piso de carpete e isolando o local com cavaletes de madeira, e disponibilizou uma funcionária para atuar como secretária, como Lina havia pedido. Mas Lina dispensou tanto o carpete quanto a secretária, e

algum tempo depois trouxe os estagiários para trabalharem com ela ali ¹²⁵. Quando se decidiu pela demolição parcial deste galpão para iniciar as obras do bloco esportivo, a estrutura foi desmontada e eles desocuparam o local, transferindo-se para outro galpão que já estava quase pronto, com o piso refeito, já revestido de pedras.

Figura 16: Foto do escritório de obra na segunda ocupação (nov/1980)- área com mesas de desenho e bancadas para apoio de amostras de material delimitada por uma série de cavaletes de madeira.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 094ARQf0880. Foto: Miguel

¹²⁵ Marcelo Ferraz relata que chegou ao SESC para o trabalho de estagiário no dia 29/08/1977, dia do seu aniversário, tendo sido indicado por Joaquim Guedes a pedido de Lina. Segundo Ferraz, Guedes era praticamente o único contato de Lina na FAU USP. Neste dia, conta, eles estavam arrancando o carpete. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

A terceira indicação no croqui aponta o local onde foi construído em madeira o escritório que os arquitetos chamavam de “Catetinho”¹²⁶, ou “Casinha”¹²⁷. A edificação provisória tinha dois níveis, uma subdivisão de ambientes internos e uma varanda.

Figura 17: Fotos do escritório de obra da terceira ocupação (catetinho ou casinha).

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi 094ARQf0883, 094ARQf0884, 094ARQf0885 s/créditos e 094ARQf0888 Foto: Marcelo Ferraz.

Os subordinados diretos de Lina Bo Bardi eram inicialmente, então, os estudantes de arquitetura e um projetista de estruturas, destacado do corpo de profissionais do escritório de engenharia Figueiredo Ferraz¹²⁸. O Chico (Francisco)

¹²⁶ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

¹²⁷ SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

¹²⁸ Este escritório foi responsável pelo cálculo de estruturas de projetos como o MASP, Palácio das Indústrias e várias faculdades da USP, incluindo a FAU (Artigas), que foi desenvolvido ao mesmo tempo que o MASP (Lina). O engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz (1918-1994) foi professor da Poli e do Mackenzie e prefeito de São Paulo de 1971-1973. Lina já tinha feito para ele o projeto de uma Casa Figueiredo Ferraz (São Paulo – 1962), que não foi construída. Ferraz não era afiliado a

foi cedido pela Figueiredo Ferraz para trabalhar com desenhos, medições e verificações estruturais no local da obra a pedido de Lina, sob sua orientação, mas era remunerado pela Figueiredo Ferraz por hora. Em geral, ele levantava os dados na obra, montava o problema a partir das solicitações de Lina e então mandava ao escritório-matriz para que fossem feitos eventuais cálculos pelos engenheiros de lá.

Figura 18: Lina e algumas equipes de trabalho.

a. Eng. Figueiredo Ferraz (de branco à esquerda) na obra do MASP

Fonte: Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projeto S.A.¹²⁹.

b. Eng. Luiz Octavio Martini de Carvalho, André Vainer e Marcelo Ferraz no 2º escritório de obra do SESC Pompeia.

Fonte: GOMEZ, Silvia. Lina Bo Bardi: nove histórias sobre a arquiteta, 2015¹³⁰.

c. Glaucia Amaral e equipe do SESC Pompeia na casa de vidro.

Fonte: FERRAZ, M. (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p.229.

nenhum partido político, mas foi nomeado pelo governador do estado Roberto de Abreu Sodré (ARENA) durante a ditadura militar brasileira. O brigadeiro José Vicente Faria Lima, último prefeito eleito antes da ditadura militar, começou a implantação do metrô em São Paulo e chamou o então professor da Politécnica da USP, José Carlos de Figueiredo Ferraz, para estruturar uma companhia de metrô. O professor Ferraz também tinha sido secretário de obras no governo Jânio Quadros. BIERREMBACH, A. C. S. As arquiteturas de Lina Bo Bardi: brutalistas, ma non troppo. *X Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75*. PUCPR Curitiba. 15-18-out 2013. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_81.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2016; KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*. Dissertação de Mestrado. EESC-USP, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1999; e site disponível em: <<http://www.figueiredoferraz.com.br/br/empresa/imprensa/item/235-a-participacao-do-professor-ferraz-e-da-sua-empresa-nos-primeiros-trabalhos-de-metro-no-brasil>>. Acesso em: 01 ago.2016.

¹²⁹ Imagem gentilmente enviada por e-mail para a autora em 10/12/2015.

¹³⁰ Disponível em <http://casa.abril.com.br/materia/lina-bo-bardi-9-historias-sobre-a-arquiteta-no-ano-de-seu-centenario> - acesso em 14-09-2015.

Sobre uma desejável e estreita interação entre profissionais da área de cálculo de estruturas e arquitetos nesta época, é interessante fazer um paralelo, guardadas as devidas proporções, entre as experiências relatadas pela Construtora CENPLA¹³¹ na São Paulo nos anos 1970 e a situação proposta por Lina Bo Bardi no SESC Pompeia. Uma espécie de sobreposição de tempos no cronograma dos projetos e obras e a colaboração entre engenheiros/técnicos especialistas e arquitetos autores das obras não era a prática usual do mercado, mas existia como diferencial de qualidade.

O trabalho da CENPLA junto a diversos profissionais expoentes da arquitetura moderna paulista – dentre eles o grupo Arquitetura Nova, engajado nas reflexões de Sérgio Ferro sobre o canteiro – foi notado como importante contribuição para a discussão da interdisciplinaridade nas construções de arquitetura. Já na década de 1970, a empresa adotava a prática de incluir a participação do arquiteto autor do projeto na fase de execução da obra, através de frequentes visitas de acompanhamento. Além disso, a construtora costumava colaborar também durante a elaboração do projeto – este é o foco desta comparação, a simultaneidade –, desde que soubessem de antemão que efetivamente seriam os responsáveis pela execução daquela obra. Segundo Osmar P S Silva¹³², seu fundador, uma equipe multidisciplinar antecipava a análise de problemas que iriam aparecer fatalmente na fase de execução da obra, a fim de resolvê-los ainda em fase de projeto, antes de a obra começar, pois isso facilitaria o planejamento e o controle futuro do trabalho da construtora.

A linha de raciocínio da construtora era orientada pela redução de prazos e, conseqüentemente, de custos, com a execução, em paralelo, de etapas de obra que geralmente eram subsequentes (tais como esquadrias de madeira ou ferro e

¹³¹ A CENPLA – Construções, Engenharia e Planejamentos Ltda, fundada em 1962 pelo engenheiro Osmar Penteado de Souza e Silva foi responsável pelo desenvolvimento e pela construção de um conjunto significativo de habitações realizadas pelos protagonistas do modernismo paulista. Estas obras constituem-se em um significativo acervo de soluções construtivas que foram desenvolvidas através da interação entre os arquitetos autores dos projetos e o engenheiro construtor, resultando em verdadeiros exemplos de canteiros de obras experimentais e interdisciplinares. KOURY, A.P. Novas casas de morar (2): a contribuição da construtora CENPLA. *Integração*, jan./ fev./mar. 2010, ano 16, nº 60 | 79-83.

¹³² Osmar Penteado de Souza e Silva é engenheiro formado pelo Mackenzie e teve aulas com o engenheiro Figueiredo Ferraz, mencionado em nota anterior.

vãos de alvenaria)¹³³. Mas há outras decorrências desta prática de interessante verificação, como a questão da interferência desta interação no campo de trabalho do arquiteto, que, neste caso, recusaria ou aceitaria soluções propostas por outros profissionais para o detalhamento de seu projeto, como discutiremos mais adiante a respeito do trabalho desenvolvido por Lina no SESC, mais especificamente em relação aos consultores e projetos complementares.

Outro ponto a se observar no paralelo com a CENPLA é que em alguns casos se respeitavam as características do conhecimento tradicional de cada equipe da mão de obra¹³⁴, e a busca por um determinado tipo de resultado, discutida em obra por uma equipe multidisciplinar, coincide em determinados graus com as práticas orientadas por Lina Bo Bardi no canteiro do SESC, assim como seu desejo de ter um mínimo de soluções adotadas uma obra e repetidas não somente naquela obra, como em outras, como se conhece como uma das metas da CENPLA¹³⁵.

A permanência do projetista de estruturas da Figueiredo Ferraz (Francisco) na obra do SESC foi bem mais intensa em seu início, na fase de reformas e demolições, em que a mão de obra era interna do SESC. Nas etapas finais, quando os blocos esportivos estavam sendo construídos e toda a primeira etapa já estava inaugurada, funcionando inclusive com exposições dirigidas por Lina, havia uma construtora externa envolvida (Construtora Método), e a presença de engenheiros e de projetistas na obra dava-se apenas por ocasião de reuniões agendadas¹³⁶.

A respeito da interlocução entre arquitetos e a equipe de calculistas de estruturas, é oportuno observar que, desde o início da década de 60, à época da

¹³³ Osmar Pentado de Souza e Silva, em entrevista cedida a Ana Paula Koury com a participação de Renato Anelli na sede da construtora Cempla, em São Paulo (SP), em 19 de fevereiro de 1999. KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*. Dissertação de Mestrado. EESC, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1999. p.220.

¹³⁴ No exemplo das esquadrias, Osmar Pentado de Souza e Silva explica que em sua construtora exigiam que o detalhamento de projeto das esquadrias fosse feito utilizando a linguagem da equipe que tradicionalmente utilizava menor nível de precisão, ou seja, os pedreiros. Para que a esquadria tivesse "condição de obra", como cita, costumava-se cotá-las em centímetros (que é o nível de precisão utilizado pelos pedreiros), e não em milímetros (linguagem dos marceneiros ou serralheiros). KOURY, Ana Paula. Op. cit., p.223.

¹³⁵ Osmar menciona que as obras do Paulo Mendes da Rocha eram exemplares, pois continham o mínimo possível de variações de detalhes: "[...] tem um tipo de porta e é aquele, tem um tipo de caixilho e é aquele, não vem com um calhamaço de detalhes. O projeto não é uma brochura, são meia dúzia de pranchas". KOURY, Ana Paula. Op. cit.

¹³⁶ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

construção do MASP e da FAU USP, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, respectivamente, contaram com o mesmo escritório contratado, também em 1977, para o SESC Pompeia. O engenheiro e professor da FAU Figueiredo Ferraz e seus ex-alunos João Del Nero e José Lourenço de Almeida Castanho eram sócios na Figueiredo Ferraz, que calculou as estruturas de concreto dos dois edifícios entre 1961 e 1963¹³⁷.

O modo de usar poeticamente o concreto, trabalhando com o testemunho das marcas de formas de madeira impressas nas superfícies concretadas e fazendo a ponte entre o objeto arquitetônico e a mão do trabalhador, representa uma poética que já tinha tido recorrentes interpretações críticas, no sentido de inserir significação política à produção de edifícios. Esta conotação passou a ser comum desde 1969 (13 anos antes desta fase do projeto do SESC), quando o concreto da FAUUSP de Vilanova Artigas foi colocado em evidência justamente em uma época em que surgia esta estética que teria atribuído novos valores, políticos e críticos, à produção de arquitetura¹³⁸.

A composição da equipe de arquitetura foi quase sempre a mesma ao longo dos nove anos de obras na Pompeia. A princípio trabalhavam na obra Lina, depois Marcelo Ferraz e em seguida André Vainer, ambos cursando o último ano do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU USP, formando-se quando já trabalhavam havia algum tempo com Lina Bo Bardi no SESC. Apenas depois de 2 ou 3 anos de obras, no final das reformas dos galpões fabris, um terceiro jovem arquiteto foi adicionado ao grupo, a princípio para auxiliar Lina nas montagens de exposições, o recém-formado também da FAU USP Marcelo Suzuki¹³⁹.

Tanto o projeto de adaptação do imóvel antigo para os novos usos quanto o desenho e detalhamentos dos novos blocos foram desenvolvidos ao longo da lenta construção de todo o conjunto, e as inaugurações parciais da obra aconteceram em duas datas: 1982 e 1986. Durante todo este período, os projetistas trabalharam no

¹³⁷ CONTIER, Felipe. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e urbanismo na cidade universitária: Projeto e Construção da Escola de Vilanova Artigas*. São Carlos: IAU USP, 2015, p. 278.

¹³⁸ CONTIER, Felipe de Araújo. *O Edifício da FAUUSP e os Materiais do Brutalismo. X Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75*. PUCPR, Curitiba, 15 a 18 out. 2013.

¹³⁹ O arquiteto Marcelo Suzuki foi chamado para integrar a equipe de Lina no SESC após 1980, assim que se formou na FAU USP, mais especificamente para trabalhar com as exposições. Antes disso, visitava semanalmente a obra por interesse próprio. SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

local da obra, estudando, criando soluções, desenvolvendo desenhos, testando protótipos e acompanhando a execução de uma maneira particularmente interessante¹⁴⁰:

Durante nove anos (1977 a 1986), desenvolvemos com Lina o projeto do SESC-Pompeia, numa atividade diária em meio ao canteiro de obras: acompanhamento dos trabalhos, experimentações in loco e grande envolvimento de técnicos, artistas e, sobretudo, operários. Esta postura foi, também, uma verdadeira revolução no 'modus operandi' da prática arquitetônica vigente. Tínhamos um escritório dentro da obra; o projeto e o programa eram formulados como em um amálgama, juntos e indissociáveis; ou seja, a barreira que separava o virtual do real não existia. Era Arquitetura de obra feita, experimentada em todos os detalhes.

A ideia de uma importante ligação com a realidade da obra, obtida a partir de arranjos de trabalho que propiciem este envolvimento, tais como cooperativas de trabalho coletivo ou pequenos escritórios dentro de obras, foi atribuída à arquiteta Lina Bo Bardi em reflexões posteriores à experiência do SESC, como uma estratégia de envolvimento integral do arquiteto com o empreendimento¹⁴¹. Na verdade, o trabalho com diferentes arranjos colaborativos já foi observado em Lina Bo Bardi desde seu período italiano, quando a parceria entre ela, seu pai, Carlo Pagani e Gio Ponti registrou até mesmo o uso de um pseudônimo para o grupo, Genlica¹⁴².

Entretanto, interessa-nos averiguar, na prática da arquitetura bobardiana, a diferenciação e as alternâncias entre a dissolução do sujeito autor do projeto, representado pela ênfase no trabalho em equipe e seus graus de receptividade às colaborações, e o individualismo criativo que detém o espírito da obra.

A dualidade “gênio” x “ofício”, também remetida à medieval “artes liberais” x “artes aplicadas”, é tema recorrente para a historiografia de arquitetura, e foi bastante abordada por pesquisas acadêmicas na discussão da produção de um

¹⁴⁰ FERRAZ, Marcelo. Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompeia comemora 25 anos. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 08, n. 093.01, Vitruvius, abril 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

¹⁴¹ RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: GRINOVER, M.; RUBINO, S. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹⁴² “[...] fazer as coisas em conjunto parece um costume na vida da Lina [...] tem muita coisa assinada como Bo e Pagani nessa fase. Às vezes Bo, Pagani e Ponti, e às vezes eles três mais o pai dela, a ponto deles terem uma espécie de pseudônimo chamado Genlica, que é uma montagem das primeiras sílabas de seus nomes”, assinala João Bandeira (FFLCH/Ceuma/USP), um dos curadores da Mostra *Lina Gráfica*, realizada no SESC Pompeia em 2014. BANDEIRA, João. Debates sobre Centenário Lina Bo Bardi. Escola da Cidade, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://escoladacidade.org/bau/centenario-lina-bo-bardi/>>. Acesso em: 01 ago.2016.

arquiteto brasileiro nascido em São Paulo de pais Italianos e formado em Roma: Rino Levi (1901-1965) ¹⁴³.

Sobre o verdadeiro papel do arquiteto, Rino algumas vezes se pronunciou comparando sua função à do artesão, que trabalha diariamente com a resolução de “problemas inéditos”, e também fazendo as suas conhecidas alusões ao arquiteto atuando como coordenador de equipe, não especialista, reforçadas pelas claras referências a Walter Gropius. Em 1956, no Mackenzie, disse:

[...] o arquiteto não é um especialista. Tanto se estende, porém o seu campo de ação, que ele não pode dispensar, no desenvolvimento do seu trabalho, da colaboração de inúmeros especialistas. Na expressão de Gropius, o arquiteto é um coordenador, cuja missão é unificar os inúmeros problemas sociais, técnicos, econômicos e plásticos inerentes à construção¹⁴⁴.

Mas não será coincidência que Ives Bruand cite justamente a Rino Levi no auge de sua reflexão sobre o traço “individualista anárquico” ¹⁴⁵ dos arquitetos brasileiros, que nunca negam a necessidade do trabalho com colaboradores (especialmente engenheiros), mas “reservam para si o papel decisivo” nas obras de arquitetura. Apontando para sua visão aristocrática da arte, Bruand destaca o pensamento de Rino Levi diferenciando arquitetura, arte e sociedade:

[...] a arquitetura não é uma arte social, pois a arte está em permanente conflito com a sociedade e só pode ser compreendida por uma minoria sensível a qualquer inovação. A arte é um fenômeno essencialmente

¹⁴³ Sobre trabalhos que abordam o tema, posteriores à tese de doutoramento de Renato Anelli, intitulada *Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi* (São Paulo, 1995), c.f. ANELLI, R; GUERRA, A; KON, N. *Rino Levi, arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra. 2001; VILLELA, Fábio Fernandes. *Rino Levi – Hespéria nos Trópicos: A Racionalização dos Processos de Trabalho em Escritórios de Arquitetura e a Interação entre Intelectuais, Estado Desenvolvimentista e a Industrialização em São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003; ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. *A obra de Rino Levi e a trajetória da Arquitetura no Brasil*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

¹⁴⁴ LEVI, Rino. O ensino da arquitetura. Conferência realizada na Universidade Mackenzie a convite do Grêmio da Faculdade de Arquitetura, São Paulo, 16/10/1956. Apud ARANHA, M. B. de C. Op.cit., p.97.

¹⁴⁵ Bruand apoia-se, aqui, nas categorias culturais e psicológicas brasileiras a partir da visão do sociólogo Fernando de Azevedo em *A cultura Brasileira*, de 1964: predomínio do afetivo, do irracional, do místico e, em contrapartida, a ausência do espírito positivo, de objetividade e de exatidão.

individual, uma criação que exprime diretamente a personalidade do artista¹⁴⁶.

Esta observação de Bruand sobre as declarações de Rino Levi se dá em um contexto de desenvolvimento de uma reflexão a respeito do papel do arquiteto no cenário desorganizado da construção civil no Brasil. Ele destaca como, historicamente, foi difícil estabelecer limites entre o arquiteto e o engenheiro, visto que, no princípio, ambos tinham praticamente a mesma formação, como os mesmos professores na Escola Politécnica, por exemplo, até que as primeiras faculdades de arquitetura fossem criadas, em 1943. Além disso, afirma que muitas vezes fica difícil distinguir o arquiteto do empreiteiro de obra, acrescentando que, além do lado positivo desta aproximação - vincular o arquiteto aos problemas técnicos da construção - há o perigo de que o “empresário suplante o artista”.

Fica claro, a partir desta abordagem consagrada, que estas preocupações permeiam fortemente o campo da construção da arquitetura do século XX, e que alguns arquitetos notáveis, tais como Lina Bo Bardi e Rino Levi, entre outros, seguem pensando estas questões e expressam-se na interface entre a personalidade que se dissolve nas múltiplas referências, na administração de problemas e de pessoas da equipe e na afirmação das inspiradas expressões individualistas.

Rino Levi, assim como Lina fez a respeito do que ela chamou de “coletividade”, em declarações já citadas neste trabalho avança na reflexão dizendo que a arquitetura, mesmo quando é ofício, tem caráter de verdadeira arte, obra de criação do espírito e “[...] personalidade do artista, embora este, consciente ou inconscientemente, exprima os anseios e aspirações da sociedade”¹⁴⁷.

A arquitetura de ofício também foi relacionada ao trabalho com referências¹⁴⁸, que seria mais um ponto de comparação e diferenciação entre Rino Levi, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Ao contrário de Artigas — que após os períodos de exploração wrightianas e corbusianas (via arquitetos cariocas) constrói

¹⁴⁶ LEVI, Rino. L'architecture est une art et une Science, *Architecture d'aujourd'hui*, n. 27, dez de 1949, p. 50-51. *Apud* Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23-24.

¹⁴⁷ LEVI, Rino. Técnica hospitalar e arquitetura. *Apud* ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. *A obra de Rino Levi e a trajetória da Arquitetura no Brasil*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 2008, p.98.

¹⁴⁸ ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. “A obra de Rino Levi e a trajetória da Arquitetura no Brasil”. Tese de Doutorado. FAU USP. 2008, p. 57.

seu próprio repertório, expresso pela constituição da chamada “escola paulista” —, o escritório de Rino Levi, com seu grande escritório baseado em avançadas subdivisões de trabalho e rigorosos meios de documentação dos processos de projeto e construção, explora grande diversidade de referências que variam no tempo e de acordo com os diferentes programas¹⁴⁹.

Mas quais seriam os pontos de convergência ou separação entre Lina Bo Bardi e sua pequena equipe montada dentro do canteiro de obras do SESC Pompeia e estes padrões de exercício profissional? Em que momentos estaria Lina identificada com o arquiteto anônimo, cujo gênio inventivo colabora com uma grande equipe técnica e em que outros mais se pareceria com a arquiteta do pequeno atelier, como o de Artigas, que “[...] centraliza decisões, valoriza grandes metáforas poéticas e se coloca de forma proativa e independente diante dos processos construtivos”¹⁵⁰?

Com esta pergunta em mente, o capítulo seguinte irá buscar fazer comentários críticos e descrever a história do preparo dos elementos construtivos que constituíram os edifícios e os lugares do SESC Pompeia, dando ênfase à dinâmica de seus processos criativos.

1.5 Reforma e construção dos edifícios

A área restaurada da fábrica antiga tem 12.000 m² (projeto e obra de 1977 a 1982). De seu programa constam: biblioteca, sala de exposições, grande ambiente de estar, sala de vídeo, restaurante/choperia, café, teatro, cinema, ateliers de cerâmica, gravura, tipografia, desenho, marcenaria, tapeçaria, música, dança, laboratório fotográfico, oficinas de manutenção e administração.

Apesar de a fábrica da Pompeia não ser à época um bem tombado como patrimônio histórico e, assim, não ser subordinado a entidades de regulamentação da intervenção arquitetônica, seu valor histórico foi destacado por Lina Bo Bardi quando deu seu aval ao desejo dos gestores do SESC de manter os galpões da

¹⁴⁹ Bruand se refere a esta diversidade de referências como “estudos dos grandes edifícios”. ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. “A obra de Rino Levi e a trajetória da Arquitetura no Brasil”. Tese de Doutorado. FAU USP. 2008, p. 57.

¹⁵⁰ ANELLI, R.; GUERRA, A.; KON, N. *Rino Levi, arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra. 2001

fábrica, ao invés de demolir tudo, como previa o projeto anterior. Ela assume livremente para si a responsabilidade sobre uma intervenção consciente, tendo na bagagem o restauro do Solar do Unhão (Salvador) (1961-1963), que inclusive foi usado como argumento de valorização de seu currículo nas negociações anteriores à decisão do SESC por sua contratação.

As primeiras intervenções para a manutenção do edifício da fábrica são bastante delicadas e usadas como argumentos positivos para informar o então prefeito de São Paulo sobre as qualidades do novo projeto, juntamente com a solicitação de sua legalização, como demonstra o trecho a seguir:

Para proteger as janelas externas (rua Clélia e Barão do Bananal) da depredação a que se submete este tipo de edifício, foram previstas rótulas (treliças) típicas da América Latina, confeccionadas em madeira de lei natural tratada. As grandes portas da fábrica, também de madeira de lei, serão mantidas. A pavimentação externa do conjunto, toda em paralelepípedos de granito Valinhos, de grande espessura, será também preservada. O projeto de aproveitamento do conjunto é previsto afastado das estruturas originais, conservando o aspecto de fábrica¹⁵¹.

A respeito do modo como Lina intervém nos galpões fabris de valor histórico, é comum encontrarmos expressões como “quase tudo foi mantido”¹⁵². No entanto, é interessante reavaliarmos esta afirmação à luz das minúcias dos processos da história da construção do SESC Pompeia.

Em sua experiência pregressa, o Solar do Unhão (1961-1963), havia praticado e teorizado sua postura em relação ao restauro, com textos explicativos redigidos em resposta à necessidade de se reportar ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), onde ela manifesta sua opção pelo restauro crítico. A bibliografia que aborda a intervenção de Lina no Solar do Unhão (1961-1963) é vasta, mas aqui apenas nos interessa destacar, além da recordação cronológica (o Unhão é anterior à Carta de Veneza (1964) e à Declaração de Amsterdã - 1975)¹⁵³, os critérios do pensamento de Lina quando, neste trabalho,

¹⁵¹ GERMANOS, Paulo André. *Carta de encaminhamento de documentos*. Olavo Egydio Setubal (destinatário). São Paulo (SP), 26/06/1978. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0015.12.

¹⁵² FERRAZ, Marcelo e VAINER, André. *Cidadela da Liberdade - Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: SESC; Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999. p. 78.

¹⁵³ Apesar de não apresentar evidências do nível de entrosamento de Lina Bo Bardi com o debate sobre patrimônio histórico na Europa, considerou-se que a declaração, resultante do Congresso de Amsterdã do Conselho da Europa sobre patrimônio, tenha tido importância na experiência de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia. NAHAS, Patricia Viceconti. *Brasil Arquitetura: memória de contemporaneidade: um percurso do SESC Pompeia ao Museu do Pão (1977-2008)*. Dissertação de

adota ou rejeita referências internacionais no campo da recuperação de sítios históricos.

No documento *Critérios para restauração do Solar do Unhão*, de 1962, Lina discorre com propriedade sobre as características do método que estaria assumindo, a restauração crítica, bem como explica as razões da sua recusa ao “método romântico” e ao “científico” ou “filológico”, que segundo ela estariam conceitualmente superados¹⁵⁴. Na prática, Lina teve, ainda, que argumentar bastante com os técnicos do SPHAN para conseguir fazer o que pretendia, e consta que nestas questões o próprio Lucio Costa teria lhe concedido permissão para agir com certa “licença poética”, recorrendo ao acúmulo de conhecimentos de Lina Bo Bardi e ao seu comprometimento com o patrimônio cultural brasileiro.

Em diversos locais no SESC, 14 anos depois e com a liberdade de intervir num patrimônio que não estava submetido a um órgão de regulamentação, Lina refaz algo novo “à moda do antigo”. Os paralelepípedos da rua, as luminárias, os condutores de águas pluviais, os painéis de alvenaria, popularmente chamados de “tijolo de galinheiro”. Isso nos conduz ao depoimento recente de Marcelo Ferraz sobre a atuação “pouco ortodoxa”¹⁵⁵ de Lina no SESC, uma provável reconsideração ao que foi considerado numa publicação de 1999¹⁵⁶, onde se lê que o postulado moderno no campo do restauro – a Carta de Veneza (1964) – teria sido sua orientação no trabalho do SESC. Ora, se a regra fosse usar a “[...] concepção dinâmica que deixa patente a história viva do edifício e visíveis as diversas técnicas construtivas empregadas ao longo do tempo”¹⁵⁷, a reprodução de elementos arquitetônicos antigos (tais como condutores de águas pluviais, luminárias e painéis de alvenaria de tijolo-de-galinheiro, por exemplo) seria exceção a esta regra.

Mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009. p. 47.

¹⁵⁴ O “texto-manifesto” chamado *Critérios para restauração do Solar do Unhão*, de autoria de Lina Bo Bardi (1962), bem como as discussões com os técnicos do SPHAN, encontram-se discutidos em detalhe em: CERÁVOLO, Ana Lúcia. *Interpretações do patrimônio: Arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60*. Tese (Doutorado) – EESC, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

¹⁵⁵ “Totalmente não ortodoxa [...] tem coisa que ela fez do zero parecendo antigo [...]. No SESC é cheio disso, cheio disso, cheio. Aquele tijolo de galinheiro, “tava” lá ou não “tava”?” FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

¹⁵⁶ FERRAZ, Marcelo; VAINER, André. *Cidadela da Liberdade* - Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia. São Paulo: SESC; Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999, p. 78.

¹⁵⁷ FERRAZ, Marcelo; VAINER, André. *Cidadela da Liberdade* - Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia. São Paulo: SESC; Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999, p. 78.

O próprio Marcelo Ferraz contribui com esta observação, relacionando a postura de Lina com a de Lúcio Costa.

No Unhão tem coisa que ela (Lina) fez do zero parecendo antigo. Eu [...] cada vez mais estou concluindo que é o que a gente faz aqui (na Brasil Arquitetura). [...]. Às vezes na mesma obra. Você tem que ter uma postura com relação a um assunto, outra com relação a outro. [...]. E eu descobri dois grandes apoios: A Lina e o Lúcio Costa. O Lúcio Costa nas Missões ele dá um baile. Ele brinca com todo mundo sobre posturas em patrimônio histórico¹⁵⁸.

Figura 19: Elementos arquitetônicos antigos e os que foram reproduzidos (condutores de águas pluviais, luminárias).

Fonte: À esquerda, de cima para baixo. Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cód. 094ARQf0002 e 094ARQf0003 (recortes da autora. Fotos: Hans Gunter Flieg, 1940) À direita, de cima para baixo. Condutor e luminárias no SESC hoje, fotos da autora.

¹⁵⁸ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

De acordo com a catalogação e as legendas de fotos de obra reunidas no acervo do Instituto Bardi¹⁵⁹, pode-se constatar que a limpeza e a recuperação dos galpões fabris são atividades de amplo espectro (estrutura, piso, paredes, telhados), desenvolvidas quase que com exclusividade durante aproximadamente os dois anos iniciais das obras.

No entanto, um dos registros fotográficos data de 1977 — portanto uma das primeiras intervenções realizadas — nos mostra a fachada externa dos galpões fabris (Rua Barão do Bananal) ainda com restos da pintura colorida, característica da ocupação feita pelo SESC antes de Lina, mas já com a substituição dos antigos vitrôs de ferro e vidro pelos citados painéis de alvenaria, o assentamento vazado de tijolos maciços, que chamamos de “tijolo-de-galinheiro”.

¹⁵⁹ O Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, neste trabalho abreviado a ILBPMB ou Instituto Bardi, mantém o acervo do casal Bardi e tem sua sede na Casa de Vidro, que foi a residência do casal no Brasil, projetada por Lina Bo Bardi. Disponível em <http://institutobardi.com.br/> - Acesso em: 31 jul. 2016.

Figura 20: Tijolo-de-galinheiro sendo colocado no lugar onde havia vitrões de ferro e vidro.
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cód. 094ARQf0048, 094ARQf0065, 094ARQf0232, 094ARQf0246. Sem autor.

De fato, alguns documentos¹⁶⁰ e entrevistas¹⁶¹ atestaram que uma das primeiras questões de projeto enfrentadas foi em relação ao nível de conforto térmico dos galpões fabris, que deveriam estar aptos à utilização para o lazer. Para isto, uma das ações da reforma, que será melhor detalhada mais adiante nesta dissertação, foi replicar a preexistente solução das faixas de tijolo-de-galinheiro, encontradas inicialmente apenas no galpão onde hoje funciona o teatro, para aumentar a ventilação natural.

Figura 21: Tijolo-de-galinheiro. (À esquerda em cima) Em detalhe, foto atual. Na foto aérea, observa-se a cobertura semi demolida do espaço adjacente ao galpão do teatro, com oitão de madeira, de onde vem a luz que se vê nas 2 fotos em PB internas abaixo. Este tipo de assentamento de tijolos só existia, no imóvel antigo, em alguns vãos da estrutura de concreto, nas laterais do único galpão cujo telhado tinha um lanternin (onde hoje é o teatro).

Fonte: Tijolo-de-galinheiro em detalhe: foto da autora; as demais: acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cód. 094ARQf0113 (9/12/1980) , 094ARQf0511 e 094ARQf0510, sem autor.

¹⁶⁰ CHICHIERCHIO, Luiz Carlos. *Proposta*. São Paulo (SP), 03/11/1977. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0041.07 e CHICHIERCHIO, Luiz Carlos. *Contrato Esfera Comercial e Construtora Ltda*. São Paulo (SP), 10/03/1978. Doc. 01.0009.05. Parecer Técnico, São Paulo (SP), 25/05/1979. Doc. 01.0009.04-1.

¹⁶¹ CHICHIERCHIO, L. C.; FERRAZ, Marcelo. Entrevistas cedidas a Renata Bechara, na íntegra nos anexos deste trabalho.

A descrição da intervenção adotada pode passar despercebida a olhares menos atentos, o que demonstra a postura pouco ortodoxa de Lina Bo Bardi em relação a edificações com valor histórico e os rígidos postulados da Carta de Veneza.

...

Os registros fotográficos do período de obras do SESC que constam do acervo do Instituto Bardi foram analisados de forma a se obter informações adicionais e intertextuais sobre a dinâmica da construção, considerando-se, além das fotos, os documentos escritos e relatos verbais de alguns agentes que participaram das atividades.

Para facilitar o entendimento apresentamos a seguir as denominações dos principais ambientes abordados neste trabalho (planta com legenda numérica) e em seguida uma relação das locais/atividades do canteiro com respectivas datas de registros fotográficos, que sugerem uma possível ordem cronológica das obras, e que estarão demonstradas em montagens de imagens elaboradas pela autora e chamadas de “imagens no tempo”. Algumas destas montagens estão inseridas ao longo do texto dissertativo (teatro, p.87; caixa d’água p.110; deck, p. 116; salas de leitura, p. 123). Outras encontram-se nos anexos (piso do galpão de atividades, bloco de serviço do restaurante, rua interna e ateliers/paredes).

Figura 22: Elevações e planta com legenda para identificação dos ambientes.

- 1- Atividades gerais – exposições
- 2- Atividades gerais – salas de leitura
- 3- Atividades gerais – salas de estar
- 4- Foyer
- 5- Teatro
- 6- Ateliers
- 7- Deck
- 8- Rua interna
- 9- Bloco de serviços do restaurante
- 10- Restaurante
- 11- Almocharifado
- 12- Caixa d'água
- 13- Bloco esportivo quadras
- 14- Passarelas
- 15- Bloco Esportivo vestiários

Fonte: FERRAZ, M. (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p.222.
Legendas da autora.

Legendas atribuídas aos grupos de fotos	Datas atribuídas às fotos (1977 a 1983)									
	77	78	79	80	81	82	83			
Início do restauro										
Retirada reboco, recuperação tijolos originais										
Recuperação da cobertura dos galpões										
Galpão dos ateliers - recuperação da alvenaria										
Obras externas										
Rua interna										
Administração										
Bloco do refeitório e vestiário dos funcionários										
Galp. ativ. gerais – recuper. estrutura/alvenaria										
Galp. ativ. gerais - retirada do piso										
Galp. ativ. gerais - espelho d'água										
Galp. ativ. gerais - salas de leitura										
Galp. ativ. gerais - piso, portas, treliças, cx luz										
Galp. restaurante - esgoto										
Galp. restaurante - colocação dos azulejos										
Galp. restaurante - bancadas										
Galp. restaurante - banheiro, piso, exaustores										
Galp. restaurante - portão, equipam., móveis										
Café										
Bloco de serviço do restaurante e frigorífico										
Galp. teatro - piso, alvenaria, caixilharia										
Galp. teatro - fundações, estruturas										
Gap. Teatro - foyer, camarotes, arquibancada										
Galp. ateliers - rede de esgoto, piso										
Galp. ateliers - paredes										
Laboratório fotográfico										
Sala de dança - escada de acesso, forro, piso										
Galp. almoxarifado										
Banheiros										
Subestação de energia										
Rede hidráulica										
Galp. ateliers - elevador										
Casa máquinas, torre refrig., tubul., manut.										
Bloco vestiários e sala de música										
Bloco esportivo - execução das fundações										
Caixa d' água										
Bloco esportivo										
Bloco esportivo - passarelas										

Figura 23: Tabela com as etapas da obra e incidência de registros fotográficos no tempo.

Fonte: Elaborada pela autora a partir de fotos do período de obras (acervo do ILBPMB),
selecionadas para esta pesquisa.

Primeiramente observa-se que maioria das fotos de processos construtivos concentra-se entre os anos de 1979 e 1981, anos imediatamente anteriores à inauguração da primeira etapa. Depois, pode-se notar que obras de características preliminares e delicadas (como recuperação da alvenaria) têm uma longa duração e continuam a ser executadas simultaneamente às intervenções mais rudes e incisivas (como é o caso das galerias de concreto dos camarotes do teatro, anexadas externamente ao corpo do palco/platéias) ou, ainda, obras completamente novas (torre/caixa d'água/chaminé).

Figura 24: Restauro na alvenaria de tijolos com a caixa d'água elevada já concretada ao fundo.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Cód. 094ARQf0177.

Há particularidades na duração das obras e na sequência de atividades do canteiro do SESC. Como possível causa para algumas aparentes inversões de ordem são apontadas tanto a cultura construtiva da instituição quanto as exigências de Lina Bo Bardi¹⁶². O SESC adotava um modo misto de emprego de mão de obra, no qual utilizava a sua própria e grande equipe de operários¹⁶³ e também contratava construtoras externas¹⁶⁴. Na observação testemunhal do arquiteto Marcelo Suzuki, membro da equipe, quando o serviço seria executado pela equipe interna do SESC, quase sempre Lina definia detalhes do projeto a partir de amostras, protótipos de elementos do projeto que ela solicitava que fossem construídos em escala 1:1. Os protótipos eram testados antes de serem construídos em definitivo, e isso significava atrasos, que por sua vez interferiam na ordem das atividades. Isto explicaria, por exemplo, o fato de, numa mesma data, a estrutura metálica do elevador já estar pronta e o telhado do *foyer* do teatro ainda nem ter sido demolido. “Toda essa ordem era uma coisa que a Lina bagunçava bem”¹⁶⁵.

¹⁶² SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

¹⁶³ Marcelo Ferraz se recorda que em alguns momentos estiveram trabalhando com 200 operários. FERRAZ, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho.

¹⁶⁴ Também na construção do edifício para a FAU USP, na cidade universitária, os administradores do Fundo viam vantagens técnicas (e não econômicas) no sistema de administração direta de obras. CONTIER, Felipe de Araújo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na cidade universitária: Projeto e Construção da Escola de Vilanova Artigas*. Tese (Doutorado) – IAU, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015. p. 294.

¹⁶⁵ SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

Figura 25: Protótipos da escada-rampa de acesso aos vestiários (em segundo plano).

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Cód. 094ARQf0323.

Grande parte da obra de reforma e ampliação dos galpões do teatro aconteceu entre 1979 e 1980, como se pode observar na figura a seguir (imagens no tempo: teatro), que apresenta um esquema cronológico dos registros. Nota-se a amplitude da intervenção, com a execução de fundações e estrutura de concreto para os acréscimos relativos aos camarins e camarotes, bem como a situação de degradação em que já se encontravam os locais adjacentes ao único galpão com diferenciação do tipo de telhado (com lanternin).

IMAGENS NO TEMPO : TEATRO

Fabrica abandonada 094ARQf0027

Antigo SESC 094ARQf0036

Retirada de reboco, recuperação de tijolos: 094ARQf0069(1977), 094ARQf0519, 094ARQf0511, 094ARQf0510(s/d).

Lateral demolida: 094ARQf0115(dez80)

Escavação para fundações; escoramentos do telhado existente e formas das estruturas em concreto.
094ARQf0527(s/d), 094ARQf0566, 094ARQf0577(Miguel/dez79), 094ARQf0539(Miguel/s/d), 094ARQf0541(dez79) Camarotes em concreto
094ARQf0578 - 094ARQf0579 (Miguel/dez 1979)* Foyer e arquibancadas. Arranques no piso e fixação do mobiliário em madeira
094ARQf0584(dez1980), 094ARQf0588, 094ARQf0600, 094ARQf0601, 094ARQf0605(s/d).

~1970

71-76

77/79

1980

Figura 26: Imagens no tempo: teatro. Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens. Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

2 LINA BO BARDI, PENSAMENTOS E AÇÕES: O ESCRITÓRIO NO CANTEIRO

Tenho inibições arquitetônicas (é uma doença, não é pose). Sou incapaz de projetar um banco, uma mansão particular, um hotel [...]. Vejo arquitetura como **serviço coletivo** e como poesia. Alguma coisa que nada tem a ver com 'arte', uma espécie de aliança entre '**dever e prática científica**'. Isto é: o contrário do profissional (em senso comum, não no sentido técnico científico). É um **caminho meio duro**, mas é o caminho na arquitetura, eu acho¹⁶⁶.

2.1 Forma e valor da atuação do arquiteto

A ênfase da atuação profissional de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompeia, de fato, não foi no cumprimento de regras características de uma transação do mercado ordinário de serviços (regras “profissionais”, no senso comum, segundo Lina)¹⁶⁷, mas deu-se em uma situação repleta de singularidades. O SESC, quando optou por uma forma alternativa de empreender a implantação definitiva da nova unidade da zona oeste, apoiou-se também na economia de recursos de obra que a reforma do imóvel antigo significava em relação à construção de um novo. No entanto, com o subterfúgio de que já tinha comprado o projeto de Júlio Neves, que foi descartado, a instituição acaba por contratar outro arquiteto para a nova empreita – Lina Bo Bardi – por uma quantia supostamente diminuta¹⁶⁸.

Os desdobramentos deste aparente “mau negócio”, no sentido imediatamente financeiro, foram assinalados por Lina Bo Bardi principalmente no período próximo à inauguração da primeira etapa da obra (entre 1980 e 1982). Nestes anos, são frequentes as comunicações em que Lina chama a atenção do SESC sobre o real valor de seu trabalho, prática familiar ao meio profissional das construções com assessoria de um arquiteto no Brasil¹⁶⁹.

¹⁶⁶ BARDI, Lina Bo. Manuscrito em bloco de rascunhos – Acervo do ILBPMB. São Paulo (SP), 08/01/1983. Doc. 01-0033-01 e Doc. 01-0033-01-5. Grifos nossos.

¹⁶⁷ Lina faz alusão a este termo na citação acima.

¹⁶⁸ “O SESC já tinha pagado um projeto executivo para o Julio Neves [...], e jogou tudo no lixo. Aí falou: - Olha, a gente vai te contratar, mas a gente já gastou um dinheiro [...] e fizeram um contrato mais camarada com ela, pagando pouco. Dentro deste contrato dela, ela (Lina) pagava a mim e ao André. Como estagiários, por hora [...]”. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

¹⁶⁹ Do ponto de vista do SESC, também se poderia relativizar valores, pois a instituição acaba por administrar uma obra em condições tão especiais por longos 9 anos, “tolerando” a direção técnica de Lina Bo Bardi. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

Em alguns documentos, Lina registra formalmente o valor da amplitude de tipos de atividades desenvolvidas pessoalmente por ela na obra. Neste apontamento citado abaixo, além disso, são usados os termos “graciosamente” e “desprendimento financeiro”, em uma clara intenção de mostrar como o SESC estava obtendo vantagens na empreita¹⁷⁰:

Miguel - livro de atas - diário de trabalho da Pompeia [...].
Escrever no livro o resumo crítico de 15 meses de trabalho na Pompeia, trabalho começado logo depois do convite do diretor regional em novembro de 1981, **e desenvolvido graciosamente até abril**, data do contrato. Não esquecer de elencar as propostas não aceitas. [...] **Lina Bo Bardi passou a uma colaboração direta, com visitas quase diárias ao centro, ao invés das 2 estipuladas**, encontrando, porém, certa reticência do ponto de vista da apresentação dos programas. [...] Citar no resumo os termos de minhas obrigações. Exposições. Teatro. Manifestações. Concluir a exposição resumo citando o meu trabalho até de fiscalização (esteiras, almofadas, tapeçarias, limpezas com jato de água, jardim e tudo aquilo que se refere à conservação de um conjunto coletivo). Citar o préstimo de meu nome profissional e minha experiência de administração pública posta a serviço do SESC. **Frisar meu desprendimento financeiro desde o começo e citar meus honorários de arquiteto.** [...] Frisar a importância da palavra fábrica, responsável em grande parte pelo sucesso junto ao marco aparentemente ingênuo e da simplicidade aparentemente simples (sic) mas que na realidade de grande apuro, dignidade de todo o conjunto (sic). À conservação de tudo isso tenho me dedicado.

O trabalho cuidadoso com o patrimônio arquitetônico histórico também fez parte do argumento de valorização do trabalho oferecido, assim como da justificativa para a necessidade da assistência técnico-prática efetiva e diária na obra, que pressupunha maior permanência do arquiteto na obra, para além das visitas de supervisão arquitetônica que estavam previstas no contrato inicial. Nesse documento Lina menciona a assistência direta do arquiteto na obra, cuidando de amostras de materiais e modelos (protótipos) de móveis a favor da criação de um acervo para futuras consultas de estudiosos da restauração arquitetônica¹⁷¹:

[...] com a finalidade de acompanhar a execução de amostras de materiais, pisos, paredes, textura de concreto das formas, reboques, pinturas, acabamentos, modelos de móveis executados na obra, iluminação,

¹⁷⁰ Lina faz o escopo do que deveria ser redigido no diário de acompanhamento de obras do SESC – BARDI, Lina Bo. Apontamentos – Planejamento. Sem data. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0053.02 - (grifos nossos).

¹⁷¹ BARDI, Lina Bo. *Carta de pedido de suporte técnico*. São Paulo (SP), 02/1980. Acervo do ILBPMB. Acabamento e Decoração. Doc. 01.0014.05.

tratamento de paredes antigas recuperadas, detalhes de sistematização externa de paisagismo geral, etc. Todos esses trabalhos executados diariamente na obra e sob a assistência direta do arquiteto virão depois constituir um **acervo de documentação (modelos e fotos) no campo da Restauração Arquitetônica**, acervo que será exposto permanentemente junto aos desenhos projetuais, num lugar apropriado do conjunto da Pompeia e dedicado especialmente a estudantes, estudiosos e especialistas deste campo.

Figura 27: Amostra do mosaico de cacos de cerâmica para o piso dos banheiros

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cód. 094ARQf0732.

Mas segundo Suzuki, na obra do SESC não foram feitos apenas protótipos de móveis. Quase tudo era testado a pedido de Lina¹⁷².

Quase tudo, isso era muito engraçado, a Lina tinha este poder assim de fazer. A Lina achava que arquitetura não é você ficar decidindo acabamento, coisas superficiais, isso aí decidia-se na obra. E o desenho tinha que ser o desenho geral. Por isso que teve muito teste de acabamento, então teve amostra 1:1 de assentamento do mosaico dos pisos dos banheiros, que quando fez o primeiro a Lina viu e achou que faltou vermelho. Aí, se você entrar no banheiro você vai ver que tem uns cacos *Gail* vermelho vivo. E não existia, a *Gail* mandou fazer. A Lina queria um lote de X vermelhos que estão lá. Então era tudo, até cor.

¹⁷² SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

O acompanhamento arquitetônico diário na obra de fato acontece, a despeito dos períodos sem contrato ou remuneração, mas depois de algum tempo de trabalho, já perto da inauguração da primeira etapa da obra, em 1981, Lina reclama a mesma confiança recebida em 1976: “[...] vai junto aqui meu curriculum vitae, para os que (especialmente do SESC) não conhecem minha atitude e atuações e pensam numa senhora que ‘faz decoração’”¹⁷³.

Em relação à variedade de empresas de consultoria que foram envolvidas na execução dos projetos e obras, por exigência do SESC, alguns arquitetos que participaram da obra da Pompeia relatam que Lina não concordava com a necessidade de tantos projetos complementares (conforto térmico, acústica, comunicação visual), o que pode ser interpretado como parte de sua disputa por autonomia e ampliação do campo de atuação dentro do empreendimento.

Era comum o seu esforço de simplificação dos processos, com argumentos que desmistificavam as especializações e centralizavam a solução dos problemas nas potencialidades de si própria e de sua equipe direta. O projeto de comunicação visual, por exemplo, consta que tenha sido desenhado por Marcelo Ferraz e André Vainer, lá mesmo no canteiro de obras, com o auxílio da execução de alguns modelos (amostras) das placas de sinalização: “O SESC queria contratar um escritório de comunicação visual pra fazer. [...]. Ela falava: - Não, tá tudo aí! O cara passa, vê que é um restaurante, vê que ali é um banheiro. Põe o mínimo necessário”¹⁷⁴.

Em termos contratuais, esta extensão da prestação de serviços de arquitetura significou, no caso específico do projeto de comunicação visual, o que se chama de “acréscimo de escopo”. O SESC adicionou formalmente esta atribuição aos arquitetos da obra, aprovou um anteprojeto específico e autorizou o início do projeto executivo em 1981¹⁷⁵.

O acompanhamento da obra, com toda a sua abrangência, foi prestado pelos arquitetos sem remuneração adicional por um período aproximado de dois anos. Em 1979, o SESC encerrou o contrato, mas Lina continuou prestando o

¹⁷³ BARDI, Lina Bo. *Carta de protesto a Renato Requixa*. São Paulo (SP), 21/02/1981. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0013.20.

¹⁷⁴ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

¹⁷⁵ MARTINELLI, A. C.; REQUIXA, R. *Parecer técnico (aprovação de anteprojeto)*. Lina Bo Bardi (destinatário). ACERVO DO ILBPMB, São Paulo (SP), 1981. Doc. 01.0040.01.

serviço¹⁷⁶. As negociações de retorno de remuneração e novo contrato reiniciaram em 1981, tendo se firmado em 1982, quando finalmente um contrato foi assinado, ainda que previsse permanência da arquiteta em obra em tempo reduzido. O contrato limitava Lina a duas visitas semanais, remuneradas ao valor fixo de 112 ORTNs¹⁷⁷ mensais, sendo que deste valor seriam descontadas as visitas eventualmente não realizadas¹⁷⁸. Deste contrato também fazia parte a prestação de serviço de projetos para os blocos esportivos, e, na data de sua assinatura, já haviam sido executadas e aprovadas duas primeiras etapas, estudos preliminares e anteprojeto¹⁷⁹. Este acordo vigora, enfim, até 1986, às vésperas da inauguração da segunda etapa da obra, quando o SESC pede o seu cancelamento, prevendo que, caso fossem necessárias mais visitas técnicas de Lina após a inauguração, estas deveriam ser cobradas à parte e por hora¹⁸⁰.

A prestação de serviços de projeto também foi feita de forma atípica e algumas vezes controversa, principalmente no que tange ao cumprimento de prazos. Em geral, Lina fazia desenhos à mão, na obra, e estes desenhos eram bastante ricos em cotas e anotações¹⁸¹, o que sugeria um elevado grau de definição dos objetos desenhados já desde os croquis, mas algumas vezes estes desenhos eram insuficientes para que os fornecedores trabalhassem seus orçamentos com precisão.

É curioso observar que em comunicações por escrito encontram-se declarações de Lina a respeito da rapidez com que eles poderiam desenvolver a etapa de projeto denominada “projeto executivo”, uma vez que tantos detalhes já tinham sido estudados em seus desenhos preliminares¹⁸². Mesmo assim, desenhos

¹⁷⁶ BARDI, Lina Bo. *Lembrete*. São Paulo (SP), 06/1981, Acervo do ILBPMB. Doc 01.0021.10.

¹⁷⁷ Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional (ORTN). Foram criadas em 1964 e vigoraram até fevereiro de 1986, com o objetivo de se ter remuneração corrigida e evitar a corrosão da inflação. Com o Plano Cruzado, extinguiu-se as ORTNs, e em substituição foram criadas as OTNs (Obrigações do Tesouro Nacional), depois BTNs (Bônus do Tesouro Nacional). A partir de 1991, BTNFs, indexadores de grande parte dos contratos passaram informalmente a ser corrigidos com a variação da TR (Taxa Referencial). Disponível em: <<http://www.portalbrasil.net/>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

¹⁷⁸ SZAJMAN, Abram. *Proposta*. São Paulo (SP), 11/05/1982. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0020.05.

¹⁷⁹ SZAJMAN, Abram. *Contrato*. São Paulo (SP), 03/08/1982. Acervo do ILBPMB. Doc 01.0009.07.

¹⁸⁰ MARTINELLI, Antonio Carlos; RIGOBELLO, Euclides. *Carta de alteração de contrato*. Lina Bo Bardi (destinatário). São Paulo (SP), 25/08/1986. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0021.14.

¹⁸¹ GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (orgs.). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹⁸² BARDI, Lina Bo. *Carta de esclarecimento*. São Paulo (SP), 02/03/1978. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0019.02.

com definições e detalhamentos adicionais eram entregues conforme a demanda, durante a obra.

Mas há registros de muitos itens de projeto com anotações de ocorrências e pendências, com prazo para definições expirado ou anotações do tipo “não foi entregue”, ou “arquitetos estão fazendo”, ou ainda “nada foi definido pelos arquitetos”¹⁸³, que sugerem que grande parte das decisões dependia diretamente das definições dos arquitetos, e que por isso os prazos em geral eram cumpridos com atraso. Estes registros referem-se à iluminação, mobília, corrimãos, itens específicos do restaurante (bandejas, balcão de bebidas) e do teatro (bilheteria, *bomboniere*, numeração das poltronas, etc.).

O *modus operandi* institucional do SESC, apesar de bastante flexibilizado no evento da Pompeia, contraposto às experiências pregressas e à motivação de Lina Bo Bardi pelo significado da empreita, provocaram tensionamentos de ambos os lados. Algumas vezes aparecem então, apelos:

Caro Dr. Renato, é tudo muito difícil aqui e anti (o prefixo ‘anti’ estava rasurado) ‘não-profissional’, um pouco tipo ‘doméstico’ [...]. Tenho dedicado tempo integral e me ocupado desde a maionese que desandava pelo calor, até os problemas mais incríveis. Dr. Renato, a Pompeia precisa o mais rápido possível de seu diretor (Stanislau) e de poucas, muito poucas pessoas competentes. Precisa sobretudo da atenção do senhor. Somente o respeito e a amizade que tenho pelo senhor impediram-me de sair de tudo isto. Sua Lina Bo Bardi¹⁸⁴.

A consciência de Lina acerca destas dificuldades no SESC, que ela chamou de “o caminho meio duro na arquitetura”¹⁸⁵, com seus acentos no dever do serviço coletivo maiores do que na moeda de troca, possibilitou o uso de uma estratégia de trabalho na qual o arquiteto busca práticas mais técnicas, simples e efetivas na obra e deixa pistas de como opera seu pensamento apenas em seus argumentos.

2.2 Action-Architecture

¹⁸³ SERVIÇO DE ENGENHARIA PLANEJAMENTO E CONTROLE DE OBRAS DO SESC. *Relatório*. São Paulo (SP), 29/06/1981. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0028.02.

¹⁸⁴ BARDI, Lina Bo. *Carta de protesto a Renato Requixa.*, sem data. Acervo do ILBPMB – documento 01.0309.08 (grifos e parênteses nossos).

¹⁸⁵ BARDI, Lina Bo. *Manuscrito em bloco de rascunhos*. São Paulo (SP) 08/01/1983. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0033.01 e 01.0033.05. Consulta de julho de 2014.

Em uma carta ao engenheiro Martinelli¹⁸⁶, do SESC, Lina Bo Bardi fez referência ao conceito da *Action-Architecture*, um termo em inglês praticamente desconhecido no meio arquitetônico brasileiro, cujo significado deu suporte ao que ela vinha buscando conseguir na prática: a ampliação da participação do arquiteto nas decisões da obra.

Nesta carta, o discurso de Lina era que nenhum orçamento ao longo da obra do SESC deveria ser negociado sem a participação do arquiteto autor do projeto, que é o único a conhecer profundamente o “espírito” daquela obra; “espírito” este que nunca aparece nos desenhos técnicos do projeto e que são, na realidade, simples indicações¹⁸⁷.

Um orçamento, mesmo se preliminar, não deve ser feito sem consulta ao arquiteto projetista, que é o único a conhecer profundamente o “espírito” daquela obra; “espírito” que nunca aparece nos desenhos técnicos do projeto, que são na realidade, simples indicações. Isto é, o espírito daquilo que é a *Action-Architecture* a realidade Daquela (sic) obra e não apenas os preços correntes da praça.

Lina empenhou-se em trabalhar a ideia da centralização das decisões na figura do arquiteto por razões que vão além de questões de rigor plástico. Fazendo alusão a preocupações com os custos envolvidos nas decisões, ela sugere também que a administração comercial da obra interfere nas questões técnicas e vice-versa: “Isto é, o espírito daquilo que é a *Action-Architecture*, a realidade *Daquela* obra e não apenas os preços correntes da praça”.

O termo introduzido por Lina nesta argumentação, *Action-Architecture*, é parte do título de um artigo-manifesto¹⁸⁸, publicado na revista *Architectural Forum* de 1959. Após a chamada editorial que jogava luz sobre a nova geração de arquitetos, que “[...] teria chocado seus colegas mais conservadores com uma atitude de projeto direta e brutal”, o arquiteto americano G.M. Kalmann explica o enfraquecimento da

¹⁸⁶ Antonio Carlos Affonso Martinelli era um dos chefes do Serviço de Engenharia do SESC, com Luiz Octávio Martini de Carvalho.

¹⁸⁷ BARDI, Lina Bo. *Carta de esclarecimento*. ILBPMB, documento 01.0019.05, São Paulo (SP), 16/08/1978, grifos da autora. Esta carta, selecionada na fase inicial e crucial desta pesquisa, fez parte da exposição Lina Em Casa Percursos, de curadoria Renato Anelli e Anna Carboncini Casa de Vidro, São Paulo SP, 12 de abril a 19 de julho de 2015.

¹⁸⁸ KALMANN, G.M. The Action-Architecture of a New Generation, *Architectural Forum*, 1959.

tradição funcionalista da arquitetura moderna para, na sequência, detalhar as maneiras através das quais alguns jovens arquitetos estavam assumindo uma postura alternativa ao moderno, com obras que ultrapassavam o formalismo individual.

O nome do artigo era “The Action-Architecture of a New Generation”, a arquitetura “de atitude” de uma nova geração. Segundo Kallmann, tanto as análises negativas sobre a arquitetura moderna (enfraquecimento do funcionalismo com reduções decorrentes da abstração e perda da escala humana) quanto as análises positivas (espaços integrados e abertos a outros espaços, continuidade) teriam levado esses jovens arquitetos “de atitude” a buscar maneiras mais livres de modelar e ocupar o espaço¹⁸⁹. Algumas resultaram em uma arquitetura de imagens mais fluidas, e outras, dotadas de uma plasticidade chamada por ele de “novo brutalismo”, estariam relacionadas ao expressionismo, em função de não admitirem formas pré-concebidas, mas sim formas que nascem e crescem quase que espontaneamente, de acordo com a sua estrutura complexa¹⁹⁰.

Se tomarmos a experiência que Lina estava vivendo no SESC, onde os galpões da fábrica e as *contingências*¹⁹¹ do dia a dia da obra mostraram-se determinantes do que resultou a obra construída, podemos observar que o conceito da *Action-Architecture* alinhava-se ao pensamento de Lina dos anos 1970, na tônica dada ao “como fazer” ou “a partir de que fazer” (em detrimento do “o que fazer”, do objeto em si), com uma parcela importante de responsabilidade sobre os resultados delegada à forma de lidar com o imprevisível ou até mesmo o indesejável. Esta é, afinal, a reconhecida postura que Lina assume diante da nova, triste e dura realidade do País, que já havia sido exposta por ela alguns anos antes em entrevistas e artigos publicados em revistas.

¹⁸⁹ Kallmann classifica: “rigoristas composicionais” são aqueles que se diferenciam por fazerem uma arquitetura de difícil compreensão e sofisticada palatabilidade, o que explicaria, talvez, a sua própria e notória baixa popularidade - a prefeitura de Boston (Boston City Hall), dele, é famosa por ser considerada muito feia. Já “rigoristas composicionais” são brutalistas que buscam coerência na construção do espaço - primeiros experimentos de Alvaar Aalto e Hans Scharoun. KALLMANN, G. M. The Action-Architecture of a New Generation, *Architectural Forum*, 1959.

¹⁹⁰ Cita primeiramente Joern Utzon e a ópera de Sidney, e depois Ralph Erskine, Jaap Bakema e Georges Candilis, jovens que permitiram que suas obras dessem golpes repentinos no imprevisível, lembrando-se das corbusianas experiências com o imprevisível (La Tourette, por exemplo).

¹⁹¹ Marcelo Ferraz chama as ocorrências, eventos ou casos de obra, que de alguma forma direcionaram as decisões durante os anos de canteiro/escritório na Pompeia, de “contingências”. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

Para tanto, o resultado plástico da obra não teria sido negligenciado por Lina Bo Bardi no SESC Pompeia, como seria precipitado concluir. Os arquitetos que fizeram parte de sua equipe concordam em concluir que o projeto adquiriu sua forma ao longo dos nove anos em que eles próprios, Lina Bo Bardi e todos os envolvidos na construção viveram a rotina das atividades do canteiro de obras do SESC Pompeia¹⁹².

O crescimento de uma determinada estética tão lógica quanto natural, rude e primitiva, foi garantida pela presença de Lina na obra SESC. As soluções que porventura fossem julgadas responsivas a falsas necessidades eram recorrentemente rechaçadas por ela (com sua “capacidade de dizer não”) ¹⁹³, que investia esforços em permitir que a complexidade original e fundamental do lugar aflorasse, muitas vezes chamada por ela mesma de algo “feio” ¹⁹⁴.

Desta maneira, podemos considerar que a preconcepção bobardiana da cena viva dos ambientes ocupados - fundamento de seu processo de projeto - pode ser reconhecida na menção ao “espírito” do projeto, e não em seu corpo ou sua forma, que nasce e cresce ao longo do tempo real, de acordo com a sua estrutura complexa.

Mas como poderíamos interpretar as formulações de Lina que dizem respeito ao “feio” como resultado desejável? Estaríamos apenas no campo das provocações semânticas? Kallmann, depois de ter publicado sobre *Action Architecture*, será um dos autores de uma obra canônica do concreto aparente americano, o emblemático *Boston City Hall*¹⁹⁵, alvo de críticas negativas em relação a sua beleza, que foi questionada durante anos.

Sobre o edifício para a prefeitura de Boston (1962/1968) Kallmann relata, como um de seus autores, que o concreto aparente e áspero foi utilizado apenas para contrastar com o que era feito em larga escala por toda a Europa e EUA na

¹⁹² FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à pesquisadora Renata Bechara, que se encontra na íntegra em anexo deste trabalho.

¹⁹³ Alusão à expressão de Brecht citada por Lina usada em OLIVEIRA, Liana P.P. A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2007,

¹⁹⁴ O pensamento de Lina sobre a beleza e sua opção pelo “pobre” e “feio” são temas de várias expressões da própria arquiteta e estão presentes na exposição *O belo e o direito ao feio*, que Lina organizou ali mesmo no SESC - Fábrica Pompéia, depois de inaugurada a primeira etapa, em 1982, e em tantas outras declarações suas.

¹⁹⁵ Boston City Hall, Massachusetts, construído em 1968 – Kallmann McKinnell & Knowles (arquitetos), associados a Campbell, Aldrich&Nulty (arquitetos) e Lemessurier Associates (engenheiros).

época, as elegantes estruturas de aço e vidro, que pareciam ser o desejo da maioria e que na sua interpretação ficariam abstratas demais e não manteriam relação nenhuma com o contexto geográfico, podendo existir em qualquer lugar do mundo sem identificação com o mesmo. Ao contrário, além de explicitarem a comunicação do método construtivo do edifício com o uso do concreto aparente, Kallmann e seus parceiros optaram por demonstrar volumétrica e programaticamente o partido arquitetônico, intimamente ligado à leitura que os autores se encarregaram de fazer da cena social e política da cidade: através das saliências e fissuras da fachada, o público poderia, visualmente, tornar-se parte do dia a dia do gabinete do prefeito, e assim, governantes e governados estariam conectados pelos gradientes de contato entre esferas pública e privada¹⁹⁶.

Para uma confirmação crítica das leituras sobre o Boston City Hall, e um aumento de possibilidades nas relações entre a arquitetura de Lina no SESC e a arquitetura do arquiteto autor do manifesto citado por ela, pouca informação foi encontrada¹⁹⁷. Sobre o *Boston City Hall*, dentro da literatura clássica da Teoria e História da Arquitetura Moderna, apenas Jean-Louis Cohen faz uma rápida menção e o relaciona com o convento de La Tourette (1956-1959) de Le Corbusier, de onde Kallmann, McKinnell e Knowles teriam reciclado elementos, tendendo para a adaptação de tipos e soluções existentes, assim como o edifício Albany Mall (ou Empire State Plaza 1962-1965) teria empregado temas plásticos derivados da Brasília de Oscar Niemeyer.

¹⁹⁶ KROLL, Andrew. AD Classics: Boston City Hall / Kallmann, McKinnell, & Knowles, *ArchDaily*, 06 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/117442/ad-classics-boston-city-hall-kallmann-mckinnell-knowles>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

¹⁹⁷ Nada foi encontrado sobre o Boston City Hall e seus arquitetos no livro de referência básica de arquitetura americana, o *American Architecture - A History*, de Leland M. Roth, que é um compêndio de 606 páginas da arquitetura e urbanismo dos EUA desde a Pré-História até 2005, para surpresa do Prof. Dr. P. H. Fujioka, arquiteto e pesquisador da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright, em comunicação à autora por e-mail, em 31 jul 2016.

Figura 28: Possível reciclagem de elementos arquitetônicos, a partir de Cohen.
a. Boston City Hall

Fonte: KROLL, Andrew. "AD Classics: Boston City Hall / Kallmann, McKinnell, & Knowles" 06 Mar 2011¹⁹⁸.

b. Couvent Sainte-Marie de la Tourette, Eveux-sur-l'Arbresle, França, 1953.

Fonte: Fundação Le Corbusier¹⁹⁹. Foto: Olivier Martin-Gambier 2004

c. SESC Pompeia, São Paulo SP, Brasil, 1977/86.

Fonte: Lina Bo Bardi Fellowship²⁰⁰. Foto: Tapio Snellman

¹⁹⁸ Disponível em ArchDaily. <<http://www.archdaily.com/117442/ad-classics-boston-city-hall-kallmann-mckinnell-knowles/>> Acesso em: 7 Jul 2016.

¹⁹⁹ Disponível em <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4731&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64> Acesso em: 08 ago. 2016.

²⁰⁰ Disponível em <http://design.britishcouncil.org/media/thumbnails/uploads/projects/120902_together_02-02497_2.jpg.940x528_q85.jpg> Acesso em: 08 ago. 2016.

Algumas arquiteturas analisadas por Kallmann no artigo-manifesto expõem a autonomia de acessórios, equipamentos e elementos arquitetônicos técnicos ou servis (escadas e dutos) que não são mais ocultados e, de certa forma, assumem o comando e até mesmo disciplinam a antiga espacialidade ²⁰¹. No texto de Kallmann, a arquitetura “da ação” tem espaços determinados fenomenologicamente que convivem bem com antigas tipologias, o que se mostrou similar à situação vivida na Pompeia, onde alguns conjuntos de galpões fabris antigos precisavam receber escadas e dutos para se adaptar. No galpão de atividades gerais ela não os permite e opta pela ventilação natural, mas para climatizar artificialmente o galpão do Teatro foram inevitáveis. Como a torre de refrigeração foi construída de maneira não contígua ao local a ser refrigerado, foram necessários dutos. Apesar de ser discutível sua importância na organização geral dos espaços, como teria indicado a teoria de Kallmann, Lina não os oculta.

Figura 29: Sistema de refrigeração do teatro aparente e destacado pela pintura colorida.

Fontes: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardì. Cód. 094ARQf0857, 094ARQf0860 (Foto: Serviço de Engenharia do SESC) 094ARQf0103 sem autor, 094ARQf0854 (foto: Miguel) e fotos atuais da autora.

²⁰¹ Exemplo disso é uma obra de Louis Khan na Filadélfia.

Recentemente, uma pesquisa acadêmica sobre a arquitetura da Guerra Fria²⁰² relacionou o manifesto da *Action-Architecture* de Kallmann à *Action Painting* de Jackson Pollock. Neste trabalho, paralelos entre *action painting*, música concreta, existencialismo e o *zen* indicaram o viés através do qual podemos enxergar o pensamento e a atitude de Lina Bo Bardi, a fim de entendermos a experiência do SESC também como uma manifestação artística que assume o imprevisto.

Ao trabalhar na obra e a partir de contingências imprevisíveis, é claro que Lina se alinha a diversos personagens da arte dos anos 1970, que estavam explorando avidamente o universo da arte conceitual, a arte do sujeito, que relegava o objeto num consciente exercício de “libertação das amarras do moderno”, como ela própria diria. Alguns nomes, relacionados principalmente à efervescência cultural vivida por Lina na Bahia, como Smetak²⁰³ na música concreta, por exemplo, neste ponto são evidentemente lembrados²⁰⁴.

Nesse ponto das análises já seria possível considerar as atitudes de amplificação e centralização das decisões de projeto no arquiteto — único a conhecer de fato o “espírito da obra” — como concorrentes com o discurso prévio de humildade autoral, mas não conflituosas.

Durante a obra do SESC, Lina revela algumas vezes que não desejava evidenciar elementos de sua intervenção na arquitetura daquele lugar. Ela conforta seus parceiros de equipe, arquitetos bem mais jovens e inexperientes que ela, a receberem como elogios as eventuais observações a respeito de suas atitudes na fábrica, quando alguns visitantes da obra diziam, surpresos, que ali praticamente “nada tinha sido feito”.

²⁰² O pesquisador David Monteyne é professor associado na Universidade de Calgary, no Canadá, e recebeu o título de PhD com a dissertação intitulada *Shelter from the elements: architecture during the early Cold War*. A citada reflexão sobre *Action-Architecture* encontra-se no livro fruto da pesquisa, publicado em 2011. MONTEYNE, David. *Fallout Shelter: Designing for Civil Defense in the Cold War*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2011. 348 p.

²⁰³ Anton Walter Smetak (Zurique, 12 de fevereiro de 1913 - Salvador, Bahia, 30 de maio de 1984) foi um músico, pesquisador e professor brasileiro nascido na Suíça. Viveu no Brasil a partir de 1937. Violoncelista, compositor, escritor, escultor e inventor de instrumentos musicais, Smetak lecionou na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e influenciou toda uma geração de músicos brasileiros, dentre os quais Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Marco Antônio Guimarães.

²⁰⁴ Em um depoimento Guilherme Vaz, músico e aluno de Smetak, declara “O que tem me mobilizado muito é a possibilidade de fazer uma arte que seja inteiramente do sujeito e não do objeto”. Material integrante da Mostra 68-86: *uma geração 18 anos depois*, no Centro Cultural Banco do Brasil. Relato de Renato Anelli à autora por e-mail após visita à exposição - Rio de Janeiro, 2016.

As conclamações de Lina por uma arquitetura onde não se vê o traço pessoal do arquiteto, onde o artista não fica evidente na obra, podem ser encontradas também nas palavras de Kallmann, praticamente o epitáfio da *Action-Architecture*, palavras selecionadas para representá-lo por ocasião de sua morte: “*Unlike painters or poets, architects themselves are not relevant to their work, and therefore should be anonymous*”²⁰⁵.

A arquitetura é uma arte com grande amplitude e muitos limites; administrar imprevistos, a função singular do arquiteto.

2.3 A construção do projeto em obra – eventos

No longo período de duração da construção do SESC, como o projeto estava sendo desenvolvido simultaneamente às obras, os detalhes do programa de necessidades eram frequentemente revisados, e diversos tipos de sugestões chegavam à Lina; algumas, talvez por virem de altos funcionários do SESC, soavam como pedidos.

Determinações das formas de ocupação de espaços e alertas quanto às necessidades de alteração das características de alguns elementos da arquitetura foram recebidas e analisadas por ela, que algumas vezes respondia com negativas curtas, outras, com justificativas mais ou menos elaboradas, que variavam desde simples opiniões pessoais até redações um pouco mais demoradas, ilustradas por referências externas. Resoluções como “não tem espaço”, diante do pedido de implantação de arquibancadas suspensas para as quadras, ou “é um lugar de mofo e não de *solarium*”, diante da solicitação de aproveitar a lateral posterior (até o muro divisório) para área de descanso ao ar livre no verão²⁰⁶, parecem ter sido rapidamente colocadas e aceitas, mas os casos em que Lina explica um pouco mais sua posição talvez tenham gerado alguma polêmica. Houve questionamentos, por exemplo, em relação ao fato de as passarelas entre os dois blocos esportivos

²⁰⁵ Encontrada na publicação de 24 de junho de 2012 da sessão de óbitos do jornal *The Boston Globe* (2012), por ocasião da morte de Kallmann dias antes, há uma citação direta a uma declaração do arquiteto ao mesmo jornal em 2004. Tradução livre da autora: “Ao contrário de pintores e poetas, os arquitetos não são relevantes para seu próprio trabalho, e deveriam ser anônimos”.

²⁰⁶ Esta sugestão, assinada por Danilo dos Santos Miranda, apesar do registro da negativa de Lina em primeira instância, foi de fato acatada. Há fotos do provável local de referência sendo utilizados com pessoas sentadas e deitadas ao sol que datam daquela época e de hoje.

(vestiários e ginásios) terem sido concebidas sem nenhuma proteção de cobertura. É possível que Lina tenha empenhado mais argumentos em discussões sobre este questionamento, como indica um apontamento manuscrito encontrado no documento de solicitação no qual ela recorre aos fundamentos do partido arquitetônico e a algumas situações conhecidas e similares: “[...] as duchas ao ar livre, feitas pela chuva nos dias chuvosos, são as bases do projeto do arquiteto: vide estádios de futebol, ruas, praças públicas, etc.”²⁰⁷.

Algumas explicações denunciavam sua orientação ideológica, que às vezes defendia a cultura original do usuário típico, trabalhador do comércio e vindo de classes sociais baixas, e outras vezes tomava a direção informativa educacional, modernizante, que oferecia novas possibilidades de apropriação dos espaços e vivências.

Nos registros escritos de reuniões acerca do programa da lanchonete e do cardápio a ser oferecido pela mesma, existem rasuras de Lina que simplesmente substituem termos como “*fast food*” por “vup-vup”, numa clara resistência à incorporação da cultura norte-americana. Mas também há ações de uma campanha sua em prol da inovação nos hábitos de consumo, como observamos na discordância a respeito da lanchonete do SESC atender seus usuários “[...] com lanches quentes de acordo com os hábitos alimentares da clientela”. Contra esta determinação, Lina rebate: “O contrário. O SESC fábrica da Pompeia teve o enorme sucesso que tem por ter sugerido à clientela *novos* tipos de comportamento”. Nesse mesmo sentido encontram-se também intervenções despretensiosas, e nem sempre acatadas, tais como a de servir *whisky* no bar da sauna, pois “[...] a bebida é um excelente vaso dilatador que ajuda a não se ter enfartes na sauna”²⁰⁸.

Algumas vezes, Lina buscou apresentar referências de casos similares, documentados em livros, revistas e jornais, para validar suas criações consideradas pouco comuns pelo SESC, que provavelmente teria demonstrado alguma resistência à adesão imediata. É o caso de um recorte de jornal mostrando a imagem de uma

²⁰⁷ ACERVO DO ILBPMB. *Lista de sugestões*. Danilo Santos de Miranda (remetente), São Paulo (SP), 1984, documento n.01.0045.02.

²⁰⁸ BARDI, Lina Bo. *Proposta*. Sem local. Sem data. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0042.05.

arena de tourada no México onde aparecem cadeiras de madeira sem estofamento, usadas como referência para os assentos projetados por ela para o teatro²⁰⁹.

Também foram encontradas especificações comentadas por escrito, com pouca formalidade, advertindo erros, complementando e justificando o modo correto de executar determinado serviço²¹⁰:

O aterro especialmente do lado Turiassú – Av. Pompéia está sendo feito com entulho: deve ser feito com terra para permitir o crescimento de grandes árvores como Tipuana (previstos no primeiro projeto de jardim), coisas indispensáveis num terreno cuja única área ao ar livre será um modesto corredor de área *non aedificandi*²¹¹. Pede-se tomar as necessárias providências.

A discussão sobre as formas de administração do pessoal da manutenção mostra a amplitude de suas investidas por diversos campos de atuação no empreendimento. Em 1983, Lina comunica-se com o presidente do SESC, chamando a atenção do mesmo para os problemas que estavam tendo com a manutenção do patrimônio do centro, e faz isso com detalhes, uma vez que antes desta data ela já havia desenvolvido uma espécie de manual de manutenção para a unidade, um plano rigoroso de seleção e formação de contínuos (pessoal encarregado) da manutenção. Nesse documento, ela diz que estes trabalhadores deverão ser elementos que já trabalharam na obra, que podem ser pessoas simples, mas devem ser inteligentes e de boa vontade²¹².

Os contínuos cuidarão pela manhã da limpeza/manutenção do conjunto (firmas limpadoras devem ser excluídas, pela ocasionalidade e a incompetência para este tipo de serviço que não é somente de limpeza e uma enxurrada provocada pelo uso de mangueiras pode destruir uma exposição ou um conjunto de móveis), mas, sobretudo, de conservação²¹³.

²⁰⁹ BARDI, Lina Bo. *Subsídios*. São Paulo (SP). Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0030.02.

²¹⁰ BARDI, Lina Bo. *Carta de esclarecimento*. São Paulo (SP), 1985. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0035.03.

²¹¹ Significado e ocorrências em relação à ocupação da faixa *non aedificandi* encontram-se na parte deste trabalho específica e relativa ao deck de madeira sob as passarelas suspensas do bloco esportivo.

²¹² BARDI, Lina Bo. *Carta de crítica*. Abram Szajman (destinatário). São Paulo (SP), 30/09/1983. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0018.01

²¹³ BARDI, Lina Bo. *Apontamentos*. Sem local. Sem data. Consultoria. Acervo do ILBPMB Documentos 01.0034.08, 01.0034.09, 01.0058.04, 01.0060.04.

Há alguns esquemas coloridos²¹⁴ feitos à mão pela arquiteta Lina Bo Bardi que demonstram seus estudos das questões da gestão das pessoas que trabalham ou trabalhariam na unidade. Dois deles estão nos anexos deste memorial. Uma vez que o SESC adotou esses procedimentos em determinada época²¹⁵, mas depois abandonou, Lina faz sua crítica. Ela reitera que a melhor forma de se fazer a manutenção seria contratando contínuos que fariam a limpeza de manhã, cuidariam da segurança e ajudariam em montagem de exposições à tarde. Lina alerta sobre o perigo que empresas terceirizadas de limpeza representavam para o patrimônio do SESC, observando que algumas tapeçarias teriam sido rasgadas e que o uso de mangueiras com água para limpeza geral estava deteriorando os móveis em madeira laminada²¹⁶, livros, estantes e atingindo tomadas. Ela também aponta para a ocorrência de gastos desnecessários por parte da gestão de pessoas, afirmando serem necessários apenas 5 monitores para os ateliês, e não 30, como recentemente o SESC havia contratado. Em sua análise, faz considerações sobre a forma de seleção e regime de contratação de monitores. Ao dizer que o adequado seria contratar à base de pró-labore e fazer seleção usando “testes rotineiros”, e não simples análises de currículos, Lina denunciava a contratação de pessoal descompromissado, que acabava sobrecarregando a unidade com um excessivo número de pessoas despreparadas para as múltiplas funções, o que se chocava frontalmente com o trabalho experiente do pessoal que já tinha feito parte da equipe pioneira.

²¹⁴ Esquemas da administração e da manutenção, feitos à mão por Lina Bo Bardi. Fonte: ILBPM.

²¹⁵ SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

²¹⁶ Lina projetou os móveis em madeira laminada colada (mesas e cadeiras do restaurante do SESC Pompeia, ente outros), e quem executou foi a Laminarco, uma empresa especializada na produção industrial de estruturas de madeira, utilizando a tecnologia MLC. Para obter alto desempenho estrutural com madeira de acesso sustentável, Vinício Walter Callia, o engenheiro fundador da Laminarco, já havia desenvolvido importantes pesquisas no país desde a década de 1950. Ele foi pioneiro nos estudos do emprego da MLC, tendo publicado pelo IPT um artigo sobre a técnica de unir lamelas (camadas) de madeira com um potente adesivo (cola), adaptando-a para uso de espécies de madeira cultivada no Brasil, como o pinheiro do Paraná. Fundou a empresa Laminarco Madeira Industrial Ltda em 1960. Dados do artigo histórico muito citado em trabalhos acadêmicos da área: CALLIA, V. W. Madeira Laminada Colada de Pinho do Paraná: seu emprego nas estruturas. *Boletim* n. 47, publicação n. 571, São Paulo, Instituto de Pesquisas Tecnológicas. ICIMOTO, Felipe Hideyoshi. Dormentes em Madeira Laminada Colada de *Pinus oocarpa*. Dissertação (Mestrado em Ciência e Engenharia de Materiais) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013. Os originais dos móveis desenvolvidos por Lina Bo Bardi, inclusive utilizando esta técnica e para o SESC Pompeia, foram reunidos na exposição *O Impasse do Design: Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992*. ILBPMB. Curadoria de Renato Anelli. Casa de Vidro. 29 de maio a 31 de julho de 2016.

Dos eventos que construíram a rotina da obra do SESC Pompeia e serão narrados mais detalhadamente a seguir, alguns foram chamados por nossos entrevistados de contingências²¹⁷. Adotar esse termo com significados que remetem, num primeiro momento, a imprevisibilidade, acidente, imprevisto, incidente, casualidade, seria assinalar o caráter circunstancial destes acontecimentos. Mas é necessário chamar a atenção ao fato de terem sido elas próprias — as tais contingências — causadas por razões outras, que não desejamos relacionar ao simples acaso. A dinâmica da ação/reação — cuja tônica nos interessa por estar presente no pensamento de Lina Bo Bardi deste período em suas reflexões sobre a postura do arquiteto diante dos eventos que transformaram o contexto econômico, social e político do país — é exatamente o que gostaríamos de evidenciar. Pragmatismo. Os trechos seguintes, cujos subtítulos descrevem dois elementos da arquitetura do SESC Pompeia com suas características finais, na verdade contam a história de sua gênese, narrativas dos eventos que determinaram que eles existissem como são. Eles representam, pois, o bom êxito desta experiência arquitetônica de Lina.

2.4 A caixa d'água elevada em concreto aparente especial

Um reservatório alto e cilíndrico, no formato da antiga chaminé de tijolos da fábrica que ali existia e cuja demolição gerou até certa polêmica entre os funcionários do SESC à época²¹⁸, não era um elemento presente desde os primeiros rascunhos do projeto pensado por Lina Bo Bardi para o SESC em 1977, constando apenas de croquis mais tardios.

²¹⁷ A palavra foi usada por Marcelo Ferraz na entrevista cedida à autora.

²¹⁸ Há uma menção sobre um site de comunicação entre os antigos funcionários do SESC Pompeia em PEREIRA, Cristina Rodrigues SESC Pompeia e Centro Cultural São Paulo: estudo comparativo. 2016. Dissertação (Mestrado em Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura) - Universidad Torcuato Di Tella . Co-Orientador: Renato Luiz Sobral Anelli.

Figura 30: Croquis iniciais de Lina para o SESC no imóvel da Pompeia, sem a presença do marco vertical (caixa d'água/chaminé)

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 094ARQd0003 ²¹⁹

Talvez toda a simbologia relacionada ao marco vertical, bem como sua localização em definitivo, não tenham ficado evidentes desde o início do projeto em função das indefinições a respeito da ocupação da área dos fundos do imóvel, mais degradada, e também à concepção original de Lina a respeito da piscina. Segundo o depoimento de Suzuki, que pode ser complementado pelos desenhos de Lina, primeiramente a piscina foi pensada para ser externa, ao ar livre²²⁰.

²¹⁹ Disponível em http://www.institutobardi.com.br/busca_banco.asp - acesso 15/07/2016

²²⁰ “Nos primeiros croquis da Lina a chaminé não aparece porque a piscina era para fora, a piscina não era dentro, eu até tenho uma hipótese de que esta piscina lembra muito a piscina de um clube público que tem em Milão que se chama Palalido, esta piscina que ela desenhou aqui fora. A torre não aparece nos primeiros croquis porque nesta região seria a piscina ao ar livre. Depois surge esta reminiscência da chaminé, de fotos do Flieg de 1940”. SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

Figura 31: Estudos iniciais de Lina, planta geral e ocupação da área aos fundos do lote.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Desenho 094ARQd0447 ²²¹.

Apesar de haver já um escritório de engenharia para cálculo de estruturas envolvido nos trabalhos desde a contratação de Lina, com o projetista Francisco fazendo parte da equipe que desenhava junto com os estagiários no canteiro/escritório, o projeto estrutural deste elemento em específico estava a cargo da empresa Toshio Ueno Engenharia S/C Ltda., que tinha um contato assinado com o SESC datado de outubro de 1979. No referido contrato havia uma observação expressa sobre seu dever de realizar o serviço “[...] em completa sintonia com a arquiteta Lina Bo Bardi e com o Serviço de Engenharia do SESC”.²²²

De fato, ocorreu que, não estando em sintonia com o que desejava Lina Bo Bardi, a caixa d’água não foi executada da forma como a empresa que ganhou a concorrência para executá-lo, HOPASE – representada por Antônio Homsí – julgava ser a mais econômica alternativa em termos de custos de mão de obra e tempo. Em uma reunião²²³ onde participavam representantes do SESC, da Toshio Ueno e da Hopase, Lina não aceitou as formas metálicas trepantes sugeridas pela então responsável pela execução desta obra, e esta abdicou do direito de construir a caixa

²²¹ Disponível em http://www.institutobardi.com.br/busca_banco.asp - acesso 15/07/2016

²²² BACCHIN, José Antonio. *Contrato*. Ref.: Toshio Ueno Engenharia S/C Ltda., José Edgard Pereira Barretto Filho (signatário). São Paulo (SP), 15/10/1979. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0010.04.

²²³ Ata da reunião assinada por Lina Bo Bardi, Martinelli, Guilherme Dagli, Luiz Otávio M. de Carvalho, Antonio Homsí e Toshio Ueno. São Paulo - SP, 08/04/1980. Acervo do ILBPMB. Doc.01.0010.05.

d'água, alegando ter feito o orçamento do serviço considerando este modo de fazê-la em específico.

A concretagem com formas metálicas não foi aceita pela arquiteta sob a alegação de modificação da concepção arquitetônica do projeto. Nem mesmo soluções alternativas apresentadas na reunião, como a de revestir as formas metálicas com madeira, foram suficientes para convencer Lina, que se preocupava com a textura desejada para o concreto depois de desformado e também com os custos da execução.

Esse impasse demandou da equipe de projeto a criação de um protótipo para comprovar o baixo custo e o resultado desejado e inovador para aquela que se tornaria parte da logomarca do SESC Pompeia. A caixa d'água em concreto aparente, com sua forma inspirada na antiga chaminé de tijolos da fábrica, deveria ficar “enfeitada com rendas”²²⁴ para tornar-se de fato o marco vertical da Pompeia.

A decisão final da forma de execução do concreto, tomada em obra, alternativa às formas metálicas, aconteceu apenas após terem sido feitos testes dos protótipos. Foram colocados pedaços de estopa no fundo das formas de madeira, embaixo das ferragens, para que se ensopassem com a argamassa e escorressem antes de endurecer, formando “franjas esgarçadas na base de cada anel”²²⁵. A concretagem da torre de concreto cilíndrica aconteceu entre julho e setembro de 1980, conforme datas de fotos da obra²²⁶.

É interessante observar que a mão de obra contratada pelo SESC para executar a torre da caixa d'água foi terceirizada, num momento da obra em que não havia outra grande construtora envolvida (como haverá mais tarde a Método) e a totalidade dos trabalhos ainda eram realizados pela equipe interna do SESC. A participação decisiva de Lina Bo Bardi, não aprovando o modo de construir sugerido pelo fornecedor de mão de obra, orientando o cálculo de projeto das formas da estrutura e solicitando a execução de protótipos para validar no canteiro o modo de execução planejado não foi uma prática bem aceita pela empresa terceirizada, que

²²⁴ SANTOS, Cecília Helena Godoy Rodrigues dos. Sesc Fábrica da Pompéia: a cidadela e sua torre. In: VAINER, A; FERRAZ, M (Orgs.). *Cidadela da Liberdade* - Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia. 1ª ed. São Paulo: SESC, 2013. p. 144-145.

²²⁵ SANTOS, Cecília Helena Godoy Rodrigues dos. Sesc Fábrica da Pompéia: a cidadela e sua torre. In: VAINER, A; FERRAZ, M (Orgs.). *Cidadela da Liberdade* - Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia. 1ª ed. São Paulo: SESC, 2013. p. 144-145.

²²⁶ Há uma sequência de documentos fotográficos no acervo do Instituto LBPMB, com números de tombo entre 094ARQf0979 e 094ARQf0995 cujas datas variam de julho a setembro de 1980.

em função disto abre mão da concorrência que havia ganhado. Os testes dos protótipos para a solução elaborada — bastante inovadora, pelo uso dos tecidos entre as formas trepantes — permitiram um bom controle dos resultados finais, garantindo para todos e para a própria Lina Bo Bardi que ao final do processo o elemento estaria de acordo com o “espírito arquitetônico” do conjunto.

Na figura demonstrada a seguir (Imagens no tempo: caixa d’água) encontram-se desenhos de Lina e fotos feitas durante a obra dispostos em ordem cronológica. Algo que se pode observar é a localização da antiga chaminé de tijolos da fábrica é diferente da escolhida por Lina Bo Bardi para a concretagem do marco elevado de concreto.

IMAGENS NO TEMPO : CAIXA D'ÁGUA

Localização da antiga chaminé de tijolos da antiga fábrica de tambores – Gelomatic . 094ARQf0012 e 094ARQf0011 Créditos: Hans Gunter Flieg

094ARQd0304

IMAGENS NO TEMPO : CAIXA D'ÁGUA

Primeiros estudos, sem a definição do local para a caixa d'água. 094ARQd0017..

Fundações, protótipo, formas e concretagem dos anéis. 094ARQf0980, 094ARQf0984 ,094ARQf0983, 094ARQf0985, 094ARQf1002. Credits: Miguel

Localização da caixa d'água. Wolff, I. "Lessons in 'spatializing' heritage": the conservation work of Lina Bo Bardi. 2007. Disponível em <http://www.wolffarchitects.co.za/wp-content/uploads/2007/02/fig-15.jpg> Acesso em: 12/08/2016

1940

1980

1982

Figura 32: Imagens no tempo: caixa d'água. Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens. Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

2.5 O deck sob as passarelas do bloco bipartido e sobre o córrego da Água Preta.

Figura 33: Deck de madeira aos fundos do SESC Pompeia

Fonte: FARIAS, Alessandro. Liberdade na Arquitetura: SESC Pompeia - SP. Blog Arquitetura com conceito. 19 de junho de 2015²²⁷.

Junto à divisa de fundos do imóvel, perpendicular à “rua” de acesso principal existente entre os dois grupos de galpões da antiga fábrica, há uma faixa de terreno que, na realidade, é área de várzea do córrego denominado Água Preta, que recebe o grande volume de águas pluviais de toda a região. É uma área de frequentes alagamentos desde que toda a região da Pompeia foi urbanizada, tendo sido canalizado o leito do córrego.

A questão do modo de apropriação da faixa de terreno *non aedificandi*²²⁸ surge em 1978 por ocasião do processo de aprovação do projeto na prefeitura. As comunicações com autoridades municipais e com o setor de engenharia do SESC, bem como com profissionais parceiros na empreita acerca das possíveis soluções para o problema, foram um dos primeiros enfrentamentos de Lina com o SESC.

Em maio de 1978 a documentação que constava na prefeitura como aprovada era relativa ao último projeto para o imóvel da Pompeia, projeto do

²²⁷ Disponível em <http://arquiteturacomconceito.blogspot.com.br/2015/06/liberdade-na-arquitetura-sesc-pompeia-sp.html> - acesso 19/07/2016.

²²⁸ Faixa de terreno ao longo de um curso de água sobre a qual não se pode edificar por determinação da legislação. Neste caso eram 15 metros que atravessavam a propriedade desde a rua Barão do Bananal até a Av. Pompeia.

escritório de Júlio Neves ²²⁹, que respeitava a exigência de não se edificar sobre a galeria, mas previa um aterro que elevava o nível do terreno nesta faixa, o que fazia com que o piso na parte de dentro dos muros de divisa ficasse aproximadamente 1 metro acima do nível das calçadas e ruas adjacentes.

Os dados de projeto que se referem a este aterro geraram um ofício²³⁰ emitido pela Prefeitura Municipal, assinado pelo prefeito Olavo Egydio Setúbal, solicitando ao SESC que considerasse o não aterro da denominada “viela sanitária” (sic)²³¹, para que a mesma ficasse livre para os eventuais escoamentos superficiais das águas pluviais. Isso significaria deixar a área no nível natural do terreno, onde havia uma vala como demonstram algumas fotos, além de não utilizar o local para edificações e possivelmente proibir o acesso dos usuários ao local, ou de alguma forma protegê-los do desnível e, principalmente, de inundações.

O SESC não contesta a autoridade municipal, que assumia que tinha a responsabilidade de redimensionar as galerias de águas pluviais existentes em função do crescimento vertiginoso das áreas impermeabilizadas da cidade, mas que declarava não ter condições de executar estas obras tão cedo, e encaminha o problema ²³² à arquiteta Lina Bo Bardi, que registra através de croquis seus estudos para as possibilidades de ocupação área e aconselha que o SESC consulte uma empresa especializada no assunto. Dois meses depois, o SESC informa à Lina que o resultado da consulta à empresa de saneamento acionada – Planesan - é que o aumento da galeria, como a prefeitura havia sugerido, não seria eficaz, pois a vazão não seria suficiente além de haver um problema de cotas, concluindo que este se

²²⁹ O serviço de engenharia do SESC escreve ao diretor do departamento regional, com carimbo da Assessoria Jurídica do SESC-SENAC, explicando que receberam a intimação da prefeitura para providencias no sentido de desaterrar e nivelar a área *non aedificandi* existente no C.C.D. Pompeia. As intimações se referem ao projeto para construção do C.C.D. Jessé Pinto Freire, elaborado pelo escritório técnico Júlio Neves e aprovado pela Prefeitura (alvará 50.110/75). Neste documento o setor de engenharia sugere que a Diretoria avalie com calma a situação antes de atender as exigências da prefeitura, pois a solução do problema das enchentes recorrentes “no novo projeto de restauração do CD Pompeia” ainda não estava totalmente definida e que, afinal, esta situação já existia antes mesmo do SESC adquirir o imóvel. Além disto, informa os dirigentes sobre o orçamento do serviço solicitado (CR\$ 150.000,00 para desaterrar 400 m3, utilizando máquinas próprias), mas pede que se consulte o departamento jurídico acerca do problema. MARTINELLI, A. C.; REQUIXA, R. *Carta de Encaminhamento a Lina Bo Bardi*. Ref.: de Carta de esclarecimento. São Paulo (SP), 10/11/1978 ACERVO DO ILBPMB Doc. 01.0070.04-1.

²³⁰ SETÚBAL, Pref. Olavo Egydio. *Ofício*. São Paulo (SP), Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0070-02-2.

²³¹ Foi chamada de viela sanitária no ofício da prefeitura e em outros documentos. Há um croqui de Lina Bo Bardi onde está anotado “galeria velha - vazão de água - esgotos”. Acervo do ILBPMB. Desenho 094ARQd0449. Disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

²³² GERMANOS, Paulo André Jorge. *Carta de encaminhamento de documentos*. São Paulo (SP), 19/06/1978. Acervo do ILBPMB.Doc. 01.0045.01.

mostrará um “investimento perdido”. Sem haver solução tecnicamente indicada ainda, Lina e os engenheiros envolvidos continuam a procurar as possíveis e melhores formas de uso desta área, mantendo a questão em suspenso.

A obra fica ameaçada de embargo ainda por mais dois meses, e em outubro de 1978 uma medida paliativa (mas muito a contento) é apresentada ao SESC pelo gerente de projetos da empresa Figueiredo e Ferraz Consultoria e Engenharia de Projeto Ltda., o engenheiro Mario Romano Lodi: rebaixar o nível da viela até o nível superior da galeria, construindo dois pequenos muros de arrimo laterais, a fim de elevar o nível geral do terreno nesta porção; ao mesmo tempo, rebaixar para o nível da calçada a atual abertura existente no muro, para que as águas não comportadas pela atual galeria passem imediatamente para o canal construído sobre a mesma, aliviando o problema²³³.

A essa altura, o SESC já estava recebendo correspondências da vizinhança²³⁴, que reclamava soluções para o problema das inundações, que eram aparentemente causadas pela obstrução do muro do SESC no curso natural das águas pluviais.

A sugestão de Mário Romano Lodi foi julgada satisfatória por Lina Bo Bardi e pelo SESC. Foi executada em apenas uma semana sob a coordenação do próprio serviço de engenharia da casa, na pessoa do engenheiro Luis Octavio Martini de Carvalho e com acompanhamento pessoal da arquiteta, que aproximadamente um ano e meio depois usa a memória deste episódio para ilustrar a argumentação²³⁵ (recorrentemente necessária) de que sua participação na obra não se limitava a um trabalho de fiscalização arquitetônica. Nessa declaração, a arquiteta mais uma vez explica que a estrutura montada por ela dentro do canteiro de obras do SESC (dois estagiários recém-formados arquitetos pela FAU-USP contratados por Lina e um desenhista projetista do escritório Ferraz) era o que permitia a colaboração total, assim como o controle, da realização dos projetos.

²³³ REQUIXA, Renato. *Carta de recomendação técnica*. Renato Requixa (signatário da carta de encaminhamento). Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projeto Ltda. (remetente). Mário Romano Lodi (signatário). São Paulo (SP), 16/10/1978. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0015.14.

²³⁴ LAEGER, Ruben Jorge. *Carta de pedido de providências*. São Paulo (SP), 19/10/1978. Acervo do ILBPMB Doc. 01.0070.07.

²³⁵ BARDI, Lina Bo. *Declaração de responsabilidade*. São Paulo (SP), 12/02/1980. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0028.06.

Figura 34: Área que recebe as águas pluviais do bairro no limite com a propriedade do SESC, pós-inaugurações: fotos externas, aérea e de detalhe do muro.

Fonte: BARTALINI, Vladimir. Os córregos ocultos e a rede de espaços públicos urbanos. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 106.01, Vitruvius, mar. 2009 Fotos: Vladimir Bartalini 236

Figura 35: Ilustração de livro infantil. A distorção evidencia o deck entre os prédios, sob as passarelas.

Fonte: DELAQUA, V. "A Cidadela: O Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi / Baba Vacaro, Daniel Almeida, Rogério Trentini". *Arch Daily*. Publicações. 26 Mar 2016 ²³⁷.

²³⁶ Vladimir Bartalini é arquiteto, mestre e doutor pela FAU-USP. Professor dos cursos de graduação e de pós graduação daquela Faculdade, na área Paisagem e Ambiente. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/64> - acesso em 01/07/2015.

²³⁷ Disponível em http://www.archdaily.com.br/br/784279/a-cidadela-o-sesc-pompeia-de-lina-bo-bardi-baba-vacaro-daniel-almeida-rogerio-trentini#_=_ Acesso em: 11 ago. 2016

Na figura a seguir (Imagens no tempo: deck), encontram-se fotos do local como foi encontrado pelo SESC e como permaneceu nos primeiros anos de obra, além de vários estudos de Lina Bo Bardi para formas de ocupação da área *non aedificandi*, onde hoje temos o deck de madeira sobre um canal aberto para escoamento de águas pluviais de toda a região, pois consta que durante a obra foi feito um estudo que demonstrou que há aclive para os dois lados do curso de água, ou seja, a área próxima ao SESC é a mais baixa de toda a região da Pompeia – portanto ainda inundável²³⁸.

(...) continuou este problema da inundação...enchia lá na Av. Pompeia, enchia aqui, e aí começou aquele monte de sugestões de solução. Só depois fomos ver que este córrego, quando ele vai daqui para (encontrar) o (rio) Tietê, o córrego tem uma subida ! Este córrego das águas pretas tem uma subida em direção ao Tietê. Olha que loucura...Da Pompéia até o Tietê...fizeram uma prospecção e viram isso. Então, não tinha jeito. Este canto da av. Pompéia é condenado. Ou fazem um piscinão aqui na esquina, para aguentar a água que desce, ou não tem jeito, sempre vai ter enchente aqui.

²³⁸ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida á Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

IMAGENS NO TEMPO : DECK

IMAGENS NO TEMPO : DECK

Figura 36: Imagens no tempo: deck. Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens. Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

Se analisarmos a cronologia dos registros de comunicações entre os agentes da construção do SESC, coletados do acervo do Instituto Bardi, podemos notar que dos nove anos compreendidos entre 1977 e 1986, concentram-se nos quatro anos centrais (1979 a 1983) ocorrências caracterizadas pela colaboração da equipe técnica envolvida na solução de “problemas causados pela intervenção de Lina Bo Bardi”, com suas recusas em aceitar os modos de execução de partes do conjunto sugeridas pelos colegas engenheiros, consultores ou construtores. Mas as negociações entre Lina e consultores especialistas contratados pelo SESC acontecem desde muito antes; uma delas data do primeiro ano da obra, como é o caso do conforto térmico dos galpões, que abordaremos a seguir.

2.6 Consultoria de conforto térmico – Luiz Carlos Chichierchio ²³⁹

A contratação de consultorias em diversas áreas ou projetos complementares ao projeto principal de arquitetura era uma prática já consolidada pelo SESC em suas obras.²⁴⁰ Se a intenção de Lina Bo Bardi era atuar centralizando em si própria a direção geral do amplo projeto de adaptação do imóvel na Pompeia, esta atividade foi disputada com o setor de engenharia do SESC na rotina no canteiro.

A princípio, Lina Bo Bardi era a profissional contratada para criar o projeto de arquitetura, e, portanto, apesar da sua testemunhada não concordância com certas práticas gerenciais do SESC, o trabalho manteve algumas práticas costumeiras, e seguiu com as frequentes consultas a especialistas – as consultorias –, mas não sem algumas controvérsias.

Na Pompeia, a solicitação de serviços ao consultor da área de conforto foi feita pelo chefe do Setor de Engenharia do SESC, o engenheiro Antonio Carlos

²³⁹ A partir de registros escritos das comunicações entre os agentes durante a obra e informações obtidas oralmente a partir da memória de Marcelo Ferraz e Luiz Carlos Chichierchio, que possuem certas lacunas e divergências interpretativas se as analisarmos em separado, tentaremos montar um relato único sobre a participação da Esfera Comercial e Construtora Ltda como empresa de consultoria em conforto térmico na construção do SESC Pompeia, ou sobre o assunto “climatização” tal como está catalogado no acervo do ILBPMB.

²⁴⁰ “Lá no SESC, como sempre, e agora mais do que antes, tinha que fazer projeto de tudo que é complementar”. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

Martinelli²⁴¹. O arquiteto Luiz Carlos Chichierchio tinha começado muito cedo a dar aulas na FAU USP e a prestar consultorias como autônomo na área, o que fazia dele um profissional bastante conhecido neste meio. Em 1977, ele já tinha feito alguns trabalhos para os arquitetos Abrahão Velvu Sanovicz²⁴² e Jerônimo Bonilha Esteves²⁴³, e era recente a sua entrada na sociedade entre Rubens José Mattos Cunha Lima e “Odi”, em uma empresa de projetos e construções, a Esfera Comercial e Construtora Ltda. Quando o SESC o contratou para o trabalho na Pompeia, o fez através da pessoa jurídica da Esfera.²⁴⁴

Neste momento, já tinham cessado as atividades de lazer e esportes que vinham acontecendo improvisadamente no local – para que o canteiro de obras fosse instalado –, e Lina Bo Bardi já estava atuando como responsável pelo projeto de arquitetura. Ilustrações em perspectiva com estudos preliminares para as obras já haviam sido elaboradas por ela, bem como os desenhos técnicos da geometria e medidas das edificações conforme estavam construídas. Os primeiros confrontos entre a condução da obra desejada por Lina e a forma institucionalizada do gerenciamento de obras do SESC estavam começando.

Nos meses finais de 1977, Chichierchio visita o imóvel para medir as condições dos ambientes existentes e saber as pretensões de Lina Bo Bardi quanto

²⁴¹ “[Foi o] Martinelli, o chefe da Engenharia. Ele me chamou, disse: tem lá esse galpão na Pompeia que a gente quer fazer um SESC” CHICHIERCHIO, Luiz Carlos. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

²⁴² Um relacionamento futuro entre Abrahão Sanovicz e o SESC/Lina Bo Bardi ficou registrado em 1991 através de um telegrama de cumprimentos que ele assina em conjunto com Edson Elito (ILBPMB documento 01.0407.01). O arquiteto e urbanista Abrahão Velvu Sanovicz (1933 - 1999) também era professor da FAU USP. Recém-formado, em 1959, estagiou no escritório do artista plástico, arquiteto e *designer* italiano Marcello Nizzoli (1887 - 1969), vivendo seis meses em Milão. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452199/abrahao-sanovicz>>. Acesso em: 28 jan. 2016. É de Sanovicz e Elito a autoria do SESC de Araraquara (SP) em 2000.

²⁴³ O arquiteto brasileiro Jerônimo Bonilha Esteves (1933) foi chefe do escritório de Jacques Pilon (1905-1962) em São Paulo, com quem trabalhou no projeto do Liceu Pasteur, obra de clara reminiscência corbusiana no Brasil. Em parceria com Israel Sancovski, que também trabalhou com Pilon, foi responsável por obras conhecidas da escola paulista brutalista, tais como a capela da colônia francesa em São Paulo (1963) e o Edifício Morumbi (1973). Há uma entrevista com Bonilha no livro *O arquiteto e a produção da cidade: Jacques Pilon 1930-1960*, de Joana Mello de Carvalho e Silva, 2012. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/02/25/obras-de-arquiteto-franceses-ajudam-a-recontar-historia-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 2 mar. 2016. Bonilha assinou a autoria do edifício do SESC Vila Mariana, inaugurado em 1997.

²⁴⁴ O contrato com a Esfera data de 10 de março de 1978 (ILBPMB doc. 01.0009.05), porém os serviços foram prestados desde novembro de 1977 (proposta de Chichierchio em 03/11/1977. (ILBPMB doc. 01.0041.07), dois meses após a instalação do canteiro/escritório de Lina dentro da fábrica, como confirmam também os documentos ILBPMB 01.0015.09 e 01.0016.12, que referem-se à comunicação entre o SESC e Lina sobre os problemas com a empresa.

às reformas, comprometendo-se a fazer os estudos necessários e emitir seu parecer e orientações. Para isto, além de plantas e cortes com os levantamentos técnicos realizados pelos estagiários de arquitetura (André Vainer e Marcelo Ferraz), sob supervisão de Lina, Chichierchio recebeu também os desenhos coloridos feitos por ela de próprio punho. Estes desenhos estampavam a sua já verbalizada intenção de substituir todas as telhas de barro da cobertura dos galpões fabris por telhas de vidro.

Os cálculos de Chichierchio levaram-no a concluir que, para atingir o nível de conforto térmico recomendado, aquele considerado satisfatório pela teoria e prática vigentes, seria necessário que algumas alterações no projeto de Lina fossem feitas. A temperatura interna do ambiente dos galpões já era ou ficaria ainda mais alta com as modificações previstas para a reforma e deveria ser corrigida, segundo a consultoria. Há depoimentos testemunhais que atribuem a ela a orientação de aumentar a umidade do ambiente interno utilizando água e vegetação, o que teria sido parcialmente acatado por Lina com a criação do espelho d'água.²⁴⁵ Mas, segundo Chichierchio, as sugestões de mudanças foram no sentido de atingir duas metas: diminuir a entrada de calor nos galpões e aumentar a saída do ar que seria fatalmente aquecido. Isso, no projeto de arquitetura, significava utilizar menor quantidade de telhas transparentes e criar maiores áreas de ventilação natural.²⁴⁶

A indicação de aumento de ventilação, que causou a retirada de algumas janelas de vidro para que ficassem apenas os vãos de livre circulação de ar, a criação da faixa superior de alvenaria de tijolos assentados de forma diferenciada e a restrição ao telhado inteiro de vidro – principalmente - parecem ter gerado polêmica com Lina Bo Bardi, de acordo com o relato de Chichierchio. Segundo ele, houve resistência em seguir as sugestões da consultoria por parte da arquiteta, o que gerou a necessidade de intervenção do SESC para a tomada de decisão final, a favor do consultor e contra as intenções iniciais de Lina Bo Bardi. Portanto, é

²⁴⁵ SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

²⁴⁶ Chichierchio atribui algumas características finais do projeto do SESC Pompeia ao resultado da sua consultoria de conforto térmico. Diz: “[...] era tudo uma paredona, foi demolido e foi construído assim com essa ventilação” apontando para uma foto onde estão os “tijolos de galinheiro” (tijolos assentados de forma a manter vazios fixos entre eles - denominados desta forma por FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara). CHICHIERCHIO, L.C. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

possível afirmar que foi o SESC quem decidiu que os galpões teriam a área restrita de telhas de vidro que têm até hoje.

Quando eu conversei com a Lina ela mostrou qual era a intenção dela, e a intenção era tirar todas as telhas de barro e colocar telhas de vidro. Eu falei que iria fazer o estudo, fiz e cheguei lá dali a umas três semanas dizendo que não podia ser 100%, que não tinha aberturas suficientes para remover o calor e mais ainda, a sensação das pessoas aqui (sic) dentro seria desconfortável. Daí ela não gostou, mas o SESC defendeu a minha proposta e ela teve que fazer contra a vontade dela. E aumentar a ventilação, com portas, retirando os vitrôs existentes²⁴⁷.

Depois desse primeiro impasse, tanto Lina quanto Chichierchio continuaram a trabalhar na obra do SESC Pompeia normalmente, mas houve mais tarde, em 1981, o registro de um novo desacordo. O SESC gerou a necessidade de esclarecimentos formais das partes envolvidas na questão, alegando que tais esclarecimentos deveriam resguardar a entidade de eventuais e futuros problemas judiciais: “Tendo em vista resguardar os interesses dessa entidade, uma vez que possivelmente o assunto com a firma Esfera Comercial e Construtora Ltda venha a ser discutido em termos judiciais, devo solicitar à vossa senhoria os seguintes esclarecimentos” ²⁴⁸.

Lina não concordava agora com uma nova e diferente proposta de ventilação forçada feita pela Esfera. No esclarecimento por escrito solicitado, ela diz simplesmente que aquela solução não correspondia “às necessidades arquitetônicas”, mas em meio à argumentação acaba fazendo o registro de sua versão das antigas ocorrências. Nele, menciona que, por motivos que ela de fato desconhecia (ou optava por registrar que faltavam), e depois de uma prestação de serviços satisfatória e aprovada, o arquiteto Chichierchio deixou de estar presente e disponível, o que lhe causava “profunda estranheza”.

São Paulo, 03/07/79. A respeito da carta do dia 08/06/79, assinada pelo Renato e pelo Antonio Martinelli, referente aos estudos de climatização do pavilhão de atividades gerais do centro da Pompeia, carta dirigida ao arquiteto Lina, esclarecemos o seguinte: As medições e levantamentos de dados foram feitas pelo arquiteto Chichierchio, na obra da Pompeia no dia 31/10/1977. Foram entregues nesta ocasião estudos preliminares do projeto em execução e o levantamento das estruturas portantes, em novembro de

²⁴⁷ CHICHIERCHIO, Luiz Carlos. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

²⁴⁸ REQUIXA, Renato. *Carta de Pedido de esclarecimentos*. Ref. Esfera Comercial e Construtora Ltda. Renato Requixa (signatário), Tadao Doyama (signatário). Serviço Social do Comércio – Lina Bo Bardi (destinatário). São Paulo (SP), 22/01/1981. ILBPMB -. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0015.09.

1977, dia 10, foram entregues os gráficos com as soluções definitivas, as mesmas do anteprojeto apresentado à diretoria e aos técnicos do SESC no dia 16/01/1978. No dia 13/03/1978, na Pompeia, o arquiteto Chicherchio deu verbalmente os dados necessários à solução da cobertura do pavilhão de atividades gerais, sendo escolhida nesta ocasião a solução de ventilação através da chaminé e ação dos ventos. Os estudos apresentados foram julgados sérios e amplamente satisfatórios, e perfeitamente adequados às necessidades arquitetônicas do projeto. Infelizmente, depois desta data, nunca mais foi possível localizar o arquiteto Chicherchio, apesar dos reiterados telefonemas, visitas ao escritório e até telegramas. Dada a seriedade notória do profissional em questão, cujo nome foi sugerido ao SESC pelo próprio arquiteto Lina Bo Bardi, nada podemos manifestar a não ser nossa profunda estranheza a respeito do acontecido. As soluções propostas agora pela firma Esfera nada têm a ver com os estudos apresentados e aprovados e não correspondem às nossas necessidades arquitetônicas. Arquiteta Lina Bo Bardi²⁴⁹.

No trecho abaixo, além de a empresa informar ao SESC que a nova proposta teria surgido em resposta a uma alteração do projeto da arquitetura da arquiteta – a inserção das lajes que dividiam o pé direito dos galpões –, declara que cálculos teriam demonstrado a necessidade de forçar a circulação de ar. Para isso, a empresa estaria sugerindo a colocação de tubos, mas esta solução teria sido rejeitada por Lina²⁵⁰:

Assim, colocamos aqui os motivos pelos quais afirmamos o acima exposto, para que possamos encerrar este mal-entendido e busquemos uma solução ao problema da arquiteta Lina Bo Bardi. Cabe-nos lembrar que, além do relatório encaminhado em maio de 1979, que representava a formalização das várias consultas que a arquiteta havia feito, havíamos sugerido algumas formas de ventilação ao ambiente, com os quais a arquiteta concordara. Porém, houve a inserção no projeto de construção de uma laje dividindo o pé direito, o que por cálculos realizados, tornou-se necessária a colocação de tubos para a circulação de ar com os quais a autora do projeto discordava por motivos plásticos, apesar de contrariar os cálculos para os quais fomos contratados.

Os locais onde haviam sido construídas (ou se teria planos de construir) as lajes elevadas que dividiam o pé direito dentro dos galpões hoje são utilizados para leitura, sendo abertas nas laterais tanto na parte superior quanto na inferior. Apenas o relato de Chichierchio (e não o esclarecimento por escrito da Esfera) nos informa que Lina tinha intenção de construir fechamentos laterais na parte inferior,

²⁴⁹ BARDI, Lina Bo. *Carta de esclarecimento*. ILBPMB. Climatização (manuscrito). São Paulo (SP). 1979. Documento 01.0016.12.

²⁵⁰ REQUIXA, Renato. *Carta de esclarecimento*. Renato Requixa (signatário da carta de encaminhamento). Esfera Comercial e Construtora Ltda. (remetente). Rubens José Mattos Cunha Lima (signatário). São Paulo (SP), 22/09/1980. Gerenciamento de obra. Acervo do ILBPMB. Documento 01.0015.18-1 (grifo nosso).

que configurariam uma área isolada para espetáculos teatrais, e nos diz que foi para este uso que a necessidade de dutos de ventilação foi calculada. Segundo ele, Lina não concordou com os dutos, e por isso abandonou o projeto de fechar as laterais dos mezaninos.

No registro formal, a Esfera indica fornecedores de ventiladores para a cobertura sob protestos, e frisa que a empresa de consultoria não concorda com o uso dos mesmos, retomando a antiga querela sobre a quantidade de telhas de vidro²⁵¹.

Bem sabem os senhores que o nosso contrato foi firmado na base da assessoria, conseqüentemente tem que representar não a vontade estética mas a verdade dos cálculos. Não estamos aqui desmerecendo o magnífico projeto arquitetônico tão bem cuidado, que protegera nosso acervo cultural, da forma que vem sendo cuidadosamente detalhado pela arquiteta Lina Bo Bardi, mas todavia queremos firmar nossa postura profissional, quando recomendamos somente uma parte da cobertura em telha de vidro e não total como a arquiteta queria. Em virtude da total discordância da arquiteta exigindo a colocação dos ventiladores no telhado, cabe a nós encaminhar a vossa senhoria propostas com as solicitações pedidas no diário de obras. Assim sendo, segue anexo propostas das empresas Ventilex Indústria e Comercio de Ventilação, n. 780 1821 e da Robtech Indústria e Comercio Ltda, de 1979, n. 7980. Desta forma, mesmo discordando, procuramos cumprir o solicitado para dar como encerrada a nossa participação no projeto da Pompeia. Assim exposto concluimos com a solicitação da liberação dos nossos honorários, para os quais aguardamos o pronunciamento de vossa senhoria, sem mais, no aguardo da resposta.

²⁵¹ REQUIXA, Renato. *Carta de esclarecimento*. Renato Requiça (signatário da carta de encaminhamento). Esfera Comercial e Construtora Ltda. (remetente). Rubens José Mattos Cunha Lima (signatário). São Paulo (SP), 22/09/1980. Gerenciamento de obra. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0015.18-1.

IMAGENS NO TEMPO : SALAS DE LEITURA

IMAGENS NO TEMPO : SALAS DE LEITURA

Salas de leitura dentro do galpão de atividades: execução do concreto armado aparente, formas em madeira, desforma, retirada de cimbramentos. 094ARQf0324, 094ARQf0325 (cred. Paquito) , 094ARQf0328, 094ARQf0336, 094ARQf0338.

Guarda-corpos e laje de piso - formas, ferragens, desforma, acabamento. 094ARQf0329, 094ARQf0330, 094ARQf0331, 094ARQf0339, 094ARQf0340.

Salas de leitura em uso.

Fonte: BERTHO, Beatriz Carra.
Conversa com Francisco Fanucci e
Marcelo Ferraz. A trajetória do Brasil
Arquitetura. *Entrevista*, São Paulo,
ano 12, n. 045.01, Vitruvius, jan. 2011
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.045/3725>>. Acesso
em: 1 ago 2016. Foto: Nelson Kon.

Figura 37: Imagens no tempo: salas de leitura. Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens. Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

Um aspecto da discussão acerca das divergências entre Lina e Chichierchio, algumas vezes tidas como atípicas, rápidas ou demasiado pessoais para ter relevância no argumento de pesquisa, é digno do que optamos por chamar de atenção periférica: a forma como Lina deseja marcar positivamente a característica de seu relacionamento profissional com o consultor nesta espécie de sinopse redigida por ela. Lina, a título de introdução e dentro de um tratamento bastante cordial, assume que ela própria teria indicado Chichierchio para o serviço no SESC. Contudo, como ela tinha pouca visibilidade entre os docentes da FAU, é mais provável que esta suposta indicação fique por conta de sua diplomacia²⁵².

Mas nota-se, no texto sumário de Lina, os mesmos indícios encontrados na comunicação emitida pela Esfera por escrito ao SESC em 1978: uma comparação entre dois momentos diferentes da prestação de serviços. As argumentações da Esfera baseiam-se também na aceitação das primeiras orientações da consultoria por parte de Lina, e apesar de poderem ter sido redigidas ou ditadas por Chichierchio, as respostas são assinadas por Rubens, seu sócio, o que contribui com a ideia de que tenha havido de fato um afastamento da presença pessoal do consultor, ressaltada pelo discurso de Lina. A partir de 1978, Chichierchio funda uma nova empresa, específica de prestação de serviços de consultoria, a Ambiental, mas ainda mantém em paralelo os vínculos de trabalho com o SESC, por meio da Esfera.

Para outras áreas e necessidades do projeto da Pompeia foram contratadas diferentes empresas ao longo dos anos, como é o caso da Thermoplan Engenharia Técnica²⁵³, que na linguagem comum é uma empresa de ar-condicionado e foi responsável pelo projeto de ventilação do restaurante e da cozinha. Mas a Esfera continuou a prestar serviços ao SESC, inclusive para a segunda etapa da obra, os blocos esportivos, e consta que até os dias atuais Chichierchio seja consultado pelo SESC para resolver problemas relacionados a algumas patologias apresentadas com o tempo pelas edificações.

²⁵² O único bom contato de Lina com a academia era Joaquim Guedes, quem inclusive indicou Marcelo Ferraz, então aluno da faculdade, para trabalhar como estagiário com Lina no SESC. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

²⁵³ CHICHIERCHIO, Luiz Carlos. Entrevista cedida à Renata Bechara. Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

Recentemente, em 2015, o SESC solicitou a Chichierchio melhorias na ventilação dos vestiários contíguos à piscina, que emitiu um relatório, que parece ter sido feito com certa ironia, concluindo que a única solução possível, seria usar “ar-condicionado”: “Não dá pra estudar ventilação natural porque não tem como fazer aberturas nas posições apropriadas, a única solução é dutar” ²⁵⁴.

Estes vestiários da piscina ficam semissubterrâneos (abaixo da piscina, que é elevada 1 metro em relação ao nível térreo do acesso principal), com as paredes externas em concreto. Ademais, sendo um local de muita umidade, há problemas com mofo. O vapor de cloro proveniente da área das piscinas também foi indicado por ele como causador de problemas de oxidação da estrutura de ferro dos elevadores, que foram alvos de recentes reformulações.

Chichierchio faz esta e outras críticas ao projeto do SESC Pompeia. O teatro com duas plateias foi comparado ao do Memorial da América Latina, de Oscar Niemeyer, e ambos julgados como ineficientes por ele: “[...] nenhum teatro funciona com duas caras, isso nunca funcionou, tanto que puseram uma cortina e funciona um lado só”.

Entretanto, esta acidez sinaliza que a experiência com Lina Bardi no SESC pode não ter sido uma das mais prazerosas das atuações profissionais do arquiteto e consultor, mas talvez tenha sido bastante incitante, pois houve, segundo sua própria reflexão, uma mudança na dinâmica de suas consultorias, considerada por ele uma inovação. Com o objetivo de “ganhar mercado”, Chichierchio criou uma maneira de oferecer consultorias que não era comum na época. Ao contrário do que faziam os arquitetos especialistas, ele começou a fazer apenas relatórios específicos e a deixar todas as escolhas de materiais, revestimentos e mobiliário para os arquitetos autores do projeto. Igor Serenevsky, por exemplo, único consultor de acústica em São Paulo na época, só fazia consultorias se fosse contratado também para fazer o projeto de arquitetura de interiores.

Nota-se, portanto, um movimento de acomodação da prática profissional da arquitetura que dá ou devolve a um único responsável pela autoria do projeto o poder ampliado de controlar as especificações de sua obra.

²⁵⁴ Não apenas pela posição semienterrada dos vestiários, mas também pelas paredes serem feitas de concreto, seria praticamente impossível fazer as aberturas para ventilação natural. CHICHIERCHIO, Luiz Carlos. Entrevista cedida à Renata Bechara. A transcrição encontra-se na íntegra em anexo.

2.7 Consultoria de acústica – Igor Sresnevsky

Em 1982, o SESC demonstrou interesse em realizar festejos populares acompanhados por orquestras típicas na rua interna do conjunto, simultaneamente ao uso do teatro, que deveria ter envoltórios suficientes para isolar acusticamente seu interior dos ruídos externos. Quando consultado, Igor Sresnevsky²⁵⁵ — arquiteto especialista responsável pelo projeto e consultorias em acústica e sonorização da obra do SESC — emite seu parecer explicando que o isolamento acústico do teatro estava previsto apenas para ruídos externos comuns (redução de 80 decibéis para 40 decibéis; redução, então, de 45 decibéis), porque as orientações iniciais para que um teatro funcionasse sob um dos galpões da antiga fábrica eram de que fossem feitas as adaptações “[...] com a menor alteração da estrutura existente pelo menor preço possível”²⁵⁶. Para que os 100 decibéis produzidos por uma orquestra de sopros tocando externamente ao teatro fossem reduzidos aos 40 decibéis desejados (uma redução de 60 decibéis, portanto), seriam necessárias duplicações de paredes, reformulação da estrutura do telhado para suportar o pesado forro, edificação de *hall* de entrada e outras modificações que não teriam sido autorizadas até aquele momento.

Da forma como o consultor expôs no laudo, já se pode imaginar que várias sugestões suas, feitas no início da prestação de serviços, teriam sido negadas, como de fato foi relatado pelos arquitetos da equipe que foram testemunhas neste episódio.

Foi Lina Bo Bardi quem indicou Igor Srenevsky ao SESC²⁵⁷. Eles já tinham trabalhado juntos no MASP, com seu auditório brilhantemente resolvido em termos de acústica. Contudo, na Pompeia, as características da maneira de

²⁵⁵ O arquiteto Igor Srenewsky (1913-1996) foi posteriormente o responsável pelo projeto de acústica do MUBE (Museu Brasileiro da Escultura), grandioso edifício em concreto aparente e ambientes expositivos silenciosos abaixo do nível da rua. O projeto do MUBE é de 1986, (construção 1987-1995), de Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo, com paisagismo assinado por Roberto Burle Marx.

²⁵⁶ RIGOBELLO, Euclides. *Parecer técnico*. Euclides Rigobelo (signatário da carta de encaminhamento). Igor Sresnevsky (signatário). São Paulo (SP), 14/04/1982. Consultoria. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0015.17.

²⁵⁷ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara Encontra-se a transcrição na íntegra em anexo.

trabalhar de ambos apresentaram diferenças fundamentais, o que nos induz a concluir que eram de fato pouco compatíveis.

Igor costumava oferecer mais que uma consultoria técnica de acústica, mas um projeto de arquitetura de interiores com bom desempenho acústico, onde quem especificava os materiais e formatos de muitos elementos do projeto era o arquiteto consultor.²⁵⁸ Para o SESC Pompeia ele teria sugerido até mesmo uma cúpula metálica a ser construída sobre o telhado da fábrica, para isolamento acústico, além de revestir o piso com carpete para o controle de absorção/reverberação, sugestões que foram imediatamente recusadas por Lina Bo Bardi, que teria inclusive demonstrado claramente e sem muitas formalidades seu descontentamento com as sugestões do colega²⁵⁹.

Figura 38: Croqui demonstrando a cúpula sugerida por Sresnevsky para o galpão do teatro.

Fonte: Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara, transcrita na íntegra em anexo.

Figura 39: Foto da piscina sendo usada por muitas pessoas, sugerindo a exposição ao alto nível de ruído.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Cód. 094ARQf1463. Foto: Rômulo Fialdini, sem data.

²⁵⁸ A maneira de trabalhar de Igor foi usada como referência de contraponto por Chichierchio quando este falou sobre um novo jeito de oferecer suas consultorias, justamente apresentando opções técnicas ao arquiteto autor do projeto sem, no entanto, fazê-las, o que teria resultado na conquista de certa fatia do mercado de consultorias por parte dele. CHICHIERCHIO, L.C. Entrevista cedida à Renata Bechara. A transcrição encontra-se na íntegra em anexo.

²⁵⁹ A informação de que Lina e Igor eram amigos e tinham intimidade suficiente para que Lina pudesse “subir a serra” com ele foi obtida da entrevista com Marcelo Ferraz. Mas na entrevista com Suzuki acrescentou-se a informação de que, para a solução de um futuro problema com a acústica do ambiente da piscina, Lina não quis chamar o amigo, por conta do trabalho já desenvolvido no teatro, que provavelmente tenha lhe causado dissabores. Para a discussão de possíveis soluções para a piscina foi chamado Ualfrido del Carlo. SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

Considerando que não havia uma limitação que poderia ser imposta por algum tipo de regulamentação que o protegesse de intervenções mais invasivas, uma vez que o SESC não era, naquela época, um bem tombado como patrimônio histórico, podemos assumir que os impedimentos encontrados por Igor tenham sido de fato as recusas de Lina. Como relatou Marcelo Ferraz, “Nós tiramos mais de 50% do projeto inicial dele. A gente dizia que não faria, e ele recalculava”.

Estes cortes drásticos e sucessivos nas tentativas de intervenção de Igor teriam resultado em um projeto mais enxuto, eficiente e definido em conjunto, mas a partir de proposições de materiais e formatos vindas de Lina Bo Bardi e sua equipe:

A gente fez uma bela camada de revestimento por dentro, revestiu tudo, fez absorção, fez reflexão onde era preciso. No fundo do teatro a gente colocou tijolo com lã de vidro, atrás aquele tijolo furado. [...]. Colocamos *Eraclit* só no teto da galeria. Antes era a galeria inteira revestida com *Eraclit*, que é aquele material, aquele macarrãozinho de madeira. Funciona super bem²⁶⁰.

2.8 A direção do gesto operário na obra

Propondo-nos a refletir sobre o que a esta altura já nos arriscamos a chamar de *Action-Architecture* de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia, buscaremos caracterizar as relações construídas entre ela e os operários na obra, considerando a proximidade vivida por eles na rotina do canteiro. Alguns relatos sobre estas vivências podem levar à compreensão de que tenha havido aberturas no processo criativo experimentado no SESC, porque algumas das decisões de projeto aconteceram no ambiente colaborativo das obras em andamento, e havia contexto cultural propício.

No entanto, cooperação, proximidades e valorização do gesto executivo em arquitetura, neste caso, não estavam diretamente relacionadas a aberturas no processo criativo, como não seria absurdo imaginar.

Nos anos 1970, a função social da arquitetura, o projeto e a dinâmica do canteiro de obras eram o cerne das discussões políticas deste campo,

²⁶⁰ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

protagonizadas pela oposição entre Sérgio Ferro e Vilanova Artigas, ambos relacionados ao Partido Comunista no País.

Enquanto Artigas abordava a estética do desenho como *desígnio*²⁶¹ — o projeto de arquitetura que por si seria capaz de intervir socialmente, propondo novos espaços para a liberdade, expressão e encontros —, Sérgio Ferro representava a transformação política do canteiro, apoiada justamente na participação do operário, para que o projeto deixasse de ser instrumento de dominação e a arquitetura deixasse de ser mercadoria.

Na lógica marxista de Sérgio Ferro, o desenho tradicional tolhia liberdades e colaboração na obra, não importando qual fosse a intenção ideológica do arquiteto-autor. Para ele, um desenho seria libertador se envolvesse conveniências para o trabalhador, facilitasse o entendimento, valorizasse seus conhecimentos prévios e preservasse o conhecimento adquirido nas práticas executivas. Deveria ser registro de processo e apenas um ponto de partida que se deixa modificar pelos operários, principalmente, durante a construção, e o arquiteto deveria ser apenas um facilitador na busca da autonomia do operário, abdicando de intenções primárias e autorais²⁶².

No seminário do IAB de 1979, Lina chega a fazer referência a uma conhecida metáfora marxista, base e superestrutura²⁶³, dizendo: "[...] é importante que o arquiteto comece projetando pela base, e não pela cúpula", e desenvolve o tema de que a conscientização político-econômica e a produção da arquitetura

²⁶¹ O texto em que Artigas refere-se diretamente ao desenho como *desígnio* é de 1967. No entanto, em 1952, em "Os caminhos da arquitetura moderna", em concordância com as diretrizes mundiais do Partido Comunista, ao qual era afiliado, o arquiteto prega que o Estado é quem deve fazer a revolução social, e não mais a arquitetura, que fica na posição de contrarrevolucionária. Mais tarde, Sérgio Ferro irá se apoiar justamente nesta ideia para abandonar a atividade de projeto e assumir a guerrilha comunista no Brasil. ARTIGAS, J. B. Vilanova. Os caminhos da arquitetura moderna. In: ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de (Orgs.). Caminhos da arquitetura. Vilanova Artigas. Coleção Face Norte, volume 08. 4ª edição, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

²⁶² Isso terminou por fazer com que a prática do projeto de arquitetura, para ele, ficasse em segundo plano. Tanto que mais tarde Sérgio Ferro abdica desta prática, ao abraçar a guerrilha comunista brasileira. O envolvimento de Lina com a guerrilha comunista no Brasil lhe rendeu algumas anotações em fichas no Departamento Estatal de Ordem Política e Social (DEOPS). Nas anotações da polícia militar, Lina figura como pertencente à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Ela teve prisão preventiva decretada e foi tida como fugitiva em 1971. Para a polícia, Sergio Ferro teria informado que a casa de vidro, de propriedade do casal Bardi, foi local de reunião das cúpulas da VPR e da Ação Libertadora Nacional (ALN.) cujo líder era Marighela. Uma tese de doutorado na Espanha aborda com detalhes estes acontecimentos. PEREA, Silvia. *Resistencia y Progreso* – El Proyecto Político de Lina Bo Bardi (1944-1964). Tese (Doutorado) - Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2013.

²⁶³ CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. *Arquitetura alternativa: 1956-1979*. Tese (Doutorado) – FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

seriam responsabilidade moral do arquiteto, valorizando, assim, a participação dos trabalhadores do povo, em resistência à ameaça de mercantilização relacionada ao contexto da abertura política do país.

Além disso, as interlocuções de Lina com a vanguarda internacional e brasileira nas artes, especialmente na Bahia, representaram seu estreito envolvimento com experimentações artísticas relacionais dos eixos autor-obra-expectador, que foram largamente explorados desde o início dos anos 1960²⁶⁴.

No Brasil, o filósofo e crítico de arte Mário Pedrosa²⁶⁵ explora o tema quando analisa as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica e as relaciona com um suposto “exercício experimental da liberdade”, ou quando vê na extroversão das múltiplas categorias de expressão (neoconcretismo, arte ambiental, *happenings*, e até mesmo a forma de vida dos *hippies*) algo que chamou de “movimentos no plano da atividade-criatividade”. O que está em pauta, portanto, é a criação coletiva²⁶⁶.

No âmbito internacional, reflexões a respeito da coletividade e da participação do público na criação de uma obra de arte mantiveram-se em cena até a década de 1970. Numa mostra organizada por Alana Heissno Brooklyn, o artista Gordon Matta-Clark, em 1971, assou um porco inteiro embaixo de uma ponte e convidou os presentes para uma refeição coletiva. O mesmo feito foi repetido em Paris, nos arredores da construção do Centro Georges Pompidou, por ocasião de sua obra *Conical Intersect*, em 1975, onde outra vez carne foi assada e distribuída aos visitantes da intervenção²⁶⁷.

Lina mantinha-se conectada a estas explorações. Há uma curiosa semelhança entre os furos feitos por Matta-Clark em antigos edifícios do século XII abandonados, por onde penetram livremente luz e ar, e as aberturas ameboides nas paredes de concreto do centro esportivo do SESC Pompeia, cujas formas foram

²⁶⁴ PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. In: ANTARES, Otilia (org.). Textos escolhidos 3. São Paulo: Edusp, 2004.

²⁶⁵ Mário Pedrosa foi considerado o intelectual marxista brasileiro que, ao lado do italiano Antonio Gramsci, foi o responsável pelas reflexões a respeito do sentido educativo da arte, que Lina comenta e desenvolve no MASP, por exemplo, com suas iniciativas de reconexão entre objeto de arte e expectador. GRINOVER, M. *Uma ideia de arquitetura: A escrita de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

²⁶⁶ PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. In: ANTARES, Otilia (org.). Textos escolhidos 3. São Paulo: Edusp, 2004.

²⁶⁷ SOLFA, Marília. *Arte, arquitetura e transformações urbanas na obra de Gordon Matta-Clark*. Artigo apresentado no V Encontro de História da Arte – IFCH, Unicamp, 2009.

definidas durante a obra da segunda etapa depois de 1982, quando Lina tinha acabado de chegar de uma viagem internacional²⁶⁸.

Figura 40: Gordon Matta-Clark. Conical Intersect. Rua Beaubourg, 27-29, Paris, 1975.
 Fonte: SMYTH, Ned. Gordon Matta-Clark. Site do mercado internacional de arte Artnet.²⁶⁹
 Fotos: David Zwimmer Gallery.

Figura 41: Lina Bo Bardi. SESC Pompeia. Rua Clélia, 96, São Paulo, 1977-1986.
 Fonte: Pesquisa web site Google Imagens "SESC Pompeia buracos". Fotos: Rafael Craice e
 Bia Arquiteta²⁷⁰

²⁶⁸ FERRAZ, Marcelo em vídeo entrevista. Itaú Personnalité. Revista Personnalité. Ed. 21. SESC Pompeia. Minuto 2:16. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DX-NNx9rV1o> – acesso 19/07/2016.

²⁶⁹ Disponível em <http://www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-5.asp> - acesso 25/08/2015

²⁷⁰ Disponível em <https://www.flickr.com/photos/craice/2772404974/in/album-72157605912353223/> e <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=20422981> - acesso 19/07/2016

Lina também já havia trabalhado no MASP com a dinâmica autor-expectador, com suas iniciativas de reconexão entre eles através do objeto de arte, e consta que Mario Pedrosa, depois do grande intelectual marxista italiano Antonio Gramsci, havia sido sua influência brasileira²⁷¹.

Também na Bahia (1958-1964), Lina já havia se envolvido com a efervescência cultural baiana, berço do movimento tropicalista brasileiro, dianteira da produção cultural no país²⁷², onde o cinema novo de Glauber Rocha²⁷³ já no início da década de 1960 havia deslocado para os sets de filmagem o momento explodido da criação feita com a participação intensa dos atores, além das práticas experimentadas pela própria Lina Bo Bardi na construção da Igreja Espírito Santo do Cerrado²⁷⁴, em Uberlândia.

Por outro lado, durante a obra do SESC Pompeia, um arquiteto da equipe afirma que Lina declara-se contra a dinâmica participativa do canteiro pregada por Sérgio Ferro²⁷⁵, apesar do envolvimento periférico com a luta armada brasileira e da amizade com o colega arquiteto.

Na rotina da obra do SESC Pompeia, há evidências de centralização das decisões de projeto na figura de Lina Bo Bardi e de seus auxiliares – Ferraz, Vainer, Suzuki - e Lina não dá abertura para participação na criação da arquitetura. “É folclore essa história da participação coletiva, nenhum operário projetava, nem engenheiro”, mas havia, sim, a valorização da expressividade do gesto, do fazer operário. Como relata o próprio Ferraz, os arquitetos estavam o tempo todo mostrando aos operários como queriam que os trabalhos fossem feitos. O que acontecia era que muitas vezes as orientações eram no sentido de conseguir que o resultado final dos elementos da arquitetura, que para usar linguagem de obra

²⁷¹ GRINOVER, M. *Uma ideia de arquitetura: A escrita de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

²⁷² FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi e a Tropicália. *Projeto Design*, edição 337, São Paulo, 2008.

²⁷³ Glauber Rocha foi assistente de Lina no Museu de Arte Moderna, onde escreveu o roteiro de Deus e o Diabo na terra do Sol. FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi e a Tropicália. *Projeto Design*, edição 337, São Paulo, 2008.

²⁷⁴ Cf. nota 52, dissertação sobre a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado. Na sequência desta pesquisa, poderá ser melhor explorado o viés relativo às ascendências políticas de determinadas parcelas da Igreja Católica relacionadas à “cultura comunista ideal”, e sob esta luz verificar o efetivo alcance dos gestos de Lina no contexto corporativo de uma construção gerida pelo Serviço Social do Comércio (SESC), com todas as limitações que isto implica.

²⁷⁵ Lina teria declarado que julgava a tese de Sérgio Ferro uma bobagem e um desserviço quando Ferraz, enquanto aluno da FAU pertencente à equipe de arquitetura na obra do SESC, mostrou-lhe o livro *O canteiro e o desenho*, maravilhado. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

chamaremos de “acabados”, deveria oferecer a sensação de um arranjo ocasional, livre, desordenado, sem acabamento. Lina dizia: “Você tem que despir o cara de uma ideia de ordem, tem que dar liberdade pra ele, as pessoas não são livres” ²⁷⁶.

No SESC, foram delegadas aos operários as tarefas de arranjar peças sem uma ordem pré-definida por um desenho rígido, para que eles as distribuíssem “aleatoriamente” em locais como o mosaico de cacos de azulejo nos pisos dos banheiros, os azulejos ilustrados dos vestiários e da piscina, os seixos rolados nos retângulos de argamassa dos pisos das oficinas²⁷⁷.

Todos estes detalhes construtivos evidenciam o valor do “fazer” na arquitetura²⁷⁸ e resultam em algo que denuncia o gesto executivo, mas que, longe de ser algo realizado ao acaso, foi planejado, testado, corrigido e aprovado por Lina. Era dela a releitura dos valores culturais do povo brasileiro, ali representado pelos trabalhadores na obra. Eram delas as decisões; era dela o projeto. Nessa experiência com os acabamentos, pode ser verificado o rigor ideológico com que Lina imprime em sua obra seu entendimento da cultura popular brasileira.

Com o concreto aparente dos pilares de sustentação dos mezaninos de leitura, o resultado desejado eram as estampas, marcas feitas nas formas de madeira com uma serra ²⁷⁹.

Aquelas formas de concreto daquelas colunas da laje de leitura [...]. A gente que orientou pra fazer, fez uma amostra...Aí ele passava a serra na forma sem furar totalmente...e o concreto entrava ali e então ela ficou toda riscada. A participação (do operário) é que ele fazia uma amostra, trazia e a gente dizia: puxa, tá ótimo, tá melhor assim, puxa, você fez melhor do que a gente pensava ²⁸⁰!

Nota-se a atenção de Lina às abordagens históricas sobre o fazer operário, tais como a verificada em Antoni Gaudí, desde 1958. Escritos de Lina

²⁷⁶ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

²⁷⁷ Com folha de bananeira da choperia e com peixes na piscina, os azulejos foram desenhados originariamente pelo artista plástico Rubens Gerchman, mas combinados “aleatoriamente” pelos trabalhadores na obra.

²⁷⁸ OLIVEIRA, Liana P. P. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

²⁷⁹ SUZUKI, M. *Lina e Lúcio*. Tese (Doutorado) – EESC, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010. p.148.

²⁸⁰ FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

sobre o assunto possibilitaram análises do canteiro do SESC Pompeia sob este aspecto: “O problema fundamental de Antoni Gaudí [...] era um problema humano, modesto, de operário, de todos os dias desta arquitetura que realiza plenamente aquele contato com a vida” ²⁸¹.

Além de controlar o “espírito” do projeto, buscando a centralização das decisões em obra, consta que Lina orientava seus auxiliares arquitetos para serem cuidadosos na lida com os operários, para que eles, equivocadamente, segundo ela, não comesçassem a considerar que eram artistas e que poderiam conquistar autonomia. Em seu depoimento, Ferraz conta sobre os alertas de Lina dizendo que um trabalhador talentoso “[...] vai até certo ponto, mas ele não é um artista, ele é um artesão, um artífice, que reproduz coisas e não chega a ser um artista” ²⁸².

Na concepção dos arquitetos da equipe, ela expressava seu temor pelo sofrimento futuro dos operários, que fatalmente teriam seus desejos de ascensão social (e econômica) frustrados, mostrando-se consciente das diferentes valorizações econômicas entre trabalhos manuais (utilitários, decorativos) e trabalhos intelectualizados (espiritualizados, artísticos) que vigoram na cultura ocidental desde o Renascimento.²⁸³: “Você acaba com uma pessoa assim. É um

²⁸¹ BARDI, Lina Bo. *1ª. conferência na EBA*. Escritos de Lina Bo Bardi para o Magistério. Salvador, 17 abr. 1958 *Apud* BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí. *Arquitextos*, São Paulo, ano 4, n. 044.00, Vitruvius, jan. 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.044/620>>. Acesso em: 01 ago.2016.

²⁸² FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

²⁸³ Foi no Renascimento Italiano que aconteceu progressivamente a separação entre ofício (ou ciência) e arte, o que fez com que artistas se inspirassem, sim, nos trabalhos dos artesãos, mas dele se distanciassem, aproximando-se então dos eruditos, das belas letras e dos filósofos para assim ascender socialmente. Em italiano a palavra artesão vem de *artegiano*, e significa aquele que faz objetos com as mãos visando o uso doméstico. A antiguidade não conheceu a palavra artesanato e “Arte” era o termo que englobava o conceito que temos hoje por artesanato, pois se referia apenas a qualquer atividade que implicasse em um aprendizado, observando dadas regras. Nada que envolvesse inspiração, como por exemplo a poesia, era considerado como “Arte” antes do Renascimento. Reflexão sobre as leituras de WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 *Apud* ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. “Um povo sem cabeça soltando arte pelas mãos”. Artigo escrito por ocasião da apresentação oral do autor nos seminários “A mão do povo brasileiro”, promovidos pelo MASP em 2015. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2016,p.12.

perigo. [...]. Humanitário, porque [...] se você destrói, se você tira o tapete do cara [...]. E ele nunca vai ser o artista que ele acha que ele pode ser, e que ele é” ²⁸⁴.

Ele acrescenta que talvez tenha acontecido isso com um pedreiro em especial, conhecido como “Paulista”²⁸⁵, que executou as peças figurativas em marcenaria (frutas e legumes para o painel de sinalização da choperia e insetos para a exposição *Entreatos para crianças*, de 1985) sob a direção de Lina. É dele também a execução do painel de comunicação visual do restaurante idealizado por Lina em homenagem a Torres Garcia²⁸⁶.

Figura 42: Inseto em madeira executado pelo pedreiro “Paulista” para a Exposição “Entreato para Crianças”, criada por Lina Bo Bardi e realizada no SESC Pompeia em 1985. Foto de objeto exposto.

Fonte: Exposição “A arquitetura política de Lina Bo Bardi”, curadoria de André Vainer e Marcelo Ferraz. SESC Pompeia. São Paulo. Out-Dez- 2014. Foto da autora.

²⁸⁴ Marcelo Ferraz reproduzindo na entrevista o que se lembra de ter ouvido Lina dizer a eles. FERRAZ, Marcelo. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Paulo, 27 nov. 2015. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

²⁸⁵ Há uma entrevista em vídeo onde “Paulista” relata sua experiência no contato com a arquiteta na execução desse e de outros objetos.

²⁸⁶ FERRAZ, M. (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 228.

Figura 43: Objetos em madeira para sinalização da choperia do SESC: desenhos de Lina e execução de "Paulista".

Fontes: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi²⁸⁷. FERRAZ, Marcelo e VAINER, André. Cidadela da Liberdade - Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia. SESC/Instituto Lina Bo e PM Bardi. São Paulo.1999. Foto atual da autora.

Lina Bo Bardi, com esta preocupação protetora, demonstra, entretanto, sua falta de confiança na capacidade dos operários de se firmarem no contexto

²⁸⁷ Disponível em http://www.institutobardi.com.br/busca_banco.asp - acesso 15/07/2016.

capitalista ditatorial e militarizado dos anos 1970. Desconfiança similar já teria sido observada no pensamento das vanguardas modernas e de Lúcio Costa algumas décadas antes, à época do imenso trabalho de persuasão empreendido para suprir a suposta falta de capacidade do homem comum de equacionar os problemas urbanos e existenciais da vida moderna.²⁸⁸

Dessa forma, para a obra do SESC Pompeia Lina relaciona o despreparo da mão de obra com a necessidade de assistência direta do arquiteto na obra, e declara:

Face às dificuldades encontradas no campo da restauração de monumentos de valor histórico ou artístico, devidos à perda das atitudes artesanais da mão de obra e mestres, que trabalham ocasionalmente neste campo, com escasso preparo cultural, dado que na cidade de SP inexistem tradições arquitetônicas histórico-culturais de outras regiões do país como, por ex, Minas e Bahia, dada esta perda de continuidade de uma tradição artesanal da arquitetura, com as consequentes dificuldades, achamos necessária a assistência direta do arquiteto neste campo ²⁸⁹.

Em suma, a liderança das equipes de trabalho no SESC estava claramente centralizada na pessoa de Lina Bo Bardi, que como tal administrava de perto as colaborações. A referência à omissão do arquiteto e liberdade do homem comum usuário, destacadas na fala de Lina no início dos anos de 1970, se expressa na forma despojada do usuário se apropriar dos espaços propostos por Lina, mas pouco se relaciona à opção estética de expor o gesto do fazer operário ou de se comunicar formalmente com dignidade através do “pobre”.

2.9 A gênese da forma e a arquitetura “pobre” do SESC Pompeia

Anotações desenhadas à mão sem pressa, com letras de forma em uma página qualquer de uma agenda mensal ²⁹⁰, foram encontradas guardadas juntamente com documentos da obra do SESC Pompeia e diziam:

²⁸⁸ O referido trabalho persuasivo das vanguardas fora tutelado pela UNESCO, com a promoção de filmes e brinquedos educativos para jovens e crianças, conforme comentado em GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa. *Modernidade e Tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 22.

²⁸⁹ BARDI, Lina Bo. *Carta de pedido de suporte técnico*. São Paulo (SP), 02/1980. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0014.05.

²⁹⁰ Sexta, 28 de novembro, 1980.

“poverty is freedom; poverty is creation” ²⁹¹.

...

A constatação do despreparo cultural da mão de obra paulistana compõe o argumento de Lina para justificar mais uma vez a necessidade da continuidade da sua presença diária na obra do SESC Pompeia, contextualizada agora após dois anos de trabalho no SESC. A alusão às dificuldades práticas com a mão de obra aparece agora como um complemento à sua opção específica pela estética denominada por ela “pobre”, apresentada ao SESC em primeiro lugar no mesmo documento.

Lina Bo Bardi apresenta mais uma vez uma lista de motivos pelos quais o SESC deveria manter as condições de sua permanência na obra, não apenas das visitas de supervisão arquitetônica, que constavam de seu contrato, mas com uma “assistência técnico-prática efetiva” diária. Neste texto Lina nos dá mais referências sobre os planos formais para o SESC, falando sobre seu entendimento a respeito do que chamou de “arquitetura pobre” e declarando que esta seria a estética planejada para o SESC desde o início.

Em 1978, na já citada carta onde Lina reclama sua participação nos orçamentos da obra, suas alusões ao “espírito-base” da arquitetura do SESC Pompeia, tanto para a parte da restauração-recuperação quanto da parte da nova construção, eram “máxima simplicidade, estruturas como ação principal, falta do que é chamado de “acabamento”, uso de materiais “prontos” industrialmente na praça, e os mais modestos possíveis” ²⁹².

Em 1980, para continuar explicando, ela usa fundamentos atribuídos à cultura oriental, à dignidade e à simplicidade “wabi”, relacionando-os ao rigor

²⁹¹ Acervo ILBPMB. Manuscrito em papel de rascunho, sem autor, sem data. Em português: Miséria é liberdade. Miséria é criação. (tradução livre da autora).

²⁹² BARDI, Lina Bo. *Carta de esclarecimento*. São Paulo (SP), 16/08/1978, grifos da autora. Acervo do ILBPMB, doc. 01.0014.05. Esta carta, selecionada na fase inicial desta pesquisa, fez parte da exposição Lina Em Casa Percursos, de curadoria Renato Anelli e Anna Carboncini Casa de Vidro, São Paulo SP, 12 de abril a 19 de julho de 2015.

necessário para comunicar o máximo através dos menores e humildes meios. Primeiramente, o plano da ideia²⁹³:

A ideia inicial de recuperação do dito conjunto foi a de arquitetura pobre, isto é, não no sentido de indigência, mas no sentido artesanal que exprime comunicação e dignidade máxima através dos menores e humildes meios, citando a definição crítica emprestada hoje pelo Ocidente do extremo Oriente (a definição de zen), poderíamos dizer: a dignidade e a simplicidade – ‘wabi’.

Em seguida, as características da mão de obra e sua presença na obra como solução²⁹⁴:

Paralelamente: face as dificuldades encontradas no campo da restauração de monumentos de valor histórico ou artístico, devidos à perda das atitudes artesanais da mão de obra e mestres, que trabalham ocasionalmente neste campo, com escasso preparo cultural, dado que na cidade de SP inexistem tradições arquitetônicas histórico-culturais de outras regiões do país como, por ex, Minas e Bahia, dada esta perda de continuidade de uma tradição artesanal da arquitetura, com as consequentes dificuldades, achamos necessária a assistência direta do arquiteto neste campo.

Na sequência, o detalhamento do tipo de serviço oferecido, com destaque (nosso) para “[...] acompanhar a execução de amostras de materiais” e “modelos de móveis executados na obra”. Fica sistematizada, desta maneira, a prática dos protótipos, que estava pensada juntamente com a organização de uma espécie de memorial da obra²⁹⁵.

Especificamos: Além das visitas à obra da Fábrica da Pompéia, com fins de supervisão arquitetônica, conforme contrato, achamos necessária uma assistência técnico-prática efetiva, na obra, realizada diariamente, com a finalidade de acompanhar a execução de amostras de materiais, pisos, paredes, textura de concreto das formas, reboques, pinturas, acabamentos, modelos de móveis executados na obra, iluminação, tratamento de paredes antigas recuperadas, detalhes de sistematização externa de paisagismo geral, etc. Todos esses trabalhos executados diariamente na obra e sob assistência direta do arquiteto virão depois constituir um acervo de documentação (modelos e fotos) no campo da Restauração Arquitetônica, acervo que será exposto permanentemente junto aos desenhos projetuais, num lugar apropriado do conjunto da Pompéia e dedicado especialmente a estudantes, estudiosos e especialistas deste campo.

²⁹³ BARDI, Lina Bo. *Carta de pedido de suporte técnico*. São Paulo (SP), 02/1980. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0014.05.

²⁹⁴ BARDI, Lina Bo. *Carta de pedido de suporte técnico*. São Paulo (SP), 02/1980. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0014.05.

²⁹⁵ BARDI, Lina Bo. *Carta de pedido de suporte técnico*. São Paulo (SP), 02/1980. Acervo do ILBPMB. Doc. 01.0014.05.

O acervo de documentação mencionado na carta de Lina não se efetiva na prática, talvez em razão da descontinuidade da prestação de serviços pessoais da arquiteta após a inauguração da segunda etapa da obra, em 1986. No entanto, os tais modelos em escala 1:1, ou protótipos, foram realizados em diversas situações durante os trabalhos, ampliando-se também para elementos como escadas e guarda-corpos, como afirmam depoimentos testemunhais como o de Suzuki ²⁹⁶.

Alusões à busca de expressividade relacionada à estética oriental aparecem também mais tarde, quando Lina planeja as exposições no SESC, como se pode observar no modo como ela direciona o trabalho dos artistas da equipe no *Entreato para crianças*, em 1985. Ela deseja que os animais criados para o contato lúdico das crianças durante a exposição tenham cores e texturas com o partido plástico “pobre”, que ela mais uma vez conecta com o Oriente, pedindo que sejam usadas determinadas técnicas para o tratamento dos objetos. A criação da grande sucuri é, conforme a orientação de Lina, de Márcia Benevento ²⁹⁷.

Em um manuscrito em papel de rascunho com a caligrafia de Lina Bo Bardi pode-se ler, em italiano:

Tutte le bestie un pó differenti e di pinte con “terre”
Tecnica povera
anti-bricolage
anti-fatelodavoi -----→ China – Japon

Em português²⁹⁸

Todos os bichos um pouco diferentes e pintados com cores “terras”
Técnica pobre
Anti-bricolagem
Anti-faça você mesmo -----→ China – Japão.

²⁹⁶ Protótipo da escada-rampa dos vestiários da piscina. SUZUKI, M. Entrevista cedida à Renata Bechara. São Carlos, 05 e 12 mar. 2016. (Transcrição na íntegra em anexo neste trabalho).

²⁹⁷ Márcia Benevento é arquiteta e cenógrafa que trabalhou no SESC de 1982 a 1987.

²⁹⁸ Tradução livre da autora com a colaboração de Flávia Galvão.

Figura 44: Técnicas pobres aplicadas ao grande boneco da Sucuri na exposição “entreatos para crianças”, de 1985.

Fonte: GOMEZ, Silvia. Lina Bo Bardi: nove histórias sobre a arquiteta. Artigo do blog casa.com.br. 11-02-2015.²⁹⁹ Foto: Sandro Loria.

Com relação à gênese da forma, resgataremos a sutil diferença entre Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, que mais os aproxima do que os contrapõe. Estaria na inversão da ordem das relações de causa e efeito. Em Lina, o arranjo de formas é consequência da vivência; em Artigas, a forma é a causa da vivência desejada. “Lina desenha a vida [...] num lugar. Artigas desenha o lugar da vida” ³⁰⁰.

Esta poética talvez possa ajudar a elucidar o incontestável evento de que duas obras de Lina Bo Bardi foram consideradas como lugares icônicos de vivência popular em São Paulo – o MASP e SESC Pompeia.

²⁹⁹ Disponível em <http://casa.abril.com.br/materia/lina-bo-bardi-9-historias-sobre-a-arquiteta-no-ano-de-seu-centenario> - acesso em 14-09-2015.

³⁰⁰ GRINOVER, M. *Uma ideia de arquitetura: A escrita de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

Estas obras não são simbólicas, não se caracterizam por comunicar valores universais, assim como o conjunto de arranha-céus da Avenida Paulista comunicam o poder econômico da cidade. Elas são icônicas porque permitem que o uso lhes dê sentido, o uso vivo que, no processo criativo de Lina, aparecem antes do formato final da arquitetura, nos croquis que antecederam a realização da obra. “A informação icônica é silenciosa e apenas sugestiva. [...] ela depende da disposição de seu uso interpretante, que é imponderável e não necessário” ³⁰¹.

Investigações a respeito do grande reconhecimento e popularidade das obras de Lina recaem sobre o tipo de informações que os edifícios transmitem silenciosamente. No caso do SESC, as peças gráficas, desenhos, anotações e colagens são pistas da imaginação espacial da arquiteta e nos permitem conhecer algumas destas informações contidas nas imagens a partir das quais o lugar foi construído. São imagens de sua memória ou oriundas de suas pesquisas sobre cultura popular, que aparecem como cenas no teatro ou no cinema, têm atores e cenários. Assim, a ressignificação dos espaços fabris em espaços de lazer, através de intervenções arquitetônicas que Lina Bo Bardi faz no SESC Pompeia, nos remete a um “[...] neo-realismo (onírico) brasileiro, derivado do neo-realismo (épico) italiano”, onde são trabalhadas imagens cotidianas que “[...] criam um significado para a Fábrica que encontra ressonância em todos aqueles que a visitam” ³⁰².

Em Artigas, o desenho pormenorizado do sistema construtivo dita como deve ser a obra para que determinados conteúdos estejam presentes e sejam absorvidos através dela. A síntese entre forma e estrutura, através do *design*/desígnio, estão a serviço de uma lei, de uma moral, de uma regra de conduta que preexiste em seus pensamentos. Artigas articula as formas com abstração intelectualizada, preocupado com provocar resultados com elas.

Lina, por sua vez, encontra outra maneira de provocar resultados de transformação social. Ela aposta na amplitude da atuação do arquiteto no projeto expandido da obra, não apenas da sua construção material, mas da construção de

³⁰¹ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Design em Espaços*. São Paulo: Ed. Rosari, 2002. p. 23-25. (Coleção Textos Design).

³⁰² Nesta investigação, similaridades na representação dos projetos de Rudofsky, Gió Ponti e Lina Bo Bardi confirmam proximidade e “parentesco” entre eles; no rigor ético político de suas ações, na defesa do *design* originado da cultura popular e nos questionamentos à erudição vazia da cultura abstrata. ANELLI, Renato L.S. Cenografia e procedimento cenográfico no projeto. In: *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna*. 195 p. Tese de livre docência. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001. p. 77.

seu funcionamento, das suas maneiras de uso. É notório que em atitudes paralelas e marginais aparentemente complementares à realização da obra, que avançam os limites dos arranjos formais de seus espaços, se alojam preocupações em provocar resultados transformadores, sociais e culturais. Um exemplo disto seria o fato de Lina participar de discussões sobre detalhes do programa (do cardápio da lanchonete ou do bar da sauna do SESC, por exemplo) ³⁰³, argumentando que ao invés de simplesmente seguir os hábitos da clientela, o projeto do SESC estava tendo sucesso justamente por sugerir novos tipos de comportamento.

...

Embora haja literatura recente sobre a obra de Lina Bo Bardi que aborda uma aproximação entre esta, Bruno Zevi e os arquitetos modernistas organicistas³⁰⁴, bem como reflexões bem articuladas no contexto político, social e regional a respeito do impacto das tradições vernaculares na obra de arquitetos modernistas italianos da primeira metade do século XX ³⁰⁵ — que é o caso de Lina Bo Bardi e que se verifica em seu famoso artigo “Amazonas: o povo arquiteto” ³⁰⁶, onde fica explícito o significado do vernáculo para a arquiteta italiana —, caberá apenas a outras proposições de pesquisa, que poderão dar-se na sequência desta, o recorte abrangente do desenvolvimento destas relações.

³⁰³ ACERVO DO INSTITUTO LINA BO E P. M. *Proposta* - Planejamento /Bloco esportivo doc. n.01.0042.05.

³⁰⁴ LIMA, Z. *Verso un'architettura semplice*. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007; LIMA, Zeuler R. M. de A.; BERGDOLL, Barry. *Lina Bo Bardi*. London: Yale University Press; New Heavenand, 2013.

³⁰⁵ SABATINO, Michelangelo. Pride in Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy. *University of Toronto Press*, 2010.

³⁰⁶ BARDI, Lina Bo. Amazonas: o povo arquiteto. *Habitat*. nº 1, São Paulo, 1950. p.68. Sobre essas publicações de Lina, c.f. STUCHI, Fabiana T. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CONCLUSÃO

A presença diária de Lina Bo Bardi e de sua pequena equipe de jovens arquitetos trabalhando dentro de um canteiro de obras por nove anos, dirigindo o desenvolvimento dos projetos simultaneamente às suas diversas fases de execução, permitiu a consumação de um modo de fazer arquitetura que encontra na realidade específica da construção sua expressividade material.

O lugar que conhecemos hoje como SESC Pompeia surgiu da convergência de três percursos históricos aparentemente independentes: o do imóvel da Pompeia, com sua lógica moderna e fabril; o do SESC-SP, um herdeiro institucional da ideologia do bem-estar social; e o de Lina Bo Bardi, com seu humanismo – ou “comunismo ideal” - forjado na Itália e incrementado pela efervescência cultural do período dos anos 1960 vividos no Nordeste do Brasil.

Entretanto, a forma específica com que Lina atuou na construção da arquitetura do SESC Pompeia o determina e caracteriza. Sua atuação durante todo o processo teve sentido de ação em clara oposição à omissão, uma atividade que se mostra positivamente na rotina da obra (e muitas vezes na necessidade de “dizer não”), mas que, no entanto, é prática de agir que realiza materialmente uma vontade prévia: o “espírito” da obra, concebido antes do desenvolvimento do corpo arquitetônico, cuja identidade apenas o arquiteto autor e responsável por sua realização conhece.

O espírito do SESC Pompeia concebido por Lina Bo Bardi foi a simplicidade *wabi*, o termo repleto de significados que usou certa vez para verbalizar sua arquitetura “pobre”, sem “acabamento”, com dignidade máxima, conseguida com mínimos meios; uma forma de interpretar as necessidades, o gosto e a criatividade do homem comum.

Suas orientações diretas solicitaram dos operários algumas habilidades manuais e liberdade, que ficaram impressas no concreto dos pilares dos mezaninos, nas inserções de seixos no piso das oficinas, no arranjo de azulejos Guerchman da piscina, na textura de massa escorrida da caixa d’água ou dos blocos em alvenarias, não como alternativa à linguagem da indústria ou em nome de uma suposta abertura no processo criativo, mas como parte da realização de um desejo formal explícito, que representa sua leitura do que é a verdadeira liberdade coletiva.

“A liberdade do artista sempre foi individual, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva”. 307

Lina Bo Bardi inclui elementos industrializados na composição do SESC Pompeia. Às vezes escolhe os mais “prontos” e modestos, como ela própria e o SESC comprometeram-se a priorizar, outras vezes busca soluções sofisticadas como a do mobiliário em lâminas de madeira colada, mas se nega a fazer uso de

³⁰⁷ Bardi, Lina Bo. Planejamento Ambiental: “desenho” no impasse. Malasartes. Rio de Janeiro, n.2, dez-fev.1976, pp.4-7. In GRINOVER, M.; RUBINO, S. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 138.

componentes para suprir falsas necessidades de conforto (estofamento de algumas cadeiras, coberturas para as passarelas).

Ela recicla antigas soluções de êxito, inclusive as presentes no próprio edifício de valor histórico, testa protótipos, adapta, inova, usa referências externas. Atua com intenção de simplificar os produtos e os processos e centraliza grande amplitude de decisões em sua própria pessoa, o que algumas vezes gera tensões e atrasos.

Apesar do extenso envolvimento de técnicos especialistas ter sido desencorajado por Lina Bo Bardi, prática à qual o SESC estava habituado, ela não lhes delegou autonomia. Entretanto, algumas sugestões de consultores foram efetivadas e revelaram-se decisivas, como é o caso da vala sobre o córrego canalizado (hoje sob o deck de madeira) ou da ventilação e iluminação natural dos galpões de atividades gerais (tijolos-de-galinheiro e telhas de vidro).

A arquitetura-ação é *modus operandi* no SESC Pompeia, a administração de imprevistos que permite o crescimento natural do organismo conforme o meio e segundo seu espírito, existente apesar de apenas meramente indicado nos primeiros croquis aquarelados. Mas se temos aqui a humildade do arquiteto que se omite e abdica da criação individual para interpretar as criações do homem comum - coletivo, público, comunitário e verdadeiramente livre - convocada por Lina nos anos 1970, temos também a urgência de sua ampla, intensa e exaustiva presença e participação como único responsável pela arbitragem entre a realidade econômica, político e social do empreendimento e a alma cultural da arquitetura.

**“(...) A tua presença
Transborda pelas portas e pelas janelas
A tua presença
Silencia os automóveis e as motocicletas
A tua presença
Se espalha no campo derrubando as cercas
A tua presença
É tudo que se come, tudo que se reza (...)”³⁰⁸**

Depois da inauguração da primeira etapa da obra, Lina, Ferraz, Vainer e Suzuki continuaram trabalhando no local, incumbidos do desenvolvimento da segunda etapa e das exposições. Muitas das orientações de Lina datam do período posterior à primeira inauguração e escapam dos limites sólidos da arquitetura, avançando sobre a gestão de recursos, manutenção, logística e qualidade dos serviços oferecidos. Alguns dos móveis desenhados por Lina Bo Bardi especialmente para cada ambiente são repletos de possibilidades de arranjos espaciais – arquitetura – mas aparentemente hoje, na sua ausência, são utilizados com menor dinamismo do que ela supostamente imaginou quando os desenhou, em vida.

Que as presenças expressivas e criativas do homem comum, dos arquitetos e das arquitetas verdadeiramente livres possam ser, ainda, uma das determinantes da arquitetura.

³⁰⁸ Trecho da canção de Caetano Veloso utilizada em trabalho audiovisual e artigo da autora sobre as exposições do ano do centenário de Lina Bo Bardi, realizado para avaliação de disciplina Projetos e Leituras do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – IAU – USP. São Carlos, 2014. VELOSO, Caetano. A tua presença morena. In: VELOSO. Qualquer Coisa, 1975. Faixa 5.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. "Um povo sem cabeça soltando arte pelas mãos". Artigo escrito por ocasião da apresentação oral do autor nos seminários "A mão do povo brasileiro", promovidos pelo MASP em 2015. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2016.
- FABBRIS, Anna Teresa. Modernidade e modernismo. Campinas, Mercado das Artes, 1994.
- ANDRADE, Mário de. "O turista aprendiz". São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- ANELLI, R; GUERRA, A; KON, N. "Rino Levi, arquitetura e cidade". São Paulo: Romano Guerra. 2001.
- ANELLI, Renato – "Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi". Tese de doutorado. FAU USP São Paulo. 1995.
- ANELLI, Renato L S. "Nova Monumentalidade e Integração das Artes no Brasil": do Ministério a Brasília. In: DOCOMOMO Brasil "Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)". Rio de Janeiro. 2009.
- ANELLI, R.L.S. Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna. Tese de livre docência. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo: 2001. 195p.
- ANELLI, Renato L.S."Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi". Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. FAU-USP. São Paulo. 1995.
- ANELLI, Renato. *Recycling and restoration: adding new meanings to historical buildings through minimum interventions*. in Condello, Annette; Lehmann, Steffen (ed). Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects. Springer. No prelo.
- ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. "A obra de Rino Levi e a trajetória da Arquitetura no Brasil". Tese de Doutorado. FAU USP. 2008.
- ARANTES, Otília B. F; ARANTES, Paulo E. *O Sentido da Formação*. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARTIGAS, J. B. Vilanova. "Caminhos da Arquitetura". 2ª ed. São Paulo. Fundação Vilanova Artigas/Pini. 1986.
- ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de (Orgs.). Caminhos da arquitetura. Vilanova Artigas. Coleção Face Norte, volume 08. 4ª edição, São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- BANDEIRA, João. Debates sobre Centenário Lina Bo Bardi - Escola da Cidade – São Paulo – SP. 2014. Disponível em <http://escoladacidade.org/bau/centenario-lina-bo-bardi/>. Acesso em: 01 ago 2016.
- BARTALINI, Vladimir. "Os córregos ocultos e a rede de espaços públicos urbanos". *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 106.01, Vitruvius, mar. 2009.
- BENITES, Afonso. "Nova lei das estatais brasileiras abre brechas para escândalos de corrupção". El país. Brasil. Brasília 31 jul 2016. Disponível em http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/30/politica/1469840860_316582.html> Acesso em: 10 ago 2016.
- BERTHO, Beatriz Carra. Conversa com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. A trajetória do Brasil Arquitetura. *Entrevista*, São Paulo, ano 12, n. 045.01, Vitruvius, jan. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.045/3725>>. Acesso em: 1 ago 2016. Foto: Nelson Kon.

BIERREMBACH, A. C. S. "As arquiteturas de Lina Bo Bardi": brutalistas, ma non troppo. Artigo para X Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75. PUCPR Curitiba. 15-18-out 2013 em http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_81.pdf - acesso 23 fev. 2016.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. "Como um lagarto sobre as pedras ao sol": as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 044.00, Vitruvius, jan. 2003 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.044/620>>.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. "Introdução à Análise do Discurso". Editora da Unicamp. Campinas. 2004.

BRUAND, Yves. "Arquitetura Contemporânea no Brasil". Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo. Perspectiva. 2012. P. 23-24.

CALLIA, V.W. "Madeira Laminada Colcada de Pinho do Paraná": seu emprego nas estruturas. São Paulo, Instituto de Pesquisas Tecnológicas. Boletim n. 47, Publicação n. 571. 60p.

CANAS, Adriano Tomitão. "MASP- museu laboratório": museu e cidade em Pietro Maria Bardi. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 150.04, Vitruvius, nov. 2012<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4450>>.ISSN 1809-6298

CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. "Arquitetura alternativa": 1956-1979. Tese de Doutorado. FAU USP. São Paulo-SP. 2012.

CEHOPU – CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE OBRAS PÚBLICAS Y URBANISMO. "El sistema Hennebique". Exposição Hormigón armado em España, 1893 a 1936. Madrid, 2010. Disponível em http://www.cehopu.cedex.es/hormigon/temas/C42.php?id_tema=79- acesso em 20/06/2014.

CERÁVOLO, Ana Lúcia. "Interpretações do patrimônio": arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60. Tese de Doutorado. EESC - USP - São Carlos. 2010.

CONTIER, Felipe de Araújo. "O Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na cidade universitária": Projeto e Construção da Escola de Vilanova Artigas. Tese de doutorado. IAU USP São Carlos. 2015.

CONTIER, Felipe de Araújo. "O Edifício da FAUUSP e os Materiais do Brutalismo". X Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75 Curitiba. PUCPR .15-18.out.2013.

COSTA, Ana Elísia da. "A Poética dos tijolos aparentes e o caráter industrial" : MAESA (1945). Artigo apresentado no IV Seminário DoCoMoMo. Porto Alegre, 2013. disponível em <http://www.docomomo.org.br/ivdocomomosul/pdfs/06%20Ana%20Elisia%20Costa.pdf>

DUMAZEDIER, Joffre. "Lazer e cultura popular". Tradução: Maria de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Perspectiva. 1973.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. "Design em Espaços". Coleção Textos Design. Ed. Rosari. São Paulo. 2002.

FERRAZ, M. (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes,1993.

FERRAZ, M. VAINER, A. (Org.). *Cidadela da Liberdade - Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. 01ed. .SP: SESC, 2013, v. 01, p. 144-145.

FERRAZ, M; VAINER, A. (Org.). *Cidadela da liberdade*. Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia. São Paulo, Edições SESC-SP, 2013. 168p.: il. Fotografias; edição bilíngue (português/inglês).

FERRAZ, Marcelo. "Lina Bardi e a tropicália". *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>>.

FERRAZ, Marcelo. "Numa velha fábrica de tambores". SESC-Pompeia comemora 25 anos. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 08, n. 093.01, Vitruvius, abril 2008. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em 15/12/2014.

FERRO, Sérgio "O canteiro e o Desenho". FERRO, Sérgio. *O Canteiro e O Desenho*. Ed. Projeto. 1979.

FREIRE, Paulo e BETTO, Frei. "Essa Escola chamada Vida". 5ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FREIRE, Paulo. "A importância do ato de ler": em três artigos que se completam. Ed. São Paulo: Cortez, 1992;

FREIRE, Paulo. "Cartas a Cristina": reflexões sobre minha vida e minha práxis. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

FREIRE, Paulo. "Educação e atualidade Brasileira", São Paulo : Cortez, 2002.

FREIRE, Paulo. "Pedagogia da Esperança": um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. "Pedagogia do Oprimido", Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005

GIANNECCHINI, A.C. "Técnica e estética no concreto armado. Um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP. Dissertação de mestrado. FAUUSP Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo-SP. 2009.

GOMES, Cristina Marques. "Pesquisa Científica em Lazer no Brasil – Bases Documentais e Teóricas". Dissertação de Mestrado Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP. São Paulo. 2004

GRINOVER, M. "Uma ideia de arquitetura": a escrita de Lina Bo Bardi. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2010.

GRINOVER, Marina (org). RUBINO, Silvana (org). "Lina por escrito": textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

GUERRA, Abílio da Silva N. Lúcio Costa – "Modernidade e Tradição": montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP. Campinas, 2002.

GUIMARAES, Andreas; CONTIER, Felipe de Araujo; LOUREIRO, Livia. "Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro", por Sérgio Ferro. *Entrevista*, São Paulo, ano 13, n. 051.01, Vitruvius, jul. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.051/4405>>.

IAMAMOTO, Marilda Vilela e CARVALHO, Raul de. "Relações Sociais e Serviço Social no Brasil": esboço de uma interpretação histórico-metodológica. 1ª edição 1982. 20ª. Ed. Cortez Editora. São Paulo. 2007.

ICIMOTO, Felipe Hideyoshi. "Dormentes em Madeira Laminada Colada de Pinus oocarpa". Dissertação de Mestrado. Ciência e Engenharia de Materiais. USP São Carlos-SP. 2013.

KALMANN, G.M. "The Action-Architecture of a New Generation", *Architectural Forum*. 1959.

KARPOUZAS, Helena. "A casa moderna ocidental e o Japão": a influência da arquitetura tradicional japonesa na arquitetura das casas modernas ocidentais. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

KOURY, A.P. "Novas casas de morar (2)": a contribuição da construtora CENPLA. Artigo publicado na publicação Integração - jan. / fev. / mar. | 2010 | ano xvi, no 60 | 79-83.

KOURY, Ana Paula. "Grupo Arquitetura Nova". Dissertação de Mestrado. EESC-USP São Carlos - SP. 1999.

KROLL, Andrew. "AD Classics: Boston City Hall / Kallmann, McKinnell, & Knowles" 06 Mar 2011. ArchDaily. <<http://www.archdaily.com/117442/ad-classics-boston-city-hall-kallmann-mckinnell-knowles/>> Acesso em: 7 Jul 2016.

LATORRACA, Giancarlo. "Maneiras de expor": arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n.173.03. Vitruvius, nov. 2014 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.173/5335>>. Acesso em 15/12/2014.

LAZARIN, Ariel L. "A Igreja do Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira". Dissertação de Mestrado. IAU USP São Carlos-SP. 2015.

LIMA, Arlette Alves. "Serviço Social no Brasil": a ideologia de uma década – 2. Ed. São Paulo: Cortez, 1983.

LIMA, Zeuler. "Lina Bo Bardi entre margens e centros". *Arqtextos* 14. Maio/junho 2009.

LIMA, Zeuler. "Verso un'architettura semplice". Fondazione Bruno Zevi, Roma, 2007.

LIMA, Zeuler R. M. de A.; BERGDOLL, Barry. "Lina Bo Bardi". Yale University Press, New Heaven and London, 2013.

LIRA, José Tavares Correia de. "Naufrágio e Galanteio": viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Artigo em versão abreviada do trabalho apresentado no GT Pensamento Social no Brasil do XVII encontro anual da Anpocs, Caxambu-MG, 2003.

MIRANDA, Danilo Santos de. "Tempo Livre na Cidade". X Seminário Internacional. Escola da Cidade e SESC São Paulo. Palestra realizada no dia 23 de março de 2015, no Sesc Bom Retiro. Publicada em 1 de jun de 2015. Disponível em <http://escoladacidade.org/bau/danilo-santos-de-miranda-sesc-em-sao-paulo/> acesso em 20/-5/2016.

MONTEYNE, David. "Fallout Shelter": Designing for Civil Defense in the Cold War – U of Minnesota Press, 2011 - 348 p.

MOTA, Carlos Guilherme e LOPEZ, Adriana. "História do Brasil": uma interpretação. São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 2008.

NAHAS, Patricia Viceconti. "Brasil Arquitetura: memória de contemporaneidade": um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008). Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2009. Orientador: Abilio da Silva Guerra Neto.

OLIVEIRA, Liana P.P. "A capacidade de dizer não": Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2007.

PEDROSA, Mário. "Acadêmicos e Modernos". Textos escolhidos 3. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

PEREA, Silvia – "Resistencia y Progreso": el Proyecto Político de Lina Bo Bardi (1944-1964). Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid –Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Madrid. 2013.

PEREA, Silvia – "Resistencia y Progreso": el Proyecto Político de Lina Bo Bardi (1944-1964). Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid – Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Madrid. 2013.

PEREIRA, Cristina Rodrigues SESC Pompeia e Centro Cultural São Paulo: estudo comparativo. 2016. Dissertação (Mestrado em Maestria em Historia y Cultura de la Arquitectura) - Universidad Torcuato Di Tella .

PEVSNER, N.(1936) “Os pioneiros do Desenho Moderno”. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo. Martins Fontes:1994.

REQUIXA, Renato A.Q. de Souza. Renato Requiça (depoimento, 2001). Porto Alegre: Centro da Memória do Esporte. ESEF/UFRGS, 2004.

REQUIXA, Renato A.Q.de Souza. Renato Requiça (depoimento, 2001). Porto Alegre: CENTRO DE MEMÓRIA DO ESPORTE – ESEF/UFRGS, 2004.

REQUIXA, Renato. “O lazer no Brasil”. São Paulo: Brasiliense, 1977.

RODRIGUES, Angela Rosch. “Fábrica e Ideologia”: O Desenvolvimento do Pensamento Moderno e a Arquitetura Industrial na Cidade de São Paulo (1889 a 1930). Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, v. 11, n. 2, p. 31, 2012. Disponível em <http://mackenzie.com.br/dhtm/seer/index.php/cpgau/article/viewArticle/Rodrigues.2011.2> - acesso em 20/06/2014.

SABATINO, Michelangelo. “Pride in Modesty”. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy. University of Toronto Press, 2010.

SACONI, Rose. “Como era São Paulo sem SESC Pompeia”. Jornal O Estado de São Paulo. Estadão. Série de reportagens São Paulo sem...São Paulo, 2013. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia,9353,0.htm> – acesso em 20/06/2014.

SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SESC São Paulo. “Uma ideia original”: SESC São Paulo 50 anos. São Paulo, 1997.

SILVA, J.M. de C. e. “O arquiteto e a produção da cidade”: Jacques Pilon 1930-1960 2012. <http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/02/25/obras-de-arquiteto-frances-ajudam-a-recontar-historia-de-sao-paulo/> - acesso 02/03/2016.

SILVA, Maria da Conceição Neves e BRAGA, Maria Margarete Sampaio de Carvalho. “Paulo Freire no Sesi”: uma década marcada por reencontros, experiências vividas e construção de novos conhecimentos. Disponível em <http://coloquio.paulofreire.org.br> – acesso 09/10/2016.

SOLFA, Marília. “Arte, arquitetura e transformações urbanas na obra de Gordon Matta-Clarck”. Artigo apresentado no V Encontro de História da Arte – IFCH Unicamp. 2009.

SOUZA, Fábio Silva de. “O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)”. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP . São Paulo –SP. 2014.

SPENCER, J.M.F.; RAVARA, P.B. “A consolidação de uma prática”: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus na modernidade. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura de Lisboa. Universidade Técnica de Lisboa. 2008.

STUCHI, Fabiana T. “Revista Habitat”: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. Dissertação de Mestrado. FAU USP São Paulo-SP. 2006.

SUMMERSON, John. “What is the history of construction”, Journal of the Construction History Society, n. 1, 1985.

SUZIGAN, Wilson. “A industrialização de São Paulo”: 1930-1945. Revista Brasileira de Economia, v. 25, n. 2, p. 89-112, 1971.

SUZUKI, M. "Lina e Lucio". Tese de Doutorado. EESC USP São Carlos-sp. 2010.

WOLFF, I. "Lessons in 'spatializing' heritage": the conservation work of Lina Bo Bardi. 2007. Disponível em <http://www.wolffarchitects.co.za/wp-content/uploads/2007/02/fig-15.jpg> Acesso em: 12/08/2016.

VILLELA, Fábio Fernandes. "Rino Levi – Hespéria nos Trópicos": A Racionalização dos Processos de Trabalho em Escritórios de Arquitetura e a Interação entre Intelectuais, Estado Desenvolvimentista e a Industrialização em São Paulo. Campinas: UNICAMP, 2003.

Exposições, portais e sites na web, entrevistas e falas em eventos:

SEMINÁRIO a mão do povo brasileiro. Fala de Durval Muniz de Albuquerque Junior em mesa redonda com Ana Carolina Bierrenbach, Marcelo Suzuki e Mediação de Adriano Pedrosa. São Paulo, 28.11.2015. Vídeo disponível em http://masp.art.br/masp2010/mediacaoeprogramaspublicos_a-mao-do-povo-brasileiro.php - acesso em 04/07/2016.

ARQUITETURA: a transformação do espaço. Direção: Walter Lima Jr, Produção: -- Rio de Janeiro: Globo, 1972. Rodado em 16 mm. Vídeo em MP4 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=q0QHjzrEYOQ>. Acesso em 14 ago 2016.

FUNDAÇÃO Joaquim Nabuco - http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=72
<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia>

BLOG coisas antigas <http://vfcoisasantigas.blogspot.com.br/2011/01/marcas-extintas-vi-ibesa.html>-

JORNAL o estado de são Paulo.<<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia>>

SITE institucional Figueiredo Ferraz.
 <<http://www.figueiredoferraz.com.br/br/empresa/imprensa/item/235-a-participacao-do-professor-ferraz-e-da-sua-empresa-nos-primeiros-trabalhos-de-metro-no-brasil>>.

SITE institucional SESC SP <http://adm.sescsp.org.br/aulas/73985_ESMALTES+CERAMICOS>

PALESTRA em evento no Salão de Ideias da Bienal do Livro de São Paulo. SESC SP 31/08/2014. RUBINO, S. "Além das Cidades", Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P0ZKGHYznMU> – acesso em 12/09/2015.

PALESTRA do X Colóquio Nacional e II Colóquio internacional do Museu Pedagógico da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista em 30 de agosto de 2013. NOSELLA, Paolo. "Mario Alighiero Manacorda: Um marxista a serviço da liberdade plena e para todos".

EXPOSIÇÃO Lina Em Casa Percursos, curadoria de Renato Anelli e Anna Carboncini Casa de Vidro, São Paulo SP, 12 de abril a 19 de julho de 2015.

EXPOSIÇÃO O Impasse do Design: Mobiliário de Lina Bo Bardi: 1959 – 1992. ILBPMB. Curadoria Renato Anelli. Casa de Vidro. 29 de maio a 31 de julho de 2016.

Acervos consultados

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Rua General Almérico de Moura, 200. Morumbi, São Paulo SP. Centro de Pesquisa e Formação do SESC SP. R. Dr. Plínio Barreto, 285, 3º Andar - Bela Vista, São Paulo SP.

ANEXO A - IMAGENS NO TEMPO : RUA INTERNA - PISO

ANEXO A - IMAGENS NO TEMPO : RUA INTERNA - PISO

Antiga fabrica de tambores. 094ARQf0010 , 094ARQf009 Foto: Hans Gunter Flieg

Antiga rua interna SESC: 094ARQf0031.

094ARQf0158v2 (jul 80 Foto: Miguel) - 094ARQf0820 - (set 80) - 094ARQf0156 - (out 80) - 094ARQf0159 - (out 80)

094ARQf0165, 094ARQf0163, 094ARQf0168, 094ARQf0170 (nov 80),

094ARQf0174

1940

71-75

1980

Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens. Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

ANEXO B - IMAGENS NO TEMPO : BLOCO DE SERVIÇOS DO RESTAURANTE

ANEXO B - IMAGENS NO TEMPO : BLOCO DE SERVIÇOS DO RESTAURANTE

O bloco visto da rua, no antigo SESC.
094ARQf0045

Andaimes e tapumes
protegendo o passeio público
094ARQf0083

Grande demolição e nova estrutura em concreto 094ARQf973* e094ARQf209
*possível erro de atribuição de local – bloco esportivo.

Escavações para a execução da câmara frigorífica e novo telhado . 094ARQf0205, 094ARQf0203, 94ARQf0481, 094ARQf0489, 094ARQf0495,094ARQf0206

094ARQf0497-094ARQf0500 (foto: Miguel jul/80)

1977

1980

Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens.
Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

ANEXO C - IMAGENS NO TEMPO : GALPÃO DE ATIVIDADES GERAIS

Fábrica em funcionamento 094ARQf0002. (Foto: Hans Gunter Flieg)

Fábrica abandonada 094ARQf0025 e Antigo SESC. 094ARQf0038

Retirada completa do piso antigo, execução do espelho d'água. 094ARQf0253, 094ARQf0269, 094ARQf0319

1940

1970

79/80

Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens. Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

ANEXO D - IMAGENS NO TEMPO : ATELIERS

Croqui em planta com anotações de Lina Bo Bardi. 094ARQd0276.

Contrapiso de concreto com juntas de dilatação e paredes de bloco de concreto sobre contrapiso. 094ARQf0648, 094ARQf0670, 094ARQf0673 (dez1980), 094ARQf0647 (sem data)

Inserção manual de seixos de rio no piso de concreto desempenado
094ARQf0632, 094ARQf0634(sem data).

1980

Ateliers em funcionamento
094ARQf1343(sem data).

1982

obra pronta Fonte: http://adm.sescsp.org.br/aulas/73985_ESMALTES+CERAMICOS

Esquema cronológico elaborado pela autora. Fonte fotos e desenhos: Instituto Bardi, exceto anotados. Códigos e créditos das fotos (quando houver): anotados abaixo dos grupos de imagens.
Acervo de desenhos disponível em <www.institutobardi.com.br> Acesso em: 01 ago.2016.

ANEXO E – ENTREVISTA MARCELO FERRAZ

Transcrição ³⁰⁹ de entrevista que o arquiteto Marcelo Ferraz cedeu à pesquisadora Renata Bechara.

Data, hora e local: Sexta 27/11/2015 – 11h, Rua Harmonia, 101, Vila Madalena. Sala de reuniões da sede do escritório Brasil Arquitetura, do qual Marcelo é sócio nesta data.

Introdução: Após apresentações e uma pequena fala sobre o teor da pesquisa em questão, ao ser indagado, Marcelo Ferraz diz que os vários "livros de obra" com registros da rotina do canteiro ou estão em poder do setor de engenharia do SESC ou foram perdidos. Faz a indicação do atual responsável Sr. Almilcar, chefe do setor de engenharia do SESC para que seja por nós procurado. Depois, verifica se eu já havia lido o artigo sobre o SESC Pompeia publicado no livro "Arquitetura Conversável", de sua autoria e me presenteou com um livreto de uma palestra, feita por ele e sobre o SESC Pompeia, no Uruguai. Então começamos a conversar.

Marcelo: A palestra é só sobre casos de obra.

Renata: Ah, que ótimo ! Você já organizou a sua memória.

Marcelo: É, juntei umas quatro ou seis histórias.

Renata: Nesta palestra você falou algo sobre a história do Chichierchio e da Esfera ?

Marcelo: Não. Esta é uma história um pouco melancólica.

Renata: O Chichierchio também foi meu professor, ele nos levou ao SESC Pompeia quando éramos seus alunos. A pesquisa nos documentos do Instituto dá a entender que ele foi uma das primeiras pessoas que Lina chamou para consultorias em 1977³¹⁰, quando vocês começaram a trabalhar no SESC. Foi isso?

Marcelo: O SESC chamou o Chichierchio. Eu acho que até tenho um depoimento interessante sobre quem era a Lina na FAU - era ninguém. Lá no SESC, como sempre, e agora mais do que antes, tinha que fazer projeto de tudo que é complementar. Projeto disso, daquilo e tal. Aí tinha que fazer um projeto de conforto térmico. Dos galpões. E a Lina dizia que era besteira. Dizia: "Como conforto térmico?" Aquele galpão de atividades gerais onde tem um laguinho, aquilo ali...a gente abriu aqueles buracos de galinheiro, que não existiam, e fez o vento cruzar. E a telha era vã. Então, como é que vai fazer projeto de conforto? Mas o SESC quis e então indicaram o Chichierchio. O Guedes era o único contato da Lina com a

³⁰⁹ A redação final da transcrição desta entrevista foi aprovada pelo entrevistado após edições de forma e conteúdo.

³¹⁰ A Lina argumenta em um documento relativo aos desentendimentos com a Esfera (ao qual eu tive acesso no ILBPMB), que ela sugeriu o nome do Chichierchio ao SESC em 1977, pois ele era um profissional muito sério, e que ela não abria mão dos estudos feitos inicialmente por ele.

academia, pode ter sido ele que tenha indicado, não tenho certeza. Quando ela precisava de alguma coisa ligava para o Guedes, assim quando ela precisou de um estagiário, ligou pro Guedes e foi aí que eu fui trabalhar com ela, ele que indicou. Bem, e aí que o Chichierchio na FAU era "o homem" do conforto térmico. Era a autoridade, querido por todos, trabalhava com todos os arquitetos. E fizeram essa proposta pro SESC, o SESC contratou, e ele fez um projeto que era uma loucura. Ele botava duto de ar condicionado em todo aquele galpão, para troca de ar. Na minha opinião isso era um contra-senso. Num lugar aberto, completamente escancarado, com portas, ventilação cruzada e telha vã, colocar dutos não fazia sentido. E a Lina ficou muito brava com esta proposta e recusou o projeto.

Mas durou pouco essa história desse projeto, o Chichierchio teve pouquíssimas reuniões com a gente lá, umas duas três.

Renata: O que ficou disso tudo no resultado final da obra ?

Marcelo: Ficou sem nada (sem os dutos). Não teve. Acabou. Até hoje vive aquela coisa, 32 anos sobrevivendo, um calorzinho em cima da laje.

Renata: As lajes das áreas de leitura.

Marcelo: De leitura, sim...e... pronto! Ali tinha muita coisa que o SESC queria fazer que a Lina achava um absurdo. Comunicação visual. O SESC queria contratar um escritório de comunicação visual prá fazer, e as placas de sinalite, que era não sei o que e tal. Ela falava "Não, tá tudo aí ! O cara passa, vê que é um restaurante, vê que ali é um banheiro. Põe o mínimo necessário". E a gente fez lá dentro mesmo. A comunicação visual do SESC foi toda feita lá. Eu e André desenhamos. Uma besteirinha. Fazíamos amostras de placas.

Renata: Então estas pessoas todas envolvidas, esses consultores, engenheiros, isso já era uma prática do SESC, era o SESC que pedia. Então não era uma coisa que ela ou vocês solicitavam ?

Marcelo: Não, não, não. Era o SESC que pedia.

Renata: Porque também tem um caso sobre a acústica do teatro.

Marcelo: Acústica do teatro. É ótimo este caso. Igor Srenevsky. Ela pediu o Igor, que era amigo dela, tinha feito o MASP brilhantemente e realmente o auditório do MASP é uma coisa fantástica, né ? Ela desenhou aquelas, quer dizer... Ela não revestiu nada, deixou concreto, só quebrou o paralelismo do som. E (no SESC) chamam o Igor. O Igor chegou maravilhado: "Não, vamos fazer isso aqui e isso ali..." Deu tiros, mediu reverberação. A Lina gostava dele. Ele fez um projeto (fala enquanto desenha um corte do galpão do teatro...) O Galpão do teatro é uma coisa assim. E ele fez uma cúpula. Fez uma cúpula, metálica, em cima do teatro. Para fazer um novo telhado, para isolar de ruído externo, de avião...

Renata: Isto porque tinha uma premissa de que não se podia alterar a estrutura do telhado antigo ? Por isso ele fez a cúpula por cima ?

Marcelo: Não, não tinha premissa porque não era tombado, podia mexer em tudo.

Renata: Esta não era uma solicitação do SESC ? Nem da Lina ? Nem de ninguém ?

Marcelo: Nada, nada. A Lina queria que fizesse um isolamento acústico e a parte toda interna de absorção. Ele pensou na cúpula e a Lina não aprovou. Ele também revestiu o teatro inteiro de carpete. O piso, no projeto dele, era todo carpete. Revestiu as paredes com material absorvente. A Lina não gostou e "subiu a serra" com ele. "Subiu a serra". E ela era amiga dele, tinha intimidade, e ficou furiosa. E então ele recalculava...e dizia: "Podem tirar a cúpula". Calculava outra vez e dizia: "Podem tirar o carpete". "Podem tirar..." Nós tiramos mais de 50% do projeto inicial dele. A gente dizia que não faria, e ele recalculava.

Renata: Na verdade ele foi diminuindo a eficiência do isolamento acústico do teatro ? Em determinado momento durante a obra da segunda etapa, consta que o SESC tenha pedido que se fizesse um estudo para que fosse possível o uso

simultâneo do teatro e da rua interna, com uma apresentação de uma orquestra de sopro na rua por exemplo. E aí o Igor fez um laudo dizendo que não seria possível porque o isolamento do teatro não tinha sido calculado para isso. Ele menciona que para isto seria necessário ter paredes duplas, que precisaria mexer na estrutura do telhado e que isto não tinha sido aprovado na época. Agora então você está me dizendo que ele tinha feito um projeto e na verdade, depois, foi adaptando para o que vocês solicitavam.

Marcelo: Sim, nós fomos tirando...tirando...tirando como até hoje acontece aqui no escritório. Os projetos de acústica começam e a gente tira 50%...porque assim ele já nos atende. Hoje toca uma banda lá fora e você não houve ninguém tocando lá dentro. A choperia bomba lá com rock e não sei que e não chega nada no teatro. Não se ouve avião dentro do teatro. A gente fez uma bela camada de revestimento por dentro, revestiu tudo, fez absorção, fez reflexão onde era preciso. No fundo do teatro a gente colocou tijolo com lã de vidro, atrás aquele tijolo furado.

Renata: Essas proposições eram conversadas com ele ?

Marcelo: Tudo conversado! Colocamos *Eraclit* só no teto da galeria. Antes era a galeria inteira revestida com *Eraclit*, que é aquele material , aquele macarrãozinho de madeira. Funciona super bem. Ficou ótimo.

Renata: Na minha opinião a fase seguinte à da concepção preliminar do projeto, que é uma fase posterior onde começam a aparecer os complementares, é onde fica muito evidente esta prática de "limpeza", é a fase de ir dizendo "isso não, isso não, isso não".

Marcelo: É. Não, não, não.

Renata: No entanto, desde o início houve uma conversa mais interessante com a área das estruturas, não foi isso ? A composição do núcleo de vocês, o escritório na obra, era você, o André, a Lina...e tinha um desenhista da Figueiredo Ferraz...

Marcelo: Sim, era o Chico. Ficava lá quase que a semana inteira. Quer dizer, ele ficava no (escritório do) Ferraz e lá. Chico.

Renata: Ele era engenheiro ou projetista ?

Marcelo: Projetista. Já morreu, infelizmente. Era uma figura maravilhosa. Um projetista, era mais velho. Ele tinha sido projetista também no MASP, se você pegar uns livros você vai ver o nome dele.

Renata: Ele já tinha trabalhado com a Lina.

Marcelo: Já tinha trabalhado com a Lina. Ele era o querido da Lina, era um senhor já. O Chicão. Ele trabalhou no MASP. Em várias fotos de obra, da obra de dentro do MASP, ele está lá. Ele morreu há uns 10 anos. Como a Lina gostava dele, ele foi prá lá (para a obra do SESC). Ela dava muita bronca nele porque...Ele desenhava super bem, daqueles projetistas de desenhar a lápis...antigo...de

estruturas. E ele fazia essa "ponte". Como a primeira parte da obra foi toda a parte da fábrica, de tijolo, a parte antiga, muitas vezes tinha que ter um reforço aqui, um reforço ali...então ele ficava junto com a gente porque a gente ... dizia o que podia e o que não podia, sabe ?...Teve um monte de "olha, precisa demolir aqui...e aquele pedaço...".Tinha umas coberturas que a gente demoliu, aliás coisas lindas, que a gente demoliu. Com dó. A Lina: "Não, vamos demolir !" Sabe ali na entrada onde tem hoje uma lanchonete, com mesinhas de concreto? Ali tinha uma cobertura linda. Tinha duas vigas em balanço, tipo asa de avião, onde o caminhão parava. E hoje essa laje faz falta, depois que a gente fez essa lanchonete fora, eu e o André, (não tinha no projeto original), vimos que essa laje seria ótima ali.

Renata: E hoje existe um monte de coberturazinhas sobre as mesas.

Marcelo: Um monte de...toldos. Mas então, para cortar essa cobertura então, o Chico que ia ver se podia cortar, como cortar, ele era o homem da estrutura na obra, mas sempre se reportando aos engenheiros que faziam os cálculos no escritório. Ele mandava prá o escritório sede da Figueiredo Ferraz calcular e na obra ele mesmo desenhava. Ele ficava alguns dias por semana lá.

Renata: Mas ele era contratado do SESC ou de vocês ?

Marcelo: Da Figueiredo Ferraz. O escritório do Ferraz foi contratado pelo SESC, prá tudo.

Renata: Mas quem teve esta ideia de tirar um membro do escritório de engenharia e mandar para a obra ? Ele ficava junto com vocês lá na obra, não é ?

Marcelo: A Lina que pediu para o Ferraz. Porque ele media a hora. A remuneração era por hora técnica. O escritório do Ferraz tinha o controle de quantos engenheiros estavam se dedicando ao projeto, quantos calculistas, etc.

Renata: A remuneração do Chicão era por hora técnica. E a de vocês? E da Lina ? Também?

Marcelo: Não.

Renata: Como era então?

Marcelo: A Lina teve um primeiro contrato, com o SESC. O SESC já tinha pago um projeto executivo para o Julio Neves.

Renata: Que estava inclusive aprovando na prefeitura.

Marcelo: Aprovando na prefeitura...sim. O SESC jogou tudo no lixo. Aí falou: - Olha, a gente vai te contratar mas a gente já gastou um dinheiro...e não sei o que...e fizeram um contrato mais camarada com ela, pagando pouco. Dentro deste contrato dela, ela pagava a mim e ao André. Como estagiários, por hora, igual aqui no escritório atualmente. Chega-se ao fim do mês, calcula-se quantas horas, estipula-se um valor por hora e paga-se.

Renata: Mas o contrato dela com o SESC também foi por hora, não? Não por medição, mas um valor calculado a partir de uma estimativa de horas de trabalho "na obra" ?

Marcelo: Ela teve vários contratos com o SESC. O Primeiro era um pacote, era um preço fechado. Aí venceu, e aumentou o trabalho, e ela reclamava, e teve mais um outro contrato por hora, teve vários. Ela sempre estava em desvantagem.

Renata: Sim, e sempre argumentando.

Marcelo: E sempre argumentando mais. Agora o SESC, por um lado, tolerou ela muito tempo porque ninguém aguentaria pagar uma pessoa nove anos prá fazer um projeto que não acaba. E também a obra não andava, ficou 3 anos parada lá no prédio novo. Mas era um jeito de trabalhar muito louco.

Renata: Então dentro da remuneração que o SESC fazia ao escritório de engenharia, que foi contratado para fazer todo o projeto estrutural, estava a remuneração do projetista Chico, por hora técnica.

Marcelo: Sim, ele era um funcionário do escritório de engenharia, locado no canteiro. Era isso. Mas nem sempre, teve momentos que ele ficava direto lá e teve momentos que ele voltava e trabalhava no escritório.

Renata: Conforme a necessidade. E a presença dele foi mais no início, depois foi ficando menos frequente ?

Marcelo: Foi, foi mais no começo. Depois que inaugurou a primeira parte acabou, não teve mais. Na segunda parte, a gente tinha um escritório lá embaixo, um barraco de obra. A gente teve três escritórios. O primeiro foi onde é o galpão hoje, sabe ? (Começa a fazer um croqui em planta).

Tem a rua central, tem aqui as casinhas, aqui tem o restaurante, aqui aquela lanchonete, você entra por aqui...O primeiro escritório foi aqui (apontando o local no desenho). Nesse galpão, no fim. Aqui está o deck. Aqui está o teatro, e aqui está

aquele galpão grandão de atividades gerais, o laguinho e tal. Então foi aqui. O primeiro. Cheguei lá, a Lina já estava lá havia quinze dias. Eu cheguei eles estavam tirando o carpete. Porque, os caras quiseram fazer um escritório e botaram uma secretária prá ela, e carpete! Ela dispensou a secretária e o carpete. Eu cheguei dia 29 de agosto, dia do meu aniversário. E ela tinha entrado em julho. E aí, daqui, quando começaram a fazer obra aqui...este galpão era assim, a gente demoliu isso aqui dele, prá caber neste lugar o prédio das quadras. E quando esta parte ía ser demolida a gente teve que sair e montou o escritório neste outro cantinho do Galpão de atividades, onde tem as exposições. Era só um cercadinho, como um curral. E depois, para a obra do prédio das quadras, a gente veio para um escritório aqui assim, que eram dois pavimentos, de madeira, super legal, tipo um...a gente chamava de "catetinho".

Renata: Este lugar foi demolido.

Marcelo: Foi. Era o nosso catetinho, tinha varanda e tal. Tem foto...bem legal. Esses foram os três escritórios. E o Chico trabalhou no primeiro, lá foi onde ele mais trabalhou. E a parte da fábrica foi inaugurada em 82, então foram os primeiros anos neste aqui. Quando a gente foi para o segundo, ainda tinha um pouco a presença do Chico...mas aqui, no terceiro, já não tinha nada, eles só vinham para reunião, os engenheiros, o Chico, todos. Porque aqui a gente estava fazendo toda esta parte esportiva, já funcionava o SESC, toda a parte cultural, exposições.

Renata: E neste terceiro vocês estavam desenhando os blocos esportivos, mas já tinham uma ideia geral deles, não é ?

Marcelo: Desde o princípio já tínhamos. A gente estava detalhando o projeto (da parte esportiva) e acompanhando as atividades daqui (da primeira etapa). A Lina meio que dirigia.

Renata: As exposições ?

Marcelo: Isso.

Renata: Há registros de que a Lina esquematiza e escreve como deveriam se organizar as equipes de manutenção.

Marcelo: É. É legal essa coisa. Os funcionários que vieram trabalhar (no SESC em atividade), todos vieram do período da obra. O carinha que servia café prá gente virou patrulheiro, os marceneiros viraram montadores de exposição, todo o elenco foi tirado da obra. Isto foi muito legal.

Renata: A Lina cobra isso do SESC em determinada ocasião, reclama que não estava mais acontecendo desta forma, diz que o ideal era que as pessoas da obra fossem aproveitadas na unidade.

Marcelo: Hoje em dia seria impossível fazer essa obra do SESC Pompeia, porque tem burocracia...pacote de desenho. Eles precisavam licitar certas coisas. Ela falava: "O que me interessa pacote de desenho ?" Mas isso só foi possível também porque o SESC tinha operários próprios. O Serviço de engenharia, quando

a gente começou aqui, tinha 200 operários, sei lá, chegamos a ter 350 operários dentro da obra, do SESC, contratados diretos do SESC. Então o SESC tinha um corpo de mão de obra. Era impressionante, tinha serviço médico, tinha cantina, tinha um monte de...era uma obra ...tudo do SESC.

Renata: Era como se a construtora fosse o SESC.

Marcelo: A construtora era o SESC. Isto funcionou assim, então tinha esta tolerância com a Lina sobre...detalha o projeto ? não detalha ? refaz ? desfaz? Depois, nessa obra (aponta para os blocos esportivos) começou a ficar mais complicado porque aí era uma construtora mesmo, era a Método, por exemplo. Primeiro foi uma outra, depois entrou a Método, e fazia o projeto e mandava. Ela queria mexer, o pessoal da método dizia: Não, mas o projeto está mudando, não se que e tal. A gente chegou aqui a ter três engenheiros com a gente, neste escritório. Um do SESC, dois da Método. Direto, trabalhando juntos. Eles eram do nosso escritório, junto com a engenharia.

Renata: Que faziam o papel do Chicão?

Método: Não, o Chicão projetava mesmo. O Chicão aqui (aponta o desenho), ficava desenhando. Os engenheiros não, eles controlavam, coordenavam a obra, junto com a gente. Em todos períodos, nos três escritórios a gente fazia reuniões de complementares, toda quarta feira. Toda quarta feira juntava todos os complementares, os engenheiros vinham, e era um pau prá cruzar, prá compatibilizar as coisas.

Renata: Pois é, mas todo mundo estava fazendo o projeto, o detalhamento, ao mesmo tempo então ?

Marcelo: Estava. Estava.

Renata: E tinha uma cobrança sobre vocês, por detalhamentos e prazos, na hora de fazer os orçamentos? Quando o SESC sinalizava a necessidade de um orçamento rapidamente era comum o fornecedor usar o argumento de que não havia projeto de arquitetura detalhado ainda ?

Marcelo: É eles sempre reclamavam, do projeto que não tinha... mas na verdade estava todo mundo detalhando junto, desenvolvendo as coisas

Tava todo mundo junto.

Renata: Você falou sobre estes casos que comentamos agora no evento no Uruguai ?

Marcelo: Não, não. Falei da missa, da caixa d'água que é interessante. O caso do deck, foi incrível porque acho que a gente ficou uns dois anos esperando, ou mais, esperando solução para aquilo. Teve uma hora que o próprio pessoal do Ferraz fez um estudo, louco, gigantesco, caríssimo, prá solucionar, e aí tinha outra, outra, outra (sugestão de solução). Chegou uma hora que a gente falou: "Vamos cavar um buraco aí", porque como ali enchia de água... Esta foi uma sugestão da Lina.

Renata: E o engenheiro Mario Romano Lodi ?

Marcelo: Da Ferraz ? Não me lembro exatamente...

Renata: Ele era da Ferraz, sim, consta que ele teria sugerido fazer dois taludes...

Marcelo: Fazer a vala...

Renata: Na verdade fazer um canal sobre o canal...

Marcelo: É, um piscinão, na verdade. Pode ter sido...eu lembro dele mas não lembro exatamente como foi a história, eu sei que a Lina que desenhou, fez o primeiro croqui...pelo menos você vai encontrar os desenhos dela. Talvez isso tenha sido junto com ele, essa decisão, pode ter sido sim...Eu não me lembro, mas o Romano era um que ... Bem, (desenhando) o Canal tá aqui embaixo. O rio, o rio passa aqui. E ele enchia. A gente pegou várias enchentes lá, trabalhando.

Renata: E, na prefeitura, o problema era que no projeto do Julio Neves ficava aterrado tudo isso e eles não ocupavam o espaço.

Marcelo: Não, eles nem tomavam...

Renata: E então a prefeitura disse que não poderia aterrar, é isso ?

Marcelo: Não, isso aqui já era tudo aterrado. Era tudo cheio de terra. Não tinha a vala. Lá tem um rio canalizado, quadrado assim. O Córrego das Águas Pretas. Passa aí.

Renata: Esta canalização e o aterro já existiam quando vocês chegaram.

Marcelo: Já. Só que o terreno vai subindo em direção à rua Clélia. E com as sondagens, a gente viu que você cavava meio metro e já encontrava água. Aí a gente falou: "bom, o que a gente vai fazer ? Vamos botar este prédio mais alto". Aí nós subimos a piscina um metro do nível externo, do que está lá hoje. O nível externo é o deck e a piscina está a um metro acima. Com isso, a gente ganhava um pouquinho de altura e a gente viu que a inundação aqui não passava de um metro.

Mas inundava. E só que, a gente salvou a piscina, mas não salvou aquele galpão de baixo, não salvou os ateliers, ali entrava água...a gente pegou enchente lá durante o nosso trabalho. Enchia tudo, entrava água.

Renata: E aí não tinha solução, durante uns dois anos ficou assim.

Marcelo: A gente ia salvar a piscina...e aí a gente fez um vestiário embaixo da piscina com laje sob pressão, quer dizer, laje super impermeável...e a piscina ficou salva, este prédio ficou a um metro do chão...e a gente fez daqui uma subida bem leve prá lá (em direção à rua Clélia). E continuou este problema da inundação...enchia lá na Av. Pompeia, enchia aqui, e aí começou aquele monte de sugestões de solução. Só depois fomos ver que este córrego, quando ele vai daqui para (encontrar) o (rio) Tietê, o córrego tem uma subida ! Este córrego das águas pretas tem uma subida em direção ao Tietê. Olha que loucura...Da Pompéia até o Tietê...fizeram uma prospecção e viram isso. Então, não tinha jeito. Este canto da av. Pompéia é condenado. Ou fazem um piscinão aqui na esquina, para aguentar a água que desce, ou não tem jeito, sempre vai ter enchente aqui.

Marcelo: Aí foram dois ou três estudos, acho que o Ferraz fez um, não sei quem fez outro...eu me lembro do...acho que até o Mário Franco andou por lá viu, estudando isso.³¹¹ Eu tenho impressão. Mas alguém de fora, que não era do Ferraz...E aí foi que pintou esta ideia. Pode ter sido o engenheiro...como é mesmo o nome dele ?

Renata: Mário Romano Lodi.

Marcelo: Romano, sim. Pode ter sido o Romano, com a Lina. Aí fizemos essa vala. Ela ficou aberta durante dois anos e durante dois anos a gente viu ela cheinha d'água, sem vazar nada de água. Era só uma vala. Um barranco.

Renata: E sempre que enchia, não transbordava.

Marcelo: Não transbordava, ficava toda a água ali. E parou de encher aqui e aqui. Está dada a solução.

Renata: Isto acontecia quando já estava inaugurada a primeira etapa ?

Marcelo: Não...antes.

Renata: Durante a obra, entre 77 e 82.

Marcelo: Aí falou-se: Está dada a solução. E a solução foi fazer o deck, e a prefeitura aprovou, tudo, pronto.

Renata: Mas ainda tem enchente ali fora...

³¹¹ Mário Franco é Engenheiro calculista, formado em 1951 pela Politécnica da USP São Paulo, em 1959 fez um curso ministrado pelo prof. J C Figueiredo Ferraz. Informações obtidas no site do escritório JKMF, do qual é sócio há mais de 50 anos. Disponível em <http://www.jkmf.com.br/> - acesso 08/12/2015.

Marcelo: A vala enche total. Só que o volume de água que ela retém é suficiente para não passar o deck. Então nunca mais transbordou. Impressionante. Essa área, quando a gente começou a projetar, nos primeiros dias com a Lina lá, no primeiros mês, isso aqui (apontando para o local dos prédios esportivos no desenho) era um prédio assim, ó. A gente não sabia que era área *non aedificandi*. Nem a Lina sabia. O primeiro estudo, não tem duas torres. Tem um prédio todo aberto, fechado só com tela, que eram as quadras, vestiários e tudo mais. Aí que se falou: Não, nisso aqui tem 15 metros que não pode construir e tal...e foi aí que começou a trazer um prédio prá cá e um prédio prá lá.

Renata: E é muito determinante isso no conjunto do que é o SESC hoje.

Marcelo: E eu já vi, olha, eu já vi uma arquiteta em Juiz de Fora, eu participei de uma mesa redonda lá, e ela fez uma interpretação das quadras que eu fiquei mal. Eu tive que desmentir. Sobre as passarelas...Ela *viagrou*, mas *viagrou*...Dizia o porque das passarelas, que tinha passado para uma coisa expressionista. Tudo bem, mas daí dizer que ela (Lina) quis soltar as coisas (os blocos)...Eu tive que no final falar: Olha isso aqui era uma área que não podia construir. Mas *viagrou legal*. Então, não é gratuito aquilo, de separar os blocos.

Renata: As decisões iam sendo tomadas conforme a necessidade.

Marcelo: Claro, claro.

Renata: Há uma argumentação de Lina dirigida ao SESC na qual ela diz que a única pessoa que conhece o verdadeiro espírito da obra é o arquiteto autor. Ela sempre puxa as decisões da obra para si própria, e prá vocês arquitetos. É sempre ela que sabe *onde o sapato aperta*, mas a partir da visão do que está de fato ocorrendo na obra, desses probleminhas todos. Isto é determinante, não é ?

Marcelo: É. São o que eu chamava de contingências, ou incidentes, ou acidentes de obra.

Renata: Ela fala em *action architecture* nesta argumentação. Você se lembra de algo sobre isso ?

Marcelo: Não.

Renata: A Lina frequentemente faz referências a outros arquitetos e artistas, nas argumentações e na obra. O SESC é cheio de referências...

Marcelo: Cheio.

Renata: Tem uma fala sua também, sobre quando vocês chegaram na fábrica (onde hoje é o SESC Pompeia), em que você diz "então começaram uma operação *a la Matta-Clark*".

Marcelo: É.

Renata: Isto foi uma coisa conversada com ela?

Marcelo: Não.

Renata: E as outras referências ? Vocês conversavam com a Lina ?

Marcelo: Sim. Eram conversadas. Por exemplo quando era prá escolher o azul e o rosa, (ela dizia) "Vamos procurar o Ives Klein"...

Renata: Isso.

Marcelo: Na verdade, o Barragan de repente foi uma super descoberta, prá ela também, porque ela sabia do Barragan, mas não existia nenhuma publicação de obras do Barragan. E o André Vainer ganhou um primeiro catálogo, a primeira publicação sobre o Barragan, que foi do MoMa, um catálogo de uma exposição feita pelo Emilio Ambasz³¹², ele publicou um livro. A Lina ficou apaixonada, tomou do André e não devolvia prá ele, ele ficava furioso e ela: "não, vou te devolver, vou te devolver". A Shelter, eu apareci lá com a revista Shelter, ela pirou e também tomou e começou a desenhar...Daí compramos prá ela uma revista Shelter...

Renata: É ? E essas coisas aconteciam, era a vida ...e...

Marcelo: Era a vida, era referência.

Renata: Mas dentro da obra aparecia de que forma isso ?

Marcelo: (Lina dizia) "Não, vamos fazer igual fulano fez lá não sei onde, vamos fazer igual aquele...Por exemplo o deck, quando resolveu-se que isso era a solução, era não queria fazer laje. Dizia Não, fazer laje é um absurdo, canalizar rio, isso é o Maluf que faz...aquela história. E a í, ela apareceu com uma revista que eu encontrei no instituto outro dia, não sei se é a revista ou uma foto, tá lá, eu até fotografei, falei: Nossa ! A coisa que eu mais queria mostrar !! E mostrei na exposição nossa do SESC Pompeia, dos 100 anos. Tá lá numa vitrine, um xerox, que é o deck de Atlantic City.³¹³ Que ela : "Isso é o que nós vamos fazer lá" e chegou e essa revista ela abria e estava lá aquele monte de madeirinha em Atlantic City, colorida, e tal...Era a referência prá fazer este deck. Era uma referência que ela trouxe de uma revista: "Não, vamos fazer a la Atlantic City, vamos fazer não sei o que..."

Renata: Do Matta Clark você não lembra de nada ?

Marcelo: Do Matta Clark não lembro...não lembro...ele era muito contemporâneo.

³¹² Em 1976, o museu de arte moderna de nova Yourk, MOMA, realiza a primeira exposição sobre sua obra e publica um livro-catálogo, de Emilio Ambasz, que acaba por lançar Barragan à fama internacional, conforme dados de uma biografia cronológica publicada no site do Instituto Tecnológico e de Estudos Superiores de Monterrey, México. disponível em <http://sitios.itesm.mx/cluisbarragan/crono.htm> - acesso em 07/12/2015

³¹³ Fotos dos anos 1970, do calçadão cujo piso é um deck de madeira, na Orla de Atlantic City , mencionado por Marcelo, podem ser encontradas em <http://www.flickrriver.com/photos/thewentworths/sets/72157604903176968/>

Renata. Muito contemporâneo, você se lembra de um trabalho dele chamado Conical Intersect, que ficava do lado do Beaubourg (Centro Georges Pompidou em Paris) ?

Marcelo: Não não me lembro...

Renata: Ele pegava umas construções abandonadas, em ruínas, e fazia uns furos.

Marcelo: Ah, sei, sei.

Renata: Fazia parte do repertório daquela época, né ?

Marcelo: Mas a Lina qualquer pessoa que tentasse associar alguma coisa dela com alguém ela ficava brava e dizia que não tinha nada a ver. E era da boca prá fora porque eu acho que isto faz parte de um modo, de um comportamento dessa geração (da Lina), desses modernos.

Renata: Ela não gostava que a comparassem a Carlo Scarpa...

Marcelo: Não, o Scarpa ela não gostava porque ela tinha uma certa bronca, por mais que...A gente era apaixonado pelo Scarpa, eu e o André, a gente ficava comprando as coisas, levava prá ela e ela falava: "Pára ! Pára de ver isso, pára de ver isso, isso é muita frescura arquitetônica, é coisa de firula, é coisa de ficar em si"...E tem um lado mesmo do Scarpa que é esse negócio.

Renata: Mas passava por uma questão de postura em relação ao patrimônio mesmo, por ela ser um pouco não ortodoxa?

Marcelo: Totalmente não ortodoxa.

Renata: Mas com relação ao Carlo Scarpa e ao patrimônio histórico, essa recusa dela em relação a ele tem a ver ?

Marcelo: Essa recusa dela em relação a ele ? Não, eu acho que não em relação ao patrimônio, mas em relação à postura das soluções arquitetônicas mesmo. Ela achava que era um elogio do detalhe ao extremo, quer dizer, o detalhe pelo detalhe, sabe ?

Renata Ah, sim, é outra coisa.

Marcelo: É outra coisa.

Renata: Eu digo isto porque quando ela faz o Solar do Unhão, nem organizada estava a carta de Veneza, certo ?

Marcelo: É de 1964 a carta de Veneza, e o Unhão é de antes.

Renata: E na obra da Lina, tem lugares que você não sabe se é uma intervenção nova dela e tal ou se é da edificação antiga, não é ?

Marcelo: Muitos. No Unhão tem coisa que ela fez do zero parecendo antigo. Eu acho isso aí, olha eu, cada vez mais estou concluindo que é o que a gente faz aqui (na Brasil Arquitetura). Eu descobri dois grandes apoios. Bom, a Lina já tinha um modo de fazer as coisas um pouco assim. Porque as posturas sempre congelam e no projeto é impossível você adotar uma postura que sirva prá todos os casos. As vezes na mesma obra. Você tem que ter uma postura com relação a um assunto, outra com relação a outro. Isso eu vejo na prática, não é que eu acho em teoria isso. E eu descobri dois grandes apoios: A Lina e o Lúcio Costa. O Lúcio Costa nas Missões ele dá um baile. Ele brinca com todo mundo sobre posturas em patrimônio histórico. O Museu dele, aquele museuzinho dele, ele pega as colunas, restaura as colunas. Você olha de longe e fala: "aquilo é coluna antiga". Claro, o desenho da coluna tem capitel, fuste, toda de pedra...A história, história que nem tem isso comprovado, é que tinha uma coluna lá, caída lá inteira. E ele falou : "Ah, vou fazer o projeto usando essa coluna". Como lá tinha uns pedreiros que cortavam pedra e tal, e a pedreira estava lá, e o pessoal sabia fazer...ele falou: "não, vamos fazer as colunas iguais a essa". E repetiu várias colunas iguais aquela e fez aquela varanda do museu. E, por fim da história, ninguém sabe se isso é verdade ou mentira porque parece que nem uma coluna tinha. Era só imagem. E se você vai lá, ninguém sabe te dizer, nem o Comas, nem ninguém, qual é a coluna antiga, se é verdade isso. Então, ele fez uma coluna, de desenho antigo, que ele pode ter tirado de alguma imagem, de pedaços de colunas, num projeto absolutamente moderno, que é contemporâneo, é 1938 mas é moderníssimo, uma planta que poderia ser do Mies Van Der Rohe. E aí ? O que é que vale ? Onde está essa história ? E no museu o acesso é super legal, de longe você acha que é antigo, tanto quanto as ruínas, de perto você vê uma coisa racional, extremamente racionalista. Então, em arquitetura, eu questiono isso. Não tem a ver com o seu assunto, mas, no museu do pão, a gente tinha o moinho e um depósito de sacos sem janelas. No moinho várias janelinhas. Venezianas, com vidraças, e tal. Tava ruindo. E agente resolveu que no depósito de sacarias a gente ia fazer a bodega, o bar. Mas a bodega não pode ser um lugar preto, sem luz, sem nada. Precisava botar janela ali. Aí: "Nossa, mas vamos fazer umas janelas aqui imitando a antiga ? Faz a antiga ? Faz nova ?" Aí tem aquela primeira ideia: "Não, bota uma coisa bem diferente, um vidro puro, blindex, aqui..." e fica aquele negócio horroroso, que grita, igual porta de banco em casa velha. O pessoal acha que tem que botar um blindex prá dizer: "aqui é novo"...E olha, a gente apanhou disso aqui...e chegou uma hora que eu me dei conta. Eu fui ver a obra e todas as janelas do moinho estavam sendo refeitas, porque estavam todas podres. Um marceneirinho da cidade estava fazendo todas.

Renata: E então: Porque não fazer mais umas ?

Marcelo: Porque não fazer mais umas ? Fizemos mais cinco, botamos cinco aqui e ficou perfeito. Teve um professor italiano que chegou lá e ficou indignado, escreveu uma carta prá mim, eu tenho a carta, que é incrível, dizendo que eu tava aviltando o patrimônio histórico e não sei o que, que eu fiquei com o apelido lá de "estingua finestre" lá em Pelotas onde ele deu aula...

Renata: E onde você vê este tipo de atitude no SESC ?

Marcelo: No SESC é cheio disso, cheio disso, cheio. Aquele tijolo de galinheiro, tava lá ou não tava ?

Renata: Aquele na parte de cima ?

Marcelo: Na sala que tem um laguinho, naquele espaço. Sabe, ele (o tijolo de galinheiro) estava. Só que ele estava só no teatro. As duas laterais do teatro eram de tijolo de galinheiro. Tem fotos da obra e tal. E ficou esse negócio de ventilar...e a Lina ...e a gente... "Tá ! Vamos pegar isso aqui e fazer ali". Fizemos lá. Tem, ixe, tem muitos casos. De falsos... Porque é o seguinte, prá Lina, e eu acho que ela tem toda a razão, o que importa...(eu sei que prá vocês tem que estudar essas coisas, tem que procurar lá e tal), mas prá Lina o que importa é o funcionamento final, é o uso, se vai funcionar bem no uso que se pretende. Isso guia. Acima de tudo é a guia do projeto. E eu acho que , nos projetos que a gente faz, tem que ser isso. Tem que funcionar, tem que ser bom. Então se é antigo, mas não funciona, tchau. Se é antigo e funciona, ótimo. E tem momentos, isso eu falo já num dos artigos do livro, do Conversável, que eu acho isso mesmo, você tem que escolher o momento que você...o tom que você entra nas obras. Em cada assunto você tem um ponto, tem um ponto em que você (como arquiteto) desaparece, tem um ponto em que você aparece muito. O SESC tem todos esses pontos. Aquela canaleta de água pluvial podia ser dali da fábrica, mas não é. Mas podia ter ali, umas pontezinhas. E é chinês? É o que ? Uma referência de ...a gente olhou em revistas chinesas pra fazer as pontezinhas e tal, elas eram de pedra.

Renata: Ela costumava orientar as pessoas para olharem a arquitetura oriental, né ?

Marcelo: Mas pouco. Olhava, mas ela não deixava que olhasse muito porque senão ela tinha medo que ficasse muito influenciado.

Renata: Mas tem uma orientação dela prá Marcia Benevento fazer a sucuri.

Marcelo: Sei.

Renata: Que ela queria que fosse de um determinado jeito, ela escreve um bilhete e ela usa uma setinha assim - china / japonês. Tem algumas outras coisas que você se lembra em relação a isso ?

Marcelo: Olha, lá no SESC essas coisas...a gente mudou porta de lugar, fez o diabo lá assim, se estivesse tombado pelo patrimônio histórico como está hoje não ia poder fazer nada.

Renata: Sim, mas eu estou dizendo com relação a ela se remeter a...

Marcelo: Ah ! A indicações ? Muito ! Muito. Ponte chinesa...

Renata: O termo estética *Wabi*, te é familiar ?

Marcelo: Não. Nem sei o que é isto.

Renata: Ela usa também, este termo, prá justificar uma conduta. Sempre justificando pro SESC como o trabalho dela estava sendo feito de uma forma consistente e porque que não era apenas e simplesmente fazer uma coisa rústica e pobre. Não ! Tem um critério !

Marcelo: Claro, claro. Mas você precisa o tempo todo se calçar de argumentos quando faz um projeto, né ?

Renata: Sim ! Sim, nós (arquitetos) sabemos !

Marcelo: E aí vai buscar onde quer que seja, né ?

Renata: Exatamente.

Marcelo: É pegar o exemplo e dizer, olha aqui é legal, funciona.

Renata: E com relação à simplicidade, né ? Essa coisa que você disse, não importa da onde vem e se ela fez ou não, o que importa é se funciona, se está adequado para aquele lugar.

Marcelo: Tem um caso que eu conto que veio um arquiteto, até depois posso tentar descobrir o nome dele, não sei se eu coloquei no livro para o Uruguai o nome dele, não me lembrava..Mas é um cara que veio visitar o SESC, tinha acabado de inaugurar a parte aqui da Fábrica, ele tinha trabalhado na recuperação de Varsóvia depois da guerra, fez grande parte da reconstrução de Varsóvia, estava velhinho já, e rodou com a gente a obra toda e no final ele falou: Puxa vida parece que vocês não fizeram nada aqui.E eu fiquei ofendido, e falei prá Lina: pô esse cara...e a Lina: Não! Porque você é bobo! Porque isso é bom ! Isso é um elogio! A gente tinha tirado todo o paralelepípedo e refeito, com outra declividade. É o mesmo paralelepípedo, mas...com outra declividade e com terra e grama, com terrinha. Antes era cimento. A gente quebrou o piso todo e fez o piso de pedra Goiás.Fez canaleta disso, fez não sei que...desmontou os prédios e remontou.

Renata: E como não fizemos nada ?

Marcelo: É. Os prédios não eram de tijolo aparente.Tem isso também.

Renata: Sim, foi tudo descascado.

Marcelo: Tudo descascado. Então, é uma sequência de falsidades, heresias, ao patrimônio histórico.

Renata: Fizeram tudo isso para que alguém venha ver e diga que parece que não fizeram nada. Isto me remete a uma declaração que a Lina faz naquele documentário do Walter Lima Jr, que o arquiteto deve ser humilde suficientemente para não aparecer a mão do arquiteto na obra e tal...

Marcelo: Isso é o máximo. Mas nas quadras aparece a mão da Lina total. Eu acho que é isso que eu estou dizendo, que se entra em cada momento diferente, tem momento que é mais contundente, tem momento que você é quase que um contra-regra de teatro, você desaparece.

Renata: E com relação à participação das pessoas, dos operários por exemplo ? Tem relatos sobre aqueles dois eventos da obra em que vocês deixam a paginação dos azulejos do Rubens Gershman por conta dos azulejistas...

Marcelo: A gente que orientou.

Renata: Então não havia intenção de que os operários tivessem alguma autonomia ?

Marcelo: A gente orientava e eles faziam.

Renata: Existia um "projeto", existia já uma forma de fazer?

Marcelo: A gente que orientou tudo. Aquelas formas de concreto daquelas colunas da laje de leitura, toda riscada, você já viu ? Cheia de risco. A gente que orientou prá fazer, fez uma amostra...Aí ele passava a serra na forma sem furar totalmente...e o concreto entrava ali e então ela ficou toda riscada. A participação é que ele fazia uma amostra, trazia e a gente dizia: puxa, tá ótimo, tá melhor assim, puxa, você fez melhor do que a gente pensava...Sabe ? Uma coisa assim...mas não é que o cara falava assim: Olha Dona Lina, tenho aqui uma sugestão vou fazer uma coisa que eu...sabe ? Até podia acontecer, eventualmente, isso...mas a gente orientava. Os azulejos, a gente queria que fosse bem aleatório. E é muito difícil você conseguir convencer um operário de fazer aleatório, ele faz um aqui se esse ficou de ponta cabeça, ele vai repetir isso...então você tem que ficar em cima e falar: Não, faz de conta que você não...Aí, sabe...como a gente estava próximo...aí foi saindo isso, foi saindo uma coisa mais. Você tira, ela dizia, você tem que despir o cara de uma ideia de ordem, tem que dar liberdade prá ele, as pessoas não são livres. Isso que ela dizia. Mas ela falava: Olha...não fica...Tinha alguns operários mais talentosos, que ela falava: Olha...é um perigo você transformar o cara num artista, ele achar que ele é um artista, e ele deixar de ser operário. Ele não vai ser artista e nunca mais vai voltar a ser operário. Isso é um...Você acaba com uma pessoa assim. É um perigo. Eu acho. Humanitário, porque você se você destrói, se você tira o tapete do cara, naquilo que ele achava que ele era. E ele nunca vai ser o artista que ele acha que ele pode ser, e que ele é. O Paulista, o nosso pedreiro, é um caso um pouco assim. Tudo bem que ele já estava um pouco mais velho, depois se aposentou, mas se você vir as entrevistas que ele deu em programas...ele falando: Não, ela gostava muito de mim e tal e me chamava, faz isso aqui...E ele tinha um puta talento, ele era pedreiro mas tinha talento prá fazer coisa com madeira, fez os bichinhos lá, o peixe, e isso, e Lina falava: Paulista, faz um peixe de um kg, faz um frango, ele tinha essa capacidade louca de reproduzir. Teve a formiga, aquelas formigas que ele fez, saúvas, grandes. O cara vai até certo ponto mas ele não é um artista, ele é um artesão, um artífice, que reproduz coisas e não chega a ser um artista.

Renata: Sempre havia um direcionamento prévio, então ?

Marcelo: Claro, tem que ter direção, tem que ter alguém dirigindo. E se você solta, vira uma coisa folclórica meio boba e ele repete aquilo achando que está fazendo arte. E aí fica se recusando a voltar a assentar tijolo. Então, eu me lembro

que em vários momentos a gente se entusiasmava, eu e o André, com algumas pessoas, algumas coisas, e ela falava: Olha...sabe ? Ela tinha esse cuidado. Você às vezes destrói uma pessoa assim. Né ? Humanamente falando. Então é muito difícil você trabalhar, é importante saber o que é um trabalho intelectual, o que é um trabalho de criação. então ela gostava, o trabalho nosso era fazer com que as pessoas saíssem um pouco da regra super bitolada do que é assentar assim, então é só assim. Com esse tipo de coisa na Alemanha a gente teve uma dificuldade enorme, não conseguimos fazer mesclar azulejos brancos nos azulejos dos índios nossos lá, naquele trabalho que a gente fez em Berlim. A gente falava então, tá, um percentual de azulejo branco...Não, mas quantos por cento ? Então 20 %. Aí saía tudo na mesma posição, os azulejos dos índios, não conseguia assentar variado. E é tudo operário que fez, que tem escola. A gente fazia um pedaço, ía almoçar, voltava eles estavam repetindo.

Renata: A resultado final já estava na cabeça de vocês.

Marcelo: Estava.

Renata: E em que momento você acha que surgiu esse espírito da obra ? Quando o espírito do SESC Pompeia foi concebido ? Lá no começo ?

Marcelo: Durante toda a obra. Durante os nove anos.

Renata: Ele foi surgindo.

Marcelo: O tempo todo, todos os dias. Ela ía buscar uma ideia de um negocio que ela tinha feito no Unhão, um programa que ela tinha feito pro unhão, que não deu certo...e falava: Vamos fazer aqui! Vamos trazer o Brizola prá falar de churrasco, sempre assim, trazer uma pessoa prá falar de uma coisa que não é metier principal dela...mas o Brizola era gaúcho, ele podia falar de churrasco em vez de falar de política. Vamos trazer o outro...então essas coisas são coisas que ela tinha pensado pro Unhão e com isso...então, vamos fazer uma churrasqueira, onde vai ser ? As coisas aconteciam. Era um trabalho contínuo.

Renata: Contínuo e da vida das pessoas também, de vocês todos, das experiências.

Marcelo: É, da vida, de todo dia...

Renata: Bem, o Unhão foi super importante para o SESC ter acontecido.

Marcelo: Super importante.

Renata: E a igreja de Uberlândia ? Tinha algum paralelo, vocês conversavam sobre isso ? Algo do tipo "lá conseguimos fazer determinada coisa e aqui no SESC não está dando certo"?

Marcelo: Não. A igreja a gente fez paralelamente ao SESC, Lina tinha um estudo...e a gente foi algumas vezes, passava dois três dias lá desenhando, muito, fazendo aqueles desenhos no manteiga e com esses desenhos eles construíam.

Renata: E lá não tinha participação dos engenheiros ?

Marcelo: Tinha um engenheiro que calculou, que a gente discutiu com ele muito, e o mestre de obras, que levantou a igreja direitinho, fez muita coisa legal mas também fez muita besteira, fez um ponto do telhado mais baixo, mas...

Renata: Mas ela não estava presente lá como estava aqui no SESC.

Marcelo: Não. Não... É folclore essa história da participação coletiva, nenhum operário projetava, nem engenheiro. Outro folclore que eu li numa revista ou num livro, diz que a Lina foi influenciada pelo Sérgio Ferro e pelo canteiro ...aquele livrinho preto.

Renata: O canteiro e o desenho. Não foi ?

Marcelo: Não! Mas de jeito nenhum ! O dia que eu levei esse livrinho lá, eu tava fascinado ! Eu estava na FAU ! Levamos o livrinho lá e ela (Lina) falou: Isso é bobagem, isso...o Sérgio foi meu assistente, trabalhou comigo, não sei que...Aí o Sérgio foi visitar a obra um dia. O Flávio Império levou o Sérgio Ferro, e a gente os recebeu lá...Flávio ía muito lá. O Flávio levou o Sérgio Ferro um dia na obra do SESC e...O Sérgio Ferro, muito acanhado, muito humilde , acho que ele foi meio que se reconciliar com a Lina porque teve uma história que ele foi preso e ele acabou falando e entregando a Lina...

Renata: E ela teve que fugir por causa disso.

Marcelo: É. Mas ela dizia: Olha, (sobre O Canteiro e o Desenho), besteira. Ela achava que aquilo era a maior bobagem. Que ele (Sérgio Ferro) estava prestando um desserviço.

Renata: E o Sérgio Ferro chega a criticar o esquema da obra do SESC ?

Marcelo: Não ! Ele só elogiou no dia que foi visitar. Foi uma visita de amigos, também. Nunca vi ele falando nada do SESC. Mas a Lina dizia que aquilo (de importante) que ele estava falando (Sérgio Ferro, em seu livro) ela já tinha feito no Unhão, já tinha feito no MASP. E tinha feito com projeto, com engenheiros, com arquitetos e não como ele dizia, que era só o canteiro que interessava e que arquitetura não era obra de arte e todas aquelas coisas. Ela discordava bastante.

Renata: Aqueles blocos de concreto dos ateliers, com a massa escorridinha, aquilo é homenagem ao Aldo Van Eick ? Porque ?

Marcelo: Primeiro que ali tinha uma ideia de diferenciar, não fazer a parede de tijolo para não parecer que era antigo, diferenciar dentro daquilo ali um outro material. Na intervenção em geral, foi sempre usado o concreto como o novo, no SESC, mesmo tendo concreto nas estruturas antigas. Então vamos fazer de bloco de concreto, uma coisa leve, um labirinto, porque ali a gente tinha acabado de ver, ela tinha acabado de receber o pavilhão do Aldo Van Eick, de esculturas, lá em...um nome daqueles holandeses que eu não sei. (Sonsbeek park em Arnhem).Tem uma

planta onde existem várias paredes e ele põe uma cobertura geral independente dessas paredes e você entra nesses pavilhões e anda entre paredes de bloco de concreto. Igual ao SESC. Só que o dele não tem aquela massa babada, e a massa babada dela, ela dizia que por dentro as pessoas poderiam pendurar nas paredes tudo que quiserem, por fora a gente não quer que pendure nada. Senão vai virar uma parede de escola secundária, cheia daquelas besteiradas. Se quiserem expor, poderão expor nos corredores, como é feito hoje de fato.

Renata: Essa é a função do babadinho.

Marcelo: É. O babado era para dar uma dificultada prás pessoas. Mas a homenagem ao Aldo é uma referência a este projeto dele, que é lindo mesmo.

E fomos interrompidos por um dos colaboradores do escritório que precisava perguntar ao Marcelo algo sobre a organização de uma exposição da Lina que eles estavam organizando no Japão, que seria inaugurada na semana seguinte.

ANEXO F – ENTREVISTA LUIZ CARLOS CHICHIERCHIO

Terça 26/01/2016. 15:00 h
Local: AMBIENTAL CONSULTORIA LTDA
Rua Mourato Coelho, 69 - Conjunto 05
Pinheiros
05417-010 - São Paulo, SP - Brasil
Telefone: (11) 30830848 Fax: (11) 30851644

Chichierchio: Engraçado, tem coisas que parece que grudam na gente. Essa imagem estava aí do teu lado, eu bati o olho nesse objeto e...Esse objeto faz parte da minha vida desde quando eu tinha oito anos de idade. Isso se chama giramundo. Que coisa. Eu morava na Mooca e perto tinha uma favela. Eu morava de um lado do rio Tamanduateí e a favela era do outro lado. Depois acabaram com a favela e fizeram um conjunto de apartamentos do IAPI. E nessa favela morava uma senhora que ia uma vez por semana em casa lavar roupas, uma ou duas vezes, fazer faxina e lavar roupas. E ela morava num barraco de madeira e ela fazia esses objetos, assim, deste tamanho (mostrando com as mãos). Então no barraco dela tinha um monte disso aqui...e Uma vez minha mãe foi lá prá tratar, para ela vir tal dia em casa e eu fui com ela. Quando eu olhei, eu fiquei alucinado...e aí ela deu um de presente prá mim. No dia que ela foi lá em casa, ela viu que eu gostei, ela levou e eu fiquei com este objeto anos e anos. Bom, daí acabou a favela e a gente uns anos depois se mudou de lá e passaram-se 40 anos, quase 50 anos. Um belo dia, eu dava aula na Anhembi e tinha um professor que dá aula ainda lá que fazia umas palestras sobre geometria, corpos geométricos, uns poliedros, as decomposições dos poliedros e ele tinha umas caixonas grandes assim, que ele carregava o material e um dia, ele ia dar essa aula e ele falou: Você me ajuda ? Eu fui lá para carregar o caixotão e abriu o caixote. Quando abriu o caixote tinha vários desse objeto. 50 anos depois, mais, 60 anos depois...Eu falei: Roberto ! Onde você arranjou isso ? Ele disse: Você conhece ? E eu disse: Eu tive um desses feito pela Dona Conceição...E ele falou: Como ? Você conheceu a Dona Conceição ? E eu respondi: Sim eu ganhei um da Dona Conceição, ela fazia faxina em casa... Aí ele falou: A Dona Conceição foi adotada pelo Flavio Império...Enquanto o Flavio Império foi vivo ela foi empregada dele e tal e ela que construía isso aqui. Eu falei : Exatamente, eu tive um !! Aí ele me deu outro. Só que este aqui é gigantesco, né ? Ela recortava os losangos de papelão e depois revestia de tecido.

Renata: Sim, este desta imagem é da exposição Flávio Império. Mas na verdade eu deixei esta imagem aberta sobre a mesa porque ela mostra o galpão de atividades do SESC Pompeia, com as telhas de vidro, em plena atividade. Você teve participação nesta obra , como foi a sua contratação ?

Chichierchio: Sim, foi em 1977. Bom, eu me formei em 1967 e por uma daquelas coincidências, quando eu estava no quinto ano, no fim, em setembro, veio uma portaria da reitoria (a FAU ainda era na Maranhão), dizendo que estava previsto que dali a um ano, ou um ano e pouco o prédio da cidade universitária estaria pronto e que portanto a FAU deveria se preparar para se mudar para a cidade universitária e uma das coisas dessa preparação seria aumentar o número de alunos. No primeiro ano entravam 40 alunos naquela época. A minha turma foi a última em que entraram apenas 30. E então veio essa portaria dizendo que a FAU estava autorizada a

dobrar o número de vagas de 40 para 80. Eu era aluno de quinto ano. Então os professores do primeiro ano foram autorizados a contratar auxiliares, na época chamava-se auxiliar de ensino. E o professor de conforto era novo na escola, estava substituindo o que tinha sido meu professor que era o Cintra do Prado, que estava de licença, e este professor não tinha nenhum vínculo nem político nem partidário, nem nada e queria alguém para ajudá-lo. E saiu procurando, de preferência arquitetos. Saiu procurando e soube que no Grêmio a gente tinha um curso preparatório para o vestibular. Aí ele foi lá no curso e perguntou quem que dava aula de física e eu é que dava aula de física. Então ele me chamou e convidou para ser auxiliar dele. Eu já estava no quinto ano, ele perguntou se eu ia me formar e se eu queria trabalhar com ele. Eu falei na hora que não podia responder de imediato porque eu já era sócio de um escritório desde o terceiro ano da escola, e eu disse que precisava conversar com os sócios. Ele disse: eu te dou uma semana. E dali a quatro dias eu fui até ele e disse que sim, que aceitava. Era um escritório de projetos de arquitetura, já tinha feito já uns 10 ou 20 projetos, eu ia ser um arquiteto comum, normal, como todos. Aí de repente virei professor na área de conforto. Então eu me formei, ainda durante uns 6 meses eu continuei no escritório, só que o trabalho na FAU foi tão envolvente que uma hora eu pedi para sair do escritório e fiquei só na FAU, daí me arranjaram umas aulas em Mogi, depois me arranjaram umas aulas em Limeira, no curso de engenharia civil, fui dar aula de desenho técnico e geometria descritiva. E então os professores começaram a me chamar para fazer consultoria, então de 68 até 72 eu dava aula na FAU, em Mogi, em Limeira e fazia algumas consultorias. Aí chegou uma hora que eu tinha que resolver...Aí a FAU tinha um convênio com um laboratório na França, o CSTB, e eu fui para lá fazer um estágio de 1 ano. Quando eu voltei eu resolvi que eu não ia mais ser arquiteto, eu ia fazer consultoria. Isso foi em 1972, 1973, no final de 73. Então, durante uns dois anos eu fiquei com um terço de um escritório e mais ou menos em 1976, esses amigos que tinham a Esfera (eles tinham duas empresas, uma construtora e uma firma de projetos), me chamaram para ser sócio. Eu disse: Não, mas eu faço consultoria...E eles disseram: Você faz suas consultorias só que você é nosso sócio. Então, neste tempo (do SESC), quando eu fiz isso (mostrando o livro) eu era sócio da Esfera Paisagismo e Projetos, chamava-se, e um dos primeiros clientes que eu tive foi o SESC. O SESC Pompeia não foi o primeiro trabalho, mas foi um dos primeiros. Eu fiz uma escola, uma escola pro Abraão Sanovicz, uma outra escola para o Bonilha e de repente me chamaram para cuidar disso aqui.

Renata: O contato foi direto do SESC ?

CHICHIERCHIO: SESC. Martinelli, o chefe da Engenharia. Ele me chamou, disse: tem lá esse galpão na Pompeia que a gente quer fazer um SESC. Isso aqui era uma fábrica de geladeira. Brastemp ? Não sei se chamava-se Brastemp...

Renata: Gelomatic, Ibesa (mostrando as fotos).

CHICHIERCHIO: É, Ibesa, exatamente.

Renata: E quando você foi lá pela primeira vez já havia alguma atividade do SESC no local ?

CHICHIERCHIO: Não, estava a fábrica desocupada. Vazia. Daí me avisaram que tinha uma arquiteta contratada, que era a Lina, prá fazer a revitalização disso e também prá projetar...o queijo da Lina...aquele de concreto que tem aqueles buracos. Então ela fez essa reforma (dos galpões), a reforma do restaurante, o teatro .. Que é uma porcaria, né ? Porque nenhum teatro funciona com duas caras, isso nunca funcionou, tanto que puseram uma cortina e funciona um lado só. A mesma besteira fez o Oscar (Niemeyer) no Memorial (da América Latina)...Lá tem também um auditório que é assim...E não tem como, um ator, ele fala para um lado ou fala para o outro...ele não...Só os gregos que falavam várias vezes o mesmo texto, andando pelo palco, como era muito grande a platéia eles se deslocavam e repetiam por isso que uma peça grega durava 3 , 4, 5 dias...Então, Lina reformou isso, reformou a lanchonete...

Renata: Os galpões foram os primeiros ?

Chichierchio: Acho que sim. E isso era um telhado, era um telhado de telha. Aí a Dona Lina queria arrancar essas telhas e botar tudo telha de vidro. Aí eu fiz o estudo e vi que o máximo que daria era prá botar isso aqui (uma faixa), só. Ela ficou furiosa.

Renata: Ela queria tudo ?

Chichierchio: Ela queria tudo. Mas enfim, a gente mandou abrir isso aqui (mostra os tijolos de galinheiro), era tudo uma paredona, foi demolido e foi construído assim com essa ventilação.

Renata: Quando você chegou lá , a Lina já tinha sido contratada e a fábrica estava desativada.

Chichierchio: Desativada, vazia, com um monte de tranqueiras, de restos de fábrica. Aí me arranjaram uma planta, cortes, eu fiz os estudos, quanto calor entra, quanto precisa remover, portas, aberturas e fui vendo qual era o máximo razoável de material transparente.

Renata: Já considerando a nova ventilação?

Chichierchio: Sim, o que tinha e o que mais se poderia fazer.

Renata: Foi você que sugeriu aumentar a área de ventilação com esses tijolos de galinheiro?

Chichierchio: Quando eu conversei com a Lina ela mostrou qual era a intenção dela...e a intenção era tirar todas as telhas de barro e colocar telhas de vidro. Eu falei que iria fazer o estudo, fiz e cheguei lá dali a umas 3 semanas dizendo que não podia ser 100% , que não tinha aberturas suficientes para remover o calor e mais ainda, a sensação das pessoas aqui dentro seria desconfortável. Daí ela não gostou, mas o SESC defendeu a minha proposta e ela teve que fazer contra a vontade dela. E aumentar a ventilação, com portas, retirando os vitrôs existentes. Enfim, estudamos isso, depois estudamos o restaurante. O grande desejo deles era fazer acústica, dar bailes. Lá não teve problema de calor porque era tudo telha opaca. A gente fez o que precisava e estudamos acústica para eles montarem lá um palco de sábado, o pessoal comia e dançava.

Renata: Mas então depois que foi acatada a sua sugestão de reduzir os vidros e aumentar a ventilação não foi preciso sugerir mais outro tipo de conduta?

Chichierchio: Não. E tá lá até hoje.

Renata: E não teve que se pensar em outra coisa depois que foram colocadas aquelas lajes dentro do galpão?

Chichierchio: Não, isso foi o projeto dela. Tinha umas partes que eram pisos, todo o mobiliário. Olha o Zé Geraldo aqui na foto !? O Zé Geraldo Roelmborg, um urbanista...Não, não, não é o Zé Geraldo não. Bem, então foi isso, isso não era comum , nunca ninguém tinha feito, aproveitar uma estrutura assim antiga, de fábrica e transformar em um salão cultural. Eu fiz muitos SESCs. SESCs e SENACs. SENACs eram as escolas. E faço até hoje. Hoje mesmo assinei um relatório do SESC São José dos Campos.

Renata: Mas o que eu estou perguntando é sobre uma ventilação mecânica que foi sugerida, uns tubos.

CHICHIERCHIO: Não, não comigo.

Renata: Sim, a Lina diz em uma carta que não iria fazer os dutos sugeridos porque iria seguir os estudos que você tinha feito no começo.

CHICHIERCHIO: Não sobre isso nunca ninguém falou nada comigo.

Renata: Você prestou uma consultoria no começo, depois a Esfera continuou e você não mais?

Chichierchio: É. Em 1978, eu estava lá, trabalhando como sócio da Esfera, fazendo as consultorias, e apareceu um trabalho pra fazer o tratamento acústico de uns negócios de Brasília, não sei se do Senado ou da Câmara. E era obrigatório que fosse pessoa jurídica. E eu, como consultor, era autônomo, e eu queria fazer esse trabalho. Então eu lembrei que eu tinha conhecido um uruguaio, que era o Conrado Silva, que tinha sido professor em Brasília, tinha vindo pra SP já fazia uns 4 ou 5 anos e daí eu fui atrás do Conrado e propus da gente fazer uma empresa de consultoria, da qual ele seria sócio, e foi a Ambiental, em outubro de 1978.

Renata: mas você já não era sócio da Esfera? Não tinha a pessoa jurídica da Esfera?

CHICHIERCHIO: Sim, mas não era empresa de consultoria, era de projetos. Arquitetura e Paisagismo, tinha que ser uma empresa de consultoria. De 1978 até 1984 eu fiquei com o Conrado como sócio, daí veio a anistia e o Conrado tinha sido professor de arquitetura em Brasília (UnB), e esses professores foram todos caçados, aposentados, demitidos, não sei qual era a figura que deram para isso na época. Depois ofereceram, com a anistia, que quem quisesse voltar, eles contariam aqueles 20 anos (de 64 a 84) e eles seriam readmitidos. Aí o Conrado falou: Luiz, o que que eu faço ? E eu falei: Corre lá ! Aí eu fiquei sozinho com a ambiental.

Renata: Mas o SESC contratou a Esfera para consultoria de conforto, não ?

Chichierchio: Sim, O SESC não tinha essas exigências burocráticas.

Renata: Na verdade o SESC contratou a Esfera porque conhecia você.

Chichierchio: É. Porque mesmo antes de eu ir para a Esfera eu já tinha feito um ou dois SESC's como autônomo.

Renata: E dentro da FAU você era muito conhecido...

Chichierchio: É.

Renata: Então você foi para a Ambiental e a Esfera continuou prestando serviços ao SESC ?

Chichierchio: A Esfera continuou fazendo projetos, a Esfera projetos fazendo projetos e a Esfera Construtora construindo. Daí uns dois ou três anos, comecinho de 1980, 81, 82 , teve uma crise que no governo militar a cada dois ou três anos tinha uma crise...e eles (a esfera) tinham feito um empreendimento no Taboão, que era construir 14 sobrados, vender 10 ou 11, e sobriam 3 ou 4 de lucro, seria um para cada um de nós. Éramos eu, dois arquitetos que tinham sido alunos e um advogado-contador, que fazia a administração. Começaram a construir e no meio disso, precisavam de dinheiro, fizeram um empréstimo no banco. E fizeram um empréstimo em dólar. Aí veio uma maxi desvalorização do cruzeiro e a dívida ficou uma coisa monstruosa. Enfim, para não falir eles torraram aquelas 4 casinhas que eram o nosso lucro. E eu fiquei zerado. E me perguntei: O que eu vou fazer aqui ? E eles compraram a minha parte da sociedade. Eles tinham medo que a empresa falisse e eles não queriam que eu fizesse parte de uma coisa que pudesse falir. Depois os sócios que restaram acabaram se separando também. Os dois arquitetos eram o Rubens (Rubens José Mattos Cunha Lima) e o Odi. Então eu saí da Esfera e fiquei só na Ambiental. Mas eu continuei prestando serviços ao SESC, como autônomo. Eu era a Esfera no SESC. A Esfera era eu neste trabalho aqui.

Renata: Há um carta da Lina ao SESC em que ela se refere à Esfera como se você estivesse ausente.

Chichierchio: Na verdade, sabe...A relação com a Lina não foi uma coisa muito boa. Porque ela ficou furiosa.

Renata: Com a primeira negativa ?

Chichierchio: Porque ela queria o telhado de vidro. E quem não deixou foi o SESC. O SESC disse: Não, tem este estudo, aqui está provado que se tiver mais do que isso (de telhas de vidro) vai ficar super quente. Então, impuseram a ela que tinha que ser conforme o meu estudo. Tanto que aqui foi a última vez que eu falei com a Lina. Primeira e última. Nós não brigamos, mas eu simplesmente falei: Gente, assim não dá. Eu quero distância.

Renata: Depois, em uma outra discussão sobre colocar ou não dutos de ventilação, ela escreve que os galpões deveriam ficar do jeito que você orientou no começo.

Chichierchio: É. Tá. Tá bom. Então ela quis que ficasse assim na história.

Renata: Porque ela escreve que está indo contra a nova proposição da Esfera, mas não com você. Mas enfim, dutos de ventilação no meio do galpão não foi uma solução proposta por você ?

Chichierchio: Não... É que debaixo daquelas lajes queriam fazer uns pequenos teatros e coisas do tipo, pequenos auditórios, que acabou não acontecendo. E nessa situação teria que ter uma ventilação localizada, mecânica.

Renata: Embaixo das lajes dos mezaninos.

Chichierchio: É. Porque se fechassem e colocassem ali 300 pessoas...

Renata: Eu imaginei que o problema fosse a proximidade com as telhas de vidro, em cima.

Chichierchio: Não, não não. Foi porque ali embaixo das lajes não teria ventilação. Então ela desistiu de fazer esses pequenos auditórios.

Renata: Certo. E até quando durou a prestação de serviços da Esfera ? Foi até inaugurar a segunda parte também ? Qual foi o envolvimento de uma outra empresa chamada Termoplan ?

Chichierchio: A Esfera deu consultoria para a segunda etapa também e a Termoplan foi a firma de ar condicionado que fez as ventilações do restaurante e da cozinha.

Renata: E teve um outro consultor de acústica também, que tinha feito o MASP.

Chichierchio: Não sei quem fez a acústica do teatro.

Renata: Igor Serenevsky.

Chichierchio: Sim, Pode ser. O Igor, durante muitos anos era o único consultor de acústica em São Paulo. Tudo era o Igor que fazia. E eu, para arranjar um lugar no mercado, eu propus um jeito diferente. Porque o Igor, ele só fazia a acústica se lhe dessem também o projeto de arquitetura interna. Ele não fazia só a acústica. Ele fazia a decoração.

Renata: Mas isso não foi o que ele fez no teatro do SESC.

Chichierchio: Bom, aqui não tinha muito o que fazer além do mobiliário e do tratamento acústico. Mas eu propus um jeito diferente para os arquitetos. Propus eu fazer um relatório técnico e discutir com o arquiteto a aplicação no projeto, mas o projeto (de arquitetura) continuava sendo do arquiteto e não era um pacote fechado que ficasse comigo. Que é como eu faço até hoje.

Renata: É melhor que haja essa interação na fase de projeto, entre um consultor ou especialista e o arquiteto autor do projeto, não é ?

Chichierchio: É. Hoje em dia todo mundo faz como eu faço. Mas o Igor não fazia. O Igor pegava o pacote fechado, poltronas, tapetes, paredes...era projeto dele.

Renata: Então provavelmente tenham se confrontado, ele e a Lina, na obra do SESC.

Chichierchio: Não sei.

Renata: O jeito dela trabalhar não era o dele, e nem o jeito dele era o dela. Ela centralizava as decisões.

Chichierchio: É. Acho que sim. Mas eu não sei da história.

Renata: Você tem algum material arquivado sobre os estudos que fez para o SESC ?

Chichierchio: Não, não guardei nada. Eu não imaginava que esta obra iria se transformar no que se transformou. Eu fiz 3 projetos de consultoria para cidades novas. Uma foi para a Caraíba, Caraíba metais, no interior da Bahia, para o Joaquim Guedes, em 1976. Era uma cidade de 12.000 habitantes. Me deram os dados climáticos e eu fiz diretrizes urbanísticas e construtivas. E foi construída a cidade. Em 1980 me chamaram para fazer a mesma coisa no projeto Carajás, e aí já eram 80.000 habitantes e depois a mesma coisa para Barcarena. Ou seja, Caraíba era cobre, Carajás ferro e Barcarena alumínio. E eu não tenho nada guardado sobre estes projetos. É trabalho. Eu trabalhei. Nunca fui de querer fazer um portfolio, ir lá e tirar fotografias...Não. Não tinha tempo. Dava aula em três escolas.

Renata: Em uma especialização que eu fiz sobre gestão empresarial, no caso de pequenos escritórios de arquitetura, uma das ações recomendadas era o registro das comunicações, com os clientes, com os parceiros, etc. Corre-se sempre o risco de ficar tudo muito burocrático, muito papel, mas usando registros digitais fica bem mais fácil. Essa obra do SESC só permite que se faça trabalhos de pesquisa para recuperar a dinâmica do trabalho porque o SESC mantinha um esquema de registro grande.

Chichierchio: É o melhor cliente institucional. Enquanto era o Martinelli, o Martinelli agora já aposentou já faz muitos anos, mas ele a cada dois anos pelo menos ele fazia uma exposição dos projetos de arquitetura, chamava todos os arquitetos, era uma bruta festa, e eram rigorosos na execução. Às vezes o construtor falava se podia trocar alguma coisa o SESC falava: tem que ser o que está no relatório. Não muda um parafuso, não muda nada. Eles eram assim. Hoje em dia mudou um pouco.

Renata: Para que você fizesse os estudos de conforto, além do ambiente construído já, o SESC entregou a você desenhos?

Chichierchio: A Lina tinha desenhos. Desenhos à mão, perspectivas. Ela fazia muitos desenhos coloridos com lápis de cor, aquarela. Na verdade, prá mim o SESC foi um trabalho pequeno. Pegar um galpão, o sol, a temperatura e tal, o calor que entra e o calor que sai, fazer um relatório e pronto. Para a Lina isso foi um trabalho bem maior

Renata: Em resumo, a partir do seu relato sobre a decisão a respeito das telhas de vidro em particular, que constavam dos desenhos em perspectiva coloridos iniciais da Lina, o que existe hoje lá foi resultado da relação entre o arquiteto e o consultor especialista.

Chichierchio: Sim mas só que com o cliente de juiz, né ? Com o SESC de juiz.

Renata: Precisou da intervenção do SESC para decidir neste caso?

Chichierchio: Sim, sim, foi assim porque o SESC falou: Não, segue o estudo de conforto.

Chichierchio: Sobre os blocos esportivos, fizeram uma proposta de estudar lá uns ambientes, só que são uns ambientes que não têm abertura para o exterior, então não dá como fazer ventilação natural, só se abrir buraco no concreto.

Renata: Quais ambientes?

Chichierchio: Os vestiários subterrâneos, da piscina. O nosso relatório foi dizer que fizessem ar condicionado. Não dá prá estudar ventilação natural porque não tem como fazer aberturas nas posições apropriadas, a única solução é dutar.

E a piscina é subterrânea, mofa tudo, enferruja tudo, o cloro corrói todas as estruturas. Um problemão. Ainda está em estudo esta solução lá. O elevador precisou mudar porque não dava prá fazer ventilação e enferrujou, a estrutura do elevador enferrujou com o cloro da piscina. Vão ter que fazer um elevador novo porque aquele lá apodreceu, o antigo.

Renata: Esta informação sobre essas reformas é recente ?

Chichierchio: Sim, é do ano passado.

ANEXO G – ENTREVISTA M. SUZUKI

Transcrição³¹⁴ de duas sessões de entrevista que o arquiteto e professor M. Suzuki cedeu à pesquisadora Renata Bechara.

Data, hora e local : Terças 05/14/2016 e 12/04/2016 – 16h, Sala do docente – IAU USP – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Carlos – SP

Renata: Boa tarde, Suzuki. Para dar mais dinâmica à nossa conversa, selecionei algumas sequencias de fotos da obra para vermos juntos agora. A partir de que ano você integrou a equipe de arquitetos de Lina no SESC?

Suzuki: Eu comecei em 1981. Em 1981 o bloco antigo, da fábrica, já estava pronto e então eu comecei para montar a exposição do Design. E faltava inaugurar o bloco novo, esportivo. Quando eu digo que me lembro disso e daquilo, de antes de 1981, é que mesmo sem trabalhar com a Lina eu ia quase toda semana lá. Eu ia espontaneamente. E foi mais ou menos neste período, de 1979 para 1980, que eu fiquei sócio do Marcelo Ferraz que já estava formado, a gente era da mesma classe, mas eu me atrasei muito. Daí ele se formou, ele já trabalhava com a Lina, como estagiário, teve uma proposta de um concurso, que a gente ganhou e então resolvemos montar um escritório. Em 1980 eu me formei e para montar as exposições foi que eu fui trabalhar com a Lina. Mas bem antes, e antes inclusive do concurso, eu ia toda semana nesta obra, e a Lina me recebia muito bem, adorava que eu fosse lá e tal, eu e a Lina tínhamos um convívio muito bom. Só que ainda tinha pouco trabalho, até esta época. Foi quando aumentou muito, que se não me engano foi em 1980, que o André Vainer foi. Até então estava só o Ferraz. Daí o André Vainer foi e depois que eu fui. Nós três éramos da mesma classe na FAU, muito amigos e eu ia nesta obra todo dia porque, em primeiro lugar eu adoro obra, adoro mesmo, e como eu era bem-vindo, bem recebido pela Lina eu ia mesmo, de xereta. Este foi o meu primeiro contato com a Lina, xeretice pura. Depois aconteceram uma série de fatos que o André Vainer saiu e eu que fiquei. O André se demitiu e eu que fiquei. Eu entrei quando o André saiu, entrei no lugar dele. Depois o André voltou, quando a gente foi fazer a prefeitura de São Paulo, não no SESC.

Renata: Veja, por favor, esta sequencia de fotos dos escritórios montados em obra. Qual foi a ordem de ocupação desses locais dentro do canteiro?

Suzuki: A casinha antiga, de madeira, que ficava lá no fundão (perto da divisa com a Av. Pompeia) foi demolida para fazer o bloco esportivo novo. Depois que começou a obra ali (do bloco esportivo) virou uma lama desgraçada, porque isso tudo foi cortina, e aí é uma lama mesmo, é um fundo de vale, é um córrego. Cortina é o tipo de fundação, funciona como se fosse uma estaca raiz³¹⁵, eles chamam de

³¹⁴ A redação final da transcrição desta entrevista obteve diversas edições de ordem e anotações que ligavam às falas às imagens (fotos de obra) vistas durante a conversa para melhor situar o leitor. Sua versão final foi aprovada pelo entrevistado.

³¹⁵ Na década de 50, o eng. Fernando Lizzi concebeu na Itália uma estaca escavada de pequeno diâmetro, originalmente utilizada para reforço de fundações, denominada "Pali Radice" ou estaca raiz. No Brasil, o emprego da estaca raiz tem sido bem difundido, tendo-se adaptado muito bem aos

cortina diafragma (ou parede diafragma³¹⁶), é o nome técnico. Porque é em terreno encharcado e ela tem que funcionar também, esta fundação, por refluxo de lençol freático, para a fundação não boiar como se fosse um navio. Ela tem que ser impermeável, estanque dentro, não pode entrar água, e funciona como um casco de navio. Então ela, ao mesmo tempo, tem que sustentar o peso do prédio e não pode sofrer o esforço negativo, o esforço ao contrário, que existe e é muito forte. Chama-se “diafragma” por conta disso, porque resiste a esforços externos e esforços internos, tem resistência para isso. Mas esta casinha da foto é a casinha velha, de madeira, com dois andares. Foi construída para isso. Casinha é como a Lina a chamava.

Renata: Também davam o nome de “catetinho”?

Suzuki: “Casinha”. Tanto é que quando a gente fez aquela que fica lá na casa de vidro, a gente também chamava de “casinha”. Mas teve uma “casinha” antes, disso, foi no galpão onde ficam as oficinas, tenho quase certeza que era neste galpão, aqui embaixo era um cercadinho e o lugar não estava tão arrumado quanto aquele que foi instalado lá em cima depois, quando já tinha o piso de pedra Goiás e a obra estava bem mais arrumada. Mas veja que neste grupo de fotos há 2 locais de madeira diferentes. O nosso local (dos arquitetos) tinha uma escadinha menor, e tinha uma varandinha (vê-se aos fundos na foto 928). Neste local (885) a gente já tinha o cartaz da exposição Brinquedos.³¹⁷ Estas fotos aqui (fotos 881 e 882), com esta escada maior e esta varanda não reconheço como nosso, este aqui era o da Engenharia. Agora estou me lembrando que a gente ficou aí um tempinho bem curto, antes da Lina ter sido mandada embora. No período que a gente desocupou aquele cercadinho lá de cima e já não tinha mais a casinha lá embaixo. E a gente já ia montar a exposição do Design³¹⁸. E então a gente veio provisoriamente para este aí. Este é o último deles. A sede das montagens das exposições ou era dentro mesmo do local da exposição, a gente tinha uma mesa de trabalho lá, ou era aqui. Porque aqui ainda estávamos cuidando da obra do bloco esportivo. Quando inaugurou os galpões, o bloco esportivo estava subindo.

Renata: Olhando para a foto aérea que mostra o galpão do teatro com a fachada demolida bem ao centro (094ARQf0115) dá prá falar algo sobre a ordem das diversas pequenas obras que foram sendo feitas no grande canteiro ?

tipos de solos encontrados no país, sendo utilizado não só como reforço, mas com elemento principal de fundação de prédios, pontes e viadutos. Disponível em <http://www.novageo.com.br/28-conteudo-engenharia-fundacao-tipo-estaca-raiz> - acesso em 14/04/2016.

³¹⁶ Fundação do tipo parede diafragma é uma solução indicada quando é necessária escavação que ultrapasse o nível do lençol freático. Ela absorve esforços de empuxo de solo e hidrostático. Disponível em http://www.aecweb.com.br/cont/m/rev/parede-diafragma-e-alternativa-para-obras-de-contencoes-profundas_10803_0_1 - acesso em 14/04/2016

³¹⁷ Exposição 'Mil brinquedos para a criança brasileira' SESC Pompeia de 1982-3 - acervo Instituto Lina Bo Bardi.

³¹⁸ "Design no Brasil - História e Realidade", 1982.

Suzuki: Sim, o Bloco onde fica parte da administração e o serviço odontológico, que é servido pela caixa de elevador vermelha que aparece na foto, está ainda sem caixinhos e o Teatro estava apenas começando. Já o telhado dos galpões de atividades já possui as telhas de vidro, uma das primeiras coisas que foi feita. Até aquelas duas lajes circulares, a Lina chamava essas lajes de Frank Lloyd Wright, esses dois cogumelos, já estavam feitos. Eles são suporte para as condensadoras de ar condicionado (dos dentistas e do teatro – por isso tem todos aqueles tubos atravessando daqui prá lá, dentro dos galpões, no fosso do foyer. A captação de ar está lá na Rua Barão de Bananal) e são edificações novas, tem fotos das formas, da concretagem. Então a ordem das obras era muito particular, tinha coisa que eram empresas de fora, outras era o próprio SESC... A Lina, quando era com o pessoal do próprio SESC atrasava muito porque ela queria amostras sempre, então essa ordem ...o porque desta estrutura metálica já estar pronta e o telhado do foyer ainda não, toda essa ordem era uma coisa que a Lina bagunçava bem.

Renata: Veja por favor essas fotos da parede dos três primeiros galpões que são parte da fachada para a Rua Barão do Bananal. Elas mostram a substituição dos vitrôs por tijolos de galinheiro a exemplo dos existentes no galpão do Teatro, que estão nesta outra sequência de fotos.

Suzuki: Confere. Todas essas fotos são do mesmo trecho e inclusive tinha esta solução de tijolos de galinheiro no vão intermediário do porticado do galpão do teatro, que eu nem me lembrava. A Foto 094ARQf0065, mostra a remoção do reboco da fachada da Rua Barão do Bananal. A fachada era toda rebocada e os tijolos de galinheiros são construção nova, repare na cor dos tijolos. Os tijolos de galinheiro foram em grande parte feitos novos, nos vãos existentes da estrutura entre pilares, vergas e contra-vergas.

Renata: Ao redor do Teatro havia coberturas edificadas que foram demolidas totalmente ou em parte. E qual destes galpões contíguos, nestas fotos, é o galpão do lanternin onde foi construído o Teatro ?

Suzuki: Aparentemente nem um nem outro porque onde estava instalada a brincadeira dos esportes do SESC, era nos galpões onde ficou a área de convivência depois, onde tem o espelho d'água, os 3 primeiros lá de cima, e não aqui. Ou então estas tabelas de basquete deitadas aqui na foto foram removidas de lá e estão aqui neste galpão do futuro teatro. O galpão do teatro tem a estrutura da cobertura um pouco diferente, se a foto mostrasse...

Renata: A foto 519 mostra uma saída para a Rua Barão do Bananal entre o Teatro e o Galpão onde foi construído o espelho d'água, certo?

Suzuki: Certo. Veja este predinho em frente, na Rua Barão do Bananal. Este predinho ainda está lá, pintado de verde.

Renata: Sim, está lá, isto confirma. Ele aparece na foto aérea também. Mas nestas três fotos aqui, (512, 511, 510) vemos 2 corpos separados pelo porticado. São 2 galpões. Um corpo é o teatro, o outro é o foyer, este que tem o oitão de tábuas de madeira.

Suzuki: Nestes dois vãos, não aparece luz vinda do shed. Essa luz que a gente vê em um lugar externo deve ser a rua interna.

Renata: Sim, e essa parede alta com janelinhas deve ser a do galpão do restaurante.

Suzuki: Em uma das fotos estamos olhando para a rua interna, onde vemos as janelinhas do restaurante. Na outra damos as costas para a rua interna e olhamos em direção à rua Barão do Bananal.

Renata: E essas marcas aqui na alvenaria são os tijolos de galinheiro feitos no lugar dos vitrôs do galpão onde fica o espelho d'água. Então, concluindo, ao redor do teatro, como vemos nesta foto aérea, havia duas coberturas que foram demolidas totalmente ou em parte?

Suzuki: Totalmente. Na 094ARQf0118 aparece a caixa d'água existente da época da fábrica, que foi reformada e usada para um jardim à esquerda mas no canto inferior direito aparece um anexo que foi demolido, telhas metálicas sobre uma estrutura de concreto com umas vigas em balanço³¹⁹.

Renata: E como se dava a decisão pelas demolições? Havia um anteprojeto ou croqui com pré-definições de Lina que orientava isto?

Suzuki: As demolições que foram feitas, como uma limpeza, ela dizia: “tem que dar uma limpeza aqui que tem coisa que não presta”. Ela determinava em planta e até onde iria demolir, por exemplo, se era só remover um telhado ela fazia um croqui. A grande parte do executivo foi croqui da Lina, porque como ela ficava na obra, era direto com o mestre inclusive, às vezes não passava nem pela engenharia (setor do SESC). A Engenharia depois vinha, conferia tudo.

Renata: Quando você trabalhou lá o projetista da Figueiredo Ferraz ainda estava trabalhando junto?

Suzuki: Junto. O Chicão. Ele era emprestado da Figueiredo Ferraz que estava contratada pelo SESC. Ele ficava lá *full time*. Eu convivi bastante com ele.

Renata: Mas existia um croqui inicial da Lina que orientava as demolições?

Suzuki: Ah, sim, desde os primeiros croquis. As demolições já estavam previstas. Há uma foto antiga que você me mostrou que tinha até um balanço que parece ser original que ela tirou. Um balanço que parecia um píer de carga e descarga, onde é a pracinha hoje, tudo isso já estava demolido no primeiro croqui dela. Pode olhar o primeiro croqui. Acho que a maior indefinição entre os primeiros croquis e o que realmente aconteceu foi a tal da piscina externa. Eu acho que é a única área que ficou duvidosa, o resto me parece que ela tinha certeza. Ela só confirmava se tecnicamente podia acontecer e aí já era direto na obra. Por exemplo, este balanço extra das galerias do Teatro, essas coisas todas foram desenvolvidas, mas já

³¹⁹ Marcelo Ferraz também fez menção a esta demolição na entrevista cedida à autora neste trabalho.

estavam desenhadas. A única coisa que eu identifico que perdurou como dúvida foi se a piscina iria ser a céu aberto ou ela iria para dentro.

Renata: E para que acontecesse aquela locação do prédio da piscina e das quadras, houve a demolição de dois galpões, que na verdade eram anexos?

Suzuki: Não. Nas fotos antigas (14, 15, 16, 17) aparece. Naquele fundão, grudado neste galpão do almoxarifado tinha um monte de coisa. Mas tudo meio bagulho. Inclusive esta era uma área inundável, que pelo que dá prá ver na foto aérea isso era bem ferrado mesmo. Tinha muita construção aí. Mas dava impressão que a própria fábrica tinha desistido deste lugar. Nestas fotos da década de 40 aparecem essas telhas na vertical que devem ser sobrepostas aos oitões de alvenaria, isto era muito comum, para evitar manutenção colocavam telhas protegendo por fora.

Renata: Com relação à localização da Chaminé de tijolos da antiga fábrica, nesta foto dos anos 1940 aparece a chaminé numa outra localização, que não a escolhida por Lina para a torre de caixa d'água.

Suzuki: Hummm, ela ficava ali onde hoje estão os “cogumelos” (bases de concreto elevadas para as máquinas de ar refrigerado). É comum acontecer o que aconteceu com a chaminé, ela desaprumou e começou a ruir, porque (foi montada) tijolo por tijolo. A chaminé já tinha ruído quando o SESC fez a primeira ocupação do imóvel. Tinha até a pilha de tijolos da própria chaminé, entulho. Tanto é que a Lina quis reconstituir uma imagem de chaminé, a torre da caixa d'água. Nos primeiros croquis da Lina a chaminé não aparece porque a piscina era para fora, a piscina não era dentro, eu até tenho uma hipótese de que esta piscina lembra muito a piscina de um clube público que tem em Milão que se chama Palalido, esta piscina que ela desenhou aqui fora. A torre não aparece nos primeiros croquis porque nesta região seria a piscina ao ar livre. Depois surge esta reminiscência da chaminé, de fotos do Flieg de 1940. A chaminé foi concretada em 1980, foi Toshio Ueno que fez o projeto de formas³²⁰, mas a execução não me lembro quem fez. Eram raras as estruturas que eram terceirizadas, a maioria era a própria equipe de mão de obra do SESC que fazia (o que não acontece mais hoje, onde eles terceirizam tudo). O SESC tinha uma equipe grande inclusive de manutenção, um dos galpões da fábrica era utilizado para o pessoal da manutenção, que foi onde ficávamos nós (os arquitetos).

A equipe que montava exposições era a mesma que fazia as manutenções. Ficava todo mundo junto com a gente. Hoje terceirizou tudo. Toda a parte de reformas da fábrica foi o próprio SESC, a caixa d'água teve uma licitação para definir quem faria e o restante foi a Método. A caixa d'água teve uma licitação à parte porque foi feita muito antes.

Renata: A torre da caixa d'água foi pensada como um elemento carregado de poética e simbologia que Lina trabalha a partir de um imaginário relacionado à ideia da antiga função do edifício histórico, da Fábrica. Você participou da especificação

³²⁰ Contrato datado de outubro de 1979. ARQUIVO DOCUMENTAL DO INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI - Contrato Toshio Ueno Engenharia S/C Ltda., José Antonio Bacchin (signatário da carta de encaminhamento). José Edgard Pereira Barretto Filho (signatário). São Paulo (SP), 15/10/1979. Documento 01.0010.04., conforme já citado anteriormente neste trabalho.

das novas luminárias de modelo industrial que foram compradas? Houve outros elementos que tenham sido comprados em modelos similares aos que já existiam? Como acontecia este tipo de aquisição de equipamento?

Suzuki: Sobre as luminárias, a iluminação iria ter que ser fabril e aí pega-se o catálogo da Philips, foi um revendedor da Philips lá, este eu me lembro bem, ele se chamava Rosemblat, era um judeu. Ele foi lá dar consultoria e aí esse era o modelo industrial efetivo que se vendia para as fábricas todas do Brasil era aquele modelo, e este modelo parecia com o da antiga fábrica mesmo então era aquela, não tinha discussão. Mas havia as instalações aparentes, o produto que tinha prá vender para instalações aparentes eram aqueles tubos de elétrica, do mercado industrial mesmo, tudo com este caráter assim.

Renata: E teve algumas outras coisas que foram desenhadas e produzidas na obra?

Suzuki: Teve coisa refeita. Por exemplo os condutores de águas pluviais. Existia aquele original, que se vê nas ruas. Existia, e ele foi reproduzido *ipsis litteris*, tal e qual. Alguns são novos, substituindo aqueles que estavam degradados.

Renata: Não se consegue mais saber qual é o original e qual é o novo.

Suzuki. Não, todos eles são idênticos ao que existia. Acho que no uso meio improvisado que o SESC fazia do imóvel muitos estavam amassados. Então eles foram refeitos.

Renata: Houve necessidade de se fazer um desenho a respeito disso ou o fornecedor chegava na obra e ouvia que era para fazer idêntico aos existentes ?

Suzuki: Ouvia que era para fazer idêntico, falava-se diretamente com o fornecedor. E eu lembro que a Lina fazia questão que fosse pintado de “verde turquesa”. Um verde-azul turquesa. Hoje não está mais da cor certa. Mas se você olhar no livro antigo da inauguração do SESC você vai ver que era este verde turquesa. Ela fez questão, ela que escolheu a cor, tinha que ser aquela. E brilhante. Porque ela dizia que os arquitetos modernos tinham ficado muito com essa história de fosco, e ela citava o Artigas como exemplo. Ela dizia que faltava um pouco de brilho.

Renata: Sei. Bem, sobre foto da forma de madeira da escada rampa que eu te enviei, você poderia citar uma lista de outros elementos arquitetônicos cujo detalhamento executivo de projeto foi definido em obra através de testes de protótipos ?

Suzuki: Foram todos. Quase tudo, isso era muito engraçado, a Lina tinha este poder assim de fazer. A Lina achava que arquitetura não é você ficar decidindo acabamento, coisas superficiais, isso aí decidia-se na obra. E o desenho tinha que ser o desenho geral. Por isso que teve muito teste de acabamento, então teve amostra 1:1 de assentamento do mosaico dos pisos dos banheiros, que quando fez o primeiro a Lina viu e achou que faltou vermelho. Aí, se você entrar no banheiro

você vai ver que tem uns cacos Gail vermelho vivo. E não existia, a Gail mandou fazer. A Lina queria um lote de X vermelhos que estão lá. Então era tudo, até cor.

Renata: É que no caso da escada-rampa me espantou o fato de ser uma definição de proporção, de conforto...

Suzuki: Mas era tudo, a altura do peitoril dos mezanininhos de leitura da biblioteca, aquilo foi feito um teste, todo mundo tinha que chegar, apoiar a mão, experimentar, olhar, ver se ficava com medo de cair ou não. Fizeram um teste de madeirite. Um outro exemplo bem curioso foi a questão: escada helicoidal, você sobe mais confortável no sentido horário ou anti-horário? Então se fazia um de cada e deixava para testes. Pensa, para você ver, qual você sente mais segurança de subir? Todo mundo dizia que era melhor subir segurando com a mão direita no corrimão, era quase um consenso, mas foi votado, por muita gente. Foi pensado isso para fazer as escadas lá das quadras, do bloco esportivo.

Renata: Tem certos hábitos que a gente repete, por exemplo, sempre que você entra numa plateia e pode escolher o lado, sempre escolhe o mesmo.

Suzuki: Dizem que em lojas é assim. Dizem que se você vai projetar uma loja, deve colocar a porta à esquerda, porque quando as pessoas entrarem elas irão olhar para a direita.

Renata: E as pessoas que testavam eram quem estava por ali...

Suzuki: Era quem passasse. A engenharia do SESC toda...todo mundo participava. E a cadeira do Teatro. A cadeira do teatro todo mundo teve que sentar "Fulano, vem cá, senta aqui nessa cadeira". E...tinha que ficar bastante tempo. A gente que era voluntário lá tinha que ficar um tempão. Quase tudo foi testado. O que ela mesmo tinha dúvida, ela mandava testar, incluindo acabamentos todos.

Renata: Pois é. E, com relação a esta revisão da lei de licitações que está sendo discutida, e vai ser votada no congresso nacional, o Haroldo Pinheiro (presidente do CAU) tem uma frase muito curiosa que está publicada que diz algo como "quem projeta não constrói, quem constrói não projeta"³²¹. É algo para se refletir muito, não? Instrumentos jurídicos para frear a corrupção?

Suzuki: Frear nada! Na verdade isto serve para aumentar!

Renata: E então como fica esta concepção de que o arquiteto é alguém da obra, que pode definir as coisas na obra?

Suzuki: É que a Lina era uma exceção, uma exceção mesmo. Ela não tinha escritório, fazia questão de ficar na obra.

³²¹ "No documento "As obras públicas e o direito à cidade", de fevereiro de 2014, defendemos a separação rigorosa das responsabilidades. Quem projeta não constrói, e quem constrói não projeta. Esta divisão é fundamental para a lisura e defesa do interesse público." PINHEIRO, Haroldo. "Um antídoto para os aditivos das obras publicas". Revista TCMRJ, n. 59. Dez 2014.

Renata: Sim, e o que eu estou fazendo é propor uma reflexão sobre este exercício, que seria impossível repetir hoje. No próprio SESC não há mais esta possibilidade, os projetos são definidos por concursos...

Suzuki: E concurso é uma desgraça. Só jovem recém-formado acredita que concurso é democrático.

Renata: Você poderia se lembrar de situações em que consultores especialistas fizeram propostas? Quais delas foram aceitas por Lina? Quais foram rejeitadas? Em algum caso teve que haver intervenção do SESC na decisão final?

Suzuki: O Chichierchio deu uma consultoria para o SESC mas acabou não sendo feita. O Chichierchio é ótimo. Mas foi construído o espelho d'água, o São Francisco, foi sugestão dele para melhorar o ambiente com alguma umidade, por conta do aumento da área envidraçada da cobertura, que antes era só os sheds. Isso foi antes de 80.

Renata: A participação maior dele foi logo em 1977.

Suzuki: Isso, foi logo neste período. Ele sugeriu algo para umedecer, sugeriu inclusive alguma vegetação, que a Lina não quis. A vegetação foi rejeitada.

Renata: Ele disse recentemente que sugeriu aumentar a ventilação, substituir os vitrôs pelo elemento vazado com tijolos-de-galinheiro.

Suzuki: Provavelmente foi isso. Tinha que cruzar a ventilação, aumentar a umidade. Ter água foi uma sugestão dele.

Renata: E mais algum outro que você se lembre?

Suzuki: O Igor Srenevsky, que propôs muitas coisas para a acústica do teatro que a Lina foi cortando.

Renata: Teve um problema com a sonorização/iluminação cênica também, do Teatro?

Suzuki: Isso aí foi lá na cabine. Isso foi um problema porque as varas de projetores de iluminação cênica. Porque quando foram realmente preparar o Teatro, queriam uma quantidade de luminárias, de projetores de iluminação cênica tão maior do que a que tinha, que tinha sido definida através de consultoria de amigos, do próprio Flavio Império, do Zé Celso (Martinez Correa)...E o que se queria era tão mais, que tinha que refazer a entrada de energia do Teatro. E nisso a Lina bateu o pé e disse que não precisava aumentar a quantidade de varas com iluminação cênica. Hoje tá feito.

Renata: Porque ?

Suzuki: Porque ela achava que estava bom daquele jeito. Porque confiava nas pessoas com quem ela tinha tido contato sobre isso, ela também tinha experiência no assunto e dizia que não precisava de muita frescura. E aí quando começavam

com a tal frescura que ela falava ela já queria dar um pulo e ir lá na Globo. Queria reverter tudo.

A outra questão que nunca deu certo e parece que só agora vai começar a ser feito e o Marcelo Ferraz é que está querendo cuidar disso, foi o tratamento acústico na piscina. Porque é um inferno. Fica 5 minutos lá na piscina prá você ver. Os professores quase morrem doidos. Porque é tudo vivo (os materiais quanto à acústica). Parede de concreto, piso de concreto, água, extremamente reflexiva, e teto de concreto. Então não tem quem não morra, o som é infinito lá dentro, fica brincando de pingue pong o tempo todo. Quem trabalha lá sofre. E hoje em dia tem ainda esta coisa de aula de hidroginástica, que é pior, que eles colocam som. Você fica enlouquecido. E o que acontece é que não tem material que quebre reverberação e que não seja poroso. Prá diminuir reverberação tem que aumentar absorção, não tem jeito. Isolante já é, isolado já está. Aquele material, polietileno, usado nos chamados “macarrões” de piscina, se você pendurar no teto ele fica encharcado, começa a pesar...

Renata: Você se lembra de ter discutido sobre isto na época?

Suzuki: Sim, na época foi chamado inclusive o Walfrido del Carlo, que foi meu professor, professor de acústica da FAU. Ele almoçou com a Lina lá e tal, era uma figuraça. Ele deu uma sugestão de pendurar placas de algum material rígido com um material absorvente por cima para o som bate e não voltar. E este material mesmo encharcado ficaria pendurado. Seria um negócio que ficaria pesado, e teria-se que fazer uma espécie de dreno.

Renata: Este problema (do som) foi percebido enquanto a Lina ainda estava lá na obra?

Suzuki: Assim que inaugurou já deu o problema e ela reconhecia, que tinha ficado ruim. Ela ficou lá um tempão vendo as crianças brincarem e falou: Tem mesmo. Precisa dar um jeito. E como tinha tido um entreviro com o Srevesky lá no Teatro, ela não quis o Srevesky e aí veio o Walfrido del Carlo. E a solução que ele deu tecnicamente não passava, não deu certo, e a grande questão era essa de que o material absorvente encharcava. E na mesma época, teve um problema simultâneo, que foi o tratamento da piscina, totalmente convencional, quantidade de cloro muito alta. E o cloro, com a piscina aquecida, evapora. A gente sente o cheiro. E este cloro ia para cima e estava atacando inclusive a estrutura. Teve que fazer um tratamento na estrutura e mais para frente mudaram o sistema de tratamento de água para aquele que utiliza ozônio. Hoje isto se equilibrou. E agora há alguns materiais novos, que são porosos o suficiente para esta absorção acústica mas eles não encharcam. E é isso que o Ferraz está então cuidando. Mas enfim, teve uma consultoria que Lina não quis, a do Srevesky, e teve essa do professor da FAU que ela quis, mas não era exequível. Teve muito disso. Na cozinha também tinha muita briga da Lina com um engenheiro chamado Helio Peixoto, um baiano. Ele foi o consultor da cozinha e tinha coisa que ele queria por e a Lina dizia: não precisa disso.

Renata: Equipamentos da cozinha industrial?

Suzuki: Equipamentos.

Renata: E agora acabaram de reformar a cozinha.

Suzuki: É a terceira reforma depois da Lina. Muda muito...O balcão mesmo, da cozinha, um balcão de concreto. No caso do palquinho lá fora foi modificado pelo André Vainer. E tinha um balcão de bar no meio que é onde fica o palco. Foi demolido.

Renata: Tem um desenho famoso da Lina sobre esse balcão.

Suzuki: Com uma moça tomando um “drink”, como ela gostava de dizer.

Renata: Nesta outra sequencia de fotos (351, 253 e 880) aparece o mesmo lugar em diversas datas, com as mudanças dos pisos.

Suzuki: Eu me lembro da emoção do dia em que os pisos de pedra ficaram prontos. Aqui, esta porta dava para uma sala que a gente chamava de teatrinho. Era para crianças. Ensaios de teatro de crianças. Nessa foto 094ARQf0110, O portão que aparece à direita, é um último portão de obra que sobrou e a Lina mandou deixar. Deveria ficar assim mesmo. Verifica lá se não está até hoje, um portão feito com tábuas de obra mesmo.

Renata: Você sabe da existência de um frigorífico lá no SESC?

Suzuki: Tem uma câmara frigorífica.

Renata: Subterrânea?

Suzuki: Ali nas proximidades da praça e dos vestiários de funcionários. Eu me lembro do Peixoto falando desta tal câmara.

Renata: A foto 094ARQf0082 é da Rua Clélia, porque há andaimes nesta altura da edificação ?

Suzuki: Porque foram edificadas várias coisas novas neste local, são os equipamentos, tudo ligado à cozinha. Tem uma saída de serviços lá, da cozinha. A próxima foto (094ARQf0083) mostra a construção do concreto novo – setor de serviços, vestiários de funcionários , ligado ao programa da cozinha. E esta (094ARQf0104) foi tirada a partir da rua Clélia olhando para a esquina da Barão de Bananal com a Clélia. Aqui, onde não há tapumes, só andaimes e balancim, é a administração, prédio já existente em dois andares, que foi levemente reformado, o telhado recuperado.

Renata: E essas estruturas de madeira altas, dentro do galpão do teatro?

Suzuki: Isto aí é estrutura da forma, para segurar a forma da ampliação dos pilares, o aumento da seção dos pilares do Teatro. Era um negócio gigante, prá forma não abrir. Eu lembro quando desformou.

Renata: E elas vão até a cobertura.

Suzuki: Tinha que travar em algum lugar, está presa lá na estrutura de madeira da cobertura.

Renata: Havia uma marcenaria montada dentro da obra.

Suzuki: Sim, aquele cara (de camisa branca na foto 604) era filho de espanhol, o pai dele era um grande marceneiro. Era um espanhol bravo que xingava ele de burro o tempo todo, porque ele era daqueles marceneiros artesãos que sabiam fazer tudo. E o filho, como nunca aprendeu a fazer direito, entrou no SESC para ser um marceneiro comum. Ele era funcionário do SESC. Ele se chamava Adelino.

Isso aí tudo era coisa da Engenharia do SESC. A carpintaria da obra na verdade foi usada para fazer os móveis.

Suzuki: Sobre o galpão do almoxarifado, antes havia. Mas agora o SESC extinguiu este setor, a manutenção agora é toda terceirizada. Antes a gente fazia exposição e guardava tudo neste lugar para usar em outra exposição e etc.

Suzuki: Foto 952 – Chegada do diafragma, quando a parede já está chegando ao nível do solo.

Suzuki: Foto 981 – Esta foto deve ser da forma de algum balcão curvo, não é forma da caixa d'água. A da caixa d'água é cônica, telescópica.

Renata: A forma da caixa d'água tinha o mesmo funcionamento da forma trepante ?

Suzuki: A forma da caixa d'água é trepante, mas de madeira. E ela é cônica. A foto 983 é sim a montagem da forma da caixa d'água. Para fazer o sistema de formas trepantes se usa dois jogos de formas. Concreta-se o primeiro, quando monta-se o segundo jogo, entre um jogo e outro você fecha com estopa, entre um anel e outro, na inclinação, no encontro cônico dos dois jogos de formas você coloca a estopa. Aí quando o concreto começa a pesar, ele começa a empurrar a estopa para fora. E como tem uma superposição grande, o concreto começa a curar, endurecer, e parar. Isso que dá o efeito do escorrido. Isto aí foi um sujeito que já morreu chamado Toshio Ueno que projetou. A Lina queria o escorrido e ninguém sabia fazer, muito menos os caras que tinham proposto as formas metálicas, aí foram falar com o Toshio Ueno.

Renata: Então a ideia de colocar a estopa entre as formas foi sugestão dele?

Suzuki: Dela. Ela queria, e o Toshio resolveu como fazer. O know how foi dele. Ela queria o escorrido, ninguém sabia fazer, foi bater no Toshio Ueno, que fez.

Suzuki: Sobre a foto da missa no galpão de estar. Essa missa foi o seguinte. A coisa estava encruando, encruando, encruando, principalmente lá embaixo, no bloco novo. Os operários começaram a chiar e a dizer que tinha uma uruca na obra. E aí um líder deles foi falar com a Lina, que tinha uruca, que tinha uruca e a Lina falou então vamos rezar uma missa. E aí os operários toparam. Aí a Lina chamou um

amigo dela, o Frei Egydio, que veio rezar a missa. Teve uma missa na obra, mas a pedido dos operários. Não foi inauguração da obra do bloco esportivo. Foi uma pré-revolta dos operários.

Na foto em que aparece a Lina, Renato Requixa (no primeiro banco da missa), está também a Graziela (irmã de Lina). Em outra foto, as aberturas redondas perto do chão na fachada da Barão do Bananal são tomadas de ar novo para o ar condicionado. Sobre os operários, Carlinhos, que era sócio do Bola numa Marcenaria e Serralheria na Pompeia mesmo. Não vi fotos deles. Nem do Paulista, pedreiro. Carpinteiros Manezão e Maninho. Agora não lembro o nome do Mestre.

ANEXO H – TABELA – RELATÓRIOS DE ATIVIDADES ANUAIS DO SESC-SP

Ano	Descrição das ações (compras de imóveis, estudos, projetos, reformas, obras)
1971	Obras em andamento e concluídas - Estudos e Projetos - Capital - Edifício para a nova unidade executiva - Centro Cultural e Desportivo " Jessé Pinto Freire" , à rua Clélia, 96.
1972	Obras em andamento e concluídas - Estudos e Projetos - Centro Cultural e Desportivo "Jessé Pinto Freire", à Rua Clélia nº 96.
1973	Aquisição de imóveis - Capital - Término do pagamento da aquisição do edifício da Rua Clélia, 93 (sic). Obras executadas - Estudos e Projetos - Centro Cultural e Desportivo "Jessé Pinto Freire", à Rua Clélia, 93 (sic). Reforma Geral de Edificações - Capital - Reforma do Centro Cultural e Desportivo Pompéia , localizado na Rua Clélia, 93 (sic).
1974	Obras executadas - Estudos e Projetos - Capital - Edifício para o Centro Cultural e Desportivo "Jessé Pinto Freire", sito à Rua Clélia nº 96, com área a construir de 14.507,00 m2. Reforma Geral de Edificações - Capital - Reforma geral das edificações onde está instalado o Centro Cultural e Desportivo - Pompéia.
1975	Centro Cultural e Desportivo - Pompéia - O dispêndio no exercício, relativo a esta unidade executiva, refere-se às obras de reforma e adaptação efetuadas no velho edifício constitutivo do imóvel localizado á Rua Clélia, 93(sic), com área construída de 12.192 m2 , a qual está sendo utilizada provisoriamente para o desenvolvimento das atividades , mas que será demolida à medida da construção do novo edifício para o novo Centro Cultural e Desportivo - "Jessé Pinto Freire".
1976	Obras concluídas e em andamento - (nada consta sobre a unidade da Pompéia).
1977	Obras desenvolvidas - Capital - Centro Cultural e Desportivo - Pompéia - Foram iniciados os trabalhos de reforma geral do Centro, com retirada de revestimentos e elaboração de outros serviços, em consonância com a orientação dada pela Arquiteta Archilina Bo Bardi (sic). Foram executados também os serviços preliminares de implantação do canteiro de obras, com a construção de barracão para operários .
1978	Centro Cultural e Desportivo Pompéia. Deu-se continuidade aos serviços gerais de reforma e adaptação das instalações existentes - preservando-se as características atuais das edificações - através de reparos, tratamentos especiais, reforços de estrutura, e outros, e conclusão dos serviços gerais de implantação do canteiro de obras.
1979	Execução de Obras - Capital - Centro Cultural e Desportivo Pompéia. Prosseguiram as obras relativas ao projeto de recuperação arquitetônica do edifício existente, compreendendo a reforma da cobertura dos galpões, restauração da alvenaria, reforço e reforma da estrutura do café-bar, execução das instalações hidráulicas e elétricas do ateliê e do galpão de atividades gerais, execução da estrutura de concreto do balcão de "self-service" do restaurante e execução das fundações das piscinas. iniciaram-se as obras de lançamento das fundações do prédio esportivo.
1980	Execução de Obras- Capital - Centro Cultural e Desportivo Pompéia.

	<p>Prosseguiram as obras de recuperação e restauração do edifício, compreendendo estruturas de concreto armado e metálicas.</p> <p>Impermeabilização e alvenarias dos refeitórios e vestiários, administração do restaurante e as atividades gerais de reforço para o teatro, elevadores, os serviços de instalação elétrica, hidráulica, de ar condicionado e os trabalhos referentes aos projetos de arquitetura e complementares dos ateliês, às fundações e estrutura da torre de caixa d'água dos prédios esportivos.</p>
1981	<p>Execução de Obras - Capital - Centro Cultural e Desportivo Pompéia. Continuaram os trabalhos relativos à restauração e instalações de equipamentos e mobiliário dos edifícios da administração, do restaurante-cozinha, do almoxarifado, do edifício dos ateliês e do das atividades gerais, do teatro, das áreas externas, do refeitório e vestiário dos funcionários. Foram iniciados os trabalhos de execução da estrutura de concreto armado do conjunto esportivo da unidade.</p>
1982	<p>Execução de Obras - Capital - Centro de Lazer SESC - Fábrica da Pompéia. Prosseguiram os trabalhos de construção da estrutura de concreto do prédio dos vestiários e do prédio das quadras.</p>
1983	<p>Execução de Obras - Capital - Centro de Lazer SESC "Fábrica da Pompéia". Término da estrutura de concreto armado e protendido dos prédios esportivos e passarelas de ligação e início dos trabalhos de acabamento e instalações.</p>
1984	<p>Execução de Obras - Capital - Centro de Lazer SESC "Fábrica da Pompéia". Setor Esportivo. prosseguimento das obras de acabamento interno dos prédios esportivos, estando em fase final todos os pisos, alvenarias, revestimentos e instalações hidráulicas e elétricas, em andamento a pintura interna e as obras externas (urbanização), instalação dos elevadores e instalações especiais.</p>
1985	<p>Execução de Obras - Capital - Centro de Lazer SESC - Fábrica da Pompéia. Prosseguimento das obras de acabamentos dos prédios esportivos: conclusão de pinturas, instalações hidráulicas e elétricas, caixilhos e portas, instalação de ventilação mecânica dos vestiários da piscina e ginásios, conclusão da piscina, da casa dos filtros e dos elevadores, início da urbanização externa e do deck sobre o córrego;</p>

ANEXO I – LISTA DE TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE O TEMA

TESES DE DOUTORADO				
	sobrenome autor	data	título	instituição
1	RUBINO	2002	Rotas da Modernidade: Trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi	UNICAMP
2	LUZ	2004	Ordem e origem em Lina Bo Bardi	FAU USP
3	OLIVEIRA	2006	Sutis substâncias da arquitetura (nome do livro publicado a partir da tese)	ETSAM
4	LAURENTIZ	2006	Salvador como fato de cultura e comunicação: representações da cidade da Bahia nos produtos, nas imagens e nas linguagens de Lina Bo Bardi e Caetano Veloso	UFBA
5	ROSSETTI	2007	Arquitetura em transe: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960 -1985)	FAU USP
6	ORTEGA	2008	Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) - interlocuções entre moderno e local	FAU USP
7	CANAS	2010	MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957	FAU USP
8	ALMEIDA	2010	O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática	FAU USP
9	SUZUKI	2010	Lina e Lucio	IAU USP
10	ZOLLINGER	2010	Lina Bo Bardi: o museu teatro escola no conjunto do unhão	UPC
11	ANASTASSAKIS	2011	Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil	UFRJ
12	PEREA	2013	Resistencia i progreso:el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)	ETSAM

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO				
	sobrenome autor	data	título	instituição
1	GUIMARAENS	1993	Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia	UFRJ
2	AZEVEDO	1996	A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947 - 1992)	FAU USP
3	CABRAL	1996	O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi	PUC RJ
4	CAMPELO	1997	Lina Bo Bardi: As Moradas da Alma.	EESC USP
5	BIERREMBACH	2001	Os restauros de Lina Bo bardi e as interpretações da história	UFBA
6	CHAGAS	2001	Modernismo e Tradição. Lina Bo Bardi na Bahia	UFBA
7	PEREIRA	2001	A Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)".	EESC USP
8	PINTO	2001	Interlocução entre Arquitetura e Design na obra de Lina Bo Bardi	EESC USP
9	SILVA	2002	Sobre processos de Comunicação em Arquitetura: conceber, construir e projetar.	PUC SP
10	RESENDE	2003	MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia	ECA USP
11	ROSSETTI	2003	Tensão moderno popular em Lina Bo Bardi:	UFBA

			Nexos de arquitetura.	
12	THUZUKI	2003	Interseções na Literatura e nas Artes	PUC SP
13	COSTA NETO	2004	A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi	FAU-UFRGS
14	SILVA	2005	Lina Bo Bardi : arquitetura cênica	EESC USP
15	LAMBERT	2005	Lina Bo Bardi e o Sesc Fábrica da Pompéia (1977 - 1986)	FAU MACK
16	COSULICH	2007	Lina Bo Bardi. Do Pré-artesinato ao Design	FAU MACK
17	OLIVEIRA	2007	A Capacidade de dizer "não": Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompeia	FAU MACKENZIE
18	STUCHI	2007	Revista habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo.	FAU USP
19	TANNURI	2008	O processo criativo de Lina Bo Bardi	FAU USP
20	OLIVEIRA	2008	Permanência e inovação: o antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi	FAU USP
21	SALLES	2008	As Roupas de Lina: Uma Biografia.	SENAC
22	BONADIO	2009	Trajetória de Lina Bo Bardi na Revista Projeto - 1979 a 2007	UNIMAR
23	FARIA	2009	Uma janela na história do design das artes visuais na Bahia - Lina Bo Bardi e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial.	UFBA
24	FRANÇA	2009	Complexidade, Lugar e Cultura. A Arquitetura de Lina Bo Bardi como mediadora entre os sujeitos e suas manifestações.	UFMG
25	NAHAS	2009	Brasil Arquitetura: memória de contemporaneidade: um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008).	FAU MACK
26	GRINOVER	2010	Uma idéia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi	FAU USP
27	ALMEIDA	2011	Dobras Deleuzianas, Desdobramentos de Lina Bo Bardi. Considerações sobre "desejo" e o "papel do arquiteto" no espaço projetado	UFBA
28	LEONELLI	2011	Lina Bo Bardi : [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro	FAU USP
29	OLIVEIRA	2011	A arte de expor e a arte exposta: a ética do olhar de Lina Bo Bardi	UDESC
30	LAZZARIN	2015	A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira	IAU USP
31	CASTRO	2015	Lina Bo Bardi e o Pensamento Romântico	IAU USP