Cristina Garcia Ortega

Lina Bo Bardi

**Móveis e interiores (1947-1968)
interlocuções entre moderno e local**

São Paulo, 2008

Cristina Garcia Ortega

**Lina Bo Bardi:
móveis e interiores (1947-1968) –
interlocuções entre moderno e local**

Tese de doutorado para o Programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

Orientadora

Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos

Área de concentração

Design e Arquitetura

São Paulo, julho de 2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL:

Ortega, Cristina Garcia

077L Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local / Cristina Garcia Ortega. – São Paulo, 2008. 428p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: Arquitetura e Design) – FAUUSP
Orientadora: Maria Cecília Loschiavo dos Santos.

1.Mobilário – Brasil 2.Design 3.Arquitetura de interiores 4.Bardi, Lina Bo, 1914-1992 I. Título

CDU 749(81)

Agradecimentos

Aos professores Maria Cecília Loschiavo dos Santos, pelo incentivo e orientação; Mônica Tavares e Rafael Antonio Cunha Perrone, pela seriedade durante a banca de qualificação, o que muito me estimulou na construção de um outro viés; Fernanda Fernandes, Agnaldo Farias, Élide Monzeglio (*in memoriam*) e Vera Pallamin, pelas disciplinas cursadas, essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa; Gilbert Luigi, pela consulta às revistas Domus em instituições francesas; Carlos Zibel Costa, por disponibilizar sua biblioteca particular e pelas cartas de recomendação; Frank Barral, Cláudio Portugal, Cristina Cabral, pelas referências fornecidas; Neusa Rainho Ticianelli, pelas mídias oferecidas.

Ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, em especial, Graziella Bo Valentineti (*in memoriam*), Yannick Bourguignon, Gabriela de Melo Silva, Vivian Lazzareschi e pelo precioso apoio de Daniela Paula Rodrigues de Araújo e Liana Perez.

Ao Museu de Arte de São Paulo (Masp) em especial Ivani Di Grazia Costa, do Centro de Documentação, e Eugênia Gorini Esmeraldo, pelo depoimento.

Às Instituições baianas: Fundação Gregório de Mattos, Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb), Teatro Castro Alves, Casa do Benin e a Stela Cardoso Vaz Dias, Eliana Anthony Sallenave (Lica) e Armando Almeida pelos depoimentos e esclarecimentos em Salvador.

Aos funcionários das bibliotecas das instituições: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e Museu de Arte de São Paulo (Masp), em São Paulo; Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI), no Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb), em Salvador.

A Sérgio Rodrigues, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, pelos depoimentos; a Nelson Kon, pelas imagens cedidas; a Mariana Wilderom, da Marcenaria Baraúna; e Milly Teperman, da Móveis Teperman.

A Marta Teixeira, pelo design gráfico e layout da capa; Alessandra Benicchio Muramatsu, pelas revisões do português; Licia Beccari, pela revisão do italiano; Marta Teixeira pela capa e diagramação; Magali Gallelo pelos esclarecimentos e consultas aos termos teatrais e suas acepções. A Fernanda Ortega Bertella, Gabriel Ortega Bertella, Márcia Muto Belomo e Paula Tomita, pelo apoio logístico. A Marcelo Jovchelevich, Guilherme Spadini, Eneida Ferreira, Miriam Leiner, Ana Paula Bazilio e, principalmente, Maria Aparecida da Costa Machado, pelo apoio.

Aos queridos amigos Márcia Oliva Soléra, Carmen Galán, Beatriz Kurkdjian, Alexandre Ienibace, Hélio Herbst, Silvio Fernandes Souza, Fabiana Tannuri, Fabio Ferrero, Ana Paula Sader, pelo apoio, estímulo e conselhos; à amiga Cássia Mariano, por me acolher e acompanhar em Salvador e estar sempre tão presente; e à inestimável colaboração dos amigos Maristela Ono, Mauro Claro e Raquel Kritsch, sem os quais este trabalho não seria o mesmo.

A toda minha família, pelas lindas manifestações de carinho durante os últimos meses, em especial a meus pais, Pepe e Pepita, pelas sementes, e a meus filhos, Gabriel e Fernanda, pelos frutos.

Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local

Resumo

A pesquisa objetiva estudar o *design* de móveis e os interiores concebidos por Lina Bo Bardi entre 1947 e 1968, período em que a arquiteta desenvolve projetos que são produto de sua experiência na Itália e no Brasil.

Sob esta perspectiva, a investigação de um período anterior a seu traslado para o Brasil é fundamental para resgatar fatos históricos, políticos e sócio-culturais, como também os postulados modernos, a predisposição dos arquitetos de estender suas funções ao *design* de mobiliário e o advento do neo-realismo italiano que fazem parte da formação de Lina Bo.

Imbuída deste contexto e no desejo de configurar uma identidade brasileira, Lina Bo Bardi realiza uma observação antropológica – um atento olhar na busca de temas locais – que concilia aos conceitos modernos internacionalizados. Ela considera materiais, técnicas, tradições, costumes, natureza, arte, artesanato ou *pré-artesanato*, cultura e sociedade do país que adota.

Esta conduta traduz, para sua arquitetura, interiores e mobiliário, vários tipos de integração – edificação e entorno, interior e exterior, móvel e ambiente, vernáculo e móvel, arte e *povo* –, muitas vezes constituindo uma inequívoca mimética, não só entre a arquitetura e seu *habitat*, como, também, entre o *design* de móveis e os de elementos da terra.

É relevante destacar o desenvolvimento desta postura que confere ao móvel e, conseqüentemente, ao ambiente, uma feição peculiarmente moderna com um caráter de brasilidade, oferecendo uma importante contribuição à nossa cultura material.

Lina Bo Bardi: furniture and interiors (1947-1968) – a dialogue between the modern and the local

Abstract

The objective of the research is to study the design of the furniture and interiors that were conceived by Lina Bo Bardi between 1947 and 1968, a period during which the architect developed projects that were the result of her experiences in Italy and Brazil.

From this perspective the investigation into a period prior to her arrival in Brazil is fundamental when it comes to recovering the historical, political, social and cultural facts, as well as the modern postulates, the predisposition of architects to extend their functions to designing furniture and the rise of Italian neo-realism, all of which form part of the background of Lina Bo.

Heavily influenced by this context and with her desire to shape a Brazilian identity Lina Bo Bardi observes in an anthropological way – takes a close look in her search for local themes – which reconciles the modern internationalized concepts. She considers the materials, techniques, traditions, customs, nature, art, handicrafts or pre-handicrafts, culture and society of the country she adopted.

This transfers various types of integration – buildings and their surroundings, interiors and exteriors, furniture and the environment, the vernacular and furniture, art and the people -, into her architecture, her interiors and her furniture, which often constitute an unequivocal mimicry, not only between the architecture and its habitat, but also between the design of furniture and the elements from the land.

It is important to highlight the development of this posture that provides the piece of furniture and consequently the environment with features that are particularly modern and with a sense of 'Brazilianity', thus making an important contribution to our material culture.

Sumário

<i>plano de peça</i>	INTRODUÇÃO	13
<i>prólogo</i>	CAPÍTULO 1 Lina Bo Bardi: leituras precedentes – Itália e Brasil	25
<i>primeiro ato</i>	CAPÍTULO 2 Móveis e interiores na arquitetura moderna: contextos internacional e local	51
<i>mimesis corpórea</i>	CAPÍTULO 3 Lina Bo Bardi e o móvel: o encontro do vernáculo e do moderno	113
<i>segundo ato</i>	CAPÍTULO 4 Lina Bo Bardi e o desejo de integração entre arquitetura, interior, cidade, natureza, arte e povo	181
<i>epílogo</i>	CONSIDERAÇÕES FINAIS	301
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ICONOGRÁFICAS	312
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	317
<i>fichas técnicas</i>	APÊNDICE Repertório iconográfico	324
<i>apartes</i>	ANEXOS Textos italianos de Lina Bo Bardi	418
	Pranchas para o mobiliário do concurso de Cantú, 1957	425

Dedicatória

Aos meus pais, Pepe e Pepita,
que me ensinaram a valorizar
a beleza e a simplicidade da
terra e do povo, sabiamente
admirados por seus olhos
estrangeiros, como os de Lina...

Dedicatoria

*Para mis papás, Pepe y Pepita,
que me enseñaran a valorar
la belleza y sencillez de la tierra
y del pueblo, sabiamente
admirados por sus ojos
extranjeros, como los de Lina...*

plano de peça

Quadro detalhado dos atos e cenas da peça, que servirá de base para o desenvolvimento do roteiro ou script da peça.

[Fonte: www.cobra.pages.nom.br/ecp-teatroglossario.html]

plano de peça

*Há olhos e olhos.
Olhos que sabem ver e
olhos que não sabem ver.*

Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi

Fonte: Ferraz, 1993: 161

INTRODUÇÃO

A rede indígena, o carro de boi, elementos da terra como as fibras, a madeira, o costume de sentar-se de cócoras... o universo popular.

Lina Bo Bardi valorizou as coisas simples e corriqueiras de nossa terra e cultura incorporando, ao seu trabalho como arquiteta e *designer* de princípios modernos, a singeleza de soluções com um caráter diferenciado: um manifesto apologético aos recursos, saberes e costumes locais. Neste sentido, este é um ensaio do legado da estrangeira com alma brasileira, para nossa cultura material. Por meio do *design* de mobiliário e interiores do início de sua carreira no Brasil, esta é uma tentativa de aspirar a leitura dos “olhos que sabem ver”¹.

O processo de afirmação do *design* de mobiliário e da arquitetura de interiores modernos brasileiros constitui um tema insuficientemente pesquisado. Esta contribuição problematiza uma parte deste lapso, incorrendo à obra de Lina Bo Bardi (1914-1992) na concepção de ambientes e, principalmente, de móveis modernos que manifestaram um caráter genuinamente brasileiro, no período entre 1947 e 1968.

A presente pesquisa é fundamentada em acontecimentos históricos do processo moderno, na busca de referenciais de identificação mediante objetos, ambientes e edificações, com o emprego de procedimentos ou elementos de valores locais e tradições da cultura popular brasileira. Tem como finalidade destacar o desenvolvimento de uma postura que confere ao móvel e, conseqüentemente, ao ambiente, uma feição peculiarmente moderna, com características próprias.

O trabalho tem importância na medida em que se discute a influência da importação de novos conceitos no desenvolvimento de um caráter local

¹
BARDI, Lina Bo. Caderno Olho sobre a Bahia, nº 9. *Diário de Notícias*, Salvador, 02 nov. 1958.

do *design* de mobiliário. Além disso, mostra o arquiteto como agente essencial na busca da unidade formal e conceitual entre a arquitetura e o *design* de mobiliário modernos no Brasil, principalmente nos anos 1940 e 1950, período anterior às aberturas dos cursos de *design* no Rio de Janeiro e São Paulo.

Esta temática traz uma contribuição para o desenvolvimento do estado da arte e de novas pesquisas, ao mesmo tempo em que permite uma avaliação dos conceitos presentes no Movimento Moderno brasileiro e sua contextualização, na realidade multicultural e complexa do país, que tem demandado e assegurado certa particularidade local ao mobiliário.

A identidade entre o objeto de *design*, os ambientes e a arquitetura edifica-se, sobretudo, a partir da interação da linguagem formal e conceitual que há entre estes. Deste diálogo erguem-se as contribuições de Lina Bo Bardi para os estudos, pesquisas e práticas profissionais de *designers* e arquitetos.

Esta investigação tem o intuito de trazer à luz indagações com foco em duplas de interlocuções que estruturam o encadeamento das idéias apresentadas. E, num paralelo, por um lado, a tradição cartesiana estimula ao desprendimento do objeto – no sentido de impedir a relação íntima entre o sujeito e o objeto, por meio de uma filosofia ancorada em dualismos, alma e corpo, sujeito e mundo –, o que estimula a reconstrução do objeto na tentativa de abstrair deste algumas propriedades, limitadas a algumas comparações com o intuito de explicar tais propriedades e deduzir outras, sendo o objeto totalmente desvinculado do sujeito que o vê.

Por outro lado, Merleau-Ponty sugere um procedimento metodológico perante o objeto avaliado. O filósofo defende a idéia do Espírito Selvagem, o sujeito que não se contenta com a atitude isolada de pensar, mas de querer e poder alguma coisa, e, para tanto, ele deve agir. E, para que esta experiência seja viável, é necessário que o sujeito perceba uma lacuna que deve ser preenchida e sentida, na intenção de abstrair do próprio meio para preencher este lapso, um significado preciso e determinado, que viabiliza uma nova forma de manifestação [Chauí, 1994: 468].

Uma dialética vinculada aos eventos que estruturaram o meio artístico e a sociedade, no sentido de promover uma nova forma de pensar as artes, a arquitetura e o *design*, pode ser um instrumento de resgate da postura do arquiteto em seu tempo, ‘o ser em situação’, apontado por Maurice Merleau-Ponty.

Sob este prisma, as interlocuções abordadas não se estabelecem como dualismos, como sugerem os postulados de Descartes, e sim como um meio de resgatar o fio da história intrínseco aos procedimentos projetuais de Lina Bo Bardi quanto aos móveis, na esteira de Merleau-Ponty.

A primeira das questões abordadas refere-se à relação entre **arquitetura e móvel**, quanto à apuração dos mecanismos do processo pelo qual os arquitetos modernos desenvolvem com prolifidade o *design* de móveis, principalmente de assentos, no século XX.

Outra conjectura é quanto à constituição de um caráter de coadjuvação entre condições **internacional** e **local**, na atuação de alguns estrangeiros e, particularmente, Lina Bo Bardi, que se dispõem pioneiramente no Brasil a preencher uma lacuna na criação de peças, correspondendo às solicitações do Movimento Moderno e manifestando uma conduta de estreita relação no resgate de elementos imbuídos de um caráter regional.

E, uma hipótese a que se propõe a tese é outorgar, ou não, a Lina Bo Bardi a função de propulsora de um encaminhamento do *design* de mobiliário e, conseqüentemente, dos interiores modernos, no Brasil, com a adoção de uma idiosincrasia na construção de elementos cúmplices da racionalidade e funcionalidade e, ao mesmo tempo, intrínsecos antropologicamente ao lugar, caráter que insere a arquiteta literalmente na temática **moderno e vernáculo**² no mobiliário.

E, por último, levantar um ponto que identifica o discurso de Lina Bo Bardi, enquanto moderno, no sentido de promover a integração entre **o interior e exterior**, fazendo emergir discussões que tangem a cidade, o entorno, a arquitetura, o interior, o móvel, o usuário e, principalmente, o *povo*.

O objetivo principal é conferir a Lina Bo Bardi uma colaboração relevante no desenvolvimento do *design* de mobiliário e arquitetura de interiores no Brasil. Especificamente, os objetivos da tese compreendem identificar, no processo moderno brasileiro, as inter-relações conceituais entre mobiliário, interior e arquitetura, situando a arquiteta Lina Bo Bardi em um contexto que se inicia ainda no século XIX e segue por uma corrente de personagens que se destacaram na sedimentação dos ideais modernos no Brasil. E distinguir um caráter original, por meio da associação entre o moderno e o vernáculo, que estabeleceu um grande valor à cultura local, utilizando elementos, materiais, costumes e procedimentos populares brasileiros.

O termo *vernáculo* identifica nesta tese o que é próprio de um país, de uma região. A acepção da palavra *popular* representa o que é relativo ao povo, especialmente à gente comum ou aquilo que é feito pelas pessoas simples, sem muita instrução (Houaiss, 2004). Por outro lado é de suma importância compreender como a arquiteta se impregna do *popular* no senso do *moderno*, como narra Eduardo Rossetti:

Também pode-se entender que em Lina Bo Bardi, popular é o procedimento de relacionar as coisas, os materiais e operacionalizar referências culturais; é uma ação de 'fazer fazendo' e de invenção plástica sobre as referências. Popular é a digna vitalidade dos espaços e sua singela materialidade, própria para espaços públicos. Moderno é o modo de Lina Bo Bardi tomar a cultura popular. [Vitrúvius (165), jan. 2003]

A arquitetura como abrigo e o *design* como acessório do homem, associados, contribuem para seu bem-estar, no sentido físico, social e emocional. E, se suas morfologias têm uma estética específica, e se modificam com desenvolvimento do homem desde as cavernas até a atualidade, estas podem ser notadas como decorrências engendradas em meio aos dos acontecimentos históricos, ou advenços, que conduzem à questão antropológica, de suma importância na cristalização das idéias hipoteticamente levantadas.

2

Vernáculo: adjetivo **1** próprio de um país, nação, região Ex.: <língua v.> <costumes v.> **2** Derivação: sentido figurado. diz-se de linguagem correta, sem estrangeirismos na pronúncia, vocabulário ou construções sintáticas; castiço / substantivo masculino **3** a língua própria de um país ou de uma região; língua nacional, idioma vernáculo Ex.: o ensino do v.

A retrospectiva histórica das relações sócio-culturais, políticas, econômicas e dos avanços científicos tendo em mente os adventos das artes e campos afins, que promoveram o desenvolvimento dos conceitos modernos, indicarão ferramentas para que se possa compreender a atitude dos arquitetos na repetição de gestos em diferentes níveis ergonômicos associando formas, no intuito de harmonizar elementos destinados ao mesmo fim: a fruição humana, na perspectiva da funcionalidade que os modernos tanto defenderam.

O mecanismo essencial para o estabelecimento de um procedimento metodológico que seja capaz de avaliar as razões de intencionalidade nas criações que se identificam quanto aos conceitos e formas, ou quanto às estruturas, deve ser fundado no estudo das questões emersas como consequência de **adventos**, ou promessa de acontecimentos, como Merleau-Ponty explica, a instituição de uma postura que conduz aos Movimentos Modernos, propiciando aos arquitetos estabelecerem relações entre os edifícios e móveis por eles desenvolvidos, muitas vezes utilizando-se de gestos semelhantes na busca de uma identidade entre o abrigo e o objeto.

Merleau-Ponty adverte que a história do pensamento, como das artes, não se resume a uma história empírica de acontecimentos ou uma história racional ou seqüencial. Trata-se de uma história de adventos. Por sua vez, o advento “é o excesso da obra sobre as intenções significadoras do artista”. A história do advento tem vínculo com a tradição e, no ‘mesmo gesto’, institui uma outra que será observada e utilizada pelos futuros artistas, em outros adventos [Chauí, 1994: 491].

Neste caso específico, alguns pontos de vista devem ser investigados, buscando-se uma variação, que será obtida pelos estudos no âmbito dos processos históricos, culturais, conceituais, estéticos, projetuais e arquitetônicos, que perfazem o terreno em que Lina Bo Bardi atua.

A perspectiva fenomenológica defende a aproximação da totalidade do fenômeno estudado, evitando-se cindi-lo em referências quantitativas ou reduzi-lo a uma visada objetivista. Para tanto, trabalha com a descrição do fenômeno, descrição esta que sempre é parcial, porque é feita a partir de um ponto de vista. Tem-se acesso à totalidade a partir da parcialidade, motivo pelo qual se busca, na medida do possível, uma variação dos pontos de vista a fim de refinar a aproximação deste fenômeno estudado.³

Estes pontos de vista são sintonizados no surgimento de uma idéia e no que antecede esta, “mais precisamente: o nascimento e o passado definem para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se lêem ou se podem encontrar em todos” [Merleau-Ponty, 1975 (a): 315].

A metodologia que se apresenta, sob este ponto de vista, se debruça na filosofia merleau-pontiana, defendendo que as coisas devem manifestar-se da forma como são, como fenômenos que devem se abster de interferências do intelecto humano, no sentido de que sejam investigados sem que haja qualquer alteração ou descaracterização de sua totalidade. É sob esta perspectiva que o ato de **descrever** os fenômenos se sobrepõe ao de ex-

3
Observação da professora
Vera Maria Pallamin, FAU-USP,
fevereiro de 2005.

4

Intencionalidade: Husserl (...) assumiu a noção de Intencionalidade não mais como característica dos fenômenos psíquicos que coexistiam com outros fenômenos chamados físicos, mas como a definição da própria relação entre o sujeito e o objeto da consciência em geral. Husserl diz a esse propósito: “A característica das vivências (Erlebnisse), que pode ser indicada como o tema geral da fenomenologia orientada objetivamente, é a intencionalidade. Representa uma característica essencial da esfera das vivências, porquanto todas as experiências, de uma forma ou de outra, têm intencionalidade... A intencionalidade é aquilo que caracteriza a consciência em sentido pregnante, permitindo indicar a corrente da vivência como corrente de consciência e como unidade de consciência”. O conceito de transcendência, mediante o qual Heidegger definiu a relação entre o homem e o mundo, outra coisa não é senão uma generalização da intencionalidade. Heidegger diz: “Se considerarmos qualquer relação com o ente como intencional, então a Intencionalidade é possível apenas com base na transcendência, mas é preciso atentar: Intencionalidade e transcendência não se identificam e esta não se funda naquela”. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 576-7.

plicá-los, como pretendia o método cartesiano, que partia de desmembramentos das totalidades, cujos elementos se distanciariam da idéia de unidade nos objetos eleitos.

A fenomenologia não só consiste em descrever os fenômenos tais como são, mas também propõe um estreito relacionamento entre o plano das idéias e o mundo vivido, o que, na filosofia merleau-pontyana, evidencia a presença de uma consciência em um corpo que é situado no mundo – um ser-no-mundo.

Também influenciada por Husserl, a *psicologia da forma* já defendera a capacidade da consciência de apreender os objetos em sua totalidade, rechaçando a idéia de que nossa percepção possa dar-se na fragmentação dos objetos, reconstituídos posteriormente. Merleau-Ponty preferiu o termo *estrutura* ao termo *forma* utilizado pela *gestalt*. E, no dizer de Marilena Chauí com relação à filosofia merleau-pontyana, “nem coisa nem idéia, uma *gestalt* é uma significação encarnada que possui um princípio interno de organização e de auto-regulação: é uma estrutura” [2002: 231].

Se desde o nascimento sou projeto, impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um só gesto que não seja senão hereditário ou inato e que não seja espontâneo, mas também um só gesto que seja absolutamente novo em relação a esta maneira de estar no mundo que me é desde o início. [Merleau-Ponty, 1975: 312]

Na perspectiva do tema do doutorado, o estudo do fenômeno que relaciona arquitetura e *design* no contexto moderno brasileiro conduz à reflexão dialética da problemática, inserindo o arquiteto no contexto histórico-cultural moderno. Diante desta condição, este ser em **situação** possui uma **intencionalidade**⁴ que o faz desenvolver seu trabalho de uma maneira específica.

Existem o ato criativo e a existência física, esforços simultâneos de expressão. Os mecanismos intimamente perceptíveis do corpo operam gestos de expressão que se repetem, deixando rastros de uma mesma **intenção**.

No caso dos modernos, em sua fase inicial é negado o consagrado, oferecendo uma nova postura perante as artes, a arquitetura e o *design*. E, no decorrer do século XX, a construção das formas da arquitetura e do *design*, na discussão moderna e pós-moderna, toma rumos que sempre as relacionaram, como comenta Josep Maria Montaner na discussão da obra como estrutura:

A exploração das fenomenologias minimalistas permite descobrir uma das chaves mais eficazes e estimulantes para entrar na lógica de diversas atividades artísticas. A repetição, o ritmo geométrico, a busca de unidade e simplicidade ou a revelação da estrutura são mecanismos comuns que nos permitem atravessar com eficácia os campos das diferentes formas artísticas, relacionando-as frutiferamente entre si. [Montaner, 2002: 178]

A criação artística ou os desenhos de criação aqui estudados são expressões de um mundo maior e, na inerência do artista, designer ou arquiteto, a esse mundo é que a qualidade de transcendência acontece. Uma relação

de cópula entre várias intenções. Nas palavras de Merleau-Ponty, podemos perceber a relação entre o observador e o observado:

É preciso que, com meu corpo, despertem os corpos associados, os 'outros', que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio.

(...)

Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recrutamento, quando se acende a centelha do senciante-sensível, quando esse fogo que não mais cessará de arder pega, até que tal acidente do corpo desfaça aquilo que nenhum acidente teria bastado para fazer... [1975 (b): 276-79]

As abordagens sobre a forma e conceitos, ou estruturas, são fundamentais, contudo insuficientes se não forem avaliados os valores decorrentes dos eventos que propiciaram a sedimentação das idéias modernas, como as questões antropológicas, pois estes aspectos são inerentes à consolidação de posturas perante a arquitetura e o *design*.

Em resumo, a noção filosófica elaborada por Merleau-Ponty defende a concepção da 'Forma' como reunião entre o sensível e o ideal, considerando a totalidade de sua estruturação de ordem dialética e não analítica. Ao enfatizar as implicações desta conceituação epistemologicamente, o filósofo reconsidera os aspectos metodológicos trabalhados nas ciências humanas.

Assim, o estudo é conduzido, de modo a identificar a obra de arquitetos e *designers*, e, principalmente, profissionais ao mesmo tempo arquitetos e *designers*, que contribuíram para o surgimento de uma nova maneira de conceituar e dar forma à arquitetura, ao interior e ao *design* de móveis.

Em vista disso, utiliza-se o resgate dos acontecimentos históricos para a compreensão da origem e do desenvolvimento de conceitos inerentes às artes, principalmente os que se relacionam à arquitetura e ao *design* de Lina Bo Bardi. Por meio da demarcação de eventos⁵ que se destacaram no período pesquisado, definem-se analogias entre fatos históricos e a produção de Lina Bo Bardi, em uma primeira fase na Europa, mais especificamente na Itália, e, em uma segunda fase, no Brasil, em grande parte nas cidades de São Paulo e Salvador.

Não só o resgate das origens culturais – incluindo-se a contextualização histórica – é de fundamental importância nesta abordagem metodológica, de natureza interpretativa, como também o acompanhamento do desenvolvimento e manifestação das necessidades e anseios pelo amadurecimento de uma nova estética.

Sendo assim, o método de trabalho utilizado na pesquisa consiste no exame crítico de referências bibliográficas e sua aplicação ao objeto empírico. A pesquisa também utiliza o método comparativo, cujo emprego articulado permite tratar as hipóteses e os objetivos apresentados. Ainda cabe esclarecer, que não é intenção desta pesquisa estabelecer verdades absolutas ou generalizações das constatações.

5

Evento: s.m. (1660 cf.

FMMelE) **1** acontecimento ger. observável; fenômeno [...] **3** m.q. EVENTUALIDADE ('acontecimento inesperado') [...] ETIM lat.

[...] 'acontecimento, sucesso, resultado, saída, desenlace, resolução, fim', rad. de *eventum*, [...].In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 1278.

*Sempre há elos.
Mesmo e sobretudo
quando nos recusamos
a admiti-los.*

Maurice Merleau-Ponty

Estrutura da tese

Com a intenção de tornar mais compreensível o encaminhamento da pesquisa, a estrutura da tese é apresentada a seguir de maneira abreviada, porém considerando-se que “sempre há elos”, como observa Merleau-Ponty [1975: 313]. Os quatro capítulos propostos possuem certa independência entre si, o que possibilita uma leitura não necessariamente linear, e, em consequência, a possibilidade de direcionamentos a determinados temas mais específicos.

O primeiro capítulo – *Lina Bo Bardi: leituras precedentes – Itália e Brasil* – tem por objetivo o entendimento do ambiente em que Lina Bo Bardi iniciou sua carreira, por meio de um panorama histórico, que compreende o estado político, social e econômico, tal como manifestos e controvérsias no meio artístico e arquitetônico, tanto na Itália quanto no Brasil. As posturas assumidas pela arquiteta em seu trabalho refletem principalmente os eventos deste período, do início do século XX até o final dos anos 1940, quando ela se estabelece em São Paulo.

O segundo capítulo – *Móveis e interiores na arquitetura moderna: contextos internacional e local* – enfoca os assentos e sua importância para a cultura material, trata da discussão sobre a contribuição dos arquitetos no *design* de assentos – e como síntese apresenta um quadro que relaciona as características de alguns assentos de Lina Bo Bardi com outros brasileiros e estrangeiros.⁶ Sob outra perspectiva, são discutidos alguns ambientes modernos de destaque, que, na maioria das vezes são vinculados direta ou indiretamente a propostas da arquiteta. No contexto internacional se discorre de Le Corbusier a Carlo Mollino e, no contexto local, de Gregori Warchavchik a Oscar Niemeyer.

O terceiro capítulo – *Lina Bo Bardi e o móvel: o encontro do vernáculo e do moderno* – examina alguns dos elementos selecionados pela arquiteta que estabeleceram um vínculo antropológico em seu trabalho, principalmente no mobiliário, apresentando a temática moderna conjugada com um discurso ontológico, que traz à tona componentes, materiais e costumes visceralmente arraigados ao vernáculo. Por meio de ensaios históricos das procedências, o capítulo resgata as origens de elementos ou atitudes empregados por Lina Bo Bardi na execução do *design* de assentos, peças nas quais ela parece sentir-se instigada a aplicar o desígnio que a nova pátria lhe suscita.

O quarto capítulo – *Lina Bo Bardi e o desejo de integração entre arquitetura, interior, cidade, natureza, arte e povo* – enfoca primeiro o Masp, tratando dos propósitos e da capacidade da arquiteta em associar uma questão social aos ambientes, no sentido de viabilizar um didatismo para as exposições, por meio de atitudes projetuais e procedimentos voltados para uma camada menos favorecida culturalmente. Além de atender a este lapso cultural, a arquiteta promove meios originais de apresentação das obras de arte inseridos no contexto moderno. No Masp da avenida Paulista ela promove uma interação entre a cidade, o interior, as obras de arte e o povo. Na sequência, o capítulo destaca a Casa de Vidro, cujos interiores apresentam de forma singular as orientações dos mestres do

6

Este quadro é fruto de um estudo sobre os assentos modernos que relaciona autores estrangeiros e brasileiros ao trabalho de Lina Bo Bardi, no apêndice: *Repertório iconográfico*.

Movimento Moderno, Le Corbusier e Mies van der Rohe, além de reunir assentos importantes, alguns projetados por Lina Bo Bardi, que convivem harmoniosamente entre uma infinidade de objetos de arte, artesanato e *objets trouvés*, e, através da transparência das fachadas, este arsenal de peças antigas e modernas interagem com um cenário esplendoroso de mata atlântica preservada.

O apêndice – *Repertório iconográfico* – apresenta um fichamento contendo o registro de 160 assentos desenvolvidos em quase 150 anos. Estas peças estão organizadas cronologicamente e estão identificadas as características principais – procedência, data de criação, autoria, modelo, local de destino, descrição da peça, empresa responsável pela produção, peculiaridades e referências –, além de contextualizar, a grande maioria destes, aos assentos de Lina Bo Bardi, criados durante toda sua carreira. Este levantamento, que relaciona autores estrangeiros e brasileiros, se inicia com William Morris e alcança os Irmãos Campana.

Em anexo estão transcritos, em italiano, dois textos de Lina Bo sobre móveis e interiores modernos. O primeiro artigo é *Sistemazione degli interni* publicado na revista *Domus* de junho de 1944 e o segundo é *L'attrezzatura della casa* artigo do jornal *Milano Sera*, de 8 de agosto de 1945. Também constam em anexo, imagens das cópias heliográficas das seis pranchas desenvolvidas para o mobiliário do concurso de Cantù na Itália, em 1957.

prólogo

Em uma peça teatral, cena ou monólogo iniciais, em que geralmente são dados elementos precedentes ou elucidativos da trama que se vai desenrolar [Houaiss, 2004].

prólogo

*Naturalizei-me brasileira.
Quando a gente nasce,
não escolhe nada, nasce por
acaso. Eu não nasci aqui,
escolhi esse lugar para viver.
Por isso, o Brasil é meu país
duas vezes, é minha
“Pátria de Escolha”, eu me
sinto cidadão de todas as
cidades, desde o Cariri, ao
Triângulo Mineiro, às cidades
do Interior e as da Fronteira.*

Lina Bo Bardi

Camera dell'architetto

Lina Bo Bardi: leituras precedentes – Itália e Brasil

A Itália e o Brasil foram os dois países nos quais Lina Bo Bardi viveu. O primeiro não foi por sua escolha, como ela mesma sugere. O segundo, contudo, foi eleito por ela, como observa em seu *Curriculum Literário* [Ferraz, 1993: 12].

Este capítulo percorre a história e a condição das artes, principalmente na arquitetura e no *design*, com a intenção de resgatar os estados político, social e econômico, destacando fatos significativos na Itália e no Brasil. Num período de aproximadamente trinta anos, este recorte temporal inicia-se nos primeiros anos de vida de Lina Bo Bardi e alcança sua chegada ao Brasil.

O estudo desta fase objetiva fornecer elementos imprescindíveis para o entendimento das posturas assumidas naquela época. E, progressivamente, abrangendo suas experiências com o *design* de mobiliário e interiores – o relato dos acontecimentos é relevante para a compreensão do contexto em que Lina Bo Bardi nasceu, cresceu, formou-se, iniciou sua carreira e optou por viver no Brasil.

Esse posicionamento das artes sugere a pontuação de outros tantos eventos, como as memoráveis Exposições Universais ou os movimentos, polêmicas e manifestos, que apontam para novas direções, possibilitam uma renovação de conceitos de todas as categorias artísticas e, com o passar dos anos, proporcionam um novo repertório para o meio artístico.

Exemplificando esses eventos, citamos uma controvérsia sucedida no século XIX: em sua maioria, ainda fartamente ornamentados, os objetos industrializados da Exposição Universal de 1851 foram censurados pelos artistas pré-raphaelitas, principalmente por William Morris. Este, como líder do movimento *Arts and Crafts*, incentivou o artesanato como alternativa para todas as necessidades humanas sob um modelo socialista político-econômico.

Lina Bo Bardi
Quarto do arquiteto
litografia, 1943

Fonte: Ferraz, 1993: 24

E, resgatando as transformações ocorridas na busca de igualdade social e econômica, iniciadas desde a Revolução Industrial, foram geradas discussões ideológicas em torno das artes, notoriamente no que diz respeito à aceitação da produção industrial.

Outro fato é a importante difusão tecnológica, que não era vista com bons olhos pelos adeptos às artes, e tarda a ser aceita e valorizada. É justamente no período entre as duas guerras que, por fim, o advento da indústria é aceito pelos intelectuais e artistas. E, nesta primeira metade do século XX, os constantes conflitos bélicos e a formação de facções políticas – liberais e socialistas – influenciam diretamente as posturas artísticas.

Por outro lado, a proposta de uma arquitetura com postura social, exaltada por profissionais como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, não é aceita de imediato. Esta se materializa por meio de uma transformação lenta, que só pôde ser percebida depois da Segunda Guerra, quando algumas manifestações desta ordem se destacaram no tecido urbano.

Nesse contexto, uma das principais premissas da Arquitetura Moderna sublinha que a forma é consequência da função, como explica Montaner:

Nos momentos culminantes da procura da utilidade, o racionalismo coincide sempre com o funcionalismo, isto é, com a premissa de que a forma é um resultado da função: o programa, os materiais, o contexto. (...) E, não em vão, racionalismo e funcionalismo são dois qualificativos que designam o design, a arquitetura e o urbanismo do movimento moderno (...).¹

Associado ao desejo de reforma social, o racionalismo arquitetônico do início do século XX mostra-se peculiarmente lógico, adepto às geometrizações elementares e contra uma estética de excessiva ornamentação. Em 1908, estas idéias são intensamente defendidas no polêmico manifesto *Ornamento e Delito* de Adolf Loos, e provocam uma revolução nas interpretações a respeito dos adornos.

Alguns anos depois, em 1914, Le Corbusier organiza lajes e pilares na idealização de um racionalismo analítico do sistema construtivo *Domino*. Não tão cartesiana quanto o *Domino*, essa racionalidade aliada ao social também é empregada por Gerrit Rietveld no *design* da Cadeira Vermelha Azul, de 1917, e no projeto da Casa Schröder de 1924, com estreita identidade entre o assento, o interior e a edificação [Ortega, 2003: 110-167].

Assim como o grupo *De Stijl*, a arquitetura alemã torna-se devota às necessidades sociais. Concebido no rastro das unidades habitacionais de Ernst May, um exemplo digno foi a Cozinha de Frankfurt (*Frankfurter Küche*), projetada por Grete Schütte-Lihotzky, em 1926, que “constituía a peça básica de reformulação da globalidade da cidade por meio da habitação, utilizando o conceito racional do *Existenzminimum*” [Montaner, 2001: 68].

E, ainda nesta esfera do racionalismo moderno, surgem correntes com diferentes ênfases deste conceito, principalmente nas três primeiras

1

Na mesma página, o autor adverte que o “funcionalismo distancia-se do racionalismo no método organicista”, In: MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada – arquitetura arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 65.

**Le Corbusier,
Sistema Domino,
1914-1915**

Fonte: Khan, 2001: 28

**Gerrit Rietveld,
Casa Schröder, 1924
Fachada composta
por planos e
elementos longilíneos
imbuída do espírito
neoplasticista
holandês**

Fonte: Khan, 2001: 19

**Gerrit Rietveld, Cadeira
Vermelha Azul, 1918
Diagrama de composição
dos elementos da
cadeira, onde se percebe
a utilização racional do
estritamente necessário**

Fonte: Brown, 1958: 20

décadas do século XX. Nasce um vínculo entre os acontecimentos nos âmbitos social, econômico e político e os procedimentos projetuais, como veremos mais adiante.

Ambos, história e a condição das artes, refletem inequivocamente nas soluções adotadas nos móveis e interiores de Lina Bo Bardi, tema examinado nesta tese. E é na Itália que se formam os conceitos, que a acompanham por toda a vida profissional, advindos de circunstâncias vivenciadas por ela.

Período italiano

Por volta de 1870, assim como a Alemanha, a Itália vive um regime semifeudal, e, por fim, obtém sua total unificação sob o comando de Giuseppe Garibaldi e liderança de Vittorio Emanuele.

A estrutura ideológica desta Itália fragmentada havia sido um entrave à estruturação de um processo industrial moderno e, também, se chocava com as idéias progressistas. Porém, esta unificação motiva o estabelecimento de novos ideais e, em consequência, surgiram discussões sobre uma nova postura perante a arquitetura, que se alinha às já desenvolvidas na Inglaterra e na França, buscando uma nova identidade para a nação. Nesta direção, é interessante resgatar como estas discussões geram controvérsias entre os arquitetos italianos nas primeiras décadas do século XX.

Com sede de renovação, a Itália manifesta-se no campo das artes. O Futurismo, movimento que reconsiderou a importância da tecnologia, conta com a figura notória do escritor Filippo Marinetti, divulgador do Manifesto Futurista em 1909 e, também, com o arquiteto Antonio Sant'Elia que idealiza o manifesto A Arquitetura Futurista, de 1914; ano de início da Primeira Guerra. Este manifesto defende a leveza, o prático, o efêmero e o veloz, e refere-se às ferrovias, auto-estradas, galerias luminosas.

Ainda em 1914, durante a exposição do grupo *Nuove Tendenze*, Sant'Elia posiciona-se quanto à ornamentação dos interiores. O arquiteto expõe o plano da *Città Nuova*, e um trecho do *Messaggio* previne:

Que a decoração enquanto algo sobreposto ou ligado à arquitetura é um absurdo, e que somente do uso e disposição dos materiais crus, nus e violentamente coloridos é que pode derivar o valor decorativo de uma arquitetura verdadeiramente moderna. [Banham, 1979: 197]

Mas a guerra dura quatro anos e leva consigo o jovem promissor Sant'Elia, que poderia ter colaborado com as inquietações da Itália da primeira metade do século XX, pois estivera totalmente embriagado pela agilidade motriz que os novos tempos haviam alcançado.

É após a Primeira Guerra que se dá a etapa de modernização italiana. Os fatos políticos ocorridos no entre guerras são decisivos para a instalação de uma disputa entre os arquitetos conservadores e os racionalistas, que estabelecem movimentos na Itália, durante o tempo em que Lina Bo efetua seus estudos e dá início a sua carreira.

Neste período, designado italiano, Achillina Adriana Giuseppina Bo vive grandes momentos de sua vida relacionados a importantes fatos históricos: nasce em Roma, no ano de início da Primeira Grande Guerra; forma-se *arquiteto*² em 1939, também começo da Segunda Guerra; emigra definitivamente para o Brasil em 1946, ano subsequente ao término da Segunda Guerra.

Uma das publicações de Hobsbawm abarca um período que, por uma diferença de meses, não é exatamente o mesmo em que Lina Bo Bardi

2

Lina Bo Bardi preferiu ser denominada *arquiteto*, provavelmente porque na etimologia da palavra, tanto do latim quanto do grego, não se permite a mudança de gênero. lat. *architēctus*, i 'chefe, construtor, edificador', adp. do gr. *arkhitēktōn* 'o que detém uma ciência ou uma arte e dirige as outras pessoas'; ver *arqu(e/i)-* e *tecto-*; f.hist. 1532 *archetector*, c1539 *architeto*, c1541 *arquiteto*, c1543 *architector*. No entanto, deste ponto em diante, trataremos este termo de forma coloquial, utilizando a expressão *arquiteta*.

viveu. A obra se intitula *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*. Também pontuada de *extremos* atos criativos é a vida da arquiteta, que nasce em 1914 e falece em 1992.

Lina Bo vive na Itália entre o início da Primeira Guerra e o fim da Segunda Guerra Mundial, período em que os acontecimentos políticos no país estão relacionados diretamente à cultura, conseqüentemente com a arquitetura, na qual se refletem os interiores e o *design*, neste contexto estudado. Portanto, este recorte se inicia logo após a Primeira Guerra, com a abordagem da política italiana.

Neste intervalo de tempo, dois sistemas políticos começaram a se destacar: o comunismo, que, com o êxito da Revolução Russa de 1917, desencadeia uma onda revolucionária em toda a Europa, e o fascismo, que, por sua vez, desenvolve oposição ao socialismo e ao comunismo – apesar de, ironicamente, muitos fascistas terem sido, anteriormente, marxistas –, tendo se extremado na Alemanha com o nazi-fascismo.

Como uma doutrina totalitária, nacional, antiliberal, imperialista e de extrema-direita, o fascismo é o sistema adotado na Itália entre 1922 e 1945. O termo deriva da palavra *fascio*, título de grupos políticos ou de milícias que surgem na Itália entre fins do século XIX e início do século XX³.

Também conhecidos como os Camisas Negras, os fascistas seguem uma doutrina, cujo conceito do corporativismo e, principalmente, suas teorias de colaboração de classes e relações sócio-econômicas são muito próximas às do modelo produzido pelo papa Leão XIII, em 1892, na encíclica *Rerum Novarum*. Tal documento, formulado em represália às mudanças políticas e sociais, estabelecidas em conseqüência da Revolução Industrial, censura o capitalismo, criticando a exploração das massas pela indústria.

A Igreja e os fascistas cultuam a mesma aversão contra o Iluminismo do século XVIII e contra a Revolução Francesa, bem como suas derivações que, segundo a opinião do clero, foram: a democracia, o liberalismo e, acima de tudo, o comunismo ateu. Na intenção de evitar estes “perigos”, a encíclica propõe uma renovação radical, sem desviar-se do caráter sagrado da família e da propriedade privada – desconsiderando aqui o capitalismo –, oferecendo aos indivíduos o direito de melhores condições de trabalho. Essa decisão possibilita uma base inicial aos católicos sociais e àqueles mais liberais como, por exemplo, os entusiastas pela organização de sindicatos católicos [Hobsbawm, 1995: 118-119].

Estas atitudes conduzem a uma identificação da Igreja com a direita italiana. A intenção de organizar uma política contra o socialismo, somada à decadência do liberalismo, deu origem a uma terceira opção. Segundo Hobsbawm, a pressão exercida contra o liberalismo no período entre guerras resulta em sua queda [1995: 113-143]. Em contrapartida, se instalaram outros regimes políticos advindos da filosofia marxista, como o comunismo e o socialismo. Foi assim que, aproveitando o declínio do liberalismo e reagindo contra a tão temida revolução comunista, um jornalista socialista renegado, Benito Mussolini, desenvolve uma terceira alternativa: o fascismo na Itália. Abençoado pela Igreja – entidade que influencia o fascismo

3

A palavra *fascismo* também tem origem no termo *fascies*, símbolo dos magistrados durante o Império Romano: um machado cujo cabo é cercado por um feixe de varas, simbolizando o poder do estado e a unidade do povo.

e estimula os vínculos entre o clero e os partidos políticos –, este regime mobiliza a massa de trabalhadores italianos, obviamente com uma orientação política muito divergente daquela proposta por Marx.

Diferente da intenção socialista, no fascismo se instalara o mesmo tripé proposto por Marx: Capital, Trabalho e Estado⁴. Entretanto, enquanto no fascismo o povo é submisso e subserviente ao Estado, no socialismo o Estado é um instrumento do povo.

Mas, por outro lado, este domínio do Estado e a necessidade deste mostrar-se imponente privilegiam a construção de muitos edifícios públicos na Itália no período entre guerras que, mais tarde, se tornariam um laboratório para as inquietações dos arquitetos, principalmente em dois pólos: Roma e Milão.

Atitudes adotadas no resgate de diferentes fases estatísticas do passado, somadas ao desejo de atualização, levam a nação a perseguir uma postura moderna na arquitetura. Durante esta fase, um movimento arquitetônico se desenvolve entre 1926 e 1943: o Racionalismo Italiano. A proposta é relacionar, de maneira racional e original, por um lado, as características do Classicismo Italiano, por meio da corrente clássica do *Novecento*, liderada por Giovanni Muzio e, por outro lado, a essência da lógica estrutural, promovida pelo Futurismo no início do século XX e, nos anos 1920, por Le Corbusier. Esta síntese de idéias ambíguas é concebida no Politécnico de Milão, em ação reflexa aos conceitos lá propostos.

Na época, os acadêmicos de Milão defendem uma arquitetura de conceitos distantes dos propostos pelas correntes modernas. Foi o *Gruppo 7*, como é chamado a união de arquitetos que funda o racionalismo italiano, que deu o primeiro passo em favor de uma nova postura arquitetônica⁵.

Marcando o início desta arquitetura são construídos os apartamentos *Novocomum*, de 1927-1928, que indicam, também, o início da obra de Giuseppe Terragni. Em contrapartida, avesso a essa nova arquitetura intitulada racionalista, Marcello Piacentini lidera a União Nacional dos Arquitetos (UNA), organização conservadora que defende as tendências clássicas. O movimento racionalista é repudiado pelos arquitetos mais tradicionais agrupados em torno da UNA.

É interessante resgatar que a grande polêmica se estabelece quando o crítico de arte Pietro Maria Bardi, que anos mais tarde se casa com Lina Bo, tenta convencer Mussolini de que o racionalismo italiano era o único movimento arquitetônico capaz de cumprir na arquitetura a ideologia fascista, com o texto *Petizione a Mussolini per l'Architettura*, publicado em 1931. Mussolini, de fato, inaugura a terceira exposição do *Gruppo 7* na galeria de arte de Bardi, em 1932, onde é realizada uma mostra representativa das tendências do *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR), exacerbando a polêmica entre os racionalistas e os tradicionalistas da UNA, promovendo a condenação deste estilo, racionalista, e afirmando decisivamente que tal arquitetura em nada refletia o ideal fascista. Piacentini aproveita a ocasião para se afirmar como o

4

Este conjunto de elementos foi comum entre as diversas ideologias instauradas nesta época. Algumas décadas mais tarde o mesmo tripé seria instalado durante os governos Vargas e Kubitschek no Brasil.

5

O Gruppo 7 foi composto por Giuseppe Terragni, Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Ubaldo Castagnola, Guido Frette, Luigi Figini e Gino Pollini.

defensor do que ele desejava que fosse a tão debatida arquitetura fascista propondo, assim, o *Stile Littorio*.

Rígido em suas convicções arquitetônicas, Piacentini institui na Universidade de Roma, na qual Lina Bo se forma, um novo caráter para a arquitetura fascista oficial. Contudo, alguns arquitetos liderados por ele criam projetos com características notadamente racionalistas como, por exemplo, os projetos de Gio Ponti (Escola de Matemática) e de Giovanni Michelucci (Escola de Mineralogia). Giuseppe Pagano, arquiteto que fez parte do grupo encabeçado por Piacentini, também manifesta tendências racionalistas na concepção do Instituto de Física. Em 1932, ele utiliza os editoriais da revista *Casabella* para convencer os arquitetos em favor do Racionalismo.

No mesmo ano, Terragni, o maior expoente do Racionalismo Italiano, projeta em sua cidade natal o mais interessante modelo do movimento: a *Casa del Fascio* e os assentos utilizados neste edifício.

Situada em Como, a *Casa del Fascio*⁶ (1932-1936) é um dos principais ícones da arquitetura do racionalismo italiano. Concebida em homenagem à ideologia fascista, a casa propõe um diálogo entre uma malha estrutural reticulada racionalmente – criando aberturas em todas as fachadas que permitem relações entre exterior e interior –, e o aspecto sólido do conjunto, na composição de planta quadrada com altura da empena igual à metade do lado do quadrado, totalizando um meio cubo. O resultado é uma interação entre sólido e vazio, luz e sombra.

O edifício e seu interior colaboram para incorporar valores políticos fascistas em um ícone da arquitetura moderna. Terragni jornalista e escritor de textos radicais e um *designer* de sutis manipulações geométricas, inseridas totalmente no espírito racionalista.

Algumas destas características vão ao encontro dos preceitos do movimento moderno, principalmente no que diz respeito às premissas de Corbusier. Porém, outras posturas projetuais são influenciadas pelos ideais fascistas.

No projeto inicial de Terragni existe um átrio no centro da construção, um pátio descoberto, destacado pelas aberturas do edifício. Este espaço acaba recebendo uma cobertura em concreto armado e vidro. Fechado com pé-direito duplo, sua função é redefinida com uma conotação política centralizadora: um núcleo com uma sala de reuniões, à volta da qual estão dispostos galerias, escritórios e salas secundárias.

O aspecto ideológico se torna evidente, não só pela imagem de Mussolini em destaque na sala de reuniões e pelo relicário em homenagem aos heróis fascistas, mas, principalmente, pela proposta de acessibilidade da praça para o *foyer*, através de várias portas de vidro que permitem fácil permeabilidade. A idéia é desenvolver um sólido que, em seu âmago, abriga e está disponível para o povo. Ainda, o teto de vidro do *foyer* produz um efeito caleidoscópico, proporcionando a ilusão de que a malha reticulada do edifício é infinita.

6

Atualmente é conhecida como *Casa del Popolo*.

Giuseppe Terragni,
Casa del Fascio,
Como, 1932-1936
Diagramas
axonométricos:
a. centro implícito
como resultado da
intersecção
de quatro planos
b. centro implícito
como resultado
da relação entre
vazio e cheio
c. articulação de
quatro ângulos em
vazio cúbico, com
ângulos dominantes
e um centro
recessivo
d. ângulos cheios
dominantes e um
vazio central

Fonte: <http://architettura.supereva.com/books>

Giuseppe Terragni,
Casa del Fascio,
Como, 1932-1936

Fonte: Fiell, 1997: 213

Giuseppe Terragni,
exterior da ***Casa del Fascio***, Como,
1932-1936

Fonte: Khan, 2000: 46

Giuseppe Terragni,
interior da ***Casa del Fascio***, Como,
1932-1936

Fonte: <http://www.ared.it/pagfoto>

**Giuseppe Terragni,
Assento Lariana,
1935-1936**
Utilizado no interior
da *Casa del Fascio*

Fonte: Fiell, 1997: 212

**Giuseppe Terragni,
Assento Follia,
1934-1936**
Utilizado no interior
da *Casa del Fascio*

Fonte: Fiell, 1997: 213

**Giuseppe
Terragni, Assento
Sant'Elia, 1936**
Utilizado no
interior da *Casa
del Fascio*

Fonte: Fiell, 1997: 212

**Giuseppe Terragni.
Casa del Fascio,
Como, 1932-1936**
Interior – sala de
reuniões com mobiliário
projetado por Terragni.

Fonte: [www.iuav.it/.../immagini/
Italia-ann/index.htm](http://www.iuav.it/.../immagini/Italia-ann/index.htm)

A obra está situada no centro histórico de Como, o que lhe confere autenticidade. O edifício se destaca por seu revestimento em mármore branco *botticino* e por ter sido construído sobre um plano elevado, com um delgado pedestal, elevando todo o edifício como se fosse um monumento.

Como muitos arquitetos italianos de sua geração, por algum tempo Terragni é ignorado por suas ligações com o movimento fascista. Porém, atualmente, ele é considerado por muitos como o maior expoente da arquitetura moderna italiana, da primeira metade do século XX.

Apesar do trabalho de Terragni, e de poucos outros arquitetos que também se empenham na qualidade das obras da arquitetura racionalista italiana, este movimento começa a declinar em meados dos anos 1930⁷.

Assim como Lina Bo Bardi, décadas mais tarde, se preocupa com a qualidade dos espaços expositivos, os italianos Edoardo Persico e Marcello Nizzoli inovam na instalação da primeira Exposição Aeronáutica Italiana, em 1934. Este modelo de exposição que, posteriormente, viria a ser imitado inúmeras vezes apresentava uma malha reticulada tridimensional de traves que se eleva no espaço da sala, permitindo a exposição de fotografias e trabalhos gráficos flutuantes.

Pietro Lingeri e Cesare Cattaneo, unidos a Terragni, são responsáveis pelas últimas obras primas deste movimento, nos contextos conceitual, estrutural e simbólico.

Sob a égide do fascismo e o declínio do Racionalismo na Itália, Lina Bo inaugura seus estudos na área das artes. Ela passa quatro anos no Liceu Artístico, antes de cursar a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma que, então, estava sob a direção de Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini.

Com respeito ao pensamento de Boito, Giovannoni, arquiteto restaurador, consolida a Teoria do Restauro Científico, com critérios que inspiraram diretamente a Carta de Atenas em 1931. Lina Bo Bardi o considera “praticamente o melhor historiador e técnico deste tema”⁸, tornando-se atenta aos restauros dos edifícios históricos como herança de sua graduação em Roma.

Por sua vez, como já comentado, Piacentini é um neoclássico conhecido como *architetto del regime*, por ter sido autor de muitos projetos que representam a arquitetura fascista italiana. Ele não se situa exatamente no cerne da questão moderna, ainda que essa dupla – Giovannoni e Piacentini – que dirige o curso de arquitetura na Universidade romana, tivesse grande destaque na arquitetura italiana. Lina Bo Bardi observa que as disciplinas privilegiam os temas histórico-arquitetônicos em detrimento dos de composição e que, como centro de cultura clássica, a cidade é alvo de estudos de observação das ruínas e dos monumentos antigos, atividade na qual os alunos aplicam boa parte de seu tempo [Ferraz, 1993: 9].

Em 1940, recém formada, Lina Bo inaugura em Milão o *Studio della Via Gesù 12*, escritório de arquitetura e *design*, com o arquiteto Carlo Pagani

7

Giuseppe Terragni morre precocemente em Como, sua cidade natal, em 1943, aos 39 anos, devido a problemas físicos e psicológicos decorrentes dos combates durante a Segunda Guerra, na qual ele luta entre 1939 e 1943.

8

(...) *prácticamente el mejor historiador e técnico de este tema*. Conforme entrevista concedida a Olívia de Oliveira em 27 de setembro de 1991 [Tradução da autora]. In: 2G (23/24): 253, 2003.

Lina Bo e Carlo Pagani
Desenhos de móveis e interiores em nanquim e
quarela, realizados no Studio della Via Gesù 12, em
Milão, para a ilustração de artigos de revistas não
especificadas, entre 1940 e 1943

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

e participa da criação do jovem grupo de arquitetos *Movimento di Studi per l'Architettura*. Neste mesmo ano, sem a mínima expectativa de projetos, Lina Bo colabora com a revista *Domus* e, entre 1941 e 1943, atua nas revistas *Lo Stile*, *Grazia*, *Belleza*, *Tempo*, *Vetrina* e *Negozio*.

A guerra impõe uma paralisação das construções na Itália. Assim, a atividade jornalística de Lina Bo substitui a prática arquitetônica. Ainda

Lina Bo
Cartão de visitas
com logomarca do
escritório *Studio*
della *Via Gesù 12*,
em Milão, entre
1940 e 1943

Fonte: Instituto
 Lina Bo e P.M. Bardi

Lina Bo e Carlo Pagani
Composição com desenhos e
colagens feitos no *Studio*
della *Via Gesù 12*, em Milão, para
diagramação de páginas de
revistas, não especificadas,
entre 1940 e 1943

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

em Milão, ela se dispõe a trabalhar sem remuneração com o intuito de adquirir experiência ao lado do arquiteto Gio Ponti, diretor das trienais de Milão e do *Editoriale Domus*. A arquiteta é assistente de obras, atua na organização das Trienais de Artes Decorativas e redige textos para revistas sob a orientação de Ponti.

Ponti é o líder do movimento pela valorização do artesanato italiano. Ele acredita na união do moderno e do tradicional. Defende um comum acordo entre as oficinas artesanais e a indústria manufatureira. Durante sua vida, cria interiores e objetos inseridos num classicismo célebre e assentos com um indelével caráter vernacular. Como a *Superleggera*, que é qualificada como “a cadeira perfeita” [Fiell, 1997: 349]. Na Itália ele é considerado o *designer* que mais contribui para a união de aspectos como: tradição, artesanato, novos materiais e qualidade.

Gio Ponti, Cadeira Superleggera, Modelo 699, 1951-1957
Versão de cadeira de design tradicional italiano, extremamente leve, estruturada em madeira com assento em junco entrelaçado
Fonte: Fiell, 1997: 349

Uma vez tendo passado por uma experiência ímpar ao lado de Gio Ponti, Lina Bo Bardi fornece, anos mais tarde, mostras de influências das idéias do arquiteto.

A revista *Domus* é dirigida por Ponti entre 1928 e 1940 – e de 1947 até o fim de sua vida. Entre um período e outro na *Domus*, ele lança a revista *Lo Stile*. Na época, Lina Bo continua colaborando com ele, dedicando-se à ilustração da *Stile* e, também, a uma campanha jornalística para revistas populares. Durante a Segunda Guerra, edita a coleção *Quaderni di Domus*, participando do estudo e pesquisa sobre o artesanato e o desenho industrial na esteira de Ponti.

Em 1943, Lina Bo perde seu escritório durante um bombardeio. Deixa o ateliê de Ponti e assume a direção da *Domus*, durante a ocupação alemã, até que a revista é ordenada suspensa pela República. Nas palavras de Lina Bo Bardi [Ferraz, 1993: 10]:

Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é o julgamento dos pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era o da **objetividade** e da **racionalidade**, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo ‘desencanto’ literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para sobreviver. Entrei para a Resistência, com o Partido Comunista. Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata.

9

O relato da arquiteta sobre a destruição das moradias pelos bombardeios e sobre as ruínas que restaram é encontrado em Na Europa a casa do Homem ruíu. In: Revista *Rio* (92): 53-55 e 95, 1947.

10

Era la semana en que había terminado la guerra, cuándo me encontré en medio del Ejército Americano. ¡Espantoso! ¡No pasó nada de milagro! (...) En cierto momento nos quedamos en medio de dos carros blindados. ¡Dos blindados! Fue algo... ¡No se veía nada! Me di la vuelta hacia Mazzocchi y le dije: “Tengo miedo (me entró un miedo tremendo), aquí nos van a machacar”. (...) El ejército estaba replegándose para ir hacia Roma y retirarse. El combate había terminado y ahora quedaban sólo fuerzas de ocupación que se retiraban. Cf. Entrevista [Tradução da autora]. In: 2G (23/24): 236, 2003.

A arquiteta se livra de uma perseguição da Gestapo por ter escrito um artigo crítico de arquitetura e urbanismo no editorial da revista *Domus*. Anos mais tarde ela relataria: “Escapei por milagre... debaixo da terra. Cada minuto vivido era uma vitória”. Os alemães haviam lançado o projeto de cidades subterrâneas e Lina Bo Bardi descreve a passagem de um período correndo sob a terra para se proteger dos ataques aéreos [Ferraz, 1993: 11].

Após o fim da guerra, a revista *Domus* envia Lina Bo e Carlo Pagani, com o fotógrafo Federico Patellani, em viagem pela Itália para registrar e avaliar as áreas afetadas pela guerra.⁹ Durante entrevista concedida a Olívia de Oliveira, Lina Bo Bardi relata momentos dramáticos quando aborda esta viagem e o grande risco que correu:

Era a semana que havia terminado a guerra, quando me deparei no meio do Exército Americano. Incrível! Não aconteceu nada por milagre. (...) Num certo momento ficamos no meio de dois carros blindados. Dois blindados! Foi uma coisa... Não se via nada! Virei-me para [meu editor] Mazzocchi e lhe disse: ‘Estou com medo (senti um medo enorme), aqui vão nos esmagar’ (...) O exército estava batendo em retirada em direção a Roma. O combate havia terminado e então só restavam as forças de ocupação que se retiravam.¹⁰

De volta a Roma, Lina Bo encontra-se com Bruno Zevi, que voltara do exílio nos Estados Unidos, para fundar a Associação pela Arquitetura Orgânica. Decidem editar, em Milão, um semanário de arquitetura que foi chamado *A – Cultura della Vita*¹¹. Ela também trabalha para o jornal *Milano Sera* como crítica de arquitetura, segundo Carlo Pagani, em um único artigo¹², intitulado *L'attrezzatura della casa* e cujo sub-título é *Abolizione del mobile monumento*.

Desde seus primeiros escritos italianos, Lina Bo refere-se aos móveis, na defesa de um *design* moderno e digno, como atesta o título do artigo acima. Neste texto, de agosto de 1945, ela defende a tecnologia e funcionalidade como critérios para a escolha dos equipamentos e móveis domésticos; e afirma que não se deve considerar o ponto de vista exibicionista e decorativo destes, como aconteceu no passado. Aconselha a simplificação do trabalho feminino por meio de um esquema de trabalho organizado racionalmente, similar ao industrial. E, por fim, explica que o “móvel-standard”, que permite inúmeras possibilidades, é a solução para o problema doméstico daquela metade do século.¹³

Este artigo, como muitos outros escritos para periódicos, é endereçado ao público feminino. Em entrevista a Olívia de Oliveira, Lina Bo Bardi conta a reação dos colegas por estar prestando serviços à revista feminina *Grazia*, cujo lema era *Un'amica a vostro fianco*:

(...) dirigi *Grazia*, onde tinha quatro páginas; todo mundo estava alterado comigo e me recriminavam: ‘Você escreve em uma revista feminina?’ *Grazia* foi importante. Uma vez recebi uma carta que dizia: ‘O que posso fazer? Tenho um bebê, mas não tenho dinheiro para um berço, nem nada para fazê-lo’. Eu disse a ela que pegasse uma caixa pequena de fruta. Assim elaborei o projeto, evidentemente caseiro, com um acolchoado por dentro, uma colcha de retalhos, algo simples, pois eu não tinha nada. Depois eu disse a ela que pusesse um babadinho ao redor e que pintasse a caixa. Aquilo entusiasmou! Recebi um monte de cartas, quero dizer, aquilo era algo social.¹⁴

Lina Bo Bardi, Caixote para bebê, sem data. Provavelmente, a primeira idéia de um móvel-caixote surgiu durante os serviços prestados à revista *Grazia* no episódio, aqui relatado, da mãe sem recursos que solicita um berço simples para seu bebê. A imagem remete ao berço sugerido por Lina Bo à mãe italiana durante a Segunda Guerra. O berço ilustrado foi executado a partir de um caixote de banha refinada distribuída no Brasil

Fonte: 2G (23/24): 240, 2003

11

Segundo Renato Anelli, Carlo Pagani informou que a participação de Lina Bo na revista *A – Cultura della Vita* foi pequena, pois ela teria pedido demissão em agosto de 1945, antes de publicar um único artigo. Anelli ressalta que a informação não pôde ser confirmada devido à falta de documentos remanescentes da época. In: Anelli, 2001: 46.

12

Ainda, segundo Anelli, esta informação de Pagani também não foi confirmada, por falta de documentação comprobatória. O “único artigo” referido está anexado no final deste trabalho. *Ibidem*.

13

O título do artigo é *L'attrezzatura della casa: Abolizione del mobile monumento. Che cos'è un mobile-standard. La casa va arredata per l'uomo*. [*Milano Sera*: s/p, 1945]. Este artigo foi transcrito em italiano e está em anexo nesta tese.

14

(...) dirigi *Grazia*, donde tenía cuatro páginas; todo el mundo estaba alterado conmigo y me recriminaban: “¡Escribes en un periódico femenino!”. *Grazia* fue importante. Una vez recibí una carta que decía [Lina imposta la voz de una pobre senora]: “¿Qué puedo hacer? Tengo un bebé, pero no tengo dinero para una cuna, ni nada para poder hacerla”. Le dije que cogiese un cajón pequeño de fruta. Así elaboré el proyecto, evidentemente casero, con un acolchado por dentro, una colcha de retales; algo sencillo pues no tenía nada. Después le dije que pusiera un volantito alrededor y que la pintara. ¡Aquello entusiasmó! Recibí montañas de cartas, quiero decir, aquello era algo social. Cf. Entrevista, op.cit. [Tradução da autora]. In: 2G (23/24): 239, 2003.

Lina Bo e Carlo Pagani
Estas imagens assinadas por Bo e Pagani na revista *Grazia* resumem o artigo *La casa semplice*, editado em 1942, no qual Bo e Pagani propõem uma série de intervenções projetuais para os interiores de uma residência. Nota-se que o mobiliário foi definido com a simplicidade e a racionalidade exigidas pelos tempos de guerra e pelas premissas modernas

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Lina Bo e Carlo Pagani. Outra página da revista *Grazia*, desta vez no artigo 3 *Casette* com a mesma proposta do artigo anterior, contendo a perspectiva de uma sala de jantar e as plantas com os arranjos físicos dos dois pavimentos de uma residência

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

**Capa da revista *Grazia*:
Un'amica a vostro fianco
(Uma amiga a seu lado)
de abril de 1941**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Bo e Pagani trabalham como jornalistas profissionais, ou melhor, jornalistas técnicos como se autodenominou Lina Bo, pois tratam de temas relacionados à arquitetura e ao *design*. O cerne dos preceitos modernos está no espírito de suas propostas para o público que adquire as revistas. Ela se lamenta: “nós pensávamos em salvar a humanidade com a arquitetura moderna e o *industrial design*. Não foi possível...”¹⁵

Os dias de Lina Bo Bardi na Europa estão contados. Ela relata que a Democracia Cristã toma o poder em 1946. Conta que se defrontar com o retorno do que considera derrotado politicamente, testemunhando a retomada da direita, a estimula a deixar a Itália e emigrar para o Brasil [Ferraz, 1993: 12].

Ela se torna atuante na discussão em favor do movimento Racionalista, e vincula-se a Ernesto Rogers, que também edita a *Domus* durante o intervalo em que Ponti estivera ausente. É neste meio que Lina Bo conheceu Pietro Maria Bardi, jornalista e promotor de artes que defende o Racionalismo na Itália. No ano de 1946, recém-casada com Bardi, viaja para o Rio de Janeiro.

15

Nosotros pensábamos salvar a la humanidad con la arquitectura moderna y el industrial design. No ha sido posible... Cf. Entrevista, op. cit. [Tradução da autora]. In: 2G (23/24): 241, 2003.

Formação do espaço moderno no Brasil

Durante e após a Segunda Grande Guerra, muitos europeus imigram para outros países. O Brasil recebe vários destes estrangeiros, dos quais uma parte é composta de músicos, artistas plásticos e arquitetos que, imbuídos do espírito moderno, vêm no país um grande potencial para o desenvolvimento de seus projetos.

Por outro lado, alguns projetos brasileiros já se destacam como uma arquitetura moderna de caráter local e são reconhecidos internacionalmente. Como escreve Lina Bo Bardi: “a arquitetura [moderna] brasileira nasceu como uma bela criança, que não sabemos porque nasceu bonita, mas que devemos em seguida educá-la, curá-la encaminhá-la, seguir sua evolução...” [*Habitat* (3): 3, 1951].

A nova política de substituição de importações adotada pelo governo para a produção interna e, por outro lado, a postura dos arquitetos, cuja expressão moderna adquire características próprias – com a adoção de elementos que respeitam a cultura e o clima –, são fatores de suma importância na compreensão do estado em que se encontra o país, quando o casal Bardi se estabelece.

Com o estímulo à produção de bens de consumo para o mercado interno é instituído pelo governo Dutra, a partir de 1947, por meio de uma política de importações a qual seleciona as aquisições vindas do mercado externo, facilitando a compra de máquinas industriais e limitando a compra de bens não-duráveis [Furtado, 1976: 248].

A industrialização brasileira é perpetuada mediante esta intervenção do Estado e outras que se seguiram nos governos de Getúlio Vargas, na fase inicial do incentivo às indústrias. E, de Juscelino Kubitschek, no desenvolvimento desta postura perante a indústria e no apoio ao crescimento da urbanização. Tais ações dão um novo impulso ao país e fazem de São Paulo a nova metrópole industrial.

Na segunda metade do século XX, a expansão industrial gera empregos. Muitos trabalhadores do campo mudam-se para as cidades. Esta migração altera o perfil brasileiro: de um país essencialmente agrário, para um país citadino. Este novo perfil gera a necessidade de uma nova urbanização e exige projetos arquitetônicos adequados para esta nova realidade urbana e demanda social. Assim, na época, muitos arquitetos foram mentores de projetos públicos, habitacionais ou de alguma natureza social.

Lina Bo e Pietro Maria Bardi chegam ao país em 1946, ano subsequente ao fim do período ditatorial de Vargas, e deparam-se com um clima extremado de mudanças – diferente do vivido na Itália –, advindo da euforia pelo desenvolvimento da industrialização. Em consequência disso, há uma urgência pelo desenvolvimento urbano e pela construção civil.

No exterior, as únicas informações arquitetônicas do Brasil provêm da realização do pavilhão brasileiro em Nova York, de 1939, e da mostra de arquitetura no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), de 1942,

cujo catálogo *Brazil Builds: architecture new and old*, de 1943, é o único instrumento de acesso à arquitetura brasileira. E Lina Bo Bardi surpreende-se com a produção arquitetônica brasileira.

Após a catástrofe que a Segunda Grande Guerra representa, esta viagem é narrada como deslumbrante. Ela fica encantada ao desembarcar no Rio de Janeiro. Lina Bo Bardi identifica, imediatamente, na obra do Ministério de Educação e Saúde uma criação moderna com características próprias. O edifício do Ministério de Educação e Saúde (MES) chama sua atenção como “um grande navio branco e azul contra o céu, uma primeira mensagem de paz” [Ferraz, 1993: 12].

Além do desafio vencido pela equipe brasileira de arquitetos – Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos – que, sob a consultoria de Le Corbusier, realiza o projeto do MES no Rio de Janeiro, a arquiteta imigra num momento em que já se identificam outros exemplos de interessantes obras modernas realizadas também pelos irmãos Roberto, no Rio de Janeiro, e por Vilanova Artigas, em São Paulo.

Assim como seus colegas europeus, Lina Bo Bardi se posiciona perante a nova arquitetura brasileira como uma arquitetura de “muitos defeitos; é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança...” Porém, ao contrário do que se publica na Europa, a exemplo de Bruno Zevi, ela acredita ser equivocada a afirmação de que a arquitetura brasileira estivesse a caminho da academia. Ela critica o destaque de elementos jesuítas, como os azulejos no projeto do MES. Defende uma arquitetura moderna brasileira com heranças das experiências criadas e desenvolvidas pela população simples, como o pau-a-pique, como a casa do seringueiro com piso de troncos e telhado de capim [*Habitat* (3): 3, 1951]. A partir destas idéias, que a acompanham por toda a vida, Lina Bo Bardi será caracterizada como uma defensora do universo popular brasileiro.

Nessa época, o país é berço de inúmeras obras que falam francamente em prol de um Brasil moderno, desde obras incipientes com a importação dos conceitos modernos, como a Casa Modernista em São Paulo, de Gregori Warchavchik, de 1929, até obras de cunho social como o Conjunto do Pedregulho no Rio de Janeiro, contemporâneo à chegada dos Bardi ao Brasil, de Affonso Reidy, 1947-1952.

Uma grande contribuição da arquitetura brasileira com relação aos conceitos modernos é a capacidade dos arquitetos brasileiros, como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, de adequação climática dos edifícios, observada por Lina Bo Bardi desde o início. As fachadas envidraçadas são protegidas com muita competência, por meio de *brises soleil*, contra os intensos raios solares; “o fato é que o movimento moderno brasileiro esteve mais atento às carências nacionais, demonstrando uma grande flexibilidade para absorver criticamente essas experiências teóricas à luz de possibilidades atuais do país [Katinsky in Zanini, 1983: 933].

Contudo, esta preocupação com o clima é pouco observada para o mobiliário. Em vista disso, há a colaboração da arquiteta, que, neste “cli-

L. Costa, A. Reidy, J. Moreira, C. Leão, E. Vasconcelos e O. Niemeyer
Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1936-1943
Exterior do edifício e detalhe onde se vêem os pilotis modernos
e os azulejos de Portinari

Fotos da autora, julho de 2004

Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1936-1943
Interiores

Fotos da autora, julho de 2004

**Ministério da Educação e Saúde.
Rio de Janeiro, 1936-1943
Móveis desenhados pela equipe,
provavelmente desenhados por
Lúcio Costa e Oscar Niemeyer**

Fonte: Cavalcanti, 2006: 60

ma”, se estabelece em São Paulo, no ano de 1947, e, no mesmo ano, inicia sua atuação como arquiteta e *designer*.

Com um repertório de registros das ruínas deixadas pelos bombardeios na Itália, Lina Bo Bardi se dá conta de que este é um país de paz e percebe os edifícios e seus autores em sua “simplicidade inteligente e capacidades pessoais”, relata. De um lado, as aristocracias das Terras, do Café, da Cana, e, de outro, o povo [Ferraz, 1993: 12].

Pouco tempo depois, em 1947, Pietro M. Bardi é convidado a participar ativamente das exposições artísticas brasileiras. Assis Chateaubriand propõe-lhe a fundação e a direção de um museu em São Paulo. Lina Bo Bardi reencontra, no trópico, a esperança perdida e pede para Pietro que estabeleçam raízes no novo país.

Vive-se um momento de democratização. O período corresponde ao fim da ditadura Vargas e à nova Constituição (1946), e existe uma abertura política que tira da ilegalidade o partido comunista por um breve período. A partir dessa Constituição Brasileira, o governo Dutra apóia a industrialização e a urbanização. Existe uma expectativa na derrota do subdesenvolvimento, nas discussões sobre a diversidade cultural, a disparidade social e econômica e a integração nacional.

Na política existe uma polêmica entre os empresários nacionalistas, pró-indústria, que pretendem a independência industrial do país, e as forças conservadoras – principalmente dos banqueiros estrangeiros –, contra a indústria e sua priorização.

Por sua vez, alguns artistas questionam as primeiras idéias lançadas pelo Movimento Moderno. Há dois enfoques para as artes: o realismo social e o abstracionismo. O primeiro julga a arte abstrata, reconhecida pelas Bienais e museus de arte moderna, como anti-social e alienada. Estes debates entre os problemas sociais e a arte gerariam uma série de controvérsias.

É no centro destes eventos que Lina Bo e Pietro Maria Bardi iniciam uma nova jornada e cooperam, sensivelmente, para o desenvolvimento do *design* de mobiliário e os interiores das edificações, principalmente em São Paulo e Salvador.

primeiro ato

Divisão do drama em que se apresentam as personagens, o contexto, o panorama da história. O seu continuum propicia ao espectador a familiarização com a trama e com o ritmo dos acontecimentos. A fração de tempo que ocupa sugere, nas entrelinhas, alguns indícios do conflito, do clímax e do desfecho que sucederão no segundo ato [Gallelo, 2008].

primeiro ato

*(...) a modernidade guarda um
secreto vínculo com o clássico.
Desde sempre se considerou
clássico aquilo que sobrevive aos
tempos: no entanto, o testemunho
moderno, em sentido enfático, já
não extrai tal força da autoridade
de uma época passada, mas
unicamente da autenticidade
de uma atualidade passada.*

Jürgen Habermas

Interior da casa do Dr. K.

Plantas
tropicais

piso pau marfim

Sofá e poltronas em pau marfim
fazenda feita a mão

planta

CAPÍTULO 2

Móveis e interiores na arquitetura moderna: contextos internacional e local

Lina Bo Bardi
Casa do Dr. K
Interior

Fonte: Ferraz, 1993: 63

Os pioneiros do Movimento Moderno configuram novos propósitos e anseios para as artes, que se entabularam, anteriormente, com transformações de ordem social, política e econômica, caracterizando um período designado Moderno.

Em consequência desta determinação dos primeiros modernos, no foco do *design* de mobiliário, articulado com os interiores e a arquitetura, nota-se o “secreto vínculo”, a que Jürgen Habermas se refere, entre a modernidade e o clássico [1992: 101].

Esta percepção de Habermas faz um paralelo com muitas peças do *design* de mobiliário desenvolvidas pelos arquitetos modernos, considerados clássicos e atemporais, compondo ambientes e dialogando com a arquitetura. E, é sobre estes expoentes da arquitetura e do *design* que se estabelece um outro “vínculo” conjugando os interiores às edificações, os quais são tratados neste capítulo.

Desde as mais incipientes manifestações modernas, os arquitetos empenham-se em introduzir nos espaços interiores de edificações, alguns dos conceitos propostos para a arquitetura, como a negação do historicismo, o desnudamento dos adornos, desenvolvendo formas que derivam da função. A intenção de unidade aclamada entre as artes vai se difundindo da arquitetura para os interiores, através dos próprios arquitetos, com o intuito de transmitir para os interiores as premissas desta arquitetura.

Em 1931, o historiador Siegfried Giedion afirma: “quase todas as inspirações importantes vêm dos arquitetos que atualmente [1931] determinam as normas para o futuro”¹, referindo-se ao *design* de mobiliário. Também Charlotte Benton considera que o legado deixado pelos arquite-

1

Casi todas las inspiraciones importantes proceden de arquitectos que hoy fijan las pautas para el futuro. [Tradução da autora]. In: GIEDION, Siegfried. La mecanización toma el mando. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 489.

tos, no que diz respeito aos móveis, é muito importante, sem o qual não se pode compreender a história do *design* de mobiliário do século XX: “todos os arquitetos renomados durante os anos de formação dos Movimentos Modernos sentiram a necessidade de projetar pelo menos uma cadeira moderna, uma extensão natural de suas funções” [1990: 103].

Os arquitetos projetam cidades, edificações, interiores e móveis. Em relação aos móveis destaca-se o *design* de assentos, ao qual eles se dedicaram com mais afinco do que para qualquer outro componente da mobília moderna.

No intuito de interpretar as razões que levam os mais célebres arquitetos a desenvolverem assentos, como uma *extensão natural*, na composição dos arranjos físicos destinados principalmente aos seus próprios projetos, poder-se-ia recorrer a George Nelson. Ele menciona o desafio de projetar uma cadeira, componente do mobiliário, segundo ele, que mais produz peças originais e mais colabora com as inovações nas aplicações dos materiais e técnicas [1953: 7].

Poder-se-ia ainda, aceitar, como argumento, a importância da história material do mobiliário: “os móveis dizem tudo [...], pode-se reconstituir um interior doméstico, e o comportamento dos seus habitantes, a partir de uma única cadeira” [Rybczynski, 1999: 211].

Já Jean Baudrillard, que faz um paralelo com outros dois conceitos mais abrangentes – arranjo e ambiência – compreende os assentos como os “objetos que mais indicam a relação de ambiência” [1973: 50].

Ainda em Baudrillard, é interessante lembrar sua perspectiva sobre os assentos modernos, considerando que a menor função destes móveis é permitir que as pessoas se sentem. As funções dos assentos têm como ênfase a *sociabilidade* e a *interlocução*, fazendo de todas as posições – e, portanto, de todas as relações humanas – uma síntese livre [1973: 51]. A função do assento não é desvalorizada, contudo aos assentos modernos se acrescentam novas funções.

No plano funcional, através de sua forma e de seus materiais, o assento possibilita diversas relações físicas e psicológicas com o indivíduo que o ocupa. Ao mesmo tempo, ele pode representar significados e valores que o relacionam ao seu ocupante em diferentes níveis.

As relações interpessoais são inerentes ao *design* de mobiliário e, principalmente ao posicionamento dos assentos, pois são os elementos do mobiliário que mais favorecem os tipos de contatos: intelectual, cultural, emocional ou espiritual. Da mesma forma, estes componentes da mobília são necessários nas atividades humanas cotidianas: alimentação, leitura, repouso, espera, trabalho e lazer. Possivelmente, estes são alguns dos argumentos mais significativos para justificar o empenho na criação de assentos, não somente pelos *designers*, mas pelos arquitetos.

Com foco nos desígnios do Movimento Moderno, os arquitetos são movidos pelo desejo de adaptar os interiores à arquitetura, prolongando seus próprios projetos arquitetônicos até os componentes do arranjo físico.

Analisando-se o número de assentos criados nota-se que os assentos são os artefatos mais desenvolvidos desde o início do Movimento Moderno. Na análise de cadeiras e poltronas concebidas a partir do século XIX – com a criação da primeira cadeira torneada de Thonet, que, precocemente, imbuu-se do espírito moderno – até os projetos da atualidade, nota-se as inúmeras transformações que os assentos revelam em várias esferas: na estética, na funcionalidade, no aspecto formal, na utilização de materiais, na tecnologia aplicada, na ideologia inerente, na imposição política ou econômica, dentre outros. Sejam quais forem as modificações, variações, substituições, ou seja, o desenvolvimento do conjunto de necessidades e conveniências, os assentos podem caracterizar a história do mobiliário.

Neste trabalho, as poltronas, cadeiras, bancos, banquetas, marquesas, espreguiçadeiras, entre outros, serão focalizados como componentes dignos de atenção para a compreensão do desenvolvimento do *design* de mobiliário, no contexto dos assentos de Lina Bo Bardi.

Durante o levantamento de informações referentes ao mobiliário desenvolvido por Lina Bo Bardi no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi são encontrados indícios de uma conduta que estabelece a observância às obras de outros autores. São croquis e anotações pessoais rabiscados em pequenos papéis que o Instituto registra como pertencentes ao Studio de Arte Palma.

Lina Bo Bardi, anotações pessoais
Referências a Morris (riscado),
Thonet, Breuer, Mies van der
Rohe, Corbusier e Aalto

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Entre os profissionais registrados por Lina à época do Studio Palma estão: William Morris, Michael Thonet, Marcel Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Eero Saarinen, Charles Eames e Carlo Mollino. Além destes nomes, constam anotações sobre números e páginas das revistas *Domus* e *Design for the Modern Interior*, cujos artigos tratam dos mesmos autores citados.

E, por outro lado, em setembro de 1948, Lina Bo Bardi idealiza e organiza a Exposição da Cadeira no Masp, então no centro de São Paulo, com colaboração de Giancarlo Piretti. Quicá, pela primeira vez no Brasil, esta exposição reúne uma grande variedade de assentos, além da mostra didática concomitante que fornece imagens e textos explicativos sobre as peças. A exposição demonstra uma grande preocupação na divulgação das artes consideradas menores, nas palavras de Pietro Maria Bardi:

Embora representasse, sem dúvida alguma, fato dos mais notáveis, a incorporação ao acervo do Masp de telas de Velázquez, de Van Gogh, de Matisse, enfim, de inúmeros outros mestres que hoje ainda são admirados na Pinacoteca, uma das preocupações mais constantes era o aspecto didático do trabalho em desenvolvimento. Assim, os problemas de História da Arte ocupavam grande parte das Exposições Didáticas, com escolha de temas adequados a cada oportunidade. (...) **[O museu apresentou] algumas ilustrações de pranchas dedicadas à História do Assento, integradas com uma apresentação da cadeira, desde o séc XV até aos trabalhos de Eames e Le Corbusier.**²

Esta exposição é de extrema importância para a disseminação dos valores da cultura material por meio de objetos intimamente ligados ao homem. Lina Bo Bardi resgata peças de autores locais, mas também dos mais célebres profissionais internacionais: Thonet, Breuer, Mies van der Rohe, dentre outros. Não obstante, Lina contagia-se pelo tema que seria futuramente seu mote principal.

O móvel também tem sua moralidade e sua razão de ser na sua própria época. Por isso, a cópia de estilos passados com seus babados, suas franjas, suas 'originalidades' são índices de mentalidades incoerentes, fora da moralidade da vida. **A criação popular, alheia quase sempre ao exibicionismo, é a que mais se aproxima das formas modernas alcançadas pela especialização.**³

A importância do casal Bardi para o desenvolvimento do *design* de mobiliário brasileiro é considerável. Em 1948, época em que Pietro fora recém contratado como diretor técnico do Masp, um concurso para mobiliário de baixo custo, promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, é lançado para todos os países interessados.

O concurso destaca a utilização de elementos modernos, já que estimulava a apresentação de projetos com componentes que permitissem desenvolver grupos inteiros de móveis, *inclusive* mesas, destacava o programa, objetos que não se enquadrassem nas duas categorias propostas para a apresentação dos desenhos. A primeira categoria diz respeito a unidades de assento para uma ou mais pessoas e a segunda solicita armários para objetos de uso pessoal ou doméstico, ou ambos.⁴

Assim, pode-se observar a importância deste concurso que considera a versatilidade dos objetos propostos, em favor da serialização de seus elementos básicos, requisito essencial das premissas do desenho industrial moderno já difundidas na Europa e nos Estados Unidos.⁵

2

BARDI, PM. *Masp Assis Chateaubriand – ano 30*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1978, p. 18. Os grifos são da autora.

3

Bardi, Lina Bo Bardi. Antigamente não se cuidava muito da comodidade das cadeiras, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1948. Os grifos são da autora.

4

Título atribuído por Pietro Maria Bardi: *Concurso Internacional de Desenho de Móveis de Preço Baixo – 1948*, In: Arquivo Histórico Documental do Museu de Arte de São Paulo, caixa 3, pasta 22, Programa.

5

Como será visto no capítulo 3, no ano anterior (1947) já fora observado pelo casal Bardi a existência de uma lacuna na produção moveleira moderna no país, quando da busca de um assento moderno para o primeiro auditório do Masp no centro de São Paulo. Assim, a expectativa de um concurso de tal porte seria um grande desafio para os profissionais das artes no Brasil, pois, dentre os membros do júri, estavam o arquiteto Mies van der Rohe, representando o Departamento de Arquitetura do *Illinois Institute of Technology* e Gordon Russell, representando o Conselho de Desenho Industrial da Grã Bretanha.

6

Estas correspondências foram enviadas entre 12 e 13 de abril de 1948. Dentre os destinatários estavam: Mário Pedrosa pelo Correio da Manhã, Antonio Bento pelo Diário Carioca, ambos periódicos do Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Belas Artes ainda no Rio de Janeiro, a Escola de Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios, a Escola Politécnica e a Faculdade de Arquitetura do Instituto Mackenzie, todos em São Paulo. Há ainda um bilhete, datado de 6 de julho de 1948, do arquiteto Rino Levi para Pietro Maria Bardi, comentando a divulgação do concurso. In: Título atribuído *Concurso Internacional de Desenho de Móveis de Preço Baixo - 1948*, Arquivo Histórico Documental do Museu de Arte de São Paulo, caixa 3, pasta 22, Cartas enviadas.

7

RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea, *Habitat* (3): 62-63, abr./mai./jun. 1951. Os grifos são da autora.

Apesar do lançamento do concurso ter-se tornado público por meio de periódicos, em abril do mesmo ano, Bardi envia onze correspondências evidenciando o concurso e divulgando o programa entre os jornais e instituições de São Paulo e Rio de Janeiro.⁶

Desde sua fundação, em 1947, além de promover palestras, cursos e exposições com a finalidade de preparar o público para a apreciação da arte contemporânea, em 1951, o Masp assume um importante passo para a formação de *designers* com a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), veículo de ensino que foca seu método no modelo pedagógico do Instituto de Chicago que, por sua vez, é baseado nas premissas da Bauhaus. Lina dirige o Curso de Desenho Industrial, cujos objetivos são:

Formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizá-la. Aclarar **a consciência da função social do desenho industrial**, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo. Ressaltar **o sentido da função social que cada projetista**, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida.⁷

No IAC lecionam Jacob Ruchti, Lasar Segall, Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Giancarlo Palanti, Elizabeth Nobling, Alcides da Rocha Miranda, Thomas Farkas, Rudolf Klein e Clara Hartoch. Apesar de São Paulo viver um período de desenvolvimento urbano e industrial, uma das causas consideradas como justificativa da curta duração do IAC foi a falta de campo de trabalho estável para a profissão. O curso se inicia em março de 1951 e se encerra em fim de 1953.

Aula do curso de Desenho Industrial no IAC, Masp, 1951-1953

Fonte: PM. Bardi, 1978: 42

**Lina Bo Bardi (idealização e organização)
e Giancarlo Palanti (colaboração)
Exposição A Cadeira, fase de montagem, 1948
Ao fundo, Lina Bo Bardi organizando a exibição de
cadeiras e a mostra didática sob o mesmo tema**

Fonte: P.M. Bardi, 1978: 18

**Lina Bo Bardi (idealização
e organização) e Giancarlo
Palanti (colaboração)
Exposição A Cadeira, painéis
da Mostra Didática, 1948**

Fonte: P.M. Bardi, 1978: 18

**Lina Bo Bardi (idealização
e organização) e Giancarlo
Palanti (colaboração)
Exposição A Cadeira, 1948**

Fonte: P.M. Bardi, 1956: 150

8

Lina utilizou também o pseudônimo Alencastro nos editoriais.

Lina Bo Bardi,
capa da *Habitat* 1, 1950
Observa-se o assento do
Studio Palma, projeto de
Giancarlo Piretti, à esquerda

Fonte: *Habitat* (1); capa, 1950

Lina Bo Bardi, estudo para
capa da *Habitat* 1, 1950

Fonte: Ferraz, 1993: 64

Outra manifestação significativa para a divulgação do *design* de mobiliário e interiores modernos é a publicação da Revista *Habitat* a partir de 1950. Esta revista, dirigida por Lina Bo Bardi, se torna um importante veículo de divulgação de uma estética moderna menos racional e mais funcionalista.

Além de inúmeros textos publicados em diversos periódicos em prol do saber artesanal ou pré-artesanal do povo brasileiro, Lina funda com Pietro Maria Bardi em 1950, a revista *Habitat*, cuja edição é feita por Lina durante cinco anos e, mais tarde, assumida por intelectuais locais como Geraldo Ferraz. As capas das revistas e os textos produzidos por Lina Bo Bardi são importantes instrumentos de identificação da cultura brasileira, tratando de projetos e autores modernos, seja na arquitetura, no *design* ou nas artes.⁸ Porém, mais importantes para o contexto da tese, e utilizados como informações preciosas neste trabalho, são os constantes artigos sobre o *design*, a cultura local, os costumes, o saber artesanal do povo, desde os índios, caiçaras, caboclos, caipiras, enfim, da grande maioria do povo brasileiro. Lina defende nestes textos, como poucos o fizeram, uma postura entre o moderno e o vernacular para arquitetura e o *design* brasileiros.

Em vista do exposto neste capítulo, busca-se apresentar e discutir as contribuições relevantes dos assentos nos ambientes modernos: um dos artefatos que mais têm se destacado, sendo possivelmente o de maior evidência até o presente, quanto à variedade e à quantidade de concepções: os assentos. Muitos destes foram propostos por arquitetos, para seus próprios projetos arquitetônicos.

No intuito de identificar um repertório visual do *design* de assentos anterior, concomitante e posterior ao período de atuação profissional de Lina Bo Bardi, uma sistematização de peças encontra-se em anexo neste trabalho, representando o desenvolvimento do *design* de assentos modernos, sendo referências

anteriores e contemporâneas à obra de Lina Bo Bardi, ou reflexos dos artefatos projetados por ela, que acrescem para um melhor entendimento sobre a inserção dos assentos da arquiteta neste contexto.

Com base neste *Repertório Iconográfico* em anexo, apresenta-se a seguir um *Quadro-síntese* deste levantamento. Este quadro identifica características de alguns assentos criados por Lina Bo Bardi – individualmente ou em parceria com outros arquitetos – e as relaciona com os próprios assentos e os de outros autores, no intuito de estabelecer algumas linhas que identificam atributos, aspectos ou traços em comum de cada sucessão de assentos. O quadro indica autoria, denominação do assento e a numeração das fichas detalhadas no final da tese; também obedece a uma ordem cronológica distinguindo os assentos com participação de Lina Bo Bardi dos assentos brasileiros e internacionais.

quadro-síntese

[illegible]

				1950				1960				1970				1980				1990							
<div>1948</div> <div>Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti</div> <div>Cadeira "Z"</div> <div> </div>																<div>1987</div> <div>Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</div> <div>Fel Egido</div> <div> </div>											
				<div>1955-56</div> <div>Eero Saarinen</div> <div>Tulipa</div> <div> </div>												<div>1986-87</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Modelo em papel machê para o Belvedere da Sé, Salvador</div> <div> </div>											
<div>1948</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira Tripe 'madeira'</div> <div> </div>		<div>1948</div> <div>Giancarlo Piretti</div> <div>Poltrona</div> <div> </div>		<div>1948</div> <div>Giancarlo Piretti</div> <div>Poltrona</div> <div> </div>		<div>Anos 1950</div> <div>Sérgio Bernardes</div> <div>Cadeira Rede</div> <div> </div>		<div>1957</div> <div>Sérgio Rodrigues</div> <div>Poltrona Mole</div> <div> </div>		<div>1959</div> <div>Julio Katinsky e Jorge Zalszupin</div> <div>Poltroninha</div> <div> </div>		<div>1959-60</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório Mamb</div> <div> </div>		<div>1968</div> <div>Piero Gatti Cesare Paolini e Franco Teodoro</div> <div>Sacco</div> <div> </div>		<div>1972</div> <div>Jean Gillon</div> <div>Poltrona Jangada e banquinho</div> <div> </div>		<div>1973</div> <div>Sérgio Rodrigues</div> <div>Poltrona Xikilin</div> <div> </div>						<div>1990</div> <div>Gilberto Carlos Lima</div> <div>Poltrona Maria Bonita</div> <div> </div>		<div>1994</div> <div>Humberto e Fernando Campana</div> <div>Poltrona Ninho</div> <div> </div>	
<div>1948-51</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira Preguiçosa</div> <div> </div>								<div>1951-57</div> <div>Gio Ponti</div> <div>Supperleggera</div> <div> </div>		<div>1955</div> <div>Geraldo de Barros</div> <div>Cadeira</div> <div> </div>		<div>1956</div> <div>Sérgio Rodrigues</div> <div>Lucio Costa</div> <div> </div>						<div>1967</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira de beira de estrada</div> <div> </div>									
												<div>1968</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório do Masp</div> <div> </div>		<div>Anos 1970</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Estudo de cadeira para Sesc Pompéia</div> <div> </div>		<div>1979-80</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira para Sesc Pompéia</div> <div> </div>		<div>1980</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório Sesc Pompéia</div> <div> </div>		<div>1980</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Caixotinho</div> <div> </div>		<div>1980</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Banco para Igreja Espírito Santo do Cerrado</div> <div> </div>		<div>1993</div> <div>Marcelo Suzuki</div> <div>Cadeira Borboleta</div> <div> </div>			
								<div>1957</div> <div>Paulo Mendes da Rocha</div> <div>Cadeira Paulistano</div> <div> </div>		<div>1959-60</div> <div>Verner Panton</div> <div>Panton</div> <div> </div>																	
<div>1948-51</div> <div>Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti</div> <div>Espreguçadeira</div> <div> </div>				<div>1948-49</div> <div>Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti</div> <div>Espreguçadeira</div> <div> </div>								<div>Anos 1950</div> <div>Joaquim Tenreiro</div> <div>Espreguçadeira</div> <div> </div>						<div>1977</div> <div>Oscar Niemeyer</div> <div>Espreguçadeira</div> <div> </div>		<div>1981</div> <div>Paulo Mendes da Rocha</div> <div>Espreguçadeira</div> <div> </div>							
				<div>1950</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira para escritório</div> <div> </div>		<div>1950</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira para escritório</div> <div> </div>		<div>1955</div> <div>Arne Jacobsen</div> <div>Cadeira Dinamarquesa</div> <div> </div>		<div>1962-63</div> <div>Robin Day</div> <div>Cadeira Hille</div> <div> </div>		<div>1976</div> <div>Freddy van Camp</div> <div>Cadeira Xavante</div> <div> </div>															
				<div>1950</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira</div> <div> </div>		<div>1950</div> <div>Jean Prouvé</div> <div>Cadeira Antony</div> <div> </div>																					
				<div>1948-50</div> <div>Rino Levi</div> <div>Poltrona de auditório</div> <div> </div>		<div>1950</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório maior do Masp – centro</div> <div> </div>		<div>1959-60</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório do Mamb</div> <div> </div>		<div>1968</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório do Masp - Av Paulista</div> <div> </div>																	
<div>1948-51</div> <div>Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti</div> <div>Cadeira</div> <div> </div>		<div>1948-51</div> <div>Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti</div> <div>Poltrona P12</div> <div> </div>		<div>1948</div> <div>Giancarlo Piretti</div> <div>Poltrona P4</div> <div> </div>		<div>Anos 1950</div> <div>Zanine Caldas</div> <div>Poltrona</div> <div> </div>		<div>Anos 1950</div> <div>Zanine Caldas</div> <div>Espreguçadeira</div> <div> </div>		<div>1957</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira para Cantu</div> <div> </div>						<div>1980</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Banco para Igreja Espírito Santo do Cerrado</div> <div> </div>		<div>1980</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório Sesc Pompéia</div> <div> </div>									
				<div>1948-51</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira Preguiçosa</div> <div> </div>		<div>1957</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Desenho de banco de fazenda</div> <div> </div>		<div>1957</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Banco baixo para Cantu</div> <div> </div>		<div>1972</div> <div>Frank O. Gehry</div> <div>Cadeira de balanço Easy Edges</div> <div> </div>				<div>1978</div> <div>Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer</div> <div>Poltrona Baixa</div> <div> </div>													
				<div>1951</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Bardi's Bowl</div> <div> </div>		<div>Anos 1950</div> <div>Flávio de Carvalho</div> <div>Cadeira de percintas</div> <div> </div>		<div>1963-65</div> <div>Eero Aarnio</div> <div>Poltrona Ball</div> <div> </div>										<div>1991</div> <div>Francisco Figueiredo</div> <div>Banco Calpina</div> <div> </div>									
				<div>1950</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Cadeira</div> <div> </div>																							
																<div>1982</div> <div>Mario Botta</div> <div>Seconda</div> <div> </div>		<div>1989</div> <div>Fernando Pacheco</div> <div>Cadeira Spaguetti</div> <div> </div>						<div>1992</div> <div>Gilberto Pacheco</div> <div>Fagundes Cadeira Ole</div> <div> </div>			
<div>1947-50</div> <div>Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti</div> <div>Cadeira</div> <div> </div>				<div>1947-50</div> <div>Giancarlo Piretti</div> <div>Cadeira</div> <div> </div>						<div>1968</div> <div>Lina Bo Bardi</div> <div>Poltrona para auditório do Masp</div> <div> </div>						<div>1987</div> <div>Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</div> <div>Cadeira Girafinha</div> <div> </div>											

Após o reconhecimento de algumas linhas de afinidades propostas no *Quadro-síntese*, relativas aos assentos, este capítulo percorre alguns interiores modernos, nos âmbitos internacional e local. Destacam-se os interiores por meio de um relato cronológico, primeiramente no contexto estrangeiro, que foi denominado *internacional*, onde cada passo é identificado para a disseminação dos conceitos que levaram à composição dos ambientes modernos até o fim dos anos 1940, período imediatamente posterior ao fim da Segunda Guerra e do traslado de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi ao Brasil. O outro contexto é intitulado *local*, no qual se buscam as origens, o desenvolvimento e o amadurecimento dos conceitos modernos nos interiores de edificações brasileiras.

Tanto nos contextos *internacional* quanto *local*, abordados neste trabalho, notam-se os assentos como protagonistas dos interiores propostos, sendo que os outros componentes da mobília se compõem de elementos coadjuvantes nos ambientes apresentados.

Contexto internacional

Em meados do século XIX, as acirradas revoltas advindas das Revoluções clamam pelo ideal econômico-social defendido por Marx. Este novo pensamento influencia conceitos utilizados em edificações, interiores e mobiliário.

Numa época em que os móveis ainda possuíam uma camuflagem historicista, o início do desnudamento dos ornamentos não é bem aceito pela então tradicional burguesia deste período, assim como aconteceu com a arquitetura. Porém, apesar de despidas do que tal tradição considera indispensável, August Thonet obteve êxito com suas cadeiras em madeira envergada iniciadas nos anos 1830.⁹

A linha de cadeiras em madeira envergada ganha notoriedade, pois estes modelos são populares entre os artistas. Pablo Picasso possui um destes modelos em seu estúdio, e o mesmo é representado por August Renoir e Henri de Toulouse-Lautrec em suas pinturas.

A cadeira de Thonet e suas variações são utilizadas por Le Corbusier em seus primeiros interiores modernos. O arquiteto acredita ser este um objeto ímpar – perfeitamente funcional, elegante, bem concebido e preciso em sua execução. Provavelmente por estas razões, ele a utiliza em suas ambientações, como no Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, de Paris, em 1925, e na sala de estar da Residência 13, em Stuttgart, em 1927.

Além disso, na Alemanha os assentos de Thonet são utilizados na ambientação do Apartamento Mínimo, projeto encabeçado por Ernst May em Frankfurt nos anos 1920. Em inúmeros interiores estes assentos também são empregados no Brasil em projetos dos mais célebres arquitetos, como na Casa Domschke de Vilanova Artigas.

Observa-se, em croquis e em um modelo idealizado por Lina Bo Bardi, o desenvolvimento de um estudo para cadeira que possui um espaldar muito semelhante ao da célebre cadeira de Thonet.

9

Criada em 1859, a cadeira Modelo n. 14 é um dos resultados desta busca mais bem sucedidos dos últimos 150 anos. Ela consiste em um conjunto de apenas seis peças e cujo conceito se pauta na economia, durabilidade e simplicidade.

Página do catálogo da Maple & Co. e cadeiras em madeira curvada de Michael Thonet, 1925
Mobiliário utilizado no Pavilhão L'Esprit Nouveau
 Fonte: Marcus, 2000: 44

Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925
Interior. Em 1925, Corbusier e Jeanneret ainda não haviam desenvolvido um *design* para o mobiliário de seus interiores. Eles elegem dois tipos de assentos para os interiores de seu pavilhão, uma poltrona estofada da Maple & Co. e uma poltrona da linha de Thonet
 Fonte: Marcus, 2000: 36

**Le Corbusier e Pierre Jeanneret,
Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925**

Fonte: Khan, 2001: 31

**Le Corbusier e Pierre Jeanneret,
Sala de estar da Residência 13,
Weissenhof – Stuttgart, 1927**

Fonte: Sembach et alii, 2002: 101

**Catálogo de cadeiras para Apartamento
Mínimo, Frankfurt, sem data**

Fonte: Kopp, 1990: 58

Vilanova Artigas,
Casa Domschke,
São Paulo, 1974
Interior utilizando
poltronas Thonet
Foto: Nelson Kon, 1997

Lina Bo Bardi, estudo
para cadeira, sem data
Cadeira abaixo, modelo em papel
machê, com espaldar semelhante
ao projetado por Thonet na
linha de madeira envernizada

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e PM. Bardi

Mobiliário da Morris and Company – catálogo, 1910
A empresa de Morris representa uma nova postura no design de mobiliário, que se caracterizou pela aplicação dos conceitos propostos por ele

Fonte: Fiell, 1997: 55

Red House, Bexley Heath, 1859-60
Residência projetada pelo arquiteto Philip Webb, cujos móveis, sob influência do gótico, são desenhados pelo próprio arquiteto e por seu amigo, e futuro morador, William Morris

Fonte: Grey, 1997: 60

Após um longo período de racionalidade ofuscado pelos preceitos medievais, o Renascimento surge com novos anseios germinados por posturas assumidas no início do século XIX, quando o interesse por transformação se intensificou com as idéias de Viollet-le-Duc¹⁰ e William Morris¹¹.

O movimento *Arts and Crafts*, resultante dos ideais de Morris, é o primeiro passo para o surgimento da arquitetura e *design* modernos. É início de uma postura voltada para o aspecto social, cujos reflexos poderemos observar nas décadas seguintes em muitas atitudes dos arquitetos e *designers* modernos, inclusive no trabalho de Lina Bo Bardi no Brasil, na valorização de nosso universo popular, como veremos no próximo capítulo.

Concomitantemente, assim como na arquitetura, há uma profusão estilística a favor dos estilos do passado que caracterizavam os interiores ecleticamente. Contudo, o discurso de Morris influencia outros movimentos, como o *Art Nouveau*, e mais tarde também o *Art Déco*. Com a vinda destas expressões artísticas, esta mescla de estilos pôde ser apaziguada em favor de condutas mais homogêneas quanto aos móveis e à arquitetura.

10

Viollet-le-Duc defendeu a valorização dos materiais e sua aplicação de forma natural. Ele julgou ser importante a união entre a forma e o que ele chamava de *necessidade* – o que, no fim do século XIX, seria defendido como a *forma segue a função*, pelo arquiteto proto-moderno Louis Sullivan.

11

Movido pelo desejo de promover a estrutura social e a produção artesanal nos moldes das corporações medievais, já defendidas anteriormente por John Ruskin, Morris idealizou uma produção artística, na qual ele refutava o historicismo e visava à funcionalidade, ambos indícios da futura postura moderna. Porém, ainda na linha de Ruskin, ele criticou veementemente a industrialização e o liberalismo econômico e considerou o fim da distinção entre o artesão e o artista.

Henry van de Velde, escritório para exposição da Sezession, 1899

Os móveis de Van de Velde foram fundamentais para difundir o Art Nouveau, sua tendência era mais radical e nítida do que outras soluções francesas, como vemos na funcionalidade de sua escrivaninha de 1896, apresentada na Exposição da Sezession, em Viena

Fonte: Sembach et alii, 2002: 24

Victor Horta, Casa Tassel, Bruxelas, 1893

A arquitetura e a decoração de Victor Horta utiliza o ferro, com uma coerência estética inconfundível. A ductibilidade do material lhe permite fornecer curvas ao interior e ao exterior de suas obras

Fonte: Sembach et alii, 2002: 23

Aproximadamente duas décadas antes da Primeira Guerra, o *Art Nouveau* se instala e, de pronto, se caracteriza mais intensamente nos interiores, com suas linhas abundantes, sinuosas e suas composições assimétricas. Destes interiores, são dignos de destaque os projetos dos belgas Victor Horta e Henry van de Velde, respectivamente, a Casa Tassel e o escritório para exposição da Sezession.

Ainda na primeira década do século XX, Antoni Gaudí fornece elementos para alguns projetos, que contribuem para a difusão dos interiores modernos por meio de linhas vinculadas ao *Art Nouveau*. As casas Milà e Batlló são exemplos fundamentais da utilização de formas exóticas e sinuosas nos ambientes, com uma coerência indiscutível com sua obra arquitetônica, Gaudí aproxima minuciosamente a arquitetura do homem e dos detalhes da natureza como observado por Lina Bo Bardi:

O irregular é mais comum que o regular, diz Norbert Wiener em sua “Cibernética”; e uma arquitetura que desperta as mesmas emoções que uma paisagem da natureza, que procura cancelar-se no ambiente natural, é a própria antítese da arquitetura.

Arquitetura como trabalho do homem que mais transforma a natureza - o trabalho mais “artificial” e por isto mesmo o mais humano. Gaudí dizia: “o plano não existe na natureza” e via a arquitetura como continuação de for-

**Antoni Gaudí,
Casa Milà,
Barcelona,
1905-1910**

Fotos da autora, jul 2005

**Antoni Gaudí,
Casa Batlló,
Barcelona,
1905-1907**

Foto da autora, jul 2005

**Antoni Gaudí, Casa Batlló,
Barcelona, 1905-1907**

Fonte: Sembach et alii, 2002: 24

mas naturais, como integração de um universo religioso. Se o plano não existe na natureza é extremamente importante que o homem o use como elemento de comunicação de uma mensagem dos esforços humanos. [Ferreira, 1993: 173]

Conforme Benton, foi a partir do *Arts and Crafts* que os arquitetos consideram “o interior como coração da composição arquitetônica”, além de assumirem que o *design* de mobiliário é uma “extensão natural de sua função” [1990: 103]. “Por meio destes novos conceitos, notamos a arquitetura e o *design* caminharem em direções convergentes, com maior intensidade em suas inter-relações” [Ortega, 2003: 55].

Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, 1902-1903
 Na Hill House prevalecem os ambientes com linhas mais simplificadas e racionais. Mackintosh desenvolveu muitos componentes para o interior da casa, como chaminés, móveis e acessórios

Fonte: Sembach et alii, 2002: 55

Charles Rennie Mackintosh, sala de reuniões da Escola de Glasgow, 1897-1909
 Sintonizadas com a arquitetura proposta, o ambiente interno recebe cadeiras de espaldar alto

Fonte: Kliczkowski, 2002: 30

Charles Rennie Mackintosh, Escola de Glasgow, 1897-1909

Fonte: Kliczkowski, 2002: 23

Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, 1902-1903
Nesta imagem observa-se o cuidado com as relações entre os elementos que compõem o interior

Fonte: Sembach et alii, 2002: 71

Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, 1902-1903
A unidade estética entre a casa e as formas da paisagem foi considerada por Mackintosh, o conjunto proposto possui cumplicidade no entorno, fachadas e interior

Fonte: Kliczkowski, 2002: 54

12

Neste contexto, Adolf Loos lançou seu manifesto contra os adornos, aplicando esta orientação à arquitetura, porém, não ousou modificar os interiores que a sociedade vienense julgava ideais.

Como exemplo destas inter-relações recorreremos aos interiores projetados por Charles Rennie Mackintosh que introduz uma genuína unidade entre a arquitetura e o mobiliário modernos, manifestada por meio de uma estética menos sinuosa e mais racionalista do que a de seus contemporâneos defensores do Art Nouveau.

A estética proposta por Mackintosh influenciaria diretamente os artistas da Sezession, como Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich e Josef Hoffmann. Deste modo, surge em Viena, um mobiliário com novo vocabulário de elementos geométricos.¹²

**Otto Wagner,
Caixa Econômica Postal,
Viena, 1906**

**Um dos principais
edifícios do racionalismo
do início do século XX**

Fonte: Sembach et alii, 2002: 66

**Josef Hoffmann,
Sanatório de
Purkersdorf,
Áustria, 1906**
Influenciado por
Mackintosh, Hoffmann
explorou os quadrados
e retângulos.
No hall do Sanatório
Purkersdorf, ele
utilizou a poltrona
de Koloman Moser,
projetada em 1902,
que elegeu essa mesma
linguagem formal

Fonte: Fiell, 1997: 117

**O Café Museum de Loos é
um exemplo dos interiores
decorados propostos por ele,
onde ele propôs uma cadeira
que é uma reinterpretação
da célebre cadeira de Thonet
criada quarenta anos antes**

Fonte: Sembach et alii, 2002: 62

É interessante resgatar que Lina Bo Bardi, quando recém-instalados os móveis do restaurante do Sesc Fábrica Pompéia, exclama ao ver o resultado: “Parece Mackintosh!”.¹³ Provavelmente, porque ela se inspira no desenho asséptico do arquiteto e *designer* escocês ou porque se surpreende ao perceber a analogia entre os conceitos aplicados por ambos.

Enquanto na Áustria, verifica-se o predomínio de alterações formais na arquitetura e nos ambientes modernos; na Alemanha, Holanda e França, o caráter social é o passo seguinte e decisivo para a sedimentação dos conceitos modernos.

13

Conforme depoimentos
de Francisco Fanucci e
Marcelo Ferraz à autora.

**Lina Bo Bardi, André Vainer
e Marcelo Ferraz,
Sesc Fábrica Pompéia, 1977
Mobiliário para o restaurante**

Fotos: Marcelo Ferraz

As origens do interesse dos arquitetos e designers sobre a temática social são importantes neste contexto, pois Lina Bo Bardi é profundamente comprometida com esta questão, o que reflete significativamente em seu trabalho e será abordada nos capítulos 3 e 4.

No início do século XX, o móvel ainda alia-se a uma tradicional estética vinda do artesanato e é exclusividade de uma camada social mais abastada. As idéias voltadas ao aspecto sócio-econômico são inicialmente exploradas pelos alemães, e os primeiros ambientes a traduzir esta preocupação estão diretamente ligados ao nome de Peter Behrens.

O desenvolvimento do processo industrial e urbano, somado ao aumento da classe média, contribui para a emergência de uma produção que não visa ao valor estético de suas peças. No rebote desta postura, surge a *Deutscher Werkbund* (União Alemã do Trabalho), iniciada em 1907, tendo como mentor Hermann Muthesius, que obsta desta vulgarização do *design*, desenvolvendo móveis que buscam equilibrar a arte, o artesanato e a indústria, estabelecendo a redução dos elementos ornamentais e a racionalização do *design* e dos meios de produção.

Nesta época, muitos arquitetos substituem as formas curvas pelas retas. Na linha da *Werkbund*, Peter Behrens adota as formas cúbicas em seus interiores. O trabalho desenvolvido por ele integrou edificações com instalações, eletrodomésticos e suas embalagens, *design* gráfico e publicidade. Conhecido como *design empresarial integrado*, este conceito introduzido por ele na indústria AEG de Berlim, entre 1907 e 1914, é mais um passo para a definição dos conceitos modernos. Sob forte influência de Behrens, deve-se citar três nomes dos célebres arquitetos Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, que com ele trabalham entre 1908 e 1911. Muitas das orientações propostas por Gropius para a Bauhaus advêm deste contato com Behrens.

Peter Behrens, sala de jantar, Villa Darmstadt, 1901
Interior planejado para sua própria residência, no qual o arquiteto ainda utiliza as linhas curvas

Fonte: Sembach et alii, 2002: 36

Peter Behrens, sala de jantar, interior planejado para a Exposição de Artes Aplicadas Dresden, 1903
Após abandonar as linhas curvas, este interior projetado apenas dois anos após o de Darmstadt já adota predominantemente as linhas retas, quadrados e cubos

Fonte: Sembach et alii, 2002: 73

Peter Behrens, sala de jantar, Villa Schede, Wetter dans la Ruhr, 1904
A simplicidade das formas geométricas puras é marcante nos interiores de Behrens

Fonte: Sembach et alii, 2002: 84

Walter Gropius, sala de jantar, Villa em Hanovre, 1913
Nota-se entre os dois ambientes propostos, o de Behrens (Villa Schede) e este de Gropius, uma grande interlocução formal, já que em ambas as soluções são adotadas mesas com geometria muito semelhante e poltrona com espaldares arredondados

Fonte: Sembach et alii, 2002: 85

**Gerrit Rietveld,
Casa Schröder, 1924**
**Ambiente que otimiza o espaço
híbrido do pavimento superior
– íntimo e social –, por meio
de divisórias deslizantes que
demarcam a área íntima e ao serem
movidas definem a área social**

Fonte: Khan, 2000: 19

É na esteira destas propostas racionais cartesianas que Behrens e seus insignes discípulos se instalam, tanto na arquitetura, quanto nos interiores. Esta conduta que conquista outras vertentes modernas na arquitetura e no *design* transcende décadas e alguns dos móveis propostos tornam-se clássicos do *design*, na segunda e terceira décadas do século XX, como a cadeira Barcelona de Mies van der Rohe e a *Chaise-longue* de Le Corbusier.

Sobre as manifestações em defesa da arte ou da indústria, podemos resgatar o célebre debate entre Van de Velde – na defesa das concepções artísticas – e Muthesius – na defesa da padronização associada à *Werkbund* – que acontece em Colônia, em encontro realizado a partir da primeira exposição da *Werkbund*.¹⁴

Durante a Primeira Guerra, a neutralidade permite que a Holanda se desenvolva no sentido de afinar as possibilidades modernas incipientes na Alemanha. Assim, Theo van Doesburg e Piet Mondrian criam o Neoplasticismo, divulgado na revista *De Stijl*.

14

Apesar dos esforços de Van de Velde, o caminho proposto nesta mesma exposição era em prol da industrialização. Então, mesmo antes da Primeira Grande Guerra, na Alemanha já havia propostas de projetos comprometidos com os materiais e as técnicas construtivas para promover a padronização.

Sintonizado com este movimento holandês, Gerrit Rietveld inaugura uma possibilidade de habitação na *Schröder Huis* que, indiscutivelmente, se alia aos conceitos iniciados com a *Werkbund*, como a utilização de elementos geométricos, racionalização das formas e economia. É interessante destacar a ambientação proposta no pavimento superior desta residência que propõe um espaço multifuncional: durante o dia pode ser utilizado como estar, área de refeições ou trabalho e durante a noite é utilizado como dormitório, pois a área permite a composição de três dormitórios, com o simples deslizar de painéis divisórios.

**Walter Gropius,
Sala da diretoria,
Bauhaus, Weimar, 1923**

Fonte: Sembach et alii, 2002: 94

Por outro lado, o movimento moderno alemão, que já se anunciava com Behrens e Gropius, só pôde se solidificar após a Primeira Guerra, com a criação da Bauhaus em 1919, por Walter Gropius.

Em 1923, a sala de diretoria da sede da Bauhaus, em Weimar, é totalmente planejada pelo próprio Gropius. Extremamente geometrizados, privilegiando os cubos, os componentes deste ambiente foram desenvolvidos pelos alunos da escola.

Outro ambiente, proposto por Gropius para a loja berlinense *Feder*, tem grande importância na produção de peças que conferem um vocabulário único entre si. Os materiais e dimensionamento empregados viabilizam a utilização de elementos componíveis que se unem, formando um arranjo físico simples e harmônico.

A Alemanha defende um interior de caráter social, já que arquitetura proposta há algum tempo objetivava o mesmo. Assim, nesta direção, um projeto para uma “habitação mínima” é executado pela Bauhaus em 1923, no sentido de racionalizar as construções. Esta experiência, a *Haus am Horn*, visa à simplificação de tarefas no lar por meio de estudos funcionais e ergonômicos, apesar de ainda não ter sido possível a serialização dos componentes das cozinhas nesta tentativa da Bauhaus.¹⁵

Também o *Neues Bauen*, estabelecido na Alemanha, prioriza as soluções sociais, atentando para as necessidades da população menos abastada. Um exemplo para os interiores domésticos é a criação, em Frankfurt, de novas possibilidades para as cozinhas, com o *Rationalisierte Hausarbeit* (trabalho doméstico racionalizado) e os móveis¹⁶.

15

“Essa simplificação das tarefas domésticas foi objeto de estudo, em sua maioria, por arquitetos que pretendiam proporcionar conforto e facilidade de manutenção. Esta foi mais uma evolução na criação de móveis, objetos e equipamentos residenciais industrializáveis, práticos, funcionais e com custos reduzidos” In: ORTEGA, Cristina Garcia. *Móvel moderno – uma arquitetura, repensando a identidade de princípios projetuais: o caso Gerrit Rietveld*. São Paulo: FAUUSP, 2003, p. 76. [Dissertação Mestrado]

16

No início deste capítulo, ver imagem do Catálogo de Assentos para Apartamento Mínimo.

17

Este tema será retomado no capítulo 4, na abordagem da cozinha da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi.

18

No início deste capítulo, ver: Página do catálogo da Maple & Co. e cadeiras em madeira curvada de Michael Thonet. Mobiliário utilizado no Pavilhão L'Esprit Nouveau, de 1925.

19

O *Modulor* foi um sistema de proporções elaborado e utilizado por Le Corbusier. Surgiu do desejo de não converter ao sistema métrico decimal às unidades como pés e polegadas. Ao invés disso, Le Corbusier passou a se referenciar a medidas modulares baseadas nas proporções de um indivíduo imaginário (inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura). O sistema foi mais tarde elaborado baseando-se na proporção áurea e na sequência de Fibonacci. A aplicação dessas proporções pode ser vista em diversos edifícios de Le Corbusier (notadamente na Unidade de Habitação de Marseille).

20

A Casa de Valéria Piacentini Cirell, hoje é denominada Casa do Jardim de Cristal.

Na cozinha da Casa de Vidro, de 1951, Lina Bo Bardi estabelece condições que se aproximam da funcionalidade das operações domésticas promovidas na Alemanha de então.¹⁷

Durante a gestão de Hannes Meyer na Bauhaus, iniciada em 1928, a escola esteve mais atenta às pesquisas e experimentos quanto aos interiores e aos objetos domésticos. A partir de uma orientação sócio-política, Meyer promove a pesquisa junto aos consumidores e relações com as organizações sindicais. Estas novas diretrizes da Bauhaus deram continuidade ao que vinha sendo proposto por Gropius, demonstrando a estreita ligação entre o Construtivismo Russo e a Instituição.

Alguns anos antes, em 1925, na Exposição de Artes Decorativas de Paris, a temática era predominantemente o *Art Déco*, estilo que introduz a geometrização das formas e produz interiores célebres como, por exemplo, os ambientes da *Maison de Verre* em Paris, de Pierre Chareau. Por outro lado, o pavilhão soviético apresenta formas planas, ainda mais geométricas, e materiais em seu aspecto original, como madeira sem pintura. Tais características convergem com a influência da Revolução Russa nos interiores soviéticos.

Não muito distante deste modo de proceder, representando o *L'Esprit Nouveau*, o Pavilhão de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, propõe uma ambientação mais funcional, que enfatiza o cotidiano, desprezando elementos decorativos e utilizando móveis simples, como os assentos dos fabricantes Maple e Thonet¹⁸. Esta solução do *L'Esprit Nouveau* revela-se extremamente simplista junto ao público e é depreciada pela crítica da época, assim como o Pavilhão Russo.

Porém, Corbusier não sucumbe, ao contrário, prova que sua proposta para a exposição francesa é somente uma amostra de sua *machine à habiter*. Em 1929, no subúrbio parisiense de Poissy, é contruída uma síntese das idéias de Corbusier, a *Villa Savoye*, na qual ele coloca em prática os conceitos que prega quanto à arquitetura. Algumas das idéias defendidas por ele dizem respeito diretamente aos interiores, tais como: integração com o exterior, planta independente da estrutura, interior aberto, planos coloridos no interior, aplicação das pesquisas sobre o *Modulor*¹⁹ e móveis embutidos.

Neste caso, observa-se uma estreita relação entre os conceitos da arquitetura defendida por Corbusier e a Casa de Vidro de Lina Bo Bardi projetada em 1951, a qual faz da transparência uma aliada na incorporação do exterior para a área social da casa.

Também na Casa Valéria Cirell²⁰, projetada por Lina Bo Bardi em 1958, vê-se uma proposta de abertura dos espaços sociais internos e a integração destes com os externos, aproximando-se do resultado de Corbusier em Poissy. Porém, em Cirell, existe a estreita relação com as condições locais, relativas aos materiais, como o uso de sapé; à imposição climática, na adoção de uma varanda; e principalmente no uso abundante da vegetação nativa que brota, não só no jardim da cobertura como também nas faces das paredes externas, intenção esta que é mais explorada nos primeiros estudos para a casa.

**Pierre Chareau,
Maison de Verre,
Paris, 1932**
Arquitetura, interior
e mobiliário de
Chareau, os móveis
têm influência
do Art Déco

Fonte: Sembach et alii,
2002: 136

Publicidade do *L'Esprit Nouveau* difundida entre 1923 e 1925 pela empresa americana *Innovation*, comparando o ultrapassado e obscuro período anterior ao atual e iluminado período moderno. A imagem apresenta a organização proposta por Corbusier e Jeanneret quanto à disposição e características dos armários introduzidos pelo *L'Esprit Nouveau*

Fonte: Marcus, 2000: 39

**Le Corbusier e Pierre Jeanneret,
Villa Savoye, Poissy, 1928-1931**

Fonte: Marcus, 2000: 59

**Le Corbusier e
Pierre Jeanneret,
plantas do projeto
da Villa Savoye,
Poissy, 1928-1931**

Fonte: Khan, 2000: 82

**Lina Bo Bardi,
Casa de Vidro,
São Paulo, 1951**
Interior e exterior
separados pela
transparência
do vidro

Fonte: Instituto Lina Bo
Bardi e P.M. Bardi

Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, Salon d'automne, Paris, 1929
Sala dita *salle d'habitation* composta por móveis exclusivamente dos três autores
 Fonte: Sembach et alii, 2002: 112

Lina Bo Bardi, Casa Valéria Cirell, São Paulo, 1958
Ilustração de Lina de um estudo para a elevação principal. Estudos de Lina – planta e elevação principal. Imagem do exterior
 Fonte: Ferraz, 1993: 116-118

Corbusier-Perriand-Jeanneret se esforçam para obter resultados que distinguíssem as funções dos móveis. Nos assentos são determinados diferentes materiais para diferentes funções: estrutura e local de apoio do corpo humano (assento e encosto).

É a temática da arquitetura proposta pelo funcionalismo: desvincular os diferentes componentes de uma obra, sendo que, na arquitetura, a estrutura se torna independente das paredes; e, no *design* de móveis, a estrutura também independe do assento, encosto ou mesmo do tampo de uma mesa [Blake, 1966: 76-77].

Tanto na Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris, quanto na *Villa La Roche* e no Pavilhão Suíço da Universidade de Paris, dentre outros, são utilizados assentos Thonet, prestigiados por Corbusier.²¹

Enquanto Corbusier e sua equipe preocupam-se com a característica plástica de seus móveis, Marcel Breuer prioriza, racionalmente, as técnicas construtivas. Assim como a Wassily, “as cadeiras de Breuer eram inteiramente racionais, tecnicamente impecáveis e, incidentalmente, muito belas” [Blake, 1966: 74]. Os móveis metálicos de Breuer são uma grande conquista do *design*, em termos de equilíbrio entre técnica e função.

Marcel Breuer e Alvar Aalto, interior de apartamento, Zurich, 1936
Poltrona em primeiro plano de Aalto e cadeiras em segundo plano de Breuer

Fonte: Sembach et alii, 2002: 124

21

A indústria Thonet produziu e comercializou também móveis em estrutura tubular metálica, não só para a equipe de Corbusier, como também para Marcel Breuer, por meio da Thonet-Mundus, empresa multinacional à qual pertencia a Irmãos Thonet. Por volta de 1960, a Weber também produziu móveis de Corbusier – omitindo os nomes de Perriand e Jeanneret em seu catálogo. A partir de 1965, a Cassina iniciou a industrialização de alguns destes móveis, e, com os passar dos anos, outros móveis também ficaram sob a responsabilidade desta indústria, os quais podem ser vistos em seu catálogo, com os devidos créditos a Corbusier, Perriand e Jeanneret até a atualidade. In: MARCUS, George H. *Le Corbusier – Inside the machine for living*. New York: The Monacelli Press, 2000, p. 130-160. “As necessidades humanas eram avaliadas por Corbusier como universais, o que o desviou das soluções pessoais e o aproximou das prototípicas. A proposta de Corbusier era de viver com eficiência: uma casa é uma máquina para morar, e uma poltrona é uma máquina para sentar, e assim por diante” In: ORTEGA, op. cit., p. 81.

Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona, 1929
Foto da autora, 2005

Mies van der Rohe, planta do Pavilhão de Barcelona, 1929

Fonte: Khan, 2000: 85

O móvel já não é uma espécie de monumento doméstico, e sim um objeto útil, prático, simpático. Por isso, para solucionar o problema do móvel, Breuer se remete ao linearismo intensamente expressivo de Kandinsky e Klee – de Kandinsky porque no móvel ainda se reflete uma intuição do espaço; de Klee porque o móvel é como um “personagem”, uma imagem a ser interpretada, ainda que apenas com o uso que lhe é dado. [Argan, 1996: 279]

O espaço aberto e geométrico do pavilhão alemão da Exposição Internacional de Barcelona, de 1929, é um grande exemplo da contribuição de Mies van der Rohe para os ambientes internos da arquitetura moderna. Os planos perpendiculares e a vedação em vidro, aço e alvenaria revestida em mármore, associados a uma disposição de móveis extremamente asseada e simples conferem ao pavilhão uma característica minimalista. A Cadeira Barcelona e uma banquetta são concebidas para este evento, elementos *mínimos* para a composição deste interior.

**Alvar Aalto, Auditório
da Biblioteca de
Viipuri, Vyborg,
Rússia, 1933-1935**

Fonte: Cuito, 2002: 21

**Alvar Aalto, Interior da
Villa Mairea, Noormarkku,
Finlândia, 1937-1939**

Fonte: Cuito, 2002: 23

Também Alvar Aalto é responsável pelo desenvolvimento de uma postura, com relação aos interiores: a relação com a natureza. Esta ligação é observada na arquitetura, no *design* e também nos interiores, e constitui um conjunto de partes inseparáveis. Isso explica o tratamento empírico e o aspecto menos geométrico que ele outorga a sua morfologia moderna. Os interiores do auditório da Biblioteca de Viipuri e da *Villa Mairea* são exemplos destes interiores, produzidos por Aalto, que fornecem uma orientação mais flexível para o interior moderno.

Durante sua longa carreira, Frank Lloyd Wright projeta os interiores de suas obras, propondo móveis que estabelecem uma identidade com seus edifícios, como outros arquitetos de sua geração. Assim como Aalto e mais tarde Lina Bo Bardi, ele é adepto da relação entre a arquitetura e o ambiente natural, fundamentando a racionalidade orgânica que integra o exterior e o interior de suas obras.

Por outro lado, Wright promove uma articulação entre o mobiliário e a arquitetura, adaptando os móveis ao edifício, propõe o contato entre

Frank Lloyd Wright, escritório do arquiteto, 1907
Réplica do escritório de Wright montada para a
Exposição *Frank Lloyd Wright's Work*, no Art Institute
of Chicago, 1907. A sala montada como se o arquiteto
pudesse chegar e sentar-se para trabalhar a qualquer
instante tem influência dos interiores japoneses

Fonte: Sembach et alii. 2002: 89

Frank Lloyd Wright,
Edifício Johnson Wax,
Racine, Wisconsin,
1936-1950

Fonte: Stungo 1999: 62

Frank Lloyd Wright,
Edifício Johnson Wax,
Racine, Wisconsin, 1936-1950
Grande sala de trabalho com
arranjo físico aberto, onde as
peças de mobiliário conjugam-se
com as curvas do edifício.
A organização do lay-out proposto
se beneficia da inusitada
morfologia estrutural proposta por
Wright, cujos pilares têm grande
destaque no interior do edifício

Fonte: Pfeiffer, 2002: 144

Frank Lloyd Wright, Edifício Johnson Wax,
Racine, Wisconsin, 1936-1950
Laboratório circular da Torre de Pesquisas,
onde as bancadas de trabalho foram
adequadas à parede curva do pavimento

Fonte: Pfeiffer, 2002: 148

ambos e, tornando, às vezes, difícil identificar o que faz parte da arquitetura e o que faz parte do arranjo físico, como se pode ver no interior proposto para a Torre de Pesquisas do edifício Johnson Wax.

Como o Larking, o edifício administrativo da Johnson Wax é concebido como um projeto completamente integrado aos móveis e cadeiras de trabalho desenvolvidos especialmente para o espaço interior da arquitetura. Apontando, dessa maneira, para o futuro advento do conceito de “sistema” para o mobiliário de escritórios.

Apesar da importância que estes projetos têm no desenvolvimento dos móveis corporativos, é um outro tipo de móvel de desenho muito mais simplificado, imbuído de uma linguagem moderna, que nos conduz a citar Wright dentre as possíveis influências que Lina Bo Bardi sofre. Trata-se de uma cadeira de 1940 (ver ficha 49), estruturada com poucas superfícies de madeira, com a mesma intenção da Zig-zag de Rietveld, projetada entre 1932 e 1934, e das últimas propostas de mobiliário de Lina Bo Bardi, como os assentos para o Sesc Pompéia, concebidos por volta de 1980.

Durante o período da Segunda Guerra, há um hiato na concepção de móveis e interiores, assim como de quase todos os produtos que não suscitam urgência de desenvolvimento durante este processo. Contudo, alguns arquitetos se dedicam ao *design* de interiores e começam a se destacar nesta época.

É o caso do americano Charles Eames e do finlandês radicado nos Estados Unidos, Eero Saarinen, que, no início de suas carreiras, se associam e são premiados pelo Museu de Arte de Nova Iorque (MoMA), onde ambos apresentam, em 1941, o ambiente para o concurso *Organic Design in Home Furnishings*, lançado pelo próprio MoMA. Os móveis propostos assumem diversas formas, pois permitem diversos posicionamentos: duas poltronas se unem e se transformam num sofá, e os

Charles Eames e Eero Saarinen, móveis projetados para concurso do MoMA, 1940-41

Os arquitetos receberam o primeiro prêmio do concurso *Organic Design in Home Furnishings* promovido pelo MoMA em 1940, o ambiente foi apresentado em exposição no próprio museu em 1941. Desenhos para o concurso do MoMA. O *design* das poltronas possui características denominadas orgânicas, e os armários modulares propostos permitem várias combinações

Fonte: Sembach et alii, 2002: 162-63

Carlo Mollino, Casa Minola, Turim, 1944
 Estar da residência de Ada e Cesare Minola, onde observa-se a integração de formas retas e curvas na lareira, nas poltronas e na bancada em primeiro plano

Fonte: Sembach et alii, 2002: 174

Charles Eames, residência do arquiteto em Santa Mônica, Califórnia
 Ambiente realizado com destaque aos elementos utilizados na construção industrial

Fonte: Sembach et alii, 2002: 167

Carlo Mollino, mesa para Casa Singer, Turim, 1950
 Apesar de elementos retos, o *design* da mesa destaca as curvas, o que significou para a época um retorno ao *Art Nouveau*, ou ao próprio barroco piemontês

Fonte: Sembach et alii, 2002: 176

elementos componíveis para os armários formam uma série de composições. Este resultado *orgânico* estabelece um marco para os ambientes modernos deste período em diante. As peças componíveis parecem perfeitas para acompanhar a velocidade que o século XX começava a exigir, num período em que já surgiriam as primeiras idéias sobre uma máquina que centralizaria infinitas atividades, com uma rapidez inimaginável para a época: o computador.

Eames sempre considera os princípios de fabricação industrial e, a partir deste ponto de vista, concebe móveis importantes para o *design* do século XX. No fim dos anos 1940, um projeto arquitetônico se destaca por empregar elementos utilizados na construção industrial – como caixilhos, treliças e cobertura – componentes estes que se integram ao interior proposto harmonicamente: sua própria casa em Santa Mônica.

Os conflitos bélicos estão bem mais próximos da realidade européia do que da americana, fato que inibe a concepção, desde a criação de novos móveis até a construção civil. Contudo, ainda em 1944, o italiano Carlo Mollino cria uma atmosfera diferente para a sala de estar da Casa Minola, em Turim, oferecendo uma outra tendência.

Influenciado tardiamente por Gaudí, Mollino apresenta ambientes com elementos curvilíneos, nos quais são dispostas peças industrializadas que utilizam uma morfologia extravagante de curvas sensuais que inspirariam diversos arquitetos, como Arne Jacobsen.

A utilização do contraplacado de madeira nos móveis de Mollino permite a definição de dois modos distintos de curvar a madeira. O primeiro é o recorte da madeira por meio de movimentos sinuosos, no sentido perpendicular ao paralelismo das placas justapostas, e o segundo é a curvatura do compensado no sentido paralelo destas placas, que formam o compensado de madeira, este último método de curvar já fora utilizado desde os anos 1930, por Alvar Aalto, Gerald Summers, dentre outros.

Ambas as formas de curvar este material são utilizadas concomitantemente em alguns móveis de Mollino como na estrutura da mesa para a casa Singer. Mais simplificado que o segundo, que necessita de tecnologia mais avançada.

O primeiro modo de curvar o contraplacado de madeira também é utilizado por Lina Bo Bardi nos móveis do Studio de Arte Palma, entre 1948 e 1951, e, poucos anos depois, também por Zanine Caldas, que se aproxima mais da morfologia de Mollino, como se observa em algumas peças do Studio Palma (ver *Repertório Iconográfico* fichas 66, 70, 71, 74) e Cantù (ver capítulo 3).

Não são poucos os arquitetos de renome que se dedicam à criação de móveis apropriados para seus projetos. São exemplos os já mencionados Corbusier, Breuer, Aalto e Mies van der Rohe. Peter Blake destaca dois fatores que podem ter despertado este grande interesse e dedicação. Ele cita o estímulo da própria arquitetura moderna, na medida em que propõe uma unidade entre as edificações e seus interiores. A transparência das fachadas implica na evidência do interior, o que acaba fazendo do arquiteto um responsável pelo que se vê do exterior. Por outro lado, Blake também considera mesas e cadeiras “excelentes cabaías para fazer, simples e diretamente, experiências com certos conceitos estéticos e técnicos”. Os móveis com-

pactuam com as mesmas necessidades que são características na arquitetura como: forma, função, proporção, estrutura e tecnologia. Ainda na visão de Blake,

numa cadeira esses problemas podem ser estudados com muito mais presteza (e economia) e a interação dos mesmos pode ser estudada com muito mais rapidez do que num arranha céu. Por essa razão, um móvel tem servido muitas vezes de um esboço em pequena escala, por meio do qual um arquiteto pode cristalizar algum novo conceito filosófico sem grandes despesas. [1966: 79]

Aos poucos, os arquitetos distanciam-se da tarefa do *design* de móveis, e esta atribuição passa para os *designers*, apesar de existirem diversos arquitetos contemporâneos que ainda estão envolvidos com o *design* de assentos e outras peças, como Mario Botta Frank Gehry e os brasileiros que fizeram parte da equipe de Lina Bo Bardi: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, dentre outros.

Contexto local

A revolução que o movimento moderno provoca no mobiliário a partir dos anos 1920, na Europa e nos Estados Unidos, não atinge o Brasil de imediato. Alienado pela estrutura sócio-econômica oligárquica, o país contempla inerte esse desenvolvimento no hemisfério norte.

É evidente que o mobiliário não acompanha os anseios modernos das artes e da arquitetura. Na Semana de 1922, a ausência de móveis modernos não corrobora com o desenvolvimento de uma nova linguagem para o mobiliário, o que adia o declínio da reprodução de peças estilísticas em voga na época.

Há uma grande lacuna de recursos disponíveis para a execução de peças modernas. Este fato é reflexo da relativa falta de desejo, do próprio consumidor, de ter uma arquitetura de interiores e mobiliário que não fossem os já instituídos, o que prejudica, ainda mais, qualquer intenção de metamorfosear o móvel de estilo para um móvel moderno.

O panorama brasileiro, apresentado a seguir, resgata alguns ambientes propostos por arquitetos e *designers*, que se inquietam com a questão do móvel moderno e desenvolvem interiores que dialogariam com a arquitetura moderna.

A finalidade é inserir Lina Bo Bardi neste contexto, para melhor compreender os móveis e arranjos físicos, resultantes de seu trabalho.

Tal entendimento se deve, em grande medida, à pesquisa sobre móveis modernos brasileiros, realizada por Maria Cecília Loschiavo dos Santos, que deu origem ao livro *Móvel Moderno no Brasil* (1995). Precursora no resgate desta expressão de nossa cultura material, a referida pesquisa possibilita um registro pioneiro e de destacada relevância sobre um período dito Moderno.²²

22

Cf. SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo, Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

O início de uma nova postura

Ainda incipiente neste processo, um dos que se antecipam na ambientação moderna neste país é o suíço John Graz, que deixa registros de sua obra na pintura, na criação de móveis e objetos e nas artes gráficas. Influenciado pelo *Art-Déco*, Graz cria ambientes respaldados no conceito bauhausiano de *design total*, aplicado pela primeira vez no Brasil. Apesar de não encontrarmos tais ambientes preservados, as poucas imagens disponíveis apresentam não só móveis e arranjos físicos de sua autoria, como também luminárias, painéis, vitrais e afrescos [Santos, 1995: 40].

No processo de sedimentação dos ambientes modernos no Brasil, Gregori Warchavchik é considerado um de seus pioneiros, ao transmitir conceitos já disseminados na Europa, por meio de seus discursos e projetos, que foram das primeiras manifestações na arquitetura e *design* modernos no Brasil [Ferraz, 1965: 129-153].

Em 1925, ele assina o manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna*, primeiro texto sobre a arquitetura moderna publicado no Brasil. O manifesto dialoga francamente com os ideais dos artistas da Semana de Arte Moderna, no mesmo ano.

Ainda na capital paulista de 1929, a construção da residência à rua Itápolis dá origem à Exposição da Casa Modernista, que permanece aberta durante quase quatro semanas e recebe mais de vinte mil visitantes, número este bastante representativo, já que essa casa representava os anseios de uma pequena elite que anseia pela instalação do Movimento Moderno em São Paulo.²³

Esta casa já possuía elementos estruturais em concreto armado, além de apresentar um conjunto em comum acordo com os conceitos modernos: uma *obra de arte total*. Conjugada de forma coerente no que diz respeito à arquitetura, *design* e às artes plásticas, com grande contribuição de obras de arte e objetos cedidos para a Exposição por intelectuais e principais artistas modernistas da época.²⁴

Warchavchik ainda sublinha a economia e a importância da disposição interna em prol da funcionalidade:

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão de economia predomina sobre todas as mais. A beleza da fachada tem que resultar da funcionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.²⁵

Na sala de estar da moradia à rua Itápolis, o arquiteto cria um ambiente arrojado para a época, com formas geométricas presentes em todos os componentes – móveis, luminária e tapete –, paredes pintadas em verde claro em contraste com o veludo violeta dos estofados, que, por sua vez, se destaca sobre o duco prateado da estrutura de madeira.²⁶

23

Construída entre 1927 e 1928, a casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo, é considerada a primeira casa modernista do país, onde Warchavchik materializou as inquietações por uma nova forma de conceber a arquitetura. Ainda sem utilizar materiais e técnicas que a Nova Arquitetura exigia, pois, todavia, não havia recursos disponíveis para a execução da estrutura em concreto armado e para a impermeabilização das lajes.

24

Foi um grande desafio criar um interior com elementos modernos numa época em que São Paulo, apesar de passar por uma fase de desenvolvimento industrial, ainda não se afinara com as solicitações que o pensamento racionalista moderno exigia. Assim, o interior foi totalmente desenvolvido por Warchavchik, desde os mínimos detalhes, compreendendo esquadrias, caixilhos, maçanetas e grades, até o mobiliário e as luminárias. A atitude do arquiteto foi um estímulo para outros arquitetos que também se iniciaram na atenção ao interior e na arte de conceber móveis, convergentes com a arquitetura moderna então em amadurecimento.

25

WARCHAVCHIK, Gregori.
Acerca da arquitetura moderna. Manifesto publicado no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, em 01 de novembro de 1925. Republicado em Depoimentos (1), Centro de Estudos Brasileiros, GFAU, São Paulo, s/d, Arte em Revista (4) (Arquitetura Nova), São Paulo, em agosto de 1980, e em Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração – coletânea de textos organizada por Alberto Xavier, ABEA/FVA/PINI – Projeto Hunter Douglas, São Paulo, 1987.

26

Estes móveis pertenceram por mais de setenta anos a Geraldo Ferraz e seus descendentes, atualmente o mobiliário integra a coleção de Adolpho Leirner. In: GREGORI Warchavchik Mobiliário da Casa Modernista: um resgate, 75 anos depois, na Coleção Adolpho Leirner. Folder da Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Pesquisa e texto: Regina Teixeira de Barros. 13 set a 5 out, 2003, s/p.

**John Graz,
Residência
Carvalho da
Fonseca, sala
de jantar, 1925
Mobiliário cujas
formas foram
influenciadas pelo
Art-Déco, estilo
que nesta data,
1925, alcançaria
grande destaque
na Exposição de
Artes Decorativas
em Paris, daí o
temo *Art-Déco*.
Os materiais
utilizados foram
madeira e veludo,
este último era
bastante utilizado
como revestimento
de estofados
na época**

Fonte: Santos, 1995: 41

**Gregori Warchavchik,
Casa Modernista, Sala de estar,
rua Itápolis, São Paulo, 1929-1930
A partir dos conceitos modernos
de economia e funcionalidade,
Warchavchik desenvolveu este
ambiente, no qual nota-se também
a atenção pela questão estética**

Fonte: Gregori Warchavchik
(folder da exposição) 2003:s/p

**Gregori Warchavchik,
Biblioteca e sala de leitura
da Associação Paulista
de Medicina, Edifício
Martinelli, São Paulo, 1931
A proposta de um
ambiente moderno
para um edifício com
conceito arquitetônico tão
antagônico foi um grande
desafio para Warchavchik**

Fonte: Santos, 1995: 45

**Gregori
Warchavchik,
Residência A.
Schwartz, Rio de
Janeiro, 1932
Escrivaninha
com poltrona de
tubos cromados
estofada em couro**

Fonte: Santos, 1995: 45

A formação de um caráter local

A partir dos anos 1940, observa-se de um modo mais acentuado, no mobiliário brasileiro, a manifestação de algumas características locais.

Durante a Segunda Grande Guerra, o arquiteto austríaco Bernard Rudofsky passa quatro anos trabalhando em São Paulo e inteira-se de materiais disponíveis de características genuinamente brasileiras. Torna-se um precursor no uso de nossas fibras naturais, como a juta, o cânhamo e o sisal, na execução de mobiliário – materiais que seriam mais intensamente aplicados aos móveis a partir do final dos anos 1940, sobretudo por Lina Bo Bardi.²⁷

Rudofsky desenvolve para o concurso de desenho industrial promovido pelo MoMA, *Organic Design in Home Furnishings*, uma linha de poltronas estruturadas em tubos metálicos, desprovida de estofamentos. Esta estrutura permite a disposição de assentos e encostos em tecidos de fibras naturais brasileiras. A simplicidade formal dos elementos estruturais propostos atende diretamente às solicitações funcionais de um assento, sem quaisquer artifícios inúteis. E, estes móveis atenderiam efetivamente a solicitação dos organizadores do concurso, que definiram que

um projeto ou *design* pode ser chamado de orgânico quando existe uma organização harmônica das partes dentro de um todo, de acordo com a estrutura, material e propósito. Dentro desta definição não pode haver ornamentação vã, ou supérflua; entretanto, a parte da beleza não é menos importante do que a escolha ideal do material, o refinamento visual e a elegância dos materiais pretendidos para o uso.²⁸

O concurso premia o Brasil com os assentos de Bernard Rudofsky, expostos no próprio MoMA em 1941, mesmo ano em que Charles Eames e Eero Saarinen são vencedores com o mobiliário componível, como citado anteriormente neste capítulo. O resultado alcançado por Rudofsky confere maior leveza ao mobiliário, deixando de lado as peças com estruturas mais robustas laqueadas e os estofados, características ainda do *Art-Déco*, iniciando, assim, uma nova tendência para o mobiliário moderno brasileiro.

É nesta mesma vertente que Lasar Segall cria os móveis para sua residência em 1944. Os ambientes começam, assim, a se transformar, os estofados tornam-se mais raros, e as estruturas dos móveis menos pesadas.

Depois de mais de uma década trabalhando com mobiliário de estilo, Joaquim Tenreiro inicia uma nova fase, na qual pôde colocar em prática sua inquietação quanto ao móvel moderno, buscando a comunhão destes com as obras modernas propostas pelos arquitetos.

Bernard Rudofsky, desenhos para concurso do MoMA, 1940
Concurso *Organic Design in Home Furnishings* promovido pelo MoMA em 1940, os desenhos foram expostos no próprio museu em 1941

Fonte: Santos, 1995: 94

27

É interessante destacar, desde já e como ver-se-á no transcurso desta tese, que os estrangeiros foram os primeiros a promover as características genuinamente da terra no mobiliário moderno brasileiro.

28

Segundo o catálogo da mostra *Organic Design*. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, set./nov. 1941.

Lasar Segall, sala de estar, residência Jenny e Lasar Segal, São Paulo, 1944
O clima proposto neste interior já indica uma nova postura na escolha do mobiliário e na disposição deste

Fonte: Santos, 1995: 48

Lasar Segall, Interior, residência Jenny e Lasar Segal, São Paulo, 1944
Neste ambiente Segall cria uma atmosfera mais despojada, mais próxima dos preceitos modernos

Fonte: Santos, 1995: 48

Entre 1941 e 1942, contratado para mobiliar a residência de Francisco Inácio Peixoto em Cataguases, cujo projeto arquitetônico é de Oscar Niemeyer, Tenreiro tem sua primeira oportunidade de produzir móveis com um caráter mais próximo ao exigido pela nova arquitetura. Contudo, estes primeiros móveis não são tão criativos como os que se seguiriam mais adiante.

A partir de 1942, Tenreiro inaugura a produção de móveis mais leves, cuja estética é identificada mais com os preceitos modernos. As estruturas extremamente leves demonstram sua afinidade com as madeiras brasileiras, obtendo resultados de tal natureza que parecem *zombar*

**Joaquim Tenreiro,
Primeira Cadeira, 1942**

Fonte: Exposição J. Tenreiro,
1999: 108

**Joaquim Tenreiro,
Cadeira estrutural, 1947**

Fonte: Exposição J. Tenreiro,
1999: 113

**Joaquim Tenreiro,
Cadeira, 1948**

Fonte: Exposição
J. Tenreiro, 1999: 114

**Joaquim Tenreiro,
Cadeira de embalo, 1948**

Fonte: Exposição J. Tenreiro,
1999: 112

**Joaquim Tenreiro,
Poltrona de
palhinha, 1958**

Fonte: Exposição J.
Tenreiro, 1999: 115

**Joaquim Tenreiro,
Cadeira Estoril com braço, 1960**

Fonte: Exposição J. Tenreiro, 1999: 116

**Joaquim Tenreiro,
Residência Francisco
Inácio Peixoto,
Cataguases,
Minas Gerais, 1942**
Ambiente de estar
composto por sofá e duas
poltronas com estrutura
em contraplacado curvado
de pau-marfim, estofados
e revestidos em tecido,
uma chaise-longue,
inspirada em Le Corbusier,
e poltrona, ambas com
estrutura também em
contraplacado de
pau-marfim com assento
e encosto em tiras
trançadas de couro pintado

Fonte: Cals, 2000: 71

**Joaquim Tenreiro,
sala de refeições, 1961**
Ambiente com mesa
em madeira com tampo
de vidro, cadeiras com
estrutura de madeira,
assento e encosto
em palhinha

Fonte: arquivo de David Libeskind

Joaquim Tenreiro, Residência Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, Minas Gerais, 1942

Ambiente de estar composto por sofá com estrutura de ferro estofado e revestido em tecido, mesa com estrutura de ferro curvado e tampo de cristal. Bergère com pés de ferro, estofada e revestida em tecido

Fonte: Cals, 2000: 72

Joaquim Tenreiro, Loja de Joaquim Tenreiro na rua Marquês de Itu, São Paulo, sem data
Ambiente que utiliza a Primeira Cadeira em madeira lustrada em preto, mesa em pau-marfim e tampo revestido em laminado melamínico

Fonte: Exposição J. Tenreiro, 1999: 68

Joaquim Tenreiro, sala de estar, 1961
Ambiente com peças de Tenreiro: sofá estruturado em madeira, estofado e revestido em couro, bancos com estrutura de madeira e assento estofado, assentos em tronco de vinhático

Fonte: arquivo de David Libeskind

das leis da física, como alguns anunciariam. É uma proeza criar móveis com pés tão delgados! Ele também utiliza a palhinha nos assentos e encostos, material que compactua com o clima tropical.

Porém, todas as peças desenvolvidas por Tenreiro ainda são executadas de forma artesanal, algumas com tamanha esbelteza que parecem quase lapidadas. Ele se mostra bastante reticente com relação à inadequação técnica baixa qualidade da produção industrializada de móveis para as massas,

(...) o móvel tem uma raiz mais antiga, ele vem para a indústria através do artesanato. A meu ver, um dos maiores equívocos da indústria é não fazer um móvel estritamente industrial, com materiais e maquinário apropriados. Desse modo não se faz nenhuma coisa nem outra, não há artesanato nem indústria, no verdadeiro sentido da palavra. A industrialização, em vez de produzir móveis de qualidade para as massas, acaba contribuindo para a produção, em grande escala, de artigo inferior.²⁹

Apesar da serialização dos móveis fazer parte das premissas modernas, os ambientes criados com os móveis sóbrios e tecnicamente de alta qualidade de Tenreiro se adequam amplamente à arquitetura moderna proposta, na época, e seu “anseio profundo de renovar a linguagem do móvel no Brasil garantiu o alicerce para a busca de novas especulações do móvel moderno que se sucederam a partir de então” [Santos, 1995: 85].

Em descompasso com a sedimentação do mobiliário moderno em outros países, como já visto, e à própria arquitetura brasileira – que já fora reconhecida internacionalmente nos anos 1940 –, o país inicia a produção de um mobiliário moderno.

Vale ressaltar uma importante característica que se faz notar, nesta mesma década, na concepção do mobiliário brasileiro. Como já havia acontecido na arquitetura, também no *design*, alguns autores se embrenham na concepção de móveis que possuem grande afinidade com as condições, necessidades, materiais e técnicas locais, assumindo, assim, uma nova postura que caracteriza de forma ímpar alguns componentes do mobiliário moderno brasileiro.

Esta postura se inicia com Rudofsky, como já descrito, mas foi com Lina Bo Bardi que estas idéias se tornariam mais significativas por meio de suas pesquisas voltadas para a realidade local, tratando o móvel como apropriado às condições e ao público ao qual este se destina, revelando uma compreensão do “profundo alcance social da arquitetura moderna”, segundo Lina Bo Bardi [Ferraz, 1993: 60].

A partir de 1947, comprometida também com o racionalismo e a estética moderna, e na busca de preencher a lacuna representada pela inexistência de poltronas que atenderiam esta necessidade, Lina Bo Bardi inicia-se como *designer* de assentos e concebe sua primeira cadeira para um dos auditórios do Masp da rua Sete de Abril em São Paulo, o que incentiva a criação do Studio de Arte Palma com Palanti. Estes episódios são mencionados no capítulo seguinte.

29

Depoimento de Joaquim Tenreiro a Maria Cecília Loschiavo dos Santos. In: SANTOS, 1995, op. cit., p. 90.

**Studio de Arte Palma,
Residência Mário Bittencourt,
São Paulo, 1948-1950**
**Ambiente com móveis projetados
por Lina Bo Bardi e Giancarlo
Palanti, estruturados em
compensado e material plástico
branco, preto e amarelo-limão,
assentos estofados e
revestidos em tecido**

Fonte: Ferraz, 1993: 60

Outro grande arquiteto que estende suas criações para os interiores das edificações é Oswaldo Bratke. Em 1948, projeta o ambiente para o estar de sua residência. A perspectiva deste espaço interior revela a assepsia que o interior moderno solicita. Nesta mesma época, ele desenvolve assentos com peças que se encaixam com grande criatividade. Um deles é composto por quatro elementos recortados em placa de compensado, encaixados e fixados por um único parafuso.

Como Bratke, Lina Bo Bardi também se orienta na busca da simplicidade dos assentos, propondo peças com poucos componentes e de fácil execução, como pode-se constatar nos esboços para o Studio Palma.

Um pouco mais tarde, entre 1955 e 1960, Bratke projeta comunidades urbanas na selva Amazônica, a Vila Serra do Navio e a Vila Amazônica – para os funcionários da Indústria de Comércio de Minérios S.A. (ICO-MI) –, desde o plano urbanístico até as edificações, móveis e objetos. Este foi um empreendimento extremamente interessante, em consequência das dificuldades de suprir as necessidades de uma comunidade no Amapá, onde não havia indústrias. Em tal contexto, a criatividade na racionalização dos processos construtivos é essencial para a implantação destas vilas operárias. Algumas casas são entregues aos usuários com móveis projetados pelo próprio Bratke, móveis simples e adequadas à região, depois de estudar os hábitos locais. Com relação às residências da Serra do Navio, Hugo Segawa relata:

Oswaldo Bratke, residência do arquiteto, 1948
Perspectiva da sala de estar

Fonte: Santos, 1995: 67

Oswaldo Bratke, cadeira, 1948
Cadeira em placas de compensado encaixadas e unidas por um só parafuso

Fonte: Santos, 1995: 66

Oswaldo Bratke, poltrona, sem data.
Projeto de poltrona com encaixes entre o encosto e o assento

Fonte: Santos 1995:67

Lina Bo Bardi, croqui de cadeira, Studio Palma, 1948-1951

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

**Oswaldo Bratke, Residências
para funcionários graduados,
Serra do Navio, 1955-60**

Fonte: Segawa, 1997: 261

Todas as casas foram entregues aos operários e funcionários graduados completas e mobiliadas. Fogões e geladeiras foram adquiridos no Rio Grande do Sul; talheres em São Paulo, armários no Paraná. O próprio arquiteto orientou para que os cerca de 550 armários fossem enviados para o norte desmontados, acompanhados por três marceneiros encarregados da montagem dos móveis, para diminuir o volume de carga. Cadeiras, sofás, mesas, camas, luminárias foram desenhados pelo arquiteto e produzidos na região. [Segawa, 1997: 256]

Espreçadeira desenhada por Bratke em uso no alojamento de funcionários de Serra do Navio.

**Oswaldo Bratke,
família de móveis
e luminárias,
Serra do Navio,
1955-60**

Fonte: Segawa, 1997: 293

**Carlo Benvenuto Fongaro,
sala de jantar, não
identificada, década de 1950
Mesa e cadeiras em madeira,
assento e encosto em fibra
natural trançada**

Fonte: arquivo de Wilma Fongaro

**Carlo Benvenuto Fongaro,
escritório, não identificado,
década de 1950
Mesa, armário baixo, poltrona
e cadeira em madeira**

Fonte: arquivo de Wilma Fongaro

Chegado ao Brasil no mesmo ano em que Lina Bo Bardi imigrou, seu conterrâneo Carlo Benvenuto Fongaro colabora para o desenvolvimento das primeiras experiências com móveis modernos, simples e criativos para escritórios desmontáveis, em jacarandá, estruturados em tubos de aço quadrados. Com um mobiliário simples e criativo. Em diversas empresas, como a Ambiente e a Probeta, criou também móveis para residências, onde utilizou alguns materiais que se identificavam com a cultura local, como as fibras naturais [Santos, 1995: 54].

A partir de 1950, José Zanine Caldas inaugura uma significativa empreitada pela serialização dos móveis, por meio de pesquisas com madei-

30

Por outro lado, a partir dos anos 1970, quando a preocupação pelo meio-ambiente se intensifica, Zanine se posiciona na defesa de nossas florestas. Ele se estabelece em Nova Viçosa, onde adota técnicas caboclas na tradução do artesanato regional. Ciente dos efeitos da devastação de nossas matas e apaixonado pelas madeiras, sua alma de escultor o conduz à criação do “móvel denúncia”. In: SANTOS, 1995, op. cit., p. 110.

A rusticidade da proposta de Zanine destaca e aproveita ao máximo a forma e as dimensões naturais dos caules, assim como o desenho dos veios das madeiras.

31

Nesta época já estavam encerradas as atividades do Studio de Arte Palma.

32

Após alguns anos, restaram apenas três sócios: Miguel Forte, Roberto Aflalo e Carlos Millan. E, ao final dos anos 1950, o Branco & Preto cessou os trabalhos de marcenaria. Dentre as principais causas, destacam-se algumas dificuldades com mão-de-obra e materiais de revestimento, além do crescimento de seus escritórios de arquitetura e a precoce morte de Carlos Millan [Acayaba, 1994: *passim*].

ras compensadas, durante sua sociedade com Sebastião Pontes, que resultou na Zanine, Pontes e Cia. Ltda., mais conhecida como “Móveis Artísticos Z”. Desta produção, assinada por Zanine, origina-se móveis com características marcantes, principalmente nas estruturas em compensado, exploradas as linhas curvas, na esteira projetada por Carlo Mollino, inclusive em forma de “Z”.

Estas características já haviam sido empregadas pelo Studio Palma, pelo qual Zanine é profundamente influenciado. Mas, se por um lado, Palma inicia a utilização do compensado, viabilizando as formas curvas com sinuosidades, por outro lado, é mérito da fábrica Z a execução seriada industrialmente, que propicia o êxito na comercialização destes produtos com valores acessíveis.

Na época, esta morfologia se adapta à indústria moveleira incipiente e é bem aceita por uma classe média que reivindica conceitos modernos para os componentes domésticos.

Zanine vence nos quesitos qualidade e economia, porém, a estética das peças de mobiliário que projeta fica limitada pelas exigências do próprio processo de industrialização, ainda precário, pois estes móveis sempre foram muito menos sofisticados, embora economicamente mais acessíveis, do que os produzidos artesanalmente³⁰.

Apesar do esforço de Zanine, que chega a suprir em parte a expectativa da classe média com componentes de mobília moderna, com os “Móveis Artísticos Z”, uma classe mais abastada exigia um móvel moderno com formas predominantemente esbeltas, como as desenvolvidas por Tenreiro.

Neste período de grande desenvolvimento econômico, aparece, no perímetro paulistano, uma associação de arquitetos – com Miguel Forte, Jacob Rucht, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Carlos Millan e Chen Y Hwa – desta associação nasce o Móveis Branco e Preto no fim de 1952.³¹

Assim como a Langenbach & Tenreiro, que sempre manteve intencionalmente o sistema artesanal de produção, no Branco & Preto são produzidos móveis modernos tradicionalmente, na esteira dos pés de palito. O propósito desta empresa é estender as atividades da arquitetura para os interiores das edificações, como constata Miguel Forte: “embora já existissem lojas desse gênero, a proposta era o desenvolvimento de uma linha contemporânea, mais ligada às intenções e necessidades do arquiteto” [Santos, 1995: 111].

A lacuna de *móveis modernos* para a *arquitetura moderna* é determinante para o estabelecimento do Branco & Preto em São Paulo. Além do desenho moderno, o uso de materiais como madeira laminada, ferro soldado e plástico também são características expressivas do mobiliário da empresa.³²

Conforme Marlene Acayaba, “o Branco & Preto, loja de móveis de *design* racionalista e apurado acabamento artesanal, representa uma novidade no Brasil daqueles anos, é um empreendimento precursor na questão da arquitetura de interiores” [1994: 68].

José Zanine Caldas,
interior, sem data
Neste interior
percebe-se na
utilização da
madeira compensada
recortada, uma
grande similitude às
formas e conceitos
iniciados pelo Studio
de Arte Palma

Fonte: *Habitat* (11):105, 1952

**Studio de Arte
Palma, interior,
São Paulo, 1950**
Ambientação de loja
à rua Sete de Abril.
Poltrona e cadeira,
em primeiro plano,
provavelmente
projetadas por Palanti

Foto: Roberto Maia [Fonte:
Instituto Lina Bo Bardi e P.
M. Bardi]

**Studio de
Arte Palma, interior,
São Paulo, 1948**
Ambiente com
móveis projetados
por Giancarlo Palanti,
assentos estruturados
em compensado
de madeira e mesa
em madeira

Foto: Roberto Maia
[Fonte: Instituto Lina Bo Bardi
e P. M. Bardi]

Enquanto os móveis do Studio Palma almejam resgatar o popular por meio de suas soluções simples e ligadas ao vernáculo – apesar de não atingir a camada social que os móveis “Z” alcançaram –, os móveis Branco & Preto são sofisticados e realizados para a classe abastada.

Entre 1954 e 1955, a idéia de serialização começa a se sedimentar entre os arquitetos e *designers*, e a crescente industrialização gerada pelo aquecimento econômico possibilita a criação de diversas indústrias de móveis modernos racionalizados, como o trabalho de Geraldo de Barros na Unilabor; a produção liderada por Jorge Zalszupin, que também contou com Júlio Katinsky, Oswaldo Mellone e Paulo Jorge Pereira, produtores de móveis para a L’Atelier; a colaboração de Sérgio

Studio de Arte Palma, Residência, São Paulo, 1948-50
Sala de jantar com móveis em madeira projetados por Giancarlo Palanti. Este é um exemplo da diferença entre a simplicidade do Palma e a sofisticação do Branco & Preto, ambos inseridos na temática moderna

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

Jacob Ruchti, sala de jantar, residência Ada Pesca, 1954
Mesa e cadeiras estruturadas em madeira. Assentos e encostos em palhinha

Fonte: Santos, 1995: 114

José Zanine Caldas, Namoradeira, década de 1980
Componente proposto como “móvel denúncia”. Cada assento é feito de uma única tora, unindo apenas os braços e os dois assentos um ao outro

Fonte: Santos, 1995: 108

Rodrigues na Oca, e as concepções de Michel Arnoult na Mobília Contemporânea. Algumas destas indústrias começam a produção de móveis com elementos componíveis, inaugurando, neste período, a modulação do mobiliário no Brasil, mais de uma década depois da premiação de Charles Eames e Eero Saarinen no *Organic Design in Home Furnishings*, do MoMA, com os móveis compostos por elementos modulares. Este fato remete à questão da política de substituição das importações pela iniciativa de expandir o país industrialmente nos anos 1950.

Vale ressaltar um dos casos mais interessantes de todas estas instalações industriais desta fase, e da Unilabor Indústria de Artefatos de Ferro, Metais e Madeira Ltda, que, em 1954, introduz um modo pioneiro de organização industrial em São Paulo. Liderados por Frei João Batista Pereira dos Santos, profissionais diversos se uniram em torno de um ideal: criar uma cooperativa para a serialização de móveis e objetos com divisão dos lucros de forma participativa. Esta equipe se une ao *designer* e fotógrafo Geraldo de Barros, criador do projeto gráfico e do *design* de mobiliário da Unilabor.³²

O passo decisivo para que a produção em série tivesse êxito é a desistência da produção de projetos exclusivos e por encomenda, somada à necessidade de uma armazenagem eficiente. Desta atitude e do desejo de produzir mais com o mínimo custo, atentando para os atributos formais, funcionais e produtivos dos objetos criados, Geraldo de Barros desenvolve alguns elementos componíveis entre si, utilizando “(...) um mínimo de peças com o maior número possível de combinações”, conforme depoimento de Geraldo de Barros a Maria Cecília Loschiavo [Santos, 1995: 117].

33

Conf. CLARO, Mauro. Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária. São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 2004.

Unilabor, Geraldo de Barros, residência Paulo E. Sales Gomes, 1954
Sala de estar com poltrona estofada, mesa em ferro e madeira e
cadeiras estruturadas em ferro com encosto e assento em palhinha

Fonte: Santos, 1995: 116

Unilabor, Geraldo de Barros,
estante, anos 1950
Elementos componíveis de ferro,
madeira crua e revestida em
laminado melamínico

Fonte: Santos, 1995: 117

Studio de Arte Palma, Sala de
estar, São Paulo, 1948-1951

Foto: Editorial Domus [Fonte: Instituto Lina Bo
 Bardi e P. M. Bardi]

Studio de Arte Palma, Sala de espera, São Paulo, 1951

Foto: Peter Scheier [Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi]

Barros também experimenta a utilização de materiais que não costumam ser mesclados ao mesmo móvel como o ferro e a palhinha, originando assentos mais leves e adequados às condições climáticas locais.

A Unilabor executa móveis com configuração mais geométrica e, em alguns casos, mais leves que os do Studio Palma, propiciando com eles uma ambientação onde os vazios se estabelecem de forma mais acentuada.

Controvérsias internas sobre o modelo cooperativo contribuem para a saída de Barros, dando continuidade ao seu projeto de desenvolvimento de móveis modulares na Hobjeto a partir do mesmo ano, de 1964. Três anos depois, em 1967, a Unilabor encerra sua produção.

Na década de 1960, vem à tona, com mais intensidade, a discussão sobre uma abordagem artística objetivando contestar as questões políticas, econômicas e sociais no país, principalmente decorrentes da renúncia de Jânio Quadros e da Revolução de 1964.

Em meio ao ritmo intenso de manifestações desta ordem, busca-se, no mobiliário brasileiro, a incorporação de um caráter nacional nas formas modernas, atitude iniciada por Lina Bo Bardi no fim dos anos 1940, com os móveis do Masp da Sete de Abril e do Studio de Arte Palma. Tal abordagem se acentua anos mais tarde, nas palavras de Maria Cecília Loschiavo:

Em nível de desenho industrial notamos maior ênfase no uso dos materiais brasileiros, maior preocupação com as formas do móvel vernacular do país e, no limite, a própria produção em série visava atender a um consumidor mais popular; enfim, o móvel se orientou por um certo “estilo nacional”.

Assim, ao perguntarmos sobre o ideário estético que presidiu o móvel brasileiro desse período, verificamos que a tendência à apropriação e à absorção de padrões internacionais de desenho sofre um gradativo processo de aculturação, enriquecendo-se com os elementos nativos e, em consequência disso, produziu-se, em certos momentos de plenitude criadora, um móvel com formas originais, mais condizente com nossas condições e expressivo do caráter brasileiro. [Santos, 1995: 124].

Este “estilo nacional” associa-se a um significativo crescimento no processo de produção de móveis seriados, modulares, voltados principalmente para os interiores de escritórios e arraigados a valores locais. Cada qual com suas características e expressões próprias, destacam-se diversos *designers* e indústrias, como Sérgio Rodrigues, a partir de 1955 na Oca; Michel Arnoult, a partir de 1954 na Mobília Contemporânea; dos irmãos Hauner, com a Móveis Artesanal, iniciada em 1949 e mais tarde com a Mobilínea – fundada como Ernesto Hauner – em 1958; Karl Heinz Bergmiller, na Escriba, frente a uma produção para móveis de escritório; Leo Seincman, na Probjeto, que incorporou ao mercado nacional algumas peças clássicas do mobiliário moderno internacional, como a cadeira Dinamarquesa de Arne Jacobsen; e, novamente, Geraldo de Barros, agora na Hobjeto, fundada por ele, direcionada ao mobiliário para escritório, na esteira do procedimento industrial da Unilabor.

É possivelmente o trabalho de Sérgio Rodrigues como arquiteto-*designer*, ou arquiteto e “desenhista de móveis”, como ele prefere ser chamado. A máxima expressão das características que Maria Cecília Loschiavo nos indica no trecho abaixo sobre o móvel moderno brasileiro deste período. “De todos os *designers* brasileiros Sérgio Rodrigues talvez seja o mais profundamente comprometido com os valores e materiais da terra, tendo se arraigado definitivamente a formas e padrões de nossa cultura” [Santos, 1995: 125].

Em 1955, disposto a lançar uma linha de móveis genuinamente brasileiros, Sérgio Rodrigues funda a Oca, na qual desenvolve um mobiliário, buscando expressar características próprias da terra.

Um célebre arquiteto também contribui para a Oca, Lúcio Costa, que descreve: “Oca é casa indígena. A casa indígena é estruturada e pura. Nela os utensílios, o equipamento, os petrechos e paramentos pesso-

**Sérgio Rodrigues,
interior, 1958
Primeira ambientação
com o sofá Mole (1957)**
Fonte: Santos, 1995: 132

**Sérgio Rodrigues,
poltrona Mole, 1958
Frente, costas
e desmontada**
Fonte: Santos, 1995: 129

Sérgio Rodrigues, croqui para as poltronas do auditório dos Candangos, Brasília, 1962

Fonte: Santos, 1995: 133

ais, em tudo se articula e integra, com apuro formal em função da vida. A simples escolha do nome define o sentido da obra realizada por Sérgio Rodrigues e seus colaboradores” [Costa, 1962, s/p].

Em 1957, Sérgio Rodrigues concebe a célebre poltrona Mole, então denominada Sheriff, que o premia em Cantù, na Itália. Tal reconhecimento justifica-se por ter mais bem representado o caráter de regionalidade, conforme relatório da premiação. Ao contrário dos assentos com pés de palito lançados por Tenreiro, esta poltrona é um móvel pioneiro da chamada “estética da grossura”, adotada nos anos 1960 por alguns movimentos de vanguarda, caracterizada pela robustez de suas estruturas e estofados [Santos, 1995: 127-28].

A Poltrona Mole foi projetada para permitir o máximo de conforto e repouso. Toda a sua estrutura é de jacarandá maciço, torneado em forma de fuso, e os encaixes são manuais, percintas em couro natural reguláveis e almofadões executados em atanado fino. As percintas de couro que formam a estrutura da Poltrona Mole estabelecem uma certa filiação formal com as tradicionais redes, elemento representativo de nossa cultura. Os almofadões de atanado sob a estrutura possibilitam ao usuário moldar o corpo anatomicamente ao sentar, remetendo, de certa forma, à aderência perfeita entre corpo e rede. É preciso lembrar que a busca da aproximação entre o desenho da mobília moderna e certos objetos da cultura brasileira, como a rede, foi uma temática que esteve presente também na obra de Lina Bo Bardi, através da poltrona de três pernas em cabreúva, com forro solto de lona. [Santos, 1995: 128]

Percebemos, assim, a influência que Lina Bo Bardi pode ter exercido em Sérgio Rodrigues, provavelmente resultado de seu contato com ela, no período em que Sérgio Rodrigues presta serviços para a empresa Forma, sediada em São Paulo.

Em seguida, sucedem-se diversas ambientações com a poltrona e o sofá Mole e suas manifestações refletidas nos objetos, materiais e revestimentos locais. Estes interiores já não revelam um ambiente moderno sóbrio, mas estão inseridos no contexto tropical, incorporando o modo de vida e materiais da terra, principalmente fibras.

Em 1957, Sérgio Rodrigues inicia com a Oca a criação de móveis para edifícios de Oscar Niemeyer em Brasília, projeto conjunto com a empresa Mobilínea.

No fim dos anos 1960, desvinculado da Oca, Sérgio Rodrigues dedica-se à arquitetura, mantendo suas atividades como *designer*. Desde então, ele se empenha em uma produção independente, tanto na arquitetura quanto no desenho de mobiliário.

Oscar Niemeyer – o móvel para a arquitetura moderna

Nos anos 1970 surgem propostas de *design* de mobiliário de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer que transferem para o *design* a experiência conceitual, formal e estrutural da arquitetura.

No caso de Oscar, é possível identificar duas fases distintas. Na primeira, o arquiteto utiliza-se de um mobiliário de outras autorias, anterior a sua atuação como autor de mobiliário. Este fato possibilita relacionar sua obra arquitetônica a diversos arquitetos e/ou *designers* que lhe forneceram elementos para adequar os móveis ao contexto arquitetônico, como Joaquim Tenreiro e Sérgio Rodrigues, dentre outros. Na segunda, em parceria com Anna Maria Niemeyer, ele define móveis que conferem uma identidade a sua arquitetura. Então, se estabelece nos móveis e arranjos físicos um forte vínculo com a arquitetura já consagrada.

O desejo comum entre os arquitetos de conceber móveis e arranjos físicos para sua própria arquitetura foi explicado por ele desta maneira, em depoimento a Maria Cecília Loschiavo, em 1979:

Oscar Niemeyer,
Casa do arquiteto, Canoas,
Rio de Janeiro, 1974
Ambiente do escritório
destaca espreguiçadeira
de Oscar Niemeyer e
Anna Maria Niemeyer

Foto: Nelson Kon, 2007

Oscar Niemeyer, Casa do arquiteto,
Canoas, Rio de Janeiro, 1974
Através da transparência que
integra o exterior e o interior
destaca-se o ambiente de estar

Foto: Nelson Kon, 2007

Oscar Niemeyer,
Casa do arquiteto, Canoas,
Rio de Janeiro, 1974
Estar composto por mesa
de jantar de Oscar Niemeyer
e Anna Maria Niemeyer, com
assentos de Michael Thonet
e marquesa luso-brasileira

Foto: Nelson Kon, 2007

O problema que eu encontrei no equipamento dos edifícios é que, muitas vezes, o mobiliário, o arranjo interno, prejudica completamente a arquitetura. A arquitetura prevê os espaços que devem ficar livres entre grupos de móveis, e às vezes, os móveis são colocados de uma maneira imprópria, os espaços se perdem e a arquitetura fica prejudicada. De modo que nós procuramos sempre marcar o lugar dos móveis, mas, mesmo assim, às vezes eles não estão de acordo com a arquitetura, e o ambiente se faz sem a unidade que a gente gostaria. Por isso tudo é que eu comecei. É claro que existem bons decoradores no Brasil, mas, quando a gente não tem sorte de encontrar um desses decoradores, o nosso projeto se prejudica. [Santos, 1995: 59]

E em outro relato:

Um dia, com minha filha Anna Maria, resolvemos estudar alguns tipos de mobiliário, e a técnica da madeira prensada em largas faixas curvas foi o caminho que escolhemos.

Desejávamos encontrar um novo desenho de mobiliário que permitisse, com o uso da madeira prensada, imaginar coisas diferentes dos móveis tradicionais.

E como essa idéia se aproximava da técnica arquitetural, procuramos reduzir apoios, integrando-os nas formas curvas adotadas.

E desenhemos poltronas, mesas, marquesas, espreguiçadeiras de balanço, etc. Um dia, se o trabalho permitir, voltaremos de forma mais organizada a essa tarefa que nos atrai e diverte. [Niemeyer, 1992: 108]

Assim, Oscar pôde transferir para o móvel o que já fazia com maestria na arquitetura, adaptando novos usos para materiais que já estavam sendo utilizados no mobiliário. Nesta época, a madeira prensada era bastante utilizada pelos suecos, porém em superfícies peque-

Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa, corte Fábrica Duchene
(demolida na década de 1980), São Paulo. 1950-51

Fonte: Bruand, 1999: 158

Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer,
croqui da Espreguiçadeira, 1977

Fonte: Santos, 1995: 60

Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília, 1956-58

Fonte: Cavalcanti, 2001: 430

Oscar Niemeyer, estrutura da Catedral de Brasília, 1958-59

Fonte: Bruand, 1999: 215

Sérgio Rodrigues, poltrona Leve-jockey, 1957

Fonte: Santos, 1995: 130

Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, poltrona e banqueta, 1977

Fonte: Cadeiras Brasileiras, 1994: 43

Joaquim Tenreiro, cadeira Três Pés, 1947

Fonte: Tenreiro, 1999: 111

Sérgio Bernardes, Cadeira-rede, sem data

Fonte: Santos, 1995: 62

**Oscar Niemeyer,
Palácio das Artes -
"Oca", Ibirapuera,
São Paulo, 1957**

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Oca_-_Ibirapuera.jpg

**Lina Bo Bardi,
Bardi's Bowl, 1951**

Fonte: Ferraz, 1993: 77

nas. A plasticidade curvilínea, tão explorada por Niemeyer nas edificações, é repassada para os móveis, e superfícies maiores adquirem formas arredondadas com o sistema relativamente simples de construção que as madeiras prensadas possibilitavam.

Desenhados quase tardiamente, estes móveis modernos, associados a outras peças de diferentes autores, fazem parte de muitos ambientes propostos para a arquitetura de Oscar Niemeyer. É interessante destacar o aspecto formal desta arquitetura que tangenciou algumas características da morfologia dos móveis modernos propostos por diversos autores.

Na presente tese, destacam-se, mediante as imagens apresentadas, alguns projetos de arquitetura de Oscar Niemeyer e de assentos deste e de outros arquitetos e *designers*, que não são foco desta pesquisa, mas mereceriam uma análise minuciosa à parte, pois são frutos de conceitos utilizados na concepção do moderno no Brasil, quer seja na arquitetura, quer seja no *design*. Embora aqui seja tratado superficialmente, um dos exemplos mais significativos relaciona o Palácio da Alvorada à poltrona Leve-jockey de Sérgio Rodrigues, ambos da mesma época. A estrutura do Palácio da Alvorada remete ao espaldar da poltrona ou vice-versa. Questionado neste sentido, durante depoimento à autora em julho de 2004, Sérgio comenta surpreso: “não sei quem fez antes, era a arquitetura... o *design* da época, e era o que tínhamos que fazer”. Isso demonstra que algumas peças de mobiliário entraram em grande sintonia com a arquitetura moderna, depois de décadas no encalço deste acordo mútuo.

O resultado formal era de uma época³⁴, como lembra Sérgio Rodrigues, em que as soluções formais poderiam ser utilizadas tanto na estrutura de um edifício quanto na de uma cadeira, como é o caso da estrutura espelhada que se observa nos cortes da arquitetura da fábrica Duchen e do móvel Espreguiçadeira, ambos de Niemeyer. Ou, sem qualquer relação funcional, a forma se aplica à arquitetura e ao móvel, como no caso das formas curvas estruturais da Catedral de Brasília, que remetem à morfologia dos assentos-encosto da Cadeira-rede e da cadeira Três Pés, de Sérgio Bernardes e Joaquim Tenreiro, respectivamente.

Não é por acaso que Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi propõem um edifício e cadeira com ênfase na forma semi-esférica, podemos considerar que ambos bebem nas águas de nossa cultura indígena: o Palácio das Artes refere-se à oca indígena, e a Bardi's Bowl, provavelmente seja inspirada numa tigela utilizada pelos índios, assunto que será visto no próximo capítulo.

Mesmo depois de produzir seus próprios móveis, Niemeyer continua dispondo de móveis de outros autores. Ainda em depoimento a Maria Cecília Loschiavo, ele argumenta:

Gostamos de usar esses móveis, com outros, de outros arquitetos, de modo que há uma variação, mas todos presos ao princípio de que o móvel é complemento da arquitetura e deve ser atualizado e moderno como a própria arquitetura. Deve haver uma adequação entre o móvel e o interior, dependendo do tipo de prédio. Numa residência, por exemplo, os móveis devem acompanhar a maneira de viver do homem de hoje; eles são mais simples, menos austeros. O mobiliário antigo se adaptava a uma atitude diferente do homem. Hoje a coisa mudou muito e o mobiliário acompanha esse modo de vida diferente, esse modo de ser das pessoas de hoje. [Santos, 1995: 59]

Os móveis de Oscar e Anna Maria são fabricados primeiramente pelas empresas Tendo Brasileira, Móveis Teperman, ambas de São Paulo, e pela *Mobilier International*, de Paris, para o mercado europeu.

A partir desta breve reconstituição da história dos ambientes modernos, evidencia-se a importância dos arquitetos modernos estrangeiros, que propiciam a importação de certos conceitos e características formais para o Brasil. Isto, somado ao esforço de um grupo de arquitetos pioneiros na prática do *design* de móveis no Brasil, foi de grande importância para a modernização do mobiliário e para a introdução do desenho industrial no Brasil.

O presente capítulo pretende dar respaldo ao capítulo seguinte, pois é neste âmbito de criações dos arquitetos para o mobiliário moderno estrangeiro e brasileiro que Lina Bo Bardi desenvolve peças de grande expressão, principalmente no período em que, recém chegada ao Brasil, se depara com uma lacuna no desenvolvimento do móvel moderno no Brasil.

34

"As 'colunas' do Palácio da Alvorada viraram o marco nacional do desenvolvimento: marco dos caminhões pelas estradas do Brasil, marco das lojas, de feiras e padarias, de favelas e de residências finas. Bem, as multidões são a imagem dos supermercados, mas o orgulho popular é outra coisa: é a história de uma nação." Depoimento de Lina Bo Bardi sobre a obra de Oscar Niemeyer. In: NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura – 1937-2004*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004, p. 401.

mimesis corpórea

Busca das “equivalências orgânicas de observações cotidianas” [Burnier, 2001: 221], proporciona uma capacidade no ator de recriar uma ação física vocal observada no cotidiano. (...) O olhar treinado que, após muito observar, detecta informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo; que não são evidentes nem óbvias num primeiro olhar, mas estão impressas, determinando o ritmo, os impulsos, as tensões, os níveis de energia, a organicidade na articulação do todo e a coloração de cada pessoa [Lume (6): 17-23, 2005].

mimesis corpórea

*Talvez fosse preciso
considerar que nosso
conhecimento do mundo
é uma mistura de rigor e
poesia, de razão e paixão,
de lógica e mitologia.*

Michel Maffesoli

Lina Bo Bardi
Estudo para Bardi's Bowl
Referências às redes
e cuias indígenas
Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi e o móvel: o encontro do vernáculo e do moderno

Este capítulo trata exatamente desta “mistura” a qual Michel Maffesoli se refere. Enquanto o sociólogo francês indaga sobre as sínteses entre “rigor e poesia”, “razão e paixão”, “lógica e mitologia”; Lina Bo Bardi corresponde com funcionalidade e saber popular, valoriza o racional e o costume do povo, utiliza a coerência dos conceitos modernos, poeticamente alegorizados no recôndito do vernáculo. Em todas as atividades profissionais, tal qual menciona Maffesoli, a arquiteta expressa esse “conhecimento do mundo”, ou melhor, conhecimento do universo popular da terra que elegeu para si [1988: 90].

Nos anos 1940, iniciam-se no Brasil algumas propostas de projetos de mobiliário moderno as quais levam em consideração o reconhecimento dos recursos e tradições locais. Como já destacado, há iniciativas neste sentido como o trabalho de Bernard Rudofsky, arquiteto austríaco, que, durante os quatro anos da segunda guerra em que vive no Brasil, busca valorizar os materiais provenientes do solo brasileiro.¹ Também, de suma importância, o trabalho de Joaquim Tenreiro, pintor, artesão e desenhista de móveis português, que estabelece uma nova perspectiva no trato com as madeiras nativas, enfatizando suas veias e tornando possíveis móveis com pés extremamente delgados, além de utilizar um material apropriado ao nosso clima: a palhinha.²

1

Observamos que Bernard Rudofsky é o primeiro a utilizar a juta (nativa da Índia e cultivada no Brasil), o cânhamo (nativo da Ásia e cultivado no Brasil), o caroá (nativo do Brasil) e outras fibras nas cadeiras modernas brasileiras, já em 1941, só depois, em 1948, no Studio Palma, Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti também desenvolvem experiências com as fibras naturais nativas. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. As cadeiras modernas brasileiras. *Módulo* (65): 64-71, Rio de Janeiro, jul./ago. 1981.

2

Os tapeceiros franceses iniciam o estofamento de assentos e encostos dos móveis entre o fim do século XVII e início do XVIII. No Brasil, este procedimento é substituído pela introdução da palhinha entrelaçada nos assentos e encostos das cadeiras, sofás e canapés. Esta prática oriunda da Índia é trazida ao Brasil em consequência das colonizações portuguesas em solo hindu e brasileiro. As rotas de comércio marítimo entre diferentes culturas, situadas em terra, tropicais possibilitam o intercâmbio e a

>>

Como Lina Bo Bardi, ambos provêm da Europa, cada qual com uma raiz cultural e seu próprio modo de realizar a questão da identidade nacional. Rudofsky atua na Itália ao lado de Gio Ponti e Luigi Consenza, ambos arquitetos envolvidos com as questões nacionais italianas e mediterrâneas. Tenreiro trabalha uma obra artesanal, cujo trato de grande qualidade com o jacarandá e palhinha remete à tradição lusa.³

Foi certamente a partir do contato com o cenário brasileiro, a partir de 1947 em São Paulo – também por sua formação européia, associada ao trabalho realizado junto ao italiano Gio Ponti⁴, arquiteto e *designer* moderno e atento à tradição popular – que Lina Bo Bardi encontra, no artesanato brasileiro, uma rica fonte para o desenvolvimento de móveis com um caráter moderno e atento às questões da cultura popular. Pode ter vindo também, deste contato com Ponti, os recursos para sua crítica ao discurso radical dos primeiros modernos, quanto aos excessos de racionalidade e funcionalidade [*Malasartes* (2): 4-7, 1976].

A mudança econômico-política e a cultura popular são elementos que fornecem a Lina Bo Bardi justificativas para a necessidade de uma produção brasileira, que não se abastecesse basicamente da importação de soluções existentes e tecnologias prontas, porém, que pudesse observar seu acervo vernacular.

A iniciativa de uma produção de móveis modernos iria ao encontro de uma classe média que prospera e das expectativas de uma classe de artistas, sejam estes ligados às artes plásticas, à arquitetura ou ao *design*, coniventes com os conceitos modernos.

Também a temática internacionalista dos CIAM fora avaliada sob diferentes prismas no Brasil. O discurso moderno passa por debates em revistas e eventos de arquitetura. Formam-se diferentes grupos, defensores do internacionalismo ou do nacionalismo. No caso de Lina Bo Bardi, apesar de suas raízes serem européias, suas manifestações são francamente nacionalistas. Entre o final dos anos 1940 e início da década seguinte, ela se apresenta como a propulsora de uma vanguarda na pesquisa experimental no campo do *design* com caráter vernacular brasileiro, sendo que, neste caso, este compreende os produtos desenvolvidos a partir de objetos criados popularmente ou de hábitos culturais.

»
permuta de bens materiais destes portos. São “manifestações de tropicalismo quanto ao mobiliário”. Cf.: DIAS, Benício. Móvel e trópico. In: Seminário de Tropicologia: trópico & saneamento, solos, via férrea, estudos de pós-graduação, iluminação, favela, comunicação, móvel, 1972, Recife. Anais... Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1978. p.327-342. [VIII Reunião Ordinária]. Disponível em: <http://www.tropicologia.org.br>. Acesso em: 15 abr. 2008.

3
Conforme Benício Dias, “os tratadistas creditam geralmente os portugueses, como divulgadores na Europa, do uso da palhinha, através de suas importações do Oriente Tropical. Conhecem-se cadeiras indianas, ou indo-portuguesas, remontando aos fins do XVI, ou da transição para o XVII (...)” Ibidem.

4
É interessante observar que tanto Lina Bo Bardi, quanto Rudofsky trabalham com Gio Ponti. Esta influência do arquiteto italiano pode ter sido de grande importância na consideração dos materiais, técnicas e costumes nativos.

*Nós temos esta convicção
e estamos persuadidos
de que uma cadeira caipira
de grumixaba e taboa é
mais moral e importante
do que um divã de
babados de estilo francês.*

Lina Bo Bardi

A concretização da postura: O Studio de Arte Palma

Em entrevista ao Diário de São Paulo em 1949, Lina Bo Bardi expõe a “convicção” do Studio Palma sobre a “decoração” corrente na época, tendo duras críticas aos abusos do mau gosto estilístico [*Diário de São Paulo*: 13 nov., 1949]. Uma das premissas do Studio Palma é resgatar o respeito pelo público, adotando uma linguagem que remete ao popular, que já fora iniciada na Itália, país de origem dos associados ao Palma.

Diante de um novo horizonte, o período pós Primeira Guerra suscita nos italianos a reconsideração sobre as propostas futuristas lançadas pelos arquitetos ligados a Sant’Elia e Marinetti, que profetizam um advento conduzido pela introdução das máquinas no cotidiano humano, alterando radicalmente a estética arquitetônica.

Em 1936, a mostra da arquitetura rural, exibida na VI Trienal em Milão, evoca a linguagem popular, revisando um passado próximo, de intenções mais intelectualizadas, que se distanciam dos valores éticos que a condição pós-guerra impôs. Esta nova circunstância leva a uma outra leitura do Movimento Moderno.

Outros aspectos são as disposições políticas de Mussolini, a experiência da primeira e a eminência da segunda guerra que colocam os arquitetos italianos em postura de reavaliação ao que deve ser preservado após os embates bélicos, iniciando-se um processo de registro desse universo voltado para o popular.

Dirigida por Rossellini, logo após a libertação de Roma, a primeira película Neo-realista no cinema italiano, *Romma Città Aperta*, entre 1944 e 1945, denota o desejo de exibir o aspecto social e econômico italiano fiel e cruamente, tangenciando o documentário.

Exposta por Rossellini e outros cineastas, esta realidade do pós Segunda Guerra é observada de perto por Lina Bo no plano urbano, pois ela percorre a Itália neste período, como correspondente da *Domus*, registrando as ruínas deixadas pelas edificações bombardeadas, como já abordado.

Neste período, arquitetos e intelectuais italianos se dedicam ao resgate dos hábitos de morar e modos de construir do estrato social popular, por meio de pesquisas neste campo.

Lina Bo Bardi relata em *Curriculum Literário* que, para compor os *Quaderni di Domus*, são realizados estudos e pesquisas quanto ao artesanato e desenho industrial [Ferraz, 1993: 9]. É sob esta ótica de influências, decorrentes dos eventos que pontuam todo este período, que Lina Bo Bardi permeia suas idéias: a revisão do moderno, o resgate do universo popular e ao mesmo tempo a realização de um desenho industrializável.

Do outro lado do Atlântico, nos primeiros anos no Brasil, Lina Bo Bardi se depara com uma lacuna na produção de móveis modernos. Entre o

Rio de Janeiro e São Paulo, arquitetos e *designers* se manifestam na tentativa de industrializar o mobiliário. As fábricas e ateliês de móveis modernos criados nesse período, quase sempre buscam obstinadamente uma produção em escala e alcançam este intento nos anos 1950. Na grande maioria das vezes começam artesanalmente, e, depois de reconhecidos todos os detalhes construtivos, vão lentamente iniciando uma sistemática na mecanização ou automação com o aproveitamento racional da matéria-prima e da mão-de-obra.⁵

Entre estes, o Studio de Arte Palma e sua associada Fábrica de Móveis Pau-Brasil Ltda são exemplos do esforço em atender às solicitações modernas no mobiliário, apesar de terem apenas desenvolvido uma produção manufatureira.

Com a abertura de ambos, escritório de projetos de mobiliário e fábrica que têm como sócios Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, acontece, em São Paulo, a primeira de uma série de tentativas de industrializar a produção moveleira, que vai ao encontro do conceito de funcionalidade do movimento moderno.

Lina e Piretti dedicam-se ao mobiliário moderno com um indelével significado vernacular, persistindo a preocupação com o clima, o povo, os costumes e os materiais nativos. Nas palavras da arquiteta:

O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. **Buscou ali criar tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas), adaptados ao clima e à terra, eliminando estofamento exagerado e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofo baixo e delgado.** Um dos problemas básicos foi o de evitar-se a produção do mofo, amiúde ocorrente na estação das chuvas.

Tentou-se partir do material, procedendo-se a um **estudo sobre madeiras brasileiras**, e utilizou-se a madeira compensada recortada em folhas paralelas, até então não empregada para móveis, que eram construídos de madeira maciça e compensada de “miolo”.

O ponto de partida foi a simplicidade estrutural, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e da tinta das madeiras brasileiras, assim como seu grau de resistência e de capacidade.

O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um “caso de consciência” nos fabricantes passivos, repetidores de modelos postergados, acontecendo que em poucos meses a produção se renovou com celeridade, à qual cabe louvar, no dinamismo nacional, mas, naturalmente, devido à pressa exagerada, os construtores não se transformaram em técnicos; contentaram-se em apropriar-se das coisas que viam nas revistas e se improvisaram como projetistas, do que derivou, em consequência, um típico formalismo “moderno superficial”, que em arquitetura feita por mestre de obras, levam a dizer aos não iniciados que “o moderno é frio”, (...) e que os móveis desenhados por aqueles que não são

5

As exceções são: Branco & Preto e Langenbach & Tenreiro, que sempre mantiveram intencionalmente o sistema artesanal de produção, como já comentado.

técnicos provocam observações denunciando não terem “os móveis modernos senão aparência barata”, que o “compensado lasca” que se “vêem os pregos”, e, sobretudo, que são bastante “incômodos”.

Por felicidade, os arquitetos brasileiros começaram a desenhar uma boa cadeira, uma poltrona razoável, uma bela mesa, contrabalançando, assim, o dilúvio dos amadores que, sempre, em arte, produzem o regresso, por via de sua contra-propaganda, na aplicação da teoria mal compreendida.⁶

Apesar da curta existência do Palma, Lina e Palanti produzem de forma prolífica. Dezenas de móveis são criados e executados tendo em vista os conceitos modernos e os valores locais. Esta união pode ser julgada como uma sinestesia, pois, a simplicidade, da adoção dos condicionantes, dos costumes, materiais, técnicas ou da cultura locais, resultante nas peças desenvolvidas pelo Palma, remete aos princípios que o moderno exige.

Neste período de existência do Studio Palma – entre 1948 e 1951 – Bo Bardi e Palanti criam, principalmente, cadeiras que são fruto da postura assumida pelos modernos em sintonia com um olhar estrangeiro sobre o Brasil.

Este olhar estrangeiro identifica um universo popular que perdera o valor, diante da visão corriqueira dos próprios conterrâneos, que vêem no popular uma trivialidade muitas vezes burlesca, quando nestes artefatos ou costumes pode-se encontrar raízes do passado e o resgate de valores autênticos da terra.

É a questão que atravessa, nos últimos anos, o pensamento e a arte contemporâneos: a perda de sentido das imagens que constituíam nossa identidade e lugar. Daí o recurso ao olhar do estrangeiro, (...) aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. (...)

O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver através desta *imagerie*. [Peixoto, 1988: 363]

6

BARDI, Lina Bo. Móveis Novos. Habitat (1): 53, São Paulo, out./nov./dez. 1950. Os grifos são da autora.

*A rede se tornara
inseparável do indígena,
do mameluco, do sertanejo
contemporâneo, andando,
ao azar das secas, de
'rede às costas'. A rede
representa o mobiliário, o
possuído, a parte essencial,
estática, indivisível do seu
dono. Aonde ia o indígena
levava a rede. Ainda hoje
o sertanejo nordestino
obedece ao secular padrão.
A rede faz parte do seu
corpo. É a derradeira coisa
de que se despoja diante
da miséria absoluta.*

Luís da Câmara Cascudo

No embalo das redes

Tema do título *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica* de Luís da Câmara Cascudo, obra citada em epígrafe [2003: 28], a rede é um artefato da cultura material brasileira, que Lina Bo Bardi resgata no *design* de alguns de seus assentos, produzindo um amálgama entre o moderno e o vernáculo.

A rede para sentar e dormir foi criada pelos indígenas da América do Sul. O costume indígena de utilizar a *ini*⁷ é pré-cabralino. As redes foram encontradas na costa brasileira pelos portugueses, quando da descoberta do Brasil. A primeira menção ao termo *rede*⁸, para designar a *ini* indígena, remonta aos escritos de Pero Vaz de Caminha que, em 1500, referindo-se às impressões dos membros da frota portuguesa sobre as moradias, hábitos e costumes dos tupiniquins, relata:

E, segundo eles diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais eram tão compridas, cada uma, como esta nau capitânia. Eram de madeira, e das ilhargas de tábuas, e cobertas de palha, de razoada altura; todas duma só peça, sem nenhum repar-timento, tinham **dentro muitos esteios; e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam**. Debaixo, para se aquecerem, faziam seus fogos.⁹

A manufatura das redes entre os índios era ofício feminino, mais tarde sob influência dos jesuítas. A confecção das redes era uma herança familiar e sua manufatura era doméstica e tradicional. A rede era parte da cultura material do indígena, depois do mameluco e do sertanejo, sempre os acompanhando.

A rede indígena feita em trama de cipó, algodão nativo, ou outras numerosas fibras vegetais, é completada em combinação com outros elementos. Porém, as mulheres dos portugueses que iniciaram a colonização no Brasil começaram a confeccionar redes tecidas em algodão com trama fechada e ornamentadas com varandas e franjas.

Durante a colonização do Brasil, ainda se utilizavam redes como transporte. Os colonos eram transportados nestas peças por escravos.

Porém, na utilidade para as condições climatológicas, na simplicidade da trama de fibras nativas, com ou sem atavios, a versátil *ini* inventada pelos índios se estabelece territorialmente como a expressão perfeita de uma cultura nativa e tropical. É a esta *ini* híbrida, de um Brasil Colônia, que os historiadores referem-se como leito de dormir ou meio de transporte. Conferimos alguns registros de Sérgio Buarque de Holanda:

Ao visitar pela Segunda vez a capitania de São Paulo, tendo entrado pelo Registro da Mantiqueira, Saint-Hilaire impressionou-se com **a presença de redes de dormir ou descansar em quase todas as habitações que orlavam o caminho**. O apego a esse móvel (...) pareceu-lhe dos característicos notáveis da gente paulista, denunciando pronunciada influência dos índios outrora numerosos na região.

7

Ini é a palavra que os indígenas brasileiros utilizam para designar as redes ou hamacas. Tronco: Tupi, Família: Tupi-guarani e Família: Kamayurá. In: <<http://base.museudoindio.org.br/museudoindio/dicionario>>. Acesso em: 23 abr. 2008.

8

Conforme assinala o folclorista nordestino Luiz da Câmara Cascudo, Caminha a designa pelo termo rede por sua semelhança com a rede de pescar. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. São Paulo: Global, 2003, p. 22.

9

CAMINHA, Pero Vaz. Carta. 27 abr 1500. In: <<http://www.culturabrasil.org/carta.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2008. Os grifos são da autora.

10

In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Caminhos e fronteiras. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, *passim*. Os grifos são da autora.

(...) É sabido que o europeu recém-chegado ao Brasil aceitou o costume indígena sem relutância, e há razão para crer que, nos primeiros tempos, **esses leitos maneáveis e portáteis** constituiriam objeto de ativo intercâmbio com os naturais da terra.

(...) Com as peças de serviço gentio da terra - tamoio, tupinaen, carijó... - introduziram-se também, nas casas paulistas, as cunhãs tecedeiras. E, com elas, os **teares de tecer rede**, onde a tradição indígena, pouco modificada neste caso, pela influência das técnicas adventícias, tem permanecido até nossos dias.

(...) **A importância que a rede assume para nossa população colonial prende-se, de algum modo, à própria modalidade dessa população.** Em contraste com a cama e mesmo com o simples catre de madeira, trastes sedentários por natureza, e que simbolizam o repouso e a reclusão doméstica, **ela pertence tanto ao recesso do lar quanto ao tumulto da praça pública, à morada da vila como ao sertão remoto e rude.**

(...) **O fato é que as redes - redes de dormir ou de transportar - são peças obrigatórias em todos os antigos inventários feitos no sertão.**¹⁰

Johann Moritz Rugendas, *Negros no fundo do porão* [O Navio Negro], 1835 Litografia colorida a mão, 35,5 x 51,3 cm. Coleção Particular Foto: autoria desconhecida
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index

Rede de fibras, índios Tukuna, Amazônia
Fonte: <http://www.iande.art.br/boletim009.htm>

Rede de buriti, índios Waurá, Mato Grosso
Fonte: <http://www.iande.art.br/boletim009.htm>

Navios gaiola com suas redes utilizadas como leitos e poltronas

Fonte: Ferraz, 1993: 59

Nas artes observam-se também as referências às redes, como na litografia *Negros no fundo do porão*, de Rugendas, em que existe o registro de um leito, suspenso no teto do porão à esquerda, no qual um negro descansa.

Câmara Cascudo justifica a utilização cotidiana das redes no norte e nordeste do Brasil até a atualidade, comparando-a com o leito, engrandecendo o uso destas:

O leito obriga-nos a tomar seu costume, ajeitando-se nele, procurando o repouso numa sucessão de posições. A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia a forma do nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, colante, acompanha, tépida e brandamente, todos os caprichos da nossa fadiga e as novidades imprevistas do nosso sossego. Desloca-se, incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço. Entre ela e a cama, há a distância da solidariedade à resignação. [2003: 15]

A ubiqüidade da *ini*, transformada em rede e pelos portugueses, denota sua inerência a nossa cultura. É um elemento da terra, um vernáculo, do qual se desconhece o exato período de origem. Talvez por esta

**Exposição Nordeste, Solar do Unhão, Salvador, 1963
Lina Bo Bardi registra a importância das redes na exposição Nordeste, apresentada no Solar do Unhão, em 1963**

Fonte: Ferraz, 1993: 159

11

Propõe-se a denominação 'assento-encosto', para o espaldar e o assento da mesma poltrona ou cadeira que se unem em um só elemento.

12

Também produzida nos Estados Unidos como Gold Medal nº 4.

razão Lina Bo Bardi nunca tenha recorrido à palhinha, originária da Índia, trazida pelas naus portuguesas e comercializadas entre suas colônias os artefatos de cada cultura.

Atenciosa ao costume do povo, Lina Bo Bardi, particularmente, menciona as redes de balanço dos navios “gaiola” que percorrem os rios do norte do Brasil, como “perfeitos instrumentos de repouso”, podendo ser utilizados, tanto como leitos ou como assentos [*Habitat* (1): 54, 1950]. Estas redes foram a inspiração para alguns assentos deste período, com uma linguagem que resgata elementos culturais, sem descuidar da estética e dos conceitos disseminados pelos modernos.

Alguns assentos já haviam sido desenvolvidos utilizando o conceito de 'assento-encosto'¹¹, em lona ou couro, solto, porém fixado nas quatro extremidades em estrutura de madeira ou metal cujos apoios configuravam quatro “V” para apoio no piso. O primeiro caso conhecido é a poltrona Tripolina, concebida pelo inglês Joseph Beverly Fenby, patenteada em 1877 e produzida na Itália.¹² Esta cadeira é concebida para uso em acampamentos, possui estrutura articulável em metal, que se dobra e possibilita seu recolhimento, tornando-a de fácil manuseio e transporte.

**Joseph Beverly Fenby,
Tripolina, 1877
Imagens e desenhos**

Fonte: Meadmore, 1974:
20-23

A Tripolina tem diversas sucessoras e a mais célebre é a poltrona Butterfly, também conhecida como Hardoy, projetada pelos arquitetos argentinos Bonet, Kurchan e Hardoy, em 1938, e produzida pela Knoll.

Lina Bo Bardi cria a poltrona Tripé em duas versões, uma estruturada em madeira outra em metal (conduíte). Os croquis da arquiteta demonstram que ela se refere a uma cadeira com as características da Tripolina ou da Butterfly, porém, apesar de utilizar conceitos semelhantes, a Tripé se diferencia das anteriores em vários aspectos: a estrutura é completamente diferente, possui somente três apoios e mais simplificados, que não caracterizam um “V”, o espaldar é mais estreito e a lona utilizada no ‘assento-encosto’ é mais solta, em alusão à cultura vernacular brasileira – as redes utilizadas como assento e leito, principalmente no Norte e Nordeste. Ambos os modelos da Tripé “diferem da conhecida ‘Tripolina’ de couro, igualmente inspirada no princípio do ‘forro solto’, pelo movimento ondulante que o corpo pode imprimir ao forro”, argumenta Lina Bo Bardi [*Habitat* (1): 54, 1950].

Lina Bo Bardi desenvolve outros assentos com as mesmas características da Tripé com o forro solto de lona ou couro estruturadas em madeira ou metal. Um exemplo é a cadeira encontrada na residência de Maria Luiza D’Orey Lacerda Soares¹³, que possui o balanço característico da rede, por meio de um molejo obtido pela constituição estrutural. Este assento adota uma interessante estrutura metálica, que se sobressai pela continuidade de uma dupla de estreitos tubos metálicos, paralelos em cada lado da poltrona, unidos por cinco travessas do mesmo material.

Esta solução refere-se a uma peça mais arrojada, um assento desenvolvido por Eva Zeisel, entre 1948 e 1949, cuja base forma um “x” de tubo sobreposto, viabilizando a composição de toda a estrutura por meio de um único duto, constituído por várias curvas com raios maiores do que os propostos na peça de Lina Bo Bardi.

A solução de Zeisel flagra a grande divergência entre os materiais, *know-how* e tecnologia que ambos os países Brasil e Estados Unidos¹⁴ possuem no final dos anos 1940. As restrições encontradas pelo Studio de Arte Palma, sediado num país ainda à margem da indústria moveleira, condiciona os móveis a soluções mais simplificadas. Esta afirmação fica evidente na infinidade de croquis que Lina Bo Bardi deixa nesta época sem dar prosseguimento a estas idéias. Porém, se por um lado a grande diferença entre o local e o cosmopolita limita a execução dos anseios da arquiteta, por outro lado, ela tira partido da especificidade cultural brasileira.

De qualquer forma, ambas as soluções possuem pontos em comum, principalmente no que diz respeito ao molejo viabilizado pela disposição dos tubos e pela utilização de uma capa que admite o corpo humano, tal qual a rede.

**Jorge Ferrari-Hadoy,
Juan Kurchan &
Antonio Bonet,
Butterfly, 1938**

Fonte: Fiell, 1997: 245

13

Encontrada na antiga residência de Valéria Cirell, atualmente denominada Jardim de Cristal. O arquiteto Marcelo Ferraz foi consultado sobre a autenticidade deste assento e afirma que possivelmente a peça é de Lina Bo Bardi e da época do Studio Palma.

14

A húngara, Eva Zeisel, se radica Estados Unidos.

Lina Bo Bardi,
Studio Palma, Estudos
para a Poltrona Tripé, 1948

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Studio Palma,
Poltrona Tripé, 1948
Estrutura em ferro
e capa em lona**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi
e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Studio Palma, Poltrona
Tripé (madeira), 1948
Estrutura em madeira
e capa em lona**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi
e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Studio Palma,
croquis, 1948-51**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Studio Palma (atribuído),
Cadeira, 1948-50
Estrutura em ferro
e capa em couro**

Foto da autora (obtida na residência
Lacerda Soares, antiga Valéria Cirelli)

**Eva Zeisel,
cadeira e estrutura,
1948-49**

Fonte: Fiell, 1997: 291

É interessante registrar que vários outros *designers* se referem direta ou indiretamente às redes ou à posição de relaxamento que este artefato possibilita. Como Maria Cecília Loschiavo narra sobre a poltrona e banqueta Mole de Sérgio Rodrigues: “os almofadões (...) possibilitam ao usuário moldar o corpo anatomicamente ao sentar, remetendo, de certa forma, à aderência perfeita entre o corpo e a rede”, [Santos, 1995: 128]. Também a Cadeirinha de Julio Katinsky, que utiliza o forro de couro solto. Podem ser citadas também as peças de Carlos Lima, que resgatou a própria rede na cadeira Maria Bonita e a posicionou em uma estrutura de madeira, e Michel Arnoult, que remete ao bico do pelicano a lona fixada em quatro cavilhas sobre a estrutura de madeira ecológica.

Sérgio Rodrigues, detalhe de fixação das peças por meio de travas, como executa Lina Bo Bardi

Fonte: Cals, 2000: 51

Sérgio Rodrigues, poltrona, banqueta Mole, 1957

Fonte: Cals, 2000: 50

Oscar Niemeyer, Espreguiçadeira, 1977

Fonte: Santos, 1995: 61

Julio Katinsky, Cadeirinha, 1959

Fonte: Cadeiras Brasileiras, 1994: 42

Gilberto Carlos Lima, cadeira Maria Bonita, 1990

Fonte: Cadeiras Brasileiras, 1994: 83

Michel Arnoult, Poltrona Pelicano, 2003
Peça ganhadora do 1º lugar no 17º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira - Categoria Mobiliário (2003)

Fonte: <<http://www.mcb.sp.gov.br>>

A atuação da dupla de arquitetos perante os temas nativos é de grande importância na assimilação da cultura local para o móvel moderno. Lina e Palanti estão bem sintonizados e algumas vezes é difícil discernir sobre a autoria do móvel sem o respaldo das informações obtidas no Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi.

Segundo imagens deste período, obtidas no Instituto, percebe-se que há uma predominância na utilização de assentos estofados nas peças criadas em parceria. Destas concepções compartilhadas, boa parte, além de estofadas, também possui uma característica diferenciada, denominadas estruturas “bumerangues”, utilizadas por Lina e Palanti em alguns assentos, cujas estruturas determinam formas que aludem à morfologia do bumerangue.

**Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti,
Studio de Arte Palma, 1948-50
Croquis para estruturas “bumerangue”**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi.

Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti, Studio de Arte Palma, poltronas com estrutura "bumerangue", 1948-50

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Os assentos do tipo que se referem às redes também são incorporados nas peças de Palanti. Assim como Lina, Palanti também abusa das fibras, utilizando sozinho ou em parceria com sua sócia, a corda de sisal. Em muitos assentos de Giancarlo Palanti nota-se um cuidado apurado com a estética da estrutura, diferenciando os modelos criados por ele dos de Lina Bo Bardi, através de componentes para os pés dispostos diagonalmente, enquanto Lina usa mais amiúde este recurso nos assentos, quando em parceria com Palanti.

Giancarlo Palanti, Poltronas, 1948-50
A disposição dos pés dos assento na diagonal é recorrente nas concepções de Palanti

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Giancarlo Palanti, Poltrona, 1948
Estudo e modelo. Assento e encosto se unem por meio de entrelaçamento de cintas recortadas no couro

Fonte: Cadeiras Brasileiras, 1994: 26 (foto), Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi (desenho)

Giancarlo Piretti, Poltrona, 1948
Assento que remete às
redes com forro de lona

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Giancarlo Piretti, Poltrona, 1948
Espreguiçadeira com corda de fibra
vegetal espaçadas e esticadas

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Gio Ponti,
Superleggera,
1951-57
Assento em
trama de junco

Fonte: Fiell, 1997: 349

Lina Bo Bardi,
Cadeira, Studio de
Arte Palma, 1948-49
Assento em trama
de taboa

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, Cadeira Preguiçosa,
Studio de Arte Palma, 1951
Em madeira compensada, cedro maciço e sisal natural.
Uso de sisal aberto, forro em alusão às redes de balanço e
altura do assento baixa, remete ao ato de sentar de cócoras

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Palanti também cita as redes em alguns modelos que permitem a posição de descanso que estas oferecem. Estes assentos são estruturados em madeira e os materiais escolhidos para os forros são a lona e o couro. Este último possibilita Palanti a concepção de um belo modelo de poltrona, no qual são feitos recortes no couro que resultam em cintas entrelaçadas na posição em que se unem o assento e o encosto e enlaçam dois elementos horizontais, onde se ajustam as cintas com fivelas. Este sistema e o posicionamento do corpo concedem ao assento uma certa flexibilidade, o que talvez tenha derivado dos assentos das redes de balanço.

O uso de corda de fibra vegetal também faz parte dos assentos de Lina e Palanti, que exploraram este material em cadeira, poltrona e espreguiçadeira, peças em pau-marfim, que são visualmente leves pela disposição espaçada da corda.

Provavelmente pela influência que Gio Ponti exerce sobre Lina Bo Bardi, no que diz respeito ao emprego de materiais rústicos, ela propõe alguns modelos em Palma que destacam as fibras vegetais encontradas em terras brasileiras, como a taboa e o sisal.

Ponti defende a utilização das tradições artesanais italianas. Entre 1951 e 1957, ele desenha a *Superleggera*, cadeira que possui assento em trama de junco. Esta cadeira tem características em comum com a cadeira de assento e espaldar em taboa desenvolvida por Lina no Palma, entre 1948 e 1949. Estes modelos possuem estrutura de madeira semelhante, são leves e utilizam fibras vegetais.

Além das questões materiais e culturais, na observância da questão climática, o Studio Palma propõe móveis que podem se adequar às condições tropicais. Como exemplo, várias cadeiras cujos encostos e assentos são tratados de modo que o material a estes incorporado permitisse grande arejamento.

Em especial, a cadeira Preguiçosa remete a várias questões culturais brasileiras: o ‘assento-encosto’ é associável à rede e ao mesmo tempo é arejado através da trama aberta do sisal natural.

A cadeira Preguiçosa é um exemplo ímpar, que estabelece um vínculo bastante preciso com a cultura local. Primeiro, porque ela remete às redes de balanço por seu forro solto fixado nas extremidades. Segundo, porque ela possui uma trama aberta de sisal natural, permitindo o arejamento que o clima exige e destacando uma fibra retirada de nosso solo. Terceiro, porque esta propõe o sentar quase agachado, numa alusão à posição acorçada. A altura deste assento traduz o costume brasileiro, adotado pelos indígenas, de sentar de cócoras, pois a posição que o indivíduo permanece é muito próxima a essa atitude, com a vantagem do encosto.

(...)

*Cheda, mesa, tamoeiro,
são peças que têm no carro,
chumaço, junta, pigarro,
chavelha, camba, fueiro,
eixo e no lado traseiro,
caniços e argolão,
na roda, pino, meão,
na borda, o ferro cercava.
Meu carro de boi cantava
nas quebradas do sertão.*

(...)

**José Aires de Oliveira e
José de Sousa Dantas**

*Meu carro de boi cantava
nas quebradas do sertão*

Cunhando idéias... a trava do carro de bois

A musicalidade resultante do atrito do chumaço¹⁵ com o eixo é uma característica específica de cada carro de bois. Com uma afinação inconfundível se faz ouvir um ritmo único, peculiar, que permite a grandes distâncias, discernir a direção, o peso da carga e a identidade do proprietário de cada carro de bois. Esta cantoria, que encanta os autores da literatura de cordel transcrita no início deste texto¹⁶, pode ter também fascinado Lina Bo Bardi, sempre inclinada à cultura popular.

Imortalizado nas pinturas de Frans Post e Jean-Baptiste Debret, o simples carro de bois sulca duas linhas paralelas no solo virgem desta terra, que traçam parte da história do povoamento e da agricultura deste país com duas rodas pesadas, maciças e presas às pontas do eixo com cunhas.

Principalmente no Brasil Colônia e Império, o carro de bois é o instrumento utilizado no transporte e no trato da terra agrícola. Ele é um dos responsáveis pelo progresso rural do Brasil.

Introduzido pelos colonizadores portugueses, o carro de bois difunde-se por todo o país, existindo ainda no meio rural nordestino. Porém, o processo construtivo, feito com grande esmero pelos mestres no passado, não tem sucessores, parece não ter-se perdido com o passar do tempo.

O êxito na construção simples do carro de bois depende do emprego das madeiras utilizadas para cada peça. Os bons mestres na execução deste veículo escolhem as árvores e a época de derrubada destas, além de cuidar minuciosamente dos trabalhos de serraria e de forjamento das ferragens. O processo de construção é artesanal, e cada mestre imprime seu caráter, apesar de todos os carros se assemelharem.

E o bom resultado para que estes possam se movimentar depende das travas ou cunhas que fixam as duas rodas às espigas ou extremidades do eixo, onde as rodas são colocadas. Estas pontas de eixo se convertem em forma de troncos piramidais para travar as rodas que também têm orifícios no mesmo formato. Nas pontas de eixo que sobressaem das rodas existe um furo próprio para a instalação da trava, sendo que furo e trava também são tronco-piramidais.

Estes dois últimos componentes, trava e ponta de eixo perfurada, são os que nos interessam nesta pesquisa, pois são os elementos incorporados por Lina Bo Bardi em seus móveis e arquitetura.

Os assentos são os primeiros a incorporar estas cunhas de travamento. O Studio Palma adota estas peças em cedro para unir as travessas horizontais à estrutura das cadeiras.

A simplicidade na execução destas cadeiras é estabelecida através das linhas modernas e pela utilização destas peças de encaixe resgatadas das técnicas rústicas populares.

15

Regionalismo: Brasil. Chumaço: peça de madeira em que se movimenta o eixo do carro de bois, produzindo chiado característico. In: Houaiss, 2004: 707.

16

OLIVEIRA, José Aires; DANTAS, José de Sousa. Meu carro de boi cantava nas quebradas do sertão. Literatura de Cordel. In: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php>>. Acesso em: 20 mar 2008.

Frans Post, Carro de Bois, 1638
 óleo sobre tela, 61 x 88 cm, Musée du Louvre, Paris
 Reprodução fotográfica de autoria desconhecida

Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br>>

Carro de boi, Caetité, Bahia
 Reprodução fotográfica
 não divulgada

Fonte: <<http://pt.wikipedia.org>>

**Studio Palma,
 1947-50**
 Conjunto de mesa
 e cadeiras que
 utilizam o sistema
 de travas e cunhas

Fonte: Instituto Lina Bo
 Bardi e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
 Studio Palma, 1947-50**
 Cadeira desmontável
 em madeira
 compensada,
 travas e cunhas em
 cedro maciço, assento
 estofado, encosto
 em tecido

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi
 e P. M. Bardi

**Giancarlo Palanti,
 Studio Palma, 1947-50**
 Cadeira "corda",
 assento em madeira
 compensada e corda,
 travas e cunhas
 em cedro maciço

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi
 e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Casa Valéria
Cirell (atual
Casa do Jardim
de Cristal), 1958
Aquarela
da fachada
principal, detalhe
da estrutura,
foto da época
e foto atual**

Fonte: Ferraz,
1993: 118
Foto: Nelson Kon,
2002 (foto atual,
à direita)

Lina e Palanti nunca descuidaram da associação às questões culturais populares, ao criar o mobiliário para o Studio Palma, o que diferencia sua proposta dos móveis produzidos na Europa e nos Estados Unidos, sem dispor dos conceitos disseminados pelos modernos.

Porém, a arquiteta ultrapassa os limites do *design* de mobiliário com estas peças de travamento como componentes dos pilares da Casa de Valéria Cirell (1958) e da escadaria do Solar do Unhão (1959). Ou seja, o sistema de encaixe utilizado popularmente em carro de bois, é proposto entre 1948 e 1950 em assentos do Studio Palma e adaptado à arquitetura, alguns anos mais tarde.

Na estrutura da residência de Valéria Cirell, identificamos o travamento proposto na aquarela produzida por Lina Bo Bardi, no croqui do detalhes da peça na estrutura e nas fotos da época. Porém, estas peças não estão mais presentes nesta residência que hoje é denominada Casa do Jardim de Cristal.¹⁷

A escada do Solar do Unhão, projetada pela arquiteta, totalmente em madeira, em 1959, também utiliza estes elementos como travamento de cada degrau às vigas inclinadas que, por sua vez, descarregam o peso nos pilares. O que confere à escadaria um espírito vernacular é justamente a disposição destas cunhas utilizadas pelos primeiros colonos no Brasil para o transporte de mercadorias.

Também na proposta de assentos para o auditório do Masp, à Avenida Paulista, é criado um encaixe com trava e cunha para fixar a peça que suporta o assento.

Lina Bo Bardi, assento proposto para o Masp à Avenida paulista, 1967
Travamento entre peças do assento feito por meio de trava e cunha

Fonte: Ferraz, 1993: 108

17

A atual proprietária, Maria Luiza D'Orey Lacerda Soares adquire a casa no anos 1970 e, segundo esta, nesta época já não existiam as cunhas de travamento na estrutura.

Lina Bo Bardi, Escada do Solar do Unhão, 1959
Escadaria e detalhe do travamento dos degraus às vigas

Fotos: Nelson Kon, 2002 e autora, 2007 (detalhe)

Outros móveis do Studio Palma

Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti

Carrinho de chá em madeira, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: Peter Scheier

Mesinha com alças em madeira, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Porta-revistas em madeira e corda esticada, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Luminária de parede, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: H. Ballot

Trocador de bebês, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Mesas em madeira, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: Peter Scheier

Porta-revistas e mesinha de sala, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: Peter Scheier

Manequins de madeira, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: Peter Scheier

Giancarlo Palanti mesa em madeira, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Mesa estruturada em metal com tampo em madeira, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Mesas encaixáveis em compensado, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Foto: Peter Scheier

Mesinha de telefone, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Mesa em compensado, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Palma e os ambientes

**Editoriale Domus,
rua Sete de Abril, São Paulo, 1948-51**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi Foto: Editoriale Domus

**Facit Halda,
rua Sete de Abril,
São Paulo, 1950**

Fonte: Instituto
Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: Roberto Maia

**Mapa Importadora,
rua Sete de Abril, São Paulo, 1949**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

**Residência Mário Bittencourt,
São Paulo, interior e mobiliário, 1949-50**
Projeto arquitetônico: Vilanova Artigas, 1949
O Studio de Arte Palma cria este ambiente com móveis concebidos na busca da simplicidade estrutural, do aproveitamento da beleza e da resistência das madeiras brasileiras. Os móveis são estruturados em compensado, os assentos são estofados e revestidos com tecido e em material plástico. Um dos interiores propostos por Lina e Palanti, que dialogam com o projeto arquitetônico moderno de Vilanova Artigas

Fonte: Ferraz, 1993: 60

Palma e os ambientes

**Estudos para
residências, 1948-51**

Fonte: Ferraz, 1993: 62-63

**Galeria Ambiente,
1948-51**

Fonte: Ferraz, 1993: 60

**Interior do Studio de
Arte Palma, 1948-51**

Fonte: Ferraz, 1993: 56

**Poltrona e cadeira
em compensado e mesa
em madeira, 1948**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
Foto: Roberto Maia

Cadeira em pau-marfim e tiras de couro, 1948

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi Foto: Roberto Maia

Palma e os ambientes

**Cadeira em pau- marfim
e tiras de couro, 1948**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi
Foto: Roberto Maia

**Giancarlo Palanti,
residência particular: mobiliário
e cadeira C12, 1948-50**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

**Giancarlo Palanti,
cadeira e mesa, 1948**

Fonte: Instituto Lina Bo e
PM. Bardi Foto: Roberto Maia

*O móvel também tem sua
moralidade e razão de ser
na sua própria época.*

Lina Bo Bardi

A tigela caiçara - bowl

Como destacado por Lina Bo Bardi, a “moralidade e razão de ser” do móvel em “sua própria época” conduz os criadores de mobiliário a perseguir uma produção seriada [Ferreira, 1993: 76]. Diante da associação dos conceitos modernos e da utilização de elementos culturais locais, torna-se um grande desafio conciliar os valores da cultura popular brasileira à exigência de uma serialização, que garante as premissas do que se estabelecera como moderno.

Ainda em 1950, a arquiteta escreveu um artigo intitulado *Móveis Novos*, onde destaca as já referidas redes utilizadas como referência para algumas de suas poltronas. E, sem qualquer explicação – a não ser o fato de ter esclarecido a questão cultural inserida em suas ‘cadeiras-rede’ –, entre as colunas do texto aparece a imagem de uma tigela com a seguinte legenda: “Tigela entalhada a faca por um caiçara de Caragatatuba” [*Habitat* (1): 53-54, 1950]. Nada mais. Um objeto popular, cuja forma, esférica, pouco tempo depois é utilizada, numa morfologia muito semelhante, na criação de uma poltrona.

**Tigela entalhada por
caiçara de Caragatatuba**

Fonte: *Habitat* (1): 53, 1950

**Lina Bo Bardi,
Bardi's Bowl, 1951
Croquis de
desenvolvimento
do assento**

Fonte: Instituto Lina Bo
Bardi e P. M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Bardi's Bowl, 1951
Desenho técnico**

Fonte: Instituto Lina Bo
Bardi e P.M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
Bardi's Bowl, 1951
Revestida em couro**

Foto: Nelson Kon, 2002

**Lina Bo Bardi,
Bardi's Bowl,
anos 1950
A versão da Bowl
revestida em tecido
é criada alguns
anos após a versão
original, em couro**

Foto: F. F. Albuquerque

**Lina Bo Bardi, Bardi's
Bowl, anos 1950
A versão da Bowl
revestida em tecido,
por Adriana Adams**

Fonte: Instituto
Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Também observamos, nos croquis executados para o desenvolvimento da Bowl, um comentário: “minimum armchair”¹⁸, que faz referência aos apelos dos arquitetos da vanguarda alemã pelo funcionalismo. Nas propostas sociais para a arquitetura residencial alemã do primeiro pós-guerra, a expressão *Existenzminimum* (moradias para subsistência) define o intuito desta postura.

Em um outro croqui, ela esboça uma estrutura muito próxima ao que viria a ser, dezesseis anos mais tarde, a Cadeira de Beira de Estrada, cuja simplicidade remete a uma peça composta pelo minimamente indispensável, e que denota seu apreço extremo pela cultura popular, como trataremos mais à frente.

A partir do tema cultura popular, ou vernacular, e do desejo de propor um objeto inserido no conceito iniciado pela vanguarda da arquitetura alemã, após inúmeros croquis, nos quais pode-se perceber propostas variadas quanto à estrutura e à forma esférica do assento-encosto, Lina Bo Bardi idealiza a poltrona Bardi's Bowl.

Criada em 1951, esta poltrona é totalmente inovadora para a época, com simplicidade advinda de uma estrutura tubular metálica esbelta, com quatro pés nos quais se apóia um anel, que sustenta uma porção de esfera compreendida entre um plano tangente e um secante revestida com estreita camada de estofamento e couro com uma pequena almofada circular em seu centro.

Uma tigela sobre um aro com quatro pés. Esta singeleza resulta de uma série de estudos, croquis e desenhos que a arquiteta desenvolve, provavelmente tendo em mente a cuia, cumbuca ou tigela de barro ou entalhada em madeira por indígenas ou caiçaras.

Em anotações pessoais publicadas por Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi escreve se referindo a Bowl:

O móvel também tem sua moralidade e razão de ser na sua própria época. A cópia dos estilos passados, os babados, as franjas, são índices de mentalidades incoerentes, fora da moralidade da vida. [1993: 76]

Na mesma década, Flávio de Carvalho concebe a Cadeira de Percintas, que estabelece um vínculo formal e conceitual indiscutível com a Bardi's Bowl. A estrutura tem pequenas alterações com relação à poltrona de Lina Bo Bardi. A própria ausência de uma concha e utilização de couro solto no assento e encosto em percintas do mesmo material se relaciona também com os assentos de forro solto criados pelo Studio Palma.

Lina Bo Bardi solicita a patente da Bowl em 1 de junho de 1953 e obtém o certificado de patente americano desta poltrona em 10 de dezembro de 1956. A Serviçal S/A Técnica e Comercial, assim apresenta a solicitação da patente:

O objeto do presente pedido é um novo modelo de poltrona. As principais características pelas quais a presente poltrona difere das demais congêneres, é que referencia sua configuração, inédita e altamente estética e ao seu modo de uso.

Com efeito a poltrona é prática e cômoda, cujo ângulo de inclinação de acordo com a posição que se deseja dar ao corpo, poderá ser alterado por simples toque de mão, enfim preenchendo todos os requisitos essenciais exigidos por um modelo de utilidade.

Pelos desenhos anexos demonstrativos têm-se:

A figura no. 1, mostra um perfil lateral da poltrona, mostrando as linhas pontilhadas as diversas posições que pode assumir.

A figura no. 2, uma vista em planta.

Esse novo modelo de poltrona, constitui-se essencialmente por um aro (1) disposto no plano horizontal, provido inferiormente de quatro pés (2) eqüidistantes e oblíquos para dar maior resistência e estabilidade a poltrona.

Tem apoiado livremente neste aro, um corpo (3) em forma meia esférica. E de maior diâmetro, o qual pelas características descritas poderá situar-se em qualquer posição ou melhor em qualquer ângulo em relação ao plano do aro. Dando maior comodidade a pessoa que dela faz uso.

Esse corpo meio esférico que constitui a poltrona propriamente dita poderá ser provido de almofadas (4) para seu maior conforto.

Pelo exposto e desenhos anexos demonstrativos vê-se que realmente **esse novo modelo de poltrona é de incontestável novidade no gênero, de grande valor prático, econômico, e industrial, motivo pelo qual se torna merecedora do privilégio pleiteado.**¹⁹

Dentre os documentos desta solicitação são levantados quatro assentos como referências à Bowl e cujas patentes são anexadas ao processo desta. Estes assentos têm certas características que remetem ao assento de Lina Bo Bardi e todos são patenteados em 1952. Os *designers* citados são Joseph Cichelli, Harry Bertoia, Frank T. Hilliker e Daniel R. Johnson.

Em 1952, a indústria de móveis Ambiente, lança no mercado, a poltrona Bardi's Bowl ou Tigela Bardi.

19

Trecho do documento de solicitação da patente feita pela empresa A Serviçal S/A Técnica e Comercial, em 1953. Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Os grifos são da autora.

**Lina Bo Bardi,
Bardi's Bowl, 1951
Desenho técnico
que consta na
solicitação de patente**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi
e P. M. Bardi

Desenhos técnicos de assentos patenteados em 1952, utilizados como referência no processo da patente da Bardi's Bowl, como parte da documentação de aprovação desta patente

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

Lina Bo Bardi, fotos para publicidade da Bardi's Bowl

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

Lina Bo Bardi é destaque em diversas publicações na Europa, com ‘asento-encosto’ com forma de tigela, é considerada revolucionária por admitir diversas posições do corpo humano. E, conforme a idéia que o padre Carlo Lodoli defendera no século XVIII, sua forma esférica, como a que melhor se adaptaria ao corpo humano.²⁰ Nas páginas da *Habitat*, são propostas diversas posições e funções para o uso da Bowl: ler, pensar, deitar, aninhar-se e dormir [*Habitat* (12): 36-37, 1953].

Uma imagem de Lina Bo Bardi utilizando a Bowl é publicada na capa premiada da revista *Interiors* de novembro de 1953. Estas fotos publicitárias de Lina Bo Bardi e de Odete Lara são importantes para exibir as diversas posições que o corpo pode assumir na versátil “tigela”.

20

MEMMO, Andrea. Elementi d'architettura Lodoliana. In: Frei Lodoli e a cadeira. *Habitat* (1): 52, São Paulo, out./nov./dez. 1950. O texto de Memmo e uma imagem de cadeira antiga com formas arredondadas (sem referência de data), foram reproduzidos na página anterior à que foi colocada a imagem da tigela no mesmo número da Revista *Habitat*.

**Capa da revista
Interiors, nov. 1953**

Fonte: Instituto Lina Bo
Bardi e P.M. Bardi

**Odete Lara, fotos para
publicidade da Bardi's Bowl**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

*E o arrieiro dono da tropa
– que era o de cara
redonda e pra clara – me
fez uma interrogação. Não
estive em boas cócoras.
Construí de desconfiar.*

João Guimarães Rosa

21

Recentemente foi descoberto um caderno na França, cujas páginas desenhadas mostram um Debret muito atento ao aspecto social e aos costumes da terra, o que confere a estes desenhos um caráter etnológico de grande valor para o Brasil. Este caderno permaneceu esquecido por mais de um século, entre as prateleiras da Bibliothèque Nationale de Paris, até que foi redescoberto durante pesquisa feita sobre a Missão Francesa no Brasil, em 2003. Segundo Julio Bandeira, que publicou estas imagens do caderno de viagem de Debret, estes desenhos e aguadas inéditos foram feitos nas calçadas do Rio de Janeiro entre 1820 e 1831. BANDEIRA, Julio (texto e organização). Jean-Baptiste Debret – Caderno de viagem. Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

Jean-Baptiste Debret Desenhos, Caderno de Viagem, 1820-31

Fonte: Bandeira, 2006: 43

Cantù acororado

O costume ainda típico do brasileiro em meados do século XX é imortalizado por diversos autores, como se observa na reflexão “não estive em boas côcoras” do personagem Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa [2007: 137]. É desta atitude que Lina Bo Bardi desencadeia uma série de móveis para o concurso de Cantù.

A cidade italiana de Cantù é conhecida como centro de grande habilidade entre os marceneiros e artesãos, contudo, segundo artigo da revista *Habitat*, imperava o “mau gosto”. Porém, logo após a Segunda Guerra, liderados por Gio Ponti, alguns arquitetos e artistas italianos iniciam um movimento para modernizar este centro artesanal, no intuito de transformar a mentalidade local no sentido de incorporar as formas modernas e as vantagens da indústria, sem perder a herança do artesanato local. Este grupo propôs, então, concursos e exposições internacionais em Cantù [*Habitat* (46): 34, 1958].

Em consequência deste apelo, e situada na esteira de Gio Ponti, Lina Bo Bardi se empenha numa pesquisa sobre os costumes e móveis populares brasileiros, desenvolve um projeto para uma mobília completa, participando, portanto, do concurso de Cantù de 1957.

Assim como a cadeira Preguiçosa da arquiteta e outras do Studio de Arte Palma, nesta proposta para Cantù, o costume de sentar em côcoras é empregado e representado por meio de um banquinho – peça mais singela e de maior representatividade na utilização do universo popular brasileiro desenvolvida para o concurso em Cantù.

O costume do ser humano de agachar-se sobre os tornozelos tem origem longínqua, pois é sabida a existência de registros rupestres neste sentido. Mesmo os índios brasileiros herdaram o hábito de seus ancestrais primitivos.

Alguns registros da pintura de Jean-Baptiste Debret do início do século XIX, também podem atestar sobre este mesmo costume entre os negros no Brasil.²¹

Detalhe de desenhos,
Caderno de Viagem, 1820-31

Fonte: Bandeira, 2006: 43

Por outro lado, é interessante rememorar o significado deste termo ‘cócoras’ no contexto da obra de Monteiro Lobato:

Jeca Tatu passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, sem ânimo de fazer coisa nenhuma. Ia ao mato caçar, tirar palmitos, cortar cachos de brejaúva, mas não tinha idéia de plantar um pé de couve atrás da casa. Perto corria um ribeirão, onde ele pescava de vez em quando uns lambaris e um ou outro bagre. E assim ia vivendo. [1951: 329]

Sob a perspectiva de um caboclo brasileiro, Lobato cria um personagem, que representa o perfil típico da maioria do povo brasileiro. Não há figura mais caricatural deste povo, do que o Jeca Tatu. Enquanto o fato de “ser caboclo” orgulha “respeitáveis figurões”, na visão de Lobato, Jeca é um “urupê” que impede a marcha da civilização e da modernidade. É um sertanejo que vive alienado e de cócoras, “incapaz de evolução, impenetrável ao progresso”, sua inquietação é “espremer todas as consequências da lei do menor esforço”. O acontecimento importante era, “sem dúvida, votar no governo” [1994: 167-172].

[Jeca] era fruto de um passado colonial que precisava ser superado e esquecido; Jeca representava a figura típica de um Brasil da “idade das trevas”, ou seja, um Brasil colonial que os modernistas queriam esquecer extinguindo todos os vestígios que o identificasse com esse período. Ele surgiu a partir do momento que se idealizou um Brasil Moderno, um Brasil que deveria redirecionar sua trajetória para o caminho da industrialização e da urbanização. [Carola, 2007: s/p]

Porém, descontando a caricatura exagerada do Jeca de Lobato, a atitude de sentar-se de cócoras é inerente a nossa cultura ainda em meados do século XX. Tão peculiar nas pessoas simples nascidas neste solo, que desperta em Lina Bo Bardi a observância do modo de sentar ou descansar do brasileiro.

Por circunstâncias ocasionais foram observados os caboclos brasileiros em lugar dos camponeses italianos ou franceses; o fato importante é a observação de uma posição cômoda e primitiva do corpo humano.[*Habitat* (46): 34, 1958]

Aqui encontramos uma contradição. A favor do moderno, Lobato aspirava olvidar o passado colonial, que está representado no texto do Jeca *acocorado*. Em contrapartida, Lina Bo Bardi pretende despertar as cócoras e incorporar ao moderno este costume popular.

Contudo, o banquinho para Cantù não apenas remete ao costume de acocorar-se. Ele remete aos inúmeros banquinhos baixos de autoria anônima que salpicam por toda parte no Brasil, desde o período colonial. Provavelmente, o uso de assentos mais baixos vem de antigos afazeres domésticos ou do campo, como a prática da ordenha. Foi muito utilizado nas fazendas de café²² e, como registrou Debret, nos trabalhos de engenho.

Inúmeros outros bancos baixos brasileiros de autoria anônima foram registrados durante exposições que trataram especificamente de assentos.²³

22

Cf. *Artezanato* [sic] industrial? *Habitat* (46): 34, São Paulo, jan./fev. 1958. A maioria do texto deste artigo da revista *Habitat* é transcrito das pranchas do projeto original de Cantù, escrito por Lina Bo Bardi em italiano.

23

Inclusive uma exposição organizada por Lina Bo Bardi e equipe no Sesc Fábrica Pompéia, que deu origem ao catálogo da exposição *O Design no Brasil – no Centro de Lazer SESC Fábrica Pompéia*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982. Também outra realizada no Museu da Casa Brasileira que ficou registrada em *CADEIRAS brasileiras*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1995.

Jean Baptiste Debret,
Engenho Manual que Faz
Caldo de Cana, 1822
Aquarela sobre
papel, c.i.e. 17,6 x 24,5
cm, Museu Castro
Maya - IPHAN/MinC
(Rio de Janeiro, RJ)

Reprodução fotográfica
Pedro Oswaldo Cruz

Anônimos, bancos indígenas

Fonte: Cadeiras brasileiras, 1995: 92-93

Anônimo,
banco tosco

Fonte: Cadeiras
brasileiras, 1995: 92

Anônimo,
banco cachorrinho

Fonte: Cadeiras
brasileiras, 1995: 94

Anônimo,
banco caipira

Fonte: Cadeiras
brasileiras, 1995: 94

Anônimo,
banco em "x"

Fonte: Cadeiras
brasileiras, 1995: 96

O projeto para o concurso de mobiliário para Cantù, de 1957, demonstra a intenção de tornar possível um móvel que falasse a favor dos costumes locais – como o agachamento iniciado nesta terra pelos índios, copiado pelos caboclos e disseminado por todo o território.

Neste contexto, a referência ao ato de sentar em cócoras remete a meados do século XX, período em que essa atitude ainda é muito corriqueira em todo o país, inclusive em São Paulo, que neste período cambiava um perfil provinciano por ares de cidade grande. Neste centro urbano que em pouco tempo viria se tornar uma grande metrópole, pode-se encontrar homens agachados sobre seus tornozelos que aguardavam trens, ônibus ou bondes nas estações e nos pontos. Era a típica posição de espera do homem simples, quando não havia assentos disponíveis.

Lina Bo Bardi concebe, portanto, um componente para tornar possível um banquinho baixo, peça mais representativa concebida para o concurso, sediado em Cantù, que sempre valoriza a cultura local, por meio do artesanato. Conforme publicado em 1958:

Lina Bo Bardi, Concurso para mobiliário, Cantù, 1957
Desenhos representativos do uso dos bancos baixos nas fazendas antigas e do costume de ficar em cócoras, exemplificado na prancha explicativa (tavola esplicativa) para o concurso.

Fonte: Ferraz 1993: 96

Lina Bo Bardi, Concurso para mobiliário, Cantù, 1957.
Desenhos das vistas de um banquinho utilizado nas fazendas antigas, exemplificado na prancha explicativa (tabela explicativa) para o concurso

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

O elemento “base” foi desenhado de acordo com as observações feitas com os caboclos do interior que ficam por horas a fio de cócoras; o corpo assume uma posição especial (este hábito vem dos índios), e o móvel que corresponde a esta posição é o banquinho, muito usado antigamente nas fazendas de café. Ao estudar a posição do corpo humano sentado no banquinho ou de cócoras, pode-se observar a relação entre a curva do corpo sentado e a curva inferior da perna correspondente ao joelho. Há única relação entre as duas curvas. [*Habitat* (46): 34, 1958]

A arquiteta almeja propor uma *família* de móveis, cujo *elemento base* possui um significado distinto inserido na cultura popular brasileira, neste caso, mais especificamente, na vernaculidade do móvel e do costume.

Segundo Lina Bo Bardi, o intento é alcançado com a utilização deste elemento básico, tornando possível a construção de um banquinho baixo, que, por sua vez, remete aos bancos das antigas fazendas e, ao mesmo tempo, faz referência a uma posição peculiar e corriqueira do brasileiro simples. A menção deste banquinho simples e artesanal alude a estes móveis as características formais dos antigos móveis populares e artesanais.

Ela entende que a variedade de móveis possíveis, a partir de um elemento predominante, camuflasse a obviedade de sua industrialização, apesar da criação de móveis totalmente possíveis para a indústria, como se observa no cuidado com a repetição deste componente – *bumerangue* –, permitindo diversas composições e facilitando a serialização.

Esta é a circunstância que inscreve este mobiliário no contexto moderno. Ou seja, a arquiteta se empenha na difícil tarefa de projetar móveis que pudessem atender às expectativas da indústria moderna, mesmo sem evidenciar a produção seriada e, ao mesmo tempo, direcionados à funcionalidade requerida para um objeto moderno.

Assim, representando o Brasil em Cantù, este banco sobrepõe-se à obviedade industrial, com a finalidade de caracterizar os móveis como produtos de uma tradição local.

Lina Bo Bardi cria uma forma para um elemento padrão, um bumerangue, que assume uma função estrutural em diferentes tipos de móveis. Ela também projeta estes elementos em pranchas de compensado (2,20 m x 1,60 m), viabilizando o aproveitamento máximo do material para corte.

Esta morfologia que se reporta a um bumerangue, já era explorada no Studio Palma em diversos estudos e soluções, como já narrado. A matéria-prima para Cantù é a mesma, a madeira compensada,

Lina Bo Bardi, Concurso para mobiliário, Cantù, 1957
Desenho dos recortes de trinta bumerangues em prancha de compensado de 2,20 m x 1,60 m

Fonte: Ferraz 1993: 97

cuja forma permite um desenho extremamente moderno que lembra as formas de pintura abstrata contemporânea, mas que dependem unicamente da função e não do capricho formal. Este tipo de estrutura volta ao estilo em que os elementos se repetem, como nos estilos do passado, com diferença, no entanto, de que o elemento repetido é agora ditado por uma exigência construtiva [*Habitat* (46): 35, 1958].

A partir deste princípio construtivo é proposta uma família de móveis que poderiam ser executados industrialmente e que possibilitariam uma série de variantes a partir da padronização de elementos.

Lina Bo Bardi esclarece nas pranchas apresentadas que a madeira compensada, lixada e encerada, é escolhida por várias razões: resistência, economia, variedade de formas possíveis e simplicidade construtiva. As seguintes determinações são propostas para o grupo de móveis: a fixação da estrutura é através de parafusos, simplificando a montagem e a entrega dos móveis; a madeira deve ser compensada natural encerada – não envernizada –; o acabamento do perfil de corte da madeira compensada tem duas alternativas – ao natural ou em laca colorida brilhante –; o sistema de molas chatas tipo No-Sag ou similar é utilizado nas unidades estofadas, revestidas com esponja celular ou espuma de borracha e

Lina Bo Bardi, Concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Croquis de assentos para o Studio de Arte Palma, 1948-51

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

Elemento básico de madeira compensada. Há uma relação entre a linha do corpo sentado e a curva do joelho, devido à proporção entre as diversas partes do corpo humano.

O elemento que satisfaz às duas medidas deve ser proporcional a todas as demais: altura dos assentos, das mesas, etc...

À direita, gráfico das linhas que correspondem à curva do corpo sentado (na poltrona) e da curva e inclinação correspondente ao joelho (na cadeira de 45 cm de altura)

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi e *Habitat* (46): 35, 1958

Lina Bo Bardi, Concurso para mobiliário, Cantù, 1957
Desenhos demonstrativos sobre a origem da forma e dimensionamento do elemento – bumerangue – que se relaciona à posição do ser humano sentado e dos ângulos formados por esta postura

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi

fixadas com ganchos; em alguns dos assentos recebem uma camada de borracha diretamente sobre a madeira; as camas também seguem o sistema de molas No-Sag e o colchão têm molas espirais; a união de dois componentes de compensado é feita por encaixe ou justaposição, quando compostos por três elementos unidos pode ser utilizada uma peça “distancial”, constituída por um anel de madeira da mesma espessura que a madeira; a ferragem é padronizada, desde que o *design* seja conveniente (ou “decente”, como sugere Lina Bo Bardi); a tingidura do compensado pode ser efetuada, desde que seja testada anteriormente, neste caso, após a tintura, a madeira pode ser envernizada – lustrada – “a álcool”, os perfis podem ser laqueados [*Habitat* (46): 35-36, 1958].

Hall de entrada

Lina Bo Bardi, banquinho, concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Corte, detalhe, vistas superior, lateral, frontal e perspectiva. Foram sugeridas molas tipo No-Sag, armação de madeira e assento de espuma de borracha. O banquinho formado por quatro elementos parafusados e ligados por duas travessas de aço sobre as quais se apóia a armação com molas No-Sag e a espuma de borracha. O estofamento é de cânhamo

Fonte: Habitat (46): 36-37, 1958

Lina Bo Bardi, cadeira, concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Corte, detalhe, vistas superior, lateral, frontal e perspectiva. Constituída por três elementos estruturais, dos quais, dois são parafusados e formam os pés posteriores, enquanto o terceiro, encaixado nos dois primeiros é fixado por meio de uma travessa e constitui o pé anterior. O encosto e o assento em madeira compensada de série são laqueados de verde, assim como a espessura dos cortes dos pés, o restante das superfícies dos pés é encerado

Fonte: Habitat (46): 36-37, 1958

Lina Bo Bardi, porta-chapéus, concurso para mobiliário, Cantù, 1957
 Detalhe, vistas superior, lateral, frontal e perspectiva. Constituído por dois elementos ligados entre si por ripas de ácer encerado parafusadas. A madeira compensada é deixada ao natural com os cortes laqueados de verde. Ganchos em série e parafusos são de cobre

Fonte: Habitat (46): 36-37, 1958

Lina Bo Bardi, prateleira com espelho, concurso para mobiliário, Cantù, 1957
 Detalhe, vistas lateral, frontal e perspectiva. Formada por dois elementos de madeira compensada, com a espessura de corte laqueada em verde, ligados entre si pela própria prateleira, esta e a moldura do espelho são de ácer encerado. Um tubo de cobre serve para apoiar os guarda-chuvas. Sob a prateleira, a jardineira de cobre recolhe a água

Fonte: Habitat (46): 36-37, 1958

Lina Bo Bardi, hall de entrada, concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Fonte: Habitat (46): 36, 1958; Ferraz, 1993: 97 (perspectiva)

Sala de estar

Lina Bo Bardi, sala de estar, concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Conjunto de estante para livros, rádio, televisão e bar: montantes de ácer, as prateleiras e os elementos em madeira compensada encerada e colocados lateralmente, com a espessura de corte laqueada. No caso da estante não ser instalada junto à parede, os elementos e as prateleiras deverão ser fixados alternadamente.

Superfícies da mesa baixa e carrinho de chá em laminado melamínico. Poltrona e sofá com braços estofados, elementos em madeira compensada com o mesmo acabamento que os da estante. Os três móveis: espreguiçadeira, carrinho-de-chá e porta-revista são exemplos da variedade de móveis obtida com o elemento base. Poltrona, mesa e sofá: Vistas laterais, frontais, corte, plantas e detalhes construtivos

Fonte: Habitat (46): 38-39, 1958; Ferraz, 1993: 97 (perspectiva da sala de estar)

Sala de jantar

Lina Bo Bardi, sala de jantar,
concurso para mobiliário,
Cantù, 1957

Mesa, cadeiras, console e buffet.
A mesa possui tampo com
extensão que se projeta para os
lados e se dobra no comprimento.
A superfície da mesa de ácer
revestida com resina vinílica
azul ou verde, possui movimento
rotativo limitado, dobradiças
do tipo americano, invisíveis
e resistentes.

O console tem a mesma estrutura
da mesa e pode ser somado a
esta aumentando em 45,5 cm,
pois as duas peças possuem a
mesma altura e um dos lados
idênticos. As cadeiras são
formadas por quatro elementos
em madeira compensada
encerada, com o encosto e os
braços estofados. Os móveis
de apoio, como o buffet, são
formados por cinco elementos
padronizados que podem ser
compostos de várias maneiras.
A união dos componentes obtém-
se por meio de um elemento
base de madeira compensada,
parafusado nas laterais. Na
estrutura parte do 'elemento
básico' é acrescentada para
estabilizar o móvel

Fonte: Habitat (46): 40, 1958; Ferraz, 1993:
97 (perspectiva da sala de jantar)

Lina Bo Bardi, dormitório de casal, concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Pés da cama em pinho, cabeceira revestida em ácer. Criado-mudo com elemento de madeira compensada, os lados das gavetas em ácer ou pinho. Prateleiras do criado-mudo e toucador revestidas de laminado melamínico azul. Lâmpada na superfície do espelho do toucador. Cadeira e a poltrona têm os elementos em madeira e o estofamento de cânhamo. Armário composto por duas partes tem as portas revestidas de ácer. Madeiras enceradas e espessuras de corte laqueadas em azul porcelana

Fonte: Habitat (46): 42-43, 1958; Ferraz, 1993: 97 (perspectiva do dormitório)

Dormitório de casal

Dormitório de solteiro

Lina Bo Bardi, dormitório de solteiro, concurso para mobiliário, Cantù, 1957

Mesma orientação do dormitório anterior, contendo a espessura de corte do compensado é laqueada em amarelo. Poltrona com estrutura giratória formada por dois elementos. Estofamento da cadeira, poltrona e colcha da cama em cânhamo listrado. Móvel único: criado-mudo, escrivaninha e estante de livros, com corpo central em ácer, assim como as gavetas da mesa de escritório, com tampo revestido em laminado melamínico preto

Fonte: Habitat (46): 44-45, 1958; Ferraz, 1993: 97 (perspectiva do dormitório)

24

Na perspectiva proposta para a cela das freiras, Lina escreve: “buraco para copo de água etc” e com uma seta aponta para um nicho no fundo do armário ao lado da cama.

25

“(…) a colcha é de cânhamo listrado azul e branco; a armação com molas é externamente revestida do mesmo tecido da colcha”. In: *Artesanato industrial? Habitat* (46): 43, São Paulo, jan./fev. 1958.

26

“(…) as camas são formadas por uma armação com molas tipo No-Sag e um colchão com molas espirais; (...)”. *Idem*, p. 36. “Para este concurso foi estudado um tipo de mesa que, quando fechada, serve para jogo, e quando aberta, tem o dobro do comprimento”. *Idem* p. 40.

**Arq. Nika Krali (Iugoslávia),
cadeira, primeiro prêmio no
Concurso de Cantù, 1957**

Fonte: *Habitat* (46): 47, 1958

Porém, os móveis propostos por Lina Bo Bardi não foram selecionados e

conhecendo os resultados deste concurso, o júri deve ter julgado esses desenhos como modestos e simples demais, quase lapalisseanos; Cantù preferiu construir móveis em que a soberbia ignorante é substituída por aquela inteligente e às vezes requintada do arquiteto, “pintor” ou “artista”, e em que a evolução (no sentido do acrobata de circo) do mau gosto cede lugar àquela do inútil exibicionismo técnico, demonstração de um “romantismo” que se afasta sempre mais dos valores “populares” profundamente vitais, dos quais o artesão italiano tem sido expressão mais direta. [*Habitat* (46): 34, 1958]

Este trecho de artigo da revista *Habitat* culpa a falta de interesse do júri nos valores da cultura popular, que a própria Itália incorporou em Lina Bo Bardi, por meio de Gio Ponti.

Pode-se tirar mais alguma razão pela qual o júri preteriu o trabalho de Lina Bo Bardi, além da descrita no artigo. Procuramos nas próprias pranchas, primorosamente apresentadas, uma justificativa.

Apesar de fazer parte do processo de criação de Lina Bo Bardi [Tannuri, 2008: 84-152], a solução de pormenores durante a construção das obras ou na execução dos móveis, nestes ambientes apresentados para o concurso de Cantù, percebe-se o nível de detalhamento que ela proporcionou a alguns aspectos do projeto. Algumas especificações são de uma minúcia de detalhes surpreendente.

Neste contexto, podemos nos referir à extrema simplicidade e grande riqueza de detalhes de sua proposta para a ambientação do dormitório – denominado cela – das freiras em São Francisco do Cerrado, onde é planejado um local para copo d’água à esquerda da cabeceira da cama.²⁴

Para o concurso, por um lado ela propõe, desde a especificação técnica do tipo de molas dos colchões das camas,²⁵ até a sugestão de uso da mesa de jantar como mesa de jogo.²⁶ Por outro lado, Cantù solicita novas opções quanto ao desenho industrial, e a preocupação com o processo industrial não está tão expressa nas seis pranchas apresentadas, quanto alguns detalhes propostos, talvez dispensáveis, como os citados acima.

Lina Bo Bardi é obstinada no uso do ‘elemento base’ neste mobiliário, o que causa sua aplicação de maneira pouco aconselhável, em alguns casos. Por exemplo, a utilização do ‘elemento base’ como estrutura do armário do dormitório faz surtir dúvidas sobre a estabilidade deste móvel e a capacidade destes elementos de sustentar um corpo de armário [Brosig, 1983: s/p]. Quiçá, seja nos momentos deste tipo de definição, que Lina Bo Bardi sente a necessidade deste processo empírico, de decidir durante a execução do produto.

Lina Bo Bardi, Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, 1976-1982
Dormitório de freiras, perspectiva

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Obviamente, além de enfatizar a cultura local, nesta proposta existe uma clara defesa em prol do processo de industrialização e, não só é fundamentada considerando a ergonomia e o processo técnico-construtivo, como o emprego de um novo material para a época, a madeira compensada.

Está claro que os desenhos executados para um concurso passam por uma revisão apurada e um re-desenho, caso o projeto seja selecionado, pois muitos detalhes construtivos necessitam do diálogo com uma específica indústria que executa determinados produtos.

Porém, existem dois pontos significativos, o primeiro é concernente ao valor que Lina Bo Bardi concede às relações ergonômicas agregadas às circunstâncias culturais brasileiras. Ao criar uma peça a partir de um padrão local, ela resolve poeticamente o que reconhece como inserção de um atributo cultural indispensável ao caráter destes móveis. Decorrente do primeiro, o segundo ponto é a adequação ergonômica dos componentes, que se manifestam nestes móveis, visando ao uso corriqueiro e universal, exceto pelo banquinho baixo derivado de costumes locais. Na criação de peças utilizadas por outras culturas, existe a solicitação de um desenho universal. E, a única evidência cultural é a concepção deste banquinho. Lina Bo Bardi faz uma referência sutil, reportando a um único objeto, um caráter cultural que dá origem a todas as outras peças.

E, se por um lado, algumas aplicações do 'elemento padrão' são negligenciadas e, possivelmente, algumas especificações técnicas tenham

sido desconsideradas para a prática da seriação dos móveis²⁷; por outro lado, estas falhas ou omissões podem se dever, talvez, a um extravio da atenção da arquiteta na busca incansável pelo bem-estar humano, que, quiçá, a tenha feito mergulhar em divagações minuciosas sobre molas e colchões.

Apesar de parecer um caminho sinuoso, é este o recurso utilizado por Lina Bo Bardi que estabelece uma poética em sua proposta para Cantù²⁸: o intuito de conferir aos móveis um caráter local e homenagear a simplicidade de nossa gente.

27

Ocorreu que, a indústria de móveis no Brasil ainda estava engatinhando nesta época. Esta foi uma das primeiras tentativas de seriar os móveis industrialmente, malgrado Lina acreditar nas pequenas indústrias, que não desvirtuassem os valores populares do móvel. Apesar da experiência com o Studio Palma, que possuía um maquinário simples manufatureiro na empresa Paubra (Pau Brasil Ltda.), Lina Bo Bardi não tinha experiência com um maquinário mais aperfeiçoado para este fim, como já existiam na Europa e nos Estados Unidos.

28

Vide em anexos, cópias heliográficas das pranchas apresentadas com as definições dos desenhos e textos que estão publicados na revista *Habitat* (46), 1958.

*O Brasil, por exemplo o Nordeste,
tem coisas maravilhosas
de manualidades, todos os
apetrechos, os instrumentos de
trabalho dos pescadores do
São Francisco são de um
aprimoramento maravilhoso.
Essa realidade é tão importante
como a realidade da qual saiu Alvar
Aalto ou as tradições japonesas...
Não no sentido folclórico, mas no
sentido estrutural.*

*Antes de enfrentar o problema do
industrial design em si mesmo,
você tem que enquadrá-lo dentro
de um contexto sócio-econômico-
político, na estrutura do lugar, do
país, nesse caso o Brasil.*

Lina Bo Bardi

28

Logo abaixo desta imagem há uma observação de Lina Bo Bardi sobre uma revista, talvez seja a fonte de onde foi obtida a imagem.

29

Segundo a arquiteta paisagista Cássia Mariano, tudo leva a crer que seja bambu: a estrutura de colmos, a espessura e a resistência da peça.

Cadeira de beira de estrada – um manifesto?

A consideração pelos rudimentos culturais é um traço obstinado em Lina Bo Bardi. Ela fortalece seus argumentos exaltando a “realidade” da diversidade cultural brasileira e indicando que é o “sentido estrutural” que deve ser valorizado [Ferraz, 1993: 186]. Quiçá, a maior prova disso seja a inusitada Cadeira Beira de Estrada, de 1967, com uma rusticidade poeticamente moderna, conceitualmente arraigada aos costumes populares. Não é possível deixar de resgatar esta contribuição ímpar de evidente caráter vernacular que é um dos maiores modelos de reflexão da arquiteta.

Cada país tem uma maneira própria de encarar não somente o desenho industrial, mas também a arquitetura e todas as formas de vida humana entre as quais o desenho industrial dá a sua contribuição.

Eu acredito numa solidariedade internacional, num concerto de todas as vozes particulares. Agora é um contra-senso se pensar numa linguagem comum aos povos se cada um não aprofunda suas raízes que são diferentes. É uma abstração, não em senso matemático, mas em senso comum. A realidade à beira do São Francisco não é a mesma que a beira do Tietê. [Ferraz, 1993: 186]

Diante da essencialidade da Beira de Estrada, pode-se aludir a uma peça africana, cuja imagem²⁸ o Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi preserva entre os croquis deste assento. Esta imagem, de duas crianças sentadas em um arcabouço de bambu²⁹, pode ter sido vista por Lina Bo Bardi, como uma influência negra na cultura brasileira.

Assentos de tribo africana, sem identificação, sem data

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Tear dos índios Enawenê-Nawê, Mato Grosso

Fonte: <<http://www.iande.art.br/boletim009.htm>>

grande "cisco" di legno fare un banco da salotto
nell'esposizione Collection del Nordeste

**Lina Bo Bardi, croquis para
os móveis do Solar do
Unhão, Salvador, 1959**

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e PM. Bardi

Por outro lado, consultando um estabelecimento de objetos indígenas³⁰, encontra-se um tear dos índios Enawenê-Nawê do Mato Grosso, que possui uma identidade formal e material com a Beira de Estrada, utilizando os mesmos galhos de árvore posicionados de maneira muito semelhante ao proposto por Lina Bo Bardi.

Já em 1959, oito anos antes do projeto da Beira de Estrada, Lina Bo Bardi esboça diversos móveis para o Solar do Unhão, com uma evidente tendência a concretizar peças de significativo envolvimento com a essencialidade funcional moderna e a singeleza no uso dos materiais em sua forma natural.

Porém, é também interessante o resgate dos croquis da arquiteta, identificados como parte do processo criativo da Beira de Estrada. Estes desenhos indicam que, em certo momento, a finalidade deste assento seria bem diferente. Nestes estudos estão especificados outros materiais. Em vez de galhos de árvore, aparecem nos croquis madeira aparelhada, “corda de nylon para amarrar” e “rede de nylon de pescadores (Florianópolis)”, estes dois últimos componentes permitem o apoio para o corpo; e a finalidade do móvel seria “Cadeira para sol e piscina”. Este acréscimo de corda e rede não é executado, mas é fundamental resgatar estes croquis, porque confere-se que a idéia de um assento mais confortável surge durante o desenvolvimento desta peça. De qualquer forma, ela insiste em uma solução que remete ao universo popular, utilizando a rede de pesca como componente. Nestes croquis, ela apresenta um banquinho com as mesmas características da cadeira e propõe uma variação com a substituição da rede por uma superfície rígida, que converte o banquinho em mesa. Contudo, a idéia da rede é descartada e a solução adotada é a mais singela possível.

Concebido de forma poética com uma simplicidade inequívoca, este assento alude às estradas secundárias do país, onde tantas vezes depara-se com uma figura corriqueira, que pode estar vendendo siri, bananas, talvez rapadura, ou pode ser simplesmente um caboclo, figura tão genuinamente brasileira, a espera do transporte, um ônibus que pode tardar horas ou mesmo um conhecido camarada da região, que, ao passar de carroça, lhe oferece uma condução.

Na concepção desta peça, Lina Bo Bardi desconsidera qualquer preocupação com a ergonomia para atender ao ato de sentar, pelo fato de, sabiamente, entender e compactuar com os costumes populares. E concebe, com reverência ao racionalismo moderno e partindo das entranhas da cultura popular, a Cadeira de Beira de Estrada. Feito com técnica rudimentar, o assento é estruturado de forma simples com três galhos longos, afastados na base, obtendo uma forma triangular, e unidos na parte superior por amarras de couro. A este tripé é também amarrado, horizontalmente, um galho mais curto, encorpado com função de base para o apoio do corpo.

O resultado entrega-se à essencialidade defendida pelos modernos e à elementaridade das soluções populares. Uma simplicidade rude, porém eficiente para o fim a que se destina, exemplificando o quanto a *designer* e arquiteta está arraigada ao moderno e às tradições culturais do país.

Lina Bo Bardi, estudos para a
Cadeira Beira de Estrada, 1967
Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, Cadeira Beira de Estrada, 1967

Fonte: Ferraz, 1993: 186

Lina Bo Bardi, Cadeira Beira de Estrada, 1967

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, Cadeira Beira de Estrada, 1967

Foto: Nelson Ken, 2002

Moringas – produção popular, Salvador, sem data

Fonte: Ferraz, 1993: 89

Lamparina, fife, candieiro ou periquito, sem data

Fonte: Ferraz, 1993: 211

**Estudo para capa da Revista Habitat (1), 1950
Destaque para imagens do povo transportando objetos**

Fonte: Ferraz, 1993: 64

Lina Bo Bardi realiza uma importante pesquisa de elementos concebidos de forma criativa e rudimentar, aos quais denomina arte popular e *pré-artisanato*, que são peças realizadas principalmente no Nordeste. Alguns objetos considerados pela arquiteta como de “sobrevivência desesperada” são extremamente significativos, apesar de virem de “uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir”, como Lina Bo Bardi observa [1994: 11-24].

O levantamento do pré-artisanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais

pobres que as opções culturais da China e da Finlândia). O Brasil tinha chegado num 'bívio'. Escolheu a **finesse**. [Bardi, 1994: 12-13]

Trazendo à luz esta discussão, ela defende uma produção artístico-intelectual, integrada às propostas do povo ativo. Ela sugere uma integração desde o urbanismo e a arquitetura, o desenho industrial e outras manifestações afins, numa unificação cultural simplificada. Um "Planejamento Ambiental", como propõe Lina Bo Bardi [1994: 14].

O exemplo pode vir de pequenas atitudes, com uma simples reorganização de peças consideradas inaproveitáveis. Num ambiente de pobreza, na cidade de Cristalina em Goiás, o fim de um processo torna-se o início de outro. Uma lâmpada queimada é utilizada como recipiente de querosene de uma lamparina. Incorporado à folha de flandres recortada manualmente, o bulbo, aparentemente descartável, assume nova função, como reservatório de energia.

Isso não consagra uma estética do lixo, uma estética da pobreza, uma estética da miséria, muito a gosto do "terceiro-mundismo". Mostra tão somente que a área de ocupação de uma determinada maneira de organizar a distribuição, a produção e o consumo nem sempre atinge todas as parcelas da população. E isso afirma a capacidade humana do **apesar de**. Não justifica a pobreza, a incapacidade ou a impossibilidade de trabalho socialmente necessário. [Motta, 1994: 59]

Lina Bo Bardi vai além, atenta às atitudes e produtos do povo. Ela observa que, assim como na natureza, aquilo que a arquitetura moderna considera como produção em série existe no trabalho popular, intuitivamente. Como na produção de moringas vendidas em Salvador [2002: 28].

A simbiose entre o moderno e o vernáculo, nos móveis propostos por Lina Bo Bardi, é estabelecida de forma elementar, com fluidez. As linhas simples não conflitam com o resgate antropológico, ambos se equivalem, sem que o moderno perca dignidade.

E isso de dizer que o Movimento Moderno falhou em sua missão não é pura verdade, há outras "histórias" no meio e grandes histórias – o futuro falará. [Caramelo (3): 63, 1991]

segundo ato

Tempo/espço do texto dramático que encaminha a solução ou epílogo. Costuma ser a parte de tensão do texto, pois ao abrirem novamente as cortinas, a trama prossegue a partir de um ponto de tensão mais alto do que o início do primeiro ato e caminha para o clímax, o ponto máximo de tensão do texto. [Gallello, 2008]

segundo ato

O gesto é de tirar o fôlego, e majestoso também, pois ela não só manteve a cidade aberta nesse ponto espetacular, mas também construiu um espaço enorme para o povo. Para o seu povo, pois é assim é que ela o via.
(...)

A questão é que estes dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: a inflexível arte e arquitetura de Lina Bo Bardi, simultânea – solidária com o povo.

Aldo van Eick

Lina Bo Bardi e o desejo de integração entre arquitetura, interior, cidade, natureza, arte e o povo¹

Lina Bo Bardi
Estudo para interior do
Masp, avenida Paulista
Fonte: Ferraz, 1993: 109

Desde que Lina Bo Bardi percebe as riquezas humanas, materiais, culturais e geográficas, pouco exploradas desta terra, ela orienta seu trabalho no enaltecimento destes bens. Como reverencia Aldo van Eick sobre o projeto do Masp, ela manifesta um “gesto” de “tirar o fôlego” – diz o arquiteto, comentando sobre a integração entre o edifício, a cidade e o povo –, “gestos extraordinários” – continua ele, sobre a inter-relação da arquitetura e dos expositores de concreto e vidro [Van Eick, 1999: *passim*].

A epígrafe de Van Eick é concernente ao edifício do Masp da avenida Paulista, mas pode-se ver estes “gestos” aplicados em outros tantos projetos, como na Casa de Vidro, onde a natureza invade o interior, que a acolhe com louvor.

Esta inquietação de Lina Bo Bardi com o povo é muito significativa, quando se considera que ela é uma estrangeira. Contudo, envaidece, quando se reflete que ela opta pelo Brasil. Este fascínio pela terra e pelo povo é evidente desde seu primeiro projeto de interiores realizado para o público paulistano, o Masp do centro, onde ela inicia as exposições didáticas em respeito à desinformação, da maioria da população, sobre as artes.

Através dos projetos do Masp, do centro e da avenida Paulista, e da Casa de Vidro, neste capítulo sublinha-se o desejo de integração entre arquitetura, interior, cidade, natureza, arte e povo.

1

Lina Bo Bardi se refere amiúde a uma parcela da população brasileira com o termo povo, ou seja, à gente simples que ela sempre considera como público, visitantes ou usuários de seus projetos.

*Os museus novos decidiram abrir suas portas,
deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado
e presente não há solução de continuidade.
Nada se detém, tudo continua. É necessário
entrosar a vida moderna, infelizmente
melancólica e distraída por toda espécie de
pesadelos, na grande e nobre corrente da arte.
Estabelecer o contato entre vida passada e
presente. Nesse sentido os museus novos,
tendo compreendido sua função no mundo
contemporâneo, encontraram a coragem de
exercê-la, e estão mais adiantados que os mais
progressivos organismos educativos estaduais.
O Museu de Arte de São Paulo é entre os
primeiros do mundo que iniciaram ao redor
dum núcleo de obras de arte famosas, esse
trabalho de vivificação e rejuvenescimento.*

Lina Bo Bardi

Masp: do centro ao espigão da Paulicéia

A epígrafe de Lina Bo Bardi sintetiza “esse trabalho de vivificação e rejuvenescimento” do Museu de Arte de São Paulo. A arquiteta reorganiza os espaços expositivos e faz “abrir suas portas, (...) entrar o ar puro, a luz nova” e principalmente estimula uma função social desde os primeiros esboços das instalações do Masp ainda no centro de São Paulo [*Habitat* (9): 52, 1952].

No século XIX se inicia um processo de transformação dos museus, que somente se cristaliza décadas mais tarde. O tema central das discussões geradas, a partir de então, destaca o questionamento da função social dos museus, tema que ganhava vulto mundial. A função educativa dos museus se intensificou principalmente após as duas Grandes Guerras, exatamente o período relativo às primeiras instalações museológicas que abordamos neste capítulo. Nesta época, algumas diretrizes se estabelecem, no sentido de tornar o museu uma instituição mais atrativa e cognoscível para o público.

Foi em meio a estas discussões, do fim dos anos 1940, que o empresário paraibano Francisco Assis Chateaubriand, vulgo Chatô, vinculado ao setor de comunicações, faz o primeiro contato com os Bardi durante a realização de duas exposições artísticas organizadas por Pietro Maria Bardi no MES, no Rio de Janeiro.

Neste mesmo período em que a função social do museu começa a ser indagada, Chateaubriand convida Pietro a formar um acervo significativo e inaugurar um Museu de Arte – que é favorecido pelas condições socioeconômicas do pós-guerra na Europa, onde foram negociadas obras a baixos custos – e fica na incumbência de Lina Bo Bardi a instalação e curadoria de uma nova instituição artística para a disposição destas obras.²

São Paulo foi a capital escolhida para sediar o museu de Chatô. São determinantes na decisão pelo local de implantação do museu: os recursos de capital trazidos pelo café, o crescimento demográfico e industrial e o desejo, gradualmente manifesta pelos intelectuais paulistanos, de substituir o perfil provinciano rural pelo de uma metrópole moderna.

E foi neste Instituto, que seria denominado Museu de Arte de São Paulo, o Masp, que se concretizam as posturas, provavelmente inéditas no Brasil de 1947, pela função social dos museus.

Ancorados nas discussões a respeito da utilidade dos museus para a sociedade, o casal Bardi estabelece metas para atrair diferentes classes sociais, pois as expectativas destes compreendem dirigir ao museu um público mais diversificado, o que inclui também receber estudantes – colegiais e universitários.

Conforme Pietro Maria Bardi, neste período não se ensinava história da arte no Brasil, nem havia publicações sobre este tema em português, apesar do crescente interesse sobre as artes por um público cada vez

2

Certamente pela proximidade com as artes – área na qual Pietro Maria Bardi tem uma estreita relação –, a arquiteta se envolveu com os acervos artísticos e as edificações que os abrigam. Assim, Lina Bo Bardi concebe seus primeiros projetos no Brasil: as instalações os Museus de Arte do Rio de Janeiro e de São Paulo.

mais amplo [*Museum* (3-4): 142, 1948]. Esta foi a justificativa para que se investisse num museu com caráter didático. Assim, desde seu início, a instituição se organiza pela instrução, não só pela informação.

Conforme Hélio Herbst, esta postura também se destaca quanto ao relacionamento com outras instituições:

Ao contrário das coleções do MAM/SP e do MAM/RJ, fundados em 1948, a do Masp amela obras de diferentes movimentos artísticos, não necessariamente atrelados à modernidade; mas se relaciona com tais instituições na medida em que empreende um conjunto de atividades de pesquisa, difusão e catalogação que ultrapassa a mera apresentação de obras artísticas. [2007: 42]

Na intenção de condicionar as instalações do Masp às características locais, Lina Bo Bardi considera o fato de que a maioria dos brasileiros necessita de meios para se favorecer das artes. Esta ação permite, às classes menos favorecidas culturalmente, a oportunidade de melhor acesso perante as obras. E é a partir desta perspectiva, que Lina cria recursos espaciais para possibilitar as exposições didáticas.

E sob esta perspectiva, as propostas de arranjos físicos para a rua Sete de Abril e mais tarde para a avenida Paulista estabelecem, pedagogicamente, uma consonância entre um público diferenciado e as obras de arte.

Inúmeras sugestões são propostas para a adequação dos espaços do museu. Neste trabalho serão abordadas três fases importantes, nas quais Lina atuou: as primeiras instalações de 1947, em edifício situado no centro da capital paulista; o novo arranjo físico de 1950, quando o Masp se reestruturou com o acréscimo de um pavimento; por fim, a primeira ocupação dos interiores para a nova sede na avenida Paulista.

Em 1947, é inaugurado o Masp, então sediado à rua Sete de Abril, 230, no Edifício Guilherme Guinle, projetado por Jacques Pilon, que será também a sede da revista *O Cruzeiro* e dos *Diários Associados*, ambos de Chatô.

O espaço inicialmente destinado ao museu é o 2º andar do bloco voltado para a rua. Em forma de “H”, este espaço conta com aproximadamente 1000 m². Espacialmente divididas em três áreas distintas, além das obras em exposição permanente, são instaladas duas áreas para exposição didática, exposições temporárias e auditório. As paredes de fechamento do projeto inicial de Pilon são substituídas por um espaço amplo e contínuo, onde só restam os pilares, o que possibilita a utilização da área com versatilidade e fluidez de percursos.

A intenção é de constante atualização da organização do acervo, com a finalidade de substituir as obras já conhecidas por obras recém adquiridas. Para viabilizar esta possibilidade, Lina Bo Bardi desenvolve um sistema de suportes para as obras de arte, facilitando a remoção e a disposição destas.

Na área de mostras didáticas são fixados tubos cilíndricos entre si por meio de junções de cobre³ pintadas de branco. Esse sistema organiza

3

Os estudos para os suportes foram realizados por Lina Bo Bardi, porém as junções de cobre dos suportes para a Exposição Didática foram patenteadas por Santopaulo e permitiam conexões a 45 e 90 graus. In: BARDI, Lina Bo. Museu de Arte. *Habitat* (1): 43, São Paulo, out./nov./dez. 1950.

**Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril,
planta das instalações, 1947**

Este estudo de Lina prevê a disposição de paredes que se organizam segundo a posição dos pilares. Esta idéia foi substituída pela utilização de suportes delgados ou de painéis componíveis, o que flexibilizou o espaço para mudanças. As setas indicam um percurso que se inicia em uma das caixas de escadas e se finaliza na outra. Neste estudo ainda não é considerado o auditório

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (Foto: Nelson Kon, 2002)

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, planta das instalações, 1947
As primeiras instalações previram: a exposição permanente do acervo, acima, as mostras didáticas, no espaço central, e o auditório próximo às exposições temporárias, abaixo. O espaço múltiplo-uso destinado ao auditório aparece com outra possibilidade física nesta solução, provavelmente uma biblioteca

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, planta das instalações, 1947
Estudo que indica paredes baixas como suportes para a exposição do acervo e cavaletes periféricos, esta idéia foi substituída por suportes tubulares em alumínio

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

os tubos de forma a criar faces para a disposição dos painéis didáticos, que são colocados entre duas superfícies de vidro plano de 1,20m x 1,20m – formando um “sanduíche” de vidros, entre os quais se colocam dois painéis com os versos unidos e as frentes expostas –, permitindo a visão de dois painéis didáticos dispostos em ambos os lados.

Outro tipo de solução é adotada para o acervo e as exposições temporárias, desta vez os suportes são compostos por tubos de alumínio instalados sob pressão, entre piso e teto, ajustados por meio de roscas e com proteção de borracha nas extremidades. Uma peça metálica, com dois braços, serve como apoio na parte inferior das obras e outro elemento situado mais acima do tubo, com apenas um braço, garante a estabilidade dos quadros na parte superior.

Estes elementos verticais de apoio às obras são dispostos no perímetro e por todo o pavimento, constituindo, os mesmos, a circulação entre as obras, que são instaladas de maneira a não obstruir visualmente o conjunto. Esta solução sutil de hastes verticais que destacam e permi-

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, estudos para as mostras didáticas, 1947
Estes croquis apresentam as diversas tentativas de Lina por uma solução para os suportes dos painéis didáticos tipo “sanduíche” e sua iluminação. À direita observam-se idéias para cavaletes

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, mostras didáticas, 1947
Estudo de suporte com iluminação

Fonte: P.M. Bardi 1978: 63

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, mostras didáticas, 1947

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, mostras didáticas, 1947
Estudo para luminárias fixadas nos painéis

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, mostras didáticas, 1947
Detalhe dos tubos de alumínio, das junções em cobre e das presilhas metálicas de sustentação do conjunto (dois vidros temperados e os respectivos painéis didáticos dispostos verso a verso). Junções e presilhas pintadas

Fonte: Habitat (1): 43, 1950

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, mostras didáticas, 1947
Elementos utilizados nos painéis didáticos: tubos de alumínio e conexões em cobre

Fonte: RM. Bardi, 1978: 63

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, mostras didáticas, 1947
Visão geral de uma exposição didática, onde se percebe a linha de luminárias estrategicamente posicionadas o que evitou a utilização das luminárias fixadas aos painéis. A esquerda pode-se perceber uma das vitrinas laterais
 Fonte: PM. Bardi, 1978: 63

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, acervo permanente, 1947
Elementos de apoio para as obras de arte
 Fonte: Ferraz, 1993: 45

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, vitrina lateral, 1947
Projeto
 Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi.

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, acervo permanente, 1947
Vista geral. Observam-se aqui os tubos de alumínio que demarcam o espaço verticalmente e a sutileza das peças de apoio para as obras de arte que desaparecem no conjunto

Fonte: Ferraz, 1993: 45

tem a disposição flexível, tanto na regulação das alturas, quanto no reposicionamento das obras, fornece ao expectador um espaço, onde os vazios interagem com o conjunto artístico de maneira convidativa.

As exposições temporárias utilizam ambas as soluções de suporte, pois a escolha depende de como as obras se apresentam, se em pranchas, sendo a solução mais adequada os *sanduíches* de placas de vidro temperado, se emolduradas, sendo a melhor opção utilizar suportes tubulares, pois as obras são simplesmente apoiadas.

Apesar das janelas terem sido vedadas por cortinas em tecido de algodão cru, o espaço sugere arejamento e asseio visuais, provavelmente porque as obras não tocam as paredes, estando apartadas da edificação. Mesmo as duas vitrinas laterais da mostra didática, que mantém os objetos artísticos, não utilizam as paredes. Este cuidado provém da umidade tropical de São Paulo e porque o edifício ainda estava em obras na época da inauguração do museu. Com receio de que a umidade atingisse as obras, a arquiteta evita o contato com as paredes.

O único auditório, criado em 1947, com capacidade para 150 assentos, foi delimitado por cortinas de algodão cru tecidas a mão, forro acústico suspenso em curva e tapete no piso. E, as cadeiras projetadas por Lina Bo Bardi são dobráveis e empilháveis para facilitar a reversibilidade espacial.

Em sintonia com a disposição das obras, as luminárias em linha também contribuíram para uma melhor visualização do exposto, demarcando o fluxo do público.

O percurso estabelecido para as exposições não obedece necessariamente à ordem cronológica de cada mostra. As obras eram dispostas,

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, exposições temporárias e auditório, 1947
Vista geral. Estudo destes dois ambientes que possibilitam vários usos, nesta perspectiva foi projetado uma sala de estar no espaço destinado ao auditório, cujos limites são vedados por cortinas de tecido

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (Foto: Nelson Kon, 2002)

**Lina Bo Bardi,
Masp, rua
Sete de Abril,
exposições
temporárias e
auditório, 1947**
**Ao fundo o
auditório
montado para
eventuais
palestras**

Fonte: P.M. Bardi,
1992: 62

4

Em outros dois pavimentos foram instalados os cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), completando o caráter didático do museu.

como justifica Lina Bo Bardi, “quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação” [*Habitat* (1): 17, 1950].

A mostra didática serve de apoio às obras expostas, e, neste sentido, foram treinados monitores para orientar o público. O auditório localizado em espaço contíguo ao das mostras didáticas oferece conferências e cursos sobre as próprias exposições, também apresentações musicais ou cinematográficas. Estes dois ambientes permitem uma infinidade de soluções, o que fazia deste espaço um aliado para novas configurações espaciais, tão importante na constituição de um museu.

Lina Bo Bardi procura, “por todos os meios, não tornar solene o Museu, usando materiais simples, cores neutras, plantas que alegrem o ambiente” [*Habitat* (1): 36, 1950]. Por essa razão, propôs a vegetação nos

ambientes, o que foi uma homenagem à flora exuberante do país. E o que remete a identificar a intenção da arquiteta de valorizar os temas da terra.

Em 1950, o Masp pode ampliar a conduta diante da expectativa de assegurar sua função social, pois é acrescentado mais um pavimento à área, o que totaliza aproximadamente 2300 m². O projeto conta com a colaboração de Giancarlo Pianti, que na época estava associado ao Studio de Arte Palma com o casal Bardi. Assim, Lina e Pianti projetam novas instalações para os 2º. e 3º. andares do edifício Guilherme Guinle⁴.

Nesta imagem o espaço é utilizado para apresentação de uma orquestra em noite de gala

Fonte: PM. Bardi, 1978: 46

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, fachada provisória, 1947

Fonte: Ferraz, 1993: 44

O 2º. andar é readequado, permanecendo a galeria de entrada do público, com acesso pelos elevadores ou escadaria da direita de quem entra pela rua Sete de Abril. Neste espaço são acrescentados o balcão de informações e a venda de publicações, com um acesso para o auditório maior e os sanitários. A sala para exposições temporárias está à direita de quem acessa a instituição, e, contígua a esta, fica o auditório menor na mesma posição da versão de 1947. Entre o pequeno e o grande auditório se localiza a sala de projeções. As seções de exposições didáticas e de gravura estão à esquerda de quem acessa a galeria. Há um outro acesso que, por meio de outros elevadores e a escadaria, conduz diretamente à área administrativa que conta com as salas de secretaria, direção e biblioteca. Ao lado destas estão o laboratório fotográfico e o equipamento de ar condicionado. Esta outra galeria permite um segundo acesso à seção de exposições didáticas e pode ser utilizada para acessar o outro andar.

Em ambientes desprovidos de paredes, restando apenas a estrutura do edifício, o 3º. andar conta com a pinacoteca, a vitrina das formas, mais uma sala para exposições temporárias, a sala das tapeçarias e a sala das gravuras.

Roberto Sambonet, primeiro cartaz de divulgação do museu, 1951

Fonte: PM. Bardi, 1992: 79

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, fachada, 1950
No segundo andar avista-se uma das mostras didáticas e o terceiro andar está vedado pela persiana fixa de madeira

Fonte: PM. Bardi, 1992: 79

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
plantas e cortes
das instalações, 1950**
Fonte: Schincariol, 2000: 80-81

CORTE A-A

CORTE B-B

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril, galeria de
acesso ao museu, 1950
Após a reforma de 1950,
o museu contou com uma
recepção, na qual eram
fornecidas informações
sobre o museu e vendas
publicações. Todo o mobiliário
é provavelmente desenvolvido**

Fonte: Habitat (1): 22, 1950

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
desenho dos suportes
para publicações, 1950**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
galeria de acesso
à administração
e à biblioteca
Todo mobiliário
é provavelmente
desenvolvido pelo
Studio de Arte Palma**

Fonte: Schincariol, 2000: 82

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
desenho das instalações
para a biblioteca, 1950**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril, perspectiva
aérea do 3º andar, 1950**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
(reprodução fotográfica dos desenhos
originais por Nelson Kon, 2002)

Esta reestruturação do museu organiza de maneira mais adequada a orientação de caráter social que Lina Bo e Pietro Maria Bardi se dispõem a implantar. E é no pavimento superior que novas idéias são aplicadas.

Nesta nova configuração há o acréscimo da chamada Vitrina das Formas, uma evolução das vitrinas laterais da versão de 1947. A nova vitrina permite a quarta dimensão, as peças em seu interior são vistas na sua totalidade, pois a vitrina, inteiramente em vidro, é instalada em espaço central, não mais junto a paredes. O relato de P.M. Bardi sobre uma das configurações da Vitrina das Formas esclarece seu caráter:

Na 'Vitrina' eram expostos objetos antigos e modernos de design tanto de caráter artesanal como de produção industrial, sendo esta a primeira vez que um museu oferecia, à apreciação estética, uma máquina de escrever, a Lexicon da Olivetti. Um visitante, não entendendo a iniciativa, comentou que a máquina fora esquecida na Pinacoteca e dentro da Vitrina. [P.M. Bardi, 1978: 34]

Desenhos para a reforma do Masp feitos por Lina Bo Bardi, nos quais se percebem a preocupação por uma fluidez espacial e por uma boa perspectiva visual da pinacoteca, pelo uso das setas e pela disposição do olho, respectivamente

Fonte: RM. Bardi, 1992: 78

SEGUNDO ANDAR

TERCEIRO ANDAR

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, perspectiva das instalações do terceiro andar, 1950
Estudo para a área de exposição onde se observa uma proposta para duas vitrinas das formas

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi (reprodução fotográfica dos desenhos originais por Nelson Kon, 2002)

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
vitrina das formas, 1950**

Fonte: Ferraz, 1995:48.

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
vitrina das formas, 1950**

Fonte: P.M. Bardi, 1978: 35

A Vitrina das Formas é posicionada entre os pilares alinhados que separam a pinacoteca das exposições temporárias. Totalmente transparente, a vitrina se estende por 10,50 m e sua altura é de 1,50 m, com base para as peças artísticas a 0,80 m do piso. A cada aproximadamente 2,40 m são posicionados elementos de sustentação, com seção em cruz, que partem do piso e alcançam a parte superior da vitrina, sendo que o conjunto permanece estável por meio de um sistema de cabos de aço fixados entre a parte superior da vitrina e o teto. A iluminação no interior da vitrina é feita por meio de lâmpadas fluorescentes embutidas em sanca vedada por vidro translúcido, que torna a luz difusa [P.M. Bardi, 1956: 123].

Alguns dos objetos expostos na vitrina são elevados por bases prismáticas, que constituem os elementos de apoio principalmente das peças menores. Esta disposição fornece uma variação de alturas no interior da vitrina que organiza, aproveita melhor a altura da vitrina e confere ritmo ao material exposto.

Há também referências sobre as peças apresentadas por meio de textos datilografados em papel, dispostos em suportes metálicos com proteção de vidro, desenhados por Lina Bo Bardi [Schincariol, 2000: 112].

As mostras realizadas na Vitrina das Formas compõem-se de objetos pertencentes ao museu e objetos emprestados. O tema de cada uma destas exposições periódicas tem intenção de instruir o público de forma a incitar um confronto crítico.

Estas exposições periódicas têm um sentido museológico diferente: não pretendem ser uma apresentação de objetos 'antigos', mas uma reunião de um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovador incessante.

(...)

Esta exposição visa portanto despertar a atenção sobre: proporção, racionalidade, inteligência, gosto, arte, historicidade, de toda e qualquer forma com a qual se entre em contato. [*Habitat* (1): 35, 1950]

O questionamento sobre as artes também emerge de meios inusitados para a época, pois a essas exposições que apresentam peças da antiguidade, são integrados objetos advindos do desenho industrial como a já mencionada máquina de escrever recém lançada no mercado, que instigou os visitantes. Esta atitude estabelece uma linha tênue, entre peças reconhecidamente artísticas e peças industrializadas, que até então eram privadas de compartilhar do mesmo espaço.

Por outro lado, se um vaso da antiguidade egípcia ou grega é um objeto importante para a história da cultura material, por quê um objeto de uso cotidiano não teria importância semelhante ao deflagrar a evolução do mundo moderno? O choque provocado pelos objetos antigos e modernos, destacados no mesmo espaço, não seria uma forma de estimular didaticamente a curiosidade sobre o processo de desenvolvimento do homem?

Sob outra perspectiva, a transparência deste invólucro de objetos faz com que estes estejam envolvidos pelas artes maiores dispostas na pinacoteca. Esta organização sem obstruções visuais é instigante sob o olhar do observador habituado a isolar a arte dos objetos corriqueiros. Mas quem pode discordar sobre o vaso grego ser arte, tanto quanto as pinturas renascentistas? E se o vaso antigo é arte, ao mesmo tempo foi um utensílio doméstico, por quê não o seria arte também uma máquina de escrever?

A reforma de 1950 ainda trouxe outras alterações físicas importantes. Reservado para a pinacoteca, exposições temporárias e a vitrina, o pavimento recebeu novos painéis de apoio para as obras, desenhados por Lina. Em um dos sistemas foram instalados painéis estruturados com pés de tubo metálico. Sobre grupos de painéis alinhados passavam cabos de aço tensionados e fixados na parte superior dos painéis, percorrendo-os e oferecendo estabilidade ao conjunto.

Outro sistema, extremamente simplificado, foi executado com hastes de seção retangular componíveis em madeira pintada de branco, que permitiam diversas disposições ortogonais entre si.

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
pinacoteca, 1950**
Fonte: Ferraz, 1995: 47

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
pinacoteca, 1950**
Detalhe das persianas fixas
Fonte: Habitat (1): 43, 1950

**Lina Bo Bardi,
Masp,
rua Sete de Abril,
desenho
das persianas,
1950**
Fonte: Ferraz,
1995: 48

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
pinacoteca, 1950**
Os bancos existentes
na pinacoteca também
foram projetados
por Lina Bo Bardi,
provavelmente no
Studio de Arte Palma
Fonte: Schincariol, 2000: 100

**Lina Bo Bardi, Masp,
rua Sete de Abril,
pinacoteca, 1950**
“Mancha preta” ao
fundo das esculturas
Fonte: Habitat (1): 47, 1950

5

Os assentos destes auditórios merecem um destaque neste trabalho, principalmente a cadeira do primeiro auditório.

No mesmo pavimento houve ainda mais uma intervenção; foram desenhadas por Lina persianas fixas, para poupar as obras, filtrando a luz direta do sol, sem a perda da iluminação natural.

A iluminação artificial foi realizada com lâmpadas fluorescentes, cuja luz rosa e azul era difundida através de um forro metálico de lâminas cruzadas esmaltadas em branco, que permitia a circulação do ar condicionado.

Todo o ambiente era bastante claro, o piso em assoalho de pau marfim, as paredes em branco ou cinza, persianas e forros brancos. A única “mancha preta” se via no painel de fundo das esculturas gregas [*Habitat* (1): 32, 1950].

No pavimento inferior permanece o auditório menor, destinado à realização de curso e conferências. No superior é inaugurado o auditório maior destinado a apresentações de concertos e cinematográficas. Este auditório também recebe um forro acústico de lâminas de madeira pintada em branco, separadas de forma a permitir a passagem do ar condicionado.⁵

O papel de mentor de uma nova postura social perante os espaços do Museu de Arte faz surtir efeitos em pouco tempo, os frutos da dedicação de Lina Bo Bardi são colhidos, como se observa na imagem publicada na *Habitat*, em 1950. A arquiteta deve ter sentido um grande orgulho de seu empenho pelo papel social no Masp, ao ver o motorista de ônibus acompanhado de seu pequeno filho, ambos admirando Paul Cézanne.

Lina Bo Bardi, Masp, rua Sete de Abril, pinacoteca, 1950
Francisco Moreira, motorista de ônibus e seu filho Valdir admirando uma pintura de Paul Cézanne (Madame Cézanne em vermelho)

Fonte: *Habitat* (2): 35, 1950

Nós viramos São Paulo inteira e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna em 1947. Apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Tenreiro, Segall etc., não encontramos absolutamente nada, tanto em termos de cadeira como de móveis modernos.

Pietro Maria Bardi

O móvel inexistente

Ainda no Masp da rua Sete de Abril, Lina Bo Bardi depara-se com um grande desafio: adequar os móveis às instalações. Posteriormente denominado Auditório Pequeno ou Menor, o primeiro auditório proposto em 1947 deveria ser mobiliado com cadeiras, necessariamente, modernas, assim como o projeto das instalações propostas. A busca de um móvel que atenda às perspectivas da arquiteta é em vão. Pietro Maria Bardi justifica: “nós viramos São Paulo inteira e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna em 1947”⁶.

Aqui, é importante lembrar que os cursos de Desenho Industrial somente seriam criados na década seguinte e, assim como acontecera na Europa e nos Estados Unidos, os arquitetos se responsabilizariam pela função de *designer* de mobiliário, como extensão de suas funções, como já foi comentado no segundo capítulo.

Porém, até esta data,

enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com uma prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se, com tempo suficiente, no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato o é o arquiteto (...). [*Habitat* (1): 53, 1950]

Não é este um obstáculo na evolução da proposta de Lina Bo Bardi, que, inconformada com esta lacuna, desenha um modelo de cadeira para atender ao auditório.

Criado na época do projeto do Masp, assim como os interiores projetados pela arquiteta, o assento possui uma linguagem que dialogava francamente com os conceitos modernos já disseminados na época.

A cadeira criada por Lina Bo, em 1947, para o auditório da primeira instalação do Museu de Arte é considerada pela autora a primeira cadeira moderna do Brasil. Estruturado em madeira de pinho compensado com travessas em pau-marfim, com assento e encosto em couro sola, o assento era dobrável e possibilita o empilhamento, permitindo o uso do auditório para outros fins.

Esta é a primeira contribuição de Lina Bo Bardi para o mobiliário brasileiro, o assento que complementa e dialoga com o interior moderno proposto. Por sua simplicidade construtiva e pela ausência de estofamentos, talvez a cadeira pudesse sugerir uma tentativa, ainda incipiente, de unir conceitos modernos e de amenizar o rigor do clima tropical. Contudo, não tarda muito, Lina Bo Bardi cria vínculos muito claros na concepção de móveis que atendam à expectativa perante a arquitetura moderna proposta no país e, ao mesmo tempo, com uma nítida afinidade com as questões nativas.

Inaugurado após a reforma de 1950, o auditório maior tem espaço para 350 poltronas. Neste espaço não há necessidade da retirada periódica das poltronas como acontece com o auditório menor, um espaço de múltiplo uso.

6

Depoimento de Pietro Maria Bardi a Maria Cecília Loschiavo dos Santos, São Paulo, 1980. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1995, p. 95. Em outra publicação Lina teria completado este pensamento com a frase: “Fomos obrigados a desenhá-la”, citação sem referência ou data. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p. 50.

Lina Bo Bardi
Cadeiras para o pequeno auditório
do MASP, rua Sete de Abril, 1947
Estudos para cadeiras dobráveis e empilháveis

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi

Cadeiras para o pequeno auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1947
Desenho técnico

Fonte: Catálogo da Nucleon

Lina Bo Bardi, cadeiras dobráveis para o pequeno auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1947
Imagens do auditório. A flexibilidade de funções é presente em todo o espaço do museu, por isso a opção por cadeiras dobráveis e empilháveis

Fonte: Ferraz, 1993: 50

Lina Bo Bardi
Cadeiras dobráveis para o pequeno auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1947
 Uma mesa italiana do século XVI se destacava próxima ao quadro negro, onde freqüentemente se lia a inscrição feita com giz branco: "...não se pode viver dentro da civilização e fora da arte" Rui Barbosa

Fonte: PM. Bardi 1986: 27

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
 Museu da Casa Brasileira

A EVOLUÇÃO DO MOBILIÁRIO BRASILEIRO ATRAVÉS DA CADEIRA

FICHA TÉCNICA

1 Nome da peça: CADEIRA DOBRÁVEL - MASP 7 de ABRIL

2 Designer: Lina Bo Bardi

Colaboradores: _____

3 Ano de criação: 1947

4 Produção (nome da empresa): Palma - Stúdio de Arte e Arquitetura

5 Período de produção: 1947 a 1950, atualmente fora de produção.

6 Especificações técnicas (finalidade, materiais utilizados, características funcionais, técnica construtiva, medidas, etc.):

- Projetada originalmente para o auditório do Museu de Arte de São Paulo, à Rua 7 de Abril.
- Madeira: Imbuia encerada e couro-aoleta.
- A cadeira é dobrável e empilhável.
- Dimensões abertas: Largura = 45cm, Profundidade = 59cm, Altura = 88cm.
- Dimensões fechada: Largura = 45cm, Profundidade = 30cm, Altura = 102cm.

Lina Bo Bardi
Cadeiras dobráveis para o pequeno auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1947
Ficha técnica elaborada pelo Museu da Casa Brasileira sob título "A evolução do mobiliário brasileiro através da cadeira".

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

Lina Bo Bardi
Cadeiras dobráveis para o pequeno auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1947

Fonte: Nelson Kon, 2002

Roberto Sambonet, vitrina loja Mappin, 1952
Cadeira utilizada no auditório do Masp da
rua Sete de Abril, projeto de Lina Bo Bardi

Fonte: Habitat (10): 77, 1952

Studio Palma, Residência de Gregori
Warchavchik, Guarujá, São Paulo, 1948-1951
Cadeira utilizada no auditório do Masp da
rua Sete de Abril, projeto de Lina Bo Bardi

Fonte: Habitat (2): 18, 1951

**Poltronas para o
grande auditório
do MASP,
rua Sete de
Abril, 1950
Esboço**

Fonte: Instituto Lina
Bo e RM. Bardi

**Poltronas para o grande
auditório do MASP,
rua Sete de Abril, 1950
Desenho do perfil do
assento demonstrando
o movimento giratório**

Fonte: Ferraz, 1993: 51

**Lina Bo Bardi,
Poltronas para o
grande auditório
do MASP, rua Sete
de Abril, 1950
Projeto executivo
desenhado pela
Grasselli & Cia.
Ltda em maio
de 1950**

Fonte: Instituto Lina
Bo e RM. Bardi

As poltronas concebidas por Lina Bo Bardi para este espaço são distintas das cadeiras do auditório menor. Além do acréscimo dos braços, esta possui materiais e tecnologia que não existem na anterior.

O projeto executivo, datado em maio de 1950, e as próprias poltronas de Lina Bo Bardi são desenvolvidos pela Grasselli & Cia. Ltda., empresa que conjuga serviços de marcenaria, mecânica e fundição, necessários para a construção de assentos de tal porte, provavelmente porque o Studio Palma está encerrando suas atividades ou porque não possui mão-de-obra qualificada para executar um projeto que solicite o acréscimo de um mecanismo de precisão.

A articulação da estrutura tubular é feita por meio de um pino de cada lado que une os dois elementos trapezoidais fixos e as duas peças semi-circulares móveis. Este mecanismo assegura o movimento de rotação do assento por impulso do usuário. O revestimento do assento e encosto estofados foi feito em Plavinil cinza pérola.

Lina Bo Bardi, montagem das poltronas do auditório maior do MASP, rua Sete de Abril, 1950

Fonte: Habitat (1); 28, 1950

Lina Bo Bardi também desenha um banquinho utilizado no corredor lateral deste auditório. Sobre esta peça não há grandes referências, a não ser um desenho que demonstra a tentativa de vencer a inclinação do auditório por meio de diferença de altura dos pés e de encaixes entre os pés dos banquinhos enfileirados.

É interessante comentar que, contemporaneamente a este auditório, é inaugurado o Teatro Cultura Artística, projeto executado por Rino Levi, que também desenvolve os assentos para o público. Ambos os auditó-

Lina Bo Bardi, banquinho para o grande auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1950
Estudo para banquinhos encaixados entre si com diferentes alturas de pés

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, Grande auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1950
Imagem do auditório com os assentos e banquinhos para a platéia

Fonte: Habitat (1): 29, 1950

Lina Bo Bardi, Grande auditório do MASP, rua Sete de Abril, 1950
Imagem do auditório com os assentos e banquinhos para a platéia

Fonte: Habitat (1): 29, 1950

**Rino Levi, poltrona
para o Teatro Cultura
Artística, entre 1948
Vista lateral**

Fonte: Santos, 1995: 65

**Rino Levi, platéia
do Teatro Cultura
Artística, entre
1948-1950**

Fonte: Santos, 1995: 65

**Rino Levi, poltrona
para o Teatro Cultura
Artística, 1948-1950**

Fonte: Santos, 1995: 65

rios são inaugurados em 1950, porém, segundo Maria Cecília Loschiavo [1995], o projeto da poltrona de Levi é desenvolvido em 1948, ao passo que os desenhos técnicos para construção das poltronas de Lina Bo Bardi são datados de 1950.

As poltronas de Levi possuem uma certa sofisticação técnica na linguagem do desenho de mobiliário da época. Lina Bo Bardi adota algumas características deste assento: estrutura metálica, assento e encosto estofados e um mecanismo possibilitando o recuo da poltrona para permitir a passagem aos assentos. Porém, enquanto a poltrona de Levi possui rígidas linhas retas, a poltrona desenvolvida por Lina Bo Bardi explora curvas que suavizam o desenho. E enquanto Levi as reveste em tecido, Lina Bo Bardi utiliza um revestimento plástico.

Tanto as poltronas de Levi como as de Lina são um avanço no design moderno aliado à tecnologia dos assentos para auditórios brasileiros.

Em 1957, já se discutia muito o fato de uma coleção, tão importante, ser sediada num centro comercial tumultuado, já há tanto tempo em instalações provisórias, sem as características adequadas para uma instituição deste porte. Os espaços restritos dos pavimentos no edifício impossibilitavam a visibilidade ideal das obras e, por outro lado, o aumento do interesse pelos cursos é acentuado.

E, na mesma época, Chateaubriand assina um acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), e, em 1958, o acervo e os cursos são transferidos para o bairro do Pacaembu. O edifício imponente revisado por August Perret abrigou por pouco tempo o acervo, que retornou ao mesmo edifício no centro em dezembro de 1959, com parte dos cursos, sem que estivessem muito esclarecidos os motivos para o regresso.⁷

Com o retorno do Masp para o centro, as preocupações de sediar o museu em um novo edifício persistem. Na busca de uma solução, Lina Bo Bardi toma as rédeas para encontrar um terreno para a nova sede do Masp. A arquiteta elege o local, faz estudos e convence as autoridades, Assis Chateaubriand, o engenheiro Figueiredo Ferraz e o próprio Pietro Maria Bardi.

7

Conforme texto datilografado, provavelmente não publicado. BARDI, Pietro Maria. *O Instituto de Arte Contemporânea*, s/d. Fonte: Arquivo do Instituto Lina Bo e PM. Bardi.

*Este nosso não é um Museu,
o termo é impróprio: o Museu
conserva e nossa pinacoteca ainda
não existe. Este nosso deveria
chamar-se Centro, Movimento,
Escola, e a futura coleção, bem
programada segundo critérios
didáticos e não ocasionais, deveria
chamar-se: Coleção Permanente.
É neste sentido que adotamos
a palavra Museu.*

(...)

*De fato, se não considerar uma
obra do passado, consideramos
o “ponto”, o momento no qual foi
executada, nós a poderemos reviver
hoje em sua continuidade histórica,
enquanto que se a encaramos
apenas como “realidade” de hoje,
eliminamos a continuidade histórica
e perdemos o passado de que
o moderno é o resultado.*

Lina Bo Bardi

Salvador: a experiência de simplificação – uma premissa

A partir das considerações de Lina Bo Bardi no folheto de inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia, o Mamb ou MAM-Ba, de janeiro de 1960, percebe-se o grau de interesse da arquiteta pela função social dos museus. E, assim como ela destaca a necessidade de “considerar uma obra do passado” para não perder o próprio “passado de que o moderno é resultado”⁸, os cinco anos de experiências iniciais em Salvador são essenciais para Lina Bo Bardi aplicar, na nova sede do Masp, a experiência adquirida da inventividade criativa e desprendida das soluções simples do Nordeste.

Em 1959 é fundado, em Salvador, o Museu de Arte Moderna que, inicialmente, funciona no foyer do Teatro Castro Alves. Convidada pelo Governo da Bahia, Lina Bo Bardi segue para Salvador, com o objetivo de orientar uma nova expressão de vivacidade cultural. Entre 1958 e 1964, Lina Bo Bardi observa que o Brasil contempla

o esplendor de um conjunto de iniciativas que representou uma esperança muito grande para o país todo, se estendendo do extremo norte, pelo menos, até o Rio de Janeiro (...). O discurso era outro. Era um discurso sócio-político, ligado diretamente à economia e à história do Brasil. Foi um processo que ocorreu não só na Bahia, mas no Nordeste todo, e que não pode ser abolido. [Ferraz, 1993: 153]

Lina realiza no Teatro Castro Alves, em Salvador, as cenografias da peça de Brecht e Weill, a Ópera dos Três Tostões, encenada em 1960, e da peça de Albert Camus, Calígula,⁹ encenada em 1961, ambas montadas por Martim Gonçalves. O teatro fora acometido por um incêndio, poucos dias antes de sua inauguração, e a expressão cenográfica de Lina tirou partido do palco semidestruído, para sublinhar a dramaticidade dos espetáculos. As propostas, simples, despidas de detalhes e de caráter moderno, foram compreendidas pelo público, predominantemente popular¹⁰.

Além do auditório, o Castro Alves também abriga o Mamb, Lina Bo Bardi lembra que

a verba reduzida do M.A.M.B. não permitia grandes aquisições, mas conseguimos empréstimos [de obras] do Museu de Arte de São Paulo, e pudemos com uma planificação certa dos recursos, aumentar a coleção: o Museu chegou a ter uma importante coleção de artistas brasileiros e alguns estrangeiros. Na rampa de acesso ao teatro instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos grandes subterrâneos uma escola de iniciação artística para crianças; a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade colaboravam. [Mirante das Artes (6): s/p, 1967]

Entre 1959 e 1963, Lina Bo Bardi restaura o Solar do Unhão, onde seriam instalados, a princípio, o Museu de Arte Popular e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, inserida como atividade ligada ao museu. O sonho da arquiteta de mais um museu-escola, a exemplo do Masp com o IAC, é vetado pelo início da ditadura militar, em 1964, época em

8
BARDI, Lina Bo. Folheto de inauguração do Mamb., jan 1960.

9
Lina desenhou inclusive os trajes da peça Calígula. O partido simples das premissas modernas é também cenário de outras duas peças, que tiveram seus palcos planejados por Lina: Na Selva das Cidades, também de Brecht, encenada em 1967 no Teatro Oficina em São Paulo, Gracias Señor, encenada 1971 no Teatro Tereza Rachel, Rio de Janeiro, ambas sob direção de José Celso Martinez Correa. Também em São Paulo, outra cenografia que incluiu os trajes das personagens: Ubu – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, com direção de Cacá Rosset, peça de Alfred Jarry. Estas características, adotadas pela arquiteta, também foram registradas em sua participação cenográfica no cinema, com o Auto da Compadecida de George Jonas, filmado em 1968.

10
BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os “brancos”. Mirante das Artes (6): s/p, São Paulo, dez./jan./fev. 1967.

11

“O agravamento das tensões estruturais do país que culminaram nos acontecimentos de abril de 1964 refletiram-se também nas atividades culturais. O sistema ‘democrático’ necessitando, para conservar sua elasticidade, de reformas de base, constituiu-se num desafio à classe dirigente, e a susseguente grave crise marcou uma ‘stasi’, uma verdadeira estagnação cultural que, com a progressiva desmoralização das Universidades e a ingerência de elementos alheios na cultura nacional ameaçam gravemente as possibilidades de saída do estágio de colonialismo cultural.” In: BARDI, Lina Bo. *Cinco anos entre os “brancos”*. Mirante das Artes (6): s/p, São Paulo, dez./jan./fev. 1967.

12

No mesmo artigo Rossetti argumenta: “O sentido de resolução das três instâncias será o seguinte: partir da arquitetura e trabalhar as possíveis conexões com aspectos da cultura popular e não propriamente com seu agente, o povo. Lina Bo Bardi estaria operando nas zonas residuais do modernismo, como assinala Jameson [1996: cap.4] e também estabelecendo conexões entre o arcaico, o residual e o emergente, conforme Canclini desenha este quadro de inter-relações dos processos culturais [1998: 189].” In: ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno popular*. Salvador: FAU-UFBA, 2002. [Dissertação de mestrado]. É interessante relacionar à pesquisa de Eduardo Rossetti, que parte da arquitetura e trabalha com possíveis ligações de aspectos da cultura popular e não propriamente de seu agente, o povo.

que o Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb) já ocupava o Solar do Unhão desde o ano anterior¹¹.

O projeto de recuperação do Solar é consciente com uma viabilidade espacial do interior, dialogando com a ética de restauro promovida pelo Movimento Moderno e preservando o patrimônio cultural tombado. Eduardo Rossetti considera:

Este projeto da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato*, a ser instalada no Solar do Unhão naquele momento em que Salvador experimentava manifestações vanguardistas simultâneas a Brasília – que monopolizava todas as atenções – é um outro modo de Lina Bo Bardi tencionar o quadro de procedimentos da arquitetura moderna brasileira. O Solar do Unhão é o condensador das três instâncias da tensão moderno/popular, pois ao mesmo tempo em que abriga o processo de transformação das escalas de produção, seu projeto contém experimentações significativas de linguagem e quer ser um espaço público de uso popular legítimo. O Solar do Unhão é o ponto máximo de resistência da tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi, cujo ícone é sua escada.¹²

A célebre intervenção de Lina Bo Bardi para acessar o pavimento superior do Solar do Unhão respeita o passado histórico da edificação do século XVI. A arquiteta encontra uma solução para a construção da escadaria, cujos elementos de encaixe são encontrados nos carros-de-bois, um ativismo arraigado na cultura material brasileira desde o Brasil-Colônia.

E, mesmo com a necessidade de pilares de madeira distribuídos uniformemente nos pavimentos, dois amplos salões se abrem para a instalação das exposições. Nestes espaços, ela se aproxima da disposição das peças em exposição da maneira de exibir popularmente o artesanato localmente comercializado – seja em feiras ou pequenas vendas –, como pode-se conferir no resultado da disposição das peças expostas na Exposição Nordeste, de 1963.

Lina Bo Bardi, espaço expositivo no foyer do Teatro Castro Alves, Salvador

Exposição Burle Marx, set. 1960

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi

Exposição Arte como história, 1961

Foto: Armin Guthermann

Exposição de cerâmica Brennard

Foto: Armin Guthermann

Exposição Bertold Brecht e o Expressionismo Alemão, 1960

Foto: Armin Guthermann

Lina Bo Bardi, poltronas e auditório improvisado na rampa de acesso do Teatro Castro Alves, Salvador
Desenhos e imagens

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

**Lina Bo Bardi, fachada,
Solar do Unhão, 1959-63**

Fonte: Ferraz, 1993: 156

**Lina Bo Bardi, planta
e elevação da escada,
Solar do Unhão, 1959-63**

Fonte: Ferraz, 1993: 157

**Lina Bo Bardi, escada,
Solar do Unhão, 1959-63**

Fonte: Ferraz, 1993: 157

PLANTA DA ESCADA

ELEVAÇÃO DA ESCADA

**Lina Bo Bardi,
Exposição
Nordeste, Solar do
Unhão, 1963**

Fonte: Ferraz, 1993: 159

*Aproveitei ao máximo a
experiência de cinco anos
vividos no Nordeste,
a lição da experiência
popular, não como
romantismo folclórico,
mas como experiência
de simplificação.*

Lina Bo Bardi

Avenida Paulista: o Masp e a relação sócio-cultural

A partir da prática bem sucedida no Masp, ainda no centro da cidade de São Paulo, Lina Bo Bardi faz intervenções no Teatro Castro Alves e cria o Mamb na Bahia. São cinco anos de convívio com o Nordeste, onde ela aproveita “a lição da experiência popular (...) como experiência de simplificação”, que a motiva a praticar uma postura similar com relação aos interiores do Masp na avenida Paulista [Ferraz, 1993: 100].

Ainda em 1957, na tentativa de solucionar o impasse de uma nova sede para o Masp, surge a possibilidade de obter o terreno do belvedere do Trianon na avenida Paulista, para o qual Lina Bo Bardi apresenta estudos para uma edificação que é condizente com as solicitações testamentárias para utilização do lote: conservar o mirante existente no belvedere. Porém, havia uma disputa pela posse do terreno entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e o Masp. E, após muitas polêmicas sobre a posse do terreno, a concessão é feita ao Masp.

O projeto do Masp é iniciado em 1957, em local selecionado pela própria Lina no espigão paulistano, de onde se descortina o Vale do Anhangabaú em direção ao centro, exatamente na interseção entre os importantes eixos viários: avenida Paulista e avenida Nove de Julho.

A arquiteta soube da possível doação do terreno à prefeitura de São Paulo, desde que fosse respeitado o desejo testamentário do proprietário, Joaquim Eugênio de Lima, de conservar a visão panorâmica em direção ao vale, como acontecia no antigo belvedere do Parque Trianon.

Este era o local ideal para Lina Bo Bardi. Desde o início do século XX o Trianon se configura como importante foco referencial e de encontro da elite da cidade, pois se realizam eventos sociais e políticos, e em sua vizinhança constam os imponentes casarões de cafeicultores, em sua maioria estrangeiros, concentrando grande parte das fortunas paulistas. Principalmente entre 1940 e 1970, ocorre a decadência dos casarões e institutos, habitados e freqüentados por esta elite, que acabam por demolir o próprio edifício do Trianon, em 1950. E, um importante evento termina de rotular o local culturalmente. Em 1951, a primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo é instalada no subsolo do belvedere¹³.

Vencida a disputa política, resta suplantarmos o desafio arquitetônico. Lina Bo Bardi desenvolve um projeto arrojado para a época. O mirante do belvedere do Trianon é preservado com o desmembramento dos volumes do museu – semi-enterrado e aéreo –, possibilitando um imenso vazio no térreo, que permite o acesso solicitado para a paisagem urbana do vale paulistano.

Lina Bo Bardi cria três volumetrias distintas: duas edificadas e um vazio entre estas. De baixo para cima, a primeira é um embasamento semi-enterrado, que possui jardineiras em seu perímetro exposto e concentra as atividades de serviços, áreas para usos diversos – Hall Cívico e foyer –, biblioteca, auditório, restaurante e dois espaços expositivos; a segunda é o vazio – cingido em parte por espelhos d’água com plan-

13

Segundo Hélio Herbst, a distribuição espacial desta Bienal inspira Lina Bo Bardi na intervenção para a nova sede do Masp. HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente nos manuais: expressões da arquitetura brasileira expostas nas bienais paulistas (1951-1959)*. São Paulo: FAUUSP, 2007, p. 45. [Tese de doutorado].

**Lina Bo Bardi, Exposição
Bahia no Ibirapuera, V Bienal,
São Paulo, 1959**
**Esta exposição foi considerada
a primeira a destacar o ponto
de vista antropológico-cultural
sobre o ponto de vista artístico
no trabalho do povo nordestino**

Fonte: Ferraz, 1993: 137

tas aquáticas nativas –, que se interpõe entre os outros dois volumes, formando um belvedere, ou “praça”, pontuada pelas escadas, elevador e pelos quatro robustos pilares que sustentam a oito metros do piso o terceiro volume¹⁴; este último se destaca por sua forma prismática e transparente, comportando a maioria dos espaços expositivos: no primeiro andar, as exposições temporárias e administração, no segundo andar, a pinacoteca.

A estrutura é cuidadosamente projetada em prerrogativa das instalações internas, absolvendo os espaços expositivos de obstáculos projetuais. No subsolo são considerados os espaços expositivos na localização dos pilares. A laje do primeiro andar desta caixa é sustentada por tirantes metálicos sustentados por duas vigas principais em concreto protendido, que são apoiadas nos consoles dos quatro pilares. A laje de cobertura é suportada pelas vigas de cobertura centrais, transmitindo a carga aos pilares, auxiliados por pêndulos internos.

O projeto estrutural fica a cargo do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, calculista do maior vão luz da América Latina – como é considerada a estrutura do Masp, por muito tempo, com setenta e quatro metros livres.

A importância desta configuração estrutural no contexto da tese é o fato do edifício permitir instalações descomprometidas do posicionamento dos pilares, pois estes são apartados de qualquer espaço expositivo, privilegiando a adoção de mais alternativas na configuração das instalações para as exposições.

Entre o volume de embasamento e a caixa de vidro se estabelece um outro espaço interno e externo ao mesmo tempo, público: o belvedere.

14

Atualmente ao vazio estão acrescentados painéis transparentes para orientação do fluxo de acesso, bilheterias e um balcão guarda-volumes. Espelhos d'água que circundavam o edifício foram aterrados.

Lina Bo Bardi, plantas e cortes, Masp, avenida Paulista, 1957-68

Fonte: Oliveira, 2006: 278-279

Lina Bo Bardi, estrutura, Masp, avenida Paulista, 1957-68

Fonte: RM. Bardi, 1978: 67

Lina Bo Bardi, estrutura, Masp, avenida Paulista, 1957-68

Fonte: 2G (23-24): 60, 2003

Lina Bo Bardi, exterior, Masp, avenida Paulista, 1957-1968

Fotos: Nelson Kon, 2002

Lina Bo Bardi, exterior, Masp, avenida Paulista, 1957-1968

Fonte: P.M. Bardi, 1985: 132

**Lina Bo Bardi,
rampa, Masp**

Fonte: P.M. Bardi, 1986: 139

**Lina Bo Bardi,
Hall Cívico, Masp**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

**Lina Bo Bardi,
expositores, Masp**

Fonte: P.M. Bardi, 1978: 89

Lina Bo Bardi, expositores, Masp
 Fonte: PM. Bardi, 1978: 94

Lina Bo Bardi, expositores, Masp
 Fonte: PM. Bardi, 1978: 89

Lina Bo Bardi, expositores, Masp
 Fonte: PM. Bardi, 1978: 94

Lina Bo Bardi,
Rampas e Hall
Cívico, Masp
Fotos: Nelson Kon, 2006

**Lina Bo Bardi,
Vitrina das
Formas, Masp**

Fonte: PM. Bardi,
1986: 112

**Lina Bo Bardi,
biblioteca, Masp**

Fonte: PM. Bardi, 1978: 32

**Lina Bo Bardi, restaurante,
Masp, anos 1980**

Fonte: PM. Bardi, 1986: 138

**Lina Bo Bardi,
restaurante atual, Masp**

Foto: Nelson Kon, 2002

O programa para o novo edifício não difere muito do programa da sede anterior, no centro. Contudo, não se pode comparar os espaços disponíveis de ambos os edifícios. Na avenida Paulista as dimensões generosas permitem introduzir o Hall Cívico, o restaurante e o depósito para obras, além de todos os outros ambientes se beneficiarem com acréscimos de área e instalações mais apropriadas.

No segundo subsolo (cota -9,50) estão a biblioteca que dispõe de móveis para os funcionários, estantes, mesas e assentos para os usuários; o restaurante, cujos móveis originais são muito semelhantes à proposta de mobiliário para o Sesc Pompéia; e entre a biblioteca e o restaurante está o Hall Cívico, organizado conforme o evento, possuindo acesso independente voltado para a avenida Nove de Julho. Neste pavimento, os expositores e a Vitrina das Formas se configuram com similaridade às instalações na rua Sete de Abril.

No primeiro subsolo (cota -4,50), existem duas salas de exposição e, entre estas, há o vão aberto decorrente do pé-direito duplo do Hall Cívico, situado no segundo subsolo, o teatro e o auditório pequeno, cujas poltronas propostas por Lina não foram utilizadas, como veremos mais adiante.

Em 1969, Lina Bo Bardi projeta um protótipo de poltrona para o auditório, criado depois de inúmeros esboços da arquiteta. Porém, o modelo que compreende uma dupla de poltronas é recusado pela Prefeitura e substituído por um assento existente no mercado.

Apesar disso, um modelo semelhante se manifesta alguns anos depois. Em 1977, com a colaboração dos arquitetos Ardré Vainer e Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi inicia o desenvolvimento do projeto para o Sesc Pompéia, cujo mobiliário é especialmente desenhado para seus ambientes. A poltrona – à qual Lina se refere como “poltroninha” – utilizada no auditório do Sesc, possui uma linguagem muito semelhante àquela recusada anteriormente na ocasião do Masp, assim como o suporte para obras de arte tem a mesma linguagem do anterior para o Masp.

Na época do projeto do Sesc Pompéia, a controvertida questão pós-moderna gerava discussões acirradas e freqüentes. Lina se posicionou duramente, então, contra essa nova postura na arquitetura. Em anotações pessoais, que têm como intenção apresentar o assento destinado ao teatro do Sesc, ela inicia neste tom:

Depois e cinicamente julgar esgotados o conteúdo e as possibilidades humanas do Movimento Moderno na arquitetura, aparece na Europa um novo lançamento: o Post-Modern, que pode ser definido como Retromania, o complexo da impotência frente à impossibilidade de sair de um dos mais estarrecedores esforços humanos do Ocidente. [Ferraz, 1993: 226]

E, mais adiante, argumentando sobre a “cadeirinha” para o teatro do SESC, ela continua:

Tudo isso pode ser julgado uma premissa exagerada para a apresentação de uma simples cadeira de teatro-auditorium, mas esta nota antecipada

Lina Bo Bardi, poltronas para o auditório do Sesc Fábrica Pompéia, 1977-86

Fonte: Ferraz, 1993: 96

sobre os equívocos europeus do Post Modern [...] é a esperança que o Brasil não enverede mais uma vez no mesmo caminho de sociedades culturalmente falimentares.

Por enquanto se refere a dita cadeirinha, toda de madeira e sem estofado, é de observar: os Autos da Idade Média eram apresentados nas praças, o público de pé e andando. Os teatros grego-romanos não tinham estofados, eram de pedra, ao ar livre e os espectadores tomavam chuva, como hoje nos degraus dos estádios de futebol, que também não têm estofados. Os estofados apareceram nos teatros áulicos das cortes, no setecento e continuam até hoje no “confort” da Sociedade de Consumo.

A cadeirinha de madeira do Teatro da Pompéia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de “distanciar e envolver”, e não apenas sentar-se. [Ferraz, 1993: 226]

Entre ambos os pavimentos acima mencionados, existem duas escadas-rampa de concreto que se cruzam na proximidade da cota de piso do Hall Cívico.

No térreo (cota 0,00) encontra-se a “praça” proposta por Lina, ladeada pelos espelhos d’água, com vista para o vale e de frente para o parque Trianon. Um espaço convidativo que integra o bairro ao centro visualmente, onde se realizam eventos diversos.¹⁵

15

Em recente reforma foi instalado mais um elevador social, que atende todos os pavimentos (exigência da legislação de deficientes físicos) e outro de carga para acesso aos segundo e terceiro subsolos.

**Lina Bo Bardi,
auditório, Masp**

Fonte: RM. Bardi,
1978: 102

**Lina Bo Bardi,
auditório,
Masp**

Fonte: Instituto Lina
Bo e RM.Bardi

**Lina Bo Bardi,
auditório atual,
Masp**

Foto: Nelson Kon, 2002

Lina Bo Bardi,
belvedere, Masp

Fotos: Nelson Kon, 2006

Lina Bo Bardi,
desenho de ocupação
do belvedere com
atividades recreativas
para crianças, Masp

Fonte: P.M. Bardi, 1986: 133

Esta praça é um dos únicos hiatos, mas sem dúvida o mais atraente, no conturbado eixo empresarial paulistano. Como Lina diversas vezes se referiu, este espaço tem afinidade com o “intervalo silencioso” presente na composição musical de John Cage, no julgamento de Olívia de Oliveira:

[O belvedere] não só preserva a visão do Parque Trianon sobre a cidade, mas, principalmente prenuncia essa visão, ao mesmo tempo que a modifica no ato de emoldurá-la. A cidade vem acolhida nesse vazio, nesse *exterior* que, podemos dizer como Le Corbusier, *é sempre um interior*.

É um vazio impregnado de possibilidades. Ele configura lugar de encontro, de troca, praça pública, agora democrática, espaço aberto área de manifestações coletivas de diversos tipos, lugar de jogo enfim. (...) Esse “intervalo silencioso”, fundamental na obra de Lina, é o lugar da não repressão de impulsos no melhor sentido surrealista. [2006: 259]

Lina Bo Bardi, ocupação do belvedere pelo povo, Masp

Fonte: Ferraz, 1993: 114

O primeiro andar (cota 8,40) possui três espaços paralelos longitudinalmente ao prisma constituídos pelo posicionamento das vigas, sob as quais se define um corredor de pé-direito mais baixo que o restante. A grande área central abriga as exposições temporárias e, contígua a esta, na extremidade oposta ao hall de acesso, encontra-se um depósito para obras. Ambos, os outros dois espaços, são reservados à área administrativa, que é separada por divisórias de vidro.

Quanto ao mobiliário desta área, as mesas originais que Lina idealiza para a maioria dos funcionários do museu são compostas por três elementos: dois arquivos baixos de aço com gavetas, da empresa Securit, sobre os quais é colocado um tampo: uma peça de vidro temperado, cujas dimensões principais variavam de acordo com o nível do usuário, e a espessura se estabelece entre 10 e 20 mm, dependendo das dimensões deste tampo.¹⁶

No segundo andar (cota 14,40) está concentrado o acervo permanente do museu. Este é um pavimento banhado pela luz do dia e, à noite, com lâmpadas de vapor de iodo, colocadas lateralmente, de modo a refletirem no teto caiado de branco.¹⁷ As empenas totalmente transparentes integram o exterior e o interior.¹⁸

As instalações estão à vista, inclusive o condicionamento de ar. Tanto os elevadores quanto a escada não têm realce externamente, porém, no interior, estes elementos adquirem uma posição de destaque.

16

Segundo informações não confirmadas, os assentos originais da área administrativa do Masp da avenida Paulista eram existentes no mercado. O mobiliário original foi substituído, em parte, por Pietro Maria Bardi nos anos 1980, conforme informação de Eugênia Gorini Esmeraldo, diretora de Assuntos Internacionais do Masp. Os móveis continuam sendo substituídos, nos últimos anos pela atual diretoria.

17

O sistema de iluminação foi alterado recentemente.

18

Esta característica foi alterada pela nova administração, que vedou os caixilhos com a instalação de paredes de gesso de quatro metros de altura.

Lina Bo Bardi, corredor administrativo: reuniões, Masp

Fonte: PM. Bardi, 1986: 138

Lina Bo Bardi, Exposição Bauhaus, Masp

Fonte: PM. Bardi, 1978: 88

Lina Bo Bardi, corredor administrativo, Masp

Fonte: Ferraz, 1997: s/p

Lina Bo Bardi, corredor administrativo, Masp

Foto: Nelson Kon, 2002

Lina Bo Bardi, acesso à circulação vertical – primeiro andar, Masp

Foto: Nelson Kon, 2002

Os materiais de acabamento principais utilizados no restante da obra se resumem à própria estrutura de concreto, aos painéis fixos de vidro temperado sustentados por perfis metálicos e a caiação. A vegetação é distribuída em floreiras. Os revestimentos de piso nas três lajes assentadas na topografia do terreno são rústicos: piso em pedra Goiás¹⁹ nos subsolos e granito bruto no térreo, sendo este bloco basicamente de concreto. Enquanto que o núcleo expositivo aéreo tem outras características de acabamento, os pisos são de borracha preto tipo industrial e predomina o vidro.

Como constata Oliveira:

No volume de cima tudo é liso, polido, racional, industrial; no de baixo, dá-se lugar ao texturizado, carnosos, irregular e natural. Aéreo-profundo, vertical-horizontal, agudo-grave, cristalino-opaco, artificial-natural, esse é o edifício de Lina: relações espectrais dialogam enquanto buscam a complementaridade. [Oliveira, 2006: 265]

Na esteira do parecer de Oliveira, atenta-se também para a predominância de alguns materiais na arquitetura do edifício. Os principais materiais utilizados nesta edificação são: concreto e vidro. Prevalece o concreto nos pisos semi-enterrados, o belvedere quase se isenta de matéria, e sobressai a presença do vidro na grande caixa.

Analogamente, as obras de arte estão dispostas em painéis de vidro, cujo suporte é um bloco de concreto: os memoráveis cavaletes de cristal²⁰. Não é por acaso que os cavaletes são compostos com os mes-

19

Recentemente a pedra Goiás do Hall Cívico foi substituída por granito polido.

20

Os cavaletes também foram retirados e substituídos por outro sistema, pela atual administração.

mos elementos: o primeiro é um embasamento em um cubo de concreto em seu estado bruto, rústico e pesado, que suporta o segundo; este é encaixado ao bloco de base, em vidro totalmente transparente, transmitindo leveza e sustentando as obras como se estivessem em suspensão no ar. Por analogia, o bloco de concreto é o subsolo – que concentra as áreas de apoio –, o vidro é o belvedere no térreo – que é o vazio – e a obra de arte é o bloco prismático – aéreo, flutuante. Este é o mais estreito diálogo entre a edificação e seus componentes móveis.

Protegidas do sol através de leves persianas de alumínio, as obras de arte da pinacoteca são suportadas por cavaletes de vidro temperado com 10 mm de espessura, 2 metros de altura e largura variável, conforme as dimensões da obra. Sustentado por um elemento cúbico de concreto de 40x40x40 cm, cujo lado superior possui uma fenda, onde se ajusta o vidro por meio de uma cunha de madeira.

Elementos semelhantes haviam sido experimentados por Franco Albini na Galeria de Brera em Milão e na Galeria del Palazzo Bianco, em Gênova, respectivamente, em 1934 e 1951. Também Frederick Kiesler executou uma experiência próxima para a *Surrealist Gallery* (1943). “O quadro parece flutuar livremente. É um volume sólido no espaço e não mais uma decoração de parede. É um mundo em si que o pintor concebeu e o arquiteto ancorou”, diz Kiesler no *Manifest du Corréalisme*²¹.

É sob esta perspectiva que Lina Bo Bardi cria os insólitos cavaletes,

imbuída como estava da realidade do dia-a-dia, da história e do espírito da vanguarda do século XX, sabia exatamente o que estava fazendo. Com visão penetrante ela iluminou o antigo conflito pintura *versus* parede desvendando um dilema infeliz à sua própria e maravilhosa maneira. [Van Eick, 1997: s/p]

Infelizmente, a atual direção não manteve este espetáculo único, que foi durante muitos anos o conjunto de cavaletes dispostos na pinacoteca.²² Muitos partiram em defesa da manutenção dos cavaletes no museu, contudo, um outro estrangeiro, Aldo van Eick, captura a imagem que vê no amplo espaço e relata suas impressões, advogando sobre o “gesto” da arquiteta:

(...) esse grande interior acomodando um mar maravilhoso de pinturas – um espetáculo *caleidoscópico* exemplificando cada item individualmente e ao mesmo tempo transcendendo o nome do pintor, o período cultural ou estilo. É sobre este gesto interior final que eu gostaria de discorrer, já que ele não é sempre prontamente entendido e é, por conseguinte, infelizmente vulnerável. (...)

A exposição, sendo única, é, em consequência, também anormal. E o que é anormal – neste caso à revelia, devido a seu caráter único – também é vulnerável no sentido de que corre o risco de ser mudado ou desmantelado completamente, o que seria uma perda inominável. Seja como for, agora o problema tornou-se agudo.

Se fosse visto, no entanto, como aquilo que é: um gesto final completando o outro traço superlativo do edifício, (...) não deveria ser mais tão difícil as-

21

Le tableau semble flotter librement. C'est un îlot solide dans l'espace, et non plus une décoration murale. C'est un monde en soi que le peintre a conçu et que l'architecte a mis à l'ancré. In: KIESLER, Frederick. Manifest du Corréalisme. L'architecture d'aujourd'hui: s/p, Paris, jun. 1949.

22

Os meios de comunicação fizeram divulgações a respeito das atitudes da diretoria atual do Masp perante as alterações do projeto original do Masp, tanto no que diz respeito aos cavaletes quanto ao edifício. Cf. SCAVONE, Miriam. Polêmica no Masp. *In: Veja* (47): 30, São Paulo, 25 nov. 1998. MEDEIROS, Jotabê. Masp soterra espelhos d'água e acende polêmica. *In: Estado de S. Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 02 jul. 2001. RIBEIRO, Marili. Masp mostra polêmica sobre como exibir arte. *In: Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1998. PAVÃO, Jadyr. Masp rejeita o tombamento dos cavaletes. *In: Valor*, São Paulo, 4 de fevereiro de 2000.

Frederick Kiesler,
Surrealist Gallery, 1943
Fonte: *Habitat* (15), 1954

Franco Albini Galeria del
Palazzo Bianco, Gênova, 1951
Fonte: *Habitat* (15), 1954

sim chegar a um entendimento do que pode parecer excessivo – até mesmo exorbitante – porque permanece solitário. A questão é que estes dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: *a inflexível arte e arquitetura de Lina Bo Bardi, simultânea – solidária com o povo*. [Van Eick, 1997: s/p]

É importante lembrar, como relata Olívia de Oliveira, que réplicas autorizadas dos cavaletes, rejeitados pela atual administração do Masp, estão dispostas no *Crown Hall*, principal sala de exposições do Instituto Illinois em Chicago, obra de Mies van der Rohe. Além da referência que o arquiteto holandês Piers Gough faz aos cavaletes do Masp em sua reforma para a *National Portrait Gallery* de Londres e da permissão solicitada pelo Museu Rietveld holandês para reproduzir os cavaletes de Lina Bo Bardi [2G (23-24): 15, 2003], Olívia Oliveira argumenta:

Lina Bo comprime no interior da arquitetura *todo o tempo* para oferecê-lo como um só instante de duração infinita. Este é o sentimento que temos ao deparar-se com a pinacoteca do Masp, ou melhor, com o que era a pinacoteca do Masp.

Nesta imensa caixa de luz os quadros de diferentes épocas e estilos flutuavam sem nenhuma espécie de sistematização. Eles eram apresentados so-

bre painéis de vidro transparentes apoiados em uma base cúbica de concreto. Para Lina Bo os quadros deveriam “retornar ao ar”, isto é, ao cavalete, ao momento em que eles ainda estavam sendo pintados. Com esta atitude promovia uma dupla subversão da idéia de progresso, seja porque introduzia a noção de reversibilidade do tempo, seja porque, com ela, restabelecia o momento criativo, de quando o quadro ainda se encontrava cara à cara e em pleno diálogo com o pintor. A idéia aqui é de paralisar o tempo naquele instante ativo para repropô-lo ao visitante, que com a sua presença voltará a dialogar e dar vida ao quadro. Suspensos nos cavaletes de vidro, os quadros deixavam as paredes para virem procurar a companhia do público. Eles se misturavam ao público e, por transparência, víamos uma fusão e superposição de acontecimentos. Aqui quadros e visitantes estavam liberados de todas balisas de épocas e leituras pré-definidas.

(...)

Os cavaletes são importantes não por sua aparência formal, mas porque ela abrem uma nova maneira de relacionar visitantes e quadros. Pois tal como na obra dos mestres da arquitetura moderna e das primeiras vanguardas, a ruptura formal aqui apóia-se na superação da percepção habitual e rotineira do espectador e jamais num formalismo inconsequente. [Vitruvius (068.01), 2006]

O tema exposições foi desenvolvido por Lina ao longo de todo seu percurso profissional. Dentre estas obras de caráter museístico, o projeto do Masp da avenida Paulista foi o de maior impacto. Importante enquanto museu e emblemático enquanto edificação, tornou-se um ícone da arquitetura paulistana. Ladeada por torres verticais, a horizontalidade do Masp rompe a muralha que os edifícios produzem na avenida. Além de disparatar com a linha monumental que se estabeleceu no eixo viário, a proposta para o museu de Lina Bo Bardi vai além de invólucro para um acervo, oferece um espaço aberto ao público – ou melhor, ao povo, como diria Lina – que convida e abraça o belvedere sob a grande caixa de vidro, com enormes pilares e vigas de concreto protendido. Argumentando sobre a arquitetura do Masp, Lina Bo Bardi estabelece um vínculo conceitual com a arquitetura moderna e a cultura popular:

Uma premissa. Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, no sentido do “coletivo”, da “Dignidade Cívica”. **Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos vividos no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação.** Através de uma experiência popular cheguei àquilo que se poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas.²³

Esta foi sempre a proposta de Bo Bardi, como poucos arquitetos se dispuseram a criar. Nesta perspectiva de resgatar as questões da terra no Brasil, ela pretendeu homenagear o povo, com seus costumes e suas crenças. Assim também foram as exposições no Masp: A Mão do Povo Brasileiro, em 1969, e Repassos, com parceria de Edmar de Almeida, em 1975.

23

BARDI, Lina Bo. (Anotações pessoais quanto ao MASP). In: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p. 100. [Os grifos são da autora].

**Lina Bo Bardi,
Cavele de
Cristal, Masp
Desenho e
protótipo junto
a Lina Bo Bardi
sob o Masp em
construção, s/d**

Fonte: Instituto Lina
Bo e R.M.Bardi

**Lina Bo Bardi,
Cavaletes de
Cristal, Masp,
s/d**

Fonte: R.M. Bardi,
1986: 61

Lina Bo Bardi, Cavaletes de Cristal, Masp, s/d

Fonte: Ferraz, 1993: 105

Lina Bo Bardi, Cavaletes de Cristal, Masp, s/d

Fonte: P.M. Bardi, 1986: 138

**Lina Bo Bardi,
Exposição Lina Bo
Bardi – Arquiteto,
Cavaletes de Cristal,
Masp, 2006**
Curadoria: Luciano
Semerani, Antonella
Gallo e Giovanni
Marras, colaboração:
Instituto Lina Bo
e P.M.Bardi

Fotos: Nelson Kon, 2006

**Lina Bo Bardi,
Exposição A Mão
do Povo Brasileiro,
Masp, 1969**

Fonte: Ferraz, 1993: 194

**Lina Bo Bardi e Edmar
de Almeida, Exposição
Repastos, Masp, 1975**

Fonte: Ferraz, 1993: 200

A “experiência de simplificação” de Lina Bo Bardi com relação à vivência no Nordeste se refere principalmente à simplicidade formal adotada no edifício e interiores do Masp, o que não pretende ser uma redução de princípios ou de conceitos, pois a próprio aspecto formal denota significados que são intrínsecos à linguagem moderna e a uma nova leitura do caráter social que a arquiteta realiza. E é neste sentido que Lina Bo Bardi respeita o *seu povo*, expressando em *sua arquitetura* – o que inclui o entorno do sítio urbano em que o projeto está localizado e os interiores – uma maneira de estimular a interlocução íntima entre obra de arte e *povo*. O *povo* do interior ou do exterior do Masp que não mais se incorpora aos cavaletes ou à transparência do acervo.

*Esta residência representa
uma tentativa de comunhão
entre a natureza e a
ordem natural das coisas;
opondo aos elementos
naturais o menor número
de meios de defesa (...).*

Lina Bo Bardi

Casa de Vidro e o pacto com o trópico

Projetada por Lina Bo Bardi em 1951, a Casa de Vidro estabelece um forte vínculo com o moderno. Além da simplicidade formal, quase todos os pontos de Le Corbusier são atendidos: laje sobre pilotis, grandes panos de vidro horizontais, planta livre e, principalmente, a integração com o exterior, que está em plena “comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas; opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa” [*Habitat* (10): 31, 1953].

Depois de trabalhar como ilustradora e editora na Itália; de projetar algumas reformas e *design* de mobiliário no Brasil, no primeiro projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, “todas as lições do movimento moderno, toda garra de construir e experimentar, reprimidas ou represadas por anos de guerra, estão presentes neste projeto singular”, como relata Marcelo Ferraz [1999: s/p]. A residência é um laboratório, onde pontos característicos da arquitetura e dos interiores modernos são inequivocamente envolvidos com a natureza.

Escrito pela arquiteta durante a Segunda Guerra, o artigo *Sistemazioni delli Interni* [*Domus* (198): s/p, 1944] destaca como proceder diante dos ambientes modernos. Aborda a conduta do arquiteto perante estes interiores, pontua e exemplifica cada procedimento perante os formas, materiais e cores dos móveis e ambientes. Esta residência é uma síntese dessas considerações de Lina Bo Bardi. Com suporte nos itens desse artigo, identificam-se os conceitos modernos utilizados no desenvolvimento do projeto da Casa de Vidro. É interessante registrar que o texto, de 1944, parece descrever esse projeto, projetado e construído entre 1950 e 1951.

A moradia do casal Bardi, realizada em lote de 9.000 m² no bairro paulistano do Morumbi, é conhecida como “Casa de Vidro”. Adotada pela vizinhança desde a época da construção, esta denominação provém da evidência da primeira construção do bairro, no alto de uma colina²⁴, que, inusitadamente para o início dos anos 1950, possui uma considerável quantidade de lâminas de vidro instaladas na fachada principal e nas duas laterais contíguas.

Esta residência, implantada na porção do terreno mais alta, é constituída por dois blocos distinguíveis: a partir de um muro de arrimo projeta-se no espaço uma caixa de vidro sobre delgados pilotis, e o outro bloco assenta-se diretamente no solo. Interligados pela cozinha e, ao mesmo tempo, distanciados por um recinto central descoberto – o pátio das rosas –, o primeiro bloco integra a área social e íntima, e o segundo organiza a área de serviços.

O isolamento entre a área social e íntima se estabelece por meio de uma parede contínua que delimita claramente as duas áreas. O acesso principal dá-se por meio de uma escada metálica localizada sob a caixa de vidro, local também da garagem e do pátio menor, do qual desponta, atualmente, o tronco de uma figueira, cuja copa alcança o pavimento superior. O sentido de crescimento desta árvore de grande porte convi-

24

Nesta época a moradia era cercada por arbustos e no horizonte via-se um trecho de mata atlântica. Porém, atualmente, árvores adultas e uma vegetação abundante cercam a propriedade, ocultando a residência. E, o trecho de floresta que se avistava na paisagem longínqua foi totalmente urbanizado.

**Lina Bo Bardi,
acesso principal,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

**Lina Bo Bardi,
acesso principal,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto
Lina Bo e PM. Bardi

**Lina Bo Bardi,
sala de estar,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo
e PM. Bardi

Lina Bo Bardi,
pátio e sala de estar,
Casa de Vidro, 1951

Fotos: Nelson Kon, 2002

Lina Bo Bardi, sala de estar e a integração com o exterior, Casa de Vidro, 1951

Nas imagens podem ser observadas as estantes com montantes metálicos fixados entre o piso e o teto (a exemplo dos expositores do Masp da rua Sete de Abril), nos quais são instaladas as prateleiras de vidro.

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (nesta página e na próxima acima)

**Lina Bo Bardi, sala de estar
e a integração com o exterior,
Casa de Vidro, 1951**

Fotos: Nelson Kon (acima e à esquerda)

da e conduz o visitante ao interior do pavimento superior. Neste piso, três lados do quadrilátero que encerram o pequeno pátio são guarnecidos de vidros – permitindo a observação da figueira e do pátio e possibilitando a projeção da luz solar internamente e que, somados às aberturas da fachada e das laterais, completam a translucidez de quase toda a área social. A transparência obtida desta forma incorpora a paisagem externa ao interior da residência.

As salas de estar e jantar são adjacentes e, entre estas, situa-se o volume da lareira sinalizando a mudança de ambiente. Em continuidade à sala de estar situa-se a biblioteca e, entre esta e a sala de jantar, estão o pátio menor e a caixa da escada de acesso.

Estes ambientes sociais são invadidos pela paisagem que se descortina no exterior, como sugere Lina Bo Bardi no artigo da *Domus*: “a natureza entra e faz parte da vida cotidiana como nunca antes no passado”, o que é possível pelo “predomínio do elemento janela sobre o mobiliário”, já que “as paredes externas, independentes da estrutura portante, podem agora ser abertas em ampla faixa horizontal, [como ocorre na *Villa Savoye* de Corbusier], ou tornarem-se envidraçadas”²⁵, como é o caso desta moradia.

Assim, “a construção em forma de esqueleto, com a abolição das paredes portantes tornou possível uma grande flexibilidade no planejamento dos ambientes (...)”²⁶. Estas informações de Lina Bo Bardi, em plena Segunda Guerra, sobre as novas atitudes quanto à arquitetura, aos interiores e ao mobiliário são elementos que conduzem a identificar uma preocupação dos arquitetos, também com os tempos árduos da época, em exaltarem as formas simples:

A extrema simplicidade das superfícies e dos móveis não destrói o sentido de recolhimento e não faz a casa semelhante a uma “clínica”, mas cria um ambiente sereno adequado ao estudo e descanso.

(...)

A relação harmoniosa das superfícies na arquitetura também cria interiores sugestivos. Esta é uma particularidade da famosa *Villa Savoye* de Le Corbusier que foi um ponto de partida para o mobiliário moderno.²⁷

Na área social da Casa de Vidro encontram-se móveis de diferentes estilos que convivem harmoniosamente com os móveis modernos, muitos deles projetados pela proprietária. Mas a arquiteta previne: “móveis de diversas épocas (autênticos) no ambiente moderno, numa bem sucedida reunião”²⁸.

Na cozinha e área de serviços da casa do Morumbi procedem idéias iniciadas no princípio do século XX com a liberação das atividades domésticas femininas. A partir da contratação das mulheres nas indústrias, há o início de uma nova postura feminina, que almeja a liberação do trabalho doméstico e busca novas oportunidades de emprego.

Este processo incentiva a industrialização de equipamentos domésticos. Como já destacado no capítulo 1, diversas pesquisas são promovidas em torno da “habitação mínima”, principalmente na Alemanha, com o *Rationaliserte Hausarbeit* (trabalho doméstico racionalizado).

25

Preponderanza dell'elemento "finestra" sull'arredamento. La "natura" entra a far parte della vita quotidiana come mai è stato nel passato.(...) Le pareti esterne, indipendenti dalla struttura portante, possono oggi essere aperte in ampie sfinestrature orizzontali o completamente vetrate. In: BO, Lina. Sistemazioni delli Interni. Domus (198): s/p, Milão, jun. 1944. [Tradução da autora].

26

la costruzione a scheletro, con l'abolizione dei muri portanti ha reso possibile una grande flessibilità nel piano dell'arredamento (...). Idem.

27

L'estrema semplicità delle superfici e dei mobili non distrugge il senso di raccoglimento e non rende la casa simile ad una "clinica" ma crea un ambiente sereno adatto allo studio e al riposo.

(...)

L'architettura, con l'armonico rapporto delle superfici crea anche negli interni scorci suggestivi. Questo è un particolare della famosa villa Savoye di Le Corbusier che fu un punto di partenza per l'arredamento moderno. Idem.

28

mobili di diverse epoche (autentici) in ambiente moderno, in riuscito accostamento. Idem.

**Lina Bo Bardi, sala de estar,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

Por outro lado, algumas escritoras americanas se destacam neste sentido, dentre estas Christine Frederick e Catherine Beecher. Estas mulheres percebem que muitos dos seus afazeres domésticos poderiam ser evitados com o surgimento de simples regras. Este foi um dos primeiros passos para que as tarefas domésticas não fossem um empecilho, tornando-se praticável que a mulher pudesse se profissionalizar fora do lar, possibilitando a independência feminina.

**Lina Bo Bardi,
escritórios e biblioteca,
Casa de Vidro, 1951
Incorporados ao
ambiente da sala de
estar estavam:
o escritório de Pietro,
a prancheta de Lina
e a biblioteca do
casal com as estantes
totalmente em aço,
em substituição
às estruturadas
em aço com
prateleiras de vidro**

Fonte: Instituto
Lina Bo e P.M. Bardi

As publicações sobre um novo modelo de interior doméstico, surgidas nos Estados Unidos, promovem vários avanços quanto à eficiência. É interessante notar que, por meio destes interesses domésticos, houve uma alteração nos padrões vigentes de arquitetura, pois as dimensões da casa foram reduzidas, e, quanto aos interiores, pela primeira vez, são sugeridos os móveis embutidos com bancadas e armários dimensionados.

Uma publicação da americana Christine Frederick foi traduzida para o alemão, sendo utilizada no desenvolvimento de unidades domésticas que culminaram no projeto da cozinha de Frankfurt [Kopp, 1990: 54-56]. Estas reflexões na concepção de cozinhas atendem uma nova necessidade feminina: a racionalização dos trabalhos domésticos.²⁹

29

Deste modo, a publicação de Christine Frederick (*The new housekeeping - efficiency studies in home management*, 1913) foi essencial para o desenvolvimento da racionalização espacial das cozinhas. Os diagramas de circulação racional no interior da cozinha, apresentados pela autora, foram importantes para a evolução das idéias e pesquisas na Alemanha, o que provocou a produção de móveis e equipamentos para cozinha padronizados e racionais.

**Lina Bo Bardi, escritório,
Casa de Vidro, 1951**

Foto: Nelson Kon, 2002

**Lina Bo Bardi, sala de estar e
estante de TV,
Casa de Vidro,
1951**

Fonte: Instituto Lina
Bo e RM. Bardi

Lina Bo Bardi, sala de estar, Casa de Vidro, 1951

Foto: Nelson Kon, 2002

**Lina Bo Bardi, sala de jantar,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

E, em 1926, a arquiteta Grete Schütte-Lihotzkyn, membro da equipe de Ernst May, desenvolve o projeto da *Frankfurter Küche*, a cozinha de Frankfurt, que foi resultado de uma minuciosa pesquisa sobre o comportamento feminino no interior da cozinha, que resultou em diagramas de circulação e no posicionamento mais adequado de equipamentos, reeducando donas-de-casa, no sentido de aproveitar melhor o espaço de trabalho doméstico.

Margarete Schütte-Lihotzky, cozinha de Frankfurt, 1926.

Este projeto faz parte do projeto de Ernst May de desenvolvimento urbano e habitacional para camadas populares. Ambientes fundamentados nos conceitos da americana Christine Frederick.

Fonte: Sembach et alii, 2002: 106

Assim, na Casa de Vidro, “a cozinha é tão importante quanto a sala de jantar ou sala de estar, e deve ser tratada e estudada em todas as suas necessidades específicas”³⁰. E, além da preocupação com a racionalidade do dimensionamento e os movimentos no interior da cozinha e da área de serviços, a arquiteta instala uma série de equipamentos, que permitem a liberação de algumas das antigas tarefas e a redução de esforços em outras³¹. Exatamente como Jean Baudrillard considera a cozinha moderna: um “laboratório funcional” [1973 :53].

Os móveis para os dormitórios, criados por Lina Bo Bardi, são extremamente simples, e se resumem em camas, mesas laterais, armários embutidos e móveis legitimamente de época. As camas e mesas de cabeceira são estruturadas em tubos metálicos pintados de azul claro. Nas cabeceiras a arquiteta adapta capas de tecido listado em branco e azul, deixando à mostra os dois cantos da cabeceira. Tal tecido envolve os colchões e as bases das camas também. A arquiteta utiliza as cores associadas à luz para evitar o aspecto de assepsia nos ambientes.

30

La cucina è importante ormai, quanto la stanza da pranzo o il soggiorno, e deve essere curata e studiata in ogni sua particolare esigenza.. In: Bo, op. cit., s/p.

31

As tarefas antigas da cozinha e área de serviços são amenizadas com a inclusão de componentes e equipamentos para os seguintes fins: armazenagem de lixo em depósito através de recipiente e duto instalados na cozinha, que descarregam o dejetos no pavimento inferior; retirada de lixo orgânico por meio de triturador de alimentos na cuba da bancada da cozinha; lavagem e secagem de roupas automatizadas; passar peças de roupa de cama, mesa e banho. Além da organização dos espaços, como por exemplo, com o recolhimento da tábua de passar roupas em armário.

**Lina Bo Bardi, cozinha,
Casa de Vidro, 1951**
As imagens apresentam
a própria arquiteta
mostrando as facilidades
da vida moderna
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Lina Bo Bardi, cozinha,
Casa de Vidro, 1951
Foto: Nelson Kon, 2002

O aperfeiçoamento técnico trouxe novos tipos de acabamento e novos materiais. Isto não significa que as casas devam assumir a aparência de hospitais. Qualquer grau de cor, riqueza ou simplicidade desejados, ainda podem ser obtidos com uma boa disposição do mobiliário, cores, tecidos e superfícies. O uso de luz artificial pode intensificar e reavivar cores e tecidos, e identificar os espaços.³²

Com relação aos equipamentos, Lina Bo Bardi destaca que “a padronização dos móveis é necessária, porém o objetivo é alcançar, ainda, uma razoável variedade”³³. É o que provavelmente ela pretende ao utilizar estruturas metálicas nas estantes da biblioteca de sua residência, semelhantes às utilizadas nos expositores do Masp da rua Sete de Abril. Ela dispõe da mesma solução: montantes com extremidades emborrachadas para apoio sob pressão no piso e no teto. E, como a relação entre arquitetura, cultura, arte e *design* está impregnada em todo o contexto, as prateleiras utilizadas inicialmente são de vidro, como as paredes que cercam a biblioteca. Esta atitude permite o arejamento e a projeção da luz do dia dos livros e, ao mesmo tempo, se incorpora à solução arquitetônica: os volumes parecem flutuar espacialmente, como seu invólucro – apoiada em pilotis, a caixa de vidro avança em direção à natureza³⁴.

32

La perfezione tecnica ha portato nuovi tipi di rifinitura e nuovi materiali. Questo non significa che le case debbano assumere l'aspetto di ospedali. Qualunque grado di colore, ricchezza o semplicità si desidera, si può ancora ottenere con la corretta disposizione dei mobili, colori, tessuti e superfici. L'uso appropriato della luce artificiale può intensificare e ravvivare i colori e i tessuti, ed identificare gli spazi. In: Bo, op. cit., s/p.

33

La standardizzazione dei mobili è necessaria, ma lo scopo è pur sempre quello di raggiungere una ragionevole varietà. idem.

34

Outra referência são os cavaletes de cristal no Masp da avenida Paulista, sustentando os quadros que parecem flutuar entre os visitantes.

**Lina Bo Bardi,
dormitórios,
Casa de Vidro,
1951**

Fonte: Instituto
Lina Bo e RM. Bardi

**Lina Bo Bardi,
banho do casal,
Casa de Vidro, 1951**

Foto: Nelson Kon, 2002

Porque aquela que deveria ser uma perfeita correspondência entre forma e vida é um híbrido subproduto? Casa continua a ser, na Itália, uma palavra não compreendida plenamente, no correto significado, “mobilier” não quer dizer criar enfáticos decorativismos, mas sim, um “ambiente” para a vida. Os movimentos iniciados no exterior logo após a outra guerra trouxeram uma revolução nas formas que ainda é vista, na maioria das vezes, como “estética” e é, em vez disso, uma evolução profundamente coerente com um modo de vida, pressentido na época, agora evidente, indiscutível. Já não se fala de “tendências” estéticas, “maneira de ver” ou “prever”, as revoluções estão distantes, mas não se fala mais de experiências e sim, de uma correspondência, agora “real”, que surge naturalmente de necessidades efetivas.

(...)

O resultado estético no mobiliário e na distribuição do interior ocorre a partir de uma boa seleção de cores e de materiais, a partir de contrastes plásticos criados a partir das sombras e das luzes e dos direcionamentos individuais. O apartamento moderno não deve ser, no entanto, tão formal a ponto de que não se encontre espaço para dispor objetos pessoais ou eventuais móveis antigos dos quais não se deseja separar. (...). Um apartamento bem resolvido deve constituir um ambiente de vida.³⁵

O resultado alcançado por Lina Bo Bardi neste projeto traduz um grande rigor aos preceitos modernos trasladados da Europa. As imagens disponíveis dos anos 1950 apresentam um interior com rigor *miesiano*: uma quantidade reduzida de móveis e pouca diversidade de modelos, assim como ocorre com os objetos e obras de arte dispostos na residência. Por outro lado, o entorno parece também estar arrolado com o interior, pois, nesta ocasião, a natureza é mais rasteira e a exuberância tropical está distante da atalaia onde se assenta a edificação, permitindo o alcance do horizonte longínquo da cidade que ainda não se desenvolvera até o bairro do Morumbi.

Porém, principalmente na área social acordada ao exterior com maior afinidade, o arranjo físico resultante da grande variedade de móveis, da coleção artística e de objetos adquiridos pelo casal até a década de 1990, continua estabelecendo um vínculo com o entorno. Enquanto a cidade cresce e os edifícios se multiplicam na paisagem, a Casa de Vidro cerca-se de uma vegetação abundante que não mais permite o acesso visual para esta transformação, que atravessa a cidade como uma onda de crescimento urbano avançando sobre as regiões anteriormente suburbanas.

A ressonância entre a quantidade de elementos internos da área social e o crescimento da vegetação denota uma cumplicidade que se desenvolve com um compromisso mútuo, entre componentes materiais da casa e a natureza.

No intuito de recompor a última disposição dos ambientes das áreas social e íntima da Casa de Vidro, foram reconstituídos os arranjos físicos, por meio de registros fotográficos, pois são os únicos documentos disponibilizados pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

35

Perché quella che dovrebbe essere una rispondenza perfetta fra forma e vita è un ibrido sottoprodotto? Casa è ancora in Italia una parola non completamente sentita nel giusto significato, “arredare” non vuol dire creare enfatici decorativismi ma un “ambiente” alla vita. I movimenti iniziatisi all'estero subito dopo l'altra guerra portarono una rivoluzione nelle forme che si riguarda ancora dal più come “estetica” ed è invece evoluzione profondamente consona a un modo di vita, pressentito allora, oggi evidente, inconfutabile. Non parliamo più di “tendenze” estetiche, di “modo di vedere” o “prevedere” le rivoluzioni sono lontane, non si parla più di esperienze ma di una rispondenza ormai “reale” che scaturisce naturalmente da effettive necessità.

(...)

Il risultato estetico nell'arredamento e nella sistemazione degli interni sarà dato da una corretta selezione dei colori e dei materiali, dai contrasti plastici creati dalle ombre e dalle luci e dagli indirizzi individuali. L'appartamento moderno non deve però essere così formale da non permettere che vi trovino posto gli oggetti personali o gli eventuali mobili antichi da cui non ci si desiderasse separare (...). Un appartamento riuscito deve costituire un ambiente di vita. In: Bo, op. cit., s/p.

Lina Bo Bardi
CASA DE VIDRO

PLANTA PAVTº SUPERIOR

Lina Bo Bardi
CASA DE VIDRO

CORTE AA

CORTE BB

Lina Bo Bardi
CASA DE VIDRO

ELEVAÇÃO SUDOESTE

ELEVAÇÃO NORDESTE

PLANTA PAVT° SUPERIOR
LAYOUT A

Lina Bo Bardi
CASA DE VIDRO

PLANTA PAVT° SUPERIOR
LAYOUT B

Lina Bo Bardi
CASA DE VIDRO

LEGENDA
DOS MÓVEIS
CASA DE VIDRO

Item	Móvel/obra	Quantidade
1	Cadeira “Masp - 7 De Abril”	1
2	Cadeira “Tripé ”	1
3	Cadeira “Bardi’s Bowl”	1
4	Cadeira	6
5	Mesa de Jantar	1
6	Poltrona	4
7	Banqueta	15 (8 não localizados)
8	Mesas de cabeceira	2
9	Camas	3
10	Rack	1
11	Cadeiras “Girafa”	2
12	Cadeiras “Frei Egydio”	2
13	Luminárias	1
14	Cadeira “Brava”	1 (não localizado)
15	Poltrona “chaise longue”	1
16	Poltrona Charles Eames	1
17	Poltrona “Thonet”	2
18	Escultura “Bode”	1
19	Mesa de centro	2
20	Cadeiras <i>art-nouveau</i>	8
21	Cadeiras com pés em x	6 (3 não localizadas)
22	Armário de dois corpos	1
23	Arca (Cassa-Panca)	1
24	Arca (Cassa-Panca)	1
25	Arca (Cassa-Panca)	1
26	Mesa de centro	1 (não localizado)
27	Armário de dois corpos	1 (não localizado)
28	Cômoda secretária	1 (não localizado)
29	Cadeira de braço toscana	2 (1 não localizada)
30	Cadeira de braço toscana	2
31	Tampo de mesa	1
32	Tampo de mesa	1
33	Contador Stipo Monetiere	1 (não localizado)
34	Contador	1 (não localizado)
35	Cômoda	1 (não localizado)
36	Tampo florentino	1 (não localizado)
37	Mesa de centro romana	1
38	Mesa de serviços	1 (não localizado)
39	Mesa de encostar	1
40	Escultura Diana	1
41	Buda	1 (não localizado)
42	Poltrona	1 (não localizado)
43	Cadeiras	2 (não localizado)
44	Estantes	4 (não localizado)
45	Armário	1 (não localizado)
46	Estante de Vidro	3

Século XX

Item	Ano/período	Autor/procedência	Móvel/obra	Especificações	Quantidade	Dimensões	Imagens
1	1947	Lina Bo Bardi	Cadeira “Masp - Sete de Abril”	Madeira jacarandá paulista e couro	1	Não informado
2	1948	Lina Bo Bardi	Cadeira “Tripé”	Madeira e couro	1	Não informado
3	1950	Lina Bo Bardi	Cadeira “Bardi's Bowl”	Tecido vermelho	1	80x95cm
4	1950	Lina Bo Bardi	Cadeira	Estrutura de ferro latão polido couro atestado	6	Não informado
5	1950	Lina Bo Bardi	Mesa de jantar	Mármore “Jaspe de Minas Gerais”, estrutura de ferro e cabos aço	1	Não informado
6	1951	Lina Bo Bardi	Poltrona	Estrutura de ferro e estofado revestido em tecido	4	Não informado
7	1951	Lina Bo Bardi	Banqueta	Tubos metálicos e madeira revestida em laminado melamínico	15	Não Informado
8	1951	Lina Bo Bardi	Mesas de cabeceira	Estrutura em tubo e ferro	2	Não informado

Item	Ano/período	Autor/procedência	Móvel/obra	Especificações	Quantidade	Dimensões	Imagens
9	1951	Lina Bo Bardi	Camas	Estrutura em tubo de ferro	3	Não informado
10	1951	Lina Bo Bardi	Rack	Ferro tubular madeira	1	Não informado
11	1986	Lina Bo Bardi	Cadeiras "Girafinha"	Madeira araucária	2	Não informado
12	1986	Lina Bo Bardi	Cadeiras "Frei Egydio"	Madeira araucária	2	Não informado
13	Não informado	André Vainer	Luminárias	Não informado	1	Não informado
14	Não informado	Marcelo Suzuki	Cadeira "Brava"	Não informado	1	Não informado	Não disponível
15	1928	Le Corbusier	Poltrona "Chaise-Longue"	(ver Repertório Iconográfico – Ficha 29)	1	56x160x84cm
16	1956	Charles Eames	Poltrona "Charles Eames"	(ver Repertório Iconográfico – Ficha 104)	1	Não informado
17	Não informado	Michael Thonet	Poltrona "Thonet"	Não informado	2	Não informado
18	Não informado	Dicinho (Bahia)	Escultura "Bode"	Papier machê	1	Não informado	Não disponível

destacam na residência por suas dimensões. Alguns móveis e objetos já não se encontram mais na Casa de Vidro, pois faziam parte da herança destinada às filhas de Pietro Maria Bardi. Os termos aqui apresentados estão como divulgados no documento existente, sofrendo poucas alterações para melhor entendimento das expressões utilizadas. Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi.

Antigüidades

Item	Ano/período	Autor/procedência	Móvel/obra	Especificações	Quantidade	Dimensões	Imagens
1	Séc. XVI/ XVII	Palácio do Príncipe Barberine, Roma, Itália	Mesa de centro	Madeira de nogueira e mármore branco e roxo	2	80x167x85cm
2	Séc. XX	Brasil	Cadeiras art-nouveau	Assento de palhinha tipo indiana madeira imbuia	8	Não informado
3	Séc. XVII	Itália	Cadeiras com pés em X	Varetas paralelas intercaladas	6	Não informado
4	Séc. XVI	Itália	Armário de dois corpos	Madeira de nogueira entalhada	1	117x193x59cm
5	Séc. XV	Itália	Arca (cassa-panca)	Madeira entalhada e parquetada	1	97x205x75cm	Não disponível
6	Séc. XVI	Itália	Arca (cassa-panca)	Madeira de nogueira	1	75x194x61cm
7	Séc. XVI	Itália	Arca (cassa-panca)	Madeira de nogueira	1	75x194x61cm
8	Séc. XVII	Itália	Mesa de centro	Marchetaria	1	73x141x77cm	Não disponível
9	Séc. XVI	Itália	Armário de dois corpos	Não informado	1	248x144x40cm	Não disponível
10	Séc. XIX	Europa	Cômoda secretária	Tampo de mármore branco carrara	1	144x84x39cm	Não disponível

Item	Ano/período	Autor/procedência	Móvel/obra	Especificações	Quantidade	Dimensões	Imagens
11	Séc. XVII	Itália	Cadeira de braço toscana	Madeira entalhada e torneada tecido vermelho	2	130x61x51cm
12	Séc. XVII	Itália	Cadeira de braço toscana	Madeira entalhada tecido verde	2	110x76x60cm	Não disponível
13	Séc. XX	Enrico Galassi/Itália	Tampo de mesa	Mosaico sobre suporte de ferro	1	Não informado
14	Não informado	Não informado	Tampo de mesa	Mármore sobre suporte de ferro	1	48x180x96 cm
15	Séc. XVIII	Itália	Contador stipo monetiére	Machetaria	1	41x51x28,5cm	Não disponível
16	Séc. XVIII	Itália	Contador	Madeira inteiramente marchetada	1	37x41x28,5cm	Não disponível
17	Séc. XVIII	Minas Gerais, Brasil	Cômoda	Madeira vinhático madeira jacarandá	1	120x126x83 cm	Não disponível
18	Séc. XV	Itália	Tampo florentino	Madeira entalhada	1	6x46x70cm	Não disponível
19	Séc. XVI/XVII	itália	Mesa de centro romana	Madeira de nogueira e tampo de mármore	1	96x150x120cm	
20	Séc. XIX	Itália	Mesa de serviços	Machetaria no tampo	1	Não informado	Não disponível
21	Séc. XIX	Brasil	Mesa de encostar	Madeira “vinhático” puxadores de birlo de madeira	1	85,5x80x41 cm	Não disponível
33	Não informado	Castelo de Lowther, Inglaterra	Escultura “Diana”	Mármore branco de carrara	1	195 cm
43	Séc. XVII	China	“Buda”	Talhada em madeira	1	95x57 cm

Em 1951, Lina Bo Bardi ainda não se envolvia totalmente com os temas antropológicos locais, o que ocorre apenas depois do período em Salvador. Contudo, ela inicia, na Casa de Vidro, um contato com a mata nativa que é mais evidente na atualidade, pois a vegetação cresceu livremente. Esta relação plena com a natureza pode ser observada na Casa Valéria Cirell, na Casa do Chame-chame, e na Casa de Mário Cravo, todos de 1958.³⁷

Se, por um lado, a Casa de Vidro apresenta uma proximidade contemplativa com a natureza, nestas três outras residências a vegetação nativa se enxerta na arquitetura. Isso ocorre por meio de um envolvimento íntimo com as moradias: conjunto de plantas adjacentes ou incorporados às edificações ou terraços-jardim – na verdade mais uma micro-inserção de mata atlântica, no sentido de deixar germinar e crescer sem muita intervenção humana, do que propriamente um jardim ou um terraço.

Ainda em São Paulo, no mesmo bairro do Morumbi em que fora construída a Casa de Vidro, a residência de Valéria Piacettini Cirell³⁸ é um exemplo de solução adequada ao clima, atenta às questões culturais e inserida nos conceitos modernos, além de uma demonstração da firme posição que a arquiteta assumia ao desenvolver um projeto residencial:

Eu tenho projetado algumas casas, mas só para pessoas que eu conheço. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas. (...) Gostaria muito de fazer casas populares. Tenho diversos estudos pessoais nesse sentido mas, por enquanto, parece que não há possibilidade.³⁹

Lina Bo Bardi propôs para Cirell uma planta quadrada livre com mezanino na construção principal e um anexo retangular térreo. Entre estes dois volumes, cujas lajes foram cobertas por vegetação, existe um pátio. Abraçando estas áreas foi proposta uma cobertura de sapé, estruturada em madeira rústica, que se estende, o que possibilita que o conjunto seja todo avarandado.

Entende-se como premissas modernas adotadas por Lina Bo Bardi: as formas prismáticas, a planta livre, a laje-jardim e a integração entre o exterior e o interior: a vegetação nativa sobre a cobertura integra a exuberância dos trópicos à moradia. Também a cobertura da varanda em sapé e sua estrutura em madeira nativa, os fechamentos dos vãos externos em painéis de madeira treliçada e o revestimento das paredes externas com pedras, cacos de cerâmica e vegetação, o que acrescenta uma textura que mimetiza a casa a seu entorno.

Em Cirell, verifica-se no apoio dos pilares, outra vez, o sistema de encaixes utilizado nos carro de bois. Neste caso, os elementos são idênticos às peças que compõem o travamento da canga⁴⁰.

Pode-se afirmar que esta é uma das referências para o entendimento das propostas de Lina Bo Bardi para moradias, que atendem tanto ao moderno, quanto ao vernáculo.

Nas casas Valéria Cirell e Mário Cravo encontram-se arranjos de interiores adequados à geometria ortogonal proposta na arquitetura, ainda direcionados aos ditames racionalistas modernos.

37

A Casa do Chame-chame e a Casa de Mário Cravo foram construídas em Salvador, sendo a primeira demolida, em 1984, com a finalidade de se construir no local um edifício comercial.

38

Nos referimos à primeira moradia, projetada em 1958. Em 1964, a arquiteta projetou um anexo para hóspedes, La Torracia, uma construção circular, com partido semelhante. Este conjunto é denominado hoje Casa do Jardim de Cristal.

39

BARDI, Lina Bo. *Interview* (63). São Paulo, 1983.

40

Canga: jugo, peça de madeira usada para prender junta de bois a carro ou arado. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2004, p. 597.

Lina Bo Bardi, Casa Valéria P. Cirell, 1958
Estudo (planta e elevação), croqui de
apoio dos pilares com trava de madeira,
elevação (aquarela) e exterior, onde
observa-se uma alusão às palafitas

Fonte: Ferraz, 1993: 116-119

Lina Bo Bardi, Casa Valéria P. Cirell, 1958

Planta térreo e superior

Fonte: Ferraz, 1993: 116-119

Lina Bo Bardi, Casa Valéria P. Cirell, 1958

Exterior que identifica o mimetismo com a natureza

Foto da autora, 2008

Lina Bo Bardi,
Casa Valéria P. Cirelli, 1958
Exterior, detalhe do revestimento
externo e interior

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi

PLANTA PAVIMENTO TÉRREO

Legenda

1. Deck
2. Piscina
3. Varanda.
4. Sala.
5. Lareira.
6. Sala de jantar.
7. Cozinha
8. Quarto / Mezzanino.
9. Vazio da sala.
10. Pátio.
11. Quarto de empregados.
12. Sala de empregados.

Lina Bo Bardi
CASA VALÉRIA CIRELL

B

A

A

B

PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

CORTE A-A

CORTE B-B

ELEVACÃO OESTE

ELEVACÃO NORTE

Lina Bo Bardi
CASA VALÉRIA CIRELL

41

A arquiteta alude esta configuração orgânica aos argumentos de Antoni Gaudí: “o plano não existe na natureza”. In: BARDI, Lina Bo. *Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura*. Documento manuscrito para a Conferência da II Semana de Arquitetura, Casa da França. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

42

Esta árvore já existia no terreno antes da construção da casa, conforme apontam os desenhos da arquiteta. A copa da jaqueira está serrada nas imagens obtidas em 1976, somente o tronco ainda persiste, provavelmente a copa foi retirada por comprometer a estrutura da casa. É importante também frisar que o terraço-jardim de Chame-chame se torna somente um terraço árido, o que comprometeu o conforto ambiental da residência, tornado-a extremamente quente.

Em contrapartida, na residência do Chame-chame percebe-se que a arquiteta não é refratária às críticas feitas ao racionalismo, registrando, neste projeto, empirismo e espontaneidade poética ao conceber formas curvas que se diluem na paisagem.

Ao considerar a geografia do entorno de Chame-chame: topografia, vegetação e clima, Lina Bo Bardi constrói uma solução inequivocamente mimética. Depois de vários estudos que apontam resultados retilíneos, Lina Bo Bardi propõe soluções que convergem para a apropriação das linhas ditadas pelas curvas de nível do sítio.

No desenvolvimento desta segunda etapa de estudos do projeto de Chame-chame, reflete-se, para o interior, a mesma linguagem formal da arquitetura. Na morfologia que se encerram os ambientes apresenta-se a sinuosidade do terreno, sendo as propostas dos arranjos físicos adaptadas a esta configuração curvilínea.⁴¹

O exterior tem aparência de fortificação, contudo a área social é iluminada pela luz do dia com generosidade. Conforme Olívia de Oliveira, o interior com acabamentos singelos, sem obras de arte, “quase espartano”, é bastante simplificado diante do “exuberante” exterior, cujas “paredes são inteiramente revestidas com seixos e cacos de cerâmicas antigas (...), além de diversos objetos recolhidos por ela e encrostados às paredes, tais como pernas, braços e cabeças de bonecas, restos de brinquedos, mechas de cabelo e olhos de bonecas, asas de xícaras, pedaços de pires, fundos de garrafas, conchas do mar, etc” [2006: 107].

E, mesmo que na Casa de Vidro se desenvolva uma vegetação abundante em seu entorno – inclusive a figueira que germinou no pátio interno –, a casa independe da natureza para existir. O que é nativo invade o interior da casa, visualmente.

Já na Casa Cirell existe uma maior proximidade quando as plantas germinam aleatoriamente deixando vestígios nas paredes externas e sobre a residência.

Contudo, se na Casa de Vidro a relação é visual e em Cirell é tangente, na Casa do Chame-chame a paisagem, os arbustos, as trepadeiras e a jaqueira são incorporadas e enredadas à arquitetura⁴². Esta experiência mimética, quase uma camuflagem com a natureza, característica externa essencial da moradia, não seria tão intrínseca sem o comprometimento mútuo entre os vegetais nativos e a arquitetura, o verde que abraça e é abraçado.

Percebemos como aquele conceito de fusão harmônica elaborado por Lina extrapola as fronteiras do artificial-natural, para procurar um equilíbrio muito mais amplo entre coisas que por muito tempo se mantiveram isoladas: o belo e o útil, o trabalho e o jogo, o passado e o presente, natureza desenhada e natureza selvagem. Tal conceito vai intervir na obra de Lina a todo momento, sob diversos parâmetros e escalas, e é básico para compreender a correspondência entre a Casa de Vidro e as Casas do Chame-Chame e Valéria Cirell. [Oliveira, 2006: 129]

De todos os estudos para residências realizados por Lina Bo Bardi, o mais interessante para o tema de pesquisa ocorre alguns anos mais à frente do recorte temporal proposto nesta tese, contudo é relevante abrir um curto parênteses para a comunidade de Camurupim.

Em 1975, Lina Bo Bardi desenvolve um trabalho à beira do rio São Francisco, em Propriá, Sergipe. A proposta diz respeito a um loteamento e um centro comunitário – um espaço público – para a população de parques recursos de Camurupim.

A arquiteta propõe um roteiro de pesquisa para conhecer as necessidades locais. Neste roteiro, ela questiona detalhadamente os materiais e técnicas disponíveis, o comportamento doméstico, as preferências e experiências artesanais. Algumas das indagações de Lina Bo Bardi à população local são: “Fogão à lenha?”, “Dorme na rede ou na cama?”, “Recolhe a rede de dia?”, “onde dormem as crianças?”, “Sabe fazer panelas de barro? Colchas de retalhos, chapéus de palha, rendas?” Ainda, ela considera verificações *in loco*: “se tem algum móvel nas casas”, “se tem alguma flor, pássaros, vasos na casa”, “se tem pia”, “se tem alguma ventilação especial” [Ferraz, 1993: 202]. Sobre esta experiência Lina Bo Bardi relata:

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

**Lina Bo Bardi, Casa do
Chame-chame, Salvador, 1958**
Fotos de 1976
(Residência demolida)

Fonte: Ferraz, 1993: 125

**Lina Bo Bardi, Casa do
Chame-chame, Salvador, 1958
Fotos de 1976**

Fonte: Oliveira, 2006: 80

**Lina Bo Bardi, Casa do
Chame-chame, Salvador, 1958**
Plantas, cortes e elevações
Fonte: Oliveira, 2006: 100-104

Lina Bo Bardi, Casa Mário Cravo, 1958
Plantas, perspectivas e detalhes

Fonte: Instituto Lina Bo e RM. Bardi

Lina Bo Bardi,
Comunidade de
Camurupim, 1975
Imagem do local com
alguns moradores
(provavelmente a
família de Maria Eloísa
e Jovino com seus nove
filhos), estudos: planta,
perspectivas do interior
e exterior

Fonte: Ferraz, 1993: 202-209

[...]

A arquitetura é profundamente ligada com a vivência, na medida que ela é tudo. O Ocidente está a beira de uma revisão total. Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente. É África! Graças a Deus o Brasil está fora do Ocidente que, afinal, é pobre. O Ocidente depois da II Guerra Mundial, está minguando. Tudo aquilo que era elegância, o refinamento, as coisas gostosas... sumiram. Isso não deve ser visto como uma grossura e sim como uma miséria moral.

Eu estive fazendo um trabalho na beira do rio São Francisco, em Propriá, na comunidade de Camurupim. Eu vi lá coisas maravilhosas, desde o trabalho de trança de pescadores até certos móveis que estão sendo feitos utilizando-se somente sarrafos justapostos, parece um trabalho japonês. Isso não é nem artesanato nem coisa nostálgica, é coisa do povo, é um convite a um grande levantamento nacional para se pesquisar as nossas verdadeiras necessidades. [Ferraz, 1993: 203]

Os estudos desenvolvidos por Lina Bo Bardi denotam a simplicidade do local e a singeleza dos costumes. São soluções tão próximas da realidade local que parecem ser propostas dos próprios moradores, utilizando seus próprios meios. A arquiteta investiga materiais, técnicas e costumes locais para manifestar uma proposta entranhada no vernáculo.

O recurso adotado por Lina Bo Bardi funde o moderno e a brasilidade e não se encerra na Casa de Vidro. Esta é uma manifestação embrionária do que virá a ser um forte caráter no seu trabalho: a erudição respaldada na modernidade européia se aproxima cada vez mais da cultura local, do popular...⁴³

Neste prisma, o entusiasmo criador da arquiteta se fixa em pertinências pragmáticas que estão longe da ingenuidade. Apesar de incipiente em seu próprio processo de desenvolvimento como arquiteta, um aspecto relevante está presente na Casa de Vidro: a planta livre associada à caixa transparente, proeminente em pilotis, que se projeta sobre a vegetação nativa, denotando um atavismo naturalista com a absorção mútua entre casa e paisagem.

É um projeto sóbrio, racional, podemos até afirmar “Mieseano” (...), mas já abraçado pela natureza que o acolhe, mais orgânico e mais feminino. Feminino pela delicadeza dos detalhes, pelo vidrotel azul celeste do piso, pelas cortinas a substituir paredes, pela sutil curva da cobertura e pelo cuidado em aconchegar. (...) uma casa para receber pessoas “...uma *open house*”, disse Lina inúmeras vezes. [Ferraz, 1999: s/n]

É sob esta perspectiva que se traduz a peculiaridade dessa moradia. A energia pulsante deste interior de Lina Bo Bardi é muito distante da proposta cabal adotada na *Farnsworth House* de Mies van der Rohe, também uma *casa de vidro* e criada no mesmo ano, 1951.

Na casa [do Morumbi], em todos os cantos, em todo objeto, se respira cultura: nos quadros, nos móveis antigos e modernos em harmoniosa convivência, nos livros, nas revistas de arte e arquitetura vindas de toda parte, enfim, no ambiente construído pela história do casal em quase 50 anos. O espírito da dupla lá está firme e forte.

43

Uma das primeiras páginas deste estudo refere-se às palavras de Eduardo Rossetti sobre moderno e popular em Lina Bo Bardi, é importante relembrar: “Popular é a digna vitalidade dos espaços e sua singela materialidade, própria para espaços públicos. Moderno é o modo de Lina Bo Bardi tomar a cultura popular”. In: ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura*. Vitruvius, São Paulo, Arquitextos 032, texto especial 165, jan. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>. Acesso em: 11 mai. 2007.

**Lina Bo Bardi, exterior,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo e PM. Bardi

**Lina Bo Bardi, exterior,
Casa de Vidro, 1951**

Foto: Nelson Kon
Fonte: Ferraz, 1993: 83 (abaixo)

**Lina Bo Bardi, interiores:
obras de arte e artesanato,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

**Lina Bo Bardi, interiores:
obras de arte e artesanato,
Casa de Vidro, 1951**

Fonte: Instituto Lina Bo e R.M. Bardi

**Lina Bo Bardi, interiores:
artesanato, Casa de Vidro, 1951**

Foto: Nelson Kon, 2002

Os anos de vida (vívda) desta casa estão testemunhados pelas obras de arte, pelos objetos com e sem valor artístico ou mesmo comercial espalhados por toda parte. As “mixarias”, como gostava de frisar Lina, devem conviver com a “alta costura”.

(...)

Objetos colhidos ao longo de mais de 50 anos povoam este comovente espaço de requintada arquitetura moderna que, numa relação de respeito, evidencia a beleza da Mata Atlântica e a necessidade de sua preservação.

Esta casa moderna dos anos 50 continua moderna nos anos 90 e, seguramente, seguirá moderna século XXI à frente. [Ferraz, 1999: s/n]

Durante o decorrer dos anos, com a reunião de um considerável conjunto de elementos modernos, eruditos e populares, ao que a arquiteta não faz distinção, o interior da residência relata o crescente desejo de equiparar os valores, de se aproximar do universo antropológico e do saber artesanal ou *pré-artesanal* do povo brasileiro.

Envolta pela exuberante natureza e repleta de memórias, a Casa de Vidro é o registro de um moderno vinculado à cultura, uma cultura exaltada por Lina Bo Bardi: desde os mais singelos objetos feitos pelas mãos de gente simples às mais antigas obras de arte.

epílogo

Parte de um texto que constitui a sua conclusão ou remate, onde normalmente se dá a conhecer o destino final das personagens de uma história que se contou, o desfecho dos acontecimentos relatados, ou ainda as ilações finais de um conjunto de idéias que se apresentou ou defendeu. [Fonte: www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epilogo.htm]

epílogo

Lina Bo Bardi desenvolveu uma atividade artística global que, sendo objetiva e racional, ofereceu alternativas às imposições da lógica, com o convencimento de que a única maneira de que consigamos ser modernos é superando a modernidade. (...) Isto, que uma parte da arquitetura atual está tentando desenvolver, desdobra-se da maneira mais primitiva, simples e básica na obra de Lina Bo Bardi. Sua obra desprende a fragrância, a fascinação e a autenticidade do princípio.

Josep Maria Montaner

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Masp em obras e
Lina Bo Bardi com seu
caveleto de cristal

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

O tema central da tese retrata os móveis e interiores de Lina Bo Bardi, entre 1947 e 1968, do Masp do centro ao espigão paulistano, a partir de elementos que se pressupõem antagônicos, **moderno e vernáculo, interior e exterior, arquitetura e móvel, internacional e local**; porém se instituem nos móveis e interiores da arquiteta, assim como em todos os campos artísticos que ela atua, com respaldo conceitual e poético ao mesmo tempo. Ela estabelece uma suposta simplicidade, com conotações rigorosas em sua essência.

Os limites entre as atividades artísticas são inexistentes no trabalho de Lina Bo Bardi, ela atua nas áreas de jornalismo, pintura, ilustração, cenários para teatro e cinema; desenvolve, com especial atenção ao aspecto social, atividades culturais ligadas às artes; assim como *design* de moda, figurinos, jóias; além da arquitetura, e sua inserção no contexto urbano, seus interiores e mobiliário.

Este estudo observa a destreza de Lina Bo Bardi em relacionar os opostos, estabelecendo um diálogo “cada vez mais criativo e ao mesmo tempo mais objetivo em relação às necessidades dos usuários”, conciliando modernidade e tradição da “maneira mais primitiva, simples e básica”, como descreve Josep Maria Montaner [2001: 21-22].

Encontra-se também em Montaner uma referência à mimese que é característica no trabalho da arquiteta: “um ser humano se torna verdadeiramente humano quando imita os outros” [2002, 98]. Abreviados acima, os traços distintos do perfil de Lina Bo Bardi advêm de experiências ímpares entre a Itália e o Brasil.

Na Itália reside neste período, por um lado, a efervescência de novas posturas culturais, que se desenrolam com os Movimentos Modernos, por outro lado, os conflitos sociais, econômicos, políticos e bélicos, locais e mundiais. Esse é o ambiente de meados do século XX onde Lina Bo está situada nas primeiras décadas de sua vida.

E não imune a choques de interesses está uma classe artística – constituída por literatos, arquitetos, cineastas e artistas plásticos – que clama pelos postulados modernos, mas também promove a defesa na revisão de conceitos, contribuindo para a renovação do racionalismo vigente e iniciando uma vertente que considera a valorização do sentido atual da história, representada na arquitetura por Ernesto Rogers, que também defende a tradição e o realismo despido de artifícios¹.

Ainda há uma corrente de arquitetos-*designers* que incentiva a valorização do artesanato no *design* de mobiliário italiano. Gio Ponti defende a convergência entre o moderno e o tradicional e propõe um acordo entre oficinas artesanais e indústria manufatureira.

Este início de carreira pontuado de acontecimentos históricos é um laboratório de observação intensa sobre os aspectos sociais, políticos e culturais. Além de, já formada, a arquiteta viver o drama humano e material decorrente da Segunda Guerra.

Ela incorpora esses conhecimentos e os transporta em sua bagagem para o Brasil, onde encontra um terreno fértil e amplo para desenvolver o que não é possível na Itália.

No Brasil, ela se depara com alguns edifícios modernos com características locais, o que é ainda muito incipiente com relação aos interiores e mobiliário. Como muitos de seus colegas arquitetos, principalmente os europeus e americanos, ela assume a concepção de móveis. É interessante resgatar as condições que despertam o interesse dos arquitetos nesta incumbência.

Os mecanismos que conduzem os arquitetos no século XX a conceber mobiliário são os mesmos que estimulam Lina Bo Bardi a criar seus primeiros móveis. O primeiro deles é a escassez de *designers* modernos no mercado, provocando a falta de profissionais capacitados para realizar as soluções almejadas pelos arquitetos modernos em suas obras, o que provoca a ausência de móveis para tais projetos.

Assim como acontece com a arquiteta ao se encarregar de conceber as cadeiras para o auditório do Masp da rua Sete de Abril, o mesmo ocorrerá aos móveis projetados por Charles Mackintosh e Frank Lloyd Wright, que necessitam de um desenho compatível com sua arquitetura e o concebem. Giuseppe Terragni também não tem opção e desenha o mobiliário para a *Casa del Fascio*. E, sob o mesmo ponto de vista, pode-se identificar os primeiros móveis de Mies van der Rohe e Alvar Aalto para os interiores do Pavilhão Alemão de Barcelona, em 1929, e o Santuário de Paimio, em 1931, respectivamente.

Os períodos de escassez de projetos arquitetônicos podem ser o segundo motivo que induz os arquitetos do século XX a se manifestarem no mobiliário. Quando Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti decidem criar o Studio Palma, provavelmente não havia grandes perspectivas de projetos arquitetônicos para ambos, o que se somou ao fato de existir uma lacuna na produção de móveis modernos.

1
O neo-realismo é retratado no cinema por Roberto Rossellini e Vittorio de Sica.

Pode-se também exemplificar com a Móveis Branco & Preto que encerra suas atividades, entre outros motivos, porque os arquitetos associados não dispunham de tempo para a dedicação ao mobiliário, visto que seus projetos arquitetônicos lhes tomava a maior parte do tempo.

No caso de Lina Bo Bardi, apesar da prolífica produção do Studio de Arte Palma e da Pau Brasil – ou Paubra –, em menos de três anos de funcionamento, as atividades destas empresas coligadas são encerradas. Provavelmente, o motivo principal é a desilusão dos arquitetos com as persistentes reproduções de móveis semelhantes ou plagiados do Palma².

Imediatamente após este período, Lina Bo Bardi cria alguns móveis: a Bardi's Bowl e o mobiliário para a Casa de Vidro. Contudo, logo após, ela inicia uma fase dedicada a outras atividades, deixando de lado o *design* de móveis.

Outra possibilidade de responder a esta indagação, sobre a atuação dos arquitetos a respeito do *design* de mobiliário, é o fato destes profissionais elegerem suas peças para os arranjos físicos de seus projetos arquitetônicos, o que faz com que as indústrias incentivem esta colaboração, fabricando estes móveis. Como aconteceu com Le Corbusier, Marcel Breuer, Alvar Aalto e Charles Eames, por exemplo. Nesta esteira, apesar da Bardi's Bowl ter sido um componente interessante e merecedor de diversas publicações internacionais, a Móveis Ambiente pode ter apostado na indicação deste móvel para os futuros projetos de Lina Bo Bardi.

Embora ser, o período de entre guerras, de maior relevância para o *design* de mobiliário europeu – pois é entre esses dois decênios que se realizam a maioria dos assentos modernos expressivos – o mesmo não ocorre no Brasil, onde o processo é tardio e lento, pois a modernidade nos móveis modernos inicia-se em meados da década de 1940 e as indústrias de móveis só serão instaladas nos anos 1950, fazendo com que os primeiros móveis sejam fabricados de forma artesanal.

Lina Bo Bardi compreende que a realidade moderna brasileira pode ser muito diferente da européia, ou de qualquer outro lugar, pois aqui lhe parece mais evidente construir a partir de elementos simples, dos valores essenciais, da exuberância da natureza e do vernáculo, que remete a experiências miméticas.

Dois fatores ligados à arquitetura devem influenciar os primeiros móveis de Lina Bo Bardi. O primeiro deles é adequar o móvel à arquitetura já realizada e denominada moderna. Assim, como citado, no Masp do Centro, a arquiteta se vê obrigada a desenhar o assento para o auditório, o qual, segundo suas expectativas, teria que abrigar cadeiras modernas não encontradas no mercado. Fato que a estimula na criação do Studio de Arte Palma com Giancarlo Palanti.

O segundo fator é a preocupação dos arquitetos modernos brasileiros com o clima. Ao empregar *brises* nas fachadas de seus edifícios, estimulam os projetistas de mobiliário a repensar materiais e a aplicação dos mesmos nos móveis. A aplicação de materiais que não compromete

2

Segundo depoimento de Marcelo Ferraz, Pietro Maria Bardi doa todo o maquinário da Paubra, de grande valor tecnológico para a época, a Carlo Hauner.

tem a utilização das cadeiras durante o verão tropical – evitando estofamentos aveludados, por exemplo –, sugere que, assim como na arquitetura, o desenho de mobiliário adote acabamentos condizentes com o clima local, como já vinha sendo feito por Tenreiro – a palhinha, nos assentos e espaldares, que vem da tradição lusa.

Portanto, a lacuna de um desenho de móvel genuinamente moderno com caráter brasileiro começa a ser preenchida efetivamente, não apenas por Joaquim Tenreiro e Bernard Rudofsky no início dos anos 1940, mas pelo Studio de Arte Palma no fim da mesma década e com maior atenção à cultura local.

A determinação em disseminar a cultura local é tratada por Lina Bo Bardi ao longo de todo seu percurso. O Studio Palma funciona por apenas dois anos e é o início de sua contribuição para o *design* de mobiliário no Brasil, que adota costumes e materiais da terra.

O Palma exerce influência, por exemplo, sobre Sérgio Rodrigues, que, por exemplo, adota em seus móveis o forro solto, alusivo às redes, e as mesmas travas, provenientes dos carros de bois, elementos identificados por Lina e Palanti. Também o atavismo, considerado por Lina Bo Bardi no resgate do banquinho das antigas fazendas de café e no ato de sentar acorçado para o concurso de Cantù, teve seus seguidores como Francisco Fanucci que concebeu o Banco Caipira, em 1991.

São esses temas que influenciam seus colaboradores. Esta é a inspiração destes arquitetos-*designers* que transferiram empiricamente para os móveis a prática arquitetônica, construíram objetos como uma arquitetura, somando os valores populares enaltecidos por Lina Bo Bardi e seu manifesto poético em Cantù. A mesma poética representada na simplicidade do Banco Caipira de Fanucci.³

No ano de inauguração do Masp da avenida Paulista, 1968, ela retoma o *design* de móveis propondo a poltrona para o auditório, que foi recusada. Uma poltrona semelhante foi concebida para o auditório do Sesc Pompéia. A arquiteta e sua equipe criam móveis para o Sesc, que são considerados pouco ergonômicos, em consequência de sua geometria, que propõe um sentar como nos antigos teatros, onde os assentos não ofereciam nenhuma comodidade.

Assim como são aludidas às cavernas as aberturas expressionistas, concebidas para o edifício das atividades esportivas, projetado na segunda fase do Sesc Pompéia, também os assentos projetados para todos os interiores do Sesc têm uma proposta que remete ao passado e não necessariamente ao conforto, a não ser pelos estofados da área de convivência.

Outras contribuições surgiram com alma vernacular, por exemplo, a Cadeira de Beira de Estrada, de 1967, intimamente integrada à cultura. Feita com técnicas primitivas, porém criativas, com simplicidade rude, porém eficiente para quem, ou o que, se destina. Estes fatos podem exemplificar o quanto a arquiteta estava arraigada ao moderno e às tradições culturais do país.

3

É esta singeleza que faz também parte da filosofia da marcenaria Baraúna. In: Depoimentos de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

**Francisco Fanucci,
Banco Caipira, 1991**

Fonte: Marcenaria
Baraúna

**Francisco Fanucci,
Banco Caipira, 1991**

Foto: João Liberato

É depois de alguns anos afastada do *design* de mobiliário que a arquiteta concebe a Cadeira de Beira de Estrada, um tripé com três galhos, um pedaço de tronco e cipó para a amarração. Seria um móvel manifesto? Um protesto quanto às imitações de suas peças? Uma exacerbação dos materiais e técnicas nativos que evoca as raízes e a simplicidade? Uma homenagem ao homem simples dos sertões brasileiros? Ou somente a mesma criatividade, simplicidade e solidariedade com uma classe menos favorecida, que a conduziu na proposta da transformação da caixa de fruta em berço?

Desde sua chegada ao Brasil, Lina Bo Bardi se deparou com projetos para espaços expositivos, fossem estes arquitetônicos, de interiores ou de planejamento para exposições, propriamente ditas. Uma das prioridades da arquiteta, desde o início, foi planejar meios que facilitariam, ao público menos informado, o reconhecimento das artes, sejam estas eruditas ou populares.

A inovação da proposta dos expositores do acervo do Masp reside em criar um forte vínculo entre o edifício, de concreto e vidro, e o suporte das obras, concebidos com os mesmos materiais. E, o resultado propõe a desvinculação das obras de arte do próprio edifício, tornando os quadros livres no ambiente sem interferências estruturais. Porém, não deixa de ser uma proposta antagônica aos preceitos modernos, e da própria arquiteta, pois da mesma forma que a divisão em compartimentos foi julgada um erro pelos modernos, a fluidez da pinacoteca do Masp fica comprometida com a fragmentação espacial, em virtude da grande quantidade de expositores, apesar da transparência e da disposição eqüidistante⁴. O que não ocorre na rua Sete de Abril e no Solar do Unhão – com exibições tão didáticas quanto a solução da avenida Paulista –, onde espaços mais espontâneos acolhem o material exposto sem prejudicar a amplitude do lugar.

O Sesc Fábrica Pompéia também abrigou importantes exposições. Como outras tantas exibições organizadas por Lina Bo Bardi, estas também destacam nossa cultura material e estão totalmente sintonizadas com o espaço que as acolheu, como *Design no Brasil: História e Realidade*, realizada pela arquiteta e sua equipe de colaboradores, em 1982.

A aproximação com a natureza foi um processo paulatino, iniciado timidamente com a disposição de floreiras no Masp do Centro. Depois na Casa de Vidro, cujo interior observa com proximidade a natureza, e mais tarde nas residências Valéria Cirell e Chame-chame, onde a vegetação é tangente às edificações, e se estabelecem mimeticamente em cada *habitat*.

Mas Lina não interrompe a natureza no contato superficial, no projeto do restaurante do Coatí na Ladeira da Misericórdia (Salvador, 1987-90), em parceria com Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e João Filgueiras Lima (Lelé), um extremo desta atitude de Lina Bo Bardi na integração da vegetação ao interior da arquitetura, desta vez, uma mangueira frondosa atravessa o restaurante e parece ter rompido a estrutura nervurada de concreto, projetada por Lelé.

4

A ressalva é somente em relação à quantidade de expositores e não ao expositor propriamente dito.

Lina Bo Bardi e equipe, Exposição Design no Brasil: História e Realidade – SESC Fábrica Pompéia, 1982

Fonte: Ferraz, 1993: 237

Os critérios adotados no desenvolvimento das idéias apresentadas levam em consideração experiências da arquiteta e conduzem a dois eixos específicos: Roma-Milão e São Paulo-Salvador.

O eixo Roma-Milão é importante na fundamentação de uma consciência moderna e, em processo ainda incipiente, na busca de um compromisso cultural e social na arquitetura e no *design* de mobiliário. Esta postura pode ser exemplificada em seu trabalho junto às revistas italianas durante a Segunda Guerra, nas quais Lina Bo assina diversos artigos que tratam de temas como arquitetura e interiores modernos, projetos para ambientes e móveis, assim como sugestões para móveis de baixo custo ou de nenhum custo, como é o caso do berço de bebê, proposto para uma leitora da revista *Grazia*, a partir de uma caixa de frutas.

A arquiteta inicia sua carreira num período em que a criatividade ao reabilitar objetos desprovidos de valor é fator relevante para uma condição de vida mais digna. E estratégias de sobrevivência fazem parte das atividades de uma profissional que tem um público carente.

Sob outro ponto de vista, Lina Bo Bardi habitua-se à coexistência de uma arquitetura situada entre os conservadores romanos, os racionalistas milaneses; um *design* incipiente na valorização do artesanato italiano e um cinema que se destaca pelo neo-realismo, buscando na simplicidade do povo sua expressão mais característica.

Em paralelo, seus colegas contemporâneos italianos adotam formas de integrar os espaços museográficos às obras de arte, iniciando um novo enfoque para as exposições a partir dos anos 1930.

Lina Bo Bardi, Restaurante do Coatí, Ladeira da Misericórdia, Salvador, 1987-90

Foto da autora

Estas influências atuam inequivocamente na adaptação de Lina Bo Bardi no Brasil, onde a arquiteta valoriza, desde o início, as tradições populares, os materiais e as técnicas, o que se destaca na criação dos móveis, nos quais adota uma conotação moderna, e ao mesmo tempo antropológica, unindo o cosmopolita ao local, fornecendo uma gama de elementos indiscutivelmente importantes para nossa cultura material.

Após este período, sua atuação no eixo São Paulo-Salvador é de grande influência no delineamento de posturas que incorporam, cada vez mais, os temas locais, estimulada pela observação do rico universo popular do Nordeste, para o qual ela aguça seu olhar estrangeiro.

A *experiência de simplificação* registrada em seus escritos sobre o período baiano conduz a arquiteta a procedimentos que permeiam as feiras repletas de vida, onde estão os objetos dispostos com proximidade entre si e entre os transeuntes que circulam atentos e envolvidos visualmente com o material exposto.

É este diálogo que Lina Bo Bardi estabelece no Masp entre a imensidão espacial e seus cavaletes de vidro, ela relaciona eventos locais aos cosmopolitas e aplica as referências populares do exterior ao espaço erudito interior.

A partir deste período, e no sentido exposto acima, ocorre claramente uma transição do específico estudo do vernáculo à observação próxima de tradições populares vitais, cuja realidade local ela insere nas exposições. É, também, desde então, que Lina Bo Bardi aproxima a natureza da arquitetura como em Valéria Cirell e Chame-chame.

**Lina Bo Bardi, Restaurante do Coati,
Ladeira da Misericórdia, Salvador, 1987-90**

Fotos: Nelson Kon

Lina Bo Bardi recusa assumir o modelo de sociedade industrial implícito na ideologia do Movimento Moderno e tenta apontar outras possibilidades de desenvolvimento seriado para os artefatos na dimensão local deste processo. Dentre os arquitetos, talvez tenha sido ela quem mais profundamente avalia a força da cultura popular brasileira. Quem mais luta por uma postura ética que equilibre o moderno e o vernacular. Quem mais acredita e valoriza o trabalho popular, cuja criatividade é considerada primitiva e cujas técnicas são tidas como rudimentares.

Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade.⁵

Esta pesquisa é pontuada de olhares estrangeiros sobre a terra: Rugendas, Post ou Debret. Warchavchik, Tenreiro, Rudofsky, Palanti, dentre outros. Estrangeiros desvendando costumes, tradições e cultura material locais. O olhar de alhures que Lina Bo Bardi também possui.

Como *designer*, ela selou um acordo entre conceitos advindos da modernidade e elementos populares, os quais ela considera imprescindíveis no propósito de valorizar a cultura popular brasileira.

A cada dia mais, os pesquisadores têm se desvelado na recuperação de registros e na análise da produção arquitetônica de Lina Bo Bardi. Em contrapartida, a importante atuação da arquiteta nos interiores e como *designer* de mobiliário, apesar de conhecida por meio de estudos, ilustrações e referências, ainda é extremamente incipiente com relação a estes atributos, considerando a quantidade de concepções existentes. Este é apenas um dos primeiros fomentos para alavancar semelhantes contribuições sobre o tema em foco⁶. A análise de diversos matizes conduz a reflexões sob diferentes metodologias, investigações de distintas fases e considerações de outros vieses.

Por outro lado, este registro e outros que se seguirão devem incentivar os *designers* na produção de peças com características próprias, nas quais seja explorada essa brasilidade tão rica que merece ser divulgada por meio de móveis ou qualquer outro componente do *design*.

Ao encerrar esse relato, não se pode negar a sensação, ou devaneio, de estar impregnado das sensações de Lina Bo Bardi, farejando o antropológico, com olhar estrangeiro a observar o popular e incorporá-lo ao moderno, seu acento itálico a revelar a pronúncia do Brasil, principalmente a valorização do povo, desde o humilde motorista – com o quepe entre os dedos, observando, com seu filho, respeitosamente um Cézanne – ao casal em elegantes trajes admirando o mesmo acervo⁷.

Essa miscigenação social, estes vários brasileiros, esse colorido na pele, cuja figura mais característica e, ao mesmo tempo de caráter camuflado, é o próprio Macunaíma, de Mário de Andrade, que, repleto de mimetismos, representa todo o povo, um herói, sem caráter definido, pois é todos em um único: nem nacional, nem estrangeiro, nem elite, nem operário, nem local, nem cosmopolita, é

5

RIBEIRO, Darcy. In: BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura*: O design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, contracapa.

6

Considerando que as pesquisas junto ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi estão suspensas em razão dos reparos, restauros e re-catalogação durante parte do período de pesquisa, o que impossibilitou a coleta de todos os dados necessários, apesar de gentilmente ser aberta uma exceção para esta pesquisa durante algumas semanas.

7

Ver imagens nas páginas 201 (Masp do centro) e 244 (Masp da avenida Paulista).

...uma alegoria, como as linguagens, acadêmica e teatral, adotadas neste estudo, ou...

...uma fusão, como a arquitetura, os interiores e os móveis de Lina Bo Bardi.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não.⁸

8

Último trecho de Macunaíma, cuja primeira edição foi publicada em 1928. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2004, p. 162.

Referências bibliográficas e iconográficas

Livros (textos e imagens)

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BANDEIRA, Julio (texto e organização). *Jean-Baptiste Debret – Caderno de viagem*. Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. [Tradução: A. M. Goldberger Coelho]. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARDI, Lina Bo. *Contribuição Propedêutica para o Ensino da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi e SESC São Paulo, 2002.
- BARDI, Lina Bo. Curriculum Literário. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.
- _____. *Tempos de grossura: O design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- _____. *Masp Assis Chateaubriand – ano 30*. São Paulo: Museu de Arte do São Paulo Assis Chateaubriand, 1978.
- _____. *40 anos de Masp*. São Paulo: Crefisul, 1986.
- _____. *The arts in Brazil. A new museum at São Paulo*. Milano: Edizione del Milione, 1956.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. [Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares]. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BLAKE, Peter. *Le Corbusier e o domínio da forma*. Coleção: Os grandes arquitetos – [Tradução: Pinheiro de Lemos]. Rio de Janeiro: Record, 1966.
- BROWN, Theodor. *The work of G. Rietveld architect*. Utrecht: A. W. Bruna & Zoon, 1958.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator - Da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CALS, Soraia. *Sérgio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bolsa de arte, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. São Paulo: Global, 2003.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: guia da arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. Merleau-Ponty – Obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (et alii). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 2004.
- FERRAZ, Marcelo (Org.). *Casa de Vidro*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM. Bardi e Lisboa: Editora Blau, 1999.
- _____. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

- _____. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM. Bardi e Lisboa: Editora Blau, 1997.
- FIELL, Charlotte and Peter. *1000 chairs*. Itália: Taschen, 1997.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1976.
- GREY, John. *The hardwork house*. London: Cassel, 1997.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade – um projeto inacabado. In: ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – o breve século XX*. [Tradução: Marcos Santarrita]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.
- KATINSKY, Júlio Roberto. *O desenho industrial no Brasil*. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983.
- KHAN, Hasan-Uddin. *Le Style International – le modernisme dans l'architecture de 1925 à 1965*. Köln: Taschen, 2000.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. [Tradução: Edi G. de Oliveira]. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- LOBATO, José Bento Monteiro. Jeca Tatu. In: *Obras completas de Monteiro Lobato*. Vol 8. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.
- _____. José Bento Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Compêndio de Sociologia Compreensiva. [Tradução: Aluizio Ramos Trinta]. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MARCUS, George H. *Le Corbusier – Inside the machine for living*. New York: The Monacelli Press, 2000.
- MEADMORE, Clement. *The modern chair*. New York: Dover Publications, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *Textos escolhidos*. Coleção “Os Pensadores”. [Tradução: Nelson A. Aguilar]. São Paulo: Abril Cultural, 1975(a), p. 303-316.
- _____. O olho e o espírito. In: *Textos escolhidos*. Coleção “Os Pensadores”. [Tradução: Gerardo D. Barreto]. São Paulo: Abril Cultural, 1975(b), p. 275-301.
- MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada – arquitetura arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- _____. *As formas do século XX*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002.
- MOTTA, Flávio. A arte e a vida urbana no Brasil. Textos Informes, FAUUSP 1970. In: BARDI, Lina Bo Bardi. *Tempos de Grosssura: O design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994.
- NELSON, George. *Chairs*. New York: Whitney Publication Inc., 1953.
- NIEMEYER, Oscar. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo; Barcelona: Romano Guerra; Gustavo Gili, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: Adauto Novaes. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa – Pequena história de uma idéia*. [Tradução: Betina von Staa]. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. O arquiteto e o móvel. *Design Interiores* (42): 100-103, São Paulo, ago. 1994.

SEMBACH, Klaus-Jürgen; LEUTHÄUSER, Gabriele; GÖSSEL, Peter.
Le design du meuble – au XXe siècle. Cologne: Taschen, 2002.

VAN EICK, Aldo. Um dom superlativo. In: *Museu de Arte de São Paulo*.
Lisboa: Blau e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.

Periódicos (textos e imagens)

ARTESANATO industrial? *Habitat* (46): 34-45, São Paulo, jan./fev. 1958.

BARDI, Lina Bo. Antigamente não se cuidava muito da comodidade das cadeiras. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1948.

_____. Cinco anos entre os “brancos”. *Mirante das Artes* (6): s/p, São Paulo, dez./jan./fev. 1967.

_____. Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Caderno Olho sobre a Bahia n. 9, *Diário de Notícias*, Salvador, 02 nov. 1958.

_____. Móveis Novos. *Habitat* (1): 53-59, São Paulo, out./nov./dez. 1950.

_____. Museu de Arte. *Habitat* (1): 17-51, São Paulo, out./nov./dez. 1950.

_____. Na Europa a casa do Homem ruiu. *Rio* (92): 53-55 e 95, Rio de Janeiro, fev. 1947.

_____. (editora). Novo mundo do espaço de Le Corbusier. *Habitat* (1): 37-43, São Paulo, out./nov./dez. 1950.

_____. Planejamento ambiental - “desenho” no impasse. *Malasartes* (2): 4-7, São Paulo, dez./jan./fev. 1976.

BARDI, Pietro Maria. L'expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An educational experiment at the Museu de Arte de São Paulo. *Museum*, vol. I (3-4), Paris: Unesco, 1948.

BENTON, Charlotte. Le Corbusier: furniture and the interior. In: *Journal of design history*, vol. 3.(2-3): 103-124, 1990.

BO, Lina. L'attrezzatura della casa: Abolizione del mobile monumento. Che cos'è um mobile-standard. La casa va arredada per l'uomo. *Milano Sera*, Milão, 8 ago. 1945 (transcrito no anexo).

_____. Sistemazioni delli Interni. *Domus* (198), Milão, jun. 1944 (transcrito no anexo).

DESENHO industrial. *Habitat* (5): 63, São Paulo, out./nov./dez. 1951.

ESTANTES para livros. *Habitat* (2): 18, São Paulo, jan./fev./mar. 1951.

FERRACINI, Renato; COLLA, Ana Cristina. Ator: um olhar poético para a imagem. *Lume* (6): 17-23, Campinas, 2005.

IBIRAPUERA. *Habitat* (11): 105, São Paulo, abr./mai./jun. 1953.

KIESLER, Frederick. Manifest du Corréalisme. *L'architecture d'aujourd'hui*: s/p, Paris, jun. 1949.

LEFÉVRE, Carolina. Entrevista Lina Bo Bardi. *Caramelo* (3): 63-65, São Paulo: Fauusp, 1991.

MEDEIROS, Jotabê. Masp soterra espelhos d'água e acende polêmica. In: *Estado de S. Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 2 jul. 2001.

MEMMO, Andrea. Elementi d'architettura Lodoliana. In: Frei Lodoli e a cadeira. *Habitat* (1): 52, São Paulo, out./nov./dez. 1950.

NOVA poltrona. *Habitat* (12): 36-37, São Paulo, jul./ago./set. 1953.

OLIVEIRA, Olívia de (org.). Lina Bo Bardi: Obra construída - Built work. 2G: *Revista internacional de arquitectura - International architecture review* (23-24): 4-255, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

O QUE é um museu. *Habitat* (9): 52-57, São Paulo, out./nov./dez. 1952.

PAVÃO, Jadyr. Masp rejeita o tombamento dos cavaletes. In: *Valor*, São Paulo, 4 fev. 2000.

- PROBLEMAS da vitrina. *Habitat* (10): 76-77, São Paulo, jan./fev./mar. 1953.
- RIBEIRO, Marili. Masp mostra polêmica sobre como exibir arte. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1998.
- RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. *Habitat* (3): 62-65, São Paulo, abr./mai./jun. 1951.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo, Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- SCAVONE, Miriam. Polêmica no Masp. In: *Veja* (47): 30, São Paulo, 25 nov. 1998.
- SILVA, Quirino. Uma cadeira de grumixaba e tabôa é mais moral do que um divã de babados. (Entrevista com Lina Bo Bardi). *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1949.
- WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 01 nov. 1925.

Teses, dissertações e monografias

- ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. São Carlos: EESC, 2001 [Livre-docência].
- BROSIG, Percival. *O mobiliário na habitação popular*. São Paulo: FAUUSP, 1983. [Dissertação de mestrado].
- HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente nos manuais: expressões da arquitetura brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)*. São Paulo: FAUUSP, 2007. [Tese de doutorado].
- ORTEGA, Cristina Garcia. *Móvel moderno - uma arquitetura, repensando a identidade de princípios projetuais: o caso Gerrit Rietveld*. São Paulo: FAUUSP, 2003. [Dissertação de mestrado].
- SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de abril*. São Paulo: FAUUSP, 2000. [Dissertação de mestrado].
- TANNURI, Fabiana Luz. *O processo criativo de Lina Bo Bardi*. São Paulo: FAUUSP, 2008. [Dissertação de mestrado].

Catálogos e folders

- BARDI, Lina Bo. Folheto de inauguração do Mamb, jan. 1960.
- COSTA, Lucio. Folheto sem título. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1962.
- MUSEU DA CASA BRASILEIRA. *Cadeiras brasileiras*. São Paulo: 1995.
- NUCLEON. *Catálogo da exposição Nucleon 8*. São Paulo, s/ referências.
- PINACOTECA DO ESTADO. *Catálogo da Exposição Joaquim Teneiro: o mestre da madeira –retrospectiva*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.
- _____. *Folder da Exposição Gregori Warchavchik Mobiliário da Casa Modernista: um resgate, 75 anos depois, na Coleção Adolpho Leirner*. Pesquisa e texto: Regina Teixeira de Barros. 13 set. a 5 out. 2003.
- _____. *Catálogo da Exposição O Design no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Catálogo da Exposição Organic Design*. Nova Iorque: Museu de arte moderna, set./out./nov. 1941.

Artigos em meio eletrônico

- A ARTE DO BRASIL FEITA EM COMUNIDADES TRADICIONAIS. XII Mostra de Cultura Indígena. Centro de Convivência Cultural de Campinas abr./mai. 2006. *Boletim de Histórias* 9. Iandé - Casa das Culturas Indígenas, São Paulo, 3 mai. 2006. Disponível em: <http://www.iande.art.br/boletim009.htm>. Acesso em: 15 abr. 2008.

- CAROLA, Carlos Renato. Jeca Tatu e o processo civilizador da família rural brasileira. In: X Simpósio Internacional Processo Civilizador. *Anais* 8. Campinas, Unicamp, abr. 2007. Disponível em: <http://www.fef.unicamp.br/sipc/anais8>. Acesso em: 20 abr. 2008.
- CAMINHA, Pero Vaz. A Carta de Pero Vaz de Caminha. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/carta.htm>. Acesso em: 23 abr. 2008.
- DIAS, Benício. Móvel e trópico. In: Seminário de tropicologia: trópico & saneamento, solos, via férrea, estudos de pós-graduação, iluminação, favela, comunicação, móvel, 1972, Recife. *Anais...* Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1978. p.327-342. Disponível em: http://www.tropicologia.org.br/conferencia/1972movel_tropico.htm. Acesso em: 15 abr. 2008.
- DICIONÁRIO. Museu do Índio. Funai. Disponível em: <http://base.museudoindio.org.br/museudoindio/dicionario/>. Acesso em: 23 abr. 2008.
- GUERRA, Abilio; RIBEIRO, Alessandro Castroviejo. Casas brasileiras do século XX. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos 074.01, jul. 2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq074/arq074_01.asp. Acesso em: 11 mai. 2007.
- OLIVEIRA, José Aires; DANTAS, José de Sousa. Meu carro de boi cantava nas quebradas do sertão. Literatura de Cordel. In: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php>. Acesso em: 20 mar 2008.
- OLIVEIRA, Olívia de. Repasses. A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos 068.01, jan. 2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp. Acesso em: 11 mai. 2007.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: Anexos da arquitetura. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos 032, texto especial 165, jan. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>. Acesso em: 11 mai. 2007.

Imagens em meio eletrônico

- Carro de boi. *Carro de boi em Caetité, Bahia*. Wikipédia. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carro_de_boi. Acesso em: 16 jan. 2008.
- Casa del Fascio. *Diagramma assonometrico*. Disponível em: <http://architettura.supereva.com/books/2005/200503001/index.htm>. Acesso em: 2 out. 2007.
- Casa del Fascio. *Interior*. Disponível em: http://www.ared.it/pagfoto/fotobig.php?foto=como/terragni/06.jpg&autore=Ing._Maurizio_Mogarelli&a=Terragni&b=CASA_DEL_FASCIO&c=COMO. Acesso em: 2 out. 2007.
- G. Terragni, arredi Columbus, Casa del Fascio, Como, 1932-36. *Sala de reuniões*. Disponível em: <http://www.iuav.it/Didattica1/pagine-web/facolt-di1/Alberto-Ba/ciaDIS-s/immagini/Italia-ann/index.htm>. Acesso em: 23 dez. 2007.
- Michel Arnoult. *Cadeira Pelicano*. Disponível em: www.mcb.sp.gov.br/mcbEdicaoDetalhe.asp?sPremio=PPD&sEdicao=17&sTipo=P&sOrdem=0. Acesso em: 16 jun. 2008.
- Rugendas. *Negros no fundo do porão. [O Navio Negreiro] , 1835*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=928&cd_obra=2996. Acesso em: 23 abr. 2008

Bibliografia consultada

Livros

- BASTOS, Maria Alice Junqueira. Arquitetura brasileira e pós-modernismo. In: GRINSBURG, Jacob e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BORGES, Adélia. *Maurício Azeredo - A construção da identidade brasileira no mobiliário*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.
- BRANZI, Andrea. Prefácio. In: MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- CALS, Soraia. *Tenreiro*. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte, 2000.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 1998.
- CAVALCANTI, Lauro (org). *Moderno e brasileiro – a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- _____. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750 – 1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- DE FUSCO, Renato. *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1981.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- FERRAZ, Geraldo. *Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940*. São Paulo: Museu de Arte, 1965.
- FERRAZ, Marcelo (Org.). *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Lisboa: Editora Blau, 1999.
- _____. *SESC – Fábrica da Pompéia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Lisboa: Editora Blau, 1996.
- _____. *Teatro Oficina*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Lisboa: Editora Blau, 1999.
- FRAMPTON, Keneth. *História crítica da arquitetura moderna*. [Tradução: Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRIEDMAN, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de Utopía*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- GIEDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- GORMAN, Carma R. (Edited by). *The industrial design*. New York: Allworth Press, 2003.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica do capitalismo tardio*. Ática, São Paulo, 1996.
- KLICZKOWSKI, Sol. *Charles Rennie Mackintosh*. Barcelona: teNeues Publishing Group, 2002.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal / lógica dialética*. [Tradução: Carlos Nelson Coutinho]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LEON, Ethel. *Design brasileiro quem fez quem faz*. São Paulo: Senac Nacional, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MIOTTO, Laura; NICOLINI, Savina. *Lina Bo Bardi: Aprirsi all'accadimento*. Torino: Testo & Imagine, 1998.

- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira* (Pontos de partida para uma revisão histórica). São Paulo: Ática, 1994.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura – 1937-2004*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004.
- PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org.). *Forma e percepção estética – textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. [Tradução: Luiz Raul Machado]. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- PFEIFFER, Bruce B. *Frank Lloyd – Master Building*. New York: Universe Publishing, 1997.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM. Bardi, 1995.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Sérgio Rodrigues. In: Soraya Cals. (Org.). *Sérgio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 2000.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: ProEditores, 1997.
- ZANINI, Walter, org. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

Revistas

- A METÁFORA continua. *AU – Arquitetura & Urbanismo* (7): 50-54, São Paulo, ago. 1986.
- BARDI, Lina Bo. Bela Criança. *Habitat* (4): 3, São Paulo, jul./ago./set. 1951.
- CASA do Benin - na alma do edifício. *AU – Arquitetura & Urbanismo* (18): 30-39, São Paulo, jun./jul. 1988.
- KRIES, Mateo. Pure form only? Observations on the relationship between Mies van der Rohe's furniture and buildings. *Architectural Design* vol 72 (4): 14-16, Londres, jul. 2002.
- MILNER, Rebecca. Ernő Goldfinger: The architect as furniture designer. *Architectural Design*, vol 72 (4): 7-13, Londres, jul. 2002.
- POWERS, Alan. Architects and Furniture: a 20th-Century Story. *Architectural Design*, vol 72 (4): 84-89, Londres, jul. 2002.
- PROJETO 1: Lina Bardi. *AU – Arquitetura & Urbanismo* (11): 25-27, São Paulo, abr./mai. 1987.
- SANCHES, Aline Coelho. O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil. *Risco* (1): 23-44, São Carlos, 2003.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. As cadeiras modernas brasileiras. *Módulo* (65): 64-71, Rio de Janeiro, jul./ago. 1981.
- SERAPIÃO, Fernando. Mulheres, cadeiras e almofadas bordadas. *Projeto Design* (297): 104-105, São Paulo: Arco Editorial, nov. 2004.
- “UM PASSO a frente” - Especial Lina Bo Bardi. *AU – Arquitetura & Urbanismo* (40): 20-41, São Paulo, fev./mar. 1992.

Teses, dissertações e monografias

- AZEVEDO, Mirandulina M. M. *A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)*. São Paulo: FAUUSP, 1995. [Dissertação de mestrado].
- BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. *Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história*. Salvador: FAUFBA, 2001. [Dissertação de mestrado].
- CABRAL, Maria Cristina Nascentes. *O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: PUC RIO, 1996. [Dissertação de mestrado].

- CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. São Carlos: EESC, 1997. [Dissertação de mestrado].
- COSULICH, Roberta de Marchis. *Lina Bo Bardi: do pré-artisanato ao design*. São Paulo: FAU Mackenzie, 2007. [Dissertação de mestrado].
- LEON, Ethel. *IAC Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953); primeiros estudos*. São Paulo: FAUUSP, 2006. [Dissertação de mestrado].
- LUZ, Vera Santana. *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. São Paulo: FAUUSP, 2003. [Tese de doutorado].
- MENEZES, Aureliano. *A situação do móvel no Brasil: do projeto à implantação industrial – Depoimentos*. São Paulo: FAUUSP, 1977. [Monografia de graduação].
- PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. São Carlos: EESC, 2001. [Dissertação de mestrado].
- SANCHES, Aline Coelho. *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Piretti – Itália e Brasil*. São Carlos: EESC, 2004. [Dissertação de mestrado].
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Tradição e Modernidade no móvel brasileiro: visões da utopia na obra de Carrara, Terneiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. São Paulo: FFLCH USP, 1993. [Tese de doutorado].
- SILVA, Mateus Bertone. *Lina Bo Bardi: arquitetura cênica*. São Carlos: EESC, 2004. [Dissertação de mestrado].

Catálogos e folders

- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Lina Bo Bardi arquiteto*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2005.
- _____. *Catálogo da Exposição Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo, 1971.
- SESC FÁBRICA POMPÉIA. *Catálogo da Exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique*. São Paulo: Sesc São Paulo, 1984.
- _____. *Catálogo da Exposição Cidadela da liberdade*. São Paulo: Sesc São Paulo e Instituto Lina BO e P.M. Bardi, 1999.

Vídeos

- AVENTURA do olhar*. Estela Padovan, Flávia Soledane e Regina M. Ferreira. São Paulo: Fundação Padre Anchieta - TV Cultura, 1993. 1 fita de vídeo (30 min): color. (NTSC), VHS. Vídeo realizado em comemoração aos 45 anos do Masp.
- LINA Bo Bardi*. Aurélio Michiles e Isa Grinspum Ferraz. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. 1 fita de vídeo (50min): color. (NTSC), VHS.

Artigos em meio eletrônico

- ANELLI, Renato. Interlocuções com a arquitetura italiana. *Boletim Óculum* 06, Faupuccamp, Campinas, abr. 1997, p. 3. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/documento/oculum/boletim_oculum_06.pdf. Acesso em: 08 nov. 2007.
- CARRO DE BOI. Disponível em: http://www.brasilcult.pro.br/brasil_antigo. Acesso em: 20 mar. 2008.
- GUERRA, Abilio; RIBEIRO, Alessandro Castroviejo. Casas brasileiras do século XX. *Vitruvius*, São Paulo, Arqutextos 074.01, jul. 2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq074/arq074_01.asp. Acesso em: 11 mai. 2007.
- RECICLAGENS ANOS 90. Arcoweb, São Paulo, fev. 2001. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura50.asp>. Acesso em: 06 nov. 2007.

Depoimentos

Sérgio Rodrigues, Rio de Janeiro, 2004

Graziella Bo Valentinetti, São Paulo, 2007

Eugenia Gorini Esmeraldo, São Paulo, 2007

Marcelo Ferraz, São Paulo, 2008

Francisco Fanucci, São Paulo, 2008

ficha técnica

Tópico utilizado no material informativo da peça em que se expõe a composição do elenco e o breve currículo dos atores (opcional) e demais informações relevantes sobre produção, montagem, etc, considerados relevantes para o conjunto da obra. [Gallello, 2008]

ficha técnica

Toda idéia autenticamente original – toda inovação no design, toda nova aplicação de materiais, toda nova invenção técnica para o mobiliário – parece encontrar sua mais importante expressão na cadeira.

Georgé Nelson

APÊNDICE

Repertório iconográfico

As imagens aqui reunidas apresentam aspectos relevantes do *design* de mobiliário moderno, na figura de “importante expressão” da cadeira, ou dos assentos, conforme afirmação de George Nelson [1953: 7]; desde suas origens até o início dos anos 1990. Estas poltronas, cadeiras, bancos, banquetas, espreguiçadeiras ou *chaise-longues* são concebidos principalmente por arquitetos, ou utilizadas por estes na composição de seus interiores. As informações desta catalogação são registradas em fichas, que identificam cada assento, estrangeiro ou brasileiro, de modo simultâneo.

A sistematização deste repertório visa expor o desenvolvimento destes elementos ao longo dos anos e reproduzir um conjunto organizado de assentos identificados cronologicamente (fichas iconográficas propostas aqui) ou em grupos de afinidades ou identidades formais e conceituais (quadro-síntese proposto no capítulo 2).

Sob o olhar e crítica de Lina Bo Bardi, o conhecimento de muitas destas peças estabelece seu próprio repertório. Alguns destes assentos podem ter sido influxos no desenvolvimento de seus próprios modelos, fornecendo subsídios para estas concepções, individualmente ou em equipe, desde a cadeira para o primeiro auditório do Masp, no centro da Paulicéia à cadeira Girafinha, cujo primeiro destino foi o restaurante da Casa do Benin em Salvador.

A expressiva manifestação de arquitetos – fundamentalmente no que se refere à intimidade com os assentos em prol do interior moderno – segue-se pela Europa e América, pela Itália¹ e Brasil. A partir desta prática, em grande parte do mundo ocidental, suas influências são compreendidas sobre o *design* de assentos de Lina Bo Bardi.

Esta catalogação tem como finalidade reunir os mais significativos assentos modernos – dos seus primeiros indícios às mudanças de posturas defendidas por este movimento e seus reflexos. Além de conceitos e formas, nos assentos brasileiros considera-se a atenção às condições climáticas, à apropriação de elementos e às referências dos costumes locais.

Este fichamento adota critérios como o reconhecimento do autor como *designer* – principalmente, arquiteto e *designer* ao mesmo tempo nos assentos modernos –, a importância das concepções, a data de criação, a acessibilidade aos dados, a legibilidade de traços comuns aos conceitos modernos e a presença de valores culturais. São também priorizadas imagens que permitem registrar iconograficamente o desenvolvimento do *design* de assentos, por meio de novas técnicas e materiais, denotando mudanças de posturas com relação ao Movimento Moderno advindo do exterior.

Os assentos estrangeiros catalogados principiam com William Morris e Michael Thonet nos anos 1850 e representam os primeiros indícios do que seria concebido no século XX. Eles alcançam uma linguagem pós-moderna e contemporânea nos assentos de Aldo Rossi e Philippe Starck, ambos de 1990.

No Brasil, a cronologia começa com o *design* moderno incipiente dos anos 1920 com a Cadeira Patente criada por Celso Martinez Carrera. A iconografia atravessa quase todo o século XX, seguindo alguns resultados contemporâneos, que se finalizam com a Cadeira Ninho dos Irmãos Campana, de 1994.

São sublinhados os conceitos modernos, a aplicação de novos materiais, o desenvolvimento tecnológico e, conferindo a herança destas características adquiridas pelos assentos brasileiros ao longo de décadas, o longo percurso da produção artesanal no Brasil, que lentamente se torna seriada pelas indústrias e, não menos importante, a expressão de referências com identidade cultural.

1

Um exemplo italiano desta atitude pode ser visto no Capítulo 1, onde é situado o arquiteto Giuseppe Terragni e seu projeto para Casa del Fascio e os assentos destinados a esta.

INGLATERRA 1858

autor William Morris (1834-1896)
modelo Poltrona

1

local de destino Provavelmente para a residência de Red Lion Square, onde Morris viveu entre 1856 e 1859

descrição Estruturada em madeira entalhada com pintura decorativa.

peculiaridades *Design* com características medievais. Foi conhecida como cadeira para tecelagem (*Weaving chair*), labor que é improvável, devido a sua morfologia que dificultaria essa tarefa.

contexto Morris desempenhou um papel importante na valorização do artesanato e no resgate de traços do passado. Em atitude semelhante, Lina Bo Bardi retoma elementos do vernáculo na produção de seus móveis no Brasil.

produção William Morris, Londres **referências** Fiell, 1997: 51. **fontes das imagens** Fiell, 1997: 51. **créditos fotográficos** William Morris Gallery, Londres.

ÁUSTRIA 1859

autor Michael Thonet (1796-1871)
modelo Cadeira Modelo nº 14

2

local de destino Não identificado

descrição Construção de faia sólida envergada, com assento de palhinha tramada, o modelo foi projetado também com braços, como no exemplo do desenho técnico aqui apresentado.

peculiaridades Após intensas experiências na envergadura da madeira sólida surgiu a Cadeira No 14. Esta cadeira é tão importante que persiste como um dos produtos de desenho industrial de maior destaque de todos os tempos. Sua forma simplificada viabilizou a produção em série.

contexto A simplicidade formal desta linha de assentos foi uma grande evolução atribuída a Thonet, conquistando vários arquitetos modernos, como Le Corbusier. Lina Bo Bardi faz referências por escrito a Thonet na época do Studio Palma (1948-1951). Ela executa croquis de assentos para a administração do Sesc Pompéia (1981) e propõe um modelo executado em papel machê para o Belvedere da Sé, em Salvador (1986-1987), que remetem às curvas do espaldar adotado por ele (ver ficha 141, ver também modelo de Loos ficha 10).

produção Gebrüder Thonet, Viena, de 1859 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 46 e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Sembach, 2002: 13; Meadmore, 1974: 15 (desenhos) **créditos fotográficos** Benedikt Taschen Verlag GmbH e autora

INGLATERRA 1877

autor Joseph Beverly Fenby
modelo Tripolina

3

local de destino Campestre

descrição Estruturada em metal e madeira com forro de lona.

peculiaridades Cadeira idealizada para o campo, utilizada nos números dos palhaços circenses e em acampamentos militares.

contexto A *Tripolina* é a primeira referência conhecida na utilização do assento-encosto solto, estruturado somente nas extremidades. Influenciou a *Butterfly*, de 1938 (ver ficha 47), e, ambas podem ter inspirado Lina Bo na Cadeira Tripé (ver fichas 62 e 63), de 1948, dentre outras desenhadas por Lina Bo e Giancarlo Palanti (fichas 83, 84 e 113). Além de outros designers que utilizaram este recurso (ver fichas 97, 107, 111, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção Citerio, Como, Itália **referências** Meadmore, 1974: 48-50 **fontes das imagens** Meadmore, 1974: 20-23; Futon Company **créditos fotográficos** Meadmore, 1974: 20, 22-23

INGLATERRA 1895

autor Ernest Gimson (1863-1919)
modelo Cadeira

4

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em faia com assento em trama de palha.

peculiaridades O mobiliário criado por Gimson retrata o que, já no fim do século XVIII, o desenho Shaker considerava essencial: simplicidade, qualidade e funcionalidade. Um exemplo de artesanato com descarte total de ornamentos, que remete a uma 'honestidade vernacular'.

contexto Tanto a simplicidade a que este assento remete quanto o uso de fibras no assento foram meios utilizados por Lina Bo no Studio Palma, a partir de 1948, onde serão utilizadas as fibras, nos assentos e espaldares, com a finalidade de valorizar os materiais locais e adaptar os assentos às solicitações climáticas, evitando os estofados (ver fichas 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Gimson & Barnsley Workshop, Pinbury **referências** Fiell, 1997: 64 <http://www.victorianweb.org/art/design/gimson/gimsonovhtml> **fontes das imagens** Fiell, 1997: 64 **créditos fotográficos** Haslam & Whiteway, Londres

BÉLGICA 1895

autor Henry van de Velde (1863-1957)
modelo Cadeira *Bloemenwerf*

5

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de nogueira com assento de couro.

peculiaridades As cadeiras de Van de Velde, importante e produtivo teórico da arquitetura e do *design* no início do século XX, podem ser consideradas como realizações de desejo por objetos funcionais livres de qualquer convenção estilística.

contexto Postura com indícios modernos pela simplicidade formal da cadeira.

produção Société Henry van de Velde, Ixelles, desde 1895 **referências** Fiell, 1997: 80 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 80 **créditos fotográficos** Benedikt Taschen Verlag GmbH

ESCÓCIA 1897

autor Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)
modelo Cadeira de espaldar alto e Poltrona de espaldar baixo

6

local de destino Ambas para *Argyle Street Tea Rooms*

descrição Cadeira: estrutura em carvalho tingido, assento estofado com crina de cavalo - Poltronas: estruturada em carvalho tingido.

peculiaridades Mackintosh criou um vocabulário de formas extremamente personalizadas e simbólicas, com combinação de influências celtas e japonesas. Uma perfeita demonstração disso são as cadeiras de espaldar alto projetadas para a *Argyle Street Tea Rooms*, que alcançavam uma modernidade surpreendente com a evidência de uma forte tradição cultural.

contexto Ao observar o conjunto de móveis no restaurante do Sesc Fábrica Pompéia, Lina Bo Bardi exclamou: "Parece Mackintosh!". Provavelmente, porque ela se inspirou no desenho destas poltronas, ou porque se surpreendeu ao perceber a analogia entre os conceitos aplicados por ambos (ver fichas 15, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 136, 137, 140 e 159).

produção Cadeira reeditada pela Cassina - Poltrona não identificado **referências** Fiell, 1997: 102-103 e depoimento de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci **fontes das imagens** Fiell, 1997: 102-103 **créditos fotográficos** Sotheby's, Londres

FRANÇA 1898-1900

autor Hector Guimard (1867-1942)
modelo Cadeira

7

local de destino Sala de jantar da Mansão Coillot

descrição Estrutura de nogueira com assento estofado e revestido em couro.

peculiaridades Imbuído das premissas do Art-Nouveau, Guimard explorou o potencial da madeira esculpida, assim, continuou uma tradição francesa secular.

contexto O Art-Nouveau foi um estilo imediatamente anterior ao moderno incipiente.

produção Produção artesanal **referências** Fiell, 1997: 71 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 71 **créditos fotográficos** Barry Friedman, Nova Iorque

ESPANHA 1898-1900

autor Antoni Gaudí y Cornet (1852-1926)
modelo Cadeira

8

local de destino Casa Calvet

descrição Construção de carvalho esculpido.

peculiaridades Projetada para um ambiente específico, essa cadeira fazia parte de um interior. A interpretação gaudiana do estilo Art Nouveau foi mais vigorosa e formalmente mais abstrata do que as de seus contemporâneos, Guimard e Van de Velde.

contexto O diálogo entre o interior e a arquitetura é fundamental para Lina Bo Bardi, ela admirou os interiores orgânicos de Gaudí e o forte vínculo destes com a arquitetura.

produção Produção artesanal **referências** Fiell, 1997: 77 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 77 **créditos fotográficos** Torsten Bröhan, Düsseldorf

ALEMANHA 1898-1899

autor Richard Riemerschmid (1868-1957)
modelo Cadeira

9

local de destino Salas de música em geral (ou para músicos)

descrição Estrutura de carvalho sólido com assento estofado revestido em couro.

peculiaridades Exibida na Exposição de Arte de Dresden, em 1899, essa cadeira foi originalmente projetada para ser usada por músicos. A ausência de braços permite os movimentos necessários.

contexto Este é um dos assentos que indica o início de formas mais simplificadas na passagem de um século para outro.

produção Vereinigte Werkstätten für kunst im Handwerk, Munique, de 1898 (além de Liberty & CO, Londres, depois de 1899) **referências** Fiell, 1997: 85 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 85 **créditos fotográficos** Museum of Modern Art, Nova Iorque (presente de Liberty & Co)

ÁUSTRIA 1898-1899

autor Adolf Loos (1870-1933)
modelo Cadeira

10

local de destino Café Museum

descrição Estrutura de faia tingida, envergada, com assento de palhinha trançada.

peculiaridades No encalço de Thonet, Loos realiza uma reinterpretação da cadeira No 14, a cadeira do Café Museum demonstra o ceticismo de Loos pela inovação e sua convicção em enfatizar peças bem sucedidas.

contexto Thonet exerce influência na geração de arquitetos-designers modernos iniciando por Loos (ver ficha 2).

produção Jacob & Josef Kohn, Viena, de 1899 **referências** Fiell, 1997: 110 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 110 **créditos fotográficos** Fischer Fine Art, Viena

INGLATERRA 1902

autor Charles F. A. Voysey (1857-1941)
modelo Poltrona

11

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em carvalho.

peculiaridades Voysey privilegiou uma abordagem britânica no *design*: utilitária, restrita e tradicional. Foi grande defensor da segunda fase do movimento Arts & Crafts, os detalhes recortados, as proporções incomuns e as características espaciais de suas cadeiras lhes proporciona distinção e leveza visual.

contexto O desenvolvimento de novos conceitos no *design* de mobiliário é essencial para o posicionamento das gerações seguintes.

produção Provavelmente por CHB Quennell, Londres **referências** Fiell, 1997: 68-69 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 69 **créditos fotográficos** Haslam & Whiteway, Londres

ALEMANHA 1902

autor Peter Behrens (1868-1940)
modelo Cadeira Wertheim

12

local de destino Esse móvel fez parte de uma exposição na loja Wertheim de Berlin

descrição Estrutura em carvalho e assento em trama fechada de palha.

peculiaridades Behrens se dedicou à afinidade entre as artes por meio de suas propostas que invadiram diversos campos projetuais, como arquitetura, *design* do produto e *design* gráfico. Seu traço rigoroso neste assento se afasta do estilo *Art-nouveau* e é característico de seus trabalhos na maturidade.

contexto Neste assento chama a atenção o emprego de trama vegetal entrelaçada, que permite maior arejamento no assento das cadeiras. Vários destes materiais, como as fibras, serão utilizados pelos arquitetos modernos, principalmente no Brasil (ver fichas 4, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Anton Blüggel, Berlin **referências** Fiell, 1997: 93 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 93 **créditos fotográficos** Haslam & Whiteway, Londres

ÁUSTRIA 1902

autor Koloman Moser (1868-1918)
modelo Poltrona

13

local de destino Hall principal do Sanatório Purkersdorf

descrição Estrutura de faia pintada com assento de vime trançado e pintado.

peculiaridades Essa cadeira ilustra, por sua forma cúbica e economia cromática, o estilo *Secession* e anuncia a abstração geométrica do movimento moderno. Utilizada no hall de entrada do sanatório projetado por Josef Hoffmann.

contexto A morfologia desta poltrona indica uma linguagem geométrica que se aproxima dos futuros modelos modernos.

produção Prag-Rudniker Korbwaren, Viena (Reeditada por Wittmann)
referências Fiell, 1997: 116 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 116 **créditos fotográficos** Sotheby's, Londres

EUA 1904

autor Frank Lloyd Wright (1867-1959)
modelo Poltrona Swivel

14

local de destino Escritórios do edifício administrativo da Larkin Company

descrição Estrutura de aço pintado com assento estofado e revestido de couro, sobre base de aço giratória com rodízios.

peculiaridades O *design* integrado de Wright para o edifício da Larkin transformou a concepção dos ambientes de trabalho. Em sintonia com a geometria do edifício, a cadeira de escritório projetada se concilia estética e funcionalmente com o todo.

contexto Este assento é um dos pioneiros no desenvolvimento dos móveis modernos para escritório. Algumas cadeiras de Lina Bo desenhadas no Studio Palma são apropriadas para o uso nos ambientes de trabalho (ver fichas 85, 86, 87 e 88).

produção Von Dorn Iron Works Company, Cleveland, Ohio **referências** Fiell, 1997: 140-141 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 140-141 **créditos fotográficos** Christie's, Nova Iorque

ÁUSTRIA 1908

autor Josef Hoffmann (1870-1956)
modelo Sitzmaschine, modelo nº 670

15

local de destino Provavelmente para o hall interior de uma casa de campo austríaca

descrição Madeira tingida e laminada, estrutura de faixa sólida dobrada e madeira curvada, com acessórios de latão.

peculiaridades A *Sitzmaschine* foi considerada uma antecipação da cadeira Vermelho Azul de Rietveld, por sua forma estritamente geométrica. Originalmente vendida com almofadas no assento e encosto.

contexto A construção totalmente em madeira, como esta de Hoffmann, é característica do mobiliário do Sesc Pompéia, dentre outros criados por Lina Bo e outros arquitetos-designers (ver fichas 6, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 136, 137, 140 e 159).

produção Jacob & Josef Kohn, Viena **referências** Fiell, 1997: 129 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 129 **créditos fotográficos** Kunsthandel Thomas Berg, Bonn

ALEMANHA 1911

autor Walter Gropius (1883-1969)
modelo Poltrona

16

local de destino Hall da fábrica Fagus

descrição Estrutura em madeira ebanizada em preto, com estofamento em tecido listrado em branco e preto no braço e preto no assento e no encosto.

peculiaridades Assim como Mies, Gropius trabalhou no escritório de arquitetura de Peter Behrens, entre 1908 e 1910. Neste último ano, ele abriu seu próprio escritório, se tornou membro do Deutscher Werkbund e desenhou esta cadeira para a fábrica Fagus, projetada por ele.

contexto Nesta época se desencadeou o debate da *Werkbund* sobre a possibilidade de reconciliação entre arte e indústria, este assento já foi concebido tendo em vista uma produção seriada. A tentativa de unir outros polos aparentemente ambíguos – universo popular e o *design* moderno – é o tema central dos modelos produzidos por Lina Bo Bardi.

produção Reeditada por Tecta **referências** Fiell, 1997: 150-151 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 151 **créditos fotográficos** Tecta, Lauenförde

HOLANDA 1917-1921

autor Gerrit Rietveld (1888-1964)
modelo Cadeira Vermelho Azul

17

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira maciça cavilhada, assento e encosto em compensado pregado à estrutura, pintada nas cores vermelho, azul, amarelo e preto.

peculiaridades Projetada entre 1917 e 1918 com acabamento natural de madeira, a cadeira foi pintada somente em 1921, quando Rietveld se associou ao movimento *De Stijl*. Uma concepção simples, passível para a produção seriada. Uma cadeira revolucionária que é símbolo do Neoplasticismo holandês. Na última versão as peças são dimensionadas com múltiplos de 9 cm.

contexto Ao desenvolver os assentos para o Sesc Pompéia, Lina Bo Bardi faz diversos croquis, que fazem referência inequívoca à Cadeira Vermelho Azul (ver fichas 6, 15, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 137, 140 e 159, principalmente ficha 136).

produção Gerrit Rietveld, Utrecht e mais tarde por Gerard van de Groenekan, Utrecht, de 1918/1923 (Reeditada por Cassina) **referências** Fiell, 1997: 152-153 e Brown, 1958: 20 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 153 e Brown, 1958: 20 (diagrama) **créditos fotográficos** Torsten Bröhan, Düsseldorf

BRASIL Anos 1920

autor Celso Martinez Carrera,
Espanha (1884-1955)
modelo Cadeira Patente

18

local de destino Não identificado

descrição Cadeira em madeira torneada e assento em palhinha.

peculiaridades Uma inovação para o mobiliário brasileiro, com formas e construção simplificadas, a cadeira foi colocada no mercado com baixo custo e representa o início do despojamento de linhas nos assentos brasileiros.

contexto O emprego da palhinha em cadeira de linhas simplificadas, que mais tarde viriam ser características do Movimento Moderno (ver fichas 4, 12, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Grande Fábrica de Móveis Finos Celso Martinez Carrera, Araraquara, São Paulo **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 22 e Santos, 1995: 34 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 22 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL
Anos 1920 (possivelmente)

autor John Graz, Suíça (1891-1980)
modelo Poltrona

19

local de destino Não identificado

descrição Poltrona estruturada em madeira e aço tubular cromado, assento e encosto estofados e revestidos em veludo.

peculiaridades Graz foi um dos pioneiros a desenvolver no Brasil, um mobiliário com características modernas.

contexto Início de uma postura a favor do Movimento Moderno no Brasil.

produção Provavelmente oficinas terceirizadas pelo autor **referências** Santos, 1995: 39-43 **fontes das imagens** Santos, 1995: 39 **créditos fotográficos** Mario Thadeu

HOLANDA
1923

autor Gerrit Rietveld (1888-1964)
modelo Cadeira Berlim

20

local de destino Juryfreie Kunstschau, Berlim

descrição Construção de madeira maciça pintada.

peculiaridades A disposição assimétrica com elementos verticais e horizontais atribui uma marcante característica espacial à cadeira Berlim. Rietveld reduziu a estrutura de suas cadeiras ao essencial, priorizando a função.

contexto Outra cadeira de Rietveld que pode ter influenciado Lina Bo Bardi ao conceber os móveis do Sesc Pompéia (ver fichas 6, 15, 17, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 136, 137, 140 e 159).

produção Gerard van de Groenekan, Utrecht **referências** Fiell, 1997: 155-156 e Meadmore, 1974: 37 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 156 e Meadmore, 1974: 37 (desenhos) **créditos fotográficos** Barry Friedman, Nova Iorque

ALEMANHA 1925-1927

autor Marcel Breuer, Hungria (1902-1981)
modelo Cadeira Wassily, modelo nº B3

21

local de destino Apartamento de Wassily Kandinsky na Bauhaus de Dessau

descrição Estrutura de aço niquelado, tubular e curvado (posteriormente cromado), com lona, pano ou couro no assento, encosto e braços.

peculiaridades Neste modelo, a utilização de aço tubular e o método construtivo revolucionaram a linguagem do *design* de cadeiras. A Wassily é um ícone do *design* até a atualidade.

contexto A cadeira Wassily foi uma das primeiras peças bem sucedidas a utilizar estrutura de aço, a partir de então, o material é frequentemente empregado pelos adeptos do Movimento Moderno. Os pés em “U” são utilizados em diversas soluções, inclusive de Lina Bo Bardi (ver fichas 87, 144, 152 e 158).

produção Standard-Möbel, Berlin & Gebrüder Thonet, Frankenberg, a partir de 1928 (Reeditado por Knoll International, de 1968 até a atualidade)
referências Fiell, 1997: 163 e Meadmore, 1974: 42 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 163 **créditos fotográficos** Christie's, Amsterdam

HOLANDA 1926

autor Mart Stam (1899-1986)
modelo Cadeira, modelo nº 533

22

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em tubos de ferro fundido, laqueado, reforçado por hastes de metal internas, assento e encosto em tecido.

peculiaridades Em 1926, Stam partiu da idéia de utilizar tubos de gás soldados para estruturar a cadeira, cujo assento fica em balanço. A estrutura deste assento, denominada *cantilever*, foi reproduzida inúmeras vezes.

contexto A partir desta concepção de Stam surgiram outras desenvolvidas por Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Gregori Warchavchik, no Brasil (ver fichas 24, 37, 45, 65, 109 e 116). Na esteira de Stam, Lina Bo Bardi desenvolveu o assento Tri-pé estruturado com tubos de conduíte metálico, ver ficha 62.

produção L & C Arnold, Schorndorf (Reeditada por Gebrüder Thonet, Frankenberg) **referências** Fiell, 1997: 164 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 164 **créditos fotográficos** Stuhlmuseum Burg Beverungen, Beverungen

FRANÇA 1926

autor Eileen Gray, Irlanda (1878-1976)
modelo *Non-Conformist*

23

local de destino Não identificado

descrição Estrutura cromada de tubos metálicos com estofamento revestido em couro.

peculiaridades Mais um modelo assimétrico, que rejeitou o historicismo ao demonstrar um senso apurado de modernidade, ressaltando que na era industrial novos modos de pensar eram necessários.

contexto A assimetria da cadeira Berlim foi adaptada com outros materiais neste modelo, ambos refletem uma negação à igualdade de duas metades, como também acontece na arquitetura moderna. (ver ficha 20).

produção Jean Désert, Paris (Reeditada por Classicon sob licença de Aram Designs) **referências** Fiell, 1997: 202-203 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 203 **créditos fotográficos** ClassiCon, Munique

ALEMANHA 1927

autor Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)
modelo Cadeira, modelo nº MR10

24

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de aço tubular curvado cromado com assento e encosto de tecido "Eisengarn".

peculiaridades Inspirada na cadeira de Mart Stam, esta cadeira é esteticamente mais refinada porém considerada mais incômoda do que a maioria das cadeiras *cantilevers*, por sua estrutura de curvas muito abertas.

contexto As cadeiras com o assento em balanço são concebidas por diversos arquitetos na maioria das vezes em aço, porém é interessante verificar a solução de Lina Bo Bardi em madeira, cadeira "Z" de 1948 (ver fichas 22, 37, 45, 65, 109 e 116).

produção Berliner Metallgewerbe Josef Müller, Berlin, 1927-1930 (Reeditada por Thonet e Knoll International) **referências** Fiell, 1997: 171 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 171 **créditos fotográficos** Fischer Fine Art, Viena

FRANÇA 1927

autor Pierre Chareau (1883-1950)
modelo Cadeira, modelo nº MC767

25

local de destino Sede do club de golf de Beauvallon

descrição Estrutura de metal pintado com assento e encosto de vime trabalhado.

peculiaridades Uma resposta ao apelo de Le Corbusier por *équipement de l'habitation*, essa cadeira dobrável fez parte da decoração do Club de golf de Beauvallon que havia sido projetado por Chareau e Bernard Bijvoët em 1926.

contexto Muitos assentos utilizaram fibras (ver fichas 4, 12, 18, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Pierre Chareau, Paris **referências** Fiell, 1997: 197 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 197 **créditos fotográficos** Benedikt Taschen Archiv, Cologne (foto: Jacques Vasseur)

URSS 1927

autor Vladimir Tatlin (1885-1953)
modelo Cadeira Tatlin

26

local de destino Não identificado

descrição Estrutura tubular de metal cromado com estofamento no assento revestido em couro.

peculiaridades Como líder do Construtivismo russo, e autor do Monumento à Terceira Internacional, Tatlin criou uma cadeira que pode ser a única existente deste período. O primeiro protótipo foi feito de madeira envergada e foi decorrente das experiências de Tatlin com a aerodinâmica.

contexto Tatlin projeta um modelo *cantilever* cuja estrutura se projeta para a frente do assento, ao contrário do que outros autores (ver fichas 22, 24, 37, 45, 65, 109 e 116).

produção Não indicada **referências** Meadmore, 1974: 48-50 **fontes das imagens** Meadmore, 1974: 48 **créditos fotográficos** Não atribuído

FRANÇA
1928

autor Atribuída a Robert Mallet-Stevens
(1886-1945)

modelo Cadeira

27

local de destino Não identificado

descrição Construção de chapas e tubos metálicos esmaltados.

peculiaridades Modelo minimalista similar a outras cadeiras produzidas por Mallet-Stevens em 1935, por isso atribuída a ele.

contexto Cadeira de linhas extremamente simplificadas, exemplificando a década que foi o auge das concepções dos assentos modernos.

produção (Reeditada por Ecart internacional) **referências** Fiell, 1997: 181 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 181 **créditos fotográficos** Ecart International, Paris

BRASIL
1928

autor Gregori Warchavchik,
Rússia (1896-1972)

modelo Cadeira

28

local de destino Não identificado

descrição Assento composto por formas retas e geométricas, confeccionado em imbuia ebanizada.

peculiaridades Warchavchik sempre considerou as relações entre arquitetura e *design* de mobiliário.

contexto Desenvolvimento dos móveis e interiores modernos no Brasil.

produção Artesanal em oficina própria **referências** Santos, 1995: 44-47 **fontes das imagens** Catálogo Nucleon, sem data **créditos fotográficos** Não identificado

FRANÇA 1928

autor Le Corbusier (1887-1965),
Pierre Jeanneret (1896-1967) e
Charlotte Perriand (1903-1999)
modelo Chaise-longue, modelo nº B306

29

local de destino Não identificado

descrição Tubos de aço cromado curvado sobre estrutura metálica laqueada em duas cores, capa em tecido branco, apoios para a cabeça e os pés são em couro preto sobre base de cintas, inclinação regulável.

peculiaridades Chamado de *machine à rester*, este é o móvel mais conhecido da proposta corbusiana de *équipements de l'habitation*. A *chaise-longue* possui uma solução ergonômica enfatizada pela forma. Os móveis de Corbusier oferecem novas possibilidades estruturais com os tubos metálicos.

contexto Vários arquitetos-designers modernos propuseram este tipo de solução, na qual o corpo descansa (ver fichas 132 e 143), inclusive no Studio Palma (ver fichas 69 e 78).

produção Thonet Frères, Paris, desde 1929 & Embru, Rüti (Reeditada por Cassina) **referências** Fiell, 1997: 189-191 **fontes das imagens** Sembach, 2002: 114 **créditos fotográficos** Benedikt Taschen Verlag GmbH

FRANÇA 1928

autor Le Corbusier (1887-1965),
Pierre Jeanneret (1896-1967) e
Charlotte Perriand (1903-1999)
modelo Poltrona Grand Confort,
modelo nº LC3

30

local de destino Não identificado

descrição Estrutura cromada de tubos de aço curvado que emoldura assento, encosto e apoio de braços estofados e revestidos em couro; modelo idêntico, porém mais largo que o LC2.

peculiaridades Os primeiros móveis em aço tubular sistematizados da equipe de Le Corbusier foram desenvolvidos em 1928. No espírito da *machine à habiter*, esta poltrona é concebida pelo estúdio de Corbusier pertence ao rol de móveis clássicos modernos que sobrevivem até a atualidade. Foram desenvolvidas poltronas (LC2 e LC3) com diferentes dimensões, o exemplar menor é destinado ao público feminino e o maior ao masculino.

contexto Apesar da influência de Corbusier nos interiores de Lina Bo Bardi, esta considera o *Modulor* um instrumento perigoso, por se tratar de uma proposta rígida que substitui a variável escala humana por um dimensionamento inflexível e inadaptável.

produção Thonet Frères, Paris, desde 1929 (Reeditada por Cassina) **referências** Fiell, 1997: 189-191 **fontes das imagens** Sembach, 2002: 115, **créditos fotográficos** Arquivo Cassina, Milão

RÚSSIA 1928

autor El Lissitzky (1890-1941)
modelo Poltrona D62

31

local de destino Exposição Pressa, Colonia

descrição Estrutura de alumínio com estofamento interno e almofada estofada.

peculiaridades As influências de El Lissitzky vieram do Neoplasticismo holandês, da Bauhaus e do Dadaísmo, grupos aos quais ele se associou. Foi professor no instituto soviético *Vkhutemas* de *design* e foi co-fundador do construtivismo.

contexto A utilização de cores “vivas” para os interiores, incentivadas pelos futuristas italianos e por Le Corbusier, influenciou diversos profissionais. Esta atitude se reflete, nesta mesma época no Brasil, nos interiores de Warchavchik.

produção (Reeditada por Tecta como D62) **referências** Fiell, 1997: 192-193
fontes das imagens Fiell, 1997: 193 **créditos fotográficos** Tecta, Lauenförde

ALEMANHA 1929

autor Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)
modelo Cadeira Barcelona, modelo nº MR90

32

local de destino Exposição internacional de Barcelona

descrição Estrutura cromada de aço achatado curvado com alças de couro e estofamento de almofadas em couro abotoado; o volume da cadeira se insere num cubo.

peculiaridades Projetada para o pavilhão alemão da Exposição Internacional de Barcelona de 1929. Com um vocabulário moderno, esta cadeira foi baseada na *sella curulis*, um banco dos magistrados romanos.

contexto A integração entre interior e exterior da Casa de Vidro (1951), de Lina Bo, é um exemplo da influência de arquitetos como Corbusier, Wright e principalmente de Mies.

produção Berliner Metallgewerbe Josef Müller, Berlin, desde 1929 (Reeditada por Knoll Associates International, desde 1948) **referências** Fiell, 1997: 172 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 172 **créditos fotográficos** Christie's, Amsterdam

FRANÇA 1928-1929

autor René Herbst (1891-1983)
modelo Cadeira Sandows

33

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de aço tubular cromado com tiras elásticas esticadas.

peculiaridades A utilização de tiras elásticas é um dos primeiros exemplos de incorporação de *objets trouvés* (objetos encontrados) na concepção de cadeiras. Esse modelo faz parte de uma série de cadeiras executadas entre 1928 e 1929. A simplicidade estrutural e a transparência conferem a estes modelos leveza e um enfoque minimalista.

contexto Este exemplar ilustra a utilização de 'tiras', que serão utilizadas no Studio Palma, em modelos que destacam materiais locais, como por exemplo as fibras vegetais.

produção Établissements René Herbst, Paris, desde 1930 (Reeditada por Formes Nouvelles) **referências** Fiell, 1997: 208 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 208 **créditos fotográficos** Formes Nouvelle, Paris

FINLÂNDIA 1930-1931

autor Alvar Aalto (1898-1976)
modelo Paimio, modelo No 41

34

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de bétula maciça, curvada e laminada, com assento em peça curvada de madeira compensada laqueada.

peculiaridades Muitas vezes associada ao Sanatório de Paimio, esta poltrona não faz parte do mobiliário original deste edifício. Aalto afinou a laminação removendo algumas camadas de compensado, como nas curvas da madeira compensada do assento e encosto, que exigiam grande flexibilidade.

contexto O uso do compensado começa a ser difundido nesta época. Esse material é bastante utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma, 1948-51, e para o concurso de Cantù, 1957, (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 83, e 110) e por outros autores (ver fichas 40, 51, 94), porém a tecnologia para curvar estas pranchas ainda não fora desenvolvida no Brasil.

produção Huonekalu-Ja Rakennu-Styötehda, ABO, Turcu, 1932-1935 (Reeditada por Artek, de 1935 até a atualidade) **referências** Fiell, 1997: 221 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 221 **créditos fotográficos** Barry Friedman, Nova Iorque

BRASIL Anos 30

autor Desconhecido
modelo Cadeira Art-déco

35

local de destino Não identificado

descrição Cadeira estruturada em tubo curvado de ferro cromado, assento e encosto são estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades A cadeira possui um suporte estrutural vertical, quando tudo indicava que poderia ser uma *cantilever*.

contexto Este modelo ilustra o início do desenvolvimento do móvel moderno no Brasil.

produção Não disponível **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 19 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 19 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 30

autor Atribuída à família Zipperer – Cimo
modelo Poltrona Cimo

36

local de destino Escritórios

descrição Poltrona em madeira maciça envergada com assento giratório.

peculiaridades A Cimo foi a maior indústria moveleira da América Latina. A capacidade de produção da indústria foi mais importante do que a qualidade de seu *design*.

contexto A poltrona destinada para escritório não constitui um *design* interessante, porém exemplifica a ausência de um móvel moderno para os ambientes arquitetônicos modernos (ver fichas 39, 46, 53, 85, 86, 88, 89, 103, 117 e 131).

produção Móveis Cimo, Rio Negrinho, Santa Catarina **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 22 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 22 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 1930

autor Gregori Warchavchik, Rússia
(1896-1972)

modelo Cadeira

37

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de metal pintado, assento e encosto em couro.

peculiaridades A exemplo de Stam, Breuer e Mies, Warchavchik criou uma cadeira na esteira das cadeiras *cantilever*, buscando estabelecer móveis modernos no Brasil com a linguagem que se adotara na Europa. Em algumas publicações esta cadeira é datada nos anos 1920, provavelmente foi criada entre 1928 e 1933, como outros móveis do arquiteto.

contexto Esta solução com estrutura *cantilever* se tornou muito comum no *design* de assentos modernos, provavelmente este foi o primeiro modelo brasileiro que adotou esta solução estrutural (ver fichas 22, 24, 45, 65, 109 e 116).

produção Artesanal em oficina própria **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 40 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 40 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 1930

autor Lasar Segall, Lituânia (1891-1957)

modelo Conversadeira

38

local de destino Não identificado

descrição Conversadeira em estrutura de madeira pintada e estofamento em couro.

peculiaridades O artista plástico Segall também colaborou com o desenvolvimento de móveis que estabeleceram um forte vínculo com os conceitos modernos: linhas retas, geometria e funcionalidade.

contexto Estes estofados remetem ao *Grand Confort* de Corbuser (ver ficha 30).

produção Não disponível **referências** Santos, 1995: 47 **fontes das imagens** Santos, 1995: 47 **créditos fotográficos** Mario Thadeu

FRANÇA 1930

autor Jean Prouvé (1901-1984)
modelo *Chaise standard demontable*

39

local de destino Não identificado

descrição Estrutura pintada de aço tubular curvado com assento e encosto moldados de madeira compensada laqueada, pés com acabamento de borracha.

peculiaridades Essa cadeira padronizada é empilhável e aponta Prouvé como um dos pioneiros do *design* de móveis que podem ser utilizados em ambientes de trabalho.

contexto É interessante comparar este exemplar com outros que também podem ser utilizados em ambientes de trabalho (ver fichas 36, 46, 53, 85, 86, 88, 89, 103, 117 e 131).

produção Jean Prouvé, Nancy (Reeditada por Tecta em 1980) **referências** Fiell, 1997: 200 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 200 **créditos fotográficos** Fischer Fine Art, Viena

FINLÂNDIA 1932-1933

autor Alvar Aalto (1898-1976)
modelo Banco Modelo No 60 e Cadeira Modelo No 69

40

local de destino Não identificado

descrição Banco (e cadeira) em compensado de bétula com pés (e espaldar) curvados.

peculiaridades Aalto desenvolve estes modelos no intuito de conceber formas básicas e funcionais.

contexto Estes modelos podem ter influenciado Lina Bo Bardi na concepção da cadeira Girafinha. Os bancos de Aalto permitem a sobreposição como o modelo de Lina Bo Bardi (ver ficha 148). O compensado de madeira é bastante utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 51, 94 e 110).

produção Artek desde 1935 **referências** Fiell, 1997: 222-23 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 222 **créditos fotográficos** Artek, Helsinki

HOLANDA 1932-1934

autor Gerrit Rietveld (1888-1964)

modelo Cadeira Zig-zag

41

local de destino Não identificado

descrição Exemplar construído em carvalho com complemento para fixação das partes em latão.

peculiaridades Segundo Fiell, com a finalidade de resolver a tensão entre elementos verticais e horizontais, a peça disposta obliquamente na Zig-zag pode ser considerada uma resposta ao apelo lançado por Theo van Doesburg em 1924, pela introdução das linhas oblíquas no Neoplasticismo.

contexto Rietveld se desvia da ortogonalidade total neste modelo, contudo a adoção de superfícies como estas será a linguagem utilizada no Sesc Pompéia ortogonalmente (ver fichas 6, 15, 17, 20, 43, 49, 121, 134, 135, 136, 137, 140 e 159).

produção Metz & CO, Amsterdam, 1935-C 1955 (Reeditada por Cassina)

referências Fiell, 1997: 214-215 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 215

créditos fotográficos Barry Friedman, Nova Iorque

INGLATERRA 1933-1934

autor Gerald Summers (1899-1967)

modelo Poltrona

42

local de destino Não identificado

descrição Construção em placa única de madeira compensada recortada e curvada.

peculiaridades Uma concepção inovadora que poder ser vista como um exemplo para o *design* sustentável, já que a poltrona ganha forma a partir de uma única peça de madeira compensada curvada.

contexto Projetada para o uso em condições tropicais, essa cadeira de descanso foi construída com madeira tradicional e não sensível à umidade. A ausência de estofamento evita infestação de insetos e o apodrecimento, problemas comuns nas zonas tropicais. Esta preocupação climática é também uma das inquietações de Lina Bo Bardi quanto aos assentos, para os quais ela estabelece, quase sempre, materiais que permitem o arejamento.

produção Makers of Simple Furniture, Londres, 1935- 1940 **referências**

Fiell, 1997: 232 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 232 **créditos fotográficos**

Fischer Fine Art, Viena

ITÁLIA 1934

autor Carlo Scarpa (1906-1978)
modelo Cadeira, modelo No 765

43

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de nogueira com assento almofadado coberto por couro.

peculiaridades Scarpa preferia os materiais naturais, como pode-se notar nesta cadeira, a forma orgânica do encosto remetendo a condição natural da madeira contrasta com a geometria da base. Considerada esteticamente a frente do seu tempo, não foi produzida até 1977.

contexto As superfícies de madeira, a geometria e a fenda recortada no espaldar desta cadeira se destacam em outras soluções anteriores e posteriores (ver 6, 15, 17, 20, 41, 49, 121 e 159). No Sesc Pompéia pode-se verificar interpretações semelhantes (ver fichas 134, 135, 136, 137 e 140).

produção Bernini, Milão, desde 1977 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 241 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 241 **créditos fotográficos** Bernini, Milão

ITÁLIA 1934-1936

autor Giuseppe Terragni (1904-1943)
modelo *Follia*

44

local de destino Casa del Fascio, Como

descrição Estrutura com assento e encosto de madeira pintada; encosto conectado por lâminas de aço inoxidável em forma de segmento de arco.

peculiaridades Essas cadeiras mobiliavam o quartel-general fascista de Como, a Casa del Fascio de Terragni.

contexto Este modelo, dentre outros de Terragni, foram criados na época em que Lina Bo Bardi morava na Itália.

produção (Reeditado por Zanotta, em 1971) **referências** Fiell, 1997: 213 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 213 **créditos fotográficos** Zanotta, Milão

ITÁLIA 1936

autor Giuseppe Terragni (1904-1943)
modelo Sant'Elia

45

local de destino Casa del Fascio, Como

descrição Estrutura cromada de aço tubular com assento, encosto traseiro e descanso de braços em couro estofado.

peculiaridades O *design* racionalista como esse era utilizado pelos facistas no começo dos anos 1930.

contexto Idem à anterior. Mais um modelo *cantilever*, desta vez italiano (ver fichas 22, 24, 37, 65, 109 e 116).

produção (Reeditada por Zanotta, em 1970) **referências** Fiell, 1997: 212
fontes das imagens Fiell, 1997: 212 **créditos fotográficos** Zanotta, Milão

EUA 1936

autor Frank Lloyd Wright (1867-1959)
modelo Cadeira

46

local de destino Edifício S C Johnson & Son Administration

descrição Estrutura tubular de metal pintada com estofamento no assento e no encosto.

peculiaridades Os móveis foram concebidos especialmente para áreas de trabalho integradas. Wright previu o advento do conceito de “sistema” para o mobiliário de escritórios.

contexto Outras cadeiras que podem ser utilizadas em ambientes de trabalho foram desenvolvidas pelos arquitetos e *designers* modernos (ver fichas 36, 39, 53, 85, 86, 88, 89, 103, 117 e 131).

produção Steelcase, Grand Rapids, Michigan, desde 1937 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 248-249 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 249-248 (ambiente) **créditos fotográficos** Christie's, Nova Iorque

ARGENTINA 1938

autor Jorge Ferrari-Hardoy (1914-1977),
Juan Kurchan (1913-1975)
& Antonio Bonet (1913-1989)
modelo Cadeira *Butterfly*

47

local de destino Não identificado

descrição Estrutura esmaltada de aço tubular com assento-encosto de couro ou lona.

peculiaridades Provavelmente inspirada pela cadeira *Tripolina* de de Joseph Fenby, de 1877, (Ficha 3). Primeiro manufaturada pela Artek-Pascoe, pela Knoll após 1945. Mais tarde, Knoll perdeu um processo pela exclusividade de direitos autorais, o que admitiu inúmeras cópias.

contexto Entre outros profissionais Lina Bo e Giancarlo Piretti projetaram alguns assentos que remetem às redes, mas também à *Tripolina* e à *Butterfly* (ver fichas 3, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção Knoll Associates, Nova Iorque, 1947/1975 (Reeditada por Stöhr Import-Export) **referências** Fiell, 1997: 245 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 245 **créditos fotográficos** Stöhr Import-Export GmbH, Besigheim

BRASIL 1939

autor Bernard Rudofsky, Áustria
(1905-1988)
modelo Divã portátil para jardim

48

local de destino Não identificado

descrição Estruturado em imbuia com estofado revestido em cretone estampado.

peculiaridades Rudofsky desenvolve o projeto de uma linha de assentos premiada no concurso de desenho industrial promovido pelo MoMA, *Organic Design in Home Furnishings*. Esta estrutura permite a disposição de assentos e encostos em tecidos de fibras naturais brasileiras. O MoMA expõe os trabalhos selecionados (1941).

contexto Durante a Segunda Guerra Rudofsky permanece no Brasil, onde utiliza tecidos com fibras brasileiras, fornecendo ao móvel um caráter local. Foi o pioneiro no emprego da juta, do cânhamo e do caroá e outras fibras nos assentos modernos brasileiros.

produção Studio Casa e Jardim **referências** Santos, 1995: 92-95 **fontes das imagens** Santos, 1995: 93 **créditos fotográficos** Acrópole, 1939

EUA 1940

autor Frank Lloyd Wright (1867-1959)
modelo Cadeira

49

local de destino Clarence W Sonderhouse, Kansas City, Missouri

descrição Estruturado com placas de madeira compensada.

peculiaridades Wright utilizou componentes elementares para criar uma cadeira.

contexto Este tipo de solução seria utilizada por Lina Bo Bardi em um protótipo para o Masp da av Paulista e depois para o Sesc (ver fichas 6, 15, 17, 20, 41, 43, 121, 134, 135, 136, 137, 140 e 159).

produção Não encontrada **referências** Fiell, 1997: 217 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 217 **créditos fotográficos** Barry Friedman, Nova Iorque

BRASIL Anos 40

autor John Graz, Suíça (1891-1980)
modelo Poltrona

50

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em metal e madeira, assento e encosto estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades Como outros assentos de Graz, esta poltrona tem influência do Art-déco. Por meio de um croqui do autor, sem referências aos materiais, Délia Beru reinterpreto a poltrona utilizando alumínio polido e pau-marfim.

contexto Um dos primeiros indícios de uma mudança na postura do mobiliário com formas mais simplificadas.

produção Casa Teperman, a partir de 1993 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 41 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 41 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 40

autor Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997)
modelo Cadeira

51

local de destino Uso do próprio autor

descrição Cadeira composta por planos recortados em compensado naval com 2 centímetros de espessura, fixados com um só parafuso.

peculiaridades Com a intenção de criar peças econômicas e de fácil execução, Oswaldo Bratke pretendeu oferecer a simplicidade moderna que pudesse estar ao alcance de todos, como estabeleciam os princípios modernos.

contexto Cadeira que utiliza a madeira compensada em poucas peças e apenas uma fixação. Esse material é bastante utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 94 e 110).

produção Produzida pelo autor **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 41
fontes das imagens Cadeiras Brasileiras, 1994: 41 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1942

autor Joaquim Tenreiro, Portugal
(1906-1992)
modelo Poltrona Leve

52

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em pau-marfim pintado, assento e encosto estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades Estruturando os móveis com pés excessivamente delgados, Tenreiro demonstrou conhecer as madeiras como um verdadeiro mestre.

contexto Após conceber seus primeiros móveis modernos para Oscar Niemeyer, 1941-42, em Guaianases, Tenreiro inicia um trabalho com caráter moderno.

produção Langenbach & Tenreiro, RJ **referências** Santos, 1995: 82-91
fontes das imagens Exposição J Tenreiro, 1999: 109 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1945

autor João Baptista Vilanova Artigas
(1915-1985)

modelo Cadeira para escritório

53

local de destino A Equitativa - escritório de seguros

descrição Esta reedição é estruturada em metal pintado em epóxi preto fosco, encosto cilíndrico curvo e assento estofados em espuma e revestidos em couro tingido.

peculiaridades Artigas desenvolve alguns assentos que seguiram os mesmos princípios de sua arquitetura: a busca pela expressão estética com soluções técnicas arrojadas.

contexto Um dos primeiro estudos para poltronas de escritório. Lina Bo Bardi desenvolve no Studio Palma, cadeiras também apropriadas para esta função (ver fichas 36, 39, 46, 85, 86, 88, 89, 103, 117 e 131).

produção Nucleon, a partir de 1985 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 42 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 42 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1947

autor Joaquim Tenreiro (1906-1992)

modelo Cadeira de três pés

54

local de destino Cenário de peça teatral de Silveira Sampaio, onde havia um triângulo amoroso, daí os três pés

descrição Exemplar executado com dois tipos de madeira laminada – como: jacarandá e amendoim ou pau-marfim e roxo – , justapostas em faixas curvas, sobre três pés.

peculiaridades Exposta no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1961, com simplicidade estética, esta cadeira chegou a ser construída com cinco diferentes tipos de madeiras brasileiras.

contexto Lina também propõe ao Studio Palma assentos com três pés, que, como esta solução, posicionam o corpo de maneira similar (ver fichas 3, 47, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção Langenbach & Tenreiro, RJ **referências** Santos, 1995: 82-91 **fontes das imagens** Exposição J Tenreiro, 1999: 111 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL
1947

autor Joaquim Tenreiro (1906-1992)
modelo Poltrona de embalo

55

local de destino Não identificado

descrição Este exemplar foi estruturado em pau-marfim maciço ebanizado com assento e encosto em espuma de poliuretano revestidos em couro.

peculiaridades Tenreiro foi o mestre da madeira e apontado como pioneiro na concepção de móveis com características modernas.

contexto Lina propõe uma cadeira de balanço no Studio Palma (ver ficha 74, também 126 e 150).

produção Nos anos 1930 pela Langenbach & Tenreiro, RJ Reeditada pela Projeto a partir de 1992 **referências** Santos, 1995: 82-91 **fontes das imagens** Exposição J Tenreiro, 1999: 110 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL
1947

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira para auditório

56

local de destino Auditório menor do Museu de Arte de São Paulo, rua Sete de Abril

descrição Cadeira dobrável e empilhável em imbuia maciça, com assento e encosto em couro-sola.

peculiaridades Antes de projetar este assento, Lina tentou encontrar um móvel moderno que se adequasse aos ambientes do Museu, como esta empreitada foi em vão, ela mesma concebeu a cadeira, iniciando-se assim como *designer* de móveis.

contexto Cadeira de auditório dobrável (ver fichas 57, 58, 113, 121, 134 e 135).

produção Cesare Saracchi (tapeceiro que executou 150 cadeiras em uma garagem) A partir de 1948 pelo Studio Palma e a partir de 1985 pela Nucleon. **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Santos, 1995: 95, Ferraz, 1993: 50 e *Habitat* (1): 36-56 **créditos fotográficos** Nelson Kon, 2002

BRASIL 1950

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Poltrona para auditório

57

local de destino Auditório maior do Museu de Arte de São Paulo, rua Sete de Abril

descrição Poltrona estruturada em aço tubular cromado, com assento móvel e encosto estofados e revestidos em plástico cinza Plavinil.

peculiaridades Este é assento projetado por Lina no intuito de mobiliar o auditório maior do Masp com peças que falavam em prol do moderno.

contexto É interessante comparar este assento à poltrona do auditório do Teatro Cultura Artística (ver ficha 58, também outros auditórios fichas 56, 113, 121, 134 e 135).

produção Provavelmente por Grasselli & Cia **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 51, *Habitat*(1): 39 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 51 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1948-1950

autor Rino Levi (1901-1965)
modelo Poltrona de auditório

58

local de destino Teatro Cultura Artística em São Paulo

descrição Estrutura em aço tubular cromado, assento e encosto estofados e revestidos em couro; por meio de um mecanismo basculante, a poltrona se recolhe permitindo o fácil acesso aos assentos do auditório.

peculiaridades Neste período os arquitetos estão bastante atentos aos interiores e ao mobiliário de seus projetos arquitetônicos. Rino Levi é um exemplo desta preocupação.

contexto Na mesma época, Lina concebeu a poltrona para o auditório maior do Masp da rua Sete de Abril. Ambos os assentos sugerem uma linguagem única pelo uso dos materiais e preocupações funcionais (ver ficha 57, também outros auditórios fichas 56, 113, 121, 134 e 135).

produção Não identificada **referências** Santos, 1995: 63 **fontes das imagens** Santos, 1995: 65 **créditos fotográficos** Arquivo Rino Levi Arquitetos Associados

BRASIL 1950

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Banco

59

local de destino Espaço expositivo do Masp da Rua Sete de Abril
descrição Estrutura em madeira e assento estofado e revestido, provavelmente, em tecido.

peculiaridades O banco foi projetado para as novas instalações do Masp da rua Sete de Abril em 1950.

contexto Esta peça foi provavelmente produzida pelo Studio Palma, pois possui linhas semelhantes.

produção Não identificada **referências** Não encontradas **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 47 **créditos fotográficos** Não identificado

EUA 1948

autor Charles (1907-1978) &
Ray (1912-1988) Eames
modelo La Chaise

60

local de destino *International Competition for Low-Cost Furniture Design*, Museum of Modern Art

descrição Assento de fibra de vidro em forma de concha sobre base de hastes de aço com base de madeira.

peculiaridades Os Eames foram pioneiros nas soluções com fibra de vidro, porém este assento *design* orgânico e abstrato revelou-se demasiado caro em sua produção.

contexto A poltrona Bowl utiliza um elemento semi-esférico em alumínio repuxado, que poderia ser executado em fibra de vidro como esta solução dos Eames (ver ficha 91, também fichas 96 e 118).

produção Vitra, Basle, de 1990 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 274-275 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 275 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1949

autor Joaquim Tenreiro (1906-1992)
modelo Cadeira Recurva

61

local de destino Não identificado

descrição Cadeira estruturada em jacarandá com pés delgados e espaldar alto, assento e encosto em palhinha.

peculiaridades Em defesa do mobiliário de formas leves e da exclusão de estofamentos e tecidos pesados, Tenreiro executou assentos utilizando palhinha e pés extremamente delgados.

contexto O desenho de Tenreiro é moderno, sofisticado e suas menções quanto às questões da terra são relativas ao uso de palhinha (clima) e ao conhecimento das capacidades das madeiras nativas (ver fichas 4, 12, 18, 25, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Langenbach & Tenreiro, Rio de Janeiro **referências** Santos, 1992: 82-91, Cadeiras Brasileiras, 1994: 25 e Exposição J Tenreiro, 1999: 118 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 25 e Exposição J Tenreiro, 1999: 118 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1948

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira Tripé (estrutura metálica)

Cadeira (abaixo)
atribuída à Lina
Bo Bardi, parte dos
móveis originais da
Casa Valéria Cirell

62

local de destino Não identificado

descrição Exemplar estruturado em tubo conduíte metálico com três pés de apoio, capa em lona ou couro.

peculiaridades Inspirada nas redes de descanso, utilizadas principalmente no Norte e Nordeste do país.

contexto Lina Bo Bardi apresenta assentos que remetem a questões antropológicas, como a adoção das características das redes (ver fichas 3, 47, 54, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160). Por outro lado, a cadeira encontrada na Casa Valéria Cirell (hoje Jardim de Cristal), atribuída a Lina Bo Bardi, também dialoga com as redes, porém tem uma constituição estrutural totalmente diferente deste modelo da Tripé, apesar de utilizar estrutura metálica (ver imagem nesta ficha e ver também ficha 90).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e PM. Bardi, Ferraz, 1993: 59 e *Habitat* (1): 55 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e PM. Bardi e Catálogo Nucleon, sem data (desenhos) **créditos fotográficos** F. Albuquerque

BRASIL 1948

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira Tripé
(estrutura de madeira)

63

local de destino Não identificado

descrição Exemplar estruturado em madeira torneada e encerrada com três pés de apoio e capa de couro sola natural.

peculiaridades Como a cadeira estruturada em metal, esta cadeira também remete às redes de descanso.

contexto Idem à anterior.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e PM. Bardi, Ferraz, 1993: 59, *Habitat* (1): 54 e Cadeiras Brasileiras, 1994: 26 **fontes das imagens** Catálogo Nucleon, sem data (desenhos) **créditos fotográficos** Nelson Kon, 2002

BRASIL 1948-1949

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira com taboa

64

local de destino Não identificado

descrição Cadeira em madeira roliça com assento e encosto em trama de taboa.

peculiaridades Este desenho propõe a utilização de uma fibra natural, a taboa, utilizada na confecção de esteiras no Brasil.

contexto O uso de fibras vem de longa data (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e PM. Bardi e *Habitat* (1): 57 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e PM. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1948

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Pianti, Itália (1906-1977)
modelo Cadeira "Z"

65

local de destino Não identificado

descrição Cadeira dobrável em pau- marfim e couro.

peculiaridades Como outros do Studio Palma, este modelo possui uma linguagem semelhante aos assentos projetados por Zanine, a partir de 1950.

contexto É interessante comparar este assento aos modelos *cantilever* (ver fichas 22, 24, 37, 45, 109 e 116) e dobráveis da própria Lina Bo Bardi (56 e 147).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Ferraz, 1993: 58; *Habitat* (1): 57 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Pianti, Itália (1906-1977)
modelo Cadeira

66

local de destino Não identificado

descrição Cadeira em compensado de pinho com assento e encosto estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades Mais robusta que a anterior, esta cadeira remete ainda mais aos móveis de Zanine.

contexto O compensado é bastante utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 94 e 110).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Habitat* (1): 57 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Cadeira

67

local de destino Não identificado

descrição Cadeira desmontável com estrutura em compensado, assento estofado e encosto solto em tecido.

peculiaridades Esta cadeira possui travas no assento e encosto que traduzem para o mobiliário os elementos utilizados na cultura popular (fixação dos carros de bois).

contexto Além do compensado, utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 70, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 94 e 110), a utilização das travas de fixação é de importante destaque neste contexto (ver fichas 82, 121, 128).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 58, Santos, 1995: 96; *Habitat* (1): 57 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira Preguiçosa

68

local de destino Não identificado

descrição Peças estruturais em cedro maciço, forro solto em trama de sisal natural.

peculiaridades Lina pesquisou atentamente os costumes e o saber artesanal do povo brasileiro, um dos resultados desta busca foi a Preguiçosa, que remete ao costume de sentar de cócoras do índio e do caboclo, às redes de descanso muito utilizadas no país e a uma fibra da terra, o sisal. Em anotações do Instituto encontra-se outra referência à data: 1950.

contexto Este exemplar faz uma estrita relação ao ato de sentar-se de cócoras (ver fichas 110, 133 e 156) e utiliza as fibras autenticamente nativas (ver também o uso de fibras nas fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 78, 82, 101, 105, 106, 132, 160).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 57; Santos, 1995: 96 e *Habitat* (5): 62-63 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 57 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Panti, Itália (1906-1977)
modelo Espreguiçadeira

69

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira e estofado revestido em tecido.

peculiaridades Algumas espreguiçadeiras foram desenvolvidas pelos arquitetos durante o século XX (ver fichas 29, 132 e 143).

contexto Este assento estofado e revestido provavelmente em veludo difere da maioria dos móveis mais leves propostos pelo Studio Palma (ver ficha 78).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Ferraz, 1993: 57 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 57 **créditos fotográficos** Roberto Maia

BRASIL 1948

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Panti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

70

local de destino Não identificado

descrição Poltrona de madeira compensada e estofada.

peculiaridades Esta poltrona experimenta as possibilidades do compensado de madeira. Este procedimento é utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma.

contexto Uma das inovações do Studio Palma foi a utilização de compensado recortado em folhas paralelas para a produção de assentos (ver fichas 66, 67, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 94 e 110).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
fontes das imagens Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Roberto Maia

BRASIL
1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona P12

71

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em madeira compensada e estofado com “linolite” italiano.

peculiaridades Idem à anterior. A estrutura possui uma morfologia que possibilita a utilização do compensado, este aspecto formal também seria adotado por Zanine Caldas nos anos 1950.

contexto Idem à anterior.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
fontes das imagens Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL
1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

72

local de destino Não identificado

descrição Poltrona estruturada em pau-marfim com assento, encosto e braços estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades Este modelo apresenta uma tentativa de Bo e Piretti de tornar uma poltrona confortável e esteticamente mais asseada.

contexto Ainda era freqüente o uso de estofados nestes assentos.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
fontes das imagens Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948-1949

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

73

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em compensado e tecido esticado.

peculiaridades Idem à anterior, porém experimentando a possibilidade de evitar o estofamento.

contexto O compensado de madeira é utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 94 e 110).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
fontes das imagens Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1948-1949

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona de balanço

74

local de destino Não identificado

descrição Poltrona de balanço em compensado de pinho e estofado revestido em tecido.

peculiaridades Forma estrutural inusitada, que também pode ter exercido influência no trabalho de Zanine na Fábrica de Móveis Z.

contexto Este tipo de corte no compensado de madeira é por vezes utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 93, 94 e 110). Outras cadeiras de balanço são criadas de formas variadas (ver fichas 55, 126 e 150).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e *Habitat* (1): 56 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL
1948-1949

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

75

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em compensado e tecido esticado.

peculiaridades A utilização reincidente de tecido esticado sem estofamento demonstra uma preocupação de substituir os padrões de conforto anteriores.

contexto Esse material é bastante utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 94 e 110).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
fontes das imagens Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL
1948-1949

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Piretti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

76

local de destino Não identificado

descrição Poltrona sem braços em compensado e tecido esticado.

peculiaridades Idem à anterior.

contexto Idem à anterior.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
fontes das imagens Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948-1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Cadeira

77

local de destino Não identificado

descrição Cadeira em pau-marfim torneado, assento e encosto em lona.

peculiaridades Cadeira extremamente leve, apesar do desenho muito mais simplificado e das travessas entre os pés, a estrutura remete à leveza das cadeiras de Tenreiro.

contexto O acabamento em lona é uma das alternativas para evitar os estofamentos e garantir maior arejamento.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Ferraz, 1993: 58 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948-1949

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992),
Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Espreguiçadeira

78

local de destino Não identificado

descrição Espreguiçadeira em pau- marfim e corda esticada.

peculiaridades Bo e Palanti dedicaram-se a experimentar as fibras naturais aplicadas nos assentos.

contexto Versão de espreguiçadeira totalmente diferente da outra proposta pelo Studio Palma com estofamento (ver ficha 63), quanto a outras espreguiçadeiras (ver fichas 29, 69, 132 e 143), quanto ao uso de fibras (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL
1948

autor Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona P4

79

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em madeira compensada folheada, assento espaldar e braços estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades Palanti concebeu uma poltrona simplificada minimizando a utilização do estofamento.

contexto Assim como outros assentos do Studio Palma, a estruturação desta peça de Palanti influencia algumas soluções de Zanine Caldas (ver ficha 93).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 57 e *Habitat* (1): 58 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 57 **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL
1948

autor Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

80

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em madeira maciça e “mangueira”.

peculiaridades Mais uma tentativa de utilização de outros materiais na construção de assentos.

contexto Uma das características de Palanti no Studio Palma é a definição criativa da disposição dos pés dos assentos.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 57 e *Habitat* (1): 59 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 57 **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948

autor Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Cadeira

81

local de destino Não identificado

descrição Cadeira estruturada em madeira maciça com assento em couro sola esticado.

peculiaridades Cadeira leve, que experimenta superfícies pequenas de couro sola e revela dedicação à inovação na constituição estrutural.

contexto Idem à anterior.

produção Studio de Arte Palma **referências** Ferraz, 1993: 58 e *Habitat* (1): 59 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 58 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1948-1951

autor Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Cadeira

82

local de destino Não identificado

descrição Desmontável por meio de travas e cunhas, a cadeira possui estrutura em madeira marfim compensada, assento e encosto em corda esticada; também executada uma versão com braços, sem as travas e não desmontável.

peculiaridades Utilização de fibras e cunhas de travamento que permitem a desmontagem do assento.

contexto Este modelo de Palanti de construção simples também utiliza componentes de fixação das rodas dos carros de bois (trava e cunha), presentes ainda hoje no sertão do país (ver fichas 67, 121, 128), também utiliza fibras (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 58 e *Habitat* (1): 59 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier (sem braços, foto maior) e Curt (com braços, foto menor)

BRASIL 1948

autor Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

83

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em compensado e atanado (couro curtido) esticado.

peculiaridades Mais uma proposta do Studio Palma, na qual Palanti continua atento à originalidade estrutural que o compensado permite.

contexto Assento que também remete à rede (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160) e utiliza a madeira compensada (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75 e 76) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51, 94 e 110).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Ferraz, 1993: 56 e *Habitat* (1): 53 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL 1948

autor Giancarlo Palanti, Itália (1906-1977)
modelo Poltrona

84

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em madeira maciça com assento e espaldar em couro esticado, entrelaçado entre o encosto e o espaldar.

peculiaridades Um dos mais criativos resultados do Studio Palma, por permitir a adaptação do assento e do encosto ao corpo humano através do entrelaçamento de tiras de couro com orifícios de ajuste, fixados à estrutura.

contexto Este assento também refere-se à rede com características distintas dos já apresentados (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Cadeiras Brasileiras, 1994: 26 e *Habitat* (1): 58 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 26 **créditos fotográficos** Antonio Saggesse

BRASIL 1950

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira

85

local de destino Não identificado

descrição Cadeira em tubos de ferro e tecido esticado.

peculiaridades No Palma foram produzidos objetos inseridos na estética e função definidas por uma época, assim não poderiam deixar de existir móveis extremamente simples, estruturados com tubos metálicos.

contexto Cadeiras simples com estrutura metálica que podem ser utilizadas para atividades de trabalho (ver fichas 14, 36, 39, 46, 53, 86, 88, 89, 103, 117 e 131).

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; *Habitat* (5): 63 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** F Albuquerque

BRASIL 1950

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira

86

local de destino Não identificado

descrição Maquete de uma cadeira com estrutura metálica, assento e encosto almofadados e revestidos em plástico plavinil.

peculiaridades Provavelmente uma das últimas criações de Lina e Palanti para o Studio de Arte Palma.

contexto Idem à anterior.

produção Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e *Habitat* (5): 63 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Peter Scheier

BRASIL
1950

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira

87

local de destino Não identificado

descrição Cadeira com estrutura em “U” composta por tubos e chapas de alumínio.

contexto Cadeira com tipo de estrutura utilizada por outros autores (ver fichas 14, 21, 144, 152 e 158).

produção Studio de Arte Palma **referências** *Habitat* (5): 63 **fontes das imagens** *Habitat* (5), 1951: 63 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL
1950

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Cadeira

88

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira compensada com assento e encosto, provavelmente em chapa de alumínio.

contexto Cadeira com estrutura do espaldar saliente, como a cadeira Antony de Jean Prouvé (ver ficha 89 e também fichas 36, 39, 46, 53, 85, 86, 103, 117 e 131).

produção Studio de Arte Palma **referências** *Habitat* (5): 63 **fontes das imagens** *Habitat* (5): 63 **créditos fotográficos** Não identificado

FRANÇA 1950

autor Jean Prouvé (1901-1984)
modelo Cadeira Antony

89

local de destino Universidade de Estrasburgo

descrição Estrutura de aço tubular e achatado, pintada com assento em peça única de madeira compensada moldada.

peculiaridades A cadeira *Antony* demonstra a preferência de Prouvé pela rudeza industrial ou *Art-brut*. Na cadeira são visíveis as soldas da estrutura e superfícies inacabadas.

contexto Com características estruturas no encosto semelhantes à cadeira de Lina Bo Bardi (ver ficha 88, ver também fichas 36, 39, 46, 53, 85, 86, 103, 117 e 131).

produção Les Ateliers Jean Prouvé, Maxéville, 1950-1954 **referências** Fiell, 1997: 302 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 302 **créditos fotográficos** Benedikt Taschen Archiv, Cologne

BRASIL 1951

autor Lina Bo Bardi (1914-1992)
modelo Cadeira

90

local de destino Possivelmente para a Casa de Vidro

descrição Cadeira estruturada em tubos de conduíte pintados, assento e encosto em couro sola e esferas dos braços de latão, pinos nas laterais do encosto.

peculiaridades Esta cadeira se sofisticava com a junção entre o encosto e o assento por meio de recortes no couro e pelos apoios de mãos esféricos em latão criados no lugar dos braços.

contexto Mais um exemplo de utilização de tubos conduíte aplicados no *design* de assento (ver ficha 62).

produção Nucleon a partir de 1985 **referências** Catálogo da Nucleon e Santos, 1995: 98 **fontes das imagens** Catálogo da Nucleon **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Bardi's Bowl

91

local de destino Possivelmente para a Casa de Vidro

descrição Exemplar com estrutura em tubo metálico pintado de preto; concha semi-esférica, independente da estrutura, em alumínio repuxado, revestimento da concha e almofada em espuma e tecido ou couro.

peculiaridades As linhas geométricas da Bowl conferem uma inovação às formas modernas dos assentos. Desenho inusitado para época, foi destaque de capa premiada da revista *Interiors*, em 1953.

contexto Esta 'tigela' pode se referir às cuias indígenas, o que ilustra mais uma vez o caráter local que Lina buscou para seu mobiliário (ver 60, 96 e 118).

produção Ambiente a partir de 1951 e Nucleon a partir de 1985 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 27; Ferraz, 1993: 76-77; Santos, 1995: 99
fontes das imagens Arquivo Nelson Kon; Catálogo da Nucleon (desenho)
créditos fotográficos Nelson Kon, 2002

BRASIL 1951

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Poltrona

92

local de destino Casa de Vidro

descrição Poltrona com estrutura em tubo metálico pintado em azul claro; assento e encosto estofados e revestidos em tecido bege.

peculiaridades Esta poltrona se integra com outros móveis da Casa de Vidro, que possuem a estrutura também pintada em azul claro, como: estantes, mesas e camas.

contexto Este foi o único assento projetado por Lina Bo Bardi com estas características, provavelmente porque foi desenhado especificamente para a casa da arquiteta.

produção Provavelmente Studio de Arte Palma **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL Anos 1950

autor Zanine Caldas (1919-2001)
modelo Poltrona

93

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira maciça com estofado revestido em tecido de algodão.

peculiaridades A intenção desta linha foi a criação de um mobiliário popular. Houve a preocupação com o desperdício dos materiais e atenção à modulação e ao aproveitamento total das chapas.

contexto Influenciado pelo Studio Palma, Zanine faz recortes no compensado de madeira que caracterizam os assentos e outros móveis resultados da Fábrica "Z".

produção Fábrica de Móveis Z, São José dos Campos, SP **referências** Santos, 1995: 103-110 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 32 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 1950

autor Zanine Caldas (1919-2001)
modelo Espreguiçadeira

94

local de destino Não identificado

descrição Peça anatômica estruturada em compensado de madeira, assento e encosto trançado com fitas plásticas.

peculiaridades Zanine também executou muitas poltronas e móveis em compensado. A serialização dos móveis da Fábrica de Móveis Z foi um dos marcos da indústria moveleira moderna nacional.

contexto O compensado de madeira é bastante utilizado no processo construtivo dos móveis do Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (ver fichas 34, 40, 51 e 110).

produção Fábrica de Móveis Z, São José dos Campos, SP **referências** Santos, 1995: 103-110 **fontes das imagens** Santos, 1995: 106 **créditos fotográficos** Hans Günter Flieg

BRASIL Anos 1950

autor Carlos Millan (1927-1964)
modelo Poltrona

95

local de destino Não identificado

descrição Poltrona estruturada em madeira, assento estofado revestido em tecido, encosto em palhinha.

peculiaridades Carlos Millan pertenceu ao grupo que fundou o Branco & Preto. Estruturas delgadas, como sugeria Tenreiro, e sobriedade foram a maior contribuição deste grupo ao móvel moderno brasileiro.

contexto Assim como muitos autores, Millan também utiliza fibras em respeito à condição climática (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, 132 e 160).

produção Móveis Branco & Preto, SP **referências** Acayaba, 1994; Santos, 1995: 110-114 **fontes das imagens** Santos, 1995: 114 **créditos fotográficos** Fernando Chaves

BRASIL Anos 1950

autor Flávio de Carvalho (1899-1973)
modelo Cadeira de percintas

96

local de destino Não identificado

descrição Estrutura metálica em tubos delgados, assento em couro e encosto em percintas do mesmo material.

peculiaridades Flávio de Carvalho, *designer* extremamente detalhista, o autor foi também arquiteto, engenheiro, pintor, escultor, cenógrafo e figurinista. Além de adquirir fama por ser considerado “libertário”.

contexto Esta cadeira dialoga com a Bowl de Lina Bo Bardi (ver ficha 91).

produção Nucleon a partir de 1985 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 43 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 43 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 50

autor Sérgio Bernardes (1919-2002)
modelo Cadeira Rede

97

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em 4 versões: alumínio, tubos de madeira, aço ou junco; forro em rede dobrada, tecido, couro ou lona.

peculiaridades Bernardes foi um dos *designers* convidados por Oscar Niemeyer para desenhar os móveis de Brasília. É interessante a tentativa de adaptar materiais mais populares à mesma solução.

contexto Este assento possui uma morfologia que recorda as redes (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 107, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção Não identificada **referências** Santos, 1995: 62 **fontes das imagens** Santos, 1995: 62 **créditos fotográficos** -

BRASIL 1952

autor Jacob Ruchti (1917-1974)
modelo Cadeira R3

98

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em listéis de madeira com secção quadrada, assento e encosto estofados e revestidos com gabardine de lã.

peculiaridades Ruchti foi mais um membro do grupo Branco & Preto, que desenhou móveis elegantes inseridos no contexto moderno.

produção Móveis Branco & Preto **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 33 e Acayaba: 1994 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 33 e Acayaba, 1994: 60 e 83 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

EUA
1950-1952

autor Harry Bertoia, Itália (1915-1978)
modelo Cadeira Diamond, modelo nº 421LU

99

local de destino Não identificado

descrição Construção quadriculada em hastes de aço curvadas, cromadas, almofada estreita com espuma revestida em vinil.

peculiaridades Embora a produção mecânica tenha sido realizada nesta cadeira, descobriu-se que eram mais facilmente produzidas à mão. Bertoia visava a função, mas também concebia estudos de forma e de volume bastante significativos.

produção Knoll Associates, Nova Iorque, desde 1953 até a atualidade
referências Fiell, 1997: 315 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 315 **créditos fotográficos** Fiell International Ltda, Londres (foto:Paul Chave)

FRANÇA
1953

autor Charlotte Perriand (1903-1999)
modelo *Synthese des Arts*

100

local de destino Não identificado

descrição Construção pintada de madeira compensada curvada.

peculiaridades Responsável por um intercâmbio cultural entre o oriente e o ocidente, Perriand concebeu essa cadeira que pode representar uma “síntese das artes” das duas culturas.

produção Provavelmente Galerie Steph Simon, Paris, desde 1955
referências Fiell, 1997: 377 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 377 **créditos fotográficos** Musée des Arts Décoratifs, Paris (foto: L Sully-Jaulmes)

ITÁLIA 1951-1957

autor Gio Ponti (1891-1979)

modelo *Superleggera*, modelo nº 699

101

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de freixo com assento em trama de junco.

peculiaridades Denominada “cadeira por excelência” e notável por sua leveza, a *Superleggera* foi inspirada em um modelo tracional de cadeira italiana. Ponti foi considerado um criador de clássicos eternos.

contexto Lina Bo Bardi trabalhou com Ponti, uma das influências que a levou a buscar elementos na cultura popular (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 105, 106, 132 e 160).

produção Cassina, Meda, Milão, desde 1957 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 349 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 349 **créditos fotográficos** Musée des Arts Décoratifs, Montreal - Liliane & David Stewart Collection (foto: Richard P Goodbody)

EUA 1955-1956

autor Eero Saarinen, Finlândia (1910-1961)

modelo Tulipa

102

local de destino Não identificado

descrição Base de alumínio fundido envolvida por peça moldada em plástico, assento em concha de fibra de vidro moldado com almofada solta estofada de espuma de látex.

peculiaridades Esta cadeira pertence ao Pedestal Group, que alcançou o objetivo de Saarinen de eliminar os pés dos móveis nos interiores domésticos. A tecnologia dos plásticos impediu que Saarinen concebesse uma cadeira de material e forma únicos, como ele desejava.

contexto Este é um exemplo da base estrutural do modelo em papel machê realizado por Lina Bo Bardi para o Belvedere da Sé, em Salvador (1986-1987) (ver ficha 141).

produção Knoll Associates, Nova Iorque, desde 1956 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 318-319 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 319 **créditos fotográficos** Fiell International Ltda, Londres (foto:Paul Chave)

DINAMARCA 1955

autor Arne Jacobsen (1902-1971)

modelo Series 7, modelo nº 3107 (conhecida no Brasil como 'Dinamarquesa')

103

local de destino Não identificado

descrição Assento moldado de madeira compensada com acabamento em teca (árvore originária da Índia), conectado a base de aço tubular dobrado, pés protegidos com borracha.

peculiaridades A abordagem de Jacobsen, em relação a complexa moldagem do assento e encosto contínuos de madeira compensada, foi influenciada por modelos anteriores de Charles e Ray Eames.

contexto Na categoria dos assentos simplificados, esta cadeira por ser utilizada para funções de escritório (ver fichas 36, 39, 46, 53, 85, 86, 88, 89, 117 e 131).

produção Fritz Hansen, Allerød, desde 1955 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 344-345 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 344 **créditos fotográficos** Fiell International Ltda, Londres (foto:Paul Chave)

EUA 1956

autor Charles (1907-1978) & Ray (1912-1989) Eames

modelo Modelo nº 670 e modelo nº 671 (conhecido no Brasil como *Lounge Chair*)

104

local de destino Não identificado

descrição Base de alumínio fundido, fundo de assento e encosto moldados em multi-laminado de madeira, almofadas em espuma de poliéster e acabamento em couro ou tecido.

peculiaridades Estética e tecnicamente, a *Lounge Chair* foi o modelo mais sofisticado do casal Eames. Baseada em um protótipo exposto no MoMA, em ocasião do concurso *Organic Design in Home Furnishings* promovido em 1940.

contexto Uma solução americana que, pela disposição do corpo sobre o assento, poderia ser aludida a um modelo brasileiro, como a poltrona Mole de Sérgio Rodrigues de 1957 (ficha 107), porém a tecnologia envolvida seria impossível no Brasil de 1956, quando foi criada.

produção Herman Miller Furniture CO, Zeeland, Michigan, de 1956 até a atualidade Produzida pela Móveis Teperman no Brasil **referências** Fiell, 1997: 336-337 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 337 **créditos fotográficos** Herman Miller Inc, Zeeland, Michigan

BRASIL 1955

autor Geraldo de Barros (1923-1998)
modelo Cadeira

105

local de destino Não identificado

descrição Cadeira estruturada em jacarandá, com palhinha no assento e encosto.

peculiaridades Geraldo de Barros e o Pe. João Batista Pereira dos Santos organizaram uma comunidade produtiva: a oficina de móveis Unilabor, em 1954, no intuito de estabelecer uma nova ordem social, na qual todos tinham o mesmo direito e recebiam o mesmo valor na divisão dos lucros.

contexto A Unilabor desenvolve móveis leves, considerando a condição tropical na criação de cadeiras (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 106, 132 e 160).

produção Unilabor **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 28, Santos, 1995: 115-117 e Claro, 2004 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 28 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1956

autor Sérgio Rodrigues (1927)
modelo Cadeira Lúcio Costa

106

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em jacarandá maciço com encaixes fresados, assento em palhinha de Málaca.

peculiaridades Cadeira considerada por Lúcio Costa: “uma concepção atual com espírito tradicional brasileiro”, recebeu seu nome, uma homenagem de Sérgio Rodrigues.

contexto O uso da palhinha é uma constante por muitas décadas nos assentos brasileiros e alguns estrangeiros (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 132 e 160).

produção Oca Hoje editada pela LinBrasil **referências** Santos, 1995: 125-136, Cadeiras Brasileiras, 1994 e Cals, 2000 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1957

autor Sérgio Rodrigues (1927)
modelo Poltrona Mole

107

local de destino Atelier do fotógrafo Otto Stupakoff

descrição Estrutura de madeira maciça torneada e encerada, encaixes por meio de cavilhas, ou, na versão desmontável industrializada pela Oca, pelo sistema Allen; estofados revestidos em couro sustentados por percintas de couro sola que permitem regulagem.

peculiaridades A Mole recebeu o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Cantù, na Itália.

contexto Sérgio desenvolveu móveis com formas torneadas e volumes generosos, um exemplo de brasilidade no *design* de mobiliário. A forma que o corpo assume neste assento é semelhante à posição nas redes do nordeste do país (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 111, 113, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção Oca e Sérgio Rodrigues Arquitetura Ltda, desde 1957 ISA, de Bérgamo, na Itália (vendida como Sheriff) Hoje editada pela LinBrasil
referências Cadeiras Brasileiras, 1994: 29; Santos, 1995: 125-136; Cals, 2000
fontes das imagens Cadeiras Brasileiras, 1994: 29 e Meadmore, 1974: 128 (desenho) **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1957

autor Sérgio Rodrigues (1927)
modelo Leve Jockey, atualmente denominada Oscar

108

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em madeira maciça com encaixes fresados, braços anatômicos esculpidos e assento e encosto em palhinha.

peculiaridades A poltrona Oscar, como é chamada atualmente a Leve Jockey, se destaca pelo desenho de seu encosto que remete aos gestos projetuais de Oscar Niemeyer, principalmente no Palácio da Alvorada em Brasília.

contexto Mais uma vez as fibras permitem o arejamento do assento e encosto (ver fichas 4, 12, 18, 25, 64, 68, 101, 105, 106, 110 e 121).

produção Oca e Sérgio Rodrigues Arquitetura Ltda Hoje editada pela LinBrasil
referências Santos, 1995: 125-136; Cals, 2000
fontes das imagens Santos, 1995: 130 **créditos fotográficos** Humberto Franceschi

BRASIL 1957

autor Paulo Mendes da Rocha (1928)
modelo Cadeira Paulistano

109

local de destino Clube Paulistano

descrição Estruturada em aço mola dobrado a frio, pintada em epóxi fosco, capa em lona ou couro.

peculiaridades A flexibilidade do aço oferece a esta cadeira a qualidade de um material aplicado com propriedade. Uma versão com rodízios foi premiada pelo Museu da Casa Brasileira.

contexto Esta é uma versão de estrutura *cantilever* (ver fichas 22, 24, 37, 45, 65 e 116).

produção Nucleon 8 **referências** Santos, 1995: 69-73 e Cadeiras Brasileiras, 1994: 76 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 76 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1957

autor Lina Bo Bardi (1914-1992)
modelo Assentos para Concurso de Cantù

110

local de destino Não identificado

peculiaridades Estes assentos são integrantes de um grupo de móveis desenvolvidos para o concurso de *design* realizado em Cantù, na Itália em 1957.

contexto Lina Bo Bardi parte de um assento baixo utilizado nas fazendas de café e do costume popular de agachar-se em cócoras do caboclo e do índio, criando um banquinho baixo, que ela sugere como peça emblemática brasileira no partido adotado para estes móveis. Outros móveis deste repertório sugerem o costume de sentar-se em cócoras (ver fichas 68, 133 e 156) e utilizam o compensado de madeira no Studio Palma (ver fichas 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76 e 83) e por outros autores (fichas 34, 40, 51 e 94).

produção Mobiliário não desenvolvido **referências** Habitat (46): 34-45 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 97 e Habitat (46): 37

BRASIL 1959

autor Júlio Katinsky (1932)
e Jorge Zalszupin (1922)
modelo Poltroninha

111

local de destino Varandas e salas de estar

descrição Estruturada em aço e madeira com capa em couro.

peculiaridades Um desenho de formas simplificadas, limpo e elegante.

contexto Katinsky desenvolveu este assento com o assento-en-costo em capa única e solta a exemplo de alguns assento realizados no Studio Palma entre 1948 e 1951 (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 113, 123, 127, 128, 153 e 160).

produção L'Atelier de 1957 a 1959 **referências** Santos, 1995: 74-75; Cadeiras Brasileiras, 1994: 42 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 42 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL Anos 1950-1960

autor Bernardo Figueiredo
modelo Cadeira Bahia

112

local de destino Salão de banquetes do Palácio dos Arcos, Itamaraty, em Brasília

descrição Cadeira em jacarandá maciço.

peculiaridades Figueiredo colaborou na Oca, onde foi influenciado por Sérgio Rodrigues. O mobiliário projetado para o Itamaraty foi considerado um de seus trabalhos mais importantes.

produção Não identificada **referências** Santos, 1995: 56 **fontes das imagens** Santos, 1995: 56 **créditos fotográficos** Arquivo de Bernardo Figueiredo

BRASIL 1959-1960

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Poltrona para auditório

113

local de destino Auditório provisório do Mamb no Teatro Castro Alves, Salvador

descrição Estrutura em madeira com assento e encostos em couro solto fixados nas laterais.

peculiaridades Assentos criados para o auditório improvisado na rampa de acesso ao Teatro Castro Alves em Salvador, iniciada alguns dias antes de sua inauguração em 1959, onde Lina projetou também a arquitetura cênica para peças teatrais. Provavelmente criada no fim de 1959.

contexto O foyer deste edifício também cedeu o Mamb, onde Lina organizou diversas exposições. Muitos assentos foram executados com o forro solto que reporta-se às redes tão freqüentes no nordeste brasileiro (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 123, 127, 128, 153 e 160, quanto aos assentos para auditórios ver fichas 56, 57, 58, 121, 134 e 135).

produção Não identificado **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1960

autor Joaquim Tenreiro (1906-1992)
modelo Poltrona curva com varetas

114

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em jacarandá, assento em palhinha.

peculiaridades Mais uma vez a habilidade de Tenreiro ao lidar com a esbelteza das madeiras, o que lhe conferiu o título de mestre das madeiras.

produção Langenbach & Tenreiro, RJ **referências** Santos, 1995: 82-91 **fontes das imagens** Exposição J Tenreiro, 1999: 117 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL
1960

autor Lúcio Costa (1902-1998)
modelo Poltrona

115

local de destino Não identificado

descrição Poltrona estruturada em jacarandá, assento e encosto em espuma de borracha com revestimento em couro.

peculiaridades Lúcio Costa colaborou na Oca, oferecendo ao *design* de mobiliário uma contribuição não quantitativa, porém significativa no contexto moderno, movimento ao qual ele se inseriu.

produção Oca **referências** Santos, 1995: 56-59 **fontes das imagens** Santos, 1995: 59 **créditos fotográficos** Arquivo de Sérgio Rodrigues

DINAMARCA
1959-1960

autor Verner Panton (1926-1998)
modelo Cadeira Panton

116

local de destino Não identificado

descrição Entre 1968-1970: moldada em Baydur (espuma sólida PU) Após 1970: moldada por injeção de Luran S (termoplástico).

peculiaridades Inteiramente unificada, a Panton foi a primeira cadeira moldada por injeção em um só material e uma só peça. Iniciando uma nova concepção no *design* de assentos.

contexto Desenhada por Panton, esta cadeira é uma inovação no uso de um novo material para uma solução com estrutura *cantilever*, utilizada pioneiramente por Mart Stam (ver ficha 22), depois por Marcel Breuer e Mies van der Rohe (ver ficha 24), todas em metal, mais tarde por Lina Bo Bardi em madeira, cadeira "Z" (ver ficha 65, ver também fichas 37, 45 e 109).

produção Vitra, Basle, for Herman Miller Furniture CO, Zeeland, Michigan, desde 1968 (Reeditada por Vitra, Basle, de 1990 a atualidade)
referências Fiell, 1997: 425 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 425
créditos fotográficos Verner Panton, Basle

GRÃ BRETANHA 1962-1963

autor Robin Day (1923-2000)
modelo Polyprop (conhecida como Hille no Brasil)

117

local de destino Não identificado

descrição Cadeira empilhável em estrutura metálica pintada e concha do assento-encosto em polipropileno injetado.

peculiaridades Day se inspirou nas cadeiras de concha de plástico de Eames para desenvolver uma cadeira leve, durável e econômica pela primeira vez moldada com injeção de polipropileno.

contexto Um modelo de cadeira simplificado que permite diversos usos, inclusive em ambientes de trabalho (ver fichas 36, 39, 46, 53, 85, 86, 88, 89, 103 e 131).

produção Hille de 1963 até a atualidade No Brasil produzida pela L'Atelier como Hille **referências** Fiell, 1997: 386-387 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 387 **créditos fotográficos** Paul Chave

FINLÂNDIA 1963-1965

autor Eero Arnio (1932)
modelo Ball ou Globe

118

local de destino Não identificado

descrição Poltrona em poliéster reforçado com fibra de vidro, moldado em forma esférica seccionada, base em alumínio pintado com revestimento interno estofado e revestido em tecido.

peculiaridades Uma solução que se adapta à cultura Pop dos anos 1960, apesar de seus modelos não possuírem o caráter efêmero e descartável, ao contrário as soluções desenvolvidas por ele são de alta qualidade e durabilidade.

contexto Apesar de distinto do assento semi-esférico de Lina (Bowl, 1951, ver ficha 91), Arnio também se utiliza deste princípio morfológico.

produção Asko, Lahti, desde 1968 Reeditada por Adelta desde 1996 **referências** Fiell, 1997: 429 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 429 **créditos fotográficos** Richard P. Goodbody

BRASIL 1964

autor Karl Heinz Bergmiller, Alemanha (1928)

modelo Poltrona D

119

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em angico maciço com capa no encosto e assento – com almofada opcional no assento –, em couro natural.

peculiaridades Formado na Escola de Ulm, Bergmiller projetou esta poltrona de linhas simples como a poltrona de Lúcio Costa de 1960, porém, este modelo ocupa 1/10 de seu volume quando desmontado, uma contribuição para o transporte de móveis.

produção Escriba, a partir de 1968 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 36 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 36 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1967

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)

modelo Cadeira de Beira de Estrada

120

local de destino Beira de estrada

descrição Cadeira estruturada com troncos de eucalipto e atada com fibras vegetais.

peculiaridades Esta pode ser uma tradição indígena e uma tradição vinda da África para o Brasil.

contexto Provavelmente um protesto de Lina a favor do ideal de se aproximar das coisas simples da terra, a “Beira de estrada” é uma concepção que insere mais uma vez o saber artesanal popular em suas criações. Se considerarmos os “galhos” utilizados pela autora como fibras, este é mais um exemplo, extremo, de utilização destas nos assentos (ver fichas 4, 12, 18, 25, 64, 68, 101, 105, 106 e 110).

produção Não foi produzida **referências** Ferraz, 1993: 186 **fontes das imagens** Arquivo Nelson Kon; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Nelson Kon, 2002

BRASIL 1968

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Poltrona para auditório

121

local de destino Teatro do Masp da avenida Paulista, São Paulo (modelo não aprovado)

descrição Totalmente em louro-claro maciço, esta dupla de poltronas possui travas de encaixe lateral, com base de apoio em concreto e duas sapatas em madeira.

peculiaridades Rejeitado pelos responsáveis públicos do Masp, este protótipo de Lina Bo sintetiza a intenção de criar um móvel que trate das questões locais, utilizando os encaixes com travas das carroças de bois.

contexto Este assento revela o desejo de simplificação formal por meio de superfícies de madeira. Retomada no mobiliário do Sesc, este tipo de solução é utilizada no desenvolvimento de alguns assentos, transformados formalmente e assumindo outras funções, também por outros autores (ver fichas 6, 15, 17, 20, 41, 43, 49, 134, 135, 136, 137, 140 e 159, e auditórios com soluções completamente diferentes ver fichas 56, 57, 58 e 113). Além de possuir o sistema de trava do carro de bois (ver fichas 67, 82, 128).

produção Não foi produzida **referências** Ferraz, 1993: 108 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 108 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1968

autor Michel Arnoult (1922-2005)
modelo Poltrona Peg Lev

122

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em pau ferro com capa no encosto e assento em couro natural.

peculiaridades Esta poltrona recebeu o prêmio Roberto Simonsen em 1968. Extremamente leve com um reduzido número de componentes padronizados, que facilitaram a produção seriada. Dentre outros, este modelo foi resultado do esforço de Arnoult no desenvolvimento de móveis modulares e desmontáveis para a realidade social brasileira. Apesar disso, este tipo de solução não foi bem aceita pelo mercado nacional da época. Foi exportado.

contexto Como no Studio Palma, Arnoult utiliza capas soltas no assento e estofado.

produção Mobília Contemporânea, entre 1968 e 1978 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 31; Santos, 1995: 137-142 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 31 **créditos fotográficos** Antonio Saggesse

ITÁLIA
1968

autor Piero Gatti (1940), Cesare Paolini (1937-1983) & Franco Teodoro (1939)
modelo Sacco

123

local de destino Não identificado

descrição Saco de vinil contendo pequenas esferas semi-expandidas de poliestireno.

peculiaridades Adaptável a qualquer posição do usuário, foi inspirado no saco de grãos. Uma inovação no *design* de assentos que foi imitada por inúmeros fabricantes no mundo todo.

contexto Há uma versão de que a Sacco foi inspirada também na poltrona Mole de Sérgio Rodrigues. Esta solução adapta o corpo de forma muito próxima aos modelos que remetem às redes (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 127, 128, 153 e 160).

produção Zanotta, Milão, de 1968 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 471 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 471 **créditos fotográficos** Zanotta, Milão

BRASIL
1970

autor Geraldo de Barros (1923-1998)
modelo Cadeira

124

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em poliuretano e revestimento em curvim.

peculiaridades Em 1964, Geraldo de Barros e associados fundaram a Hobjeto, que não mais possuía o caráter social da Unilabor, então já fechada.

produção Hobjeto **referências** Santos, 1995: 143-145; Cadeiras Brasileiras, 1994: 28 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 28 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1971

autor Oscar Niemeyer (1907) e Anna Maria Niemeyer

modelo Poltrona Alta e Banqueta (*Easy Chair* alta)

125

local de destino Usada pela primeira vez na sede do Partido Comunista em Paris, atualmente utilizada no Congresso Nacional em Brasília

descrição Estrutura em madeira multilaminada curvada ebaniçada, revestimento em couro natural; a estrutura também foi executada em aço cromado.

peculiaridades Primeiro móvel desenhado por Oscar Niemeyer. Ele e sua filha Anna Maria se aproximaram da experiência sueca com lâminas de madeira coladas, porém desenvolveram elementos com superfícies maiores. Este é um exemplo da possibilidade de aproximar as formas do móvel à arquitetura, tornando-os cúmplices entre si.

produção (Possivelmente a Mobilier Internacional e Tendo) Móveis Teperman
referências Cadeiras Brasileiras, 1994: 43, Santos, 1995: 137-142 e Milly Teperman
fontes das imagens site: www.desmobiliacombr
créditos fotográficos Não identificado

EUA 1972

autor Frank O. Gehry (1929)

modelo Cadeira de balanço *Easy Edges*

126

local de destino Não identificado

descrição Construção de papelão laminado.

peculiaridades Inicialmente concebidos como mobília de baixo custo, a série *Ease Edges* compreendia catorze móveis de papelão, para garantir a resistência e a rigidez, as camadas de papelão foram laminadas em ângulos idênticos lado a lado.

contexto As cadeiras em balanço aqui consideradas são divergentes quanto à forma e aos conceitos empregados (ver fichas 55, 74 e 150).

produção Jack Brogan, EUA, 1972-1973 (Reeditado por Chiru, Los Angeles, desde 1982)
referências Fiell, 1997: 517
fontes das imagens Fiell, 1997: 517
créditos fotográficos Philadelphia Museum of Art, Filadélfia

BRASIL 1972

autor Jean Gillon (1919)

modelo Poltrona Jangada e banquinho

127

local de destino Não identificado

descrição Poltrona desmontável, estruturada em jacarandá, estofados em espuma de poliuretano revestidos em couro, rede de nylon onde se apóia o encosto.

peculiaridades A poltrona Jangada possui formas estruturais curvas e permite a adaptação do corpo por meio da flexibilidade da rede.

contexto Esta poltrona se inspirou na Mole de Sérgio Rodrigues. A concepção de assentos que remetem às redes se iniciou no Studio Palma (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 128, 153 e 160).

produção Wood Art a partir de 1973 e Probel para exportação **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 35 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 35 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1973

autor Sérgio Rodrigues (1927)

modelo Poltrona Xikilin

128

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira maciça encerada, assento e encosto em peça única de couro, lona ou pele de vaca, que é suportado pela estrutura por meio de peças torneadas.

peculiaridades Peça que utiliza poucos componentes: duas laterais, duas travessas, quatro cunhas e quatro elementos torneados. A Xikilin recebeu uma menção honrosa do IAB em 1973. Freddy van Camp adaptou a poltrona para simplificar a industrialização feita pela Oca.

contexto É interessante o emprego das cunhas, assim como o fez Lina Bo Bardi em algumas peças (ver fichas 67, 82 e 121) e sobre o forro solto, esta também foi uma solução utilizada pela arquiteta.

produção Sérgio Rodrigues Arquitetura desde 1973 e versão de Fressy Van Camp pela Oca **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 30, Santos, 1995: 125-136 e Cals, 2000 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 30 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1974

autor Oscar Niemeyer (1907)
e Anna Maria Niemeyer
modelo Marquesa

129

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira curvada com assento em palhinha natural.

peculiaridades Niemeyer se inicia nesta década como *designer* de mobiliário depois de consagrado como arquiteto.

produção Tendo Brasileira, São Paulo **referências** Santos, 1995: 59-61 **fontes das imagens** Santos, 1995: 61 **créditos fotográficos** Paulo Romeu Bissoli

BRASIL 1974

autor Jorge Zalzupin (1922), Paulo Jorge Pereira (1945) e a colaboração da equipe técnica do L'Atelier Móveis
modelo Poltrona Lobby

130

local de destino Salas de espera de grandes ambientes, como aeroportos

descrição Estruturada em ferro fundido com pintura eletrostática ou alumínio polido, estofada em poliuretano, revestida em tecido ou couro.

peculiaridades Nesta década se inicia uma busca do móvel corporativo nacional.

produção L'Atelier Móveis, desde 1974 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 38 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 38 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL
1976

autor Freddy van Camp (1946)
modelo Cadeira Xavante

131

local de destino Escritórios (datilografia)

descrição Estruturada em metal, conchas do assento e encosto de chassi de madeira moldada e espuma modelada, revestimentos: tecido, couro sintético e outros.

peculiaridades Várias indústrias moveleiras dedicam-se quase exclusivamente para os ambientes empresariais, abrindo um campo para os *designers*.

contexto Mais um exemplar de cadeira simples para uso em escritório (ver fichas 36, 39, 46, 53, 85, 86, 88, 89, 103 e 117).

produção Oca, desde 1976 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 37
fontes das imagens Cadeiras Brasileiras, 1994: 37 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL
1977

autor Oscar Niemeyer (1907)
modelo Espreguiçadeira

132

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em madeira curvada com palhinha natural, almofada cilíndrica estofada e cintas reguláveis em couro.

peculiaridades Niemeyer utiliza nesta peça elementos formais de sua arquitetura.

contexto Este é um exemplo de espreguiçadeira (ver fichas 29, 69, 78 e 143) e do uso de fibras (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106 e 160).

produção Tendo Brasileira, São Paulo e Móveis Teperman a partir do final da década de 1980 **referências** Santos, 1995: 59-61 **fontes das imagens** Santos, 1995: 61 **créditos fotográficos** Paulo Romeu Bissoli

BRASIL 1978

autor Oscar Niemeyer (1907) e Anna Maria Niemeyer

modelo Poltrona Baixa (Easy Chair baixa)

133

local de destino Não identificado

descrição Estruturada com placas curvadas de madeira prensada na largura do assento, laqueada em preto, estofamento em poliuretano expandido e revestimento em couro.

peculiaridades Mais um resultado do estudo de madeiras prensadas realizado pela dupla, que visava produzir um móvel apropriado para a arquitetura de Oscar, utilizando as curvas tão admiradas por este.

contexto Aqui podemos comparar com os resultados produzidos de assentos baixos (ver fichas 68, 110 e 156).

produção Tendo Brasileira de 1978 a 1984 e Móveis Teperman desde 1989
referências Cadeiras Brasileiras, 1994: 43 e Milly Teperman **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 43 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1980

autor Lina Bo Bardi (1914-1992), Marcelo Ferraz (1956) e Francisco Fanucci (1954)

modelo Banco

134

local de destino Capela Santa Maria dos Anjos

descrição Banco composto por superfícies de madeira compensada com orifícios de acesso para as mãos, que permitem o deslocamento

peculiaridades Baseados em estudo de Lina Bo Bardi para a Igreja espírito Santo do Cerrado, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz desenvolveram o banco para a capela Santa Maria dos Anjos.

contexto Este modelo se relaciona com o mobiliário proposto para o Sesc (6, 15, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 135, 136, 137, 140 e 159) e para auditórios (ver fichas 56, 57, 58, 113, 121 e 135).

produção Marcenaria local (Ibiúna) **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

BRASIL
1980-1981

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e André Vainer

modelo Poltrona para auditório

135

local de destino Auditório do Sesc Fábrica Pompéia

descrição Assentos produzidos com peças retangulares de pinus compensado com recortes em forma de “U” no encosto contínuo.

peculiaridades Este assento derivou do assento proposto para o Masp da avenida Paulista, em 1967.

contexto A poltrona foi considerada desconfortável, ao que Lina rebateu: “os estofados apareceram nos teatros áulicos das cortes, no setecento e continuam até hoje no confort da Sociedade de Consumo”. Outros assentos possuem características semelhantes a este (ver fichas 6, 15, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 136, 137, 140 e 159 e quanto aos auditórios ver fichas 56, 57, 58, 113, 121 e 134).

produção Construídos pelos carpinteiros do próprio Sesc **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Ferraz, 1993: 226-227 **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Marcelo Ferraz

BRASIL
1979-1981

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e André Vainer

modelo Cadeira

136

local de destino Restaurante e biblioteca do Sesc Fábrica Pompéia

descrição Cadeira estruturada com apenas três peças retangulares de pinus compensado, construídos de maneira simplificada, tendo um único detalhe: recorte em forma de “U” no encosto.

peculiaridades Na mesma linguagem proposta para o assento do auditório, este assento possui uma simplicidade ímpar.

contexto Proposta semelhante a outras fichadas (ver fichas 6, 15, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 137, 140 e 159).

produção Construídos pelos carpinteiros do próprio Sesc **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Marcenaria Baraúna **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Marcelo Ferraz

BRASIL 1980-1981

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
modelo Banco

137

local de destino Restaurante do Sesc Fábrica Pompéia

descrição Banco estruturado em concreto armado, assento e encosto compostos por duas peças retangulares de pinus compensado.

peculiaridades Idem à anterior.

contexto Idem à anterior.

produção Construídos pelos carpinteiros do próprio Sesc **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Marcelo Ferraz

BRASIL 1980-1981

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e André Vainer
modelo Estofados

138

local de destino Atividades gerais (espaço de estar) do Sesc Fábrica Pompéia

descrição Poltronas estruturadas em pinus compensado (painel de pinho laminado) com assento e encosto estofados e revestidos em tecido.

peculiaridades Os atuais sofás são em painel de lyptus e foram confeccionados em junho de 2004. Esses sofás foram refeitos, com base em um exemplar original, com algumas mudanças para permitir a rotação de rodízios.

contexto Estofados com morfologia geométrica, que dialogam com as propostas modernas, como o Grand Confort de Cobusier, Perriand e Jeanneret (ver ficha 30).

produção Inicialmente construídos pelos carpinteiros do próprio Sesc (1981) e refeitos pela Baraúna em junho de 2004 **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Marcenaria Baraúna **fontes das imagens** Marcenaria Baraúna

BRASIL 1984

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e André Vainer
modelo Banco alto

139

local de destino Lanchonete do bloco esportivo

descrição Banco alto em concreto armado.

produção Construídos pelos carpinteiros do próprio Sesc **referências** Ferraz, 1993: 233 **fontes das imagens** Ferraz, 1993: 233 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1980-1981

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e André Vainer
modelo Caixotinho

140

local de destino Sesc Pompéia

descrição Estruturado em peças retangulares de pinus compensado, que compõem uma caixa recortada ao meio diagonalmente, a primeira metade possui um tampo triangular e rodízios, o que permite a abertura e o acesso de uma criança à segunda metade, que possui um assento triangular.

contexto A simplicidade e a estrutura do Caixotinho se relacionam com outros assentos deste Repertório (ver fichas 6, 15, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 136, 137 e 159).

produção Construídos pelos carpinteiros do próprio Sesc **referências** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL 1986-1987

autor Lina Bo Bardi

modelo Estudo para cadeira

141

local de destino Belvedere da Sé - Salvador

descrição Estrutura de base em forma de cálice e e espaldar em material curvado. Não há referências quanto ao material.

contexto É interessante perceber, sem fragmentar este modelo, que sua base estrutural pode ser comparada com a da cadeira Tulipa de Saarinen (1956) (ver ficha 102) e o encosto remete à cadeira de Thonet (1859) (ver ficha 2).

produção Não produzido **referências** Marcelo Ferraz **fontes das imagens** Instituto Lina Bo e PM. Bardi **créditos fotográficos** Autora

BRASIL Anos 80

autor Zanine Caldas (1919-2001)

modelo Namoradeira

142

local de destino Não identificado

descrição Tora única de madeira esculpida que toma a forma de dois assentos.

peculiaridades Nesta fase Zanine concebeu o “móvel denúncia”, criticando a devastação das madeiras brasileiras, ele propõe um mobiliário que sublinha a presença do tronco em seu estado original.

produção Zanine Caldas **referências** Santos, 1995, 104-110; Cals, 2000 **fontes das imagens** Santos, 1995, 108 **créditos fotográficos** Não identificado

BRASIL
1981

autor Paulo Mendes da Rocha (1928)
modelo Espreguiçadeira

143

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em perfil circular e duas lâminas em aço pintado, apoio cilíndrico para cabeça em espuma revestido com material plástico.

peculiaridades O cavalete rígido da base permite que as lâminas de aço se apoiem em quatro pontos, permitindo total estabilidade com um desenho simplificado, característico de sua arquitetura.

contexto Ver espreguiçadeiras (ver fichas 29, 69, 78 e 132).

produção Nucleon 8 desde 1985 **referências** Santos, 1995: 69-73 e Cadeiras Brasileiras, 1994: 48 **fontes das imagens** Catálogo Nucleon **créditos fotográficos** Não identificado

ITÁLIA
1982

autor Mario Botta, Suíça (1943)
modelo Seconda

144

local de destino Não identificado

descrição Estrutura de aço, assento em peça de aço perfurada com epóxi e encosto traseiro de poliuretano expandido.

peculiaridades Em parte, este assento de estética racionalista é um alerta contra os excessos cometidos por grupos anti-design, como o Mêmphis e, por outro lado, fruto da alta tecnologia desenvolvida nos anos de 1970.

contexto Esta peça se caracteriza neste contexto pelos pés em 'U' (ver fichas 21, 87, 152 e 158).

produção Alias, Grumello del Monte, Bergamo, desde 1985 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 568 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 568 **créditos fotográficos** Alias, Grumello del Monte

BRASIL 1982

autor Carlos Motta (1952) com colaboração de Antonio Carriel
modelo Cadeira São Paulo

145

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em mogno maciço torneado, com assento revestido em laminado melamínico com opção de 70 cores e encosto em laminado de madeira. Desmontável.

peculiaridades Cadeira premiada pelo Museu da Casa Brasileira, a São Paulo é semi-industrializada. Motta reinterpreta mestres artesãos e grandes clássicos do moderno, como Joaquim Tenreiro e Sérgio Rodrigues.

produção Fábrica de Cadeiras São Paulo, SP, desde 1985 **referências** Santos, 1995: 158-159 e Cadeiras Brasileiras, 1994: 77 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 77 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

EUA 1984

autor Robert Venturi (1925)
modelo Venturi Collection

146

local de destino Não identificado

descrição Cadeiras estruturadas em madeira com almofadas sobre os assentos.

peculiaridades Estas cadeiras poderiam ser classificadas como Neo-Pop, pois Venturi sublinha a bidimensionalidade de suas superfícies. Contudo, suas figuras de ornamentos do passado, inspiradas pelas formas de estilos históricos, tipificam o estilo pós-moderno e respondem ao apelo de Charles Jencks por referências mistas e temas híbridos no *design*.

produção Knoll International, New Iorque, desde 1984 **referências** Fiell, 1997: 548-549 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 548 **créditos fotográficos** Knoll Internacional, Nova Iorque

BRASIL
1987

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e Marcelo Susuki
modelo Cadeira Frei Egídio

147

local de destino Projetada inicialmente para o Teatro Gregório de Mattos, em Salvador

descrição Cadeira dobrável com apenas 4 Kg, em araucária com acabamento em cera de carnaúba.

peculiaridades Solução simples, cujo desenho deriva da cadeira franciscana do século XV e o nome homenageia um frei dessa ordem religiosa.

contexto Baseada em cadeira do século XVII, outra cadeira dobrável (ver fichas 56 e 65).

produção Marcenaria Baraúna, SP, desde 1987 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 54 e Ferraz, 1993: 279 **créditos fotográficos** Nelson Kon, 2002

BRASIL
1987

autor Lina Bo Bardi, Itália (1914-1992)
com colaboração de Marcelo C. Ferraz
e Marcelo Susuki
modelo Cadeira Girafinha

148

local de destino Restaurante da Casa do Benin, Salvador

descrição Cadeira empilhável em araucária com acabamento em cera de carnaúba.

contexto Esta cadeira se relaciona com o *design* de Alvar Aalto (ver ficha 40).

produção Marcenaria Baraúna, SP, desde 1987 **referências** Santos, 1995: 101 e Ferraz, 1993: 286 **fontes das imagens** Arquivo Nelson Kon **créditos fotográficos** Nelson Kon, 2002

BRASIL 1988

autor Maurício Azeredo (1948)
modelo Banco Ressaquinha

149

local de destino Não identificado

descrição Banco que utiliza dois tipos de madeira maciça em ripas justapostas e coladas sob pressão.

peculiaridades Resgatando um exemplo do mobiliário indígena, Azeredo recupera o banco e destaca a beleza das madeiras nativas.

produção Oficina de Maurício Azeredo, Pirenópolis, GO **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 80 **Borges**, 1999 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 80 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1988

autor Reno Bonzon, França (1954)
modelo Poltrona Gaivota

150

local de destino Não identificado

descrição Cadeira de balanço desmontável, construída com lâminas de madeira maciça de 4mm em ipê ou mogno colado a frio com resina de epóxi.

contexto As cadeiras em balanço são executadas com inúmeras formas e materiais (ver fichas 55, 74 e 126).

produção Bonzon Design, Ubatuba, SP, desde 1988 **referências** Santos, 1995: 185 e Cadeiras Brasileiras, 1994: 79 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 79 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

ITÁLIA
1989

autor Aldo Rossi (1931-1997)
modelo Parigi

151

local de destino Não identificado

descrição Estrutura esmaltada de alumínio tubular estofada com espuma de poliuretano revestida de couro.

peculiaridades Um dos principais arquitetos do estilo pós-moderno, que prefere as formas peculiares aos elementos ornamentais, como a forma exótica deste assento extremamente inclinado.

produção Unifor, Turate, desde 1989 até a atualidade **referências** Fiell, 1997: 608 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 608 **créditos fotográficos** Unifor, Turate

BRASIL
1989

autor Fernando Jaeger (1956)
modelo Cadeira Spaguetti

152

local de destino Não identificado

descrição Cadeira empilhável com estrutura em ferro maciço perfilado, dobrado e soldado com pintura eletrostática a pó; assento e encosto em PVC maciço “enrolado” manualmente.

peculiaridades Desenho extremamente leve e contemporâneo que resgata o cabinho de PVC maciço, utilizado no mobiliário popular na década de 1970. Jaeger produz em larga escala um *design* com custo acessível para a classe média.

contexto Mais uma versão com os pés em ‘U’ (ver fichas 21, 87, 144 e 158).

produção Projetos & Produtos, SP, desde 1986 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 62 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 62 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1990

autor Gilberto Carlos Lima (1957)
modelo Poltrona Maria Bonita

153

local de destino Não identificado

descrição Na estrutura de madeira foi aplicada e fixada uma rede em algodão cru por meio de cordões que permitem a retirada desta para lavagem ou troca.

peculiaridades Esta poltrona resgata o artesanato regional brasileiro, através da adaptação de redes, é de simples execução e baixo custo.

contexto Como propôs Lina Bo Bardi em seus modelos projetados para o Studio Palma, contudo esta poltrona utiliza a própria rede (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128 e 160).

produção Caiçara Móveis e Design, Recife, PE **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 83 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 83 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

FRANÇA 1990

autor Philippe Starck (1949)
modelo W W Stool

154

local de destino Não identificado

descrição Forma obtida em alumínio soldado e laqueado.

peculiaridades O assento exemplifica a influência do *Soft Design* no trabalho de Starck nos anos 1990. Sua forma biomórfica se assemelha a um rizoma germinando com elegância e leveza física e visual.

produção Vitra, Basle, de 1992 a atualidade **referências** Fiell, 1997: 645 **fontes das imagens** Fiell, 1997: 645 **créditos fotográficos** Vitra AG, Basle (Foto: Andreas Sütterlin)

BRASIL
1990-1991

autor Marcelo Ferraz (1956)
modelo Banco Light

155

local de destino Não identificado

descrição Em pau-marfim maciço com acabamento em cera, este assento de planos ortogonais possui acabamentos arredondados na parte superior dos braços e encosto.

peculiaridades Em 1986 foi fundada a Marcenaria Baraúna, de Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e Francisco Fanucci. A intenção deste assento foi resgatar o sentar correto e elegante do início do século XX.

contexto A Baraúna busca soluções que se inserem na história brasileira colonial, na experiência vernacular e nos projetos dos pioneiros modernos brasileiros e estrangeiros.

produção Marcenaria Baraúna, São Paulo, desde 1993 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 54; site: www.barauna.com.br **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 54 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL
1991

autor Francisco Fanucci (1952)
modelo Banco Caipira

156

local de destino Não identificado

descrição Estruturado em cabreúva, assento em dois planos inclinados que permitem a adaptação dos quadris.

peculiaridades *Design* que resgata uma experiência vernacular por meio da releitura do banco caipira.

contexto A proposta de Fanucci vai ao encontro de um resgate dos costumes populares (ver fichas 68, 110 e 133).

produção Marcenaria Baraúna, São Paulo, desde 1993 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 55; site: www.barauna.com.br **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 55 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1992

autor Jaqueline Terpins (1950) - colaboração de Delia Beru e Francisco F. Sales
modelo Cadeira Gazela

157

local de destino Não identificado

descrição Pés em madeira maciça, assento e encosto em peça única curvada em laminado colado a frio com formas macho-fêmea; materiais possíveis: madeira marfim, imbuia tingida ou ebanizada.

peculiaridades Iniciada nas artes plásticas, Terpins possui desenvoltura ao lidar com diferentes materiais e passar para o *design* as curvas sinuosas que experimentara com o vidro.

produção Móveis Teperman, São Paulo, desde 1992 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 52 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 52 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL 1992

autor Gilberto Pacheco Fagundes (1945)
modelo Cadeira Olle

158

local de destino Não identificado

descrição Estrutura em aço trefilado cromado ou pintado em epóxi, assento e encosto com diversas opções: estofamento revestido com tecido ou couro, mogno natural ou ebanizado.

peculiaridades Cadeira empilhável que tirou proveito dos materiais já utilizados na linha de fabricação da Forma.

contexto Outra solução com os pés em 'U' (ver fichas 21, 87, 144 e 152).

produção Forma, São Paulo, desde 1992 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 69 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 69 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL
1993

autor Marcelo Suzuki (1956)
modelo Cadeira Borboleta

159

local de destino Não identificado

descrição Estruturada em amendoim com assento e encosto em pinho, com acabamento em cera natural, quatro elementos idênticos são utilizados dois a dois formando um ângulo no assento e encosto; empilhável de três em três.

peculiaridades Solução de simplicidade construtiva e formal, que é a característica da Baraúna, onde Suzuki permaneceu até 1995.

contexto Este assento tem alguns indícios no desenvolvimento de algumas idéias de Lina Bo Bardi que se iniciaram com a proposta para o Masp da avenida Paulista (ver fichas 6, 15, 17, 20, 41, 43, 49, 121, 134, 135, 136, 137 e 140).

produção Marcenaria Baraúna, São Paulo, desde 1993 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 55; site: www.barauna.com.br **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 55 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

BRASIL
1994

autor Humberto (1953)
e Fernando Campana (1961)
modelo Poltrona Ninho

160

local de destino Não identificado

descrição Estrutura com três pés metálicos e tela de vergalhões de ferro com assento e encosto em fios trançados de algodão (versão conhecida como Cadeira Vermelha, utiliza 250 metros de fios de algodão vermelho).

peculiaridades Representantes do grupo de *designers* contemporâneos brasileiro, os Irmãos Campana têm surpreendido nas grandes mostras internacionais de *design* com seu mobiliário nada convencional. De forma intuitiva e conceitual, utilizam materiais simples como barbante de algodão, papelão ondulado e plástico.

contexto Apesar de morfologicamente diferente, a poltrona Ninho possui uma relação de aconchego semelhante a das redes (ver fichas 3, 47, 54, 62, 63, 83, 84, 97, 107, 111, 113, 123, 127, 128 e 153). E o algodão utilizado remete ao uso das fibras (ver fichas 4, 12, 18, 25, 61, 64, 68, 78, 82, 101, 105, 106, e 132).

produção Nucleon 8 e Edra, Itália, a partir de 1998 **referências** Cadeiras Brasileiras, 1994: 73 **fontes das imagens** Cadeiras Brasileiras, 1994: 73 **créditos fotográficos** Antonio Saggese

apartes

Recurso expressivo com que um personagem expressa seu pensamento em voz alta, sendo ouvido apenas pela platéia [Houaiss, 2004].

apartes

ANEXOS

a. Textos italianos de Lina Bo Bardi

*Sistemazione degli interni*¹

Le affinità delle vecchie forme col vecchio modo di vita sono perdute. Come dovranno essere gli “interni” e l’arredamento della casa affinché l’aderenza fra nuova forma e nuova vita sia manifesta e coerente?

Lo spirito del mondo di ieri fu l’accademia; l’accademia che esclude gli artisti dall’industria e dalla manifattura, isolandoli dalla comunità e creando intorno ad essi una vita fittizia (l’arte per l’arte) lontana dal mondo reale. La mancanza della connessione vitale con la comunità condusse inevitabilmente l’arte alla speculazione estetica sterile, mentre la forma espressa dal disegno restava su di un piano pittorico, senza relazione alcuna con la realtà dei materiali tecnici e con l’economia. Già la seconda metà del secolo 19° vide il principio di una protesta contro l’influenza devitalizzante dell’accademia e si scoprì la base di una unione fra gli artisti creatori e il mondo industriale. Più tardi nacquero le richieste di prodotti esteticamente attraenti e accettabili economicamente e tecnicamente. I soli tecnici non potevano soddisfare queste esigenze e i disegni “artistici” si dimostrarono assolutamente insufficienti perchè forniti da artisti troppo lontani dal mondo reale e completamente impreparati tecnicamente, impossibilitati quindi all’adeguamento della forma coi processi pratici della produzione.

1

Este texto não foi encontrado no Brasil em busca on-line efetuada pela biblioteca da FAUUSP em maio de 2008. Lina Bo o escreveu durante a Segunda Guerra, provavelmente por esta razão o sistema de bibliotecas brasileiro não o possui. Esta transcrição foi feita por meio de uma cópia cedida pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi em agosto de 2007. Algumas linhas do texto foram perdidas na cópia fornecida, porém o cerne do tema está claro. É importante frisar que, aparentemente, o texto não foi revisado na época de sua publicação, e se, por ventura, alguns equívocos existam nesta transcrição, estes fazem parte do texto original. As interessantes imagens inseridas no artigo copiado estão com a qualidade muito comprometida e não foram reproduzidas para este trabalho.

Il metodo del disegno tradizionale fu quindi perduto; l'evoluzione continua della tecnica portò contemporaneamente ad una rapida trasformazione il vecchio modo di vita, sfasando completamente l'espressione delle forme tradizionali.

Perdute le affinità del disegno tradizionale delle forme col tradizionale modo di vita appare la necessità di una nuova aderenza di queste al nuovo modo di vivere. Questa rispondenza dovrà per prima manifestarsi nell'ambiente della vita dell'uomo: la casa. Come dovranno essere gli interni degli appartamenti perchè questa aderenza fra forma e vita sia manifesta e coerente?

Il continuo accrescersi di esigenze legate alla nuova vita, ha gradualmente cambiato il carattere ed i fini delle stanze dando una apparenza completamente nuova ai mobili e all'arredamento; fattori importantissimi vi contribuiscono con la loro influenza: ventilazione incrociata, insolazione, orientamento, disposizione delle finestre rispetto al paesaggio.

La costruzione a scheletro, con l'abolizione dei muri portanti ha reso possibile una grande flessibilità nel piano dell'arredamento, e il procedimento logico di costruzione è ormai quello della più grande libertà nella disposizione degli ambienti; aperti, separati da tramezzi a pareti afone, facilmente trasformabili, chiudenti l'arredamento in modo non permanente mentre un carattere di maggiore solidità apparente caratterizza le installazioni permanenti: bagni, toilettes, cucine, lavanderie e servizi in genere. Non sempre pareti in muratura e tramezzi permanenti formano separazione fra gli ambienti, molte volte la separazione è ottenuta mediante mobili profondi formanti parete. L'abolizione dei tramezzi non strettamente necessari è utile per il massimo rendimento dello spazio legato all'alto costo della costruzione.

L'efficienza nel rendimento dello spazio è desiderabile per ogni tipo d'appartamento, dall'appartamento di lusso a quello popolare; partendo da queste considerazioni è ovvio che per ottenere una efficienza massima di rendimento degli spazi sarà bene evitare i piccoli disimpegni e le molte porte e riservare il più possibile le suddivisioni a mezzo di pareti mobili e tende. Economia di spazio si può inoltre raggiungere con una progettazione accurata di guardaroba e armadi a muro e con l'equipaggiamento meccanico dei servizi.

Le pareti esterne indipendenti dalla struttura portante potranno essere aperte in ampie sfinestrature orizzontali o completamente vetrate, permettenti, mediante la grande illuminazione diurna la più libera suddivisione interna e l'eliminazione degli angoli oscuri. L'arredamento degli interni, con l'eliminazione delle aggiunte non necessarie, accordandosi armonicamente in una disposizione non formale dei mobili assicurerà quindi il massimo conforto col minimo mezzo.

Il fine della casa è quello di facilitare una vita conveniente e confortevole, e sarebbe un errore mettere troppo entusiasmo per un risultato esclusivamente decorativo.

Chiarezza di disegno delle varie parti è di prima importanza, seguita da una scrupolosa attenzione applicata ad un giusto uso dei materiali e da una scrupolosa selezione di ciascun materiale. Tre sono i tipi di arredamento che possono essere presi in considerazione:

- 1) Con mobili già esistenti in commercio.
- 2) Con mobili standardizzati o prodotti in massa.
- 3) Con mobili disegnati espressamente.

Benchè la standardizzazione dei mobili e delle fabbriche sia desiderabile, tuttavia lo scopo è di ottenere una ragionevole varietà. Noi possiamo prendere una lezione dai Giapponesi che raggiungono la varietà, nell'uso di stuoie di uguale misura come base per determinare la forma delle stanze e per sistemare i mobili.

Il bell'artigianato che fiorì in epoca diversa, è stato sostituito dalla macchina. Fu provato dall'esperienza che il disegno imitativo artistico portava sciupio nel costo della produzione. La macchina, poteva rivestire i suoi prodotti di nuove qualità estetiche. Architetti e disegnatori di tutti i paesi hanno disegnato esclusivamente per la potenzialità della macchina in merito alla estetica ed all'economia. Ambedue gli obiettivi, economia ed apparenza, richiedono semplicità di forma ed una bella rifinitura. In conseguenza sta sorgendo nelle industrie una espressione artistica, che l'architetto può trarre a proprio vantaggio.

Questo vuol dire nuova ricchezza di materiali: plastici, metalli lucidi, leghe inalterabili, vetro, tessuti. L'arredamento e la sistemazione degli interni possono giovare della nuova tecnica e dei nuovi materiali partendo da un principio di scelta rigorosa.

L'uso appropriato dei materiali e l'effetto del loro colore possono essere di grande aiuto nella suddivisione di spazi vincolati. Così la scelta della pavimentazione è di primaria importanza nella creazione di una determinata atmosfera e di un effetto estetico. La pavimentazione amorfa da coprirsi poi parzialmente coi tradizionali tappeti, si può sostituire oggi con una pavimentazione di gomma, sughero, linoleum, fibre di legno passate, piccole lastre di pietra, magnesite, ecc, nuovi tipi messi in commercio in questi ultimi anni; la scelta dipenderà dalla destinazione degli ambienti, dalla sistemazione generale degli spazi, dai mobili, dal grado di colore, semplicità o ricchezza desiderati.

Le pareti, e più i soffitti, comprendenti aree ininterrotte di una o più stanze possono venir sottoposti al trattamento acustico mediante l'uso di gesso assorbente i suoni o di pietra o altro materiale, sordi. La rifinitura dei soffitti e delle pareti ottenuta, oltre il gesso e le solite tappezzerie, mediante nuovi materiali di recente sviluppati dall'industria, deve essere accompagnata da uno studio scrupoloso dell'illuminazione artificiale ottenibile con mezzi diretti e indiretti.

Le porte e gli infissi in genere non sono più accessori da decorarsi con stucchi o altri ornamenti ma possono essere resi interessanti mediante l'applicazione del colore, intonato alla gamma fondamentale dell'ambiente.

Grande importanza hanno le finestre, che contribuiscono alla creazione di una atmosfera, permettendo, con la loro ampiezza, la partecipazione del mondo esterno e della natura, all'ambiente. Le finestre orizzontali sono le più adatte per una maggiore ampiezza panoramica. Porte a battenti o scorrevoli separano, dove esistono terrazze l'interno dall'esterno. La luce del giorno può essere controllata mediante l'uso di tende o scuri.

Questi, i punti di partenza per un criterio moderno di sistemazione e arredamento degli interni. La scelta delle illustrazioni che accompagnano questo testo è stata dettata dal desiderio di far conoscere i risultati ottenuti negli ultimi tempi dagli architetti di tutti i paesi. Non si è seguita una sequenza strettamente cronologica. Gli esempi presentati comprendono approssimativamente i passati quindici anni.

Alguns comentários entre as imagens apresentadas:

La costruzione a scheletro, con l'abolizione dei muri portanti ha reso possibile una grande flessibilità nel piano dell'arredamento della casa moderna.

Le pareti esterne, indipendenti dalla struttura portante, possono oggi essere aperte in ampie sfinestrature orizzontali o completamente vetrate.

Preponderanza dell'elemento "finestra" sull'arredamento. La "natura" entra a far parte della vita quotidiana come mai è stato nel passato.

La "predisposizione" e soluzione in sede di progetto degli armadi, ripostigli e guardaroba è essenziale per la razionalità dell'arredamento moderno e il perfetto funzionamento.

L'estrema semplicità delle superfici e dei mobili non distrugge il senso di raccoglimento e non rende la casa simile ad una "clinica" ma crea un ambiente sereno adatto allo studio e al riposo.

La cucina è importante ormai, quanto la stanza da pranzo o il soggiorno, e deve essere curata e studiata in ogni sua particolare esigenza.

L'architettura, con l'armonico rapporto delle superfici crea anche negli interni scorci suggestivi. Questo è un particolare della famosa villa Savoye di Le Corbusier che fu un punto di partenza per l'arredamento moderno.

Perché quella che dovrebbe essere una rispondenza perfetta fra forma e vita è un ibrido sottoprodotto? Casa è ancora in Italia una parola non completamente sentita nel giusto significato, "arredare" non vuol dire creare enfatici decorativismi ma un "ambiente" alla vita. I movimenti iniziatisi all'estero subito dopo l'altra guerra portarono una rivoluzione nelle forme che si riguarda ancora dal più come "estetica" ed è invece evoluzione profondamente consona a un modo di vita, presentato allora, oggi evidente, inconfutabile. Non parliamo più di "tendenze" estetiche, di "modo di vedere" o "prevedere" le rivoluzioni sono lontane, non si parla più di esperienze ma di una rispondenza ormai "reale" che scaturisce naturalmente da effettive necessità.

(...)ambiente esterno con la casa. Mediante la vetrata e la roccia viva che forma parete, la natura partecipa all'atmosfera interna.

Le scale danno, col loro movimento nuovo interesse all'architettura degli interni, fino a costituirne a volta la nota e il motivo dominante.

La perfezione tecnica ha portato nuovi tipi di rifinitura e nuovi materiali. Questo non significa che le case debbano assumere l'aspetto di ospedali. Qualunque grado di colore, ricchezza o semplicità si desideri, si può ancora ottenere con la corretta disposizione dei mobili, colori, tessuti e super-

fici. L'uso appropriato della luce artificiale può intensificare e ravvivare i colori e i tessuti, ed identificare gli spazi. I principi moderni di rigoroso disegno si applicano agli impianti d'illuminazione come ai soprammobili. Gli apparecchi d'illuminazione, naturalmente, non dovranno seguire quei tali tipi fuori moda, come le lanterne veneziane o i classici candelabri con le finte candele di legno, ma essere di efficiente utilità.

(...) ad una fusione delle pareti con l'ammobigliamento che è nella maggior parte previsto in sede di progetto. L'effetto è di grande chiarezza.

La finestra è elemento preponderante.

Un arredo completamente "in stile", se autentico può trovare posto in un ambiente moderno; ma senza "ritorni" sentimentali.

Architettura degli interni. Il gioco dei muri e delle strutture è importante, e sufficiente da solo a formare e caratterizzare un ambiente.

Il risultato estetico nell'arredamento e nella sistemazione degli interni sarà dato da una corretta selezione dei colori e dei materiali, dai contrasti plastici creati dalle ombre e dalle luci e dagli indirizzi individuali. L'appartamento moderno non deve però essere così formale da non permettere che vi trovino posto gli oggetti personali o gli eventuali mobili antichi da cui non ci si desiderasse separare, in queste pagine sono illustrati alcuni giusti accostamenti di mobili antichi in ambienti moderni. Un appartamento riuscito deve costituire un ambiente di vita.

Architetto Lina Bo

Domus (198): s/p, junho de 1944

L'attrezzatura della casa

Abolizione del mobile-monumento. Che cos'è un mobile-standard. La casa vá arredata per l'uomo.

Parallelamente al problema di costruire migliaia di alloggi in tempo relativamente breve, si presenta il problema di arredarli, o meglio attrezzarli per la vita che vi si dovrà svolgere.

Le distruzioni, l'usura dei mobili e degli attrezzi che costituiscono il patrimonio della casa, verificatesi durante gli anni di guerra, impongono una revisione totale del problema dell'attrezzatura domestica, attrezzatura che non va più considerata oggi da un punto di vista esibizionistico e decorativo, ma secondo un criterio tecnico, funzionale.

Il mito de "salotto chiuso" del mobile-monumento, del mobile-Partenone va abolito. Salotti chiusi da conservarsi sotto la campana di vetro: la polvere si ferma sugli intagli, si incrosta nelle decorazioni (tutte imitate, quelle "vere" costano troppo). I rasi si stramano, i velluti si spelano e si scoloriscono al sole e allora bisogna "chiudere" il salotto impedire che i "bambini" vadano dentro a giocare; il salotto "buono" si apre soltanto alle visite o la domenica.

I ricchi hanno anticamere o salotti studiati da noti architetti con molli drappeggi e rasi trapuntati, con cristalli e "trovate", o audaci mobili aerodinamici ispirati alle automobili e agli aeroplani con eliche ali e tiranti. Belli. arditi, antiborghesi...

Profondi mutamenti sociali ed economici hanno portato profonde modifiche nel modo di vita della donna; necessità di contribuire con l'uomo al fabbisogno della vita giornaliera aumentata di costo col crescere delle esigenze dettate dal progresso tecnico, coscienza di sentirsi chiamata a partecipare alla vita individualmente e socialmente.

Ma la vita della donna è sempre legata alla casa, e occorre semplificare la grande macchina del lavoro domestico con le sue "tradizioni" i suoi "dogmi" i suoi "punti fissi", semplificarla e ridurla ad uno schema di lavoro organizzato razionalmente in modo non dissimile da quello che si svolge nelle fabbriche e nei laboratori se si vuole impedire che l'insieme disordinato delle azioni che formano il lavoro domestico, costituito in macchinoso disordine, venga ad imporsi alla donna schiacciandola col suo peso.

Alla base di una organizzazione del lavoro domestico è una buona attrezzatura, o, per adoperare un termine tradizionale, un buon "arredamento".

Che cosa è un buon arredamento? Un buon arredamento è un arredamento che "funzioni", composto di mobili che funzionano, di sedie comode, di poltrone nelle quali si può stare seduti senza ricorrere alle posizioni più strane, di armadi che contengono quello che debbono contenere, di tavoli di giuste dimensioni, di credenze i cui ripiani non richiedono, per essere raggiunti dalle mani sedie scale e panchetti, di mobili lisci di legno pulito e senza polvere di stoffe chiare, lavabili, belle di disegno e di colore, via i ghirigori inutili le eccentricità ridicole e di cattivo gusto.

Ma come arrivare a stabilire dei "tipi" di mobilie attrezzatali da soddisfare questi requisiti in via assolutamente normale e alla portata di tutti?

Lo studio accurato del rapporto casa-uomo fatto dai competenti mediante il ragionamento e l'indagine, porteranno a stabilire per ogni mobile e attrezzo un "tipó" che fisserà le dimensioni di quel mobile o di quell'attrezzo.

E qui le lamentele contro lo standard. Tutte le case saranno dunque uguali?

Per quanto non più legati da eccessi individualistici, non abbiamo abbandonato la convinzione che è sacro diritto di ogni uomo di costruirsi una casa differente da quella del vicino, ma standard non vuol dire che tutti gli inquilini della casa A avranno le sedie verdi, lo stesso tavolo di noce e le stesse poltrone rivestite della stessa stoffa a pallini.

Standard vuol dire che tutte le famiglie abitanti nella casa A avranno delle sedie comode, dei tavoli solidi e di giusta misura, perchè le dimensioni sono state fissate dopo uno studio condotto da tecnici specializzati, e mentre la famiglia Bianchi ha un grande armadio u elementi, e piccoli letti ribaltabili richiesti da un appartamento relativamente piccolo e dai suoi cinque bambini, la famiglia Verdi ha mobili studiati appositamente per una coppia di sposi. Inoltre i mobili della famiglia Bianchi in acero sbiancato e stoffe a fiori sono assai diversi da quelli della famiglia Verdi in noce scura e stoffa unita.

Un mobile standardizzato è un mobile studiato per le necessità dell'uomo e in modo da poterle soddisfare; e chiaro che non potranno esistere molti tipi atti a soddisfare quelle necessità. La soluzione sarà data da un "tipo" suscettibile di infinite varietà.

Per alcune parti della casa ciò è stato d'altra parte già raggiunto, gli apparecchi utilitari, come gli apparecchi igienici, gli elementi della cucina, gli apparecchi di riscaldamento sono stati standardizzati: chi si sogna di rimpiangere oggi i catini le brocche a fiorellini della nonna?

La casa va attrezzata per l'uomo, studiata sui suoi bisogni e sulle sue necessità, solo abbandonando il concetto del "pezzo unico" il criterio "dell'originale a tutti i costi", del "fatto a posta" (e fatto male) riusciremo a realizzare la casa per l'uomo, attrezzata secondo un criterio di assoluta aderenza ai suoi bisogni materiali e morali.

Tratteremo in una serie di articoli il problema della casa, della sua attrezzatura, dei suoi servizi, del lavoro domestico; apriamo la discussione su questo problema. Che cosa pensate dei "mobili moderni"? Riuscite, nella vostra casa attrezzata così com'è a abitare le vostre faccende senza che il lavoro domestico vi renda schiava? Occorre che le donne italiane imparino a "scegliere" la propria casa, a organizzarla. secondo un criterio molto diverso da quello seguito fino ad oggi, il criterio del "consiglio del mobiliere" del catalogo "antico" o "900" dell'esempio dell'amica o peggio del divismo cinematografico. Nei prossimi articoli cercheremo di stabilire questo criterio.

Lina Bo

Milano Sera, 8 de agosto de 1945

b. Pranchas para o mobiliário do concurso de Cantú, 1957

Cópias heliográficas das pranchas apresentadas com as definições dos desenhos e textos que são publicados na revista Habitat (46), 1958

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo