FREDERICO VERGUEIRO COSTA

MA SP^{ea} CIDADE

ALTERNATIVA DE
ESPAÇO URBANO
COLETIVO NA
METROPOLIZAÇÃO
DE SÃO PAULO

SÃO PAULO
2017

FREDERICO VERGUEIRO COSTA

MASP E A CIDADE:

ALTERNATIVA DE ESPAÇO
URBANO COLETIVO
NA METROPOLIZAÇÃO
DE SÃO PAULO

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e
Urbanismo.

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO
EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL SOB
RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO
ORIENTADOR.

A VERSÃO ORIGINAL, EM FORMATO
DIGITAL, FICARÁ ARQUIVADA NA BIBLIOTECA DA
FACULDADE.

SÃO PAULO, 04 DE JULHO DE 2017

Área de Concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Luíz Recamán

São Paulo, 2017

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

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca

C837m	<p>Costa, Frederico</p> <p>Masp e a cidade: alternativa de espaço coletivo na metropolização de São Paulo / Frederico Costa ; Orientador Luiz Recamán. - São Paulo, 2017, 200.</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo</p> <p>1. Teoria da arquitetura. 2. História da Arquitetura. 3. Arquitetura Moderna. 4. Bardi, Lina Bo, 1914-1992. 5. São Paulo, S. p. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. I. Recamán, Luiz, orient. II. Título</p>
-------	--

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Nome: COSTA, Frederico Vergueiro

Título: Masp e a cidade: Alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*A meu pai e amigo:
o horror a ignorância que cedo plantaste em meu espírito, a
vossa dedicação e os vossos sábios conselhos foram sempre o
incentivo que me deu ânimo durante as lides escolares.*

*a minha mãe,
pelo carinho incondicional.*

*A vós, pois, a quem tudo devo, entrego o meu
primeiro trabalho como prova do meu mais
profundo reconhecimento.*

Agradecimentos,

Ao meu orientador, Luiz Recamán,
cujo trabalho foi a inspiração para essa pesquisa
e sua generosidade a circunstância que o tornou possível.

Às professoras Mônica Junqueira e Silvana Rubino,
pelas preciosas contribuições, essenciais para a qualidade dos resultados da
pesquisa.

Aos meus membros do grupo de pesquisa PC3,
em especial ao professor Leandro Meandro,
responsável por me conduzir nos primeiros lides acadêmicos
e afetuosamente aos amigos
Mariana Ginese, Marina Strassacapa, Mariana Wilderon, Raphael Grazziano
e ao novo membro, mas não tão novo amigo Alessandro Muzi.
pelo apoio, pela companhia e pelos momentos de satisfação na prática
intelectual coletiva.

Aos demais colegas, professores e funcionários
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
e da Universidade de São Paulo.
Muitos dos quais tive o prazer de conviver e de aprender com eles.

Ao CNPq, pela viabilização da pesquisa.

Ao Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”,
através de Ivani Costa
e em nome da Biblioteca e Centro de Documentação e toda sua equipe,
especialmente à Maíra, Romeu e Tais,
pela dedicação ao acervo bibliográfico e documental,
e pela atenção e generosidade com a qual me receberam e me atenderam.

Ao Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi,
através dos membros do conselho Anna Carboncini e Renato Anelli
e da responsável pelo acervo Maria Luiza Villasboas,
em nome de toda a equipe,
pela prontidão e disponibilidade que me ofereceram
e, em especial, pela dedicação, pelo carinho, pelo interesse e pela companhia
de Marcela Carvalho e Pedro Costa.

A todas as bibliotecas e acervos públicos, seus diretores e
funcionários,
especialmente a Biblioteca Municipal Mario de Andrade, o Centro Cultural
São Paulo,
o Arquivo Histórico Municipal e todas as bibliotecas da Universidade de São
Paulo,
por oferecerem cuidados e espaços preciosos para o conhecimento, a prática
intelectual,
o exercício da cidadania e o convívio social.

Ao amigos,
Carla Nadal, Daniel Winnik, Lara Santos, Lucas Carvalho, Mariana Boschini,
Ricardo Galvão, Augusto Fidalgo, Aline Fidalgo, Camila Rossatti, Felipe
Kaizer, Fernando Atique, Gabriel Kogan, Guilherme Pianca, João Diel, João
Sodré, Roman Atamanczuk, Bruno Schiavo, Fabiana Paiva, Felipe Moreira,
Francesco Perrota-Bosh, Kaue Paiva, Mauryas Manzoli, Tiago Brito, Mariana
Lorenzi, Mila Zacharias, Benjamim Serroussi, Francisco Daviña, Ana Druwe,
Daniel Lie, Bruno Mendonça, Mirtes de Oliveira, Lisette Lagnado, Leonardo
Araújo, Danilo Eric, Guilherme de Almeida, pela companhia e pelos
momentos espaciais que fizeram a diferença nessa trajetória;

A Rodrigo Ohtake, por me ensinar a trilhar os caminhos da intuição
com rigor e convicção;

À Marília Gallmeister e Carila Matzenbacher pela inspiração que me
estimulou a enfrentar esse desafio;

A Ícaro Villaça, pela amizade e pelos momentos potentes em que
trocamos saberes e afetos;

À Marília Bellio, pelo cuidado atento comigo e com o trabalho;

A Leandro Leão, pelo carinho e a atenção sempre dedicada;

A Jaime Solares e Rafael Igayara, pelos momentos tão intensos e
divertidos de inteligência e sonho; a Felipe Rodrigues, pelos momentos em
que compartilhamos nossas paixões e saberes em comum, incansavelmente;

A Diego Mauro, pelas conversas inspiradores, a atenção e o carinho
sempre presentes;

À Priscyla Gomes, por me proporcionar momentos tão especiais e
compartilhar comigo tanto conhecimento e graça.

À minha família,
meu pai, minha mãe, meus irmãos.

*Stupenda e misera città,
che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci,
gli uomini imparano bambini,*

Pier Paolo Pasolini

Resumo

COSTA, Frederico Vergueiro. **Masp e a cidade: alternativa de espaço coletivo na metropolização de São Paulo**. 2017. 286 f. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A nova sede para o MASP, Museu de Arte de São Paulo, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi em 1957 e inaugurado em 1968 na Avenida Paulista, em São Paulo, constitui importante episódio de experimentação entre arquitetura e cidade, no contexto do desenvolvimento industrial e urbano acelerado de São Paulo. Marca, entre outros exemplares, a consolidação do deslocamento da centralidade urbana em direção às áreas de expansão a sudoeste. O trabalho procura compreender criticamente as propostas do projeto, que engendra aspectos da arquitetura moderna italiana e internacional com as condições particulares da modernização brasileira durante o segundo pós-guerra. Nesse sentido, serão enfatizadas as respostas disciplinares dadas por Lina Bo Bardi e a arquitetura moderna frente ao desafio da criação de uma espacialidade específica no contexto da metropolização periférica.

A reflexão promovida pela pesquisa pretende explicitar tanto o impulso original da solução quanto os sentidos decorrentes das estratégias de projeto de Lina Bo Bardi para uma reflexão acerca de novas possibilidades de interação entre os conteúdos disciplinares da arquitetura e o paradigma urbano brasileiro.

Palavra-chave: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Lina Bo Bardi, Arquitetura Moderna, Urbanização, Cidade, Teoria da Arquitetura

Abstract

COSTA, Frederico Vergueiro. **Masp and the city: Alternative of collective space in São Paulo's metropolization.** 2017. 286 f. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The new building for MASP, Museum of Art of São Paulo, designed by the architect Lina Bo Bardi in 1957 and inaugurated in 1968 in São Paulo, constitutes an important episode of experimentation between architecture and the city in the context of the accelerated industrial and urban development of São Paulo. It marks, among others examples, the consolidation of a shift from the centrality of the city towards areas of expansion to the southwest. The work tries to understand critically the proposals of the project, which engenders aspects of Italian and international modern architecture with the particular conditions of Brazilian modernization during the post second world war. In this sense, the disciplinary responses given by Lina Bo Bardi and modern architecture in relation to the challenge of creating a specific spatiality in the context of peripheral metropolization will be emphasized. The reflection promoted by the research intends to explain both the original impulse of the solution and the meanings deriving from Lina Bo Bardi's design strategies for a reflection about new possibilities of interaction between the disciplinary contents of the architecture and the Brazilian urban paradigm.

Keywords: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Lina Bo Bardi, Modern Architecture, Urbanization, City, Theory of Architecture

Índice de figuras

Figura 1: Matéria “Museu de Arte de S. Paulo: ‘Cidadela da Civilização’” sobre a inauguração do museu.....	24
Figura 2: Fotografia da exposição “O novo mundo do espaço: Le Corbusier”	24
Figura 3: Plantio simbólico do pé de café na cobertura do Ed. Guilherme Guinle.....	24
Figura 4: Recinto da escada, Villa Savoye (1929), Le Corbusier.....	36
Figura 5: Cozinha, Villa Savoye (1929).....	36
Figura 6: Sala. Casa Tugendhat (1930), Mies van der Rohe.....	36
Figura 7: Desenhos do Museu Giratório.....	40
Figura 8: Fotomontagem do Museu à beira do Oceano (1951).....	46
Figura 9: Colagem com representação do interior do Museu à beira do Oceano (1951).....	46
Figura 10: Fotomontagem do Museu à beira do Oceano (1951).....	48
Figura 11: Colagem com representação do interior do Museu à beira do Oceano (1951).....	48
Figura 12: Planta térreo. Museu à beira do Oceano (1951).....	50
Figura 13: Planta do pavimento principal. Museu à beira do Oceano (1951).....	50
Figura 14: Elevações. Museu à beira do Oceano (1951).....	52
Figura 15: Cortes. Museu à beira do Oceano (1951).....	52
Figura 16: Croqui do jardim de esculturas. Museu à beira do Oceano (1951).....	54
Figura 17: Croqui da elevação do Museu à beira do Oceano (1951).....	54
Figura 18: Projeto alternativo com quatro pórticos do Museu à beira do Oceano (1951).....	54
Figura 19: Fotomontagens do Museu para uma pequena cidade.....	58
Figura 20: Fotomontagem com quadros e esculturas.....	58
Figura 21: Projeto: Museu para uma cidade pequena (1942).....	58
Figura 22: Sala de estar da Casa Tugendhat (1930),.....	60
Figura 23: Perspectiva da sala de jantar, Casa Gericke.....	60
Figura 24: Croqui para uma casa de vidro em Hillside [c. 1934],.....	60
Figura 25: Maquete do projeto: Drive-in restaurant.....	63
Figura 26: Idem.....	63
Figura 27: Imagem do frontispício da obra The present revival of Christian Architecture.....	66
Figura 28: Arranha-céus e chaminés em Nova York.....	66
Figura 29: Le Corbusier e P. Peanneret: Villa Savoie, em Poissy (1928-1930).....	72
Figura 30: Mies van der Rohe: Pavilhão na Exposição de Barcelona (1929).....	72
Figura 31: Representação do projeto de reconstrução da Igreja de S. Giovanni Fiorentini.....	77
Figura 32: Fotografia do Palazzo Vecchio, de Florença, visto a partir de uma colunata.....	77
Figura 33: Edifício Altino Arantes a partir da Avenida São João. (1947).....	91
Figura 34: Centro histórico da cidade de São Paulo e o Edifício Altino Arantes (1947).....	91
Figura 35: Fotografias do Edifício-Sede das Nações Unidas (ONU) (1948) em obras.....	92
Figura 36: Fotografias do Edifício-Sede das Nações Unidas (ONU) (1948) em obras.....	92
Figura 37: Luís Saia. Estudo para a fachada do Pavilhão Trianon (1951).....	94
Figura 38: Maquete do Pavilhão Trianon (1951).....	94
Figura 39: Vista a partir da Avenida Paulista do Pavilhão Trianon (1950).....	94
Figura 40: Vista a partir da Avenida Paulista do Pavilhão Trianon (1951).....	97

Figura 41: Vista a partir da Avenida Nove de Julho do Pavilhão Trianon (1951).....	97
Figura 42: Cortes e Elevações. Projeto do Palácio das Artes (1952).....	98
Figura 43: Plantas. Projeto do Palácio das Artes (1952).....	98
Figura 44: Perspectiva do projeto para o Palácio das Artes (1952).....	98
Figura 45: Elevação para a Av. Paulista. Projeto para o Belvedere do Trianon (1952).....	99
Figura 46: Elevação para a Av. Nove de Julho. Projeto para o Belvedere do Trianon (1952).....	99
Figura 47: Perspectiva. Projeto para o Belvedere do Trianon (1952).....	99
Figura 48: Croqui para sede do MASP no terreno do Belvedere do Trianon (c. 1957).....	104
Figura 49: Sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) (1952).....	111
Figura 50: Sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista. (1957-68).	111
Figura 51: Esquema estrutural.....	115
Figura 52: Planta, elevação e corte do aparelho móvel de apoio. Projeto MASP.....	115
Figura 53: Corte Transversal. Projeto MASP (1957).....	116
Figura 54: Corte Transversal. Projeto MASP (1959).....	116
Figura 55: Corte Transversal. Projeto MASP (1965).....	117
Figura 56: Planta do térreo. Projeto MASP (1957). Com circulação centralizada.....	120
Figura 57: Corte Longitudinal. Projeto MASP (1957). Com circulação centralizada.....	120
Figura 58: Planta do térreo. Projeto MASP (1959).....	122
Figura 59: Planta do térreo. Projeto MASP (1959).....	122
Figura 60: Planta do primeiro subsolo. Projeto MASP (1957).....	125
Figura 61: Planta do primeiro subsolo, Projeto MASP (1959).....	125
Figura 62: Notícia “O Trianon vai ressurgir” com projeto para o Belvedere.....	127
Figura 63: Croqui para o auditório principal do MASP. Arq. Lina Bo Bardi.....	128
Figura 64: Desenho arquitetônicos. MASP (1968). Representação do projeto executado..	130
Figura 65: Vão Livre. MASP (c. 1970).....	132
Figura 66: Hall Cívico. MASP (c. 1970).....	132
Figura 67: Foyer do Primeiro subsolo. MASP(c. 1970).....	132
Figura 68: Grande Auditório. MASP (c. 1970).....	132
Figura 69: MASP na década de 1970.....	133
Figura 70: Interior da Pinacoteca do MASP.....	133
Figura 71: Corte Longitudinal. MASP (1968). Representação do projeto executado.....	133
Figura 72: Vista aérea. Parque do Ibirapuera.....	142
Figura 73: Vista exterior. [c. 1954] Palácio dos Estados no Ibirapuera.....	142
Figura 74: Vista exterior. [c. 1954]. Palácio das Nações no Ibirapuera.....	142
Figura 75: Vista interior. Edifício Lucas Garcez (Oca). Arq. Oscar Niemeyer.....	145
Figura 76: Vista interior. Pavilhão Ciccilo Matarazzo /Bienal de São Paulo.....	145
Figura 77: Marquise do Parque do Ibirapuera.....	145
Figura 78: Fotografia do exterior da Casa de Vidro (1950).....	160
Figura 79: Mosaico “Interior Metafísico” do artista italiano De Chirico	161
Figura 80: Fotografia do exterior da Casa Valéria Cirell.....	167
Figura 81: Fotografia do interior da Casa Valéria Cirell.....	167
Figura 82: Fotografia do exterior da Casa do Chame Chame (1958).....	169
Figura 83: Planta do térreo da Casa do Chame Chame (1958).....	169
Figura 85: Detalhe do Solar do Unhão.....	176
Figura 84: Fotografia do Solar do Unhão antes da intervenção de Lina Bo Bardi.....	176
Figura 87: Escada helicoidal no interior do Solar do Unhão (1959-63).....	180
Figura 86: Solar do Unhão em obras. (1959-63).....	180
Figura 90: Maquete. Projeto MASP (1957-60).....	189
Figura 89: Croqui. Projeto MASP (1957).....	189

Figura 88: Interpretação dos acadamentos da fachada.....	189
Figura 94: Croqui da elevação lateral. Projeto MASP (1964).....	190
Figura 93: Croqui da elevação lateral. Projeto MASP (1960-64).....	190
Figura 92: Croqui Projeto MASP (1960-64).....	190
Figura 91: Exterior. Projeto MASP (1960).....	190
Figura 97: Representações do vão livre. Projeto MASP (1967).....	193
Figura 96: Representações do belvedere. Projeto MASP (1967).....	193
Figura 95: Representações do vão livre. Projeto MASP (1967).....	193
Figura 99: Vista interior da.....	198
Figura 98: Vista exterior da FAU USP.....	198
Figura 100: Mapa com distribuição das obras citadas em São Paulo.....	200
Figura 101: Apropriação popular da forma dos pilares do Palácio da Alvorada.....	205
Figura 103: Interior da Capela Santa Maria dos Anjos (1978).....	214
Figura 102: Exterior da Capela Santa Maria dos Anjos (1978).....	214
Figura 106: Interior da.....	216
Figura 105: Planta do térreo da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976-1982).....	216
Figura 104: Exterior da.....	216
Figura 108: Planta térrea do conjunto do SESC Pompeia.....	221
Figura 107: Visão geral SESC Pompeia.....	221
Figura 110: Galpão das Oficinas.....	222
Figura 109: Fotografia das torres do SESC Pompeia.....	222
Figura 113: Salão principal do SESC Pompeia. Visão na direção sul.....	222
Figura 112: Salão principal do SESC Pompeia. Visão na direção norte.....	222
Figura 111: Croqui para o teatro do SESC Pompeia.....	222
Figura 114: Croqui de Lina Bo Bardi com “Visão do possível futuro do SESC Pompeia....	227

Sumário

<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>17</u>
<u>1. O MUSEU E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO.....</u>	<u>23</u>
<u>1.1.O Museu e a Televisão.....</u>	<u>23</u>
<u>1.2.A Aventura de Lina Bo Bardi.....</u>	<u>45</u>
<u>1.3.Arquitetura como Aventura.....</u>	<u>65</u>
<u>2. O MUSEU E A CIDADE.....</u>	<u>83</u>
<u>2.1.Arquitetura e Metrópole no Pós-Guerra.....</u>	<u>83</u>
<u>2.2.Arquitetura Moderna na Metrópole Paulista.....</u>	<u>101</u>
<u>2.3.O MASP na Avenida Paulista.....</u>	<u>119</u>
<u>2.4.Uma alternativa espacial para a arquitetura.....</u>	<u>135</u>
<u>3. O MUSEU E A ARQUITETURA.....</u>	<u>155</u>
<u>3.1.Da Forma ao Espaço.....</u>	<u>155</u>
<u>3.2.Primeira fase: A forma antecedente ao MASP.....</u>	<u>159</u>
<u>3.3.Segunda fase: O MASP e outras experimentações.....</u>	<u>163</u>
<u>3.4.O exterior do MASP.....</u>	<u>187</u>
<u>3.5.Terceira fase: Pós-MASP.....</u>	<u>213</u>
<u>CONCLUSÃO.....</u>	<u>229</u>
<u>BIBLIOGRAFIA.....</u>	<u>235</u>
<u>ANEXOS.....</u>	<u>247</u>

Introdução

O presente trabalho pretende abordar as determinações urbanas com as quais o projeto para a nova sede do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, relacionou-se e de que modo o episódio se configurou como um ponto de inflexão na trajetória arquitetônica de Lina Bo Bardi no Brasil.

Lina Bo e Pietro Maria Bardi se estabelecem na São Paulo do final dos anos 40 com o intuito de instalar o museu em andares do edifício dos Diários Associados, no centro da cidade. A empreitada havia sido financiada por Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, magnata das comunicações e personalidade de grande influência política no Brasil. Lina demonstrou neste momento seu interesse em divulgar a arquitetura moderna e se inserir nos grupos locais, porém, sem abrir mão uma postura crítica e provocativa, marcada por sua formação italiana e sua experiência no recente pós-guerra europeu.

Considerando a confluência entre a arquitetura moderna e o processo de urbanização de São Paulo, o trabalho busca explorar um aspecto pouco tratado da obra da arquiteta e que se refere ao modo como a obra arquitetônica de Lina se relacionou com as condicionantes urbanas e como elas passaram a intervir em seus projetos arquitetônicos. A transferência do museu para um espaço autônomo e de destaque na cidade, mas relativamente afastada das áreas historicamente configuradas, sugere um novo papel da instituição e da arquitetura na configuração de novos espaços metropolitanos a partir desse momento.

No mesmo período, as comemorações do IV Centenário pautaram as transformações urbanas oficiais que também se empenharam em deslocar o centro político, cultural e representativo do município em direção a novas áreas de expansão. Além dos edifícios públicos, com destaque para o conjunto do Ibirapuera projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, os planos envolveram iniciativas culturais orquestradas pelo empresário Ciccilo Matarazzo, à frente de instituições como o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal de São Paulo, que por vezes antagonizaram com o grupo do MASP.

É nesse sentido que o MASP foi encarado como alternativa. Entre o projeto para sua nova sede, elaborado por Lina Bo Bardi em 1957, e sua inauguração quase doze anos depois, no final de 1968, transformações urbanas e mudanças no paradigma disciplinar da arqui-

tetura levaram a arquiteta a rever seus princípios de projeto de modo a romper com certa atitude idealista em relação ao paradigma urbano, comum às correntes hegemônicas da arquitetura local.

No panorama nacional, o período compreendeu a realização de Brasília e, posteriormente, a construção do edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU USP), que marcou o período de reforma do ensino da arquitetura na década de 1960. No contexto político, a ascensão do Regime Militar a partir de 1964 determinou uma mudança nas expectativas em relação ao processo de desenvolvimento nacional e nos sentidos da nacionalidade que até então estavam em vigor e que pautaram a consolidação da arquitetura moderna. Nesse período, a cidade de São Paulo se consolidou como metrópole nacional e passou a exercer grande influência econômica e cultural sobre todo o país, aglutinando recursos, instituições e atraindo grandes fluxos migratórios.

No que se refere às dinâmicas internacionais, verifica-se a consolidação da hegemonia americana no ocidente no contexto da Guerra Fria e o avanço de seu aparato industrial e cultural nos contextos das nações aliadas. Em relação à arquitetura, tais circunstâncias favoreceram as críticas ao movimento moderno europeu no segundo pós-guerra, e culminaram em profundas transformações no paradigma disciplinar da arquitetura no final da década de 1960. A cidade e a metrópole, sobretudo no contexto europeu e americano respectivamente, revelaram-se como fenômenos significativos da crítica neste momento.

A reflexão sobre o MASP busca compreender, portanto, não só o projeto idealizado e construído, mas justamente avaliar, sob o ponto de vista das transformações que se deram ao longo de sua construção, as estratégias da arquiteta frente a tal mudança de paradigma disciplinar e, sobretudo, urbano, com consequências para o desenvolvimento de sua obra.

Nesse sentido, o trabalho se insere em um conjunto de trabalhos que tiveram como objeto a trajetória da arquiteta italiana. Deste modo, o momento no qual a pesquisa se desenvolveu foi propício e desafiador. A comemoração do centenário de nascimento da arquiteta, em 2014, proporcionou uma ampliação significativa do debate nacional sobre sua obra, bem como consolidou as interpretações desenvolvidas até então. A ocasião também explicitou o interesse internacional por suas realizações, principalmente após a *Bienal de Arquitetura de Veneza* de 2010, com curadoria de Kazuo Sejima, na qual seu trabalho foi apresentando com destaque pela primeira vez em um grande evento internacional da área.

As interpretações predominantes da obra de Lina se estabeleceram em dois eixos, nem sempre estanques. Por um lado, tem sido destacado o interesse e os esforços interpretativos da arquiteta em relação à cultura popular e suas práticas. Tais elementos e características não só foram valorizados pela arquiteta, como também foram incorporados por ela em suas realizações. Nesse caso, os interesses contemporâneos em relação a esse aspecto variam desde a apropriação de imagens, formas e procedimentos do repertório popular pela arquitetura e o design, até esforços mais especulativos que procuram considerar a interação entre formas culturais distintas, com perspectivas consideradas pós-coloniais, multi ou trans culturais, entre outras definições.

O outro eixo tem consolidado a interpretação segundo a qual obra de Lina Bo Bardi seria um exemplar alternativo de modernidade arquitetônica e cultural. Evidentemente, o trabalho aqui apresentado se aproxima mais dessas considerações, apesar de evitar sentidos categóricos para a totalidade da obra. Nesse caso, uma das preocupações da pesquisa foi considerar as transformações ao longo da trajetória em relação ao projeto do MASP, além de considerar os fatores que produzem o sentido extraoficial, ou subordinado, em relação às correntes historiográficas hegemônicas.

Foi possível encontrar um bom número de trabalhos que se detiveram em levantar, interpretar e relacionar soluções arquitetônicas e os seus respectivos conteúdos retóricos definidos pela arquiteta. Considerado esse quadro, a pesquisa pôde avançar na análise de fatores externos, mais gerais em relação à esfera particular e biográfica da arquiteta, e que se referem ao desenvolvimento nacional, ao paradigma urbano e às próprias instâncias hegemônicas da disciplina que conferem à sua obra a alcunha de “alternativa”. Nesse caso, apesar de se considerar a obra da arquiteta uma derivação das correntes hegemônicas da história da disciplina, e portanto uma alternativa, procurou-se evitar um consequente isolamento dessa produção em relação a tais referenciais disciplinares.

Nesse sentido, a pesquisa se contrapõe a uma diretriz historiográfica que tem privilegiado, desde os primeiros estudos sobre a obra de Lina Bo Bardi, uma análise sincrônica de sua produção, dedicada a uma apreciação interna e simultânea do conjunto de suas obras e que valoriza seus aspectos uniformes. (ZOLLINGER, 2007) (OLIVEIRA, 2006, p. 11). Estes trabalhos se basearam em uma certa noção “diluída do tempo”, atribuída à própria Lina Bo Bardi, e que, por sua vez, resultaram em uma priorização dos aspectos recorrentes, das similaridades e das características comuns ao conjunto da obra da arquiteta. Em uma outra

direção, a presente pesquisa procurou se orientar por certos aspectos da historiografia crítica da arquitetura e, portanto, destacar principalmente a dinâmica entre a lógica das soluções das obras e sua evolução, confrontadas com a história disciplinar e social, tomando como principal referência o período de execução da obra da sede do MASP, identificado desde o início da pesquisa como um momento determinante para uma reorientação dos partidos arquitetônicos e espaciais de Lina Bo Bardi.

Considerados estes aspectos, o trabalho foi dividido em três capítulos que procuram destacar o MASP segundo perspectivas distintas.

No *Capítulo I: O Museu e os Meios de Comunicação*, foram destacados os aspectos sincrônicos entre a modernização dos meios de comunicação e a criação da instituição cultural, assinalados pela cerimônia de inauguração do Museu de Arte junto à realização da primeira transmissão de televisão no Brasil. A confluência entre as particularidades da modernização brasileira e os elementos da modernidade cultural estrangeira, incorporada pelos Bardi, pautaram as características da instituição em seus primeiros anos. No final do capítulo, foram consideradas as reflexões teóricas de Lina Bo Bardi que antecederam o período de elaboração dos primeiros projetos para a nova sede do museu na Avenida Paulista e que se mostraram determinantes para uma reorganização posterior de seus princípios de projetos.

No *Capítulo II: O Museu e a Cidade*, foram consideradas as relações entre a nova condição urbana metropolitana de São Paulo e o projeto da nova sede do museu na Avenida Paulista. Tais resultados foram então comparados com características do projeto para o conjunto do Ibirapuera, de Oscar Niemeyer, em relação ao qual o projeto de Lina se contrapôs. O embate entre Arquitetura Moderna e Metrópole em ambos os casos foi determinante para a consolidação de estratégias espaciais da disciplina no Brasil e o MASP se revelou como uma exceção nesse sentido.

No *Capítulo III: O Museu e a Arquitetura*, o projeto para o museu foi considerado como um parâmetro para a compreensão do desenvolvimento da obra de Lina até os seus projetos mais maduros, entre os quais se destaca o SESC Pompeia. A evolução do trabalho da arquiteta, levando em conta o episódio do museu, revela, portanto, posições e estratégias que se distinguem das correntes dominantes privilegiadas pelas versões consagradas da história da arquitetura e revelam formas distintas de se conceber o projeto e, consequentemente, a relação entre espaço arquitetônico e cidade existente. Desse modo, procurou-se

destacar os vínculos entre estas posições com o intuito de se esboçar uma síntese disciplinar capaz de esclarecer e, no limite, reorganizar o relativo ostracismo da obra de Lina Bo Bardi em seu tempo e o atual interesse renovado pelo seu trabalho, considerando inclusive seus anacronismos.

Por fim, a pesquisa que se apresenta aqui tem como finalidade contribuir com uma série de trabalhos que se detiveram sobre a produção de Lina Bo Bardi, mas com o intuito específico de aprimorar as análises críticas e específicas da própria arquitetura à luz de novas teorias e metodologias atuais da disciplina, incluídas como suporte bibliográfico desta dissertação. Nesse sentido, destacam-se os esforços de compreensão do espaço, na esfera arquitetônica e urbana, entendido como produto dialético da interação entre os grupos sociais, as transformações materiais e, no âmbito da metrópole, os vetores dinâmicos de circulação de pessoas, conteúdos e informações dos sistemas infraestruturais, cada vez mais determinantes na experiência urbana metropolitana, mas nem sempre tão explícitos e evidentes quanto à natureza pregressa dos monumentos arquitetônicos no paradigma da cidade tradicional.

1. O Museu e os meios de comunicação

1.1. O Museu e a Televisão

Em 5 de julho de 1950, foi reinaugurado o recém-criado Museu de Arte de São Paulo em suas novas instalações no *Edifício Guilherme Guinle*, na rua Sete de Abril, no centro da cidade. Desta vez, a cerimônia de abertura estaria à altura das preciosas obras de arte reunidas no breve intervalo de tempo desde a primeira inauguração improvisada, em 1947. Além da reinauguração do museu, sob a direção de Pietro Maria Bardi, agora com três pavimentos reformados por Lina Bo Bardi, a ocasião serviu como evento de lançamento do mais novo empreendimento de Assis Chateaubriand, proprietário dos veículos e emissoras reunidas dos Diários Associados: a primeira transmissão de Televisão da América do Sul.

O evento contou com a presença do presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, e do empresário americano Nelson Rockefeller. Os convidados lotaram os salões do museu e uma multidão de populares se aglomerou no saguão e ao redor do edifício para acompanhar a transmissão do evento através de monitores instalados para a ocasião.

A singela demonstração do funcionamento da televisão durante a reinauguração do Museu ganhou ares extraordinários que incendiaram a curiosidade da população. Gravadas por uma única câmera, as imagens eram transmitidas para alguns monitores. Um deles foi posicionado no saguão do edifício e o outro instalado na esquina da Rua Sete de Abril com a Rua Bráulio Gomes, próxima ao prédio, e atraíram uma multidão de curiosos. (MORAIS, 1994, p. 499)

Entretanto, a emissora propriamente dita ainda não estava em plena atividade e nem um significativo número de televisores havia sido vendido. Ainda assim, as atividades já assinalavam o processo de modernização dos meios de comunicação e imprensa em São Paulo, que aos pouco se difundiria pelo país nas décadas seguintes.

Figura 1: Matéria "Museu de Arte de S. Paulo: 'Cidade da Civilização'" sobre a inauguração do museu. Na revista O Cruzeiro de agosto de 1950. Fotografia da pinacoteca. Fonte: O Cruzeiro (Revista). Rio de Janeiro, n. 42, agosto de 1950. Hemeroteca digital brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: Março de 2017

Figura 2: Fotografia da exposição "O novo mundo do espaço: Le Corbusier" Fonte: O Cruzeiro (Revista). Rio de Janeiro, n. 42, agosto de 1950. Hemeroteca digital brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: Março de 2017

Figura 3: Plantio simbólico do pé de café na cobertura do Ed. Guilherme Guinle Fonte: O Cruzeiro (Revista). Rio de Janeiro, n. 42, agosto de 1950. Hemeroteca digital brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: Março de 2017

O evento foi descrito em duas matérias em edições consecutivas da revista *O Cruzeiro*, periódico ilustrado de circulação nacional do grupo dos Diários Associados. A primeira matéria saiu no dia 5 de agosto de 1950, com o título “Museu de Arte de São Paulo: ‘Cidadela da Civilização’” (O CRUZEIRO, 1950a, p. 94), com texto do jornalista Jorge Ferreira e fotos de Roberto Maia e Peter Scheier. A matéria que se referia ao lançamento da televisão saiu uma semana depois, em 12 de agosto de 1950, com o título “A televisão funciona!” (O CRUZEIRO, 1950b, p. 24). A TV Tupi, nome da emissora de televisão dos Diários Associados, iniciou oficialmente suas atividades no mês seguinte, em 18 de setembro, com estúdios no bairro do Sumaré.

A matéria sobre o museu abre com uma fotografia de Scheier que mostra a nova pinacoteca do museu reformado por Lina Bo Bardi em destaque. A foto enfatiza o teto luminoso e suas linhas que ressaltam a perspectiva desse espaço contínuo. O ambiente aparece vazio, sem visitantes. O centro do ambiente, mantido vazio, direciona o olhar para o fundo, onde se vê a Vitrine das Formas, dispositivo expográfico criado por Lina. Trata-se de uma vitrine de base baixa, envolta de vidro, que acomoda e exhibe objetos variados de vários períodos históricos e que serve para dividir ambientes distintos do programa do museu. Os painéis com as obras, suspensos por finas estruturas, liberam a apreensão do espaço geral e ao mesmo tempo dissimulam o ritmo das séries de pilares do edifício em cada lado do salão. O restante das fotos de Scheier mostram outros espaços expositivos, também sem a presença do público. Por outro lado, as fotos de Roberto Maia, em imagens menores, mostram retratos de convidados na cerimônia. (O CRUZEIRO, 1950a, p. 94)

O título da matéria faz referência direta ao discurso proferido por Nelson Rockefeller durante a cerimônia. Como representante dos interesses norte americanos na atividade cultural, política e econômica dos países da América Latina, através do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) demonstra os esforços daquele país em estabelecer um novo paradigma para a arte e a cultura em âmbito internacional no pós-guerra. O convidado procurou definir a missão do museu em seu discurso:

A missão deste museu é clara. Destinamos esta obra não só à causa da paz. As artes que enobrecem e aprimoram a vida só florescem em atmosfera de paz. Nesta hora de invocações, sentimo-nos felizes por poder dar ao mundo a nossa afirmação de fé na santidade da livre iniciativa, porque sabemos que somente onde os homens desfrutem liberdades, as artes podem florescer e a cultura nacional atingir o seu ápice. As artes só progridem quando os homens são senhores de si mesmo e sabem disciplinar seus impulsos e suas energias. As condições necessárias para a democracia são idênticas às imprescindíveis para as artes. Estimulando o belo, estaremos incentivando a

própria democracia. Eis porque considero este museu um baluarte da civilização. (O CRUZEIRO, 1950a, p.95)

O texto, na realidade, não é de sua autoria. A reportagem informa que Rockefeller invocou o discurso que o presidente Franklin Delano Roosevelt havia proferido na ocasião de abertura do *Museu de Arte Moderna de Nova York* (MoMA). A instituição fora fundada em 1929 e contou com a iniciativa da família Rockefeller em sua realização.

O magnata das comunicações

Assis Chateaubriand, mais conhecido como “Chatô”, foi o principal responsável por tais realizações e proprietário do maior conglomerado de imprensa da América Latina na primeira metade do século XX. Nasceu na Paraíba e se formou na Faculdade de Direito de Recife, cidade na qual também deu início à sua atividade jornalística. A ascensão de seu império de imprensa começou na capital federal, o Rio de Janeiro, onde realizou sua ambição de adquirir seu próprio jornal em 1924. Pouco antes da tomada do poder por Getúlio Vargas, quando este era ainda Ministro da Fazenda de Washington Luís, Chateaubriand conseguiu, graças à sua ajuda, a façanha de lançar seu primeiro veículo com circulação nacional, a *Revista Cruzeiro*, em 1927. Em 1930, era dono dessa revista e mais sete jornais. Esse conjunto recebeu o apelido de Diários Associados, para depois se tornar o nome do grupo de comunicação de extensão nacional. (MORAIS, 1994, p.141)

Apesar do apoio a Getúlio Vargas e das vantagens obtidas em consequência disso, Assis Chateaubriand aderiu à Revolução Constitucionalista de 1932 em favor dos paulistas, contra o governo de Vargas, e iniciou sua penetração no contexto social de São Paulo. Ainda assim, essa aproximação não se deu sem grandes divergências políticas e culturais contra a elite local.

Nos anos posteriores à Revolução, as elites políticas locais ligadas ao Partido Republicano Paulista (PRP), que exerciam, até 1930 o monopólio na vida política do país, viram suas expectativas de hegemonia frustradas. As transformações desencadeadas pelo novo governo federal e seus novos objetivos de integração nacional permitiram que novas forças surgissem na vida política da capital paulista em direção a novos rumos de progresso e desenvolvimento. Os novos grupos políticos e econômicos em ascensão em São Paulo nesse período promoveram uma reorganização do poder social na cidade.

Por um lado, empreendedores imigrantes como a Família Matarazzo, por exemplo, conseguiram adquirir posições privilegiadas em meio à sociedade conservadora, graças ao sucesso de seus empreendimentos indústrias. Por outro, novos grupos políticos e econômicos conseguiram viabilizar projetos ambiciosos no âmbito intelectual e cultural, como a própria Universidade de São Paulo em 1934, criada na gestão do então interventor do estado Armando de Salles Oliveira, com o apoio de Júlio de Mesquita Filho, jornalista e proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Assis Chateaubriand se estabeleceu na capital paulista entre estas duas frentes. De um lado, conseguiu dos industriais e da efervescência econômica paulista o combustível na forma de anúncios para seus veículos de mídia, que seguiram o modelo comercial americano de telecomunicações. Naquela época, apenas três canais de televisão funcionavam no mundo e seguiam modelos distintos de financiamento, sendo o modelo americano o único predominantemente comercial. (MORAIS, 1994, p. 498, WILLIAMS, 2016). Por outro lado, no âmbito político e cultural, além de serem ferramentas indispensáveis de difusão de informação, seus veículos foram utilizados como instrumentos estratégicos de persuasão da opinião pública, capazes de atribuir prestígio ou desprestígio, consagração ou constrangimento a aliados e inimigos.

Apesar de toda a efervescência econômica, eram ainda evidentes os aspectos provincianos, os resquícios do atraso e o caráter desigual desse processo de modernização. Durante o evento que celebrou a nova inauguração do Museu e o lançamento da TV, uma muda de um pé de café foi simbolicamente plantada na cobertura do edifício dos Diários Associados como forma de homenagear alguns colaboradores e patrocinadores da iniciativa, vinculados à atividade agrícola cafeeira. O episódio serve de alegoria do próprio processo de modernização cultural brasileira, peculiar por combinar os instrumentos mais avançados da modernização mundial com os aspectos tradicionais peculiares e as condições de “atraso” e precariedade ainda não superados da realidade social local, com consequências determinantes para as formas e conteúdos culturais elaborados. (ORTIZ, 1988)

Modernização através das campanhas de Assis Chateaubriand

Assis Chateaubriand costumava chamar de “Campanhas” suas iniciativas que reuniam doações e patrocínios de grandes proprietários de terra, cafeicultores, industriais e

banqueiros da elite paulista e nacional em favor de suas realizações filantrópicas e da formação de uma ilustre coleção para seu novo Museu de Arte. As fortunas eram aplicadas em empreendimentos de grande visibilidade e de interesse geral seguidos de cerimônias e festividades com ampla cobertura de seus jornais. Foi dessa maneira que realizou a Campanha Nacional da Aviação, em que viabilizou a compra da maior parte da frota nacional do período e arcou com o treinamento da maioria dos pilotos. Além de contribuir para estabelecer a atividade aérea no país, a iniciativa acelerou consideravelmente o alcance e a velocidade de distribuição de seus veículos impressos. De maneira semelhante, na Campanha Nacional da Criança, Chateaubriand se propunha construir centros de apoio à criança carente. (MORAIS, 1994, p. 442). A Campanha do Museu, cujo objetivo era reunir um acervo de obras consagradas, foi sua iniciativa seguinte para viabilizar a criação do MASP.

Durante um destes eventos na casa do empresário carioca Pedro Brando, Chateaubriand definiu suas motivações em um discurso irônico para seletos convidados durante a festa de recepção de uma das mais prestigiadas obras adquiridas até aquele momento, o *Auto-retrato com barba nascente*, de Rembrandt:

De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam-se queixas contra a família voraz de tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida. Estamos fornecendo salva vidas à nossa burguesia. A Campanha da Aviação, a Campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meus senhores e minhas senhoras, são os itinerários salvadores de vossas fortunas [...] (MORAIS, 1994, p. 483)

Além da relevância dos meios de comunicação no que se refere à esfera política no momento de retomada democrática após o Estado Novo, a imprensa se consolidou como atividade econômica de grande vantagem para seus proprietários e anunciantes, além de canal privilegiado de difusão de ideias e concepções políticas e ideológicas. Assis Chateaubriand desempenhou um papel crucial nesse sentido.

Estes impulsos modernizadores, no entanto, não aconteceram sem alguns descompassos e um episódio serve de exemplo para explicitar o aspecto precário destas iniciativas. Um mês antes do dia marcado para a primeira transmissão de televisão, na cerimônia de inauguração do museu, o engenheiro norte-americano Walther Obermüller, diretor da NBC-TV (associada à RCA Victor), fornecedora dos equipamentos de captação e difusão para a TV Tupi, chegou ao Brasil para supervisionar a inauguração e perguntou aos funcionários

da emissora quantos aparelhos televisores já haviam sido vendidos para a tão esperada transmissão inaugural. Para surpresa do representante comercial, a resposta foi que nenhum aparelho havia sido vendido até então. Foram providenciados e importados de última hora cerca de 200 aparelhos televisores e distribuídos em locais públicos estratégicos, além de oferecidos para seletos colaboradores e apoiadores da iniciativa. (MORAIS, 1994, p. 500). Até meados dos anos 60, de fato, cerca de metade da audiência assistia televisão em locais públicos ou coletivos, em vez de assistirem em suas próprias residências privadas. (OPINIÃO PÚBLICA, 2008).

O museu na era da *mass media*

A coincidência e a simultaneidade destes processos são sintomas precoces da influência nascente da cultura pop americana do pós-guerra no contexto nacional brasileiro, e demonstram os modos como o sistema cultural e de comunicação começaram a se organizar no país. O museu inserido no sistema da *Mass Media* atualiza o papel das instituições culturais em um novo paradigma industrial da cultura e do consumo, no qual a preponderância das imagens e de sua reprodução massiva transforma profundamente as relações com os objetos e com a história. (LUPO, 2016, p. 534)

O episódio sugere o descompasso entre a capacidade inovadora de produção e difusão de imagens e conteúdos e as dificuldades em se estabelecer a rede de infraestrutura capaz de viabilizar o funcionamento desse sistema para toda a cidade e todo o país, que só se consolidaria nas décadas seguintes. Nesse sentido, é significativo notar que, mais do que uma questão de conteúdos culturais, a influência americana neste caso remete às próprias formas de organização dos processos de produção, difusão e consumo destes conteúdos, ou seja, ainda que o acervo, as exposições, as matérias de jornais e revistas, os programas de TV, anúncios e noticiários remetam ao contexto nacional ou internacional, é a própria forma de organização dessa produção que remete aos modos americanos de organização social.

Estas transformações foram determinantes para definir o paradigma metropolitano. Museu e Televisão cumprem papéis opostos, mas complementares, na dinâmica do espaço urbano. No caso da televisão, mas também de outros veículos de comunicação impressos, como jornais e revistas, pressupõe-se uma ampla reprodução e difusão de conteúdos culturais, informações e entretenimento, organizados por um grupo de profissionais e trans-

mitidos para um público disperso. No caso do Museu, a concentração de bens e conteúdos culturais em um espaço físico pressupõe também o controle da apreensão do público por especialistas que mediam o contato com objetos e conteúdos artísticos e culturais específicos, em um espaço físico determinado, muitas vezes alheio aos espaços e contextos originais destes objetos e conteúdos.

O espaço do museu pressupõe e favorece os encontros e as concentrações de grupos sociais reunidos com o intuito de apreenderem tais conteúdos culturais e vivenciarem experiências artísticas excepcionais. Já a televisão passará a fortalecer cada vez mais a dimensão doméstica e particular, passando a estimular novos hábitos culturais, artísticos e de entretenimento que, apesar de comuns e disponíveis para a sociedade como um todo, passarão a ser apreendidos, sobretudo, de modo individualizado. Através da televisão, os objetos excepcionais, ou melhor, suas imagens, podem ser apreendidas de modo ordinário. Nos museus, até os objetos mais banais são cultuados de modo extraordinário. (COLOMINA, 1996, p. 201; LUPO, 2016, p. 535)

Os meios técnicos de comunicação permitiram uma separação entre os espectadores e os produtores de conteúdos, criando ilusões de presença e continuidade, em que os olhares dos telespectadores se cruzam com o do apresentador, mas não o contrário, e, portanto, são direcionados por quem detém o controle sobre esses meios. Na medida em que essas redes de comunicação se consolidam, passam a redefinir os espaços domésticos e viabilizam a ocupação cada vez mais dispersa das unidades habitacionais no território urbano, sem prejudicar uma ideia de unidade urbana, pela coincidência dos conteúdos.

No caso dos museus, eles passaram a acumular bens e experiências culturais, anteriormente dispersas, relevantes ou irrelevantes em seus contextos originais, e que adquirem sentidos novos no ambiente controlado destas instituições. As ilusões de presença e continuidade não deixam de existir nesse caso, mas sua finalidade é justamente recompor e preservar os sentidos históricos e os valores desgastados pela reprodução destes objetos como imagens. O valor, nesse caso, passa a ser um resultado da atividade cultural, nem sempre inerente aos objetos, mas justamente atrelado ao prestígio e consagração destas instituições e seus realizadores.

No caso do MASP, a partir da reunião de obras consagradas, em geral europeias, além de intensa atividade cultural e do apoio dos Diários Associados, foi possível desenvolver um acervo de significativo valor cultural, de proporções inéditas até então no Brasil,

que consolidou o prestígio institucional do museu. Inserido no processo de metropolização, o MASP passou então a reivindicar um papel e uma posição de destaque na cidade, além de ambicionar o acesso cada vez maior de visitantes.

Modernização brasileira e modernidade italiana.

Assis Chateaubriand, Pietro Bardi e sua esposa Lina Bo Bardi se encontraram em 1946 na ocasião de uma exposição no Rio de Janeiro em que o galerista apresentava obras italianas no edifício do Ministério da Educação e Cultura (MES). O casal havia acabado de chegar ao Brasil, mas Bardi já tinha visitado a América do Sul anteriormente e realizou exposições na Argentina (TENTORI, 2000, p. 64). A oportunidade de expor no moderníssimo edifício do ministério, projetado pelos arquitetos modernos brasileiros com a participação de Le Corbusier, indica que, de certo modo, Bardi era conhecido e já tinha certa influência no contexto brasileiro. Chatô considerou que Pietro, também jornalista, seria uma figura essencial na criação de seu próprio museu de arte.

Apesar do encontro no Rio de Janeiro, onde Pietro e Lina pretendiam se estabelecer, Chateaubriand já tinha planos de estabelecer o museu em São Paulo. Os primeiros anos de atividade foram marcados pelos esforços do empresário, junto com Bardi, para comprar obras de arte europeias no momento oportuno e fugaz entre o final da guerra e a efetiva realização do Plano Marshal, anunciado em 1947. Neste período, os países europeus se recuperavam das perdas do conflito e o auxílio financeiro americano auxiliou na retomada de suas economias. (MORAIS, 1994, 480)

O edifício Guilherme Guinle, concebido pelo arquiteto Jaques Pilon na Rua Sete de Abril no centro da cidade, foi projetado para abrigar a sede e a redação dos Diários Associados em São Paulo. As obras não estavam concluídas quando o MASP foi inaugurado pela primeira vez, de modo improvisado, em 2 de outubro de 1947. Lina Bo Bardi foi a responsável por adaptar um dos andares da sobreloja para receber as obras. O museu não só resolveria a obsessão de Assis Chateaubriand, como também seria uma oportunidade para Pietro Bardi retomar atividades interrompidas na Itália e experimentar concepções que, naquele momento, seriam inviáveis no contexto europeu.

Pietro Maria Bardi, entre as artes e o jornalismo nos anos '30

Pietro Bardi havia iniciado sua carreira profissional na Itália como marchand e crítico de arte, e atuava a partir das galerias que havia criado em Milão e depois em Roma. Foi neste contexto, no final dos anos de 1920, que começou a elaborar boletins “crítico-publicitários” que difundiam críticas e informações pertinentes à atividade da galeria e ao debate cultural em que estava inserido. Estes boletins levaram Bardi a iniciar seu primeiro jornal, o “Belvedere”, que deu origem a uma constante atividade jornalística e editorial. (TENTORI, 2000, p. 31)

Já na década de 1930, tornou-se organizador da *Galleria d'Arte de Roma*, instituição pública sob os cuidados do Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes e da Confederação dos Profissionais e Artistas. A *Galleria* promovia tanto exposições de arte quanto de produtos industriais e mostras de tecnologia. Foi neste período que se engajou na causa da arquitetura racionalista na Itália, cujos temas eram apresentados por ele nos periódicos *L'Ambrosiano* (1930-33) e na revista *Quadrante* (1933-36). Bardi procurava dar visibilidade às realizações dos racionalistas, além de difundir e promover debates, como no caso da cobertura dos *Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna* (CIAM), realizados naqueles anos. Bardi contribuiu especialmente com a propaganda engajada em favor dos racionalistas contra certas tendências que advogavam em favor da manutenção de aspectos e atributos históricos e tradicionais da arquitetura. Desse modo, ele realizou exposições nas quais exibia as obras arquitetônicas ao lado de grandes realizações da engenharia, além de imagens dos seus processos de construção. Desenvolveu especialmente foto colagens a partir das quais estabelecia sentidos que atribuíam prestígio aos edifícios racionais ou, por outro lado, ridicularizava atitudes arquitetônicas conservadoras que disputavam com os racionalistas a atenção dos dirigentes fascistas.

Em 1933, o fechamento da Bauhaus na Alemanha pelos nazistas desencadeou reações do governo italiano, nos anos seguintes, em relação ao conteúdo ideológico das correntes racionalistas. A veemente oposição de Bardi contra os conservadores levou-o a um período de anonimato e, conseqüentemente, seu afastamento das atividades culturais oficiais e da prática jornalística engajada em favor da nova arquitetura. (TENTORI, 2000, p. 130 e 146) Nesse período a arquitetura de caráter monumental e mais nitidamente relacionada ao legado arquitetônico clássico italiano passou a predominar como arquitetura oficial do regime, apesar de seus realizadores arquitetos não serem propriamente contrários às

tendências racionalistas. Ainda assim, no final da década, o aparato cinematográfico passou a competir com as expressões arquitetônicas no regime simbólico italiano:

Se podemos datar de 28 de abril de 1937 – data da inauguração de Cinecittà – como o momento da interrupção do interesse geral pela arquitetura e do advento da “era da mass media” na Itália, esta data ainda está distante no calendário brasileiro, e será vivida por Bardi em sua nova pátria, como diretor do MASP e jornalista da cadeia dos “Diários Associados”. (TENTORI, 2000, p. 167)

O Brasil, naquele momento, começava a surgir no horizonte como um sinal de esperança em meio à guerra. Ao contrário da Itália fascista, o país exibia sua entusiasmada produção moderna na exposição *Brazil Builds* realizada pelo MoMA entre 1942 e 1943. A circulação do catálogo contribuiu significativamente para a difusão da arquitetura brasileira pelo mundo. Com o fim da guerra em 1944 e com a esperança de tempos melhores, Bardi começou um novo negócio em Roma, o Studio d’Arte Palma, onde, além de exposições e comércio de obras, promovia conferências e cuidava de uma oficina de restauros de obras. É neste momento que conhece a arquiteta Lina Bo Bardi.

Lina Bo Bardi, entre a arquitetura e a imprensa especializada nos anos ‘40.

Lina também se dedicou, naquele momento, à atividade de imprensa. Ela havia se formado em 1938 na Universidade de Roma e iniciou sua carreira em periódicos especializados de arquitetura em 1940, ou seja, após o período em que a arquitetura racionalista passou a ser um tema delicado no contexto político. Desde o período de sua formação, no entanto, Lina havia se interessado justamente por tais correntes arquitetônicas e enfrentou um ambiente acadêmico relativamente hostil ao racionalismo arquitetônico e mais voltado para a continuidade da tradição clássica. Tais preferências resultaram em certas limitações e dificuldades durante seus estudos, inclusive pelo fato de ser uma mulher, mas acabaram por proporcionar oportunidades no início de sua carreira. (RUBINO, 2002, p. 47).

Com o agravamento do regime e da guerra nos anos de 1940, é possível perceber que as revistas priorizam temas menos engajados com as disputas ideológicas acerca do racionalismo, da tradição disciplinar e da arquitetura moderna e tratam de assuntos mais corriqueiros, relacionados principalmente com a vida doméstica. As matérias elaboradas por Lina nesse momento quase sempre se relacionavam a temas referentes à arquitetura de interiores e ao mobiliário. Ela esteve entre 1940 e 1946 na *Revista Domus*, na qual estabeleceu laços

estreitos com o arquiteto, designer e fundador do periódico Gio Ponti (1891-1979). Criada em 1928, a revista priorizava em seu conteúdo os temas relacionados à casa e apresentava matérias referentes a arquitetura de interiores, a organização dos ambientes internos, ao design de mobiliários e a outros aspectos do cotidiano doméstico. Na *Revista Grazia*, Lina contribuiu entre 1941 e 1943 com a coluna “Casa”, editada com Carlo Pagani, que tratava de assuntos semelhantes aos que a arquiteta já realizava em *Domus*. O periódico pertencia ao grupo Mondadori, principal grupo editorial da Itália. Lançada em 1938, foi a primeira revista feminina no país. Lina também contribuiu, entre 1941 e 1943, com outra revista comandada por Gio Ponti, *Le Stile*. Além de assuntos relacionados ao mobiliário e aos interiores, o periódico incluía também temas relacionados a arte e cultura italiana daquele momento. Pietro Bardi chegou a escrever também alguns artigos para essa revista. (GRINOVER, 2013, p.106).

Conforme a guerra se encaminhava para o fim, as questões políticas ganhavam espaços nas publicações, que se tornavam mais engajadas com os aspectos da reconstrução. Em 1944, Lina filia-se ao *Movimento di studi per l'architettura* (MSA), afirmando assim uma postura explicitamente marxista e anti-facista. (GRINOVER, 2013, p.111).

Foi no Studio d'Arte Palma, logo após o final da guerra, que Lina teve contato com o arquiteto Bruno Zevi (1918-2000), que naquele momento colaborava com Pietro nas atividades da galeria. O arquiteto italiano tinha acabado de voltar dos Estados Unidos em 1944, onde havia se formado em 1942 na *Graduate School of Design* da Universidade de Harvard, sob a direção de Walter Gropius (1883-1969). O contato com o arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi determinante para Zevi, que fundou, no ano em que retornou para Itália, a *Associazione per l'architettura organica* (APAO) e se tornou um entusiasta do trabalho de Wright na Itália.

Em 1945, Lina e Zevi participaram juntos da *Revista A – Cultura della Vitta*, a última publicação na qual Lina se envolveu antes de vir ao Brasil. A revista era bastante diferente das demais publicações e propunha fomentar um debate crítico em relação aos processos urbanos de reconstrução no pós-guerra. A publicação foi uma decorrência do “Primeiro Convênio Nacional para a Reconstrução Edilícia” realizado em dezembro de 1945. O evento reuniu grupos comprometidos com o debate urbano da reconstrução, dentre eles os membros do escritório de arquitetura BBPR, Lodovico di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976), e Ernesto Nathan Rogers (1909-1968) e da própria APAO. Na confe-

rência referente a políticas da reconstrução, coordenada por Ernesto Nathan Roger, Lina apresentou o texto “La Propaganda per la reconstrusione” que estimulava o engajamento da imprensa na construção de novos valores sociais e culturais num momento oportuno para se pensar alternativas de reconstrução da cidade. (GRINOVER, 2013, p. 90) (LIMA, 2013, p. 27)

Lina chegou ao Brasil em 1946, justamente no primeiro ano que o arquiteto Ernesto Nathan Rogers assumiu temporariamente a direção da Revista Domus, no lugar de Gio Ponti. Na primeira edição como editor, acrescentou ao nome da publicação o subtítulo “La casa dell’uomo” e seu primeiro editorial anunciava na primeira linha: “Na Europa a casa do homem ruiu” (ROGERS, 1993, p. 77). O texto se concentra na questão da casa em um sentido mais amplo e Rogers é enfático em relacioná-la à condição da revista:

The house is a problem of limits, (like, for that matter, almost every other problem of existence). But the definition of these limits is a problem of culture, and this is precisely what the house is in the end (like, indeed, the other problems of existence). If so, words too are building material. And a magazine too can aspire to be that. (ROGER, 1993, p. 79)

No período em que Rogers esteve à frente de Domus, procurou dar à Revista uma orientação mais inovadora e passou a tratar de outros assuntos além das questões domésticas. (GRINIVER, 2013, p. 83) Nos últimos anos de 1940 e início da década de 1950, Rogers e Bruno Zevi se tornaram os principais representantes do grupo italiano dentro dos CIAMs, principalmente na sexta e sétima edições realizadas em Bridwater na Inglaterra, em 1946, e Bergamo na Itália, em 1949. Juntos com o grupo MARS e a representação inglesa liderada pelo editor da revista *Architectural Review*, James M. Richards (1907-1992), consolidaram as posições divergentes que culminariam na crítica ao grupo hegemônico dentro dos debates do congresso, principalmente representado por Sigfried Giedion (1888-1968) e Le Corbusier (1887-1965). (MUNFORD, 2000, p. 179)

Os ingleses e italianos reivindicavam para a arquitetura moderna uma dimensão mais tangível ao público e pretendiam evitar uma tendência diletante, intelectualizada e elitista. A estratégia, de certo modo, coincidia com as políticas do *way of life* norte-americano que também penetraram nos países europeus através dos apoios financeiros dos Estados Unidos à Europa no pós-guerra. A casa foi justamente o ponto central da crítica de Roger em relação ao movimento moderno, que privilegiava o sentido ideal da casa como habitação, como unidade mínima e máquina de morar. No editorial de 1946, sugeriu: “Vamos todos ajudar uns aos outros a encontrar a harmonia entre a medida humana e divina proporção” (ROGERS, 2003, p. 79, tradução nossa).

Figura 4: Recinto da escada, *Villa Savoye* (1929), Le Corbusier

(À esquerda)

Figura 18: Diagrama com os contornos do interior.

(Acima)

Figura 5: Cozinha, *Villa Savoye* (1929)

(À esquerda)

Figura: Diagrama

Acima)

Figura 6: Sala. *Casa Tugendhat* (1930), Mies van der Rohe.

(À esquerda)

Figura 18: Diagrama.

(Acima)

Fonte: Imagens incluídas na matéria "Sistemazioni degli interni" da revista Domus (GRINOVER; RUBINO, 2009, p. 1999-209)

A primeira frase desse mesmo editorial de Rogers, em que ele afirma: “Na Europa a casa do homem ruiu”, foi exatamente o título do primeiro texto que Lina publicou no Brasil, ainda no Rio de Janeiro, em 1947 na *Revista Rio*. O sentido de seu texto, no entanto, é um tanto diferente. Em vez de advogar contra certos aspectos do movimento moderno, seu texto anunciava a falência de gostos antiquados e de costumes conservadores na concepção das casas tradicionais que, em grande medida, haviam sido destruídos pela guerra. Para a arquiteta, as novas casas deveriam favorecer os aspectos utilitários e práticos e, portanto, sua opinião não se opunha tão veementemente aos princípios das correntes hegemônicas do movimento. Segundo ela, “[...]a casa deve ser para a ‘vida’ do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano.” (BARDI, L., 2009a, p. 66). Ainda assim, a referência indireta à Rogers demonstra o interesse de Lina pelos rumos apontados pelos italianos no contexto da revisão crítica do movimento moderno.

Estes antecedentes italianos demonstram que as trajetórias de Pietro Bardi e Lina Bo Bardi foram marcadas pela constante atividade editorial e de imprensa comprometida com temas referentes à arquitetura. Cada um, no entanto, atuou em um momento diferente em relação ao debate arquitetônico. Bardi pode exibir com entusiasmo as realizações racionalistas italianas, chegando inclusive a realizar exposições nos círculos italianos na Argentina com suas imagens e fotocollagens no período em que foi responsável pela organização da *Galleria D’Arte de Roma*. Lina, ao contrário, atuou principalmente em um momento hostil em relação às realizações racionalistas e ao movimento moderno internacional. Essa condição, no entanto, não a impediu de difundir certas realizações e valores ideológicos do movimento arquitetônico. É o caso, por exemplo, da matéria “Sistemazione degli interni” (“Disposição dos Ambientes Internos”) publicada na revista *Domus* em 1944, período próximo ao final da guerra. A matéria trata dos interiores de algumas das casas mais consagradas da arquitetura moderna, dentre elas a cozinha e a escada da *Ville Savoye* (1929) de Le Corbusier e a sala da *Villa Tugendhat* (1930) de Mies van der Rohe. (BARDI, 2009b, p. 56). Comparadas junto com outras casas e somente com imagens internas, estas vistas interiores não identificam os objetos arquitetônicos com a mesma clareza que as imagens de suas elevações mais notórias. A inofensiva visão dos ambientes domésticos, de certo modo, aliviam o impacto das imagens de seu exterior, que provavelmente chamariam mais atenção, mas permitem que Lina trate, em seu texto, dos mesmos princípios e valores que dão sentido à produção moderna, na forma de tenências e sugestões de organização doméstica.

Invenção de um museu moderno

As limitações e dificuldade referentes à guerra sugerem grandes expectativas em relação ao Brasil. Pietro não se limitou a reunir o acervo do MASP com Assis Chateaubriand, mas esteve empenhado em fazer do museu um local atraente de encontros, conferências e atividades, para além da contemplação de sua coleção.

ROMA - Ao sair do museu e descer a calçada, fui obrigado a passar junto a uma longa fila de cidadãos que, havia já uma hora, esperavam com uma paciência excessiva, a sua vez de entrar num cinema. Fiquei pensando que seria necessário tornar o museu tão interessante quanto o cinema, fazer-lhe uma grande publicidade, transformá-lo em moda. (BARDI, P., 1947a)

Na Europa, estas possibilidades estavam limitadas pelos prejuízos da guerra e pelo caráter conservador da maioria dos grandes museus oficiais, comprometidos com a conservação das tradições culturais nacionais (MIGLIACCIO, 2013, p. 5). Bardi pretendia despertar o interesse do público pelas realizações da arte que, de certa forma, disputavam com as outras atividades culturais e de entretenimento a atenção das massas.

No artigo “Por que são incômodos os museus?” (BARDI, 1947b), publicado junto a uma série de outros artigos nos meses anteriores à primeira inauguração do MASP em 1947, Bardi mencionou o dia em que, por circunstâncias da guerra, havia levado para casa o quadro “Primavera” de Sandro Botticelli (1445-1510). Ele explica como essa experiência o teria levado a pensar de forma diferente os espaços dos museus. A partir de “[...] uma série de observações sobre o modo de ver a pintura”, Bardi expõe sua intensão de criar “um museu em que o público pudesse ver com certa comodidade.” (BARDI, P., 1947b). Mas, em vez de proporcionar uma situação semelhante à experiência em sua própria casa, recorreu a recursos técnicos para tornar a apreensão das pinturas uma experiência excitante:

Imaginei um museu no qual os visitantes possam sentar-se em poltronas móveis, que se aproximem ou se afastem do quadro ou que possam ver os objetos que passam à sua frente em paredes móveis, durante todo o tempo que o desejarem; um museu que possa dar uma explicação, por intermédio de um disco, sobre cada uma das peças apresentadas...[...].

Suponhamos que, em nosso museu, o visitante assista ao desfile de uma série de quadros: o aparecimento de cada um, determinado por um mecanismo, terá sua iluminação própria, em grau de intensidade e ponto de irradiação convenientes. O mesmo aparelho regulará a distribuição dos discos. (BARDI, P., 1947b)

A descrição excêntrica exprime certa euforia tecnológica em relação a um mecanismo que inverteria, de modo peculiar, o típico movimento do público em relação ao movimento das obras que, neste caso, desfilam como se estivessem em um palco para espectadores que assistem como se estivessem em um teatro, cinema ou um desfile de moda.

A ideia não se restringiu apenas a especulação literária. Um esboço do mecanismo chegou a ser elaborado por Lina Bo Bardi para esse “Museu Giratório”. Seu desenho aparece no livro *Arts in Brazil*, preparado por Bardi em 1954 e chegou a ser incluído em alguns desenhos iniciais para a sede do MASP na Avenida Paulista, localizado nos andares inferiores à avenida.

Apesar dessa tentativa excêntrica, Lina foi a responsável por viabilizar arquitetonicamente os espaços do Museu a partir destas pretensões de Pietro Bardi. O duplo interesse do diretor pelas realizações técnicas e sua intimidade com produção artística o levaram a considerar “uma vinculação estreita entre criação artística, trabalho e técnica que envolve potencialmente todo ato humano de modificação da natureza.” (MIGLIACCIO, 2013, p. 1). Portanto, sua prioridade na organização do museu foi de “sistematizar, ordenar, devolver seriação e dar composição aos membros dispersos do passado”, e estes objetivos aparecem como alternativa a uma “mania de colheita” típica dos museus, que apenas se preocupariam em recolher obras e objetos. (BARDI, P., 1947c) A ideia de passado, nesses termos, deixa de se vincular com o sentido da tradição e Pietro prioriza o termo “antigo”:

Quem faz honra ao Antigo é o audaz que constrói, no sereno da normalidade, uma curva absurda e não o ruminante que rabisca qualquer coisa encontrada no álbum dos séculos. Os artistas consagrados sabem que o patrimônio possuído é a resultante das ânsias para fazer diferente, para acrescentar, para corrigir, para reagir, para superar o passado. Esse progredir pressupõe a estima, ou antes, o conhecimento do Antigo. (BARDI, P., 1947c)

Nesse sentido, a arte não teria uma única trajetória ou local privilegiado de origem. Concebida de maneira ampla, por enfatizar o ato de criação e vez de hierarquizar as realizações materiais, a arte é compreendida em ciclos de espaço e tempo distintos, que se unificam pelo movimento cíclico de retorno ao seu ponto de partida, ou seja, o próprio ato de criação.

A arte [...] é uma curva balística que retorna, nos seus ciclos de espaço e de tempo, em sentido circunscrito e em sentido absoluto, ao seu próprio ponto de partida – uma curva que se aparta, por uma razão originária que a segue e a governa, a fortalece e a chama a si. (BARDI, P., 1947)

A tarefa do museu, portanto, não seria de indicar as expressões historicamente mais adequadas ao contemporâneo, “mas perceber o valor estético das novas possibilidades técnicas que, em cada fase, levam à superação das soluções técnicas anteriores.” (MIGLIACCIO, 2013, p. 1).

Figura 7: Desenhos do Museu Giratório.
Fonte: ILBPMB

Um espaço para o museu moderno

A concepção espacial que Lina desenvolve para o programa do Museu de Arte neste momento, ainda na sede da rua Sete de Abril, está fundamentado nestas considerações de Pietro Bardi que procuram viabilizar a presença combinada de diferentes realizações inseridas em “ciclos de espaço e tempo” distintos que se unem na experiência do museu. Essa concepção também atende a necessidade prática de acomodar e viabilizar o acesso e a observação do valioso acervo de quadros e esculturas europeias, que deram origem e sentido à criação do museu, junto com outros objetos e obras de arte brasileira, que também foram sendo reunidas e se somavam ao acervo. No texto de Lina Bo Bardi, sobre o balanço dos primeiros anos do museu, a atuação didática da instituição aparece como uma boa medida entre a tradicional vocação colecionista e a nova tarefa comunicativa da instituição, como uma tentativa de evitar os excessos indesejáveis. Segundo ela, “[o] Museu não é um conjunto de antiquilhas, não é um espetáculo turístico, aristocrático, mundano ou maniaco

(pois que existem os maníacos das coleções)” (BARDI, L, 1950, p. 5). Deste modo, o espaço do museu foi concebido a partir de uma divisão em três áreas com estratégias espaciais e de exposição de conteúdos distintas, desenvolvidas para privilegiar formas diferentes de movimentação e observação dos visitantes. Essa estratégia primordial se perpetuou em praticamente todas as etapas de transformação do espaço físico do museu, assumindo dimensões variáveis, características diferentes, mas, ainda assim, divididas de maneira semelhante. (SCHINCARIOL, 2000; MOTTA, 2003; CANAS, 2010)

Em primeiro lugar e com maior destaque, o salão da pinacoteca, onde ficam dispostas exclusivamente as obras de arte do acervo permanente do museu. Próximo a ela, mas suficientemente distinta, um outro salão para exposições temporárias, que o museu pode acolher ou produzir a partir de outros conteúdos e temas diversos. Por fim, o auditório para conferências, apresentações e exibições cinematográficas, que, no caso da sede na Rua Sete de Abril, privilegiava menos o espaço do palco em relação ao projeto para a Av. Paulista, que se aproximou mais do formato propriamente teatral, com um palco generoso e equipado. Os demais espaços administrativos, técnicos, além da biblioteca e eventuais salas de aula não se relacionam diretamente com estes espaços e estão hierarquicamente reservados, afastados do alcance dos visitantes.

A estratégia que melhor exemplifica o funcionamento e as diferenças na organização dos espaços expositivos, permanentes e temporários, e que demonstra um entrosamento entre os fundamentos de Pietro Bardi e as soluções de Lina Bo Bardi, refere-se às exposições didáticas.

Realizadas com o objetivo de transmitir informações referentes à história da arte, elas são concebidas na forma de grandes painéis informativos, sempre com imagens reproduzidas das obras de arte e outros conteúdos. Os painéis são dispostos em um trajeto linear e bem definido, onde são exibidas narrativas ou sequências de argumento, com reproduções fotográficas e alguns textos. Já no caso da pinacoteca, o movimento dos visitantes não é definido como um percurso rígido. Os nichos, apesar de ritmados em sequência uniforme e organizados à direita e à esquerda, sugerem múltiplas opções para os visitantes. Em alguns casos, alguns painéis são rotacionados ou deslocados sutilmente em relação a outros e tendem a desestabilizar os ritmos sequenciais. Ainda assim, em ambos os casos, o fluxo contínuo de circulação não é interrompido.

Como foi possível notar, o movimento, no caso das exposições, só é bem definido, como percurso linear estrito, nas situações em que se pretende estabelecer uma narrativa em relação a um conjunto de referência. Estas obras, por sua vez, são apresentadas através das reproduções fotográficas e se encontram submetidas tanto às condições do meio fotográfico, quanto às intenções da narrativa linear. O visitante se submete a essa “aula”, “protegido” da plenitude do objeto artístico. A narrativa didática, por sua vez, não recai necessariamente sobre os objetos em si, mas sobre suas reproduções. Essa experiência “prepara” o visitante para encarar as obras frente a frente.

Na pinacoteca, os quadros e esculturas se revelam com o mínimo de interferência e as narrativas não são enfatizadas. O espaço é sutilmente arranjado para não exprimir nem uma sequência precisa, nem uma desordem. A disposição é clara, mas não deixa de oferecer variações no percurso.

Os aspectos intrínsecos das obras de arte - físicos, estéticos, sensíveis - e os aspectos externos, históricos e conceituais, possibilitam o estabelecimento de vínculos entre eles. As escolhas tomadas pelo museu naquele momento sugerem que estes conhecimentos podem ser apreendidos tanto na presença física da obra, quanto pela apreensão intelectual dos nexos históricos, técnicos e conceituais que as vinculam, transmitidos, neste caso, através de narrativas didáticas e reproduções fotográficas das obras de arte.

A *Vitrine de formas*, o dispositivo expográfico criado a partir da reforma de 1950, foi utilizada para dividir justamente os ambientes entre a pinacoteca e as exposições temporárias. Ela acomodava objetos de vários períodos históricos, artísticos ou utilitários, da antiguidade até o presente, que ficaram expostos na redoma. O isolamento de vidro, apesar de proteger os objetos mais frágeis, tende a favorecer a apreensão destes objetos como imagens. Os sentidos que distinguem objetos úteis de objetos artísticos, presente e passado, são esvaçados, nesse caso, para que os aspectos formais e seus diferentes procedimentos de produção possam ser acentuados.

Apesar da minuciosa organização, o valioso acervo reunido tende a oferecer um risco de impor seus próprios sentidos históricos e culturais, atrelados à sua origem, sobre qualquer intenção dos organizadores do museu. O fato de serem objetos estrangeiros relacionados a uma cultura dominante permite a eles ordenar os espaços e estabelecer práticas e comportamentos a sua volta pela sua própria presença. Os museus são instituições, em grande medida, responsáveis por consolidar estes sentidos, supostamente inerentes às obras,

através de seus espaços físicos. A combinação entre exposições temporárias e permanentes, no entanto, permite manipular estes efeitos a partir de experiências separadas e experiências simultâneas de conteúdos na forma de exposições. Essa dinâmica passará a ser recorrente na prática dos museus modernos. A proximidade e a distância entre as obras e objetos de contexto culturais distintos passarão a ser operações típicas destes museus no novo contexto cultural da *cultura pop* e da *mass media* que passarão a encarar o desafio de converter seus acervos e conteúdos em atrações para um número cada vez maior de visitantes.

O museu através das páginas da Revista *Habitat*

Para complementar o aparato de difusão cultural do museu, a partir de 1950 ele também passou a contar com seu próprio veículo impresso, a revista *Habitat*. Na primeira edição, em dezembro de 1950, a revista explicitou o programa do Museu de Arte, suas estratégias expográficas e apresentou seus espaços internos para o público leitor. Além de difundir as realizações da instituição, a revista incluía uma grande variedade de matérias que percorriam uma diversidade de temas que iam do cinema à produção de tecidos e fibras naturais, da produção indígena na Amazônia à arquitetura, da arte barroca à arquitetura moderna, entre outros. A variedade de temas, além de estabelecer vínculos com artistas e intelectuais locais, indicava também uma aproximação dos conteúdos da *Habitat* com as revistas ilustradas de variedades, das quais *O Cruzeiro*, a revista dos Diários Associados, é um exemplo de grande circulação. Alguns fotógrafos inclusive chegaram a colaborar com ambos os periódicos, como é o caso de Peter Scheier. Outros fotógrafos como Jean Manzon, José de Medeiros e Roberto Maia se destacaram por suas fotorreportagens sobre a Amazônia, os índios e outras expressões populares em regiões afastadas dos maiores centros urbanos brasileiros (TACCA, 2003, 2006) (BURGI, S.; COSTA, H., 2012), que também podiam ser encontradas na *Habitat*.

A intenção de se criar uma revista de arquitetura e artes no Brasil remete aos primeiros momentos em que Lina e Pietro Bardi chegaram no país. A intenção inicial seria criar uma publicação junto com Oscar Niemeyer e o seu grupo de colaboradores cariocas. Pietro e Lina Bardi tinham tomado conhecimento das realizações brasileiras justamente através do catálogo de Brazil Builds, elaborado a partir das imagens do fotógrafo americano Kidder Smith e sob as orientações de Lucio Costa (COSTA, 2009). A publicação foi um dos principais veículos responsáveis pela difusão internacional das realizações brasileiras e

desencadeou várias outras matérias em periódicos estrangeiros. Oscar Niemeyer também tinha a intenção de criar uma revista, mas recusou a proposta de Lina Bardi. (BARDI, L., 1978). A revista Módulo, criada por Niemeyer e seus colaboradores, seria criada em 1955, um ano depois de Lina e Pietro se desligarem definitivamente de suas atividades na Habitat.

Em relação às outras experiências editoriais de Lina e Pietro Bardi, Habitat se assemelha mais ao periódico *Le Stile*, no qual ambos contribuíram. (GRINOVER, 2013, p. 106). Assim como a revista italiana, Habitat combinava conteúdos artísticos, culturais e arquitetônicos. Foram recorrentes, sobretudo, os temas relativos ao museu e suas atividades e os conteúdos não se resumiram aos temas dos interiores domésticos sob a direção de Lina. A edição número 8, de setembro de 1952, coincidiu com o momento em que o museu completou seus cinco anos de atividades e foi uma oportunidade de se realizar um balanço do período. Na matéria “Balanços e Perspectivas museográficas: Um Museu de Arte em São Vicente”, Lina fez considerações sobre expectativas e frustrações, procurando destacar as realizações que consideradas mais relevantes. Foi nessa oportunidade que esboçar seu primeiro projeto de museu, previsto para funcionar como um posto avançado do MASP na cidade litorânea de São Vicente.

Ao todo, a matéria ocupou dez páginas, sendo que, em quatro delas aparece o texto referente ao balanço dos primeiros anos e, nas seis seguintes, algumas imagens, uma foto-montagem, colagens, plantas, croquis e pequenos trechos descritivos sobre o projeto para o Museu à beira do Oceano.

No balanço, Lina advoga em favor dos meios de comunicação e de sua aplicação para fins culturais. Aponta para a necessidade de um ““esforço de adaptação”” e chama a atenção para as oportunidades que o conhecimento adequado destes meios pode oferecer:

“Já se verificou que na época atual [...], a palavra representa, entre os múltiplos instrumentos de comunicação, um nobre, mas decadente instrumento.

[...] (A) maior força comunicativa é hoje dada por instrumentos mecânicos que reproduzem a realidade e a própria palavra. A mente do homem hoje aprende visualmente.

Existe um mundo da propaganda, [...] que violentamente se orienta contra o cérebro humano, com um bombardeio de milhares e milhares de figurações, [...] com o fim de atrair, para a órbita dos seus próprios interesses, todos os grupos humanos. Pois bem, a cultura deve seguir os mesmos métodos, a fim de atrair todos os agrupamentos humanos para a órbita dos superiores interesses que ela representa, isto é, para o âmbito da civilização, da moralidade, da beleza, da utilidade.

[...] qualquer museu que seja moderno, que corresponda às necessidades e aos desejos populares, não pode deixar de levar em conta semelhante realidade.” (BARDI, L., 1952, p. 2)

O trecho demonstra a sensibilidade e adesão ao novo paradigma comunicativo. Apesar de ressalvas, procura destacar seu potencial. O artigo enfatiza que os métodos da Propaganda e da Cultura poderiam e deveriam ser os mesmos, mas tenta esclarecer a necessidade em diferenciar suas finalidades. Menciona que os “superiores interesses” da cultura estariam ligados aos valores da “civilização”, da “moralidade”, da “beleza” e da “utilidade”.

Mais adiante no texto, Lina comenta a pouca adesão dos artistas locais, tradicionais e modernos, pelas atividades do museu. Essa aparente frustração serve de justificativa para uma reorientação dos esforços do museu, que não estaria mais disposto a se dedicar exclusivamente ao público especializado, e pretendia investir em iniciativas voltadas para um público não “familiarizado com o ‘mundo artístico’”:

“Foi então que o Museu pôde encarar claramente a situação. [...] Milhares de pessoas chegaram até nós, com o fito de buscar diretrizes, conhecimento, prática. Eram gente viva, isenta daquela vaidade e suficiência que distingue as personagens do mundo artístico em cena, geralmente destinadas a desempenhar papel de comparsa, em geral de segunda ordem, as quais nunca devem proferir uma palavra e nem mesmo uma simples réplica. Eis agora as pessoas a quem deveríamos dizer alguma coisa: o povo, os jovens.” (BARDI, 1952, p.5)

A massa aparece no horizonte das realizações do museu. De fato, suas acomodações começavam a se mostrar insuficientes a essa altura, graças a um grande número de atividades que foram sendo criadas, dentre elas o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que oferecia cursos de desenho industrial, propaganda, entre outros, os quais são mencionados no balanço. De fato, o IAC foi uma iniciativa que procurava superar as atividades de coleção e difusão do museu, tornando-o também um centro prático de formação artística e cultural. Apesar dos esforços e dos significativos resultados, as iniciativas nessa direção foram menos duradouras e praticamente deixaram de fazer parte de modo significativo no museu já no final da década de 1950, quando o IAC foi transferido para a Fundação Alvares Penteado (FAAP), instituição que se especializou no ensino e na formação profissional. (CANAS, 2010) (LEON, 2006).

A possibilidade de estabelecer outros museus, chamados, na concepção de Assis Chateaubriand, de museus regionais, visava difundir os promissores resultados já verificados na experiência do Museu de Arte em São Paulo.

Figura 8: Fotomontagem do Museu à beira do Oceano (1951)
Publicado na matéria “Balanços e perspectivas museográficas: Um Museu de Arte em São Vicente” publicada na revista Habitat em 1950.
Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1951. BFAUUSP.

Figura 9: Colagem com representação do interior do Museu à beira do Oceano (1951)
publicada na matéria da revista Habitat
Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1951. BFAUUSP.

A proposta de Lina para o Museu em São Vicente procurava criar uma imagem tangível para estas pretensões, mas, sobretudo, procurava definir uma dimensão mínima, uma síntese espacial elementar do programa institucional do museu definida em um edifício independente, novo e modernos, que reivindica uma posição singular na paisagem de São Vicente, apesar da ausência de referenciais urbanos. Ainda assim, Lina define a proposta como um marco autônomo da cidade, como independência em relação a outros usos, inclusive aqueles vinculados aos Diários Associados. Além do sentido prático da iniciativa, que garante espaços distintos entre as atividades do museu e dos jornais, essa autonomia também é uma forma de consolidar a autoridade independente da instituição e um modo de legitimar seus próprios conteúdos, sobretudo, no que se refere à linguagem arquitetônica moderna que se pretende consagrar.

1.2.A Aventura de Lina Bo Bardi

O museu à beira do oceano

Apesar de não construído, o fato de o projeto ter sido publicado na revista *Habitat* e repercutido em outras publicações do país e do mundo permite considerá-lo como um primeiro partido arquitetônico, eminentemente público, que Lina Bo Bardi teve a oportunidade de difundir.

A circulação das imagens do museu na revista permite que o projeto exista socialmente, que seja apreendido coletivamente e considerado como possibilidade da arquitetura, ainda que não materializado. Através desses esboços, colagens e fotomontagens para o pequeno museu, o projeto passa a existir como fato arquitetônico e motiva uma série de ações e reflexões acerca das possibilidades preconizadas por ele.

Figura 10: Fotomontagem do Museu à beira do Oceano (1951).

Com vista da fachada enviaçada.

Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1951. BFAUUSP.

Figura 11: Colagem com representação do interior do Museu à beira do Oceano (1951).

Com pátio suspenso ao fundo.

Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1951. BFAUUSP.

As imagens do Museu à Beira do Oceano expressam, em um primeiro olhar, aspectos enfaticamente racionais, com componentes seriados, proporções bem definidas, geometria simples e ordenada. A primeira imagem apresentada nas páginas da revista mostra uma fotomontagem do edifício a partir do ponto de vista da terra em direção ao mar. O aspecto monolítico do volume elevado é acentuado pela independência aparente em relação aos pórticos que o elevam. O contraste entre o bloco e a paisagem oceânica tem aspecto exuberante.

O modo como Lina descreveu o projeto demonstra suas expectativas de tornar o edifício atraente e exemplar, justamente a partir de seu aspecto simples e elementar:

Assim, a própria arquitetura, por si só, poderá adquirir sentido educativo, sentido expressivo. O edifício do museu de São Vicente tanto mais se imporá ao interesse da população quanto mais atraente for (BARDI, 1952, p.2)

Apesar de a economia de elementos ser o aspecto exemplar da proposta, ela não é, por si só, suficientemente atraente para despertar a atenção do observador. Sua condição peculiar diante do oceano se manifesta como fator imprescindível. O que distingue a proposta não é propriamente a imagem do edifício, mas o seu contraste com a paisagem. A elevação preserva a integridade da linha do horizonte que se cruza com os pilares, o bloco sobrevoa, na imagem escolhida, a espuma marinha e a paisagem atravessa o edifício. A areia úmida na foto em primeiro plano se mistura com o mar ao fundo, tornando a base do edifício um plano infinito.

Na descrição do projeto, a ordem interna do edifício e seu programa se sobrepõem ao seu aspecto externo. A ênfase se volta para a apreensão da paisagem a partir do interior da caixa:

Nasce, voltado para o Atlântico, ao longo de uma praia, edificado sobre a areia. Um edifício bloqueado de três lados, dois menores e um maior, enquanto que o quarto ficará inteiramente aberto para o mar, e protegido por noventa metros de uma única parede de cristal. Com sua estrutura de cimento armado, erguida sobre quatro traves em pórtico, as paredes revestidas de mármore 'neve Brasil', suportes polidos e ladeados, o edifício será constituído: de uma pinacoteca para exposições temporárias e permanentes, ladeada de uma área aberta e cultivada, para exposições de esculturas ao ar livre; de um auditório de cerca de trezentos lugares, provido de paredes ampliáveis e removíveis a fim de proporcionar vista para o mar, inclusive durante reuniões e entretenimentos que não exijam espaços completamente fechados. O setor das escolas compor-se-á do imprescindível número de salas, cujas paredes serão removíveis, de forma a que se possa ampliar o espaço segundo o número de alunos. (BARDI, 1952, p.4)

Figura 12: Planta térreo.
Museu à beira do Oceano
(1951).
Fonte: Revista Habitat, São
Paulo, n.8, 1950. BFAUUSP.

Figura 13: Planta do pavimento principal. Museu à beira do Oceano (1951).

Fonte: Revista Habitat, São
Paulo, n.8, 1950. BFAUUSP.

O volume elevado privilegia a apreensão da paisagem também a partir do interior. Uma única abertura horizontal, inteiramente transparente, distingue-se das demais faces completamente fechadas. Na página seguinte da matéria, o leitor se depara justamente com a representação dessa vista, com a imensa abertura em uma colagem que mostra o interior da pinacoteca com um conjunto variado de obras de arte distribuídas sem uma ordem bem definida. O nível do mar aparece alinhado em perspectiva com as linhas que definem o chão e o teto. O horizonte aparece nivelado na imagem e se cruza perpendicularmente com o pilar que aparece do lado de fora, além do vidro.

A descrição do edifício, a partir do interior, evidencia certa ênfase espacial dos atributos interiores da proposta. Tanto o texto quanto o projeto e a forma de apresentá-lo através das imagens demonstram certa disposição de Lina em favorecer uma dinâmica interna que não se exprime da mesma forma nas elevações exteriores.

A única imagem da matéria que não é apresentada a partir do ponto de vista do observador é a fachada voltada para o mar, cuja foto mostra a maquete do projeto em vista de “voo de pássaro”. A sobriedade externa sugere uma menor ênfase em relação a ele.

O programa não previa apenas espaços para exposições. As atividades didáticas apareceram novamente com ênfase na descrição do programa, mas os recintos específicos para essas atividades são bastante modestos. O auditório, com paredes móveis, ocupa um quarto do espaço total. Ele aparece nas plantas como um conjunto de cadeiras enfileiradas, dispostas de modo convencional e voltados para o lado da parede de vidro, onde foi prevista uma área semelhante a um palco e com uma tela para projeções.

Essa ênfase no espaço interno pode ser atribuída à própria experiência profissional de Lina até então. Em sua atividade editorial, nas revistas italianas, as matérias sobre os interiores domésticos demonstram sua habilidade na leitura e na análise dos espaços arquitetônicos a partir deste ponto de vista. (BARDI, L., 2009b).

Figura 14: Elevações. Museu à beira do Oceano (1951).
Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1950. BFAUUSP.

Figura 15: Cortes. Museu à beira do Oceano (1951).

Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1950. BFAUUSP.

Esse projeto de museu surgiu pouco tempo depois da construção de sua Casa de Vidro. Os dois projetos têm partidos semelhantes, com volumes ortogonais elevados, predominância do vidro, mas sistemas estruturais distintos ainda que igualmente independentes. Ambos se contrastam com os aspectos naturais dos sítios onde foram implantados e enfatizam o traço arquitetônico racionalista. A adesão enfática ao vidro sugere uma disposição pelo material e pelas suas possibilidades expressivas na arquitetura. Pietro Bardi já havia demonstrado seu entusiasmo em relação ao material na Itália. Ele chegou a dirigir entre 1939 e 1943 a revista *Il Vetro (O vidro)*, veículo impresso da Federação Facista de Industriais do Vidro e Cerâmica, e teria contribuído na publicação de *L'industria del vetro*, livro com curadoria da mesma Federação (TENTORI, 2000, p. 146).

A ênfase no material também indica certa preferência pelas realizações de Mies Van Der Rohe nos Estados Unidos naquele momento. O pedido de Pietro Bardi à livraria Wittenborn de Nova Iorque, em 1948, em que o diretor do museu solicita o livro *Mies van der Rohe*, escrito em 1947 pelo arquiteto Philip Johnson, demonstra o interesse de Bardi pelos acontecimentos norte-americanos naquele momento. (JOHNSON, 1947) (BCDMASP, 1949).

Na publicação aparecem praticamente todas as referências que geralmente são associadas às realizações de Lina do período (COMAS, 2009, p. 148). As obras de Mies van der Rohe ganharam um novo sentido nos Estados Unidos e o trabalho do arquiteto assumiu formas peculiares no contexto de produção americano. O MoMA foi o responsável pela publicação do livro e realizou naquele ano uma retrospectiva da obra do arquiteto alemão.

A arquitetura de Mies, portanto, despontou naquele momento como uma expressão (norte americana) renovada do racionalismo e das expressões das vanguardas vinculadas à Bauhaus. Suas obras passaram então a integrar o repertório dominante referente ao estilo internacional, unindo-se com o repertório de Le Corbusier, que já desempenhava um papel de destaque nos CIAMs realizados até aquele momento. Ambos os arquitetos participaram do concurso para a Sede das Nações Unidas (1948) em Nova York, que contou com a já mencionada participação determinante de Oscar Niemeyer, além de outros arquitetos representantes dos demais estados-membro.

Figura 16: Croqui do jardim de esculturas. Museu à beira do Oceano (1951)
Fonte: Revista Habitat, São Paulo, n.8, 1950. BFAUUSP.

Figura 17: Croqui da elevação do Museu à beira do Oceano (1951).
Com pórticos em vermelho.
Fonte: ILBPMB

Figura 18: Projeto alternativo com quatro pórticos do Museu à beira do Oceano (1951)
Fonte: ILBPMB

Pietro Bardi havia se tornado um grande admirador e amigo de Le Corbusier desde o ano em que o conheceu durante o quinto CIAM a bordo do navio Paris II. (TENTORI, 2000, p. 64). Ele aproveitou a oportunidade da reinauguração do museu em 1950 para realizar uma exposição sobre a obra de Le Corbusier, com uma variedade de materiais, entre pinturas, desenhos e trabalhos de arquitetura e urbanismo. Lina também já havia tido contato com os trabalhos de ambos os arquitetos, ao menos através da publicação de seus projetos nas revistas especializadas.

No contexto da arquitetura moderna brasileira, no entanto, a obra de Le Corbusier desfrutava já de um maior prestígio, sobretudo no Rio de Janeiro, desde a década de 1930. A colaboração do mestre europeu com os patronos nacionais da arquitetura moderna no projeto para o MES na capital federal havia consolidado o protagonismo de sua arquitetura entre as referências modernas brasileiras.

No caso do projeto para o Museu em São Vicente, são visíveis as semelhanças com as obras recentes de Mies naquele momento, reforçadas pelas imagens publicadas na revista e no livro sobre a obra do arquiteto. Ainda assim, certas estratégias do repertório corbusiano organizam o espaço do projeto. A combinação das referências entrecruza a aparência racional e técnica dos elementos arquitetônicos com a ênfase purista do volume suspenso.

Ainda que estas características estejam presentes na obra de cada um dos arquitetos, a síntese realizada por Lina rearticula as concepções originais. O resultado da combinação esclarece os aspectos priorizados pela arquiteta. O modo como suspende o volume define de maneira distinta o interior, o exterior e o limite entre eles. Sua condição como protótipo reproduzível deduzida pelo esquema em pórtico do edifício adquire uma dimensão particular a partir da singularidade de sua implantação: à beira do oceano. Essa relação particular entre arquitetura, paisagem e cidade deverá ser destacada para dela tirarmos decorrências mais abrangentes identificáveis na sede do MASP na Avenida Paulista.

A continuidade espacial em Mies van der Rohe

A decisão de elevar o volume combina o ponto corbusiano da elevação sobre *pilotis*, em função da liberação do nível térreo, com a separação que Mies estabelece entre o edifício e o chão, com o intuito de distinguir com clareza a forma regular do edifício, como no caso da *Casa Farnsworth* (1951) e, posteriormente, no *Crown Hall* (1956).

Na arquitetura de Mies, a suspensão se apresenta como o esforço mínimo para se afastar o edifício do chão e separá-lo de um contexto do qual pretende se distinguir. Essa separação se dá tanto pela suspensão quanto pela inclusão de embasamentos nos projetos, como no Pavilhão de Barcelona (1929) e, posteriormente, no *Edificio Seagram* (1958) e no *Neue Nationalgalerie* (1968). A realidade do terreno, seja ela urbana ou bucólica, é mantida e se opõe à regularidade da plataforma elevada. A ordem própria da preexistência não se impõe ou ameaça a regularidade da plataforma e dos planos regulares, apenas se distingue deles, como oposição clara em relação à continuidade da cidade real ou em composição com o meio natural.

Nestes projetos de Mies, quando observados a partir do interior, a suspensão sutil do volume preserva certas relações de continuidade com as áreas externas, a paisagem e o entorno. Os planos de vidro, quase sempre de piso a teto, nem sempre coincidem com as extremidades dos planos que definem pisos e coberturas. De modo distinto, na *Casa de Vidro* (1950) e no *Museu em São Vicente* (1950), Lina Bo Bardi recorre às paredes transparentes, mas seus contornos são bem definidos e as extremidades dos planos de vidro coincidem com o encerramento dos ambientes e volumes.

Ambas as estratégias mesclam a percepção espacial dos ambientes internos com os externos e vice-versa, intensificando o efeito de continuidade entre eles, mas, no caso de Lina, ainda é possível verificar com nitidez os limites em praticamente todas as direções, entre essas suas instâncias. Já no caso das coberturas regulares de Mies, elas se estendem de modo contínuo pelo espaço interno e chegam a extravasar os contornos das paredes e panos de vidro que definem as áreas confinadas. Deste modo, algumas áreas do teto e em geral do piso avançam para além dos panos de vidro, mas permanecem inalterados, reforçando o aspecto da cobertura única e independente que vai além dos recintos interiores específicos. As paredes se configuram como planos soltos e definem os ambientes sem confiná-los, de modo a proporcionar uma experiência infinita do espaço que se estende até os limites da visão na direção da paisagem. O contraste entre planos livres e a modulação rigorosa da estrutura tende a dissimular a distribuição regular dos pilares, convertendo-os em elementos lineares independentes de composição.

A dinâmica espacial anima esse jogo de formas através do movimento livre, sem um sentido unidirecional ou estático. Ainda que não determinem percursos rigorosos, a disposição dos elementos eventualmente sugere pontos focais privilegiados, como no caso

da escultura no Pavilhão de Barcelona. Mesmo em suas obras posteriores nos Estados Unidos, nas quais a simetria passou a ser uma estratégia recorrente na determinação dos objetos arquitetônicos e seus interiores, os jogos variáveis entre os vazios espaciais se voltaram para o exterior, mais precisamente para a relação entre objetos arquitetônicos distintos na cidade ou numa mesma proposta de projeto, como no caso do recuo do *Edifício Seagram* (1958) ou na disposição dos edifícios do *Chicago Federal Center* (1974).

A suspensão em Le Corbusier

Já a suspensão sobre *pilotis* de Le Corbusier opera de maneira diferente. Carregada de um sentido ideológico, como possibilidade de lugar público, a estratégia impõe uma ordem sobre a preexistência da qual pretende se afastar. A aparente separação pressupõe, na verdade, um arranjo espacial estrito, ou seja, a planificação do solo que se expressa através do afastamento regular entre as colunas, do perímetro bem definido do volume suspenso e do afastamento que favorece a apreensão da solução de modo integral. A ordem do edifício recai indiretamente sobre o chão. Ele pressupõe o espaço ordenado da cidade em continuidade com o espaço regular sob a projeção do prédio.

No interior do volume elevado, a janela horizontal e a distância dos ambientes em relação ao chão intensificam o recorte da paisagem. Ao mesmo tempo em que o exterior é transportado cinematograficamente para o interior, a solução reforça sua dimensão enquanto imagem emoldurada. Na *Ville Savoye* (1929), a paisagem exterior aparece submetida ao espaço doméstico. A planta livre possibilita que cheios e vazios internos se combinem de modo imprevisível. As vistas privilegiadas são enfatizadas pelo controle bem definido dos percursos, calculados como quadros de um filme. Há uma hierarquia clara de graus de intimidade que resulta da diferença entre áreas íntimas e sociais da casa. O projeto estabelece um controle do que está dentro e fora dos campos de visão, onde o olhar pode ou não acessar, à frente e atrás do campo de visão.

Figura 19: Fotomontagens do Museu para uma pequena cidade.

Publicadas no livro Mies van der Rohe, de Philip Johnson com a imagem da *Guernica* de Picasso.

Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 176).

Figura 20: Fotomontagem com quadros e esculturas. *Museu para uma pequena cidade* (1947).

Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 177).

Figura 21: Projeto: Museu para uma cidade pequena (1942).

Publicada no livro Mies van der Rohe, de Philip Johnson. Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 174).

Legenda original: Ideal para uma exposição da *Guernica* de Picasso. / Ideal para uma exposição de pinturas e esculturas.

Publicadas originalmente em: Museum. Mies van der Rohe, architect. II plan Architectural Forum 78:84-5 My 1943.

Project. Explanatory text by Mies van der Rohe.

No caso da *Casa de Vidro* de Lina, esta hierarquia entre espaços mais visíveis ou menos visíveis também aparece, mas não está associada necessariamente a um percurso, e sim a uma divisão brusca que acaba por definir uma relação mais óbvia entre frente e fundo. Como resultado, a própria forma da casa acaba por criar um ponto de vista externo privilegiado, fotogênico, que se configura como uma fachada, enquanto na casa exemplar de Le Corbusier as quatro elevações são equilibradas de modo a evitar o protagonismo de uma delas em relação às demais.

Referências cruzadas

Deste modo, podemos perceber que no projeto do *Museu à Beira do Oceano*, algumas referências ao repertório de Mies van der Rohe se entrelaçam com os de Le Corbusier. A regularidade construtiva misieniana se impõe no objeto arquitetônico. A estrutura, concentrada em uma quantidade menor de componentes estruturais mais robustos e mais afastados, extravasa a caixa e ganha um protagonismo na composição maior do que os *pilotis*. Já o volume, no entanto, é suspenso mais à maneira corbusiana, com maior distância em relação ao chão, de modo a definir um espaço a ser ocupado. O vazio interior, ainda que indiretamente segmentado pela sugestão do ritmo das estruturas externas, mantém sua integridade e proporciona continuidade entre as diferentes áreas do programa.

Lina justificou a suspensão da caixa com dois argumentos. Um deles se referia à tentativa de se afastar da umidade marinha. A outra enfatizava a oportuna vantagem de não se ocupar por completo o terreno, permitindo assim uma vista sobre o mar a partir da estrada por onde se chega à praia.

Ao se aproximar, o visitante se depararia com a face opaca da caixa, prevista para receber um revestimento regular de pedras brancas, voltada para a direção do continente e sem qualquer abertura. Essa fachada discreta se impõe pela sua regularidade e se restringe à pureza de sua geometria simples. Além do forte sentido de racionalidade e ordem, o volume exprime também certo aspecto enigmático por esconder completamente o que se passa em seu interior. A série de, não 4, nem 6, mas 5 pórticos reforça o sentido de regularidade serial em vez de privilegiar um eixo principal de acesso, que acabaria por definir uma entrada central destacada, aparentemente indesejada.

Figura 22: Sala de estar da Casa Tugendhat (1930),
Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 81). Foto: Atelier Desandalo, Brno, Czechoslovakia.

Figura 23: Perspectiva da sala de jantar, Casa Gericke.
Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 113)

Figura 24: Croqui para uma casa de vidro em Hillside [c. 1934], publicadas no livro Mies van der Rohe, de Philip Johnson.
Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 109).

Imagens publicadas no livro Mies van der Rohe, de Philip Johnson.

Abaixo do plano é possível localizar o único acesso para o interior da caixa. A rampa foi projetada para se desenvolver inteiramente sob a projeção da laje, de modo a definir o acesso através do teto, em vez da lateral da caixa. Neste aspecto, o projeto se diferencia de outras referências típicas do movimento moderno. Ao subir a rampa, na direção do teto, o visitante perfaz um movimento comum aos ambientes internos, apesar de não estar necessariamente dentro do recinto do museu. Em alguns exemplos da arquitetura Brasileira do período, os volumes elevados são acessados por rampas e escadarias que percorrem o exterior do edifício até uma entrada na lateral do volume, ou ainda, eles estão confinados em um recinto no qual é necessário se adentrar antes de se iniciar a subida. O *Pavilhão do Brasil* na exposição universal de nova York de 1939 e o *Ministério da Educação e Saúde (MES)* (1936) são, respectivamente, exemplos em que aparecem estas soluções. No caso dos edifícios de Mies, principalmente os projetos americanos da época, os acessos são concebidos de modo independente dos volumes afastados do chão. Nas áreas urbanas, os embasamentos destacam os volumes do seu entorno e privilegiam a apreensão do edifício.

O museu imaginado por Lina Bo Bardi em São Vicente interfere o mínimo possível na área da praia sob a laje. A rampa, por sua vez, preserva a máxima integridade da caixa, à maneira de Mies. O edifício atribui um sentido de interioridade ao vazio inferior, ao mesmo tempo em que preserva seu aspecto externo, com a presença do jardim e da maior parte do piso conservado com o aspecto natural da praia. O espaço resultante combina dimensões interiores com os aspectos exteriores.

Dentro do volume do museu, o visitante ascende a partir do chão pela rampa e chega à extremidade da caixa no último seguimento do volume delimitado pelos pórticos. A face inteiramente transparente pode ser vista à esquerda, emoldurada pelas lajes e paredes da caixa. Os pórticos no exterior podem ser vistos através do vidro e sugerem indiretamente o ritmo regular, que interfere na divisão dos ambientes.

A distância dos vãos dos pórticos é semelhante ao espaçamento entre eles. A partir do final da rampa, as obras de arte foram dispostas na frente do observador no salão da pinacoteca. A rampa, alinhada no sentido longitudinal, foi discretamente deslocada na direção oposta da parede de vidro. A face transparente exhibe o mar e a linha do horizonte. Assim como as obras de arte, essa visão para o mar também é um elemento que se revela apenas após se acessar o interior da caixa.

Junto à face de vidro e ao lado da rampa, foi posicionada uma área de jardim que irrompe no interior do espaço, como um fragmento da paisagem natural sobreposta ao espaço do museu. Os elementos da paisagem exterior são reforçados pela presença da vegetação e pela abertura no teto, definida pela supressão de um segmento da laje na área do jardim. Se comparados às soluções de Mies van der Rohe, a opção de Lina gera uma interferência no teto contínuo. Já no *Pavilhão de Barcelona*, por outro lado, o arquiteto alemão interrompe a laje antes dela encobrir o recinto definido pelo espelho d'água em uma das extremidade do projeto, preservando assim a integridade do plano. A solução de Lina, por outro lado, explicita o recorte ortogonal da cobertura que insinua uma subtração do volume geral. Esse vazio se define como um terraço jardim corbusiano alojado no interior, junto à fachada e com contornos preservados, semelhante ao elaborado na *Villa Savoye*.

Na outra extremidade da caixa, oposta à entrada pela rampa, é possível verificar ao fundo um outro vazio, também resultado de recortes na laje, mas, desta vez, os recortes da laje do piso e da laje do teto coincidem. O resultado é um pátio suspenso semelhante ao da *Casa de Vidro*, com o mesmo tipo de vegetação prevista para atravessar o espaço vazio. Algumas salas foram dispostas ao redor desse pátio e nelas foram alocados os banheiros, as salas de aulas e os cômodos destinados à administração. Nessa região do projeto, que corresponde aproximadamente a um quarto da área, os ambientes são mais compartimentados em relação à continuidade dos demais recintos.

A disposição dos vazios anima a geometria pura e integral do volume da caixa e confere o caráter peculiar ao projeto. A espacialidade do museu adquire um aspecto dinâmico apesar de sua forma simples e elementar. As paredes móveis previstas para o auditório, no centro do volume, contribuem com o dinamismo, mas também possibilitam amenizar as interferências entre os ambientes. A regularidade exterior incide no interior apenas de modo indireto, por meio dos pilares visíveis através do plano de vidro.

O monólito, visto a partir do exterior, não revela o arranjo do interior. A sequência regular dos pórticos e a integridade da caixa opaca exprimem a tentativa de reduzir a objetividade arquitetônica a determinações abstratas que se referem a certa racionalidade produtiva serial atribuída aos processos de industrialização globais. Os pórticos de concreto com aspecto ortogonal e a opacidade integral da caixa são operações que fazem tais elementos arquitetônicos oscilarem entre a abstração purista e a objetividade técnica.

Figura 25: Maquete do projeto: Drive-in restaurant para o Joseph Center, Indianapolis, Indiana. (1946).
Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 169)

Figura 26: Idem.
Fonte: (JOHNSON, 1947, p. 169)

As partes e o todo do espaço

O espaço interno, por sua vez, caracteriza-se pela composição dos vazios inscritos na totalidade nítida do espaço interior geral. A combinação entre a integridade da caixa e os fragmentos espaciais dos pátios e jardins internos resulta em uma combinação na qual os componentes, o todo e as partes, redefinem-se mutuamente ao mesmo tempo em que preservam seus respectivos formatos particulares. O movimento intensifica os efeitos da estratégia, mas o projeto não impõe um percurso rigorosamente determinado (com exceção do acesso pela rampa), nem resulta em aspecto excessivamente labiríntico. As distâncias resultantes da distribuição dos vazios no volume total definem e qualificam os espaços internos de acordo com as intenções programáticas. A estratégia se assemelha ao modo como Mies van der Rohe definiu as áreas internas do seu *Museu para uma pequena cidade* (1943).

As semelhanças entre o projeto de Mies e a proposta de Lina são nítidas e se estendem ao modo como Lina recorreu às colagens para representar o espaço interno. Em ambas as representações, as obras aparecem soltas no espaço e revelam a intenção de neutralizar a arquitetura de modo a garantir o mínimo de interferência na apreensão dos

objetos artísticos. Os elementos construtivos são concebidos como elementos plásticos, que dividem espaço com as obras e se contrastam, junto com elas, com uma dimensão espacial infinita de fundo. No caso específico de Lina, o recurso da colagem lhe permite extrapolar os limites da percepção fidedigna do espaço geométrico. Há um sutil exagero nas proporções e na posição do observador. As obras aparecem todas na metade inferior da imagem, com exceção de uma delas, suspensa no ar e presa pelo teto. Esse recurso acentua a altura do ambiente, sua continuidade e integridade. No fundo dessas perspectivas manipuladas, Lina posiciona o pátio inscrito no interior, explicitamente delimitado pelo recorte que o define. O próprio volume adquire uma condição de objeto na qual o espaço, intangível e invisível graças ao vidro, adquire uma forma sensível através dos limites que o definem.

A Arquitetura através das imagens

Apesar do pequeno museu à beira mar não ter sido construído, a circulação de suas imagens garantiu a apreensão coletiva do edifício mediada pela linguagem fotográfica, pelas colagens e pela representação técnica da arquitetura. Em grande medida, o repertório internacional da arquitetura moderna também passou a circular nos diferentes contextos nacionais através destes mesmos instrumentos. Sobretudo no que se refere à linguagem fotográfica, a circulação de imagens passa a ser um paradigma determinante na difusão da arquitetura e de seus valores disciplinares, com consequências significativas para a percepção e a concepção da arquitetura, já consideradas pelos pioneiros da modernidade. (COLOMINA, 1996, 2006). O instante congelado da imagem fotográfica e o seu enquadramento privilegiam visões estáticas e autônomas dos edifícios. Deste modo, o aspecto exterior da arquitetura se exprime através de uma operação de seleção, definida pelos limites do enquadramento. Quanto aos interiores, sua totalidade não pode ser diretamente traduzida através da imagem e, deste modo, eles tendem a se fragmentar em quadros parciais. Efeito semelhante acontece com as transições entre interior e exterior, cujo movimento, ou seja, as diferenças no tempo dessa transição, também não podem ser verificadas plenamente através da linguagem estática da foto.

Ainda assim, no caso da proposta de Lina, a experiência interior apresenta aspectos mais elaborados e singulares do que a observação externa. Os pilares, separados das paredes e voltados para fora, além de destacarem a racionalidade técnica nas elevações do edifício, também delimitam a caixa com maior ênfase, liberando completamente o interior dos

elementos estruturais e favorecendo um controle maior na definição dos espaços e na distribuição das obras. Nesse sentido, a solução sugere uma inversão das elevações, como se tivessem sido definidas pelo avesso, ou seja, de modo a privilegiar mais a visão de dentro para fora do que de fora para dentro.

Os princípios que orientaram essa proposta serão os mesmos elementos da equação que irão se repetir na nova sede para o MASP no Trianon, mas, neste caso, com as implicações da realidade urbana que se revelaram determinantes para a viabilização do projeto e, mais do que isso, converteram-se em elementos essenciais para suas concepções arquitetônicas posteriores.

As estratégias que qualificam o interior não garantem os mesmos atributos singulares para o exterior e a precedência pela interioridade sugere uma falta de domínio da expressividade exterior. Essa estratégia se tornou um traço particular da arquitetura de Lina e a realização do projeto para o novo MASP aparece como uma oportunidade de desenvolvê-la. O partido, no entanto, por se referir sobretudo à dimensão interior, apresenta-se como elemento negativo em relação à precedência, cada vez mais significativa, da linguagem fotográfica na difusão da arquitetura moderna. Lina então procurará uma fundamentação teórica e um suporte discursivo para solucionar os dilemas preconizados em sua estratégia.

Figura 27: Imagem do frontispício da obra *The present revival of Christian Architecture* de Augustus Pugin.

Fonte: BARDI, L. (2002, p. 35) (Imagem 97)

Figura 28: Arranha-céus e chaminés em Nova York.

Fonte: BARDI, L. (2002, p. 36). Foto: Lina Bo Bardi

Legenda Original: A ideia da Arquitetura em sentido espacial pode ser dada, não por uma única arquitetura enquanto tal, mas por um conjunto, isto é, pelo urbanismo. É por isso que dedicamos um capítulo a algumas interpretações românticas.”

“Legenda imagem: 97 A Arquitetura como 'lasca'. (The present revival of Christian Architecture, from Pugin's Apology in *The Gothic Revival*, an essay in the history of taste, by Kenneth Clark. London, 1928; em correspondência ao frontispício.)” (BARDI, L., 2002, p.35)

1.3.Arquitetura como Aventura

Problemas da arquitetura

Lina Bo Bardi escreveu e publicou uma variedade de textos ao longo de sua atividade profissional, principalmente em veículos de imprensa. São mais raros, no entanto, os momentos em que se dedicou à atividade acadêmica, tanto no que se refere à produção de textos eruditos quanto à prática de ensino. Entre 1957 e 1959, período que coincide com a elaboração dos primeiros desenhos para o MASP, dedicou-se especialmente ao concurso para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP e as aulas na Universidade da Bahia – UFBA.

A partir da elaboração de sua tese para a FAUUSP, a arquiteta apresentou, nos anos seguintes, algumas conferências nas quais procurou avançar em temas levantados naquele trabalho. Uma referência em especial é recorrente e condiciona as questões abordadas nas conferências posteriores: o livro *Sapere vedere l'architettura*, do arquiteto italiano Bruno Zevi, publicado em 1948. (ZEVI, 2002)

Lina e Zevi se aproximaram pouco antes da arquiteta vir para o Brasil, entre 1945 e 1947, e posteriormente passam a trocar correspondências. Em 1974, em uma carta para Zevi, Lina reafirma sua opinião sobre a importância de seu livro e, deste modo, demonstra a persistência destas questões ao longo de sua vida profissional. (LIMA, 2007, p.9)

O conceito de “Espaço Interno”, preconizado por Zevi em sua obra, apareceu na produção intelectual de Lina Bo Bardi naquele momento, desde a sua tese de 1957 até uma série de conferências proferidas em Salvador e São Paulo nos anos seguintes. Esse conceito estruturou o argumento central no livro de Bruno Zevi e é justamente o termo a partir do qual Lina Bo Bardi passou a apresentar críticas, revisões e aproximações que resultaram num novo termo sugerido por ela: a “aventura”. Neste percurso, foi possível perceber uma recorrente referência ao livro *Architecture of Humanism*, de Geoffrey Scott, de 1914, que já havia aparecido no contexto brasileiro em textos do crítico Mario Pedrosa, no início da década de 1950, e que também se referiam à questão espacial. (PEDROSA, 2015).

Por fim, a ideia de um sentido a partir dos “espaços internos”, como preconizado por Zevi (2002) e reconsiderado por Lina Bo Bardi, em detrimento do reconhecimento da arqui-

tetura a partir das envoltórias exteriores, lança instrumentos para uma compreensão da obra construída da arquiteta a partir de critérios eminentemente arquitetônicos e seus significados abrangentes.

No decorrer da década de 1950, entre a elaboração de sua proposta para o *Museu em São Vicente*, em 1950, e o início do projeto para a sede do MASP, em 1957, Lina Bo Bardi se envolveu na revista *Habitat* até 1954, quando deixou definitivamente a direção do periódico, e teve a oportunidade de acompanhar as viagens internacionais do acervo do MASP, que foi apresentado em exposições itinerantes em diversos países europeus e nos Estados Unidos.

Em 1957, Lina esboçou o projeto para a nova sede do MASP e chegou a apresentá-lo para o prefeito Ademar de Barros no mesmo ano. Suas intenções, no entanto, foram frustradas pelo próprio Pietro Bardi, que preferiu dar continuidade aos trâmites já iniciados com a Fundação Alvares Penteado (FAAP), para transferir as atividades do museu para o edifício daquela instituição localizado no bairro do Pacaembu. (RUBINO, 2002). Com suas pretensões frustradas, decidiu se dedicar à atividade docente no curso de arquitetura na Universidade de São Paulo.

A Teoria do Espaço Interno

Em setembro 1957, Lina Bo Bardi concluiu sua tese *Contribuição propedêutica para o ensino da teoria da arquitetura* para concorrer à cadeira de Teoria da Arquitetura na FAUUSP. O trabalho foi dividido em dois capítulos principais, precedidos de um breve prefácio, e é farto em ilustrações. O “Capítulo I: Problemas de teoria da Arquitetura” percorre tratados clássicos da disciplina e esboça seus fundamentos gerais, explicitados nas seguintes relações: “Natureza e Arquitetura”; “A medida humana”; “Arquitetura e Ciência”; e “Materiais e Arquitetura”. Daí em diante, passa a se referir ao “arquiteto”, e não mais à disciplina, em sua relação com a sociedade e com os comitentes. Por fim, retoma a disciplina no item conclusivo desta primeira parte, “O Romantismo e a Arquitetura”, no qual aborda problemas teóricos:

Um dos problemas que [...] exprime o aspecto inquieto da arquitetura contemporânea, [...] é sem dúvida constituído pelas ideias e experiências românticas. [...] ... romantismo, entendido sobretudo, [...] como o anseio indeterminado, a insatisfação e, por isso mesmo, a polêmica contra todas as regras fixas e definitivas; início neste sentido, da consciência historicista contemporânea. (BARDI, L., 2002, p. 35).

Lina enfatizou exclusivamente vertentes anglo-saxônicas, especialmente do ponto de vista americano, que partem de John Ruskin (1819-1900) chegando até Wright. Ela incluiu trechos de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), nos quais o escritor norte-americano faz considerações sobre a arquitetura e os vínculos que os Estados Unidos procuraram estabelecer entre natureza e cultura nacional durante o século XIX. Lina percorreu uma narrativa histórica diferente dos problemas colocados pela arquitetura moderna brasileira e sintetizou as questões teóricas confrontando os dilemas românticos e modernos com seus respectivos limites, para apontar vulnerabilidades conceituais a serem esclarecidas:

Em nosso entender a maneira mais correta de se encarar a arquitetura consiste precisamente em não reduzi-la a um âmbito circunscrito e particular, mas antes considerá-la como parte de um conjunto mais vasto, ou seja, como simples elemento do urbanismo e mesmo de uma vasta geografia. Os modernos opõem uma certa resistência a essa concepção, influídos talvez pelo velho hábito de subdividir e especializar as partes do mundo, das coisas e dos pensamentos. Os Românticos, pelo contrário, entenderam a arquitetura num sentido cósmico, embora na prática tivessem fragmentado sua própria ideia, ao atingir exclusivamente as memórias do passado entendido, muita vez, de maneira abstrata, deixando crescer a hera sobre as ruínas e tentando refazer o místico gótico pitoresco, dando lugar àquele período após o qual o industrialismo e o maquinismo haveriam de esboçar os caminhos racionais de novas ideias, que talvez acabem por nos oferecer um estilo. (BARDI, L., 2002, p.37)

A sua “ideia da Arquitetura em sentido espacial” pretende transpor esses impasses, o que a levou a uma noção peculiar de urbanismo, consideradas as ideias urbanísticas brasileiras e seu clímax no projeto da Capital Federal:

A ideia da Arquitetura em sentido espacial pode ser dada, não por uma única arquitetura enquanto tal, mas por um conjunto, isto é, pelo urbanismo. É por isso que dedicamos um capítulo a algumas interpretações românticas. (BARDI, L., 2002, p.35)

Essa definição aparece em uma legenda de duas imagens que acompanham o texto, e que antecedem o capítulo II, no qual desenvolveu as noções de espaço e espaço interno. A primeira das imagens mostra a gravura do frontispício do livro *An apology for the Present Revival of Christian Architecture*, de 1843, do arquiteto inglês Augustus Pugin (1812-1852), reproduzida no livro *The Gothic Revival, an essay in the history of taste*, de 1928, do historiador da arte inglês Kenneth Cark (1903-1983). A imagem mostra um conjunto, arquitetônico tomada por inúmeros edifícios que se assemelham a igrejas em estilo gótico, com suas torres de cessação quadrada e topo pontiagudo.

A outra imagem é uma fotografia de autoria da própria Lina, que mostra uma visão do lado oeste de Nova York, capturada através do alambrado e desde o reservatório de águas da cidade, além de uma outra, na página seguinte, onde se veem mais nitidamente o

enquadramentos de arranha-céus. Nelas se destacam as torres pontiagudas que se sobrepõem ao *skyline* de Manhattan. A arquitetura americana, de Wright aos arranha-céus, e o romantismo, ainda que imprecisamente aludidos, aparecem como referências, em certa sintonia com a renovação do debate da arquitetura paulista do período, como em discussões de Vilanova Artigas e de Flávio Motta sobre o papel da tradição das artes e ofícios na arquitetura e na industrialização brasileira.¹

A aparição dos arranha-céus no trabalho de Lina, acompanhados da ideia de “arquitetura como lasca do mundo”, mencionada a partir de um trecho de Emerson, demonstra os esforços da arquiteta em apreender o fenômeno urbano em sua versão metropolitana, neste caso, como “lasca” ou seja, como uma espécie de “segunda natureza”. Nesse novo paradigma, Lina demonstra, na relação que estabelece entre as imagens, uma evolução de um elemento tradicional, neste caso a torre, inserido no novo contexto metropolitano. Deste modo, ela chama a atenção justamente para a generalização dessa estratégia e de suas consequências para a arquitetura. Se a torre, no contexto tradicional, pode ser vista como um elemento de diferenciação de um edifício exemplar, na metrópole, esse elemento tende a se multiplicar e se tornar uma expressão tipológica generalizada, ou seja, o arranha-céu.

No capítulo seguinte, “Capítulo II: Problemas de Método”, Lina procurou formular seus próprios procedimentos metodológicos a serem considerados em sua prática didática. Avalia que “a tarefa do professor deveria ser a de despertar a consciência crítica, dando ao estudante o sentido da continuidade da história, não como elegância cultural, mas como fonte viva de contribuições reais.” (BARDI, L., 2002, p.39). Sua fundamentação, a partir dessa “consciência crítica” dirigida pela noção de continuidade histórica, sugere sua oposição a uma dimensão idealista do espaço e da arquitetura e foi detalhada no item “A Teoria do Espaço Interno”, que constitui o núcleo dos fundamentos da tese, em que suas fontes e especulações críticas foram explicitadas.

A perspectiva do espaço e mais especificamente o “espaço interno” abria caminho para novas possibilidades metodológicas:

A definição de Arquitetura mais aceita e, diríamos, mais em voga, hoje, como base de uma ‘teoria’ é a do ‘espaço interno’, que provém daquela mais genérica, de ‘organização de espaço’.”

A pura e simples teoria do “espaço interno” pode gerar, nas mentes menos experientes, mais desprovidas de senso crítico e pouco a par dos precedentes, uma certa confusão. A primeira distinção a ser feita é que “espaço interno” é uma expressão que

1 . Além de assistente no MASP e colaborador na Revista Habitat durante a década de 1950, Flávio Motta também apresentou, em 1957, sua tese para o concurso de cátedra na FAU/USP com o título *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*.

pode referir-se a espaços, tipos e funções diversas, desde o “espaço áulico” do monumento arquitetônico – como o foi, por exemplo, a catedral gótica – até a casa operária (casa “mínima”). (BARDI, L., 2002, p.42)

Lina concorda com a “definição mais aceita” de que o “espaço interno” corresponde ao primordial da arquitetura, mas questiona a validade do sentido inverso da afirmação, ou seja, que o espaço arquitetônico se restrinja ao espaço interno:

[...] – tal espaço está em função do homem, o qual, sendo quem constrói a “arquitetura” para depois nela morar, nela se move, como protagonista daquilo que criou e, movendo-se dentro dela e, ao sair dela, fora, continua sua “aventura arquitetônica” ao passar, por exemplo, sobre uma ponte, não mais lá dentro, mas aqui fora. (BARDI, L., 2002, p. 42)

A condição de interioridade inclui a presença do homem como protagonista na realização e no usufruto das construções. O homem se torna a referência absoluta para se estabelecer a noção do espaço interior e a própria noção de interioridade se torna uma posição espacial relativa. Essa condição é demonstrada através da noção de espaço urbano:

Os espaços internos da Arquitetura são os espaços externos do urbanismo que, como tivemos ocasião de observar, é por sua vez, Arquitetura. A definição de Arquitetura poder-se-á encontrar, então, não somente na ideia de “espaço interno”, mas igualmente na circunstância “habitacional”, ou seja no fato de ser o homem o constante protagonista “físico” do que denominamos a “aventura arquitetônica”: é uma aventura “útil” ao homem, cessando de ser Arquitetura no momento em que deixa de ser “útil” (BARDI, L., 2002, p.42)

Apesar de evitar os critérios exclusivamente críticos, Lina procura apresentar uma definição que permita estender a noção de arquitetura aos objetos, cadeiras, copos, folhas de papel e embalagens. Todos guardam em si o vínculo, útil, com o humano na constituição do espaço interior.

Figura 29: Le Corbusier e P. Jeanneret: Villa Savoye, em Poissy (1928-1930).
Fonte: (ZEVI, 2005, p. 40)

Figura 30: Mies van der Rohe: Pavilhão na Exposição de Barcelona (1929).
Fonte: (ZEVI, 2005, p. 40)

Imagens do livro *Sapere vedere l'architettura* (1948), de Bruno Zevi
Quadro: A “planta livre” da idade moderna.

A arquiteta considera a seguir algumas correntes intelectuais que se detiveram sobre a questão espacial. A posição protagonista atribuída à dimensão humana em suas referências indica sua adesão às reflexões de Geoffrey Scott (1884-1929), escritor inglês e historiador da arquitetura, e aos temas abordados em seu livro *The Architecture of Humanism*, publicado em 1914. Scott foi aluno de Bernard Berenson (1865-1959) e teria aplicado à crítica de arquitetura o sistema da pura visibilidade, segundo a nota que aparece na própria tese. Não são utilizados por Lina, no entanto, os procedimentos de categorização estilística dos puros visibilistas, mas, sobretudo, as relações estabelecidas pelo autor inglês entre a percepção dos indivíduos e os espaços arquitetônicos. Reyner Banham (2003, p. 169) aponta que Scott foi um dos primeiros historiadores de arquitetura a estabelecer uma crítica a partir da noção do espaço e destaca a relevância do autor para a crítica moderna.

Na sequência, são mencionadas, enfim, as considerações em relação a Bruno Zevi. Em 1948, ele havia publicado o livro *Sapere vedere l'architettura*, em que propunha estabelecer uma nova metodologia para a crítica da disciplina. No capítulo “Espaço, o protagonista da arquitetura”, o arquiteto define o “espaço interno” como categoria metodológica fundamental para reconhecer e estabelecer critérios para a produção arquitetônica.

Zevi também menciona Scott em seu livro, inserido na corrente das interpretações fisiopsicológicas da arquitetura. Esse autor inglês é retomado no capítulo em que Zevi se refere às interpretações espaciais que, não por acaso, são priorizadas no livro. A crítica que Lina faz ao seu colega italiano sugere uma diferença entre as interpretações que cada um deles faz de Scott, cujo argumento é mais relevante para ela do que para Zevi:

Bruno Zevi define a arquitetura, como é sabido, por meio exclusivamente da ‘espacialidade’, criando assim uma perigosa série de ‘categorias’ que leva a distinguir entre uma arquitetura dotada de ‘espaços internos’ e outra, ‘sem espaços internos’. Evidentemente, não é só o templo grego que não tem espaços internos, ou uma ponte.”

[...]

É lógico que a Arquitetura não distingue por mero gosto das distinções: e insistimos em observar que seus valores provêm do fator humano, ou seja, do uso.

[...]

Mas qual a diferença entre “passar sobre uma ponte” e “dançar num salão de baile”? O homem é sempre o protagonista, e o espaço interno ou externo, é secundário: o “fato” arquitetônico permanece em íntima comunicação com o homem. (BARDI, L., 2002, p.45-46)

Como é possível notar, o conceito do “espaço interno” é relevante para Lina, mas secundário em comparação à apreensão de Bruno Zevi. Ela procurou deixar claro suas ressalvas em relação aos argumentos de seu colega ao indicar que a arquitetura orgânica,

convicção máxima do autor italiano no momento em que escreveu o livro, aparece como exemplo de experiência malsucedida:

Estamos insistindo sobre a interpretação espacial da arquitetura não só por estar ela na moda, mas também porque a partir dela se redigem programas e se desenvolvem atividades didáticas que julgamos perigosas, na medida em que são parciais e suscetíveis de desviarem as tendências criativas dos homens, [...], podem levar a desvios do tipo da “Arquitetura orgânica”, corrente essa que foi difundida na Itália pelo próprio Zevi o qual, seguidor de Wright, fundou uma associação, em Roma, em 1945, vendo-se obrigado a recusar seus resultados em 1952. (BARDI, L., 2002, p. 46)

A questão se encaminha para uma conclusão a partir dos prós e contras apresentados. O dilema se instaura entre a noção do espaço como uma categoria física e perceptiva, supostamente absoluta e idealista, e uma outra prática e utilitária, de aspecto realista, proposta por Lina. A concepção de Zevi considera uma dimensão que pode ser isolada e avaliada em absoluto, ainda que apreendida em relação a padrões generalizados da condição humana, suas percepções e proporções corporais. A noção de Lina condiciona o espaço – vazio e útil – às ações humanas que o habitam e, sobretudo, lhe dão utilidade e sentido. Conclui Lina:

[...]a arquitetura deve se adaptar, não só a um costume social constituído pela moral corrente mais generosa, mas até mesmo à moral em contraste e competição com eventuais sistemas e ideias sociais em fase de esgotamento à vista do mudar dos tempos; [...]. Para que esta arte se torne um benefício de todos e para todos, o ponto de partida deverá consistir em exprimir e interpretar aspirações e necessidades materiais do próximo e não apenas sua máscara – especialmente das classes que, por motivos históricos, necessitam maior consideração. (BARDI, L., 2002, p.46)

A tese encerra neste ponto as especulações mais significativas no que se refere à questão do espaço. Lina termina de cumprir as exigências do concurso nas páginas seguintes, definindo procedimentos e apresentando justificativas referentes à prática didática.

A Aventura

Em 1958, Lina foi convidada para proferir algumas aulas na recém-criada Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Neste ano, realizou conferências que foram registradas em manuscritos, nunca publicados, em que organiza seus argumentos. Três delas foram apresentadas em Salvador e a segunda recebeu o título de “A arquitetura e o espaço”. Nesta conferência são retomados trechos de suas teses referentes ao

“espaço interno”, são mencionados novamente os nomes de Scott e Zevi, além de outros argumentos que esclarecem suas considerações sobre a dimensão útil do espaço:

Dissemos que o caráter peculiar da arquitetura é aquele “útil” que compreendia todos os pontos de vista crítico, “útil” ao homem, mas este “útil” não é mais aquele da Vernustas, Firmitas, Utilitas Vitruviana, é um “útil” que se estende também ao espírito: o belo, que dá um prazer estético é “útil” ao espírito, e este “útil” é um “útil” que reúne todas as necessidades humanas. Este “útil” no campo arquitetônico, é o único que pode enquadrar e justificar a figura do arquiteto moderno, construtor de espaços internos e urbanista, mas também humilde desenhista de mesas e cadeiras, pratos e copos. (BARDI, L. 1958a, fl. 3)

O conceito “útil” se amplia na tentativa de encaixar as “necessidades do espírito”. Mesmo sendo mais inespecífico ao acomodar uma dimensão sensível, distingue-se de “funcional”. A utilidade capaz de propiciar prazer estético desloca a noção de necessidade, contida na premissa funcional, para um âmbito mais amplo e diversificado da ação humana.

Em 1959, em outra conferência, desta vez realizada no Museu de Arte Moderna em São Paulo a convite da bailarina polonesa e professora na UFBA, Yanka Rudzka, Lina preparou o texto *“Dança e Arquitetura: Nota sobre Síntese das artes.”*

O título estabeleceu um vínculo dissonante com a noção de Síntese das Artes que circulava naquele momento e que seria título do Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado naquele mesmo ano, por Mario Pedrosa, em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Com o nome “A Cidade Nova, Síntese das Artes” o congresso debateu a criação de Brasília e reuniu críticos e intelectuais de destaque internacional de várias partes do mundo, inclusive Bruno Zevi. Lina não fez menção ao congresso na conferência, mas sua definição parece estabelecer um contraponto em relação à noção do termo priorizada por Pedrosa. Se, por um lado, a noção de síntese de Pedrosa compreendia Brasília como o resultado da unificação das variadas expressões artísticas lideradas pela arquitetura e urbanismo, Lina atribuiu essa capacidade de síntese às artes dramáticas.

Ao longo da década de 1950, Mario Pedrosa já havia se dedicado à relação entre a arquitetura e o espaço. Em 1952, publicou o texto “Espaço e arquitetura”, em que também mencionou, com destaque, o mesmo livro de Geoffrey Scott. A partir de sua leitura, reconheceu no espaço interno, no vazio interior, um elemento essencial para o entendimento da arquitetura. No entanto, seu interesse se voltava para as novas possibilidades abertas pela arte e arquitetura moderna. Primeiro, chamou a atenção para uma mudança do “ideal pictórico da Renascença” que “se limitava a nos fazer ver o espaço em perspectiva linear”, em direção a uma nova ênfase no movimento, que agora pode ter “uma direção ou mais de

uma direção” e que “dá um ritmo novo ao edifício”. (PEDROSA, 2015, p.33). Na sequência, exprime a sensibilidade da arquitetura moderna com o exterior, graças a “sua estrutura esquelética e sua planta aberta”. Sua concepção de espaço adquire um aspecto de substância presente nas formas de expressão da escultura moderna. O espaço arquitetônico se alinha com uma ideia de vazio plástico que, ao contrário da escultura, ganha um sentido pleno do ponto de vista da experiência. No que se refere ao interior, no entanto, afirma categoricamente que “[o] ideal [da arquitetura moderna brasileira] seria não fazer distinção entre os espaços interiores e exteriores” (PEDROSA, 2015, p. 71) e, por isso, o “problema do jardim” apareceria como estratégia necessária para solucionar tais questões de “integração”. Segundo esse entendimento, prevalece em sua noção de “Síntese das Artes”, considerada para a nova capital, um sentido visual e plástico da questão espacial.

Lina, por outro lado, considerava que são as artes dramáticas aquelas que reúnem “as artes do tempo e do espaço por meio do ‘movimento’”, sendo que “o movimento é o corpo humano”. Este, por sua vez, não seria um elemento neutro na definição do espaço, mas portador de formas de expressão que se dirigem “a nossa presença (sic) integral: aos nossos olhos, ouvidos e nossa capacidade de compreensão.” (BARDI, L., 1959a, fl. 2).

Para retomar o tema do espaço, Lina menciona a conferência do ano anterior, realizada em Salvador:

Numa conferência sobre o Espaço Arquitetônico, demonstramos a insuficiência da definição de alguns críticos de arquitetura modernos que pretendem que a arquitetura seja definida pelo simples fato que possui um ‘espaço interno’ [...]. Um templo, um monumento, o Parthenon, ou uma igreja barroca existe em si por seu peso sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até que o homem não entra no edifício, não sobe os degraus não possui o espaço numa “aventura humana” (sic) que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema. (BARDI, L., 1959a, fl. 3)

Novamente, o termo “aventura” aparece e, desta vez, não há nenhuma menção ao sentido de utilidade. A proximidade com que Lina tratou das questões das artes dramáticas evidencia que ela já estava em contato com o diretor da Escola de Teatro da UFBA, Martim Gonçalves, com quem realizou, naquele ano, a exposição *Bahia* no parque do Ibirapuera. O contato com o teatro oferecerá a Lina o último ingrediente para sua peculiar concepção espacial. A ação é o componente essencial das artes dramáticas e, como atividade de criação, é capaz de assumir um papel essencial para a definição do espaço:

Figura 31: Representação do projeto de reconstrução da Igreja de S. Giovanni Fiorentini, de Michelangelo, em Roma.

Fonte: BARDI, L.(2002, p. 36). (Imagem 113)

Legenda da imagem 113:

Michelangelo. Recons-

trução do projeto da Igreja

de S. Giovanni de' Fiorent-

ini. Roma. Representação

de volumes internos con-

forme uma gravura de Vale-

rian Regnard (Strutture e

Sequenze di Spazi de Luigi

Moretti, in revista Spazio,

Roma, 1952, n.7; pag.9 e

segs.). Esta representação

de 'espaço interno' (que se

torna paradoxalmente, no

tipo de representação esco-

lhido - a maquete - 'espaço

externo', por não ser pene-

trável) de um dos 5 projetos

estudados pelo velho Mi-

chelangelo para a dita

Igreja, pode exemplificar,

digamos assim, a mania

hiper-crítica contempo-

rânea que, no sair do

campo dos especialistas,

penetrando no âmbito vivo

e atuante do ensino pode

levar a consequências

graves, como, por exemplo,

a inibição criadora e a fi-

xação do estudante em es-

quema pré-concebidos e

definições pseudociên-

tíficas, como (no artigo ci-

tado): "pressão" e "carga

energética", do espaço.

(BARDI, L., 2002, pg.42)

Figura 32: Fotografia do Palazzo Vecchio, de Florença, visto a partir de uma colunata.

Fonte: BARDI, L.(2002, p.

36). (Imagem 114)

Legenda da imagem 114:

'Espaço Interno' ou 'Espaço

Externo'? (Giedion, Space

Time and Architecture, etc.

Cambridge, 1956; pag. 59)."

(BARDI, L., 2002, pg.42)

O homem cria, com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada, “inventada de novo” por cada homem que nela anda, percorrer um espaço, subir uma escada, se debruçar sobre uma balaustra, levantar a cabeça para olhar, abaixá-la para olhar, abrir e fechar a porta, sentar e se levantar é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar “formas” no espaço, expressar sentimento, o ritual primogênito do qual nasceu a dança, primeira expressão daquilo que será a Arte Dramática.”(BARDI, L., 1959a, fl. 3)

A dança, como expressão artística, tem em potencial a possibilidade de despertar no homem moderno a capacidade de “saber perceber” e libertar seus movimentos confinados em uma “triste routine”, nas palavras da arquiteta. O sujeito está a todo o momento em movimento e, portanto, não se trata de encarar a dança:

[...] como fazer a si mesmo, “profissional”, mas como “modo de ser”, capacidade de pensar. Andar, subir uma escada, descer, olhar, virar a cabeça, movimentar as mãos, tenho isto no “ambiente” que será humanizado, mas tenho isso não como estetismo (sic) estéril, mas como capacidade de controle, como expressão de felicidade, como costume do olhar, desde o começo da vida, as coisas de por perto, nos detalhes, e não no grisalho das situações gerais que fogem das mãos, e arrastou os homens nas piores catástrofes.(BARDI, L., 1959a, fl. 3)

É possível constatar nestes esforços intelectuais de Lina, que se tornariam mais raros a partir daí, uma tentativa de exprimir uma condição essencial para a arquitetura, a qual acaba sendo sintetizada no termo “aventura”:

Se fosse necessária uma definição de arquitetura [...] seria talvez de “aventura” na qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente; a definir a não gratuidade da criação arquitetônica, a sua absoluta aderência ao útil, mas nem por isto menos ligada à parte do homem “ator”; e talvez esta pudesse ser, sempre que fosse necessária, uma definição da arquitetura.” (BARDI, L., 1958b)

Se considerado o início da argumentação, ou seja, a tese para a FAUUSP, a “aventura” se definiria em conflito com o “espaço interno” de Zevi. Não chegaria a ser, no entanto, uma adesão ao que ele pretendia evitar, ou seja, a predominância dos aspectos formais e estéticos da envoltória sobre os vazios. Pelo contrário, a discordância estaria no termo que qualifica o espaço, ou seja, o interior. É o adjetivo interior que estabelece a preponderância do conceito de vazio, enquanto a “aventura” se volta para a ação, ou melhor, a interação, através do útil. Não compete à arquitetura a ação, mas é a partir de um conjunto de ações que se constitui o espaço, que, por sua vez, condiciona a arquitetura e vice-versa. Nestes termos, as noções de “arquitetura” e “aventura” se relacionam de maneira estreita e elaborada a partir de relações, ações, conjuntos de práticas consolidadas e performances corporais, que são tanto condicionantes quanto condicionadas pela arquitetura.

Levando em conta as motivações originais de Zevi, que pretendiam estabelecer uma crítica para a arquitetura a partir do que ela teria de essencial, podemos traçar em paralelo o desenvolvimento do argumento divergente de Lina, a "aventura". Resta, então, avaliar o potencial crítico desse conceito para compreensão de sua própria obra construída.

Espaço, crítica e projeto

Na definição de “espaço interno” de Bruno Zevi, o vazio interior dos edifícios e das cidades expressam a condição essencial da arquitetura e, portanto, exprimem valores primordiais para a crítica da disciplina.

Conforme sua descrição, o espaço interno tende a uma acepção volumétrica dos vazios. O que está em jogo são os modos de se estabelecer e exprimir os limites que os definem. Os vazios são reconhecidos pelos homens que os apreendem através da percepção, dos sentidos, das emoções e, portanto, não prescinde totalmente da ação humana de penetrá-lo e percorrê-lo.

Não seriam nem as paredes, nem as estruturas, nem qualquer outro componente físico dos edifícios em si os verdadeiros elementos que distinguiriam a arquitetura, mas primordialmente esse vazio resultante e penetrável a capacidade de exprimi-lo através desta materialidade. O adjetivo “interior” permite a Zevi tanto distinguir a arquitetura da escultura quanto atribuir distinção entre realizações legítimas da disciplina e as meras construções ilegítimas.

Ele não considerou, por exemplo, que as pontes deveriam ser entendidas como realizações essencialmente arquitetônicas, já que não possuem espaços internos. Lina, no entanto, discordava dessa interpretação categórica e argumentava que as pontes não são concebidas meramente como objetos plásticos ou técnicos, mas feitas com a intenção de serem percorridas.

Lina passa a considerar o sentido de utilidade, o “útil”, como noção mais adequada para substituir a noção de “espaço interno”, e o próximo dilema se dá ao redor da questão dos monumentos. Os marcos urbanos da cidade tradicional não são considerados realizações da arquitetura para o crítico italiano, que atribui à escultura a precedência essencial nestas obras. Seria difícil considerar os monumentos exatamente como “úteis”, e essa noção priorizada por Lina parece insuficiente neste caso.

Este debate sobre os monumentos conduz ambos para as questões espaciais acerca da arquitetura greco-romana, preconizadas anteriormente, na crítica moderna, por Giedion (2004). Tanto Zevi quanto Lina reconheciam que os templos gregos não possuíam propriamente espaços internos, mas Lina, ao contrário de Zevi, considerava estas construções como expressões evidentes da arquitetura. Como argumento, ela então procurou estabelecer nexos entre as características das sociedades antigas e seus espaços arquitetônicos. Argumentou que os gregos, com pequenas populações reunidas em cidades-estados, não demandavam grandes espaços interiores. Já para os romanos, os espaços internos seriam adequados às dimensões imensas de seu império e da população reunida em sua capital. (BARDI, L., 1958a, fl.4).

Para Bruno Zevi, no entanto, os monumentos seriam realizações, sobretudo, escultóricas, relacionadas ao modo de conceber a cidade. Ao se referir aos interiores dos templos gregos, chama a atenção para o fato de que, apesar de possuírem um recinto principal confinado, este espaço “nunca foi pensado, do ponto de vista criativo [...]” (ZEVI, 2002, p.65) e isso seria uma evidência da ausência do caráter arquitetônico. O intuito de Zevi era justamente afastar do cerne da arquitetura o entendimento segundo o qual os edifícios deveriam ser compreendidos principalmente a partir de suas fachadas e envoltórias, de acordo com critérios, segundo ele, pertinentes apenas à pintura e à escultura e que levavam a equívocos interpretativos no caso da arquitetura. Em relação a essa atitude resoluta, é necessário considerá-la em relação às demais correntes interpretativas tradicionais mencionadas em seu livro, mas também em relação ao debate que naquele momento se dava ao redor da difusão do movimento moderno no contexto internacional e da tendência cada vez mais frequente em se destacar o aspecto icônico dos edifícios.

Apesar de mencionarem a cidade e o urbanismo, nenhum deles se deteve energeticamente na questão espacial urbana. No entanto, quando Lina afirmou que os espaços internos da arquitetura seriam “os espaços externos do urbanismo” e que este seria, “por sua vez, Arquitetura”, podemos deduzir que certos espaços urbanos poderiam ser considerados espaços internos. Desse modo, interior e exterior exigiriam mutuamente a legibilidade das fronteiras que os definem, mas a condição de interioridade dependeria dos pontos de vista do observador e das ações desempenhadas em cada um dos espaços. A concepção arquitetônica, nesse sentido, consistiria em um controle sincrônico destas duas dimensões e, deste modo, a ênfase no que seria o essencial na arquitetura para Lina se desvia de Zevi. “O

homem é sempre o protagonista e o espaço interno ou externo é secundário: o ‘fato’ arquitetônico permanece em íntima comunicação com o homem.” (BARDI, L., 1958b, p.3). Portanto, o tal “fato arquitetônico”, neste caso, não seria um dado absoluto, mas o resultado dessa comunicação ‘íntima’, essencialmente relativa e dialética.

Na conferência sobre dança e arquitetura, Lina (BARDI, L., 1959a) enfatizou principalmente dois aspectos espaciais a partir das artes dramáticas: primeiro, a própria “comunicação íntima”, ou seja, a capacidade de se dirigir aos múltiplos sentidos da experiência, a “presença integral” do homem. O segundo se referiu ao potencial criador dos gestos. A ação humana não é apenas encarada com síntese de gestos comuns aos indivíduos e grupos, mas sugere uma diferença entre sujeitos e suas ações, levando em consideração a capacidade de definirem os espaços através de gestos que concorrem entre si.

Se os gestos humanos têm nas artes dramáticas sua própria especificidade artística, as opções seriam: ou o “protagonismo do homem”, como Lina afirma, escapa da arquitetura; ou ele serve de parâmetro para toda expressão artística, frustrando mais uma vez a busca pela especificidade pretendida por Zevi. A síntese de uma possível essência para a arquitetura chega então à ideia aparentemente vaga de “aventura”. Porém, se o termo expressa uma tentativa incerta e, portanto, frustrada de definir categoricamente uma forma correta de se ver a arquitetura, o percurso intelectual que levou a ele revela uma evolução no que Lina considera como sendo propriamente o espaço.

O termo “aventura” tem o potencial de reunir de maneira integrada vários aspectos espaciais que, de outra forma, poderiam ser descritos ou considerados separadamente. A palavra pressupõe uma relação com o espaço que contempla: sensações; sentidos narrativos, portanto, temporais; estímulos emocionais e práticos, podendo ou não levar em conta um objetivo ou uma função; e, em alguma medida, uma experiência inesperada, intensa ou surpreendente, que não pressupõe necessariamente uma ordem geométrica ou estritamente evidente.

A “aventura” não estaria nem no “espaço interno” e tampouco na ideia vaga do protagonismo do humano, mas no modo como aspectos e elementos arquitetônicos condicionam as relações e podem ser transformados pela interação entre a realidade material concebida e o conjunto de ações e práticas sociais. Estas últimas, entendidas socialmente e, sobretudo, como gestos coletivos persistentes, adquirem, através da duração, uma condição

perene que também qualifica, define e dão sentido ao espaço e, conseqüentemente, à própria arquitetura.

2. O Museu e a Cidade

2.1.Arquitetura e Metrópole no Pós-Guerra

No final da década de 40, São Paulo já se conformava como uma grande cidade. Entre 1949 e 1958, período que coincide com os primeiros anos do MASP ainda na Rua Sete de Abril, o número médio anual de construções licitadas na cidade foi de 20.000 unidades e 40% em média do total de construções em todas as demais capitais do país a cada ano. (IBGE, 1960). Seus principais eixos viários de expansão já haviam sido traçados e a verticalização começava a dominar a paisagem urbana. A Avenida Paulista passa por um processo de renovação, tornando-se um dos principais eixos dessa expansão. A nova sede do MASP projetada por Lina Bo Bardi em 1956 reivindica, de certa maneira, o papel fundamental da arquitetura moderna no desenvolvimento da metrópole brasileira.

A rápida expansão da metrópole havia se dado até o momento sem que houvesse uma coesão profissional e disciplinar da arquitetura e da construção na cidade. A formação técnica local, liderada pela escola de engenharia e orientada pela tradição das Academias de Belas Artes e dos Liceus de Artes e Ofícios, confrontava-se com práticas construtivas tradicionais, com a atuação de arquitetos e construtores locais formados no exterior e com a atividade prática dos estrangeiros imigrantes.

No horizonte próximo da capital federal, então no Rio de Janeiro, a arquitetura moderna brasileira dava forma aos esforços de integração cultural do país e de modernização através da industrialização, que caracterizaram as políticas do Estado Novo. Demais iniciativas de arquitetos modernos despontavam em vários estados e se orientavam pelos princípios comuns de uma nova cultura nacional nascente.

No horizonte internacional, lideranças do movimento moderno de vários países voltavam a se reunir nos CIAMs que haviam sido interrompidos durante a guerra, apesar de alguns encontros realizados nos Estados Unidos. Os debates procuravam retomar questões dos primeiros congressos, mas se confrontavam com realidades nacionais radicalmente transformadas e com a difusão internacional de seu repertório e de seu ideário para novos

contextos sociais do planeta significativamente distintos do paradigma europeu do início do século.

Naquele período, muitas lideranças do movimento moderno imigraram e se estabeleceram nos Estados Unidos. Desta forma, tiveram contato com uma realidade social, política e econômica radicalmente avançada, do ponto de vista das possibilidades da industrialização, em relação ao paradigma europeu. As mudanças não se referiam apenas às possibilidades da industrialização e racionalização geral da sociedade. Os Estados Unidos interferiram profundamente nos modos de difusão da arquitetura moderna, alterando significativamente os regimes de representação arquitetônica e consequentemente os sentidos culturais e políticos implícitos às suas realizações.

Essa transformação se traduziu em grande medida no termo *Estilo Internacional*, cunhado na exposição realizada pelo MoMA, em fevereiro de 1932, que procurou reunir e apresentar a produção da arquitetura moderna em diversos contextos nacionais como um movimento integrado e com princípios gerais comuns. A partir desta generalização, os signos da racionalização e do funcionalismo foram incorporados ao imaginário oficial da cultura americana e passaram a representar os valores tecnocráticos tanto da burocracia estatal quanto de suas grandes corporações. (OCKMAN, 2004, p. 343).

Estes valores passam a circular em um novo circuito industrial de imagens, promovido por políticas oficiais do estado americano e de sua indústria cultural que se intensificaram com o início da Guerra Fria. São vários os instrumentos e políticas que consolidam esse novo paradigma cultural: 1) instituições, centros culturais e museus como o MoMA, essenciais na consolidação de um sistema internacional de cultura; 2) representações diplomáticas em bienais, feiras e eventos internacionais; 3) órgãos e entidades oficiais responsáveis pela aproximação com territórios de interesse, como o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), criado na década de 1940 e comandado por Nelson Rockefeller (1908 - 1979) – com destacada participação no contexto cultural e econômico brasileiro –; 4) a indústria cinematográfica hollywoodiana; 5) o mercado publicitário; 6) as redes de notícias e imprensa. Por fim, os próprios cenários urbanos das metrópoles e dos arranha-céus das grandes cidades americanas, como Chicago e Nova York, multiplicam-se, através destes meios, como cenários concretos de um futuro moderno desejável, tanto no sentido monumental, cívico e corporativo, quanto no que se refere à paisagem doméstica suburbana. (OCKMAN, 2004. COLOMINA, 2006).

Frente a esse novo paradigma do pós-guerra, a credibilidade dos CIAMs acabou sendo confrontada pela capacidade do aparato cultural americano de legitimar seus próprios sentidos e valores. Esse confronto não se deu necessariamente através de intencionalidades bem definidas, mas pelo próprio jogo de forças entre legitimação simbólica e cultural, vinculada a cada contexto político-econômico das nações e agentes em jogo.

O movimento moderno se inscreveu nesta trama geopolítica do pós-guerra e passou a desempenhar papéis diversos e nem sempre convergentes em cada contexto nacional, de acordo com a posição relativa de cada país em relação às demais nações e blocos ideológicos. Um dos episódios mais evidentes da consubstanciação entre arquitetura moderna e geopolítica internacional foi o concurso para a sede mundial das Nações Unidas (ONU) em Nova York em 1948. (MUNFORD, 2000, p.161). Esse evento teve sua importância multiplicada no contexto brasileiro pela participação definitiva de Oscar Niemeyer (1907-2012).

Arquitetura Moderna Brasileira e a Metrópole Periférica

Até aquele momento, a arquitetura moderna brasileira atravessava com desenvoltura os espaços entre as trincheiras europeias e americanas na batalha pela hegemonia cultural global, principalmente nesta primeira fase da Guerra Fria, na qual a influência dos Estados Unidos, ou seja, do bloco capitalista, era definitiva. Essa condição será alterada na década seguinte, quando a produção soviética será criticamente contraposta à sofisticação luxuosa da produção nacional, no contexto de acirramento das tensões mundiais na Guerra Fria. A participação de Oscar Niemeyer como representante brasileiro no concurso para a sede da ONU em Nova York (1948), além de seu desempenho destacado no episódio, contribuiu novamente para alçar a Arquitetura Moderna Brasileira para o centro do debate internacional. Episódios anteriores, como o Pavilhão Brasileiro na *Exposição Universal de Nova York*, em 1939 e a exposição *Brazil Builds* no MoMA em 1942, já haviam disseminado pelo mundo as imagens e o ideário da arquitetura moderna nacional. As idiossincrasias nacionalistas das soluções formais de Niemeyer apareciam como efeitos “locais” inesperados da difusão internacional da arquitetura moderna. O contato direto com Le Corbusier tornava a arquitetura brasileira uma legítima herdeira do legado europeu e reforçava a Europa como origem legítima desse legado. O destaque da produção brasileira no contexto norte-americano, no entanto, ressaltava o ímpeto das nações do novo mundo em estabelecerem suas próprias

culturas nacionais. Essas observações, portanto, devem ser consideradas dentro de um processo de consolidação da hegemonia cultural americana a partir do segundo pós-guerra.

A exuberância das formas de Oscar Niemeyer, acompanhadas da desenvoltura retórica de Lucio Costa, atribuía sentido nacionalista ao austero repertório moderno, conferindo-lhe caráter de sofisticação e potencializando sua capacidade expressiva. Inserir-se assim numa nova condição da arquitetura moderna a partir dos anos 40, na qual a construção – técnica e função – e a sua divulgação imagética já não podiam ser separadas. As formas, convertidas em imagens, inseriram-se em um novo circuito de meios de comunicação, de revista, filmes, exposições, etc. (COLOMINA, 1996, p. 201). Os conteúdos se tornaram intensamente fotográficos e visuais, cada vez mais eficazes em reduzir os aspectos não visuais e particulares relacionados aos processos de produção e uso destes objetos, além de seus vínculos com os contextos sociais imediatos onde estas construções estavam inseridas. Mais do que a arquitetura, a metrópole americana vai desempenhar um papel fundamental na difusão das imagens da nova espacialidade contemporânea.

A participação de Oscar Niemeyer no concurso para a sede da ONU em 1948 foi o motivo do convite de Pietro Maria Bardi para que o arquiteto proferisse conferências no MASP, recém-inaugurado na Rua Sete de Abril (BCDMASP, 1947). O arquiteto aceitou o convite e realizou naquele mesmo ano duas falas, intituladas “Arquitetura Moderna” e a “Arquitetura e condição de vida social”. Na primeira palestra, registrada em reportagem no Diário de São Paulo (BCDMASP, 1948), o repórter mencionou a participação do arquiteto no projeto para a sede da ONU, ainda que o próprio não tenha tocado no assunto em sua apresentação. Oscar Niemeyer argumentou, segundo a matéria, que a cidade deveria adotar os edifícios laminares modernos e enfatizou a relação do edifício com as áreas verdes envolto-rias.

É evidente nesta síntese a presença de uma concepção ideal de espaço urbano, tipicamente moderno, que compreende um vínculo próprio e ideal entre o espaço do edifício e um espaço urbano virtual, capaz de garantir a continuidade espacial do espaço público e acomodar o edifício de modo apropriado, inclusive em favor de sua autonomia formal. A fala de Niemeyer seria um indício do contato conflitante entre a Arquitetura Moderna Brasileira e a cidade real, agravado naquele momento pelo encontro com a metrópole nascente de São Paulo. O projeto para ONU e o convite para a apresentação no MASP devem ser compreendidos nas circunstâncias que anteciparam a mudança do eixo da questão que trata

da relação entre arquitetura e metrópole. A decisão de Assis Chateaubriand (1892-1968) de investir em São Paulo ao invés da capital federal é um dos indicativos da emergência econômica e cultural da capital paulista. A arquitetura moderna brasileira, entendida na sua expressão anterior, não poderia enfrentar as questões emergentes de uma nova espacialidade metropolitana brasileira. A presença de Niemeyer na cidade, a partir daí, deve ser entendida como uma tentativa de prolongar a validade do espaço niemeriano em uma metrópole determinada principalmente por relações econômicas. A construção da nova sede do MASP na Avenida Paulista pode ser pensada como alternativa a essa espacialidade inoperante nessa nova condição urbana.

O Contexto “pós-ideológico” da arquitetura moderna

Devemos então pensar em um contexto ampliado de possibilidades de relação entre arquitetura moderna e metrópole para além das utopias fordistas de reconfiguração universal do espaço. A modernização brasileira se insere neste contexto “pós-ideológico” e as reflexões de Manfredo Tafuri (1935-1994) são fundamentais para essa compreensão. A urbanização massiva no ocidente, que se intensificou principalmente nas Américas pelas condições produtivas, políticas e territoriais favoráveis, assumiu sua versão metropolitana mais acabada nos Estados Unidos, caracterizada pelo binômio da dispersão horizontal dos subúrbios e da verticalização concentrada dos grandes centros.

O fenômeno que poderíamos chamar de urbanismo rodoviário americano levou ao extremo os princípios de segregação, presentes no ideário moderno na forma de funcionalismo, e consolidou o paradigma espacial da produção industrial capitalista das cidades, definido por Henri Lefebvre como homogêneo, segregado, fragmentado e hierarquizado (LEFEBVRE, 1991, 2003, p.127).

Desde as origens da realização deste paradigma, a arquitetura veio perdendo seu prestigiado papel histórico de produzir edifícios excepcionais na cidade e passou a reivindicar para si a missão de definir a forma geral desse processo de urbanização em massa através do plano. (TAFURI, 1985). Tal *ideologia do plano*, concebida pelos arquitetos modernos como a possibilidade de organização racional de todas as esferas do ambiente construído, configurou-se como promessa de ordenamento formal da cidade, que exigia da arquitetura a homogeneização racional e funcional de seus objetos em favor de uma forma

única de máxima eficiência e coerência segundo parâmetros supostamente técnicos da produção industrial seriada, que deveria pôr fim ao caos das grandes cidades desordenadas.

Apesar de ser o plano a matriz ideológica que animou o movimento moderno, as tentativas de preservar a condição excepcional dos objetos arquitetônicos não se esgotaram, mas, justamente, segundo Tafuri, “boa parte das contradições e dos obstáculos” com que o movimento moderno se deparou, nasceram “da tentativa de separar propostas técnicas e fins cognitivos.” (TAFURI, 1985, p. 74). A busca pela redução dos edifícios a uma suposta objetividade técnica universal, tributária da noção de signo puro, competiu com as atitudes expressionistas dos arquitetos que pretendiam atribuir singularidades às suas obras, garantindo a elas sua condição excepcional de objetos distintos, ainda que industrializados.

A partir da década de 1930, com a crise de 1929 e posteriormente a II Grande Guerra, a *ideologia do plano* foi sendo superada pelo próprio desenvolvimento industrial capitalista, sua força motriz e atribuidora de sentido, e a metrópole veio a se consolidar como “a forma geral adotada pelo processo de racionalização das relações sociais”. (TAFURI, M; CACCIARI, M; DAL CO, F; 1972, p. 81). Diante dessa superação, a aderência da ideologia moderna ao desenvolvimento capitalista se tornou evidente e ao mesmo tempo obsoleta. Suas realizações se mostraram reduzidas a uma condição insular, “alheias aos processos de reorganização global do território produtivo” (TAFURI, 1985, p.81) e inclusive das pré-existências urbanas tradicionais, até o limite das megaestruturas. O modelo do edifício isolado se tornou o arquétipo mais acabado e duradouro dessa ideologia, na qual as estratégias de purificação dos signos, de objetividade funcionalista, de neutralidade a-histórica se combinavam com ideologias anti-urbanas anteriores ao movimento moderno e já difundidas globalmente naquele momento, inspiradas por referências bucólicas e sempre “com um rosto anticapitalista” que se contrapunha ao paradigma da grande cidade, da “metrópole desumana”, “dominada pelo fluxo da corrente monetária”. (TAFURI, 1985, p. 83) Para pensar estas questões no contexto nacional, não podemos deixar de considerar o fato de que as tensões espaciais na metrópole são especialmente exacerbadas no contexto da modernização hipertardia que caracteriza o processo de urbanização brasileira (MELLO, 2009).

Do plano ao Objeto, do Nacional ao Internacional.

A redução das possibilidades universalistas da arquitetura moderna ao desenvolvimento formal do edifício como objeto isolado se combinou com o ideário nacional brasileiro do Estado Novo. No entanto, essa síntese que marcou as primeiras décadas do desenvolvimento da Arquitetura Moderna Brasileira não correspondia às necessidades do desenvolvimento socioespacial da metrópole paulista, a “locomotiva” urbana do país. Até o início dos anos 50, Niemeyer não havia construído obras em São Paulo. Apesar da consolidação da arquitetura moderna brasileira nos anos de 1940, sua repercussão na capital paulista era tímida. Um bom exemplo do investimento simbólico que a cidade fazia neste momento é o *Edifício Altino Arantes*, inaugurado em 1947. Esse *Empire State Building* local, encravado no centro histórico de São Paulo, tornou-se rapidamente cartão-postal da cidade.

A arquitetura moderna na cidade demandou o esforço de novos agentes e instituições para se consagrar e se estabelecer como linguagem prestigiada e oficial. Além da arquitetura, todo um novo conjunto de valores e sentidos que se referiam à modernidade foi acionado pela elite da cidade na busca de ampliação de seu poder econômico e cultural sobre o restante do país. Além da própria criação da Universidade de São Paulo em 1934, as instituições culturais criadas na década de 1940, dentre elas o MASP e o MAM, foram instrumentos que contribuíam para consolidar a hegemonia de novos grupos na capital paulista e, ao mesmo tempo, estabelecer o novo paradigma cultural, moderno e cosmopolita, na cidade. (BARBOSA, 2015; ARRUDA, 2015; RUBINO, 2002)

Os investimentos culturais na cidade se tornaram mais presentes a partir de 1950. Tanto o MASP quanto o MAM realizaram mostras e premiações que consagravam arquitetos ligados aos CIAMs no início da década. Mais do que o prestígio de personalidades já consagradas, as instituições reivindicavam arbitragem em relação aos valores da arquitetura moderna. No caso do MASP, as exposições “Novo Mundo do Espaço de Le Corbusier” e “Max Bill”, realizadas respectivamente em julho de 1950 e março de 1951, apesar da pouca repercussão, anteviam importantes e imediatos desdobramentos. Em outubro, na I *Bienal do Museu de Arte Moderna*, Max Bill (1908-1994) recebeu o primeiro prêmio pela sua escultura *Unidade Tripartida*, que influenciaria toda uma geração de artistas, enquanto que Le

Corbusier foi agraciado com o prêmio principal do I *Encontro Internacional de Arquitetos* (EIA), realizado paralelamente ao evento.

Na disputa pela hegemonia das novas formas culturais modernas na metrópole, a integração internacional articulada pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccilo Matarazzo, (1898-1977) na Bienal de Arte de São Paulo superava as vantagens da integração nacional promovidas pelo império de imprensa de Assis Chateaubriand. Da mesma forma, a figuração nacionalista presente no ideário da Arquitetura Moderna Brasileira aos poucos se enfraquecia em direção às linguagens universais do abstracionismo internacional. Dessa forma, pode ser compreendido o convite ao agora internacionalizado Niemeyer para o projeto do parque do Ibirapuera.

Foi necessário reverter o vetor ideológico nacionalista da arquitetura moderna brasileira, vinculado ao governo federal e ao Estado Novo, para uma direção internacional mais apropriada à realidade do processo econômico em curso. Além das exposições promovidas pelo MASP (CANAS, 2014) e pelos EIAs, durante as primeiras Bienais promovidas inicialmente pelo MAM (LINS, 2000, 2009; HERST, 2007)², restava inscrever na tumultuada realidade material da metrópole os edifícios modernos de maneira emblemática nessa nova conjuntura ideológica. A paisagem natural e as formas curvas começariam a perder eficiência como emblemas na modernização nacional.

Arquitetura e representação urbana

Essas observações procuram inserir as discussões sobre a criação do MASP e seu novo edifício dentro do quadro de disputas das representações sobre a metrópole que se tornaram imprescindíveis a partir dos anos 50 em São Paulo e que culminaram com a realização do IV Centenário.

2 No trabalho de Adriano Canas (2010) e mais especificamente no artigo do mesmo autor (2014), são descritas as duas exposições de Le Corbusier e Max Bill, realizadas uma na sequência da outra, a partir da reinauguração do MASP em 1950. Já nos trabalhos de Paulo Lins (2000, 2008) e de Helio Herst (2007), os autores oferecem um panorama amplo e detalhado das exposições de arquitetura no contexto dos museus paulistas nos anos 50, com especial atenção para os *Encontros Internacionais de Arquitetura* promovidos junto à *Bienal*. Em ambas as instituições, MASP e MAM, além da Bienal, verifica-se um movimento que inicia com a retomada e o reconhecimento da obra de Le Corbusier, premiado no I EIA com o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura, e aponta na direção do racionalismo alemão, ratificado pelo prêmio de escultura para Max Bill na I Bienal e o Grande Prêmio de Arquitetura – Prêmio São Paulo, para Walter Gropius no II EIA. Vale ressaltar que os projetos de Le Corbusier destacados nesse momento, se referem à suas obras mais recente, na qual já se verificam aspectos considerados “brutalistas”. São eles: *Museu do Conhecimento*, *Unidade de Habitação de Marselha* e *Capela Ronchamp* (Ainda não executada naquele momento).

Figura: 33 Edifício Altino Arantes a partir da Avenida São João. (1947)
 Fonte: Revista LIFE, 1947.
 Fotos: Dmitri Kessel.

Figura 34: Centro histórico da cidade de São Paulo e o Edifício Altino Arantes (1947)
 Fonte: Revista LIFE, 1947.
 Fotos: Dmitri Kessel.

Figura 35: Fotografias do Edifício-Sede das Nações Unidas (ONU) (1948) em obras, Publicadas na capa do catálogo *Arquitetura na Bienal de São Paulo*.
Fonte: (PAGLIA, 1952)

Figura 36: Fotografias do Edifício-Sede das Nações Unidas (ONU) (1948) em obras. Publicadas no catálogo *Arquitetura na Bienal de São Paulo*.
Fonte: (PAGLIA, 1952)

Nada mais adequando para tal finalidade de internacionalização da arquitetura brasileira do que o modelo do emblemático edifício da Sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova York. Ele oferece a solução mais bem-acabada do confronto entre a arquitetura moderna e a metrópole (KOOLLHAS, 2008). Na condição de exceção na metrópole manhattiana, o edifício moderno não só garantia as condições ideais de autonomia formal e ideológica, como também se beneficiava do choque imediato destas realidades espaciais sobrepostas. No caso do prédio do conjunto da ONU, o enclave se resolve de modo profícuo. Visto a partir de Manhattan, o conjunto se apresenta isolado, com sua fila de bandeiras alinhadas à frente, em contraste com o vazio do céu proporcionado pelo vazio do Rio East. Se observado a partir do rio, o conjunto aparece destacado das torres ao fundo, em recuo solene e exemplar em relação a elas.

Essa correlação explica a aparição relativamente destacada da imagem do conjunto da ONU na publicação *A Arquitetura na Bienal de São Paulo*, catálogo do I EIA, realizado em 1951, no *Pavilhão do Trianon* (1951), mesmo local onde seria construído, anos depois, o MASP (HERST, 2007, p.109). O projeto dos arquitetos paulistas Knesse de Mello (1906-1994) e Luís Saia (1911-1975) para esse pavilhão parece subestimar ou não compreender o papel prescrito para a arquitetura nessa ocasião, assim como o potencial representativo daquele terreno. O pavilhão, apesar das linhas modernas, é discreto e não deixa claro seu vínculo com a arquitetura moderna internacional. Chegou a ganhar o apelido de “caixotão” pelos populares e precisou que fossem adicionadas as bandeiras nacionais dos diversos países participantes da mostra em fila, na fachada e no jardim, para que ficasse explícito seu caráter moderno e, sobretudo, internacional. Essas bandeiras, que remetem inevitavelmente ao edifício da ONU no catálogo da exposição, não estavam previstas nos desenhos publicados na revista *Acrópole*, mas apareceram na maquete e no pavilhão construído. (SOMBRA, 2016).

Como de fato havia sido previsto, o pavilhão foi demolido nos anos seguintes e o terreno ficaria ainda alguns anos sem uso até o início das obras do novo MASP. Apesar disso, não havia motivos para o grupo responsável pela bienal se preocupar com a trivialidade do projeto ou com a vacância do terreno. O empresário Ciccilo Matarazzo, promotor da Bienal e patrono do Museu de Arte Moderna (MAM), conquistaria, ainda em 1951, a presidência da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, e teria à disposição uma área imensamente maior onde seria realizado o futuro Parque do Ibirapuera.

Figura 37: Luís Saia. Estudo para a fachada do Pavilhão Trianon (1951). Sem previsão dos pavilhões nacionais.
Fonte: (SOMBRA, 2016, p. 13) Revista Acrópole, n.157, mai.1951

Figura 38: Maquete do Pavilhão Trianon (1951)
Fonte: (SOMBRA, 2016, p. 4). Arquivo Histórico Wanda Svevo
Na foto: Arturo Profili, Luís Saia e Biagio Motta.

Figura 39: Vista a partir da Avenida Paulista do Pavilhão Trianon (1950). Com os pavilhões nacionais na fachada.
Publicada no catálogo *Arquitetura na Bienal de São Paulo*.
Fonte: (PAGLIA, 1952)

Assim como o MASP, na região da Paulista, esse novo parque pontuou as zonas de expansão e valorização da cidade por meio da realização dos projetos modernos excepcionais atrelados a estes espaços. Naquele mesmo ano começaram os trabalhos de planejamento para ocupação do grande terreno público.

A pedido de Ciccilo, uma equipe de arquitetos foi nomeada por Rino Levi, então presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), para realizar o projeto em duas etapas: primeiro o plano urbano e depois o projeto dos edifícios que deveriam ocupar o parque. A equipe contou com os arquitetos Oswaldo Bratke e Roberto Cerqueira César, indicados por Rino Levi; com os funcionários de prefeitura Carlos Alberto Gomes Cardim Filho e Carlos Brasil Lodi; e ainda com a inclusão dos arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Ícaro de Castro Melo. Após a realização da primeira etapa, que definiu a inserção urbana e o programa do parque, desentendimentos levaram à dissolução do grupo. Foi então que Oscar Niemeyer se tornou o responsável pelos projetos do conjunto do Ibirapuera. Na nova equipe, foram incluídos os arquitetos Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Hélio Cavalcanti, então membros do IAB, além de Grauss Estelita e Carlos Lemos, que faziam parte do escritório de Niemeyer em São Pulo. (BARONE, 2007, p.95-96)

O arquiteto carioca já vinha realizando algumas obras para a iniciativa privada na cidade naquele momento. Os projetos do *Edifício Montreal* (1950), a *Galeria Califórnia*, (1951); o *Edifício Eiffel* (1953) e o *Edifício Copan* (1951) constituem um grupo de edifícios que tem em comum o fato de estarem inseridos em áreas já consolidadas da cidade, divididas em quadras e lotes. Estes edifícios se concentravam nas redondezas do centro novo, região da Praça da República, onde justamente se encontrava a sede dos Diários Associado e as primeiras instalações do MASP e do MAM. A região reunia, na época, grande parte das novas instituições culturais e um número considerável de novos edifícios modernistas que cresciam, ao lado de construções novas e antigas, sobre a estrutura urbana consolidada, em intensa transformação e sujeitos às constrições morfológicas e ao enquadramento legal que tentava garantir a verticalização e, simultaneamente, preservar aspectos pitorescos tradicionais. (*Plano de Avenidas* de Prestes Maia de 1934).

Nesse contexto urbano, passa a ser cada vez mais difícil estabelecer hierarquias ou homogeneidades nítidas para as soluções arquitetônicas de modo geral. Estas restrições não se impunham de modo tão determinante nas novas áreas de expansão da cidade, como na Avenida Paulista e, absolutamente, nas grandes glebas à disposição de Niemeyer no Parque

do Ibirapuera. No novo espaço urbano a ser ocupado, o repertório da arquitetura moderna brasileira poderia se desenvolver sem os constrangimentos da ordem urbana tradicional e alheio às dificuldades do processo de metropolização. Apesar de previsto como parque no *Plano de Avenidas*, do ponto de vista urbanístico o Ibirapuera se consolidou como centralidade excepcional e desencadeou um processo de ocupação das áreas recém-ocupadas ao seu redor, no eixo sul da cidade, impulsionando o desenvolvimento urbano da região através da ação cultural moderna de caráter civilizatório, sucedânea das estratégias modernas de planificação territorial.

Apesar do protagonismo do Parque do Ibirapuera, ele não foi a única realização arquitetônica vinculada ao IV Centenário. Dentre outras realizações, Ciccilo Matarazzo considerou projetos que pudessem ocupar também o terreno do Belvedere do Trianon. A comissão do evento chegou a receber os desenhos de um edifício vertical e laminar, de autoria do arquiteto José Augusto Belucci (1907-1998) em 1952 e uma proposta, mais conhecida, de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) para sede definitiva do MAM, mas nenhum dos projetos foi realizado e o Trianon permaneceu vazio, como uma sobra das comemorações, até 1957.

Seja por motivos de força maior, por inviabilidade ou mesmo por desinteresse, o fato é que o terreno do Trianon foi novamente subestimado como marco arquitetônico pelo grupo ligado a Matarazzo. Por outro lado, o projeto do Ibirapuera cumpria plenamente as expectativas para as comemorações do VI Centenário e das demandas por representatividade das elites paulistas, considerado o teor simbólico dos monumentos e os efeitos da Bienal no que se refere à inserção da cidade em circuitos internacionais diplomáticos e culturais.

Figura 40: Vista a partir da Avenida Paulista do Pavilhão Trianon (1951) Com os pavilhões nacionais na fachada.

Fonte: (SOMBRA, 2016, p. 20) Foto: Hans Gunter Flieg / IMS

Figura 41: Vista a partir da Avenida Nove de Julho do Pavilhão Trianon (1951) com os pavilhões nacionais do jardim.

Fonte: (SOMBRA, 2016, p. 20) Foto: Hans Gunter Flieg / IMS

Figura 42: Cortes e Elevações. Projeto do Palácio das Artes (1952)
Arq. Affonso Eduardo Reidy.
Previsto para ser construído
no terreno do Trianon
Fonte: CÁRDENAS, 2015

Figura 43: Plantas. Projeto do Palácio das Artes (1952)
Fonte: CÁRDENAS, 2015

Figura 44: Perspectiva do projeto para o Palácio das Artes (1952)
Fonte: CÁRDENAS, 2015

Figura 45: Elevação para a Av. Paulista. Projeto para o Belvedere do Trianon (1952).
Arq. José Augusto Bellucci
Fonte: Arquivo Histórico Municipal. Fundo IV Centenário.

Figura 46: Elevação para a Av. Nove de Julho. Projeto para o Belvedere do Trianon (1952)
Arq. José Augusto Bellucci
Fonte: Arquivo Histórico Municipal. Fundo IV Centenário.

Figura 47: Perspectiva. Projeto para o Belvedere do Trianon (1952)
Arq. José Augusto Bellucci
Fonte: Arquivo Histórico Municipal. Fundo IV Centenário.

2.2.Arquitetura Moderna na Metrópole Paulista

O Novo Trianon

Apesar de, naquele momento, a Avenida Paulista ser apenas um esboço do que viria a se tornar, já dava sinais de verticalização e passava pelas transformações que a levariam a se consolidar nos anos seguintes como o principal “centro de decisões” do país, não apenas como resultado do poderio industrial local, mas, sobretudo, pelo acúmulo de funções financeiras e administrativas na cidade a partir dos anos de 1950. (SINGER, 1973, p. 133).

No entanto, esse terreno, sem ocupação estratégica, surgiu como possibilidade para a nova sede do MASP, o que permitiria demarcar a posição de Assis Chateaubriand em São Paulo, além de consolidar sua credibilidade nacional e internacional, principalmente em relação às conquistas de Cicilo Matarazzo. O magnata dos Diários Associados, além do controle da rede de comunicação com cobertura nacional e do lançamento da televisão no país, desfrutava dos cargos de senador pelo Maranhão (1952 – 1955) e de Embaixador Brasileiro em Londres desde 1957 (Cargo conquistado graças a sua proximidade com o então Presidente da República Juscelino Kubitschek) (MORAIS, 1994).

Para Lina Bo Bardi e também para Pietro Bardi, a realização de um projeto de tal proporção em condições urbanas excepcionais (tanto histórico-simbólicas, quanto geográfico-morfológicas) garantidas pelo terreno na Avenida Paulista, seria uma grande chance de o casal se estabelecer no campo profissional cultural e arquitetônico da cidade sem a necessidade de legitimação de outros grupos locais, como os antagonistas da Bienal e do MAM. É possível notar nesse caso a relevância do espaço arquitetônico inscrito na cidade de modo hierarquicamente bem definido. Essa concretização no espaço físico da instituição, morfológica e simbolicamente contextualizada no urbano através da arquitetura e do seu acervo, apesar de não poupar o MASP de consideráveis dificuldades, contribuem ainda hoje para sua integridade e legitimação.

A escolha do terreno para a nova sede do MASP na Avenida Paulista, segundo as pesquisas sobre a obra de Lina Bo Bardi, foi de responsabilidade da arquiteta, conforme ela própria afirmara no texto “Novo Trianon”, publicado na Revista Mirante das Artes em 1967:

Ficou um terrenozinho pelado em frente à “mata brasileira” do Parque Siqueira Campos, e, passando numa daquelas tardes pela avenida Paulista, pensei que aquele era o único, único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno, pela projeção popular, de ser considerado a “base” do primeiro Museu de Arte da América Latina. (BARDI, L., 2009c)

De fato, após ter se mudado do bairro do Pacaembu para a Casa de Vidro no Morumbi em 1951, o caminho mais provável entre o Museu na Rua 7 de Abril e sua nova casa passava pelo túnel da Avenida Nove de Julho, o que permitia cotidianamente uma vista privilegiada do terreno.

No entanto, em outras fontes, o próprio Assis Chateaubriand aparece como definidor desse terreno. Publicado no Diário de São Paulo em edição comemorativa pela inauguração da nova sede do Museu em novembro de 1968, a versão do então diretor dos Diários Associados em São Paulo, Joaquim Pinto Nazário, relata a ocasião em que, na companhia do magnata, passaram pela Avenida Nove de Julho, também a caminho da casa do empresário quando decidiram parar antes da travessia do túnel. Chateaubriand teria chamado a atenção para o aspecto desagradável daquele túnel quando o amigo sugeriu que ele observasse a beleza do belvedere acima. Teria sido nesse momento que Chateaubriand teria sugerido esse terreno como a nova localização do Museu. É preciso considerar que Assis Chateaubriand havia morrido no ano anterior à inauguração, o que dá a essa informação um tom de homenagem póstuma. Esse relato aparece na capa da edição e serve de introdução para as matérias seguintes, todas referentes ao museu e à sua inauguração pela Rainha Elizabeth II.

Segundo o mesmo relato, ainda que a escolha tenha sido de Assis Chateaubriand, o que retira da arquiteta o vislumbre urbano arquitetônico, é destacado o papel da arquiteta no convencimento do prefeito para aceitar a construção do edifício no local. Esse convencimento se deveu em grande parte a solução arrojada do grande vão:

Passados alguns dias, fomos a presença do prefeito em companhia da arquiteta Lina Bo Bardi e do dr. Edmundo Monteiro. O Sr. Adhemar de Barros nos recebeu e foi dizendo:

- Vamos desembrolhar o papel.

Dona Lina desdobrou o projeto sobre a mesa e eu acentuei ao prefeito:

- Esta obra é dela.

- A senhora é desenhista? – perguntou.

- Não, senhor prefeito, dona Lina é arquiteta, autora do projeto.

O Sr. Adhemar de Barros sorriu, desculpando-se:

- Puxa, que vão! É uma beleza! Mas, diga-me uma coisa, minha senhora, isto vai aguentar?

Dona Lina achou graça e deu-lhe a explicação técnica. O Sr. Adhemar de Barros alisava o projeto, entusiasmado, despediu-nos:

- Falem agora com o engenheiro Figueiredo Ferraz, que vou providenciar recursos neste orçamento miserável que os vereadores me deram. Você, Edmundo, aperte também a Câmara Municipal. Qualquer dificuldade, eu darei um jeito. Vamos iniciar logo a construção. (NAZÁRIO, 1968)

A solução estrutural de grande ousadia técnica teria sido a grande responsável pela aceitação da solução do novo edifício. O projeto apresentado não possuía, de fato, grandes atributos plásticos. Tratava-se de uma caixa suspensa fechada – um bloco paralelepípedo – paralela à avenida e elevada por pórticos ortogonais, longitudinais de seção uniforme, apoiados sobre uma base plana alinhada com o nível da avenida. O volume suspenso seria completamente opaco nessa primeira versão de 1957, exceto por duas janelas em fita na metade inferior das elevações frontal e posterior, além de aberturas em *shed* na cobertura. As superfícies externas seriam revestidas por placas regulares de material liso, ora especificada em concreto, ora em “mármore neve Brasil.” Antes da aprovação definitiva, foram superados alguns contratempos e algumas modificações foram realizadas até que uma versão definitiva foi acatada pela prefeitura pouco antes do início das obras em 1960. (GIAN-NECCHINI, 2009, p.106). O pórtico permaneceu inalterado, apesar de ajustes na dimensão dos pilares e vigas e na altura dos pés-direitos dos andares superiores.

Como se pôde verificar em croquis anteriores ao projeto apresentado para o prefeito, Lina Bo Bardi considerou seu protótipo, do *Museu à Beira do Oceano* (1951), para solucionar o projeto do Museu no Trianon. Com uma proposta semelhante, a arquiteta estudou em um croqui a implantação da mesma caixa suspensa no terreno do Trianon com seis pórticos na transversal, três lajes empilhadas e planos de vedação recuados, alguns opacos, outros transparentes, de modo a conformarem terraços no perímetro da caixa. Com uma massa de vegetação ao redor do prédio, a arquiteta procurava acomodar seu modelo ao terreno acidentado. Aparentemente o bloco projetado se assentava sobre um plato que reconstituía essa topografia irregular.

Nesse confronto entre o arquétipo idealizado e a realidade urbana que envolve o terreno do Trianon, Lina Bo Bardi realiza a rotação do pórtico como solução para viabilizar o edifício. O gesto não só garante a realização do projeto como dá início a uma série de contradições e adequações que colocarão em cheque certas motivações ideológicas que orientaram a solução inicial.

Figura 48: Croqui para sede do MASP no terreno do Belvedere do Trianon (c. 1957) Arq. Lina Bo Bardi Fonte: (FERRAZ; et al, 1996) ILBPMB. Proposta semelhante ao Museu à Beira do Oceano (1950) com pórticos na direção transversal.

Arquitetura e espaço urbano em disputa

O Trianon, como já se sabia, era um espaço singular tanto pelas particularidades geográficas quanto pela sua configuração urbana. Seus aspectos morfológicos se cruzavam com circunstâncias históricas relacionadas com o loteamento do topo do espigão que deu origem à avenida. A vista é o mote principal desse espaço e um trunfo do projeto do loteamento que garantiu a disponibilidade pública do terreno junto à reserva de mata. Ele oferecia um amplo panorama da cidade (naquela época, avistava-se o seu centro histórico) garantido pela coincidência com o vale do Córrego Saracura, canalizado para a construção da Avenida Nove de Julho. O que não havia sido explorado até então era justamente a visão oposta, as possibilidades que o terreno oferecia enquanto suporte para um marco urbano e visibilidade arquitetônica, promovida tanto pelas suas já mencionadas particularidades morfológicas quanto pela condição rara de isolamento do lote e posição junto à avenida imponente.

De acordo com Pietro Bardi, a tentativa de se obstruir a vista livre e aberta do panorama urbano teria sido a razão para a prefeitura não ter acatado aos projetos anteriores que Ciccilo Mararazzo tentara realizar. Da mesma forma, conforme Lina Bo Bardi fez questão de afirmar em todas as oportunidades em que foi questionada, esse vão seria de fato uma condição legal para se construir naquele local, à qual seu projeto respondia plenamente.

Esse dado se consolidou na historiografia apesar de não ter sido amplamente verificado naquele momento. (RUBINO, 2002, p. 135). Deste modo, o caráter supostamente “objetivo” ou “inevitável” da solução impediram em alguma medida que essa escolha fosse interpretada como um fator assertivo e particular do projeto de um modo mais amplo. De qualquer forma, a suposta norma serviu de partido e, principalmente, de justificativa para a solução e de garantia do terreno contra o assédio de Ciccilo Matarazzo. Outras regulamentações urbanísticas, por outro lado, teriam sido negociadas com a prefeitura como, por exemplo, o recuo frontal mais reduzido em relação às outras edificações da Avenida Paulista. Um aspecto nem sempre mencionado, se refere também ao fato do edifício estar sobre o túnel da Avenida Nove de Julho. A localização exigiu que os esforços das fundações não sobrecarregassem a cobertura do túnel e os pilares excêntricos contribuíram nesse sentido e explicitaram essa condição. Em todos os casos, esse projeto foi tratado no âmbito da administração pública, desde o início, por uma condição excepcional, que a solução arquitetônica reforçava.

Apesar de princípios e aspectos modernos comuns, a solução de Lina para o MASP destoava das soluções de Oscar Niemeyer para o Ibirapuera. A rivalidade entre os grupos sociais envolvidos em cada uma das iniciativas institucionais se traduzia também em diferenças ideológicas. A presença dos arquitetos modernos europeus nas Bienais contribuiu para o início dos debates que levaram ao acirramento das críticas em relação à Arquitetura Moderna Brasileira.

A crítica da arquitetura moderna brasileira

Essa oposição pôde ser melhor compreendida em um dos veículos em que foi elaborada. A revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi entre 1950 e 1954, destacou-se nesse debate crítico ao redor do desenvolvimento da arquitetura moderna, principalmente no contexto de São Paulo durante a década de 1950. A revista publicou projetos e textos de arquitetos locais, fez circular artigos críticos de arquitetos estrangeiros e serviu para que Lina e Pietro Bardi manifestassem suas opiniões em nome do MASP. (STUCHI, 2006) Na segunda edição da revista, de março de 1951, três artigos tratavam da arquitetura brasileira e respondiam, de certo modo, às críticas de estrangeiros acerca da produção nacional. O primeiro deles foi o famoso artigo de Lina Bo Bardi, “Bela Criança”, que serviu de pauta para os demais artigos sobre o assunto naquela edição e no qual a arquiteta propunha um combate conta as “generalizações perigosas” e a “desmoralização do espírito da arquitetura

moderna”, segundo ela, um espírito “que nada tem que ver com as formas exteriores e as acrobacias formalísticas”. Ela se refere à arquitetura brasileira da seguinte maneira:

A nova arquitetura brasileira tem muitos defeitos: é jovem, não teve tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança; concordamos que os brise-soleil e os azulejos são ‘fatores intencionais’, que certas formas livres de Oscar (Niemeyer) são complacências plásticas, que a realização não é sempre satisfatória, que certas soluções de detalhes não seguem a linha do conjunto (concordamos nisso com os meus amigos europeus), mas não concordamos, entretanto sobre o fato de que a arquitetura brasileira já marca estradas para uma academia, como já às vezes aparece em algumas revistas estrangeiras, como, por exemplo, no livro importante de Bruno Zevi. (BARDI, L., 2009d)

A posição defensiva de Lina em relação à arquitetura brasileira não a priva de concordar com certos defeitos apontados pelos estrangeiros. A opinião de Bruno Zevi, no entanto, não se refere a estes aspectos de modo isolado, mas diz respeito justamente às contradições entre os edifícios exemplares e a difusão de edifícios ordinários produzidos pela prática profissional a partir dos primeiros. As críticas convergiam na medida em que se opunham à difusão “desmoralizante do espírito da arquitetura moderna”. Apesar de se enquadrarem nas críticas ao formalismo, as opiniões de Lina e Zevi enfatizam os empasses da difusão da Arquitetura Moderna Brasileira para além de seus edifícios exemplares e o predomínio das “formas exteriores” na realização e compreensão de suas obras. Devemos lembrar que a ênfase crítica em relação ao predomínio das formas exteriores coincide com os argumentos de Zevi em favor do espaço interno, elaborados em 1947, no livro *Saber ver a Arquitetura*. (ZEVI, 2002)

Em outro artigo da mesma segunda edição da revista, Lina apresenta o projeto de Oscar Niemeyer para a Fábrica Duchen, de 1950. No texto, ela menciona o desprezo de Frank Lloyd Wright pela “arquitetura das caixas” e chama a atenção para novas possibilidades formais abertas pela técnica do concreto armado que, naquele momento, poderia ser empregada para superar o esquema da “gaiola” ortogonal, com elementos estritamente verticais e horizontais. Lina utiliza os termos “pós-racionalismo” e “forma desabrochada” para caracterizar estas novas tendências e procura relacionar o trabalho de Niemeyer com algumas outras manifestações, que vão desde os componentes estruturais de Pier Luigi Nervi, ao expressionismo alemão de Mendelsohn e as “formas aerodinâmicas americanas”. Lina explora modos de avaliar criteriosamente a obra de Niemeyer, mas acaba oferecendo apenas “as razões da própria arte” para solucionar o que ela mesma chamou de “o problema da arbitrariedade”.

Por fim, a publicação do texto “Beleza provinda da Função e Beleza como função”, de Max Bill, acompanhou a exposição que o MASP realizava naquele momento sobre a obra do arquiteto suíço. O artigo explicitava a retomada dos princípios ideológicos da Bauhaus, das vanguardas abstratas e do racionalismo alemão, reelaborados nos trabalhos recentes de Max Bill e reestabelecidos a partir do contexto norte-americano, onde Walter Gropius, Mies van der Rohe e outros antigos membros da escola alemã estavam baseados naquele momento e à frente de algumas instituições culturais. Como vencedor da Bienal de São Paulo, a obra de Max Bill foi determinante no contexto paulista e teve efeitos significativos no desenvolvimento da arte concreta no país. (RECAMÁN, 2009).

A atuação da rede de italianos no Brasil e na Argentina foi essencial para a presença e difusão da obra de Max Bill na América do Sul. Ainda em 1951, o primeiro número da revista *Nueva Visión*, dirigida por Tomás Maldonado em Buenos Aires, traz em sua capa uma foto de Max Bill com Henri Van de Velde e Alvar Aalto. Ao lado da imagem, o artigo em destaque daquela edição foi “Unidade de Max Bill”, assinado por Ernesto Nathan Rogers, que esteve na Argentina naquele período. Entre os demais artigos apresentados na capa, Pietro Maria Bardi aparece como autor do texto “Desenho Industrial em São Paulo”. (NUEVA VISIÓN, 1951) (DEVALLE, 2011)

Estas referências atravessaram os projetos de Lina Bo Bardi naquele momento, principalmente nos casos da Casa de Vidro e do Museu à beira do Oceano, nos quais se combinam aspetos corbusianos, mais próximos ao repertório da Arquitetura Moderna Brasileira, com fontes funcionalistas da corrente germânica e americana recentes, ambas mediadas pelo íntimo contato da arquiteta com o panorama racionalista italiano.

Tais tendências arquitetônicas opunham à forma livre e à suposta arbitrariedade artística que a fundamentava, a “pertinência social” e a “funcionalidade técnica”. Essa ação moralizante pretendia reaproximar a arquitetura dos “paradigmas de produção e de comunicação de massa” através de uma retomada de instrumentos “interrompidos” das vanguardas europeias. (BILL, 1951) O mesmo movimento também se dava no campo das artes, como, por exemplo, no caso dos trabalhos artístico do próprio Max Bill; na presença do concretismo na literatura e nas artes visuais no Brasil; e no grande sucesso da arte abstrata americana e europeia no contexto internacional. Nesse contexto, o debate crítico se estabelecia a partir de uma posição que privilegiava certo vínculo entre racionalidade

técnica, abstração formal, e a suposta coerência ou “compromisso social” destas formas de expressão em relação à sociedade.

A crítica de Max Bill

Ao se aproximarem os preparativos para o IV Centenário e para a II Bienal que, desta vez, já aconteceriam no Parque do Ibirapuera, ambos eventos organizados por Ciccilo Matarazzo, as críticas começavam a ocupar as páginas da Revista *Habitat*.

Em 1952, Pietro Bardi insinuou a inatualidade dos modelos escolhidos, que remetiam à Bienal de Veneza e às Exposições Universais europeias do século passado:

O Snr. Francisco Matarazzo Sobrinho é pessoa de boa vontade, no entanto não se pode considerá-lo capaz de dar a São Paulo algo grandioso e memorável, de original e fantástico. Constatamos isto na Bienal onde, para fazer alguma coisa, teve que copiar literalmente um fato italiano de 1896, para uma São Paulo de 1951. Não queremos agora que a fim de se por mais em dia e na moda, copie para São Paulo de 1954 os esquemas e regulamentos da Exposição de Paris de 1900, encomendando uma estátua da senhorita Paulista, assim como os franceses em 1900 fizeram a Parisiense, que colocaram na entrada principal da mostra. (BARDI, P., 1952)

No ano seguinte, Lina definiu como “floresta de colunas” a solução estrutural do Pavilhão das Indústrias de Oscar Niemeyer, hoje conhecido como o Pavilhão da Bienal. (BARDI, L., 1953, p.3) A arquiteta chamou a atenção para o tamanho reduzido dos vãos entre os elementos estruturais, muito menores do que se poderia realizar com a técnica do concreto armado. Ela argumentou que a solução não correspondia de modo satisfatório aos avanços técnicos que deveriam ser o mote principal de um pavilhão supostamente destinado à indústria na cidade com o maior parque industrial do país. Apesar de se tratar de uma questão técnica, Lina enfatizou a questão como um dilema de representação ao considerar que o projeto acarretaria em “uma vergonha, aliás, a humilhação dum recuamento provinciano e ignorante.” (BARDI, L., 1953, p.3).

Na edição seguinte de setembro de 1953, a revista reproduziu uma entrevista de Max Bill realizada pela revista *Manchete* com críticas contundentes contra a arquitetura brasileira, que já haviam instaurando um clima de mau estar em relação ao arquiteto estrangeiro, tanto por parte dos arquitetos nacionais quanto do próprio governo federal. O arquiteto suíço insistia na acusação de academicismo e na crítica ao formalismo, apesar de reconhecer a relevância e o papel destacado da arquitetura moderna no contexto brasileiro. (AQUINO, 1953, p. 34).

Max Bill chegou em São Paulo em 5 de junho de 1953 e no dia 9 do mesmo mês realizou uma conferência na FAU USP, na qual procurou exprimir suas críticas de modo mais sistemático. Essa conferência foi reproduzida novamente pela revista *Habitat*, em fevereiro de 1954, sob direção de Flávio Motta, e fez parte de uma coletânea de ensaios críticos sobre a Arquitetura Moderna Brasileira promovido pela revista *Architectural Review*, em outubro de 1954. (BILL, 2003, pp. 158-163; GARCÍA, 2010; STUCHI, 2006, pp. 104-108).

Na organização de sua estratégia crítica, o arquiteto suíço enumerou quatro contradições do que chamou de “espírito acadêmico modernizado”. São elas: 1) A forma livre que, segundo ele, estaria sendo aplicada de modo “puramente decorativo”; 2) O uso indiscriminado das cortinas de vidro, incompatível e vulnerável a certas condições climáticas locais; 3) em decorrência da segunda, refere-se ao uso abusivo dos brise-soleils, utilizados como solução para os supostamente equivocados planos envidraçados, ainda mais inapropriados pelo modo indiscriminado que estariam sendo empregados em várias direções de elevação, mesmo naquelas sem incidência direta de sol; 4) os *pilotis* que, para o arquiteto, presumiam a escolha nem sempre adequada pela solução do edifício elevado e acarretava “o uso mais abusivo possível da liberdade formal e o mais fantasioso emprego dos *pilotis*.” Em relação à *Galeria Califórnia* (1950), projeto de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo, destacou: “Estamos diante do supra-sumo da anarquia na construção, da floresta virgem no pior sentido.”

Em todos os casos, ao apresentar estes argumentos, Max Bill procurou se referir às origens de cada um dos elementos citados, procurando explicitar como cada um deles foi pensando e aplicado pela primeira vez por algum dos mestres da vanguarda da arquitetura moderna. Ele aponta para as motivações utilitárias e razões funcionais destes componentes com a intenção de contrapor o emprego desses elementos pelos brasileiros, em contraste com suas supostas origens europeias legítimas e racionais.

Apesar dos oportunos comentários em favor da Arquitetura Moderna Brasileira no texto “Bela Criança”, de 1951, a publicação das críticas de Max Bill na Revista *Habita* em 1953 explicita uma maior adesão de Lina Bo Bardi às opiniões estrangeiras. Seu ataque pontual ao Pavilhão da Bienal coincide, de certo modo, com a opinião de Max Bill acerca do “emprego fantasioso” dos *pilotis*.

O contraponto de Lina Bo Bardi

A maioria dos pontos críticos apontados na crítica não fazia parte das soluções de projeto priorizadas por Lina desde sua chegada ao Brasil. Nem a forma livre, nem os quebra-sóis chegaram a ser utilizados com entusiasmo pela arquiteta. Ela, no entanto, manteve sua preferência pela solução da caixa elevada. Apesar disso, sua solução estrutural com pórticos voltados para o exterior possibilitava vãos maiores e evitava a tal “floresta de colunas”, com benefícios diretos à espacialidade interna e sem ‘abusos’ em relação aos *pilotis*. Diferente do que Lina havia cogitado para o projeto do Museu em São Vicente, na solução do MASP a rotação da estrutura faz com que a caixa adquira certo protagonismo em relação aos pórticos, apesar de suas dimensões colossais.

Se comparado com o edifício de Reidy para o MAM do Rio de Janeiro (1953-1958), projeto sempre lembrado quando se buscam as referências em relação ao MASP, percebe-se que, ao contrário do museu paulista, os pórticos do museu carioca, também extravasados e independentes, definem a forma exterior do edifício, em sutil contraste com a caixa que sustentam. O enfileiramento destes elementos, elaborados plasticamente para combinarem as exigências estruturais nos diferentes níveis, define a volumetria da lâmina através de uma sucessão de planos opacos e vazios delineados. Vale ressaltar o aspecto do apoio em “V” dos pilares no solo, semelhante a soluções comuns de Oscar Niemeyer em edifícios de período.

Nesse sentido, o esqueleto exterior do MASP, reduzido a dois pórticos, demonstra uma solução mais radical no sentido da redução da forma a uma suposta objetividade técnica e abstrata. Os pilares não redefinem a exterioridade da caixa, mas reforçam sua ortogonalidade. A condição urbana impõe ao objeto arquitetônico uma hierarquia de elevações com maior destaque para as faces norte e sul, alinhadas com a avenida, em detrimento das faces “laterais” leste e oeste, onde estão os pilares. Apesar de não anular a robustez dos componentes, o recuo em relação à “frente” da caixa coloca a estrutura em segundo plano, hierarquicamente reduzido em favor da integridade e do efeito de suspensão do volume ortogonal que remete ao alinhamento com a via.

A solução arquitetônica, portanto, não favorece as singularidades plásticas e expressivas da forma livre, como também não presa pela eficiência técnica da estrutura. Predomina a intenção de extrapolar os limites estruturais, garantir a integridade dos espaços arquitetônicos e ressaltar a suspensão, da qual deriva a circunstância urbana peculiar.

Figura 49: Sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) (1952).
Arq. Affonso Eduardo Reidy.
Fonte: CDP MAM-RJ

Figura 50: Sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista.
(1957-68)

Fonte: IMS / Foto: Hans Gunter Flieg [c. 1969]] a

Apesar de não abrir mão da aparência racionalista, a rotação das estruturas do MASP não preza pelo rigor puramente funcionalista. O giro é, de certo modo, uma atitude tecnicamente inconveniente. No sistema estrutural em concreto com vigas, colunas e lajes, é usual que as vigas transversais suportem a laje de maneira que fiquem perfiladas ao longo do eixo longitudinal, ou seja, dispostos na menor distância do vão a ser superado. Essa era a solução que de fato havia sido pensada para o protótipo do Museu em São Vicente. Ao rotacionar os pórticos, Lina opta por ir contra este princípio e, portanto, contra supostos valores práticos referentes à construção da obra, aparentemente significativos no que se refere ao repertório crítico mobilizado por ela nesse momento.

Ainda que soubesse que o sistema estrutural do concreto armado (aprimorado depois com a técnica de protensão) fosse capaz de viabilizar a suspensão da caixa, esse não era o modo mais eficiente de resolvê-la, do ponto de vista técnico. O virtuosismo e a independência da estrutura não foram tampouco empregados com o intuito de liberar as paredes envoltórias em favor do “jogo de cheios e vazios” de Lucio Costa, da forma livre de Niemeyer ou de qualquer expressionismo plástico, intrínseco ao objeto. A solução exterior do projeto pode ser de fato encarada como uma tentativa de redução da forma arquitetônica a uma aparente determinação técnica. No entanto, a rotação da estrutura converte essa intenção em excepcionalidade, intensificada ainda mais pelas peculiaridades da condição urbana.

Contradições Críticas

A consequência da rotação do pórtico é justamente a anulação do sentido de reproduzibilidade da solução. Na hipótese da multiplicação infinita da sequência de pórticos, o objeto regrediria a sua versão anterior, não realizada, do Museu em São Vicente. O vão-livre, delimitado pelo enquadramento do pórtico, difere nesse sentido do vazio sobre os *pilotis*. O excesso da suspensão atribui sentido monumental ao espaço e ao edifício, de modo semelhante ao que a Arquitetura Moderna Brasileira já havia realizado no edifício para o *Mistério da Educação e Saúde* (1936) no Rio de Janeiro, mas, neste caso, com os *pilotis* monumentais (RECAMÁN, 1996, p. 67). Diferente deles, no entanto, os elementos estruturais que viabilizam a suspensão da caixa, isto é, quatro pilares de seção retangular, não ocupam o espaço privilegiado da visualidade no espaço, como no caso dos *pilotis* do Ministério.

Deslocados para as extremidades do edifício, reforçam os limites do vazio em vez de dissolvê-los, como no caso carioca.

No MASP, o vazio resultante bem definido pela caixa suspensa é o que dá sentido à inconveniência da solução técnica. O vão oferece um ponto de vista privilegiado e emoldurado do que está além do próprio edifício naquele momento, ou seja, a imagem panorâmica do centro de São Paulo.

Porém, as contradições não se encerram no esforço descomunal das vigas longitudinais, mas desencadeiam uma série de adequações decorrentes dessa escolha e necessárias para a viabilidade do partido, e que vão na direção oposta da aparente clareza e simplicidade da forma do edifício e de seu aspecto estrutural, elementar e extrovertido.

A própria aparência do pórtico dissimula o fato dos componentes do sistema estrutural estarem separados – colunas e vigas – em vez de consolidados como aparentam. Lina foi cuidadosa quando evitou usar o termo “pórtico” para se referir à solução de colunas e pilares em seu texto “O Novo Trianon”, de 1967 (BARDI, L. 2009c). Os componentes estruturais precisam necessariamente se manter soltos para compensar os efeitos da dilatação do sistema, diferentes em cada componente. Apesar de Lina ter afirmado no texto que “a estrutura, ponto central desta arquitetura, alcança a simplicidade em uma grandiosidade pura tanto pelas suas dimensões como pela clareza da solução”, os requisitos técnicos mencionados por ela no mesmo texto não são ordinários e nem evidentes. No caso das vigas da cobertura, a complexidade das questões técnicas exigiram que a arquiteta esclarecesse, no mesmo texto, que as elas foram “simplesmente apoiadas, com liberdade de movimento na direção do eixo da viga, graças a estarem assentes em um pêndulo com 6,70 m de altura” (BARDI, L., 2009c). Além dos pêndulos, que estão alocados apenas nos pilares a leste e sob as vigas da cobertura, os consoles que sustentam as vigas intermediárias também exigiram tratamento semelhante.

“Como as vigas devem ter liberdade para deslocamentos horizontais, caso contrário a protensão deformaria os pilares ao invés de protender a viga, a solução encontrada para os mesmos foi a de apoio hidráulico, ou seja, apoio sobre bolsa de óleo, restringida por neoprene.” (BARDI, L., 2009c)

Dessa forma, a integridade elementar do suposto pórtico não revela ou se vale imediatamente destes elementos técnicos ocultos, ainda que sofisticados. Considerando que os projetos estruturais definitivos foram elaborados em 1960 e a execução se deu por volta de 1964, a solução é concomitante ao projeto para a *Garagem de Barcos do Santa Paula Iate*

Clube (1961), de Vilanova Artigas, na qual a estratégia é inversa, no sentido de explicitar visualmente o ponto de contato entre cobertura e apoio no solo, que se mantém independentes graças ao componente de aço maciço. Segundo Giannecchini (2009, p. 239), Artigas também previu esse tipo de apoio para os pilares da FAU USP, cuja obra contava também com a participação do escritório de Figueiredo Ferraz. A estratégia do arquiteto paulista não só define uma *forma* arquitetônica específica para o dilema técnico como também se torna um de seus princípios de projeto mais significativos, no qual procura atribuir sentido plástico, didático e evidente aos componentes construtivos, sobretudo os estruturais. (ZEIN, p. 2005, 143)

Outro aspecto que precisou ser revisto se refere à escolha pela divisão da caixa em dois andares suspensos, com hierarquização dos espaços na vertical. A solução exigia vigas no interior da caixa entre os andares, mas, nas propostas iniciais, Lina imaginou que elas deveriam ser menores do que as vigas na parte superior, no alto da caixa. As alturas dos pé-direitos de cada andar eram diferentes, sendo que o pavimento superior era mais alto e hierarquicamente mais relevante do que o primeiro, de modo que a circulação vertical, em rampa nas propostas iniciais, fosse menos extensa. A intenção, no entanto, não condizia com as necessidades técnicas da estrutura. As vigas intermediárias, entre os andares, não poderiam ser os elementos de menor dimensão, mas justamente o contrário. No projeto que foi de fato realizado, são estes componentes que sustentam a laje inferior da caixa, além da laje entre os andares, por meio de tirantes metálicos que aparecem no interior, discretamente afastados das paredes e divisórias de vidro, definindo os corredores de circulação. Não é possível verificar com clareza se Lina contava com essa solução dos tirantes desde o princípio. Eles não aparecem em plantas e cortes anteriores a 1960, mas a arquiteta já previa paredes neste andar, de modo que os elementos estruturais poderiam ser integrados a elas. Ainda assim, pelo que se pôde notar nos desenhos, a arquiteta não considerou que as vigas seriam sobrecarregadas pela laje entre os andares, além da laje inferior, para que fosse possível evitar vigas no teto do vão livre.

As adaptações cumprem a tarefa de preservar a aparência exterior que se mostra prioritária, sem interferir na qualidade dos ambientes internos. Nesse sentido, o salão principal do primeiro andar se define exatamente pelo espaçamento entre a projeção das grandes vigas, assim como os corredores nas laterais são delineados pelo ritmo dos tirantes sob essas vigas. As alturas entre as três lajes passaram a coincidir, apesar de não terem sido

Figura 51: Esquema estrutural

Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.139)

Figura 52: Planta, elevação e corte do aparelho móvel de apoio. Projeto MASP.
Fonte: (CÁRDENAS, 2015, p. 87)

1. Trecho acrescido no pilar
2. "aparelho móvel"
3. Trecho acrescido.
4. pilares a leste
5. "Aparelho móvel"
6. Vigas principais
7. Posição inicial da viga
8. encurtamento da viga em 5 cm após protensão
10. chumbador ($d=1/2"$)
11. Chapa 5/8"
12. Chapa 1/2"
13. Câmara de óleo de neoprene. $E=0,5$ cm
14. Guarnição de neoprene. $E=1$ cm
15. Neoprene do apoio isostático no console (4 placas de 11 mm +3 chapas de fretagem de 2 mm)
16. Chumbador ($d=1/2"$)
17. Console de sustentação da viga principal.
18. Tampão do tubo
19. Tubo Mannesmann ($d=1/2"$) para injeção e remoção do óleo.
20. Neoprene do apoio isostático no console.

previstas dessa forma. A altura das vigas principais e secundárias no teto do primeiro andar contribuíram para a diminuição da altura no primeiro piso e difere do segundo – o que havia sido previsto desde o início. Nesse temos um espaço maior, mais alto e mais nobre, já que as vigas não são aparentes a partir do interior dos recintos. A solução garante certa diferença hierárquica dos interiores, ao mesmo tempo que mantém a divisão exata da caixa ao meio que, na solução final com o vidro, faz coincidir a laje e a divisória das esquadrias, visíveis pelo lado de fora. Essa divisão exatamente ao meio na caixa de vidro, hoje visível, não seria um problema na assimetria inicial, na medida em que se esperava que a caixa fosse vedada e opaca.

Figura 53: Corte Transversal. Projeto MASP (1957). Primeiro andar com altura reduzida.

Fonte: ILBPMB.
036ARQd0055

Figura 54: Corte Transversal. Projeto MASP (1959). Opção com escada espiral a leste.

Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.122)

Diferença referente à altura dos componentes estruturais e à altura dos pavimentos nas duas propostas preliminares de projeto.

Figura 55: Corte Transversal. Projeto MASP (1965).
 Projeto com estrutura dimensionada.
 Fonte: ILBPMB.
 036ARQd0129

42. Corte Transversal. Projeto MASP (1965).
 Projeto definitivo com estrutura oca.
 Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.133) Registro fotográfico: Hans Gunter Flieg, 1969. ILBPMB

Essas soluções são conhecidas e foram mencionadas em detalhes por Lina no referido artigo de 1967 na revista *Mirante das Artes*. Ainda hoje, arquitetos qualificam o projeto pela sua simplicidade e clareza estrutural enquanto engenheiros exaltam a complexidade de suas soluções (CÁRDENAS, 2015, p. 105), sem que, diante disso, nenhuma contradição seja considerada entre estas interpretações. De fato, há uma oposição entre o aspecto racionalista e a complexidade técnica dissimulada pela clareza da estrutura e normatizada pela dimensão alegórica da forma arquitetônica em sua pretensa objetividade. Essa atitude não se repetira da mesma forma ao logo da obra da arquiteta. Ao responder e se opor ao formalismo de Niemeyer, Lina explicitou uma disjunção ainda maior entre a aparência racionalista do edifício e sua condição material e técnica.

O desenvolvimento dos aspectos visuais vinculados ao ideário racionalista explicita a renovação na hegemonia dos signos que passarão a dominar os sentidos da modernidade. É preciso considerar essas contradições, para compreender o MASP como uma ruptura explícita e um desvio na noção de Lina acerca do próprio racionalismo e da modernidade arquitetônica brasileira. Prevalece então, mesmo em perspectivas opostas, uma espécie de retórica de linguagem construtiva vinculada às demandas externas – conjuntura política e econômica – que parecem determinantes na realização da arquitetura moderna brasileira.

2.3.O MASP na Avenida Paulista

Os edifícios exemplares e a generalização do plano

Para além do debate ideológico entre formalismo e funcionalismo, os arquitetos modernos em São Paulo encaravam o desafio de se inserirem como agentes especializados e fundamentais no novo paradigma de desenvolvimento metropolitano. Se não pela definição das linhas gerais do desenvolvimento da cidade, ao menos como atividade definidora de certa espacialidade geral a partir de edifícios exemplares, condição histórica e tradicional da profissão que as vanguardas europeias modernas pretenderam superar.

Lina, até então, nunca havia enfrentado um desafio dessa magnitude, nem tecnicamente, nem de tamanha relevância e visibilidade. A solução estrutural ousada e inovadora agradou aos políticos e engenheiros – a tecnocracia que passava a comandar a locomotiva do país –, mas impôs soluções técnicas e imprevistos que nem sempre estiveram sob seu controle e de acordo com suas expectativas. Na medida em que o aspecto exterior e a solução estrutural se tornaram irreversíveis, inclusive pelo fascínio que causavam nos realizadores, a atenção da arquiteta se voltou para os aspectos interiores. Foi neste momento que Lina passou a refletir acerca dos aspectos espaciais na arquitetura, nos termos apresentados no primeiro capítulo.

O espaço é necessariamente o meio a partir do qual se apreendem os signos atrelados à representação arquitetônica. Nesse sentido, a forma e os signos só existem no espaço e, tratando-se da arquitetura, esse espaço é necessariamente o espaço urbano. No MASP, a cidade é tanto um constrangimento quanto uma saída triunfante. A integridade pura da caixa oferece pouco do que a localização poderia esperar de um *landmark*. Por outro lado, seu isolamento solene aliado à integridade e a pureza de sua forma se destaca justamente pelo contraste com a aparente irracionalidade intensa da metrópole e a exuberância do parque à sua frente. Ainda assim, mais do que os olhares que se voltam para o edifício, a experiência espacial de interioridade a partir dele define os aspectos mais significativos em relação à obra, ou pelo menos à interpretação que a arquiteta dará a partir daí.

Figura 56: Planta do térreo. Projeto MASP (1957). Com circulação centralizada. Fonte: ILBPMB. 036ARQd0051

Figura 57: Corte Longitudinal. Projeto MASP (1957). Com circulação centralizada. Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.120) Anotações à margem do desenho: "concreto picado natural", "mármore neve Brasil", "caixilhos aço inoxidável", "muro opus incertum com plantas cerâmica mosaicos?", "ferricimento tipo shed".

Edifícios modernos e espaço urbano ideal

Uma observação de Max Bill acerca dos *pilotis* esclarece um aspecto referente à experiência espacial arquitetônica em relação ao espaço urbano. Em sua crítica a respeito da solução em caixa elevada sobre *pilotis* na Arquitetura Moderna Brasileira, o arquiteto apresentou seu argumento de modo distinto dos outros elementos mencionados, nos quais havia privilegiado a coerência interna das questões funcionais, técnicas ou artísticas. Em relação aos *pilotis*, sua crítica partiu de uma questão essencialmente espacial e urbana para explicitar uma consequência indesejada da solução corbusiana:

Antes de visitar o Brasil eu pensava, como muitos arquitetos da vanguarda europeia, que a solução de Le Corbusier de levantar os edifícios sobre pilares, eliminando os pátios internos, fosse a solução ideal para as cidades do futuro. (BILL, 2003, p. 160)

Max Bill estabelece uma relação direta entre o vazio dos *pilotis* e a eliminação dos pátios para fundamentar uma constatação:

Notei que os pátios internos, que essa concepção de Le Corbusier eliminava, desempenhavam algumas funções, como a de tranquilidade, as quais se perderiam na mudança. Há que ponderar, de um lado, a questão de concentrar a circulação dos pedestres e, de outro, a quietude dos antigos pátios internos. (BILL, 2003, p. 160)

Em relação a esse ponto, Lina havia tentado combinar as respectivas soluções dos *pilotis* e dos pátios em sua Casa de Vidro. Apesar disso, no pátio suspenso realizado nessa casa, o espaço interior se torna um espaço impenetrável pelo fato de estar suspenso. Só é possível apreendê-lo visualmente, de um ponto de vista externo. Sua função se restringe a distribuir a luz e ar nos demais ambientes, além de estabelecer divisões entre recintos e contribuir com certa amplitude dos espaços. Os efeitos visuais resultantes são, sem dúvida, excepcionais, mas não se trata da “tranquilidade” em questão que, de certo modo, só poderia ser apreendida plenamente através da presença do usuário no espaço do pátio.

Figura 27: Elevações. Projeto MASP (1959), com circulação deslocada.

Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.123)

Proposta com circulação vertical deslocada e escadaria em espiral.

Figura 58: Planta do térreo. Projeto MASP (1959)

Com circulação deslocada e elevador a norte.

Fonte: ILBPMB. 036ARQd0083

Figura 59: Planta do térreo. Projeto MASP (1959)

Com circulação deslocada e elevador a sul.

Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.121)

As alternativas do MASP

O MASP, no entanto, não tem propriamente um pátio; pelo menos como aqueles previstos no projeto do Museu em São Vicente. Essa solução se tornou inviável, tanto tecnicamente quanto esteticamente, considerando as vigas longitudinais. Diferente do museu à beira mar, a compartimentação do espaço interior não se dá mais pela horizontal, com jogos entre cheios e vazios bem definidos. Agora a segmentação acontece na vertical, com divisão entre pisos e com autonomia dos espaços expositivos em cada um dos níveis. Além da separação entre esse, cada um dos espaços possui contornos bastante nítidos e formato elementar paralelepípedo.

A disjunção interior / exterior

Antes da solução definitiva, no entanto, foram estudadas algumas versões diferentes. (GIANNECCHINI, 2009) A princípio, já com as colunas e vigas na longitudinal, a circulação vertical se daria principalmente a partir do centro do vão através de uma variedade de elementos de circulação. Primeiro, foi prevista uma torre de circulação vertical, com elevadores e uma escada confinada, que atravessava os andares pelo centro da planta. Além dela, rampas curvilíneas levariam aos ambientes abaixo do nível da Avenida Paulista, e uma rampa reta ligaria os dois níveis da caixa elevada. Provavelmente, os esforços estruturais no centro do vão inviabilizariam as aberturas neste ponto da laje e logo a circulação vertical foi deslocada para a lateral leste do projeto, onde se encontra hoje.

Essa mudança demonstra em que medida os aspectos exteriores e interiores vão sendo alterados com certa independência entre si. A opacidade da envoltória da caixa, prevista desde o início e mantida nestes estudos, contribuía para manter a autonomia destas duas instâncias – interior e exterior. O deslocamento da circulação para a lateral, além de aparentemente solucionar uma questão técnica, tem resultados espaciais significativos. Na versão do projeto com circulação vertical central, o eixo de simetria do edifício coincidia com o eixo a partir do qual os usuários acessariam os ambientes. Ao se adentrar pelo centro do espaço, o campo de visão apreenderia metade da dimensão do volume de cada vez, apesar de o espaço envolver o visitante em uma totalidade integral e nítida. Em termos expográficos, o ambiente tenderia a uma divisão ao meio e não favoreceria percursos lineares ou uma unidade de conjunto. A apreensão visual a partir das extremidades da caixa seria bastante prejudicada, nesse caso, pela obstrução do elemento de circulação, e o vazio ao

centro ofereceria um obstáculo banal para qualquer ação que não fosse a circulação, a entrada e a saída de visitantes.

O deslocamento da circulação vertical para a lateral, ao contrário, oferecia ao observador a apreensão integral do volume interior desde o acesso pela escada, promovendo um efeito mais pungente. No primeiro andar e no subsolo, a solução deslocada conforma áreas que antecipam os espaços principais de exposição, mantendo-os preservados dos fluxos de circulação entre os andares. A escada que dá acesso ao museu e atravessa a laje se distingue de soluções típicas de edifícios elevados sobre *pilotis*, nos quais ou se adentra pela lateral ou através de recintos fechados e recuados das empenas no térreo. Ainda assim, a escadaria em rampa da solução definitiva atendeu as expectativas da arquiteta por melhor se adequar ao aspecto austero que o edifício acabou adquirindo ao longo da obra, diferente do que se imaginava a princípio. Mesmo sem o giro da espiral, que conduz o movimento no deslocamento vertical, a escadaria manteve o sentido da rotação que direciona o percurso do usuário na direção privilegiada de acesso aos andares. Do nível térreo ao primeiro andar, o giro se dá para a esquerda, em sentido anti-horário. Do primeiro andar para o segundo, o movimento ascendente se volta para a direita e conduz o percurso em sentido horário.

A trajetória vertical se encerra no andar da pinacoteca, onde o ambiente é integral, praticamente sem anteparos ou obstáculos. O usuário emerge no espaço integral de baixo para cima, ou a partir da porta do elevador. Considerando a solução dos cavaletes, o percurso vai sendo conduzido ao longo da caixa, através do acervo, não por um eixo determinante, mas por diversas possibilidades dentro de um todo definido. A tensão do percurso, apesar de unidirecional devido à direção dos cavaletes, não determina um eixo absoluto, como em uma igreja tradicional, mas enfatiza as paredes laterais que terão ainda mais destaque com a solução em vidro, definidas apenas nos últimos anos da obra. A distribuição dos cavaletes favorece a solução da caixa integral interna até mais do que sua transparência. A distribuição individualizada das obras em espaçamentos regulares na transversal e espaçamentos irregulares entre os quadros dinamiza o percurso em relação à estabilidade elementar do volume interno, e nesse sentido se verifica a ideia correspondente ao que se considerou como a “Aventura”. Essa dinâmica do espaço interno, contraposta ao equilíbrio do volume, equivale à distribuição irregular do pátio elevado e do terraço no projeto de museu em São Vicente.

Figura 60: Planta do primeiro subsolo. Projeto MASP (1957), Com teatro e museu giratório.
Fonte: ILBPMB. 036ARQd0053

Figura 61: Planta do primeiro subsolo, Projeto MASP (1959) Com hall cívico e auditório.
Fonte: (GIANNECCHINI, 2009, p.122).

Pelo fato das escadas e dos elevadores terem sido posicionados na extremidade leste do edifício, os eixos de simetria que organizam respectivamente a forma arquitetônica exterior e a apreensão dos ambientes internos, neste caso, cruzam-se na perpendicular, em vez de coincidirem, explicitando a disjunção entre o princípio organizador interno e externo.

O espaço interno como princípio ordenador

A integridade nítida dos ambientes internos é ainda mais evidente e adquire sentidos mais elaborados nos ambientes abaixo do nível da avenida. As rampas cruzadas do hall cívico evidenciam a intersecção dos eixos mencionados. Apesar de também haver um acesso centralizado a partir da rua de baixo, ele não se conformou como um acesso principal. Os ambientes no subsolo estão separados entre auditórios dispostos na área sob a projeção da caixa e o salão cívico que avança na direção do vale, sob o mirante do vão. A princípio, estes programas – auditórios e salão – foram pensados em posições invertidas. Lina previu inicialmente um grande “teatro popular”, com plateia em leque e uma solução de palcos móveis, que ocuparia a maior parte do subsolo, com paredes curvadas que acompanhariam a curvatura do limite do lote na direção do vale. A prefeitura, no entanto, exigiu que no lugar do teatro fosse previsto um salão de bailes, que depois foi chamado de salão cívico, e que se assemelhava a um projeto que havia sido divulgado em maio de 1957. Deste modo, os espaços acabaram conformados como os encontramos hoje.

Dessa forma, os ambientes se distinguem entre um conjunto de auditórios, um conjunto de salões, um foyer, além de sanitários e áreas técnicas mantidas afastadas dos olhares dos visitantes. No caso dos salões, eles ocupam dois andares que vão da cota mais baixa do terreno ao nível da avenida e têm aspecto em planta de três quadrados enfileirados e alinhados pela base, dois menores e um maior no centro. No salão maior, um vazio central quadrado dobra o pé-direito de modo que um meio nível percorre toda a volta em paralelo aos limites do recinto. Nos salões menores localizados nas laterais do salão maior, se organizam quatro ambientes distintos, dois em cada piso. As paredes envoltórias voltadas para o exterior são de vidro, com canteiros estreitos no nível do chão que delimitam a face externa com vegetação. Entre os salões menores e o maior foram projetadas vitrines, também de vidro e com bases a meia altura, que definem com clareza os limites entre os espaços, apesar da transparência. O acabamento das vigas no teto dos salões inferiores também contribui para a separação desses espaços.

Figura 62: Notícia "O Trianon vai ressurgir" com projeto para o Belvedere.
 Fonte: Diário de S. Paulo, 25 de Maio de 1957. BCDMASP.

O TRIANON VAI RESSURGIR

Mandado reestudar o seu projeto para imediata execução

O Trianon foi, durante decênios, uma expressão de elegância e bom gosto. Ali se realizavam festas que se caracterizavam pela fina frequência. Os bailes de formatura eram para ali programados. Havia também um outro aspecto: do alto divisava-se um soberbo panorama da Capital. A sua pergola tinha fama, pela beleza. Era o complemento do bosque fronteiro, uma reminiscência da velha mata do sítio do Capão, que pertencera, outrora, a Fernão Dias Pais, o governador das Esmeraldas. Essa a razão da sua estatua em mármore, logo à entrada do bosque, em cujas ruas o sol mal penetra através das copas. Para ali foi levado o famoso Fauno de Brecheret, que levantou uma onda de indignação religiosa quando o colocaram, pela primeira vez, próximo da Biblioteca Municipal e precisamente no jardim do antigo palácio do arcebispo. Zelosos devotos afirmavam que, no lugar, em que aquele lucidíssimo príncipe da igreja costumava orar.

REFORMA

Por volta de 1951, o Trianon foi condenado. Outro projeto em sua substituição fôra elaborado. Ali se reali-

O projeto para o novo Trianon.

zou uma exposição de arte moderna, que teve grande repercussão. A Bienal atraiu multidões e marcou época. Depois que a exposição terminou o local pareceu mais triste e desolado. Um dia a Divisão de Parques e Jardins procedeu à remoção das colunas da pergola. Levou-as para o parque Manequinho Lopes. Já tudo o que ali existira e fôra uma glória no seu tempo havia desaparecido.

O NOVO PROJETO

Um novo projeto foi aprovado para o local. Já tinham sido elaborados dois anteriormente. Mandou o prefeito reestudar o terceiro projeto, na disposição de dar-lhe execução. Disporá de amplo salão de festas, restaurante, sala de conferências e museu. Pretende a atual administração municipal erguer ali uma coisa nova e diferente, mas que esteja à altura da metrópole de nossos dias como o velho Trianon o foi da velha cidade que desapareceu.

O projeto foi considerado urgente.

Figura 63: Croqui para o auditório principal do MASP.
Arq. Lina Bo Bardi.

Fonte: ILBPMB.
036ARQd0252

O Espaço como atributo da ação

No caso dos dois auditórios, eles ocupam apenas o primeiro subsolo e estão quase completamente enterrados. A manipulação arquitetônica dos espaços internos é ainda mais evidente nestes casos. No auditório menor, definido por um recinto de planta quadrada, as fileiras da plateia são organizadas em paralelo ao eixo diagonal da caixa, enfatizando um ponto focal em um dos cantos do volume. Lina manipula através do piso, do mobiliário e, conseqüentemente, das ações e dos usos, a apreensão do espaço interno, direcionando a ênfase predominante das arestas ortogonais no sentido dos vértices e no eixo diagonal, de modo a tirar proveito da expressividade das extremidades. Essa solução também pode ser encontrada no projeto da *Casa Valéria Cirell*, de 1958, e posteriormente na *Capela Santa Maria dos Anjos*, em Ibiúna, realizada em 1978.

O auditório maior, equipado para o uso teatral, foi inicialmente concebido a partir de uma separação clara entre palco elevado e plateia inclinada, mas recebeu adaptações nas laterais da plateia de modo que o espaço do palco passou a avançar pelas laterais do público, em níveis escalonados, envolvendo os espectadores na cena e dissolvendo as diferenças entre os espaços da cena e os espaços do público. Além do contato próximo de Lina com as questões teatrais no período em que esteve na Bahia entre 1959 e 1963, no seu texto de 1967

sobre o MASP a arquiteta fez referência à “garagem pintada de cal preconizada por Antoine Artaud” como um contraponto ao exemplo do Sydney Opera House, no qual persistiam certos aspectos culturais tradicionais, mesmo tratando-se de uma grande novidade arquitetônica. A referência demonstra a adesão da arquiteta às ideias de Artaud, que descreveu os espaços cênicos do seu “Teatro da Crueldade” da seguinte maneira:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala.

Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete.

No interior dessa construção reinarão proporções particulares em altura e profundidade. A sala será fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de ornamento, e o público ficará sentado no meio da sala, na parte de baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espetáculo que se desenvolverá à sua volta.

Com efeito, a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se nos quatro cantos da sala. Lugares especiais serão reservados para os atores e para a ação, nos quatro pontos cardeais da sala.

As cenas serão representadas diante de fundos de paredes pintadas a cal e destinadas a absorver a luz. Além disso, no alto, correrão galerias por toda a sala, como em certos quadros de Primitivos. Essas galerias permitirão aos atores, toda vez que a ação exigir, caminhar de um ponto a outro da sala, e também que a ação se desenrole em todos os níveis e em todos os sentidos da perspectiva em altura e profundidade. [...]. A ação romperá seu círculo, estenderá sua trajetória de nível em nível, de um ponto a outro, [...]. E que esta difusão da ação por um espaço imenso obrigará a iluminação de uma cena e as iluminações diversas de uma representação que deve abranger tanto o público quanto as personagens —[...] e os assaltos exteriores dos elementos e da tempestade, corresponderão meios físicos de iluminação, de trovão ou vento, cujo contragolpe o espectador sentirá. No entanto, será reservado um lugar central que, sem servir propriamente de palco, deverá permitir que o todo da ação se reúna e se organize sempre que necessário. (ARTAUD, 2006, p. 110-111)

A reflexão crítica que Artaud desenvolve em seu livro *O Teatro e seu Duplo* não se limita a um aspecto isolado da prática teatral, mas se refere a uma condição das linguagens artísticas em relação à situação da cultura na modernidade. Lina procura reelaborar essa crítica através de uma reavaliação da própria condição da arquitetura no paradigma moderno no qual se intensificam os sentidos da representação em detrimento dos sentidos da experiência, como preconizou o dramaturgo francês.

Figura 64: Desenho arquitetônicos. MASP (1968). Representação do projeto executado.

Apesar dos projetos de arquitetura cênica de Lina (SILVA, 2004) (LEONELLI, 2011, p.114-118), sua reelaboração crítica estabelece um paralelo mais amplo entre a condição das linguagens do Teatro e da Arquitetura diante dos impasses da modernidade. As soluções dos espaços cênicos se tornam metáforas de um paradigma espacial desenvolvido pela arquiteta a partir de então. Tanto no espaço cênico quanto nos espaços arquitetônicos, espectador ou usuário se encontram envoltos por um ambiente ou uma síntese espacial que se manifesta ao seu redor. A clareza dos espaços internos passa a ser uma estratégia nesse sentido. No caso da caixa suspensa do MASP, as estruturas externalizadas intensificam a integridade interna em todos os recintos. A independência estrutural, neste caso, mais do que liberar as paredes em benefício da forma livre, serve para explicitar a integridade dos vazios. Apesar de não acabar com a caixa, como sugeria Frank Lloyd Wright, Lina vira a caixa do avesso.

É neste sentido que a preponderância da dimensão interior no MASP remete à “função de tranquilidade” mencionada por Max Bill quando se referiu aos pátios. Evidente que não se trata aqui de aspectos bucólicos ou usos recreativos associados a eles, mas justamente os aspectos espaciais que configuram o pátio como um conceito a partir da nitidez de seus limites finitos e apreensíveis na escala do corpo. É justamente esse o aspecto que responde de modo mais direto à oposição que Max Bill propõe em relação ao ideal corbusiano dos *pilotis*. Ao elevar os edifícios com o intuito de liberar o espaço urbano para a fruição livre, a solução de Le Corbusier torna o espaço urbano contínuo e arquitetonicamente inapreensível. Na condição de princípio elementar da arquitetura corbusiana, a solução se tornou a metáfora arquitetônica mais bem-acabada da espacialidade moderna, infinita e homogênea.

Um esboço de interior urbano

O vão livre é uma demonstração de como essa estratégia avança em direção à cidade e à questão da arquitetura, frente à urbanização metropolitana. O espaço do vão é simultaneamente um espaço interno da cidade e um espaço interno da arquitetura. Ele se define como espaço singular, ou seja, não é mero contínuo disforme da urbanização, nem mero recuo, mas configura uma especificidade na cidade e, deste modo, sugere a noção de interior urbano. A projeção da caixa coincide com os limites do lote e exprime a integridade volumétrica análoga aos demais recintos no interior do museu. O acesso principal pela escada que atravessa a laje também contribui para caracterizar o espaço, simbolicamente, como um

interior. O ambiente combina ainda, de forma ambivalente, os atributos da continuidade espacial na direção exterior e os limites da interioridade, de modo que os contornos que o definem se tornam evidentes, ainda que não encerrem ou obstruam a visão e o movimento. Os limites do edifício, neste caso, estabelecem-se como limites dialéticos que determinam noções relativas de interioridade, de dentro para fora e de fora para dentro, dependendo de onde se olha, sendo que o vão-livre se constitui como intersecção dessa relação, ou seja, o museu instaura, ao mesmo tempo, um limite nítido tanto para a forma arquitetônica quanto para a forma do espaço urbano.

Figura 65: Vão Livre.
MASP (c. 1970)

Figura 66: Hall Cívico.
MASP (c. 1970)

Figura 67: Foyer do Primeiro subsolo. MASP(c. 1970)

Figura 68: Grande Auditório. MASP (c. 1970)

Fonte: BCDMASP. Foto:
Masao Ara

Figura 69: MASP na década de 1970.

Fonte: BCDMASP. Foto: Masao Arai

Figura 70: Interior da Pinacoteca do MASP

Fonte: BCDMASP. Foto: Masao Arai

Figura 71: Corte Longitudinal. MASP (1968). Representação do projeto executado.

Fonte: Portal Arquitetura Brutalista.
Disponível em:
<http://www.arquiteturabrutalista.com.br>. Acesso em:
Março 2017

2.4. Uma alternativa espacial para a arquitetura

MASP versus Ibirapuera

É nesse sentido que o MASP se distingue da solução para o Ibirapuera e expressa uma alternativa para a arquitetura moderna em relação ao processo de urbanização. O modo como a cidade se impõe na solução de Lina Bo Bardi exigirá que ela reelabore arquitetonicamente o modo como define os limites e as sínteses formais de suas soluções, de maneira a recuperar a integridade dialética que ao mesmo tempo distingue e dá forma, simultaneamente, à arquitetura e à cidade.

Por outro lado, os partidos de Niemeyer no Ibirapuera, já esboçados na Pampulha e consolidados definitivamente em Brasília, irão se estabelecer em uma direção diferente e se disseminarão de modo abrangente como um valor disciplinar positivo da profissão.

Na medida em as metrópoles superavam a estrutura tradicional e a ideologia do plano (TAFURI, 1985), os monumentos modernos emergiram como efeitos colaterais nesse processo. Nesse sentido, tanto o MASP quanto o Ibirapuera se estabeleceram como elementos regressivos em relação ao próprio ideário moderno e ao desenvolvimento metropolitano, como *landmarks* e enclaves que viabilizavam uma espacialidade diferencial em contraste à tendência pela urbanização infinita e homogeneizante. (AURELI, 2011, p. 21).

Essa se caracteriza em São Paulo pela verticalização generalizada, que é efeito principal desse processo que começava a se impor de modo definitivo nessa realidade urbana, tornando-a disforme, aparentemente homogênea e sem limites. O aspecto dominante dessa solução evidencia a mudança radical no modo de produção do espaço urbano e, consequentemente, a prevalência da atividade econômica de base fundiária e da estratégia de multiplicação do solo urbano na definição da forma urbana. (SOUZA, 1994; SOMEK, 2014)

O mar de torres passará a eliminar as possibilidades de síntese clara das hierarquias de poder social através da linguagem arquitetônica tradicional. O caso do centro histórico de São Paulo é exemplar. Toda a hierarquia dos largos, torres, vias e monumento, legíveis nas

pinturas, panoramas e na experiência urbana anterior à verticalização foi rapidamente suplantada pelos conjuntos de edifícios verticais e por uma nova escala de eixos de transporte e de espaços públicos, como o caso do Vale do Anhangabaú e o Edifício Altino Arantes, já mencionado, posicionado de frente ao grande eixo da Avenida São João.

Foi só no centro novo, região da Praça da República, que algumas tentativas puderam ser esboçadas na tentativa de combinar aspectos tradicionais, dentre eles os modelos europeus de urbanização, com as novas experiências urbanas modernas. O Plano de Avenidas se definiu justamente, entre outros aspectos, pelo propósito de combinar as possibilidades de singularização visual dos eixos viários com a posição de certos lotes destinados a edifícios especiais em alturas, de modo a evitar o impulso homogeneizante da verticalização. Muitos edifícios modernos, considerados exemplares ou não, adaptaram o repertório modernista a essas exigências urbanísticas e passaram a ocupar posições de destaque, principalmente nas esquinas.

Foi nas proximidades dessa região que se estabeleceu inicialmente o MASP, sediado no sofisticado edifício dos Diários Associados que, apesar do interior opulento, ocupava um lote ordinário na estrutura urbana. A passagem dessa condição para uma nova posição de destaque na cidade, através do empenho do próprio poder público, enfatiza o esforço em tornar esta realização excepcional. O mesmo vale para a trajetória do MAM, inicialmente instalado no mesmo edifício, mas com especificidades próprias na trajetória que levou seus realizadores a criarem a Bienal e participarem da criação do Parque do Ibirapuera (BARBOSA, 2015).

Ainda assim, tanto o MASP quanto o MAM e o Ibirapuera, considerados como espacialidades institucionais da cultura na cidade, rompem e se distinguem de realizações pioneiras como o *Museu Paulista* no *Monumento do Ipiranga* e o *Liceu de Artes e Ofícios*, posteriormente *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Tais realizações, ao serem consideradas junto às iniciativas modernas, revelam as diferentes posições da “cultura oficial” em relação ao espaço urbano. Desde uma condição palaciana no caso do Museu Paulista, vinculada às figurações bucólicas do mito da independência, estes espaços foram também elementos de integração entre infraestrutura moderna e ocupação tradicional no caso do conjunto da Luz, cujas estações de trens foram verdadeiras portas de entrada da cidade. Por fim, as referidas instituições culturais modernas passaram a ocupar posições de destaque e reivindicar protagonismo, de modo a estabelecerem um novo tipo de centralidade “cultural” na cidade.

MASP, um marco a contragosto

Nesse quadro de verticalização e de expansão da cidade pelo eixo sudoeste, o MASP se definiu como um marco, um *landmark*, mas prescindiu das condições de um enclave. Isso porque a sua condição de isolamento depende quase absolutamente de determinações urbanas existentes e exteriores ao projeto, anteriormente disponíveis pela situação do terreno na cidade. A mata em frente ao terreno contribui para o isolamento solene do objeto em relação à massa de edifícios ao redor. O *Belvedere do Trianon*, onde o MASP se encontra, prescinde, portanto, de qualquer esforço arquitetônico para se tornar minimamente distinto e relevante. Ao contrário, é o próprio edifício que adquire, em grande medida, um sentido excepcional devido a sua localização. O MASP reforça essa condição por meio da articulação entre a base e a caixa suspensa a fim de reforçar o efeito de isolamento da aparente unidade do objeto arquitetônico. Os espaços localizados sob o nível da avenida permitem o nivelamento do vão com o espaço urbano. Esse chão deve suplantiar a forma do edifício e se tornar o próprio terreno - para que a caixa se destaque como falsa síntese privilegiada do conjunto.

A solução se torna um ícone para a cidade apesar da sobriedade da forma arquitetônica. O projeto exerce sobre os realizadores – políticos e engenheiros – um fascínio ideológico implícito ao aspecto proeminente da estrutura que se refere à exacerbação de suas capacidades técnicas. Essa retórica técnica se mostrou indispensável, e não precisou recorrer a virtuosismos expressivos. Para Chateaubriand e interessados, bastaria um local apropriado e suficientemente visível para abrigar o estonteante acervo de arte. Todas estas vantagens (sítio e conteúdo) permitiram que Lina simplificasse o aspecto exterior da caixa a ponto de seu fechamento ter sido definido apenas nos últimos momentos da construção. Sua crítica anti-formalista em relação a Niemeyer não poderia encontrar uma condição mais apropriada. Com todos estes aspectos, a arquiteta pôde abrir mão da forma exterior, ou do controle absoluto sobre ela, para elaborar com empenho o espaço interior. O vão, por fim, apesar de seccionar o edifício, configura-se como um recinto do espaço urbano que dá acesso ao museu e um recinto do museu que se inscreve e define um espaço na cidade.

Ibirapuera, um enclave exemplar

No caso do parque do Ibirapuera, que podemos tomar como um exemplo simultâneo de marco e de enclave, as condições de isolamento oferecidas pela gleba permitiram o desen-

volvimento da forma arquitetônica livre de qualquer constrição urbana. Os cinco edifícios do conjunto puderam ser concebidos a partir de determinações próprias que garantissem a visualidade integral dos contornos exteriores dos edifícios que se exprimiam como sínteses plásticas. As colunas, os *pilotis* e os jogos de cheios e vazios estimulam a apreensão visual das elevações e o conjunto como um todo também exprime uma ordem compositiva.

Apesar do caráter monumental, o conjunto prescinde de qualquer apreensão urbana significativa, direta ou imediata, a partir do exterior do parque. Desse modo os edifícios se privam de estabelecer qualquer sentido ordenador para a estrutura urbana ao redor. Os acessos aos edifícios do conjunto não se distinguem, as elevações não explicitam uma hierarquia de fachadas e, portanto, não definem nenhum sentido de localidade ou singularidade espacial em sua envoltória, exceto pelos pontos de contato entre os edifícios e as extremidades da marquise. Ela é o elemento espacial aglutinador, na ausência da cidade. Apenas nos únicos edifícios não laminares, a Oca e o Auditório, os acessos são evidentes e estão posicionados um diante do outro, junto à única extremidade solta da marquise, demarcando o acesso principal ao parque e ao conjunto que, apesar disso, não costuma ser o mais utilizado.

A escolha por um conjunto de edifícios como solução de projeto na escala urbana demonstra o modo através do qual a obra de Oscar Niemeyer se estabelece como “sucedâneo do plano”, ou seja, como “negação da cidade e do plano” que “dissolve o impulso totalizador, sem definir uma alternativa pós-utópica, que só poderá ser concebida através dos procedimentos formais internos.” (RECAMÁN, 2001, p. 49).

Portanto, essa solução que depende do enclave permite, por um lado, garantir a independência da forma arquitetônica em relação ao desenvolvimento caótico e imprevisível do crescimento urbano. Por outro lado, reelabora e emula os efeitos de infinitude do plano (e da urbanização), em vez de evitá-los, com o intuito de tornar nítida a forma exterior em sua síntese compositiva. Os limites do espaço arquitetônico não coincidem com os limites da gleba pública e, mais do que isso, furtam-se a estabelecer qualquer noção apreensível de limite que não sejam os limites exteriores da forma arquitetônica. Os vazios garantem a apreensão dessa síntese em distância solene, assim como promovem o contraste necessário ao fundo para destacá-la. O parque assume a condição de espaço neutro e contínuo, disponível para a fruição desinteressada dos usuários, mas empenhado em explicitar a visua-

lidade integral e a autonomia plena das formas arquitetônicas organizadas como “mega composições” em uma simulação de espacialidade infinita interna à gleba.

O modo como o projeto é adaptado para justamente se desvencilhar das condições urbanas que o constroem esclarece obstáculos e adaptações que se fizeram necessárias para acomodação do ideário moderno à realidade metropolitana periférica em curso. O repertório da arquitetura moderna, mediado pela ideologia do plano e motivado pelo ideário funcionalista e racionalista, apoiou-se no vínculo determinante entre as inovações construtivas, desde o vidro à independência estrutural, para enfatizar os efeitos da continuidade espacial que tenderiam ao “superobjetivo” alegórico da espacialidade infinita do plano, condição implícita da reprodutibilidade serial e, conseqüentemente, da racionalização geral da sociedade através da organização homogeneizante do espaço. Na medida em que essa tentativa se limitou a edifícios exemplares e isolados pela urbanização, a arquitetura moderna nacional teve de desenvolver estratégias para garantir a inserção destes objetos arquitetônicos, supostamente reduzidos às suas determinações técnicas, em espacialidades infinitas simuladas, que lhes dariam sentido.

Trompe l'oeil

No entanto, esse paradigma espacial não se limitou à inserção isolada e descontínua dos objetos nos lotes, mas determinou a concepção dos espaços arquitetônicos de modo integral, inclusive dos ambientes internos que perdem nitidez e se expandem com o intuito de se integrarem com o exterior e a paisagem através da metáfora do jardim (PEDROSA, 2015) que, no caso do enclave, torna-se o sucedâneo do espaço urbano.

Niemeyer tratou explicitamente da questão do espaço em um texto bastante posterior, publicado na revista *Módulo*, em 1978. No artigo “O Espaço Arquitetural”, Niemeyer também concorda com a primazia do espaço no que se refere à arquitetura. “O ‘espaço arquitetural’ é a própria arquitetura, e para realizá-la nele interferimos externa e internamente, integrando-a na paisagem e nos seus interiores, como duas coisas que nascem juntas e harmoniosamente se completam.” (NIEMEYER, 1978). Ainda que “interior” e “exterior” sejam considerados como elementos distintos, a intenção que os articula se define como uma tendência de interação, ou seja, como limites que tendem a desaparecer. Para o arquiteto brasileiro, “o espaço arquitetural faz parte da arquitetura e da própria natureza,

que também envolve e limita.”. Deste modo, a arquitetura se furta, em certa medida, de estabelecer o encerramento, abrindo-se completamente para o limite indefinido da paisagem. Nessa operação, a cidade desaparece enquanto instância de realização da arquitetura. Para Niemeyer, a cidade é necessariamente definida pelo projeto, ou seja, “entre dois edifícios o espaço existente é também fixado pelo próprio arquiteto, que dá a proporção adequada aos volumes que projeta”. No entanto, como já foi dito, o controle sobre o conjunto dos edifícios prescinde de uma relação com os elementos arquitetônicos externos à composição, necessariamente urbanos, considerados irrelevantes. Niemeyer se pergunta: “Que conflitos teria [o arquiteto] com as imposições do lucro imobiliário e as concessões levianas dos órgãos responsáveis?”. Na sua concepção “[a] habitação em altura só se justifica quando as grandes áreas livres que a cercam são transformadas em jardins, como propõe o urbanismo” (NIEMEYER, 1978). O projeto arquitetônico, nesses termos, estaria alheio tanto às determinações econômicas quanto às políticas estatais e se orientaria somente segundo uma determinação positiva, racional e artística em último caso, ou seja, uma postura bastante distante do que, em geral, condiciona a cidade e o fenômeno de metropolização.

Na segunda metade do texto, Niemeyer se volta para os espaços internos. A liberdade do projeto é maior neste caso, já que independe de constrangimentos externos. Mas é justamente a liberdade que suscita cautela, pois “numa arquitetura mais livre, todos os problemas crescem em complexidade pois tudo deve se relacionar dentro de um denominador comum de unidade plástica.” Mas a primazia dessa “unidade plástica” tende sobretudo à forma exterior. Ela é quem rege a ordem interior, como no caso do *Teatro Nacional de Brasília* mencionado pelo arquiteto, no qual o teto acústico teve de ser elaborado para se acomodar à forma exterior do edifício. É apenas nos casos em que os recintos interiores e exteriores correspondem plenamente que estas instâncias “harmoniosamente se completam”. Quando se é necessário subdividir os recintos internos dentro de um todo bem definido, evita-se o um encerramento pleno e privilegia-se um cambo visual aberto no qual prevalece uma “unidade plástica” em vez de certa integridade espacial.

No Ibirapuera, a extrapolação da escala facilita a dissolução dos limites, na medida em que a marquise unifica e dá sentido à dispersão dos edifícios laminares na vastidão informe das matas e gramados. A aparente membrana de formas curvas estende suas extremidades pontiagudas na direção dos acessos aos edifícios e ao parque. O estreitamento oferece alguma direção para o movimento interminável sob a área da cobertura que, em

geral, acarreta uma sensação de desorientação. O movimento deambulante de ciclistas, patinadores e skatistas exprime o modo como a marquise acolhe com entusiasmo a circulação contínua, sem rumo, e a liberdade de movimento. Apesar de as bordas da cobertura coincidirem com as extremidades do piso liso, oferecendo aos usuários um limite espacial apreensível, os contornos se perdem na distância e não podem ser apreendidos totalmente. A marquise não tem nem uma forma elementar presumível, nem uma escala capaz de tornar legível seu “princípio ordenador” (RECAMAN, 2001, p.205).

No interior dos edifícios, apesar da escala mais tangível, a integridade dos volumes interiores não pode ser facilmente apreendida, pelo contrário, a todo momento as soluções arquitetônicas tendem a dissimular o encerramento do espaço. Os ambientes internos dos edifícios laminares são definidos em geral por plantas livres com colunas distribuídas de modo equidistante; por planos de vidro que encerram as elevações longitudinais do piso ao teto; pelos pisos e tetos contínuos; e por eventuais “acontecimentos” arquitetônicos que interrompem o ritmo geral de homogeneidade. Estes “acontecimentos” se definem em geral pelo recuo em curvas das lajes que ampliam o pé-direito e a continuidade vertical entre os níveis. Estes vazios se expandem em contornos imprecisos. As curvas onduladas ampliam e contraem os vazios entre os andares com ondulações que estabelecem limites imprecisos. Os ambientes parecem congelados na eminência de se expandirem ou retraírem. No caso do Pavilhão das Indústrias, atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo ou Pavilhão da Bienal, as curvas contrastam com as lajes contínuas e com o ritmo uniforme dos pilares, variando as dimensões dos ambientes entre as curvas e a envoltória de vidro, intensificando ainda mais a sensação de expansão e retração dos ambientes. Ao se afastar da região das rampas, onde os pavimentos se resumem aos vazios definidos pelas paredes de vidro e pela “floresta de colunas”, o infinito assume feições mais evidentes, na forma de uma repetição uniforme, ortogonal e homogênea de espaços definidos pelo ritmo estrutural. Os limites no sentido longitudinal começam a escapar da visão enquanto as laterais de vidro contribuem tanto para ampliação da visão quanto para a repetição seriada das imagens da paisagem do parque. O infinito, nesse caso, manifesta-se não pela distância inapreensível dos contornos, mas pela persistente repetição uniforme dos elementos que constituem o espaço, repetição que desorienta o movimento pela ausência de referências. A posição dos edifícios no parque também garante controle absoluto do que se vê através dos panos de vidro, a partir do interior, e contribui para a ilusão da arquitetura inserida na paisagem natural infinita.

Figura 72: Vista aérea.
Parque do Ibirapuera.
Arq. Oscar Niemeyer
Fonte: Fundação Bienal de
São Paulo. Foto: Vasco
Agência Fotográfica, 1954
Disponível em:
<http://www.bienal.org.br>.
Acesso em: Março de 2017.

Figura 73: Vista exterior. [c.
1954] Palácio dos Estados
no Ibirapuera.
Arq. Oscar Niemeyer.
Fonte: (BARONE, 2007, p.
102)

Figura 74: Vista exterior. [c.
1954]. Palácio das Nações
no Ibirapuera.
Arq. Oscar Niemeyer

Fonte: (BARONE, 2007, p.
103)

Seja pela inconstância das curvas ou pela repetição homogênea da espacialidade, é praticamente impossível “adentrar” qualquer um destes edifícios. Estamos sempre em um movimento contínuo que nos impede de chegar ou entrar. O sentido expositivo do programa do edifício domina integralmente a concepção arquitetônica do espaço com uma noção de movimento e visualidade contínuos, inescapáveis e estimulantes. A experiência nestes “interiores” se configura como somatória de imagens, panoramas e paisagens, mas não oferece uma compreensão nítida das dimensões entre as partes e o todo, entre o corpo e o ambiente a partir da experiência, para utilizar os termos de Lina. Prevalecem visões parciais, ou descontínuas, que destacam elementos arquitetônicos autonomizados: *pilotis*, pilares, curvas, rampas escultóricas, escadarias, texturas, quebra-sóis, paisagens, etc.

Quanto à Oca, originalmente o Palácio das Artes e atual Pavilhão Lucas Garcez, o edifício exprime o potencial icônico dos volumes exteriores de Niemeyer. O nome “Oca” remete às construções indígenas, mas o formato em calota também se equipara à tipologia arquitetônica da cúpula e, conseqüentemente, à sua dimensão simbólica que remete à representação do cosmo, da abóbada celeste. Diferente do que em geral acontece em catedrais tradicionais, neste caso o recinto cósmico não aparece como um plano superior distinto e inalcançável, mas como ambiente trivial e inevitável desde o momento em que se atravessa o acesso principal. Nesse sentido, o interior da oca remete a uma forma de experiência espacial exterior, sob o próprio céu infinito, sem contornos evidentes entre um dentro e um fora. Essa condição é ainda intensificada pelo desenho das lajes que definem os quatro níveis no interior da calota. Como membranas tensionadas em diferentes alturas, as lajes estão apoiadas sobre *pilotis* e possuem seis ou quatro extremidades soltas, que se aproximam da casca de concreto, possibilitando que suas arestas côncavas se afastem da superfície e evitem o encerramento do espaço. O desenho permite a apreensão do ambiente contínuo a partir dos vários níveis, como uma unidade, ou um infinito, que está sempre à espreita. A partir do térreo, os vazios se abrem também no chão e uma grande rampa escultórica conduz os usuários para os andares inferiores e superiores, através destes vazios. O espaço emula a vacância em todas as direções e exprime o espaço arquitetônico como espaço infinito.

Por fim, o auditório já previsto no projeto original, mas construído apenas em 2004, isola o recinto de apresentações em um único edifício com a forma sintética de cunha. Neste caso, predomina no interior o partido espacial da caixa preta de espetáculo, com fileiras de plateia retas e voltadas para o palco. Em contraste com as soluções cênicas de Lina, consi-

deradas “inovadoras” do ponto de vista da representação espacial, o auditório explicita o aspecto “tradicional” das salas de espetáculo convencionais. Na caixa preta de espetáculos, predomina também certa pretensão em anular a experiência espacial através da ênfase unidirecional em direção ao palco ou à tela. A tipologia arquitetônica do auditório mobiliza toda a apreensão tátil no sentido da apreensão óptica, simulando também uma continuidade infinita através da escuridão da sala que, neste caso, favorece e induz a atenção dos espectadores.³

Generalização do enclave

Nesse sentido, as propostas de Lina e Niemeyer se distinguem novamente na medida em que a arquiteta procura preservar uma apreensão nítida, integral e praticamente elementar dos interiores, enquanto Niemeyer explora as possibilidades de expandi-los. Lina evita a dispersão do interior ao acentuar sua forma elementar e os contornos dos recintos internos, apesar da extensiva transparência na solução final. O princípio ordenador que prevalece no MASP passa a depender necessariamente do controle da distribuição e da forma dos recintos interiores, enquanto na “mega-composição” de Niemeyer o aspecto exterior do conjunto é a síntese que dá sentido às partes e que define seus interiores como consequência subordinada à ordem externa.

Para avançar nessa direção, as soluções de Niemeyer, e em certa medida da Arquitetura Moderna Brasileira, passaram a usufruir da condição isolada do enclave urbano. Essa passa a ser uma possibilidade para liberdade propositiva e uma garantia de apreensão nítida da forma exterior como alternativa à adaptação do repertório formal da arquitetura moderna às condições urbanas, históricas, sociais e materiais da cidade tradicional, cujos resultados até então haviam sido promissores apesar de limitados à área central consolidada da cidade. Nas áreas de expansão, nas quais as condicionantes históricas eram ainda mais tênues, o enclave não só se tornou uma solução corrente, como passou a acomodar progressivamente novas tipologias arquitetônicas, relativamente estranhas ao regime ideológico da Arquitetura Moderna Brasileira, como os edifícios corporativos, os shoppings centers, as lojas de departamento, etc.

3 As comparações entre o paradigma teatral e o paradigma cinematográfico e as obras de Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer se amparam nos instrumentos de análise de Beatriz Colomina na comparação entre as obras dos arquitetos Adolf Loos e de Le Corbusier. (COLOMINA, 1996) Outros instrumentos referentes a essa comparação foram ainda apresentados no catálogo da exposição “Raumplan versus Plan Libre”, na qual explicitaram-se comparações entre os respectivos conceitos espaciais de ambos os arquitetos. (RISSELADA, 2008)

Figura 75: Vista interior. Edifício Lucas Garcez (Oca).
Arq. Oscar Niemeyer..
Foto: Nelson Kon [c. 200 -]

Figura 76: Vista interior. Pavilhão Cicciilo Matarazzo
/Bielal de São Paulo.
Arq. Oscar Niemeyer
Fonte: Fundação Bielal de
São Paulo. Foto: Andres
Otero [201-]

Figura 77: Marquise do
Parque do Ibirapuera.
Foto: Pedro Kok. [c. 201 -]

Apesar das estratégias que garantiram a implementação dos objetos excepcionais da arquitetura moderna de modo alheio à aparente desordem contínua, infinita e disforme da metrópole, a saída pelo enclave tendeu justamente a anular as pretensões de generalização das estratégias modernas de ordenamento espacial através da forma na medida em que ele tornou estes espaços cada vez mais dependentes dos “regimes de acessibilidade e circulação” da urbanização, tanto de transporte quanto de comunicação, tornando-os meros fragmentos ou ilhas. (AURELI, 2011, p. 25). Nesse sentido, em vez de uma alternativa capaz de garantir a realização do paradigma moderno,

“[o] enclave pode ser entendido como uma consequência direta da maestria econômica da acumulação capitalista, porque o capitalismo sempre integra e conecta o território quanto mais absorve, explora, controla, organiza o trabalho e o transforma em lucro.” (AURELI, 2011, p.26, tradução nossa).

No caso brasileiro, o enclave assumiu particularmente um aspecto paisagístico que proporciona certa distância aurática aos edifícios isolados no lote, de modo a atribuir prestígio aos objetos arquitetônicos. A estratégia de isolamento, no entanto, não é inédita e nem exclusiva da arquitetura moderna, na medida em que importantes edifícios coloniais se destacavam estrategicamente de seu entorno urbano. Nos primórdios da metrópole, os modelos aristocráticos de urbanização, incidentes em São Paulo desde o loteamento dos Campos Elísios, instituíram valores anti-urbanos através das concepções de casarões isolados no lote que começaram a definir um novo padrão sofisticado de urbanização. (GARCEZ, 2011) A estratégia se generalizou na medida em que foi sendo apropriada pelas classes abastadas que passaram a reivindicar prestígio individual e distinção social no/e através do espaço urbano.

Os arquitetos modernos eventualmente passaram a se valer da estratégia e contribuíram no sentido de adaptá-la, principalmente nos edifícios verticais, altamente demandados na metrópole, além de converterem, ideologicamente, a distância solene em um “cordial” vazio livre e generoso, pautado pelo ideal de continuidade do espaço público. (MEDRANO, L.; RECAMÁN, L, 2016) A amplitude generalizada e sempre positiva dos recuos normativos exigidos pela legislação urbanística de São Paulo e, em geral, do país demonstram o rendimento dessa estratégia. Os recuos, além de garantirem condições fartas de luz e ar, favorecem a autonomia na concepção e na apreensão integral e isolada da forma arquitetônica em relação à cidade. A integridade da forma individual dos edifícios em cada lote tenderá a dominar em relação à integridade dos conjuntos urbanos. Na região onde o

Ibirapuera foi inserido, por exemplo, próximo aos loteamentos do bairro Jardins, é possível verificar diferentes concepções arquitetônicas nas soluções habitacionais aristocráticas, apesar do modo semelhante e indiferente como todas elas, inclusive o parque, relacionam-se com os espaços urbanos. Ao internalizar no lote o aspecto espacial que atribuía prestígio a certos edifícios exemplares, o efeito tende a anular a relação urbana entre eles, tornando os edifícios igualmente solenes e banais.

Deste modo, apesar da realização de Brasília como o maior e mais luminoso de todos os enclaves, a progressiva anulação pela metrópole do “impulso totalizador” da arquitetura moderna, que norteia e dá sentido a suas obras, não impede que uma “alternativa pós-utópica” emergja do horizonte da arquitetura moderna em São Paulo nos anos seguintes, que coincidem com a construção do MASP.

A cidade como estrutura publicitária e autopublicitária

Os esforços por uma totalidade ideal se afastam progressivamente dos processos materiais, sociais e históricos do território e da cidade para se consolidarem como estrutura autônoma de linguagem. As formas, dentro e fora dos enclaves, passarão a interagir em uma nova totalidade que não se dá mais somente no espaço físico e construído do urbano, mas em um regime de comunicação que se define a partir da somatória de informações, imagens e saberes que conformam um conjunto coeso de edifícios distribuídos em uma paisagem contínua, neutra e aparentemente infinita. Os espaços verdes ao redor dos edifícios tornam-se elementos aglutinadores propícios à justaposição de imagens e consequentemente dos volumes puros. Através de operações estéticas e discursivas de colagem e montagem, o conjunto simula a forma ideal do plano. Os nexos espaciais urbanos cedem lugar aos jogos de imagens e representações supra-espaciais disciplinares da arquitetura.

É a própria condição metropolitana que institui o aparato “publicitário” como elemento espacial determinante. Nos termos de Tafuri:

A urbanística moderna – enquanto tentativa utópica de salvaguardar uma *forma* para a cidade, ou antes um princípio de forma inserido na dinâmica das estruturas urbanas – não conseguiu realizar os seus modelos. Mas no âmbito das estruturas urbanas e territoriais, todo o contributo das vanguardas históricas vive com uma particular pujança. A cidade, como estrutura publicitária e autopublicitária, como conjunto de canais de comunicação, torna-se uma espécie de máquina emitindo mensagens constantes: o indeterminado oferece-se na sua forma específica, apresenta-se como única determinação possível para o conjunto urbano. (TAFURI, 1985, p.113)

Nesse sentido, as próprias imagens da metrópole também se propagam como signos que independem de condições materiais, sociais e históricas da cidade, na forma de paisagens naturalizadas de indeterminação, em skylines que se perdem nos enquadramentos fotográficos, na “arquitetura como lasca do Mundo” conforme Lina mencionou ao se referir à interpretação de Emerson sobre as cidades americanas. (BARDI, L., 2002, p. 36). Estas imagens tendem a se opor ao paradigma ideal do plano.

No caso brasileiro, se considerarmos que a arquitetura moderna não foi capaz de instituir a *forma* para o desenvolvimento geral do urbano, temos que reconhecer que assumiu uma posição destacada e protagonista nas estruturas de comunicação, relativamente mais expressiva do que nos contextos europeus e norte-americano. A relação próxima entre Estado Novo e Arquitetura Moderna contribuiu desde o princípio para elevar a linguagem autônoma da arquitetura em linguagem nacional oficial de representação cultural e política dos grupos dirigentes e do Estado, ou seja, condicionada à função de propaganda desde o início. (PEDROSA, 2015, p. 65-66)

Na capital paulista, as determinações econômicas se sobrepujaram às determinações formais de organização territorial a partir da ação direta do Estado e a paisagem natural não incidiu decisivamente na neutralização destas (in)determinações, como no paradigma do Rio de Janeiro, por exemplo. A forma metropolitana passa a se efetivar de modo mais eficaz a partir do controle sobre o regime de representação, em vez de interferir nas determinações produtivas e econômicas no sentido de evitar o aspecto desforme e o efeito concreto de segregação e fragmentação do território. A arquitetura passou a depender também do acesso e da capacidade de se adaptar ao novo paradigma comunicativo para confrontar a metrópole nas esferas da representação através da multiplicação e do acesso às suas formas exemplares.

Apesar de não corresponder ao aspecto geral da organização espacial metropolitana, o conjunto reunido das realizações modernas motiva o acesso, a reprodução, o consumo e a consagração de suas estratégias. A operação de montagem, que dá forma ao paradigma do plano no campo da representação, equilibra em suas mensagens a organização homogênea da produção serial, os esforços de redução dos edifícios à objetividade técnica e, ainda, os desvios expressionistas que os distinguem como obras.

A cidade como dialética

Apesar de tudo, a cidade não deixa de se manifestar como realidade concreta na medida em que os próprios sujeitos não prescindem da espacialidade dos seus corpos (CACCIARI, 2009, p.33-66) e nem da estratificação social que estabelece posições aos grupos sociais em relação ao conjunto da sociedade (BORDIEU, 2013). Nesse sentido, o arquipélago metropolitano não se restringe a um campo de representações ou a uma rede de infraestrutura que realiza a distribuição equânime das possibilidades de experimentação, que continuamente produzem diferenças e ao mesmo tempo as anulam, conforme o modelo abstrato da *Cidade do Globo Cativo* sugerido por Rem Koolhaas para compreensão do aparato metropolitano genérico a partir de Manhattan. (AURELI, 2011, p. 21) A generalização dos enclaves, como resultado das proezas de integração capitalista, torna-se um instrumento ativo da segregação quando chega a hora de acumular e distribuir os lucros. “A discriminação social imposta pela seletividade dos enclaves, no fim, não está baseada na política, mas na absoluta soberania da economia como forma de gestão urbana.” (AURELI, 2011, p. 26 tradução nossa). O arquipélago, portanto, conforme o enunciado de Mathians Ungers apresentado por Pier Aureli, constitui-se sobretudo a partir e através de oposições, da diferença dialética entre as partes da cidade, reunidas pela totalidade do urbano como uma unidade crítica. (AURELI, 2011, p. 25 e 177-227)

No caso da metropolização periférica, os espaços da cidade, os enclaves e as redes de comunicação e transporte geram assimetrias ainda mais significativas. Na medida em que as partes se tornam cada vez mais independentes e, portanto, dependentes das grandes redes de infraestrutura, intensificam os efeitos da segregação e anulam as possibilidades de se estabelecer a cidade a partir destas diferenças. Nesse contexto, na medida em que os edifícios recuam, em favor das exigências individuais do lote, menos nítidos se tornam os limites capazes de dar forma aos espaços urbanos coletivos. Desse modo a cidade se intensifica enquanto território da coabitação em vez de preconizar as soluções em que as diferenças e os problemas são confrontados e solucionados na direção da coexistência, ou seja, capazes atribuir uma forma ao espaço coletivo. (AURELI, 2011, p. 28-29)

Portanto, é preciso reconhecer, a partir dessas consequências, as diferenças preconizadas pelo MASP e pelo Ibirapuera como realizações praticamente simultâneas do poder público naquele momento e que se referem à totalidade do espaço metropolitano graças às suas pretensões monumentais. É de se esperar que o Estado aspire e invista em sínteses

evidentes e totalizantes através desses monumentos, na tentativa de estabelecer centralidades e valendo-se da arquitetura para dar forma à dimensão coletiva, social e pública do espaço urbano, através de tais realizações. Porém, apesar do caráter público e coletivo, elas também corresponderam às expectativas dos responsáveis pelas instituições culturais que conduziram estes processos, bem como dos grupos à frente dos mecanismos de organização do crescimento da cidade. A concentração destes equipamentos modernos de grande porte, de caráter monumental e de teor cultural, no mesmo vetor sul da expansão urbana, entre o centro histórico consolidado e as margens do Rio Pinheiros, contribuiu para assegurar resultados aos investimentos nessa região, de caráter elitista e com consequências ostensivas para a segregação das áreas de expansão urbana. Nesse sentido, já se verifica nestes casos o início de uma tendência à acumulação e a reificação dos espaços urbanos através da concentração dos bens, serviços e equipamentos culturais. Além disso, ambos contribuem para um desvio na percepção e nos modos de representação da centralidade na metrópole. A ideia da “centralidade” se desloca do núcleo histórico para a região da Paulista e aos arredores do parque, e passam a se definir de modo distinto, ou seja, o deslocamento promove uma ruptura em relação às práticas sociais, os hábitos e os sentidos históricos atribuídos aos espaços para definir-se a partir de outros hábitos e da recorrência de novas imagens que passarão a representar uma nova cidade. Se por um lado o Ibirapuera se consagrou como representação estatal oficial, principalmente pela consolidação da Bienal e a posterior mudança da prefeitura para um dos pavilhões do conjunto, a consagração do MASP esteve vinculada: ao seu acervo permanente; à consagração da Avenida Paulista como representação da metrópole e da hegemonia econômica paulista; e, sobretudo, à aclamação de seus espaços pela apropriação da população, que se tornou cada vez mais significativa na medida em que a região foi se tornando cada vez mais acessível.

Espaço Formal

Um dos aspectos que se verifica na solução do MASP é a alternativa bem-sucedida de estabelecer um limite dialético entre forma arquitetônica e forma urbana coletiva de modo a tornar sua ocupação o motivo principal de sua condição como marco urbano, ou seja, cuja forma se empenha em tornar nítida a ação coletiva. Nesse sentido, a própria noção de forma se altera. Ela deixa de ser um signo autônomo para se tornar uma relação espacial entre a arquitetura, os usuários e a cidade.

No texto sobre a nova sede de 1967, publicado na Revista *Mirante das Artes*, Lina demonstra através de seus argumentos a intenção de distinguir o entendimento da arquitetura a partir de uma “lógica de proposições” e de uma “lógica dos termos” que induz a uma divisão entre forma e conteúdo:

A obra arquitetônica é uma lógica de “proposições”, que difere da lógica dos “termos” que até hoje tem nos apresentado a cultura idealista. E como tal, passível de demonstração. E como tal, mais perto de uma ciência. Uma arquitetura pode ser julgada em termos linguísticos, do ponto de vista semântico, sintático e pragmático, que dizer, segundo sua “transmissão informativa”, sua estrutura, sua formação histórica e sua eficiência sociológica. Mas todos esses componentes são os componentes de uma lógica de proposições. E estas proposições são essencialmente de conteúdo. (BARDI, L., 2009c)

Fica evidente o modo como se tornaram significativas as questões relacionadas ao que a arquiteta considerou como “conteúdo”. Elas aparecem justamente nos anos finais da construção do MASP e sugerem o papel decisivo desta obra e dos acontecimentos paralelos a ela, na compreensão destes aspectos referentes à forma e a apreensão da arquitetura. Em anotações pessoais, Lina volta a atenção também aos aspectos urbanos, nesse mesmo sentido:

O plano duma cidade pode ser julgado, formalmente como um "autocrescimento", mas sua real formação corresponde a bem determinados fatores: no caso de São Paulo, a Colonia, a imigração, o subdesenvolvimento. O julgamento linguístico define a forma, mas deixa intacto e incompreendido o conteúdo, que não pode ser eliminado por simples esquecimento. (BARDI, L., [197-?]).

Entretanto, existe uma inevitabilidade formal na obra arquitetônica que, neste caso, manifesta-se na dificuldade de Lina em lidar com o aspecto exterior da caixa. Ao voltar sua atenção para o interior e seus “conteúdos”, Lina abre mão de um rígido controle em relação às exigências técnicas e urbanas da forma exterior, que vão sendo cogitadas ao longo da obra. O vidro acaba sendo, acidentalmente, a solução mais coerente nesse sentido, ao tornar o próprio conteúdo do interior a forma externa absoluta da caixa. Da mesma maneira, a partir do interior, os ambientes da caixa, sobretudo a pinacoteca, reproduzem a ambiguidade entre dentro e fora do vão-livre, só que, neste caso, a cidade aparece como imagem de pura indeterminação, assim como a mata, ambas enquadradas e em contraste com a pureza ortogonal dos limites da caixa.

Mais do que demonstrar o rendimento dessa solução, o que interessa aqui é compreender uma mudança no modo de Lina pensar e conceber a arquitetura a partir desse momento e que necessariamente se refere a um modo de se relacionar com a realidade

urbana, não mais entendida como uma questão limitada à questão da forma, mas a uma dimensão “formal” mais ampla. Podemos recorrer novamente à Aureli para ajudar a problematizar a questão da forma na arquitetura:

The Latin *forma* stands for two Greek words with quite different meaning: , or visible form. In its very origin the word *form* seems to contain the dispute between those who give priority to the visibility of things as a fundamental datum of experience and those who give priority to the inner structure of experience itself as the factors that determines how visible things are. Since this dispute runs the risk of being reduced to the abuse dichotomy of form/content – form as visible container with invisible content. - I propose a definition of form that transcends the duality of abstract/visible.[...]. I do not discuss form as such, but rather its application as criteria, as a concept: the formal.

The formal can be defined as the experience of limit, as the relationship between the “inside” and the “outside”. By the inside, I mean the position assumed by an acting subject; by the outside, I mean the datum, the situation, the state of things in which the subject acts. (AURELI, 2011, p. 30)

Abandonada a tentativa de reduzir o edifício a uma determinação técnica, que se revelou cada vez mais alegórica na medida em que se acumularam as dissimulações e as providências técnicas imprevistas para se garantir o aspecto projetado, Lina passou a se dedicar a uma redução do aspecto geral do projeto a uma espécie de racionalidade espacial elementar. A forma deixa de se submeter a uma representação comprometida com o aspecto ideal da objetividade técnica ou das figurações nacionalistas e passa a se comprometer em transmitir um sentido de totalidade espacial elementar. Isso permitiu a arquiteta reelaborar a apreensão tátil da arquitetura de modo a estimular e proporcionar usos e apropriações, sem reduzi-los nem à irrelevância da mera “liberdade de movimento”, nem à especialidade funcional. Ao mesmo tempo, a redução e a simplificação dos volumes interiores às formas elementares contribuem para neutralizar os estímulos da apreensão óptica do espaço arquitetônico, de modo que o vazio e seus contornos, além dos objetos e do mobiliário, tornam-se os elementos primordiais que definem os aspectos propriamente visuais de sua arquitetura.

Resulta disso, sobretudo no caso do vão livre do MASP, certa ênfase do espaço arquitetônico como espaço de representação em detrimento de um sentido à priori de representação espacial. O espaço arquitetônico se torna, nesse caso, um palco para as relações, práticas, usos e performances sociais coletivas. Além dos demais espaços do museu, o vão se destaca nesse sentido por seu caráter de apropriação de massa. Esta, ao se apropriar do espaço, não só lhe da forma, mas adquire sobretudo sua própria forma auto-apreensível. Sua disposição urbana permite, neste caso, que se estabeleça uma relação de contracena entre massa e a cidade, como um grande balcão ou púlpito. Essa relação esclarece, em alguma

medida, a recorrência de manifestações políticas no local, sobretudo após a ampliação do acesso à região pelo metrô.

O esforço em definir os espaços arquitetônicos como espaços de representação norteará o desenvolvimento da obra de Lina Bo Bardi. O projeto para o MASP é um ponto de inflexão determinante para o aperfeiçoamento e consolidação dessas estratégias, até sua realização sintética mais bem sucedida, o projeto para o SESC Pompeia de 1982.

3. O Museu e a Arquitetura

3.1. Da Forma ao Espaço

Os precedentes do MASP analisados até o momento foram o projeto para o *Museu à Beira do Oceano*, a elaboração do conceito de arquitetura como “aventura” e os condicionantes particulares impostos pelo paradigma urbano no momento da realização da nova sede na Avenida Paulista. Assim considerados, o projeto para o museu na Avenida Paulista pode ser entendido como um ponto de inflexão na trajetória de Lina Bo Bardi como um todo.

Se é possível reconhecer uma tendência geral e contínua de “desformalização” ao longo da obra da arquiteta (PERROTTA-BOSCH, 2014), sobretudo no caso do MASP, é necessário perceber que a forma arquitetônica que se altera, principalmente a partir da realização do museu, tem uma orientação espacial específica. Será principalmente a uma exterioridade sintética que esse processo irá se contrapor. Os ambientes internos, por outro lado, tornam-se cada vez mais nítidos e elementares em sua forma e, pelo contrário, tendem a evitar certa fragmentação. Esse processo, que será analisado em seguida, é, ao longo de sua obra, pleno de contradições e incompletudes em suas estratégias formais e construtivas. Ao longo da construção do MASP – contraditoriamente, tendo em vista seus resultados objetivos e inelutáveis – Lina passa a não mais almejar uma forma exterior integral para seus projetos, ou seja, uma exterioridade sintética que reforçaria sua dimensão enquanto objeto e ícone. Ao mesmo tempo, passa a investir seus esforços em uma retomada da qualidade interior do espaço como expressão privilegiada da arquitetura e como princípio ordenador de suas soluções. É importante reforçar que essa retomada da interioridade em sua fase madura implica uma concepção de cidade mais próxima das dinâmicas urbanas concretas, mais distante das idealizações modernas. O MASP foi, portanto, o ponto de inflexão em que essa estratégia sofreu um desvio determinante para as obras posteriores. A longa duração da construção exigiu que o projeto fosse sendo alterado de modo a absorver novas soluções que se contrapunham ou se distinguiam das motivações iniciais, de modo que a própria arquiteta reconheceu os limites críticos para se apreender os sentidos da obra:

O Museu de Arte de São Paulo na Avenida Paulista foi projetado em 1957, o que acontece no *tempo* [...] que [...] vão (sic) da fase de “projeto” à [...] completa realização duma obra de arquitetura? ~~Doze anos~~, [...] Um longo prazo, uma realidade que se desenvolve ~~de hora em hora~~ de instante a instante com todos os incidentes da realidade, do mundo concreto, bem diferente da ~~teórica~~ História como continuidade abstrata, [...] esquizofrenia da história, como ~~na maioria das~~ as vezes apresenta-se a crítica a posteriori de ~~uma~~ [...] obra, neste caso de um trabalho de arquitetura. (BARDI, L., [197-?])⁴

Nesse sentido, o MASP deve ser compreendido, sobretudo, como composição heteróclita, cujas contradições estéticas devem ser o eixo de sua compreensão histórica.

Nesse processo, a realidade urbana incidiu no projeto do museu, em conflito com a sua concepção exclusiva de interioridade inicial. Ao retomar a dimensão interior e, mais do que isso, privilegiar o caráter relativo e dinâmico do espaço como produto da interação entre o dado material e os usos, expresso no conceito de “aventura”, Lina estendeu este paradigma também para a relação entre o espaço arquitetônico concebido e o urbano. Deste modo, a forma passou a desempenhar um papel duplo, entre uma dimensão interior da arquitetura e uma dimensão interior da cidade, deixando de desempenhar apenas um papel autônomo enquanto objeto e representação simbólica arquitetônica.

No decorrer de sua obra, é possível notar que essa objetividade motivou seus primeiros projetos – a *Casa de Vidro* e o *Museu em São Vicente* – até o MASP. A nova sede do museu faz colidirem as duas tendências aqui analisadas. Ele define, ao mesmo tempo, uma forma interior nítida e uma espacialidade bem definida de “interior urbano” paradoxalmente construído como um espaço da metrópole. Em suas obras posteriores, a forma exterior se decompõe ou se reconfigura de acordo com especificidades espaciais urbanas imediatas, quer sejam morfológicas ou funcionais e práticas. O projeto do SESC Pompeia, entre outros do mesmo período, representa o desenvolvimento mais elaborado dessa estratégia, no qual a forma exterior se submete, em grande medida, a determinações e condicionantes urbanas precedentes, sem, no entanto, deixar de se impor de modo original e contundente em conformidade com os aspectos específicos do desenvolvimento metropolitano de São Paulo. A cidade recupera precedência na dinâmica formal arquitetônica em relação à apreensão isolada ou mediada dos edifícios pelos meios técnicos de circulação de imagens, conforme discutido no capítulo anterior. Desse modo, tanto a arquitetura quanto a cidade passam a se determinar mutuamente a partir das semelhanças e diferenças preconizadas pelo contraste e contato de seus espaços e significados.

4 Versão do autor que mantém os trechos rasurados do manuscrito original.

Um panorama ao longo destes diferentes períodos da obra da arquiteta esclarecem de que modo estes partidos se transformam. Podemos então considerar sua obra em três momentos. A Casa de Vidro seria o exemplar mais evidente da primeira fase, junto às propostas para o Museu de São Vicente e os primeiros projetos a nova sede do MASP. Como foi apresentado nos capítulos anteriores, essa primeira fase antecede o projeto para a sede do museu e demonstra suas tentativas de alternativa crítica ao desenvolvimento da Arquitetura Moderna Brasileira, balizada entre seus ensaios de adesão às críticas dos arquitetos estrangeiros e sua tentativa de inserção no contexto brasileiro.

A segunda fase coincide praticamente com o período de realização da sede do museu, ou seja, os quase doze anos entre 1957 e 1968, e compreende projetos como da *Casa Valéria Cirell* (1958) e suas primeiras obras na Bahia – *Casa do Chame Chame* (1958) e *Solar do Unhão* (1959-1963). A construção do MASP sofre de certo modo com as mudanças de direção preconizadas por estas experiências de projetos nesse período, o qual Lina chegou a caracterizar como período de tendências wright-gaudinianas (BARDI, L., 2009e, p. 121). A partir deste momento, seus projetos irão se desenvolver segundo as premissas e contradições das etapas anteriores e culminarão na experiência do SESC Pompéia, a síntese mais consistente dessa terceira fase. Esta última fase de maturidade de sua obra poderia ser inclusive denominada como seu período de “grossura”, como ela mesma definiu, não só pelos impasses apresentados no livro *Tempos de grossura: o design no impasse* (FERRAZ, 1994), mas pelo modo como suas atitudes se distinguem, apesar das semelhanças, dos princípios e aspectos “brutos” ou brutalistas, que caracterizaram a arquitetura paulista do período. Além do SESC *Pompéia* (1977-1982), destacam-se ao longo dessa fase os projetos para as *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* (1976-1982), em Uberlândia, e da *Capela de Santa Maria dos Anjos* (1978), anteriores ao projeto do SESC, o *Teatro Oficina* (1980-91) e o *Plano de Intervenções para o Centro Histórico de Salvador* (1986).

3.2.Primeira fase: A forma antecedente ao MASP

Na Casa de Vidro (1951), assim como no projeto para o Museu à Beira do Oceano (1951) já descrito no primeiro capítulo, as estratégias de projeto se desenvolveram por meio da manipulação dos ambientes internos segundo as composições dos pátios, nos quais as porções de espaços vazios, simulações da paisagem, do espaço externo, foram internalizadas no sentido de proporcionar variações no volume elementar interno das caixas. Além da referência de Max Bill em relação aos pátios, esse elemento arquitetônico se tornou uma referência recorrente nos debates italianos em relação às tentativas de se relacionar a modernidade e a tradição mediterrânea (SANCHÉZ, 2015).

A dimensão dinâmica da interioridade se confrontava com a elementaridade purista do volume na paisagem e demonstrava um processo formal conflitante. Na tentativa de atualizar seu repertório estético na direção do que começava a se consolidar como estilo internacional, Lina explorou a transparência na tentativa de integrar interior e exterior, mas não abriu mão de estabelecer nitidamente os limites entre estas duas instâncias.

O mosaico “Interior Metafísico” do artista italiano Giorgio De Chirico (1888-1978), no acesso principal da casa, antecipa o aspecto determinante dos pátios na experiência interior da casa. Na imagem do mosaico, vê-se um quadro emoldurado em primeiro plano com a imagem de um espaço perspectico a céu aberto, com elementos arquitetônicos que o define nas laterais cujo ponto de fuga permite visualizar uma paisagem oceânica. Os demais elementos representados no mosaico estão ao redor do quadro, quase todos em primeiro plano, de modo que a paisagem ao fundo se resume a uma estreita parcela do céu. A operação se repete arquitetonicamente no interior da casa, na qual o pátio, que, na realidade, trata-se antes de um vazio interior no volume elevado sobre os pilotis, também transfere um fragmento da paisagem para o interior, em primeiro plano. No acesso pela porta principal, à esquerda do mosaico, a visão é direcionada para uma sucessão alternada destes espaços “interiores” e “exteriores”, que se sobrepõem como colagens cubistas. O vazio suspenso, neste caso, tem forma precisa, ortogonal e elementar, da mesma maneira que estão bem definidos os contornos da sala principal da casa em relação ao exterior, ou seja, piso e teto coincidem com os planos de vedação transparentes.

Figura 78: Fotografia do exterior da Casa de Vidro (1950)
Fonte: OLIVEIRA (2006).
Foto: Peter Scheier

A estratégia, no entanto, não se desenvolve integralmente no projeto. Os recintos íntimos e as áreas de serviço são alocados na parte posterior da casa e são definidos de modo convencional, com vedações de alvenaria, esquadrias e elementos arquitetônicos comuns. O resultado é uma junção desequilibrada entre a massa da área funcional e transparência das áreas sociais em vidro. Estas últimas, além de se orientarem pelo ponto de vista privilegiado da paisagem a partir do interior, estabelecem uma hierarquia na envoltória exterior, um ângulo fotogênico privilegiado, propício ao ocultamento das áreas íntimas e de serviço ao fundo, e alheio às condições urbanas imediatas, parcas e típicas do bairro suburbano. Prevalece uma tentativa de controle dissimulado do aspecto exterior e dos pontos de vista que privilegiam a aparência racionalista e objetiva, segundo um vocabulário já consolidado que a arquiteta demonstra dificuldades para equacionar. A tentativa de estabelecer uma objetividade sintética exterior, atribuída à “fachada” de vidro, esbarra nas questões funcionais e utilitárias do programa, resolvidas de modo distinto na parcela posterior da casa. Essa síntese exterior pode ser desenvolvida no *Museu à Beira do Oceano*, com a vantagem de não ter sido construído. Nesse caso, predominou na síntese exterior a forma nítida do volume suspenso e dos componentes estruturais regulares, sendo que a opacidade da caixa, desta vez, contribuiu para conter o aspecto dinâmico interior. O vidro passou de elemento generalizado da envoltória para definir um recorte direcionado da paisagem na

face voltada para o mar. A face opaca e ortogonal almeja reduzir a forma do volume a uma dimensão abstrata, pura e elementar, mas, ao mesmo tempo, soma-se e reproduz o repertório formal predominante do estilo internacional que tende a tornar ícone os objetos que se pretendem derivados da racionalidade técnica idealizada.

Figura 79: Mosaico “Interior Metafísico” do artista italiano De Chirico.
Fonte: Foto do autor

3.3.Segunda fase: O MASP e outras experimentações

A concepção inicial para o MASP de 1957 se encaixa como tributária e sucessora destes projetos no desenvolvimento da obra de Lina. Essa segunda etapa de sua obra, que compreende a realização do Museu se difere, no entanto, pela imprescindível interferência da realidade urbana imediata na determinação dos projetos, ou seja, no caso específico do MASP, a rotação do pórtico e o estabelecimento do vão livre. A atitude não só responde as demandas para a viabilização da obra como passa a ser o elemento mais significativo, além de mais contraditório, da proposta, superado apenas pela substituição do material de vedação da caixa pelo vidro, já no final da construção.

No que se refere à solução para o invólucro, as opções consideradas por Lina variaram ao longo da construção, desde um volume opaco com revestimento convencional até o fechamento com vidro, passando por algumas opções intermediárias tecnicamente inviáveis. Conforme o que será apresentado mais adiante, as várias possibilidades cogitadas correspondem igualmente às tentativas de anulação da dimensão singular da forma arquitetônica, que tende a reduzir os edifícios a formas elementares, cujos componentes constituintes se compõem segundo uma concepção essencial de pureza construtiva,.

Apesar da proposta de Lina para o MASP ter convencido o prefeito em 1957, o projeto só foi definitivamente aprovado em 1960, quando a construção pôde começar. Em 1962, a obra sofreu a primeira paralisação, seguida de outro período de interrupção entre 1963 e 1964. (GIANNECCHINI, 2009, p.162)

Entre 1957 e 1960, a realização do projeto ainda era incerta e Lina, que não havia conseguido se efetivar como professora na FAU USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, aceitou o convite para lecionar algumas aulas na Universidade de Federal da Bahia (UFBA) e, posteriormente, fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna em Salvador (MAM-BA). A partir de 1959, estabeleceu-se permanentemente em Salvador, onde passou a desempenhar várias atividades significativas no emergente contexto cultural moderno da cidade. Além das aulas na Universidade, assinava uma coluna periódica no jornal Diário de Notícias, sucursal local dos Diários Associados, e colaborou com projetos cênicos em produções do diretor de teatro Eros Martin Gonçalves e do cineasta Glauber

Rocha. No final de 1963, concluiu a obra de recuperação do Engenho do Unhão, onde passou a funcionar o novo MAM-BA, que então passou a se chamar Museu de Arte Moderna e Popular da Bahia.

O período em que esteve na Bahia tem sido considerado um divisor de águas em sua produção e, de fato, as mudanças de atitude em seus projetos são uma evidência do impacto dessa experiência. A obra do MASP atravessou todo o período no qual estas transformações se deram, de modo que as convicções que motivaram o projeto original foram sendo aos poucos abandonadas ou transformadas no decorrer dos anos, motivando tanto outros projetos que se distinguem da proposta para o museu quanto mudanças efetivas na obra em construção ou na (re)interpretação de suas soluções iniciais, neste momento já irreversíveis. Uma primeira parte dessas mudanças já foi apresentada no capítulo anterior. Elas se referem à própria rotação do pórtico para adequação do protótipo da caixa suspensa no terreno e as consequentes adequações na circulação e na definição dos interiores, com destaque para o partido da sala de espetáculos. As demais alterações ocorrerão principalmente a partir do momento em que Lina retorna de Salvador para São Paulo.

Porém, além da aproximação com a cultura popular, geralmente destacada nessa mudança de paradigma que se refere ao nordeste brasileiro, Lina também havia revisado suas referências em relação às correntes dominantes do modernismo arquitetônico pouco antes de se estabelecer em Salvador. Sua viagem para Barcelona, onde teve contato com a obra do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926) e o interesse pela obra de Frank Lloyd Wright, mediada pela influência de Zevi, foram determinantes nesse sentido.

Como apresentado no primeiro capítulo, foi no final da década de 1950 que arquiteta teve a oportunidade de elaborar suas especulações teóricas em conferências e nas breves ocasiões em que se dedicou à atividade docente. Pôde, então, tratar principalmente da dimensão espacial da arquitetura, em diálogo crítico com a noção de “espaço interno” de Zevi, e do dilema entre as correntes orgânicas e racionais da arquitetura no período.

Na proposta inicial para o Museu, anterior a este esforço intelectual, não foi possível verificar os resultados dessas reflexões. No entanto, eles apareceram no decorrer da construção da nova sede e, sobretudo, foram experimentados pela arquiteta nos projetos de duas residências idealizadas antes mesmo do início das obras do MASP, uma em São Paulo e outra em Salvador. Tratou-se de uma radical mudança intelectual e estética.

Casa Valéria Cirell: Camuflagem e Disjunção Espacial

O projeto para a residência Valéria Cirell, de 1958, é contemporâneo à primeira proposta para o MASP, mas anterior ao estabelecimento de Lina Bo Bardi na Bahia. A casa, ao contrário do museu, desfruta de um terreno apropriado para o desenvolvimento isolado da forma arquitetônica pura. O terreno, no entanto, não possui vistas privilegiadas para a paisagem, apesar de estar localizado no mesmo loteamento da Casa de Vidro. O loteamento suburbano não estabelece tampouco nenhuma condicionante urbana significativa além da tortuosidade das vias que definem o lote.

Deste modo, Lina insere um volume puro, quase todo opaco e de planta quadrada no centro do terreno. Toda sua superfície exterior é recoberta por pedras e cacos cerâmicos incrustados, além de pequenas aberturas a partir das quais brotam plantas. O programa da casa se resolve quase integralmente nesse volume, mas algumas dependências de serviço foram separadas e definidas como construções autônomas, análogas à caixa principal, mas com metade de sua altura. A integridade do cubo regular, no entanto, é intencionalmente comprometida por um telhado de sapê que percorre quase todo o perímetro, a meia altura, que serve também para integrar as dependências de serviço. A distância entre elas e a casa é preenchida por uma espécie de pátio, que não mais organiza os espaços, mas divide e isola a caixa principal, de modo análogo ao pátio posterior da Casa de Vidro. Os pilares e as estruturas dessa cobertura foram feitos com troncos roliços de madeira rústica. Em vez de suspender a caixa, prolongou-se um volume acima do telhado e criou-se um vazio sombreado que tende a dissimular sua base. Parte dessa varanda perimetral foi definida como uma plataforma de madeira que simula flutuar sobre a piscina. A solução sugere um efeito discreto de suspensão da caixa, tanto para quem olha em sua direção quanto para quem a observa a partir da varanda. O formato curvilíneo da piscina também atribui a ela um aspecto natural, assim como parece inspirada por forma curvas do repertório moderno brasileiro.

A ortogonalidade do volume, combinada com a excessiva rusticação, sugere uma tentativa incongruente de combinar aspectos inconciliáveis do racionalismo e da corrente orgânica. O aspecto rústico sugere uma adesão iconográfica às soluções de Gaudí, cuja obra Lina havia tido contato nos anos anteriores. As soluções do arquiteto catalão se tornam, deste modo, uma fonte “orgânica” no repertório da arquiteta (BARDI, L., 1958c). A integridade ortogonal da caixa, deste modo, impede a dissolução da forma arquitetônica na

paisagem natural exuberante, através de efeitos predominantemente plásticos de rusticação. O desajuste demonstra as dificuldades e as limitações de Lina em definir uma forma e um aspecto exterior para os edifícios. Neste momento, é possível perceber uma inflexão das soluções de aparência racionalista, como na Casa de Vidro e no MASP, para as soluções aparentemente orgânicas, rústicas ou “naturais”. Ambas, no entanto, têm em comum a intenção de neutralizar o aspecto exterior dos edifícios, ou melhor, reduzir sua forma e aparência a supostas determinações estritamente puras e objetivas, que remetem, por um lado, a uma adesão à racionalidade técnica ou às leis absolutas da própria natureza. Em ambos os casos a intenção seria evitar e, em certa medida, dissimular atitudes motivadas pelo gosto, orientadas por supostos modismos, ou seja, atitudes motivadas a atrair a atenção e estimular os interesses individuais em detrimento de interesses coletivos presumidos, referentes à razão e à ordem natural. Na medida em que estas operações são realizadas através de procedimentos figurativos, ou seja, que objetivam uma aproximação plástica com aspectos da natureza ou com imagens recorrentes da iconografia da arquitetura e das técnicas convencionais populares, as soluções de projeto se estabelecem como operações de camuflagem, nas quais predominam os sentidos estéticos sobre os sentidos práticos, ainda que não deixem de ser formas específicas de trabalho técnico.

Apesar destes esforços, é no interior novamente que suas soluções se harmonizam de modo mais rentável e satisfatório, além de explicitar mais nitidamente os aspectos espaciais que se pretende destacar. É nesta casa que Lina antecipa a operação de rotação dos ambientes interiores em relação a sua envoltória com o intuito de organizar os espaços do projeto, como no caso do pequeno auditório do MASP, mencionado no capítulo anterior. Os ambientes internos da casa são definidos a partir do eixo diagonal do interior da caixa. Uma lareira no térreo e no centro do recinto torna-se o ponto focal do projeto e os espaços se organizam a partir dele, de modo análogo a certas concepções de Frank Lloyd Wright (*Casas de Pradaria*, 1893-197; *Casa da Cascata*, 1939), mas de modo a garantir uma relação aparente entre o núcleo e os contornos que definem a totalidade do espaço interno. A rotação da lareira em quarenta e cinco graus em relação às arestas da caixa orienta a divisão da planta ao meio pela diagonal. Uma viga de madeira roliça se apoia em um prolongamento do volume da lareira, convertido em pilar, onde se apoia a chaminé. Sobre a viga, um mezanino define o pavimento superior triangular, com metade da área do térreo. No vértice posterior à lareira, um chanfro define recintos triangulares fechados no térreo e no mezanino, nos quais são instalados, respectivamente, cozinha e banheiro.

Figura 80: Fotografia do exterior da *Casa Valéria Cirell*
Fonte: ILBPMB. Foto: Peter Scheier

Figura 81: Fotografia do interior da *Casa Valéria Cirell*
Fonte: Oliveira (2014, p. 52)
Foto: Peter Scheier

A caixa ainda é iluminada por janelas e uma abertura zenital, todas retangulares. Pelo lado de fora, as aberturas estão predominantemente no que poderíamos considerar como as fases posteriores da casa e iluminam, no interior, os recintos acima e abaixo do mezanino. A abertura zenital ilumina a porção da caixa com altura dupla e suas arestas estão alinhadas segundo os eixos diagonais da planta, ou seja, as aberturas obedecem primordialmente a ordem interior.

O aspecto racionalista e sofisticado que predominou nas primeiras propostas para o MASP se distingue da excessiva rusticação da *Casa Valéria Cirell*. Levando em conta as condições dos terrenos onde foram implantados cada um destes projetos, é possível considerar que eles, de certo modo, procuram se adequar a cada uma das condições distintas. Não foram previstos, nem para a casa, nem para o museu, grandes planos envidraçados como na *Casa de Vidro* ou no *Museu em São Vicente*. Lina considerou paredes predominantemente opacas e aberturas zenitais nos dois casos e com isso assegurou maior isolamento e, portanto, maior liberdade para manipular os ambientes internos, sem interferências na forma exterior. São os interiores, portanto, que tornam apreensível uma ordem de projeto que tende a nortear a totalidade da proposta.

Casa do Chame Chame: A montanha de elementos da arquitetura

Na *Casa do Chame-Chame*, projetada em 1958, no início do período em que Lina esteve na Bahia, os aspectos rústicos e orgânicos tendem a se sobrepôr de modo mais contundente em relação aos princípios racionalistas. Neste caso, o objeto arquitetônico se adere completamente ao chão e seus limites tendem a se entrelaçar com os limites do lote, numa tentativa de dissolver os volumes da construção e conformá-los como acidentes naturais. O lote está localizado em uma extremidade da quadra e a curvatura que o define parece motivar e reforçar o aspecto orgânico do volume principal. Tanto as paredes quanto os muros externos também foram recobertas com pedras e cacos cerâmicos incrustados, contribuindo deste modo com o aspecto rústico. Uma rampa para automóveis segue pela extremidade curva do terreno e define o percurso até o nível mais alto onde está a casa. As elevações principais se voltam para a rua e tem a mesma concavidade da curva que define o lote. Todos os vértices externos também foram arredondados de modo a extremidades retas.

Figura 82: Fotografia do exterior da Casa do Chame Chame (1958)

Fonte: Oliveira (2014, p. 56).
Foto: Rubens Nogueira Filho

Figura 83: Planta do térreo da Casa do Chame Chame (1958)

Fonte: Oliveira (2002, p. 100). ILBPMB

Deste modo, não é possível apreender uma forma geral a partir do interior que remeta a uma noção de totalidade, mas pequenas porções de integridade que se sobrepõem, como, por exemplo, no caso da sala de jantar circular, que extrapola sua curvatura inclusive para a fachada. O resultado é um volume disforme, apesar de regrado em níveis. Tampouco a experiência interior revela alguma integridade totalizante, semelhante a concepções de projeto anteriores. Nos ambientes internos, os vértices arredondados das paredes envoltórias concorrem com os vértices ortogonais das paredes divisórias. O princípio que organizou o projeto combinou retas e curvas a partir de um ponto de fuga, em planta, virtualmente exterior ao lote. Os segmentos que partem deste ponto definem, sobretudo, as paredes divisórias interiores, enquanto os arcos, que têm esse ponto como um centro, definem as curvaturas das elevações exteriores. A combinação não favorece uma integridade racional e elementar dos ambientes, mas também não prejudica a nitidez de seus contornos. Estas condições proporcionam uma experiência que se desenvolve no percurso, sem revelar ou se deixar desvendar por uma visão geral. Apesar da hierarquia convencional entre áreas sociais, de serviço e íntimas, ao percorrer os compartimentos não é possível presumir ao certo o formato ou a distribuição dos ambientes adjacentes. Os cômodos adquirem um aspecto inusitado, com paredes anguladas e eventualmente curvas.

Ainda assim, tanto a divisão entre os cômodos quanto as vedações que integram interior e exterior adquirem um aspecto convencional. Os planos de vidro, as escadarias isoladas e mesmo os pátios deram lugar a portas, janelas e paredes convencionais. Seja por determinação do cliente ou por intenção da arquiteta, as portas e esquadrias retangulares, pintadas de branco, se distinguem nas superfícies curvas, escuras e ásperas das elevações. O resultado se assemelha a uma encosta natural incrustada com elementos arquitetônicos. Soa como uma consequência impremeditada no que se refere aos artifícios orgânicos do projeto, mas se torna inevitável na medida em que a arquiteta passa a adorar elevações predominantemente opacas.

O Engenho Anti-Moderno

Antes de prosseguir, será necessário considerar alguns aspectos acerca das diferenças em relação ao dispositivo da nacionalidade no contexto soteropolitano em comparação com o contexto paulista. Mais do que uma simples adesão a cultura regional, Lina se inseriu neste momento em um contexto de disputa pelos sentidos da nacionalidade entre norte e sul do

país. Até então, a questão nacional havia sido um fator determinante na trajetória da Arquitetura Moderna Brasileira, mas suas figurações idealistas começavam a ser postas em cheque tanto pelo acelerado processo de acumulação metropolitana paulista, quanto pelos aspectos regionalistas tradicionais que aos poucos se revelavam estruturais na dinâmica do desenvolvimento nacional dependente.

No que se refere ao seu contato com o contexto baiano, Lina estabeleceu laços com os principais grupos culturais, intelectuais e políticos de Salvador. Sua atuação, inclusive no comando de instituições culturais inéditas na cidade, foi até mais significativa do que suas realizações em São Paulo até aquele momento. Desse modo, a arquiteta se envolveu diretamente com o que o historiador Durval Muniz de Albuquerque chamou de “maquinaria imagética-discursiva” do Nordeste. Para o autor, o “Nordeste” se definiu como um “filho da modernidade, mas filho reacionário”. Sua criação foi motivada pela emergência do dispositivo da nacionalidade que passou funcionar no Brasil a partir da Independência e que se tornou essencial para a configuração dos grupos dirigentes nas diversas regiões a partir de então. A ideia de Nordeste se estabeleceu a partir das condições que se encontravam os estados do norte do país neste momento em relação ao sul, que passaria a se modernizar rapidamente. Os grupos ao norte, antes dispersos e provincianos, veem a necessidade de se unirem para defender seus espaços frente ao declínio econômico e político da região, paulatinamente alijada dos processos político e econômicos nacionais, centrados em outras regiões. A estratégia se estabelece como um cruzamento de práticas regionalizantes que dão origem a tal maquinaria “gestada para conter o processo de desterritorialização por que passavam os grupos sociais desta área, provocada pela subordinação a outra área do país que se modernizava rapidamente: o Sul [...]”, além das implicações dessa subordinação na escala local. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 460).

É preciso lembrar, neste caso, das origens paraibanas de Assis Chateaubriand, sua formação como advogado no Recife e a abrangência de seu grupo de comunicação como instrumento de circulação destes conteúdos pelo país. Nesse sentido, Lina se favoreceu destas ligações para se estabelecer em Salvador e se envolveu diretamente nestas atividades, contribuindo com o caderno “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais” no jornal *Diário de Notícias* de Salvador, veículo dos Diários Associados.

Estas condições dão conta de esclarecer alguns sentidos particulares da modernização naquele contexto, principalmente no que se refere aos seus aspectos anti-modernos, e às mudanças de sentido no paradigma espacial e arquitetônico de Lina Bo Bardi a partir dessa experiência.

Em 1959, Lina realizou, junto com Martim Gonçalves e Glauber Rocha, a Exposição Bahia no Ibirapuera durante período da V Bienal. Os eventos aconteceram simultaneamente, mas, apesar de indicarem uma aproximação com a Bienal de Ciccilo Matarazzo, as ambições de Lina tinham pretensões críticas e combativas compartilhadas com os demais realizadores. Em carta para Martim Gonçalves escreveu: “Essa exposição pode ser, no quadro internacional, um ponto crítico na arte moderna, ou simplesmente uma bonita exposição; depende de nós” (BARDI, L., [1959?]). Em outra correspondência, desta vez para o artista baiano Mario Cravo (1923 -), comentou: “...preciso muito do seu *Exú Mola de Jeep* vai ser a raiva do pessoal da Bienal” (BARDI, L., 1959b).

Além de obras de artistas locais, a mostra reuniu fotografias, objetos, vestimentas e adereços da cultura popular da Bahia e referentes a religiões de matriz africana. O ambiente expositivo procurava se diferenciar do padrão predominante neutro e acético que já predominava nos recintos dos museus e mostras de arte, inclusive da Bienal. A abertura contou com apresentações de grupos de capoeira, foram servidos bolinhos de acarajé para os convidados e o chão foi coberto com folhas, de modo que estes elementos atribuíam certo aspecto cênico aos espaços expositivos.

De fato, o contraste era evidente em relação ao padrão cultural que a Bienal instituiu em São Paulo, com exposições basicamente de pinturas e esculturas apresentadas em recintos ascéticos subdivididos no interior dos grandes pavilhões. Cada uma destas pequenas salas se referia a exposições distintas, conforme as representações nacionais dos países convidados, além de outras exposições especiais relacionadas a obras de artistas homenageados, nacionais ou internacionais. O título da exposição de Lina, chamada de “Bahia”, se enquadrava de certo modo na estrutura da própria Bienal, dividida pelas representações nacionais. No entanto, essa semelhança se convertia em uma aguda diferença. Ao lado dos nomes dos outros países e inclusive do Brasil, a Bahia se convertia alegoricamente em um Estado Nacional. Essa escolha ganha ainda mais significados se for levado em consideração o fato de ter ocorrido em São Paulo, no momento de intenso fluxo migratório das populações que deixavam a região Nordeste em direção à metrópole paulistana. Sob essa

ótica, a Bahia se torna uma alteridade ambivalente em relação a São Paulo. Apesar de ser outro estado federativo, de certo modo submetido à dominação econômica paulista, nesse jogo representativo proporcionado pela exposição, a Bahia aparecia como nação estrangeira, cuja arte e a cultura se equipararam, mesmo que somente naquela ocasião, às outras manifestações culturais das demais representações nacionais e o Brasil. Estes conflitos políticos, econômicos e culturais suscitados pelos dispositivos da nacionalidade estimularam uma síntese crítica por parte de Lina, que se encontrava entre as formulações culturais dominantes de São Paulo, com tendências internacionalizantes, e as elaborações da modernidade na Bahia, de caráter regionalista e anti-modernas. O espaço metropolitano de São Paulo combinava, a seu modo, os elementos desse cenário. Pautado pela condição desigual e combinada do desenvolvimento nacional, que integrava atraso e modernização, a cidade recebia os maiores contingentes migratórios internos naquele momento, sobretudo da região nordeste. Os migrantes, com suas práticas habituais e suas estruturas de sentido próprio, aos poucos se convertiam em operários na capital paulista. Deste modo, o interesse de Lina pelas expressões regionais e populares, e o modo como elas foram apreendidas e traduzidas pela arquiteta, adquiriu um sentido atual na metropolização paulista.

Em Salvador, por outro lado, suas particularidades urbanas remetem a uma longa história de desenvolvimento. O simples fato de ter sido a primeira capital nacional e uma das primeiras cidades criadas no Brasil após a ocupação portuguesa evidencia a amplitude e as particularidades de sua condição como cidade e do seu processo de modernização urbana que, necessariamente, exigiram mediações significativas entre elementos tradicionais e aspectos modernos de urbanização e infraestruturas.

A realidade urbana se manifesta de modo mais significativa nesse caso, se comparado com a capital paulista, principalmente pelo acúmulo histórico de camadas que definem, sobretudo, a região central da cidade. O paradigma de modernização deste território, portanto, contou com a inserção da infraestrutura responsável pela integração entre o novo tecido urbano em expansão e o conjunto urbano tradicional, que, apesar de ter sua forma preservada, sofreu os efeitos de transformação de suas dinâmicas socioespaciais e, consequentemente, a perda relativa de seus sentidos tradicionais. O *Elevador Lacerda* é uma alegoria dessa operação, na medida em que se insere como infraestrutura moderna no contexto tradicional, mas com aspecto monumental que se destaca e se relaciona com os demais edifícios monumentais históricos. Nesse contexto, a própria centralidade histórica

como um todo tende a adquirir aspecto insular e destacado, como marco urbano. Sua forma urbana típica se distingue da expansão da urbanização ao seu redor e a integração entre elas se dá pelas infraestruturas de transporte e comunicação, com vetores de continuidade e de fragmentação. Como marco, estes espaços urbanos se tornam também representações privilegiadas da cidade e de seus valores culturais. Eles dão forma e visibilidade ao processo de metropolização informe que se dá além dele. Estes efeitos que incidem no centro histórico, no entanto, não eliminam os conflitos resultantes da perda sentido de muitos dos espaços centrais e da contínua ressignificação a partir da ocupação e do uso.

Desse modo, é possível considerar que Lina encontrou em Salvador elementos de certa urbanidade brasileira que até então São Paulo não oferecia (FREITAG-ROUANET, 2000)⁵, graças a sua insípida estrutura urbana tradicional, em grande medida agrícola e rural (vide o legado bandeirante), e a abrupta sublevação destes poucos elementos pelas infraestruturas e pela ocupação metropolitana.

Solar do Unhão: Ordem Interior e Enclave Urbano Arcaico

O projeto de Lina para o *Solar do Unhão* se insere nessa dinâmica urbana. As obras se desenvolveram ao longo dos anos em que Lina viveu em Salvador e são concomitantes aos primeiros anos de construção do MASP. Sob a direção do Museu de Arte Moderna e Popular da Bahia, a arquiteta assumiu o projeto de conversão do antigo conjunto do solar, capela e engenho de açúcar em nova sede para a instituição. O conjunto reúne uma diversidade de edificações com funções e programas distintos cuja construção remonta ao século XVII.

Antes de tratar das intervenções de Lina, é significativo observar a localização do conjunto, seus vínculos com a cidade e o episódio que viabilizou sua reconversão arquitetônica e urbana. Localizado junto ao mar, na base de uma encosta bastante íngreme, típica da região costeira de Salvador e voltada para a Baía de Todos os Santos, o conjunto sempre esteve sujeito a uma condição de isolamento. Nesse sentido, o fato do complexo possuir uma

5 “Em um ensaio sobre São Paulo, escrito em 1988 mas somente publicado depois de sua morte, em 1992, Vilém Flusser (1988) defendeu uma tese curiosa e pouco lisonjeira para os paulistas e paulistanos que povoam a megalópole de quase 20 milhões de habitantes. O filósofo irreverente afirma que São Paulo-capital não pode ser considerada uma verdadeira cidade, termo que implicaria uma vida urbana civilizada. Para Flusser, São Paulo não apresenta essa forma de vida urbana, razão pela qual deveria apenas ser chamada de conglomerado urbano ou assentamento (Siedlung). [...] O que desconcerta em Flusser é que ele atribui o estatuto de cidade a Salvador, ao Rio e a Brasília mas não a São Paulo. Atribui, pois, vida civilizada, espaço cultural e características históricas e urbanas próprias a essas cidades.” (FREITAG-ROUANET, 2000)

capela própria e proeminente, além do próprio cais, é um indício dos esforços para se aperfeiçoar a autonomia do engenho em relação à cidade. Dessa forma, ele se estabelece como um microcosmo urbano, ou seja, uma cidade junto da cidade. Esse caráter é ainda mais evidente pelo modo como se organizam suas diferentes construções. Cada unidade do conjunto se encontra mais ou menos afastada em relação às demais e a autonomia de algumas delas em relação ao todo define a forma geral composta (ou seja, é uma unidade sem forma exterior nítida e fechada). Os espaços entre as construções se definem mutuamente e determinam a hierarquia visual do conjunto. A capela é o único edifício completamente isolado e sua fachada, ainda que afastada, está alinhada à extremidade da fachada principal do Solar. Os dois edifícios são os mais proeminentes e, junto com uma terceira fachada de outro galpão, definem um recinto vazio, como uma pequena praça, junto à entrada principal. Um fosso afasta a fachada do solar dessa pequena praça e uma espécie de ponte leva até sua entrada principal. As demais oficinas e galpões do antigo engenho estão dispostas nesse nível inferior, sob a ponte, e, apesar das construções serem contíguas ao Solar, elas não interferem na aparente autonomia formal do casarão, pelo contrário, intensificam seu aspecto isolado por estarem dispostas em um nível inferior à entrada principal.

A condição muito íngreme de toda a encosta dificulta a ocupação edilícia na região e, justamente por isso, a municipalidade planejou naquele momento a construção de uma via expressa de contorno que pudesse conectar a cidade baixa com a região das praias ao sul da cidade, sem maiores interferências no núcleo histórico. A Avenida do Contorno, no entanto, fora planejada inicialmente de modo que exigia a demolição quase completa do conjunto do Unhão. No entanto, graças a um projeto alternativo elaborado pelo arquiteto Diógenes Rebouças, a via foi desviada do conjunto e decidiu-se pela conversão dos edifícios em sede dos museus dirigidos por Lina, que ocupavam, naquele momento, o foyer do moderno edifício do *Teatro Castro Alves* (1958) (ZOLLINGER, 2007b). De certo modo, manteve-se a condição de isolamento, mas agora devidamente integrado à malha urbana e atualizado com o sistema cultural moderno que tomava forma.

Figura 84: Fotografia do Solar do Unhão antes da intervenção de Lina Bo Bardi

Figura 85: Detalhe do Solar do Unhão.

Fonte: Guia Geográfico.

Foto: Guilherme Gaensly, c. 1870.

Disponível em:

<http://guiageografico.com>.

Figura 32: Fotografia do Solar do Unhão após a intervenção de Lina Bo Bardi

Fonte: Cartão Postal Mercator, c. 1970. Guia Geográfico. Disponível em: <http://guiageografico.com>.

Destacam-se, nesse caso, duas intervenções contundentes de Lina Bo Bardi, pertinentes aos aspectos aqui considerados. O primeiro se refere à reconversão do interior do edifício do Solar, que se destaca como volume principal do conjunto com dois pavimentos superiores destinados originalmente às instalações habitacionais e à antiga senzala no subsolo. O segundo se refere ao antigo cais do engenho, convertido em grande vazio localizado na posição mais afastada em relação ao acesso principal, que funciona eventualmente como estacionamento, mas que se converte em grande praça nos dias de maior visitação e de eventos.

No caso deste último, a arquiteta optou por remover construções remanescentes que ocupavam essa área para recuperar uma forma aproximadamente quadrada do espaço, definido por duas arestas que faceiam o mar, uma delimitada por um muro de contenção e outra definida pela elevação de um dos galpões de oficinas do nível inferior. Esse espaço externo, marginalizado na composição, adquire uma forma bem definida e passa a contribuir de modo consistente com a forma geral, como uma grande explanada que sublinha a forma dos demais volumes ao seu redor. Por fim, Lina determinou para o piso um desenho de linhas que atravessam o espaço e se cruzam no centro semelhantes a um diagrama de Leonardo da Vinci mencionado por ela quando referiu-se ao livro do arquiteto Albert Ferran, *Philosophie de la composition architecturale*, em uma aula proferida em Salvador em 1957 (FERRAN, 1955; BARDI, L. 1958e). O período de realização do projeto do Unhão coincidiu com o momento em que realizou suas conferências acerca da relação entre espaço e arquitetura, mencionadas no primeiro capítulo, e a partir das quais passou a utilizar o termo “Aventura” contra uma definição idealista da essência disciplinar da arquitetura e do conceito de espaço, que, segundo ela, também estava presente no livro de Ferran. Ainda assim, o desenho no piso funcionou de modo semelhante ao diagrama de Da Vinci, com uma série de linhas que atravessam o espaço e se cruzam em um ponto focal central. O desenho, considerado nessa acepção da tradição racionalista, acentua a totalidade do espaço e enfatiza o ponto máximo central da composição, onde as linhas se entrecruzam e as relações entre a parte e o todo se equivalem em todas as direções. A totalidade quadrada, nesse caso, se exprime nitidamente tanto para os observadores que estão fora dela, quanto a partir do chão e de seu interior. O ponto focal, no entanto, não orienta necessariamente a percepção do observador em relação a uma composição arquitetônica nítida e rigorosa, como na tradição racionalista idealista, mas integra os elementos contrastantes ao seu redor, tanto a paisagem infinita na direção do mar, quanto os remanescentes do conjunto arquitetônico. Essa marca

no chão compensa a posição marginal da área em relação ao conjunto, que não foi conformado para atribuir clareza ou distinção a esse espaço, pelo aspecto estritamente funcional atribuído a ele ao longo do tempo, voltado, sobretudo, para sua antiga atividade funcional produtiva. Convertido em museu, o conjunto, e, especialmente, essa área, adquirem um sentido cívico que cumpre o papel de dar forma evidente para as ações que passaram a se desenvolver nele.

No caso do edifício do Solar, a intervenção de Lina alterou principalmente a organização interna do edifício. Seus dois andares principais, acima do embasamento onde se localizava a antiga senzala, elevam-se em relação às demais construções. O casarão tem formato retangular em planta e o pé direito do andar inferior é mais alto do que o do superior. As aberturas estão dispostas de modo ordenado e definem quatro elevações hierarquicamente equivalentes, apesar do acesso principal em uma delas. São nove janelas alinhadas em cada andar nas fachadas longitudinais e cinco em cada andar nas duas fachadas laterais. Lina manteve no interior do solar apenas o piso que divide os dois pavimentos e projetou especialmente uma escada entre eles. Cinco eixos transversais e dois longitudinais definem a posição dos dez pilares que sustentam o piso superior e o telhado. A escada se desenvolve em espiral até o segundo andar e foi inscrita no interior da área delimitada pelos quatro pilares à direita de quem entra pelo acesso principal. Tanto a escada quanto os demais pilares, apesar de discretamente desalinhados do ritmo geral das janelas, segmentam o espaço interno de modo semelhante, com a mesma orientação racional. O deslocamento da escada para a lateral sudeste permite que o centro do espaço permaneça vazio e o acesso da escada está orientado para essa direção, de modo a fortalecer o eixo de simetria longitudinal do espaço interno em concorrência com o eixo de simetria transversal, coincidente com o acesso principal, mas também com um dos eixos das estruturas. Apesar da adesão ao aspecto racional do edifício histórico, o cruzamento dos eixos garante certo dinamismo fortuito ao espaço interno.

A escadaria neste projeto se definiu como uma das primeiras e mais inventivas realizações de Lina Bo Bardi no que se refere à sua adesão ao repertório da produção material popular e tradicional. Diferente de um mero procedimento figurativo, em que se adota e se reproduz no projeto um elemento de aspecto semelhante ou de procedimento técnico equivalente ao repertório popular, neste caso, a escadaria se vale do procedimento técnico tradicional, ou seja, um método específico de encaixes e fixação em madeira, para produzir um

elemento arquitetônico novo, resultado do cruzamento de certos aspectos da produção material popular tradicional, com um elemento da tradição arquitetônica universal, ou seja, a escada em espiral especialmente posicionada no recinto de modo a determiná-lo composi-tivamente. Nesse sentido, a concepção arquitetônica combina e atribui sentido excepcional ao procedimento técnico ordinário e supostamente superado pela racionalidade industrial moderna. O procedimento difere, nesse sentido, da evolução dos cobogós a partir dos elementos vazados tradicionais, por exemplo, recorrente na historiografia da arquitetura brasileira moderna. Os cobogós e quebra-sóis priorizam o aspecto visual e funcional dos elementos, em vez do procedimento prático e técnico associado à sua produção. A tarefa do arquiteto, nesse sentido, seria de atualizar estas concepções a novos métodos de produção industrializada que prescindem de uma organização social anterior, orientada por saberes práticos e técnicos específicos, e passa a se orientar por procedimentos gerais e abstratos, de caráter industrial e racional, que pressupõem uma nova escala de concentração de saberes, responsável justamente pela configuração moderna do campo profissional de engenheiros e arquitetos. Essa tendência, por sua vez, demandou uma condição mais profunda de alienação do trabalho e uma mudança nos processos de subjetivação individual e coletiva, que passaram a se deslocar das relações de trabalho para as relações de consumo.

Apesar da semelhança entre as analogias em relação ao popular na arquitetura moderna brasileira, Lina se depara com a atualidade dessas práticas tradicionais no contexto de modernização do nordeste em sua experiência em Salvador e suas questões se voltam para as formas de organização dessa produção e, conseqüentemente, para uma reflexão acerca do artesanato, do folclore e da cultura popular, a partir de um ponto de partida prático, além de representativo. O que importa, portanto, não é simplesmente a identidade que emerge destas práticas, mas como as práticas se organizam socialmente e estabelecem formas de subjetivação para certos grupos sociais a partir do próprio trabalho, e não somente do consumo ou da atribuição de sentido cultural a estes objetos.

Figura 86: Solar do Unhão em obras. (1959-63)
Fonte: Portal Arper. Bardi's Bowl Chair / ILBPMB
Disponível em: <http://bardi-bowlchair.arper.com>.
Acesso em? Março 2017.

Figura 87: Escada helicoidal no interior do Solar do Unhão (1959-63)
Fonte: (FERRAZ, 1994)

Em síntese, os dois elementos mencionados, ou seja, a escada do solar e o piso do cais do Unhão, apesar de relativamente diferentes, definem aspectos da concepção espacial da arquiteta. No caso da escada espiral, Lina combina os aspectos práticos da produção material local com os aspectos sensível e plástico do repertório consagrado da arquitetura. A escada não só se destaca como signo técnico e elemento arquitetônico, como também acompanha o ritmo da modulação do espaço definido pelos componentes estruturais. O aspecto racional nesse caso se manifesta também em sentido espacial e, em vez de se referir a seriação industrial, remete a práticas de produção rudimentares, ainda presentes na prática social de produção daquele contexto. No caso da cais, o elemento plástico do piso torna-se secundário em relação a visão panorâmica da paisagem, mas, ainda assim, acentua o aspecto formal e integral do espaço, que assume um sentido interior, mesmo a céu aberto.

Arquitetura e Natureza ou Natureza e Arquitetura

Ao retornar para São Paulo e retomar as obras da sede do museu, as possibilidades experimentadas na realização dos projetos desse período se confrontam com as soluções previamente definidas para o novo edifício. Não seria exagero supor que provavelmente Lina considerou a possibilidade de dar outras direções ao projeto do MASP após o seu retorno de Salvador em 1963. A obra sofreu muitas paralisações entre 1960 e 1964, enquanto Lina esteve relativamente ausente, e apenas os andares inferiores e a laje alinhada com a Avenida haviam sido executados até então.

A grande estrutura de concreto estava prestes a ser executada, mas exigiu modificações no projeto original, graças a um corte indevido das ferragens que deveriam conectar a estrutura com as fundações. Lina interpretou o contratempo como um “incidente aceito” e passou a considerá-lo como uma circunstância significativa na realização do projeto:

O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo.

[...]

O racionalismo tem que ser retomado como marco importante na posição contrária ao irracionalismo arquitetônico e à reação política que tudo tem a ganhar numa posição “irracionalista” apresentada como vanguarda e superação. Mas é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos “perfeccionistas”, herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o “incidente” arquitetônico.

O episódio demonstra o grau de experimentação e as dificuldades decorrentes de execução da solução técnica excepcional utilizada para viabilizar o grande vão. Estes

aspectos revelam também que a capacidade de controle da arquiteta em relação à execução da obra era limitada pela própria falta de domínio técnico da solução que ela mesma havia determinado. Manifestavam-se, nesse caso as contradições entre as formulações ideais do repertório racionalista moderno e o aparato profissional e técnico da construção civil nacional. O MASP, nesse sentido, bem como as interpretações de Lina face à sua realização, esclarecem as dificuldades decorrentes do impasse entre forma e realidade construtiva, que se tornaram agudos nestes momentos, pelo estágio avançado das obras e pelas expectativas simbólicas suscitadas por sua solução ousada, que, de certo modo, afirmariam (ou ocul-tariam) as capacidades técnicas de produção nacionais e, sobretudo, paulistas.

Portanto, fora os ajustes internos referentes à espacialidade, já adaptados por Lina em suas alterações preliminares e anteriores à obra, restava para a arquiteta solucionar o último dos elementos ainda não definido: o aspecto exterior da caixa.

O adiamento dessa solução, além das recorrentes cobranças da prefeitura pelos projetos definitivos da envoltória ao longo da construção, explicita a dificuldade de Lina em responder a esse dilema arquitetônico. Através de um ofício de fevereiro de 1964, a secretária de obras chegou inclusive a mencionar que “o tratamento arquitetônico dos pilares e da fachada em geral será oportunamente escolhido pelo Exmo. Senhor Prefeito” que, naquele momento, tratava-se do engenheiro Prestes Maia. (BCDASP, 1964)

Como ela mesma mencionou, além de eventuais dificuldades técnicas e pressões por parte dos profissionais e realizadores políticos do projeto, a forma arquitetônica havia se tornado expressão de uma crise geral da própria arquitetura, a qual o projeto para o MASP, segundo sua concepção, deveria ser uma resposta:

[...]o Brasil está tomando parte de uma crise geral da arquitetura que não é somente brasileira, uma crise de formalismo, de pequenos problemas, de involuções individuais que nada tem a ver com os problemas da humanidade atual, do Homem atual. Pessoalmente quando eu fiz o projeto do Museu de Arte de São Paulo minha preocupação básica foi a de fazer uma arquitetura feia, uma arquitetura que não fosse uma arquitetura formal, embora tenha ainda, infelizmente, problemas formais. Uma arquitetura ruim e com espaços livres que pudessem ser criados pela coletividade. Assim nasceu o grande belvedere do Museu, com a escadinha pequena. A escadinha não é uma escadaria áulica, mas uma escadinha-tribuna que pode ser transformada em um palanque. A maioria das pessoas acha o Museu ruim; e é mesmo. Eu quis fazer um projeto ruim. Isto é, feio formalmente e arquitetonicamente, mas que fosse um espaço aproveitável, que fosse uma coisa aproveitada pelos Homens. (BARDI, L. 1972)

Seu depoimento reforça a valorização dos aspectos espaciais, necessariamente interiores, ou melhor, dos aspectos que privilegiam o ponto de vista da experiência espacial, em

detrimento dos aspectos simbólicos e comunicativos referentes à forma e ao aspecto exterior.

Ainda assim, os “problemas formais”, como ela mesma observou, foram inevitáveis. Não seria possível conceber um interior arquitetônico sem que ele deixasse de exprimir uma forma exterior. Como observado no capítulo anterior, a crítica arquitetônica naquele momento privilegiava a retomada da estratégia ideológica de redução da forma arquitetônica a suas determinações técnicas e racionais, contra a falácia do formalismo, ou seja, interpretava-se os vínculos entre construção e os processos de organização industrial da produção como vínculos atrelados ao desenvolvimento nacional como um todo. Alinhadas a esse paradigma ideológico, as primeiras opções de Lina para o MASP privilegiaram formas puras e racionais, ou seja, a caixa suspensa, completamente opaca, revestida com placas regulares de material mineral branco e janelas em fita que aludiam à solução corbusiana.

Lina parece zelar, em suas primeiras propostas, pelo aspecto bem acabado das superfícies revestidas, além de fazer alusão ao repertório arquitetônico consagrado. Nos projetos de 1959 e 1960, ocasião em que a arquiteta realizou as alterações na circulação vertical e nos interiores, imediatamente anteriores ao início das obras, a previsão para a vedação da caixa continuava sendo a parede opaca com as janelas alongadas, mas o acabamento previsto passou a ser o concreto branco aparente, semelhantes às soluções típicas de Oscar Niemeyer. Portanto, são evidentes as tentativas da arquiteta em se adequar aos valores ideológicos predominantes da cultura arquitetônica local do período, desde o seu projeto para a *Casa de Vidro*.

Tais convicções, no entanto, não a impediram de realizar suas próprias experiências menos ortodoxas em outros projetos concomitantes, como as casas *Valéria Cirell* e *Chame-Chame*. Inspirada pelos aspectos peculiares da obra de Gaudí, no que se refere às suas analogias naturais, e pelas correntes da arquitetura orgânica, que também tendiam a privilegiar fatores da natureza na concepção dos projetos e privilegiar formais espaciais dedicadas à experiência sensível, Lina passou a considerar a aparência rústica e natural como aspectos potencialmente antiformalistas e, portanto, equivalentes aos preceitos da linguagem funcionalista e racionalista. A arquiteta chegou a elaborar teoricamente em uma de suas conferências as ambivalências e contradições entre as concepções racionalistas e orgânicas no que se refere à relação entre humanidade e natureza. Em geral, sua posição buscava uma superação dessa oposição. (OLIVEIRA, 2006). Porém, se por um lado Lina

pretende evitar uma atitude idealista nesse momento, ou seja, evitar uma forma ideal para traduzir essa superação de opostos, é necessário considerar que a expressão natural ainda detém um sentido ideológico de pureza e que, portanto, poderia concorrer com os sentidos atribuídos à racionalidade. Desse modo, as reflexões demonstram como as preferências ideológicas da arquiteta oscilavam entre a expressão racionalista, vinculada ao desenvolvimento técnico e supostamente social, e um entendimento “cósmico” do mundo, como ela mesma atribuía às correntes românticas, que procurava conceber a arquitetura de modo análogo aos processos naturais (BARDI, L., 2002). O desafio, portanto, foi elaborar uma forma de expressão capaz de conceber o homem como parte dos processos naturais e vice-versa. Esse momento parece significativo para se compreender de que forma Lina passa a conceber a produção da arquitetura num sentido prático relacionado à práxis, ou seja, como a racionalidade idealista vinculado a abstração produtiva industrial deu lugar a uma racionalidade do trabalho que interfere na natureza e que possui uma historicidade própria. (GRINOVER, 2013, p. 183; VEIKOS, 2014)

Como apresentado nos casos das duas casas concomitantes ao projeto do MASP, apesar de Lina não abrir mão das referências consagradas da arquitetura moderna do período, suas primeiras experiências resultaram em projetos bastante peculiares e heterodoxos. Suas metáforas referentes aos processos e aspectos naturais se deram de modo mais explícito e vulgar do que a abordagem espacial organicista ou as operações geométricas e construtivas de Gaudí. Ao aliar racionalismo e organicismo, o resultado prático foi uma combinação de formas puras recobertas com vegetação e agregados minerais rústicos. Ao adicionar estes elementos nas paredes envoltórias dos volumes, a arquiteta sugeria uma camuflagem dessas formas elementares da construção de modo a convertê-las em acidentes naturais. Apesar dessa solução se referir, em grande medida, apenas à mudança nos acabamentos, o aprimoramento mais significativo dessa estratégia se deu na *Casa do Chame Chame* (1958), na qual Lina experimentou pela primeira vez, ainda que parcialmente, a dissolução do objeto arquitetônico na espacialidade do lote.

Essa ênfase nos elementos naturais também pode ser atribuída a uma percepção deturpada do papel destacado do paisagismo e da paisagem no desenvolvimento da arquitetura brasileira, bem como a eloquência das figurações naturais e tropicais no imaginário da cultura nacional brasileira em formação. Diferente das estratégias de Lina, os arquitetos brasileiros, com destaque para o vínculo entre Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx,

convertiam os elementos naturais e da paisagem em formas plásticas abstratas e modernas ou se apropriavam da paisagem e do paisagismo como elementos de fundo para destacar objetos e composições arquitetônicas, além de obras de arte. Em ambos os casos, as operações são predominantemente visuais e plásticas, mas, se por um lado Lina contamina a forma arquitetônica com estes elementos, a arquitetura moderna brasileira se valeu do paisagismo justamente no sentido de promover nitidez e destaque para uma expressão pura e abstrata da forma autônoma.

3.4.O exterior do MASP

Na retomada das obras do MASP por volta de 1964, após o retorno de Lina da Bahia, o pórtico de concreto começou a ser executado e a solução para as envoltórias da caixa voltou a ser discutida. Deste período são a carta em que o então prefeito Prestes Maia insinuou ter a intenção de definir os acabamentos do projeto, e, também, os manuais descritivos de obras em que as especificações de acabamentos começam a aparecer, em geral, com a descrição “bruto”, que se refere à ausência de materiais de revestimentos e técnicas de acabamento que garantem o aspecto aparente e rústico no emprego dos materiais. Nesse momento, surgem os desenhos de Lina que mostram a caixa ainda opaca, mas tomada por vegetação e com aspecto rústico, que contrasta com a precisão de seus contornos regulares e se distinguem dos pórticos aparentes, mantidos sem cobertura vegetal e com traços que ilustram as marcas da modelagem do concreto. Estas mudanças, nesse momento, acentuam transformações no aspecto exterior da caixa e, portanto, nas estratégias de adaptação da caixa a uma nova objetividade, ou a um novo simbolismo. O mesmo tipo de operação de rusticação, que antes se limitava ao embasamento, com muros revestidos com agregados minerais rústicos e canteiros com vegetação por todo o perímetro, agora passava a tomar conta de todo o projeto. A camuflagem do embasamento, que o anulava em favor da objetividade pura da caixa, passava a envolver o edifício como um todo, como uma tentativa ousada, apesar de nitidamente insuficiente, de dissolvê-lo na mata do Parque do Trianon.

Além da mudança na orientação ideológica em relação ao acabamento, novas dificuldades técnicas começaram a se impor na medida em que se verificava o comportamento estrutural do edifício. A estrutura e as lajes da caixa suspensa foram finalizadas em 1966, com a retirada das escoras que serviram de suporte para modelagem da laje. O momento foi celebrado com entusiasmo pelos realizadores. Pode-se verificar, afinal, que as dimensões reais da flecha da estrutura eram bastante significativas e que a estrutura como um todo sofria consideráveis variações decorrentes da dilatação. Desse modo, os componentes de vedação não só não poderiam sobrecarregar muito mais a estrutura como também precisariam se movimentar junto com as variações das lajes. Desse modo, Lina não poderia mais contar com as paredes maciças em concreto e sua última tentativa, antes de acatar a solução

pelo vidro, foi conceber componentes pré-fabricados de cimento, estreitos e verticais, que seriam enfileirados ao longo do perímetro das faces dos dois pavimentos, com pequenas aberturas quadradas de vidro em algumas peças e, ainda, com elementos vegetais que Lina insistia em incluir.

Afinal, a solução não atendeu satisfatoriamente as expectativas e exigências e a opção pelo vidro foi finalmente acatada pela arquiteta. Com o auxílio do engenheiro Figueiredo Ferraz, foi desenvolvido um sistema de esquadrias telescópicas que, para o espanto da arquiteta, foram produzidas pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (BARDI L., 1967). Apesar de fabricado pela tradicional instituição de formação técnica e artística paulista, e não por uma indústria de ponta como esperava Lina, o sistema respondeu adequadamente às exigências técnicas, com componentes estruturais metálicos que sustentam o plano de vidro, mas que garantiam a movimentação das lâminas conforme as variações das lajes. (CONTIER, 2014, p. 232-235)

O Vidro contra a Abstração

Apesar de as evidências indicarem que a solução do vidro havia sido uma escolha estritamente técnica e aparentemente inevitável, pela ausência de alternativas viáveis (GIANNECCHINI, 2009, p.126; CONTIER, 2014, p. 207-208), Lina ratificou essa escolha como um princípio autêntico do seu projeto e chegou a elaborar suas próprias interpretações conceituais em relação a essa opção.

Em um primeiro momento, na ocasião da publicação do texto “O Novo Trianon, 1957 |1967” na revista *Mirante das Arte* em 1967, Lina procurou dar satisfações gerais sobre a construção – em vias de se concluir, mas que já se estendia por anos – e aproveitou para esclarecer os aspectos arquitetônicos privilegiados na proposta. Nessa ocasião, no entanto, Lina não fez nenhuma referência sequer a respeito da vedação da caixa em vidro, a não ser por uma única menção à grande dimensão das peças, que chegariam a 5,5m de altura. Uma parte significativa da primeira metade do texto foi dedicada a enfatizar as motivações da escolha do terreno e da construção da nova sede naquele local. Na segunda metade, as explicações se resumiram à descrição da solução estrutural em detalhes.

Figura 88: Interpretação dos acabamentos da fachada

A partir do esquema de
 Gianecchini (2009)
 Fonte: GIANNECCHINI,
 2009, p.152)

Figura 89: Croqui. Projeto
 MASP (1957)
 Fonte: (OLIVEIRA, 2006)

Figura 90: Maquete. Projeto
 MASP (1957-60)
 Fonte: (GIANNECCHINI,
 2009)

opções pensadas:

1. concreto picotado natural (1957)
 2. concreto picotado natural (1957-60)
 3. concreto bruto caiado (1960)
 4. concreto bruto
 5. concreto bruto
 6. pintura impermeabilizante em vermelho (1991)
-
1. mármore neve Brasil (1957)
 2. concreto picotado natural branco (1957-60)
 3. concreto com plantas epífitas (1960)
 4. concreto bruto [c. 1964]
 4. placas cimentícias pré-moldadas (1966)
 5. caixilhos de vidro [c. 1966]

Figura 91: Exterior. Projeto MASP (1960)
Fonte: ILBPMB

Figura 92: Croqui Projeto MASP (1960-64).
Com plantas epífitas
Fonte: ILBPMB

Figura 93: Croqui da elevação lateral. Projeto MASP (1960-64).
Com plantas epífitas
Fonte: ILBPMB

Figura 94: Croqui da elevação lateral. Projeto MASP (1964).
Com plantas epífitas e placas cimentícias.
Fonte: ILBPMB

No entanto, alguns anos mais tarde, após a inauguração do museu em 1968 e sua posterior abertura ao público em 1969, Lina elaborou outro texto em que apresentava o novo MASP para um público, desta vez estrangeiro, em uma matéria publicada na revista italiana *L'A Cronache y Storia*, dirigida por seu colega Bruno Zevi. Nessa versão, bastante diferente do texto anterior, Lina se preocupou em demonstrar suas intenções referentes à escolha pela caixa de vidro. Nesse sentido, ela passou a encarar a solução, não mais como algo acidental e inevitável, mas como atitude assertiva de sua parte:

À abstração das paredes bloqueadas é necessário substituir o "aqui" do lugar, sem equívocos. As paredes serão transparentes como consciência do esforço de um determinado povo. Porque uma obra pública é sempre um esforço popular, mesmo que a iniciativa comece a partir de um só. O vidro das paredes do Museu de São Paulo não é o vidro da parede formalista.

A forma do Museu é imediatamente reconhecível, ligado ao trabalho do homem de alterar a natureza, e não "paisagem natural". Escolher a estrutura como o ato principal é antepor o esforço do homem às elucubrações formalistas, é estabelecer a priori um legado do trabalho, é fazer ação pedagógica e não propaganda; o esforço por uma arquitetura como ato não arrogante, em um mundo que tem transformado a criação em ato de arrogante individualismo. (BARDI, L., 1973, tradução nossa)

Portanto, nota-se uma ruptura em relação ao que vinha se desenvolvendo até então. Nesse momento, Lina passou a reconhecer o MASP, como já havia mencionado no texto anterior, como um esforço de superação de certa condição idealista da racionalidade que, por sua vez, dava sentido à forma do edifício e à ideia geral de planificação.

O vidro, afinal, expôs, ainda que discretamente, as incompatibilidades entre ordem interior e ordem exterior que haviam sido concebidas separadamente desde o princípio, graças às paredes "bloqueadas". Por outro lado, o "aqui" do lugar se inscrevia nos espaços interiores de maneira direta. A imagem da metrópole passou a espreitar os ambientes internos por todos os lados.

Em vez de neutralizar o aspecto urbano caótico, através da opacidade do volume suspenso iluminado pelo alto, o resultado no MASP passou a intensificar o contraste entre ordem provisória e aparente desordem urbana generalizada. O salão da pinacoteca e o vão são pares espaciais opostos nesse sentido. Os limites que passam a definir suas formas interiores, tanto da pinacoteca quanto do vão, sobrepõem-se e se confundem com os limites inapreensíveis da paisagem, tanto "natural" no sentido do Parque Trianon, quanto artificial no sentido da metrópole. Teto e chão coincidentes, além da simetria, ainda assim preservam a nitidez dos contornos. Não se trata simplesmente de uma integração entre interior e

exterior, no sentido da dissolução dos limites, mas uma sobreposição dialética destes sentidos arquitetônicos.

No que se refere ao aspecto exterior, Lina ainda demonstra evitar, neste caso retoricamente, os vestígios de um suposto formalismo. As grandes fachadas de vidro nos arranha-céus, afinal, haviam se tornado a expressão predominante do Estilo Internacional e da arquitetura americana do período. Nesse sentido, sua ressalva contra a “parede formalista” se faz mais do que necessária. No lugar dela, no entanto, Lina ofereceu outro sentido. A transparência é mais enfática e valorizada do que o aspecto ambíguo da reflexibilidade do vidro, comum aos edifícios corporativos das grandes cidades americanas e agora dos prédios que começavam a aparecer na Avenida Paulista. Essa transparência revelou um interior despreparado para a apreciação a partir do exterior. A arquiteta interpretou essa condição como uma maneira evidente de explicitar “o trabalho”, uma oportunidade de demonstrar os esforços de produção da arquitetura e, portanto, uma imagem possível do “trabalho humano”, ou seja, uma tentativa de denunciar a condição típica da produção sob o capitalismo que tende a fazer desaparecer os vestígios da produção de mercadorias e da exploração do trabalho. Nesse sentido, Lina demonstra sua aderência a pressupostos ideológicos e críticos atribuídos aos princípios do que ficaria conhecido como Escola Paulista Brutalista, e, sobretudo, ao pensamento de Sérgio Ferro, com quem esteve em contato nos anos finais da execução da obra e com quem se envolveu politicamente nestes anos de endurecimento do regime militar brasileiro. (BARDI, L., [1971]).

Da crítica à metalinguagem

Sérgio Ferro já havia publicado naquele momento o texto “Arquitetura Nova”, de 1967, no qual desferiria uma crítica contundente contra os pressupostos críticos atribuídos ao projeto arquitetônico na dinâmica da alienação e da exploração do trabalho no canteiro de obras. (FERRO, 2006, p. 47). Lina, nesse contexto, procurava dar uma resposta a posteriori ao que inevitavelmente havia se dado ao longo do processo de construção do MASP e que naquele momentos se tornavam nítidos. Nesse sentido, recorria aos pressupostos críticos das vertentes brutalistas, ou seja, a sua crença na dimensão crítica do projeto e a sua capacidade de denunciar, ou até mesmo evitar e reverter, as contradições inerentes ao processo capitalista de produção da arquitetura.

Figura 95: Representações
do vão livre. Projeto MASP
(1967).

Fonte: ILBPMB

Figura 96: Representações
do belvedere. Projeto MASP
(1967).

Fonte: ILBPMB

Figura 97: Representações
do vão livre. Projeto MASP
(1967).

Fonte: OLIVEIRA, 2006

É possível notar que as representações da exterioridade do projeto, sessenta e seis etapas, destacam a dimensão interior do vão livre, em vez de destacar a aparência exterior do volume da caixa.

As operações que atribuem sentido crítico a tais estratégias de projeto se constituíam, nesse contexto, como elementos de uma linguagem própria da arquitetura. Esse sistema de sentidos e significados que daria forma ao brutalismo paulista atribuía, entre outros aspectos, valor moral positivo ao emprego explícito dos materiais, ao essencialismo técnico e à explicitação dos aspectos rústicos da construção manufaturada e à mão de obra não especializada, como elementos críticos. Estes atributos adquiriram sentido crítico na medida em que “fechavam-se as perspectivas” de transformação social mais ampla. Ainda assim, elas continuavam a ser repetidas como “formulações abstratas” que pretendiam denunciar o mal-estar e os impasses da modernização nacional, os limites da industrialização desigual, a alienação e a exploração do trabalho decorrentes dos processos de construção.

Daí esta espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu); esta didatização forçada de todos os procedimentos; a excessiva racionalização construtiva; o “economismo” gerador de espaços ultradensos raramente justificados por imposições objetivas, etc.
Esses arquitetos, raspando já o maneirismo, refletiam o mal-estar que se generalizava. (FERRO, 2006, p. 49)

É preciso esclarecer, no entanto, que Lina foi, de certo modo, precursora no emprego de alguns dos elementos que passaram a constituir o ideário brutalista, ainda em um momento de “antecipações hipotéticas” e “otimista atividade antecipadora”, nas palavras de Ferro. Foi a partir de um certo momento que ela passou também a adaptar suas soluções ao novo sistema de sentidos e valores. Por um lado, ela antecipou, a seu modo, estratégias que passaram a ser recorrentes e valorizadas, como, por exemplo, a ênfase estrutural e construtiva em seus projetos. Por outro, ela atualizou o caráter dessas estratégias com o intuito de se adequar aos novos padrões que começaram a se estabelecer após os anos de 1960.

Os fenômenos que definem esses momentos de transformação na arquitetura brasileira se aproximam da situação descrita por Manfredo Tafuri em relação ao panorama internacional, sobretudo no que se refere à Europa e aos Estados Unidos, naquele momento:

A situação no final dos anos 60 é [...] caracterizada por uma arquitectura debruçada sobre si própria, numa procura da sua razão de ser, do porquê da sua estrutura, da sua legitimidade histórica.
Eis uma das contradições (de facto imprescindível) da arquitectura actual. Depois de ter negado pertencer à história, descobriu, através de si própria, um novo conceito de história, que é projectado sobre o passado pré-setecentista, por um lado, e que vem a introduzir-se capciosamente no processo de desenvolvimento das novas tendências, por outro.
Depois de ter reduzido o antigo a simples *evento*, privado de relações causais, a arquitectura moderna não pode deixar de procurar reconstruir, e de um modo clássico até,

a sua história. Isso explica o aparecimento de toda uma série de fenômenos ligados à exploração dos problemas deixados em aberto pelas investigações dos “mestres” ou das vanguardas nos anos 20.

Todo o movimento convencionalmente denominado *New Brutalism* é disso um exemplo evidente. (TAFURI, 1979, p. 162-163)

As variáveis em cada contexto são evidentemente distintas, mas as constantes que envolvem a ideia da arquitetura moderna se manifestam de modo determinante. No contexto brasileiro, a arquitetura moderna já havia começado a elaborar para si um “novo conceito de história” desde os seus primórdios e se encontrava, naquele momento, também em uma fase de atualização de sua legitimidade histórica após a realização da nova capital federal. “Brasília marcou o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher.” (FERRO, 2006, p. 49).

A renovação da FAU USP nos anos 1960, com sua reforma de ensino, e a construção de seu consagrado edifício pelo arquiteto Vilanova Artigas podem ser considerados fatores determinantes para consolidação da instituição como continuadora desse “novo conceito de história”, responsável pela produção, manutenção, reprodução e difusão dessa historicidade própria da arquitetura. Desta forma, a arquitetura moderna tendia a perder seu status de língua oficial de Estado, cuja ênfase era a questão da identidade nacional, e passava a desfrutar do status acadêmico, de caráter universalista, apesar de relativamente restrito no contexto brasileiro. É nesse contexto universitário que emergiu certa consciência do brutalismo como movimento, ou seja, como estabelecimento de uma língua que se volta para si própria, comprometida com a necessidade de reavaliar a contribuição dos “mestres”.

Nesse sentido, toma-se consciência das estratégias modernas de abstração formal da arquitetura que se acumulam no tempo e que passam a se constituir como linguagem, ou seja, como um sistema de significados atrelados a determinados signos reconhecíveis. Não só os signos passam a ter um significado atribuído a eles por essa “revisão histórica”, como se consolidam as relações entre eles, ou seja, a ideia de que certa disposição arquitetônica poderia conter em si mesma, aspectos e valores positivos. Desse modo, tais operações deixam se referir a um dado espacial relativo ao conjunto de espaços para se converter em uma operação visual de sentido. Para Ferro, o resultado de “inversão de função”

[...] é conseguido pelo isolamento fictício da obra que finge concretizar, no seu microcosmo, o desenvolvimento esperado. A atitude agressiva e provocadora com relação à realidade presente que produziu aquelas propostas é trocada, mansamente, pelo gesto de uma representação substitutiva e conciliadora.

A distância resultante desse processo de separação e autonomia da arquitetura, alheia à interferência direta da política de Estado e da “realidade presente”, permitiu justamente que se vislumbrasse tais hipóteses críticas em relação ao desenvolvimento nacional, mas tiveram como consequência, no entanto, outras contradições imprevistas.

Uma arte que se apresenta como desesperada tentativa de autoconsciência não deveria estar já para além de qualquer mito?
É precisamente esta a contradição da arquitectura que pretende esgotar os seus significados na estrutura de um acto reflexo. Por um lado, aspira de algum modo a construir-se como reveladora de valores, de dificuldades, de contradições. Por outro, leva ao extremo (encobrendo, portanto, o seu significado último) esses valores, essas dificuldades, essas contradições. Enquanto reveladora de mitos, acentua o pólo racional da sua estrutura; enquanto arquitectura *malgré tout*, envolve a sua desmitificação nas espirais da metáfora e das imagens, a ponto de tornar-se equívoco o sentido das próprias descobertas. (TAFURI, 1979, p. 166)

A estratégia da arquitetura que pretende atribuir sentido crítico aos seus próprios elementos de projeto se expõe ao risco de confinar tais significados aos próprios circuitos fechados da disciplina e ao que Tafuri identificou como tendência metalinguística. O dilema entre uma crítica resoluta e uma atitude crítica internalizada na prática de projeto sugere o impasse entre os sentidos atribuído ao “desenho” por Vilanova Artigas e a crítica contundente a essa noção empreendida por Sérgio Ferro, que já identificava, neste momento, os interesses da indústria cultural no que se refere ao “consumo contínuo e voraz da linguagem, permanentemente enfraquecida em sua agressividade pela banalização espúria [...]”. (FERRO, 2006, p. 50.)

As interpretações de Ferro e Tafuri coincidem ao apontarem os impasses disciplinares decorrentes das operações de metalinguagem.

A arquitetura representa um papel: é comediante. Percebe que é atriz de um papel que a envolve, compromete e que continuamente lhe escapa. E quanto mais perfeita é a representação maior a frustração; quando se vê a si própria representada, maior a frustração e o rancor. [...]. À linguagem soma-se a metalinguagem. O que constrói dentro de uma perspectiva concreta, projeta. Mas projeta densamente armado pelo presente. O projeto de quem projeta no vazio vê o futuro como improvável, distante, utópico e irrealizável. (FERRO, 2006, p. 57)

Para o autor italiano:

A arquitectura que fala da arquitetura” recusa, no fundo, entrar num diálogo profundo com a crítica. E dado que não existe nada de melhor, para anular ou tornar ineficaz um adversário temível, do que absorver até ao fundo as suas técnicas de agressão, eis que a construção da arquitectura como experiência crítica se revela em toda a sua essência: como verdadeiro exorcismo contra uma introspecção autenticamente racional.

[...]

Deste modo, esta arquitectura oscila perigosamente entre a irrealidade e o jogo. [...] Mas aqui a irrealidade significa renúncia a intervir no processo de transformação da linguagem arquitectónica, e refugiar-se no jogo é mais do que o contraponto dessa renúncia.

[...]

Por um lado, levar essa metáfora arquitectónica a acentuações de carácter racional e cognoscitivo serve para criar dificuldades a um aprofundamento crítico autêntico, dado que este se encontra perante um produto que, de certo modo, mima os seus processos. Por outro lado, esse tipo de arquitectura tende a exercer sobre o público uma forte *acção persuasiva*. Envolve quem a lê nos seus valores expressivos específicos (e também quem faz uma sua leitura desatenta), no seu jogo de alusões reticentes, de evocações ambíguas, de citações herméticas.

[...]

Estruturando-se de um modo reflexo, falando de si mesma, analisando a sua própria linguagem, a arquitectura modela-se na forma de um discurso contínuo e cerrado, pretende demonstrar, mas, ao mesmo tempo, convencer, desenvolver um papel activo como configuradora do espaço-ambiente a todos os níveis dimensionais; mas ainda exhibir sem falsos pudores a génese e os artifícios próprios do seu organizar-se como metalinguagem. (TAFURI, 1979, p.167-172)

A Unidade Comunicativa

Como já foi assinalado no capítulo anterior, a própria metrópole contribui ao proporcionar as condições para o isolamento. A autonomia metalinguística dos sentidos da arquitectura assume então feições espaciais concretas. A condição isolada do edifício da FAU USP, no campus universitário, além do que já foi assinalado em relação ao Ibirapuera, servem de metáfora para se compreender a condição apartada da historicidade da arquitectura em relação a uma historicidade própria da cidade, bem como da independência geral dos fragmentos no paradigma da metropolização. No caso do MASP, por outro lado, essa disparidade se manifesta de modo diferente, como um choque ou contraste inevitável.

No que se refere ao paradigma espacial e à questão das representações no contexto da cidade, verifica-se que na transição para o paradigma metropolitano paulista também perdeu força o dispositivo da nacionalidade, ou, em outras palavras, deixou de assumir um carácter positivo nas representações da arquitectura e passou a se exprimir como crítica negativa. Tais aspectos se manifestaram de modo explícito no “Depoimento” de Oscar Niemeyer (1958) e nos desdobramentos dessa sua autocrítica, que foram expressos em respostas de outros arquitetos, como Vilanova Artigas (1958) e Lina Bo Bardi (1958). A partir destas reações ao legado de Oscar Niemeyer, que escreveu seu “Depoimento” em meio à realização de Brasília, constituíram-se as relações de continuidade e ruptura que deram forma ao que se convencionou chamar de Escola Brutalista Paulista. (ZEIN, 2005, 2002, p. 11).

Figura 98: Vista exterior da FAU USP.

Fonte: FAU USP

Figura 99: Vista interior da FAU USP.

Fonte: FAU USP

Nessa operação de transição, consolidou-se o partido da unidade⁶, frequentemente expresso pela síntese da caixa elevada. Essa tipologia ideal garantiu o aspecto unitário da forma exterior, ainda que seu intuito fosse de neutralizá-la, e manteve os elementos de integração entre interior e exterior, além da supressão dos limites interiores. Deste modo, a arquitetura paulista continuava a remeter-se ao sentido da espacialidade aberta, homogênea e infinita, demonstrado no capítulo anterior em relação a Oscar Niemeyer, mas precisou adaptar o paradigma espacial e ao novo paradigma metropolitano (RECAMÁN, 2006). Nesse caso, a cidade e suas contradições não só passam a ser consideradas, como também se tornam elementos de oposição a partir dos quais os projetos passaram a ser definidos. A lógica do enclave se adere à forma arquitetônica e o isolamento espacial se combina com o isolamento metalinguístico.

Na versão atualizada paulista, expressa de modo exemplar no próprio edifício da FAU USP, é possível notar a retração da forma escultórica exterior e o predomínio das superfícies exteriores comunicativas (MEDRANO, L.; RECAMÁN, L., 2013, p. 67). Há, portanto, uma planificação, uma redução da expressividade arquitetônica à dimensão da superfície e, consequentemente, um recuo espacial da forma exterior, que abre mão novamente e, desta vez, radicalmente, de definir uma relação com o urbano imediato que não seja uma relação de continuidade indistinta e predominantemente visual.

Nesse sentido, vale notar a condição “dupla” da arquitetura como forma visível e representação através das imagens. Entre a unidade – volume – e a imagem – empena –, a caixa surge como suporte privilegiado da constrição formal e da difusão comunicativa. A caixa se manifesta como derivação idealizada do lote ortogonal que, por sua vez, remete ao ideal da quadrícula, e também como suporte ideal de signos planejados. Os componentes estruturais, as aberturas e os demais elementos arquitetônicos são convertidos em formas que remetem ao repertório plástico da abstração moderna, já historicizada. Retoricamente, no entanto, elas se pretendem abstrações absolutas da técnica, mas, ainda assim, abstrações que remetem a um repertório próprio da abstração plástica. Entre uma coisa e outra, prevalece a eliminação ideológica dos elementos convencionais ou tradicionais da arquitetura, que, apesar disso, continuam a povoar as cidades.

No edifício da FAU USP estas estratégias são organizadas de modo exemplar. A unidade se exprime com nitidez e suas grandes empenas de concreto demonstram a radica-

6 Sobre a “questão da unidade”, Ruth Verde Zein (2002) identifica o tema em um dos textos de Oscar Niemeyer (1957) que antecede ao seu “Depoimento”.

Figura 100: Mapa com distribuição das obras citadas em São Paulo.

lidade do isolamento em relação ao exterior. Os pilares nitidamente atribuem caráter singular à elementaridade do volume, de modo a evitar sua banalização. É só a partir do contato com a aparente “fundação aflorada” que sua condição planificada se “espacializa”. O caráter integral da forma exterior não se manifesta de modo evidente no interior, pelo contrário, a organização centrífuga dos recintos ao redor do grande vazio central dissimulam os limites internos da totalidade (MEDRANO, L.; RECAMÁN, L., 2013, p. 17 e 86-87) . Cada ambiência interior se exprime como parte de um todo inapreensível e quase nunca se encerram completamente. Em outras palavras, as estratégias de dissolução dos contornos e de sobreposição dos limites espaciais se manifestam de formas variadas: planos de vidro recuados em relação aos contornos de piso e teto, grande cobertura contínua, paredes a meia altura, plantas livres, ritmo estrutural constante, etc. Em síntese, essa estratégia se recusa a singularizar a forma unitária, mas não abre mão da unidade e nem da expressividade do volume exterior.

Desse modo, o edifício passa a representar uma matriz para a própria linguagem em formação e seu plano de ensino um instrumento eficaz para sua difusão. Não por acaso, Vilanova Artigas se referiu ao seu encontro com os concretistas e o reflexo desse grupo em suas “composições arquitetônicas” e na formulação do “plano de ensino”, de modo a ressaltar que:

O próprio curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual, que eu pensei para os estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAUUSP), formaria o conjunto humanístico que, creio, deveria caracterizar a cabeça do arquiteto e o planejamento geral do ambiente. (ARTIGAS, 1984, p. 218)

Considerando a contribuição da arte concreta no contexto da cultura visual paulista, a arquitetura também supôs um alinhamento com os pressupostos da industrialização, e, assim como os artistas concretos, também privilegiou os efeitos decorrentes da dimensão visual da comunicação de massa, na posição de “projetistas da linguagem”, ou de “um sistema ideal de sentidos fora da história e das contingências precedentes”. (ARRUDA, 2015, p. 284-292). Em todos os casos, desde a autocrítica de Niemeyer, passando pela função social da arte definida pelos concretistas, até os pressupostos críticos internalizados pelo “projeto” arquitetônico, a “questão social” foi o elemento central que deu sentido a toda essa nova linguagem.

Controvérsias do MASP

Na medida em que as contradições e limitações do desenvolvimento nacional se mostravam insuperáveis, as operações críticas da arquitetura se consolidavam como operações de linguagem. A transparência repentina do MASP, decidida nos últimos momentos da construção, ganha assim ares desmistificadores e, ao mesmo tempo, certo sentido autodestrutivo, se considerada na sequência de todas as demais tentativas de Lina em fazer “desaparecer” o aspecto exterior da forma arquitetônica. Esse gesto final demonstra o abandono das tentativas de se preservar o aspecto abstrato e puro concebido originalmente, mas não impede que Lina o considere como um “desenho racional, claro e responsável” (GIANNECCHINI, 2009, p. 127). Para ela, o sentido da racionalidade não estaria mais vinculado à capacidade do projeto em antecipar todas as determinações, em evitar todos os contratempos e propagar um sentido de ordenação geral, mas na capacidade de reconhecer e responder adequadamente às condicionantes de um processo real, ainda que precário, de produção.

Porém, o que prevalece em sua forma final são os mesmos aspectos elementares da volumetria original, agora convertidos em uma expressividade rústica e animados pela natureza inconstante das empenas transparentes. O vidro, afinal, evidenciou a primazia do papel cognitivo da forma arquitetônica crítica nesse novo paradigma ideológico do brutalismo. A particular condição do vidro em transmitir sobretudo o que está além dele, como transparência ou como reflexo, em vez de oferecer uma qualidade intrínseca enquanto materialidade, semelhante à condição do objeto televisão, evidencia as motivações que levaram Lina a privilegiar seu papel cognitivo em vez de ressaltar seus atributos plásticos, suas qualidades funcionais, ou, simplesmente, assumir sua inevitabilidade técnica.

O aspecto sofisticado das elevações de vidro, ou simplesmente sua inevitabilidade técnica, acabaram minimizando as incompatibilidades destas soluções em relação às necessidades objetivas de acomodação e proteção do acervo específico, composto de obras de arte antiga. Boa parte das dificuldades que a instituição enfrentou em relação às suas instalações físicas se referiam ao excesso de exposição solar da pinacoteca, e também à falta de impermeabilização nas vigas exteriores que, por terem sido mantidas em concreto aparente, sem revestimento, ocasionaram goteiras recorrentes no salão principal até serem pintadas de vermelho, apenas no início dos anos de 1990. (MIYOSHI, 2007, p. 101).

A concepção dos cavaletes de cristal também contribui para justificar a opção pelo vidro e evitar o teor simplesmente inevitável da solução. Eles também pressupunham uma atitude crítica em relação à apreensão das obras de arte do acervo. Lina e Pietro Bardi compartilhavam da ideia de que os quadros, livres da parede e soltos no espaço sobre cavaletes, remeteriam ao momento de sua concepção pelo artista. Desse modo, pretendiam privilegiar a representação do objeto de arte como um produto do “trabalho, altamente qualificado, mas trabalho” e não simplesmente como imagem pictórica (OLIVEIRA, 2002, p. 16; ANELLI, 2009). A solução também determinava que as informações relativas aos quadros ficassem na parte posterior do cavalete, de modo a priorizar a apreensão visual da obra, antes do reconhecimento de seus conteúdos históricos, teóricos e autorais. Segundo a arquiteta, a estratégia como um todo se pretendia um instrumento de “dessacralização” da obra de arte e tinha a intenção de “destruir a aura que sempre circunda um museu”, numa tentativa de aproximar a arte dos “não iniciados”. (BARDI, L., 1970). Entretanto, considerando a apreensão simultânea dos quadros, favorecida pela disposição unidirecional e transparente dos cavaletes, a experiência proposta por Lina sugere ainda outros efeitos do ponto de vista da apreensão coletiva das obras. A disposição unidirecional proporciona visões panorâmicas do conjunto. Se por um lado o cavalete de cristal explicita a natureza material do quadro, por outro, a disposição geral tende a homogenizar o dado espacial da experiência contemplativa, de modo a reestabelecer, por outra via, o aspecto pictórico dos quadros como imagens. De certo modo, a experiência da contemplação se “desespacializa” e a apreensão individual tende a se mesclar com a apreensão distraída do conjunto. Apesar das possibilidades de combinação, aproximação e ordenação oferecidas pelo aspecto heterogêneo da disposição dos cavaletes, ainda assim, as visões panorâmicas revelam-se sempre presentes e imprevisíveis. Análogo à cidade, o aspecto geral que ordena a disposição das partes tende a se impor sobre a relação entre elas.

Por um novo simbolismo

Independente das consequências para a experiência de contemplação do acervo do museu, Lina enfatizou a representação do “trabalho” em suas justificativas e interpretação referentes ao MASP nesse momento. Essa dimensão passaria a se exprimir como conteúdo das soluções arquitetônicas a serem transmitidas como “ação didática”, e não como “propaganda”, conforme a ressalva da arquiteta. Nesse sentido, revelam-se as expectativas

referentes ao potencial linguístico atribuído às formas arquitetônicas. No caso de Lina, no entanto, faz-se necessário observar a complementaridade e as contradições entre os sentidos do “trabalho” e da ideia da “técnica” considerados por ela, mas também relevantes para o paradigma ideológico do “brutalismo paulista”. Considerando as posições de Lina em relação ao artesanato (e ao pré-artesanato no caso brasileiro), o sentido atribuído ao “trabalho” tende a contemplar os aspectos de subjetivação que condicionam as características de determinados grupos (ou nações) na medida em que se referem a uma ordem atribuída por um conjunto de práticas sociais e concretas. A técnica, nesse sentido, remete ao conjunto de saberes cultivados e transmitidos pelo grupo. Porém, considerando o paradigma da modernização brasileira, a técnica pressupõe um conjunto de conhecimentos acumulados ou adquiridos que pode prescindir de uma ordem social estabelecida, ou melhor, que se dispõe a transformar a ordem social, considerada arcaica, na direção de uma situação que se acredita positiva. Competem, nesse caso, os sentidos autoritários e emancipadores do desenvolvimento, empenhados em converter os “homens simples” em trabalhadores e operários, mas sem oferecer necessariamente um dispositivo nítido de subjetivação social que não passe pela mera alienação. Estas diferenças anunciam os desvios sugeridos pela arquiteta e que levaram à maturidade de sua obra.

A partir destes momentos e destes dilemas, Lina passou então a considerar a pertinência e o potencial dos elementos linguísticos da arquitetura, inclusive revendo algumas posições referentes ao repertório formal da arquitetura de Niemeyer em comparação com o projeto para o MASP. Em um rascunho não publicado sobre o museu, ela compara tais obras em relação seu potencial simbólico:

O Museu foi projetado como uma grande estrutura [...] expressa numa forma simples e regular reconhecível a priori e identificável como “marco” urbanístico na cidade. A alternativa socialdemocrata, isto é, da cultura ~~essencialmente burguesa~~, tipicamente ocidental ao falso monumental fascista ou nazista, (ou aos equívocos russos) ~~da Rússia ou da China Popular~~, não devem ser tomados como liquidação definitiva dum assunto não esgotado, mas ainda nem enfrentado por uma ~~pela verdadeira~~ arquitetura verdadeiramente revolucionária; o sentido coletivo dum edifício, aquilo que, tem propriamente clareza monumental. ~~por este sentido~~ A tentativa Lucio-Costa-Niemeyer-Brasília, é válida neste sentido, ~~mesmo falsa~~, o losango estrutura das “colunas” do palácio da Alvorada tornaram-se símbolo vivo de esperança ~~da libertação~~ do País, viraram decoração de para-lama de [...] caminhão, insígnia de lojas e bares, rótulo de [...] bebidas, decoração de bares, marco de padarias, impressões de chitas, uma forma ~~abstrata~~ que se tornou grande símbolo popular, [...] com [...] escândalo de ~~pseudo~~ alta cultura e [...] grande curiosidade da cultura [...] na moda, que o definiu [...] integração do kitsch, quanto o uso popular do losango de Brasília, [...] outro não é que o reconhecimento da prosperidade coletiva dum obra de arte reconhecida como propriedade comum, ~~trabalho coletivo~~. (BARDI, [197-?])

Figura 101: Apropriação popular da forma dos pilares do *Palácio da Alvorada*.

Foto: Thomaz Farkas /IMS

Nesse sentido, Lina demonstra seu interesse por uma linguagem que extrapola o sistema de sentidos exclusivamente internos da arquitetura. As formas de expressão passam a se referir a sentidos sociais mais amplos, que se referem mais diretamente ao potencial de apropriação dos signos pelas práticas populares e pelos aspectos familiares a elas. Portanto, se o projeto do MASP demonstra, afinal, o pioneirismo de Lina em relação às estratégias brutalistas e a adesão posterior aos seus postulados críticos, linguísticos e metalinguísticos, o desenvolvimento de sua obra demonstra o abandono de boa parte destes partidos e concepções formais do repertório consagrado da abstração moderna em geral. Ainda assim, Lina deu continuidade a certos enunciados críticos disciplinares, mas passou a orientá-los na direção de um novo simbolismo, reordenado, desta vez, pelas particularidades de seu paradigma espacial em desenvolvimento.

Conforme mencionado no capítulo anterior, a concepção espacial de Lina se distingue da tendência dominante na Arquitetura Moderna Brasileira. Apesar de a arquiteta ter aderido a essa mesma tendência ainda em seu protótipo do Museu em São Vicente (1950), as determinações urbanas passaram a vigorar na viabilização do projeto para a sede do

MASP. A experiência na Bahia aprimorou esse vetor espacial referente à cidade com um sentido social e prático, próprio dos usos e dos sentidos atribuídos ao espaço a partir destes usos.

No que se refere às questões linguísticas e simbólicas, no caso de Niemeyer, sua posição desde o início alinhada ao poder estatal lhe permitiu consagrar suas obras de modo alheio aos processos históricos de desenvolvimento da cidade, como elementos novos convertidos em representações legítimas da identidade nacional e do poder político oficial. Conforme o poder estatal se instituía de modo autoritário, a partir da instauração do regime militar em 1964, o Estado passou a prescindir cada vez mais dos elementos carismáticos anteriores e se reconfigurou como força dominante baseada em determinações absolutas e supostamente racionais, técnicas e objetivas, motivadas pelo desenvolvimento e o progresso nacional. Nesse sentido, coincidiam os aspectos racionais e técnicos da tecno burocracia e dos grupos de arquitetos vinculados às instituições universitárias, como no caso da FAU, sobretudo pela origem disciplinar politécnica. Ainda assim, isso não impediu que as ideologias e os objetivos políticos destes dois grupos sociais fossem extremamente conflitantes.

Quanto a Lina, ela não desempenhou nem um papel de caráter oficial do ponto de vista do Estado e nem se estabeleceu definitivamente no ambiente acadêmico. Suas realizações até aquele momento foram viabilizadas em grande medida graças ao aparato político, midiático e empresarial ao redor de Assis Chateaubriand. Porém, a influência do empresário e de seus veículos de imprensa foram diminuindo progressivamente a partir de 1960 até sua morte em 1968. A decadência do grande império de comunicações se deu, primeiramente, devido a uma trombose sofrida pelo magnata que o deixou significativamente debilitado exatamente na ocasião em que acompanharia os festejos de inauguração de Brasília em 1960. (MORAIS, 1994) Apesar disso, o MASP já contava com uma significativa autonomia institucional em relação aos negócios dos *Diários Associados*, sobretudo após a nacionalização do seu acervo no final da década de 1950 a partir de uma negociação entre Assis Chateaubriand e o então Presidente da República Juscelino Kubitschek, (MORAIS, 1994). Deste modo, o MASP respondeu, sobretudo, às exigências de seus realizadores em diálogo, nem sempre amistoso, com os poderes municipais. Lina, portanto, pode abrir mão dos aspectos sofisticados e positivos do projeto, que deram sentido às suas primeiras versões, e então reivindicar o aspecto grosseiro, bruto e rudimentar que atribuía sentido crítico à obra conforme a semântica arquitetônica em vigor no momento de sua conclusão. Ao seu lado,

Lina pôde contar com o apoio da firma de engenharia do engenheiro Figueiredo Ferraz, que, apesar de não ser a responsável pela execução do projeto, mas apenas da concepção estrutural, participava naquele mesmo momento da realização do edifício da FAU USP de Vilanova Artigas. Além disso, o fato de ser autora do projeto e esposa do diretor do museu também lhe atribuía autoridade para se impor contra determinações indesejadas por parte da prefeitura ou mesmo dos Diários Associados.

O fato é que a posição destacada do edifício na cidade e o modo como Lina o adequou a partir de determinações urbanas particulares garantiram a ele a aclamação popular e o reconhecimento intelectual tardio de suas soluções, apesar das contradições ideológicas e da pretendida brutalidade em seu aspecto final.

Ao mesmo tempo, as peculiaridades do projeto, o processo de transformações pelo qual a obra passou e as experiências de projeto que Lina desenvolveu no período em que se deu a construção do museu indicam transformações nas estratégias da arquiteta que antecipam os rumos futuros de sua obra. De certa forma, estas transformações coincidem com o quadro geral de mudanças no panorama internacional, sobretudo italiano, e se referem ao período posterior aos episódios críticos em relação ao movimento moderno. Ainda em relação às observações de Tafuri acerca da crítica como metalinguagem, as alternativas americanas e europeias apontadas pelo autor sugerem uma alteração no paradigma simbólico nesse momento:

[..], observe-se que não se disse que o jogo não contenha capacidades críticas autônomas, quanto mais não seja como revelação de um estado de facto. Muitos dos puros objectos geométricos que a arquitetura “cultu” dos Estados Unidos projecta como símbolos obscuros de uma condição existencial em tensão entre o protesto contra o esmagamento psicológico do *consumismo urbano*, e o fascínio suscitado pelo mutável, pelo “surreal citadino”, pelo Kitsch, são as traduções arquitetônicas do simbolismo instaurado pelas correntes do novo realismo pop. [...] De resto, muitas experiências europeias, e italianas em particular, andam em busca de um novo simbolismo. No fundo de tudo, manifesta-se o desejo de aderir com entusiasmo às solicitações múltiplas da realidade urbana e de nela introduzir, simultaneamente, fragmentos, ou eventos arquitetônicos, que forcem o significado global daquela realidade. (TAFURI, 1979, p. 172)

Realismo e Cidade

Nesse sentido, o MASP e o seu vão livre antecipam, de modo quase acidental, estes “eventos arquitetônicos” que se aderem às “solicitações múltiplas da realidade urbana” que, neste caso, tratam de mediar as antigas disposições do tradicional belvedere com as

demandas de modernização corporativa da Avenida Paulista. Por outro lado, o “realismo pop” se manifesta entre os interesses de Lina de um modo muito diferente do contexto americano. Seu envolvimento com a cultura popular, sua proximidade com os intelectuais e políticos do nordeste (ANELLI, 2014) e seu contato com protagonistas do Cinema Novo, sobretudo com Glauber Rocha são alguns dos elementos nacionais brasileiros que contribuíram para reorientar os vetores idealistas da Arquitetura Moderna Brasileira na direção de um paradigma realista para sua arquitetura. O neorrealismo italiano e o interesse de Lina pela obra do pensador italiano Antonio Gramsci são componentes específicos de seu contexto familiar natal que orientam, a partir de outros referenciais, o desenvolvimento e a crítica destes vetores realistas no contexto brasileiro. Desta forma, Lina não só acompanha o desenvolvimento das vertentes realistas no Brasil como também interfere criticamente nesse paradigma com o intuito de lidar com suas contradições.

Porém, no caso de São Paulo, o realismo popular se encontra limitado entre a ausência de uma *cultura de massa* estabelecida, ou seja, o acesso limitado das camadas trabalhadoras aos bens de consumo (MICELI, 1972, p. 62), e a desterritorialização dos migrantes, cujas singularidades, expressões culturais e as práticas sociais de produção material e de sentido se veem ameaçadas pelo intenso processo de abstração metropolitano. A própria ideia de folclore, combatida por Lina nesse momento, tendia a ocultar o esvaziamento destes conteúdos sociais a partir da circulação de suas imagens e representações, alheias aos processos reais vinculados a tais formas de vida.

Desse modo, a linguagem arquitetônica autorreferente do brutalismo, atrelada ao contexto intelectual, consolidou-se como a via favorável para o atendimento das demandas das camadas dominantes e médias do “universo simbólico da tecno burocracia” que

[...] encontrava-se dividido internamente por forças contraditórias, mas não inconciliáveis: a necessidade de produzir os discursos e ideologias tecnocráticas, administrativas e ‘científicas’ capazes de dissimular e recobrir, em bases persuasivas, a estrutura vigente de poder e, ao mesmo tempo, a necessidade de responder à demanda simbólica daqueles setores médios com os quais se identificava por sua origem comum de classe. Esta segunda tendência manifestava-se, de modo evidente, na dimensão anticapitalista e anti-industrialista presente nas declarações público-“humanitárias” de seus integrantes. (MICELI, 1972)

Ainda que Lina tenha antecipado elementos do repertório brutalista e se adaptado a sua nova simbologia crítica ao longo da construção, em sintonia com as expectativas dos agentes responsáveis por viabilizar o projeto, entre eles, engenheiros, políticos e empresários, estes esforços não foram imediatamente reconhecidos pelas correntes disciplinares

dominantes da arquitetura como contribuições legítimas e exemplares. Apesar dos esforços da arquiteta em promover os debates através dos veículos de imprensa geridos por ela, além dos diálogos propostos através de suas opções de projeto, o MASP não reverberou como uma obra determinante nos círculos arquitetônicos locais do período. A revista *Acrópole*, importante publicação especializada do período, por exemplo, não fez nenhuma menção sobre sua realização. Esse suposto boicote pode ser atribuído a vários fatores. Em parte, ele é resultado das recorrentes atitudes críticas que Lina desempenhou em boa parte de suas manifestações acerca da arquitetura nacional (ZEIN, 2005, p. 113), mas também diz respeito à proximidade com Assis Chateaubriand e os pressupostos ideológicos supostamente decorrentes dessa relação, para não mencionar, por fim, toda a gama de desconfianças baseadas em sua origem estrangeira, o fato de ser uma mulher e sua posição social.

Estes fatores adversos permitiram à Lina reconsiderar os elementos de linguagem dominantes do paradigma disciplinar da arquitetura naquele momento, em favor de novas experiências que já haviam sido iniciadas antes da conclusão da obra do MASP.

Um ato destrutivo

Em 1974, Lina publicou justamente um texto em que explicitou os dilemas acerca do desenvolvimento linguístico da arquitetura. No artigo “Sobre a linguística arquitetônica”, publicada também na revista italiana *L’Architettura*, a arquiteta procurava responder simultaneamente ao avanço comunicativo das expressões arquitetônicas tidas como pós-modernistas, as quais Lina eventualmente chamou de “retromania”, mas também aos sinais de esgotamento da “linguagem da arquitetura moderna”:

Um ato destrutivo de ajuste cultural [...] não pode prescindir de materiais básicos preexistentes. Lançar ao mar em nome do moderno pelo moderno é inútil. [...]. Nada nasce do nada. O *verdadeiro* ajuste cultural certamente não será realizado – é impossível – por meio da *tabula rasa* das estruturas tradicionais de um momento para o outro [...](BARDI, L., 2014a, p. 216).

Nesse sentido, nota-se a pretensão em combinar aspectos tradicionais e inovadores, já familiares ao repertório da arquitetura e da modernidade brasileira, mas que, neste caso, sugerem novamente a possibilidade de manutenção da linguagem moderna, agora convertidos em tradicionais, combinados novos elementos a serem considerados.

Na sequência, Lina faz uma ressalva pontual sobre a simetria. Esse detalhe poderia ser apenas um exemplo se não fosse pelo tom enfático da arquiteta e, principalmente, pela recorrência desse recurso compositivo em suas obras, inclusive no MASP.

A dona de casa coloca as cadeiras bem simétricas em volta da mesa; todos os bibelôs na vitrine e sobre os móveis numa ordem bem simétrica. A idiossincrasia pela simetria não é popular, assim como o povo não tem as aspirações pelas pseudoliberdades intelectuais que não são a verdadeira liberdade. (BARDI, L., 2014a, p. 217).

A partir dessa interpretação, Lina confere um sentido atual para a estratégia supostamente “clássica”, de modo a convertê-la em uma possibilidade válida e inovadora nesse contexto de “ajuste cultural”. A opção coincide também com aspectos das obras de Mies van der Rohe nos Estados Unidos, porém, em vez de se referir à simbologia e às representações da racionalidade corporativa americana e a sua pureza formal elegante, Lina opta por associar seu argumento a um exemplo de prática social ordinária.

O problema não é interpretar a arquitetura de acordo com uma linguagem moderna ou não moderna, criar uma arquitetura gestual ou não, criar vazios livres que permitam criar espaços necessários periodicamente; o problema não é antecipar novas formas e conteúdos abstratos; o problema é *mudar* a arquitetura como nunca aconteceu até hoje. Isso só é possível em novas estruturas sociais, em que a arquitetura não saia dos esquemas *a priori* das civilizações passadas. Uma arquitetura coletiva, ato cultural diverso de depósito violento de uns nos outros como individualismo arrogante. Será à custa de todos nós, *les meneurs*, cujos esquemas também foram herdados pelas primeiras sociedades socialistas. Hoje, temos uma consciência clara dessa situação não significa renunciarmos; apenas quer dizer que é necessário prepararmos os instrumentos para enfrentarmos uma situação nova que ninguém enfrentou, nem sequer os grandes mestres do passado. [...]. Mas hoje tudo isso está superado. Por contingência histórica; é inútil chorar por ela. É preciso reparar e resolver. Adeus a Wright. Começa o caminho no deserto dos *gadgets*, ou talvez nem mesmo neste (BARDI, L., 2014a, p. 218 – 219).

Ao longo do texto, Lina foi oscilante entre a renúncia e o apego em relação à “linguagem moderna”. Por um lado, o texto renegava as atribuições ideológicas atreladas ao repertório formal e linguístico, como os “vazios livres” e as “formas e conteúdos abstratos”. Por outro, considerava que a mudança de atitude profissional não dependia necessariamente de renúncia, mas da elaboração dos tais novos instrumentos. De uma forma ou de outra, o teor do texto explicita o esgotamento das estratégias metalinguísticas em curso naquele momento, conforme interpretado pela arquiteta. Nesse sentido, Lina explicita a necessidade de um ajuste em relação a pressupostos ideológicos.

Do ponto de vista estritamente arquitetônico, a liberdade espacial, a forma aparentemente livre, pode ser perigosa em certo sentido, porque oferece só um tipo de liberdade: a projetada, limitando a criatividade espacial humana. Hoje o panteão é li-

mitado; na sua época, não era: era um espaço aberto a infinitas possibilidades humanas, embora limitado geometricamente (BARDI, L., 2014a, p. 219).

Deste modo, Lina procura chamar a atenção para as contradições relacionadas ao processo de internalização dos elementos críticos convertidos em linguagem arquitetônica e, ao mesmo tempo, a escolha pelo exemplo do Panteão reafirma seu interesse pelos espaços internos nitidamente definidos e “limitados geometricamente”.

Em termos de linguagem, na medida em que Lina passou a se referir à cultura popular, os elementos e o aspecto rudimentar da manufatura passaram a ocupar o lugar das referências abstratas da industrialização, bem como os aspectos ordinários da construção civil passaram a substituir tipologias modernas. Estas escolhas se fundamentam em interpretações próprias referentes ao desenvolvimento nacional:

O levantamento do pré-artisanato brasileiro devia ter sido feito antes de o país enveredar pelo caminho da industrialização dependente: as opções culturais no campo do desenho industrial teriam sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país. (BARDI, L., 2014b, p. 226 e 229)

No entanto, apesar de Lina se referir a um novo simbolismo em detrimento do impasse metalinguístico, de modo a se aproxima de uma atitude realista e de práticas sociais concretas e historicamente condicionadas, não foi a dimensão simbólica que mais se impôs em seus projetos, como no caso de boa parte das correntes mais extravagantes da pós-modernidade. Ao abrir mão dos partidos formais modernos, como a unidade, a suspensão, a estrutura independente e a caixa, Lina não pôde contar com o farto repertório tradicional urbano que, por exemplo, os italianos haviam mobilizado em sua renovação linguística. São Paulo, nesse sentido, oferecia, sobretudo, suas próprias formas abstratas da urbanização genérica e fragmentada. Levaria algum tempo até que a arquiteta se deparasse com os resquícios da industrialização dos bairros periféricos paulista, como no caso da Fábrica Pompeia, e suas experiências mais significativas entre a conclusão do MASP e o início do projeto do SESC se deram em cidades no interior do país.

3.5. Terceira fase: Pós-MASP

Os projetos da *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* (1976-1982), em Uberlândia, e da *Capela de Santa Maria dos Anjos* (1978), em Ibiúna, antecedem um pouco e se sobrepõem à realização do SESC *Pompeia* (1977-1986). No final da década de 1960 e início da década de 1970, Lina havia colaborado com o *Teatro Oficina* em algumas de suas produções e estes dois edifícios religiosos foram as primeiras obras arquitetônicas que Lina realizou após a inauguração do MASP. Elas ajudam a esclarecer, no sentido do projeto, as posições que a arquiteta havia tentado exprimir retoricamente em seu texto acerca da linguagem moderna da arquitetura.

Em ambos os casos, verifica-se a continuidade de partidos arquitetônicos que Lina havia experimentado nos projetos residenciais posteriores ao primeiro projeto para o MASP. Em ambos os casos, é possível notar as recorrentes tentativas de se conciliar as vertentes orgânicas e racionalistas. Se, por um lado, a continuidade dos partidos orgânicos nestes projetos desvela um sentido “equivocado” e imaturo do projeto para o MASP, adiado pelas contingências que atrasaram sua construção, por outro, eles demonstram que a experiência de realização do museu também impactou de modo determinante o desenvolvimento destas soluções.

A capela em Ibiúna, por exemplo, exibe as mesmas soluções espaciais da *Casa Valéria Cirell* (1958), com a mesma estratégia de rotação da ambiência interior, também verificada no pequeno auditório para o MASP, mas, desta vez, sem as metáforas da “paisagem natural” que amenizavam o aspecto rigoroso da caixa. Como consequência, ficam nítidos os esforços que procuram adaptar o repertório moderno às condições precárias de produção. A unidade, o volume nítido, a iluminação natural pelo alto, as colunas em evidências e a parede regular opaca, virtualmente suspensa, são elementos organizados em conjunto que coincidem com os partidos linguísticos priorizados pela disciplina em São Paulo. A condição isolada da capela, construída para uma Casa de Retiros da Fraternidade da Imaculada Conceição da Ordem Franciscana, favorece a reprodução destas estratégias. Ainda assim, a recorrência destas soluções apresenta aspectos ambíguos em relação à reprodução destes cânones linguísticos. Se, por um lado, a arquiteta os atualiza, por outro, ela aponta modos de superar

o aspecto hermético dessa simbologia. Nesse caso, as aberturas, os vãos, os vazios e os pilares expressivos dão lugar às janelas, varandas, portas e telhados convencionais.

Figura 102: Exterior da Capela Santa Maria dos Anjos (1978)
Fonte: Oliveira (2014, p. 105). Foto: Nelson Kon

Figura 103: Interior da Capela Santa Maria dos Anjos (1978)
Fonte: Oliveira (2014, p. 111). Foto: Nelson Kon

Igreja do Espírito Santo do Cerrado: A quebra da unidade.

Se na capela em Ibiúna os vetores de superação do repertório moderno se manifestem de maneira tímida e se referiam, principalmente, à atualização simbólica, na *Igreja do Espírito Santo do Cerrado*, iniciada pouco antes, Lina foi bem sucedida em conceber essa atualização em termos espaciais, de modo a definir a forma madura do seu próprio paradigma espacial. Desta vez, os fatores urbanos puderam ser mais nitidamente explicitados, ainda que referentes ao contexto periférico da cidade de interior.

Em relação ao desenvolvimento de sua obra, o projeto para igreja evoca uma solução já experimentada por Lina em meados dos anos de 1960, durante a construção do MASP. Trata-se do *Anexo para a Casa Valéria Cirrel* (1964), no qual a arquiteta optou pela primeira vez pela planta circular. Naquela ocasião, Lina seccionou parte da área do círculo para definir uma elevação principal e a divisão entre interior e exterior. No caso da Igreja em Uberlândia, a planta foi definida a partir de três círculos, mais o pequeno círculo do campanário, que conformam ambientes circulares integrais ou seccionados. A planta circular remete ao diagrama de Leonardo da Vinci citado por Lina e, nesse sentido, é a forma espacial que mais diretamente vincula uma parcela do espaço com sua totalidade. Portanto, o paradigma espacial se traduz como um paradigma de “espaços-dentro-de-espaços” e nitidamente se define a partir do interior, ou seja, de dentro para fora. Em quase todos os recintos internos é possível apreender ou presumir a forma integral interna. No caso da nave e do galpão, eles configuram dois ambientes distintos e completamente circulares. No caso do claustro, as cessões do círculo e o pátio estabelecem esse elo entre as parcelas e o todo.

O resultado, a partir da apreensão espacial externa, é uma significativa ruptura com a unidade, estratégia cara ao desenvolvimento disciplinar hegemônico da arquitetura brasileira. Desse modo, não é mais possível verificar uma síntese nítida e icônica da forma arquitetônica integral a partir do exterior. Por outro lado, não se trata necessariamente de uma opção amorfa ou excessivamente fragmentada, como no exemplo da *Casa do Chame Chame*. Neste caso, parcelas da integridade interior se manifestam no exterior de acordo com uma ordenação ambivalente e dialética, que ora se refere às necessidades internas, ora se dirige a demandas do espaço e da apreensão exterior.

Figura 104: Exterior da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976-1982)
Fonte: Ferraz (Org.) (1996)

Figura 105: Planta do térreo da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976-1982)
Fonte: OLIVEIRA, 2014

Figura 106: Interior da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976-1982)
Fonte: OLIVEIRA, 2014

1. Nave
2. Altar
3. Torre / Campanário
4. Parlatório
5. Reuniões
6. Pátio/Claustro
7. Quarto das freiras
8. Cozinha
9. Torre – caixad'água
10. Churrasqueira
11. Galpão
12. Campo de futebol

O resultado é uma dissolução da nitidez do objeto arquitetônico que não abre mão necessariamente de se exprimir com algum grau de clareza didática. Apesar de ainda isolado, de modo relativamente adequado se tratando de uma igreja, a implantação do edifício na extremidade da quadra, em lote regular, prescinde de grandes vazios ou distâncias solenes. A própria distribuição dos círculos modulam as distâncias variadas que garantem a apreensão da forma exterior e a qualificação dos vazios, acessos e ambientes em volta dos volumes, entre o edifício e a cidade. Desse modo, as formas exteriores vão se adequando às determinações urbanas imediatas que, por sua vez, atribuem sentido a estas formas. O escalonamento natural dos terrenos, nesse caso, define a organização hierárquica dos volumes, com a nave da igreja e o campanário nas cotas mais altas. O acesso à nave se volta na direção do recuo de um dos círculos em planta, voltado para a avenida principal, na cota intermediária. O campanário com a nave definem uma fachada posterior opaca enquanto a face recuada, mas voltada para a avenida, possui janelas e um acesso para um sanitário. A varanda utilizada para reuniões e comemorações, também com planta circular, foi alocada na cota mais baixa, próxima ao remanescente do terreno definido como campo de futebol.

Se, por um lado, o aspecto geral da obra sugere um desvio pela via orgânica que, neste caso, contrasta evidentemente com a aparente forma unitária do MASP, uma análise mais demorada do projeto revela princípios racionais significativos que se exprimem de modos diferentes. A linguagem racionalista, nesse caso, passa a não mais se exprimir prioritariamente de maneira evidente, a partir da unidade, do isolamento e das representações consagradas do repertório idealista abstrato, mas, sobretudo, manifesta-se como experiência espacial, tanto de usuários quando de construtores. O corpo, nesse caso, é reafirmado com referencial privilegiado na medida em que se apreende a ordem espacial através da presença física e do deslocamento entre os ambientes. O mesmo vale para a experiência prática dos construtores, na medida em que foram empregadas técnicas ordinárias e adequadas a uma forma de produção de aspecto manufaturado, mais condizente com a realidade produtiva disponível, que contou com um mutirão para se realizar. Esses procedimentos técnicos banais são orientados por princípios compositivos de um repertório vasto de expressões racionalistas da arquitetura, familiares na experiência italiana de Lina Bo Bardi. Estes elementos, no entanto, não se limitam ao repertório monumental e disciplinar da arquitetura, mas contemplam também uma diversidade de tipologias e elementos ordinários e tradicionais das cidades antigas, dos bairros tradicionais e das periferias urbanas atuais.

Na medida em que Lina é uma representante e mobiliza princípios e valores disciplinares consagrados da arquitetura, unindo-os com elementos convencionais de uma diversidade de construções urbanas banais, ela inclui no repertório linguístico disciplinar, através de suas obras, elementos banais que a modernidade arquitetônica supunha que desapareceriam. Sua abordagem urbana, no entanto, não se preocupa necessariamente em recuperar formas tipológicas consagradas pela história da profissão, como poderíamos considerar em relação a Aldo Rossi, por exemplo. Lina também não se vale de elementos e signos soltos da tradição arquitetônica ou do mercado da construção e do consumo doméstico, neste caso ainda inacessíveis para uma grande parcela da população brasileira. Suas estratégias tipológicas ainda contemplam algum grau de abstração e não se limitam a mimetizar formas urbanas convencionais. O caso da Igreja é um exemplo oportuno. Neste caso a arquiteta não se refere a qualquer tipologia tradicional ou moderna, por exemplo: a planta cruciforme, as janelas em ogiva ou o frontão, mas sua estratégia garante certa legibilidade hierárquica dos volumes e se vale de elementos religiosos convencionais, como a cruz nas cumeeiras e nos acessos, além do campanário com aberturas alongadas na vertical. Portanto, estas referências também não se restringem à simbologia da “cultura popular”, entendida em um sentido excepcional. Apesar do interesse de Lina pelos elementos tradicionais das culturas populares e regionais, sua arquitetura mobilizou um repertório espacial, simbólico e urbano ainda mais vasto e atual do que apenas os aspectos consagrados, que tendem a enquadrar as representações do “povo” como imagens estáticas e como folclore, de modo que a arquiteta, em várias oportunidades, procurou se desvencilhar dessa concepção.

Nesse sentido, a sua ideia de cidade supera a dimensão idealista da arquitetura moderna e a dimensão meramente morfológica ou simbólica que se insinuava no horizonte da pós-modernidade. Como ela mesma havia definido, a cidade em sua concepção dispunha de “conteúdos” que não podiam ser desconsiderados. Nesse sentido, a cidade vai se consolidando em sua obra como estrutura de “conteúdos” sociais que se relacionam, produzem e são produzidas pelas transformações materiais e de sentido da cidade. “O trabalho”, “a dança”, por exemplo, são ações em geral que traduzem estes “conteúdos” sociais do espaço. Deste modo, a cidade, além de texto inscrito materialmente, também pode ser entendida através da obra de Lina como linguagem que se apreende e se consolida como estrutura sensível e não simplesmente como dado material.

SESC Pompeia: Arquitetura como Cidade

Tendo como base esse quadro em que se consolidam as experiências desenvolvidas em paralelo, bem como a experiência do MASP, Lina se reencontra com a metrópole paulista imbuída de novos instrumentos, em um momento importante da história social do país. Seu campo de atuação desta vez irá se deslocar para fora do centro histórico e das áreas de expansão privilegiadas, ao encontro de elementos de uma historicidade urbana ainda não consagrados ou valorizados culturalmente e que se referiam aos conjuntos industriais. Para ela, naquele momento, os órgãos do patrimônio estariam concentrados na proteção dos exemplares coloniais da arquitetura, esquecendo-se dos exemplos burgueses, da indústria no século XIX e XX, que, em sua opinião, revelavam o desenvolvimento do capitalismo e “diale-ticamente, o esforço popular para entrar na história da industrialização” (BARDI, 1977).

O SESC Pompéia se manifesta, nesse contexto, como síntese dos impasses decor-rentes da realização do MASP e dos esforços em superar suas contradições, experimentadas nos demais projetos realizados em paralelo e posteriores a ele. Como já mencionado, o projeto demonstra uma percepção mais madura de Lina em relação à cidade de São Paulo. A região onde se encontra a antiga Fábrica de Tambores da Pompeia é uma das áreas pioneiras da industrialização da cidade que se desenvolveu às margens do leito da estrada de ferro que conectava São Paulo às demais cidades do interior do estado e, portanto, determinantes em termos urbanos para uma síntese histórica da cidade, como Lina afirmou.

O momento em que se deu o projeto se refere a um período em que se sobrepunham a ocupação urbana e os fragmentos obsoletos da atividade fabril pioneira. Construídas em áreas originalmente afastadas e em escala condizente com a atividade de produção em larga escala, estas fábricas tenderam a se converter em objetos extraordinários, em contraste com a ocupação urbana convencional e também com a suburbana. Além dos fatores urbanos e morfológicos, o período oferecia condições favoráveis do ponto de vista político e social, com perspectivas de redemocratização e reorganização de movimentos sociais e dos partidos, inclusive com a criação do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980. Desse modo, surgiam elementos que justificavam uma retomada de vetores positivos e otimistas em relação ao desenvolvimento e que favoreciam a atividade engajada da arquitetura comprometida com fatores sociais e políticos mais amplos. Por fim, o próprio Serviço Social do Comércio (SESC) se revelou como instituição crucial para a realização e a posterior operação do espaço. Criado na década de 1940, a instituição originalmente prestava serviços de apoio

e assistência aos trabalhadores do comércio. Na década de 1970, passou a oferecer opções de lazer e em 1980, consolidou um sistema de ação cultural. Nesse sentido o projeto para o SESC Pompeia é um marco dessa mudança institucional e contribuiu para que o SESC se tornasse uma das principais referências de produção e difusão cultural, não só para os trabalhadores do comércio.

No que se refere ao projeto, a preservação dos galpões originais da fábrica e a inclusão de dois blocos arquitetônicos verticalizados e interligados mantiveram a condição da obra como um conjunto, equivalente à condição preexistente da própria fábrica. Desse modo, a síntese exterior continuou a não mais se referir à estratégia da unidade, nem mesmo no que se refere aos dois blocos adicionais. Nesse sentido, as torres não são nem objetos distintos, nem conformam um objeto único.

O primeiro volume, mais robusto, tem aproximadamente trinta por quarenta metros em planta retangular e altura aproximada de cinquenta metros divididos em cinco pavimentos. O segundo, mais compacto, tem aproximadamente sessenta metros de altura, divididos em doze pavimentos e dimensão em planta de quinze por quinze metros, tendo chanfrado um dos seus vértices. O primeiro está alinhado aos demais galpões remanescentes da fábrica e afastado em relação a eles de modo a definir aproximadamente o espaço de uma via, semelhante ainda a uma via existente de circulação do conjunto fabril. O segundo bloco, disposto logo ao lado, está alinhado com a avenida que define uma das extremidades do lote. Essa disposição acarreta o desalinhamento das empenas e a segunda torre aparece rotacionada em relação à primeira, em vez de paralela. O chanfro na aresta voltada para a primeira torre recupera esse alinhamento. Deste modo, verifica-se que a forma e a disposição dos objetos se definem mutuamente, tanto entre si quanto entre as torres e as preexistências. Não se trata, neste caso, de uma operação necessariamente contextualista, mas, principalmente, refere-se a uma estratégia que procura inscrever nos objetos arquitetônicos condicionantes formais que estão além de suas próprias determinações internas ou programáticas. Por fim, as passarelas que interligam os volumes e transpõem uma área *non aedificandi* entre eles, por onde atravessa um córrego subterrâneo, são os elementos que complementam o paradoxo formal entre unidade e conjunto.

Ainda que a disposição dos volumes se refira a condicionantes exteriores, a forma e o aspecto exterior dos edifícios se define a partir da integridade elementar e geométrica dos interiores e suas condicionantes programáticas, úteis e funcionais.

Figura 107: Visão geral SESC
Pompeia
e o processo de verticali-
zação da região.
Foto: Nelson Kon

Figura 108: Planta térrea do
conjunto do SESC Pompeia
Fonte: OLIVEIRA, 2014, p.
114

1. Bloco Esportivo - Piscina e Quadras
2. Bloco Esportivo – Salas, Circulação vertical.
3. Torre – Reservatório de Águas.
4. Solário
5. Cascata
6. Galpão das Oficinas
7. Laboratório de Fotografias
8. Teatro
9. Foyer
10. Bar Restaurante
11. Cozinha
12. Vestiário e refeitório
13. Espaço Multiúso
14. Biblioteca
15. Exposições
16. Administração
- 17.. Manutenção

Figura 112: Salão principal do SESC Pompeia. Visão na direção norte. Telhado opaco.

Fonte: Fotografia do autor

Figura 113: Salão principal do SESC Pompeia. Visão na direção sul. Sheds e telhas transparentes.

Fonte: Fotografia do autor

Figura 111: Croqui para o teatro do SESC Pompeia
Fonte: OLIVEIRA, 2006

Figura 109: Fotografia das torres do SESC Pompeia com composição de aberturas em cada um dos blocos e caixa d'água com formato de chaminé a direita.

Foto: Nelson Kon

Figura 110: Galpão das Oficinas.

Foto: Nelson Kon

As escadarias de emergência de cada bloco aparecem nas elevações como volumetrias expelidas dos recintos interiores. Além de cumprirem exigências funcionais, essa estratégia evita efeitos indesejados na integridade dos ambientes internos e promove, principalmente no caso da torre mais compacta, efeitos visuais no exterior.

As passarelas traduzem a necessidade programática de integração dos volumes e exprimem um aspecto variado de uma solução técnica equivalente, ou seja, apesar de serem elementos tecnicamente análogos, a variedade expõe um sentido não idealizado da técnica e da racionalidade.

Outro aspecto significativo que se contrapõe ao repertório consagrado da arquitetura moderna se refere à escolha pelas paredes portantes, que se distinguem do pressuposto da independência estrutural e da liberdade de composição das fachadas (CASTRO, 2015). Desse modo, Lina abre mão tanto de suspender o volume e liberar do solo quanto de enfatizar os componentes estruturais como elementos privilegiados da simbologia arquitetônica, exatamente como havia feito no MASP. Ainda assim, a solução garante a liberação completa do espaço interno, livre de obstáculo, como também ela já havia realizado no museu.

Como consequência dessa estratégia, as janelas e aberturas reaparecem e se destacam em sua solução. É significativo notar a recuperação destes elementos que se distinguem da lógica abstrata moderna das aberturas, dos jogos de cheios e vazios e dos planos de vidro. A gramática das janelas recupera a ênfase nos limites e, sobretudo, uma longa tradição que remete ao ritmo de aberturas como linguagem arquitetônica responsável pela integração entre interior e exterior e pela composição urbana dos edifícios. Desse modo, as janelas podem ser consideradas elementos significativos na nova simbologia de Lina na medida em que recuperam um aspecto tanto familiar que não desapareceu das construções convencionais das cidades brasileiras quanto um elemento tradicional disciplinar da história da arquitetura.

No entanto, não se trata simplesmente de uma mera citação. As janelas em formato ameboide, dispostas regularmente em duas das empenas do bloco mais robusto, demonstram a elaboração de aspectos inovadores, que se valem do expressionismo e da abstração plástica, e se combinam de modo equilibrado graças à ordem da disposição ritmada. Não à toa, tais elementos se converteram nos principais ícones que remetem ao conjunto.

No outro bloco, as janelas têm o formato quadrado e uniforme, mas é sua disposição que atribui aspecto variado às empenas regulares da torre. Neste caso, elas evidenciam a

primazia da interioridade sobre o aspecto exterior, também verificado no caso do MASP, de modo que obedecem e favorecem a disposição interna de cada um dos ambientes internos aos andares da torre em suas distintas configurações. Deste modo, interior e exterior se definem mutuamente, mas com resultados distintos de apropriação, interna ou externa.

No caso da combinação entre os elementos arquitetônicos do conjunto, tanto no caso da fábrica quanto no das torres, eles se encontram organizados de modo que os vazios entre eles e além deles condicionem a apreensão de cada elemento. Neste caso, os cheios e vazios remetem à experiência urbana tradicional, que tende a se perder na condição da urbanização genérica, mas se encontram preservados pela organização fabril primitiva, nesse caso. Relativamente isolados no interior do lote, estes vazios internos promovem uma continuidade familiar entre exterior e interior urbano, como uma cidade-dentro-da-cidade. Apesar desse relativo isolamento, compensado pelos vetores de continuidade da experiência urbana tradicional, os volumes projetadas por Lina também reforçam a relação de integração do ponto de vista simbólico e visual. As torres mimetizam, nesse sentido, a verticalização em curso que avança para a periferia urbana e a caixa d'água no formato de chaminé, alocada próxima das torres, recupera um signo evidente e ausente do processo histórico ao qual a fábrica se refere.

Por fim, o interior dos galpões existentes também é reconfigurado pelo projeto. Eles traduzem com nitidez os aspectos espaciais peculiares da trajetória profissional da arquiteta e que já se anunciavam na concepção do MASP, sobretudo em relação ao que foi definido a partir do conceito de "Aventura". No caso do galpão principal, definido por uma série de cinco vãos cobertos com telhados de duas águas e *sheds*, a estratégia espacial de Lina se dispõe a subdividir o espaço de modo a preservar a apreensão da totalidade do ambiente e, ao mesmo tempo, manter a nitidez e o caráter particular das partes. É nesse sentido que a área mais adensada da proposta, com os mezaninos moldados em concreto, localiza-se no centro do espaço, de maneira deslocada na direção norte em relação ao centro geométrico e mais ao fundo em relação aos acessos a leste. O resultado é a reconfiguração da escala fabril em escala comunitária que se organiza em quatro regiões de caráter distintos, relativamente bem definidas pela sequência de pórticos, pelo volume do mezanino e pelos contornos gerais do galpão. As diferenças entre eles oferecem possibilidades distintas de apropriação e ocupação, ao mesmo tempo que sua condição unitária favorece a integração, a simultaneidade e a sobreposição de atividades. Em uma escala ainda mais reduzida, nesse caso

definidas mais diretamente pelo ritmo das estruturas, Lina pontua elementos que qualificam e definem uma espacialidade própria ao seu redor. É o caso da lareira, posicionada no centro de um dos recintos quadrados delineados por pilares, e do espelho d'água, apelidado de Rio São Francisco, que atravessa livremente os espaços de modo aparentemente acidental, ainda que bem delineado por curvas que remetem à liberdade formal niemeriana. O resultado não só remete à dinâmica espacial dos volumes nítidos distribuídos de modo variado no interior do *Museu à Beira do Oceano*, como espaços-dentro-do-espaço, como também ao aspecto inconstante da distribuição dos cavaletes no interior da pinacoteca do MASP. Porém, mais do que estes exemplos anteriores, o interior do galpão oferece a experiência de espaços sobrepostos, contidos um dentro dos outros, e em relação a um todo comum. A presença do espelho d'água contribui ainda com a internalização de elementos naturais, associados com a simbologia e a experiência de espaços exteriores de jardins, de modo análogo aos aspectos dos pátios. Por fim, a substituição das telhas das águas dos telhados a sul por telhas transparentes oferece uma apreensão quase total da luminosidade zenital quando observadas a partir do norte. Por outro lado, quando observado desde o sul, a cobertura se apresenta completamente opaca. Deste modo, interior e exterior também se alternam conforme a direção do olhar.

Além do galpão principal, o galpão de oficinas contempla estratégias semelhantes, mas conta com soluções técnicas distintas. Nesse caso, os recintos de cada oficina foram mais rigorosamente demarcados, com paredes em alvenaria de blocos a meia altura, rodeadas com áreas de circulação generosas que favorecem a apreensão da integridade geral do recinto. O teatro, por sua vez, com palco em dupla arena e galerias laterais, remete aos mesmos partidos referidos para os auditórios do MASP, e que remetem aos conceitos de Antoine Artaud.

Enfim, a apresentação dos resultados obtidos nesta etapa madura da trajetória da arquiteta pretende demonstrar a relevância dos acontecimentos, dilemas e resoluções assumidas no projeto para o MASP. Apesar de verificarmos a continuidade de partidos espaciais que evoluem e amadurecem entre uma fase e outra, é significativo notar que existem rupturas em relação a soluções formais e os princípios ideológicos que orientavam os primeiros projetos, indispensáveis para se compreender as contribuições da arquiteta em relação à Arquitetura. Ou seja, mais do que verificar os aspectos recorrentes de sua trajetória, as interrupções, os desvios e mudanças de direção permitem esclarecer sua

posição em relação a um sistema disciplinar mais amplo, evitando, com isso, o isolamento e a descontextualização de suas estratégias, sobretudo das circunstâncias urbanas. Por esse motivo, a experiência de construção do museu deve ser entendida, também e sobretudo, como episódio de ruptura, e não simplesmente como resultado objetivo e exemplar. Do contrário, anulam-se tanto as motivações quanto as decorrências da obra de Lina Bo Bardi e corre-se o risco de se considerar inevitáveis os fatores determinantes para seus projetos. Nesse caso, perder de vista as consequências e os desdobramentos de suas atitudes até os dias atuais, convertendo-as em meras anedotas do passado, destituídas de sentido e que se multiplicam na prática da arquitetura como contextualizações urbanas românticas, além de imagens e atitudes reflexivas de autolegitimação.

Figura 114: Croqui de Lina Bo Bardi com "Visão do possível futuro do SESC Pompeia. Na imagem, o conjunto do SESC aparece confrontado com o crescimento urbano e a verticalização.

Fonte: ILBPMB.
094ARQd0488

Conclusão

O trabalho pretendeu deixar clara a sobreposição de dois momentos da obra de Lina Bo Bardi que coincidem no momento de realização da nova sede do MASP na Avenida Paulista.

O projeto do MASP, bem como seus anos de construção e suas formas de apropriação, nesse sentido, contém e demonstra a conjunção de esforços contraditórios que revelam os impasses do estabelecimento da arquitetura moderna no contexto da urbanização periférica, mas também os esforços disciplinares de Lina Bo Bardi em superar dilemas da própria arquitetura, como sistema de pensamento.

Os elementos priorizados para a condução dessa análise, entendidos como os mais significativos em relação a tais embates e transformações, e ainda pouco explorados, foram o espaço e a cidade, do ponto de vista da Arquitetura.

Nesse sentido, procurou-se aprimorar os instrumentos de análise das obras arquitetônicas, considerando seus aspectos espaciais, referentes tanto a sua realização material quanto a sua apropriação pelos sentidos e práticas sociais e, por outro lado, desenvolver métodos para se apreender o fenômeno urbano também como uma condicionante espacial, que não mais se trata de um dado físico, visual ou ideal a priori, mas condição dialética entre relações sociais, transformações materiais e fluxos de informação.

Nesse sentido, o levantamento das condições de modernização e dos aspectos da modernidade a partir do paralelo entre o lançamento da Televisão e a inauguração do Museu procurou demonstrar as condições em que a arquitetura moderna se estabeleceu em São Paulo por meio dos grupos ligados ao MASP. Nesse caso, verifica-se a prematura relação entre os conteúdos da arquitetura moderna e os meios de comunicação, que passam a se difundir segundo as especificidades destes meios.

Ainda em relação aos antecedentes da nova sede do museu na Avenida Paulista, Lina demonstrou seu interesse em relação aos aspectos teóricos e críticos da arquitetura durante o breve período no qual se dedicou à atividade acadêmica. A questão espacial foi o principal aspecto nesse esforço intelectual e, deste modo, pode-se considerar todo o percurso crítico empreendido pela arquiteta entre a noção de “Espaço Interno”, a partir de Bruno Zevi, e sua definição de arquitetura como “Aventura”, na qual se dedica a relacionar elementos consti-

tuíntes do espaço arquitetônico com aspectos utilitários, práticos e expressivos da ação humana.

Esclarecidos estes antecedentes, pudemos voltar-nos especificamente para a elaboração do projeto da sede do museu no Trianon e, sobretudo, para as determinações urbanas metropolitanas que condicionaram a proposta, bem como seu papel na dinâmica de metropolização periférica. Nesse caso, as expectativas e as limitações urbanas infligiram na obra aspectos peculiares que se converteram tanto em contradições de projeto quanto em resultados significativos para a cidade e sínteses relevantes para dilemas críticos da arquitetura. Pode-se verificar no projeto a predominância da interioridade como princípio ordenador na arquitetura de Lina Bo Bardi, bem como sua dificuldade em definir o aspecto exterior dos objetos arquitetônicos até esse momento. Destacam-se a recorrente clareza nos contornos e nos limites que definem os ambientes internos que, neste caso, extrapolam para o “exterior”, exprimido pelo vão livre. Os limites, nesse caso, definem-se pela sua condição dialética que determina uma integridade arquitetônica ao edifício e, ao mesmo tempo, responde a uma condicionante urbana exterior que, neste caso, define-se como uma forma espacial urbana legível, que procuramos identificar como “interior urbano”.

Essa condição, portanto, torna-se possível graças à incorporação de características peculiares e específicas da condição urbana no projeto, sejam elas homogêneas e contextualistas ou contrastantes e complementares. Na medida em que o projeto responde a estas condicionantes, passa a estabelecer interações morfológicas e de sentido que extrapolam a tendência de isolamento e fragmentação da estrutura abstrata do parcelamento do solo urbano. Por sua vez, estes aspectos do projeto interferem na dimensão sensível do espaço coletivo e público, de modo a tornar a experiência urbana uma síntese espacial dos processos conflitantes e conciliadores da cidade, que se exprimem dialeticamente e que tendem a evitar a desagregação fragmentada da urbanização genérica. A comparação com o conjunto de Oscar Niemeyer para o Parque do Ibirapuera pretendeu demonstrar de que modo estes aspectos entre a arquitetura, espaço e a cidade foram elaborados pelas correntes hegemônicas da disciplina em outra direção.

Por fim, foi possível considerar o MASP como um ponto de referência para se compreender a evolução das estratégias de Lina Bo Bardi, referentes aos aspectos espaciais e urbanos privilegiados, ao longo de sua trajetória profissional. Reafirmou-se a relevância da análise da obra não só para a compreensão das particularidades do processo de urbanização

como também para reconhecer os aspectos específicos do desenvolvimento disciplinar da arquitetura no contexto metropolitano brasileiro. Por um lado, a obra de Lina foi compreendida em três fases que antecedem, coincidem e sucedem os longos anos de concepção e construção do MASP, entre 1957 e 1968. Por outro, foi possível notar uma tendência idealista que se converte em atitude realista e que tem no MASP um momento de sobreposição contraditória e conflituosa, mas, ainda assim, elucidativa.

Deste modo, foi possível reconhecer, por fim, o desenvolvimento desses impasses até a fase madura de sua obra, na qual a arquiteta pôde reelaborar estes conflitos em sua síntese maior: o SESC Pompeia. Nesse caso, foi significativo contatar as rupturas e as linhas de força que fazem do percurso da arquiteta uma trajetória coerente e consistente, de impasses e superações que permitem o reconhecimento de sua produção como uma obra coesa, ainda que bastante vulnerável a condições de produção pessoal e socialmente inconstantes. Tais condições, pelo contrário, favoreceram o seu afastamento dos dogmas linguísticos disciplinares e viabilizaram a reformulação de um novo simbolismo que não só se valeu dos elementos da cultura popular reconhecidos em obra, como também de elementos arquitetônicos da urbanização cotidiana, tradicional, atual e em geral suburbana no caso de São Paulo. Estes novos signos se aliaram a antigos pressupostos espaciais que tendiam a privilegiar a interioridade como princípio ordenador. A combinação resulta em uma atitude renovada em relação à arquitetura moderna, mas que não se adere ao furor comunicativo da pós-modernidade. A dimensão realista de sua arquitetura remete, de fato, aos desdobramentos italianos da modernidade, nas suas diferentes tendências e manifestações. Porém, sua síntese toma um caminho bastante distinto, alheio aos signos e as tipologias consagradas da disciplina. Lina vai em busca de elementos familiares ao repertório urbano e de operações dialéticas que definem seus espaços e objetos arquitetônicos a partir de circunstâncias preexistentes, em ambiente urbano e social heterodoxo.

Por fim, o trabalho procura iluminar as condições atuais de atuação da arquitetura no contexto metropolitano e, nesse sentido, procurou enfatizar os atributos que levaram à superação dos pressupostos da arquitetura moderna, coincidentes aos aspectos genéricos da urbanização e que acentuam a desagregação da cidade e deterioram as condições essenciais de produção da espacialidade urbana. Nesse sentido, a capacidade de produzir a diferença e promover a experiência espacial, enfatizadas a partir das questões sobre a interioridade, unem-se aos esforços de integração dialética entre os espaços arquitetônicos e urbanos, de

modo a evitarem a tendência à homogeneização e a fragmentação da metropolização genérica, em um paradigma que não só carece de espaços públicos explícitos, mas que se reproduz a partir de mecanismos de segregação e de reificação dessa condição segregada.

Bibliografia

Livros

ARANTES, Pedro F. (org.) **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX**. São Paulo: Edusp, 2015

ARTAUD, Antoine. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Editora, 2006

AURELI, Pier Vittorio. **The Possibility of an Absolute Architecture**. Cambridge: MIT Press, 2011.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: ILBPMB, 2002.

BURGI, Sergio (org.); COSTA, Helouise Costa (org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: IMS, 2012

CACCIARI, Massimo. **A Cidade**. 4ª edição, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

CACCIARI, Massimo.; DAL CO, Francesco.; TAFURI, Manfredo. **De La Vanguardia a la Metrópoli: Crítica radical a la arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

COLOMINA, Beatriz. **Domesticity at war**. Cambridge: MIT Press, 2006,

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FERRAN, Albert. **Philosophie de la composition architecturale**. Paris: Vincent, 1955.

FERRAZ, Isa Grinspum (Org.). **Tempos de grossura. O design no impasse**. São Paulo: ILBPMB, 1994.

FERRAZ, Marcelo C.; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (Orgs.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo, ILBPMB, 1996.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: O desenvolvimento de uma nova tradição.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York delirante: Um manifesto retroativo para Manhattan.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

JOHNSON, Philip C. **Mies van der Rohe.** Nova York: MoMA, 1947

LEFEBVRE, Henri. **The production of space.** Oxford: Backwell, 1991

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi.** Londres: Yale University Press, 2013.

LIMA, Zeuler. **Verso un'architettura semplice.** Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. **Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira.** Campinas: Editora UNICAMP, 2013

MELLO, João M. C. **O Capitalismo tardio.** São Paulo: Editora UNESP. 2009

MICELI, Sérgio. **A Noite da Madrinha.** São Paulo: Perspectiva, 1972

MIYOSHI, Alexandre. **Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo.** Campinas: Autores Associados / Armazém do Ipê, 2011.

MORAIS, Fernando. **Chatô: O Rei do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994

MUNFORD, Eric. **The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960.** Londres: MIT Press, 2000.

OCKMAN, J. **Architecture Culture: 1943-1968.** Nova Iorque: Rizzoli, 1993.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: Obra Construída.** Barcelona: 2G, 2014.

_____. **Sutis substâncias da arquitetura.** São Paulo: 2G / Romano Guerra, 2006.

ORTIZ, Renato. **Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAGLIA, Dante. **Arquitetura na Bienal de São Paulo.** Catálogo do I EAI. São Paulo: EDIAM, 1952.

PEDROSA, Mario. **Arquitetura: Ensaios Críticos.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RISSELADA, Max (ed.); CORBUSIER, L.; LOOS, A. **Raumplan versus Plan libre.** Roterdã: 010 Publishers, 2008.

SINGER, Paul. **Economia Política da Urbanização**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

SOMEKH, Nadia. **A cidade vertical e o urbanismo modernizador**. 2ª edição revisada, São Paulo, Editora Mackenzie, Romano Guerra, 2014.

SOUZA, Maria A. A. **A Identidade da Metrópole**. São Paulo: Hucitec, 1994

TACCA, Fernando. **Candomblé: Imagens do Sagrado**. São Paulo: Campos, 2003.

TAFURI, Manfredo. **Projeto e Utopia: Arquitetura e Desenvolvimento do Capitalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1985

_____. **Teorias e História da Arquitectura**. Lisboa: Presença. 1979

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933**. São Paulo: ILBPMB: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VEIKOS, Cathrine. **Lina Bo Bardi: The theory of Architectural Practice**. Londres: Routledge, 2014.

XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2003

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: Tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Teses e Dissertações

ALBUQUERQUE, Durval M. **O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes**. Tese de Doutorado, Campinas: IFCH UNICAMP, 1994

ANELLI, Renato. **Interlocuções com a Arquitetura Italiana na Constituição da Arquitetura Moderna em São Paulo**. Tese de Livre-docência. São Carlos: IAU USP, 2001.

BARBOSA, Marina Martin. **MAM e MASP: Percursos e Movimentos Culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado, Campinas: IFCH UNICAMP, 2015.

BARONE, Ana. **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)**. Tese de Doutorado, São paulo: FAU USP, 2007.

CANAS, Adriano T. **MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo: FAU USP, 2010.

CONTIER, Raquel F. S. **Do vitral ao pano de vidro. O processo de modernização da arquitetura em São Paulo através da vidraçaria (1903-1969)**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2014.

COSTA, Eduardo. **'Brazil builds' e a construção de um moderno, na arquitetura**. Dissertação de Mestrado, Campinas: IFCH UNICAMP, 2009

GIANNECCHINI, Ana Clara. **Técnica e estética no concreto armado. Um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2009.

GRINOVER, M. **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU USP, 2013.

HERBST, Helio. **Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)**. Tese de Doutorado, São Paulo: FAU USP, 2007.

KIEFER, Flávio. **MAM / MASP Paradigmas brasileiros na arquitetura de museus**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: FAU UFRGS, 1998.

LEON, Ethel. **IAC: Instituto de Arte Contemporânea. Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2006.

LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi: [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2013.

LINS, Paulo T. A. **Arquitetura e as primeiras bienais 1951 e 1953**. Dissertação de Mestrado. São Carlos: EESC USP, 2000

_____. **Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo (1951-1961)**. Tese de Doutorado. São Carlos: EESC USP, 2009.

MOTTA, Renata V. **O MASP em exposição: Mostras periódicas na 7 de abril**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2003.

RECAMÁN, Luiz. **Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil moderno**. Tese de Doutorado, São Paulo: FFLCH, 2003.

RECAMÁN, Luiz. **Por uma arquitetura Brasileira**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH, 1996.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquitetura em Transe: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Braília (1960-1985)**. Tese de Doutorado, São Paulo: FAU USP, 2007.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese de Doutorado, Campinas: IFCH UNICAMP, 2002.

SILVA, Mateus B. **Lina Bo Bardi: Arquitetura cênica**. Dissertação de Mestrado, São Carlos: IAU USP, 2004.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2006.

SCHINCARIOL, Zuleica. **Através do espaço do acervo o Masp na 7 de abril**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU USP, 2000

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. Tese de Doutorado, Porto Alegre: UFRGS, 2005

Artigos

ANELLI, Renato L. S. **Lina Bo Bardi frente às políticas de desenvolvimento econômico e social brasileiro (1946-1979)**. In: Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to modernism. Catálogo da Exposição. Munique: Architekturmuseum, 2014.

_____. **O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 112.01, Vitruvius, set. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>>. Acesso em: Março de 2017

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura. O novo modernismo paulista em meados do século**. *Tempo Social, Rev. Sociol. USP*, outubro de 1997, p. 39-52.

_____. **Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição**. *Tempo social, revista de sociologia da USP*, v.23,n.2, Novembro de 2011, pp. 191-212. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12672>. Acesso em: Março de 2017

ARTIGAS, João B. V. **Revisão Crítica de Niemeyer**. In: XAVIER, Alberto (Org.). Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Publicada Originalmente em: *Acrópole*, São Paulo, n. 237, jul. 1958

BARDI, Lina Bo. **Na Europa a casa do homem ruiu**. In: GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009a. pp. 64-67. Originalmente publicado em: *Rio*, Rio de Janeiro, n. 92, fev. 1947, pp. 53-55 e 95

_____. **Disposição dos ambientes internos**. In: GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009b, pp. 56-63. Originalmente publicado em: "Sistemazione degli interni". *Domus*, Milão, n. 198, jun. 1944, pp. 199-209.

_____. **O novo Trianon, 1957|67**. In: GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009c, pp.

122-130. Originalmente publicado *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set.-out. 1967, pp. 20-23.

_____. **Bela Criança.** In: GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009d, pp. 70-73. Originalmente publicado em: *Habitat*, n. 2, São Paulo, jan.-mar. 1951, p. 3.

_____. **Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?** In: GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009e, pp. 118-119. Originalmente publicado em: *Mirante das Artes*, n. 1, São Paulo, jan.-mar. 1967, p. 10-11.

_____. **arquitetura ou Arquitetura.** In: GRINOVER, M; RUBINO, S. (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009f, pp. 90-93. Originalmente publicado em: *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais.* Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, n. 2, 14 set. 1958.

_____. **Sobre a linguística arquitetônica.** In: OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra Construída. Barcelona: 2G, 2014a, pp. 215-220

_____. **Planejamento Ambiental: “desenho” no impasse.** In: OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra Construída. Barcelona: 2G, 2014b, pp. 221-229

_____. **Balanços e Perspectivas Museográficas. O Museu de São Vicente.** Revista *Habitat*, São Paulo, n. 8, 1952.

_____. **Ibirapuera.** *Habitat*, São Paulo, n. 11, jun. 1953, p. 3,

BARDI, Pietro Maria. **Museus e Anti-Museus.** *O Jornal.* Rio de Janeiro, 04 jan. 1947a. BCDMASP.

_____. **Por que são incômodos os museus?** *Diário de S. Paulo.* São Paulo, 24 jan. 1947b. BCDMASP.

_____. **O Antigo e nós.** *O Jornal.* Rio de Janeiro, 18 jan. 1947c. BCDMASP.

_____. **O Centenário.** *Habitat*, São Paulo. n.6, jan/fev/mar 1952, p. 1

_____. **Museo d'Arte di San Paolo del Brasile.** *L'architettura: Cronache e storia.* Roma, ano 18, n.12, abr. 1973.

BCDMASP. **Arquitetura e condição da vida social. Diário de S. Paulo.** São Paulo, Jul. 1948. Recortes de jornal. Pasta: Oscar Niemeyer: Conferência. BCDMASP.

BILL, Max. **Beleza provinda da função e beleza como função.** *Habitat*, São Paulo, n. 02, mai. 1951.

_____. **O arquiteto, a arquiteta, a sociedade.** In: XAVIER, Alberto. Depoimentos de uma geração. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Publicado originalmente em: *Habitat*, São Paulo, n. 14, jan.-fev. 1954; Report on Brazil. *Architectural Review*, n. 694, out. 1954, p. 235-240.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado.** Estudos avançados, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: Março de 2017.

CAMARGO, Mônica J. **O passado como presente histórico.** Revista Pós, São Paulo, v. 17, n.28, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/viewFile/43716/47338>. Acesso em: Março de 2017

CANAS, Adriano Tomitão. **Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP.** Anais do Colóquio Histórias da Arte em Exposições, São Paulo, 2014.

CASTRO, Carlos. **Paredes opacas carregadas: o retorno do limite “não moderno”.** V Docomomo Sul, Porto Alegre, 2015

COMAS, Carlos E. **Lina 3x2.** Arqtexto, Porto Alegre, n. 14, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29120>. Acesso em: Março de 2017

DEVALLE, Verônica. **Nueva visión (NV): una revista de arte en los años '50, una revista de diseño en la actualidad.** Revista LIS: Letra., Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada, Buenos Aires, n. 8, 2011. Disponível em: <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/101>. Acesso em: Março de 2017.

FERREIRA, Jorge. **Museu de Arte de São Paulo: Cidadela da Civilização,** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ano XXII, n.42, 5 de agosto de 1950a.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura Nova.** In: ARANTES, P. F. (org.) Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Publicado originalmente em: *Teoria e Prática*, n. 1, pp. 3-15, 1967. Reeditado em: *Artes em Revista*, n.4, 1980; *Espaço e Debate*, n. 40, 1997.

FREITAG-ROUANET, Barbara. **A cidade brasileira como espaço cultural.** *Tempo Social*. Vol. 12, n. 1, São Paulo, Maio, 2000

GARCÍA, María Amalia. **Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña.** *Concinnitas*: Rio de Janeiro, n. 16, ano 11, vol. 1, p. 148-163, 2010.

GIMENEZ, Luis E. **O recuo brutalista.** Anais do X DOCOMOMO Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba, 2013.

GRINOVER, Marina. **A forma a partir do espaço em uso, construções de Lina Bo Bardi.** Anais do IX DOCOMOMO Brasil. Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, Junho de 2011. Disponível em http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/047_M24_OR-AformaAPartirDoEspaco-ART_marina_grinover.pdf. Acesso em Março de 2017.

LEFEBVRE, Henri. **Prefácio: A Produção do Espaço**. Estudos Avançados, São Paulo, 27 (79), 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300009. Acesso em: Março de 2017.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi, entre margens e centros**. Arqtexto, Porto Alegre, n.14, jun. 2009. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf. Acesso em: Março de 2017

_____. **The reverse of the reserse: Another Modernism according to Lina Bo Bardi**. 2009.

LUPO, Bianca. **Museus como fenômeno de massas: arte, arquitetura e cidade**. In: Anais do XIV SHCU, São Carlos, 2016 (lupo, 2016, p. 534)

MAHFUZ, Edson. **Traços de uma arquitetura consistente**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 016.01, Vitruvius, set. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.016/847>>. Acesso em: Março de 2017

MARINS, Paulo C. G. **O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista**. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 6, n.1. 1999, p. 9-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5359>. Acesso em: Março de 2017

_____. **Um lugar para as elites: os Campos Elísios de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo**. In: LANNA, Ana L. D.; PEIXOTO; Fernanda A.; LIRA, José T. C.; SAMPAIO, Maria R. A. (Org.). São Paulo: os estrangeiros e a construção das cidades. São Paulo: Alameda, 2011, p. 209-244.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. **Vilanova Artigas e o Condomínio Louveira. Verticalização e ordem urbana**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 191.00, Vitruvius, abr. 2016 Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6003>>. Acesso em: Março de 2017

MIGLIACCIO, Luciano. **Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte**. In: Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano. São Paulo: MAC USP, 2013.

MIYOSHI, Alexander G. **As expografias italianas do pós-guerra, o MASP na Rua 7 de Abril e na Avenida Paulista**. III Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH UNICAMP, 2007.

NAZÁRIO, Joaquim Pinto. **O Pudim, a Lua e o Museu**. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 07 nov. 1968.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. In: XAVIER, Alberto (Org.). Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Publicado originalmente em: *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 3-6, fev. 1958.

OCKMAN, Joan. **Mirror images: technology, consumption, and the representation of gender in American architecture since World War II**. In: EGGENER, K. L.(Org.), *American Architectural History*. Nova York: Routledge, 2004.

OPINIÃO PÚBLICA, Campinas, Vol.14, nº2, Novembro, 2008, **Encarte Tendências**. p.515-545. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issues&pid=0104-6276&lng=pt. Acesso em: Março de 2017

PERROTA-BOSH, Francesco. **A arquitetura dos intervalos**. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n.15, nov. 2013.

_____. **A "desformalização" da arquitetura de Lina Bo Bardi. A "desformalização" do MASP**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 165.00, Vitruvius, fev. 2014; Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.165/5063>>. Acesso em Março de 2017

RECAMÁN, Luiz. **Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole**. In ALMEIRDA, Jorge; BADER, Wolfgang. (orgs). *Pensamento alemão no século XX*. Vol. III. São Paulo: Cosac Naify, 2009

_____. **Curvas e retas não alcançam as cidades no Brasil**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 079.04, Vitruvius, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/287>>. Acesso em: Março 2017

Publicado originalmente em: *Caderno Mais!*, Folha de São Paulo, São Paulo: domingo, 16 abr. 2006,

ROGERS, Ernesto N. **Program: Domus, the House of the Man**. In: OCKMAN, J. *Architecture Culture: 1943-1968*. Nova Iorque: Rizzoli, 1993. Publicado originalmente em: *Programa: Domus, la casa dell'uomo*. *Domus*. Jan. 1946

SÁNCHEZ, Víctor A.L.: **Gio Ponti y Bernard Rudofsky: la casa mediterránea y su representación en la revista Domus**. EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica, [S.l.], n. 26, p. 256-265, out. 2015. Disponível em: <<http://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/4059>>. Acesso em: Março de 2017

SILVA, Arlindo. **A Televisão Funciona!** *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, Ano XXII, n. 43, 12 de agosto de 1950b.

SOMBRA, Fausto. **Entre Fatos e Relatos: O Pavilhão da I Bienal do MAM/SP. Historiografia e correlações com o MASP e o Antigo Belvedere Trianon**. *Anais do IV ENANPARQ*. Porto Alegre, Jul. 2016.

_____. **O pavilhão da I Bienal do MAM SP**. Fatos, relatos, historiografia e correlações com o Masp e o antigo Belvedere Trianon. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 195.08, Vitruvius, ago. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6177>>.

TACCA, Fernando. **O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular**. São Paulo: Líbero, 2006.

TACCA, F. D. **Candomblé: Imagens do Sagrado**. Campos: *Revista de Antropologia Social*. Curitiba, v. 3, 2003. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1593>. Acesso em: Março de 2017.

ZEIN, Ruth V. **Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser**. *Arquitexto*. Porto Alegre, n. 2, 2002. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em Março de 2017. p. 6-31

ZOLLINGER, Carla B. **Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidro, 1964: "Niente Vetri" (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 082.06, Vitruvius, mar. 2007a. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/265>>. Acesso em: Março 2017

_____. **O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi**. Anais do 7º seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007b.

Lista de documentos citados

BARDI, L. B. **Espaço e Arquitetura**. 1ª Conferência na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Salvador: ILBPMB. Manuscrito, 16 de abril, 1958a.

_____. **Espaço e Arquitetura**. 2ª Conferência na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Salvador: ILBPMB. Manuscrito, 19 de abril, 1958b.

_____. **Arquitetura e Natureza ou Natureza e Arquitetura**. Conferência. 02.0016.01. São Paulo: ILBPMB, Manuscrito, 27 Set. 1958c

_____. **Conferência na Escola de Belas Artes na UFBA: O Espaço e a Arquitetura**. 02.0012.01. ILBPMB. São Paulo. 1958d.

_____. **Conferência: Anotações 2ª Aula**. 02.0009.01. ILBPMB, São Paulo, 13 ago. 1958e

_____. **Dança e Arquitetura: Síntese das Artes**. Conferência no MAM SP. São Paulo: ILBPMB, Manuscrito, 01 de fevereiro, 1959.

_____. **Conferência no MAM SP - Dança e Arquitetura "Síntese das Artes**. 02.0015.01. ILBPMB. São Paulo, 1959.

_____. **Artigo.** 01.0510.05. ILBPMB. São Paulo, [197-?]

_____. **Correspondência.** De Lina Bo Bardi para Eros Martim Gonçalves. 1.1028.6. ILBPMB. São Paulo, [1959?]

_____. **Correspondência.** De Lina Bo Bardi para Mario Cravo Junior. 01.1030.01. ILBPMB. São Paulo, 17 ago. 1959.

_____. **Correspondência.** De Lina Bo Bardi para Maury de Freitas Julião. 1.0494.01. ILBPMB. São Paulo, 9 ago. 1967.

_____. **Artigo.** 01.1311.01. São Paulo: ILBPMB. [197-?].

_____. **Carta de Esclarecimento.** Inquérito Policial Militar. 1.1272.01. ILBPMB. São Paulo, [1971]

_____. **Entrevista Datilografada.** 01.1333.01. ILBPMB, São Paulo, 1977

_____. **Rascunho de Artigo.** 01.1301.01. ILBPMB, São Paulo, 28 jul. 1978

BCDMASP. **Correspondência.** Troca de correspondência entre Pietro Maria Bardi e Oscar Niemeyer. Pasta: Oscar Niemeyer: Conferência, 1947. São Paulo: BCDMASP, 1947.

_____. **Correspondência.** Troca de correspondência entre Pietro Maria Bardi e a livraria Wittenborn Art Books. Correspondências Avulsas (1949). São Paulo. BCDMASP, 1949.

_____. **Ofício 149/64.** De Ernesto de Faria Alvez (Engenheiro Chefe de Divisão de Obras 2 da Prefeitura Municipal de São Paulo) para o Museu de Arte. Construção 1957, Correspondência Geral. BCDMASP, São Paulo, 13 fev. 1964

IBGE. **Construção civis licenciadas, nos municípios das capitais - 1949-1958.** Rio de Janeiro: v. 21, 1960. <<http://seculoxx.ibge.gov.br/economicas/atividades-economicas/tabelas-de-producao-fisica>> Acessado em Março de 2017.

NUEVA VISIÓN: Revista de Cultura Visial. Buenos Aires, n.1, ano 1, dez. 1951. BCDMASP

O TRIANON vai ressurgir. Diário de S. Paulo. São Paulo, 25 mai. 1957. BCDMASP

Anexos

Índice de Itens

ANEXOS.....	247
Anexo 1.Itinerário Crítico.....	248
Anexo 2.Documentação Adicional Consultada. [ILBPMB].....	252
Anexo 3. Itens Transcritos.....	256
[ILBPMB – Carta Aberta – 01.0466.02 - Autoria: Lina Bo Bardi. 05/04/1970].....	256
[ILBPMB – Correspondência – 01.0494.01. Autoria: Lina Bo Bardi. 08/09/1967].....	257
[ILBPMB – Reflexões – 01.0502.02. Autoria: Lina Bo Bardi. 25/08/1968].....	258
[ILBPMB – Correspondência – 01.0504.02. Autoria: Lina Bo Bardi. 12/12/1968].....	258
[ILBPMB – Texto – 01.0508.3 - Autoria: s/ identificação. 27/11/1969].....	259
[ILBPMB – Carta – 01.0508.5 - Autoria: Lina Bo Bardi. 04/12/1969].....	259
[ILBPMB – Correspondência – 01.0509.02. Autoria: Lina Bo Bardi. 03/03/1970].....	260
[ILBPMB – Artigo – 01.510.05. Autoria: Lina Bo Bardi. [197-?]].....	261
[ILBPMB – Artigo – 01.5291-2 (1). Autoria: Lina Bo Bardi. 16/02/1973].....	263
[ILBPMB – Rascunho de Carta – 1.1129.6 - Autoria: Lina Bardi. S/data].....	265
[ILBPMB – Carta de esclarecimento – 01.1272.01. Autoria: Lina Bo Bardi. S/data].....	266
[ILBPMB – Reflexão – 01.1280.01. Autoria: Lina Bo Bardi. S/data].....	268
[ILBPMB – Nota – 01.1288.02. Autoria: Lina Bo Bardi. 17/11/1974].....	269
[ILBPMB – Anotações – 01.1299.01 - Autoria: Lina Bo Bardi. s/data].....	270
[ILBPMB – Artigo – 01.1311.1 - Autoria: Lina Bo Bardi. S/data].....	272
[ILBPMB – Reflexões – 01.1323.2-2. Autoria: Lina Bo Bardi. s/data].....	272
[ILBPMB – Reflexões – 01.1323.2-4. Autoria: Lina Bo Bardi. s/data].....	273
[ILBPMB – Reflexões – 01.1349.1-7 - Autoria: Lina Bo Bardi. s/data].....	274
[ILBPMB – Conferência – 02.0009.01 - Autoria: Lina Bo Bardi. 13/08/1958].....	275
[ILBPMB – Conferência – 02.0014.01 - Autoria: Lina Bo Bardi. 19/04/1958].....	277
[ILBPMB – Conferência – 02.0015.01 - Autoria: Lina Bo Bardi. 02/1958].....	279

Anexo 1. Itinerário Crítico

		Veículo	nº	Local	Data	Acervo
BARDI, Pietro.	O museu e a educação pública.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Museus e Anti Museus.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Museus e Anti Museus.	O Jornal	-	Rio de Janeiro	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	O Antigo e Nós.	O Jornal	-	Rio de Janeiro	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	O Antigo e Nós.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Por que são incômodos os museus?	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Também um Museu pode Servir.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jan/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Museu velho e museu novo.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	fev/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	O museu e a educação pública.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	fev/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	O Museu e a Vida.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	mar/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	O Museu e a Vida.	O Jornal	-	Rio de Janeiro	mar/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Um crítico brasileiro em Roma.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	mar/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	A "UNESCO" e o futuro dos Museus.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	abr/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Passa o tempo, mudam-se as formas.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	mai/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	A organização do Museu de Arte.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jun/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	O Museu de Arte procura "alguém".	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jul/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Sobre os Museus Norte-Americanos.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jul/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Para uma nova cultura do Homem.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jul/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Técnica do Museu Moderno.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	ago/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Técnica do Museu Moderno.	O Jornal	-	Rio de Janeiro	ago/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	A UNESCO e a Organização dos Museus.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	ago/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Votos para uma carreira brilhante 'ao mais novo museu do mundo'.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	ago/47	BCDMASP
MOTTA FILHO, Candido;	O Museu de Arte. Coluna Vida paulista.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	ago/47	BCDMASP
BARDI, Pietro.	Significação do Conselho Internacional dos Museus.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	set/47	BCDMASP
FERRAZ, Geraldo.	Um Museu vivo.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	out/47	BCDMASP
	<inauguração do museu de arte de são paulo no dia 2 de outubro de 1947>	O Cruzeiro	-	Rio de Janeiro	nov/47	BCDMASP
MINDLIN, Henrique	Verdade e Mentira em Arquitetura	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jun/48	BCDMASP
	Arquitetura e condição da vida social (Sobre a Conferência de Oscar Niemeyer)	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	jul/48	BCDMASP
SILVA, Arlindo	A Televisão Funciona!	O Cruzeiro	43	Rio de Janeiro	mai/50	HBMA
FERRAZ; Geraldo.	"As novas instalações do Museu de Arte de São Paulo"	Diário de Notícias		São Paulo	jun/50	BCDMASP
FERRAZ; Geraldo.	Grande passo a arquitetura de interiores as novas instalações do Museu de Arte	Diário de S. Paulo		São Paulo	jul/50	BCDMASP
FERREIRA, Jorge	Museu de Arte de S. Paulo. "Cidadela da Civilização"	O Cruzeiro	42	Rio de Janeiro	ago/50	HBMA
BARDI, Pietro	Problemas do Barroco: a religião e a curva	Habitat	1	São Paulo	dez/50	BFAUUSP
BARDI, Lina	Bela Criança	Habitat	2	São Paulo	mai/51	BFAUUSP
BARDI, Lina	Duas Construções de Oscar Niemeyer	Habitat	2	São Paulo	mai/51	BFAUUSP
BILL, Max	Beleza Provinda da função e beleza como função	Habitat	2	São Paulo	mai/51	BFAUUSP

Alencastro	Carta Aberta [à Ciccilo Matarazzo]	Habitat	4	São Paulo	set/51	BFAUUSP
BARDI, Lina	Bienal	Habitat	5	São Paulo	dez/51	BFAUUSP
ARTIGAS, João Vilanova	Os caminhos da arquitetura moderna	Fundamentos, Revista de Cultura Moderna	24, (4)	São Paulo	18994	(ARTIGAS, 2004)
BARDI, Lina	O centenário	Habitat	6	São Paulo	mar/52	BFAUUSP
PEDROSA, Mario	Espaço e Arquitetura	Jornal do Brasil		Rio de Janeiro	set/52	(PEDROSA, 2015)
BARDI, Lina	Ibirapuera	Habitat	11	São Paulo	jun/53	BFAUUSP
s/ assinatura	Bandeirantes	Habitat	11	São Paulo	jun/53	BFAUUSP
AQUINO, Flávio	Max Bill crítica a nossa moderna arquitetura	Manchete	60	São Paulo	jun/53	
AQUINO, Flávio	Max Bill: O inteligente iconoclasta	Habitat	12	São Paulo	set/53	BFAUUSP
PERDROSA, Mario	A arquitetura moderna no Brasil	L'Architecture d'Aujourd'hui	50-51	Paris	dez/53	(PEDROSA, 2015)
Lina Bo Bardi	Editorial	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
s/ autoria	Um museu brasileiro	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
VENTURU, Lionello	Uma opinião de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
s/ assinatura	Introdução ao Museu de Arte	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
BARDI, Lina	A II Bienal	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
BILL, Max	O arquiteto, a arquitetura ,a sociedade	Architecture Review	-	Londres	fev/54	(XAVIER, 2003)
BILL, Max	O arquiteto, a arquitetura ,a sociedade	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
	Duas conferências [Gropius e Aalto]	Habitat	14	São Paulo	fev/54	BFAUUSP
ROGERS, Erneto N.	Pretextos por uma crítica não formalista	Casabella	200	Milão	mar/54	(XAVIER, 2003)
ALBINI, Franco	Arquitetura dos Museus e os Museus na Urbanística Moderna	Habitat	15	São Paulo	abr/54	BFAUUSP
ALBINI, Franco	Arquitetura dos Museus e os Museus na Urbanística Moderna	Habitat	15	São Paulo	mai/54	BFAUUSP
ROGERS, Erneto N.	Pretextos por uma crítica não formalista	Architecture Review	116(6 94)	Londres	out/54	(XAVIER, 2003)
	Museu Giratório	Ardjour'dhui Arts et Architecture	5	Paris	jan/55	BCDMASP
BARDI, Lina Bo	Lettera dal Brasile	L'Architettura Cronache e Storia	(2)9	Roma	jun/56	BFAUUSP
PERDROSA, Mario	Arquitetura e crítica de arte	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	fev/57	(PEDROSA, 2015)
PERDROSA, Mario	Arquitetura, obra de arte	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	fev/57	(PEDROSA, 2015)
NIEMEYER, Oscar	Considerações sobre a Arquitetura Brasileira	Revista Módulo		Rio de Janeiro	fev/57	BFAUUSP
	O Trianon vai resurgir	Diário da Noite	-	São Paulo	mai/57	BCDMASP
PERDROSA, Mario	A crítica de arte na arquitetura	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	ago/57	(PEDROSA, 2015)
NIEMEYER, Oscar	Depoimento	Revista Módulo	9	Rio de Janeiro	fev/58	BFAUUSP
PERDROSA, Mario	Integração das artes e Brasília	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	mar/58	(PEDROSA, 2015)
ARTIGAS, João Vilanova	Revisão Crítica de Niemeyer [resposta à "Depoimento"]	Revista Acrópole		São Paulo	jul/58	BFAUUSP
BARDI, Lina	arquiteura e Arquitetura [resposta à "Depoimento"]	Diário de Notícias	2	Salvador	set/58	(GRINOVER; ... , 2009)
ZEVI, Bruno	Brasília, sei volte sbagliata	L'Architettura Cronache e Storia	-	Roma	jan/59	BFAUUSP
PERDROSA, Mario	Introdução à arquitetura brasileira	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	mai/59	(PEDROSA, 2015)

IZAR, Margarida	Levanta-se no Trianon o maior empreendimento cultural de S. Paulo. Fotografia: Narciso Santos. (1)	Matéria de O Jornal	-	Rio de Janeiro	set/59	ILBPMB. 01.0468.01
BARDI, Lina Bo	Exposição Bahia	Habitat	56	São Paulo	out/59	BFAUUSP
	Lançamento da pedra fundamental do novo "Trianon" (2)	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	dez/59	BCDMASP
PERDROSA, Mario	Lições do Congresso Internacional de Críticos	Revista Módulo	16	Rio de Janeiro	dez/59	(PEDROSA, 2015)
PERDROSA, Mario	Equívocos de uma consciência espacial	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	mar/60	(PEDROSA, 2015)
	Levanta-se no Trianon o maior empreendimento cultural de S. Paulo.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	set/60	ILBPMB 01.0468.02
	Projeto para a nova sede do Museu de Arte	Revista Visão	-	Rio de Janeiro	nov/60	BCDMASP
BARDI, Lina	Depoimentos. In: Inquérito Nacional da Arquitetura	Jornal do Brasil	-	Rio de Janeiro	mar/61	BFAUUSP
BARDI, Lina Bo	In difesa di Brasilia	L'Architettura Cronache e Storia	10(10 9)	Roma	23682	BFAUUSP
	Sobre o túnel "Trianon" em fase avançada. (3)	O Estado de S. Paulo	-	São Paulo	nov/64	ILBPMB
	Nova Sede do Museu de Arte	O Dirigente construtor	-	Rio de Janeiro	dez/64	BCDMASP
	Faria Lima promete todo o apoio ao Museu de Arte de São Paulo. (4)	Diário da Noite & Diário de S. Paulo		São Paulo	mar/65	ILBPMB, 01.0468.06
	Bardi diz que o Trianon só cabe o Museu de Arte	Folha de S. Paulo	3 ^{cad.} p.3	São Paulo	mai/65	BCDMASP
	MASP ocupa com seu acervo (180 Bilhões) e atividades área inteira do Trianon	Diário da Noite	-	São Paulo	mai/65	BCDMASP
	Quem divide o indivisível	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	nov/65	BCDMASP
	Trianon: Museu e Centro Cultural	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	nov/65	BCDMASP
	Destino do Trianon	O Estado de S. Paulo	-	São Paulo	nov/65	ILBPMB
	Centro Cultural do Trianon, comenta relações entre MAM e MASP	O Estado de S. Paulo	-	São Paulo	dez/65	ILBPMB
SCHIMIDT, Carlos Vos	<Nova Sede do Museu de Arte>	Jornal Artes	1(4)	Rio de Janeiro	fev/66	BCDMASP
	Comemoração: Desimbramento da viga	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	mar/66	BCDMASP
	Museu de Arte foi inaugurado simbolicamente	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	mar/66	BCDMASP
SMITH, Ray	In south america: After Corbu.	Progressive Architecture	1	Nova Iorque	fev/67	BFAUUSP
BARDI, Lina	Na America do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?	Revista Mirante das Artes	1	São Paulo	fev/67	BFAUUSP
BARDI, Pietro Maria	20 anos do Museu de Arte de São Paulo	Mirante das Artes, etc	5	São Paulo	out/67	BFAUUSP
CHAMIE, Mario	Museu. Um fato sincrônico-diacrônico	Mirante das Artes, etc	5	São Paulo	out/67	BFAUUSP
ZANINI, Walter(entrev.)	Os Museus tentam uma ação.	Mirante das Artes, etc	5	São Paulo	out/67	BFAUUSP
BARDI, Lina Bo	O Novo Trianon 1957-1967	Mirante das Artes, etc	5	São Paulo	out/67	BFAUUSP
s/autoria	O fenômeno Bienal	Revista Mirante das Artes	5	São Paulo	out/67	BFAUUSP
	"Novo edifício Trianon museu" será entregue em julho de 68.	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	out/67	ILBPMB
	"Novo edifício Trianon" museu será entregue em julho de 68.	Diário da Noite	-	São Paulo	out/67	ILBPMB
	Edifício Trianon agora em fase de acabamento. (5)	Folha de S. Paulo	-	São Paulo	out/67	ILBPMB 01.0468.07
ZEVI, Bruno	Il discorso sconsolato di Oscar Niemeyer	L'Architettura Cronache e Storia	-	Roma	jan/68	BFAUUSP

	Trianon cedido ao Museu de Arte	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	out/68	BCDMASP
NAZÁRIO, Joaquim Pinto	Museu de Arte Assis Chateaubriand. Artigo: "O Pudim, a Lua e o Museu"	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	nov/68	ILBPMB
BARDI, Pietro Maria	Museu de Arte Assis Chateaubriand, Fotos de Ed Keffel	O Cruzeiro	-	Rio de Janeiro	nov/68	ILBPMB
	"O novo Museu" (6)	Jornal do IAB n.2, pag.10	-	São Paulo	dez/68	ILBPMB 01.0467.01
	"São Paulo Treasures"	Revista Time	-	EUA	jan/69	ILBPMB
	"Museu de Arte Assis Chateaubriand ganha fama no mundo"	Diário de S. Paulo	-	São Paulo	mar/69	ILBPMB
	<Nova sede do Museu de Arte> Fotos: Masao Arai	<Revista Japonesa>	-	Japão	jan/70	BCDMASP
CARNEIRO, Glauco	"Revolução Cultural." Fotos de Geraldo Viola	O Cruzeiro	-	Rio de Janeiro	out/71	ILBPMB
ZEVI, Bruno	A moda lecorbusiana no Brasil	Cronache di architettura		Bari	dez/71	(XAVIER, 2003)
	Lina Bo Bardi vai ensinar em Harvard. (7)	Diário de S. Paulo		São Paulo	mar/73	(ILBPMB, 01.0466.03)
ZEVI, Bruno	"Incontro con Lina Bo Bardi. Un supervisore con mitra e speroni,"	L'Espresso	-	Itália	mai/73	ILBPMB
BARDI, Lina	Sobre linguística arquitetônica	L'Architettura	226	Itália	ago/74	(OLIVEIRA, 2002)
Leo Gilson Ribeiro	"Crítica à uma exposição permanente: São Paulo"	Jornal da Tarde	-		jul/75	ILBPMB
BARDI, Lina	Planejamento Ambiental:"desenho" no impasse	Revista Malasartes	2	São Paulo	fev/76	(GRINOVER; ... , 2009)
NIEMEYER, Oscar	A forma na arquitetura	Livro. Ed. Avenir	-	Rio de Janeiro	jan/78	(NIEMEYER, 1978)
BARDI, Lina	A forma na arquitetura [Resenha]	O Estado de S. Paulo	-	São Paulo	28699	ILBPMB
BARDI, Lina	Depoimento. Arquitetura e Desenvolvimento nacional	IAB/SP Pini	-	São Paulo	jan/79	(GRINOVER; ... , 2009)
REID, Laura	The "Miracle" Museum in São Paulo	Latin America Daily Post	-	Estados Unidos	ago/83	ILBPMB
BARDI, Pietro	Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Itália, Brasil	MASP / Sudameris.	-	São Paulo	jan/84	(BARDI, P., 1984)

- (1) O museu é descrito como o "O Salão Solar da Cultura"
- (2) Menciona cerimônia com presença do prefeito. Se refere a um projeto de "3 pavimentos" sem mencionar autoria.
- (3) Descrição do bloco superior como "Bloco maciço". Destaque para a estrutura inédita no Brasil. Foto mostra a montagem dos caixotes da viga superior.
- (4) Reportagem relata ao final a indeterminação em relação a ocupação dos pavimentos inferiores. Segundo a matéria o prefeito não estaria completamente de acordo e teria deixado o assunto em suspenso.
- (5) "Esta laje ficará então como que suspensa no ar. Quem estiver em seu bojo terá a impressão de que esta flutuando, ou então sobre uma laje pesadíssima, presa de espaço a espaço somente em finos canos de ferro, que se assemelham aos encanamento domésticos de água. A fachada principal, com 12 metros de altura, compreende o primeiro e segundo andares, será guarnecida, com caixilhos de ferro e placas de vidro, de seis metros de altura. O mesmo será feito na parte posterior do prédio, tanto nos andares superiores como nos inferiores. Todo o interior do prédio terá ar condicionado. O piso dos andares superiores será recoberto de borracha e os pisos do térreo e dos andares inferiores de granito cinza."
- (6) A matéria é concisa e crítica em alguns pontos. É enfática ao apresentar o consumo de energia que segundo a matéria seria suficiente para alimentar uma cidade de 10 mil habitantes e os custos das obras, NCr\$ 6,5 milhões. No final da matéria aponta que "apesar do seu acervo ascender a NCr\$ 380 milhões, o MASP tem apenas 133 sócios.
- (7) A matéria informa que Lina daria aulas em Harvard no período letivo de 1973-74. "Fiz o edifício livre, aberto, simples, com intenção de que sua aparência despretensiosa se transformasse em um convite para o grande público, aquele público que não tinha hábito de frequentar museus como este. Entretanto fui muito criticada pela elite intelectual, principalmente com o tipo de apresentação de quadros que elaborei para os painéis de cristal, na Pinacoteca, ou seja, colocando fichas de apresentação". "Falando de São Paulo. São Paulo é uma cidade condenada à morte." Soluções muito apressadas, como por exemplo o Viaduto da Rua São Carlos do Pinhal.
- (8) "Dois Passos": "o elevador de vísceras visíveis do MASP, ficou resfolegante. Os visitantes tiveram que usar as escadas. [...] Lina Bo Bardi é definitivamente uma misantropa. Não desenha nada para gente. Se projetar, algum dia, um parque de diversões será, certamente, uma exclusividade da infância masoquista; Será o Flaycenter."

Anexo 2. Documentação Adicional Consultada. [ILBPMB]

Código	Tipo de Arquivo	Data	Conteúdo
01.0488.16	Carta	07/02/1956	De Lina Bo Bardi pra Edmundo Monteiro. Lina reclama seu ordenado atrasado no valor de cr .. 15.000, atrasado a dois meses. E informa que não continuará mais cuidando do Museu, que havia passado por mudanças. Bardi estava trabalhando na Europa
01.0508.03	Lista de sugestões	s/data	Proposta para convênio com a prefeitura. Elementos para a reestruturação do "convênio entre a Prefeitura e o Museu de Arte de São Paulo"
01.0504.02	Carta de pedido de providências	12/12/1968	Carta De Lina Bo Bardi pra Dr. Araripe Serpa. Acabamentos do piso inferior
01.0508.05	Carta de pedido de providências	04/12/1969	De Lina Bo Bardi para Dr. Sérgio Roberto Ugolini, Secretário de Obras. Discussão em relação ao gramado do vão.
01.0506.01	Memorial Descritivo	s/data	Memorial Descritivo. Acabamentos dos Auditórios da Cota -4,50L. Por Lina Bo Bardi
001.0504.01-1	Carta	27/11/1968	Carta de Salvador Cândia, Diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, para Arquiteto Lina Bo Bardi.
01.0510.02	Xerox Colagem	s/data	"Lá Marquise de Bo". Colagem referente ao MASP
01.0535.04	Artigo Datilografado	s/data	Rascunho do artigo "O novo Trianon". Referências à Artaud e o "Teatro Pobre" Grotowsky.
01.0535.05	Artigo Datilografado	s/data	Esboço de artigo sobre o MASP. Consideração sobre o MASP como "marco" da cidade, a cidade e a paisagem natural. O trecho transcrito foi adicionado ao artigo. Se refere ao Museu de Arte como "marco" na cidade. Menciona o conceito de cibernética de Norbert Wiener.
01.0491.04	Carta	10/04/1963	Carta de José V. Sampaio Arruda para Pietro Maria Bardi. Dificuldade com o projeto no início da década de 1960. Comunica que o prefeito teria vetado C\$ 125 milhões para o Museu.
01.0491.07	Telegrama de pedido de presença	24/08/1965	Telegrama de Rochlitz para Lina Bardi. Ferraz pede presença de Lina para "Resolver parede fechamento museu"
01.0494.04	Carta de pedido de intercessão	09/08/1967	De Lina Bo Bardi para Maury Julião, Secretário de Obras. Pedido para evitar o fornecimento dos Caixilhos pelo Liceu de Artes e Ofícios.
01.0494.09	Ofício de pedido de providências	17/10/1967	Ofício n.950/67 - De Mauro da Silva Arruda, Eng. Chefe Obras 2 para Lina Bo Bardi. Transparência já definida. Ainda não havia sido iniciada a confecção dos caixilhos da fachada.
01.0495.05	Carta de comunicação de decisão	03/11/1967	Ofício n. 449/67 - De Maury de Freitas Julião para Lina Bardi. Passam a acontecer semanalmente reuniões para esclarecimento de dúvidas sobre a obra. Intensificação dos trabalho na obra
01.0496.03	Carta de pedido de providências	13/12/1967	De Lina Bo Bardi para Dr. Araripe Serp, Secretário de Educação. Amostra de caixilho para a cota 8.40 recusado por Lina por não conferir com o projeto.
01.0498.03	Carta de esclarecimento	23/06/1969	De Lina Bo Bardi para Dr. Sérgio Roberto Ugolini, Secretário de Obras. A Carta esclarece que "nenhuma modificação no que tange ao projeto do conjunto arquitetônico pode ser tomada à revelia do arquiteto, único projetista da obras". Teria chegado ao conhecimento de Lina tomadas de decisão a respeito do corrimão das escadas – rampas, das quais esclarece que os desenhos foram "entregues à prefeitura no dia 3 de novembro de 1966" e, posteriormente os detalhes definitivos. Esclarece também que em relação a uma possível impermeabilização que "o arquiteto deverá ser consultado, sendo as características arquitetônicas e estéticas do prédio a mesma estrutura e tipo de acabamento."
01.0500.06	Carta	25/05/1968	Resposta aos Ofício 679/68 e 680/68. Acusa finalização do projeto do auditório da cota -4,50. Auditório finalizado após inauguração do museu.
01.0508.01	Carta de pedido de intercessão	25/11/1969	De Lina Bo Bardi à Paulo Maluf. Comunica pendências com a empresa de ar condicionado que ameaça impedir o funcionamento do equipamento. Lina menciona que a administração do Ed. Trianon foi designada a Secretaria de Educação e que Bardi estava viajando a serviço do Museu.
01.0508.04	Carta de pedido de providências	28/11/1969	De Lina Bo Bardi para Dr. Sérgio Roberto Ugolini, Secretário de Obras. Construtora Heleno da Fonseca deixa o prédio tendo entregue a obra finalizada por ordens da Secretaria de Obras. Lina no entanto pede mais 30 dias para últimos retoques.
01.0537.02	Artigo	s/data	Artigos do Engenheiro Roberto Rotchild com descrição técnica do edifício do MASP que se aproximam das informações que Lina utilizou no artigo Novo Trianon.
01.0530.01	Lista de providências a tomar	01/09/1969	Memorial Descritivo de Acabamentos. Indica que os acabamentos das Salas de Aulas e do Grande Auditório foram apresentado em projeto para a prefeitura em setembro de 1968, com modificações.
01.0490.04	Proposta manuscrita	s/data	Manuscrito sobre um possível teatro para o M. de Arte de São Paulo. Posterior a 1958. Projeto para Teatro na nova sede do Museu que seria financiado pela Fundação Rockefeller. Incluiu Eros Martim Gonçalves.
01.0507.02	Carta de esclarecimento	07/07/1969	De REVIWA, Revestimentos e impermeabilização Ltda, à Divisão de Construção – Obras 2 (Av. Ipiranga). c.c.Cont. Heleno & Fonseca e ao Museu de Arte. Ref: Ofício nº 955/69 /Menção à Carta que preconiza o

			serviço de impermeabilização das vigas de 6/11/68 (cópia anexa) / Autorizada em 4/3/1969 e concluídos. /Heleno e Fonseca procedeu broqueamento ds vigas a partir de 13/05/69 (carta anexa). (40 mim de drenagem das vigas). A carta enfim reclama o pagamento pelos serviços.
01.1030.01	Carta (Exposição Bahia)	17/08/1959	"...preciso muito do seu "Exú Mola de Jeep" vai ser a raiva do pessoal da Bienal. [...] Veja com Vasconcellos Maia o negócio da capoeira; ele quer trazer o Pastinha (e o pessoal tem medo do Tarirá & Cia) mas eu prefiro).
01.1323.02-4	Texto em Tópicos datilografado	s/data	Pontos sobre a mulher e o trabalho
01.1323.02-02	Anotações a mão	s/data	Sobre o Feminino e Masculino
01.1272.01	Carta	23/05/1905	Carta de esclarecimento para o Inquerido Policial Militar
01.1288.02	Anotação	17/11/1974	"Transcrito" - Sobre Colonização: No verso, anotado "Zé Celso" 2598405"
01.1349.1-7	Anotações datilografadas e revisadas	s/data	Reflexões sobre a cultura, faz referencia a arte concreta e ao urbanismo.
01.1129.06	Rascunho	s/data	Se refere ao filme "Dolce Vita" e indica que foi escrito para Glauber Rocha
01.1299.01	Anotações a mão	s/data	Anotações com menção a Oswald de Andrade, o bairro do Bexiga, aspectos sobre a cultura oriental e americana
01.1299.02	Anotações à mão - para Andrea Carta	s/data	Anotações à mão - para Andrea Carta Título: Semiótica da Realidade - Pasolini Versus P. Portogesi. Citações. Tarefa da arquitetura que não é arte. - Palácio dos Soviets e a estatua de Lenin. Avaliação da arquitetura pelo método da composição. Bobagem pesada. Para Andrea Carta. Um artigo sobre Arquitetura de Hoje depois da 2ª Guerra Mundial para uma revista.
01.1349.1-8	Anotações datilografadas com revisão	s/data	Anotações manuscritas de difícil legibilidade. Menciona o teatro e a comunicação.
01.1355.01-03	Texto manuscrito	s/data	Palavras Chave: Favela, Kitsh
01.1309.01	Carta de elogio	s/data	Pequena carta ao Artigas. Lina escreve a caneta um relato de sua chegada, seu facínio pela arquitetura Brasileira e identifica que o primeiro contato foi com o livro do MoMa. Sobre Artigas 'É uma presença forte e voluntariamente apagada.' Elogia seu empenho, seu trabalho na universidade. Os anos passaram... Se refere a Bruno Zevi afirmando que os "sérios fundamentos culturais" de Artigas e um futuro para o Brasil. "às novas gerações a palavra. > Força Artigas" na arquitetura e na Universidade.> com a antiga amizade de Lina.
01.1301.01	Artigo - Rascunho	28/07/1978	Relato sobre a criação da Revista Habitat e da Revista Módulo. Segundo Lina, Niemeyer disse: "Você vem da Europa, você complica demais"
01.1301.02 [1-3]	Artigo - Resenha	28/07/1978	Artigo "Formas de Oscar Niemeyer" - Artigo, versões à mão e versões datilografadas
01.1311.2	Texto	s/data	Sobre o Parque do Ibirapuera e o Plano Diretor. Sobre uma possível reformulação do parque e sua relação com um planejamento mais amplo.
01.1300.01 [01- 03]	Carta Aberta	30/08/1987	Lina responde a uma matéria de sobre as impressões de Berman sobre Brasília (Folha de São Paulo, 25/08/1987). No arquivo encontram-se várias versões do texto escrito à mão. Uma resposta de Oscar Niemeyer sai em 2 de Setembro de 1987.
01.1207.05	Bilhete - De Lina para Eduardo Reidy	s/data	Se refere a ele também como um estrangeiro (1946 - Para nós, estrangeiros...), menciona o fascínio que a arquitetura brasileira causava, como uma "mensagem de beleza que o Brasil não aproveitou, (ou foi impossibilitado de aproveitar). Faz uma ressalva citando o pedregulho, como evidências dos "esforços numa geração que queria fazer de uma colônia cultural um país"
01.1303.04	Texto a mão.	s/data	Texto bastante longo que inicia com uma menção a Maria Colombra. Anotações sobre uma exposição sobre o desenvolvimento da indústria. Lina pretendia reunir. Expo do Sesc em parceria com FIESP Exposição material, embalagens caixas etc, deste o início do século e expô-los todos tortos e envelhecidos.
01.1129.02	Carta de notícias	02/02/1964	De Bruno Zevi a Lina Bardi. Estada de Lina em Roma
01.1275.01	Carta de pedido de autorização	09/03/73	Carta de Lina para 2ª Auditoria da 2ª C.F.M Dr. Nelson da Silva Machado Guimarães. Lina pede autorização para ir ao Japão para organizar a exposição realizada a convite do Jornal Mainichi Shimbun. Lina vê na viagem sua única possibilidade para ver as obras de Kenzo Tange.
01.1278.01	Anotações	s/data	Sobre uma exposição "nada poética" de tecelagem e tapeçaria.
01.1278.03	Documento	18/08/80	Lina não escreve capítulo sobre Arte Popular para Fundação João Moreira Salles
01.1375.01	Reflexões	s/data	Anotações sobre a exposição NORDESTE. Escolha do título, anotações com nomes de orixás e termos populares.)
01.0319.0	Apontamentos	12/05/1982	As anotações resultam na exposição O DESIGN NO BRASIL, Historia e Realidade. Exposição no SESC

Pompeia texto "A Perder e Consumo".			
01.0633.02	Matéria	22/08/48	Notícia no Diário de S.P. Foto Forum. Pergunta: Que influência exerce na dona-de-casa a decoração interna do lar?
01.1303.05	Texto datilografado	s/data	Max Bill / Mies van der Rohe / PG23
01.1301.03	Artigo - Rascunho datilografado	s/data	Artigo sobre a fábrica em São Paulo
01.1309.05	Anotações em bloco de notas	s/data	Lina faz considerações sobre o Pós-Moderno (ao qual se refere como Retromania), a falência do movimento moderno, um movimento autenticamente revolucionário na opinião dela, que teria sido interrompido pela Segunda Guerra. Tem dois manifestos como referência. O Manifesto Futurista de 1909 e o Dadaísta de 1912. Ao final, expõe as questões em jogo no desenvolvimento cultural ocidental (em contraste com uma diferença em relação ao oriente). As raízes do moderno estão fundadas na saída da elite Renascentista (Itália - Europa) para a produção popular. A revolução científica de 1600 e industrial do '800 não surgiram <palavra a seguir ilegível>, mas dependeram dele. Em seguida faz considerações sobre o Industrial Design, "(grande esperança da social democracia europeia) frustrada pela 2ª guerra mundial e lançados como redenção dos homens através do "consumo".
01.1348.01	Rascunho de conferência	16/04/1959	Conferência o "Antigo e Nós", Escola de Teatro da Bahia.
01.1278.02	Anotação	s/data	Sobre Museu da Criança
01.1328.01	Entrevista	23/08/1986	Entrevista de Lina a Fabio Malavoglia
01.1345.01	Pedido de livros para Livraria	1966	Livraria em Firenze – Artaud, Benjamin, Bastide, Brawe (Museo Oggi),
01.1447.01	Texto datilografado	s/data	Sobre Terra em Transe
01.1363.01	Anotações Manuscritas	s/data	Sobre o Sturm und Drang: "É lo Strum und Drang. / É Goethe avanti alla catedrale du stramburggo <fl.3> Yo non ho fatto um classico ma um 'signo' comunicabile indistintamente, e l'assemblage non si comunica immediatamente occorre percorrerlo." Ao final da anotação aparecem dois croquis do MASP e uma interrogação"
01.1355.01-05	Texto manuscrito	s/data	O irregular e o regular
01.1356.01-1	Texto manuscrito	s/data	Polêmica racionalismo X arquitetura mediterrânea. Strapaese e Stracittà
01.1434.02	Texto datilografado	1965	Carta a Zevi.
01.1207.01	Artigo Traduzido	s/data	Artigo Revista "The Japan Architect" (Shinkentiku-Sha). "BRUTALISMO DO HEMISFÉRIO SUL do Prof. Arq. Fumihiki Maki. Traduzido da Revista. Contrasta com Niemeyer e menciona o Brutalismo a partir de Reyner Banhan.
01.1271.01	Carta de esclarecimento	1970	Carta de esclarecimento para o Inquerido Policial Militar (A mão)
01.1317.02	Anotações para apresentação	s/data	"Formas do espaço cultural" Utiliza termos que remetem a o "mútuo ensino"
01.1145.05	Poema Datilografado	s/data	Poema de Bertold Brecht. Conteúdo para o livro Tempo de Grossura
01.1280.01	Anotações	s/data	Reflexões sobre o casamento
01.1277.01 - 04	Anotações	s/data	Anotações sobre exposição de cadeiras e sobre o tema "Decoração" "Le parole spese non sono sagerate, la cosidetta... "Decorazona" È una responsabilità di ordine morale, e come tale affrontabile solo da tecnici; disegnare una sedia è difficile come disegnare una casa e solo uno specialista può farlo."
01.1280.05	Anotações	s/data	"Contracultura da Contracultura"
01.1312.01	Anotações manuscritas	s/data	Sobre a peça "Os três irmãos de Tchecov"
01.1319.01	Anotações manuscritas	s/data	"Anacronismo do Museu" "O Museu é uma invenção do século XIX e vem do colecionismo do século XVIII". "Uma arquitetura dos Museus não existe <como definição> mesmo Beaubong é anacrônico num certo sentido." "Mas mesmo assim os Museus devem existir porque é impossível suprimir a história."
01.1319.01 - 2	Anotações manuscritas	19/06/1985	Aula de Pós-Graduação FAU-USP. 1) Posição do arquiteto no mundo hoje/ - Porque o arquiteto ficou um marginal /- Perda dos valores fundamentais isto é a Semiótica da realidade na realização de uma obra desde o Projeto até o canteiro de obra. / - Desenho como código entre engenheiros e arquitetos, operários excluídos. Desenho a mão, tudo isso com grande rigor técnico, pratica científico.
01.1349.1-1	Anotações manuscritas	s/data	Nota. "La cultura nella violenza".
01.1349.1-3	Anotações manuscritas	s/data	"Produtos culturais" 1fl. F&V

01.1349.1-4	Anotações manuscritas	s/data	"Cultura Moderna" Vanguardas modernistas. 1fl. F&V
01.1349.1-5	Anotações manuscritas	s/data	"Não foi contra a ciência (sic) <palavra razurada> mas contra <palavrar razurada> o aproveitamento <trecho com três palavras razuradas> da ciência <palavra razurada> numa tecnologia <'barata ao uso' razurado> que serve uma classe reduzida, uma classe que não é a burguesia, mas uma classe de aproveitadores como a história até hoje nunca viu."
01.1349.1-11	Anotações datilografadas e revisadas	s/data	"Não acreditamos em "arte" popular nem artesanato mortes popular. "falencia tecnocrática" "desenvolvimento falimentar"
01.1349.1-12	Anotações datilografadas e revisadas	s/data	Debate / Parque Lage / 1 - Industrial Design / 2 - Artes Plásticas / 3 - Arquitetura / 4 - Arte Popular / 5 - Teatro como ação / 6 - Resumo para um País Independente. / Slides / Abaixo do obvio <rasurado a lápis> para a cultura atual a (in)formação <o prefixo "in" está rasurado> cultural universitária é retórica (com o uso impróprio da palavra) / É o acaso da vida (Gramsci) elevado a cultura. / O ESTADO devia recrutar seus redatores ao nível universitário (universidade como cultura também popular e não 'acaso da vida') / Chega!!! Documento a lápis. Posterior anotações a caneta em italiano referentes ao debate. Aparece as frases "Superar o Silêncio" "Superar o Medo"
01.1349.01-23	Anotação a mão em papel	s/data	Lina escreve "A arte é trabalho" (e deste ponto de vista não é supérfluo do homem)
01.1352.02-2	Anotações manuscritas	17/03/1984	Sobre Keruack e On the road de Frank Lloyd Wright. Crítica a interpretação de Bivar&Cia que tomaram a história como estética. <Refere-se a Antônio Bivar, dramaturgo brasileiro>
01.1360.01-11	Anotações a mão.	s/data	"Articolo Museu - esposizione com CONTRAPUNTO crítico (in mote fra paentesi: desenhose leve l' assunto)
01.1351.02-1	Anotações a mão.	s/data	A história como método único de análise, a historia não o historicismo / o único instrumento que permite colar profundamente na realidade. / todas as elucubrações cedem e se pulverizam frente aquilo que pode ser definido como semiótica da realidade.
01.1447.01-2	Texto manuscrito	s/data	Semiótica e Arquitetura
01.1363.01	Pasta	s/data	Na maioria anotações sobre a Bahia e o MAM, um delas sobre o Strum und Drang e uma que faz menção ao SESC.
01.1320.01_1	Rascunho de texto publicado	1975	No texto Planejamento Ambiental - "Desenho" no impasse, Lina da o título inicialmente de Desenho em Transe. Existem muitas versões deste texto, rascunhadas a mão, até a versão final publicada)
01.1299.02	Anotações a mão	s/data	A Arquitetura é um dever não é somente uma expressão pessoal isto é: o arquiteto não é somente um artista.
01.1309.3-2	Texto datilografado	s/data	"A retromania impera na Europa e nos Estados Unidos, absorvendo criticamente os penetras da arquitetura que desde o começo da industrialização gratificam as classes mais abastadas com as <palavra ilegível> espirituais do passado. Cornijas, portais, arcos romanos, góticos e árabes, colunas e cúpulas grandes e pequenas nunca deixaram acompanhar, num coro baixinho, discreto e sinistro a marcha do Movimento Moderno brutalmente interrompido pela Segunda Guerra Mundial. É história velha, estão voltando os arcos e as colunas do nazi-fascismo, a história tomada como Monumento e não como documento."
01.1333.01	Entrevista datilografada	1977	Lina fala ao Jornal da Tarde dos problemas de preservação da cultura em São Paulo, dos seus espaços urbanos, bairros inteiros e edifícios destruídos. Se refere ao Trianon, como ela o encontrou já em ruínas e que a motivaram a construir o museu no local. Trata também dos órgãos do patrimônio, que se concentram na proteção dos exemplos coloniais, esquecendo-se dos exemplos burgueses, da indústria no século XIX e XX, que para ela, revelam o desenvolvimento do capitalismo e "dialeticamente do esforço popular para entrar na história da industrialização." Faz considerações sobre Pompeia. Fala da relação com operários. Se refere a uma conversa com o Dr. Mindlim, quando secretário de tecnologia, sobre uma possível conservação do presídio Tiradentes, na Luz, em São Paulo. Novamente trata da questão do metrô, sobre o impacto das infraestruturas na cidade e o papel que tem na valorização e destruição. Idealizei recuperar o máximo, na aparência industrial a lembrança de um lugar de trabalho, que seja aproveitado no fundo para os fins de, não é lazer bem, porque o trabalho afinal, o lazer é a motivação. Esta divisão de pegar o carro, de sai para esquecer uma atividade que é horrível, é errada, um trabalho desceite é emendado com um período de descanso.
01.1349.1-6	Anotações manuscritas	s/data	Se refere a "cultura dell'intellettuale letterato". Contém uma referencia de Bertold Brecht, "Der Jasager")
01.1309.02	Anotações em bloco de notas	s/data	Fala sobre a vinda ao Brasil e menciona matéria na Revista Vogue, que descreve a sua Casa como um Museu. Lina faz ressalvas sobre isso
01.1349.1-15	Anotações datilografadas e revisadas	s/data	Anotações sobre Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura - Quaderni del carcere, Roma, 1933. Pg. 61. Sobre as origens nacionais e culturais dos intelectuais e sua incorporação pelos estados e sociedade onde operavam.
01.1359.01	Anotações Manuscritas	s/data	Movimentos revolucionários seculo XIX

[ILBPMB – CARTA ABERTA – 01.0466.02 - AUTORIA: LINA BO BARDI. 05/04/1970]

<fl. Única>

“Explicações sobre o Museu de Arte”

O arquiteto Lina Bo Bardi, a propósito de um artigo do sr. Julio Tavares, publicado em março por esta folha, enviou à redação a seguinte carta.

“Senhor redator - “Nunca se pode inovar impunemente”, e não somente no campo dos museus, como parece pensar o senhor Júlio Tavares que, num artigo publicado no “O Estado de S. Paulo” de 22 de março último chora sobre árcos cortadas e cidades “concretizadas”, insurgindo-se ofendido contra a apresentação dos quadros da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo e contra as senhoras e os senhores de Guarulhos, cujas pernas podem ser vistas debaixo dos quadros. O grito de revolta do senhor Tavares é o grito dos que se sentem defraudados de um dos privilégios mais tradicionalmente enraizados: o privilégio cultural. As pernas do senhor de Guarulhos, que acabam em pés mal calçados, ofendem a vista do senhor Júlio Tavares, a falta de atmosfera de “templo” para iniciados, a pinacoteca do Museu de Arte, atinge profundamente o seu senso “estético” e sua altivez cultural. Nunca se pode inovar impunemente.

Quem inova, paga, mas quem faz pagar é geralmente quem se detém agarrado aos velhos costumes, às velhas tradições, aos velhos privilégios. Isto na arte, na política na vida. Tirar do Museu o ar de Igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a “aura” para apresentar a obra de arte como um “trabalho”, altamente qualificado, mas trabalho; apresentá-lo de modo que possa ser compreendido pelos não iniciados, pelos senhores de Guarulhos tão diferentes dos elegantes visitantes dos grandes museus tradicionais, cujas “auras” são sempre conservadas mesmo nos arranjos modernos. Ver milhares de pessoas andarem entre os quadros, numa atmosfera quase familiar, não áulica / (para o senhor Julio Tavares transformasse em “apartamento”) dá medo, como uma profecia de mudanças fundamentais. O Museu de Arte de São Paulo é popular e não pode ser julgado superficialmente, num artigo pseudobrilhante escrito conforme as regras do beletrismo chorão. O grande espaço embaixo do Museu foi criado para exposições ao ar livre, reuniões, concertos. O Museu pe popular. Demonstrava-nos os milhares de visitantes dos sábados e domingos (aqueles visitantes de Guarulhos que tanto incomodam os senhores Julio Tavares) que olham um quadro como os mesmos olhos com que olham um vitrina em liquidação, mas que graças à vida e à alegria da Pinacoteca do Museu, conseguem tomar parte, mesmo sem “bases culturais” em fatos de cultura.

Como responsável pelo projeto do Museu e pelo projeto do cavalete de cristal (porque é um cavalete e um quadro nasceu no ar num cavalete) com painel didático, para exposição dos quadros, quero esclarecer que no projeto do Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos. Revitalizar um quadro tirando-o do papel de múmia. Sobre o julgamento do projeto do Museu e dos seus espaços acho que dito julgamento deve ser feito com base e com os instrumentos da crítica arquitetônica e não com a dialética literária baseada na piada.

E principalmente, o Museu é dedicado às senhoras e aos senhores de Guarulhos.”

Informações da transcrição do documento

Suporte: Matéria de Jornal

Gráfia: Texto Impresso

Carta de Lina Bo Bardi ao Jornal o Estado de São Paulo

Data: 5/4/1970

[ILBPMB – Artigo – 01.0466.02. Autoria: Lina Bo Bardi.]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

7 As transcrições são parciais e foram realizadas pelo autor a partir de documentos originais consultados no acervo.

[ILBPMB – CORRESPONDÊNCIA – 01.0494.01. AUTORIA: LINA BO BARDI. 08/09/1967]

São Paulo, 09 de Agosto de 1967

Ilustríssimo Senhor
Doutor Maury de Freitas Julião
Digníssimo Secretário de Obras da
Prefeitura Municipal de São Paulo
Capital

Presado Doutor Julião,

Com enorme surpresa soube hoje que a firma Heleno & Fonseca deu como vencedor da concorrência para o fornecimento de 'caixilhos' destinados ao Trianon o ... Liceu de Artes e Ofícios!

E para conhece a obra, apresentam-se três ou quatro velhos artesãos que absolutamente não têm condições, mínima que sejam, para fazer algo num edifício eminentemente técnico e que NADA tem a ver com o ARTE ou com o OFÍCIO.

Não tenho interesses ocultos; minha formação profissional é rigorosamente despojada de 'sub-interessess' financeiros, mas a responsabilidade final (também cívica) do nôvo Trianon é exclusivamente minha.

O Trianon 'não tem caixilhos', aqueles que a firma chamou de 'caixilhos' é uma grande estrutura que deve ser calculada e executada com as devidas garantias técnicas e possibilidades financeiras e não na base da improvisação e da 'subempreitada' de fundo de quintal. Mesmo a placa do Liceu de Arte e Ofícios é uma DESMORALIZAÇÃO para uma obra deste porte. Esta entidade é anacrônica e superada em São Paulo. Uma escola para operários mestre deveria ser de alçada universitária – da Politécnica, por exemplo.

Dr. Julião: a Prefeitura tinha assegurado a colocação de uma das maiores e mais responsável firmas <sic> da cidade.

Preciso de sua rápida intervenção, da sua capacidade técnica, logo, a fim de impedir um desastre e a vergonha de serem chamados, para uma obra de tamanha importância, um grupo de velhos artesãos, acostumados em executar principalmente, portões artísticos e, como diz o povo 'Tampas de Catacumba!

Desculpe e lembranças minhas.

De
Lina Bardi

Te. 80-7943

Informações da transcrição do documento

Suporte: Ofício em papel formato padrão

Grafia: Texto datilografado

Carta de Lina Bo Bardi a Maury de Freitas Julião, Secretário de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo

Data: 09/08/1967

[ILBPMB – Artigo – 01.0466.02. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – REFLEXÕES – 01.0502.02. AUTORIA: LINA BO BARDI. 25/08/1968]

TRIANON

NEGOCISMO CONTRA IDEALISMO

Nos bastidores de cada obra de arquitetura, a luta entre o arquiteto e os 'donos-firma-construtora' assume, quando o arquiteto é digno deste nome, aspectos dramáticos. E o caso da obra do Trianon, na avenida Paulista, onde a impária pretensiosa e interesseira da Firma Construtora está passando dos limites. Esperamos que o desinteresse financeiro e o idealismo dos projetistas tome a dianteira e vença. Para que o Povo de São Paulo não seja herdeiro de um novo caso Ibirapuera. <Datilografado>

S.P. 25/8/68 <Manuscrito>

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folha de papel comum, formato padrão (aprox. A4)

Grafia: Texto datilografado

Conteúdo: Consideração sobre a relação entre arquitetos e empreiteiros e referência ao que chamou de "caso Ibirapuera"

Data: 25/08/68 (Assinalada à mão no documento)

Assinatura: Atribuído a Lina Bo Bardi.

[ILBPMB – Artigo – 01.0466.02. Autoria: Lina Bo Bardi.]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – CORRESPONDÊNCIA – 01.0504.02. AUTORIA: LINA BO BARDI. 12/12/1968]

São Paulo, 12 de dezembro de 1968

Exmo. Sr.

Dr. Araripe Serpa

M. D. Secretário da Educação da

Prefeitura Municipal de São Paulo

CAPITAL

Ref.: Museu de Arte de S. Paulo

Senhor Secretário:

Conforme nossos entendimentos verbais vimos à presença de V. Excia. expor a situação atual do Edifício Trianon na parte situada a abaixo do nível da Avenida Paulista.

O Pavimento da cota -9,50, o inferior, se encontra quase totalmente concluído, faltando apenas de importante o término do piso de pedra de Goiás, cuja aprovação, segundo nos consta, ainda tramita na Prefeitura.

Sanitários, copa e dependências de serviços são também elementos faltantes.

No pavimento da cota -4,50, o superior, ainda está para ser executado o teatro e dependências afins bem como o piso de pedra do salão.

A impermeabilização do "lago" que circunda o prédio, bem como todos os pequenos acabamentos das partes situadas acima da Avenida Paulista, não foram ainda iniciados. Dessa maneira, a fim de que possamos inaugurar a obra, em parte, no dia 25 de janeiro p. futuro, e em parte no dia 30 de março de 1969, solicitamos as providências que estiverem ao alcance de V. Excia. No sentido de que os prazos sejam rigorosamente respeitados.

Aproveitamos o ensejo para apresentar os nossos protestos de alta consideração.

Atenciosamente,

Arq. Lina Bo Bardi

Informações da transcrição do documento

Suporte: Correspondência. Papel Comum, formato padrão

Grafia: Texto datilografado

Carta de Lina Bo Bardi ao Dr. Araripe Serpa. Secretário da Educação da Prefeitura Municipal de São Paulo

Data: 12/09/1968.

[ILBPMB – Artigo – 01.0504.02. Autoria: Lina Bo Bardi.]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – TEXTO – 01.0508.3 - AUTORIA: S/ IDENTIFICAÇÃO. 27/11/1969]

S. Paulo 27/11/69 <Local e data manuscritos>

Elementos para a reestruturação do “Convênio entre a Prefeitura e o Museu de Arte de São Paulo.

[...]

4- O Museu deveria, assim, integrar na sua Diretoria e no Conselho Consultivo representantes da Prefeitura Municipal e do Governo Estadual, como já acontece com o Governo Federal que tem um representante no seu quadro diretivo.

[...]

7 – Quanto ao Hall Cívico, evidentemente, também conforme foi projetado, o ambiente ficará a disposição da Prefeitura para lá realizar recepções a personalidade, congressos, grandes exposições e outras manifestações de alto gabarito que se integram hoje no conceito “arte-comunicação”, assim como o Museu torna-se um símbolo de uma vida cultural, dirigida especialmente às massas, como é atualmente. Em concordância com a Prefeitura e o Museu, o Governo do Estado também poderá utilizar o Hall Cívico para realização das mesmas atividades, sempre dentro do mesmo conceito elevado de “arte-comunicação”.

[...]

Informações da transcrição do documento

Transcrição parcial

Suporte: Folha de papel comum, formato padrão

Grafia: Texto datilografado

Itens sugeridos para a proposta de reestruturação do “Convênio entre a Prefeitura e o Museu de Arte de São Paulo.

Data: 27/11/69.

[ILBPMB – Texto – 01.0508.03. Autoria: s/ identificação.]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – CARTA – 01.0508.5 - AUTORIA: LINA BO BARDI. 04/12/1969]

Em 4 de dezembro de 1969.

Excelentíssimo Senhor

Dr. Sergio Roberto Ugolini

DD. Secretário de Obras da

Prefeitura Municipal de São Paulo

E.M.

Ref.: Edifício Trianon

<fl.1, f>

[...]

2- O escoamento das águas pluviais da cobertura do Belvedere (que corresponde à cobertura do salão -4,50; -9,50) foi cuidadosamente estudada; acima de uma drenagem de pedras está uma camada de terra vegetal na qual assentam paralelepípedos de granito entre as quais foi prevista uma vegetação de tipo “espontâneo” cujas raízes viessem a formar um filtro a fim de filtrar as águas pluviais. O tipo de vege-

<fl.2, f>

- 2 -

tação foi escolhido com a consonância de um engenheiro agrônomo. O comportamento deste tipo de cobertura resultou perfeito.

Hoje de manhã, os empregados da Prefeitura, começaram a arrancar toda a vegetação, usando picaretas como se fosse uma roça, com perigo de 'furar' o impermeável. Além da necessidade técnica, o gramado selvagem que estava se formando lembrava os velhos castelos da Itália, Espanha e Portugal conforme o arquiteto desejava. Interrogado, o pessoal da Prefeitura respondeu que estava cumprindo ordem da secretária do Administrador instalado no prédio.

[...]

Informações da transcrição do documento

Transcrição Parcial

Suporte: Correspondência. Papel comum, tamanho padrão

Grafia: Texto datilografado

Conteúdo: Carta de Lina Bo Bardi ao Dr. Sergio Roberto Ugolini, Secretário de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo. Referente a serviços realizados no vão livre da sede do museu

Data: 04/12/1969

[ILBPMB – Artigo – 01.508.05. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – CORRESPONDÊNCIA – 01.0509.02. AUTORIA: LINA BO BARDI. 03/03/1970]

Em 3 de março de 1970

À
Construtora Heleno & Fonseca
A/C Dr. Joaquim Mario
R. Major Sertorio, 200
E.M.

Prezado Dr. Joaquim Mario:

Voltando da Europa pensava encontrar o Museu "acabado". Nada disso, e o mestre Luiz, ao que parece, irá embora.

Os trabalhos de acabamento e retoques bem planejados, levariam mais [ou menos] 20 dias. O senhor queria passar aqui quinta-feira, às 9 horas? Tudo está caindo aos pedaços por falta de interesse da Prefeitura. Antes de pressionar a Secretaria de Obras queria combinar com os Senhores. Queria também resolver os vazamentos dos pilares, achar uma solução decente que não estrague o concreto com o faria a pintura, mesmo invisível. Só faltaria isso para desmoralizar ainda mais esta obra que, entre os lagos – lixo e a bonita novidade do viaduto na frente ficará em breve uma das mais lindas 'porcarias' de São Paulo.

Esperando sua vinda, envio cordiais saudações

Lina Bardi

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum, formato padrão

Grafia: Texto Datilografado

Conteúdo: De Lina Bo Bardi para Joaquim Mario, da Construtora Heleno & Fonseca. Referente a conclusões na obra do MASP em 1970.

Data: 03/03/1970

Autoria: Lina Bo Bardi

[ILBPMB – Correspondência – 01.0509.02. Autoria: Lina Bo Bardi.]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa

Museu de Arte de São Paulo

< Epígrafe rasurada à máquina >

< Segunda epígrafe rasurada a máquina >

O “irregular” é mais comum do “regular”
Norbert Wiener

< Texto datilografado rasurado a caneta >

O Museu de Arte de São Paulo na Avenida Paulista foi projetado em 1956⁷, o que acontece no ^{tempo} s doze anos ^{duma obra de arquitetura?} que separam o projeto ^{vão} da fase de “projeto” à sua completa realização ^{Deze anos, [u]} Um longo prazo, uma realidade que se desenvolve de hora em hora de instante a instante com todos os incidentes da realidade, do mundo concreto, bem diferente da ^{teórica} História como continuidade abstrata, isto é como a ^{comum} esquizofrenia da história, como na maioria das ^{as} vezes apresenta-se a crítica a posteriori de ^{uma} obra, neste caso de ^{trabalho de} arquitetura. Dentro Delimitado por dados de projeto ^{fixado pela Prefeitura} Municipal de São Paulo ^{bem claros e limitados} (não ocupação da ^{em linha, de máxima} área do 'Belvedere' do velho Trianon por meio de colunas ou outras estruturas verticais, ^{alturas,} área horizontal ocupada, recuos etc.) o edifício do Museu de Arte de São Paulo, foi pensado como um 'marco' na cidade, um elemento de “propriedade coletivo”, seja ^{formal} ^{como} “forma” reconhecível a priori, ^{que capaz de} pudesse inspirar na coletividade um sentimento de orgulho coletivo e um sentimento o respeito que inspiram os “monumentos” que são propriedade de todos. Neste sentido o Museu abriu mão do ^{equivoco da} assim chamada “escala humana” de herança social democrata para operar diretamente sobre o sentimento de orgulho ^{coletivo} que desperta ao sentimento da a propriedade ^{coletiva} comum do trabalho humano. * Por isto foi projetado O Museu ^{foi projetado} como ^{uma} grande estrutura e o foi expressa numa forma simples e regular reconhecível a priori e identificável como “marco” urbanístico na cidade *. A alternativa social democrata isto é da cultura ^{esencialmente burguesa,} tipicamente ocidental ^{falso} ao ^{monumental fascista ou nazista,} ou (ou aos equívocos ^{russos} da Rússia ou da China Popular, não devem ser tomados como liquidação definitiva dum assunto não esgotado, mas ainda nem enfrentado ^{por uma} pela verdadeira arquitetura ^{verdadeiramente} revolucionária; o sentido coletivo dum edifício, aquilo que, tem propriamente clareza monumental. “por este sentido A tentativa Lucio-Costa-Niemeyer-Brasília, é válida ^{neste sentido,} mesmo falha, o losango estrutura das “colunas” do palácio da Alvorada tornaram-se símbolo vivo ^{de esperança} da libertação do País, viraram decoração ^{de para-lama} de caminhões, caminhão, insígnia de lojas e bares, rótulo de garrafas bebidas, ^{decoração de bares}, marco de padaria[s], ^{impressões de chitas,} uma forma abstrata que se tornou ^{grande} símbolo popular, por integração perfeita, ^{com} o grande escândalo de pseudo alta cultura ^{e a grande curiosidade da cultura} daquilo que a moda sofisticada chama ^{na moda que o definiu} de integração do kitsch, ^{quanto o uso popular do losango de Brasília} e que outro, não é que o reconhecimento da prosperidade coletiva ^{duma obra de arte} reconhecida como propriedade comum ^{trabalho coletivo.}

O sentido de propriedade coletiva, orgulho coletivo, duma obra, nada tem a ver com a ideia de “monumento”, e monumentalidade ou 'perenidade' de uma arquitetura. *No caso do Museu* foram apenas escolhidos os meios técnicos aptos à comunicação agora aqui duma situação que não pretendendo ser eterna e um dia poderá ficar *se ficar* como documento. Transitório.

O Museu de Arte de São Paulo retoma *as premissas* um discurso, que parece exaurido na falência julgado exaurido com a falência da socialdemocracia europeia *e apressadamente enterrado*, tem na realidade fortes potenciais ainda não gastos *esgotados, não gastos* não desenvolvidos, fretolo apressadamente enterrados sem que antes de que as últimas consequências fossem *alcançadas* desenvolvidas. São as premissas, porque de premissas *se* trata ~~se~~ do racionalismo cujo desenvolvimento foi interrompido pelo nazifacismo e pela 2/a guerra mundial, *antes que as últimas consequências fossem alcançadas* e cujos fins não eram necessariamente identificáveis, em última instância, com os fins da socialdemocracia.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum, formato padrão

Grafia: Texto Datilografado com revisão à caneta

Texto se refere ao Museu de Arte de São Paulo e estabelece comparações com o exemplo de Brasília.

Data: Sem data. [197-?]

Autoria: Sem assinatura. Atribuído a Lina Bo Bardi.

[ILBPMB – Artigo – 01.0510.05. Autoria: Lina Bo Bardi.]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

Ha senso un Museu d'Arte costruito in un immenso paese con meno di 10 abitanti per km²? Uno dei paesi del Terzo Mondo ultimi arrivati alla corsa per lo sviluppo, quando i paesi super-sviluppati scoprono che il processo economico crea nel mondo fisico disorganizzazione e entropia, e si arriva alla tautologica conclusione che è bene che i poveri cerchino di conformarsi con la povertà. Se le enormi masse del Terzo Mondo imitassero oggi i paesi super-sviluppati, data la preoccupazione per la grande carenza di ricorsi naturali che influenza governi poderosi, il mondo entrerebbe in collasso. Lo sviluppo economico come imitazione dei paesi che furono i leader della rivoluzione industriale è per l'America Latina un mito: i paesi ricchi con grandi interessi da difendere decidono - gli altri si adattano. L'americana way of life non è generalizzabile a tutta l'umanità (anche a livello di consumi molto inferiori), e per un boom apparente che beneficia il 5 per cento della popolazione per i popoli del Terzo Mondo si avvicina il rischio della soppressione delle ultime possibilità che gli restano per sfuggire alla miseria. *(nota)

Ha senso parlare di una architettura come rivoluzionaria, limitata cioè alla sola alternativa alle forme e degli spazi senza che un movimento sociale-rivoluzionario la preceda?

"Chi pretende che un architetto un medico un ingegnere uno scienziato stia lì a lavorare coi suoi strumenti all'interno della sua branca mentre il suo popolo muore di fame sta di fatto dall'altra parte".

Il Museo d'Arte di San Paolo potrebbe quindi essere proprio una mistificazione umanistica borghese, una affermazione dell'uomo borghese e una negazione dell'uomo emarginato, di quell'uomo che in America Latina non è neppure riuscito a raggiungere la condizione di proletario.

Azione paternalistica della cultura da un lato solo della cultura del silenzio.* (nota)

Il fine di una nuova società per l'America Latina, è ormai chiaro, non è quello dei modelli validi nella società opulenta, ma è anche ormai chiaro che le possibilità di realizzare questa società si fanno ogni giorno più drammatiche. L'esatta consapevolezza della realtà, il ridimensionamento esatto delle stesse parole, soprattutto l'eliminazione categorica della parola - umanesimo - lo sforzo per uscire dalla cultura che deposita idee da un soggetto nell'altro per riuscire a fare opera di creazione collettiva, non strimento di conquista dell'altro, può essere l'insieme valido che permette a un'opera come un Museo di entrare nella realtà professista dell'America Latina.

Non esistono uomini assolutamente incolti, il linguaggio del popolo non è la sua pronuncia sbagliata ma la sua forma di costruire il pensiero. Vedere può servire a vedere, a svegliare criticamente una coscienza xxx naturale, a coscientizzarsi, e coscientizzarsi è politicizzarsi, decodificare il linguaggio visuale e ridurlo a situazione esistenziale. Anche se il metodo è quello di un illetterato. * (nota: Paulo Freyre)

L'America Latina entra nella storia con un piede nella preistoria, il Brasile in particolare. Le sue radici indigene e africane, il fallimento coloniale, l'imperiosa necessità di dover sostituire ripetuti fallimenti coloniali, l'importazione culturale europea, le radici contadine (anche se la parola contadino non è certo intensa in senso europeo) della grande fascia nordestina creatrice di una civiltà di sopravvivenza, possono permettere alle classi di accesso culturale più facile, la creazione di una vera controcultura basata su radici reali e scientifiche e non su propositi velleitari.

Dodici anni sono un tempo lungo. Il progetto del Museo D'Arte di San Paolo è del 1957, iniziato nel '60 interrotto a più riprese, il lavoro è stato terminato nel '69. Situato nell'importante Avenida Paulista, visibile fin da lontano dalla retrostante Avenida 9 de Julho, è stato costruito su area proibita. (un lascito di cittadini alla Prefettura della città di San Paolo che sarebbe tornato agli eredi qualora fosse stata abolita la grande spazio libero da strutture al disotto del corpo del Museo è quindi un dato di progetto, come lo sono il numero dei piani sull'Avenida Paulista e la destinazione dello spazio delle quote inferiori fissati dalla Prefettura della città).

Il progetto riprende in senso longitudinale la grande struttura del precedente Museo per la Città di São Vicente (progetto del 1951 non eseguito), prevedendo un corpo sospeso completamente chiuso da pareti, sorgente da un basamento-terrazza (il Belvedere richiesto) e da un grande salone specie di Hall Civica.

Nel 1961 la Prefettura di San Paolo decide di realizzare il progetto e inizia i lavori. Interrompe nel '62, con i quattro grandi pilastri della struttura che affiorano dalla grande terrazza. Nel cantiere interrotto si riparano camion a automobili, si costruiscono mobili, si accendono fuochi che anneriscono il c.a. <"dalla struttura" rasurado à maquina> già precario esteticamente per la poca cura nella realizzazione. Nel '66 si riprendono i lavori. Il Prefetto di San Paolo Faria Lima vede nella realizzazione del Museo un'alternativa culturale alla dinamicità di una amministrazione che cerca di salvare dalla condanna a morte xxx una città cresciuta come violento documento di speculazione e ancora oggi senza Piano Direttore. Un'opera che si realizza lentamente, a sbalzi, per dodici anni cambia di significato ogni giorno. Nel 1960 l'architetto era stato incaricato dal governo dello Stato di Bahia di fondare e dirigere un Museo d'Arte Moderna. La visione di un'altro Brasile si sovrappone violentemente a quella di una città di immigrati internazionali con problemi di importazione europea. Sono gli anni dell'inquietudine sociale degli sforsi di contadini e studenti. Con la donazione del Museo d'Arte Popolare (legato al Museo d'Arte Moderna), attraverso la raccolta degli oggetti necessari alla sua sopravvivenza e da lui stesso creati (oggetti

necessari, xx non di folklöre) si tenta di dare al contadino del Sertão del Nordeste la coscienza della sua condizione di uomo, ancora legato al Latifondo, al tempo infinito, all'identificazione con animali e piante. Brasil tempo dell'alfabetizzazione in massa, della collaborazione con economisti, con educatori, *[della modernità di Brasile]*

Il 1964 allontana ogni prospettiva. A San Paolo è necessario riprendere il progetto, del Museo, asamarlo in un'altra luce, anche se i tempi sono apparentemente cambiati.

All'astrazione delle pareti bloccate è necessario sostituire il "qui" del luogo, senza equivoci. Le pareti saranno trasparenti come consapevolezza dello sforzo di un determinato popolo. Perché un'opera pubblica è sempre uno sforzo popolare anche se l'iniziativa comincia da uno solo. Il vetro delle pareti del Museo di San Paolo non è il vetro della parete formalista.

La forma del Museo è immediatamente riconoscibile, legata al lavoro dell'uomo che modifica la natura, non "paesaggio naturale". Scegliere la struttura come atto principale è mettere la fatica dell'uomo avanti alle elucubrazioni formalistiche, è stabilire a priori una eredità di lavoro, è fare azione pedagogica e non di propaganda, lo sforzo per una architettura come atto non arrogante, in un mondo che ha trasformato il creare in atto di arrogante individualismo.

Il Museo di San Paolo è simetrico, ha una forma chiusa. - Il piano non esiste in natura, - L'irregolare È sempre più comune del regolare-, queste proposizioni (Gaudi, Wiener) potrebbero essere assunte in epigrafe da una architettura che comunica lo sforzo umano non l'emozione dei paesaggi naturali (al limite, è chiaro, un

Il Museo di San Paolo potrebbe essere un monumento.

Ma esiste una profonda differenza fra coscienza collettiva in trasformazione e l'ERWIGE WACHE, l'impronta dell'Eternità preconizzata da Nietzsche. E qui la critica dice che in monumentale è tipico di molti paesi autenticamente rivoluzionari, e ne trae conclusioni. "In una rivoluzione non esistono di colpo uomini novi". L'architettura sbagliata in un paese autenticamente rivoluzionario, è una **sopravvivenza** un'assenza immediata di uomini novi, la continuazione di una situazione ben conosciuta, L'affermazione critica non abbastanza approfondita usa un'arma di ritorno; quella della rivoluzione fatta con gli strumenti della rivoluzione come fu nel Fascismo e nel Nazismo.

(5

L'accettazione, anzi l'incremento del transitorio è della società dei consumi, (come in un certo senso lo era la scala umana della socialdemocrazia), ma un'opera d'architettura non può essere di rapido consumo come le unità di sere monovalenti, quali ad esempio l'automobile, è una entità polivalente, non rapidamente sostituibile, anche se, certo, non aspira all'eternità.

L.B.B

(1) La parola Museo che nei paesi di "cultura" definisce un organismo ben definito ha assunto in Brasile un significato particolare: è un centro di cultura, insieme di attività (sposizioni, cinema, teatro, centro di discussioni), indipendente dalla conservazione di "opere".

(2) A riguardo: Celso Furtado, - Quem cresce e quem paga-, sullo studio degli esperti del Massachusetts Institute of Technology per in Club di Roma.

(3) A riguardo: Paulo Freyre, - A pedagogia dos orpídeos-.

(4) Scienza come pratica scientifica, non come mito del comportamento scientifico amore della scientificità che sostituisce oggi il mito della l'amore per la macchina.

[Publicada em L'architettura, 210, 1973]

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum, formato padrão

Grafia: Texto Datilografado com revisão à caneta

Conteúdo: Texto datilografado do artigo publicado na Revista L'architettura cronache storia, 210

Data: 16/02/1973

Autoria: Sem assinatura. Atribuído a Lina Bo Bardi.

[ILBPMB – Artigo – 01.0510.05. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – RASCUNHO DE CARTA – 1.1129.6 - AUTORIA: LINA BARDI. S/DATA]

<fl1, f>

Lina Bardi

A Glauber Rocha <palavras manuscritas>

Il Provincialismo Accademico dela “Dolce Vita”

Solo a chi sai <palavra ilegível a seguir escrita à mão> sprovisto si vere basi e di uma buona informazione culturale contemporanea, (per cultura intendiamo non lono <“la capacidade di critica” rasurado à máquina> conosdenca di “nocioni” ma bensí tutto l’insieme di cognizioni reali di vita, dall’ economia all’arte al costume, unite a uma serena pacità di giudizio) può vedere nel film di Fellini uma critica ala società contemporanea, o, come já scritto Alberto Moravia in Italia, um corrispondente contemporanea del Satiricon di Petronio.

Identificarei l banchetto in caso di Trimalcione; <longo trecho a seguir rasurado a máquina.> COM uma serata dei “Quartieri Alti” dela Roma contemporanea, o com un’altra serata um UMA <palavra a seguir rasurada à máquina> dele ville patrizie dela campagna romana, vuol dire comparare <palavra a seguir rasurada à máquina> la critica a uma società decadente ma splendida e da cui DIFENDERA dipendeva VERAMENTE tutto il mondo di allora, a uma società da cui dipendono oggi VERAMENTE solo i camerieri dei caffè di via Veneto e le boutique di moda aperte dalle <palavra a seguir rasurada à máquina> signore <“proprietarie” rasurada à máquina> disoccupate.

<palavra no início do parágrafo rasurada à máquina> A questo grave errore di imostazione critica fa riscontro l “posizione” culturale del regista del film. <“É” rasurado à caneta> una posizione di “compiacenza di uma situazione che è estremamente utile a dare risultati brillanti (in questo caso <palavra a seguir rasurada à máquina> “trocate”: <palavra a seguir rasurada à máquina> dal Cristo Tanfani e Vertarelli trasportato di elicottero, a Fontana di Trevi, cle <palavra a seguir rasurada à máquina> piune penne d’oca, ai bambinelli <palavra a seguir rasurada à máquina> Fatima). Lo stesso neo-realismo si costituì in Italia non tanto come critica social ma come “mezzo” auto-cosciente e autocompiaciuto di uma situazione che <palavra a seguir rasurada à máquina> dava sensazionalo spunti e permetteva bellissimi film. <palavra no início da frase rasurada à máquina> Questa “assenza uman” questo <“metafisicadei” rasurada à máquina> trasformare immediatamente in uma metafisica abstrata uma realtà umana, questo teorizzare estremo, brillante

<fl.2, f>

Tragédia dela cultura italiana d’oggi <frase manuscrita>

Denuncia di uma RESPONSABILITÀ sociale, <palavra a seguir rasurada à máquina> a uma parte di uma classe cge è VERAMENTE responsabile (intellectualmente, e praticamente) dell’andamento del mondo di oggi. In questo caso dela cultura e dela vita italiana. Paradossalmente l’accusa che si vuol fare a uma società che non esiste ^{enquanto} <duas palavras a seguir rasurada à máquina> arbita dela <duas letras rasuradas à máquina> realtà di um se, si rivolta contro il próprio regista del film e contro gli intelctuali che vedono in esso la rappresentazione di uma realtà mo-pele e um paese r[esponsabile]. <escrito à mão>.

Il ’45 com le sua violenze e l’insurrezione armata, chiuse gli anni “veri” dela guerra, le sue morti oscure. Uma splendida guerra senza eroismi, fatta da uomini rabbiosi e renitenti. Chi aspettava che il apresse all’Italia la vie della Storia, non più europea como voleva Francesco De Sanctis, ma ormai necessariamente mondiale. Chi aspettava che l’Italia prendesse ginalmente <palavra a seguir rasurada à máquina> posizione morale, coscienza etica, del mondo contemporâneo, chi aspettava questo, dovette mettersi in disparte o emigrare. Difrante al ripiega ~~ente~~ dele forze progressiste. Difrante al falimento di uma giovente che nel período clandestino di era sentita rivoluzionaria. <palavra a seguir rasurada à máquina> Difrante al ristabilimento di uma omertà morale che tutto ammetteva e giustificava com uma dialética brillante e perfetta. La polemica [Polemica] <escrito à mão> scatenata dalla Dolce Vita non è uma polemica ‘fuori’ del film, ma detro il film, ne fa parte, gratuita come il suicidio dell’intellettuale che non sà vedere i veri problemi dela cultura contemporane e li esaurisce nel suonare all’organo la Toccata e Fuga di Bach in um chies adi cemento armato <trecho a seguir rasurada à máquina> di uma architettura moderna di compromisso.

Il dilagare dela polemica <palavra a seguir rasurada à máquina e tachada a caneta> fuori dei confini italiana dimontra la crisi in cui si dibatte la cultura occidentale. Il non poter arivare a “vedere” la realtà umana dela vita moderna.

La formazione intellettuale del regista del film è quella dela genzione che vide finire il fascismo, che ne formò la fronda e che si.

Riescea

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum, tamanho padrão

Grafia: Texto datilografado com correções à caneta. Em Italiano

Conteúdo: Esboço de texto direcionado para Glauber Rocha. Critica ao filme La Dolce Vita, de Federico Fellini.

Data: s/data

[ILBPMB – Artigo – 01.1129.06. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

<fl.1, f>

Em 1968 (depois de muito pensar parece-me lembrar que foi no começo de Junho, meu marido estava viajando e em casa não tinha empregados, somente um rapaz de 20 anos) Dulce pediu me a permissão de levar em minha casa umas pessoas que podia ser interessantes para a Semana de Arte Moderna que tínhamos programado (também com o arquiteto Sérgio Ferro) fazia tempo e que não conseguíamos concretizar. (Era uma manifestação no modo da “Semana de Arte Moderna” de 1922, que devia ter a participação de artistas de todo o Brasil, ampliada com discussões práticas sobre problemas urbanísticos e habitacionais: nunca passou das discussões e da fase de projeto. A “Semana” devia ser realizada na obra do Trianon na Paulista e tínhamos falado para a obtenção do lugar com a Senhora Prestes Maia e o Prefeito Faria Lima. Concordei, principalmente porque estava o arquiteto Sérgio Ferro (filho de um dos Diretores do Museu de Arte), meu conhecido de muitos anos (naquele tempo ele estava em dificuldades financeiras e tinha fechado o escritório). Pelas 10 horas mais ou menos chegou Dulce com duas pessoas: um rapaz magro meio loiro e insignificante (não poderia reconhecê-lo) e um outro baixo e meio escuro; reparei que era escuro. Eles pareciam conhecer-me (naquele tempo falava-se muito do Museu que eu estava construindo, minha foto tinha saído em jornais e revistas e eu na televisão), o rapaz magro perguntou-me se os operários da obra do Trianon tinham assistência, comida etc. Respondi que não, como de outro lado na Itália e em outros países. Disse mais alguma coisa a respeito dos trabalhadores da construção civil e voltei à minha mesa de trabalho para fechar o grafo com que estava desenhando; o pessoal ficou perto da porta. Quando voltei Sérgio Ferro tinha chegado com alguém; estavam se encaminhando do lado da lareira. Perto da porta de entrada estava uma pessoa que olhei com atenção porque parecia não gostar (ou não se sentir a vontade) do lugar e parecia não dar atenção à minha pessoa. Fiquei sem jeito, e afobada como estava com

<fl.2, f>

o trabalho, voltei para minha mesa dizendo em voz alta à Dulce: - “depois você se comunica comigo, tenho um trabalho para entregar às 8 horas de amanhã”. Não tinha sido apresentada nem convidada a ficar. As pessoas que tinham chegado eram pobres, em trajes comuns gastos, mas não estranhei; nas obras, tenho convívio com operários e acho proveitoso às vezes o diálogo com os humildes no que se refere a problemas habitacionais. Estávamos em 1968, nenhuma atividade ou ações violentas tinha começado, não suspeitei de nada; estava tão nervosa com o telefonema, feito pessoalmente em minha casa pelo Prefeito Faria Lima, (que reclamava em termos violentos contra os atrasos da entrega dos “detalhes” da obra), que, naqueles dias eu só pensava naquilo. Aquela mesma tarde tinha tido vontade de telefonar para desmanchar o encontro da noite: devia entregar, urgente, a solução para um grave erro numa das escadas. Dulce sentou em silêncio perto de minha mesa e depois voltou para a sala, eu fiquei trabalhando até que ela chamou dizendo que iam embora. Quando cheguei perto da porta o pessoal estava descendo a escada, gritei ao Sérgio para fechar o portão voltei ao meu trabalho. Não fui mais procurada, estava diariamente na obra, de noite desenhava (em casa, não tenho escritório); pensei que mais uma vez a “Semana” tinha afundado e não pensei mais no assunto. Tinha que acabar, de repente, o Museu para a visita da Rainha da Inglaterra, e, logo depois fazer o cenário da fita 'Compadecida'. Meu trabalho era enorme, não via ninguém, não tinha tempo para nada: só trabalho. Depois da inauguração do Museu em Novembro viajei para Madre de Deus, no sertão de Pernambuco, para acabar o cenário da 'Compadecida'; voltei em Dezembro doente, com uma grave infecção renal. Fiquei na cama até fim de janeiro, e logo depois recomencei o trabalho para a sistemática da Pinacoteca do Museu e a montagem da exposição. 'A Mão do Povo Brasileiro'. Não via ninguém, não tinha tempo para nada. Não me lembro a data, um dia a mãe de Dulce <sic>, ona Dulce Maia (folclorista, eu a estimava muito), veio ao Museu levar uma colcha de retalhos para a exposição da 'Mão do Povo' e disse que a filha tinha sido presa. Eu sabia que Dulce se ocupava da assistência social às famílias dos presos da Revolução de '64: leite para as crianças, médico, dentista, etc. Nunca soube de outras atividades. Dulce passava o dia todo na obra) para

<fl.3, f>

conversar um pouco, entre um trabalho e outro, de arte, de cultura, dos projetos de manifestações de arte (Semana); gostava dela, a achava inteligente (ela e a mãe dela). Nunca desconfiei; às vezes pensava que tivesse problemas emocionais, que hoje poderiam justificar o comportamento dela. É tudo.

Meses depois, reconheci (ou pensei reconhecer) nas revistas e jornais que publicaram as fotos em detalhe a pessoa baixa e escura que tinha estado em casa; (não lembro agora o nome; no depoimento do Segundo Exército ele está escrito, porque a pessoa que estava comigo quando escrevi as respostas – talvez alguém do DOPS – me ajudou a lembrar de novo o nome que eu tinha esquecido), não lembrava os traços, mas o jeito de pessoa de pouca altura, e a cor escura.

Quando morreu Carlos Marighella eu reconheci num detalhe de perfil que publicaram os jornais, a pessoa que estava, naquela noite, perto da porta, que eu tinha olhado com atenção porque parecia não gostar do lugar e não dar atenção à minha pessoa. Os retratos que estavam nas ruas e nos lugares públicos ("terroristas procurados") não correspondiam aos traços da pessoa que eu tinha visto; correspondiam somente os dos jornais.

Pensei que Dulce tivesse sido presa injustamente, e até que a mãe dela viveu (ela morreu atropelada) entreguei a ela (que sabia que era pobre e em dificuldades) comida, frutas, chocolate para serem levados à filha presa. Nunca fui à casa de Dulce e nunca lhe telefonei. O telefone que está guardado em minha caderneta é o da mãe dela. Dulce aparecia na obra de vez em quando. Nada mais.

As declarações prestadas no Segundo Exército no dia 9 de dezembro de 1970 correspondem ao que aqui está escrito. (Em resumo, porque respondi a perguntas escritas) . Minhas declarações foram confirmadas por Sérgio Ferro, depois da confrontação. Em minha frente foi escrito, em baixo das declarações, que as mesmas estavam confirmadas.

Fui ao 2º Exército com o meu carro e meu chauffer. Fui tratada com decência (a interrogação durou, porém, 3 horas), não foram pedidos meus documentos. Eu mesma peguei e entreguei minha caderneta de endereços, logo devolvida. Depois de esperar uns 40 minutos foi-me comunicado que podia sair. Minha viagem À Europa estava marcada. Tinha já o visto. E como tinha

<fl.4, f>

a clara sensação que o meu caso era somente um depoimento, achei que podia realizar calmamente a minha viagem. No 2º Exército foi perguntado a Sérgio Ferro:

1º Se eu conhecia as pessoas que estavam aquela noite em casa.

Ele respondeu: "Não".

2º Se eu tinha assistido à "reunião" (ou as conversas).

Ele respondeu: "Não, ela foi para o fundo" (na essa de trabalho que está atrás da biblioteca).

A confirmação do depoimento está documentada no mesmo.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum, tamanho padrão

Grafia: Texto datilografado

Conteúdo: Depoimento por escrito referente a Inquérito Policial

Data: s/data

[ILBPMB – Carta de Esclarecimento – 01.1272.01. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – REFLEXÃO – 01.1280.01. AUTORIA: LINA BO BARDI. S/DATA]

Sobre o casamento e a libertação da mulher:

'L' Essai sur la femme' de Diderot.

E Engels: no casamento a mulher é o proletariado

Nada mais -

a mudança da sociedade é a solução – de visto não aconteceu nos países socialistas é que as mulheres são condicionadas há séculos:

voz de galinha

vinculturo

gracinhas etc.

Nunca os operários, no trabalho, me desrespeitaram ou riram de mim.

Sobre o casamento

Come l'assoluto non esiste é meglio

trasformare il relativo in assoluto

Assim no casamento – Ao menos que não existam coisas inaceitáveis nesse caso não e o relativo Neig é uma excepção.*

* o dictado a excepção confirma a regra está errado como quase todos os dictados.

Ou contraditório.

O problema da Wilib é da burguesia

nunca existem no povo: - Quem trabalha trabalha homem ou mulher -

—
A revolta das prostitutas de Paris foi 'encomendado' pelo movimento feminista mas não é: é um protesto sindical

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum em pequeno formato

Grafia: Texto manuscrito

Conteúdo: Considerações sobre o Casamento

Data: s/ data

Autoria: Grafia atribuída à Lina Bo Bardi.

[ILBPMB – Artigo – 01.1280.01. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – NOTA – 01.1288.02. AUTORIA: LINA BO BARDI. 17/11/1974]

<fl.1,f>

17/11/74 1

"Há dois tipos de colonização, o 1º é a arrogância, a soberba e a intolerância, (como a <palavra a seguir ilegível> chegada na história colonial, e a mais <palavra a seguir ilegível> Englaterra<sic> com o disfarce altamente comportado herdado do extremo oriente).

E há outro tipo de colonização disfarçado, meigo gentil que tudo ama e aprecia com finíssimo desprezo ou não informação fundamental – por exemplo a França – E há outros países que apesar das aparecias nunca colonizaram

<fl.2,f>

2

nada, no sentido de colonização. Espanha e Portugal.

<fl.2, v>

Zé Celso 2598405

Informações da transcrição do documento

Suporte: Papel comum, formato reduzido

Grafia: Texto manuscrito

Conteúdo: Comentários de Lina em relação à colonização

Data: 17/11/1974

[ILBPMB – Nota – 01.1288.02. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

<fl. 1, f>

Oster

Oswald de Andrade <no bexiga>

Primitivismo técnico.

(<palavra ilegível a seguir> obstinazione dei
oltre valori: natura

(romântica [del 1º romantismo])

e progresso técnico.

Isso é: Progresso e Civilização*

(Carrieri) –

O que os homens conquistaram

Nos tempo no decorrer dos

<fl. 2f>

(2

Tempos foi o progresso-

A civilização sobreviveu

Ameaçada.

A civilização é a RealidadeNatural <sempre> presente, a

atenção, o respeito aos

detalhes, a mínimos

acontecimentos e detalhes

naturais <e nesse sentido é primordial – do homem → É

Frank Lloyd

Wright observando

uma pequena flor selvagem <margarida>

é Nervi observando as nervuras das Apostrias,

potente sugerimento [sic], das-

<fl. 3f>

(3

de-pelas suas superfícies

autoportantes nervuradas

O que o Ocidente tem

feito, rigorosamente, até hoje

é rigorosamente dividir

separar o Progresso daCivilização, o que não

acontece no Oriente. O

Japão guarda ferozmente

sua civilização [letra rasurada] profundamente

ligada à ^{observação respeitosa da} Natureza, paralelamente [sic]

ao progresso - - a visão dum

Japão americanizado (e a América,

dos Estados Unidos é outro País que guarda

<fl. 4f>

(4

sua Civilização-Natural

com atenção) é a visão dum

[palavra rasurada ilegível] observador superficial,

Ou dum apressado executivo.

Quem travessa as Americas [sic] rumo ao Extremo Oriente

sente nos grandes horizontes

(1

na coluna aparente <(aparente: é terra de terremoto)> da

Natureza,

[palavra rasurada ilegível] que as-opção do

Progresso do Ocidente não é<necessariamente> a única, outras opções poderiam ter sido

atuadas ser-escolhidas com

os mesmos resultados.

A opção escolhida do pelo Ocidente deu

[palavra ilegível rasurada] resultados potentes, mas

O custo é enorme. A América

<fl. 5f>

(5

Do Norte é América

e, num certo sentido não

é Ocidente, chegou tarde

demais. e Apesar dos

esforços que querem demonstrar

o contrário, um dia o povo da America do Norte no

[frase rasurada ilegível] <envidará>(sic) para seu verdadeiro

caminho.

-

Eram estas as idéias que nos guiaram nos anos

'58 – '60 em fim de '50 e nos

anos '60 – Neste sentido foi

nosso esforço, nosso caminho.

<fl. 6f>

(6

*Parole usate nel tempo del linguaggio) piu reale comune

[palavra rasurada ilegível] non in tempo filosófico

O sociológico)

[evitata nota di interpretazioni filosofiche e sociologiche]

Civiltà-

*Parole usate ciu

tempo empírico prático

non in tempo filosófico

o sócio-culturale –

(riterne la parola Progresso, subistituire la parola Civiltá por
alruza ala Natura?)

(fl. 7f)

(7

Perigo dos movimentos

em favor da Arte Popular

virar Nacionalista.

(Gramsci distinção

entre Nacional e Nacionalista)

Exemplo Fascismo: Oblifeso

dell'artpiansto e Culrura

Popolare (Franco : Pueblo

Espanhol / Salazar. Rendeiras

de Portugal / Italia: artipiansto-

Popolare) – Straporese e Stravitta

<fl.8f>

(8

Isto é dicotomia Campo-Cidade
Com sobreavaliação obscurantista
E paternalista do primeiro)
No Brasil poderia ser
Nordeste (assim como está) e
São Paulo (como irá ser nos
moldes da sociedade de consumo).
Apesar das Aparências
o verdadeiro apoio era
para a 2ª opção –

 Para o Unhão:

/ ->

<fl.9f>

(9

~~Colabo~~

Violeta Arraes – Arraes

Brennand Romloluereista

Suassuna Edeson Carreiro

Lucia e Livio Xavier

Glauber Virgílio Costa Lima

Geraldinho Sarno Martin Gonzalvez

Cinema Novo

Estudantes Une Volaute

Apoio:

Darcy Ribeiro – Juracy (tenente nel 'zo)

Desencontro:

Celso Furtado / Germano Coelho

Sudene

ARTENE

Wilton Santos

Nair Santos

<fl.10f>

(10

A Arte Popular

Não Existe, o que existe

é uma dialética sócio-econômica

que de volta em volta

criando "situações" apresenta

possibilidades –

Foi o que o Unhão frizou:

A Produção Popular do

Nordeste no ano '50 – '60

Era a realidade dialética

duma parte do país naqueles anos –

--

Diferenciação rigorosa entre

produção popular e folklore.

 Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas avulsas de papel em pequeno formato

Grafia: Texto completamente escrito a mão.

Sem assinatura.

Data: Sem data registrada.

A referência à Oswald de Andrade e ao bairro do Bexiga indicam tanto o fato do poeta ter residido na região, quanto a localização do Teatro Oficina na Rua Jaceguai a partir do início dos anos 60. A companhia realizou a encenação da peça *O Rei da Vela* em 1967 e *Na Selva das Cidades* em 1969, na qual Lina Bo Bardi colaborou com a arquitetura cênica.

A menção ao Unhão e as décadas de 1950 e 1960 indicam o período posterior e as considerações ao final sugerem o período de elaboração do livro, Tempos de Grossura.

[ILBPMB – Anotações – 01.1299.01. Autoria: Lina Bo Bardi. s/data]

Transcrito em Abril de 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – ARTIGO – 01.1311.1 - AUTORIA: LINA BO BARDI. S/DATA]

[...]

"acreditar numa cultura que prescinde do homem é cancelar séculos de sofrimentos, lutas, de mortes."

[...]

"Uma arquitetura, uma cidade, podem ser julgadas do ponto de vista formal, Levi Strauss <que ensinou na Universidade de São Paulo em 1935 (anotação a mão a esquerda do documento) > assim se exprime a respeito das cidades, e em particular de São Paulo. "...Le ville representen une création en appremce totalmente arbitraire. Sauf dans le cas très rares, où elle ont été planifiées d'aance elle ont poussé toutes seules, comme des plante ou un paysage géologique... São Paulo était un lieu d'étude privilégié. C'était la ville la plus anarchique qu'on pût imaginer, qui evait poussé dans un chaos total...". O plano duma cidade pode ser julgado, formalmente como um "autocrescimento", mas sua real formação corresponde a bem determinados fatores: no caso de São Paulo a Colonia, a imigração o subdesenvolvimento. O julgamento linguístico define a forma,mas deixa intácto e incomprendido o conteúdo, que não pode ser eliminado por simples esquecimento. o Ar<palavra interrompida por dano no documento> de Mario Cojula fala de arquiteturas e cidade que não crescem como as plantas ou uma paisagem geológica, mas pelo duro trabalho do homem. Assim é que um país de cassinos, um país pequeno, considerado (paternalisticamente) pelos povos desenvolvidos apenas um país exótico, exuberante, centro turístico e produtor de açúcar, fumo e fra <texto interrompido>

< Texto interrompido >

Informações da transcrição do documento

Transcrição Parcial

Suporte: Correspondência. Papel comum, tamanho padrão. Danificado

Grafia: Texto datilografado

Conteúdo: Lina discute o humanismo, a dialética homem-natureza, contrapõe um humanismo literário a um humanismo científico.

Data: s/data

[ILBPMB – Artigo – 01.1311.01. Autoria: Lina Bo Bardi]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – REFLEXÕES – 01.1323.2-2. AUTORIA: LINA BO BARDI. S/DATA]

(fl. Única. f)

Precisa ver o que se entende por feminilidade: o 'delicadezeza', a 'profundeidade' o 'pudor' são qualidades eminentemente masculinas a 'superficialidade' a 'grossura' e o 'impudor' são qualidades eminentemente femininas entendendo por 'feminino' o ridículo fantoche em que a feminilidade foi transformada pelos últimos requintes da sociedade <reduzida na última estrofe da sociedade> burguesas <da civilização> dos consumos

(fl. Única. v.)

Até hoje o que se chamou de trabalho feminino é apenas ~~(um acidente)~~ um paliativo: a mulher não enfrentam <sic>, até hoje o ~~verdadeiro trabalho pelo~~ o problema pelas raízes: preparo técnico verdadeiro, autonomia intelectual e moral, sentido absoluto de responsabilidade.

Até hoje o trabalho feminino é um 'quase-trabalho' em todos os sentidos e em todos os campos.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas avulsa de papel em formato quadrado

Grafia: Texto completamente escrito a mão e a lápis, com correção pontual a caneta

Sem assinatura.

Data: Sem data registrada.

[ILBPMB – Reflexões – 01.1323.2-2. Autoria: Lina Bo Bardi. s/data]

Transcrito em Junho de 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – REFLEXÕES – 01.1323.2-4. AUTORIA: LINA BO BARDI. S/DATA]

<fl. Única. f>

- 1) Todas as mulheres deveriam trabalhar “fora de casa”.
- 2) O trabalho é a dignidade do ser humano, sua única razão de ser. Numa sociedade “justa” o trabalho representa, para a mulher, a integração na sociedade dos “homens totais” e sua definitiva libertação
- 3) Os “tabus” não terão razão de ser numa sociedade onde os seres humanos serão todos “homens”, sem distinção de homem e mulher. O tabu é a expressão duma sociedade discriminatória: rico e pobre, branco e preto, homem e mulher. O tabu hoje existe e sua eliminação não é fato individual ma<sic> de estrutura social.
- 4) Precisamos esclarecer o que se entende por “feminilidade” hoje. A delicadeza, a profundidade, o pudor são qualidades eminentemente masculinas; a superficialidade a ‘grossura’ e o impudor são “qualidades” eminentemente femininas, designando como ‘feminino’ o ridículo fantoche em que a feminilidade foi reduzida pela civilização dos consumos. O preparo técnico, a autonomia intelectual e moral nã (sic) são antitéticos à “validez” do ser humano, isto é (se quiserem) à beleza e à elegância. Ao contrário.
- 5) O trabalho pesado da mulher existe, há séculos, nas classes não-privilegiadas, e nos lugares marcados pela estrema (sic) miséria a mulhera <sic> já trabalha no “pesado”.
No Nordeste do Brasil as mulheres trabalhas (sic), quando conseguem, na “rodagem”, na construção de pontes e represas; trabalhos de serventes. Em São Paulo quem conseguiu a entrada dum lote e não tem dinheiro para construyir <sic>, constroe<sic> aos domingos, e a mulher ajuda; cava o poço e junta tijolos. Sou a favor do trabalho manual. O que precisa, o necessário é tirar ao trabalho manual a ideia de degradação <palavra a seguir rasurada à máquina> herança da “divisão do trabalho” assim como é hoje: trabalho manual e intelectual.
- 6) É necessário a mulher trabalhar fora de casa. O trabalho doméstico não é trabalho, mas uma tarefa que precisa ser racionalmente organizada.
- 7) A profissão do arquiteto é rendosa como qualquer outra profissão, a importância da “renda” é em geral inversamente proporcional a honestidade dos intentos.
Quanto a mim, <palavra a seguir rasurada à máquina> renunciei aos honorários para a realização do Trianon-Museu de Arte de São Paulo, na avenida Paulista. O meu grande colaborador prof. J. Carlos Figueiredo Ferraz, responsável pela estrutura também renunciou: a obra é importante demais pela coletividade e o Museu de Arte tem recursos reduzidos.
- 8) Não há nenhuma rivalidade: a arquitetura é basicamente trabalho de equipe.
Até hoje a mulher não enfrentou (nem nos países socialista “completamente”), o problema do trabalho pelas raízes. Até hoje o trabalho feminino é um quase-trabalho; pela falta de formação técnica, pela falta de autonomia intelectual e moral que permitiriam, quando perfeitamente estruturada, uma posição no mundo até hoje reservada aos homens. Na base da conquista feminina, ao verdadeiro mundo <palavra a seguir rasurada à máquina> do trabalho criador estão dois fatores: a demitização do amor e a demitização da maternidade, isto é o desmantelamento das incrustações seculares que transformam o amor numa metafísica sem saída e na interpretação da maternidade como fato natural comum a toda a natureza e não como milagre compensador de “direitos negados”.
O problema do trabalho da mulher é sobretudo isso: a libertação da mulher da vulgaridade dum submundo da existência, a libertação decorrente de séculos de escuridão, <palavra a seguir rasurada à máquina> Mas somente o sentido da coletividade, do não-individualismo, poderão tirar a mulher do marasma do sub-mundo, os paliativos de pseudos trabalhos superficiais: nunca.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas avulsa de papel

Grafia: Texto escrito a maquina

Sem assinatura.

Data: Sem data registrada.

[ILBPMB – Reflexões – 01.1323.2-4. Autoria: Lina Bo Bardi. s/data]

Transcrito em Junho de 2015 por Frederico Costa.

<fl.1, f.>

1

La Cultura è relegata nei libri che pochi leggono; dalla cultura si sono staccate le regole di vita ad essa intimamente legate, e all'intellettuale possessore di una eloquenza sterile e cavilosa che tutto critica e tutto giustificata, si contrappongono il lettore di Seleções che cerca una norma, una chiarificazione <palavra a seguir rasurada> in estratti superficiali, o l'abbandonato al caso della vita. Un criticismo cosmopolita e superficiale fine a se stesso há preso il posto della <palavra rasurada> cultura-utile-agli uomini sostituito da una pseudo-cultura che fá brillare di luce riflessa solo il "letterato erudito".

Alla soluzione dei problemi reali reali dei vari paesi si è sostituita una panacea universale distribuita con incredulità e indifferenza; Il linguaggio specializzato filosofico-critico nasconde il vuoto e l'assenza di pensiero, e benché il problema della mancanza di una cultura viva e reale, sua chiaro e individuato, esposto e ammesso, il problema è ancora allo stato di problema, e la scienza, in anticipo sulla capacità di controllo umano dei problemi scientifici, impone l'interrogativo della <'fine de'rasurado> distruzione dell'umanità.

Perché a una diagnosi ^{così} fredda della malattia della società contemporanea non corrisponde una effettiva capacità di risolvere il problema? Perché alla cultura astratta, metafisica e cosmopolita non si sostituiscono le diverse culture, atte a risolvere i problemi dei rispettivi paesi, che formino, riunite insieme, il grande concerto della cultura mondiale? Perché all'intellettuale letterato non si è sostituito ancora il nuovo umanista con basi tecniche capace di comprendere e di risolvere i problemi umani? Tra il letterato caviloso e eloquente, il critico d'arte <'metafisico' rasurado a macchina> e il poeta metafisico e incomprensibili, lo scienziato e l'ingegnere isolati, la massa degli uomini guarda con disanimo ai problemi dell'esistenza reale abbandonati dalla Cultura.

A 13 anni dalla seconda guerra mondiale, passata l'illusione di poter cambiare subito, a mezzo di una imposizione violenta, uno stato di cose che appariva anacronistico avanti alla scienza e a una lucida capacità critica, ci domandiamo ancora come fare perché la maggior parte degli uomini sia provvista del minimo necessario a vivere, abbia una casa, non rida avanti a un quadro o una scultura moderna non protesti contro la musica, la poesia l'architettura, non dimostri la sua incomprensione avanti alla macchina, espressione del nostro tempo, servendo sene come di una necessità sopportata, derida la figura del filosofo, sinonimo di isolamento e stravaganza. Non parliamo qui della "compreensione snob" che accetta i problemi in quanto <Tachado a caneta>

<fl.1. V.>

Janeiro

Lina -

<fl.2, f>

2

Accetta i problemi in quanto fuori dell'ordinario, <palavra rasurada à máquina> posizione della "classe informata" al corrente di problemi ^{cose} che non comprende, solo perché "utili in società". La parte degli uomini assillata da problemi ^{necessità} economici non há il tempo necessario per dedicarsi alla decifrazione di <palavra rasurada a máquina> enigmi dei cui non possiede la chiave, un'altra parte dell'umanità, aldissotto economicamente della media normale non può <palavra ilegível rasurada a máquina> preoccuparsi di un problema che esula dalle sue ^{necessità} immediate e di cui non sospetta l'esistenza;

Questa parte dell'umanità, costretta dalle necessità reali a risolvere da sola il proprio problema esistenziale, priva come è di presunzioni pseudo-culturali há un sé una forza latente che le altre categorie inquinate dall'impostazione impropria dei problemi culturali non hanno; há cioè in sé una ^{forza} <correção a mão à caneta> forza latente per lo sviluppo e l'accettazione di una nuova cultura.

Questa forza latente esiste in alto grado nel nostro paese, dove una forma primordiale di civiltà primitiva, (nel senso non di ingenua, ma in quanto composta di elementi <'concreti e' rasurada a máquina> essenziale e ~~concreti~~ <rasurada a mão à caneta> ^{reali}) coincide con le forme più avanzate dal pensiero e dell'arte moderna. Compito delicatissimo è l'immissione in questa corrente profonda e vitale della capacità critico-storica contemporanea, senza la quale non <palavra ilegível rasurada a máquina> può esistere uno sviluppo coerente e moderno di una civiltà contemporanea. Importante è il non imporre violentemente il problema storico-critico, bensì di accettare la REALTÀ ESISTENTE, tenendo conto di tutte le correnti, anche le spurie, modificandole o accettandole per gradi, condurre ciò è una azione politica effettiva, tenendo presente che il fallimento dei precedenti sforzi fú dovuto alle posizioni di "avanguardia" o "igrejinhas" che escludendo la <'realta' rasurada a máquina> condizione reali esistenti <'presentavano' rasurado a máquina> combattevano nell'astratto non potendo ottenere perciò altro che mediocri risultati. Salvaguardare dunque al massimo le forze genuine del paese cercando di essere allo stesso tempo al corrente dello svolgimento internazionale sarà la base dello azione culturale, non cercando soprattutto di diminuire o elementarizzare i problemi per presentarli, <palavra ilegível rasurada a máquina> come una piétanza sciapita e svitalizzata, al popolo; non eliminare un linguaggio che è sì specializzato e incomprensibile MA CHE ESISTE, si cercherà di spiegarlo; non si elimineranno, passandole sotto silenzio correnti artistiche o di pensiero <palavra ilegível rasurada a

máquina) oscure o non condivise ma CHE ESISTONO, si cercherà di interpretarle e valutarle e valutarle, e soprattutto si ricorderamo dell' ammonimento

<fl.2. v.>

Di um celebre filosofo dello praxis: "non inchinatevi per parlare alle masse. Signori Intellettuali, raddrizzate le schine".

<fl.3. f>

Quelo che si chiama oggi arte concreta, riunisce premesse enunciate in vari <tachada a mão a caneta> <palavra ilegível rasurada a máquina> in vari 'Ismo' * dal cubismo al Futurismo al Neoplasticismo. Lí arte concreta vuole, sai nella pittura e scultura come nella poesia e nella musica, mettere in evidenza il carattere reale <tachado a máquina> reale ^{diremmo} esistenziale dell'opera d'arte, cioè cercando di comunicarla come è, senza cercare ^{di esprimersse} il suo significato razionale, e quindi senza darle limiti definiti. Il lettore proterà estendere i concetti aplicati ^{in questo articulo} alla musica, alla poesia, alla pittura, ^{alle} ^{altre arti}, per questa ragione presentiamo l'olandese Theo Van-Doesburg, ^{e uma coesia concreta.} Avremmo potuto scegliere altre opere, ~~concreta~~ <tachado a mão a caneta> uma <tachado parcialmente a caneta> <'pintura' rasurada a máquina> quadro di Mondrian per ^{exemplo} o uma scultura di Max Bill, ma l'opera di Theo Van-Doesburg che pubblichiamo risponde con maggiore evidenza a quel fluire, quell'essere senza principio né fine che è proprio dell'arte concreta, pur non essendo questo il carattere essenziale del neo-plasticismo, che, nel programma di Van-Doesburg si <palavra rasurada a máquina> appoggiava al razionale <palavras rasuradas a máquina> cioè alla fiducia ll'uomo, cosa che l'attuale arte concreta, escluso forse Max Bill, sembra negare.

Continueremo pubblicando articoli e documentazioni di arte contemporânea, e questa pubblicazione non significherà che condividiamo e idee (sic, ma appena che occorre conoscere e valutare seriamente le correnti artistiche contemporanee(sic); naturalmente ciò non vuol dire "conciliazione generale", generale "embrassons nous", ma appena distacco critico.

*Com la parola Ismo si intendono nel linguaggio critico d'arte i movimenti artistici di avanguardia della ~~prima meta del secolo~~ <tachado a mão a caneta> ^{fine del scorso} <sobrescrito a máquina> e principio de questo <sobrescrito a mão a caneta> citoè: Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Dadaismo, Espressionismo, Neoplasticismo, Construtivismo, Purismo.

<fl.4. f.>

Pianificare, sanare, prima che la speculazione immobiliare, fantasiada di filantropia trasformi le case umile, le strade, le piazze l'ambiente dove si svolg(e) uma vita povera, ma ricca di fermenti vivi, di realtà pulsanti, in uma massa amorfa, mortificata e mortificante, obligando <sobrescrito a máquina> uma umanità svirilizzata dall'incompetenza e dalla <sobrescrito a mão a caneta> sub-cultura che disconosce i valori umani, a dimenticare se stessa < in uma forma di vita i snoi valori' rasurado a máquina> nel disanimo di uma realtà fittizia e imposta de pseudo-tecnici, pseudo-urbanisti pseudo-architetti.

Architetti e urbanisti occorre difendersi dall'invasione del "Qualunque", occorre impedire che i valori della cultura siano distrutti dalla <palavra rasurada a máquina> indifferenza all'Umanità alla Storia alla Tradizione popolare. <Per cultura, per tradizione e per storia intendia' rasurado a máquina> Nella cultura nella tradizione nella storia e anche nell'arte incluiamo, la chiesa coloniale e il barocco, la casa di fazenda e quella di origine portoghese, la azulejos pregiate e la casetta fine secolo dipinta a vivi colori com le decorazioni di stucco argentate e colorate. Crediamo solo ai tecnici agli urbanisti, agli architetti, ma è ~~dovere~~ ^{dei tecnici, degli urbanisti degli} <sobrescrito a mão a caneta> architetti di <palavra ilegível rasurada a máquina> studiare, ~~e non solo studiare ma~~ comprendere nella sua profonda necessità spirituale, quella che si potrebbe chiamare l'anima di uma città: senza quesua premesse uma piaffificazione, um piano urbanistico saranno uno sterile conato e, peggio, uma collaborazione col rullo distruttore della cieca speculazione. Le necessità umane cominciano dove finisce la pulizia, l'ordine, il minimo necessario assicurato a tutti <escrito a mão a caneta> Lottare per assicurare questo minimo necessario, <palavra ilegível rasurada a máquina> è il problema urgente, e questo mínimo necessario è oggi rapresentato della casa ma occorre parallelamente salvaguardare il patrimonio spirituale pubblico che non è, intendiamoci bene il COLORE LOCALE ma ^{l'essenza} ^{stessa della} cultura, della dignità di um paese, rappresentato, dall'insieme delle sue abitudini e delle sue tradizioni, strettamente legate allo svolgimento moderno, attuale della vita.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas avulsa de papel em formato aproximadamente A4

Grafia: Texto datilografado com correções a caneta.

Sem assinatura: Nome de Lina escrita no verso da 1ª página.

Data: Sem data. O texto indica '13 anos da II Guerra Mundial'. A palavra 'Janeiro' aparece no verso da primeira página. Data estimada de Janeiro de 1958.

[ILBPMB – Reflexões – 01.1349.1-7. Autoria: Lina Bo Bardi. s/data]

Transcrito em Julho de 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – CONFERÊNCIA – 02.0009.01 - AUTORIA: LINA BO BARDI. 13/08/1958]

Escritos: anotações de Lina para 2ª Aula- 13/08/1958 <Transcrição Parcial>

<fl.2, f>

E para esclarecer ainda mais as bases sobre as quais trabalharemos esses três meses, quero oje ~~demonstrar~~ negativamente fazer oje uma exposição negativa (...) da composição arquitetônica (...) feita numa base abstrata e verbosa; chegaremos assim por exclusão ao mesmo resultado, quer dizer a estabelecer uma identificação bem real entre a Teoria e a Prática.

O professor Albert Ferran (...) começa asserindo que uma composição arquitetônica tem que ter um centro, um ponto focal, e coloca o problema numa base científica (pseudo-científica); citando Leonardo da Vinci, ele quer demonstrar que este ponto-focal é

<fl.3, f>

uma parte que si identifica com a totalidade e reproduz este desenho (oje British Museum)

<Croqui do círculo com ponto no meio e as radiais>

Citando Leonardo que diz mais ou menos: <trecho a seguir rasurado> o ponto central numa circunferência, o ponto de saída de inúmeras linhas é ao mesmo tempo o ponto final dessas linhas, existem evidentemente um número infinito de pontos que podem porém ser concentrados num ponto só quando as linhas se "recolherem" no centro. Assim uma parte (o centro do círculo) é igual a totalidade. (o ponto é o eixo vertical, sendo o traço geométrico no <palavra ilegível> interseção).

Saindo disso (pôr em evidência o caráter universal da concepção Renascentista do homem em contraposição a oje, quer dizer o anacronismo e a abstração) o prof. Ferran chega a demonstrar que Michelangelo na porta de São Pedro e Bramante no primitivo plano também de São Pedro, embora tivessem procurando representar essa unidade entre destinação e aparência falharam, e como exemplo de completo êxito nessa unidade de representação, nos

<fl.4, f>

apresenta, "um monument a la gloire de l'indigence d'un Grand Pays" O livro tem a data de 1955; <Cita a seguir o tratado de Lurçat e mais ao fim "Os purgadores de monumentos">

<fl.6, f>

As interpretações exclusivamente espaciais da arquitetura, embora representem um programa notável na interpretação crítica reduzem o complexo problema da arquitetura a um fator exclusivo, único – o espaço apesar dos esforços feitos para identificar o espaço com as necessidades espirituais do homem, tomando como base, espaço quadridimensional como habitat humano – mas a interpretação espacial é também uma interpretação particular" da arquitetura, quase um "biologismo espiritual" que nos afasta das realidades efetivas, concretas e espirituais que estão à base da arquitetura moderna e que todo arquiteto moderno tem que ter presentes, na sua totalidade, seja na crítica de obras passadas e atuais, sena no seu processo criativo.

NOTAS FL.1 -Resumo da 1ª aula – Teoria, Prática História - Elucubrações Individuais – perguntei aos senhores o que é teoria.	NOTAS FL.3 -Leonardo <Desenho do círculo com ponto focal e eixos> - Michelangelo – Bramante / Ler o trecho – fazer desenhos – Le Monument	NOTAS FL.5 -De Sanctis Contrassenso Forma e Conteúdo - Forma e Conteúdo na arquitetura Lurçat purgadores (disegni secolo primato <palavra ilegível>)
NOTAS FL.2 - Teoria como composição – O que é composição / demonstração negativa - Albert Ferran / ponto focal / eixo vertical / Leonardo	NOTAS FL.4 Monument (continua) Forma e Conteúdo Lurçat Clássico e românticos Forma e Conteúdo	NOTAS FL.6 Purgadores Ler Interpretação espacial redesenhar Michelangelo/ problema real humano.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas sulfites pautadas com anotações afixadas na lateral

Grafia: Texto manuscrito

Resumo de aulas

Data: 11-18/08/1958

[LBPMB – Conferência 02.0009.01 Autoria: Lina Bo Bardi.]

Transcrito em 2016 por Frederico Costa.

[ILBPMB – CONFERÊNCIA – 02.0014.01 - AUTORIA: LINA BO BARDI. 19/04/1958]

<fl. 01, f.>

O espaço e a arquitetura

1

Na palestra de anteontem falamos do espaço na crítica de arquitetura, incluindo o problema espacial nos diferentes modos de julgar a arquitetura, e lembramos, a esse respeito o crítico inglês Geoffrey Scott que no seu livro "A Arquitetura do Humanismo" chama ~~os diferentes modos de~~ equívocos românticos, <palavra seguinte ilegível>, mecânica, ético e biológico os diferentes métodos de crítica. Mostramos algumas chapas tiradas por nós na Espanha de algumas obras do arquiteto Gaudí, tomando em conta, pela crítica ~~moderna~~-contemporânea como um dos maiores representantes do problema espacial, para apontar outros aspetos de sua arquitetura, talvez o mais importante, e peculiar: o extremo rigor construtivo e ~~aquela humanidade quase humilde~~ aquele amor para o ~~menor~~ detalhe mais humilde que fazem da obra dele um conjunto na história da arquitetura (^{moderna} <texto adicionado sobrescrito> que transcende o problema plástico e espacial para ~~chegar~~ atingir altíssimos valores humanos.

Partimos depois da Bruno Zevi que define a arquitetura, como é sabido, por meio exclu-

<fl.2, f>

2

sivamente da espacialidade, chegamos a ~~conclusão~~ incluir a espacialidade, nos diferentes "modos" de julgá-la.

Vamos hoje procurar esclarecer porque somente a "espacialidade" é uma condição insuficiente para defini-la. <frase seguinte rasurada a lápis> Anteontem falamos brevemente deste assunto.

A arquitetura definida exclusivamente por meios da espacialidade cria uma perigosa série de "categorias" que leva a distinguir, como já dissemos, entre uma arquitetura dotada de "espaços internos" e outra "sem espaços internos". Zevi diz, no seu livro *Saper vedere l'architettura* "Tutto cio che non há spasio interno non é architettura" é apenas uma serie de arquiteturas sem espaços internos, como a coluna de Marco Aurélio em Roma, a Piramide de Caio Cestr, ^{sempre} Roma,

Um Obelisco

O Arco de Tito

O monumento a Garibaldi

Comentando que estas obras são esculturas a contribuir ao urbanismo.

<fl.3, f>

3

Oderico 7823

Uma ponte é também obra de escultura pois não tem "espaço interno"

A coluna de Marco Aurélio, a Piramide de Caio Cestia, o obelisco, o Arco de Tito, o monumento a Garibaldi são mesmo obras de escultura parece-nos que os manuais de Historia da arte sempre catalogaram uma coluna que comemorativa a um monumento equestre entre as obras de escultura, mas qual a diferença entre passar por uma ponte, e andar por dentro de um edifício, seja a casa *Tugendhat* de Mies Van Der Rohe e a *Falling Water* de Frank Lloyd Wright? O homem é sempre o protagonista e o espaço interno o externo é secundário : o "fato" arquitetônico permanece em íntima comunicação com o homem. Os principais fatores determinantes, além do espaço interno, serão outro, mas não por isso a obra deixará de ser uma obra de arquitetura. Os espaços internos da Arquitetura são os espaços externos do urbanismo que, por sua vez, é ainda arquitetura. A definição da arquitetura, poder-se-á encontrar, então não somente na ideia de "espaço interno", mas igualmente na circunstância "habitacional"

<fl.4, f>

4

Ou seja no fato de ser o homem o constante protagonista "físico" do que, poderíamos denominar "aventura arquitetônica", uma aventura útil ao homem cessando de ser arquitetura no instante no qual cessa de ser "útil". E assim acontece com a cadeira na qual nos sentamos com a colher que usamos para comer e os copos para beber, com a folha de papel impressa para ~~escrever~~ em que escrevemos, numa embalagem a ser aberta: esta real e íntima participação do homem com as coisas "arquitetadas" é a essência da arquitetura. A ideia de espaço interno e externo é suscetível de cavilações que podem levar a discussões semelhantes a aquela Forma e Conteúdo.<notas inseridas na lateral do documento, a esquerda, referentes a representação na arquitetura>

Este caráter de existência tangível e real é o verdadeiro caráter da arquitetura, o início que pode incluir, em seu conceito, o palácio do governo, a casa popular, a escola, bem como o desenho duma cama ou dum prato.

O critério, então, do espaço interno, para se compreender a crítica de uma obra de arquitetura é apenas um entre os modos de enfrentar a obra arquitetônica; para dar

<fl.5, f>

5

Uma exemplificação disto vamos ver umas projeções de obras de arquiteturas modernas e de uma cidade moderna. Nova York que, com os seus últimos edifícios de vidro parece destruir definitivamente aquele que foi, por séculos a “imobilidade” da arquitetura exprimida na invetiva de Ugo Foscolo “maledetta tu architettura che nin ti muovi mai”, e as nuvens, o céu mudando, as luzes noturnas, os edifícios próximos emprestam, refletidos nas grandes superfícies aquele movimento que parece peculiar ao tempo de hoje.

Mas também os espaços antigos são suscetíveis de diversas interpretações críticas. O templo grego não tinha espaço interno porque o reduzido número desse povo não precisava de grandes espaços, e o espaço era aquele, suficiente. <nota manuscrita ao lado esquerdo do documento, em italiano, faz referencia a cornija, como escultura naquele momento>

Os romanos eram muitos, tantos, o império romano precisava de muito espaço aquele era o espaço deles e não da obra de arquitetura em si.

<fl.6, f>

6

Dissemos que o caráter peculiar da arquitetura seja é aquele “útil” que compendia todos os pontos de vista crítico, “útil” ao homem, mas este “útil” não é mais aquele da Vernustas, Firmitas, Utilitas Vitruviana, é um “útil” que se estende também ao espírito: o belo, que dá um prazer estético é “útil” ao espírito, e este “útil” é um “útil” que reúne toas as necessidades humanas. Este “útil” no campo arquitetônico, é o único que pode enquadrar e justificar a figura do arquiteto moderno, construtor de espaços internos e urbanista, mas também humilde desenhista de mesas e cadeiras, pratos e copos.

O problema do espaço interno reconduz a critica de tipo exclusivamente idealístico, dividindo deste jeito ainda as atividades espirituais como aquela da arte, da prática, sendo a primeira “gratuita” quer dizer “inútil”, condição para ser arte, segundo o primeiro Croce. O enxerto da sociologia e da psicologia tentado por exemplo com grande inteligência por Bruno Zevi, resulta artificial, esforçado e, repeti-lo pode, especialmente na escola, criar confusão.

Dissemos anteontem que a nossa posição é intelectual, mas com esta palavra não queremos entender o filósofo, o leterato, o artista, quer dizer o tipo tradicional do leterato. O mundo do intelectual do mundo moderno tem que ser a educação técnica, ligada a <palavra ilegível a seguir> e o contato com a vida prática, o criar, o construir.

Lembram-se de Wright parando nas bordas das ruas nos campos para observar uma pequena margarida? Wright falou do homem amigo da maquina, a maquina criadora de poema, não a poesia das vanguardas, que hoje passaram à direita, uma poesia íntima humana. E este intelectual (para nós arquitetos) superando o espírito matemático abstrato, que pertence ao simples especialista, será preparado para uma visão que estará preparado para começar o novo humanismo.

NOTAS FL.1

1. Scott – Gaudí
- Srimfo dell’ultas contenza
2. Zevi

NOTAS FL.2

1. Di’segni
- Hitler etc.
2. Di’segni
- Coluna
- Obelisco

Piramide

Triunfo a Garibaldi

NOTAS FL.3

1. Ponte Mies
- Wright

NOTAS FL.4

1. Aventura útil
- Anche la scenografia ha spazi interno.

NOTAS FL.5

1. <nota ilegível>
- 2 Disegno
- Templo grego e carcalla – cornice.

NOTAS FL.6

1. útil
2. espaço = crítica idealística
3. Enxerto com sociologia e psicologia.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas sulfites pautadas com anotações afixadas na lateral

Grafia: Texto manuscrito

Resumo para conferência

Data: 17/04/1958

[ILBPMB – Conferência – 02.0014.01. Autoria: Lina Bo Bardi. 17/04/1958]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

[ILBPMB – CONFERÊNCIA – 02.0015.01 - AUTORIA: LINA BO BARDI. 02/1958]

Conferência sobre Dança e Arquitetura
 “Nota sobre síntese das artes”

<fl. 01, f.>

Não preparei nenhuma conferência, quero dizer, nenhum discurso áulico. Quero apenas conversa com os senhores que são, acho, na maioria, “profissionais”, não são a dança” em particular, mas sobre o ponto de encontro, da dança (que faz parte da Arte Dramática) com as outras artes em particular com a Arquitetura. Dissemos que iríamos falar de Arquitetura como movimento, e pusemos uma espécie de subtítulo: Nota sobre Síntese das Artes. Vamos logo esclarece em que sentido dissemos – Síntese das Artes – No sentido com o qual foi ^{e é} <adição sobrescrita> intensa a Arte Dramática, ~~no período da renovação~~ quer dizer como a única que se dirige a nossa presença integral: as aos nossos, olhos, ouvidos e nossa capacidade de compreensão.

<fl.02, f.>

As artes se desenvolvem no espaço, como a pintura e a escultura, no tempo, como a poesia e a música, e no espaço-tempo com a Arquitetura – Rentao, il fattore tempo é solo dell'architettura ma anche della pittura e della scultura; esempio grande affresco, o grande opera scultorea tipo monumento. A arte dramática reúne as artes do tempo e do espaço por meio do “movimento” e o movimento é o corpo humano. A dança é o centro do teatro dramático como origem do movimento (com ou sem música), e num certo sentido é a expressão dele.

Mas nós queremos sair da dança profissional, a dança-dança para chegar a estabelecer uma relação entre a dança e a vida, a vida comum de cada dia.

Numa conferência sobre o Espaço Arquitetônico, demonstramos a insuficiência da definição de alguns críticos de arquitetura modernos que pretendem que a arquitetura seja definida.

<fl.03, f.>

Pelo simples fato que possui um “um espaço interno” deste modo, esses críticos chama de escultura o Parthenon e a arquitetura grega, assim como outras obras antigas ou modernas, seja um arco do triunfo romano ou uma ponte de Maillat. Clamamos <a grafia se confunde com chamamos> a definição Arquitetura = espaço interno não suficiente a defini-la e afirmamos achar a arquitetura estritamente ligada ao homem ao fato humano, e chamamos a sustentar que o caráter peculiar da arquitetura não é somente a existência do espaço interno como aquilo que poderíamos chamar ainda, de utilitas, a íntima essência, a ligação estreita que ela tem com o homem. Um templo, um monumento, o Parthenon, ou uma igreja barroca existe em si por seu peso sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até que o homem não entra no edifício, não sobe os degraus não possui o espaço numa “aventura humana” que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema.

<fl.04, f>

Não humanizado. O homem cria, com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada, “inventada de novo” por cada homem que nela anda, percorrer um espaço, subir uma escada, se debruçar sobre uma balaustra, levantar a cabeça para olhar, abaixá-la para olhar, abrir e fechar a porta, sentar e si levanta é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar “formas” no espaço, expressar sentimento, o ritual primogênito do qual nasceu a dança, primeira expressão daquilo que será a Arte Dramática. Mas esse contato íntimo, ardente que era “percebido” pelo homem no começo é hoje esquecido, a routine, o lugar comum fizeram esquecer ao homem a beleza natural do seu “Si movimentar no espaço” si movimentar “conscientemente” nos mínimos gestos, na menor atitude. O homem

<fl.5>

perdeu o sentido da sua harmonia interior, existindo num mundo por ele criado, as situações fogem das mãos dele. Um ver “grosso modo” afogou a sensibilidade viva, cancelou a vida; e subir uma escada, levantar a cabeça para olhar uma forma, abaixá-la não são mais gestos conscientes, mas um triste routine que não desperta mais no homem a maravilha, a felicidade. Queremos repetir aqui, através de Adolphe Appia, uma citação de Schiller: “Quando a música chega à mais nobre passagem é forma no espaço” assim o homem (Appia dizia o “corpo do homem, hoje nós dissemos “homem”) para chegar a si expressar, a humanizar numa obra criada pelo homem não precisa necessariamente da mística sendo a música implícita no solo, nas pedras, na matéria inanimada. Aos homens esquecidos dessa íntima harmonia os artistas, no

<fl.6, f>

Nosso caso os arquitetos, sugerem, impõem as formas, os modos de sentir e de si expressar e vier que outrora, no começo, foram patrimônio de todos, pouco os entendem; a maioria vê com os olhos do “comum de todos os dias” e pior da “propaganda” esta terrível arma da nossa sociedade. E timidamente através da arte, e nos falamos da Arquitetura porque é

a única que obriga a um mundo de viver, ~~ver aos poucos através~~, o ver com os olhos duma necessidade à qual não pode-se fugir.

Vamos ver uma sequencia “ocasional” de modos de ser e de arquiteturas; não como “obras”, mas como possíveis modos de ser e possuir situações.

<fl.7, f>

Peço perdão a Yanka por não ter falado de dança – dança mas ~~—quero agora—~~ é evidente que a dança é a atitude mais próxima à compreensão, ao modo se e à capacidade de si expressar e dominar as situações do ser humano. Quero esclarecer; não a dança como fazer a si mesmo e “profissional, mas como “modo de ser”, capacidade de pensar. Andar, subir uma escadas, descer, olhar, virar a cabeça, movimentar as mãos, tenho isto no “ambiente” que será humanizado, mas tenho isso não como estetismo estéril, mas como capacidade de controle, como expressão de felicidade, como costume do olhar, desde o começo da vida, as coisas de por perto, nos detalhes, e não no grisalho das situações gerais que fogem das mãos, e arrastou os homens nas piores catástrofes.

<fl.8,f>

Não queremos dizer que a dança salvará o homem moderno, mas queremos apenas apontar na dança, como expressão <palavra ilegível a seguir> daquilo que chamamos “teatro dramático, ~~—que síntese das artes—~~ aquela capacidade de auto controle, de “tudo ver” de “saber perceber” e “saber se entregar” que únicas vemos a base de um novo humanismo. Achar de novo a capacidade de sentir o frio de um ferro o ~~felicidade~~ valor de se movimentar, de pular, de se mexer, e aqui temos que lembrar ainda Appia que chamou e 1920, esta capacidade de perceber: “Ouvre d’art vivant” e pus como dito no seu livro a definição de Porpgora. O homem é a medida retradas as coisas” E disse que realizado está nova harmonia coletiva as obras de arte e os museus poderiam não existir. Hoje 40 anos depois no falamos

<fl.9, f>

Que o passado e o presente não podem ser divididos do instante que passa, e que a História deve ser documentadas. Chegamos longe, mas quisemos justamente apontar a importância da dança, intensa como meio pata entender, compreender de realizar.

Informações da transcrição do documento

Suporte: Folhas sulfites com anotações afixadas na lateral

Grafia: Texto manuscrito

Resumo para conferência

Data atribuída: 2/1958

[ILBPMB – Conferência – 02.0015.01. Autoria: Lina Bo Bardi. 02/1958]

Transcrito em 2015 por Frederico Costa.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Versão Revisada

Dissertação apresentada
à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do título
de Mestre em Arquitetura e
Urbanismo.

Área de Concentração:
História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo

Orientador:
Prof. Dr. Luíz Recamán