MARÍA BELÉN FUENTES SUÁREZ

Intervenção em edificações preexistentes:
O projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Fábrica da Pompeia

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo
como parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração
Projeto de Arquitetura

Orientador
Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz

São Paulo
2016

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.

E-MAIL DA AUTORA: mbelenfuentes@gmail.com

Fuentes Suárez, María Belén
F954i Intervenção em edificações preexistentes: o projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Fábrica da Pompeia / María Belén Fuentes Suárez. – São Paulo, 2016.
117 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.
Orientador: Rodrigo Cristiano Queiroz

1.Projeto de arquitetura – São Paulo (SP) 2.Edificações (Preservação) – São Paulo (SP) 3.Centros culturais – São Paulo (SP) 4.Bardi, Lina Bo, 1914-1992 5.Sesc Fábrica Pompeia I.Título

CDU 72.011.22(816.11)

Para Rubén, Jael e Pelita

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte da realização deste trabalho em diferentes maneiras. Principalmente a meu orientador, o professor Rodrigo Queiroz, por toda a atenção durante o mestrado e o grande conhecimento proporcionado.

Aos professores Rafael Perrone e Jorge Bassani pelas importantes contribuições na banca de qualificação, assim como os demais professores da FAU-USP.

A Zeuler Lima e Vera Luz pela receptividade ao diálogo.

Ao programa PEC-PG por viabilizar este trabalho.

A Diego e María Rosa pela amizade incondicional e pela parceria em todas as etapas deste trabalho. A Elis, Guga, Jorge, João, Gi e Roberto, pelas trocas e por fazerem desta experiência, inesquecível.

Aos meus pais e irmãs pelo apoio, incentivo e confiança.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil.

RESUMO

O trabalho consiste na análise dos projetos de Lina Bo Bardi que incorporam construções preexistentes, mais especificamente a obra do Sesc Fábrica da Pompeia (1977 – 1986), em que a arquiteta reúne as reflexões que a levaram a manter antigas estruturas, a partir de um processo projetual que, apesar de suas referências, mostra-se autônomo. As ideias sobre "presente histórico" e cultura popular, e suas vivências, tanto na Itália como no Brasil, determinam uma postura aparentemente independente do Movimento Moderno e, em especial, da arquitetura da Escola Paulista. Apesar de compartilhar ideais próximos aos dessa escola, os princípios morfológicos adotados por Lina Bo Bardi para atingi-los são opostos, justamente por considerarem a preexistência. Faz-se uma analise comparativa entre esses procedimentos projetuais, levando-se em conta que, no período da construção do Sesc Pompeia, novas visões acerca da relação entre projeto e cidade começavam a ser levantadas.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, Sesc Pompeia, preservação e intervenção arquitetônica.

ABSTRACT

The purpose of the study is to analyze Lina Bo Bardi's projects over preexisting constructions, more specifically the work on Sesc Fábrica da Pompeia (1977 – 1986), in which the thoughts that made the architect keep the building's old structure were put together in order to make an original and autonomous project process, detached from its references. Lina's life experiences in Italy and Brazil as well as the concept of "historic present" and popular culture brought out independence from the Modern Movement and specially from the architecture of Paulista School. Although her ideals might seem similar to the ones set out by this school, Lina Bo Bardi takes an opposite path to get to them for she takes preexistence into consideration. This study points out the connection between these two project processes, whereas by the time Sesc Pompeia was under construction, new points of view on the issues between project and city started to be raised.

Key words: Lina Bo Bardi, Sesc Pompeia, preservation and architectural intervention.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **8**

PARTE I - LINA BO BARDI: ENTRE A INFLUÊNCIA E A ESCOLHA **12**

1. A MEMÓRIA NO PROJETO **12**

1.1 PRESENTE HISTÓRICO 15

1.2 OBRAS CONSTRUÍDAS NA PREEXISTÊNCIA 24

2. DA ABSTRAÇÃO MODERNA À FIGURAÇÃO POPULAR **46**

2.1. LINA BO BARDI E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA 47

2.2. ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NO SESC POMPEIA 58

PARTE II - O SESC POMPEIA NO CONTEXTO DA ARQUITETURA E CULTURA PAULISTA **71**

3. O SESC POMPEIA E A CRISE DA ARQUITETURA PAULISTA **74**

3.1. O CONSTRASTE ENTRE O SESC E O PROJETO DA ARQUITETURA PAULISTA 76

3.2. O SESC E A CULTURA PAULISTA 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS **110**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **113**

INTRODUÇÃO

A prática de intervenção em edificações preexistentes manteve-se afastada dos projetos da Arquitetura Moderna, que se caracterizava por uma suposta incompatibilidade com a cidade tradicional. No Brasil, o Movimento Moderno, representado majoritariamente pelas escolas Carioca e Paulista, atinge seu ápice entre as décadas de 1930 e 1960, com uma linguagem comum determinada pela procura de uma nova espacialidade, que, por vezes, nega a preexistência como um condicionante do projeto.

No presente trabalho, utilizaremos o termo "preexistência" para nos referir às construções ou estruturas antigas, tombadas ou não, em estado de abandono e nas quais existe a possibilidade de intervenção para novos usos, que podem ser diversos de seu uso original.

A arquiteta Lina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) mudou-se para o Brasil em 1946, chamando-o de seu "país de escolha" e fazendo, ao longo de sua vida, grandes contribuições à arquitetura brasileira. Apesar de se colocar em várias ocasiões como moderna, sua obra se caracteriza por uma individualidade revelada principalmente em projetos definidos pela intervenção em edificações preexistentes, ou seja, que partem da aceitação da realidade como pressuposto, o que a afasta dos princípios formais daquela vanguarda.

Por outro lado, apesar de sua formação na Itália, onde se dava ênfase ao restauro de antigos monumentos, procurando sua conservação, Lina Bo Bardi mostra-se independente também por acreditar, como alguns de seus colegas italianos, na continuidade histórica, quando se toma o passado como uma possibilidade para criar no presente.

Esta autonomia de sua obra é demonstrada, quando atua sobre antigas estruturas que não apresentam necessariamente um valor histórico, segundo o estabelecido pelos órgãos de preservação. É o caso da antiga fábrica de tambores (1932) localizada em um bairro industrial da cidade de São Paulo, cuja estrutura foi preservada para dar lugar ao novo projeto do Sesc Pompeia (1977-1986).

Esta pesquisa pretende analisar o processo projetual de Lina Bo Bardi para o Sesc Fábrica da Pompeia, a partir das ideias da arquiteta sobre o uso da memória no projeto, sua

conexão com a cultura popular e seu "Comprometimento com a Realidade" [1]. Para esta análise, levamos em consideração a formação de Lina Bo Bardi, suas referências e vivências, tanto italianas como brasileiras, além do contexto da Arquitetura Moderna no Brasil, principalmente da Escola Paulista.

Essa linha se forma no início da década de 1950, a partir de uma nova geração de arquitetos formados pelas faculdades de Arquitetura e Urbanismo da USP e de Arquitetura do Mackenzie, conseguindo hegemonia nos anos de 1960. A produção arquitetônica do grupo mostrou-se em concordância com o brutalismo internacional e com a procura do desenho da engenharia, por meio da exploração plástica das estruturas de concreto.

A organização deste estudo em duas partes permite-nos debruçar sobre os aspectos que constituem as decisões de Lina, ao intervir na preexistência, com a premissa de que, para que exista um comprometimento com a realidade em um momento em que a arquitetura se proclamava autônoma, é necessária a liberdade, o profundo conhecimento da história e, no caso de Lina, um grande interesse pela recuperação da cultura popular.

A primeira parte procura contextualizar os pensamentos da arquiteta ligados às teorias do Movimento Moderno, que ela defende, propondo, porém, algumas alterações. Propostas que serão reforçadas depois de sua viagem ao Nordeste do Brasil, onde descobre um novo caminho, a cultura popular.

Desta maneira, para o primeiro capítulo, estudamos os textos em que Lina Bo Bardi faz referência à importância do presente histórico, entendendo o passado como uma realidade criadora, encontrando, assim, possibilidades no preexistente. E também o livro de Josep Maria Montaner (2001), significativo para dar lugar a novos estudos, entre eles, as ideias de Lina em sintonia com alguns de seus colegas italianos. O autor coloca Bo Bardi no grupo de arquitetos da "terceira geração moderna" [2], que defendia os valores sociais do Movimento Moderno, mas afirmava a necessidade de olhar a história para consegui-los.

A tese de Eneida de Almeida (2009) nos permite entender o panorama das referências de Lina Bo Bardi, como também as discussões formuladas nos anos 1960, quando se supera a valorização da conservação do "monumento histórico como era entendido no século XIX, para incorporar o valor documental da arquitetura ordinária e da própria morfologia das

---

[1] Termo usado no capítulo 3 – Pragmatismo Cultural e Urbano: Arquitetos e Obras - do livro: BASTOS; ZEIN, 2010. Nele, as autoras colocam o projeto para o Sesc Pompeia entre as obras que constituem uma nova etapa para a arquitetura moderna brasileira.

[2] MONTANER, 2001. p. 11.

cidades: reflexão desenvolvida em concomitância à formulação da revisão crítica do movimento moderno."[3] E afirma também a importância da Carta de Veneza (1964), que defende as ideias de restauro na sobreposição da arquitetura de distintas épocas.

No segundo capítulo, a pesquisa volta-se ao estudo da mudança no processo projetual de Lina Bo Bardi, uma arquitetura cujos princípios formais passam de uma postura moderna a uma mais livre e autoral. As pesquisas desenvolvidas por Maria Cristina Cabral (1996) e Vera Luz (2003) localizam esses possíveis pontos de inflexão na arquitetura de Lina.

O livro de Olivia de Oliveira (2006) mostra que a obra de Lina Bo Bardi fundamenta-se no conjunto de pequenos elementos, as "sutis substâncias" usadas no cotidiano dos brasileiros.[4] A autora faz um detalhado estudo sobre a conexão do uso desses elementos com as tradições da cultura popular e da religião afro-brasileira. O livro permite aproximar-nos das decisões tomadas no projeto do Sesc Fábrica da Pompeia, tendo em vista o momento sociopolítico que o país atravessava, assim como a percepção da arquiteta sobre a cidade de São Paulo, e sua postura, que é expressada por meio da arquitetura.

Na segunda parte, o trabalho contextualiza o projeto do Sesc Pompeia na cena arquitetônica e cultural paulista. No panorama da arquitetura brasileira, o final dos anos de 1960 representa um momento de crítica às premissas do Movimento Moderno e a perda da força da hegemonia do brutalismo paulista, que se vê afetada também pela perseguição de seus representantes, devido ao endurecimento do regime militar.

Os estudos realizados por Hugo Segawa (2014) e Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein (2010) permitem-nos a contextualização da arquitetura brasileira no período em que se iniciava a construção do Sesc Fábrica da Pompeia, entre finais da década de 1970 e inícios dos 1980.

A partir destes estudos, torna-se possível realizar, no terceiro capítulo, uma comparação entre os princípios morfológicos que caracterizam a arquitetura paulista e o projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Pompeia, em que, apesar de a arquiteta ser autora de obras que se consideram importantes exemplos do brutalismo paulista[5], é possível notar processos projetuais contrários.

As novas discussões na arquitetura, em meados de 1970, apresentam a incorporação da paisagem construída e dos aspectos culturais, como também o olhar para a arquitetura

---

3 ALMEIDA, 2009. p. 74.

4 OLIVEIRA, 2006.

5 Ibidem. p. 205-208.

vernácula. O IAB do Rio de Janeiro convidava os arquitetos a discussões sobre a arquitetura brasileira – como esta já era conhecida –, representada pela expressividade do concreto armado, tanto em sua apresentação, como em sua procura estrutural. Aparecem, porém, novos diálogos, em que se discute uma arquitetura cujo olhar é o vernáculo, procurando o comprometimento com o contexto.[6]

Estes argumentos são semelhantes aos de Lina Bo Bardi, expressados três anos depois no IAB de São Paulo, onde se reúnem arquitetos para a discussão da "arquitetura moderna brasileira comprometida em simbolizar e incentivar o desenvolvimento nacional".[7]

Simultaneamente à construção do SESC Pompeia e à retomada da discussão sobre a arquitetura brasileira, projeta-se o Centro Cultural São Paulo (1975-1982). Com o propósito de completar nossa análise, estudamos a dissertação realizada por Luiz Telles, um dos autores da obra, por se tratar de um projeto que, como o Sesc, procura uma conexão com a população. Não deixamos, porém, de observar que o processo projetual foi diferente, por permitir a continuidade espacial com a cidade e ainda seguir muitos dos postulados formais da arquitetura da Escola Paulista. Esses dois projetos inaugurados em 1982 serão espaços para os novos movimentos culturais, na busca da redemocratização, expressados nas artes plásticas, música, teatro, entre outros.

---

6 Ibidem. op. cit.

7 Ibidem. op. cit.

PARTE I - LINA BO BARDI: ENTRE A INFLUÊNCIA E A ESCOLHA

1. A MEMÓRIA NO PROJETO

"Não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico." [8]

A relação da memória com o processo projetual é determinante na obra de Lina Bo Bardi. A arquiteta cita, em repetidas ocasiões, os termos "presente histórico" ou "continuidade histórica", referindo-se às teorias com que trabalha com a memória. Estas consolidaram-se com o passar dos anos, marcando seus projetos, em especial aqueles que surgem de obras preexistentes.

O pensamento de Lina sobre a memória no projeto é construído a partir das diversas vivências e referências de sua formação moderna italiana, assim como de sua trajetória profissional, levando em consideração o contexto político de seu país natal, durante o período da guerra e pós-guerra (início dos anos 40), para em seguida tomar um novo rumo, a partir de sua experiência no Brasil.

Os documentos escritos por Lina sobre esse assunto, além das pesquisas realizadas, foram usados aqui para o melhor entendimento de sua obra. Procuramos estudar, no entanto, o projeto para o Sesc Fábrica da Pompeia (1977-1986), cuja construção ocorre num período em que a arquiteta condensa suas ideias, entre estas a de continuidade histórica. Isto é demonstrado quando Lina decide manter uma antiga fábrica num bairro, naquela época, operário e periférico da cidade, e que se encontrava em processo de mudança, levando os galpões das indústrias a serem comumente demolidos.

De acordo com vários autores, o pensamento de Lina Bo Bardi, ao desenhar sobre edificações preexistentes, foi um diferencial em sua arquitetura. Entres estes estudos, no ensaio "Arquitetura e mimese: a modernidade superada", Josep Maria Montaner (2001, p. 12-23) afirma que Lina vai além da "obra mais intelectualista dos arquitetos italianos", ao juntar

[8] BO BARDI, 1990 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 162-176

“tradição e realismo”, o que é possível perceber a partir de sua experiência e conexão com a cultura popular do Brasil.

Assim, também, Evelyn Lima (2009), em seu artigo “Estudo de relações simbólicas: entre espaços teatrais e contextos urbanos e sociais com base em gráficos de Lina Bo Bardi”, afirma que a arquitetura de Lina “partia do pré-existente e buscava contextualizar a obra com os desejos do ser humano, numa visão antropológica, visando amenizar as deficiências sócio-culturais”.

Os próprios textos de Lina reafirmam esse pensamento, parte deles recopilados no livro organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover, *Lina por escrito* (2009). Entre esses textos, “Na Europa a casa do homem ruiu”[9] talvez seja um dos mais veementes da trajetória de Lina, em que faz uma crítica à maneira burguesa de viver, de habitar a casa, que é destruída depois da guerra, e ao reconstruí-la, pela primeira vez, “o homem pensa no homem”. É assim como Lina reconstrói os espaços, pensando no homem, criando narrativas para as mais simples atividades do cotidiano.

A primeira obra de Lina Bo Bardi sobre uma edificação preexistente é a reforma do Solar do Unhão (1959 – 1963), realizada na cidade de Salvador, Bahia. Trata-se de uma construção do século XVI, tombada pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sobre este trabalho, que será estudado mais adiante, Bo Bardi 1959 (1993, p. 155) assinala: “A retórica teria restaurado o conjunto no estilo ‘colonial’”, demonstrando, com esta afirmação, um pensamento fora das linhas estabelecidas de conservação do patrimônio, mas também, aparentemente, longe do pensamento do Movimento Moderno, que, de acordo com Evelyn Lima e Cassia Montero (2012, p. 10), propunha fazer “*távola rasa do passado*”.

Em sua tese “O construir no construído na produção contemporânea: relações entre teoria e prática”, Eneida de Almeida (2009) faz um estudo sobre as vertentes que Lina toma como referência para este tipo de intervenções, entre estas, as teorias sobre “restauro científico” ou “restauro crítico”, defendidas por Gustavo Giovanonni e também pela Carta de Veneza[10], sobre a qual, em 1987, Bo Bardi[11] afirma: “depois da Carta de Veneza de 1965, as

---

9 Publicado originalmente em Revista Rio, n. 92, Rio de Janeiro, fev. 1947.

10 Ver Carta de Veneza: Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Mai. 1964. Veneza. Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios, II. IPHAN, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Cartas Patrimoniais, Caderno de Documentos, Ministério da Cultura.

11 BO BARDI, 1987 apud FERRAZ, 2008, p. 292.

coisas melhoraram, mas aquele marco de ranço numa obra restaurada sempre continua". Para Almeida (2009, p. 94-95), Lina

> Não se deixa levar por uma concepção superficial que confunde respeito histórico com timidez de ação, nem cai no equívoco de repetir uma prática corrente que confunde as operações de recuperação e reconstrução de elementos preexistentes, sem distingui-las entre si, sem diferenciá-las dos novos componentes introduzidos.

Com esta afirmação, podemos assinalar que Lina toma uma postura própria, autêntica, que se mostra contrária a repetir o passado, mas também a ignorá-lo, o que claramente expõe em suas ideias sobre presente histórico. Como Almeida (2009, p. 95) afirma, "um denso preparo teórico e técnico ampara suas decisões".

O propósito deste trabalho não é aprofundar nestas teorias e técnicas – pois existem trabalhos que estudaram este assunto, como o citado acima –, mas entender e contextualizar o que leva Lina Bo Bardi, em sua obra, a intervir em estruturas preexistentes. Adotamos a perspectiva em que vários autores coincidem, vendo-se refletida nas palavras de Grinover (2010, p. 25), quando refere-se à arquiteta:

> Estar 'à margem' também parece uma constatação comum aos trabalhos sobre sua obra e, para nós, uma virtude para sua posição artística e crítica. Seja porque seus projetos não se 'encaixam' e 'desviam' das normativas do Movimento Moderno, da Escola Paulista, do brutalismo, do pós-modernismo, ou outro catálogo que queiram, seja porque trocou seu país de origem pelo Brasil e sempre houve um subtexto de *outsider*, de estrangeira.

Desta maneira, serão brevemente analisadas algumas das obras de Lina realizadas em edificações preexistentes, tanto na cidade de Salvador/BA, como em São Paulo/SP. Marcamos esta diferença, considerando que o contexto onde elas foram construídas também é parte importante do que as define. O propósito é fazer uma análise comparativa destes projetos com o Sesc Fábrica da Pompeia, para conseguir um melhor entendimento do processo projetual da arquiteta.

Ainda que sejam várias as obras onde Lina intervém na preexistência, selecionamos, com base nas datas de execução, apenas quatro, que apoiaram esta análise, além do Sesc: O Solar do Unhão (1959 -1963), Centro Histórico da Bahia (1986), Teatro Gregório de Mattos (1986) e Teatro Oficina (1980-1991). Por serem projetos construídos em diferentes períodos da obra da arquiteta, inclusive dois deles contemporâneos à finalização do projeto para o Sesc Pompeia (1986), pretendemos achar pontos em comum.

1.1 PRESENTE HISTÓRICO

> É preciso se libertar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo [...]. Diante do presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros.[12]

Com esta afirmação, Lina corrobora que sua visão sobre a memória no projeto, além de ter se formado a partir de profundos estudos, tem também total sintonia com suas vivências no Brasil, com sua conexão com a cultura do país e sua preocupação com criar uma “nova realidade”, que parte do preexistente e se adapta às necessidades do presente, da população, do cotidiano.

Lina encontra possibilidades naquilo que parece não ter valor, sua visão permite-lhe sonhar com novas possibilidades, e, com seu conhecimento técnico, ela pode torná-las realidade. Assim, de acordo com Oliveira (2006, p. 22), Lina

> [...]. Propõe uma realidade diferente da existente, onde a simplicidade, a espontaneidade, o lixo, o impuro, a austeridade e o efêmero sejam valorizados, uma realidade de quem viveu a guerra e sabe que não estamos livres dela.

A desconstrução da Itália

Lina forma-se na “Scoula Superiore di Architettura” de Roma, em 1939, cujo ensino priorizava, segundo a arquiteta, as “disciplinas histórico-arquitetônicas”[13]. Discordando em parte dessa metodologia e de como funcionava a cidade na época, Bo Bardi[14] afirma que “O fato de Roma ser um dos centros da cultura clássica fazia com que os alunos aplicassem a maior parte do tempo de seu estudo à observação dos monumentos antigos".

---

12 BO BARDI, 1990, apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 162-176

13 BO BARDI apud FERRAZ, 2008, p. 9–12.

14 Idem.

Lina critica fortemente tanto a repetição de formas tradicionais do passado, quanto o período do fascismo. Desta maneira, Bo Bardi[15], após uma visita realizada à Catedral da Sé, afirma:

> Tal atmosfera veio ao nosso encontro brutalmente, com o odor de Roma, de louro queimado, com o som de músicas militares ao longo do Tibre. Reconhecemos [...] a remastigação estilística que nos envenenara na universidade e que nos impelira a abandoná-la. Seria possível que tais coisas tivessem chegado aqui? [...] Toda aquela arquitetura equivocada, inútil, vazia como uma pele soprada com a cúpula ridícula sobreposta, uma arquitetura que nem se quer (sic) se despetala em garbo culturalístico, uma arquitetura capaz de fazer-nos duvidar de uma religião que aceita um tal monumento.

Para Lina, Roma era uma cidade parada e onde estava o fascismo, motivos pelos quais decide, em 1940, se mudar para Milão, para trabalhar com Gio Ponti, que se denominava o "último dos Humanistas". Após um período de trabalho em distintas áreas, ela vê-se obrigada a abandonar o escritório de Ponti, por causa dos bombardeios da guerra, e começa a trabalhar dirigindo a revista Domus, que pouco tempo depois é suspensa.

Sua postura ante esses fatos não deixa de ser política. A arquiteta entra na Resistência com o Partido Comunista clandestino; expressa-se por meio das edições em revistas, fazendo fortes críticas ao fascismo e tendo várias vezes que fugir. Sobre este período, Bo Bardi[16] afirma:

> Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é o julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferencia 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 poder sobreviver.

Esta postura ante os acontecimentos será tomada por Lina em diferentes ocasiões, inclusive, já morando no Brasil, quando se depara com situações político-sociais difíceis como a ditadura, onde ela demonstra uma atitude objetiva que lhe permite descobrir novas possibilidades, sem deixar de mostrar seu posicionamento crítico.

Ainda na Itália, quando a guerra acaba, Lina realiza uma reportagem das zonas afetadas; de toda essa experiência, ela fixa algumas imagens em sua memória, tomando-as para seus

---

15 BO BARDI. A Catedral. Habitat, n. 14, não pag., fev. 1954 apud BIERRENBACH, 2006, p. 7.

16 BO BARDI apud FERRAZ, 2008, p. 9–12.

futuros projetos, em que transforma espaços abandonados, destruídos, espaços que provavelmente lembram o final da guerra, dando-lhes um novo uso e significado, como se naquelas cenas tristes ela pudesse imaginar lugares extraordinários. Conforme Grinover (2010, p. 135),

> Suas buscas por materiais e soluções técnico-construtivas populares e naturais e mesmo seus arranjos formais geométricos, racionais e acomodados às circunstâncias do lugar revelaram a consciência de que a forma nova poderia surgir da desconstrução e reconstrução de tradições e do contexto.

Desiludida pela tomada de poder da Democracia Cristã, viaja ao Brasil em 1946, com seu marido Pietro Maria Bardi. Aqui continuou escrevendo, ilustrando e editando. Em um texto escrito em 1947 para a revista Rio, podemos observar, por um lado, um posicionamento crítico diante dos modos de viver da sociedade, assim como as ideias de Lina sobre a importância que dá às pessoas e seus modos de vida e à austeridade na obra arquitetônica. Bo Bardi[17], assinala:

> [...] Foi então, enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a "vida" do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano [...] **pela primeira vez "o homem pensa no Homem", reconstrói para o Homem**. A guerra destruiu os mitos dos "monumentos", também na casa, os móveis-monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem "servir", as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e serviçal, e que pode, como o homem, morrer. [...] (grifo nosso)

Após o período de guerra, repensavam-se os modos de construir as cidades da Itália; a ideia era reafirmar a liberdade e a criação. Deste modo, aparecem novas visões, que, de acordo com Montaner[18], estariam constituídas, em parte, pelas teorias de Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi – grande amigo da arquiteta e com quem fundou a revista *A-Cultura dela Vita* (1946-1947) – e Ernesto Rogers[19], que compartilhou e influenciou a visão de Lina, assinalando que "se a bandeira dos nossos antecessores imediatos chamava-se 'Vanguarda', a nossa denomina-se 'Continuidade'".[20]

---

17 BO BARDI, 1947 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 64-70.

18 MONTANER, 2011, p. 96

19 ROGERS, 1956 apud MONTANER, 2011, p. 97-98.

20 Texto original: "si la bandera de nuestros antecesores inmediatos se llamaba 'Vanguardia', la nuestra se denomina 'Continuidad'".

Como Maria Cristina Cabral (1996, p. 10) afirma, “Foi a partir da visão histórica de Argan, ainda que não devidamente reconhecida na época, que os arquitetos italianos reformularam suas bases teóricas, reavaliando o Movimento Moderno como marco histórico cultural”. Este processo de reavaliar uma maneira preestabelecida de arquitetura pode ser vista como análoga às propostas de Lina no Brasil, onde se posiciona como arquiteta independente, ao não seguir os postulados formais da hegemonia da escola paulista.

Possibilidades na preexistência

Lina acreditava na história como parte do presente, como algo que precisa ser entendido e tomado para melhorá-lo. Quando ela utiliza o termo “história”, refere-se, segundo Oliveira (2006, p. 20), a “um passado vivo que está incidindo diretamente sobre nós e nos incitando à ação”.

Pareceria que, para a arquiteta, o fato de trabalhar sobre uma obra preexistente converte-se numa “vantagem” que determina o projeto, já que disporia de uma história sobre a qual atuar, o que também representava uma possibilidade de valorizar e respeitar o trabalho do homem. Na sua tese de cátedra, Lina Bo Bardi (1957, p. 57) aponta a necessidade de

> [...] superar a “fratura” histórica de um conflito de transição entre o “antigo” e o “moderno”, procurando esclarecer e compreender a continuidade histórica e iluminando assim a mente do estudante, mediante o hábito da cultura com relação à profissão, ou seja, **à vida real**. (grifo nosso)

Com esta afirmação, Lina refere-se possivelmente não só à história das obras arquitetônicas, mas também à cultura, à historia do país, e é nesse sentido que luta pelo resgate da cultura autóctone brasileira, pois, de acordo com o que afirma em alguns de seus textos, a cultura popular brasileira perdia sua força. Bo Bardi (1994, p. 76) assinala:

> O país se industrializou, bem ou mal. O passado não volta. Importantes são a continuidade e o perfeito conhecimento de sua história. A defesa do patrimônio cultural não pode ter fraturas. As fraturas culturais, a indiferença e o esquecimento são próprios das classes médias e altas – o povo não esquece – é o único capaz de constituir-se numa continuidade histórica sem fraturas.

Assim, tanto a cultura popular como os edifícios podem “sucumbir”, e, para evitá-lo, Lina convoca a memória, seja por meio da preservação de prédios, seja pela criação de elementos que remetem ao popular.

Bo Bardi preserva os edifícios porque encontra neles possibilidades ou algum valor que permita a reflexão sobre o que existiu. Desta maneira, potencializa a imagem do antigo projeto, cuja solução adapta-se às necessidades atuais, do homem do presente. Bo Bardi[21] aponta:

> Se a gente acreditar que tudo que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos**.** Em um trabalho de restauração arquitetônica, é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. **O resultado é o que chamamos de presente histórico.** (grifo nosso)

Essa será a ideologia da arquiteta, para conectar a memória com sua obra, tomando não só aquilo que faz parte da história da arquitetura, como também das vivências dos homens que habitaram ou trabalharam nesses espaços, que, por serem preexistentes, carregam lembranças, memórias. Assim, Montaner (2001, p. 14-15) escreve sobre a atividade de Lina Bo Bardi, lembrando o filósofo José Ferrater Mora[22], que afirma:

> [...] paradoxalmente não são as pessoas que vivem querendo apagar o passado e olhando apenas o futuro, as que nos trazem grandes inovações. Os que modificam substancialmente o futuro são aqueles que vivem enraizados no passado e são plenamente conscientes das implicações da história, daquilo que as ações passadas podem trazer como consequência no futuro. Então, o que trazem não é um apêndice ou algo transitório, e sim uma mudança que se agrega e concorda profundamente com o sentido do que já existia, daquilo que já estava implícito e apenas faltava desenvolvê-lo. Então, cria-se algo que tem grandes possibilidades de enraizar, de se converter em uma nova tradição.

História como realidade criadora[23]

Lina Bo Bardi constrói suas teorias sobre a importância da história, a partir do *zeitgeist*[24] - espírito da época -, termo que é difundido pela historiografia oficial do Movimento Moderno. O espírito da época considera que as formas passadas tornam-se obsoletas continuamente e são substituídas por outras correspondentes ao presente.

---

21 BO BARDI, 2009 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 162-176

22 MORA, José Ferrater, **Les formes de vida catalana i altres assaigs**. Barcelona: Edicions 62, 1980. (versão em catalão).

23 Termo tomado das afirmações de MONTANER, 2001.

24 *Zeitgeist* é um conceito hegeliano que afirma que, a cada determinado tempo e lugar, correspondem certas características específicas. Tal termo é apropriado e difundido pela historiografia oficial do Movimento Moderno, por Pevsner e Gideon.

As ideias de Lina sobre presente histórico são também análogas às de alguns de seus ex-companheiros italianos, entre eles, Ernesto Nathan Rogers, formado no *Politecnico di Milano,* que, como Lina, dirigiu a *Domus* (1946-1947). Rogers seria, de acordo com Muñoz (2013, p. 537, tradução nossa), "um dos teóricos de arquitetura mais influentes na Europa posterior à Segunda Guerra mundial" [25].

Na Itália, Lina e Rogers integraram o MSA[26] – *Movimento Studi per l'Achitettura* – , que introduz a revisão dos princípios do Movimento Moderno. Estes pensamentos veem-se refletidos em sua tese apresentada em um concurso docente, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em que Bo Bardi (1957, p. 5-6) afirma: "não existe fratura entre o assim chamado 'moderno' e a história, visto ser o 'moderno' antes o produto da história mesma, através do qual é possível evitar as repetições de experiências superadas".

Por outro lado, há autores que colocam o arquiteto e engenheiro Gustavo Giovannoni como uma grande referência para Lina, em seu pensamento sobre "restauro crítico", termo que ela mesma cita repetidas vezes em seus textos. De acordo com Lima e Monteiro (2012, p. 77), no "Restauro Crítico, o arquiteto restaurador deve avaliar a edificação para recuperar seu valor artístico, podendo utilizar novos elementos a partir de uma livre escolha criadora".

Segundo as autoras, Lina demonstra afinidade com esse arquiteto, com quem compartilha o pensamento de que "a arquitetura do Movimento Moderno buscava apagar o passado, numa visão equivocada de progresso". Estas críticas não serão tomadas para se posicionar contra o Movimento Moderno, mas como uma proposta de mudar alguns de seus princípios, pois tanto ela como Rogers consideravam-se arquitetos modernos.

Segundo Montaner (2001, p. 14), Bo Bardi e Rogers encontram-se em sintonia, tanto em suas posturas de continuidade com o Movimento Moderno, como na importância que atribuem a olhar para a história. Assim, quando se refere à obra de Lina, o autor aponta:

> [...] a possibilidade de ser moderno radica, precisamente, em diminuir sua urgência, em ser fiel à história, à realidade. Toda a experiência da Europa Mediterrânea se baseia na continuidade, em valorizar a história como uma realidade eminentemente criadora.

Apesar de vários autores afirmarem que parte dos postulados da arquitetura do Movimento Moderno procurava fazer *tabula rasa* do passado, Solá Morales[27] defende:

---

25 Texto original: "uno de los teóricos de arquitectura más influyentes en la Europa posterior a la segunda guerra mundial".

26 Fundado em Milão, em 1946.

27 SOLÁ-MORALES, 1985, apud NESBIT, 2008. p. 254.

> É comum dizer que a arquitetura de vanguarda do Movimento Moderno ignorou por completo a arquitetura do passado, e que essa falta de interesse indicava uma avaliação puramente negativa. É verdade que a arquitetura daquela época era produto de um sistema formal que se dizia auto-suficiente, pelo menos em suas expressões programáticas, posto que baseado na geometria abstrata da forma e em figuras tridimensionais simples. Mas mesmo essa atitude não deixava de fazer uma interpretação própria do material que lhe apresentava a cidade e a história, e definia de modo paradigmático um tipo de relação caraterizado pela preponderância do efeito de contraste sobre qualquer outro tipo de categoria formal.

De acordo com estas afirmações, Lina se diferenciaria do Movimento Moderno pelo viés da mimese. Segundo a arquiteta, não deve existir necessariamente um contraste, mas devem-se utilizar técnicas e procedimentos atuais. O fundo e a forma em que o passado e o presente se reconhecem reciprocamente não resulta do contraste, como o faria, de acordo com Solá-Molares[28], o Movimento Moderno, mas do restauro crítico.

Para Bo Bardi, tanto a memória como o contexto da preexistência seriam o ponto de partida em seus projetos. Tais afirmações demonstram que Lina e Rogers procuram ser modernos, sem deixar de lado a história, mas a história como uma possibilidade de criação, e não como a repetição de formas do passado.

De acordo com Almeida (2009, p. 99), Ernesto Nathan Rogers havia afirmado que "o único modo de ser moderno na condição contemporânea era fazer presente o sentido vivo da história, evitando os automatismos e vícios da experiência passada". Tal afirmação coincide com o pensamento crítico de Lina Bo Bardi[29], quando escreve:

> É claro que temos muito respeito pelos objetos antigos, os verdadeiros, e que os conservamos também dentro de casa, mas como relíquias, que de vez em quando trancamos no armário. Mas violentar uma época, impondo-lhe embalsamentos de gesso e papelão, significa desconhecer o progresso fatigante e doloroso da humanidade, que a incompetência, o diletantismo e a ignorância fazem recuar de quilômetros a cada centímetro que ela consegue conquistar em seu caminho para a frente.
>
> O Brasil possui uma matéria-prima-público de primeira ordem, ainda imune aos estragos de mau gosto. Cabe aos arquitetos competentes e intransigentes a tarefa de defendê-la, combatendo o diletantismo, a fim de formar no público um critério seguro de seleção.
>
> Fique claro que, ao falar de arquitetos, não nos referimos a todos os que se formaram em arquitetura, mas apenas àqueles que compreenderam e compreendem o profundo alcance social da arquitetura moderna.

---

28 Idem.

29 BO BARDI, 1948 apud FERRAZ, 2008, p. 56- 61.

Lina faz parte do grupo de arquitetos que procura dar continuidade a alguns dos princípios básicos do Movimento Moderno, como também questiona e propõe a revisão dos mesmos e a busca de novos caminhos. A afirmação citada acima demonstra que Bo Bardi procura na arquitetura um olhar para o contexto do lugar onde evidentemente o preexistente tem significativo protagonismo.

Montaner (2001) também situa Lina Bo Bardi junto aos arquitetos da "terceira geração moderna", entre eles, Louis Khan, Jorn Utzon, Aldo van Eyck, Luis Barragán, José Antônio Coderch, Fernando Távora e Carlos Raúl Villanueva, afirmando que "rejeitam o formalismo e o maneirismo do estilo internacional e reclamam olhar novamente em direção aos monumentos, à história, à realidade e ao usuário, à arquitetura vernacular".

Lina dá ênfase a este último ponto, de maneira tal, que se compromete com a tradição popular brasileira ao longo de toda sua obra, apresentando inclusive novas "formas" e "objetos" à sua arquitetura. Estes detalhes a distanciam aparentemente da Arquitetura Moderna e, em São Paulo, da arquitetura paulista. Porém, para Bo Bardi[30], "a pesquisa realista do mundo moderno trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, como maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural".

Lina nunca se afasta de seus princípios modernos, sendo assim, era por meio desta arquitetura que estabelecia uma estreita relação com o trabalho do homem e seria isto o que lhe permitiria verdadeiras contribuições. Deste modo, tanto sua independência projetual, como seu compromisso com o Movimento Moderno acompanharam o conjunto de decisões em sua obra.

Montaner (2001, p. 21) aponta que 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".

Possivelmente, o fato de Lina se mudar para o Brasil permite-lhe atuar com maior liberdade, conseguindo aplicar suas ideias sobre "presente histórico", pois, diferentemente da Itália, o valor que se dava à história aqui não tinha a mesma intensidade. A arquitetura do Brasil encontrava-se, segundo Aline Coelho Sanches (2012, p. 90), marcada pelo "mito da tábula rasa, da construção a partir do zero", e, portanto, "a relação entre arquitetura e o

---

30 BO BARDI 1943, RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 47.

passado encontrava caminhos diversamente complicados". Porém, para Lina Bo Bardi, não era a história do prédio como monumento o que a levava a preservá-lo, e sim a história como valorização e respeito da cultura.

Isto responde às ideias de Restauro Crítico, que, conforme Bo Bardi [31], fundamenta-se no "respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento representa como poética dentro da interpretação moderna de continuidade histórica, procurando não só embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna".

Outras vezes, Lina usa o termo "restauração científica", definindo-o como o que "permite agir no mundo da modernidade com o rigor e o respeito pela História do Trabalho dos Homens".[32] Desta maneira, seja sob o termo "crítico" ou "científico", Lina evidencia em sua obra o valor do preexistente como representação de um passado significativo para a população, acima da importância histórico-arquitetônica do prédio. Inclusive, o fato de o prédio existente se encontrar tombado ou não será irrelevante para as decisões que determinam sua arquitetura.

Isto pode ser observado no processo projetual do restauro no Palácio das Indústrias para a Prefeitura de São Paulo, cuja construção original, de 1911, encontrava-se em moderado estado de conservação. Bo Bardi preserva o prédio, procurando liberá-lo das intervenções sofridas após sua construção, apesar de ter como preexistência uma arquitetura eclética, que, de acordo com Cabral (1997, p. 79), "Lina combateu durante toda sua vida", pois era parte também do "*revival* historicista arquitetônico que para ela significava a competência com os regimes ditatoriais e a acomodação da burguesia, contrária aos ideais revolucionários".

Entretanto o motivo para a preservação deve-se ao fato de, segundo a arquiteta, o prédio representar "uma época importante para São Paulo" [33]. Lina propõe também uma ampliação – não construída –, com o objetivo de que seja aberta à visitação pública e se integre tanto à cidade como à remodelação que estava sendo planejada para o parque Dom Pedro II.

---

31 BO BARDI, 1963 apud LIMA; MONTEIRO, 2012, p. 77.

32 BO BARDI, 1991 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 177-179.

33 BO BARDI, 1991 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 177-179.

1.2 OBRAS CONSTRUÍDAS NA PREEXISTÊNCIA

> Lina trabalha com o pré-existente, observando-o, deixando-se embeber pelo entorno para recriá-lo e traduzi-lo em sua obra. Sua arquitetura possui a rara capacidade de narrar e apresentar a memória do lugar. [...] Lina vive no presente, no mundo real das coisas reais, e não daquelas idealizadas em um passado nostálgico, ou em um futuro inexistente. O passado é para Lina Bo Bardi sinônimo de memória – seja ela individual ou coletiva - , e a memória é o sentimento humano por excelência. OLIVEIRA (2014, p. 4-5)

No Brasil, Lina Bo Bardi teve a possibilidade de aplicar seus pensamentos nas obras que lhe foram solicitadas, que, apesar de não serem muitas, foram obras de carga simbólica muito forte. Todas elas condensam os pensamentos da arquiteta, sem se contrapor umas com as outras, sobretudo porque, quando se trata de trabalhar na preexistência, Lina atua com total liberdade, indo muitas vezes contra critérios rígidos de restauro, estabelecidos pelos órgãos de patrimônio que defendem a arquitetura colonial, pois, para Lina Bo Bardi [34],

> [...] a arquitetura contemporânea brasileira não provém dos Jesuítas, mas do "pau a pique", do homem solitário [...] provém da casa do "seringueiro" [...] possue em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possue a herança de milênios, mas suas realizações [...] Esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações é a força da arquitetura contemporânea brasileira.

E é assim que Lina atua, direcionando sua obra à recuperação da "arquitetura contemporânea brasileira", e se afastando do passado como algo nostálgico. Ela valoriza a mão de obra do país e encontra nela novas possibilidades. Assim, Zeuler Lima (2005, p. 31) afirma que, para a arquiteta, a preservação "era um poderoso veículo para práticas sociais inventivas, cujos significados e formas devem derivar da cultura cotidiana" (tradução nossa)[35].

A antiga fábrica da Pompeia

> Um ato destrutivo de ajuste cultural (invariantes à parte) não pode prescindir de materiais básicos preexistentes. Lançar ao mar em nome do moderno pelo moderno é inútil. Para ser realizada, uma nova – aliás, novíssima – arquitetura precisará do

---

34 BO BARDI. Lina. Bela Criança. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 2, p. 3, jan.-mar. 1951 [2008, p. 66].

35 Texto original: "was a powerful vehicle for inventive social practices whose meaning and forms should derive from everyday culture".

> velho tijolo-madeira-ferro-cimento-plástico (em sentido figurado, é claro). Nada nasce do nada. O *verdadeiro* ajuste cultural certamente não será realizado – é impossível – por meio da *tabula rasa* das estruturas tradicionais de um momento para o outro (é claro que não falo de "materiais"). Os espíritos autenticamente criativos nunca ajustaram, mas revolucionaram violentamente; e revolução é subversão violenta do positivo existente + o futuro. BO BARDI[36]

Essa afirmação foi feita por Lina poucos anos antes de ser chamada para projetar o Sesc Pompeia, num terreno localizado na zona oeste de São Paulo, constituída nas décadas de 1920-1930 como um subúrbio industrial. O terreno contava com os galpões de uma antiga fábrica de tambores, construída em 1932 pela firma alemã Mauser & Cia. Ltda. A fábrica foi espaço também para a IBESA – Indústria Brasileira de Embalagens, e para a Gelomatic, indústria de geladeiras a querosene. A construção original de tijolos aparentes toma como referência os projetos ingleses caraterísticos do início do século XX.

Se, no texto citado acima, Lina referia-se aos velhos materiais "em sentido figurado", aqui ela teria a oportunidade de colocar em prática, em sua máxima expressão, as ideias sobre trabalho na preexistência, com os velhos materiais com que se construía uma fábrica. Tratava-se de um espaço sem aparente "beleza" ou valor histórico. Como Vera Luz (2014, p. 405-406) assinala:

> Um conjunto arquitetônico de 1938 não é propriamente um monumento histórico para a humanidade. Mas o era para o Brasil, para São Paulo, para o bairro da Pompéia, nos conta alguma coisa vital sobre a história e a gente desta cidade. Se tem uma estrutura e uma organização interessante, tanto melhor.

De acordo com Lina Bo Bardi, a estrutura dos antigos galpões, construída em concreto armado, lembrava o pioneiro sistema Hennebique, sendo um dos motivos pelos quais decidiu conservá-la. Assim, Bo Bardi[37] (2013, p. 31) afirma:

> Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu... O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompeia partiu do desejo de construir uma outra realidade.

Outro motivo para manter a estrutura da antiga fábrica é a procura da descaracterização do uso antigo, com o objetivo de que o passado seja reanimado pelo presente [38]. Isto é, Lina

---

36 BO BARDI, 1974 apud OLIVEIRA, 2014, p. 216.

37 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 31.

parte do resgate do existente, para ser transformado no novo sem perder suas caraterísticas inicias, e reforçando a imagem industrial do prédio, para que fique evidente que a edificação que era utilizada pra o trabalho árduo converteu-se num centro para o lazer. Assim, Luz (2014, p. 406) afirma:

> Transformar o que era uma fábrica em uma área de ócio, de lazer, um lugar de convivência nas horas vagas é uma decisão importantíssima. Poderia ser tudo isso, como qualquer outro Sesc, mas destruindo o tecido arquitetônico existente. Não seria mais a fábrica virando lazer, seria a eliminação de um mundo para a implantação de outro.
>
> Ao decidir manter os galpões, Lina Bo Bardi estabeleceu mais uma tensão salutar: a convivência desses opostos programáticos, na memória, e a evocação do tempo utilizado a seu favor; não construiu um lugar do nada.

Por outro lado, para Bo Bardi, o valor da fábrica não era apenas material, mas também social. Portanto sua imagem original, fabril, não precisava se esconder em uma nova estrutura. Na intervenção, a arquiteta procura manter a imagem de fábrica, deixando os antigos materiais à vista e colocando os novos sob a mesma ideia. Conforme um depoimento de Lina, ao iniciar o trabalho:

> Preservar a fábrica é preservar um pedaço da história da cidade, mas um pedaço da história como ela é mesmo, sem disfarces. Nada daquele conceito de que só deve permanecer o que é belo. O que é típico deve ser valorizado. Mesmo que seja simples, como seria obrigatoriamente uma fábrica de tambores. [39]

O logotipo do Sesc Pompeia[40], "torre-caixa-d'água-chaminé", desenhado também pela arquiteta, demonstra a premissa de fortalecer o aspecto fabril, trazer simbolicamente a memória da chaminé destruída da fábrica, para, em seguida, descaracterizar sua função, mostrando que, em lugar de fumaça, a "chaminé" despeja flores. Ela mesma afirmava que "O logotipo é um selo de comunicação popular, e não uma 'sigla' abstrata" [41], realçando com isto que o Sesc estava dirigido e dedicado ao povo brasileiro.

---

38 BO BARDI, 1990 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 162-176.

39 LUZ, 2014, p. 406. Depoimento de Lina Bo Bardi para o Jornal da Tarde, 1977. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia,9353,0.htm>. Acesso em: 23, jul. 2015.

40 Ver: Figura 9

41 Lina Bo Bardi, 1982 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 6.

Desta maneira, Oliveira (2006, p. 234) refere-se também ao logotipo, citando Lina Bo Bardi, quando assinala a “torre-chaminé-caixa d’água apita como um navio que parte e de tempo em tempo avisa os navegantes da cidade”. A autora compara esta afirmação com a sirene que avisava os horários dos funcionários da antiga fábrica e aponta: “o apito aqui chama o visitante para realizar uma viagem lúdica a um lugar sem tempo, onde os relógios já foram abolidos”.

A ideia, nesta intervenção, não é a de reproduzir ou copiar a construção da antiga fábrica, mas acentuar seu caráter industrial. Para isto, buscou-se ao máximo manter à vista os materiais da construção original: retiraram-se os revestimentos das paredes de tijolos e da estrutura de concreto; mantiveram-se as telhas de barro e vidro e colocou-se pedra goiás no piso das áreas de exposições, estar e convivência.

No exterior, preservaram-se os paralelepípedos da rua de acesso, retirando-os e colocando-os novamente, mas, desta vez, separadamente, para que entre eles nascesse grama, assim como na torre-caixa d’água, presente no logotipo, a natureza, a vida invadem o caráter industrial da antiga edificação, a fábrica abandonada, que passa a ser ocupada por crianças.

Para Lina, manter os paralelepípedos significaria também uma homenagem ao trabalho do homem, os “paralelepípedos são um dos calçamentos mais sublimes da história da humanidade, documentos seculares de pedras cortadas e alisadas com as mãos, por homens, mulheres e crianças, documento de civilização". [42]

Assim também as canaletas de água encontram-se localizadas ao longo da fachada dos galpões. Lina as deixa à vista e as reveste com seixos rolados, formando um conjunto com os paralelepípedos. Se, na rua principal, o que invade é gramado, nas caneletas, será a água. Com tal solução, “valoriza-se o encontro da natureza com o trabalho da civilização”[43]. Uma nova rua as encontra e nesta é colocado um deck construído em madeira crua, diferenciando os caminhos que levam à antiga e nova estrutura.

> [...] todas as novas intervenções deveriam reafirmar a ideia de fábrica. Essa escolha, longe de ser uma opção “romântica” de reprodução do passado, expressava uma consciência da dialética entre jogo e trabalho; preserva a imagem da fábrica para logo subvertê-la: o trabalho torna-se aliado do prazer e não mais seu oposto.[44]

---

42 BO BARDI apud FERRAZ, 2008, p. 223.

43 CABRAL, 1996, p. 59.

44 OLIVEIRA, 2006, p. 206.

Os novos elementos colocados nos galpões também foram construídos deixando o material à vista: as paredes dos ateliês, construídas com blocos de concreto cuja argamassa fica exposta, demonstrando o trabalho artesanal; as lajes de leitura, construídas em concreto aparente, e todo o mobiliário de madeira maciça desenhado também pela arquiteta. Da mesma forma, o piso de concreto aparente com pedrinhas colocadas aleatoriamente.

Nos antigos galpões, Lina retira as paredes intermediárias, para conseguir um único espaço, onde coloca elementos pontuais, determinando assim certas atividades. Isto permite liberdade, mas, ao mesmo tempo, devido aos elementos, o programa – solicitado pelo Sesc – é completado, dando também lugar ao inusitado.

Convocando a memória, uma árvore cresce no telhado já reformado dos antigos galpões. A vegetação, que brota entre os muros de maneira espontânea, lembra as construções abandonadas do Centro Histórico de Salvador. Esta ação é também observada em outras obras, que serão referidas mais adiante, entre elas, a Casa do Chame-Chame, sobre a qual Lina aponta: "A casa invadida por plantas domésticas devolve a imagem domesticada daquilo que era um fortinho na beira do mar". [45] O que novamente remete à memoria, pois Lina chamou algumas vezes de "fortes brasileiros", os blocos esportivos do Sesc Pompeia.

Como Oliveira (2006, p. 202) aponta, a "recuperação da fábrica será não apenas recuperação da memória do edifício, mas também da memória do lugar e do passado recente do país, memória coletiva e memória pessoal de guerras e exílios, de leituras e viagens".

Solar do Unhão

Durante sua estadia em Salvador da Bahia, Lina recupera o Solar do Unhão (1959–1963), para acolher o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e o Museu de Arte e Tradições Populares. O prédio, construído no século XVI, passou por várias intervenções, até seu tombamento pelo SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - em 1940.

Para o restauro, Bo Bardi[46] afirma que "todos os aspectos dramáticos do ambiente foram respeitados", como, também, as intervenções significativas que o conjunto sofreu ao longo de sua história. Assim, dificilmente poderia ser atribuída uma data à edificação preexistente, o que chama a atenção, pois, de alguma maneira, isto também acontece no Sesc

---

45 BO BARDI apud FERRAZ, 2008, p. 125.

46 BO BARDI 1959, apud FERRAZ, 2008, p. 152.

Pompeia. A obra inicial é descontextualizada, para dar lugar a um espaço que permite novos usos, presentes. Assim, conforme Oliveira (2013, p. 80),

> Cada edifício ou exposição montada por Lina Bo Bardi reitera essa noção de colapso do tempo. No Solar do Unhão, esse importante conjunto arquitetônico, transformado e maltratado ao longo dos séculos, Lina rompe com o habitual dilema entre a restauração da forma vivida pelo edifício em seu momento áureo – muitas vezes escondendo-se atrás do adjetivo "original" – e o uso do edifício como envoltório neutro. Seu projeto desmascara essa falsa alternativa, considerando a edificação em todas as facetas vividas: casa de engenho, senzala, residência de nobres, complexo industrial, ponto de encontro de ativistas políticos, fábrica de rapé, fábrica de cacau, trapiche, depósito de inflamáveis, quartel de fuzileiros navais, cortiço, ruínas, sem esquecer, evidentemente, da esplêndida localização ocupada pelo conjunto.

Lina recupera o edifício, que se encontrava completamente deteriorado, preserva seus antigos elevadores manuais e reforma a estrutura interna e pisos, ambos de madeira, e que passam a ter um lugar protagonista na obra, pois Lina deixa a planta completamente livre, elimina as paredes divisórias e substitui a antiga escada por uma nova, helicoidal, também de madeira.

Ao usar os mesmos materiais, parece que Lina não procura o contraste entre o antigo e o novo, assim como o faz no Sesc, que, apesar da tecnologia (atual), revela as diferentes épocas de intervenção, períodos distintos que conseguem conviver sem competir um com o outro. Assim, tanto no projeto de restauração do MAM-BA, como no Sesc Pompeia, "fica bem explícito que o antigo e o novo, o artesanal e o industrial, o simples e o complexo se equilibram numa bem sucedida articulação dos espaços". [47]

A nova escada passa a ser o elemento principal do espaço, construída com "um sistema de encaixes dos antigos carros de boi". Sendo assim, apesar de a arquitetura antiga ser preservada e ainda reconstruída, é a nova escada - cuja origem remete a um meio de transporte usado nas áreas rurais do Brasil - que leva consigo a memória, e não qualquer uma, a memória de uma técnica de uso popular.

Este procedimento de liberar a planta e colocar nela elementos é recorrente na obra de Lina. Conforme Oliveira (2006, p. 163-168), "Lina utiliza-se de diversos dispositivos para efetuar uma constante anulação de distâncias e aparentes oposições. Esses dispositivos normalmente aparecem onde existe a necessidade de junção ou articulação entre diferentes níveis". A autora afirma ainda que "os elementos de circulação e reunião se convertem no

[47] LIMA; MONTEIRO, 2012, p. 11.

centro da arquitetura dos anos 1950, produzida pela chamada ‘via humanista da modernidade’”.

O terraço da área externa, originalmente aberto, também foi liberado, resultando numa “praça” com vista à beira-mar, e deixando um velho guindaste como “monumento”. A ideia era que, neste espaço aberto ao público, acontecessem manifestações tradicionais, como Cheganças, Ranchos, Samba de Roda e Capoeira. [48] Sobre esta área, Almeida (2009, p. 103) assinala:

> Importante enfatizar a operação de liberação do terraço debruçado sobre o nível do mar, disposto em um dos lados do solar. Se uma das imagens mais caraterísticas desse projeto é a escada, que, de modo criativo, reinventa o encaixe dos carros de boi, provavelmente a ação mais contundente é justamente a demolição dos edifícios acrescidos de forma aleatória, que determinavam a obstrução da continuidade daquele espaço inicialmente aberto. **Uma decisão que exerce a legitimidade de eliminar elementos descaracterizadores que implicam perda de valor para a preexistência.** Ações como esta devem ser identificadas nos desenhos e nos documentos que registram as operações previstas na intervenção, como recomenda expressamente a Carta de Veneza de 1964. (grifo nosso)

Por outro lado, nos pavilhões industriais do mesmo conjunto, diferentemente do Sesc Pompeia, a estrutura foi preservada e pintada de cor branca, possivelmente porque, conforme Bo Bardi, estas não tinham particular valor arquitetônico,[49] mas era necessário preservá-las, já que faziam parte de uma espaço perfeitamente reutilizável para os fins propostos no programa.

Centro Histórico da Cidade de Salvador na Bahia

Após a finalização do projeto para o Sesc Pompeia, Lina é chamada novamente à Bahia, desta vez para a recuperação do Centro Histórico de Salvador, que, numa foto aérea, a arquiteta denomina de “terremoto voluntário”[50], referindo-se ao alto grau de deterioração e abandono em que se encontrava, não apenas pela destruição arquitetônica do lugar, mas também da cultura popular. Nas palavras de Lina 1986 (2008, p. 270, grifo da autora), “O ‘caso' do Centro Histórico da Bahia é: **não** a preservação de arquiteturas importantes (como seria em Minas), mas a preservação da **Alma Popular** da Cidade”.

---

48 BO BARDI apud FERRAZ, 2008, p. 154.

49 Idem, p. 155.

50 Idem, p. 270.

Com esta afirmação, a arquiteta refere-se a que o centro da cidade seja habitado e não usado como um ponto turístico; trata-se, para Lina, de uma “luta contra o folclore”. Zeuler Lima (2005, p. 27) aponta: "[...] modificar a estrutura da vida social numa área do país que enfrentou declínio econômico, pobreza e subdesenvolvimento. Este foi o contexto em que Lina Bo Bardi se envolveu com locais históricos e desenvolveu a sua abordagem crítica para preservação" (tradução nossa) [51] .

A proposta abrange trabalho, habitação e comércio. Dentro desse projeto, estão incluídas as reformas de: o Belvedere da Sé, o projeto piloto da Ladeira da Misericórdia, o Projeto Barroquinha, o Conjunto do Benin, a casa do Olodum. E outros não construídos, como a Fundação Pierre Verger, a casa de Cuba na Bahia, a casa da Bahia em Cuba e a casa da Bahia no Benin.

Lina coloca elementos da cultura popular dispersos na área, dispositivos ou, como apontaria Oliveira (2006), sutis substâncias. Propõe que o piso do largo São Francisco seja usado só por pedestres, e que o piso seja “um grande tapete de granito cinza” e pedras coloridas, mas isto não foi realizado, bem como algumas outras propostas. Perto do Belvedere da Sé, Lina propõe uma cachoeira construída em concreto. Para ela, “A Cachoeira da Praça é uma imagem nordestina, é o banho de cachoeira, a Cachoeira da Mata Grande, onde mora o Pai Xangô” [52.]

Assim também são projetados carrinhos de comida, bares, barracas, charrete com seu próprio caminho e ponto de partida. As barracas, projetadas em concreto pré-moldado, são denominadas por Lina como “flor de maracujá”. Não será a primeira vez que a arquiteta coloca nome de flor a um dispositivo, o faz também no Sesc Pompeia, com a “flor de mandacaru”.

As mesas do Belvedere foram construídas tomando como referência uma cerâmica popular do Recôncavo Baiano. Os “buracos das cavernas” que foram construídas nos blocos esportivos do Sesc são também construídas no Restaurante do Coaty e no Teatro Gregório de Mattos, de acordo com Bo Bardi[53], “para dizer que o ‘respeito histórico’ pelos monumentos é um Passado que deve ser rigorosamente conservado. Mas Sempre. Passado”.

---

51 Texto original: “The goal of the cultural movements in Salvador was to modify the structure of social life in an area of the country that faced economic decline, poverty, and underdevelopment. This was the context in which Lina Bo Bardi became involved with historic sites and developed her critical approach to preservation”.

52 BO BARDI apud FERRAZ, 2008, p. 272.

53 BO BARDI 1986, apud FERRAZ, 2008, p. 276.

Talvez este seja outro dos motivos da nova forma, irrepetível, dos “buracos”. Mesmo tendo sido projetados em distintas obras, cada um guarda uma forma completamente distinta, afirmando que existe, sim, um passado, mas que, para respeitá-lo, não se pode repeti-lo.

A tecnologia para o projeto da Ladeira da Misericórdia constitui-se pela experimentação de técnicas completamente novas, peças pré-moldadas de argamassa armada, desenvolvidas pelo arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé). Conforme Lina Bo Bardi[54] , neste projeto se preservou “segundo as regras de preservação tradicional, aquilo que sobrou: quatro paredes com janelas”. Assinala também:

> O que estamos procurando na recuperação do Centro histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando rigorosamente os princípios da restauração histórica tradicional. Para isso, pensamos num sistema de recuperação que deixe perfeitamente intacto o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício.
> Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual. **Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo.** (grifo nosso)

Teatro Gregório de Mattos

Como parte do Projeto Cultural da Barroquinha, o Teatro Gregório de Mattos, localizado na praça Castro Alves, foi projetado sobre um antigo sobrado. Lina propõe um amplo espaço livre, cujas cadeiras de madeira dobráveis permitem a flexibilidade e a improvisação. Mais uma vez, a arquiteta deixa a planta sem barreiras, a partir da preservação das paredes externas, que são reforçadas de tal maneira, que consiga suportar o andar do teatro sem colunas intermediárias. Todas as alvenarias internas foram demolidas.

O edifício de dois andares compreende uma área para exposições e administrativa no térreo, e o teatro no andar de cima. Sendo assim, constrói-se um elemento protagonista, a escada. Como Lina Bo Bardi[55] afirma: “nunca tomei uma escada como um elemento prático para subir de um nível ao outro nível” e, pela simplicidade do projeto, a arquiteta propõe que a escada seja “um ponto de interesse fundamental para um ambiente assim tão despido”.

Assim, o processo projetual para esse espaço é análogo ao do Solar do Unhão. De fato, apesar de o piso do teatro ser de madeira, a escada helicoidal de concreto corresponde ao

---

54 BO BARDI 1987, apud FERRAZ, 2008, p. 292-299.

55 BO BARDI 1986, apud FERRAZ, 2008, p. 278.

material da estrutura do antigo prédio; como no conjunto do Solar do Unhão, a nova escada e a antiga estrutura são de madeira. Isto também pode ser observado nos antigos galpões do Sesc Pompeia, onde, apesar de não se ter construído uma escada helicoidal, o conjunto de escadas e suas plataformas de concreto – conectadas umas com outras – não contrastam com o piso de pedra goiás.

Teatro Oficina

Os primeiros projetos para o grupo de teatro já demonstravam o que seria o espaço na atualidade, possivelmente porque, de acordo com um texto de Edson Elito (1999), coautor do atual Teatro Oficina, a todo momento buscou-se "concretizar as propostas cênica e espacial de Zé Celso". O autor refere-se à obra realizada por ele em parceria com Lina Bo Bardi, considerando que José Celso Matinez Correa, já desde 1958, em conjunto com Renato Borghi, propunha uma nova concepção para o teatro brasileiro.

Segundo Elito (2009), "Era um tempo de perspectivas de progresso social, construção de Brasília, crítica ao *amerincan way of life*, leitura dos autores russos e Brecht". O primeiro espaço trata-se de um teatro tipo "sanduíche", com as plateias localizadas frente a frente, e o palco entre elas. Porém, em 1966, um incêndio destruiu o espaço.

O segundo projeto, realizado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, consiste em uma arquibancada de concreto e um palco italiano, com um círculo central com mecanismo giratório. De acordo com Elito (1999), "a fachada lembrava um *bunker* de resistência cultural ao regime militar vigente". O que não é novo, entre os projetos da época. No mesmo Sesc Pompeia, Lina demonstra a procura de "proteção", lembrando os fortes brasileiros. Grandes peças aconteceram nesse espaço, algumas delas com cenografia realizada por Lina, entre elas, "Gracias Señor" e "Na Selva das Cidades".

Segundo o arquiteto, o teatro viveu um período de muita atividade e reconhecimento, entre 1975 e 1980, porém, tombado pelo Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - em 1983, o imóvel foi desapropriado. Elito (1999) afirma: "foi dessa época o primeiro estudo feito por Lina Bardi e Marcelo Suzuki, não levado adiante, onde já era proposto o conceito de RUA".

O terceiro projeto foi realizado por Lina Bo Bardi e Edson Elito, que, sobre o trabalho com Zé Celso, afirma:

> Houve um saudável e por vezes complexo processo de integração de diferenças culturais e estéticas: de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, *less is more*, racionalismo construtivo, ascetismo, e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico entre os atores e a plateia, o "te-ato".

As primeiras propostas para o teatro integravam a área externa, procurando ter acesso tanto pela rua Jaceguay como pela rua Japurá, e também conseguir uma ligação do viaduto. Isso não progrediu, ficando apenas com o espaço da antiga estrutura.

> [...] sou uma arquiteta. Eu não atravesso paredes, eu as derrubo. [56]

A citação acima diz respeito à resposta – irônica - de Lina a José Celso, quando ele insiste em que o tipo de teatro que ele dirige transcende paredes[57]. De acordo com Zeuler Lima (2013, p. 180-181) , "impaciente para ver a obra concluída e sem avisar, Martínez Corrêa tomou a frase de maneira literal e, em conjunto com a equipe do teatro, demoliram as divisões internas com suas próprias mãos, criando uma casca vazia" (tradução nossa) [58.]

Possivelmente, e pelo processo projetual observado nas obras estudadas, seria mais lógico pensar que Lina teria liberado também o antigo espaço, porém, após a demolição, a estrutura do antigo edifício foi afetada.

Lina continuou com a obra, em parceria com Edson Elito. Construiu-se uma estrutura metálica de travamento para as antigas paredes. Foram também construídas galerias laterais, a janela-parede de vidro e o jardim interno. A cobertura foi trocada por um *domus* deslizante. Não podiam faltar uma cachoeira e a entrada natural de ar. Enfim, fez-se a conexão com a natureza, que Lina procura constantemente em suas obras.

> A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno. [...] De fato, se no 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 resultado. BO BARDI[59]

---

56 BO BARDI apud PEIXOTO, 1982, p. 99.

57 LIMA, 2013, p. 180-181.

58 Texto original: "Impatient to see the work concluded and with no previous notice, Martinez Corrêa took her literally, and he and the theater members demolished the internal partitions with their own hands, creating an empty shell.

59 BO BARDI, 1959 apud FERRAZ, 2008, p.139.

Figura 1 – Vista aérea da antiga Fábrica da Pompeia antes da intervenção. Foto: Peter Sheier

Figura 2: Antiga Fábrica da Pompeia em funcionamento.
Fonte: FERRAZ; VAINER. 2013, p. 16

Figura 3: Rua central de paralelepípedos, antiga Fábrica da Pompeia.

Figura 4 – Antiga Fábrica da Pompeia em funcionamento. Fonte: Acervo Sesc Pompeia

Figura 5: Rua central de paralelepípedos, Sesc Pompeia. Foto: Nelson Kon

Figura 6 – Trabalhadores em obra. Fonte: Acervo Sesc Pompeia.

Figura 7 – Antigos galpões da Fábrica da Pompeia, ainda com paredes divisórias. Fonte: Acervo Sesc Pompeia

Figura 8 – Área de convivência, antigos galpões com a estrutura de concreto liberada de paredes. Foto: M. Belén Fuentes S.

Figura 9: Logotipo do Sesc Pompeia – Design Lina Bo Bardi

Figura 10: Conjunto esportivo e torre d'água. Foto: M. Belén Fuentes S.

Figura 11 - Antigo edifício Solar da Unhão 1959. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 152

Figura 12 – Atual Solar da Unhão, MAM-BA. Fonte: Cidade baixa

Figura 13 - Antiga escada do Solar da Unhão. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 157

Figura 14 - Escada MAM-BA. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 157

Figura 15 – Pavilhões industriais. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 155

Figura 16 - Solar da Unhão 1963. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 156

Figura 17 - Ladeira da Misericórdia. Foto: Nelson Kon

Figura 18 - Ladeira da Misericórdia. Sistema estrutural realizado com Lelé. Fonte: http://img.interempresas.net/fotos/416489.jpeg.

Figura 19 - Teatro Gregório de Mattos. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 279

Figura 20 - Escada do Teatro Gregório de Mattos. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 278

Figura 21 - Teatro Oficina. Fonte: https://blogdozecelso.wordpress.com/tag/condephaat/

Figura 22 (esquerda) – Estrutura preexistente para o projeto do Teatro Oficina. Fonte: FERRAZ, 1999.

Figura 23 (direita) – Teatro Oficina. Foto: Nelson Kon

2. DA ABSTRAÇÃO MODERNA À FIGURAÇÃO POPULAR

O interesse pela cultura popular aparece na obra e textos de Lina Bo Bardi, ao longo de toda sua trajetória como arquiteta, cenógrafa, designer e editora. Este capítulo apresenta as ideias de Lina sobre a cultura popular brasileira, sempre tendo em conta sua formação moderna e suas experiências, tanto em seu país natal, quanto em seu país de escolha, como também o contexto para que essas ideias alcançassem seu auge na construção do Sesc Fábrica da Pompeia.

Procuramos apresentar o cenário em que Lina desenvolve seus pensamentos, com início em suas primeiras experiências de trabalho, em Milão, no escritório do arquiteto Gio Ponti, para em seguida encontrar, no Brasil, as possibilidades para aprimorá-los, principalmente em sua viagem para o Nordeste. Esses pensamentos são expostos nas publicações realizadas, algumas delas organizadas por Marcelo Ferraz (2008), no livro *Lina Bo Bardi*, publicado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, em que também se encontram seus trabalhos de cenografia e projetos de arquitetura.

Esse interesse pela cultura popular leva Lina Bo a realizar propostas de arquitetura livres e aparentemente fora das linhas estabelecidas pela hegemonia do Movimento Moderno, que se caracteriza pela abstração. De acordo com o movimento, a arquitetura não podia ser empírica, a forma era o desdobramento de um conjunto de convicções. Entretanto o caráter da arquitetura de Lina está não na forma como um todo, mas nos detalhes ou dispositivos que convocam à memoria de objetos e tradições populares.

Podemos observar, nas obras da arquiteta, uma mudança no processo projetual, que vai de formas aparentemente modernas a uma arquitetura mais “vernácula”, incluindo elementos da cultura popular e uma grande conexão com a natureza. Esta mudança é estudada na tese de Vera Santana Luz (2004), “Ordem e Origem em Lina Bo Bardi” e na dissertação de Maria Cristina Cabral (1996), “O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi”.

Para o estudo dos “dispositivos” da obra de Lina, tomamos como referência as análises realizadas por Olivia de Oliveira (2006), em seu livro *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. A autora afirma que é nos pequenos detalhes que se encontra a força da arquitetura de Bo Bardi. A função destes é, além da procura do resgate da cultura autóctone, uma proteção, devido ao contexto politico que o Brasil, e especialmente São Paulo, atravessava.

Oliveira faz ainda uma ampla e detalhada relação dos elementos – dispositivos arquitetônicos – utilizados por Lina Bo Bardi em sua obra, estando, grande parte deles, presente no Sesc Pompeia. De acordo com Oliveira (2006, p. 161), "a intensidade e muitas vezes o estranhamento desses mesmos elementos faz com que deles emane uma carga simbólica tal, que é dificilmente conceituável em termos funcionais".

2.1. LINA BO BARDI E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA

> Procurar com atenção as bases culturais de um País (sejam quais forem: pobres, míseras, populares), quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades. (BO BARDI, 1994, p. 21)

Desde cedo, Lina demonstrou interesse pela cultura popular. Trabalhando com Gio Ponti, que, segundo ela, era "líder do movimento pela valorização do artesanato italiano" [60], a arquiteta fez projeto de edificações, design de móveis e vestiário; também dedicou-se à organização das Trienais de Milão e à redação de revistas. Esta alternatividade da arquitetura provavelmente acrescenta seu interesse pelas pessoas e pelas atividades do cotidiano, que serão destacadas ao longo de toda sua obra.

Tempos depois, começa a guerra na Itália, dando início a um período difícil para a arquitetura. Lina teve de parar seu trabalho no escritório de Ponti, "o campo da 'Prática' se abandonava pelo da 'Teoria'" [61], pois os bombardeios aéreos destruíam as cidades. Assim, a arquiteta passa a trabalhar para a revista "Quaderni di Domus", dedicando-se à pesquisa do artesanato e desenho industrial. Isto possivelmente também marcaria suas ideias futuras e em especial sua arquitetura, ao se mudar para o Brasil.

Além do interesse pela cultura popular, Lina demostra, em suas obras e escritos, que a natureza e a arquitetura precisam se manter em harmonia. Anos antes da viagem ao Brasil, em 1943, escreve o artigo "Arquitetura e natureza: a casa na paisagem" [62], inspirado na

---

60 BO BARDI, Lina. Curriculum literário. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M.Bardi, Empresa das Artes, 2008. p. 9.

61 Idem.

62 BO BARDI, Lina. Architettura e Natura*:* la casa nel paesaggio. **Domuns**, Milão, n. 191, p. 25-50, nov. 1943.

arquitetura rural e em sua profunda ligação com a paisagem, com a vida do lugar, reconhecendo a arquitetura como parte da experiência humana, do cotidiano; algo, segundo Oliveira (2006, p. 94-95), "distante do idealismo da forma".

A autora cita duas grandes referências de Lina Bo Bardi – Frank Lloyd Wright e Le Corbusier –, colocando-a mais próxima ao primeiro.

> Segundo Wright, o homem constrói sua casa "para trabalhar, para habitar, para adorar, para bailar e para reproduzir-se" [63]. Cinco pontos diferentes àqueles defendidos por Le Corbusier na Carta de Atenas: trabalhar, habitar, circular, recrear. Em vez de uma mera preocupação funcional com o transporte enquanto circulação do homem nas cidades, Wright relaciona o caminhar ao lúdico e ao religioso, referindo-se ao verbo bailar.

Isto não quer dizer que a arquiteta guarde preferência pela arquitetura orgânica, mas que combina os elementos racionais da Arquitetura Moderna com a natureza, procurando a mimese. Nas palavras de Lina Bo Bardi [64] (1958 apud OLIVEIRA, 2006, p. 96-97):

> [...] uma arquitetura 'aberta' que aceita a natureza, que se aproxima com cautela, que procura mimetizar-se com ela, como um organismo vivo, uma arquitetura que chega a assumir algumas vezes forma de quase mimetismo, tal como uma iguana sobre pedras ao sol.
>
> [...] a arquitetura orgânica nos fascina, mas a não orgânica é profecia de um futuro no qual o homem ame ardentemente a natureza, as árvores, as belas pedras, os montes e as grandes planuras verdes que entrarão na sua casa sem encontrar oposição.

Nordeste brasileiro

Após alguns anos na região Sudeste do Brasil (1947-1958), Lina é convidada à Bahia para dar conferências na Universidade Federal e, em seguida, para dirigir o Museu de Arte Moderna (MAM-BA). Aqui começa uma nova etapa em sua arquitetura, um verdadeiro marco de mudança de pensamento, focado em seu interesse pela cultura popular brasileira, que se vê reforçado na intensa dedicação ao resgate da mesma durante o período em que morou na

---

63 WRIGHT, Frank Lloyd. Algunos aspectos del pasado y del presente de la arquitectura. In: *El futuro de la arquitectura* (The future of architecture). 2. ed. Buenos Aires: Poseidon, 1953. p. 25-50.

64 BO BARDI, 1958 apud OLIVEIRA, 2006, p. 96. O texto original é um manuscrito, escrito parte em italiano e parte em português.

região (1958–1964) e em suas obras realizadas posteriormente à sua primeira experiência no Nordeste brasileiro. Conforme Bo Bardi[65] (2008, p. 153):

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

Aquelas ideias iniciais, anteriores à viagem ao Brasil, encontraram com esta maior sentido. Segundo a arquiteta, o Nordeste "ainda possuía uma força de reação proveniente da sua forte tradição arcaica popular." [66] Isto devia ser valorizado, pois era ali onde se concentrava a pureza interior, as imensas possibilidades para a arte e cultura genuína brasileira. A pobreza econômica levava a população à procura de soluções por seus próprios meios, era aí que residia a força da cultura nordestina. Lina Bo Bardi[67] (2009, p. 89) afirma:

> Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno. Empresa extremadamente delicada é a imersão nesta corrente profunda e vital das capacidades críticas e contemporâneas, sem as quais não pode existir desenvolvimento coerente e moderno de uma civilização.

A partir dos argumentos de Lina Bo Bardi, podemos afirmar que é nos aspectos aparentemente marginais que se revela o fundamento de sua arquitetura. Esses aspectos, denominados por Oliveira (2006) como "termos simbólicos" ou "dispositivos", referem-se a lugares existentes, práticas populares e tradições afro-brasileiras, e encontram-se nos detalhes e no processo projetual da arquiteta para cada uma das suas obras.

A proposta que a arquiteta teve para o desenho e a arte nacional por meio da cultura popular vê-se refletida no livro escrito com Marcelo Suzuki, "Tempos de Grossura", idealizado na década de 1980 e que só foi publicado em 1994, pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Os ideais expostos no livro não estão dedicados apenas aos interessados em arquitetura e design, mas também a um público mais amplo, com o objetivo de despertar o interesse para a cultura nacional. Sendo assim, Bo Bardi (1994, p. 20) afirma:

---

65 BO BARDI, 1963 apud FERRAZ, 2008, p. 153.

66 BO BARDI, 1979 apud OLIVEIRA, 2014, p.7.

67 BO BARDI, 1958 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 87-90.

> Nem todas as culturas são ricas, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavoucar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares é compreender a história de um País. E um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades.

No Nordeste, Lina restaura o Solar da Unhão (1957), um conjunto arquitetônico do século XVI, que tinha passado por várias intervenções, ao longo dos séculos. O espaço receberia o novo MAM-BA (1963), que seria, além de re-construído, dirigido pela arquiteta. Ali, Lina também projeta a Escola de Desenho Industrial e de Artesanato e o Museu de Arte e Tradições Populares.

A inauguração do projeto contava com uma exposição intitulada *Civilização do Nordeste*, que continha mais de mil peças, recolhidas por Lina Bo com ajuda de Lívio Xavier[68] e Francisco Brennand [69]. A palavra "civilização" tinha a ver, de acordo com a arquiteta, com o "aspecto prático da cultura, que é a vida dos homens em cada instante."[70]

As ideias de Lina Bo Bardi pretendiam valorizar a cultura, eliminando a fratura entre o pré-artesanato e o design; contavam, naquele momento, com o apoio de alguns órgãos e artistas, mas tudo foi interrompido em 1964, em consequência do golpe militar.

Novo discurso

Antes da viagem para o Nordeste, Lina projeta alguns edifícios em que é possível observar uma adesão ao movimento internacional e uma aproximação com "o espírito da arquitetura racionalista europeia do período entre guerras." [71] Projetos como: o edifício dos Diários Associados (1947), o Edifício Taba Guaianases (1951), a Casa de Vidro (1951), o Museu de São Vicente (1951), o Masp (1957) são exemplares desse novo período. Neste último, a incorporação de determinadas soluções modernas, nos âmbitos da forma e da estrutura, assume uma radicalidade sem precedentes em sua obra.

A mudança no processo projetual de Lina Bo Bardi é manifestada inclusive na Casa de Vidro, projetada para si mesma e seu marido, sendo sua primeira obra arquitetônica construída, com caraterísticas do projeto moderno: planta livre, pilotis, estrutura horizontal de

---

68 Diretor da Universidade de Arte da Universidade do Ceará naquela época.

69 Artista do Recife. Na época, encabeçava um projeto análogo ao de Lina Bo Bardi.

70 BO BARDI apud OLIVEIRA, 2014, p. 80.

71 CABRAL, 1996, p.53.

concreto armado, fachadas envidraçadas ao longo de toda a área social, entre outras. A área dos cômodos e de serviço, porém, é o oposto disso, um volume mais fechado, que não demonstra uma separação entre estrutura e demais elementos, que, de fato, encontram-se revestidos; "poderia ser a planta de uma casa em qualquer lugar do Brasil" [72].

De acordo com Luz (2003, p. 205), "A justaposição desses dois procedimentos, nessa casa em dois tempos, aponta para o caminho que Lina tomará, de juntar coisas e dar-lhes sentido, significado em equivalência". Inclusive, tempos depois, será colocado ao lado da casa um forno a lenha, que pouco tem a ver com a casa moderna. O forno pode representar a mudança de pensamento em Lina, revelado em uma carta enviada a seu marido, Pietro Bardi,

> Nossa casa é muito bonita, o jardim maravilhoso, mas hoje não faria nunca uma casa assim, é o resíduo das minhas convicções sobre o "progresso indefinido". Hoje faria uma casa com o fogão de pedra a lenha, sem janelas e em volta um grande parque, cheio de "mato", as sementes as jogaria ao vento no meio do mato. [73]

O desenho da casa, adjunto na carta, mostra um muro de cuja superfície brota vegetação, e ainda, por trás dele, o "mato". A casa seguinte que Lina construirá será em São Paulo, a Casa Valéria Cirell [74] (1958), que tem a aparência da descrição ilustrada; não mais a Arquitetura Moderna, referência de sua formação na Itália, mas um muro que lembra a Ladeira da Misericórdia, em Salvador de Bahia, formada por muros construídos de pedras de que brota natureza.

Esse muro sólido coberto com plantas, utilizado por primeira vez na obra de Lina, segundo Oliveira (2014, p. 42), "não deve ser considerado como oposto às fachadas envidraçadas da Casa de Vidro". De fato, a autora afirma que a transparência das fachadas têm mais o propósito de refletir a natureza em volta, através de uma "parede-paisagem". As duas obras apresentam, portanto, uma identidade.

Sendo assim, pareceria que a principal diferença entre as duas casas seria o contato que elas têm com o chão, porém as duas apoiam-se parte no terreno e parte em pilares: a Casa de Vidro encontra-se suspensa sobre pilares que a elevam notoriamente do chão, enquanto a casa Valéria Cirell encontra apoio nos pilares construídos dentro d'água, que lembram, segundo Oliveira (2014, p. 42), as palafitas.

---

72 LUZ, 2003, p. 205.

73 Exposição "Lina em Casa: Percursos". Carta de Lina a Pietro, 4 mar. 1956. Ver figura 27.

74 Ver figura 28.

De acordo com Luz (2003), a casa Valéria Cirell "representa um ponto de inflexão na arquitetura de Lina Bo Bardi"[75], respondendo ao uso de materiais e elementos presentes na cultura popular – conchinhas, casquinhos de cerâmica e vegetação –, que invadem os "volumes cúbicos puros, como que não se soubesse ao certo de que tempo e lugar, 'corrompem' a planta estritamente *corbusiana*".[76]

Conforme a autora, esta ação é constante na obra de Lina Bo Bardi. Os volumes construídos respondem a sua formação moderna, entretanto a cultura popular brasileira é colocada neles de maneira livre e figurativa, "não é uma imitação ou caricatura da Natureza, mas transparece como que o desejo de **'des-abstratizar' o pensamento, no momento exato em que este transfigura a matéria pelo gesto arquitetônico**." (LUZ, 2003: 212, grifo nosso)

Por outro lado, segundo Cabral (1996), era no Masp – Museu de Arte Moderna de São Paulo (1957-1968) – onde se encontrava o ponto de transição da obra de Lina Bo Bardi e onde também, a partir do popular, a arquiteta cria uma nova linguagem para sua obra. Segundo Cabral (1996, p. 53, grifo nosso),

> [...] foi o momento no qual ela descobriu que, em uma sociedade tão plena de contradições como a brasileira, a sutileza e a leveza de sua arquitetura moderna não seriam suficientes para chamar a atenção sobre estes contrastes. Não era mais suficiente para Lina Bo simplesmente seguir postulados, ainda que com qualidade e liberdade, **era preciso inventar um novo discurso, que mostrasse a influência que exercia sobre ela a descoberta de uma nova civilização, a brasileira**; que pudesse ser absorvido por esta própria civilização.

Estudos preliminares para o projeto do Masp mostram desenhos de Lina nos quais eram colocadas, em lugar dos atuais painéis de vidro, paredes sólidas, e delas, como na casa Cirell, brotavam plantas.[77] Isto pode ser associado à afirmação de OLIVEIRA (2006, p. 153) que aponta que "Os anos de 1957-58 coincidem com o momento no qual Lina abandona temporariamente o uso do vidro e quando os muros surgem com maior expressividade nos seus projetos".

Entretanto pareceria que, para o projeto final do Masp, Lina leva essa ideia à fachada do subsolo – semienterrado e com vista para a avenida 9 de Julho –, cujos anteparos de concreto permitem o crescimento de vegetação. Esses jardins suspensos proporcionam a aparência final

---

75 LUZ, 2003, p. 212.

76 Idem.

77 Ver figura 30.

da natureza crescendo espontaneamente.

Do lado da avenida Paulista, a imagem do museu expressa o brutalismo estrutural, com os pórticos de concreto que seguram um prisma elevado. Esta separação entre o bloco elevado e o subsolo dá lugar a novos espaços, o belvedere e a praça coberta, que se prestam para o improviso da população, feiras, manifestações, concentrações políticas, projeção de filmes, entre outros, um verdadeiro ponto de encontro para o cotidiano.

Os dois projetos expostos – a Casa Valéria Cirell e o Masp – são contemporâneos e demonstram os pontos de mudança, sendo, ao mesmo tempo, o início de uma nova etapa na arquitetura de Lina Bo Bardi. Vera Luz (2003) colocará estes projetos em dois grupos: "As caixas com figuras" e "As caixas quase em ordem", respectivamente, referindo-se com isto à obra de Lina como uma arquitetura que, desde o início, teve a intenção de incluir o popular, o que se deu num processo de "quase ordem", para chegar a algo mais próximo à figuração. Conforme Montaner (2001, p. 20),

> Lina Bo Bardi integrou a riqueza e criatividade da arte popular brasileira, simplesmente porque a mesma funcionalidade, capacidade de repetição e humanismo técnico que o projeto moderno persegue já está presente na simplicidade da natureza e do repertório popular.

Viés figurativo

Origina-se uma metodologia de projeto única em Lina, que parte da liberdade formal e dos detalhes. Com este novo caminho, entendido muitas vezes como subjetivo, Lina Bo Bardi retoma um sentido mais artístico, que se perdeu durante o período da hegemonia da Arquitetura Moderna, cujo proposito era a objetividade. Desta maneira, Montaner (2001, p. 14, grifo nosso) afirma:

> Ao tentar aplicar a ideia da modernidade aprendida na Itália à modernidade latino-americana, Lina Bo Bardi começa a ter consciência de que nesta última a raiz não está na retórica dos modelos maquinistas e sim nos valores essenciais das origens, na simplicidade do primitivo, na própria história e na potência da natureza. Por esse motivo, **evolui de uma modernidade abstrata a uma figurativa, que se enriquece com a mimese do vernáculo e da história real.**

A mimese ou reprodução artística da realidade é, de acordo com Montaner, o que torna autêntica a arquitetura de Lina Bo Bardi. Assim, ao tomar elementos que são parte do

cotidiano, ela constrói uma linguagem que consegue se relacionar com a realidade da população, potencializando as atividades que caracterizam o povo brasileiro, em especial o nordestino.

Esses detalhes estão inspirados em elementos do cotidiano dos brasileiros e são observados por Lina com grande sensibilidade, talvez por ser estrangeira. Pierre Verger[78], francês e amigo de Lina, aponta que o fato de ser estrangeiro permitia-lhe perceber coisas que o pessoal da Bahia, por estar mais acostumado, não percebia.

O olhar estrangeiro concede a Lina Bo Bardi a habilidade de assimilar a singularidade da cultura popular, que nada tem a ver com folclore. Segundo Almeida (2009, p. 92), a arquiteta "capta o vigor da miscigenação cultural, a força criativa das soluções sincréticas autóctones. Coleta, coleciona, mapeia, musealiza e reinventa não só o monumental, mas sobretudo o cotidiano".

Entre os dispositivos utilizados na obra de Lina Bo Bardi, encontram-se: a natureza, que invade os espaços com plantas tropicais nos tetos, muros e jardineiras; o rio São Francisco, as gárgulas, cachoeiras, as pedras, a praia, os buracos das cavernas, as chaminés, espaços de água e fogo, flor de mandacaru e as espadas-de-são-jorge, entre outros. Além destes, algumas técnicas construtivas artesanais, que a arquiteta reproduzirá usando sua criatividade artística: pilares roliços, treliças, lonas, esteiras. Esses elementos são tomados da cultura popular, que está constituída também pelo candomblé, religião afro-brasileira cuja força concentra-se na Bahia.

Segundo Oliveira (2006, p. 136), "Toda representação religiosa para os povos chamados 'primitivos' estava ligada à arte figurativa", e sabemos também que, acompanhada da figuração, Lina atribui nomes, tanto para os espaços, como para os dispositivos, o que provavelmente é um meio de outorgar-lhes autenticidade. Pode-se observar, nessa ação, uma maneira de fazer sua arquitetura acessível a todos, princípio sempre procurado em sua obra, além de ser também como uma maneira de conectar o passado com o presente, ou o terrenal com o divino.

Lina Bo Bardi refere-se várias vezes a espaços de seus projetos como "terreiros" – designação dada também a espaços dedicados a alguns cultos afro-brasileiros. Neles eram colocados elementos verticais, como árvores, escadas, chaminés, totens. De acordo com a

---

[78] Pierre Verger (1902-1996), etnógrafo, fotógrafo, antropólogo e investigador francês, que morou grande parte de sua vida em Salvador, Bahia, realizou uma grande obra de fotografias da cultura popular, nos cinco continentes, e escreveu vários textos sobre a cultura afro-baiana. Concentrou grande parte do seu trabalho no estudo do candomblé.

autora, estes elementos têm relação com a cultura brasileira, por um lado, lembrando o pau-de-sebo, brincadeira típica das festas populares; por outro, lembrando o *ixé*, "poste central da sala de dança, o símbolo mais importante da criação do candomblé" (Oliveira, 2006, p. 169).

Oliveira (2006, p. 207) também descreve terreiro como "espaço de terra plano e largo, encontrado comumente nas casas do interior, onde as galinhas ciscam, as crianças brincam, as mulheres socam o pilão e dão comida aos animais domésticos", elementos presentes na exposição "Caipiras, capiaus: pau-a-pique", organizada por ela em 1984, no Sesc Pompeia. Contudo, quando desassociado desta interpretação ou do candomblé, o terreiro pode ser definido como:

> Terra de ninguém – não tem dono e, portanto, não tem forma – e terra de todos – usufruída coletivamente. Territorialidades transversais e contingentes, entre o público e o privado, o sagrado e o profano, o exterior e o interior, o aberto e o construído. Espaço-esboço, precário e sóbrio, carente de composição estável, com coeficiente mínimo de organização. Descarregado de suas conotações festivas e religiosas, rurais enfim, a virtualidade do terreiro convoca possibilidades de atualização urbana. Não apenas como resgate de tipologias antigas (terreiros do Paço, Lisboa; Paço de Jesus, Salvador), ademais em contínua mudança e re-inserção na paisagem e funcionamento das cidades. Não imitação, nem identificação, mas captura: a rigor, dupla captura de segmentos heterogêneos e objetos parciais, desativados e desviados para serem usados para outros fins, fins que não existiam anteriormente, nem podem ser pré-identificados por esquemas prontos, mas que só nascem em sua própria efetuação[79].

Nesta definição, encontramos também as ideias de Lina para seus projetos, espaços livres que permitem oposições, que se subvertem, possivelmente com maior ênfase no projeto para o Sesc Fábrica da Pompeia, pois o projeto acontece, ademais, numa construção preexistente, cujo uso original seria completamente transformado.

Surrealismo

Para Lina, o surrealismo era o último grande movimento artístico-ético[80] e, a partir dele, ela toma técnicas inovadoras, mostrando o uso constante da *fotocolagem*, que consistia na justaposição de elementos aparentemente incongruentes, ou de situações dadas pelo acaso. Lina aplica esta técnica não só na representação de suas ideias, mas também na maneira como

---

79 P. M. R. Sales apud BASSANI(Org.). PDP: Mapografias: IV Workshop Internacional RED_PUC. São Paulo: FAUUSP, 2012.

80 OLIVEIRA, 2006. p. 15.

trabalha com os elementos que compõem suas obras, muitos deles dados pelo misticismo, fortemente presente na cultura popular brasileira.

De acordo com Oliveira (2006, p.15), esta seria uma técnica que vem também de sua formação moderna, afirmando que:

> *Fotocolagem* era um método amplamente utilizado pela primeira vanguarda europeia [...] Essa recuperação de uma liberdade criadora de tradição surrealista para a arquitetura moderna também havia se manifestado em outros arquitetos contemporâneos a Lina, todos eles cultores da arquitetura corbusiana.

Assim, a arquiteta faz uso de representações abstratas ou, algumas vezes, claramente relacionadas a cultos e festas populares, obtidas a partir dos estudos antropológicos realizados na viagem ao Nordeste, o que determinou também a força do surrealismo em sua obra. Esses estudos, conforme Lima (2007, p. 38)

> [...] possibilitaram a ela explorar uma nova poética do espaço, na qual o surreal se obtinha por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local. Por meio da imaginação e dos elementos de que dispunha, buscados na arte popular, ou às vezes usando materiais como o lixo e os detritos encontrados na rua, a cenógrafa criticava a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo.

Daquela região, ela toma imagens que guardará para serem sobrepostas em seus projetos. É bastante comum, nas obras do surrealismo, que os autores revelem viagens pessoais de transformação e até de renascimento espiritual.[81] Provavelmente por esse motivo, a arquiteta menciona em alguns de seus textos os orixás do candomblé, o que expressa, sem dúvida, cenas observadas em sua experiência no Nordeste.

Num depoimento do sobrinho de Lina, Claudio Valentinetti[82], ela estaria "disputada por um braço de Iemanjá e outro de Xangô", como afirmando a conexão de Lina com a religião afro-brasileira. Bo Bardi [83] (2003, p. 32) afirma: "eu nunca esqueço o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, para dançar, cantar. Assim, dediquei meu trabalho da Pompeia aos jovens, às crianças, à terceira idade: todos juntos".

Além das cenografias que Lina realizou, talvez o Sesc Pompeia seja o projeto em que essa técnica é notadamente aplicada. Juntando o existente com o popular e ainda com o

---

81 Exposição Frida Kahlo: Conexões entre mulheres surrealistas no México. Teresa Arcq (curadora). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 27 de setembro 2015 – 10 de janeiro 2016.

82 Depoimento de Claudio Valentinetti para a *Revista do Masp*, vol. 2, n. 3, p. 30-31, 1993.

83 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 31-33.

moderno, Lina reafirma o surrealismo de sua obra. Dessa maneira, Oliveira (2006, p. 114-115) assinala:

> O surrealismo procurou superar toda contradição entre o lógico e ilógico, entre sonho e razão, entre realidade e imaginação ou desejo, liberando o inconsciente e, ao mesmo tempo, domando a razão. Dessa forma liberava-se da crença ideologicamente etnocêntrica e burguesa que distingue e opõe razão-desvario, dia-noite, sonho-vigília e da qual também Lina estava procurando se livrar.

De acordo com a autora, Bo Bardi utiliza dispositivos para anular as distâncias entre estas aparentes oposições. Trata-se de elementos da cultura brasileira utilizados por ela de acordo com as situações vivenciadas, "num momento uma liberdade, noutro a angústia e medo da ditadura, noutro as ruínas da guerra", situações que, conectadas com o inconsciente, resultam em desenhos da arquiteta lembrando ao "pai Xangô" – orixá da justiça e sabedoria.

A partir da preocupação de Lina pelo resgate da cultura popular, realizam-se exposições em que é possível perceber o trabalho artístico e surrealista da arquiteta. A exposição "Bahia no Ibirapuera" [84] (1959) apresentava elementos do cotidiano produzidos pela população do estado da Bahia, elementos que "exprimiam poesia" [85]. Na inauguração, a arquiteta coloca folhas de eucalipto de cheiro forrando o chão, com sua criatividade, inesperadamente, se expressando também por meio da cenografia.

De acordo com Latorraca (2014, p. 119), a exposição "representou a primeira inserção contundente do universo popular no circuito oficial da cultura local, marcada pelo fato da exposição ter sido apresentada junto à V Bienal Internacional de Arte de São Paulo". Tratava-se de uma provocação para refletir sobre a arte que era apresentada no edifício vizinho, pois Lina criticava que o design no país não percebesse as infinitas possibilidades da produção popular.

Outra exposição, também com a temática da cultura popular, foi "Repassos" (1975), realizada anos depois [86]. Contava com tecidos de imagens religiosas e elementos do cotidiano dos habitantes de Martinésia, Triângulo Mineiro. Apesar do cunho religioso das peças expostas, a intensão da arquiteta é, na verdade, apresentar o valor do ofício artesanal que

---

[84] Realizada junto a Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com a colaboração de Glauber Rocha, Luis Hossaka, Mario Cravo Jr. e Vivaldo Costa Lima.

[85] Exposição Bahia no Ibirapuera. V Bienal de São Paulo, 1959, São Paulo. BO BARDI, Lina; GONÇALVES, Martim (curadores). Nesta exposição, os curadores contam com a colaboração de artistas próximos e conectados à cultura popular da Bahia: Mário Cravo, Glauber Rocha, Pierre Verger, entre outros.

[86] Exposição Repassos. Museu de Arte de São Paulo, 1975, São Paulo. BO BARDI, Lina; ALMEIDA, Edemar (curadores).

gerou cada uma delas. Trata-se de uma "autocrítica a nível coletivo". Para essa exposição, Lina Bo Bardi (1993, p. 200, grifo nosso) escreve um documento em que é possível perceber suas ideias sobre misticismo. Ela afirma:

> Nos períodos difíceis da história de um país, quando as estruturas se desfazem, **o misticismo é o último recurso que tira o homem da passividade** [...] O desejo de 'fazer', de pôr a criatividade a serviço de alguém, a procura de uma saída para uma situação humana mais digna, acham no misticismo uma solução provisória.

2.2. ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NO SESC POMPEIA

Com o passar do tempo, as ideias de Lina sobre a cultura popular brasileira vão marcando suas obras, elas amadurecem e conseguem seu auge num projeto que parece abarcar os pensamentos da arquiteta em sua máxima expressão, o Sesc Fábrica da Pompeia. Nesse conjunto, podemos observar a liberdade do processo projetual de Lina Bo Bardi e a presença mais evidente, se comparada com as obras passadas, dos dispositivos da cultura popular.

Provavelmente, a intensidade no uso das representações deve-se ao período em que Lina permanece sem construir (1964-1976), quando reforça suas reflexões sobre a experiência no Nordeste, por meio de textos, cenografias e montagem de exposições. Esse período foi determinado pelo processo político que o país atravessava, a ditadura militar, e, em torno dela, acontecimentos que provocavam instabilidade política e econômica, portanto, o descontentamento do povo.

Durante o período de construção do Sesc Pompeia, em 1980, Bo Bardi [87] (1993, p. 219) escreve: "A situação nacional e internacional é grave, não adiantam ilusões. Acho pessoalmente errado se jogar em grandes empreendimentos nesta hora. Importante é a 'vigilância', a 'atenção', a 'prudência'. E a calma. [...] Importante é trabalhar, muito, só isso". Nota-se, nestas palavras, a precaução da arquiteta ante os acontecimentos assinalados.

Mas, para Lina, a única maneira de enfrentar a situação foi a grande conexão que criou com a cultura popular, colocando elementos místicos com maior ênfase em sua arquitetura e, desta forma, alimentando a esperança de uma sociedade mais justa, pois o Sesc Pompeia representava para ela essa possibilidade de novos ares.

---

[87] Carta de Lina Bo Bardi para Aparicio, dono da fábrica de perfumes Rastro, em Santana do Parnaíba, São Paulo. Com data de 4 de novembro de 1980, a carta acompanhava os desenhos da proposta de uma nova edificação para a fábrica.

Por outro lado, estes elementos são colocados no projeto como “memórias”, no sentido de representação de uma cultura; eles não teriam lugar em outro país, porque estão lembrando uma cultura presente, que ainda existe, mas que, segundo Lina, corre o risco de se perder. Nas palavras de Bo Bardi [88],

> O Brasil está conduzindo, hoje, a batalha da cultura. Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva: ser um país de cultura autônoma, construído sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes.

Tal perda era observada pela arquiteta especialmente na cidade de São Paulo, onde, segundo ela, era necessário lembrar a população de que o Brasil “ainda possuía uma força de reação proveniente de sua forte tradição arcaica popular”, mesmo sabendo que a capital paulista “já havia deturpado a cultura autóctone” [89], o que fazia que a considerasse “a cidade campeã do mundo em autodestruição” [90].

“Na selva das cidades” [91]

Em 1969, Lina havia realizado a cenografia de “Na selva das cidades”, para o Grupo Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, com quem coincidia em vários aspectos, como a simplicidade de meios para comunicar e a crítica aos comportamentos da sociedade. A obra, de Bertolt Brecht, trata da disputa entre dois homens que testemunham a decadência de uma família que migra da área rural para a grande cidade, ou “a selva”.

A cidade original da obra, Chicago, é mudada para a cidade de São Paulo. No alto do palco, uma faixa pendurada tinha escrito “São Paulo, a cidade que se humaniza”. A peça criticava, de acordo com Lima e Monteiro (2012, p. 94), o “intenso processo de desumana metropolização, no qual se acentuava a migração de campesinos pobres para a periferia da cidade, em busca de trabalho”, seu crescimento acelerado, a implantação de viadutos e obras pensadas para o automóvel.

---

88 BO BARDI, 1961 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 113-115.

89 BO BARDI, L. No lugar da antiga fábrica, um centro cultural. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 set. 1979.

90 OLIVEIRA, 2014. p. 7.

91 Nome tomado da peça de BRECHT, Bertolt. *Na Selva das Cidades*. 1927. Apresentada em São Paulo, com a direção de José Celso Martinez Corrêa, cenografia de Lina Bo Bardi. Estreia em 1 set. 1969.

Tanto Brecht, como José Celso e Lina faziam, em suas obras, um chamado aos valores e códigos de comportamento da sociedade, coincidindo em que "a grande cidade", seja Chicago, São Paulo ou qual for, era difícil para quem chegava de fora. Na cenografia, foram colocados elementos ou signos que faziam parte do cotidiano dos paulistas.

Certamente, Lina faz referência a este trabalho, alguns anos depois, quando constrói o Sesc Pompeia, numa época em que ainda se observava a dificuldade pela qual passa uma família que migra para a grande cidade, perdendo o valor de sua própria cultura. É importante ressaltar que, nesse período, o país ainda se encontrava sob ditadura de um governo cada vez mais repressivo.

Lima e Monteiro (2012, p. 93, grifo nosso) afirmam que "a divisão de cenas em rounds se traduz numa luta de boxe, esporte em que duas pessoas se enfrentam pelo prazer do esporte, **metáfora para a luta de cada dia na cidade moderna**". A esse propósito, lembramos as ideias de Lina Bo Bardi sobre o esporte no Sesc Pompeia, onde ela, ao fazer as quadras fora da dimensão estabelecida pela norma, afirma procurar que o esporte seja realizado não como algo competitivo, mas por diversão, por prazer. Assim também, para Lina, a luta na "selva das cidades" teria de fugir de normas e comportamentos preestabelecidos.

Cultura Popular em São Paulo

O Sesc Fábrica da Pompeia seria o segundo grande projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi em São Paulo, construído após o Masp. Porém, diferentemente deste, o Sesc encontra-se localizado numa antiga zona industrial da cidade, em um bairro operário formado por imigrantes nacionais e estrangeiros. A indústria fora um importante meio de consolidação de bairros até então periféricos. Contudo, décadas depois, as fábricas foram demolidas ou abandonadas.

Sabemos que a cidade de São Paulo, uma metrópole do hemisfério sul, assim como outros conglomerados urbanos, agrega diferentes valores regionais, que, no caso paulistano, revelam-se na presença da cultura nordestina. Assim, Acayaba (1986, p. 56) afirma que, para Lina, "foi graças às migrações nordestinas que a cidade se tornou mais cosmopolita. Dessa forma vem adotando usos e costumes de outras partes do país". Segundo essa autora, talvez tenha sido esse o motivo de Lina ter construído no Sesc o "rio São Francisco".

Na década da construção do Sesc Pompeia (1970), quase 20% da população da cidade de São Paulo era de origem mineira ou nordestina, e a imigração de estrangeiros não cessava [92]. As fábricas faziam parte da cultura popular, a vida, o cotidiano dos operários e pequenos comerciantes girava a seu redor, e nelas concentrava-se a miscigenação de variadas culturas que formavam uma só.

Ainda que abandonadas, quando possível, as fábricas convertiam-se em locais improvisados para brincadeiras das crianças. Por serem espaços que formavam parte do entorno construído, de alguma maneira, elas representavam esses bairros operários; conservá-las, para Lina, possivelmente também significaria reconhecer nelas parte de uma cultura popular em São Paulo.

Inclusive, a antiga fábrica lembra as pequenas vilas construídas no bairro da Pompeia para abrigar imigrantes. As vilas estavam formadas por conjuntos de casas pequenas unidas por ruazinhas, nas quais as crianças brincavam com liberdade. Isto é possível perceber no momento em que o Sesc começa a funcionar nos antigos galpões, mesmo antes de sofrerem a intervenção proposta pela arquiteta.

Mas, de acordo com os textos de Lina, sua maior preocupação radicava na busca das raízes na cultura popular brasileira. A esse respeito, Bo Bardi [93] afirma: "Eu quis trazer para São Paulo, que é pobre em iniciativas populares, uma coisa negra, brasileira. E não estou sozinha nessa iniciativa, somos muitos, inclusive a prefeitura de Salvador".

Em relação a essa proposta, tomamos como referência Luz (2003, p. 5), quando aponta que existe uma semelhança entre os procedimentos de Lina Bo Bardi e a discussão de Kenneth Frampton sobre o Regionalismo Crítico, que, nas palavras da autora,

> proclama uma certa independência cultural, econômica e política com respeito aos centros de cultura dominante, sem entretanto abandonar os aspectos de emancipação e progresso da tradição moderna, inserindo elementos do vernáculo reinterpretados como episódios disjuntivos. O Regionalismo Crítico tende, portanto, a aparecer de forma marginal, tentando fugir à otimização normativa da "civilização universal", priorizando a cultura local em sua capacidade de expressão simbólica, sem se tornar excessivamente hermético, tendo em vista a inevitabilidade do hibridismo da cultura regional moderna.

---

92 ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2009. p. 44.

93 RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 171.

A pesquisadora cita a Frampton[94] (1997, apud LUZ, 2003, p. 381-397), que assinala: “apenas uma posição de retaguarda tem a capacidade de manter uma cultura de resistência de uma dada situação de identidade e, ao mesmo tempo, se utilizar de um discreto recurso à técnica universal”. Isto, como uma “estratégia crítica, distante tanto do populismo quanto da nostalgia”.

A posição de retaguarda apontada por Frampton corrobora as ideias de Oliveira (2006), quando se refere à aparente procura de proteção de Lina, ao colocar elementos do misticismo, da religião e da cultura popular brasileira no Sesc Pompeia, como também as da própria arquiteta, em “Tempos de Grossura”. Neste caso, Bo Bardi [95] aponta:

> O Brasil entra em último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico em seiva popular. Todas as contradições do grande equívoco ocidental se apresentam contemporaneamente ou em tempo curto no seu processo de modernização, com os traços violentos de uma situação falimentar. Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar, leva aqui poucos anos. A industrialização abrupta, não planificada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o não-planejamento habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho industrial [...] pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone.
>
> O levantamento cultural do pré-artesanato 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.”

Dispositivos

Lina preserva a antiga fábrica, reforçando seu caráter industrial, o que lhe permitirá criar analogias e contrastes por meio desses elementos, como, por exemplo, a presença do rio num espaço fabril, em que seria impossível imaginá-lo. A imagem de trabalho vai sendo substituída pela de divertimento, e Lina denomina ao centro comunitário como “Centro de Lazer”.

---

94 FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1997. p. 381-397.

95 FERRAZ, 2008, p. 210.

Desta maneira, cada espaço toma um caráter quase "mágico", onde podem acontecer as atividades menos esperadas numa antiga fábrica. Para que assim seja, Lina faz questão de cuidar de cada detalhe, inclusive nas exposições que organiza nos antigos galpões, onde foi montado um carrossel da periferia de São Paulo[96], ou, em outra ocasião, a presença de animais[97].

De acordo com Oliveira (2006, p. 238), "Lina busca uma comunicação direta com o público por meio de uma série de elementos distribuídos pelo conjunto, estes elementos evocam o imaginário criativo popular e simbólico, ao mesmo tempo que narram a vida doméstica cotidiana". Seus desenhos conseguem mostrar essa narrativa, de maneira que é possível apreciar, muitas vezes, maior cuidado com as atividades que aconteceriam, do que com o próprio espaço arquitetônico. Este ato é definido por Luís Antônio Jorge (1999, p. 105) como

> [...] narrativa literária, onde Lina dialoga com seus distintos interlocutores, através de inumeráveis anotações, evocando ideias, imagens, referências, montando uma espécie de *story-board*, voltado muito mais à demonstração dos fundamentos do projeto, dos conceitos da proposta, do que à sua melhor representação. A ênfase nas ideias e a coerência entre elas e as imagens geratrizes do projeto, ao mesmo tempo em que evitam a retórica do desenho pelo desenho, desmistificam o ato criador em prol de uma poética.

Nota-se isto também em seu discurso, em seus textos. Lina pouco descreve o que será construído ou de que maneira, colocando atenção na poética de sua arquitetura, como se sempre estivesse fazendo o mínimo para grandes espaços. Como ela mesma afirmava sobre a intervenção nos galpões, "colocamos apenas umas coisinhas: um pouco de água, uma lareira" [98].

A partir destes elementos, água e fogo, serão construídos os dispositivos no Sesc Pompeia, em que Lina os associa à natureza, como parte de rituais, assim como do cotidiano dos brasileiros, especialmente no Nordeste do país: rio, cachoeiras, flor de mandacaru, espadas-de-são-jorge e ainda uma pequena escultura do mesmo santo.

O rio é representado por meio do uso de água e pedras, elementos também importantes na prática do candomblé. No Sesc, estes materiais podem ser vistos tanto nas canaletas

---

96 Exposição Mil brinquedos para a criança brasileira, Sesc Fábrica da Pompeia, São Paulo, 1982. Colaboradores: André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, Dulce Maia e Equipe do Sesc.

97 Exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique, Sesc Fábrica da Pompeia, São Paulo, 1984. Colaboradores: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e Equipe do Sesc.

98 BO BARDI, 1977 apud FERRAZ, 2008, p. 220

laterais da rua principal do conjunto, nos chuveiros ao ar livre e também no espelho d'água ou Rio São Francisco, cujo nome é dado por Lina em alusão a um dos mais importantes rios do Brasil, conhecido também como "rio da integração nacional", pois atravessa cinco estados do país, entre eles Bahia e Pernambuco.

O rio é apresentado em seus vários estados; quando circula, nas canaletas de água; quando está calmo, no espelho d'água; e quando serve para tomar banho, nos chuveiros. Um rio que possivelmente trazia à memória de Lina várias recordações de sua viagem ao Nordeste, ou também das primeiras visitas aos galpões da fábrica da Pompeia, onde as crianças corriam e os jovens jogavam futebol embaixo da chuva.

As gárgulas eram sempre desenhadas com água escorrendo delas, e no Sesc encontram-se localizadas nos blocos esportivos. Num esboço realizado por Lina para uma "parede-escultura" [99], as gárgulas são colocadas de tal maneira, que permite o percurso d'água de um lado a outro, enquanto desce. A intenção desse movimento é reafirmar a memória do rio.

A água, de acordo com a religião afro-brasileira, é o elemento fertilizante que purifica e traz vida, por isto também a projeção do chuveiro ao ar livre, ou "cachoeiras", inspiradas nos rituais do candomblé. No projeto para o Centro de Salvador, por exemplo, Lina denomina a queda de água como "Cachoeira da mata grande onde mora o pai Xangô" [100], e, de acordo com Oliveira (2006, p. 162-163), Lina o denomina assim demonstrando o caráter mítico do elemento, e sobre Xangô assinala:

> Ele é o senhor das pedreiras e, mesmo sendo pouco comum, é certo que existam quedas d'água situadas sobre pedreiras onde se cultua Xangô. Já na Umbanda, uma religião surgida a partir da fusão de diferentes cultos africanos influenciados pelo catolicismo e espiritismo, "Pai Xangô" é também o dono das cachoeiras, daí a ligação entre pedras e cachoeiras e, muito provavelmente, a proveniência da denominação dada aos seus chuveiros de concreto Algumas vezes as "cachoeiras" de Lina nascem das pedras e derramam-se em laguinhos [...].
>
> Como personagem histórico, Xangô teria sido um rei temido por seu caráter violento, mas admirado por seu profundo e constante sentimento de justiça; ele castiga os mentirosos, os ladrões e malfeitores. Esse caráter justiceiro e reparador poderia ser uma metáfora evocada pelas cachoeiras de Lina: água "protetiva", função análoga dos ex-votos.

No sertão brasileiro, a água é motivo de comemoração, devido ao baixo índice anual de chuvas. Nessa região, quando a flor do mandacaru brota, indica que haverá chuva. Lina

---

99 Ver figura 38.

100 OLIVEIRA, 2006, p. 162.

coloca a representação dessa planta brasileira nos blocos esportivos, realizada em ferro de cor verde com uma esfera vermelha no topo, e localizada na união entre as passarelas e os blocos de concreto.

Outras plantas utilizadas, desta vez reais, são as espadas-de-são-jorge, popularmente colocadas na entrada das casas brasileiras, com a função de proteger do mau-olhado. Lina as coloca na rua de paralelepípedos que dá entrada ao conjunto. Ao lado das mesmas, a imagem de São Jorge, venerado pelos católicos como santo protetor.

As aberturas do bloco esportivo onde funcionam as quadras, chamadas por Lina de "buracos pré-históricos das cavernas", constituem-se como um dos elementos mais representativos do Sesc, como também da obra da arquiteta. Ela usa este mesmo tipo de "buraco" na intervenção realizada no Centro Histórico de Salvador. O que chama a atenção são as formas orgânicas, completamente distintas de qualquer arquitetura, que demonstram novamente essa dimensão única autoral e artística de Lina Bo Bardi.

Essas "janelas" possivelmente representam na memória uma homenagem ao trabalho do homem, em que se demonstra o caráter "artesanal" da mão de obra brasileira, tantas vezes reconhecida e defendida pela arquiteta. Segundo Lima (2005, p. 29, tradução nossa), "[...] tais gestos ousados e delicados traduzem o interesse de Lina pela iconografia da arquitetura vernácula e da cultura popular, como um meio para representar a dureza dos povos na luta diária pela sobrevivência" [101].

Conforme foi apontado acima, os elementos verticais nas obras de Lina tinham também uma função mística. No Sesc, elas estão presentes na lareira e na torre d'água, localizadas, uma, na primeira, e outra, na segunda etapa do projeto; uma, na área interna, e outra, na externa. As duas em pontos estratégicos do conjunto, pois não existe uma função pensada para elas, só a celebração da liberdade.

Nos dias frios, a grande lareira concentra as pessoas ao seu redor, e esta era a intenção de Lina, que fez umas pesadas e compridas cadeiras de madeira e colocou-as em torno da lareira. Mas, além disto, sabemos que é comum o uso do fogo nas comunidades arcaicas. As pessoas formam círculos ao seu redor, na celebração de rituais, e usam sua fumaça para se comunicar com seus deuses.

Assim, Lina também outorga à torre d'água o caráter de chaminé, representando a da antiga fábrica. Sua proeminente dimensão, que ultrapassa as torres dos blocos esportivos,

---

[101] Texto original: "[....] such bold and delicate gestures translate Lina's interest in the iconography of vernacular architecture and popular culture as a means to represent the harshness of peoples everyday struggle for survival".

diferenciando-se delas, é uma das partes mais visíveis e caraterísticas do Centro de Lazer. Esta importância que se dá à torre coloca-a como o ponto central, que poderia representar (assim como o logotipo) a união entre o antigo e o novo. Este novo elemento reafirma o que existiu e, ao mesmo tempo, celebra um novo uso, presente. Oliveira (2006, p. 170) assinala:

> [...] esses dispositivos seriam pontos de apoio estruturantes do projeto, eles não assumem aqui o caráter dado pelo homem religioso de diferenciação e rechaço ao entorno, mas sobretudo funcionam como mecanismos de orientação e ensinamentos do preexistente. Lina age como o selvagem e não como o colonizador: marca, perturba, altera o lugar, mas não funda nenhum.

Figura 24 – Casa de Vidro, vista na década de 1950. Foto: Francisco de Albuquerque.

Figura 25 (esquerda) – Casa de Vidro, vista lateral. Foto: M. Belén Fuentes S.

Figura 26 (direita) – Casa de Vidro, vista posterior. Foto: M. Belén Fuentes S.

Figura 27 – Desenho adjunto na carta de Lina a Pietro, 4 mar. 1956. Fonte: Exposição "Lina em Casa: Percursos". Casa de vidro, São Paulo, abril – julho, 2015

Figura 28 – Casa Valéria Cirell. Foto: Peter Scheier. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Figura 29 – MASP. Foto: Hugo Segawa

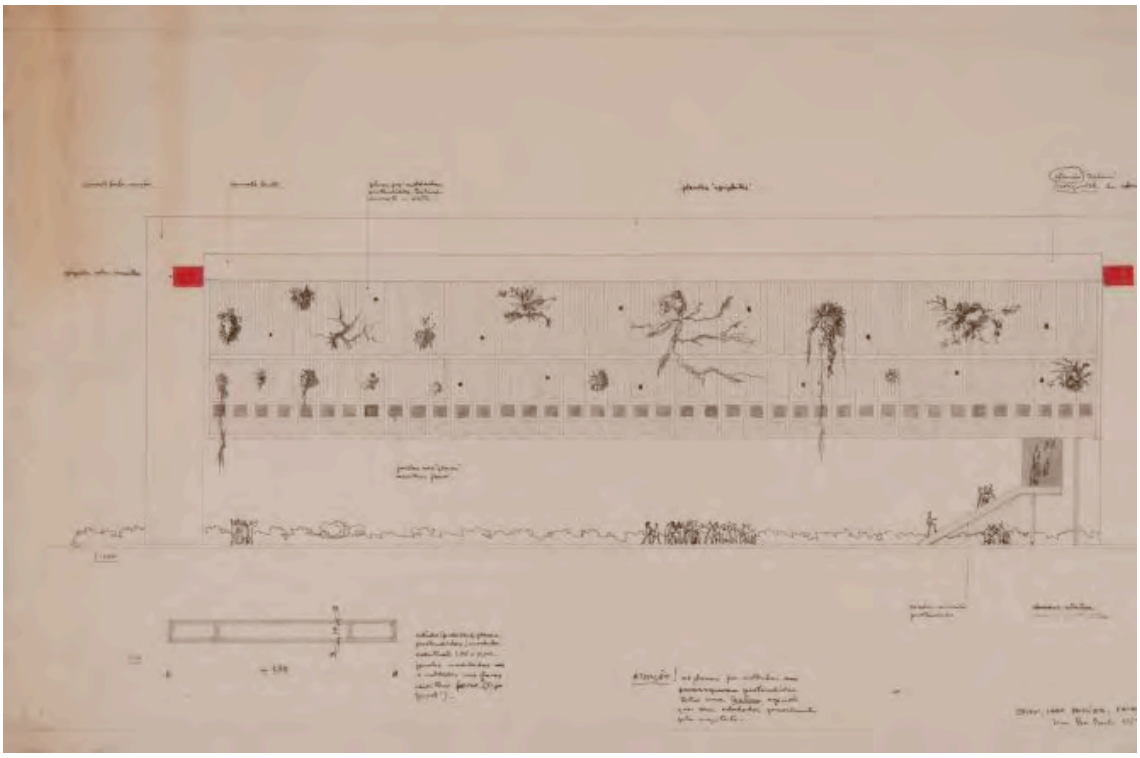

Figura 30 – Lina Bo Bardi. Elevação frontal com painéis pré-moldados e vegetação/ Planta do panel pré-moldado para MASP. Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Figura 31 – Lina Bo Bardi. Fotomontagem área de convivência – pavilhão crianças (1977). Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 32 – Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959. Fonte: http://www.bamboonet.com.br

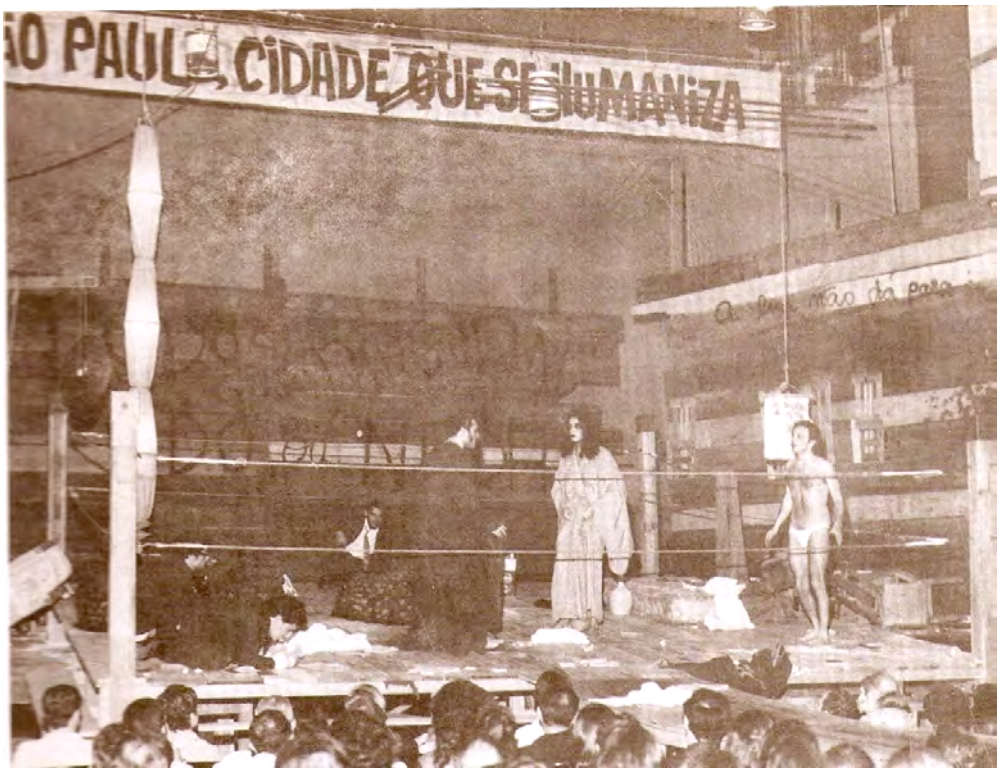

Figura 33 – Cenografia de Lina Bo Bardi para “Na selva das cidades”. Teatro Oficina. Fonte: http://primeiroteatro.blogspot.com.br

Figura 34 - “Cachoeira” e “gárgulas” - Sesc Pompeia. Fonte: OLIVEIRA, 2006.

Figura 35 – Espadas de São Jorge, Imagem de São Jorge. Sesc Fábrica da Pompeia. Foto: M. Belén Fuentes S.

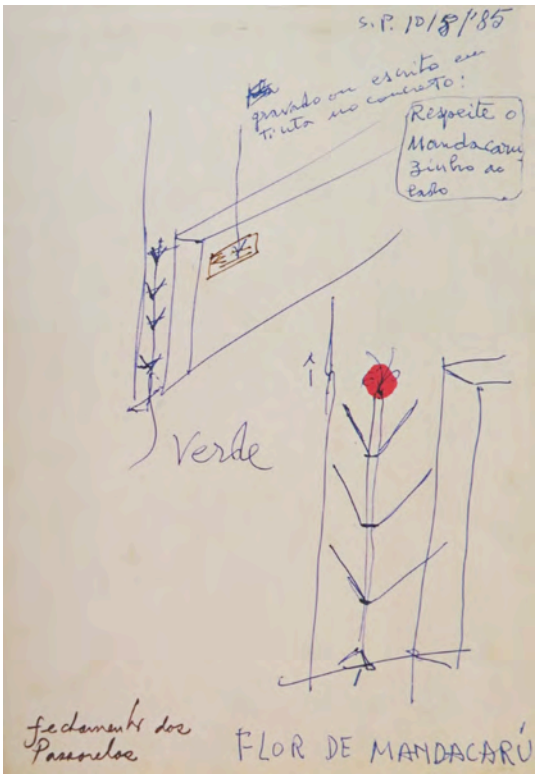

Figura 36 (esquerda) - “Flor de Maracandú” em ferro. Fechamento das passarelas dos blocos esportivos. Sesc Fábrica da Pompeia. Fonte: FERRAZ; VAINER, 2013.

Figura 37 (direita) – Lina Bo Bardi. Desenho “Flor de Maracandú”. Fonte: FERRAZ, 2008.

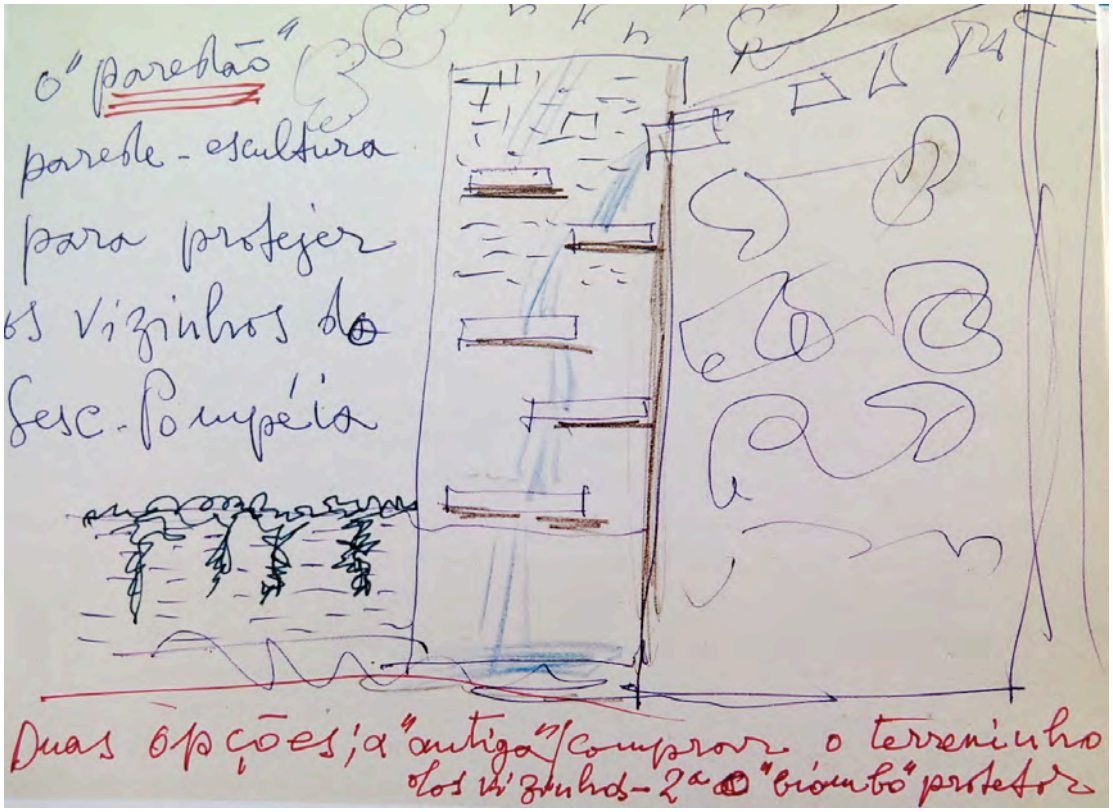

Figura 38 – Li Bo Bardi - Estudo da parede escultura do bloco esportivo, Sesc Fábrica da Pompeia. Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

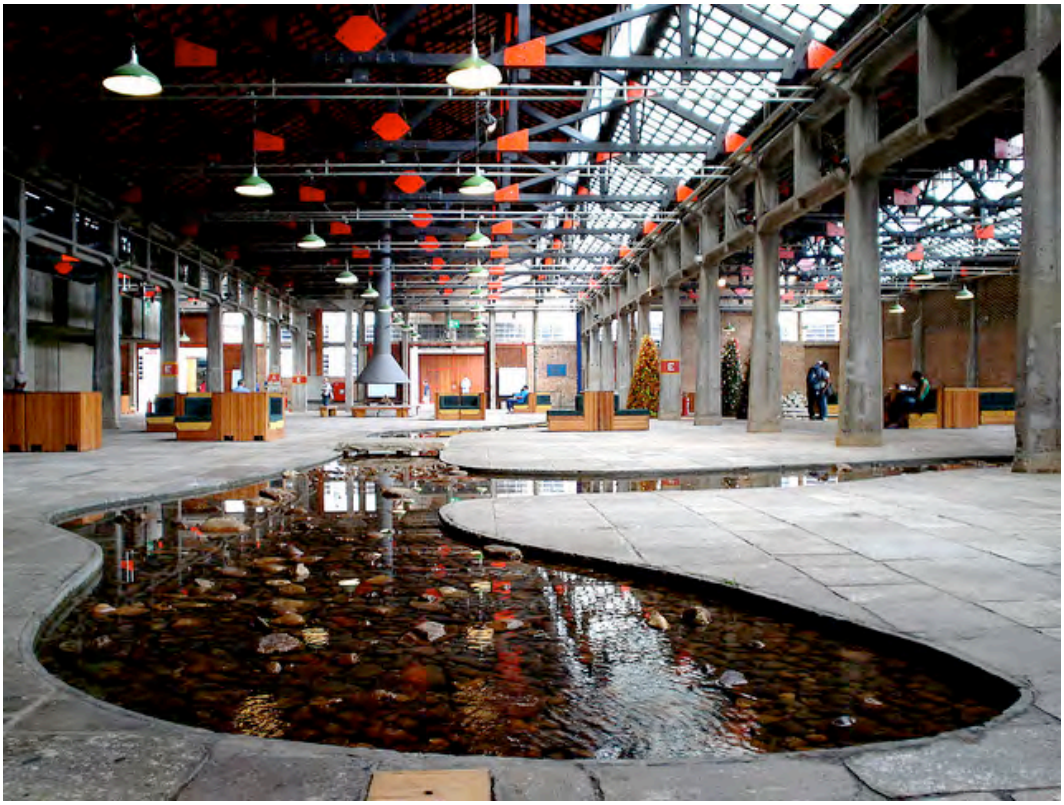

Figura 39 – Vista interna dos galpões. “Rio São Francisco”. Fonte: Disponível em: http://www.danishteakclassics.com/news-events/events/arts-thrive-brazil

PARTE II - O SESC POMPEIA NO CONTEXTO DA ARQUITETURA E CULTURA PAULISTA

3. O SESC POMPEIA E A CRISE DA ARQUITETURA PAULISTA

Apesar de vários autores terem escrito sobre a obra de Lina Bo Bardi como parte da Arquitetura Moderna brasileira, existem textos que a colocam como uma arquiteta independente, tanto por sua conexão com a história e a realidade, como pela maneira como expõe em sua obra o interesse pela cultural popular.

Este capítulo pretende estudar as diferenças entre o projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Fábrica da Pompeia e a Arquitetura Moderna brasileira, mais especificamente da arquitetura paulista. Consideram-se, para a análise, os princípios morfológicos que marcaram, de acordo com os autores citados no presente trabalho, o projeto da linha paulista, assim como os princípios ideológicos estabelecidos nessa arquitetura.

Na tese de Maria Alice Junqueira Bastos (2004), titulada "Dos anos 50 aos anos 70: como se completou o projeto moderno na arquitetura brasileira", toma-se como marco de estudo o período compreendido entre a construção de Brasília (1956-1960) e o Sesc Pompeia (1977), argumentando que há um desequilíbrio entre eles, pois, de acordo com a autora, o projeto do Sesc "representou, na arquitetura brasileira de então, a aceitação da cidade, o convívio do moderno com o existente". [102]

Conforme Bastos, os representantes da Arquitetura Moderna brasileira, citando, entre eles, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, "não compactuavam com a realidade brasileira, ela tinha que ser modificada". Essa arquitetura estava "baseada na síntese entre expressão e técnica, cujo resultado tivesse uma função transcendente sobre a realidade" [103], gerando-se, assim, um pensamento unânime na arquitetura do Brasil, que permaneceu vigoroso até o início dos anos 70. De acordo com Bastos (2004, p. 30), "O Sesc Fábrica da Pompeia, da arquiteta Lina Bo, extrapolou o conteúdo teórico-simbólico daquelas ideias, revelou outras preocupações, um espirito de época muito distinto".

Hugo Segawa, em seu livro *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, escreve um capítulo titulado "A afirmação de uma hegemonia: 1945 - 1970", em que apresenta a arquitetura

---

[102] BASTOS, 2004. p. 14.

[103] Idem, p. 15.

paulista como o produto de anos de discussões entre seus representantes. Essa linha toma como referência a Arquitetura Moderna brasileira, de acordo com Segawa (2014, p. 148),

> [...] em São Paulo, Niemeyer foi cultuado pelas ideias e pelas realizações construídas que, passadas por uma releitura, se transformaram noutra arquitetura nas mãos dos arquitetos paulistas – sem perda da essência que a originou.

Essa hegemonia paulista dá-se com maior ênfase a partir de 1962, com a implantação do novo currículo para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e, com isto, o "desenvolvimento de uma prática de arquitetura com caraterísticas peculiares, ao ponto de ser qualificada como uma escola".[104] Porém perdeu força, após alguns anos, devido às críticas realizadas, tanto nacional, como internacionalmente, ao Movimento Moderno, e também porque o Brasil passava, segundo Segawa (2014, p. 154), por uma "grave crise político–institucional, que resultou no endurecimento do regime militar, com bárbaras perseguições a intelectuais e opositores ao regime ou às figuras instaladas no poder".

O projeto para o Sesc Fábrica da Pompeia foi realizado, então, durante um período em que a hegemonia da arquitetura paulista perdia protagonismo, na década dos anos 70. Desde seu início, a obra de Lina Bo Bardi mostrou-se como uma via alternativa a essa arquitetura. Segundo Bastos (2004, p. 14), Lina "nunca foi uma representante padrão da arquitetura paulista, e o Sesc é sincrético, numa cidade que congrega brasileiros do país inteiro, principalmente nordestinos".

A relação de Lina com a cultura popular, especialmente aquela que encontrou no Nordeste brasileiro, marca sua arquitetura e faz parte dos contrastes de sua obra com a Arquitetura Moderna, o que não quer dizer que ela se considerava como uma arquiteta "antimoderna", mas que foi moderna, apesar de alguns aspetos formais de sua obra indicarem o contrário.

Josep María Montaner (2001), em seu ensaio "Arquitetura e mimese: a modernidade superada", coloca Lina Bo Bardi como uma arquiteta que trabalha "corpo a corpo" com a realidade:

> Se a Arquitetura Moderna era anti-histórica, ela conseguiu realizar obras onde a modernidade e a tradição não eram antagónicas. Se a arte moderna era intelectual,

---

[104] SEGAWA, 2014, p. 146.

> internacional e resistente ao gosto estabelecido e às convenções, no Brasil foram possíveis uma arquitetura e uma arte moderna enraizadas na experiência da arte popular, negra e indígena, rigorosamente distintas do folclorismo, do populismo e da nostalgia. Se a arquitetura racionalista baseava-se na simplificação, na repetição e nos protótipos, Lina Bo Bardi soube introduzir ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis sobre um suporte estritamente racional e funcional. (MONTANER, 2001:13)

Com base nessas afirmações, Vera Luz (2003, p. 215), em sua tese "Ordem e Origem em Lina Bo Bardi", coloca a obra da arquiteta como moderna, afirmando que "Lina Bo Bardi imagina revigorar o Movimento Moderno, sem negar suas premissas, mas justamente ao contrário, levá-lo a suas extremas possibilidades". Inclusive porque, por meio de seus textos, posiciona-se, segundo Marina Grinover (2010, p. 203), como "personagem atuante na divulgação, discussão e reflexão da construção do ideário modernista na arquitetura nacional, [...] desempenhou um papel importante nas revistas e na formação da cultura urbana contemporânea".

3.1. O CONSTRASTE ENTRE O SESC E O PROJETO DA ARQUITETURA PAULISTA

Após vários anos de produção arquitetônica, cênica e cinematográfica no Brasil, a construção do Sesc Pompeia marca um período em que Lina Bo Bardi demonstra sua maior autonomia. Ao intervir numa edificação preexistente, colocando elementos da cultura popular e, ao mesmo tempo, mantendo certos princípios de sua formação moderna, Lina se posiciona como uma arquiteta independente em relação à hegemonia da arquitetura paulista, que, de fato, no período em que o Sesc Pompeia foi construído (1977-1986), perdia protagonismo.

O processo projetual da obra de Lina Bo Bardi, conforme Renato Anelli (2015, tradução nossa), "indicou uma via alternativa clara aos princípios das escolas de Costa e Niemeyer, como também de Vilanova Artigas, apesar das declarações de Lina, que evitaram qualquer confronto" [105]. Embora, no Sesc Fábrica da Pompeia, seja possível encontrar algumas grandes

[105] Texto original: "Indicated a clear alternative pathway to the principles of the schools of Costa and Niemeyer, and that of Vilanova Artigas, even though Lina's statements avoided any confrontation".

diferenças em relação aos procedimentos formais daquelas linhas modernas, os valores básicos da Arquitetura Moderna e de Lina Bo Bardi sempre estiveram em concordância.

Montaner (2001, p. 15) aponta ditos valores como humanismo, projeto social, vontade de renovação formal e construção utilitária; enquanto Cabral (1996, p. 77) afirma que um dos pontos mais utópicos e nevrálgicos desse movimento seria "a crença no espaço revolucionário". Aspectos que, sem dúvida, são encontrados no Sesc Fábrica da Pompeia.

O projeto do Sesc demonstra o amadurecimento na linguagem arquitetônica de Lina Bo Bardi, que, após um período de afastamento, no início da década de 70, entra em uma nova etapa, em que a aproximação com a cultura brasileira é ainda mais marcante, e se dá com maior intensidade a preocupação com as edificações preexistentes.

A cidade tradicional

O Sesc Pompeia fica isento à ação do tempo porque, ao conservar a antiga fábrica, propõe-se a fazer parte da história. Essa imunidade em relação ao tempo difere da Arquitetura Moderna, que se faz datada e se caracteriza por inserir-se em seu espaço "próprio" na cidade, isto é, conforme Rodrigo Queiroz (2012), "a suposta incompatibilidade entre o projeto do espaço moderno e a cidade tradicional".

Diferentemente dos principais exemplares da Escola Paulista, no projeto do Sesc Pompeia, de alguma maneira, Lina reproduz uma cidade e o faz a partir do preexistente. Ao determinar um programa na arquitetura – uma rua de entrada, um "rio", um restaurante, uma área de leitura, entre outros – e realizar certa distribuição das atividades no espaço, pressupõe um desenho urbano que compreende o existente e o novo como partes constituintes de um único projeto.

A cidade tradicional faz parte das mudanças urbanas produzidas com o tempo, e nela ocorre o abandono ou subutilização de prédios. Nesse sentido, a reutilização desses espaços não era compatível com os objetivos da Arquitetura Moderna brasileira, que se dava, na maioria das vezes, em um espaço apartado da cidade real, onde o projeto procurava a continuidade do solo, para permitir espaços democráticos, a partir do advento do piloti. De acordo com Queiroz (2012, grifo nosso),

> Tanto entre os arquitetos radicados no Rio de Janeiro durante os poucos mais de 20 anos que separam os projetos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936) e para Brasília (1956/1960), como entre o grupo de arquitetos

> professores da FAUUSP constituído no período que sucede a mudança da Capital Federal, do Rio de Janeiro para o Planalto Central, observa-se uma cultura de projeto comum, **caracterizada pela rejeição da cidade real como pré-existência a ser transformada**, em favor de um desenho que formaliza o destino moderno de um país novo, a partir de um projeto que ultrapassa o objeto, ao assumir as escalas da paisagem e da infraestrutura.

Para o autor, os edifícios reconhecidos como exemplares paradigmáticos da forma moderna inseridos no tecido urbano da cidade[106], caracterizam-se pela ocupação da totalidade das quadras onde foram implantados, o que se entende como uma implantação em terrenos livres de construções vizinhas, ou da mesma configuração tradicional da cidade, e continua:

> Nesses casos, a plena configuração moderna do edifício só é possível graças ao perímetro regular imune às construções remanescentes que inviabilizariam a proposição e a consequente legibilidade da forma em sua integridade. Não há limite com edificações vizinhas, apenas os alinhamentos da quadra com a rua, **resultando em um "lote/quadra" cujas faces encontram-se abertas à cidade**. Com o advento da quadra integral, o projeto resguarda-se da heterogeneidade pouco moderna que identifica a cidade tradicional.
>
> **A implantação em quadra vazia pressupõe uma maneira de se preservar a continuidade da superfície do chão**, com o advento do piloti, pelo menos até o alinhamento com a rua, como uma expressão parcial do projeto moderno, enclausurada pela própria cidade.

Esses princípios caraterísticos da Arquitetura Moderna prevaleceram de forma intensa, durante as décadas de 1930-1950 no Brasil, e continuaram na construção de Brasília (1956-1960), fortalecendo-se em São Paulo, com a arquitetura paulista. Mas, após esse período, a matriz principal determinada pelo Movimento Moderno enfrentou críticas e, conforme Bastos (2014, p. 15), aos poucos, "a hegemonia deste pensamento crítico teórico monocórdio se desfez e, gradativamente, a percepção de uma diversidade de caminhos substituiu a noção de unidade que perdurou até o final dos anos 70".

---

[106] Queiroz (2012) refere-se aos edifícios: Ministério de Educação e Saúde Pública – MESP (1935-1945), Rio de Janeiro; o Conjunto JK (1956), Belo Horizonte; o Paço Municipal (não construído), São Paulo; o Conjunto Nacional (1955), São Paulo.

Em meados de 1975, pode-se observar, na arquitetura contemporânea no Brasil, a procura do comprometimento com a "realidade", entendendo-se, nesta, aspectos da paisagem construída, clima, tecnologia, cultura, entre outros. O assunto da arquitetura, discutido no IAB do Rio de Janeiro, tinha como objetivo institucionalizar a Arquitetura Moderna brasileira. As opiniões entre os arquitetos eram variadas; por um lado, aqueles que encontravam-se na defesa da "autêntica" Arquitetura Moderna brasileira e, por outro, os que procuravam novas alternativas, entre estas, "o farol da adequação à realidade" [107].

O fato de o Brasil atravessar momentos políticos difíceis, em meio ao regime militar (1964-1984), fez que os arquitetos expoentes do brutalismo em São Paulo, entre eles, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, detivessem sua obra e atividade acadêmica. Segundo Bastos (2003, p. 17), "na medida em que a utopia é questionada, a arquitetura se esgarça", o que resultou na perda da força que caracterizava a arquitetura paulista. De acordo com Luiz Telles (2002, p. 59),

> O regime militar afetou a vida de todos os brasileiros, deixando marcas profundas especialmente naqueles que trabalham e vivem da criatividade, do sonho, da liberdade, através da tortura intelectual e ideológica por que passaram. J. B. Artigas, com muitos projetos e obras importantes, teve sua trajetória profissional interrompida, porque foi perseguido e preso, tendo que se exilar no Uruguai. Foi inocentado pelo mesmo regime militar em 1967.

Anos depois, porém, segundo o autor, tanto Artigas como Mendes da Rocha são afastados da FAUUSP por força do AI-5, debilitando assim a hegemonia da arquitetura da Escola Paulista. Esta crise é manifestada em 1968 por Sergio Ferro, um dos principais críticos a seus colegas da FAU-USP, acusando-os de "maneiristas" [108] e afirmando que a arquitetura de então era "contraditória com a utopia que originou algumas atitudes da linha paulista". [109] Nas palavras de Ferro[110]:

> [...] neste grupo de novos arquitetos – o mais significativo da atual geração -, a partir de 60, as propostas anteriores que caracterizavam a arquitetura brasileira, feitas para

---

107 BASTOS; ZEIN, 2010, p. 206.

108 SEGAWA, 2014, p. 154.

109 Idem.

110 FERRO, 1968 apud SEGAWA, 2014, p. 154.

> um desenvolvimento que parecia provável, são retomadas com a ênfase exagerada decorrente da consciência de sua impraticabilidade presente e do desaparecimento de suas tênues bases efetivas, desaparecimento selado pelo truncamento irracional do nosso processo social.

De acordo com Segawa (2014), a hegemonia paulista finalizava seu período áureo com uma grande obra que a representava, o projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1970, em Osaka, Japão, realizado por uma equipe liderada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Segawa (2014, p. 157, grifo nosso) aponta:

> Síntese dos aspectos morfológicos mais caros à linha paulista: uma grande cobertura regular, com iluminação zenital em toda sua extensão, apoiada em apenas quatro pontos. **Espaço coberto livre: pavilhão que não tem portas, barreiras físicas, o piso "interno" era uma continuidade do chão** comum de toda a Feira; local de encontro, recinto de confraternização.

Nestas caraterísticas morfológicas expostas, encontram-se algumas das grandes diferenças entre a Arquitetura Moderna e o projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Pompeia. Isto não quer dizer que exista uma dicotomia entre o projeto do Sesc e o projeto paulista, mas uma independência no processo projetual de Lina Bo Bardi, que parte, neste caso, da decisão de manter a antiga fábrica.

Também para Bastos (2003, p. 20), o Pavilhão do Brasil faz parte do discurso ideológico da arquitetura paulista. A autora coloca a Vilanova Artigas como precursor das formulações para projetá-lo, estando, entre elas: "o despojamento e o grande vão, simbólicos da integração social; virtuosismo no emprego da tecnologia[111], mostrando o compromisso da arquitetura com o desenvolvimento tecnológico e consequente emancipação tecnológica e cultural do país". Encontram-se, nestas premissas, algumas das afinidades da arquitetura de Lina Bo Bardi com a arquitetura paulista.

Se, por um lado, as diferenças formais entre o projeto de Lina Bo Bardi para a Fábrica da Pompeia e o projeto moderno são aparentemente evidentes, por outro, Lina demonstra ter preocupações em comum com este, às que claramente consegue dar atenção, não só por meio de contrastes, mas também por algumas semelhanças com a matriz hegemônica.

---

[111] MOTTA, Flávio. Arquitetura Brasileira para a Expo'70. **Acrópole**, n. 372, p. 25-26, 1970 apud BASTOS.

Afastamento da realidade - fechamento

Tanto Lina como os arquitetos modernos brasileiros faziam críticas aos ideais burgueses. Ela o expressa quando se refere à cadeira de madeira para o teatro-auditório do Sesc [112]; e do mesmo modo, quando se tratava de habitação, o "modelo ideal" [113] do projeto moderno fazia uma crítica a tudo o que remetesse àqueles ideais, o que se refletia num certo afastamento da realidade, por meio do fechamento ao seu entorno, à cidade, para a configuração de uma nova realidade, esta, sim, a favor dos interesses da população. Assim, Segawa (2014, p. 151, grifo nosso) assinala:

> Condicionadas pelas limitações do **lote urbano tradicional**, as casas implantadas em vizinhanças convencionais **fechavam-se introspectivamente com empenas cegas, como que negando o entorno imediato e voltando-se para dentro,** em volumes monoblocos (fiel ao instrumento do plano de massas ao nível urbano). Os interiores, todavia, eram admiravelmente abertos, com ambientes fluentes e interligados física e visualmente, muitas vezes abolindo hierarquizações de uso e convivência tradicionais. Os espaços comunitários eram valorizados; os recantos privados, compactados.

Também Bastos (2003, p. 17) constata esse fechamento, que muitas vezes definiu a linha paulista como uma arquitetura que tem uma relação introspectiva com a cidade, uma "arquitetura voltada para si", citando o depoimento de Ruth Verde Zein[114] (1988):

> Esse lado contido, muito paulista, de costas para a cidade, já que a cidade não é aquela que se deseja. Você se fecha, então, numa caixa retangular [...]. A relação com o urbano, enfim, constitui sempre uma relação de contraste. A gente encontra isso nos projetos das escolas feitas no início dos anos de 1970, em São Paulo, no ABC. A escola parece um "disco voador" plantado no meio da periferia. Essa relação é internacional, no sentido de mostrar como deveria ser; quase um manifesto. Quase provando, não sou diferente, mas o entorno é que deve ser modificado, propondo-se, novamente, como modelo.

---

112 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 31-33.

113 SEGAWA, 2014, p. 150-1.

114 Depoimento de Ruth Verde Zein, em matéria assinada por José Wolf, "Uma pedra no caminho", p. 55.

Ao se encontrar condicionado pelas limitações da cidade tradicional, o projeto estaria negando seu entorno imediato, por meio do fechamento. Tal fechamento torna-se mais evidente no momento em que a arquiteta decide manter a fábrica, aproveitando algumas das fachadas que limitam com a rua e deixando-as não acessíveis, como já eram originalmente.

As janelas da antiga edificação, que fica na esquina das ruas Clélia e Barão do Bananal, originalmente de vidro, são fechadas com treliças de madeira, enquanto a fachada dos antigos galpões, orientados à Rua Barão do Bananal, também com janelas de vidro, é fechada com tijolos, cujo posicionamento deixa espaços vazados, permitindo a ventilação natural do lugar.

Para tornar esse fato ainda mais evidente, num estudo preliminar, Lina Bo Bardi desenha um "paredão" [115] que serviria para "proteger os vizinhos do Sesc Pompeia" (no tom irônico muitas vezes usado pela arquiteta). Trata-se de uma parede alta ou, como ela o denomina, "biombo protetor", que separaria o terreno do Sesc do terreno vizinho, e cujas quedas d'água teriam suas faces para o lado do projeto.

Num outro estudo (1983) [116], Lina representa o que seria o "possível futuro do Sesc Pompeia" e seu entorno; numa perspectiva aérea, vários prédios, cujo tamanho é desproporcionalmente maior, envolvem o projeto, mostrando uma certa oclusão de espaço livre, o que pode indicar a visão de Lina sobre a cidade de São Paulo, e que é confirmada quando escreve, poucos anos depois: "Assim, numa cidade entulhada e ofendida, pode de repente surgir uma lasca de luz, um sopro de vento [...] pequena alegria numa triste cidade" [117].

No entanto o fechamento se dá inclusive quando se apresentou a possibilidade de comprar os terrenos adjacentes, o que proporcionaria ao Sesc a área completa do quarteirão. Lina demonstrou, com os desenhos e estudos preliminares, que não procurava a continuidade da superfície no chão, divergindo, assim, de outra das premissas da Arquitetura Moderna brasileira, de acordo com Bastos (2003, p. 19), "espaços unificados, ausência de barreiras entre público e privado".

---

115 Ver figura 38.

116 Ver figura 44.

117 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 31-33.

Continuidade do solo

De acordo com Segawa (2014, p. 151), para os arquitetos paulistas, “a cidade era concebida como um espaço democrático, espaço de convivência, de encontro”. Estes ideais eram também compartilhados por Lina Bo Bardi e estão claramente refletidos no Sesc Pompeia. Porém, como foi exposto acima, para os arquitetos paulistas, isto era possível com a liberação da superfície do solo, ou com a continuidade do mesmo no projeto. Para Lina, esse tratamento não era um condicionante.

Um estudo preliminar[118] de implantação, de 1977, apresenta a opção de ter a piscina a céu aberto, localizada no lugar onde atualmente se encontra o bloco esportivo. Ao lado, encontra-se uma outra entrada, junto a uma praça interna que dá conexão à Avenida Pompeia. No desenho está claramente marcada uma nova porta, portanto, e novamente, não existiu o interesse de ter uma praça livre, que desse acesso contínuo da rua ao projeto.

O terreno do Sesc Pompeia faz divisa com outros dois grandes terrenos, e, segundo as propostas iniciais de Lina Bo Bardi para a segunda etapa – construção dos blocos esportivos – , existia a possibilidade de adquiri-los, o que permitiria a ampliação da área disponível para o projeto e a disponibilidade da superfície total do quarteirão (lote-quadra). No entanto, numa proposta realizada para esta opção, Lina apresenta, como nos estudos iniciais, o fechamento das faces do edifício para a cidade.

Nas novas áreas, terrenos adjacentes que poderiam ser parte do conjunto, seria implantada a piscina, localizada na área sul do quarteirão, entre as avenidas Pompeia e Venâncio Ayres, inspirada, segundo os textos de Lina, no rio São Francisco. No outro extremo, entre as ruas Turiassu e Clélia, na parte posterior do restaurante projetado, haveria uma horta.

Nos desenhos da arquiteta para esses novos espaços[119], tanto a piscina como a horta limitam com a rua por meio de áreas verdes ou muros vegetais, bloqueando toda possibilidade de conexão direta do projeto com a cidade. Provavelmente, esse fechamento que Lina realiza também se devia à “necessidade de defesa que se percebe em sua obra por volta de 1958 e perdura pelo menos até 1985”, tantas vezes apontada por Oliveira (2006, p. 28), podendo ser lido como “metáfora do período negro que o país vive, sobretudo a partir de 1954”.

---

118 Ver figura 43.

119 Ver figura 42.

Desta maneira, Lina faz uso de termos que, segundo Oliveira (2006, p. 201), revelam o fechamento:

> O edifício sugere, de algum modo, esse momento de precaução como de quem sai à luz após um longo período de obscuridade. Esse é o sentido dos "buracos pré-históricos" abertos na parede da "caverna esportiva", tal como Lina se referiu ao conjunto, bunker que configura o bloco esportivo. Uma "cidadela" é também um lugar protegido, recolhido em sua autonomia, que possui claramente um sentido de enclausuramento.

Provavelmente pelo mesmo motivo, alguns desenhos iniciais da proposta levam o nome de "Ilha da Fábrica da Pompeia", referindo-se com "Ilha" ao aparente afastamento, "resistência" a seu entorno. O termo "citadel" ou "cidadela" - outro nome que se dá ao Sesc Pompeia - significa, também de acordo com Ferraz e Vainer (2013, p. 13), "bastião guerreiro de defesa que zela por um dos mais caros valores humanos: a liberdade".

Inclusive, sem deixar de lado a cultura popular e o surrealismo presentes em sua obra, na rua de paralelepípedos que serve como entrada ao Sesc, Lina coloca quase imperceptivelmente as espadas-de-são-jorge, possivelmente com o propósito de ter um lugar protegido, como foi exposto acima.

No Sesc, a arquiteta determina o acesso através de uma porta – a mesma da antiga fábrica -, diferenciando o interior do exterior. Esta única entrada é muito importante para o reconhecimento do prédio como fato urbano. Tanto para Lina, como para a "arquitetura paulista", o espaço deveria ser usado de maneira livre e espontânea. Este princípio, tão relevante em sua obra, foi observado no espaço original da antiga fábrica, com a decisão de intervir o menos possível. Assim, Bo Bardi (2013, p. 33, grifo nosso) lembra:

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

Fluidez do espaço

Apesar do fechamento à cidade, a fluidez interna do projeto parte da "rua corredor", que é o único prolongamento da superfície do solo público no projeto. A rua de paralelepípedos, que era também o acesso à antiga fábrica, é utilizada atualmente apenas por pedestres, o que dá ainda mais fluidez ao projeto e dirige o percurso ao longo dos antigos galpões, chegando ao deck de madeira, que continua a circulação até chegar aos blocos esportivos.

Essa rua marca um caminho a ser percorrido, sua função não é apenas de circulação, crianças e adultos improvisam usos nesse espaço. Algumas vezes são colocados carrinhos de comida, pensados desde o início por Lina, pra dar mais uma função à rua. A partir de uma concepção diferente daquela da arquitetura paulista, já que o espaço encontra-se determinado e limitado pelas paredes dos antigos galpões, a rua permite a refuncionalização do espaço, o "amparo da imprevisibilidade da vida" [120], que consiste na criação de espaços sem função preestabelecida, espaços que permitem o inusitado. Entretanto Zein (1986, p. 47) afirma,

> Abandonada pelos manuais modernos, a rua corredor em sua não especialização é acusada de caótica e inadequada às novas relações de clareza e luz do projeto apolíneo: cada coisa em seu lugar e um lugar para cada coisa. O que é, certamente, um desperdício: quando não é a hora daquele lugar, ele fica deserto; como não há concomitância, gasta-se mais espaço. Indiferente aos seus críticos, porém, esse modelo de rua costuma ter uma persistência e vitalidade admiráveis, combinadas às suas intrínsecas qualidades urbanas.

No interior dos galpões, Lina deixa as plantas livres, demolindo as paredes internas e, com isto, permitindo a fluidez e interligação física e visual, como é comum no projeto da Arquitetura Moderna brasileira; os novos elementos – lajes de leitura e espelho d'água – são colocados sem impedir a liberdade dos caminhos, conseguindo unidade espacial interior, mas eles também determinam certas atividades. Com esta ação, Lina garante que sua arquitetura não passe pela dispersão horizontal moderna.

Estudos preliminares mostram dita fluidez, prevista no espaço dos antigos galpões – área de convivência –, com plataformas construídas em diferentes níveis e conectadas com o

---

[120] "Imprevisibilidade da vida", termo usado, em várias ocasiões, pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, como um ideal para o projeto arquitetônico.

térreo por meio de várias circulações verticais. Isto reflete o projeto atual, com seis módulos de lajes de leitura, independentes mas contínuas, que estão conectadas entre si, enquanto seus acessos se apresentam como se fossem independentes[121].

Aceitação da cidade

O paradoxo dá-se no momento em que Lina Bo Bardi decide preservar a antiga fábrica, pois, com isto, está aceitando a cidade tradicional e adaptando-se a um terreno irregular, em que a área para completar o programa solicitado pelo Sesc ficaria ainda mais limitada, graças à existência do córrego de águas pluviais, sobre o qual não era permitido construir. Sem abrir mão de seus princípios, a arquiteta toma esses aparentes obstáculos como vantagens; ela mesma, em seu texto "A fábrica da Pompeia", afirma: "como disse o grande arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, 'as dificuldades são nossos melhores amigos'" [122].

Seja pelas dificuldades, ou pelo contexto histórico, arquitetônico da obra, os projetos de Lina mostram a importância que a arquiteta dá ao lugar, de tal maneira que Montaner (2001, p. 18) aponta:

> Lina Bo Bardi foi desenvolvendo com os anos uma especial capacidade para integrar suas propostas ao entorno, demonstrando que uma obra em Salvador (Bahia) é muito diferente de uma em São Paulo. E neste desenvolvimento, o mecanismo de mimese serve para superar os esquematismos modernos.

Para conseguir o espaço construído necessário, Lina projeta as duas torres-blocos esportivos como se fossem um só edifício, separa-as e as une ao mesmo tempo, por meio de passarelas de concreto, uma torre funciona com a presença da outra. Assim, consegue aproveitar a área não edificável na altura e deixa área livre para o deck de madeira ou "praia paulista". O maior dos blocos esportivos é constituído pela piscina no térreo e quatro pavimentos de quadras esportivas nos andares seguintes, enquanto o menor, pela circulação vertical, lanchonete, vestiários, salas de ginástica, luta e dança.

A aceitação da cidade, do existente, é também perceptível no momento em que o maior dos blocos, o das quadras esportivas, segue a mesma dimensão, em sua largura, do antigo galpão à sua frente, ficando alinhado ao mesmo; assim como o bloco menor é construído

---

121 Ver figuras 48 e 49.

122 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 31-33.

paralelamente à Av. Pompeia. De acordo com Montaner (2001, p. 18), Lina estaria preservando os antigos galpões e construindo as torres verticais como uma composição que aceita o contexto arquitetônico do bairro:

> À medida que nesta zona popular de São Paulo predominam as naves horizontais das fábricas e as torres verticais de apartamentos, Lina recorre a esta dualidade de volumes, convertendo o centro cívico em uma espécie de microcosmos, onde são sintetizadas as formas verticais e horizontais das tipologias do entorno.

De fato, num desenho preliminar à construção do *deck*, Lina deixa o córrego de águas pretas à vista, demonstrando interesse por aceitar o existente e transformá-lo num espaço para as crianças brincarem, pois projeta plataformas que atravessam de um lugar do córrego ao outro[123] , ideia que se observa atualmente no espelho d'água construído na área de convivência.

É possível que o desejo de Lina, de manter a edificação existente, tenha a ver com sua formação na Itália. Demolir uma edificação que possuía valor histórico e construtivo iria contra seus princípios, seus ideais sobre o presente histórico[124]. Apesar de se tratar de uma edificação que não era tombada, Lina encontrou na antiga fábrica uma estrutura com valor construtivo importante, afirmando: "Todavia o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro François Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra." [125]

A aceitação da cidade, no projeto para o Sesc Pompeia, é observada como uma grande mudança na arquitetura brasileira e, portanto, na linha paulista. Assim, Bastos (2003, p. 88, grifo nosso) afirma:

> O edifício do Sesc Pompéia partiu da aceitação da cidade, com seus contrastes, sua feiura, suas nesgas de beleza e alegria, dando um novo significado a um trecho da cidade. **A atitude de aceitação da cidade é em si um fator que demonstra uma enorme mudança de direção em relação ao que vinha sendo proposto pelas correntes mais hegemônicas da Arquitetura Moderna brasileira**.

---

123 Ver figura 50.

124 Ver Capítulo 1. Item 1.1 do presente trabalho.

125 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 31.

De acordo com a autora, o projeto do Sesc Pompeia não só marcou um novo momento na arquitetura de São Paulo, mas também foi valorizado pela crítica dos anos 1980. Citando a Ruth Verde Zein (1986, p. 45):

> E a cidade não se faz negando-a: pois que não existe o terreno ideal para a arquitetura ideal. Tal abstração é recusá-la, fechar os olhos e voltar as costas ao ambiente onde vivem tantos homens; e o arquiteto é porque trabalha para seus concidadãos.

Expressão construtiva

Por ser uma construção industrial, a antiga fábrica adapta-se facilmente ao programa estabelecido para os galpões, e certas caraterísticas do projeto moderno ficam ainda mais evidentes, como assinala Zein (1986, p. 50):

> A construção industrial é um programa da modernidade com raízes no século passado: flexibilidade nos arranjos internos, amplos vãos, iluminação zenital, estrutura e instalações aparentes. Presta-se à excelência, à reciclagem, adequando-se tanto ao novo programa – no caso, o lazer –, como ao modo de projetação da autora, a partir de uma certa tradição da arquitetura paulista, de linha didática, onde a expressão construtiva é tomada como guia estético e ético.

A exceção ocorre no auditório, localizado em um dos galpões à maneira de ágora. Ao tentar adaptar uma "arena" a um espaço retangular, aparecem problemas como a distorção visual e, devido à materialidade, a função acústica não é a melhor. Esta prática, conforme Cabral (1996, p. 62), "assegurou a Lina Bo o título de formalista, uma vez que, conforme os postulados da Arquitetura Moderna, a função está sendo desprestigiada em favor da forma". Nesta afirmação, a autora coloca a decisão de Lina para o galpão dentro dos postulados da Arquitetura Moderna brasileira, especificando que se refere à Arquitetura Moderna da Escola Paulista.

Durante a construção do Sesc Pompeia, Lina trabalha no canteiro diretamente com os pedreiros e aplicando tecnologias novas. Apesar de a mão de obra não se encontrar treinada para seus pedidos, a arquiteta prova suas teorias sobre pré-artesanato do Brasil, mostrando total confiança no conhecimento dos materiais e na força trabalhadora dos brasileiros. Sobre esse aspecto, Eduardo Rosseti (2003) aponta:

> […] trabalhar as soluções *in loco* parece ser o meio de ajustar o descompasso técnico e social, fundindo canteiro e desenho. Seria possível, aqui, pensar que os procedimentos e soluções plásticas que Lina adota e incorpora são uma crítica ao quadro da arquitetura brasileira em sua relação com os processos técnicos, para além do momento de ação da vanguarda. E, uma vez que o processo tecnológico se instala paulatinamente, sua prática parece apontar para uma saída emergencial: já que não há indústria compatível à arquitetura, a arquiteta faz uso do que havia de melhor ao seu alcance, no caso, a mão do povo brasileiro.

Nas novas edificações - torre d'água e blocos esportivos -, construídas em concreto aparente -, Lina procurou a mais avançada tecnologia e demonstrou grande vontade de renovação formal, deixando, no bloco maior - o das quadras e piscina -, vãos completamente livres numa área de trinta por quarenta metros, que se conseguiram por meio da construção de lajes nervuradas e protendidas nos dois sentidos.

Sobre este conjunto, Lina lembra as afirmações de Eduardo Subirats, quando se refere ao "poderoso teor expressionista" das torres dos blocos esportivos. Concordando com seu amigo, Bo Bardi assinala: "isso vem da minha formação europeia" [126]. Isto pode ser associado à conexão que Montaner (2001, p. 17-18) faz entre o Sesc e os que ele chama de "exemplos mais épicos da arquitetura racionalista", afirmando:

> [...] as sete pontes de concreto, que unem em diversas direções as duas torres, rememoram as passarelas envidraçadas da fábrica Van Nelle em Roterdã (1925-1927), de Johannes Andreas Brinckman e Leender T. Cornelius van der Vlug. [...] Esta ênfase racionalista surge sobre as naves da antiga fábrica reconvertidas em espaços lúdicos: sala para teatro e música experimental, grande cozinha e restaurante, salas de leitura, ateliês artísticos, lugares para jogos e exposições. Aqui está a contribuição de um novo conceito de modernidade: a imagem da ultra moderna fábrica Van Nelle surge sobre uma revitalizada e antiga fábrica construída com tijolos.

A torre d'água, de 75 metros de altura, construída também a partir de uma procura tecnológica avançada ao mesmo tempo que artesanal, remete a uma chaminé – a chaminé da antiga fábrica. A torre e os blocos esportivos formam um conjunto, por estarem construídos

---

126 BO BARDI, 1986 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 32.

com iguais materiais e serem os únicos elementos verticais no projeto. Conforme Luz (2003, p. 219), “Tudo transpira à manualidade, algo que não combina com a concepção de arquitetura como fatura industrial, mecanizada. Ao mesmo tempo, onde necessário, o uso de tecnologia avançada e da precisão de cálculo”.

Tanto o trabalho com concreto armado, como a preocupação estrutural colocam o projeto dos blocos esportivos e torre d’água em correspondência com alguns princípios da Arquitetura Moderna brasileira. Por um lado, conforme Bastos (2004, p. 15), a “exploração plástica do concreto armado foi alçada à condição de caraterística diferenciadora da Arquitetura Moderna brasileira”. E, por outro, afirma Segawa (2014, p. 148) que a estrutura é “o caráter mais marcante da arquitetura paulista”.

Se, por um lado, Lina expõe o método construtivo da fábrica já existente, ao tirar todo tipo de revestimento, por outro, os novos blocos expõem a arquitetura por sobre a estrutura, dois produtos arquitetônicos de épocas diferentes coexistem e, apesar de seu caráter industrial, “optou-se por reforçar as diferenças sem contemplação”. [127]

Apear dessa aparente compatibilidade com a Arquitetura Moderna brasileira ou, mais especificamente, com a arquitetura paulista, os blocos esportivos não priorizam a exposição da estrutura ou do método construtivo. Para Lina Bo Bardi, a solução estrutural é encoberta pela arquitetura, cuja superfície e imagem é mais expressiva que a estrutura em si. Desta maneira, Luz (2003, p. 219, grifo nosso) aponta:

> Lina Bo Bardi, propõe no Sesc uma inversão. O que fora para ela símbolo de liberdade – o grande vão realizado pela técnica avançada – não está aqui colocado como elemento expressivo. Para vencer o intervalo de terreno *non edificandi*, Lina Bo Bardi lança mão das passarelas protendidas; mas, para construir os volumes das quadras e vestiários, propõe duas torres de proporção pesada, maciças, sólidas, opacas, utilizando recursos técnicos sofisticados para um vão livre considerável, mas suprimindo sua expressividade etérea e abstrata, tipicamente moderna. **As qualidades requeridas pelo repertório moderno, de transparência, leveza e consequentemente de abstração são negadas, e é construída, com os mesmos meios, sua antítese.**

O projeto do Masp demonstraria o brutalismo na arquitetura de Lina Bo Bardi, devido a sua estrutura que fica aparentemente à vista, dando a impressão de que a caixa de vidro

[127] ZEIN, 1986, p. 48.

encontra-se suspensa da viga vermelha. Porém, na realidade, existe uma outra viga intermediária "escondida" na caixa de vidro; a ação de esconder a estrutura demonstra novamente o afastamento de Lina em relação à arquitetura da Escola Paulista.

Sobre a estrutura para os blocos de concreto no Sesc Pompeia, Bo Bardi (1990, p.103-108) afirma: "A parte esportiva foi toda projetada por nós em concreto protendido, com passarelas e as janelas-buracos livres". Nesta afirmação, observa-se o interesse da arquiteta também pelos objetos não estruturais, as janelas e as passarelas, que, de fato, converteram-se na imagem do Sesc Pompeia. De acordo com Luz (2003, p. 218), "A matéria é convocada como elemento expressivo do projeto, superando a instância imediata de 'revelar' tecnicamente a didática da construção".

As passarelas prescindiram de apoios intermediários, devido à estrutura protendida; seus anteparos encontram-se separados dos vãos que dão entrada aos blocos esportivos, mostrando-se como elementos independentes das torres de concreto e disfarçando a estrutura que as une aos blocos. Contudo a ausência de anteparos, ou, no caso, a descontinuidade dos mesmos "não é novo nas obras da arquitetura paulista". [128]

O não ornamento

O vazio que fica entre as passarelas e o vão de entrada é protegido com um elemento trabalhado artesanalmente em ferro, denominado por Lina como "flor de mandacaru". Assim como as janelas-buracos livres, tal elemento não caberia num projeto da arquitetura paulista, a qual não utiliza elementos simbólicos, que remetem à memória, e menos aberturas irregulares, cuja forma parece estar dada arbitrariamente; de fato, o projeto da arquitetura paulista procura comumente, em lugar de janelas, "paredes de vidro".

Para Cabral (1996, p. 64), "Na atitude de colocar um elemento formal figurativo com uma determinada função, esclarece-se que Lina Bo rompeu definitivamente com os postulados iniciais do não ornamento do modernismo, afirmado por Adolf Loos". Os "ornamentos", na arquitetura de Lina Bo Bardi, não seriam objetos decorativos ou sem sentido, mas elementos artesanais que demonstram a expressão do trabalho manual.

Esses elementos, entre outros colocados no Sesc, fazem referência a um gosto popular e, segundo Zein (1986: 52), para o "célebre discurso [...] o ornamento perdia todo significado, exceto ser demonstração de luxo e desperdício da força do trabalho". A autora, entretanto,

---

128 ZEIN, 1986, p. 53.

mostrando-se a favor desses elementos na obra, afirma que “há uma lógica presidindo cada detalhe de ornamentação, que costuma ser o resultado da sedimentação de uma longa e anônima elaboração técnica e formal”.

Bo Bardi também era contra o ornamento entendido como luxo. O objetivo desses elementos em sua arquitetura é converter-se em uma ferramenta para convocar a memória, a cultura popular e, de acordo com Luz (2003, p. 215),

> A simplicidade e a pobreza de meios, é justamente o que Lina Bo Bardi propõe como semelhança entre arte popular e a Arquitetura Moderna; este seria um elo de ligação entre essas duas instâncias, não refratário ao progresso, mas dando-lhe um ritmo de verdade [...]

Para a autora, a obra de Lina e, em particular, o Sesc Pompeia, distingue-se por colocar elementos artesanais, manuais, “externos ao discurso moderno”, em espaços arquitetônicos cujas caraterísticas são próprias da modernidade: grandes vãos livres, meios técnicos avançados, formas geométricas regulares. Aliás, esses elementos, além de contrários ao que estabelece o projeto moderno – linguagem abstrata -, são identificados por Lina com nomes que remetem na maioria das vezes à cultura popular brasileira. Assim, Montaner (2001, p. 15) assinala:

> Só alguém com uma grande sensibilidade podia enriquecer a modernidade sem cair em atitudes arbitrárias e gratuitas. Os limites da própria modernidade são superados sem expor sua essência à crise.

Criação de uma linguagem arquitetônica

Na arquitetura de Lina Bo, alguns elementos e técnicas se repetem, sobretudo a partir da construção do Sesc Pompeia, que será uma referência para os projetos posteriores, já que foi aí onde Lina conseguiu o amadurecimento de uma linguagem em sua arquitetura. Possivelmente, a falta de circulação da obra de Lina nas gerações seguintes não permitiu que, assim como a Escola Paulista, se constituísse num modo de fazer arquitetura. E também porque esse lado mais artístico da obra de Lina - pelo próprio fato de ser artístico - dificilmente pode ser praticado como uma linha a seguir.

Entre os elementos arquitetônicos que determinam a linguagem em sua obra, encontram-se: a caixa d'água, construída no Sesc e usada também no Parque Dom Pedro; as paredes de pré-moldadas de concreto - realizadas em colaboração com o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) –, utilizadas em algumas obras de reforma, como o Centro Histórico de Salvador, a Casa do Benin, o Restaurante do Coaty, cujas janelas-buracos, de fato, utilizaram-se também no Teatro Gregório de Mattos e expressivamente no Sesc Pompeia. Também o uso de pedras no chão de concreto, as cachoeiras e gárgulas de concreto, entre outros.

O uso de cor é comum na obra de Lina, principalmente o vermelho, visível nos projetos destinados ao uso público. Na estrutura do Masp, que foi pintada anos depois de sua construção, na restauração do Solar do Unhão, o vermelho nas janelas e portas, assim como no Sesc Pompeia, onde Lina combina a dureza do concreto armado com a leveza dos elementos metálicos: malha protetora das janelas-buracos livres, perfis metálicos das janelas e tubos de ventilação, no bloco das quadras.

Por outro lado, apesar de Lina trabalhar em concreto como seus colegas paulistas, Cabral (1996, p. 31) assinala:

> Em contraste com o movimento paulista, Lina Bo possuía uma sofisticação, ao lidar com o material bruto, que não existe nos seus colegas brasileiros. Sua habilidade ao misturar materiais diferentes, brutos ou tratados, é uma caraterística da arquitetura de fino acabamento dos países industrializados.

A partir desses procedimentos, elementos e materiais, consciente ou não, Lina marca uma linguagem em sua arquitetura e, conforme Cabral (1996, p.56), "estabelecer uma linguagem própria é uma intenção moderna". Contudo a linguagem de Lina Bo Bardi mantém-se independente de qualquer linguagem ou movimento em sua totalidade, apesar de suas afirmações sobre a continuidade do Movimento Moderno. Para Lina Bo Bardi (2008, p. 86),

> A influência da arquitetura poderá ser, no futuro, ainda mais essencial do que no passado e, naturalmente, diversa. Arquitetura como espaço habitado, humano; é uma realidade potente responsável pelo comportamento do homem, responsável até pela sua felicidade. E nesse sentido o Movimento Moderno continua.

3.2. O SESC E A CULTURA PAULISTA

> "O desenho arquitetônico do Centro de Lazer Fábrica da Pompeia partiu do desejo de construir uma outra realidade".[129]

A mudança social que o projeto moderno procurava estava também presente na obra de Lina Bo Bardi. A este desejo, aderiam, na década de 1980 no Brasil, não só arquitetos, mas também e simultaneamente grupos culturais de áreas como música e artes plásticas. Em São Paulo, o bairro da Pompeia será um dos principais representantes desse movimento cultural, local que testemunhará o surgimento de bandas do até então recente rock nacional.

Sendo assim, a construção do Sesc Fábrica da Pompeia coincide e acompanha o período de mudança de bairro industrial em bairro cultural. Tanto pelo programa, como pela arquitetura do Centro de Lazer, ele se converte no espaço que abriga a cena cultural paulista nos anos 80. Ainda mais, por se tratar de uma estrutura que já fazia parte do entorno construído do bairro, conforme Lima e Monteiro (2012, p. 74) assinalam:

> [...] reestruturar áreas degradadas, isto é, promover a reabilitação dos imóveis e a requalificação dos espaços públicos, implica a integração destas áreas às necessidades da vida contemporânea, sendo indispensável que as novas destinações de uso sejam compatíveis com a morfologia, com a escala do bairro e com o desejo dos usuários que ali habitam. Acreditando que a história social urbana se escreve a partir da análise das cidades e de suas edificações, e que a cultura tem sido sempre a cultura urbana, é fundamental que edifícios outrora simbólicos, antigos palacetes ou simples sobrados, possam sofrer transformações que revalorizem suas estéticas e justifiquem seus novos usos.

Novos movimentos culturais

Se a cultura musical que surgia era alternativa, o Sesc também o era. Pois, como afirma o animador cultural Erivelto Busto Garcia, tratava-se de um "período de peculiar ebulição

---

129 BO BARDI, 1977 apud FERRAZ, 2008, p. 220.

interna, de renovação de valores e práticas” [130]. Isto seria aplicável a todas as áreas, entre elas, a música e a arquitetura. Deve-se reconhecer a gestão do Sesc – Serviço Social do Comércio – de São Paulo, que, além de promover a cultura brasileira, passava por um intenso debate sobre o lazer, tempo livre e animação cultural.

Conforme Garcia, este debate era parte das teorias trazidas pelo sociólogo francês Joffre Dumazedier. Entretanto as teorias de Lina sobre o assunto veem-se demonstradas na maneira lúdica como trata sua arquitetura, inclusive nas obras anteriores ao Sesc, em que é possível perceber, por meio dos desenhos e estudos preliminares, a dedicação à narrativa do que aconteceria nos espaços que imagina.

Desta maneira, para a arquiteta, o projeto do Sesc Pompeia representaria a oportunidade de demonstrar e reforçar suas teorias, que se encontram em concordância com o pensamento de Garcia, quando lembra um texto que escreveu antes da inauguração do Sesc Pompeia, em 1982, e no qual expõe suas expectativas:

> [...] a Pompeia deveria constituir-se em “espaço livre para abrigar todas as tendências e movimentos culturais, de forma inovadora” incorporando “um público de criadores, de animadores e de futuros animadores culturais”, fazendo prevalecer a ideia de produção cultural sobre a de consumo. [131]

O primeiro grande evento no Sesc Pompeia foi o festival punk “O Começo do Fim do Mundo”, que representou um dos principais eventos do movimento punk brasileiro. Este movimento se consolida na década dos 80, partindo da ideia de lutar contra a ditadura, já enfraquecida naquele momento, conseguindo assim seu espaço na cena política e cultural paulistana.

O movimento punk contava com grupos do grande ABC e da periferia de São Paulo, suas letras falavam sobre o cotidiano e o descontentamento com o momento político do país, para isto procuravam se mostrar agressivos. Assim também, sem recursos econômicos, os grupos buscavam maneiras para compartilhar seu trabalho, mesmo com os meios mais básicos. De acordo com Antonio Bivar [132] (2013):

---

130 GARCIA 2013 apud FERRAZ; VAINER, 2013, p. 9-11.

131 Idem, p. 9-11.

132 Dramaturgo, paulista de Ribeirão Preto. Organizou o pioneiro festival punk Começo do Fim do Mundo (1982) e propus que este aconteça no Sesc Pompeia.

> O Começo do Fim do Mundo é um registro de uma época, ele está situado na história da cidade, e é a cara de São Paulo. São Paulo é uma cidade punk, então, é uma cidade cruel, uma cidade que não é fácil, mas é uma cidade que as pessoas gostam, porque tem uma energia, e o punk faz parte dessa energia. (informação verbal) [133].

Desse modo, tanto o movimento punk, como Lina Bo Bardi utilizam sua arte para se expressar e se posicionar social e politicamente. Conforme foi estudado ao longo do trabalho, Lina usa elementos da cultura popular em sua arquitetura, como uma maneira de evocar a proteção e a justiça. Também o fato de permitir o acesso ao projeto apenas por uma porta, deixar as paredes altas de tijolo limitando com a rua, assim como denominar de "fortes brasileiros" aos blocos esportivos podem ser observados como uma maneira de resguardo.

O programa "A Fábrica do Som" (1983-1984), gravado ao vivo, toda terça-feira, no teatro do Sesc Pompeia, também foi parte do movimento cultural paulistano daquela época, apresentando, por primeira vez na televisão, bandas de rock nacional, como Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e Titãs. Tratava-se de incentivar e promover a pesquisa musical, divulgando obras inéditas, e de dar espaço também a outras manifestações artísticas de vanguarda, entre estas, a poesia. Segundo Danilo Santos de Miranda, diretor regional do Sesc São Paulo,

> À época, São Paulo experimentava uma mobilização histórica singular, animada por valores humanistas e pelo desejo de justiça social irradiando a partir das campanhas por eleições diretas no país. A cidade aspirava se tornar um espaço de convivência, promotora de civilidade. Aspirava, sobretudo, se desenvolver num longo prazo, pensando no futuro, na continuidade, nas permanências, com uma perspectiva de transformação social e cidadania.[134]

---

133 Depoimento de entrevista **O Começo do Fim do Mundo**, Som do Vinil, Canal Brasil. Publicado em 13 maio de 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=qZ0cWai0oxg >. Acesso em: 25 set. 2015.

134 MIRANDA apud FERRAZ; VAINER. 2013. p. 9-11.

Centro Cultural São Paulo

> Nós também, como Lina, procuramos a liberdade, liberdade no uso do espaço pelo visitante; liberdade de visuais, que podem "ver" além dos anteparos, liberdade no ato de projetar pela tentativa de remover condutas impostas por movimentos anteriores; liberdade de cidadão, tolhida pelo regime militar[135].

Junto com as novas correntes de movimentos culturais na cidade, outro projeto é realizado paralelamente ao Sesc Fábrica da Pompeia, o Centro Cultural São Paulo (1977-1982). Projetado pelos arquitetos Luiz Benedito de Castro Telles e Eurico Prado Lopes, nasce com a ideia de conter a Biblioteca Central de São Paulo - Vergueiro, mas pouco tempo depois o programa amplia-se, tornando-se um centro cultural multidisciplinar, com usos como cinema, teatro, recitais, concertos, além de ateliês e áreas de exposições.

Desde o projeto da biblioteca, a obra já se apresentava inovadora, pois, diferentemente das bibliotecas tradicionais, a proposta era que os usuários tivessem contato direto com os livros, tratava-se de um processo pelo qual as bibliotecas internacionais estavam passando, identificado principalmente pelo "livre acesso" do público visitante. Os novos edifícios procuravam ser espaços que permitissem a liberdade e o encontro, algo contrário à realidade política do país, onde a ditadura reprimia a liberdade dos brasileiros. Para Telles, a reunião de pessoas sempre tem uma questão política implícita, conscientemente ou não. [136] Assim, de acordo com Milanesi [137] (1990 apud TELLES, 2002, p.73),

> [...] um centro de cultura terá sentido se for construído para abrigar ações que se oponham às ideologias vigentes. Nele nada é definitivo. Começa-se e não se sabe como e quando acabar. Ele, escapando do sufoco massivo da sociedade contemporânea e buscando na convivência humana um retorno à tribalização perdida, é um espaço de liberdade, uma casa de contradições emocionantes, de desassossego, onde o prazer essencial é a resolução provisória de conflitos [...]

---

135 TELLES, 2002, p. 113

136 Depoimento de Luiz Telles na entrevista **30 Anos CCSP** - Luiz Telles concepção e uso dos espaços. Web Radio TV CCSP. São Paulo. Disponível em: < http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/video_luiz_telles.asp >. Acesso em: 4 jun. 2015.

137 MILANESI, Luís. **Centro de Cultura:** forma e função. São Paulo: Hucitec, 1990. sem página.

Os centros culturais internacionais seriam referência para os novos equipamentos que surgiam na cidade, e o mais importante, tanto para o Sesc como para o CCSP, quiçá tenha sido o Centro Cultural Georges Pompidou (1971-1975), realizado pelos arquitetos Renzo Piano, Richard Rogers, Peter Rice e Ted Hapold, em Paris, considerado como um projeto revolucionário, polêmico. De fato, o próprio arquiteto do CCSP corrobora essa influência[138].

Conforme Grafe *et al.*[139] (2001 apud TELLES, 2002, p. 83), a década de 70 caracteriza-se por um profundo questionamento da sociedade e da ordem por ela estabelecida. Os autores assinalam:

> [...] após 1968 o mundo ocidental desenvolvido embarcou em um amplo processo de democratização e emancipação, acompanhando o estabelecimento e desenvolvimento da sociedade de consumo e de lazer. Novas definições e formas arquitetônicas tomando caminhos diferentes, muitos dos quais conduzidos pela grande preocupação social e confiança no papel da arquitetura como um meio de retratar a sociedade.

As propostas arquitetônicas do Sesc Pompeia e do Centro Cultural São Paulo, dedicadas à cultura, ao novo cotidiano da cidade, mostravam novos caminhos para a arquitetura que estava sendo produzida em São Paulo. Os mesmos ideais do Movimento Moderno podem ser encontrados nesses projetos, porém com um processo projetual diferente, como vimos no estudo do projeto para a antiga fábrica da Pompeia, e também para os arquitetos do CCSP, segundo Pires[140] (1982 apud BASTOS, 2003, p. 67):

> [...] o que se visava, era atender à comunidade como um todo, em termos do que a gente julga serem os anseios populares, impedindo a inibição, evitando qualquer bloqueio na circulação, permitindo facilidade de acesso a qualquer área do edifício e optando por soluções funcionais de utilização dos espaços [...]. Estudamos o enredo de todas as atividades, procuramos soluções arquitetônicas que servissem à multiplicidade de usos, intencionando um aspecto lúdico, sensual, ao lado de ambientes racionais, que combinassem atividades condizentes a este tipo de reforço.

---

138 TELLES, 2002, p. 83-85.

139 GRAFE, Christoph; LEINER, André. Centro Cultural São Paulo. **Revista OASE – Architectural Journal**. 2001, p. 2-14. Disponível em: << http://www.oasejournal.nl/en/Issues/57/PublicLandscapes#002 >>. Acesso em: 04 jan. 2016.

140 PIRES, Cecilia. Uma Nova Linguagem no Centro Cultural São Paulo: depoimento dos arquitetos transcrito do texto de apresentação. **Projeto**, n. 40, p.33, mai. 1982.

Conforme Bastos (2003, p. 67), o Centro Cultural São Paulo "coloca-se em continuidade à Arquitetura Moderna brasileira, porém acena para uma transição", e afirma ainda que esse projeto foi parte da mudança, do final da arquitetura paulista como uma hegemonia. Em suas palavras, o projeto "veio culminar um processo de procura de novas linguagens que vinha sendo desenvolvido", de acordo com Zein[141] (1983 apud BASTOS, 2003, p. 67), pelos arquitetos, que:

> [...] formados na geração intermediária paulista, adotaram de início, assim como muitos dos seus contemporâneos, a concepção de estrutura como orientadora e normalizadora do projeto, e a linguagem do concreto armado aparente como síntese dessa postura. Numa procura pessoal, mas que tem ressonâncias no momento cultural e na atuação de vários arquitetos, vêm sentindo que há algum tempo que essa quase ortodoxia se tornou uma obrigatoriedade, levando a uma automatização do projetar, com limitações à criatividade.

O edifício do CCSP, construído com estrutura mista, de pilares metálicos e vigas de aço e de concreto, rompe com a gramática formal e construtiva brutalista, caracterizada pelo volume ortogonal com grandes superfícies fechadas e o uso do concreto aparente, sem deixar de lado a renovação tecnológica e formal, que muito depende da mão de obra, considerada, naquela época, precária. A estrutura ainda permite grandes espaços livres, cobertos em sua maioria, além de suportar um jardim no terraço. Segundo Segawa *et al.* (1988, p. D4)

> A concepção da estrutura segue sendo, como na arquitetura paulista dos anos de 1960, a base da concepção do projeto, sem no entanto seguir o esquema de bloco único maciço, outra das caraterísticas daquela escola. Aqui a ênfase é na diferenciação, no percurso dos espaços que contrapõem um exterior sóbrio e contínuo ao suceder ambientes internos quase que desconectados entre si, com a intenção de suscitar reações sensoriais nos usuários e demonstrar igualmente a flexibilidade do sistema estrutural [...] que varia em seus vãos e dimensões, adaptando-se aos recintos, crescendo e diminuindo com eles.

---

141 ZEIN, Ruth Verde. Centro Cultural São Paulo: percorrendo novas dimensões. **Projeto**, n. 58, p. 24, dez. 1983.

Esta variação de dimensões, focada mais no uso do que na estrutura como síntese, seria um grande diferencial com a arquitetura paulista. Apesar de se tratar de um programa arquitetônico que permite a imprevisibilidade, o fato de não ser completamente aberto à cidade no térreo determina usos mais específicos.

O projeto aceita o entorno, de tal maneira que o percurso para acessá-lo faz que os limites do mesmo sejam dificilmente determináveis. Por um lado a rua/praça que dá acesso direto à estação do metrô e, por outro, uma rua interna permite a livre visão do espaço e jardins internos e das grande arvores, que já existiam no terreno e foram preservadas.

A extensa rua do CCSP, de acordo com Telles (2002), é análoga à rua central de paralelepípedos do Sesc Pompeia, denominada por Telles (2002, p. 129) como "espinha dorsal do conjunto". Mas também ao Centro Cultural Pompidou, cujo térreo, concebido para usos multidisciplinares, é um prolongamento da cidade, neste caso, da praça externa.

O arquiteto do conjunto assinala que, diferentemente do Pompidou, que permite, pelas circulações externas, a visão da cidade, no projeto para o CCSP as visuais externas não foram privilegiadas, sendo, a maior parte da iluminação, interna e zenital. Assim, o contato com o entorno dá-se por meio dos extensos acessos ao edifício, pela fachada de vidro voltada para a Rua Vergueiro, e pelos terraços e jardim. Desta maneira, apesar de se tratar aparentemente de um grande bloco construído, a relação com o exterior é quase mimética. Bastos (2003, p. 69) assinala:

> Na relação do edifício com a cidade, os arquitetos procuraram protegê-lo do exterior agressivo, voltando para suas aberturas internas, e procuraram anulá-lo, oferecendo à cidade uma talude gramado. Sua inserção longitudinal, acompanhando levemente a curvatura do terreno, e seu desejo de anulação frente à paisagem urbana difere do procedimento mais usual da Arquitetura Moderna brasileira, que se tornara hegemônica nos anos de 1970, quando, em geral, o edifício mantinha sua volumetria autônoma, não se submetendo ao meio.

Apesar do exposto acima, Telles (2002, p. 227) afirma: "Quanto mais se fechava o cerco contra a liberdade pelo regime militar, mais abria-se o edifício – era o pensamento da equipe". Assim, também para o arquiteto, a associação entre o formato do projeto e o terreno atende às necessidades do programa, que precisava de grande área e de poucos andares. Entretanto pode-se perceber a generosidade de área nos espaços cujo uso não é determinado,

consequentemente uma incorporação do contexto resultando em uma proposta, como na obra de Lina, de uma nova modernidade.

Figura 40 – Fotografia de Google Earth – Delimitação do terreno atual do Sesc Pompeia (desenho nosso)

Figura 41: Fotografia de Google Earth e marcação de ruas e terrenos adjacentes (desenho nosso)

Figura 42 – Lina Bo Bardi. Estudo de implantação para o Sesc Pompeia incorporando terrenos vizinhos, 17/08/1984. Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 43 – Lina Bo Bardi. Estudo preliminar da planta com piscina externa. Sesc Fábrica de Pompeia, 06/06/1977. Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

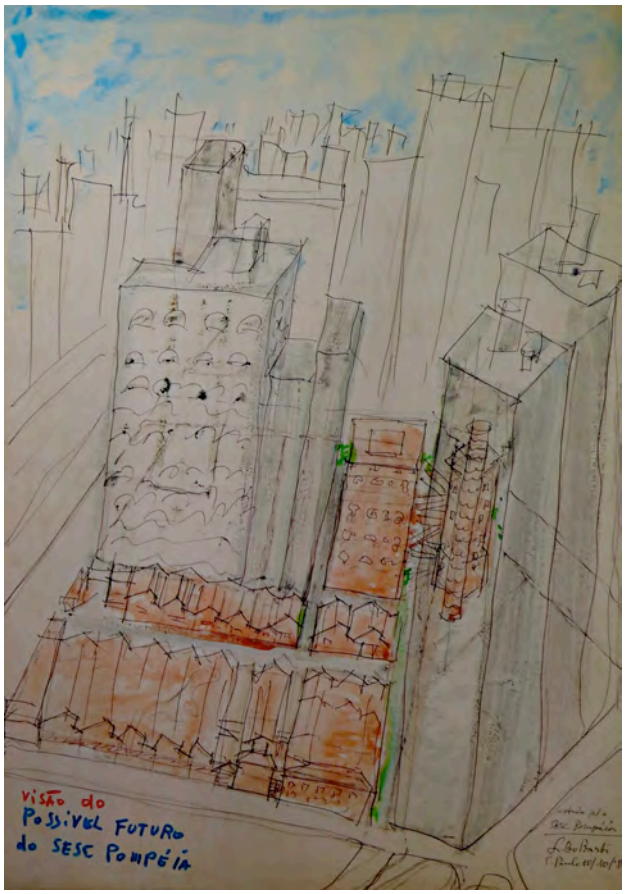

Figura 44 – Lina Bo Bardi. Visão do possível futuro do Sesc Pompeia. 10/10/1983.
Fonte: Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

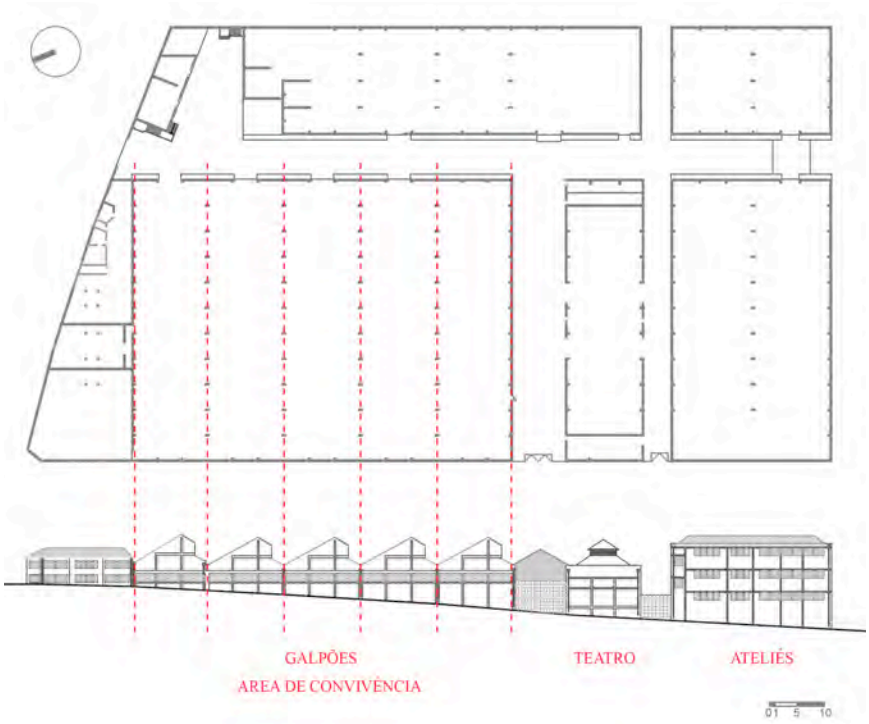

Figura 45 – Planos arquitetônicos, planta liberada das paredes antigas.

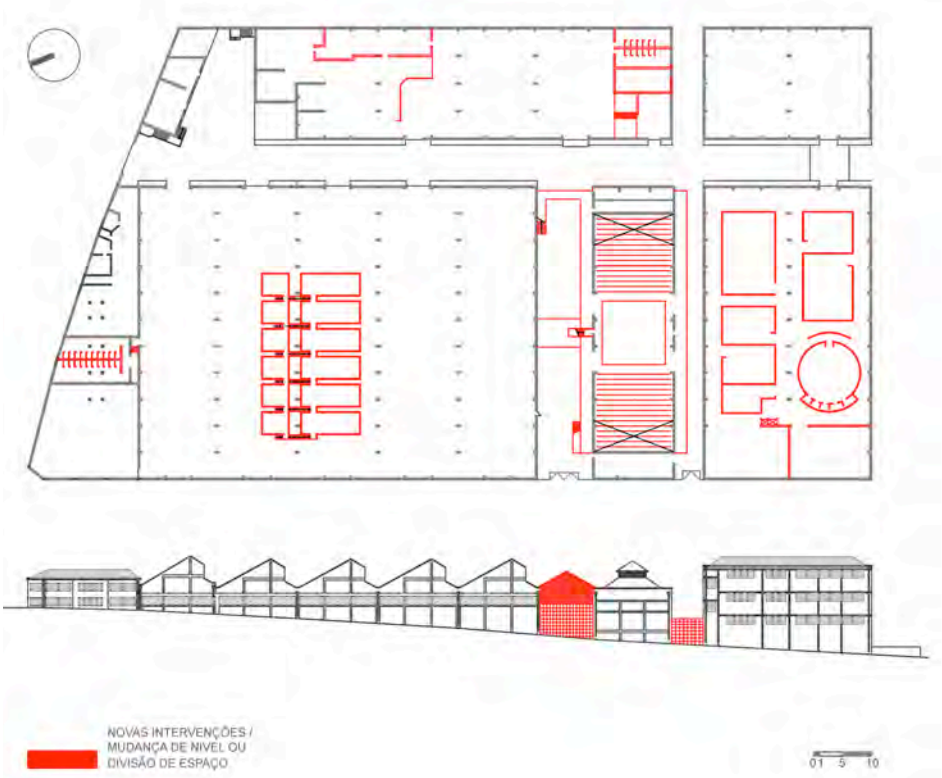

Figura 46 – Planos arquitetônicos, planta com novas intervenções

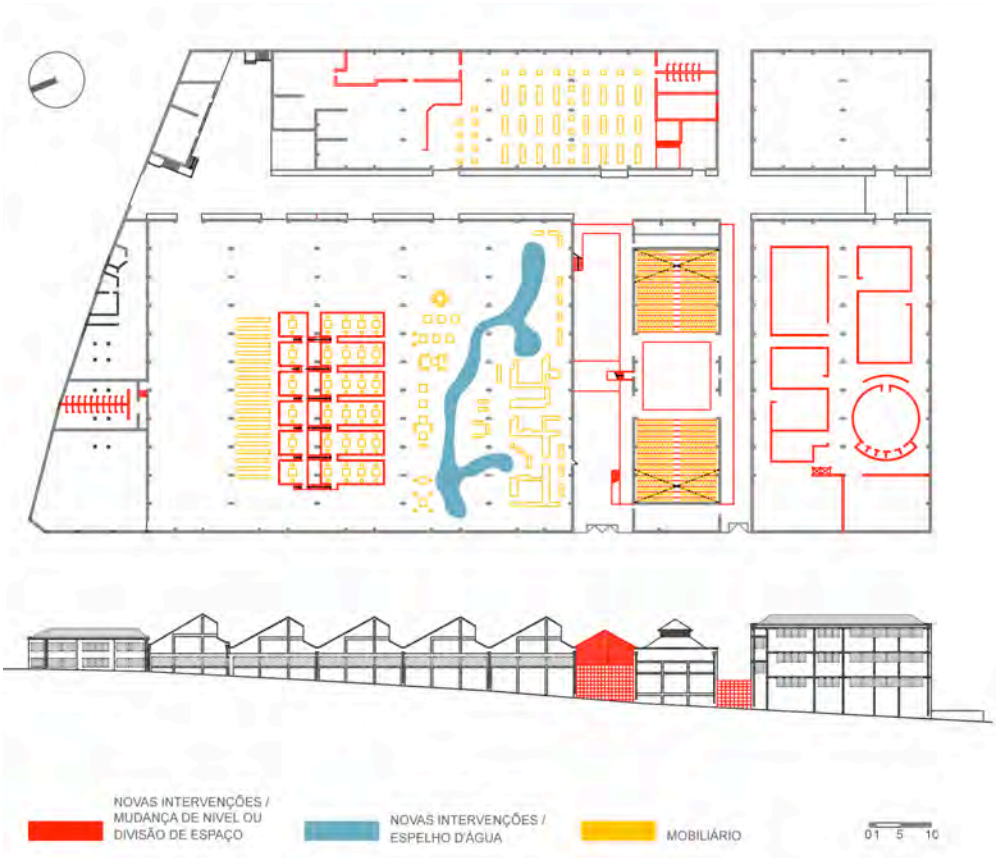

Figura 47 – Planos arquitetônicos, novas intervenções

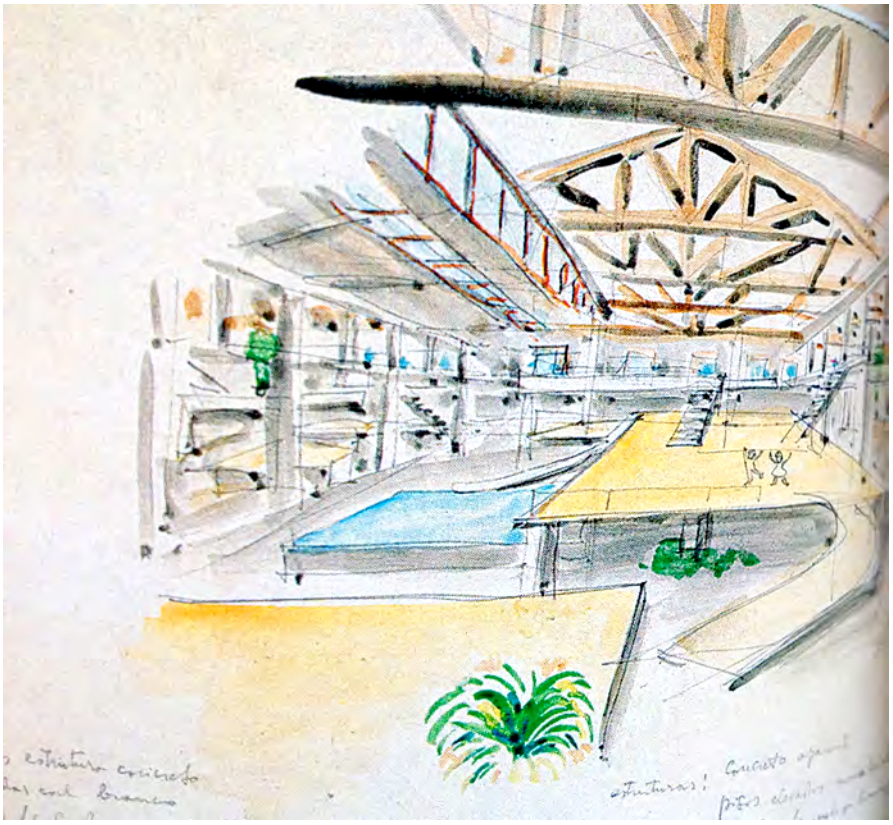

Figura 48 – Lina Bo Bardi, proposta inicial para os antigos galpões.
Fonte : Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

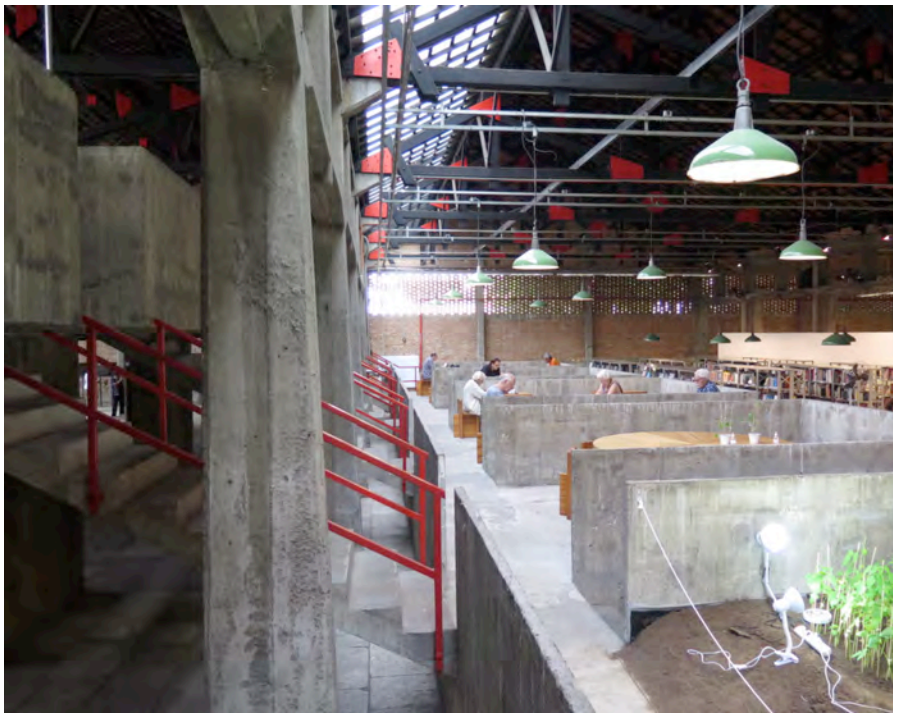

Figura 49 – Foto interna das novas lajes nos antigos galpões. Foto: M. Belén Fientes S.

Figura 50 – Lina Bo Bardi, córrego de águas pretas a céu aberto. Sesc Fábrica da Pompeia.
Fonte : Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 51 – Lina Bo Bardi, estudo preliminar de mobiliário do jardim, deck-solarium.
Fonte : Acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 52 – Vista externa Sesc Pompeia. (sem data)
Fonte : Acervo do Sesc Pompeia

Figura 53 – Vista dos blocos esportivos, toore d'água e deck-solarium. Foto: M. Belén Fuentes S.

Figura 54 – Passarelas dos blocos esportivos. Foto: Iñigo Bujedo Aguirre

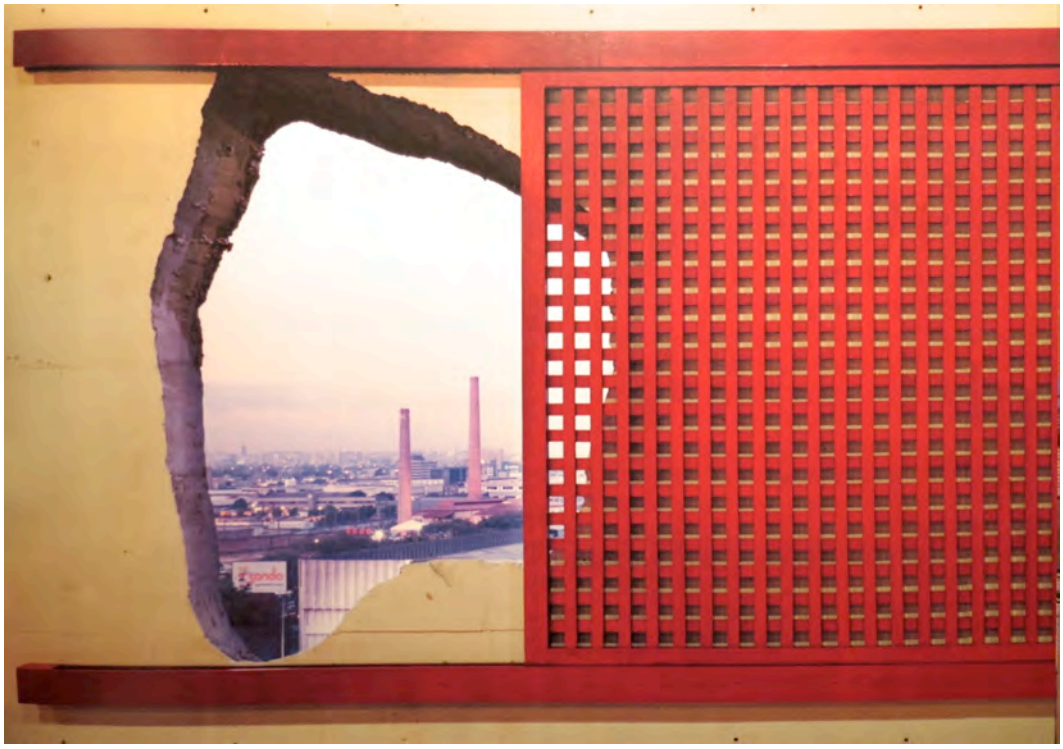

Figura 55 – Aberturas do bloco esportivo, “Janelas buracos das cavernas”.
Foto: Nelson Kon

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Se a vida é uma continuidade de situações elementares; se uma situação é uma continuidade de atos; se a arquitetura intensifica os atos e articula situações; se uma situação é o que estrutura um programa arquitetônico; e se um programa é o sentido de um projeto, então poderíamos dizer que o programa, mais do que um listado de recintos, é um listado de atos ou a construção de uma situação elementar. [142]

A partir da análise aqui realizada, com a qual procuramos compreender o processo projetual de Lina Bo Bardi, caracterizado pela justaposição entre o moderno e o popular, podemos afirmar que, tanto a intervenção nos antigos galpões, como o projeto dos novos blocos de concreto para o Sesc Fábrica da Pompeia demonstram autonomia em seu proceder arquitetônico.

Se a Arquitetura Moderna mostrou-se, em certa medida, indiferente ao lugar, Lina Bo Bardi faz exatamente o oposto no Sesc Pompeia, não só por se adaptar a um terreno completamente irregular, inserido na cidade tradicional, mas também por preservar a antiga fábrica existente, sem aparente valor arquitetônico, mas com valor histórico-social, por representar o espaço onde aconteceram as atividades que deram origem ao bairro.

Mas isto não quer dizer que Lina não seja considerada uma arquiteta moderna, pois o espaço moderno que ela procura baseia-se nos mesmos princípios sociais daquele movimento: liberdade, "humanismo, projeto social, vontade de renovação formal, construção utilitária"[143]. Todos estes aspectos se aplicam ao projeto do Sesc Pompeia, e, desta maneira, o discurso da Arquitetura Moderna passa a ser um fato no projeto de Lina Bo Bardi.

Ao longo de sua vida, Lina Bo Bardi questiona qualquer comportamento preestabelecido, qualquer movimento em sua totalidade. É por isto que, embora suas obras apresentem certos aspectos morfológicos característicos Movimento Moderno, ou, inclusive, a arquitetura vernácula, cada projeto da arquiteta consiste em uma resposta ao contexto, à

---

142 PEREZ OYARZUN, Fernando. ARAVENA, Alejandro. QUINTANILLA, José. Los hechos de la arquitectura. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 1999. p. 18 (tradução nossa) Texto original: "Si la vida es una continuidad de situaciones elementales; si una situación es una continuidad de actos; si la arquitectura intensifica los actos y articula situaciones; si una situación es lo que estructura un programa arquitectónico; y si un programa es el sentido de un proyecto, entonces podría decirse que el programa, más que un listado de recintos es un listado de actos o la construcción de una situación elemental."

143 MONTANER, 2011, p. 15

paisagem e sobre algo que quer resgatar, seja tangível, como um prédio, seja uma técnica ou um objeto, seja uma ação comum na cultura dos brasileiros.

A sensibilidade artística de Lina Bo vai além do imaginável. Foi possível percebê-lo a partir da aproximação com o projeto para o Sesc Fábrica da Pompeia, em que expõe suas ideias com total liberdade, demonstrando sua ligação com o surrealismo, ao juntar aparentes opostos: moderno – popular, passado – presente, trabalho – lazer, abstração – figuração.

Para a arquiteta, a incorporação da memória ao projeto permite que as pessoas se reconheçam nele, valorizando a preexistência por suas possibilidades e pelo que esta representa. Assim, são essas memórias que guardam um sentido coletivo, que, de acordo com Lina, devem estar ligadas à cultura popular, ao cotidiano.

É notório que a viagem ao Nordeste lhe ofereceu um panorama mais amplo para colocar essas ideias em prática, ideias que já afloravam em seus projetos anteriores, como a Casa Valéria Cirell ou, inclusive, o Masp – apesar de ser um de seus projetos que mais se aproxima do brutalismo paulista – em que, com pequenos detalhes, a obra de Lina já mostrava o uso de elementos da cultura popular, da arquitetura vernácula.

Esses projetos representam pontos de inflexão em sua arquitetura, que vai assumindo maior liberdade formal, a partir do uso de elementos figurativos. Esta era uma maneira de se conectar com a população e, como Lina afirma em varias ocasiões, nos momentos difíceis, o misticismo era a única maneira de não perder a esperança.

De fato, ainda que os espaços ou os objetos arquitetônicos se apresentem como abstratos, Lina outorga-lhes nomes, cria personagens. O uso desses elementos pode decorrer de seu olhar estrangeiro, que toma aquilo que lhe é desconhecido, para lembrar aos próprios brasileiros sua cultura. Porque, como bem exemplifica o escritor argentino Jorge Luis Borges, o cotidiano é imperceptível aos olhos de quem o vivencia:

> Gibbon observa que no livro árabe por excelência, o Alcorão, não há camelos; eu penso que, se houvesse qualquer dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, esta falta de camelos seria suficiente para provar que ele é árabe. Ele foi escrito por Maomé, e Maomé, como um árabe, não tinha razão para saber que camelos eram especialmente árabes; para ele, eram parte da realidade, não havia por que distingui-los. [144]

---

[144] FRÍAS, Carlos V. (Ed.). Jorge Luis Borges – Obras Completas 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. p. 270. (tradução nossa). Texto original: “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos”.

Esta ação faz maior sentido em São Paulo, que Lina afirmou inúmeras vezes ser uma cidade que se autodestruía, não só por seu acelerado crescimento, mas pela perda de uma cultura popular mais arcaica, que era possível observar somente no Nordeste brasileiro.

A partir da comparação entre os aspectos morfológicos que caracterizam o projeto da linha paulista e o projeto do Sesc Fábrica da Pompeia, notamos que o contraste se origina na porta de entrada do Sesc. Se o projeto paulista procurava a continuidade espacial da cidade, o Sesc é delimitado por suas paredes, por sua volumetria, pela própria fábrica preexistente.

Mesmo com a possibilidade de usar a quadra completa, que seria o ideal para implantar um projeto moderno, por este preferir se manter independente do tecido urbano, Lina mantém o projeto fechado em si. Ou seja, Lina não prioriza os princípios morfológicos de continuidade, procurados na linha paulista, mas a necessidade de proteção, ante o difícil período político do país, e, como já citado, ante o violento crescimento da cidade.

Se, na prática moderna, era comum o contraste entre o preexistente e o novo, para Lina, o contraste se aplica de uma maneira diferente. A arquiteta mantém seu projeto com a imagem da antiga fábrica, por meio do uso das técnicas mais contemporâneas, e o contraste se dá nos usos. Esta ação em sua obra é observada quando coloca, nos antigos galpões, um rio, afirmando a nova realidade. Lina Bo Bardi, no Sesc, propõe uma nova modernidade, pela via da liberdade, da expressão e da apropriação.

Assim, o Sesc Fábrica da Pompeia foi parte ativa dos novos diálogos apresentados para a arquitetura moderna brasileira, juntamente com outro grande exemplo, o Centro Cultural São Paulo. Este projeto reúne também certas caraterísticas morfológicas diferentes da linha paulista, especialmente por sua implantação na área total do terreno, mas mantém características mais próximas ao moderno, como a sua continuidade espacial no nível térreo.

Tanto o Sesc Pompeia, como o CCSP estabelecem uma estreita relação de identidade com a população. Esses projetos foram atores e cenários dos movimentos culturais que se manifestavam contrariamente à ditadura e, com isto, a favor de tempos melhores para o Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Acayaba. Sesc Pompeia, um soco no estômago. **Revista Projeto** n. 92. Out. 1986. p. 56.

ALMEIDA, Eneida de. **O "construir no construído" na produção contemporânea:** relações entre teoria e prática. 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ANELLI, Renato. **Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture**. In: BLAGER Noemi (Curator). Lina Bo Bardi: Toguether. Exposição. Disponível em: http://linabobarditogether.com/2012/09/18/lina-bo-bardi-in-the-frame-of-brazilian-architecture-by-renato-anelli/. Acesso em 19 abri. 2015.

BASSANI, Jorge (org.). **Mapografias**: IV Workshop Internacional RED_PUC. São Paulo: FAUUSP, 2012.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasilia: rumos da arquitetura brasileira**: discurso prática e pensamento. São Paulo: Perspetiva: FAPESP, 2003.

_____. Dos a nos 50 aos anos 70: como se completou o projeto moderno na arquitetura brasileira. 2004. Tese (Doutorado em História da arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. 2004.

_____; ZEIN, Ruth verde. **Brasil : Arquiteturas após 1950.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história**. 2001. Dissertação (Mestrado em Conservação e Restauro) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

_____, Ana Carolina de Souza. Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro. **Revista CPC**, São Paulo, n. 3, p. 6-32, nov. 2006/abr. 2007

BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**; São Paulo: Habitat, tese para o concurso à 14ª cátedra Teoria da Arquitetura da FAUUSP, Setembro de 1957.

_____. (Org.) **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

CABRAL, Maria Cristina. **O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi**. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

EISENMAN, Peter. **Dez edifícios canônicos 1950-2000**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

ELITO, Edson. Uma rua chamada teatro. In: FERRAZ, Marcelo. (Coord.). Lina Bo Bardi: Teatro Oficina 1980 -1984. Portugal: Portuguesa, SA., 1999.

FERRAZ, Marcelo. (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Empresa das Artes, 3ª. ed. 2008.

_____. **Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos.** *Minha Cidade*, São Paulo, ano 08, n. 093.01, Vitruvius, abr. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>. Acesso em: 22 Jul. 2014.

_____. (Coord.). Lina Bo Bardi: Teatro Oficina 1980 -1984. Portugal: Portuguesa, SA., 1999.

_____; VAINER, Andre (Orgs.). **Cidadela da Liberdade**: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. São Paulo, Edições Sesc SP, 2013. [catálogo da exposição].

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura**: escritos de Lina Bo Bardi. 2010. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GUERRA, Abilio. (Org.). **Textos fundamentais**: sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo construido**: la arquitectura como modificación. Madrid: Editorial Nerea, 1992.

GONÇALVES, Fabio. **Estudo para a Implantação de unidades habitacionais no centro de São Paulo** – Relato da experiência. In: FARIA, Luis Octavio de; OTERO, Ruben (Orgs.). Habitação e cidade: Curso de pós-graduação lato sensu Escola da Cidade 2011. São Paulo: ECidade, 2012. p. 66-69

HEREU, Pere; MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi. **Textos de Arquitectura de la Modernidad**. Madrid: Nerea, 1994.

JORGE, Luís Antônio. **O espaço seco**. Imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América. Tese de Doutorado. FAUUSP, 1999, p. 105.

JUNQUEIRA, Monica. **O passado como presente histórico**. (Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943 - 1991). PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. Universidade de São Paulo. São Paulo. v. 17, n.28. Dez. 2010.

LATORRACA, Giancarlo. (Org.). **Maneiras de expor –** Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 2014.

LIMA, Evelyn. Estudo de relações simbólicas. Entre espaços teatrais e contextos urbanos e sociais com base em gráficos de Lina Bo Bardi. Arquitextos, São Paulo, ano 09, n. 107.03, **Vitruvius**, abr. 2009 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.107/58>. Acesso em 24 Fev 2015.

LIMA, Evelyn. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. **ArtCultura**, Uberlândia, v.9, n.15, p. 31-42, jul.-dez. 2007.

_____; MONTEIRO, Cassia. Entre arquiteturas e Cenografias: A arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro. Rio de Janeiro: **Contra Capa**, 2012.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Heaven: Yale University Press, 2013.

_____. Preservation as Confrontation: The work of Lina Bo Bardi. **Future Anterior**, New York. v. 2, n. 2, 2005.

_____. **Lina Bo Bardi**: Em busca de uma arquitetura pobre. AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo. ano 29. n.249. dez. 2014.

_____. Lina Bo Bardi and the architecture of Everyday Culture. Places Journal, Nov. 2013b. Disponivel em: < https://placesjournal.org/article/lina-bo-bardi-and-the-architecture-of-everyday-culture/>. Acesso em: 19 Jan. 2015.

LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi.** 2003. Tese (Doutorado em Projeto de Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi.** São Paulo: Giostri, 2014.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégica projetual**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep M. **A Modernidade superada**: arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. (tradução Esther Pereira da Silva, Carlos Muñoz Gallego. Versión original en español 1997)

_____. **Depois do movimento moderno.** Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

_____. **Arquitetura e critica na America Latina**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

MUÑOZ, Jose Fernández-Llebrez. **La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck**. Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya. 2013. Tese (Doutorado em Construcciones Arquitectónicas), Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica De Valencia. Valencia, 2013.

NESBIT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965 – 1955). São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed. Rev., 2008.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi:** Sutis Substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006; Barcelona ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006.

_____. **Lina Bo Bardi:** Obra construída. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

OLIVEIRA, Raíssa. **Permanência e inovação:** O antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi. 2008. 205f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PARCERISA, Josep. RUBERT, Maria. **La ciudad no es una hoja en blanco**: Hechos del Urbanismo. Santiago de chile: Ediciones ARQ, 2000.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina** (1958-1982): Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 99.

PEREA, Silvia. **Resistencia y progreso**: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964). 2013. Tese (Doutorado em Projetos Arquitetónicos) - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politecnica de Cataluña. Barcelona, 2013.

PEREIRA, Juliano. **Lina Bo Bardi: Bahia 1958 - 1964**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PEREZ OYARZUN, Fernando. ARAVENA, Alejandro. QUINTANILLA, José. **Los hechos de la arquitectura**. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 1999.

PISANI, Daniele. **Paulo Mendes da Rocha** – Obra Completa. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

PÓS – Revista do programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP/Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Comissão de Pós-Graduação – São Paulo: FAUUSP, v.17, 2010.

QUEIROZ, Rodrigo. **Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo**. Arquitextos, São Paulo, ano 13, n. 151.08, **Vitruvius,** dez. 2012 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632>. Acesso em 25 Fev. 2014.

_____. **São Paulo** / Raquel Rolnik. 3ed. São Paulo: Publifolha, 2014. –(Folha Explica)

ROSSETTI, Eduardo. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi**: nexos de arquitetura. ano 03, n. 032.06, **Vitruvius**, dez. 2003. < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>. Acesso em 24 Jul. 2015.

ROSSI, Aldo. **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981. Ed. orig. L' Architettura della Città. Padia: Marcilio Editori, 1966.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por Escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANCHES, Aline Coelho. Ernesto Nathan Rogers e a polêmica da arquitetura brasileira. **Risco**, São Paulo, n.16. p. 88–108, 2012.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990**. 3.ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde (Orgs.) et. al. **Arquiteturas no Brasil**: Anos 80. São Paulo, Projeto, 1988.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBIT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965 – 1995). São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed. Rev., 2008. p. 261.

SUZUKI, Marcelo. **Lina e Lucio**. 2010. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. 2010.

TELLES, Luiz. **CCSP – Centro Cultural São Paulo**: um projeto revisitado. 2002. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2002.

ZEIN, Ruth Verde. **Fábrica da Pompéia: para Ver e Aprender**. In: Revista Projeto No. 92. São Paulo: 1986, p. 44-55.

_____. **Há que se ir as coisas:** revendo obras. In: ROCHA-PEIXOTO, Gustavo [et al.], (Orgs.). Leituras em teoria da Arquitetura, 3: objetos. Río de Janeiro: Rio Book's. 2011.

VIDEOS

MARKUN, Paulo; ROIZENBLIT, Sergio. **Arquiteturas**: Sesc Pompeia. 2014. Disponível em: << https://www.youtube.com/watch?v=qhBZXCle8Z8&list=PL-jY9rk-80JxB6Ly6U5X7C903Pzd8PC5K&index=2 >>. Acesso em: 08 mar. 2015.

MICHILES, A. (Direção). **Lina Bo Bardi**. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YBlK0-17VF0.>> Acesso em: 08/07/2014

30 anos CCSP - Luiz Telles concepção e uso dos espaços. Web Radio TV CCSP. São Paulo. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/video_luiz_telles.asp >>. Acesso em: 4 jun. 2015.

O Começo do Fim do Mundo. Som do Vinil, Canal Brasil. Publicado em 13 maio de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qZ0cWai0oxg >>. Acesso em: 25 set. 2015.

Paulo Mendes da Rocha – Projetando um Museu. Web série Museus em um Mundo em Transformação. Maio 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cOKzCbzWHiw>>. Acesso em: 02 Março 2014.