

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO

**A EXPERIÊNCIA DE LINA BO BARDI NO BRASIL  
(1947-1992)**

Orientador: Prof.Dr.Júlio Roberto  
Aluna: Mirandulina Maria Moreira Azevedo  
Nível- Mestrado

São Paulo, novembro /1995

DEDALUS - Acervo - FAU



2020001894



## Agradecimentos

O ato de escrever é solitário, no entanto, os meios de realização de qualquer pesquisa, seja nos seus interesses mais abstratos, seja nos seus gestos mais próximos e concretos são sociais, provém de toda sorte de colaboração; dependem do afeto e da crítica dos amigos até as atividades dos funcionários das bibliotecas e secretarias.

Devo agradecer ao Instituto Lina Bo e Pietro Bardi pela conservação e divulgação dos trabalhos de Lina Bo, base fundamental desta pesquisa; em particular cito Marcelo Ferraz pelo depoimento prestado.

A Jean Maitrejean e Lívio Xavier que me forneceram um interessante painel de época.

Em especial agradeço ao prof. Júlio Katinsky, como orientador sua presença foi imprescindível não só a nível das informações sobre a experiência de Lina Bo mas também por seu conhecimento e sensibilidade em relação as questões da arte.

Não poderia deixar de mencionar neste momento meu amigo José Augusto, quem praticamente me convenceu a migrar para esta cidade.

A minha família que sempre me viu com bons olhos.

A Jonas, finalmente, pela vida em comum.

## **SUMÁRIO**

### **RESUMO/ABSTRACT**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>1. A DIMENSÃO DO POLÍTICO E DO CULTURAL</b>	
1.1 Os termos da questão	05
1.2 Conceito e Projeto de Museu Moderno	10
1.3 Ver o Brasil: as exposições	16
1.4 Arquitetura da Cidade	27
1.5 Crítica de arquitetura	31
<b>2. A IDENTIDADE BRASILEIRA</b>	
2.1 A Formação da identidade	38
2.2 O projeto de Brasil Moderno	48
2.3 A Memória do Brasil Arcaico	53
2.4 A Invenção da Memória Brasileira	59
2.5 Expressionismo na Arquitetura	64
<b>3. PROJETO E OBRA NA VISÃO DE LINA BO</b>	<b>71</b>
<b>4. RESTAURO, UMA EXPERIÊNCIA EXEMPLAR: 87</b> <b>A VISÃO SOCIAL E ESTÉTICA DE LINA BO</b>	
<b>5. CONCLUSÃO: O LUGAR DE LINA BO BARDI 100</b> <b>NA MODERNIDADE BRASILEIRA</b>	
<b>6. ILUSTRAÇÕES</b>	<b>109</b>
6.1 Índice das ilustrações	176
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>178</b>

## RESUMO

A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil(1947-1992) configura-se, de um lado, na perspectiva da situação cultural específica do Modernismo brasileiro, o qual se orientou desde sua gênese no projeto de uma identidade brasileira; e de outro lado, por certos aspectos que a particularizam face ao espectro do moderno na arquitetura do país. São fatores relevantes e originais a experiência com museus e exposições, a visão de projeto e obra e a experiência exemplar com restauro. A correspondência entre as instâncias do político e do cultural no país e a experiência da arquiteta apontam três démarches sucessivas. Na primeira fase - Projeto de Brasil Moderno(1947-1957), a instância cultural geral era perpassada pela ideologia da Modernidade, sendo assimilada sem restrições por Lina Bo. As outras fases - Memória do Brasil Arcaico(1957-1964) e Invenção da Memória brasileira(1976-1992) - são respostas originais e críticas à tendência regressiva do meio cultural no país. A arquiteta percorreu um caminho próprio, onde nos últimos tempos realizou uma arquitetura em escala expressionista que superava os limites do belo ocidental e encontrava as raízes da pobreza brasileira e sua peculiar religiosidade. Neste aspecto talvez tenha sido a única a assumir plenamente a nossa decantada ambigüidade.

## ABSTRACT

The experience of Lina Bo Bardi(1947-1992) is drawn up, on the one hand, in the perspective of the specific cultural situation of Brazilian Modernism, which was guided, since its beginning, by the conception of a national identity, and on the other hand, by certain feature that individualized it in relation to the Modern Movement within Brazilian architecture. Meaningful and unprecedented is her experience with museums and exhibitions, her view of design, and the distinguished involvement with restorations. The correspondence between the cultural and political instances of Brazil and the experience of the attest three successive steps: In the first phase - Project of Modern Brazil(1947-1957), the instance of culture was permeated by the ideology of Modernity, being assimilated with no restrictions by Lina Bo. The other phases - Memory of Archaic Brazil(1957-1964) and Invention of Brazilian (1976-1992) are inventive answers and criticisms to the regressive trend of the cultural environment in Brazil. The architect made her own approach, and recently accomplished an architecture in expressionist scale that surpassed the bounds of occidental beauty and met the roots of Brazilian poverty and its peculiar religiosity. Considering this feature, perhaps she was the only one to stand for our acclaimed ambiguity.

## INTRODUÇÃO

A arquitetura moderna no Brasil obteve projeção internacional nos anos 50, principalmente, contando para tanto com uma plêiade de arquitetos elevados a categoria de mestres brasileiros. Hoje, contudo, o debate internacional acerca da arquitetura coloca em xeque o ideário e as realizações do movimento moderno<sup>1</sup>. Entre nós, depois do capítulo Brasília, o debate declinou, apenas alguns depoimentos de geração seguiram-se, e no mais a arquitetura brasileira raramente compareceu nas publicações internacionais.

Depois do estabelecimento óbvio do pós-modernismo no cenário internacional e da configuração de um debate desfavorável ao Modernismo<sup>2</sup>, parece contraproducente partir de posições estabelecidas e opiniões genéricas em defesa ou negação do movimento moderno. Certamente, e nisso muitos concordam, as experiências da arquitetura moderna são heterogêneas<sup>3</sup> e revelam seus perfis particulares, mesmo sob a matriz única daquilo que se convencionou chamar de Movimento Moderno. Adorno, um dos teóricos mais rigorosos da modernidade, já advertia que mesmo sob o manto dos *ismos* percebia-se perfis individuais<sup>4</sup>. A trajetória da arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992) inicia-se praticamente no auge da arquitetura moderna brasileira, tendo atravessado o seu arrefecimento manteve-se fecunda com seus emblemas e contradições até a sua morte, em 1992.

<sup>1</sup> de Charles Jencks a Habermas, o debate já atingiu 'temperaturas altas'. No Brasil, a questão da modernidade versus pós-modernidade foi tratada com bastante rigor por Otilia Arantes, com especial atenção no "Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas". clássico *Arte Moderna*.

<sup>2</sup> Perry Anderson no texto "Modernidade e Revolução" in: *Novos Estudos Cebrap* 14/Fev-86, esclarece os termos Modernização - processo econômico, modernidade - experiência histórica, e Modernismo - visão cultural.

<sup>3</sup> Creio que ninguém trata com tanta pertinência as experiências modernas do que G. Carlo Argan no clássico *Arte Moderna*.

<sup>4</sup> Theodor Adorno. *Teoria Estética*.

Pois bem, a experiência da arquiteta Lina Bo Bardi, sendo indiscutivelmente moderna, desenvolveu-se contudo no diálogo permanente com as instâncias culturais, centrando seu enfoque em algo emblemático como a salvaguarda de valores expressivos de uma cultura brasileira. Nos últimos tempos a figura da arquiteta tem despertado um interesse crescente, seja através da divulgação sistemática de sua obra realizada pelo Instituto Lina Bo e Pietro Bardi, seja por parte do ambiente acadêmico através de pesquisas diversas. Neste último aspecto, acredito que uma das primeiras publicações críticas a respeito da contribuição de Lina Bo à Modernidade brasileira seja o artigo sobre o design industrial no Brasil do prof. Júlio Katinsky.<sup>5</sup>

A presença de Lina Bo Bardi na contexto da vida cultural brasileira, pela sua trajetória relativamente extensa (1947-1992), permitiu-lhe acompanhar as consideráveis mudanças na história do país; sendo possível detectar fases neste processo, pois as mudanças na ordem política do país e as transformações no âmbito do capitalismo, de certa forma, podem ser observados como ressonâncias nos seus escritos. A chave considerada na pesquisa é o ponto de vista da arquiteta assimilando a ordem mais geral e elaborando respostas possíveis. Penso que é possível um esquema interpretativo definindo fases, articulando uma correspondência entre as instâncias do cultural e do político no país e os problemas da experiência da arquiteta. Apontamos três *démarches* sucessivas. A primeira fase - Projeto de Brasil Moderno (1947-1957), onde a instância cultural mais geral era perpassada pela ideologia da Modernidade, sendo praticamente assimilada por Lina Bo Bardi. As outras duas fases - Memória do Brasil Arcaico (1958-1964), e principalmente a última - Invenção da Memória Brasileira (1976-1992) são respostas originais a tendência regressiva do

---

<sup>5</sup> O artigo em questão foi publicado no livro *História da Arte no Brasil* (1983) organizado pelo prof. Walter Zanini

meio cultural no país; de um lado, influenciado em grande parte pelas seqüelas do regime militar e de outro pela própria situação recessiva do capitalismo a nível mundial. A identidade brasileira no caso de Lina Bo Bardi mantém como lastro uma espécie de 'back ground' expressionista que pode ser discutido no Sesc-Pompéia. Do nosso ponto de vista, nas duas últimas fases, a arquiteta à custo da percepção precisa da produção contemporânea de objetos e dentro das referências do Movimento Moderno pode elaborar uma visão crítica, não apenas da produção dos objetos no sistema industrial, mas sobretudo pode avaliar a dimensão dramática dos objetos na sociedade contemporânea.

Desenvolvi a dissertação partindo de certos aspectos complexos que particularizam a experiência da arquiteta face ao espectro do Moderno na arquitetura do país. Procurei principalmente "identificar um problema"; e identificar problemas requer determinados procedimentos: *"significa recolher e coordenar um conjunto de dados, de nenhum dos quais se possa entender o significado ou valor, a não ser em relação com outros; em outras palavras, significa definir uma situação cultural em que cada fator valha apenas como um componente dialético de um sistema de relações. A noção de campo, por fim, coincide com a noção de problema, e nenhum problema, obviamente, existe por si, como tal"*<sup>6</sup>.

A chave da experiência de Lina Bo Bardi no Brasil se dá, de certa forma, na medida em que é posta na perspectiva da situação cultural específica do Modernismo Brasileiro, o qual se orientou desde sua gênese no sentido da formação de uma identidade (o segundo capítulo). Mas sem dúvida, o peso da instância do político e do cultural (primeiro capítulo) é definidor na referida formação da identidade brasileira,

---

<sup>6</sup> G. C. Argan, *História da arte como história da cidade*. p. 76.

que aqui se admite como chave da sua experiência; daí que a apresentamos em primeiro lugar.

Como não podia deixar de ser, dedico um capítulo, o terceiro, a apresentar o perfil da arquiteta Lina Bo Bardi no aspecto projetual e na condução da obra; que se caracterizou pelo ordenamento e execução da obra de forma coletiva.

Por fim, há um particularidade da experiência da arquiteta que do meu ponto de vista é sua maior contribuição a arquitetura do país: a experiência exemplar do Restauero, orientada por uma visão social e com resultados de inegáveis qualidades e efeitos de ordem estética, é o quarto capítulo apresentado.

Só detendo-se em cada aspecto do que admitimos como fatores relevantes na experiência de Lina Bo Bardi, acabaremos por fornecer pistas para que se reflita sobre o lugar de Lina Bo Bardi no Modernismo brasileiro, que apresentaremos como conclusão.

## cap 1. A DIMENSÃO DO POLÍTICO E DO CULTURAL

*Não se trata de entender o mundo mas de transformá-lo*

K.Marx. *Teses sobre Feuerbach*.

*Sem o discurso, a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator; e o ator, o agente do ato só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o ator se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer.*

Hannah Arendt. *A Condição Humana*.

### 1.1.OS TERMOS DA QUESTÃO

Tomo como inspiração deste capítulo inicial duas epígrafes que traduzem adequadamente, no meu entender, o perfil ideológico da arquiteta Lina Bo Bardi e também, de certa forma, indicam parâmetros para que se possa apreender a dimensão do político e do cultural na experiência da arquiteta, de um lado a máxima de K.Marx: - "*Não se trata de entender o mundo mas de transformá-lo*"<sup>1</sup>, operando a transposição radical daquela atitude contemplativa, típica de intelectuais para uma situação nova de ativa responsabilidade, e até de perigo. O crítico Bruno Zevi definiu bem esta perspectiva quando referiu-se a Lina Bo como "*un architetto in tragitto ansioso*"<sup>2</sup>, mas entendo que também por outro lado convém completar os termos da questão, que afinal não é tão óbvia e imediata quanto quer parecer. No que diz respeito a arquiteta, a mediação pelo discurso sempre foi uma constante, como comprova a presença, até certo ponto pioneira, da arquiteta no campo da mídia relacionada as artes e a cultura no país.<sup>3</sup> Este aspecto, da necessidade de prática discursiva de Lina Bo Bardi nos remete a

<sup>1</sup> Karl Marx. *Ideologia Alemã*.

<sup>2</sup> Bruno Zevi. *Un architetto in tragitto ansioso*. Revista *Caramelo* n.4.

<sup>3</sup> Lina Bo Bardi dirigiu a revista *Habitat* nos anos 50 insistindo sempre no interesse da cultura e das manifestações artísticas brasileiras.

perspectiva de Hannah Arendt, para quem o "o ato só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica anuncia o que fez, faz e pretende fazer"<sup>4</sup>. Ainda que a questão do discurso para Hannah Arendt seja pensada a partir do paradigma clássico grego, razão pela qual lhe são feitas muitas críticas<sup>5</sup>; penso que não é exagero atribuir ainda importância a instância discursiva contemporaneamente, a bem da verdade, a extensão e o alcance das publicações numa sociedade de massas não é o mesmo do discurso na Pólis grega, é óbvio, mas sem dúvida a manifestação de um ponto de vista pode contribuir na formação de opinião. Ou, no mínimo, contribuir para o debate.

Em poucas situações, entre nós, registrou-se, de forma tão flagrante e intensa a necessidade de prática discursiva. Através de textos-manifesto de projetos, críticas e crônicas diversas sobre cultura popular, design ou arquitetura Lina Bo visava estabelecer conseqüências e dar relevo político as suas experimentações pelo campo da arte e da cultura. O discurso e as realizações práticas são dois eixos que funcionam como momentos de um processo, e não faz sentido analisá-los autonomamente. Entendemos a dimensão do político e do cultural na experiência de Lina Bo Bardi a partir de uma perspectiva que põe em evidência as inflexões de seu ponto de vista, delineando fases no seu processo. Desse modo a experiência com museus é vista como um processo aberto que registrou impasses e contradições. De um conceito intransigente sobre a Modernidade, Lina, não negando a situação duvidosa dessa Modernidade, chegou a posição de arauto da cultura popular. Embora o nosso

<sup>4</sup> Hannah Arendt. *A Condição Humana*.

<sup>5</sup> Um argumento antimoderno, como sublinharam todos os seus críticos, vendo nele sobretudo uma estilização da polis grega incompatível com a atual articulação capitalista de estado e sociedade civil, como lembrou, entre outros Habermas.

Otilia Arantes. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. p117.

enfoque se centre no período da experiência no Brasil(1947-1992), a bem da verdade o delineamento de seu perfil de arquiteta engajada já se fazia presente bem antes, quando recém-formada resolve se transferir de Roma para Milão, onde inicia suas atividades profissionais. Conforme consta nos seus pequenos textos autobiográficos deste período, a primeira experiência uma passagem pelo escritório de Gió Ponte, onde segundo Lina - fazia de tudo sem remuneração. Posteriormente o trabalho com editorial de revista de arquitetura, além da *Domus* ainda a contribuição com outras tantas revistas, demarcando assim uma certa especialização que veria a se confirmar depois no Brasil, onde nos anos 50 dirige a revista *Habitat*. Com Paganí e B.Zevi dirigiu o semanário A, de duração efêmera. Aqui duas inflexões singulares, de um lado a experiência com "arreddamenti", - que para muitos é tom menor profissionalmente- , que teria propiciado a arquiteta a percepção real da escala de uso cotidiano da arquitetura; de outro a experiência do semanário - a percepção da arquitetura como revelação de ocasião trágica, como visibilidade máxima da situação da guerra. O semanário A se ocupava de crítica de música, teatro, cinema e da crítica a política italiana de então, sendo o semanário indiscutivelmente panfletário. Devido a seu teor crítico foi interrompido no nº9, segundo explicou a arquiteta. A preocupação com a dimensão do uso e do morar na arquitetura levou-a a um entrosamento *sui generis* entre objeto construído e hábito de uso, entendendo o arquiteto como intérprete da cultura e como responsável pela sua preservação. Nessa procura pela recordação ativa a arquiteta acercou-se de objetos de uso cotidiano, principalmente aqueles que foram colocados fora de uso, em função da crescente e sempre renovada produção de mercadorias, aquela situação a que se referiu Argan dos objetos não envelhecerem mas de chegarem a um ponto que são substituídos. Neste sentido, ousou

dizer que a arquiteta operou o que chamo de *monumentalização* dos objetos, a dois níveis - através de exposições e dos detalhes iconológicos que soube inventar na sua arquitetura, de forma mais notável no Sesc Pompéia. Lembro que o sentido do termo monumento vem do original latim *Monere*, que quer dizer advertir, recordar como um dado afetivo, cultural.<sup>6</sup>

A arquiteta entendia a cultura como principal lastro para a medida do político. Neste sentido apresenta uma notável afinidade com os termos gramscianos de cultura popular e de intelectual orgânico. É curioso que em apenas um de seus escritos mencionasse referências diretas a Gramsci: "*Queremos ressaltar a distinção feita por Gramsci, entre NACIONAL E NACIONALISTA, Nacional é diferente de Nacionalista. Goethe era nacional, Stendhal, nacional francês, mas nem um nem outro foram nacionalista. Nacionais são os valores reais de um país, ao passo que nacionalistas são as atitudes políticas que visam impor certas particularidades de um país com todos os meios, às vezes com violência. Nacionalistas foram Hitler e Mussolini, a última guerra mundial foi provocada pelos ufanismos nacionalistas*"<sup>7</sup>; de acordo com M.Ferraz, seu colaborador mais assíduo, a arquiteta freqüentemente referia-se a Gramsci em conversas. Talvez, e aqui arrisco uma opinião, o interesse da arquiteta pela instância da cultura popular não fosse de natureza acadêmica e neste sentido não se esmiuçaria em citações precisas; seu alvo não era o âmbito dos especialistas mas o público em geral, o interesse era a discussão, a polêmica, o efeito em escala maior, a difusão cultural, enfim. Daí que o conceito de cultura popular, no caso de Lina Bo, extrapola o

<sup>6</sup> Françoise Choay. Alegorias del Patrimonio. *Arquitetura Viva*

<sup>7</sup> Discurso Sobre a Significação da Palavra Artesanato". Tempos de Grossura: O Design no Impasse. Lina Bo Bardi/1994.

nível dos escritos de veiculação acadêmica e atinge o campo da sua própria performance artística através das exposições que montou ao longo dos anos e em diversas ocasiões diferentes. Os termos da questão grosso modo se originam do âmbito político; do ponto de vista da arquiteta a cultura na sua livre expressão seria necessariamente libertária daí a importância política que Lina Bo atribuía a cultura.

Neste capítulo introdutório, dedicado a perspectivar a dimensão do político e do cultural na experiência de Lina Bo Bardi, apresentamos diversos aspectos temáticos que sobressaem-se nesta experiência. Sucessivamente abordamos: O Conceito e o Projeto de Museu Moderno, marco inicial de sua trajetória no país; depois observamos que o desenvolvimento da questão museológica levou a arquiteta a pesquisa com os referenciais da cultura brasileira 'latu sensu', neste sentido a ideologia revelada na estética dos objetos foi um segundo marco: As Exposições Saber Ver o Brasil. Restam dois pontos da maior importância no que diz respeito a instância do político e do cultural na experiência da arquiteta; de um lado um histórico bem sucedido do ponto de vista da realização de arquiteturas de caráter público, de outro a manifestação sistemática de opinião através de revistas jornais ou manifestos de exposições, para a arquiteta, tratava-se neste caso, acredito, de um dever público.

## 1.2 CONCEITO E PROJETO DE MUSEU MODERNO

A questão do museu moderno no Brasil, com a qual a arquiteta envolveu-se ao longo de sua experiência no país, é um dos mais claros sinais de que o aspecto político e cultural ocupa na vida de Lina Bo uma dimensão tal, que a fazem, do meu ponto de vista, uma figura política de extraordinário valor entre nós. O que não implica deixar de reconhecer, neste processo, impasses e contradições vividos pela arquiteta.

Européia de nascimento e formação, a arquiteta forjou nos trópicos, entretanto, uma nova rota, um novo ponto de vista sobre a questão dos museus. Se fizermos uma rápida digressão sobre o que seria um ponto de vista tipicamente europeu a respeito do conceito de museu, se tomarmos Adorno como referência podemos ter uma idéia mais definida da transgressão conceitual que Lina operou neste sentido. O conceito de museu moderno de Adorno, resumido no pequeno texto *Valéry Proust Musée* é baseado principalmente na atitude de recolhimento como porta de entrada para a fruição estética, a *délice*, como expressa a tradução francesa do texto. Para Adorno que desenvolve a questão a partir do que seria o museu ideal nos termos de Proust e Valérie, museu ideal seria aquele onde a arquitetura fosse da forma mais neutra possível, onde se pudesse escolher uns poucas obras a que contemplar e recolher-se diante delas; no fim a medida de Adorno é a de um europeu cultivado conhecedor de arte.

Para a arquiteta Lina Bo Bardi o conceito de museu moderno, como também para Adorno, baseia-se em um projeto arquitetônico interno que garanta ao

máximo neutralidade em relação a obra, cessam aqui as semelhanças, no mais o conceito de museu proposto por Lina, seja em seus escritos ou projetos, é radicalmente oposto ao modelo de museu moderno europeu. Nas palavras da arquiteta: *Nos países de velha cultura onde a obra de arte se incorporou à vida, o museu pode conservar ainda, principalmente quando as coleções sejam mantidas em edifícios antigos, o caráter de seleção, proporcionando ao visitante o prazer da descoberta. Mas nos países de cultura em início, desprovidas de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática.*<sup>8</sup>

A experiência da arquiteta no que diz respeito a museus é extensa e original. De início, recém-chegada ao Brasil, a organização dos programas, exposições e o projeto de reforma para a primeira sede do que seria o museu de arte de São Paulo(1947), localizado a rua 7 de abril no prédio dos Diários Associados. Na programação cultural se divisa um conceito muito próximo de conceito norte-americano de museu: - a educação e a democratização do acesso a arte e a cultura. Deste princípio geral programático a arquiteta nunca se afastou, mas a verdade é que a medida que passou a se relacionar de forma mais direta e sistemática com manifestações artísticas vinculadas a expressão popular, situação que se deu a partir de 1958 quando vive por cinco anos na Bahia, Lina Bo deixou-se absorver inteiramente pela causa da cultura popular. O deslocamento de tarefas é visível - da preocupação inicial com a divulgação da grande arte acadêmica em um país desprovido desta referência, passou a insistir em divulgar as experiências artísticas locais permeadas como os resquícios da expressão popular. Em linhas gerais foi até o fim na perspectiva do direito fundamental a educação e expressão artístico-

---

<sup>8</sup> Lina Bo Bardi. p.46.

cultural de bases populares. Neste item gostaria de discorrer sobre o conceito e os acontecimentos ligados a questão do museu moderno na trajetória da arquiteta, devo insistir na primeira fase, tratando da experiência do Masp e outras afins, ficando a experiência com referências populares no outro item.

-----//-----

O modelo proposto por Lina Bo, como observamos, entende museu antes de tudo como instância educativa de massas, como mecanismo de democratização do acesso a bens culturais, nas palavras da arquiteta: "*É neste novo sentido social que se constitui o museu de Arte de São Paulo, que se dirige à massa não informada nem intelectual, nem preparada.*"<sup>9</sup> É um modelo mais próximo do padrão americano do que do europeu, o que muda é, principalmente, a necessidade de que os museus modernos coloquem-se na perspectiva de uma função social bem definida. Da experiência norte-americana Lina incorpora os aspectos didáticos e a abertura para atividades de criação e expressão, mas adaptando tais orientações a escala de necessidades do país, a arquiteta persegue um modelo mais adequada ao Brasil. Também junto ao museu foi criado um Instituto de Arte Contemporânea dedicado ao desenho industrial e artes aplicadas com cursos de fotografias, pintura, desenho e música.

O contato com instituições norte-americanas abria ao Museu de São Paulo a possibilidade de fazer parte do circuito internacional de exposições. Através do Instituto de Arte Contemporânea de Boston, foi trazida ao país a exposição da obra completa de Le Corbusier, chamada "*Novo Mundo do espaço*". A influência

---

<sup>9</sup> Lina Bo Bardi. Função Social dos Museus. Revista *Habitat* n.1/1950

norte-americana já era visível no conceito de Lina Bo, como a própria arquiteta indicava no texto: "*Os Museus Vivos nos Estados Unidos*" - *Nas nossas freqüentes viagens aos Estados Unidos, pudemos constatar e documentar como já o museu na América existe não somente em função de um organismo cultural público para o qual não mais existe o conceito de museu com finalidades turísticas (como é corrente na Europa), mas só como complexa atividade didática.*<sup>10</sup>

O paralelo, contudo, entre museu norte-americano, definido por completo a nível de conceito e projeto, e o incipiente museu moderno no Brasil não se fazia a todos os níveis, principalmente nos itens acervo e instalações. No que diz respeito a acervo, não teceremos maiores comentários, na verdade, o que interessa é que contava o museu de São Paulo com algumas obras importantes adquiridas no período do pós-guerra, quando o mercado estava favorável. A bem da verdade, as preocupações da arquiteta com museu não eram apenas conceituais, sua responsabilidade não estava no limite do seu engajamento na função social do museu, mas inclusive nos limites do como fazer projeto e execução, tarefas técnicas propriamente.

Com relação as instalações apropriadas as necessidades de um museu, o atraso era considerável e palpável, como aliás explicou certa ocasião a arquiteta: - *Nós viramos São Paulo inteiro e não achamos ninguém que tivesse uma cadeira moderna. Fomos obrigados a desenhá-la.* De fato, arquiteta acabou por projetar uma cadeira especial para auditório em metal, fixa e com estofado. Projetou também para o museu uma cadeira de madeira compensada com assento de couro

---

<sup>10</sup> Lina Bo Bardi. Os Museus Vivos nos Estados Unidos. *Habitat* n. 1/1950

de sorte a conseguir um desmonte e empilhamento rápido e eficiente. As experiências no campo do design tiveram prosseguimento depois com o Studio Arte Palma, onde trabalhou ao lado de Giancarlo Palanti, voltaremos ao assunto adiante.

Como o museu não dispunha de acervo necessário a uma montagem que resumisse os principais tópicos da historiografia da arte, a solução para esta limitação se deu através de exposições didáticas de reproduções fotográficas de movimentos particulares da arte, de períodos da História da Civilização, de design, etc. Enfim a pinacoteca montada com acervo disponível oferecia ao visitante um sistema de obras artísticas onde combinava-se esculturas, quadros e objetos artísticos em geral, onde inclusive recusava-se seqüências cronológicas. De acordo com : *“o fim do museu é o de formar uma atmosfera mental adaptada à compreensão da obra de arte, e neste sentido não faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma moderna”*<sup>11</sup>

Do ponto de vista da arquitetura interna Lina optou pela flexibilização dos ambientes, e a retirada dos *'requintes evocativos dos contornos das obras'*. Colocou na maioria das telas fundo neutro, optando também por colocar a legenda atrás do quadro. Enfim, as resoluções técnicas da arquitetura eram no sentido de insistir nas intenções didáticas do museu.

A questão da conservação das obras diante dos problemas típicos do trópico: umidade excessiva e instabilidade termométrica foram de certa forma resolvidas ao se optar por iluminação artificial durante o dia, e pelo uso de persianas como

---

<sup>11</sup> Lina Bo Bardi. p.46.

mecanismo de isolamento, evitando contato direto com o exterior. A iluminação, segundo a arquiteta, combinava lâmpadas de dois tipos - branca e rosa, fixadas em um fundo de algodão branco para evitar a difração.

Enfim a primeira experiência da arquiteta com museus se deu através de uma reforma, onde principalmente se "conceituou" o espaço internamente com instalações e equipamentos modernos e industrializados. O primeiro passo estava dado.

Posteriormente, com a oportunidade de projeto do museu de arte de São Vicente(1952), surge o protótipo arquitetônico adequado: - o paralelepípedo perfeito suportado por notáveis pórticos em concreto. Esta imagem gerada a partir de uma montagem com maquete aparece com destaque nas páginas da *Domus* nº286 "*Museo sulla sponda dell'oceano*" e na *Habitat* nº 8, com detalhado material explicativo. Na ocasião escreve o resumo do que seria "Balanços e perspectivas museográficas - Um Museu de Arte em São Vicente. Segundo a arquiteta o programa não conta com uma pinacoteca porque não dispõe de recursos para tal, "mas encerrará material artístico selecionado e ordenado pelo conteúdo (...) apresentará exposições organizadas segundo um critério metódico e uma finalidade adequada as possibilidades mentais e culturais do local." <sup>12</sup>. Mesmo não tendo se realizado, o museu de Arte de São Vicente proporcionou de um lado a seqüência do conceito de museu à escala do país - a necessidade do recorte regionalizado; e de outro um protótipo arquitetônico perfeitamente identificado como imagem moderna.

---

<sup>12</sup> Museu a beira do Oceano. *Habitat* n.8.

Mais tarde quando um conjunto de circunstâncias propiciam a realização da Sede própria do Masp na avenida Paulista, a arquiteta já contava com uma experiência considerável. A novidade basicamente é de natureza projetual e estrutural, e, principalmente do ponto de vista da constituição de uma arquitetura com ressonâncias simbólicas fortes para a cidade que trataremos com mais detalhe, ainda neste capítulo em um item específico. Do ponto de vista do conceito de museu moderno Lina apenas seguia a rota inicial - Museu com função social, instância educativa para as massas. E ao mesmo tempo já se envolvia com um projeto diferenciado, a questão das exposições num projeto articulado ao conceito de "saber ver o Brasil" mais de perto, através das manifestações artísticas de cunho popular, assunto que desenvolveremos a seguir.

### 1.3 SABER VER O BRASIL: AS EXPOSIÇÕES

São conhecidas as exposições que a arquiteta Lina Bo Bardi montou ao longo dos anos. Refiro-me no momento, especialmente ao ciclo de exposições que se iniciou com a Exposição Bahia de 1959 e terminou em 1988 com a exposição África Negra. De certa forma este circuito de exposições descreve um curioso movimento de busca e retorno as raízes, é emblemático que o primeiro olhar da arquiteta seja sobre a Bahia, ponto geográfico onde se depura as raízes da cultura africana ao máximo, e que finalize o antológico circuito com a Exposição África.

Mas, principalmente entendo esta seqüência de exposições como uma antologia lírica sobre os objetos brasileiros que estavam tanto no âmbito do que a arquiteta chamou de pré-artesanato quanto no âmbito da incipiente indústria brasileira. O

que a arquiteta promovia era uma espécie de monumentalização dos objetos; a história que cada coisa do repertório imenso de objetos traz a tona a cada vez que é visto, é finalmente, a carga emotiva que os objetos acabam vinculando a si próprios.

A nossa hipótese é que a dramaticidade nos objetos foi percebida por Lina Bo Bardi através da experiência da guerra numa dimensão estética próxima da visão com que Goya ilustrou as cenas de guerra. Aliás as fotos publicadas no semanário "A " são uma demonstração clara neste sentido. Pois de todas as experiências traumáticas da guerra, a destruição da arquitetura particularmente coloca os objetos em cenas chocantes, e demonstra que os inocentes objetos do dia-a-dia carregam e fazem explodir cargas de lembranças. Walter Benjamin se referia aos objetos do interior burguês como suportes da cena familiar: as fraquezas, os sentimentos reprimidos, os pesadelos, as mágoas, os ressentimentos e o peso da rotina. De modo semelhante, Lina Bo Bardi no artigo "Na Europa a casa do Homem Ruiu" apresenta sua perspectiva : *"Foi então, quando as bombas demoliam sem piedade(...) que compreendemos que a casa deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano, então compreendemos porque as casas ruíam, e ruíam os estuques, a 'mise en scene', os cetins, os veludos, as franjas, os brasões (...)"*<sup>13</sup>

A partir desta perspectiva os objetos para Lina Bo Bardi são percebidos na sua dimensão dramática, expô-los significa reconduzi-los a potência máxima da sua capacidade de provocar rememoração. O objetivo da seqüência de exposições de base cultural organizada pela arquiteta é insistentemente revelar através dos

---

<sup>13</sup> Lina Bo Bardi. Na Europa a casa do Homem Ruiu. 1946.

objetos, flagrando-os nas suas circunstâncias de material, técnica e uso a condição de quem os fabrica e os utiliza, uma situação de pobreza, mas de uma pobreza em que o patrimônio cultural está ainda vinculado as experiências de vida. *Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se as experiências não o vinculam a nós?*<sup>14</sup> Esta pergunta de W.Benjamin é extremamente oportuna para que se entenda a ênfase com que a arquiteta insistia em valorizar o pré-artisanato nordestino; tratava-se de uma cultura que não se deixava destruir porque a ela estava vinculada a experiência e a necessidade. Seria este o princípio de validade universal dessas culturas, por oposição ao circuito capitalista da produção de mercadorias, desnecessárias, supérfluas. A capacidade de reunir objetos a escala de uma cena dramática, a presença muda dos objetos oferece a carga simbólica de uma narrativa negativa, sem eventos. A preocupação da arquiteta com as exposições são fundamentalmente 're-semantizar', pelo menos instantaneamente, os dados culturais impressos nas imagens, no material e na técnica de execução dos objetos selecionados. Neste sentido aproximam-se mais de antropologia cultural do que de exposições de arte, apesar de não possuírem formato acadêmico, conseguem a dimensão crítica através da própria performance artística com que são geradas.

Versando sobre assuntos variados como a História do Design Nacional ou o imaginário da criança brasileira, a arquiteta reunia a aparente disparidade temática sob a cifra do termo cultural, campo vasto e multifacetado, onde a arquiteta soube, não sem um método de performancer artística informar ao público, pela via da antropologia cultural, sem necessariamente ter que passar pelo crivo acadêmico.

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin. Documentos de Cultura/Documentos de Barbárie, p.196.

A ressaltar do trabalho de Lina Bo Bardi dois aspectos, de um lado, a perspectiva crítica de natureza política, pois para a arquiteta a livre expressão cultural é exercício político; de outro lado a percepção e aceitação de novas categorias estéticas não coincidentes com a categoria máxima da arte ocidental: o belo. E neste ponto a arquiteta insistia sempre: a formação da cultura brasileira não pode ser entendida sem que se debite na conta das suas origens a importância das culturas orientais primitivas, principalmente o elo que a liga a África. A seguir comentários sobre a seqüência de exposições.

-----//-----

Da antologia de exposições de Lina Bo Bardi que versam sobre o universo da cultura brasileira, a Exposição Bahia (1959) tem o mérito de introduzir o primeiro choque entre a memória de um Brasil pré-artesanal e um Brasil que já se incorporava no circuito da produção industrial de mercadorias. Realizada em São Paulo, no Ibirapuera, e concebida a quatro mãos com Martim Gonçalves (diretor da Escola de Arte dramática da Bahia); no manifesto apresentado já se divisava uma preocupação recorrente na arquiteta: não aceitar que o patrimônio cultural presente nos objetos utilitários ou nos artigos religiosos fossem classificados com o rótulo de *folklore*. Pois para Lina Bo isto significaria não reconhecer na população envolvida a capacidade de iniciativa e autonomia, afinal a execução destes objetos estava ligada a estratégias de vida, além do que os artigos religiosos fazem parte da do próprio imaginário regional.

A exposição propriamente reuniu recursos cênicos bem interessantes. Forrar o chão com folhas secas foi o primeiro gesto, em seguida introduzir carnaubeiras,

árvore típica nordestina, o que de fato definiu o caráter cenarístico de exposição ambiental. A roupa de vaqueiro exposta neste ambiente terminou por configurar o caráter culturalista da exposição. A respeito da qual escreveu a arquiteta: *“Esse polimaterialismo é diferente daquele de outros tempos em que fundos dourados ou a incrustações de pedras e materiais diversos representavam uma procura de riqueza, um senso de ‘felicidade’ distante do sentido de despojamento que caracteriza nossa época.”*<sup>15</sup> O Cartaz desta exposição utilizava a técnica do impresso em madeira, inclusive a gravura reproduzida era do original de literatura de cordel.

Em 1961, foi fundado o Movimento de Cultura Popular (MCP) por intelectuais como Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba, Abelardo da Hora, Paulo Freire, Francisco Brennand que visava principalmente a educação e desenvolvimento da cultura saindo das raízes populares. E principalmente, no que diz respeito mais especificamente a Lina Bo Bardi, em 1961 a Sudene criava a ARTENE, cujo superintendente na ocasião era Celso Furtado. Tratava-se de um “órgão dedicado à ajuda ao artesão”, como frisou Lina Bo. *“Não era uma iniciativa romântica do Nordeste, era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na “base” estava o levantamento das condições sócio-econômicas do Povo Nordestino rural e semi-rural dedicado ao ‘artesanato’: rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc. Desaparecido o corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se*

---

<sup>15</sup> Lina Bo e Martím Gonçalves. Exposição Bahia. Habitat, p 30.

*dedicavam àquela ação e pesquisa, a ARTENE subsistiu no Recife como lojinha de lembranças para turistas.*"<sup>16</sup>

Em seguida a exposição Nordeste, realizada na Bahia, no então restaurado Solar do Unhão, em 1963. Esta exposição fecha o ciclo de cinco anos que a arquiteta viveu na Bahia; e resume a pesquisa da qual Lina Bo fazia parte, a pesquisa sobre o que ela própria chamou de pré-artisanato nordestino. O folheto explicativo desta exposição também foi elaborado a base de xilogravura, no estilo um tanto rústico típico na região, apresentava como motivo a curiosa imagem de um duelo, de um lado um homem de outro um demônio, este duelo interceptado ao meio pela figura de um policial, ou cangaceiro, não se percebe ao certo, mas o desenho é feito a maneira das capas de livretos de cordel. O manifesto escrito apresentava um teor bem mais radical que o da primeira exposição.

Dizia o manifesto: "*Esta exposição é uma acusação. Acusação dum mundo que não quer renunciar a condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.*"<sup>17</sup> Neste mesmo folheto a arquiteta repetia mais uma vez: *usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente, que define a atitude progressista da cultura popular ligada a problemas reais.*<sup>18</sup>

A experiência na Bahia seria resumida depois pela arquiteta no depoimento Cinco Anos entre os 'Branços', onde Lina Bo explica seus objetivos, e seu trabalho com cultura popular no Nordeste.

<sup>16</sup> Tempos de Grossura: Design no Impasse. Lina Bo Bardi. p.62.

<sup>17</sup> Manifesto da Exposição Nordeste. Revista *Mirante das Artes* n/6, Nov/Dez 1967

<sup>18</sup> Idem, *Ibidem*.

*"O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi um 'museu' no sentido tradicional; dada a miséria do estado pouco podia 'conservar'; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural que assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre pudesse lucidamente, superando as fases 'culturalística' e 'historicista' do Ocidente, apoiando-se numa experiência popular, (rigorosamente distinta do folklore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica como método, e a força de um novo humanismo (nem humanitarismo nem 'Umanesimo')."* <sup>19</sup>

Para a arquiteta, não se tratava mais do conceito de museu, suas ambições extrapolavam em muito os objetivos e a função própria de um museu. Passados trinta anos, este projeto cuja base eram as referências culturais regionais mas cujos meios seriam os instrumentos da técnica, nos parece um ressurgimento de um ideal muito próximo do Movimento europeu que teve em Wiliam Morris um de seus expoentes principais. A diferença é que para o movimento europeu a crítica principal se dirigia a indústria, que teria destruído a qualidade artística do artesanato; a arquiteta, como aliás, a quase unanimidade da crítica considera este movimento reacionário e romântico. No caso do movimento cultural partilhado por Lina Bo Bardi ao contrário, tratava-se de fazer parte do progresso técnico vigente no mundo capitalista, de maneira a, resgatando noções estéticas do pré-artesanato, imprimir qualidade no produto industrializado. A idéia da arquiteta era através de pesquisa tratar como modelos experimentais os objetos manufaturados, de forma a categorizá-los como patrimônio cultural, como matriz de referência para produtos do âmbito da indústria. Como explicaria uma vez mais a título de

---

<sup>19</sup> Cinco Anos entre os 'Branco's'. Revista *Mirante das Artes* n.6/Novi/Dez 1967.

balanço em 1980: “*Procurar com atenção as bases culturais de um país (seja quais forem: pobres, miseráveis, 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.*”<sup>20</sup> A Exposição Bahia(1959) que foi levada a Roma em 1965 não chegou a ser exposta. Por ordem da embaixada brasileira, foi reembalada e mandada de volta ao país. A respeito o crítico Bruno Zevi escreveu artigo no *L'Espresso* : “*L'arte dei poveri fa paura ai generali*”<sup>21</sup> e acerta no alvo. De fato as razões eram óbvias. O Nordeste havia adquirido uma nova conotação política a partir do surgimento das Ligas Camponesas, e a exposição de arte popular referia-se de forma contundente a realidade da miséria social do Brasil, era de fato uma espécie de denúncia, adquirindo na ocasião um valor de documento subversivo.

Após um longo período de silêncio, a arquiteta promove no Masp, na av. Paulista, em 1969, a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*. Desta vez o manifesto é curto, simples, sem maiores explicações. Em compensação a exposição, a contar pelo título é quase monumental. A temática inclui desde artefatos religiosos até objetos utilitários feitos em madeira e serralheria. O objetivo da arquiteta - resumir o universo do cotidiano no qual se insere a maioria da população brasileira. O material selecionado, o mais heterogêneo possível. No momento da ditadura militar em que as palavras eram um alvo fácil de censores oficiais, objetos cumpriam a função de comunicarem e provocarem reflexão sobre as condições de vida.

---

<sup>20</sup> Lina Bo Bardi. Tempos de Grossura: O Design no Impasse. São Paulo/1994

<sup>21</sup> L'arte dei poveri fa paura ai generali. *L'Espresso*.Roma 14/03/65

Posteriormente, em 1975, uma outra exposição: Repassos. Desta vez em colaboração com Edmar de Almeida, que retirou a mostra praticamente dos cerrados do Triângulo Mineiro. O universo da exposição era predominantemente religioso, a arquiteta justificava: *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.*<sup>22</sup> Este trabalho seguia a linha sempre perseguida pela arquiteta de valorização das expressões dos oprimidos. *“O fato do trabalho ser ‘figurativo’ ou ‘religioso’ nada muda, nesta apresentação testemunho duro de mãos que tecem, entrelaçam, cortam, tingem. (...) Um contra-artisanato ciente de todas as possíveis mudanças, marcado pelo esforço humano.”*<sup>23</sup>

A seguir uma nova fase que foi inaugurada a partir do Sesc-Pompéia, exposições que versavam sobre assuntos mais heterogêneos e insólitos.

A exposição Mil Brinquedos para a Criança Brasileira (1982) introduz elementos lúdicos é uma exposição voltada para lazer. Mas não deixa de contribuir na reflexão sobre o imaginário infantil, trazendo a tona brinquedos manufaturados e de época.

A exposição Design no Brasil: História e Realidade (1982), de certa forma retoma as preocupações de Lina Bo com o design nacional, mas o ponto de vista é menos de crítica e mais de informação; a explicação da arquiteta: *“Por contingências históricas o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, dado imprescindível num desenvolvimento orgânico.”* Mas em

---

<sup>22</sup> Sobre a exposição Repassos, in Lina Bo Bardi, p.300.

<sup>23</sup> Idem. *Ibidem*.

seguida a advertência: "*Aos designers brasileiros e aos grandes responsáveis, a tarefa de uma revisão e balanço.*"<sup>24</sup>

No mesmo ano produtivo de 1982 mais uma exposição, desta vez com material básico produzido pelos funcionários do INAMPS; chamava-se a exposição: O Belo e o Direito ao Feio. A respeito desta exposição a arquiteta escreveu um pequeno manifesto em que esclarece algumas noções. Por exemplo a expressão 'kitsch', que segundo Lina Bo teria surgido na Alemanha já no fim do século XIX e que seria um estigma criado pela alta burguesia culta contra os setores que através da indústria passaram a ter acesso aos mesmos modelos do Belo. Mas o ponto principal que a arquiteta deseja insistir é que a categoria que o padrão ocidental classifica de feio, é na verdade o padrão de muitas civilizações como a África e o Extremo Oriente. A verdade é que a exposição dos funcionários do INAMPS é uma exposição sobre objetos feitos por amadores que dedicam-se ao fazer artístico de forma descompromissada. Fazem parte num certo sentido da banalização da arte. Mas para a arquiteta o teor educativo no ato de fabricar algo, de ter direito a expressão é bem mais importante.

A penúltima das exposições feita no Sesc-Pompéia Caipiras, Capiáus: Pau-a-pique (1984), foi mais uma investida no mundo da antropologia cultural e é extremamente contraditória em relação ao ponto de vista anterior da arquiteta do inflamado artigo "Na América do Sul após Le Corbusier: o que está acontecendo?"<sup>25</sup> Lina Bo de forma irônica: "*Bem: o barro para o terceiro Mundo, o concreto e o aço para os acima do Equador.*"<sup>26</sup> Só que na ocasião do primeiro

<sup>24</sup> Idem, p.238.

<sup>25</sup> Artigo publicado na *Mirante das Artes* n.1/jan-fev/1967.

<sup>26</sup> In Lina Bo Bardi, p.243.

artigo Lina vinha a público criticar o ponto de vista de Ray Smith ( associate-editor da *Feature and Interior Design*) que teria aconselhado a época os arquitetos sul-americanos *"a não copiar a arquitetura 'internacional', mas a se inspirarem nas ocas dos índios, nos 'ranchitos' e nas 'favelas' dos pobres, como convém a arquitetos sub-desenvolvidos que operam num continente, também sub-desenvolvido."*<sup>27</sup> Segundo a arquiteta os países sub-desenvolvidos deveriam se integrar naturalmente a arquitetura de padrão internacional, ao contrário do que prescrevia o referido crítico norte-americano. Mas na ocasião da exposição, Lina Bo traz a público de forma didática o processo construtivo do pau-a-pique, os utensílios domésticos, comidas típicas inclusive; o objetivo da arquiteta é mostrar mais uma vez o patrimônio cultural de uma região. Contudo houve comentários negativos por parte da imprensa.

Fora dos conflitos culturais regionais, a arquiteta voltou a temática infantil através da Exposição "Entreato para Crianças" de 1985. No cartaz de apresentação Lina Bo introduz uma fala algo surrealista: "Não Pise nas Baratas", a aproximação com o mundo infantil se fazia mais uma vez e de forma a contrastar com as convenções estabelecidas, os insetos são re-admitidos a dimensão das fábulas infantis.

Finalizando o ciclo de exposições: África Negra. De volta ao Masp, e mais uma vez a insistência da arquiteta na valorização da cultura negra no país, desta vez na fonte original sem a interferência da aculturação a brasileira.

---

<sup>27</sup> *Mirante das Artes* n.1/jan-fev/1967. p.10.

Em resumo o que pode-se dizer a respeito das exposições de Lina Bo é que foram pensadas a partir de um olhar atento sobre o Brasil. Não se pode atribuir-lhes um valor reflexivo de natureza acadêmica, nem dizer que às impressões da arquiteta corresponda exatamente um retrato fiel do país. Mas sem dúvida, o mínimo que se pode dizer deste trabalho que Lina Bo desenvolveu com as exposições é que foi uma experiência à altura de seu espírito de modernista radical.

#### 1.4 ARQUITETURA DA CIDADE

Não se trata de mera coincidência tomar aqui como título de um livro muito conhecido de Aldo Rossi.<sup>28</sup> Creio que, em algumas ocasiões, a arquitetura de Lina Bo Bardi atinge conotações próximas daquele nível que Rossi atribui a arquitetura de ser geradora de fato urbano, entendendo por fato urbano a configuração de uma situação urbana significativa no contexto da cidade. Em outras palavras *“o que qualifica e caracteriza um contexto urbano é o monumentum, um edifício que é histórico porque é antigo ou destinado de um modo ou de outro a durar, que exprime valores históricos como os que são comuns a todos os membros da comunidade urbana (...)”*<sup>29</sup> A medida da importância da cidade na arquitetura de Lina Bo Bardi é justamente a afirmação da necessidade das arquiteturas de caráter público, na determinação e condicionamentos de projetos de arquitetura para uso social. No plano piloto que elaborou para o centro histórico de Salvador é a marcação de lugares fortes, a revitalização de nós estruturantes do tecido urbano

<sup>28</sup> Aldo Rossi. *Arquitetura da Cidade*. Lisboa. Cosmos, 1966

<sup>29</sup> Giulio Carlo Argan. *História da Arte Como História da Cidade*. p.123

que a interessa, e neste sentido a mais antiga cidade do país se assemelha a um tapete repleto de motivos especiais, de pontos de interesse.

No entanto, contemporaneamente, se observarmos o discurso dos especialistas, a cidade aparece sob a ótica das cifras, das demandas e da crise. A cidade é matéria de uma codificação abstrata sendo apreendida a escala só visível para o planejador a quem só interessa uma certa funcionalidade mecânica dos fluxos, o conceito de cidade neste caso praticamente perdeu o sentido. Mas, é bom que se diga, o papel do arquiteto, no entender de Lina, exige disposição para lutar e modificar situações em que a arquitetura podia adquirir caráter anti-urbanista. Citando a situação problemática da massa de edifícios a rua 7 de abril, que segundo a arquiteta era quase anti-social, Lina Bo criticava duramente os arquitetos por estes se submeterem a regulamentos inadequados do ponto de vista da qualidade urbana: *"E por quê os arquitetos que têm o seu órgão de classe não procuram reformar regulamentos ultrapassados ?"*<sup>30</sup>

Para Lina a ótica, de certa forma, ainda é a cidade; embora a cidade tenha declinado de suas qualidades essenciais, transformando sua antiga visualização - de signos arquitetônicos por anúncios publicitários. A arquitetura de Lina Bo contudo persiste como inegável ícone arquitetônico, vide o Masp na Av. Paulista, o mais famoso e que examinaremos em particular.

----//----

Uma pequena digressão. O Masp na Av. Paulista (1957-1968) tem por trás um histórico antológico. O espaço ocupado pelo antigo Trianon, então demolido,

<sup>30</sup> Lina Bo Bardi. Necessidade de Crítica de Arquitetura. *Habitat* n.7/1952.

encontrava-se vazio, na ocasião consta que a Prefeitura pretendia construir no local sanitários públicos. Lina Bo procurou pessoalmente as autoridades, segundo seu próprio depoimento em diversos jornais e revistas, e teria feito um acordo que envolvia a Prefeitura de São Paulo e os Diários Associados do empresário Assis Chateaubriant. A Prefeitura cedía o terreno e em troca a publicidade para a campanha eleitoral estaria garantida pela Rede de comunicações. Esta atitude personalista da arquiteta no fundo rendeu conseqüências extremamente positivas do ponto de vista do interesse coletivo.

Lina Bo reconhecendo que o antigo Trianon havia sido uma referência arquitetônica importante na cidade configurando-se como um lugar, procurou efetuar uma substituição interessante de uma referência arquitetônica por outra. No fundo, Lina Bo revelou estar a altura da melhor tradição daquilo que posteriormente foi teorizado por Aldo Rossi no seu clássico *Arquitetura da Cidade*. Para Rossi, a cidade possui uma estrutura formada pelo tecido urbano, os nós estruturantes da cidade são gerados pelos lugares públicos, que a força da sua situação e circunstância no plano geral da cidade constituem-se fatos urbanos. Para que seja gerado um fato urbano é necessário que se estabeleça a apropriação coletiva que só um 'acontecimento dramático' ou que a consagração do uso cotidiano podem proporcionar. O Trianon constitui-se como fato urbano pelo segundo aspecto, uma vez que já não mais existia fisicamente, restava ao público a 'recordação' do lugar. É neste ponto que a arquiteta insistia - aproveitar o lugar, reconhecidamente um fato urbano. Pode-se dizer que a arquiteta teve a perspicácia para ler o tecido urbano e em seguida inscrever-se neste tecido com um outro

ícone arquitetônico, hoje o Masp é inegavelmente um ícone arquitetônico da cidade.

Mas não se trata apenas de substituição de arquiteturas. As colunas gregas do antigo Trianon deram lugar a uma concepção moderna. A arquitetura do museu de arte moderna repousa em uma movimentada avenida de São Paulo, sua visão inesperada produz o choque do novo: o imenso vão livre a grande estrutura de concreto suportando a massa admiravelmente.

A transposição faz pensar no poema “Zona” de Apollinaire:

*Enfim cansaste deste mundo antigo*

*Pastora ó torre Eiffel o rebanho das pontes bale esta manhã*

*Chega de viveres na antiguidade grega e romana (...)*

Além de Aldo Rossi, há um outro autor que reforça teoricamente a importância das arquiteturas de caráter público, trata-se de Kenneth Frampton. Este autor segue contudo uma linha de raciocínio de natureza filosófica, sua discussão parte dos conceitos *oeuvre* e *travail* retirados de Hannah Arendt. Grosso modo este autor associa o conceito *oeuvre* a trabalho social e *travail* a labor, situação da esfera privada. A intenção é opor arquitetura de caráter público relacionada a *oeuvre* à arquitetura de caráter privado a labor. Atribuindo as primeiras o conteúdo do coletivo, a razão de ser da cidade.

No projeto do parque D.Pedro, o interesse da arquiteta era ‘reacender’ o coração antigo da cidade mais do que ressaltar valores arquitetônicos do Edifício do Palácio das Indústrias. A seus termos Lina conhecia os limites do valor histórico arquitetônico do edifício, chamou-o de ‘gracioso’. Pretendia com a

construção do novo bloco totalmente transparente, tornar visível as tarefas burocráticas inerentes a prédios de natureza administrativa, referia-se a um conceito de uma prefeitura anti-Kafkiana.

O histórico do prédio do Masp, o plano de restauro para o centro histórico de Salvador são claros sinais que Lina Bo deu um passo adiante em relação a seus pares modernos: soube intervir no tecido urbano considerando memória coletiva, de sorte a atingir aquela situação de presente histórico, a que tantas vezes se referiu a cada vez que lhe era solicitado um projeto de restauro.

#### 1.5 A CRÍTICA DE ARTE, ARQUITETURA E CULTURA

No campo da mídia relacionada as artes e a arquitetura no Brasil, a presença de Lina Bo é notável também pelo fato de vir a ser uma das raríssimas figuras femininas em um âmbito em geral ocupado por homens. A arquiteta, no conjunto dos comentadores, não só do primeiro ciclo da arte e da arquitetura moderna no país, mas dos críticos da cultura em geral, representa, certamente a vertente mais passional da crítica das artes no Brasil. Nos anos 50 funda e dirige a revista *Habitat - Revista das Artes no Brasil* e diz no prefácio: "*escolhemos para título desta revista uma palavra intimamente ligada a arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social.*" <sup>31</sup> Devo ressaltar que a iniciativa de criar uma revista adquire um significado político forte quando se tem em mente que a arquitetura brasileira já ocupava um lugar de destaque internacionalmente. É através da *Habitat* que a

<sup>31</sup> Lina Bo Bardi. *Habitat* n.1/1950

arquiteta dialoga com o país, publica uma série de matérias ligadas a questão do conceito e do projeto de museu moderno, que já discutimos no início. Também através da revista *Habitat* Lina Bo passou a divulgar os mestres da arquitetura brasileira, o primeiro número foi dedicado a Villanova Artigas. Na ocasião a arquiteta comentava uma série de residências do notável arquiteto, a quem muito admirava. Admiração que seria reafirmada anos depois em entrevista a Haifa Sabag, quando referindo-se a arquitetura paulista considerou Artigas a única expressão importante.<sup>32</sup>

Se como disse Baudelaire a verdadeira crítica é apaixonada, então Lina desempenhou na função de crítica um papel no mínimo instigante. A crítica que a arquiteta exercia possuía o formato de crônica, informativa, incisiva, rápida; não se tratava de críticas longas feitas com argumentos acadêmicos, sua função não era discutir com um corpo de especialistas e sim a difusão cultural, o interesse básico informar, despertar interesse, fomentar polêmica.

Retomemos alguns pontos de destaque da arquiteta na defesa do que ela própria chamou de o ponto de vista dos 'intransigentes', isto é, os modernos. Utilizo-me aqui de expressão intransigentes de Lina Bo no artigo "Uma Cadeira de grumixaba e taboa é mais moral que um divã de babados"<sup>33</sup>. O primeiro ponto que gostaria de chamar a atenção, além da defesa do caráter da arquitetura brasileira frente a crítica internacional, é o fato da crítica exercida pela arquiteta extrapolar o limite das conceituações estéticas e políticas e atingir aspectos construtivos, técnicos e urbanísticos. A maioria das críticas caracteriza-se pelo formato da crônica,

---

<sup>32</sup> Lina Bo Bardi. A Metáfora Contínua. *Arquitetura e Urbanismo* Agosto/1986.

<sup>33</sup> Lina Bo Bardi. *Diário de São Paulo*. 13/11/49

procurando atingir a dimensão do tempo e das circunstâncias, saindo muitas vezes do âmbito da arquitetura, apesar de ser esta seu campo privilegiado de observação. A arquiteta antes de mais nada insistia em afirmar a "Necessidade da Crítica de Arquitetura"; pois dado o caráter público inerente da arquitetura, deveria despertar interesse nos cidadãos. Lina Bo observava tanto a arquitetura produzida pelos famosos quanto a produzida de forma anônima, como a da foto da casa de um mestre de obras que ilustra o artigo: Construir com Simplicidade. Para a arquiteta o conceito de moderno na arquitetura estava sendo submetido a lamentáveis equívocos *"afinal, parece inteiramente ocioso que a crítica tenha que bater sempre na mesma tecla. Apesar disso, apesar de repeti-las sem cessar, certas idéias simples não conseguem abrir caminho na cabeça dos arquitetos abúlicos ou caprichosos, que, depois de tanto falar e de tanto dizer, voltam de quando em quando a divertir-se com bombásticas invenções geométricas, mais ou menos descalibradas, tal como o estão fazendo os epígonos mais do que retardatários do abstracionismo pictórico."*<sup>34</sup> Seguindo ainda nesta linha crítica o artigo em questão é "Bela Criança", publicado na *Habitat* número 2, em 1952, mais do que crítica dirigida a arquitetura, Lina Bo procura contextualizar; aliás, como a maioria dos críticos, a perspectiva nacional sempre foi o primeiro ponto a ser considerado. A diferença é que a arquiteta soube criticar também os aspectos propriamente construtivos, realizando uma crítica bem aquilatada, sem cair na defesa apriorística. A ressalva que faço diz respeito ao fato da arquiteta admitir problemas na arquitetura brasileira: - o descuido dos detalhes construtivos, as complacências plásticas, etc. Mas o que Lina considera mais importante é o surgimento desta

---

<sup>34</sup> Lina Bo Bardi. Construir com Simplicidade. *Habitat* n.7/1952.

arquitetura, sua autonomia e originalidade, e principalmente as possibilidades que se abriam a esta arquitetura recém-nascida, aliás conforme expressão da própria arquiteta: uma bela criança.

A arquiteta dedicou-se também a atividade do magistério, ocasião em que elaborou uma pequena tese intitulada “ Contribuição Propedêutica ao Ensino de Teoria da Arquitetura”, onde apresenta dois tópicos fundamentais, o primeiro uma discussão sobre os problemas da Teoria da Arquitetura, incluindo desde considerações sobre tratados de arquitetura, conceitos e significações até discussões sobre os materiais. No segundo tópico dedicado aos problemas de método, considera o exemplo dos mestres, a teoria do espaço interno e principalmente insiste na necessidade de atualização metodológica. Esta tese foi preparada para prestar concurso na Faculdade de Arquitetura , onde foi contratada para ensinar Composição Decorativa no quinto ano.<sup>35</sup>

Outro ponto de destaque nas defesas de Lina Bo é a construção de Brasília. A importância que a arquiteta atribuía a Brasília, e volto a este ponto repetidas vezes, é uma demonstração incontestada da relação de identidade e afirmação que a arquiteta já mantinha com o país. Apesar de desiludida com a situação política a partir de 1964, Lina rebate a crítica de B.Zevi a Brasília; na ocasião Zevi escreve o artigo: “Brasília: le Forme denunciano i contenutti tremendi”, no qual entendia que Brasília no aspecto mesmo formal propiciava total controle, exposta pela própria forma a supervisão direta do poder centralizado, autoritário, fascista. Lina Bo

---

<sup>35</sup> Conforme consta no processo Lina Bo foi contratada em 1955 por decreto publicado em 12 de maio. Em abril de 1956 o contrato foi prorrogado pelo prazo de 306 dias. No mês de agosto do mesmo ano e portanto, sem que houvesse terminado o prazo deste contrato, a arquiteta foi afastada. “ a fim de com prejuizo mas sem as demais vantagens 4 meses de afastamento para pesquisa na Europa.”

responde por carta: - In defesa de Brasília, onde contra-ataca: “*A lei do tipo fascista não é Brasília, mas quer destruir aquilo que Brasília é e representa.*” e ainda questionando a validade do argumento de Zevi pergunta: “*Por quê o julgamento formal prevalece sobre a solidariedade também política e moral?*”<sup>36</sup>

Anos depois, perguntada sobre a importância de Brasília como experiência urbana, esclarecia mais uma vez seu ponto de vista: “*A importância de Brasília - enorme - não é de 'experiência urbana', é (foi) principalmente uma grande tentativa de libertação nacional.*”<sup>37</sup>

Durante o período na Bahia, Lina Bo escreveu, diagramou e ilustrou a seção Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida, no *Diário de Notícias* da cidade de Salvador, em 1957, no período de 3 meses. ‘Cinco Anos entre os Brancos’, como disse. De volta a São Paulo, algum tempo depois passa a dirigir outra revista dedicada as artes - a chamada *Mirante das Artes*, cujo primeiro número é lançado em janeiro de 1967, trazendo mais uma vez carga polêmica ao centro do debate arquitetônico. No artigo “Na América do Sul: Após Le Corbusier, o que está acontecendo?”, que comentei antes e retomo no momento para ressaltar as mudanças conceituais da arquiteta posteriormente. No citado artigo, Lina diverge radicalmente da opinião do crítico norte-americano Ray Smith sobre o caráter da arquitetura produzida na América do Sul; o livro posto em questão é “*In South America - After Corbu*”, nele o autor apresenta uma visão panorâmica da arquitetura das principais cidades da América do Sul, considerando

<sup>36</sup> O artigo de Zevi de 1964 foi publicado na *Architettura Cronache e Storia* n.104, a resposta de Lina Bo no n.109 na mesma revista. Contudo já, em 1960, Zevi havia publicado o artigo “*Enchiesta su Brasilia. Sei? Sulla nuova capitale americana*”, onde já criticava o caráter reacionário do programa social e urbanístico de Brasília.

<sup>37</sup> Em Entrevista do II Inquérito Nacional de Arquitetura/ Depoimento de Outubro de 1982.

que a influência lecorbusiana estaria superada e propondo que a arquitetura sul-americana se inspire nas suas próprias tradições construtivas vernaculares, e não tente seguir o modelo da arquitetura industrializada norte-americana. Lina diverge, ao contrário, considera os ensinamentos de Le Corbusier não só fecundos, como acha socialmente necessária a prática da arquitetura racionalista. Anos depois, na década de 80 a arquiteta teria seu interesse despertado na direção das tradições vernaculares, como sabemos.

Lina prossegue na atividade editorial, na *Mirante das artes* nº 5, publica o projeto do Masp com desenhos fotos e explicações técnicas sobre a estrutura e a construção. Em janeiro de 1968, na *Mirante das Artes* nº 7 publica uma foto do estágio da construção do Masp e volta a escrever um artigo sobre o programa do museu.

Na década seguinte o tom de Lina, além de indignado apresenta uma faceta de tristeza. Escreve o texto "Planejamento Ambiental 'Desenho' no Impasse", onde analisa com pesar as resoluções do XII Congresso Mundial de Arquitetos realizado no ano de 1975, em Madri.

*"A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranqüilizante das consciências dos que não precisam e as metástasis da incontrolável proliferação em massa arrastaram junto as conquistas básicas do Movimento moderno, transformando sua idéia fundamental - a planificação- no equívoco utópico da intelligentsia tecnocrática, que esvaziou com sua falência a 'racionalidade', posta contra 'emocionalidade', num fetichismo de modelos abstratos que encarava com iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens."*<sup>38</sup>

Este artigo é da maior importância para a compreensão das mudanças que se operaram na visão de Lina Bo sobre o sentido das arquiteturas vernaculares,

---

<sup>38</sup> Planejamento Ambiental. 'Desenho' no Impasse. Revista *Malasarte* n.2.

principalmente quando estas são a única possibilidade construtiva para muitos setores da sociedade. Nos últimos tempos, a atividade de Lina Bo como cronista de arquitetura, design e arte declinou; a arquiteta sem a possibilidade de manifestação que lhe garantiam as revistas especializadas a que esteve vinculada, foi aos poucos restringindo-se a pequenos manifestos a que as situações de projetos ou concursos podiam provocar. Seria ingenuidade acreditar que se trata de um "arrefecimento" de ânimo pessoal da arquiteta; os tempos é que são outros, a utopia modernista ou já cumpriu o que prometia como dizem, ou era apenas uma ideologia de época.

Mas enfim, o nosso comentário sobre Lina Bo enquanto crítica está longe de constituir-se um resumo completo dos escritos da arquiteta. Nossa intenção é chamar a atenção sobre determinados aspectos; a crítica de Lina Bo não obedecia a rotina acadêmica, ou sequer se preocupava com um mínimo de sistematicidade, mas devo dizer que freqüentemente li, aqui e ali, pontos de vista no mínimo instigantes. E principalmente, os escritos de Lina Bo, como já disse antes, não se constituem material que se possa tomar autonomamente. De tal modo as críticas estão imbricadas na experiência que estas só conseguem adquirir maiores significados a partir do momento que se considera as primeiras como válidas. Com freqüência os escritos da arquiteta foram determinantes na compreensão das questões, daí a insistência com que são tomados como argumento nesta dissertação, não como verdade absoluta, certamente, mas tendo em mente sempre um conjunto de dados problemáticos.

## cap.2 IDENTIDADE BRASILEIRA

### 2.1 A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE

A idéia do Modernismo é em geral associada a fase globalizadora, ao ritmo integrador do capital; mas entre nós o circuito do Modernismo impulsionou, ao mesmo tempo que a necessidade de participar do mecanismo de integração mundial, também uma abordagem que reconhecia, ou procurava reconhecer elementos particulares de nossa formação. Inevitavelmente este ponto de vista fomentaria uma pulsão nacionalista, só que em nova chave, como adverte Antonio Candido: *“Havia portanto uma situação paradoxal: no terreno social e político, o país atrasado e novo precisa ser nacionalista, no sentido de preservar e defender a sua autonomia e a sua iniciativa; mas no terreno cultural, precisa receber incessantemente as contribuições dos países ricos, que economicamente o dominam. Daí uma dialética extremamente complexa, que os modernistas brasileiros sentiram e procuraram resolver ao seu modo.”*<sup>1</sup> Configurava-se o seguinte esquema interpretativo: - o movimento de atualização, isto é, o Modernismo, passa pelo necessário reconhecimento do atraso e da dependência, o primeiro passo da atualização é portanto a quebra da dependência construindo-se a autonomia. Isto se faz convertendo o negativo em positivo, em outras palavras, transformando este atraso na construção de um modelo independente, um sistema de artes próprio, identificável como brasileiro. O resultado é que o Modernismo no Brasil contribui na formação do primeiro sistema autônomo de artes, quer dizer, culmina na produção de um acervo de obras deste mencionado modelo independente.

---

<sup>1</sup> Antonio Candido. Uma Palavra Instável. *Folha de São Paulo*. 27/08/95

A referência teórica mais bem construída a respeito, a meu ver, é de Carlos Zílio: *A Querela do Brasil*<sup>2</sup>; onde o autor articula a equação do Modernismo como meta para a formação de uma identidade nacional e vice-versa. O estudo da identidade da cultura brasileira entre intelectuais formadores de opinião foi feito também na década de 70 por Carlos Guilherme Mota.<sup>3</sup> Mais recentemente veio a público uma tese que desvenda a questão da identidade brasileira do ponto de vista da música popular - o samba como primeira invenção neste sentido.<sup>4</sup>

A tese de Carlos Zílio, que de certa forma nos é mais próxima, centra seu enfoque na iconografia das artes plásticas do período que vai de 1922 até 1950, momento que se abandona o figurativismo, cuja meta era ilustrar uma espécie de construção de um auto-retrato brasileiro, e inicia-se a aventura nos caminhos do abstracionismo.

Se acadêmicos e artistas plásticos foram considerados como formadores de consciência de identidade nacional; o que dizer do papel dos arquitetos, estes diretamente responsáveis pela produção de uma arquitetura assumida e interpretada como tipicamente brasileira? Os anos 50 encerram o ciclo da identidade brasileira nas artes; na arquitetura, ao contrário inicia-se o ciclo do apogeu do reconhecimento internacional do perfil identitário brasileiro, cuja maior expressão, como se sabe, desenvolveu-se na figura de Oscar Niemeyer. O estudo de Carlos Zílio não inclui a arquitetura, mas sem dúvida fornece um excelente material de referência, e aliás, seu esquema conceitual necessita de um certo ajuste para abarcar o campo da arquitetura. Nos seguintes termos: a identidade nacional que em um primeiro momento resolveu-se através da pintura, no âmbito da representação de tipos ideais de brasilidade,

---

<sup>2</sup> Carlos Zílio. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

<sup>3</sup> Carlos Guilherme Mota. *Ideologia da Cultura brasileira (1933-1974)*

<sup>4</sup> Hermano Viana. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.

fossem figuras humanas, fossem caracterizações de natureza e signos urbanos; tendo atingido a chamada fase da temática social encontrou os tipos 'reais' de brasilidade, como se pode observar na pintura de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari. A pintura tornou-se contraditória em relação ao Moderno, na medida em que revelou o conteúdo arcaico em seu movimento. Nesta fase é que a arquitetura abre a possibilidade de operar o positivo, da seguinte forma: a realidade do Moderno no Brasil impôs que se reconhecesse que este Moderno era, antes de tudo, um horizonte possível, e não uma realidade acabada; daí que a identidade nacional passa a incorporar a idéia de desenvolvimento<sup>5</sup>. Em outras palavras o conceito de desenvolvimento permite a arquitetura brasileira identificar-se com o Moderno, na medida mesmo que pelas suas realizações demonstra que está no horizonte da Modernidade. É exatamente neste quadro extremamente positivo de valorização da arquitetura nacional que Lina Bo Bardi chega ao Brasil, sendo inclusive recepcionada no IAB do Rio pelo próprio Oscar Niemeyer, Lúcio Costa os irmãos Roberto, Athos Bulcão, Burle Marx, etc.

Nossa hipótese é que na relação que estabelece com a nova pátria de escolha, o critério da identidade assumirá para a arquiteta uma dimensão exacerbada, apresentando um desenvolvimento complexo onde se divisam inflexões de ponto de vista, acabando tais inflexões por configurar determinadas fases neste processo identitário. Estas fases, grosso modo podem ser definidas por períodos. O primeiro (1947-1957) Projeto de Brasil Moderno; o segundo (1958-1964) Memória do Brasil

---

<sup>5</sup> Luis Carlos Bresser Pereira, em seu livro *Desenvolvimento e Crise no Brasil 1930-1983*, São Paulo, Brasiliense, 1987; trata precisamente do conceito de desenvolvimento, com esta noção foi adequada para entender os limites e as condições do capitalismo no Brasil.

arcaico ; e o terceiro (1976-1992) - Invenção da Memória Brasileira, que analisaremos mais detalhadamente adiante.

A arquitetura brasileira naquelas circunstâncias foi, segundo palavras da arquiteta: *um farol de luz a resplandecer em um campo de morte*.<sup>6</sup> O primeiro contato de grande impacto teria sido as imagens da arquitetura brasileira através do livro *Brazil Bilds*. Mas o processo de identificação engendrado pela arquiteta registrou-se em diversas categorias ou níveis. Estar no Brasil significava relacionar-se com uma natureza e com uma cultura diferenciada da européia, significava negar a Europa e a guerra. E principalmente significava passar a viver em meio a uma Modernidade em curso, ainda que esta Modernidade apresentasse contradições muito evidentes. E aliás, é preciso que se diga, a arquiteta soube perceber de maneira objetiva a situação da nossa modernidade incompleta, típica de país periférico. De fato Lina Bo já reconhecia o caos social do *“contraste entre as favelas e as construções modernas”*.<sup>7</sup> Mas, na continuação do relato de seu curriculum literário, o que se observa é que predomina a imagem positiva do país, nele surgem natureza, cultura e arquitetura como um grande conjunto complexo e fascinante.

*“Chegada ao Rio de Janeiro de navio em Outubro. Destlumbre, para quem chegava pelo mar, O Ministério da educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. A primeira mensagem de paz após o dilúvio da 2ª guerra mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e No Rio de Janeiro não tinha ruínas”*

A natureza brasileira com a diversidade e exuberância que lhe é peculiar suscitou na arquiteta italiana um verdadeiro deslumbramento.

<sup>6</sup> Lina Bo Bardi. Aula de Arquitetura. *Projeto* n.149. p.62

<sup>7</sup> Do curriculum Literário de Lina Bo Bardi.

*“Um país com pedras maravilhosas como os cristais que você pode apanhar com suas mãos nos cerrados de estado de São Paulo onde, anos atrás, encontrei pedras muito bonitas, perfeitamente lapidadas pela natureza servindo, sob piche, como ‘fundo’ para asfaltar a estrada para lá de Itararé.”*<sup>8</sup>

A arquiteta insistia em aprofundar o olhar sobre a natureza brasileira, segundo ela as pedras brasileiras - as semi-preciosas em abundância forneciam meios para se pensar na produção de uma nova linha de adornos, havia beleza nas pedras menos valorizadas, era possível pensar na idéia de um design de jóias adaptado as pedras encontradas no solo brasileiro. A noção de beleza para a arquiteta extrapolava os limites do cânone ocidental, exigia o olhar sobre a diversidade.<sup>9</sup> A casa de Vidro(1951) é também uma demonstração clara da admiração da arquiteta pela natureza brasileira: construída em meio a mata cerrada e sendo inteiramente transparente a casa praticamente quer se deixar absorver pela floresta.

De acordo com a arquiteta, também mereciam um tratamento especial as madeiras próprias do Brasil, Lina entendia que era possível valorizar-lhes os veios e tons. Para a arquiteta era possível falar de um móvel brasileiro, ou mesmo de um projeto neste sentido, ainda que não existisse um design e uma produção industrial que lhe desse cabo. A experiência junto com Giancarlo Piretti é uma tentativa neste sentido.

Este olhar interessado e aprofundado sobre o Brasil encontra na cultura seu grande e definitivo emblema, a partir do qual conseguirá compreender as fronteiras da Modernidade brasileira. Neste aspecto, a viagem a Bahia foi certamente o grande divisor de águas desta perspectiva, que a seu tempo apresentará suas impossibilidades

<sup>8</sup> Das anotações pessoais da arquiteta, publicadas em livro póstumo: Lina Bo Bardi/1993

<sup>9</sup> As exposições são demonstrações claras do ponto de vista da arquiteta.

e contradições - o levantamento do pré-artisanato do país como critério para a descoberta/pesquisa de um design industrial na medida das nossas proporções.

É certo que no processo identitário que a arquiteta desenvolveu com o ideal de brasilidade muito foi assimilado a partir da Modernidade já consagrada por nomes brasileiros; a arquiteta não foi neste sentido uma pioneira. Mas, é preciso que se diga, apesar do caráter aparentemente passional de seu discurso sobre a identidade brasileira, há inegavelmente um viés crítico no seu ponto de vista. Como se pode observar no artigo intitulado "Por Uma Enciclopédia Brasileira", onde fala da necessidade de um registro mínimo de nós mesmos: *"podemos constatar, antes de mais nada, uma grave falta de sentido e de proporção, e paralelamente, uma quase total incompreensão do autêntico sentido de atividade cultural e científica."*

Prossegue Lina na sua avaliação: *"A ignorância daquilo que vem acontecendo no resto do mundo, no âmbito cultural, faz com que se desconheça, ao mesmo tempo e correlativamente, o valor e a proporção daquilo que se realiza entre nós; em consequência, tudo parece adquirir um caráter fantástico de sonho hiperbólico."*<sup>10</sup>

Em outras palavras Lina advertia para o perigo da fantasia compensatória: 'tudo parece adquirir um caráter fantástico de sonho hiperbólico', algo na linha do famoso dito de Goya: o sonho da razão faz nascer monstros. A experiência da arquiteta Lina Bo Bardi, pode ser entendida, do nosso ponto de vista, como um campo de realizações gerado a partir de uma relação entre a arquiteta e o que poderia se chamar de *expressivo* no país<sup>11</sup>, configurando um processo identitário. Isto inclui momentos de inflexão, inclusive mudanças de natureza conceitual que justificamos e entendemos

<sup>10</sup> Por Uma Enciclopédia Brasileira. *Habitat* n.9/1952.

<sup>11</sup> A respeito o trabalho: Lina Bo Bardi e a Expressão do Brasil, em que discutimos melhor esta relação.

como fases diferenciadoras de um processo. Não se trata de uma perspectiva de situação cultural contínua, existem rupturas, limites, transformações que se verificaram a nível do tempo, as quais também correspondem a diferenciações a nível artístico, aliás, Lina Bo Bardi registra experimentações artísticas diversas . A arquiteta ora aparecia com um projeto arquitetônico gerado de forma construtiva, com lógica a maneira de Mies van der Rohe, como por exemplo o Masp; ora apresentava algo como as torres expressionistas no Sesc-Pompeia.

Sendo esta experiência de Lina Bo Bardi uma trajetória considerável(1947-1992), pode acompanhar sensíveis mudanças de várias ordens no país. Do ponto de vista econômico, a fase inicial da industrialização, durante o período Vargas; o desenvolvimentismo de Juscelino Kubischek, segundo período da industrialização brasileira e uma urbanização crescente, decorrente em grande parte do referido progresso econômico. Do ponto de vista político, ainda que não tenha presenciado a ideologia do Estado Novo, pode conviver com continuação da era Vargas , com as realizações de Juscelino Kubischek incluído principalmente a realização de Brasília, sobre a qual Lina entendia que o aspecto de identificação e construção do Nacional sobrepunha-se às questões de ordem urbanística. É este fundamentalmente o sentido da sua resposta a crítica de Zevi no artigo: In Defesa de Brasília.<sup>12</sup> De resto, foi convivendo a partir de 1964, com os termos de uma ditadura militar.

Lina Bo Bardi chegava ao país em um momento positivo, em pleno projeto de Brasil Moderno, é compreensível que, nestas circunstâncias sua atuação fosse também no sentido de compor com a idéia de Brasil Moderno. Entre nós, o Modernismo já havia produzido referências notáveis em praticamente todos os setores.

<sup>12</sup> In Defesa de Brasília. *Architettura Cronache e Storia* n.109./1964

O caso é que a arquiteta, não desconhecendo por certo, os contrastes visíveis de um país de dimensões continentais como o nosso, confrontou-se no primeiro momento, mais de perto com a face mais desenvolvida do país, o eixo Rio-São Paulo, onde, como se sabe, primeiro se estabeleceu o circuito da industrialização brasileira.

A primeira fase de Lina Bo Bardi no Brasil pode ser demarcada pelo período (1947-1957), que entendemos como um período, que antes de tudo, assimilou-se como vinculado a existência de um projeto moderno. Para Lina Bo Bardi, este período conta como o início das atividades ligadas a montagem do Museu de Arte de São Paulo, o início da crítica sistemática das artes e da arquitetura no país, em formato de crônica, através da revista *Habitat*, cujo primeiro número foi lançado em 1950. E também como realização deste período, não se pode deixar de considerar a construção da Casa de Vidro no Morumbi(1951), que foi divulgada em periódicos internacionais: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Domus*, etc, e o projeto não construído do Museu de Arte de São Vicente(1952), também amplamente divulgado.

Enfim, com certeza havia o reconhecimento de que o Brasil apresentava seus contrastes regionais marcantes, mas o país era pensado como um todo, num processo unificador que culmina com a construção de Brasília. Neste sentido a arquiteta julgava ser preciso começar um esboço de uma história das artes de âmbito local<sup>13</sup>, inclusive também considera necessário fazer uma Enciclopédia Brasileira<sup>14</sup>; havia portanto, do ponto de vista da arquiteta a necessidade de enquadrar-se na configuração do Brasil Moderno. Consideramos com ápice e fechamento desta fase o projeto do Masp na avenida Paulista, o projeto é de 1957.

---

<sup>13</sup> Como se pode ver no prefácio da revista *Habitat* 1./1950

<sup>14</sup> Por Uma Enciclopédia Brasileira. *Habitat* n.9/1952

A segunda fase de Lina Bo Bardi no Brasil pode ser demarcada pelo período de 1958 a 1964, o momento da passagem para a Bahia. É na experiência em Salvador que pode entrar em contato direto com a memória do arcaico no país. O Manifesto da Exposição Bahia de 1959, funciona como marco inicial deste período. De um lado o restauro do Solar do Unhão, do outro a tentativa de levantamento do pré-artisanato no país, e principalmente a percepção dos elementos da cultura popular no sentido mais abrangente de cultura como operação de Resistência. Esta fase finaliza-se com o texto *Cinco Anos entre os 'Branco'* (1963), onde faz um balanço das realizações e dos últimos acontecimentos do país.

A terceira fase começa não no fim da segunda, mas nos anos 70 é que anuncia sua diretriz, com o texto que serve de revista crítica dos anos de silêncio. Trata-se do artigo *Planejamento Ambiental: o 'Desenho' no Impasse* (1976). Assim é que demarcamos o terceiro período como sendo de 1976 até o fim de suas atividades. Pois é com este texto que Lina descarta completamente a máxima modernista do desenho como salvação da arte no sistema de produção industrial. Descartada a teoria, a arquiteta inicia um período em que trata da "invenção da memória brasileira através da iconografia de arquiteturas e objetos." Neste sentido a experiência do Sesc-Pompéia é modelar, pois, reúne a nível da arquitetura um signo do passado colonial, - o forte colonial, convertido em positivo e pela série de detalhes iconográficos regionais. Sem contar a série de exposições em que tratou de reativar memória dos objetos de uso cotidiano, numa aproximação a idéia de museu do cotidiano.

Apresentamos assim, grosso modo, um roteiro das idéias de Lina Bo Bardi, de maneira que se pudesse relacionar às idéias e sua prática específica o contexto de

época, porque no caso de Lina Bo Bardi, como já discutimos anteriormente não há como negar a dimensão política de seu horizonte de intelectual engajada.

Entendemos que é preciso antes de tudo reavivar a presença da arquiteta Lina Bo Bardi no contexto da vida cultural brasileira. Daí que o esquema interpretativo do roteiro sugere uma certa correspondência entre as instâncias do cultural no país e a experiência da arquiteta. Se com relação a primeira fase - o Projeto de Brasil Moderno(1947-1957), a instância cultural mais geral era perpassada pela ideologia da Modernidade, sendo praticamente assimilada sem restrições por Lina Bo, as outras duas fases -Memória do Brasil arcaico(1958-1964) e, principalmente a última - Invenção da Memória Brasileira(1976-1992) são respostas originais a tendência regressiva do meio cultural no país, de um lado, influenciado em grande parte pelas seqüelas do regime militar, e de outro lado pela própria situação recessiva do Capitalismo a nível mundial.

Do nosso ponto de vista, nas duas últimas fases, a arquiteta à custa da percepção precisa da produção contemporânea de objetos, e dentro das referências do Movimento Moderno, pode elaborar uma visão crítica, não apenas da produção dos objetos no sistema industrial, mas sobretudo pode avaliar a dimensão dramática dos objetos na sociedade contemporânea; neste aspecto sua resposta expressionista é o maior sintoma.

Lina Bo Bardi entendendo a arte no horizonte da utopia, soube perceber o 'real' a sua volta e contextualizar o sentido de combate espiritual próprio do artista moderno. Rimbaud quando disse *Il faut être absolument moderne*, algumas linhas adiante havia dito *Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes*. Para ser absolutamente moderno é preciso travar um intenso combate espiritual, neste sentido

a experiência de Lina foi extremamente pertinente, como disse Adorno: *É antes o postulado rimbaudiano da consciência progressista, na qual os procedimentos técnicos mais avançados e mais diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e mais diferenciadas. Mas estas, enquanto sociais, são críticas.*<sup>15</sup>

## 2.2 O PROJETO DO BRASIL MODERNO(1947-1957)

Quando nos referimos ao projeto de Brasil Moderno queremos ressaltar que a experiência de Lina Bo Bardi no país, se fez dentro do processo histórico de Modernização, cujo antecedente econômico é a industrialização brasileira dos anos 30, e cuja base cultural já se fazia antever no primeiro tempo modernista da Semana de 22. A ponto de ser possível falar da existência de um projeto de Brasil Moderno, pois remetendo ao conceito de Argan: *O projeto não é mais do que a predisposição dos meios operacionais para por em prática os progressos imaginados. A imaginação ética e politicamente intencionada é a ideologia e não pode haver projeto sem ideologia.*<sup>16</sup> O caso é que no mínimo era possível reconhecer que a nível ideológico tudo dava força a que se pensasse o horizonte do Moderno; é preciso que se tenha em mente que o projeto de Brasil Moderno fazia parte de um esforço coletivo de imaginação.

Ao chegar no país de navio, em 1946, a arquitetura do Ministério da Educação e Saúde foi primeira visão significativa de Lina Bo Bardi. Anos depois deste momento, a arquiteta ao escrever seu Curriculum Literário, se valerá desta imagem para

<sup>15</sup> Theodor Adorno. *Teoria Estética*, p.47.

<sup>16</sup> Giulio Carlo Argan. *História da Arte como História da Cidade*.p266

rememorar o início de sua vida no Brasil. A arquiteta fala do Ministério como um navio se movendo contra o céu e registra a floresta inclusive com seus cheiros. É impossível não reconhecer um acento proustiano nesta interessante rememoração de Lina Bo. Lembrar do cheiro da floresta é sintoma de que a experiência se guardou de maneira significativa. Lina Bo Bardi considera a visão de quem chega de navio oposta à visão de quem chega de avião. A primeira, poética, a segunda de crítica e possivelmente de recusa, na qual incluiria como exemplo a visão do antropólogo Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*; quando este num ímpeto irresistivelmente estético descreve a Bahia da Guanabara como uma boca banguela, agressiva, consoante com a miséria social. Prosseguindo no seu relato autobiográfico, a arquiteta estabelece uma curiosa diferença quanto a "natureza" do olhar estrangeiro. A visão de navio, sendo fragmentária e parcial não o é menos representativa da realidade do país, mas inclui uma escolha: decidir pelo que há de melhor nesta realidade apresentada. Ao invés disso a visão de avião sendo total, abrangente, apresenta contrastes cruéis: imensa pobreza versus riqueza ostensiva.

A opção de Lina Bo Bardi enquanto estrangeira valeu-se da expectativa da visão do navio, e construiu uma espécie de visão do paraíso, que em certa medida, figuradamente se aproxima de uma visão à Gauguin. Tendo dado as costas à Europa, Lina faz um balanço que traduz o que significava a Europa naquele momento. Para a arquiteta, "na Europa a casa do homem ruiu" <sup>17</sup> literalmente, e via a presença da guerra através da destruição das casas como a evidenciação extrema de falsidades, de hipocrisias com os objetos e a arquitetura eram construídos. Pois, com as ruínas das casas se enxergavam os estilos falsos, o gesso, as cortinas, os móveis como cenários

---

<sup>17</sup> Através do texto publicado no Brasil: Na Europa a Casa do Homem Ruiu. Revista *Rio* n.92, Rio de Janeiro, fev/ 1947

de um mundo decadente. Por isso a visão do Novo Mundo se tornava muito positiva, principalmente porque a natureza contava como um dado estético mais forte do que os elementos da velha cultura européia. Lina reduziu a dois termos a composição da sociedade brasileira: a aristocracia das Terras e a do Povo<sup>18</sup>, que é no fundo uma redução de teor estético.

Pois, como se sabe, o Brasil em 1947, praticamente período de pós-guerra, momento da chegada de Lina Bo, já contava com uma significativa parcela de classe média, garantida por uma incipiente industrialização, produto da conhecida política de substituição de importações. O país se inseria no contexto do Capitalismo enquanto moderno, apesar de ocupar neste sistema, uma posição periférica. As cidades brasileiras, pelo menos as mais importantes, apresentavam um perfil de relativa urbanização.<sup>19</sup> Também no campo da artes e da promoção da cultura imprimia-se um ritmo nunca antes verificado, o evento das Bienais, é um sintoma desta situação. O setor das comunicações começava a despontar, e é por intermédio de um empresário das comunicações Assis Chateaubriend, que Lina, junto a Pietro Maria Bardi, seu marido, foi pioneira no país com o projeto de museu moderno, apropriado às condições do Brasil. Conforme discutimos antes, é interessante observar como havia uma nítida influência da idéia de museu desenvolvida pelos norte-americanos, opondo-se a idéia clássica de museu europeu.<sup>20</sup> E principalmente não se pode deixar de considerar que a arquitetura moderna no país já ostentava a consagração internacional. Lina Bo Bardi referia-se a existência do Ministério da Educação e Saúde como um sinal da existência real de um tempo Moderno, de um lugar onde

---

<sup>18</sup> Como registra no Currículo Literário.

<sup>19</sup> Luís Carlos Bresser Pereira. *Industrialização e Crise no Brasil*.

<sup>20</sup> Os Museus Vivos nos Estados Unidos. *Habitat* n. 1/1950

existia a conotação viva estética de um Novo Mundo. É portanto, identificando-se com a idéia de Brasil Moderno que Lina começa sua produção tanto de crítica, através de órgãos de divulgação quanto da realização de arquitetura.

Sobre o primeiro aspecto a apresentação crítica das casas de Villanova Artigas na *Habitat* n.1, em 1950. Nesta crítica, a arquiteta faz a ponte teórica entre a experiência do mestre brasileiro com Wright, entendendo pois o campo da arquitetura brasileira como consoante a uma ordem de qualidade internacional. Ainda neste número faz a apresentação das atividades do Museu de Arte de São Paulo, então situado a rua 7 de Abril, no prédio dos Diários Associados. E principalmente apresenta o seu conceito de museu apropriado as características culturais e sociais do país: *A Função Social dos Museus*. Da experiência norte-americana Lina incorpora os aspectos didáticos e a abertura para atividades de criação e expressão, mas adaptando tais orientações a escala do país, a arquiteta chega a um modelo mais adequado ao Brasil. Pelo contato mantido com as instituições de museus norte-americanos, no caso o Instituto de Arte Contemporânea de Boston, foi trazido ao país a Exposição da obra completa de Le Corbusier, chamada "Novo Mundo do Espaço", sobre a qual, como não podia deixar de ser, a arquiteta trata de deixar a marca de sua crítica sobre o Modulor: *Permitimo-nos de considerar o Modulor até um tanto perigoso; o fator humano, a escala humana é humana enquanto variável, adaptável e flexível; o meio de chegar a exprimi-la pode ser tanto o Modulor, como o sistema métrico e qualquer outro sistema, mas os cânones fixos das secções áureas transportados à regra poderão chegar numa academia.*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> 'Novo Mundo do Espaço' de Le Corbusier. *Habitat* n.1/1950

No segundo número da *Habitat*, Lina realiza uma interessante análise da produção da arquitetura moderna no Brasil; entende que a arquitetura brasileira pode ser comparada a uma Bela Criança (título do artigo), que tendo nascido bela, precisa ser educada, aponta falhas na produção local, mas entende que os defeitos fazem parte de um processo mais geral que conduzirá ao aprimoramento. Apresenta também comentários como *Duas Construções de Oscar Niemeyer*. A primeira, um conjunto industrial, cuja solução plástica enquadra-se no que a arquiteta denomina de segundo período racionalista, a fase post-rationista, onde pode-se extrair do concreto armado o máximo da tração-compressão abrindo-se o campo das possibilidades plásticas, que, como registra Lina Bo já previam Frank Lloyd Wright e Pier Luigi Nervi - *a forma desabrochada*. Para a arquiteta *a exigência plástica dessas formas é sentida instintivamente por Oscar Niemeyer*.<sup>22</sup>

Mas não apenas preocupada com a escala da arquitetura, Lina Bo Bardi dedicou-se também a escala do mobiliário. Aliás, o capítulo design para a produção industrial, era imprescindível na configuração do Brasil Moderno. Neste ponto evidenciava-se o nível do atraso da industrialização brasileira: *Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se podia dizer do mobiliário; os arquitetos ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se, com tempo suficiente, no estudo de uma cadeira (...)*<sup>23</sup> Da experiência do Studio Arte Palma (1948), onde junto ao arquiteto Giancarlo Pianti, desenvolveu design de móveis Lina explica: *O ponto de partida foi a simplicidade estrutural, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e da tinta das madeiras brasileiras, assim como o seu grau de resistência e*

<sup>22</sup> *Duas Construções de Oscar Niemeyer. Habitat n.2/1951*

<sup>23</sup> *Móveis Novos. Habitat n.1/1950*

*capacidade*.<sup>24</sup> Mas a arquiteta não só trabalhou o móvel através da madeira compensada. Há o exemplo da cadeira de três pernas que foi executada em lenho de cabreúva e também em tubo de ferro leve. A idéia do pano solto dessa cadeira original foi inspirada, segundo Lina, nas redes dos navios "gaiola" que navegam o norte do país, onde a rede é ao mesmo tempo leito e poltrona. Como se vê, a arquiteta procurava relações com os elementos culturais do país como um todo

A atividade crítica de Lina Bo Bardi esteve sempre na perspectiva do que chamamos de Projeto de Brasil Moderno, pois os seus escritos sempre dão conta do contexto do país, reconhecendo que algo está por fazer. É no fundo o horizonte do desenvolvimento como orientação ideológica que a move. Daí que Lina considere que é preciso : Primeiro Escolas<sup>25</sup>, Necessidade da crítica de arquitetura<sup>26</sup>, Por Uma Enciclopédia Brasileira<sup>27</sup>, e toda uma série de outro escritos que lhe asseguram um interessante lugar na crônica da cultura e das artes no país. A arquiteta Lina Bo Bardi não poderia estar mais atualizada com o projeto de Brasil Moderno.

### 2.3 A MEMÓRIA DO BRASIL ARCAICO (1958-1964)

Não se desconhece que no Brasil existem espaços sócio-culturais extremamente diversificados. Há, inclusive, uma conhecida polarização: sudeste-industrializado versus nordeste-arcaico. A arquiteta Lina Bo Bardi conheceu em primeiro lugar o Sudeste, o chamado Brasil Moderno, neste sentido, a parte mais conhecida de sua

<sup>24</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>25</sup> Primeiro Escolas. *Habitat* n.4/1951

<sup>26</sup> Necessidade da Crítica. *Habitat* n.7

<sup>27</sup> Por Uma Enciclopédia Brasileira. *Habitat* n.9

obra está associada a face moderna do país. Contudo, não menos importante pode ser considerada a sua experiência no Nordeste; como se sabe a arquiteta foi convidada a lecionar Teoria da arquitetura na Universidade da Bahia (1958), mas outra tarefa adquiriu uma importância inusitada: a pesquisa com o pré-artisanato nordestino na qual a arquiteta soube decodificar a memória do Brasil arcaico. Naquela altura dos acontecimentos, como explica Antonio Cândido: *"Todo o país viu então afirmações culturais muito vivas do sentimento nacional (sob nova roupagem) no teatro participante, no Cinema Novo, na música popular brasileira, culminando no grande esforço do governo de Miguel Arrão em Pernambuco, que patrocinou o método educacional transformador Paulo Freire. Estes momentos e estes Movimentos selaram a transferência semântica, consagrando a palavra 'nacionalismo' como algo progressista, tanto na busca de uma cultura vinculada ao povo, quanto na politização da inteligência e da arte - tudo englobado na luta contra a servidão econômica em relação ao imperialismo (em nosso caso, sobretudo norte-americano) e a favor da incorporação efetiva à vida nacional das populações marginalizadas e espoliadas."*<sup>28</sup>

De várias formas Lina realizou o que estamos chamando de "decodificação da memória do Brasil arcaico"; a primeira, a experiência do restauro do Solar do Unhão, a segunda a montagem do Museu de Arte Popular, cuja maior ambição era o levantamento do referido pela arquiteta como -levantamento do pré-artisanato nordestino, neste aspecto entrou em contato com diversos intelectuais, que, de certo modo, se achavam incluídos na questão da arte e da cultura popular. Aliás como já mencionei anteriormente, a experiência da arquiteta estava articulada a um

---

<sup>28</sup> Antonio Cândido. Op. cit.

Movimento Cultural mais amplo e de natureza interdisciplinar. A experiência com cenografia também começa em Salvador: uma peça de Brecht - Ópera dos Três Tostões (1960), e uma de Albert Camus - Calígula (1961), ambas realizadas no Teatro Castro Alves. Também neste caso os textos ajudam a compor seu ponto de vista, mas a rigor são ligados a atividade prática, desenvolvida na ocasião.

Ainda que não tenha escrito com vagar sobre o tema do restauro, dedicando-se apenas a elucidar projetos específicos a nível técnico, ou determinadas escolhas de ordem projetual, pode-se considerar o restauro do Solar do Unhão como um primeiro capítulo da experiência do Restauro que Lina desenvolverá mais tarde. ( E que tratamos em capítulo específico)

No Solar do Unhão acumulava-se estratos de tempo de diversos séculos, Lina deu maior atenção a uma arqueologia do industrial: *A restauração do Conjunto: tombado pelo Patrimônio Histórico, cuja construção, iniciada no século XVI, foi modificada no século XVIII, tomou o aspecto atual no século XIX quando foi instalada no conjunto uma das primeiras manufaturas do Brasil; todos os aspectos dramáticos do ambiente foram respeitados na restauração*<sup>29</sup>. Para Lina interessava reavivar na arquitetura seu teor dramático, que do ponto de vista histórico significava insistir na memória, trazendo à tona através da arquitetura narrativas do passado colonial.

Mas é sobretudo a iconografia dos objetos de uso cotidiano que dará a Lina Bo Bardi a chave da memória do Brasil arcaico. Neste sentido, interessa antes de mais nada, revelar, divulgar através das exposições os significados da produção de objetos, reconhecendo na confecção destes uma intenção estética e uma consequência política. Aliás, do meu ponto de vista, a pesquisa sobre o que aqui denomino Memória

---

<sup>29</sup> *Mirante da Artes* n.6, nov-dez de 1967.

do Brasil Arcaico possui um alcance insuspeitado, admito-lhe a envergadura de um movimento cultural. Insisto nesta hipótese, pois tratava-se de uma situação bastante característica: em primeiro lugar havia uma nítida articulação a nível de grupos - intelectuais e artistas, geralmente; como se pode ver pelo esquema desenhado por Lina o triângulo: Io (Lina-Salvador), Xavier (Ceará), trata-se de Lívio Xavier, organizador do museu de arte da Universidade do Ceará, e Brennan(Recife). Em segundo lugar, uma pesquisa, que acredito ser coletiva, em andamento, e que constava basicamente de um levantamento de fontes: objetos, manufaturas com diversos materiais e técnicas por toda a região Nordeste. Neste sentido o projeto do levantamento do pré-artisanato da ARTENE era um investimento no fator humano, não se tratando de um projeto de ideal romântico e sim de planejamento econômico. Pois de acordo com as explicações de seu mentor intelectual Celso Furtado, alguns anos depois: *“As sociedades que não realizaram qualquer investimento no fator humano até os albores do século atual foram condenadas as piores formas de subdesenvolvimento. A passividade da população, sua inaptidão para organizar-se na ação política, seu profundo sentimento de insegurança, levando a buscar proteção, contribuíram para implantar o imobilismo social e a estagnação econômica. A rígida hierarquia social e o monopólio da informação em mãos de poucos explicam a arrogância e o autoritarismo da classe dirigente. Assim o ecológico, o econômico, o social e o político se entrelaçam para produzir o duro cimento em que se alicerçou o subdesenvolvimento no Nordeste.”*<sup>30</sup>

Em terceiro lugar, o objetivo técnico da pesquisa: retirar ‘princípios’ construtivos e estéticos para adaptação a ‘natureza’ do design industrial. E por último, o objetivo

---

<sup>30</sup> Celso Furtado. *“Fantasia Desfeita”*. p 23

social do trabalho coletivo engendrado pela arquiteta: reintegrar ao estágio de desenvolvimento social e técnico da humanidade, uma parcela da população marginalizada pelo processo excludente da industrialização brasileira.

Para a arquiteta tratava-se de um projeto social no horizonte da utopia modernista. O Nordeste seria um capítulo particular da realidade brasileira e que deveria ser reescrito pelo rigor modernista. Mas a proposta de Lina Bo Bardi não era simplesmente impor à tabula rasa modernidade à região que vivia ainda o compasso do tempo arcaico. Ao contrário, o projeto passava pela valorização do patrimônio cultural, o qual mantinha forte vínculo com as experiências da população. Daí o papel político das exposições de Lina Bo. A cada exposição montada a apresentação de um texto. A primeira, "Exposição Bahia", de 1959 que foi montada no Ibirapuera, procurava recriar o ambiente nordestino cobrindo o chão de folhas secas, e introduzindo carnaubeiras da região no cenário, além de ostensivo gibão de vaqueiro. Escreve a quatro mãos com Martin Gonçalves o texto de apresentação da exposição: reconhecendo valor estético *numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene*.<sup>31</sup>

Nesta perspectiva se reconhece um evidente teor político. O objeto feito com sucata industrial é a demonstração evidente do grau de pobreza regionalizada do país, é a sua versão arcaica. *Fora das categorias, não mais se teria receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederia seu lugar a uma expressão estética 'não privilegiada'; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seus atributos (mais ou menos explícitos, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significaria o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há*

---

<sup>31</sup> Exposição Bahia. *Habitat 56*, 1959

*séculos, nos 'instruídos', mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.*<sup>32</sup>

Por outro lado, a expressão estética mesmo com tais níveis de pobreza, representa pelo gesto a conversão de um positivo em negativo, o aceno de uma possibilidade de transformação. Anos depois quando realiza a Exposição Nordeste (1963), o mesmo ponto de vista, a arquiteta dizia no manifesto:

*Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do 'nada' da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil' e do 'necessário' é que constituem o valor desta produção, sua poética de coisas humanas não gratuitas, não criadas pela fantasia.*<sup>33</sup>

A arquiteta repetia sempre que através do levantamento das manifestações deste pré-artisanato seria possível descobrir uma lógica adequada a produção dos objetos em escala industrial. Ainda no manifesto da exposição Nordeste : *Insistimos na identidade objeto artesanal padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não a abstração formal.*<sup>34</sup>

Há sem dúvida, uma resolução prática na proposta elaborada pela arquiteta, contudo, a identificação com a experiência dos não absorvidos pelo circuito do capital, dá ao projeto de Lina Bo Bardi uma perspectiva ideológica de inegável afinidade com o ponto de vista gramsciano, de fazer valer o que há de positivo na experiência de vida das classes oprimidas.

Este momento não teve, no entanto, continuidade a partir do golpe militar de 1964. Como a própria Lina explicará, anos depois quando realiza um balanço de suas

<sup>32</sup> Idem. Ibidem.

<sup>33</sup> Exposição Nordeste. *Mirante das Artes* n.6.

<sup>34</sup> Idem, Ibidem.

atividades na Bahia: *O agravamento das tensões estruturais do país que culminaram nos acontecimentos de abril de 1964 refletiram-se também nas atividades culturais(...) o esforço de libertação que antecedeu o movimento de abril de '64' demonstrou claramente a autonomia do país na procura duma saída do subdesenvolvimento cultural, e o desmantelamento daqueles esforços está assumindo as proporções de uma verdadeira calamidade.*<sup>35</sup>

Hoje, passados muitos anos, a experiência de Lina Bo Bardi na pesquisa da memória do arcaico no Brasil como estratégia de transformação econômico-social, da qual Lina Bo fez parte, nos parece uma tarefa monumental, fora das proporções da realidade. Mas entendendo esta experiência como um movimento de resistência cultural, como necessária crítica social, seus princípios ainda nos comovem.

#### 2.4 A INVENÇÃO DA MEMÓRIA BRASILEIRA (1976-1992)

Antes de mais nada, é necessário esclarecer que o que entendemos como invenção da memória brasileira, nos termos da experiência de Lina Bo Bardi, não tem o mesmo significado de "invenção de tradição", como apresenta Hobsbaw na *Invenção das Tradições*. Para este autor a "invenção" faz parte de um esquema de dominação cultural definido, como parte de estratégias bem localizadas no âmbito do poder.

Para Lina Bo Bardi, a invenção da memória brasileira faz parte de uma operação de, digamos, resistência cultural; pois findas as esperanças com o Movimento Cultural de afirmação nacional que se irradiou a partir do Nordeste, só restava a atitude de

<sup>35</sup> Cinco anos entre os 'brancos'. *Mirante das Artes* n.6

resistência. Os signos da cultura regionalizada, os signos do residual do ponto de vista da incorporação capitalista passam a ter valor de denúncia, tornam-se documentos ativos de cultura. A crítica dirige-se ao sistema mais geral de produção de mercadorias: *Não existe mais desgaste, o objeto serve até que se quebra e joga-se fora. Ou até que seja inventado outro objeto, que o afasta e ocupa seu lugar. Os novos materiais que permitem forjar o objeto tornam inútil qualquer interesse em sua formação ou construção.*<sup>36</sup> É este o sentido da invenção da memória em Lina Bo: reintroduzir os objetos já esquecidos na memória, tornando-os ativos, pelo menos enquanto documentos de cultura. Neste esquema interpretativo incluirá tanto elementos já descartados do ponto de vista do ciclo industrial quanto objetos feitos manualmente. \*

Mas a invenção da memória brasileira por parte da arquiteta faz parte de um longo processo de aprendizado. Esta fase que se instaura com o artigo Planejamento Ambiental 'Desenho' no Impasse, inclui, para ser suficientemente entendida uma lacuna, um vazio de atividades. Sem textos para se decodificar esta lacuna pode ser "lida" no contexto da situação do país. a ditadura militar interrompe praticamente as atividades de produção de textos e de arquitetura. Restará a Lina Bo Bardi dois canais: as exposições e a cenografia. A exposição A Mão do Povo Brasileiro (1969), neste sentido faz parte de um programa de Resistência. A cenografia lhe oferecerá três oportunidades: Na Selva das Cidades(1969), Prata Palomares (1970), Gracias Señor (1971).

A partir do texto Planejamento Ambiental 'Desenho' no Impasse, diminui consideravelmente a crítica de Lina Bo, a arquiteta manifestará sua opinião apenas

<sup>36</sup> Giulio Carlo Argan. Op.cit. p.274

através de entrevistas, ou na oportunidade de realizar algum projeto. Nas entrevistas Lina, freqüentemente será lacônica, crítica, e detalhe muito importante, a arquiteta, demonstrará ter perdido as esperanças da época do Projeto de Brasil Moderno. São sintomáticas as entrevistas de 1979 e 1982, a primeira sobre Tecnologia e desenvolvimento Nacional, a segunda depoimentos de arquitetos Paulista. Sobre o texto síntese filosófica deste período, o do Desenho no Impasse, a arquiteta faz um balanço amargo das experiências do Movimento Moderno, considerando mesmo a idéia do desenho como salvação da Humanidade uma falência absoluta, a tecnocracia teria ocupado em caráter permanente o lugar da utopia moderna.

Pois bem, posta a questão nestes termos, é compreensível que a arquiteta se voltasse para o contrário, recusado o esquema da produção industrial de objetos enquanto resolução de problemas sociais, Lina se voltará para a esfera do residual, do que fica a margem do sistema industrial, enquanto resgate de uma dimensão humana perdida.

Neste sentido apresenta os projetos da Capela em Ibiúna -troncos de madeira, telhado de palha, e da Igreja do Espírito Santo do Cerrado - tijolos, paliçada, telhas de barro. Mais a margem ainda, mais denúncia por exemplo na Exposição Repassos(1975) feita a quatro mãos com Edmar de Almeida. A arquiteta dizia: *Esta não é uma exposição de arte religiosa. 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. Assim - A miséria até a loucura de Mariazinha-tecedeira, de Waldir e Arlindo-consertador de carro-de-boi, habitantes de Martinésia, Triângulo Mineiro.*<sup>37</sup> Lina chega a se referir a esta exposição de tapeçarias com motivos

---

<sup>37</sup> Texto da Exposição Repassos(1975) realizada no Masp.

religiosos como contra-artisanato, na continuação da crítica que já havia feito antes a perversidade do sistema que acreditou no industrial design.

Mas é através do Sesc-Pompéia que Lina, de várias maneiras, transitou por algo que denomino como uma 'invenção da memória brasileira'. Com este projeto a arquiteta introduziu, em primeiro lugar, pela visão da arquitetura das torres esportivas, o signo da arquitetura Colonial dos fortes, em segundo lugar através dos conhecidos detalhes iconográficos a memória de elementos visuais que remetem a conotações regionais e populares. Mas, sobretudo a série de exposições que teve oportunidade de montar no Sesc-Pompéia, possibilitaram que Lina abrisse um leque de situações, cuja maior qualidade é recuperar aspectos esquecidos da cultura, ou valorizar aspectos que redimensionem pontos de vista. Dai a série de exposições: -Design no Brasil: História e Realidade(1982), versando sobre aspectos da nossa industrialização periférica, -Mil Brinquedos para a Criança Brasileira(1982), um mergulho nas referências da infância, -O Belo e o Direito ao Feio(1982), exposição que se apoderava de objetos produzidos com intenção artística mas cujo resultado era o efeito do kitsch, a arquiteta entendia e respeitava que se tivesse direito ao feio. A arquiteta explicava que o termo kitsch é forjado pela *'alta burguesia' culta contra os setores da mesma classe, menos afortunados que através da industrialização começavam a ter acesso aos 'Tesouros da Arte', ao 'Belo'*.<sup>38</sup> Neste sentido esta exposição recusava-se a integrar-se como kitsch, mas entendia-se como Direito ao Feio, mesmo porque o feio é base essencial de muitas civilizações que nunca conheceram o conceito de belo forjado pela civilização ocidental.

---

<sup>38</sup> texto da Exposição O Belo e o Direito ao Feio, realizada no Sesc-Pompéia.

Com a Exposição -Caipiras, Capiaus: pau-a-pique, apresentava aspectos construtivos vernaculares do interior do Brasil, contudo ao mesmo tempo vinha a advertência no texto-manifesto da exposição, segundo a arquiteta o chamado primeiro Mundo programava desde o fim da 2ª Guerra Mundial '*planos experimentais para os países subdesenvolvidos sugerindo a utilização, para a solução do problema da habitação popular, de sistemas 'tradicionais' como o uso de barro, tijolos crus, pau-a-pique, sapé, taquara, etc.*'<sup>39</sup> Ironicamente Lina finalizava - *Bem: o barro para o Terceiro Mundo, o concreto e o aço para os acima do Equador.* É preciso também atentar para o sentido mais amplo desta exposição, pois não se trata apenas de mostrar processos construtivos e hábitos culturais do campo, para a arquiteta era: *uma Exposição dedicada também ao público de consumo, obrigado a "perder" objetos que, ao invés de serem jogados fora, deveriam acompanhá-lo ao longo da vida.*<sup>40</sup>

E finalmente - Entreato para Crianças, onde dizia: Esta exposição é também uma chamada para a Imaginária Brasileira, isto é, a ligação do povo brasileiro com os Bichos. Enfim, a arquiteta já ultrapassava o âmbito da objeto enquanto registro do uso prático e ia dar com a memória da fantasia e da imaginação, mas mesmo até neste aspecto de uma exposição voltada para o público infantil, a preocupação era com o recorte brasileiro do imaginário infantil.

Mas enfim, o circuito das exposições montadas por Lina nesta última fase, cuja maioria foram realizadas no Sesc-Pompéia, atinge o campo da invenção, na medida que é uma intervenção artística, os objetos escolhidos por Lina voltam a falar mesmo estando já colocados no nível do residual, neste sentido adquirem conotações políticas

<sup>39</sup> Texto da Exposição Caipiras, Capiaus, pau-a-pique(1984). Sesc-Pompéia.

<sup>40</sup> Idem. Ibidem.

evidentes. Mas comparando-se a fase da Memória do Arcaico(1958-1964) este último momento - A Invenção da Memória Brasileira(1976-1992) já não compartilha das esperanças daquela fase, contudo a arquiteta exerceu, ainda assim, uma atitude de resistência cultural inegável. A última fase rendeu interessantes exemplos do ponto de vista também da arquitetura, o conjunto do Sesc-Pompéia apresenta a invenção da memória brasileira como uma espécie de obra total, que passamos a discutir a seguir.

## 2.5 EXPRESSIONISMO NA ARQUITETURA DE LINA BO BARDI

Na arte moderna o campo das possibilidades de criação oscila entre o momento mímico e a construção, sendo que as melhores obras nunca fazem consenso, elas simplesmente polarizam. Lina Bo, no exemplo do Sesc-Pompéia, engendrou a polaridade expressiva e criou uma obra ímpar. A mensagem expressionista deste projeto de Lina é atravessada por dois vetores: ao mesmo tempo que é a afirmação de uma certa tradição de arquitetura moderna européia, é também sua negação, na medida mesmo que expressa signos de conotação nacional.

Afirmção, no sentido de que não se pode ignorar que a matriz do Movimento Moderno é de origem européia, também no que diz respeito a arquitetura, embora tenha se reconhecido a autonomia da arquitetura brasileira, que hoje inclusive o próprio Sesc contribui atualizando. No entanto, é preciso reconhecer, no caso de Lina que mais que uma influência externa, a Europa foi sua própria formação, em

cujo miolo podemos decifrar influências da orientação ideológica do Expressionismo. Negação, pela visível conotação nacional que o projeto assume, de uma parte o registro da arquitetura militar dos fortes brasileiros, construções admiradas pela autora, de outra o tratamento de detalhes construtivos que remetem a uma iconografia- memória de elementos de cultura popular e aspectos regionais do país.

O Expressionismo, como se sabe, aparece como reação às experiências da primeira guerra, Argan, aliás, enfatizou a natureza crítica na raiz do movimento, ressaltando a noção da 'arte que salva' do NOVEMBERGRUPPE (1918).<sup>41</sup> Em Lina, reconhece-se a mesma leitura da experiência da guerra, e a mesma idéia de 'salvação pela arte', ainda que não tenha participado do movimento diretamente. Nascida em 1914, início da primeira Guerra, na cidade de Roma, experimenta também quando adulta os dissabores da segunda Guerra, e faz parte da Resistência Italiana. Creio que o efeito que a experiência da guerra teve para os primeiros arquitetos expressionistas, foi potenciado no caso de Lina. Se pensarmos, por exemplo, na configuração editorial da Revista "A", que dirigiu com Pagani, é possível, apreender este sentido de tentar enfrentar a guerra criativamente, na linha do *arbeitrat fur Kunst*. O Semanário "A" tinha por suporte a decoração, mas não no sentido usual de cenário de elementos prescindíveis, mas naquele da habitação minimamente humanizada, em se tratando de uma situação de guerra, que, aliás, também era amplamente registrada em fotos realistas e dramáticas.<sup>42</sup> Diversas vezes a arquiteta mencionou esta experiência traumática como uma das mais marcantes em sua vida. Da Europa Lina trouxe também a experiência da guerra. Alguém já disse que a Torre dos buracos são uma

<sup>41</sup> Giulio Carlo Argan. *Proyecto y Destino*, cap. La arquitectura Expressionista, p.174

<sup>42</sup> A revista "A" teve apenas nove números lançados. iniciou-se em 18/02/46 e finaliza em 08/06/46. Nos números 8 e 9 a crítica ao fascismo se acentua. No último número registrava na capa: "la

visão dos escombros de guerra, de certa forma, os buracos sugerem, chamam a atenção, são dramáticos, são expressivos, e a *expressão* como disse Adorno, pelo "fato de ser dita, e de aí ganhar uma distância em relação à imediaticidade cativa do sofrimento, transforma-a da mesma maneira que o brado atenua a dor insuportável."<sup>43</sup>

. Mas, é também necessário lembrar que "o elemento projetivo no processo de produção dos artistas é, na relação à obra, apenas um momento e dificilmente o decisivo."<sup>44</sup> Não se pode, portanto, atribuir às qualidades estéticas, projetuais, de construção, de espaço e de programa totalmente a uma 'projeção', seria realizar uma análise no mínimo insuficiente em seus termos. "Se a arte tem raízes psicanalistas, são as da fantasia da onipotência. Na arte, porém, atua também o desejo de construir um mundo melhor, libertando assim a dialética total, ao passo que a concepção da obra de arte como linguagem puramente subjetiva do inconsciente não consegue apreendê-la."<sup>45</sup> É sobretudo o desejo de construir um mundo melhor - questão fundamental da utopia moderna, que orienta a experiência da arquitetura no Brasil. É neste ponto que a arquitetura do Sesc nega a influência européia afirmando em primeiro lugar um signo da arquitetura brasileira: o forte colonial e do resgate através dos detalhes iconográficos que fazem uma re-leitura de aspectos da *imagerie* da cultura brasileira.

Subirats referiu-se a 'teor expressionista', mas acabou desenvolvendo a questão ambigualmente, pois o 'teor'expressionista referido pelo autor é apresentado em dois níveis: o da arquitetura que é vinculado as experiências dos Mestres europeus, e o dos detalhes forjado por elementos de cultura popular. No nosso entender, a referência

---

repubblica non è un 'salto nel buio', è un 'salto dal buio' dal fascismo, del disordine e del disgusto. È un salto nella vita della ricostruzione e el progresso"

<sup>43</sup> T. Adorno. *Teoria Estética*. p.137

<sup>44</sup> *Idem. Ibidem*, p.19

<sup>45</sup> *Idem. Ibidem*. p.20

semiológica da arquiteta, no caso do projeto do Sesc não é Europa, mas a arquitetura dos fortes coloniais, que ela inclusive tanto apreciava. Lina não repete os projetos expressionistas, não os utiliza enquanto cânone, enquanto medida no sentido da prática compositiva 'Beaux-Arts', Lina não criou uma nova Torre Einstein(1919-23) de Mendelson, no entanto, a arquiteta foi capaz de projetar o Sesc-Pompéia(1985); porque como o próprio Mendelson, referido por Subirats "tende a transformar o edifício funcional num protagonista do cenário urbano, assim substituindo a representatividade estática dos 'monumentos' pela evidência do dinamismo funcional" e também porque 'realiza soluções formais que não só correspondem a função como também *expressam-na* enquanto movimento vital integrado ao dinamismo da realidade social" e principalmente porque consegue a cada projeto estabelecer a 'invenção' um valor integrativo do puro projetar sobre os dados objetivos"<sup>46</sup>

Lina Bo Bardi disse a respeito do Sesc-Pompéia "Quero que o Sesc seja mais feio que o Masp, quero arquitetura container" Explicitamente Lina faz uso da categoria do feio, que de fato teve a sua importância aumentada na arte moderna, a ponto de surgir daí uma nova qualidade, como em Rimbaud e Beckett<sup>47</sup>. A arte deve então "no feio denunciar o mundo que o cria e reproduz a sua imagem"<sup>48</sup> Neste sentido, a categoria do feio, já havia sido assimilada à prática da pintura expressionista, o feio mais que representar, apresenta a denúncia do mundo degradado. Não apenas as cores devem apresentar contrastes intoleráveis, mas o próprio desenho - as linhas e

---

<sup>46</sup> Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. p.247

<sup>47</sup> Adorno. *Op.cit.* p.60

<sup>48</sup> *Idem. Ibidem.* p.63

planos devem fazer-se bruscas, simplificadas, exageradas, compondo 'expressivamente' com temas que geralmente eram de ordem crítica.<sup>49</sup>

A arquitetura do Sesc-Pompéia, é apresentada pela sua própria autora, como 'produto feio', de fato a visão das torres do Sesc funciona como uma dissonância na paisagem caótica e monótona da cidade que a envolve. Estando tal arquitetura impregnada de um sentido de protesto e de denúncia através do feio, próprios da prática e do discurso expressionista. A nível da simbologia urbana o conjunto exprime uma carga violenta, as torres são, como disse Subirats - dois gigantes que se abraçam, a imagem de uma escultura gigantesca erguendo-se no cenário da cidade. Nas superfícies cinzentas explodem grandes buracos, -os olhos do gigante, como se referiu Subirats, fogem a toda simetria. São cavernas, como já se disse, ou escombros de guerra, ou como simplesmente dizem - as torres dos buracos, seja como for, é inegável, a força expressiva da simbolização visual do conjunto do Sesc para a cidade. Mas não apenas no sentido atribuído a Mendelson por Argan, da elaboração do projeto como protagonista do cenário urbano, ou a nível da 'invenção' como dado projetual; a nível da obra pode-se perceber também a outra via do Expressionismo europeu, aquela vinculada a figura de De Klerk<sup>50</sup>. Pois, além do uso da estrutura exposta e do uso de tijolos e azulejos, fundamental, para Lina, era a manipulação física do edifício durante a construção, mais do que decisões prefixadas, daí que resulte da elaboração máxima de cada detalhe como expressão vital. Como em De Klerk os detalhes são freqüentemente expressivos, representativos, iconográficos. Mas diferente de De Klerk, para quem o detalhe necessariamente era a resolução plástica

<sup>49</sup> A técnica da xilogravura adquiriu especial significado no contexto expressionista dadas as suas características materiais de execução e seu uso como veículo de comunicação.

<sup>50</sup> Reyner Banham. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*

de um problema construtivo. Lina ao contrário, imputa ao detalhe significados que vão além do construtivo, procurando dramatizar a arquitetura articula um trajeto arquitetônico a semelhança de uma via sacra, onde no trajeto o que vale é reconhecer a cada momento um elemento de iconografia popular. No projeto do Sesc-Pompéia como um todo a arquiteta toma poucas algumas atitudes: - retira o reboco das paredes, expondo a estrutura de concreto e os tijolos, cria o totem de informação , executa o chão com cacos de azulejos , elabora o detalhe da "flor do mandacaru" , faz o espelho d'água "rio São Francisco" , propõe que a comunicação visual do cardápio do dia seja o protótipo em madeira das refeições, projeta a lareira como um fogo simbólico, além da caixa d'água que entra no conjunto como uma referência simbólica das antigas chaminés da fábrica, e o forno ao ar livre. Quem sabe a prática com exposições tenha acentuado a percepção da potencialidade *comunicativa* dos objetos, flagrando nestes algo além no instante dramático de sua aparição. Na Exposição Nordeste(1963), Lina foi buscar nos objetos arcaicos ainda em uso naquela região, a *expressividade* viva do cotidiano, da religião, da cultura, do trabalho e da tragédia social também, enfim o conjunto das experiências daquele ambiente pré-industrial. Posteriormente em "A Mão do Povo Brasileiro", exposição de 1969, a mesma procura pelo teor dramático dos objetos. Ou até a mais recente e lúdica "Mil Brinquedos para a criança brasileira"(1982), o que está em jogo sempre é a *expressividade*, é o caráter *comunicativo* dos objetos. Quanto a arquitetura, o trabalho se dá no conjunto de seus detalhes, com tal cuidado que cada detalhe é pensado como um objeto significativo. Este especial cuidado com o detalhe, com a confecção de objetos representativos, não é senão aquela necessidade de fixação de referências; penso na 'permanência do mundo e da obra de arte' do ponto de vista

arendtiano. Hannah Arendt nos lembra que é preciso ser 'transformado em coisa tangível para habitar entre coisas; pois a memória e o dom de lembrar, dos quais provém todo desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam recordar, para que eles próprios não venham a perecer.'<sup>51</sup> Os detalhes iconográficos de Lina Bo Bardi procuram permanecer, e nesta busca de permanência também resistem a 'descartabilidade' dos objetos de consumo, metáfora da descartabilidade social.

Por fim, gostaria de ressaltar dois aspectos: que a imagem do forte colonial reativada por Lina é interessante, na medida em que, torna positiva a memória de um negativo do nosso passado colonial; segundo a crítica da arquiteta à heteronomia do desenho no canteiro, propondo acompanhamento da obra como critério de orientação e não o seguimento a risca de decisões prefixadas, as quais, por vezes, se revelam extremamente irracionais no ato de se efetivarem. Esta crítica, numa certa medida trata da arquitetura como obra aberta, prática projetual diferente da que comumente se impõe. No caso de Lina este procedimento resultou numa arquitetura de inegáveis qualidades, abrindo inclusive campo à reflexão. Lina já havia percebido que o 'Desenho', enquanto programação total estava no 'impasse'<sup>52</sup>, e neste estado de coisas, colocou-se a cada projeto como diante de um fragmento real de uma situação real, preservando assim um campo de ação, para além da paralisia pós-utopia.

---

<sup>51</sup> Hannah Arendt. *A Condição Humana*. p.183

<sup>52</sup> A respeito o artigo "Planejamento Ambiental o 'Desenho' no Impasse", publicado na *Malasarte* N.2.

### cap. 3 PROJETO E OBRA NA VISÃO DE LINA BO BARDI

*"Scienze: notizia delle cose che sono possibile presente e pretérite. prescienzia: notizia delle cose ch' è possivine che possin venire."* Leonardo da Vinci. Aforisme, Novelle e Profezie - Tascabile Economici. Newton, Milano, 1993

Parece óbvio que o ponto de vista de um arquiteto necessariamente deve ter inserção nas condições estruturais históricas e na realidade cultural do país. O que se esquece, muitas vezes, é que a arquitetura moderna vinculava em primeiro lugar a idéia da hegemonia do progresso técnico sobre a tradição cultural das arquiteturas. Há, contudo, mesmo entre modernos, uma alternativa que não substitui o mundo da tradição cultural pela imposição fatal dos novos meios técnicos advindos da indústria, ao contrário, dialeticamente introduz em meio a moderna tecnologia elementos culturais esquecidos à margem pela violência do processo histórico, a maneira de reintroduzi-los com um caráter reflexivo, engendrando uma forma de diálogo, de sorte a poder intervir nesta realidade. Esta alternativa apresentada é o fio condutor que distingue a visão de Lina Bo das demais e que de certa maneira faz jus a definição de B. Zevi quando este entende Lina Bo como *"un architetto in tragitto ansioso"*<sup>1</sup>; a arquiteta ainda que procure sempre o elo da cultura ao mesmo tempo estava sempre a procura da *"notizia delle cose ch'è possivine che possin venire"*<sup>2</sup>, como demonstrou reiteradas vezes no seu discurso sobre a necessidade da prática científica. A abordagem modernista introduziu o conceito moderno de arquitetura como modificação mais ampla do ambiente com ênfase no aspecto técnico-científico; esta

<sup>1</sup> Bruno Zevi. Un architetto in tragitto ansioso. *Caramelo* n.4

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci. Aforisme, Novelle e Profezie - Tascabil Economici. Newton, Milano, 1993.

vinculação da arquitetura aos princípios do progresso técnico remonta ao ideal renascentista mais evidente nas especulações e experiências de Leonardo da Vinci<sup>3</sup>. Como, aliás, se pode observar numa interessante passagem de uma das crônicas de Lina Bo Bardi: *Novas Paisagens*. "Entende-se por arquitetura a modificação da natureza pelo homem, todo empreendimento humano, da fabricação de uma cadeira fina a estas belíssimas obras que estivemos fotografando na Barra do Pirai, tudo isso é arquitetura (Lina refere-se as obras de engenharia). Assimilamos, por isso, com muito prazer, essas obras arquitetônicas devidas a engenheiros da Light. Escolhemos particularmente uma série de linhas curvas, que fazem refletir sobre a predileção pela linha curva em contraposição à linha reta, e daí às teorias agitadas por William Hogarth, no século XVIII, baseadas nas idéias precedentes de Lomazzo, o qual por sua vez, extrairá-as de Leonardo."<sup>4</sup> Pois bem, de início, logo nos anos 50, a visão da arquiteta provê ênfase absoluta nos meios técnicos, insistindo no entendimento da arquitetura a partir da prática científica; depois sua própria experimentação, e eu diria sua perspectiva científica a aproximará de seu grande e definitivo emblema: a cultura. Transitando entre técnica e cultura com consciência política e sensibilidade artística, a experiência da arquiteta proporciona um caminho aberto a reflexão.

Refletir sobre o exercício da arquitetura por parte de Lina Bo Bardi traz a tona questões que estão, ou pelo menos deveriam estar no campo de interesse do arquiteto, e são da maior importância: 1. a questão do processo criativo; 2. a responsabilidade e a heteronomia do desenho no canteiro, seus limites na coordenação

<sup>3</sup> Francastel já observava que os renascentistas haviam sido de certa forma os primeiros modernos. *Arte Figurativa*, Pierre Francastel.

<sup>4</sup> Lina Bo Bardi. *Novas paisagens*. *Habitat* n.7/1952

da obra; 3. a gestão da obra como garantia de qualidade; 5. a preocupação com a execução dos detalhes; 6. o arquiteto como intérprete da cultura; 7. as dificuldades do desenvolvimento da construção civil no país entre outras questões. Estas questões são desenvolvidas adiante, não necessariamente na seqüência apresentada.

-----//-----

Sobre os projetos e a criação, Lina referia-se as madrugadas como o momento ideal de concentração e inspiração (...) *tudo pára, o telefone não toca(...)*. A sós, madrugada adentro Lina Bo Bardi dedicava-se a imaginar arquiteturas e situações de convivência. E faz pensar em Leonardo, o arquiteto imaginativo para quem a criação era extensão da própria sensibilidade e capacidade de experimentação. Utilizei a citação de Leonardo para retomar de certa forma um tema caro a Lina Bo: o caráter científico que orientou o desenvolvimento da arquitetura historicamente, a base investigativa que lhe é indispensável, e eu diria até um teor de ficção científica que a criação artística possui no âmbito da arquitetura.

Analisando a experiência arquitetônica de Lina Bo, considerando também nesta perspectiva seus projetos, percebe-se na maioria dos casos que a estrutura é o protagonista de suas criações, funcionando como seu núcleo criativo. A ênfase no elemento escada como fator plástico-estrutural também confirma este ponto de vista. Mas são os projetos de edifícios propriamente que no contexto urbano evidenciam mais ainda esta característica. Não apenas o já realizado Masp conhecido pelo arrojo à época de sua criação e Sesc-Pompeia, o projeto para centro cultural em Belém, Portugal, que a arquiteta imaginou como uma estrutura agigantada a semelhança de um farol não nos deixa sem argumento; a monumental parede-jardim do anexo da

prefeitura de São Paulo e penso na também monumental estrutura que era a sua proposta para o vale do Anhangabaú, onde a arquiteta imaginava uma estrutura a semelhança de uma grande árvore, uma gameleira que sustentaria uma pista para automóveis. Todos estes projetos enumerados são verdadeiras celebrações, seriam autênticos protagonistas no cenário urbano. A arquiteta entendia que : *a estrutura de uma obra de arquitetura tem que ser projetada por um arquiteto, mesmo se calculada por outros, mas os problemas, que eu chamei de prática científica, devem ser conhecidos*<sup>5</sup>.

Mas, devo ressaltar que ao lado da preocupação do sentido científico de seus desenhos há um inegável caráter artístico que os acompanha, e que gostaria de tecer algumas considerações a respeito. O mais curioso é que a preferência pela mega-estrutura não fez da arquitetura interna uma preocupação menos relevante para Lina Bo. Há quase sempre nos projetos da arquiteta um habilidoso tratamento interno seja nos efeitos espaciais-cênicos, seja na definição e atribuição dos materiais que emprega. Sobre a experiência com cenários, que comentamos *en passant*, no cap. I de maneira a relevar-lhe o aspecto político; num outro sentido é preciso que se examine a capacidade cenarística de Lina Bo, não só no que diz respeito a criação dos bem-sucedidos cenários para teatro e cinema, mas também os recursos cênicos-espaciais do ponto de vista arquitetônico que a arquiteta soube tão bem lançar mão. Cito especialmente o projeto de restauro para o teatro Polyteama com o fundo do palco de vidro transparente incorporando a visão da cidade, e a cuidadosa reforma para o Museu de arte, em 1947, que já comentamos no capítulo inicial, até os mais recentes, em todos a preocupação pelo detalhe, que é sempre pensado como um fator

---

<sup>5</sup> Depoimento de Lina Bo Bardi/ Arquitetura e Desenvolvimento Nacional

de importância no edifício projetado, devendo no mais das vezes ser funcional e iconológico simultaneamente.

Outro ponto importante que gostaria de ressaltar é a assimilação da natureza como motivo de expressão arquitetônica. Os buracos-janela, a parede-jardim projetada para o anexo da prefeitura, os recorrentes espelhos d'água, os pisos de folhas secas, os seixos rolados, enfim, ao longo dos anos a visão de arquitetura de Lina Bo foi incorporando, de certa forma, a linguagem da natureza com caráter cenarístico.

O modo de Lina Bo desenhar, a ênfase com que insiste em 'materializar' a arquitetura em visões sucessivas, acaba por eliminar a dicotomia entre uma visão anterior, teórica -o desenho, e a outra a prática da realização da obra. Os croquis a cores de Lina Bo Bardi são a mostra, o registro objetivo de sua percepção particular do fenômeno arquitetônico. Neles a arquiteta associa de forma sensível matéria e cor. É a cor que dimensiona a percepção que a arquiteta tem dos espaços e dos materiais, é uma curiosa operação de desmontagem do óbvio, os materiais tem cor, textura, peso parecem querer dizer seus desenhos coloridos. O arquiteto não pode abstrair-se da realidade imediata da arquitetura, os croquis de Lina Bo a sua maneira protestam contra os croquis estereotipados dos arquitetos. Devo insistir nas diferenciações. Lembro que conhecidos teóricos do porte de Charles Jenkes e Giulio Carlo Argan reconhecem o potencial cognitivo das imagens para os arquitetos. Argan chega a citar a diferença de um desenho de Wright e de um croquis de Mies Van der Rohe<sup>6</sup>, o que era visível para o primeiro - a realidade quase natural sensível da arquitetura, é para o segundo apenas um esquema construtivo, preciso. Os croquis revelam a interpretação que cada um tem da arquitetura, diferentes interpretações. Estes citados teóricos,

---

<sup>6</sup> Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*.

contudo, não apresentam maiores preocupações pelo significado ou importância que as diferenciações da instância perceptiva possam ter para o arquiteto.

Por outro lado, sem citar a questão do ponto de vista dos arquitetos, outro teórico, Pierre Francastel, trava uma discussão sobre o caráter genético da percepção do espaço na história da representação pictórica.<sup>7</sup> Para este autor, que se baseia em estudo de Piaget, cada escola ou estilo de pintura pode ser associado a um dos três padrões de percepção da criança. Francastel considera que a percepção da realidade na criança obedece a determinados critérios em cada estágio. A primeira fase associação por manchas sem distinção de campo. A segunda fase associação por manchas, localização, proximidade. A terceira fase campos delimitados, noção de medida, precisão. Pois bem, o autor consegue filiar a cada escola ou movimento pictórico uma determinada fase perceptiva genética. Por exemplo, Francastel associa o desenvolvimento da pintura renascentista a noção de perspectiva e medida a escala natural ao terceiro estágio, neste também inclui a pintura moderna abstrata. Ao segundo estágio à pintura de Miró e a pintura típica da Idade Média, onde se opera o espaço por campos de importância e não de medida verossímil.

O importante a se ressaltar é que cada expressão artística tem critérios próprios de percepção e sendo assim é preciso educar os olhos para saber ver. Daí que entendo que os croquis aquarelados típicos da expressão projetual de Lina Bo querem significar uma visão determinada de arquitetura, não são mera transmissão de recursos de representação. Quem, por exemplo, vê os desenhos de Niemeyer rapidamente se apercebe da natureza escultórica de sua arquitetura, da ênfase que a linha possui na determinação plástica desta arquitetura; quem vê um (desenho), vê outro

---

<sup>7</sup> Pierre Francastel. *Arte Figurativa*.

(arquitetura). Para Niemeyer, que em entrevista se definiu como um *desenhista* o material por excelência é o concreto, é com ele que pode exercer admiravelmente a maestria da linha: o espaço genético de Niemeyer pelo seu caráter de precisão, seria do ponto de vista da classificação de Francastel do terceiro estágio, como também a maioria dos desenhos perspectivados estruturados em linhas de grande parte dos arquitetos, a diferença é que Niemeyer soube criar um produto original. O espaço genético das representações de Lina Bo, seria, de acordo com a classificação de Francastel o do segundo estágio, dada a ênfase na cor como estruturação do espaço e a ausência de medidas precisas, é a "sensação" que conta. O que importa é a associação de elementos variados que corresponde aos diferentes materiais e técnicas que a arquiteta sempre lançava mão. É um modo próprio de quem admite a arquitetura como um fenômeno sensível, ambiental extensivo a natureza, é um modo mais próximo do orgânico Wright. O que desejo ressaltar é que cada arquiteto precisa sintonizar a representação mais adequada a sua tendência de percepção - os exemplos de Niemeyer e de Lina são casos bem sucedidos desta sintonia percepção-representação.

Passada esta fase de recolhimento e introspecção - da tomada geral do partido, a arquiteta se voltava para o trabalho em equipe, dois pontos a ressaltar : a preferência por trabalhar com jovens arquitetos e de manter-se presente no canteiro de obras, atenta a todo o processo. Neste ponto julgo que é interessante tomar a questão do desenho no âmbito da sua função específica de orientar execuções.

É inegável que há entre desenho e canteiro a conhecida heteronomia do primeiro sobre o segundo. Contudo no caso de Lina Bo Bardi esta heteronomia encontra-se sob nova chave, na medida que a autoridade ordenativa executiva do desenho, - o

arquiteto, está presente na obra se pautando pelo envolvimento com o processo construtivo e com a mão de obra em questão. A arquiteta criticava *"uma certa rejeição que hoje existe pela responsabilidade técnica da estrutura de uma obra de arquitetura."*<sup>8</sup> Quanto ao envolvimento com as tarefas da obra, não se trata de apagar os limites da divisão social e técnica do Trabalho, mas de entender as relações no canteiro de forma mais direta exercendo-se a necessária coordenação das diversas atividades. Há problemas clássicos do próprio estágio da construção civil no país e da mão-de-obra brasileira não especializada.

No mínimo em duas situações Lina Bo Bardi empenhou-se em superar as dificuldades do desenvolvimento da construção civil brasileira. A casa de Vidro no Morumbi, sua residência, serve como primeiro exemplo; utilizou com audácia os finíssimos tubos mannesmann como estrutura suporte. Como segundo exemplo o uso da patente nacional do eng. José Carlos de Figueredo Ferraz para o cálculo da estrutura pretendida. *"Tive de enfrentar objeções dos técnicos da Prefeitura e da firma construtora, que tinha dificuldades em aceitar, para o pretendido 'a prata da casa' e queriam a patente Freyssenete; mas no fim tudo foi resolvido. O novo Trianon-Museu é uma obra absolutamente nacional, desde o pretendido até os vidros (que medirão 5,50 metros de altura)"*.<sup>9</sup> Curioso é que em plena década de 50 de nacionalismo e valorização de referências brasileiras, os próprios brasileiros não acreditavam, ou pelo menos não estavam dispostos a reconhecer o padrão de qualidade da engenharia nacional. Parece que, mesmo naquela ocasião, só se reconhecia como padrão brasileiro de qualidade a dimensão do artístico ou da cultura popular. Para Lina Bo, ao contrário, era preciso valorizar o padrão brasileiro em

<sup>8</sup> Idem nota 5.

<sup>9</sup> Lina Bo Bardi. O Novo Trianon 1957-67. *Mirante das Artes* n 5. Set/Out 1967.

geral. Lina também através de textos publicados em revistas fazia detalhado memorial técnico da estrutura do Masp, preocupação não muito comum para um arquiteto, mas que para Lina Bo fazem parte do que chamou de prática científica.

Quanto a mão-de-obra brasileira, como se sabe, o operário na maioria das vezes é analfabeto ou semi-analfabeto, egresso da região Nordeste do país, onde pratica quase sempre atividades ligadas à agricultura. Este indivíduo sem especialização ingressa no mercado de trabalho da construção civil, como também se sabe. Ocorre o conhecido círculo vicioso: a construção civil no estágio de semimanufatura não especializa o operário de forma eficiente. Aliás o prof. Paulo Helene da Escola Politécnica manifestou entender de forma diferente o velho chavão da má-qualidade da mão-de-obra, segundo ele, diante das condições que são oferecidas a mão-de-obra brasileira - nenhum treinamento, nenhuma orientação, a qualidade da execução apresentada ainda é boa. Segundo pesquisa deste mesmo professor 40% dos problemas da construção tem origem na fase de projeto, contra 28% na fase de execução.<sup>10</sup>

A gestão da obra, a sua direção pelo arquiteto possui também a dimensão didática de transferência de conhecimento, questão quase nunca levada em consideração. Esta chave que Lina re-descobre afinal para tratar a questão do projeto e da obra: a intervenção na fase de execução, a manifesta continuidade com que articula estes dois níveis em geral postos em esferas separadas e incomunicáveis apresenta também a vantagem da obra ser vista em seus detalhes com mais rigor. Lembro que em mais de uma ocasião a arquiteta reconheceu uma certa despreocupação por parte dos arquitetos brasileiros com o detalhe construtivo, a primeira vez, creio que na crônica *Bela Criança*, publicada na *Habitat* nº 2, em 1951.

---

<sup>10</sup> Paulo Helene. *Manual para Reparo, Reforço e proteção de Estruturas de Concreto*. Ed.Pini,1992.

O detalhe, muitas vezes, não visava unicamente a resolução projetual, no mais das vezes a arquiteta imprimia-lhe um conteúdo particular, neste ponto a arquiteta abria caminho para o que aqui chamo do papel do arquiteto como intérprete da cultura, como se pode observar em muitos detalhes e no próprio processo da realização do Sesc-Pompéia.<sup>11</sup> Eduardo Subirats escreveu certa vez a respeito da visita que havia feito ao escritório de Lina Bo na obra do Sesc-Pompéia, uma descrição que a seu modo revela as vinculações da arquiteta com o mundo da cultura popular e a própria dimensão artística que a arquiteta atribui a vivência na obra, uma vivência algo franciscana, entre a austeridade material e o lirismo.

*“O conjunto era frágil (...) seu interior oferecia aos olhos um alegre espetáculo: empoeirados arquivos, mesas e cadeiras velhas, muitas pastas com recortes de jornais e revistas. Uma certa desordem. E, aqui e ali, referências a um museu de arte popular brasileira: joguinhos maravilhosos, bonecos lavrados por mãos delicadas e toscas a um mesmo tempo, cerâmicas cheias da mais sensual fantasia. E era esse o obrador, ou oficina, como se chamavam os ateliês dos artistas que construíram as igrejas da Idade Média européia”<sup>12</sup>*

Aqui o primeiro ponto que insisto - a vivência na obra não só do ponto de vista do controle técnico mas também do ponto de vista da experimentação da construção do aspecto até certo ponto poético do desconforto, neste sentido se aproximando mais da vivência artística do que da vistoria técnica, embora não deixe de sê-la de fato. Lembro a respeito do detalhe do cardápio esculpido em madeira, o cuidado com que a arquiteta projetou-o e designou a um pedreiro a execução, a satisfação do operário

<sup>11</sup> Discutimos antes em capítulo anterior.

<sup>12</sup> Eduardo Subirats. Os Gigantes e a cidade. *Projeto* n.149, jan/fev 1992.

em realizar um trabalho com alguma intenção artística. O detalhe, nos parece ser construído pela arquiteta com um sentido alegórico, como forma de ser uma espécie de caixa de ressonância de culturas. Em parte creio que o contato com o semi-artisanato nordestino rico de ícones e de outra parte a experiência de sua juventude com “arredamenti” lhe estimulou a procura pelas execuções artesanais.

Nos anos 50, contudo, o escritório de Lina Bo não se parecia com um escritório de arquitetura, nem tampouco com a oficina rústica a que se referiu Subirats assemelhando-se mais a um biblioteca, o horizonte intelectual de Lina colocou-se deste o princípio no âmbito da cultura<sup>13</sup>, mas creio que o ambiente de obrador de artista, de laboratório aconteceu gradativamente. A medida que absorveu e vivenciou certas condições culturais e estruturais do país, pode em seguida por-se em sintonia. Lina Bo Bardi dialeticamente passou a introduzir em meio a moderna tecnologia elementos culturais esquecidos, nessa retomada os signos culturais adquirem carácter reflexivo; desde a montagem de cenários até as antológicas exposições. Em capítulo anterior quando discutimos a formação de uma identidade brasileira na experiência da arquiteta, apesar de entendê-la a partir do Modernismo, ressaltamos a autonomia de seu processo particular.

Para a arquitetura e o design modernos as necessidades humanas teriam que se pautar em critérios novos em relação aos anteriores consagrados à tradição. Tratava-se de novos programas de atividades, novos materiais, novas técnicas e novos hábitos. Falava-se de arquitetura como “máquina de morar” e de medidas que fossem padrões universais; crescente globalização, crescente abstração, num mundo cada vez mais dominado por produtos industriais. Diante deste quadro a preocupação de Lina Bo

---

<sup>13</sup> Segundo Jean Maitrejean, respeitado arquiteto que colaborou com Lina Bo em algumas ocasiões, nos anos 50, principalmente por ser considerado exímio desenhista.

com a tradição é nota destoante. Os croquis para o Concurso de Mobiliário de Cantù, na Itália<sup>14</sup> são um curioso misto de desenho de observação e projeto; fazem parte do projeto do mobiliário os hábitos consagrados pelo uso, o sentar de cócoras típico induz a que a arquiteta pense um suporte adequado, diferente da normatizada cadeira. A arquiteta considera o material e a execução. Ausentes as condições ideais da produção industrial, Lina Bo pensa um modelo de execução semi-artesanal, adequado ao padrão local. A pesquisa com o pré-artesanato nordestino é, neste sentido, um projeto maior em uma perspectiva utópica. A arquiteta reúne um vasto acervo de experimentações com diversos materiais através de objetos utilitários e religiosos com o intuito de catalogá-los como ensaios para um futuro design industrial. Assim a arquiteta propunha a cultura material de uma região atrasada como experimentação para indústria. Dessa forma Modernidade para a arquiteta não significou a "suspensão" das culturas. Na ocasião em que comentava a exposição sobre Le Corbusier, Lina advertia para o perigo do *Modulor* se converter num novo dogma, numa receita projetual. Recusando a idéia de espaço abstrato, genérico, slogan do Modernismo, a arquiteta propôs o espaço à escala da situação antropológica. Talvez seja esta a característica mais marcante na abordagem da arquiteta: - a ausência de regras fixas na resolução do projeto lhe garantia um elevado grau de liberdade de escolha. A solução praticamente resultava dos dados do problema, como a própria arquiteta referiu-se certa vez, atribuindo a Wright a frase: "os problemas são nossos maiores amigos".

O processo histórico da arquitetura demonstra seu núcleo crítico, são as metáforas abertas pelas arquiteturas precedentes que deixam aos arquitetos novas possibilidades

---

<sup>14</sup> Os desenhos técnicos foram realizados por Jean Maitrejean.

de realização; teoricamente todos os arquitetos têm a possibilidade de se tornarem intérpretes da cultura arquitetônica, na realidade muito poucos atingem esta conotação. Do ponto de vista da arquitetura os exemplos são numerosos no caso de Lina Bo. O conjunto das torres do Sesc-Pompéia se assemelha a visão dos fortes brasileiros, e que eu saiba nunca houve nenhuma outra experiência neste sentido. O projeto da Capela de Ibiúna, e da Igreja do Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia são aliás, do meu ponto de vista, restauros de conceitos construtivos vernaculares, considerando restauro no sentido mais amplo de preservação de memórias. Partindo de um acervo técnico-construtivo tradicional, a arquiteta soube introduzir interessantes inovações espaciais. No caso da capela em Ibiúna, um simples quadrado com um dos chanfros a 45 graus, que prepara a entrada dinamiza o ambiente interno proporcionando a visão de retas com variados pontos de fuga; do lado oposto à entrada, singelas e inusitadas janelas, pontos de chegada de luz no interior da capela. Mas, o capítulo mais original de interpretação da cultura fica por conta do projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Uma planta diferenciada para um projeto diferenciado: Igreja, centro comunitário e residência para religiosas.<sup>15</sup> A solução, a Igreja -um círculo, o centro comunitário - um hexágono, a residência - um corpo ligando os dois referidos blocos. O centro comunitário feito a semelhança de uma paliçada indígena(experiência única entre os modernos), com paus rústicos *in natura*, o telhado apoiado na paliçada sem pilar central. A Igreja apresenta notável afinidade com a rusticidade da arquitetura românica, o interior escuro; a estrutura do telhado é que define a colocação dos pilares, estes de diversos diâmetros também *in natura*,

---

<sup>15</sup> Na Igreja nunca chegou a funcionar residência para religiosas. Tornou-se a igreja matriz e passou a abrigar padres e jovens seminaristas. O interior das 'celas' foi bastante alterado, em nada parecendo com a austeridade imaginada por Lina Bo Bardi.

internamente preocupações cenarísticas: um pano coroa o altar. A parte destinada a residência: pátio interno ligando os aposentos das religiosas, espaços exíguos que a arquiteta chamou precisamente de celas.

Estes projetos de caráter religioso foram ambos realizados sob regime de mutirão. Aliás gostaria de lembrar a respeito destas construções uma passagem do já citado depoimento sobre Arquitetura e desenvolvimento Nacional: *"O povo pode construir e aí a função do arquiteto é importante. É neste sentido que falei de uma arquitetura de base. Primeiro é preciso uma certa modéstia, moderação nos fins. Aí é preciso criar um grande escritório técnico, não é absolutamente necessário, mas pode. O Brasil é um país grande, pode-se atuar através de organizações. A Igreja por exemplo, faz coisa tem projetos sondados. Por falta de conhecimentos estes projetos não são conhecidos. É preciso viajar pelo Brasil afora, pelo interior, e ver as coisas, não procurar somente as capitais."*<sup>16</sup> Estes projetos são pois a tentativa por parte da arquiteta de manter a autoconstrução nos limites de uma organização popular, agenciados por arquiteto de forma a manter a memória dos processos rudimentares de construção que ainda são necessários e da maior importância. Certa vez, a arquiteta afirmou que a gestão da obra era o caminho adequado para a qualidade de construção em qualquer país, não apenas uma necessidade da situação de um país como o nosso, mas creio que o procedimento de Lina Bo deve muito a sua formação, em parte a tradição do arquiteto artista executor somada a sua sensibilidade de intelectual e artista engajada, solidária e responsável pelo sentimento de trabalho coletivo do qual a arquitetura inegavelmente se constitui. Do ponto de vista das exposições a questão fica bem mais evidente, e já discutimos em capítulo anterior.

---

<sup>16</sup> Idem nota n.5

Na atual situação a figura do arquiteto encontra-se de um lado, deslumbrada diante dos recursos gráficos via computador e de outra sem se envolver com os problemas reais da execução de obras. De um certo ponto de vista a pré-figuração, a atividade fabulativa, ou técnica, pertence ao trabalho intelectual de natureza superior e a execução um mero processo braçal. A bem da verdade esta querela tem raízes mais fundas, é datada da Antiguidade onde o trabalho mecânico era próprio da condição de escravos tendo perdurado até o Renascimento. O que gostaria de ressaltar é que no Brasil esta dicotomia teve nova força devido as circunstâncias já bem conhecidas do regime colonial com a existência regular da mão-de-obra escrava, que de certa forma reforçou a ojeriza ao trabalho mecânico colocando em cena o mito do bacharel, como bem interpreta Sérgio Buarque de Hollanda no clássico *Raízes do Brasil*. Do meu ponto de vista, até uma profissão com a do arquiteto com inegável formação técnica acaba influenciada pela cultura que valoriza excessivamente a figura do bacharel. Dai a importância do papel que Lina Bo Bardi exerceu retomando os elementos da prática científica, da responsabilidade técnica e da execução. A arquiteta apresentaria numa conferência em abril de 1989, na ocasião de uma exposição sobre sua obra na FAUUSP, um ponto de vista surpreendente: *"O Brasil não tem muita vocação artística, isto é, para as artes plásticas, por exemplo, mas tem uma grande e moderníssima vocação que é a prática científica, da qual depende toda a formação moderna"*<sup>17</sup>. Um ponto de vista devastador para alguns, mas a insistência nos procedimentos científicos e a procura pelo rigor da pesquisa caracteriza em geral os intelectuais do Pós-guerra. De certa forma uma visão otimista, embora ressalte-se o

---

<sup>17</sup> Uma Aula de Arquitetura. Lina Bo Bardi. Projeto n.149.p.62.

seu caráter genérico; nunca mais a arquiteta consideraria a arquitetura a base deste processo.

Infelizmente como a própria Lina chegou a comentar : "*A posição do arquiteto é solta, ele não tem mais um fim dentro da arquitetura. O entusiasmo pela tecnologia, isto é, pela prática científica que informou toda arquitetura contemporânea, transformou-se em tecnocracia*"<sup>18</sup>. Como alternativa à tecnocracia vigente na produção da arquitetura, Lina Bo optou então pelos emblemas da cultura brasileira. Nos últimos tempos, a visão de projeto da arquiteta, apesar de reconhecer o malogro do projeto modernista, cuja situação definiu de forma dramática no célebre artigo : Planejamento Ambiental: O Desenho no Impasse, de 1976, manteve-se radical; se não era mais possível acreditar na ideologia da utopia modernista, era ainda possível intervir em determinadas situações. Neste ponto reinventou o papel do arquiteto.

---

<sup>18</sup> Idem nota n.5

#### cap.4 RESTAURO, UMA EXPERIÊNCIA EXEMPLAR:

##### A VISÃO SOCIAL E ESTÉTICA DE LINA BO BARDI

*Só o indivíduo responsável - aquele que abre mão de seus direitos quando se trata de 'inferiores' e luta assazmente por ele contra as instituições - pode melhorar o mundo a partir do vizinho e do dia-a-dia. Mas o indivíduo é combatido pelos altruístas que se unem, em grupos em que a responsabilidade não é de ninguém, que lutam pelos outros- que o chamam de egoísta*  
 Millôr Fernandes. Millôr Definitivo, A Bíblia do Caos. L&PM Porto Alegre, 1994.

Neste capítulo procuro explicitar porque considero a postura, por vezes polêmica, da arquiteta Lina Bo Bardi exemplar do ponto de vista do restauro no país.

Nos últimos tempos a questão do restauro extrapolou os limites estabelecidos dos especialistas e hoje suscita a atenção de diversas outras áreas de interesse. O próprio conceito de patrimônio em crescente ampliação torna o tema por demais complexo. Como observa Françoise Choay "em nossa sociedade errante - que não cessa na sua transformação da dependência do presente - 'Patrimônio Histórico' converteu-se em uma das palavras chaves da tribo mediática. Faz referência a uma instituição e uma mentalidade"<sup>1</sup>. Enfim, de uns tempos para cá, o restauro tornou-se uma questão com implicações mais complexas do que pode se supor a primeira vista.

Interessa-me discutir o tema do restauro a partir de três *démarches* que podem caracterizar adequadamente a questão do meu ponto de vista. Em primeiro lugar, a questão do restauro passa pela intensa valorização que ocorreu a nível do patrimônio, na medida em que a noção tradicional de monumento se substitui pelo conceito de patrimônio histórico. Em segundo lugar pelo aspecto cultural; e digo cultural para incluir neste aspecto o matiz brasileiro da questão na obra de Lina Bo, e finalmente, na visão social e estética da experiência da arquiteta o que há passível de

<sup>1</sup> Françoise Choay. Alegorias del Patrimonio. Arquitectura Viva 33 nov-dic, p.15

sistematização, se Lina Bo apontou caminhos objetivos e generalizáveis a respeito da questão do restauro.

-----//-----

O ato do restauro procura evitar o caminho natural do mundo das coisas: a deterioração, a destruição. É, no entanto a manifestação da passagem do tempo, o envelhecimento que atribui às coisas tangíveis o seu caráter de testemunhas, a sua importância enquanto memória de referências culturais.

O objetivo do restauro, a sua pretensão a permanência de formas originais de outras épocas, adquiriu nos últimos tempos certas conotações que a nova ordem mundial estabeleceu. A bem da verdade, o próprio capitalismo numa fase de crescente globalização de um lado, e de outro de baixa de investimentos muito corrobora para a formação de uma 'consciência' de restauro, da busca pelas 'memórias do social' a que se refere Henri-Pierre Jeudy<sup>2</sup>. De certa forma o que ocorre hoje é que *"na medida que se dispõe de processos mnemotécnicos mais eficazes se pode deixar gradualmente de edificar monumentos transferindo-se o fervor com que se envolviam aos monumentos históricos"*<sup>3</sup>. Se a idéia de monumento, originada do latim 'monere' que quer dizer recordar, ativar a memória de forma afetiva com os acontecimentos dramáticos perdeu-se de vez na sociedade administrada, esta capaz de arquivar todos os registros de cultura, o patrimônio histórico adquire a 'aura' de raiz e fundamento, elo que não deve ser perdido diante de um mundo que se inova

<sup>2</sup> Trata-se do título do livro do citado autor. Do meu ponto de vista constitui-se uma das discussões mais atualizadas do assunto.

<sup>3</sup> Françoise Choay. Op.cit, p.20

todo dia. Esta valorização do patrimônio histórico é o primeiro ponto que insisto em chamar atenção.

Pois bem, se de uma maneira geral há uma tendência de se investir na memória, especificamente nas intervenções no campo da arquitetura considerada patrimônio, numa operação que muitos chamam de estetização da memória através da musealização da cidade, observa-se que tal processo se engendra a partir de uma espécie de chave-publicitária com que hoje se administra a cultura. <sup>4</sup>No caso da arquiteta Lina Bo Bardi a relação com o restauro vem de outras datas. É de particular importância a categoria do cultural na experiência da arquiteta com o restauro no país - a relevância do elemento identificador de uma aculturação à brasileira por parte da arquiteta. Examinando as realizações e idéias de Lina Bo damos-nos conta efetivamente da originalidade de sua postura. Este é o segundo ponto que me interessa considerar, para o qual necessito fazer algumas considerações preliminares.

Como sabemos, o início da questão do restauro no país dá-se de forma regular através da fundação do SPHAN(1935). São conhecidos os percalços e as dificuldades na preservação do patrimônio brasileiro.<sup>5</sup> Mesmo a dificuldade de catalogar o que seria típico do patrimônio arquitetônico brasileiro, a este respeito o surpreendente texto do prof. Júlio Roberto: a discussão sobre a originalidade do galpão como estrutura adequada ao nosso clima e estrutura de organização do trabalho.<sup>6</sup> A importância da estrutura do galpão teorizada por Júlio Katinsky, será depois valorizada por Lina Bo Bardi como estrutura a ser preservada em diversas ocasiões

---

<sup>4</sup> Otília Arantes tem tratado deste assunto já há um certo tempo.

<sup>5</sup> A respeito a tese de doutorado de Antonio Luis Dias de Andrade: *Um Estado Completo que Pode Jamais Ter Existido*. FAUUSP/1993.

<sup>6</sup> Júlio Roberto Katinsky. *Sistemas construtivos Coloniais. História da Técnica e da Tecnologia no Brasil*, org. Milton Vargas. Katinsky, aliás, seguindo a partir de documentações de Luis Saia e Mário de Andrade, elaborou tese sobre a casa bandeirista, sempre na perspectiva dos documentos de cultura.

de restauro. Grosso modo, o histórico do órgão brasileiro revela uma filiação a concepção do restauro na linha da 'volta ao estado completo que pode jamais ter existido' de Viollet-Le-Duc; o que implica na busca obstinada pelo material, técnicas e projeto arquitetônico original<sup>7</sup>. No caso brasileiro esta postura é compreensível na medida que visava a própria formação de uma imagem arquitetônica própria e original, situação esta ameaçada pelo ritmo modernizador avassalador da urbanização brasileira. Na verdade, o modernismo brasileiro, como nos indica Carlos Zilio<sup>8</sup>, partiu em primeiro lugar da necessidade do auto-conhecimento de nossa natureza cultural. Para o órgão brasileiro, no fundo a concepção violetiana era adequada aos interesses nacionalistas de então. A princípio só a chamada arquitetura pública era considerada de interesse nacional. Talvez os escritos de Gilberto Freyre teorizando sobre os Mocambos tenha aberto espaço a valorização da arquitetura vernacular de caráter privado.

Mas a formulação violetiana encontra seu pólo oposto na chamada Carta de Veneza (1964), onde se pede a manutenção de todos os registros temporais fixados na obra. "As contribuições de todas as épocas a edificação devem ser respeitadas. A unidade de estilo não deverá se tornar um fim a ser alcançado, no curso da restauração."<sup>9</sup> Se a busca pelo estado completo que pode jamais ter existido faz uma idealização intransigente da concepção original da obra, por outro lado, a carta de Veneza idealiza as realizações do tempo, pois na obrigação de registrar todos os estados cronológicos, freqüentemente encontramos situações de inadequação total ao uso.

<sup>7</sup> Muitas vezes esta postura gerou equívocos em restauros como relata Antonio Luis de Andrade na citada tese.

<sup>8</sup> Carlos Zilio. *Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, 1972. tese Doutorado

<sup>9</sup> Artigo da carta de Veneza.

Bem equilibrada de um lado entre a perspectiva da busca pelo estado completo, máxima violetiana, e orientação do Serviço do Patrimônio e de outro pelo registro de todas as passagens do tempo - advertência da Carta de Veneza -, Lina soube evitar os dois extremos; e soube criar critérios orientando-se na direção do que seria a memorização do socialmente válido, na medida que insistia em dar lugar a símbolos do mundo do trabalho e da cultura artesanal, e a defender situações onde prevalecesse o interesse social. Apesar de reiteradas vezes se afirmar partidária dos procedimentos da Carta de Veneza, a arquiteta criticava-lhe exatamente a neutralidade no que diz respeito a programação de uso das arquiteturas restauradas.

Na sua primeira intervenção, o restauro realizado no Solar do Unhão na Bahia(1962), surge o primeiro problema - o conflito com o Serviço do Patrimônio Nacional. O Solar do Unhão constitui-se de um complexo colonial do séc.XVIII, formado pela residência do antigo proprietário e da Igreja, posteriormente acrescentaram-se os galpões de uma fábrica de rapé (séc.XIX), que sob o ponto de vista do SPHAN não possuía a relevância da arquitetura colonial. A arquiteta manteve, contudo, os galpões da fábrica de rapé do séc.XIX que terá sido com certeza a primeira preservação no âmbito da arqueologia industrial no Brasil, completando a cena fez de um guindaste destituído de uso uma escultura, realizando uma espécie de monumentalização da cultura do trabalho

Da cultura artesanal da confecção de rodas de carros de boi, Lina adaptou o dispositivo de encaixe para construir uma escada helicoidal de madeira, de maneira a preservar uma antiga técnica artesanal encontrando-lhe um novo sentido. Na linha daquilo que identificamos na postura de Lina Bo como o entendimento do arquiteto como intérprete da cultura.

Com o restauro da Fábrica do Sesc-Pompéia (Consta que o nome de Lina foi indicado em função de sua experiência com o Solar do Unhão<sup>10</sup>), Lina realizou uma experiência bem sucedida que a veiculou a crônica nacional e internacional de arquitetura<sup>11</sup>. A velha fábrica da década de 30 sofreu uma intervenção mínima externamente; depois de tornado aparente através de jato de areia a estrutura e os tijolos, a arquiteta tratou de complementar determinadas volumes destinados ao novo programa de centro de lazer como o teatro.

Há neste restauro um cuidado especial com os materiais, não só os originais mas também com a combinação de novos materiais. A escolha das portas de muxarabi, o espelho d'água com desenho amebóide feito com seixos rolados como representação lúdica do rio São Francisco(além de outros detalhes discutidos em item anterior). A preservação do trajeto à semelhança das antigas ruas de pedestres, numa espécie de teatralização da vida cotidiana; arquiteta soube recriar no interior da antiga fábrica restaurada um ambiente com a medida da convivência humana, a introdução de uma lareira numa sala de estar utilizou-se de uma noção cenarística da arquitetura.

O projeto das torres de concreto faz parte do conjunto que tanta polêmica causou, a própria arquiteta chegou a dizer: - quero que o Sesc seja mais feio que o Masp; torres que possuem notáveis semelhanças com a arquitetura dos fortes brasileiros que Lina tanto apreciava. Neste sentido se incluem naquilo que M.Tafuri entende como sendo a arquitetura feita a partir de metáforas abertas por arquiteturas precedentes. O projeto das torres é uma re-criação dos arquétipos arquiteturais do período colonial

---

<sup>10</sup> De acordo com entrevista de Gláucia a Catherine Otondo.

<sup>11</sup> O Sesc-Pompéia foi divulgado na *L'Architecture d'aujourd'hui* n.251, juin 1987. E diversas vezes em revistas brasileiras.

do país, funcionando como uma espécie de rememoração do acervo do patrimônio arquitetônico brasileiro.

Posteriormente Lina Bo Bardi foi convidada outra vez a realizar uma série de intervenções com restauro na Bahia. A arquiteta registrou em planta urbanística os vários pontos de suas intervenções no centro histórico da cidade de Salvador. A planta se assemelha a um plano estratégico de estabelecer um circuito vivo de referências culturais, onde cada ponto se categoriza como fato urbano forte. Um plano urbanístico para novamente revelar os lugares de estar e passar pela cidade histórica. A primeira destas intervenções se deu na Ladeira da Misericórdia (1989), trata-se da recuperação do casario em franca decadência, construído em diversas épocas diferentes, e com vários graus de deterioração.

A arquiteta optou por reconstituir a maioria das fachadas e reforçar o interior com estruturas em concreto. A parte estrutural foi discutida e acertada com o arquiteto João Figueiras Lima (Lelé), escolheu-se o sistema de pré-moldagem em concreto. Lina Bo enviou ao arquiteto uma folha de papel dobrada indicando um modelo, e recebeu uma pequena carta com explicações para a solução proposta. Uma das casas estava em ruína a arquiteta a manteve com o aparelho da alvenaria original à mostra e tratou de reforçar aos laterais por questão de segurança, utilizando o reforço estrutural discutido com Lelé.

Para a arquiteta a situação de ruína não deve ser apagada ou negada, ao contrário, a presença da ruína é um dado a ser preservado. De modo idêntico entende Jeudy: *“A ruína não representa a degradação ou a perda de uma possível identificação, ela é fundadora do imaginário histórico. E qualquer trabalho de restituição ou de reconstituição, uma execução ótima, sem falha, sem indeterminação, só faz*

reconduzir à ausência aterradora de um jogo entre a morte e a memória. Ao contrário, a ruína participa do devir da coisa, ou do ser"<sup>12</sup>. Aliás para a tradição das cidades italianas, principalmente Roma, a ruína faz parte do cenário urbano. Argan apresenta no seu imprescindível *História da Arte como História da Cidade* uma discussão relativa a presença do Coliseu em Roma, justificando-o como marca indelével no imaginário coletivo da cidade. Sem dúvida a arquiteta mantinha com a idéia de ruína uma relação positiva; que ressaltou em oposição a mentalidade brasileira típica, sempre voltada ao espírito do novo, no dizer consagrado de Mário Pedrosa: - condenado ao novo. Este projeto de restauro contou também com uma nova construção em concreto , o restaurante Coaty. Neste caso o fundamental para a arquiteta foi a sua clara conotação social, Lina exigiu que as famílias se mantivessem no local.

Ainda na Bahia a arquiteta realizou o restauro da casa do Benin. A solução de Lina Bo foi manter o invólucro, reconstituir a fachada e internamente utilizar o concreto que já havia como estrutura, feito em restauro anterior, dentro daquela linha da carta de Veneza de evidenciar as intervenções sucessivas através das diversas técnicas e materiais. Além disso um projeto de arquitetura de interiores extremamente hábil no uso de materiais vernaculares. A coberta em palha, o mobiliário, o piso, a decoração com os panos típicos do Benin. A arquiteta chegou a cobrir as colunas com palha trançada, o sentido era fazer aparecer os dados expressivos da cultura de Benin na formação brasileira, um restauro que usa os signos da cultura como alegorias vivas.

A idéia de restauro possuía para Lina Bo Bardi um sentido ampliado. Não se referia estritamente a preservação de arquiteturas já construídas e que se encontrassem em

---

<sup>12</sup> Henri Pierre Jeudy. *Memórias do Social*, p.3

estágio de deterioração física, mas a conceitos construtivos vernaculares ameaçados de se reproduzirem. O projeto da Capela de Ibiúna(SP) e da Igreja do Espírito Santo do Cerrado(MG). São restauros do conceito de construir vernacular: estrutura de rústicos troncos de madeira, palha, barro, tijolos de barro, e construção realizada pela comunidade em questão. A construção em si, nestes casos, funciona como mecanismo de preservação de memórias construtivas vernaculares que tendem a desaparecer.

Ainda na Bahia, a última intervenção de Lina se deu através do projeto Barroquinha, que consta de uma Igreja, uma praça, etc; que fazia parte do conjunto da planta urbana de intervenções que já referimos.

Empenhada sempre na defesa e promoção de vida coletiva, a arquiteta foi solicitada para projetos de restauros em outras cidades, com freqüência em situações em que não se tratava de arquiteturas altamente representativas de época a recuperar, e sim de aproveitamento de arquiteturas comuns evitando que estas se tornassem obsoletas. Mesmo que alguns não tenham se concretizado merecem ser citados porque fazem parte do memorável e exemplar currículo de Lina Bo Bardi.

O restauro do Teatro Polyteama em Jundiá faz parte da política cultural em voga de valorização do patrimônio arquitetural que acabou vindo de encontro ao projeto individual da arquiteta de sempre contribuir no sentido da valorização do cultural no país. O projeto conta com soluções surpreendentes por parte da arquiteta, como por exemplo incluir a paisagem da cidade como pano de fundo para o palco. Este dado projetual audacioso que consiste em apoderar-se de uma imagem urbana e lançá-la em um circuito fechado de espectadores, não deixa de incluir-se como um sintoma da já referida musealização da cidade, da crescente preocupação dos arquitetos de incorporar teor estético nas visões urbanas rotineiras. Insisto mais uma vez no aspecto

cenarístico que a arquiteta soube gerar nas suas especulações criativas; afinal restaurar não é só preservar antigas arquiteturas. Pelo menos, não do ponto de vista de Lina Bo Bardi.

Em Campinas Lina Bo Bardi foi convidada para o restauro da estação de trem a ser adaptada para Centro Cultural da Universidade de Campinas. Neste projeto a arquiteta mais uma vez se insurgiu contra a lógica do estabelecido: o bloco de alvenaria de 1890 foi considerado pela autora como impróprio ao uso, dado as sucessivas reformas que o descaracterizaram, devendo ser demolido apesar de ser a parte mais antiga da construção. Para Lina Bo o que havia de mais interessante era a estrutura de Ferro da estação de 1930. Em primeiro lugar, o que é memorável é a estrutura de ferro pois sinaliza com mais evidência a cultura do trabalho, em segundo lugar o que faz sentido é a medida da utilidade prática dos edifícios, não sua medida cronológica. Do ponto de vista da arquiteta o diálogo com o patrimônio arquitetônico permite aceitar a reciclagem dos espaços conduzida por um processo seletivo, nem tudo devendo ser mantido, a destruição em certos casos deve ser indicada.

Por fim, o restauro do Palácio das Indústrias no parque D.Pedro. Nas palavras da arquiteta: *“- No caso do projeto da prefeitura o interesse na reativação do Centro na perspectiva da acessibilidade à massa da população se sobrepõe ao simples interesse pela preservação da arquitetura.”*<sup>13</sup> Lina Bo referia-se ao palácio como gracioso, manteve a reconstituição e insistia sempre no critério da reativação do Centro da cidade, este o principal motivo do restauro. O estilo pitoresco, gracioso do palácio, não era exatamente um modelo para o ideal de arquitetura de Lina Bo. A arquiteta estaria teoricamente mais próxima da máxima loosiana de entender

---

<sup>13</sup> Folha de São Paulo

ornamento como delito. Mesmo assim, entendeu que “a idéia fundamental do projeto da sede da nova Prefeitura de São Paulo, no parque D. Pedro II, é a rigorosa preservação dos caracteres peculiares do edifício do Palácio das Indústrias, isto é: a típica arquitetura eclética (...) representa bem uma época importante para São paulo, com suas inserções americanas( as simpáticas vacas no lugar de leões rampantes, o que é notável e original, que dá uma nota exótica e um pouco dissonante)

Foi usado (...) o método da ‘restauração científica’, que permite agir no mundo da modernidade com o rigor e o respeito pela história do trabalho dos homens.”<sup>14</sup>

-----/III/-----

Mas, em resumo a arquiteta Lina Bo Bardi teve ao longo de sua experiência com restauro no país uma postura exemplar sobre muitos aspectos;

Primeiro, porque foi pioneira no reconhecimento do que podemos chamar ‘cultura do trabalho’, onde podemos reconhecer um conceito afinado com o marxismo cuja principal categoria é o trabalho, como se sabe, a arquiteta no caso utilizou a afirmação da cultura do trabalho com critério de definição e orientação para restauro. Exemplos; Solar do Unhão, estação de ferro Campinas, Fabrica do Sesc.

Segundo, porque foi pioneira no uso de técnicas diferentes da concepção original do edifício. Numa situação onde predominava a volta ‘ao estado completo que pode jamais ter existido’, máxima violetiana, e que traduzia bem os propósitos do quadro oficial do restauro no país.

---

<sup>14</sup> Folha de São Paulo 9/11/92

Terceiro, porque insistentemente procurou no restauro a vinculação do uso social, seja em programas educativos como museus, caso do Solar do Unhão, seja na preservação da vida das populações marginalizadas na Ladeira da Misericórdia, seja na preservação de dados culturais expressivos na formação brasileira como na Casa do Benin.

Quarto, porque singularmente expressou no projeto de restauro da Prefeitura de São Paulo, o entendimento afinado com a tentativa de a nível urbano reciclar a deteriorada área do Parque D. Pedro II. Considerando um prédio como o Palácio das Indústrias, se não relevante do ponto de vista da importância arquitetônica, adequado do ponto de vista do interesse coletivo para a sede de um órgão público.

Finalmente o que se pode dizer é que a experiência do restauro de Lina Bo Bardi é exemplar, configurando um ponto de vista interessante não só no que diz respeito a visão social mas a elaboração estética. De tal forma que é possível extrair desta experiência orientação para projetos de restauro. Incluindo visão social e partido estético, chega-se a um roteiro básico, uma espécie de guia para restauro.

1. O interesse coletivo prevalece sobre o interesse particular; as arquiteturas restauradas devem necessariamente serem de uso público como escolas, museus, Centros Culturais. Ou em certos casos permanecerem áreas residenciais quando grupos sociais forem usuários antigos de áreas que posteriormente se tornarem de interesse urbanístico.

2. A escala urbana deve ser preservada. A arquitetura original deve ser respeitada no que diz respeito a gabarito, volume, cores originais, materiais e técnicas originais, e enquadramento paisagístico.

3. No restauro podem e devem ser utilizadas técnicas atualizadas de reparos, proteção, e reforço estrutural devidamente evidenciadas do conjunto da obra.(Item C.de Veneza)
4. Nem tudo deve ser preservado sob pena do novo uso ter limitações(Item controverso)
5. Aceita a preservação do estado de ruína, sendo interessante para que se observe os diversos estados do material.
6. A seleção procura preservar dados de cultura, não apenas os diretamente envolvidos na obra, mas que façam parte do universo cultural em questão.
7. Aceita-se a inclusão de objetos na elaboração da arquitetura restaurada, de forma a valorizá-la esteticamente.

Escolhi como epígrafe deste capítulo a definição de Millôr Fernandes para a palavra individualismo porque Lina Bo Bardi foi o maior exemplo, que conheço, do indivíduo que lutou contra as instituições para melhorar o mundo, a partir do vizinho e do dia-a-dia, principalmente com a experiência do restauro, e mesmo assim, ainda muitas vezes foi chamada de egoísta.

## Cap.5 CONCLUSÃO: O LUGAR DE LINA BO BARDI NA MODERNIDADE BRASILEIRA

A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil foi, considero, original e exemplar sob vários aspectos, como vimos. Para discutir qual o real lugar de Lina Bo entre os modernos brasileiros reintroduzimos, rapidamente, conceitos característicos das experiências da arquitetura e da Modernidade brasileira e a correspondente relação que Lina Bo Bardi estabeleceu com estes conceitos, de sorte a poder avaliar se a arquiteta veio a acrescentar dados novos nesta ordem de fatores.

Pois bem, a Modernidade brasileira, como se sabe, teve no âmbito da arquitetura a sua maior repercussão internacional, produzindo uma verdadeira plêiade de arquitetos, cujo ponto em comum era o fato de, em maior ou menor grau, estarem orientados por um certo nacionalismo. Aliás, já é consenso entre os críticos em geral que o conceito de nacionalismo foi da maior importância desde os primeiros sinais da presença da Modernidade entre nós<sup>1</sup>; de minha parte, já insisti especialmente no par nacionalismo-desenvolvimentismo, no que diz respeito a arquitetura.

A respeito do conceito de nacionalismo, Antônio Cândido observa que este conceito apresenta um histórico curioso no Brasil, migrando do âmbito político conservador ao progressista conforme as circunstâncias históricas. No caso de Lina Bo, como para os demais modernos, o Nacionalismo apresentava-se como um elemento progressista, contudo a arquiteta sabia que se tratava de um conceito perfeitamente assimilável a ideologias contrárias, como foi o caso do Fascismo.<sup>2</sup> Não apenas os "conteúdos" do Nacional trocam de sinal, com frequência mudam-se

---

<sup>1</sup> Como constata Carlos Zílio. Op. cit.

<sup>2</sup> Conforme citação no Cap.2.

inclusive os critérios que o definem. No final da década de 20 discutia-se sobre a constituição de uma arquitetura com características nacionais<sup>3</sup>, que nesta ocasião, traduzia-se por arquitetura vernacular. Posteriormente quando o caráter do nacional assimilou novos significados, o vernacular foi substituído pelo Moderno.

Mas enfim, feita a transposição, de maneira geral aceita-se que o nascimento definitivo da arquitetura Moderna brasileira se configura com o prédio do Ministério da Educação e Saúde(1936); sendo bem menos divulgadas as experiências pioneiras de Luis Nunes no Recife.<sup>4</sup> A partir deste notável nascimento a arquitetura ficou indelevelmente marcada como um impulso estético e político do Estado Novo, inclusive era comum naqueles tempos referir-se a esta arquitetura como Arquitetura Nova.

É certo que nos anos 50 o ideário desenvolvimentista com a visão nacionalista do seu discurso impregnava o campo das artes como um todo. A arquitetura, contudo, era o campo mais propício a demonstração de força, prestígio e capacidade prática destas ideologias. E veremos que os arquitetos brasileiros então interessavam-se pelos novos problemas advindos da questão técnica e, principalmente, pelos projetos sociais da arquitetura moderna, assumindo nestas condições o papel de uma envergadura política inédita até então. A categoria dos arquitetos era também sensivelmente influenciada pelo pensamento da esquerda, como se sabe. São significativos os artigos, os manifestos, os encontros e a polêmica enfim gerada a

---

<sup>3</sup> Nesta ocasião a referência de nacional era a arquitetura de feição colonial, a respeito da qual o próprio Mário de Andrade defendia a legitimidade. Ver o texto *Arquitetura Colonial em Arte em Revista* n.4, Março/1983, publicado pela primeira vez em 1928 no *Diário Nacional*.

<sup>4</sup> A sede da ABI e o Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro que são respectivamente de 1936 e 1937, ambos projetos dos irmãos Marcelo e Milton Roberto também são notórias realizações modernas.

época pelos principais arquitetos.<sup>5</sup> Na década de 50, tratava-se de fato do auge mesmo desta arquitetura, daí que insisto especialmente no par nacionalismo-desenvolvimentismo. Insisto porque é desta conjunção de forças que se constrói Brasília, na chamada síntese das artes. Sobre Brasília, como já comentamos em ocasião anterior (cap1), Lina Bo Bardi apresentou com visível impulso nacionalista a defesa frente a crítica internacional, com o artigo(alíás carta): In Defesa de Brasília.O que desejo ressaltar é que embora não fazendo parte diretamente do projeto de Brasília, a arquiteta, a nível ideológico estava em perfeita sintonia com aquele projeto político. Poucos arquitetos brasileiros terão tido tão convicta a necessidade de afirmação da legitimidade de Brasília como projeto político imprescindível.

Os chamados mestres brasileiros realizaram obras que os notabilizaram e fizeram crer num certo sentido identitário da arquitetura moderna feita no Brasil. Utilizando determinados princípios formais geraram um acervo de referências recorrentes como colunas em "v", curvas, grandes vãos e balanços, brise-soleils, pórticos, vigas paredes, etc. A própria Lina Bo refere-se as imagens da arquitetura brasileira vistas através do livro *Brazil Builds* com grande deslumbramento. A arquiteta entendia que a arquitetura brasileira se caracterizava principalmente por dar um passo adiante do Racionalismo Internacional, tratava-se do chamado Post-Racionalism, que inclusive já se fazia antever na obra do norte-americano F.L.Wright. Neste sentido, especialmente referia-se a Niemeyer, que para Lina sentia intuitivamente a "forma desabrochada"; aliás também ao mestre Artigas Lina vinculava a idéia de uma arquitetura próxima de

---

<sup>5</sup> Oscar Niemeyer escreve O Problema Social da Arquitetura(1955) e Forma e Função na Arquitetura(1959). Luis Saia escreve A Fase heróica da Arquitetura Brasileira já foi esgotada há alguns anos(1954). Também promoviam-se encontros e debates onde a arquitetura era tema de destaque, como o Congresso Internacional de Críticos de Arte(1959); o II Congresso Nacional de Críticos de Arte (1961), o Inquérito Nacional de Arquitetura(1961) organizado por Ferreira Gullar no JB.

uma ordem wrightiana.<sup>6</sup> Como já discutimos no cap.2, a ambos, Niemeyer e Artigas Lina Bo dedicou dois comentários. Como se sabe, concomitante a atividade de crítica de arquitetura Lina Bo, também começou a fazer parte da plêiade de arquitetos no Brasil, o passe foi dado com a construção da Casa de Vidro no Morumbi e com o projeto do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e a sua trajetória posterior demonstraria este aporte em caráter definitivo.

Nos tempos Pós-Brasília, que coincidiram com o período da ditadura militar, sucederam-se uma série de documentos com registro de depoimentos de arquitetos sobre os rumos da arquitetura. Cessado o período de auge da arquitetura moderna brasileira, a exceção de Oscar Niemeyer, que continua até hoje produzindo, verificaram-se outras experiências no Brasil, que isoladas, grosso modo seguiram anos 70 adentro, sobre a égide do Milagre Econômico, e que são numerosas de fato. Mas a rigor não geraram maiores repercussões. Em 1979 Lina Bo avaliando a produção da arquitetura paulista teria dito que só Artigas teve importância. Exageros a parte, os quadros da arquitetura moderna brasileira já davam sinais de arrefecimento. E aliás, creio não se tratar apenas do meu ponto de vista, a trajetória da arquitetura moderna brasileira pode ser descrita como uma parábola cujo início se registra na década de 30, atinge o ápice na década de 50 e posteriormente declina.

Tendo como referencial o Modernismo brasileiro, estabeleci para a experiência da arquiteta Lina Bo as três *démarches* sucessivas, que são fases perfeitamente definidas por inflexões de ponto de vista, conforme já discuti com mais detalhe no cap.2.

---

<sup>6</sup> A bem da verdade pelo menos em uma ocasião o próprio Artigas critica duramente Wright no artigo publicado pela primeira vez em 1952: Os Caminhos da arquitetura moderna. ( de acordo com a revista *Arte em Revista* n.4/1980

Lina Bo Bardi, sob o período da ditadura militar não registrou nenhuma obra. Mas a partir de 1977, com o Sesc-Pompéia, a arquiteta ressurge em grande escala. Subirats vê o Sesc ao lado do Memorial da América Latina como dois exemplos da permanência do ideal da utopia modernista na América.<sup>7</sup> Uma opinião de efeito, que definitivamente qualifica Lina Bo e a põe em evidência como modernista em plano de igualdade com o reconhecido mestre brasileiro.

Em primeiro lugar, devo ressaltar na obra de Lina Bo a permanência de certas características básicas da arquitetura moderna brasileira daqueles tempos áureos, a exemplo a monumentalidade e o arrojo estrutural. São vários os projetos recentes da arquiteta que evidenciam estes aspectos: o próprio Sesc-Pompéia, o projeto para o pavilhão do Brasil em Sevilha, e o projeto para o Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Mas devo insistir no aspecto original, nos dados novos que a arquiteta acrescentou ao conjunto das experiências dos modernos no país. Tomo como referência máxima do aspecto originalidade o Sesc-Pompéia, porque o perfil modernista de suas torres de concreto, inclui a cada detalhe a vinculação com o que entendemos como sendo a Memória do Arcaico na Invenção de uma Memória Brasileira, uma situação só experimentada pela arquiteta. Quero dizer, ao contrário da maioria dos arquitetos brasileiros, cujo impulso modernista esgotou-se com o fim do desenvolvimentismo, Lina Bo soube entender a questão da Modernidade como antes de tudo uma *postura* diante da contraditória realidade brasileira. Isto quer dizer que afirmo que a iconografia pesquisada pela arquiteta à época do antológico levantamento do pré-artisanato re-aparece no Sesc-Pompéia proporcionando-lhe o seu já admitido caráter de obra expressionista; estes signos do arcaico ressurgem em

---

<sup>7</sup> E. Subirats, *Vanguarda, Mídia, Metrópolis*. São Paulo, Nobel, 1993.

outra perspectiva, já não como levantamento mas como invenção, melhor dizendo, ressurgem como reflexão sobre o ainda caráter arcaico do país, e como se trata de re-elaboração estética entendo-o como *Invenção* de Memória, exercício de contemporaneidade.

De certa forma, no Sesc-Pompéia a arquitetura deixa um pouco o terreno da percepção pela distração a que tradicionalmente está vinculada, e se deixa marcar por detalhes dramáticos, tensos. Eu diria a arquitetura se "ornamenta" de detalhes expressionistas, aliás este projeto tem pontos de identidade com os desenhos de Munch (penso no *Grito*), e como disse Adorno o brado visa atenuar a dor, mas é a sua denúncia, acrescento, daí que entendo a dramatização dos elementos iconológicos como recursos estéticos que visam potenciar a recepção da obra. A arquiteta insiste em nomear detalhes construtivos - espelho d'água Rio São Francisco, - haste de ferro Flor de Mandacará, são lembranças do período em que conviveu na região arcaica, atrasada e subdesenvolvida, são lembranças de uma experiência dolorosa mas em que havia enormes esperanças.

Não se pode dizer que de fato a arquiteta mude a recepção da obra arquitetônica do âmbito da 'distração' para o âmbito do 'recolhimento', mas no mínimo esta obra singular provoca uma atitude não comum as obras de arquitetura. Talvez seja mais preciso falar de "potenciar" a recepção da arquitetura. Neste sentido valho-me de dois critérios; em primeiro lugar considero a relação arquitetura-cinema estabelecida por Walter Benjamin, em segundo lugar como Lina Bo ao estabelecer para o campo das experimentações cenarísticas a própria arquitetura como fonte de inspiração e pesquisa, acabou por, num movimento contrário, reintroduzir na arquitetura a capacidade de ficcionar, trabalhando por meio de fragmentos significativos

conformadores de cenas ou ambientes, produziu aquele resultado de fábrica de signos a que se referiu B.Zevi. Pois bem, lembro que Walter Benjamin, refletindo sobre as transformações da arte, utiliza a arquitetura como modelo para a percepção do cinema, no clássico texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Para este autor a arquitetura fornecia a chave da percepção do cinema: a *distração*, esta fundada mais no elemento *táctil* que no óptico. Mas o que Lina propõe não se baseia em uma situação teórica; se Benjamin vai buscar vantagens teóricas revolucionárias para o cinema através da comparação, no caso de Lina não se trata bem de uma construção teórica, a arquiteta vai buscar como modelo *experimental* para o cenário do teatro a arquitetura, como a dar relevância aos cenários, estes sempre vistos pelo caráter de "falsidade" de construções ilusórias. Lina Bo usa o mesmo termo elemento - *táctil* ao falar do projeto do teatro *Oficina: Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura Física e Táctil, sua Não-Abstração - que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total destes meios*.<sup>3</sup> O caminho teórico de Lina Bo é quase o inverso de Benjamin, a arquiteta está interessada no caráter da concretude da arquitetura, do elemento físico que lhe é próprio, para combater o caráter ilusório e abstrato do cinema, porque o teatro é verdadeiramente uma arte *hic et nunc*. Teorizações a parte, um cenário, por mais minimalista que seja, é uma arquitetura qualificada com uma história e com um acontecimento; e gostaria de insistir neste aspecto pois de fato a arquiteta em diversas ocasiões usou o termo *arquitetura cênica* ao se referir a realização de cenários. A minha hipótese é que talvez o sentido dramaturgico próprio do exercício com cenários e exposições tenha

---

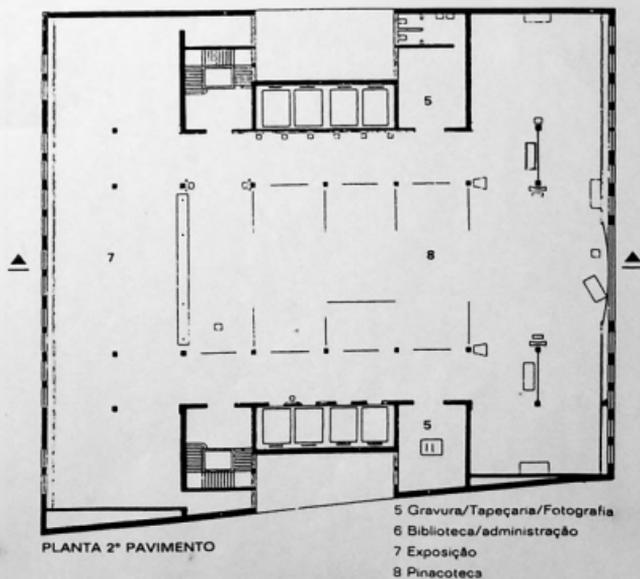
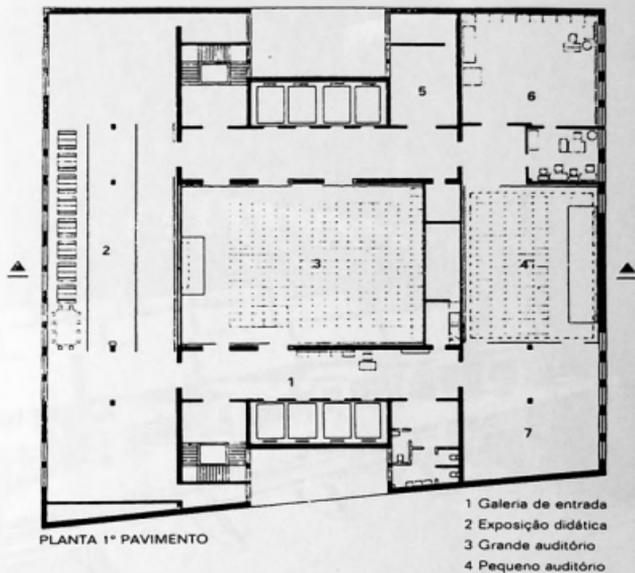
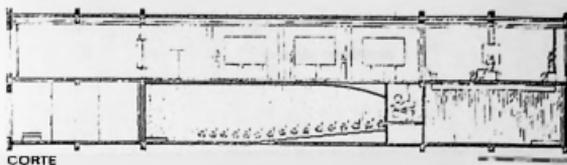
<sup>3</sup> Lina Bo Bardi, p.258.

sido o protagonista de muitas obras, numa operação inversa a que a arquiteta estabeleceu no modelo arquitetura-cenário. Em resumo, sobre a questão arquitetura-cenário a arquiteta preocupou-se em estabelecer para o cenário a importância artística e expressiva da arquitetura. Para Lina tratava-se mesmo de arquitetura cênica, uma arquitetura com a intenção de servir de suporte ficcional, baseada principalmente no seu irredutível teor de verossimilhança. Do meu ponto de vista insisto nas conseqüências das possibilidades ficcionais da arquitetura: a capacidade de criação de ambientes, lugares, territórios, pois o que é visível nos projetos da arquiteta (não em todos), é sempre a presença de um elemento forte, um espaço que é agenciado ou com um adereço, ou com um vazio, um pano, uma luz tornando-se um ambiente qualificado. Volto a citar como exemplo notável da capacidade cenarística da arquiteta o pequeno auditório do Museu da rua 7 de Abril, montado basicamente a partir de rebaixo no teto e cortinas no fechamento do ambiente, as cadeiras no caso não eram fixas e foram desenvolvidas visando retirada rápida e empinamento econômico, feito isso, abrem-se as cortinas e o ambiente torna-se sala de exposições. Outro exemplo, a humilde igreja de Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia, onde a arquiteta através da ornamentação de panos e de iluminação zenital criou sobre o altar uma luminosidade reduzida que apenas quebra dramaticamente sobre o crucifixo a situação de penumbra do ambiente. A situação que Lina apresentou é inusitada para um moderno não só no aspecto de readmitir o ornamento, mas principalmente de readmitir para a arquitetura moderna tendenciosamente loosiana, a possibilidade de reinvenção da *cena*, dotando-a do caráter de ambiente; situação também inusitada para a arquitetura tradicional dos estilos, pois não se trata de ornamentos típicos ou que possam se incluir na categoria de estilos.

O lugar de Lina entre os modernos brasileiros é especial. De um lado permaneceu sempre na perspectiva de projetos com intenções sociais, fato que empresta a sua obra indiscutível relevo político; por outro lado soube como ninguém glorificar esta arquitetura até o fim com projetos monumentais e de arrojo estrutural; penso principalmente no anexo para a prefeitura de São Paulo: a curva, o vão extenso, dados irrefutáveis do perfil identitário da arquitetura brasileira, aos quais acrescentou o jardim vertical com elementos tropicais numa das faces do edifício quebrando a transparência total óbvia demais nesta situação. Há ainda a ressaltar que o arrojo estrutural tão praticado pela arquiteta possuía uma outra característica: - era imaginado como um espetáculo próximo do prazer estético dos espetáculos visuais da própria natureza. Penso não apenas na exuberância natural da parede-jardim do citado projeto da prefeitura de São Paulo, penso principalmente na reincidência no uso de buracos-janela de vários projetos, - espécie de mimesis de entradas de cavernas - , além do uso de elementos naturais e culturais combinados em gênesis originais, que referi no cap.3 como sendo a incorporação de elementos da natureza com caráter cenarístico.

A arquiteta, é preciso que eu diga mais uma vez, acrescentou ao conjunto das realizações dos modernos no Brasil, a sua exemplar experiência com restauro: projetos coletivos com originais resultados estéticos. Enfim, Lina Bo soube percorrer um itinerário particular, onde nos últimos tempos em escala expressionista realizou outra arquitetura, uma arquitetura que escapava dos limites do belo ocidental e encontrava outras raízes, a da experiência da pobreza brasileira e a sua peculiar religiosidade. Neste aspecto talvez tenha sido a única a assumir plenamente a nossa decantada ambigüidade.

Museu de Arte de São Paulo  
rua 7 de abril



Museu de arte de São Paulo  
rua 7 de abril

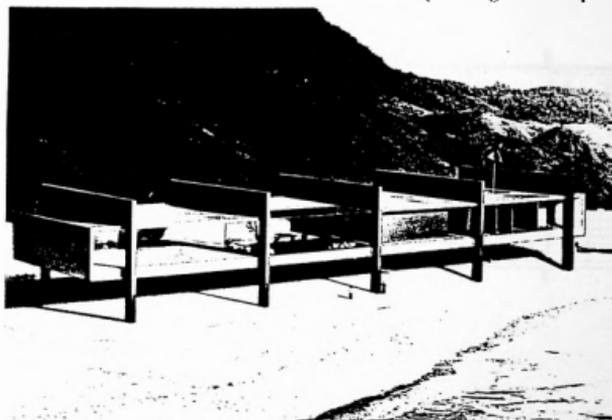
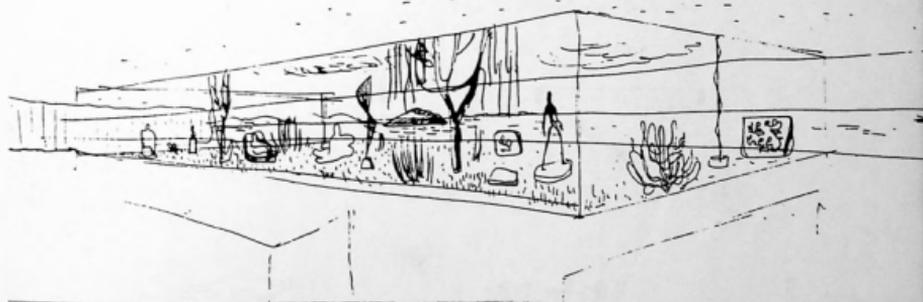
grande auditório



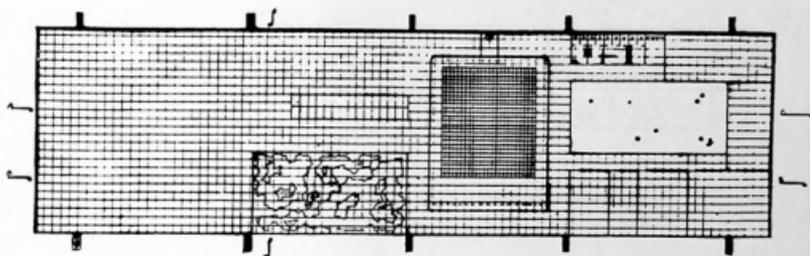
Museu de arte de São Paulo  
rua 7 de abril

pequeno auditório

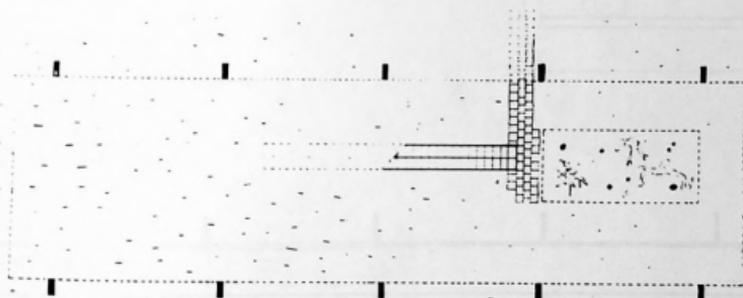


**Museu de arte de São Vicente****montagem fotográfica / maquete****perspectiva exposições**

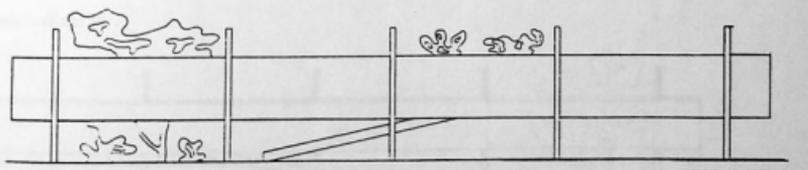
Museu de arte de São Vicente  
planta pav. sup.  
esc: 1.600



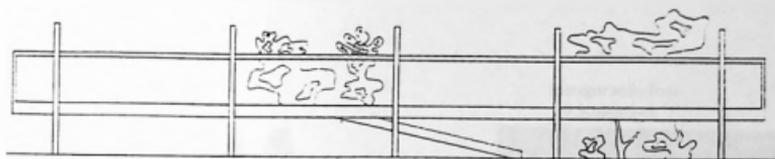
planta nível praia  
esc: 1.600



vista praia

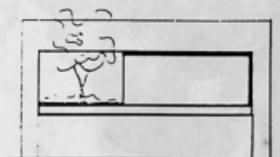
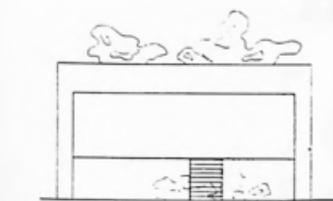


vista interior

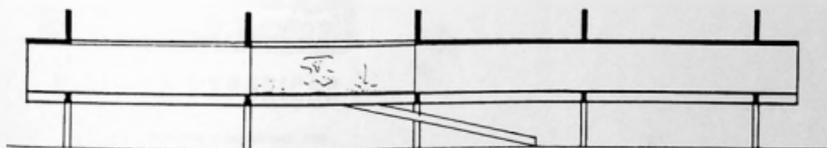


vista

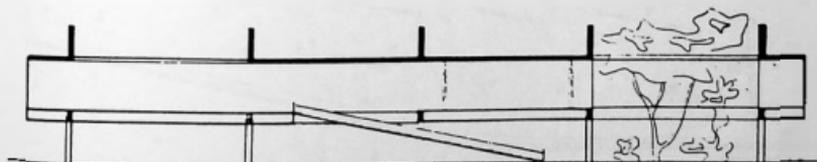
corte transversal



corte longitudinal aa



corte longitudinal bb



## Exposição Bahia no Ibirapuera

cartaz da exposição

# BAHIA

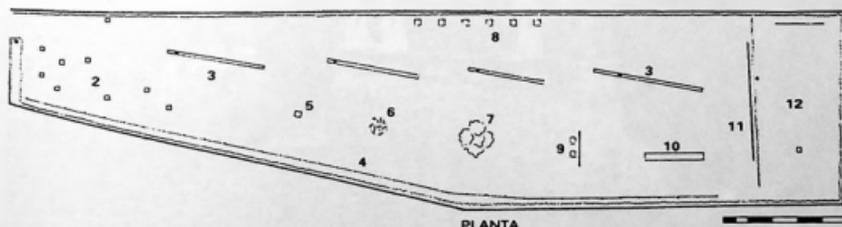
NO

# IBIRAPUERA



## VISITE A EXPOSIÇÃO

22 DE SETEMBRO - 22 DE DEZEMBRO DE 1959 - SÃO PAULO - BRASIL

 Inauguração foto  
 J. Kubischek


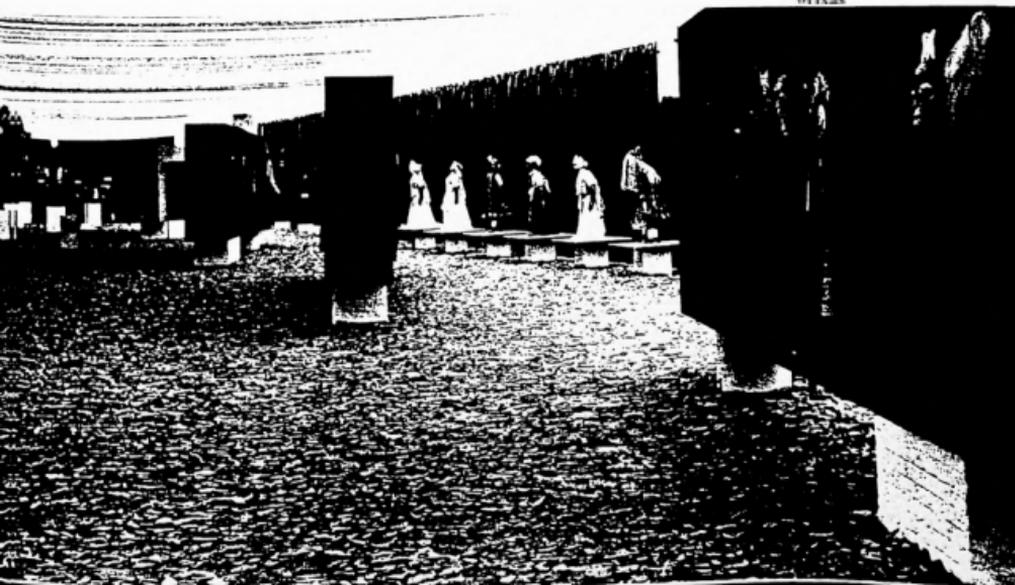
PLANTA

- |                            |                                |                                       |
|----------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|
| 1 Entrada                  | 5 Vaqueiro                     | 9 Parede de ouro<br>com santos        |
| 2 Carrancas                | 6 Árvore                       | 10 Vitrine de arte<br>afro-brasileira |
| 3 Tapeçarias<br>e objetos  | 7 Árvore de<br>flores de papel | 11 Ex-votos                           |
| 4 Fotografias<br>e objetos | 8 Orixás                       | 12 Auditório                          |

vaqueiro



Orixás



cartaz da exposição

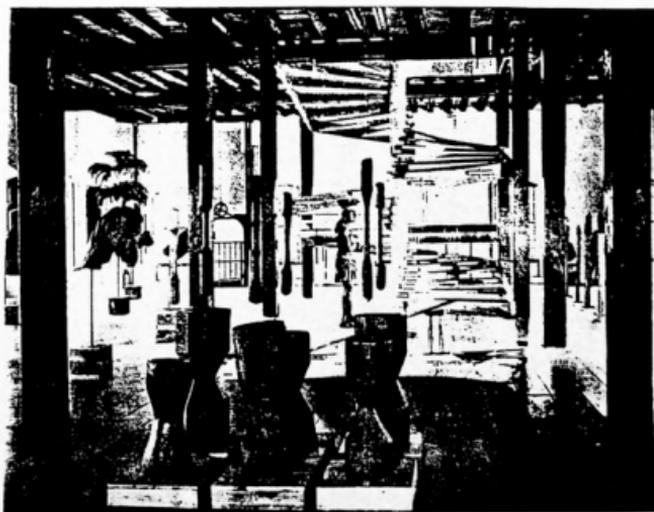


# NORDESTE

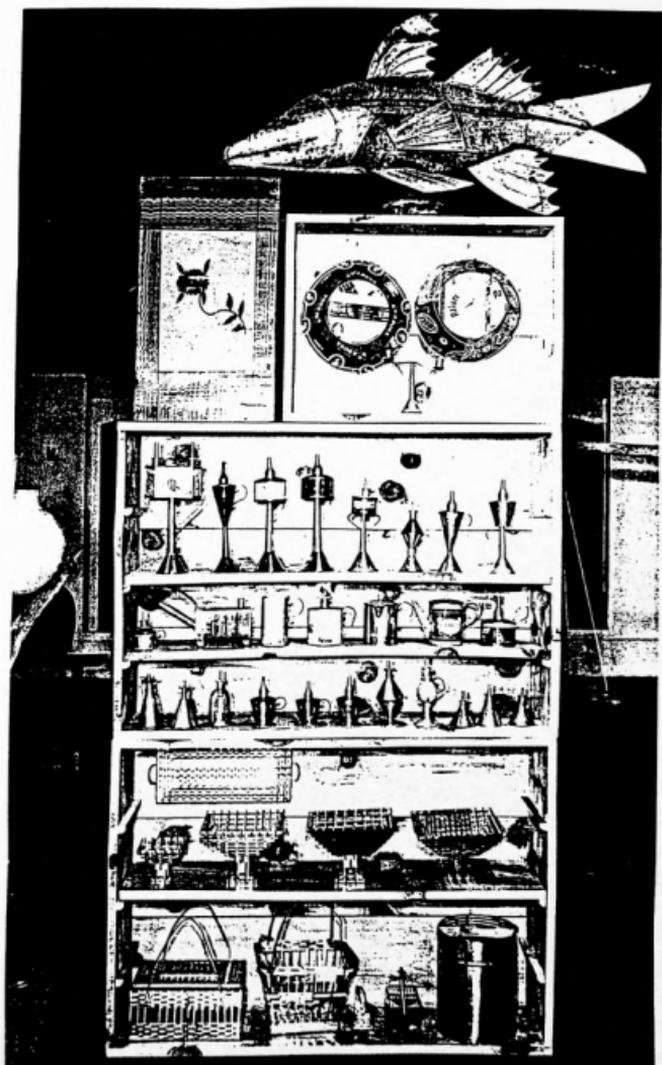


Exposição Nordeste

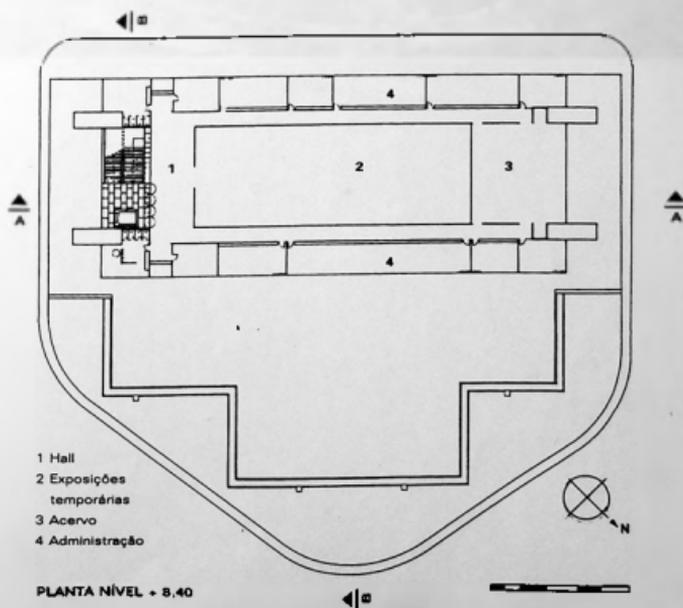
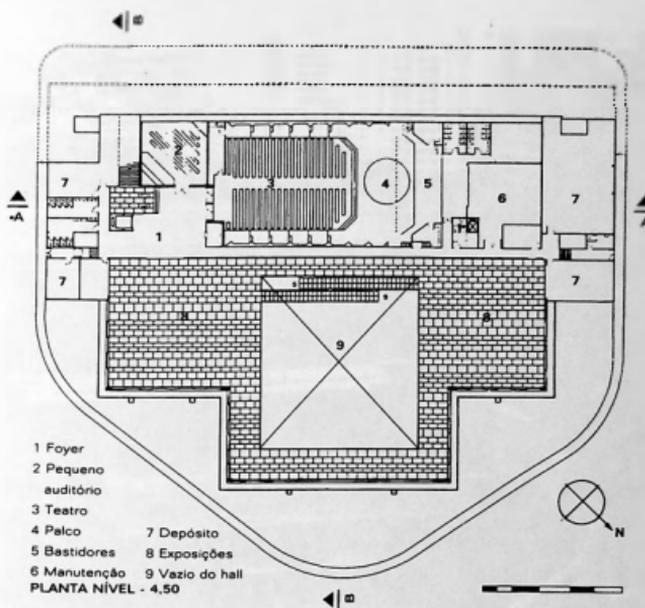
aspectos



detalhe da exposição  
Nordeste



Museu de Arte de São Paulo  
av. Paulista



Museu de Arte de São Paulo  
Av. Paulista



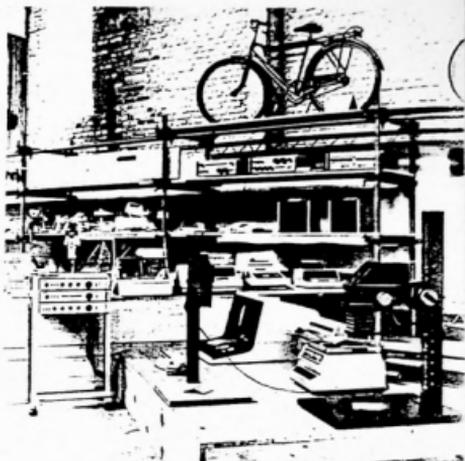
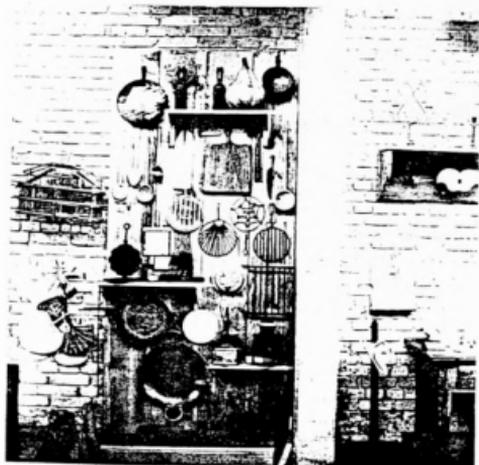
Exposição: A Mão do Povo Brasileiro



Exposição: Repassos



Exposição: Design no Brasil:  
História e Realidade



Exposição: O Belo e o Direito ao Feio  
cartaz

O «BELO»  
•  
O DIREITO AO FEIO

A expressão Kitsch surgiu na Alemanha no fim do Século XIX quando a Revolução Industrial tomou definitivamente o poder. É o estigma da alta burguesia culta contra os setores da mesma classe, menos afortunados que através da industrialização começavam a ter acesso aos "Tesouros da Arte", ao "Belo".

Esta pequena exposição não é uma - Integração do Kitsch - é apenas um pequeno exemplo do DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até o Extremo Oriente que nunca conheceram o "conceito" de Belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental.

De todo este processo foram excluídos uns ainda menos afortunados: o Povo.

E o Povo nunca é Kitsch.

Mas esta é uma outra história.

L.S.B.

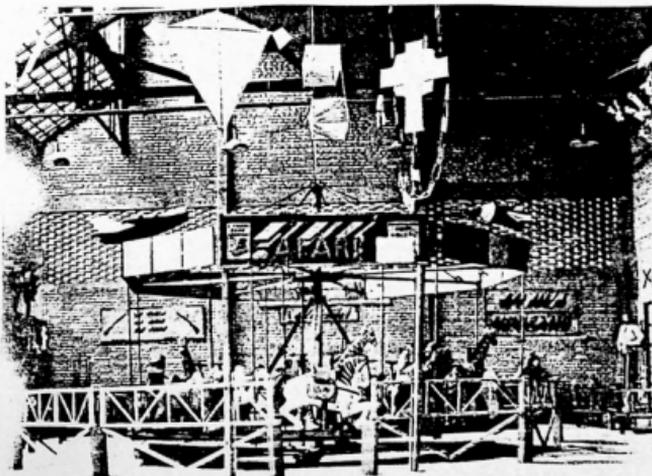
24 e 30/01/1982 - Centro de Lázaro Seec - Fábrica de Poméla

I EXPOSIÇÃO DE ARTES DOS FUNCIONÁRIOS DO INAMP S

Exposição: Mil Brinquedos para  
a Criança Brasileira  
cartaz



seqüência de brinquedos

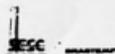


Exposição: Caipiras, Capias: Pau-a-Pique



EXPOSIÇÃO  
**CAIPIRAS, CAPIAS: PAU-A-PIQUE**  
 FÁBRICA DA POMPÉIA  
**SESC**

29 de junho a 14 de outubro 1984  
 Rua Celso 93 São Paulo Brasil



Exposição: Entreato para Crianças  
cartaz

## ENTREATO PARA CRIANÇAS

EXPOSIÇÃO



*Não pise as formigas, não mate as baratas.\**

**Sesc** Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompéia  
24 de março a 11 de agosto de 1985  
Rua Clélia 93, São Paulo - Brasil.

Exposição: África Negra

Lina Bo/inauguração



vista da exposição



cartaz

# ÁFRICA NEGRA

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND

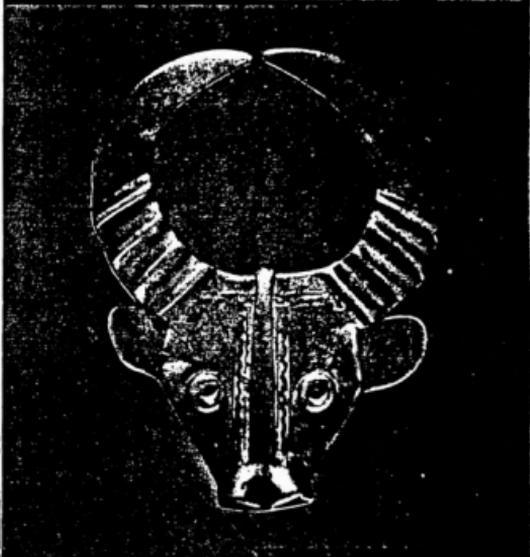
Realização:

Prefeitura Municipal de Salvador - Fundação Gregório de Mattos

Fundação Pierre Verger - Consulado da República Popular do Benin, São Paulo

12 de maio a 26 de junho 1988

Patrocinador:    
 Patrocinador:    
 Patrocinador: 



Conjunto do Unhão - pós-reforma  
Vista geral



## Aspectos internos/Solar do Unhão

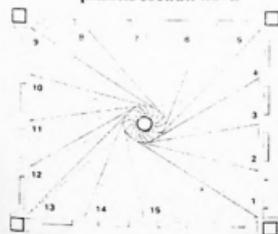
escada antiga



nova escada



planta/escada nova

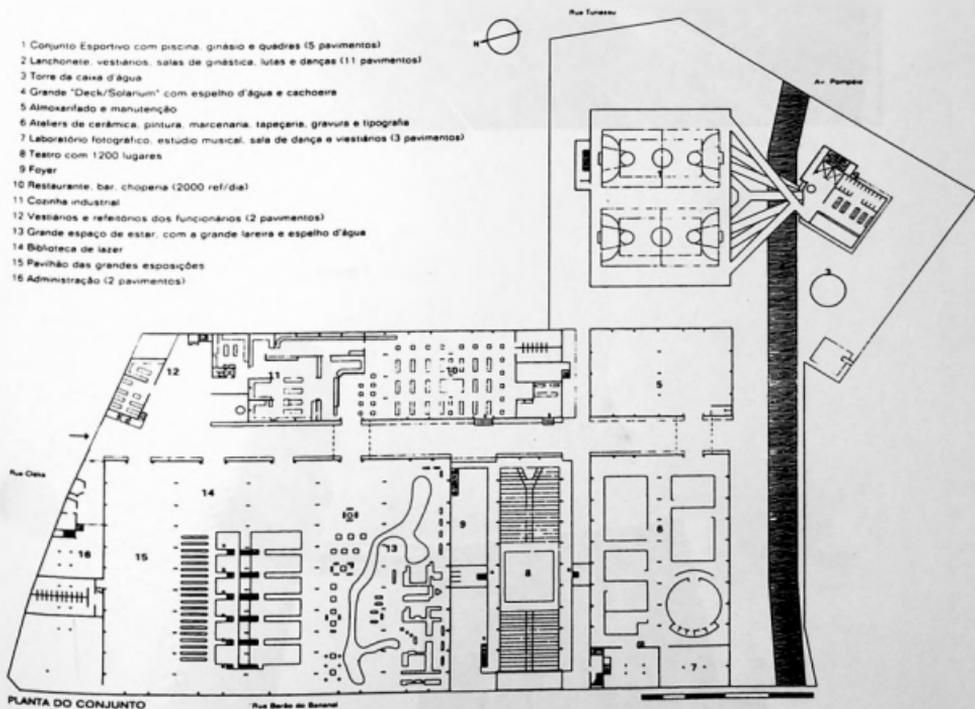


ELEVACÃO DA ESCADA

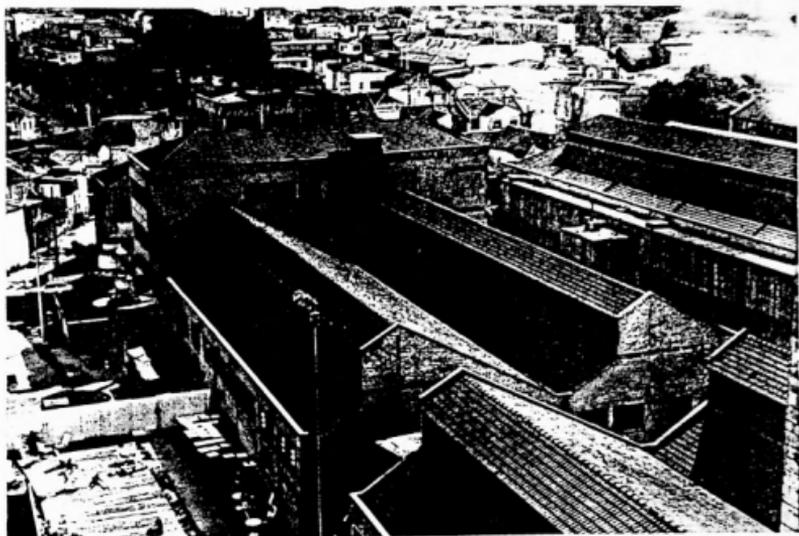
## Sesc-Pompéia



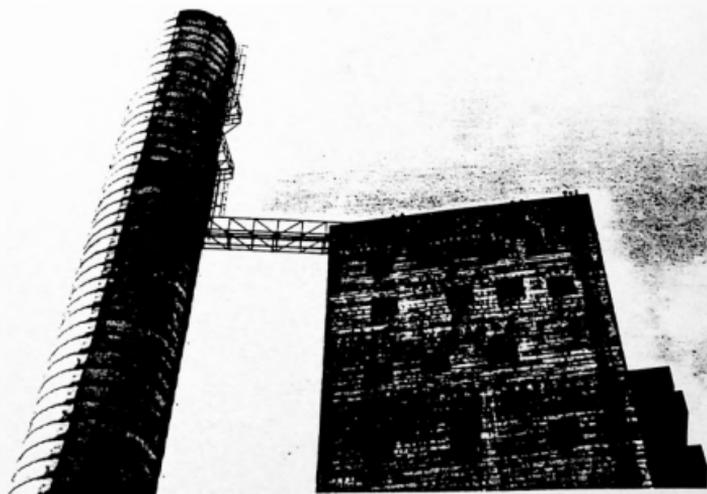
- 1 Conjunto Esportivo com piscina, ginásio e quadras (5 pavimentos)
- 2 Lanchonete, vestiários, salas de ginástica, lutas e danças (11 pavimentos)
- 3 Torre de casa d'água
- 4 Grande "Deck/Solarium" com espelho d'água e cachoeira
- 5 Almoxarifado e manutenção
- 6 Ateliê de cerâmica, pintura, marcenaria, tapeçaria, gravura e tipografia
- 7 Laboratório fotográfico, estúdio musical, sala de dança e vestiários (3 pavimentos)
- 8 Teatro com 1200 lugares
- 9 Foyer
- 10 Restaurante, bar, chopina (2000 ref./dia)
- 11 Cozinha industrial
- 12 Vestiários e refeitórios dos funcionários (2 pavimentos)
- 13 Grande espaço de estar, com a grande lareira e espelho d'água
- 14 Biblioteca de lazer
- 15 Pavilhão das grandes exposições
- 16 Administração (2 pavimentos)



vista da Fábrica



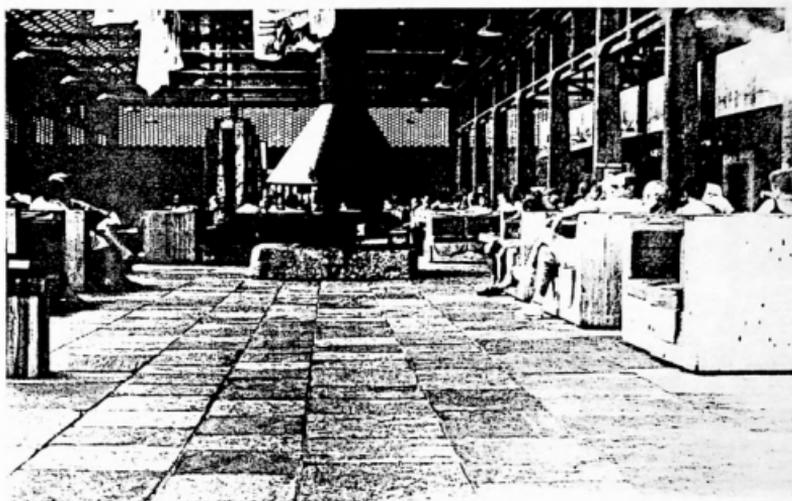
caixa d'água e torre esportiva



vista lateral da fábrica



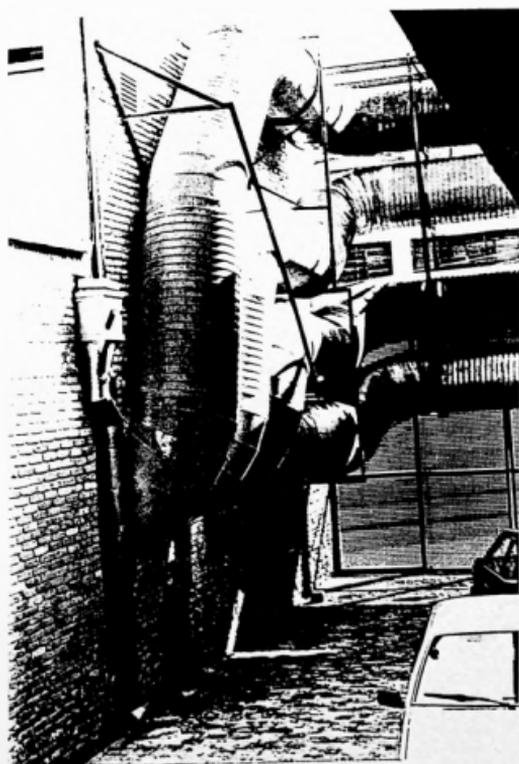
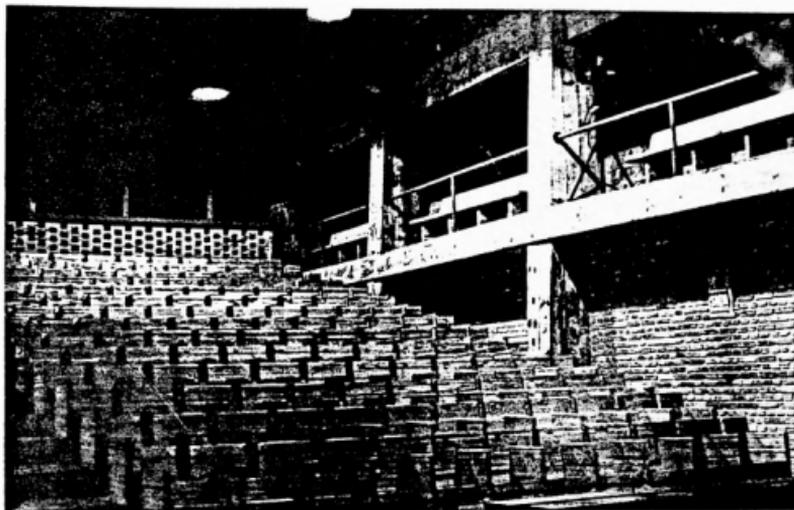
aspecto interno - sala de estar



deck solarium

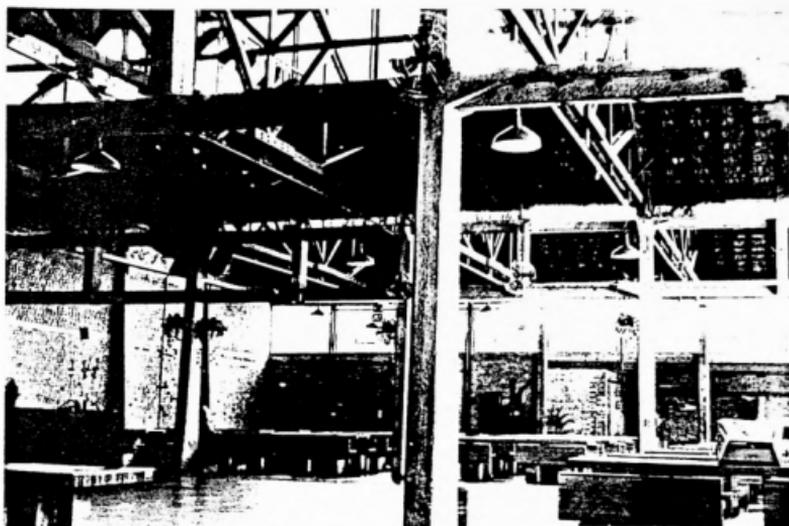


aspecto interno - teatro

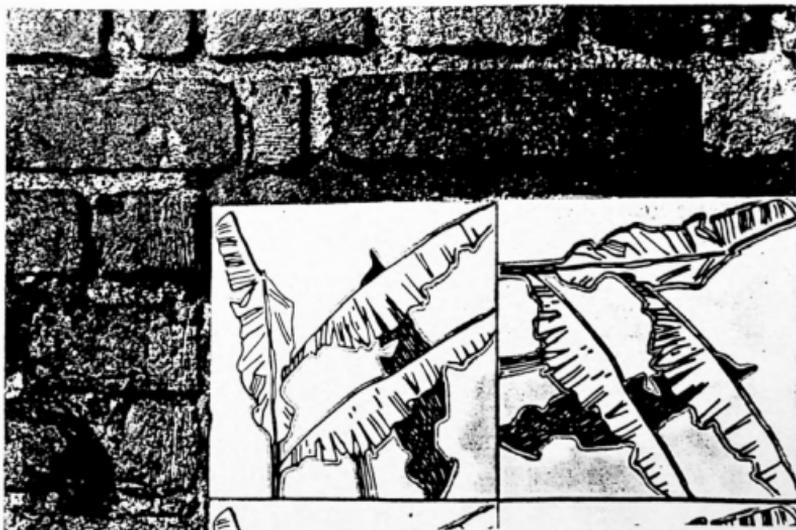


tubos de ar-condicionado

Aspecto interno Restaurante



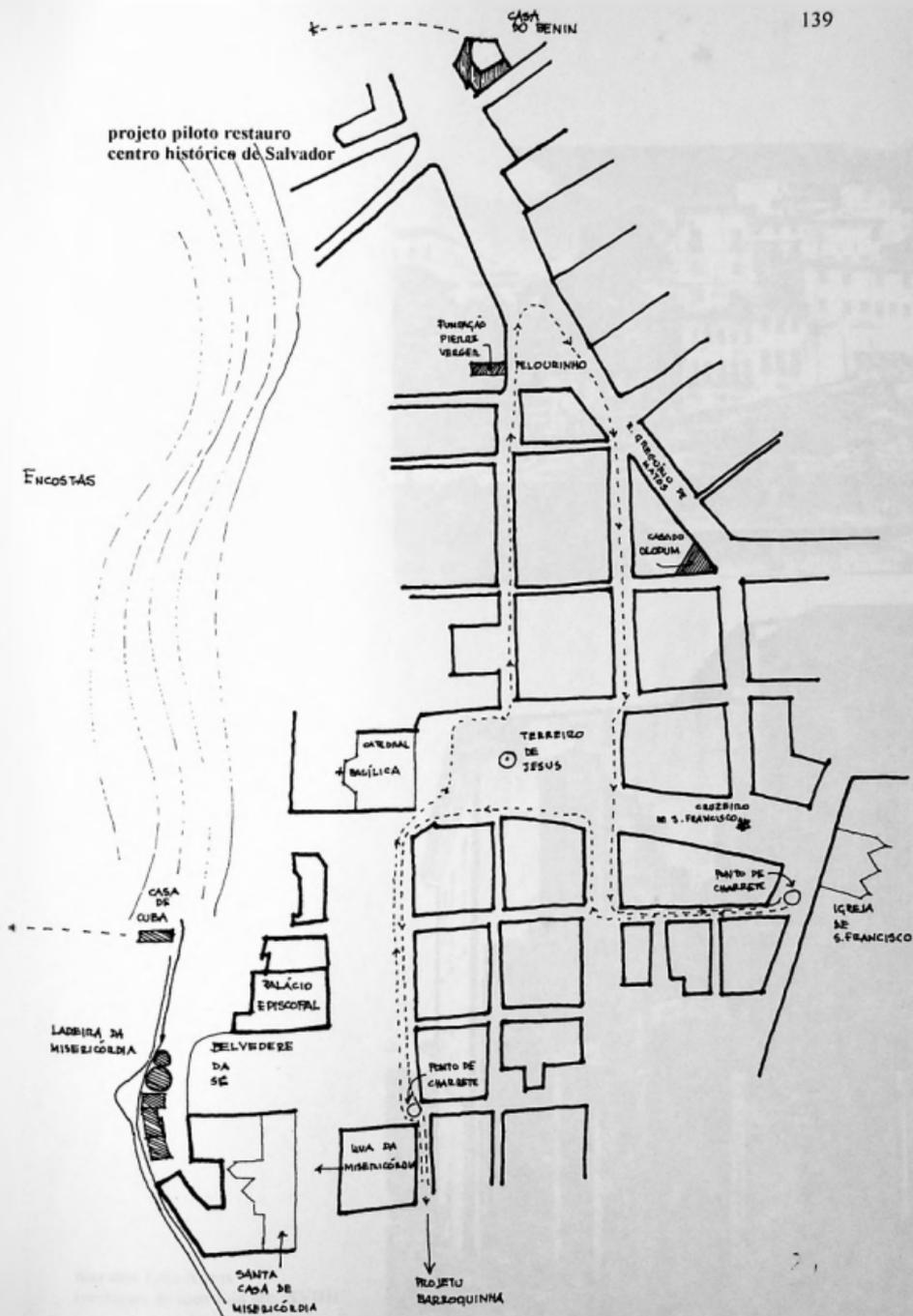
detalhe revestimento cozinha



detalhe flor de mandacaru



projeto piloto restauro  
centro histórico de Salvador

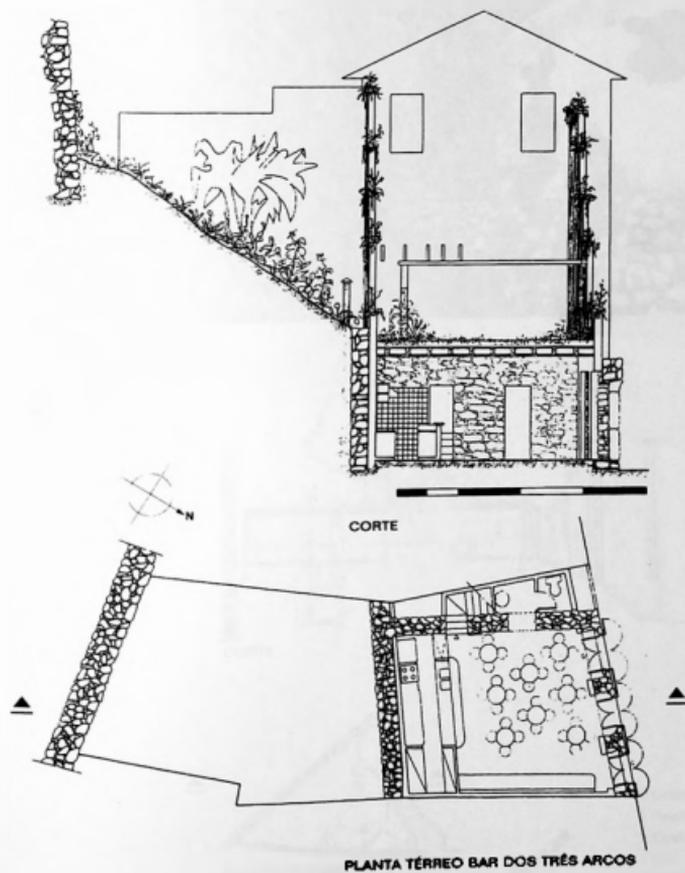


Edifício da Misericórdia  
em 1986

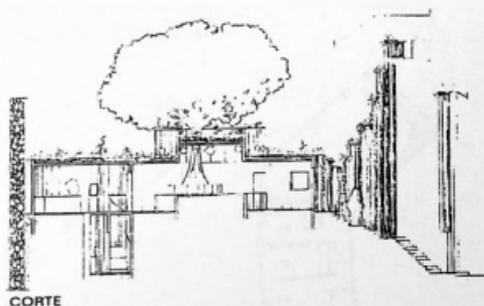
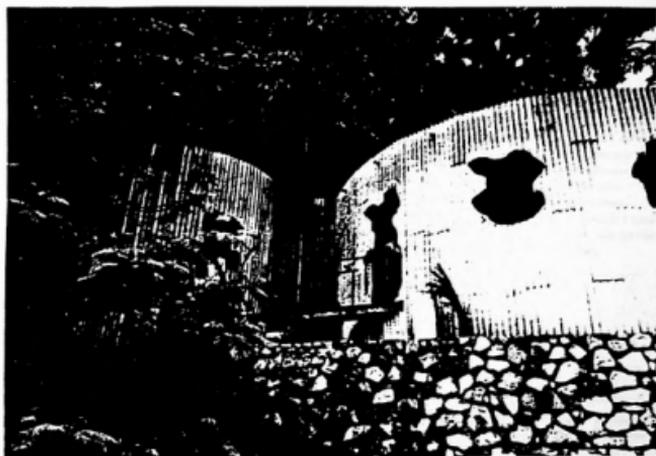


Bar dos Três Arcos  
(vestígios de muro do séc. XVIII)



**Bar dos Três Arcos planta e corte**

Restaurante Coaty  
muro do séc. XVIII.

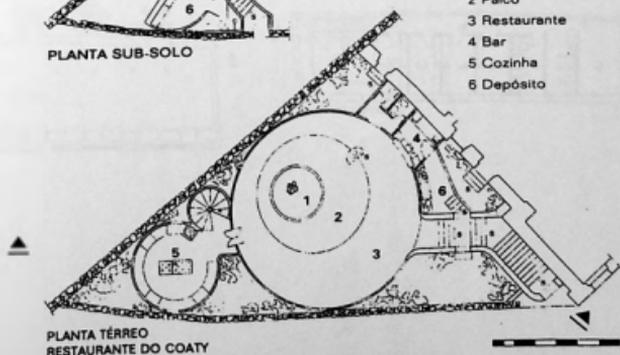


CORTE



PLANTA SUB-SOLO

- 1 Grande mangueira
- 2 Palco
- 3 Restaurante
- 4 Bar
- 5 Cozinha
- 6 Depósito



PLANTA TÉRREO  
RESTAURANTE DO COATY

Casa do Benin  
registro dos anos 40



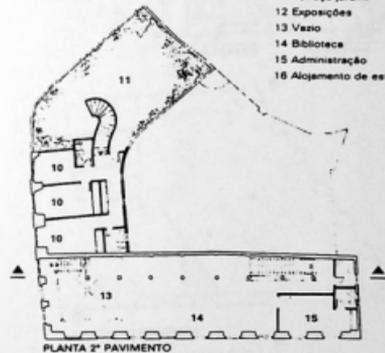
seqüência de plantas

- 1 Praça
- 2 Jardim do Benin
- 3 Cachoeira
- 4 Restaurante do Benin
- 5 Cozinha
- 6 Depósito
- 7 Acesso à casa do representante do Benin
- 8 Sala

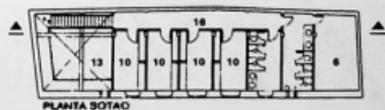


PLANTA 1º PAVIMENTO

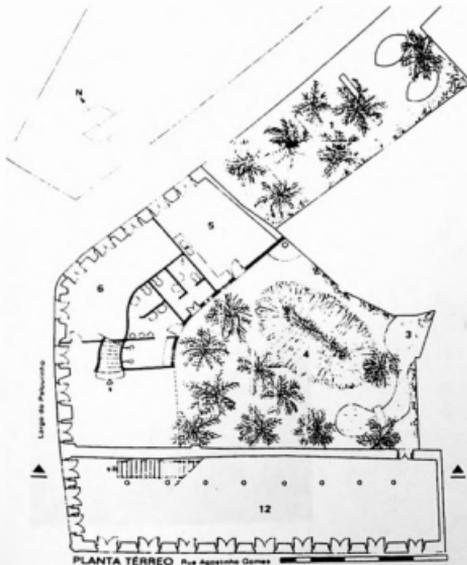
- 9 Cozinha
- 10 Quarto
- 11 Terraço-jardim
- 12 Exposições
- 13 Vaso
- 14 Biblioteca
- 15 Administração
- 16 Alojamento de estudantes



PLANTA 2º PAVIMENTO



PLANTA SOTÃO



PLANTA TERREO Rua Agostinho Gomes

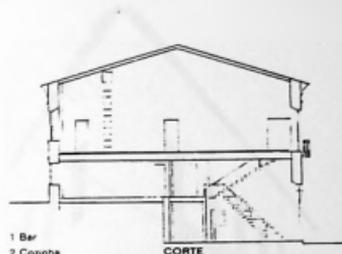
Casa do Olodun  
vista do salão



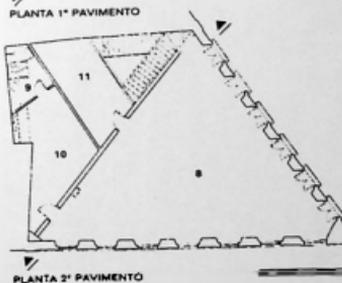
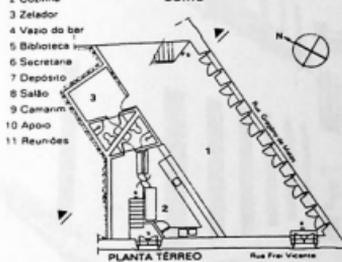
detalhe escada



seqüência corte e plantas



- 1 Bar
- 2 Cozinha
- 3 Zelador
- 4 Vaso do bar
- 5 Biblioteca
- 6 Secretaria
- 7 Depósito
- 8 Salão
- 9 Camarim
- 10 Apoio
- 11 Reuniões



Casa do Otodum

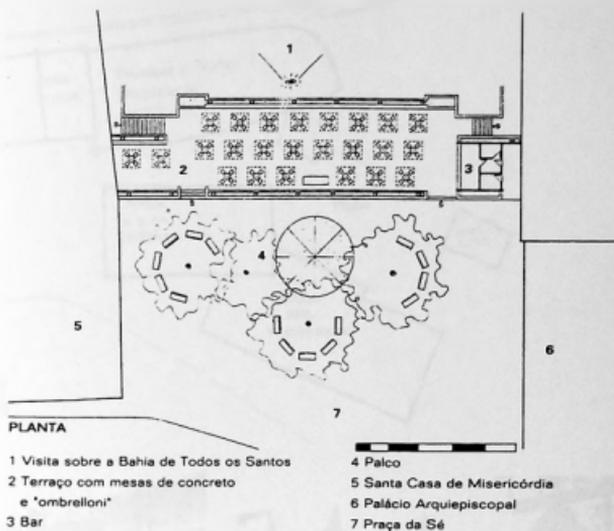
ruínas em 1986



após o restauro



**Belvedere da Sé**  
**planta**

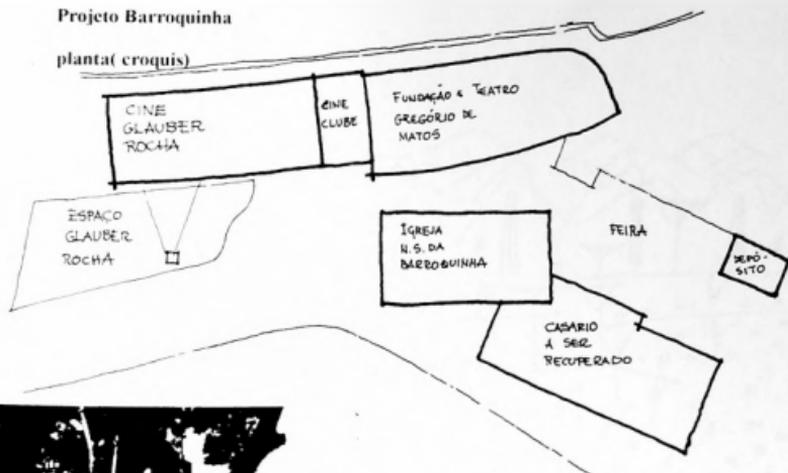


**bar**



## Projeto Barroquinha

planta( croquis)



Espaço Glauber Rocha

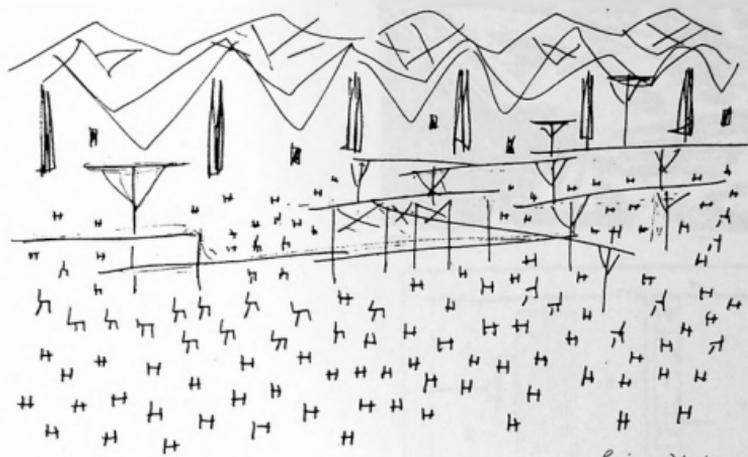


Igreja N.S. da Barroquinha



FACHADA

**Teatro Oficina**  
croquis projeto



Teatro Oficina 7/12/1970

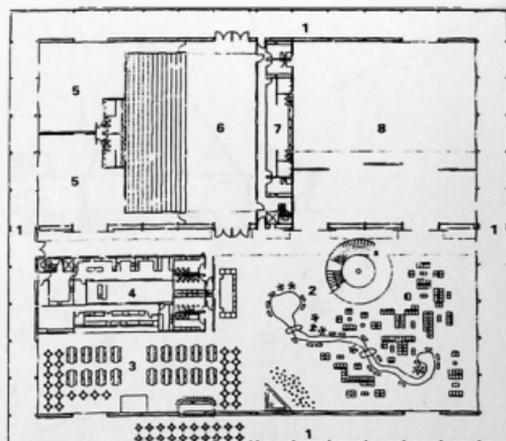
antes do restauro



Estúdios Vera Cruz  
(São Bernardo do Campo)  
Panorama nos anos 50

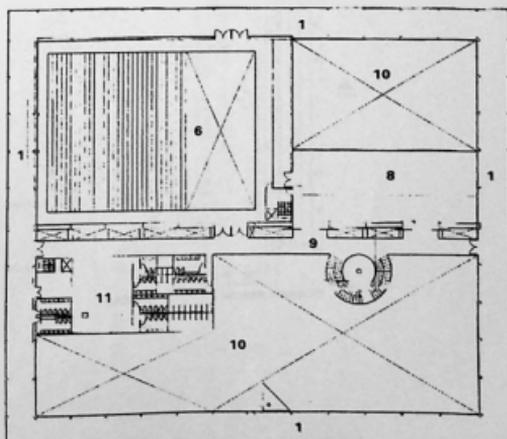


plantas projeto restauro



PLANTA TÉRREO

- 1 Varanda total
- 2 Grande espaço de estar com espelho d'água, árvores secas e a grande lareira
- 3 Restaurante/Bar/Choperia (1000 lugares/dia)
- 4 Cozinha industrial
- 5 Ensaios/Múltiplo uso
- 6 Teatro (1300 lugares)
- 7 Camarins/Administração
- 8 Exposições
- 9 Passarela
- 10 Vazio
- 11 Funcionários



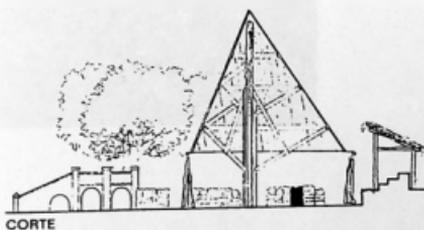
PLANTA SUPERIOR

## Teatro das Ruínas (Campinas)

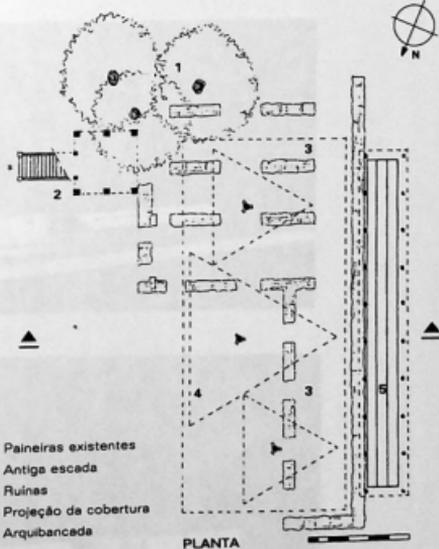
Aspecto das ruínas



plantas e cortes



CORTE



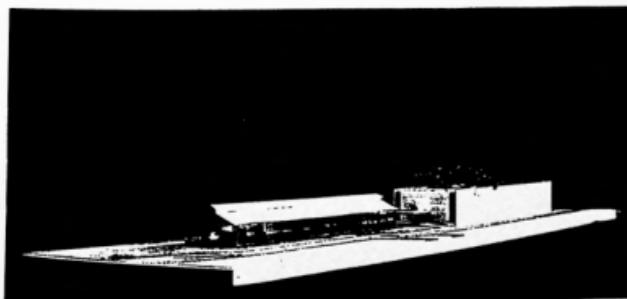
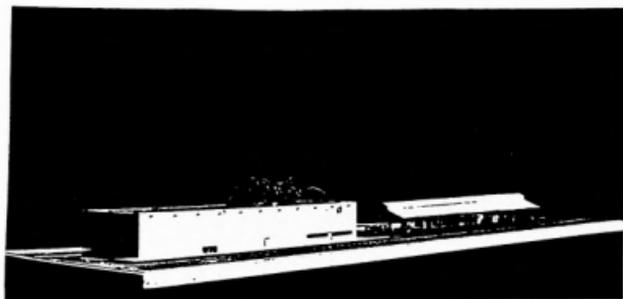
- 1 Paineiras existentes
- 2 Antiga escada
- 3 Ruínas
- 4 Projeção da cobertura
- 5 Arquibancada

PLANTA

Centro de Convivência da Unicamp  
Estação Guanabara  
Ruínas da Estação em 1990



vistas da maquete do Projeto

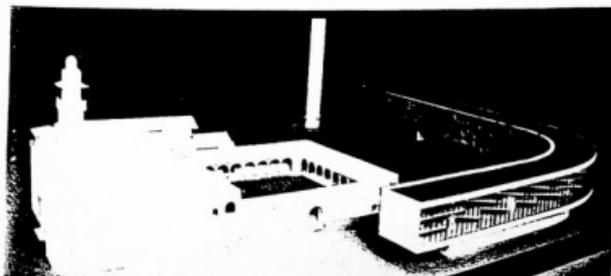
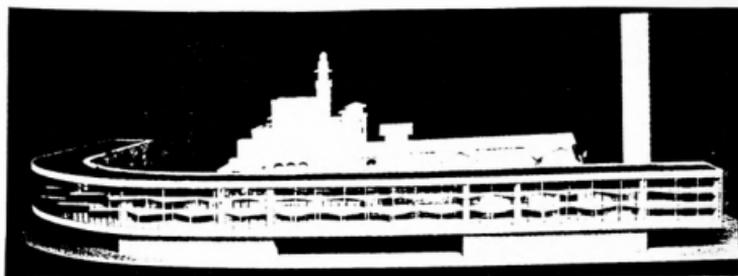


Sede da Prefeitura de São Paulo/ Palácio das Indústrias

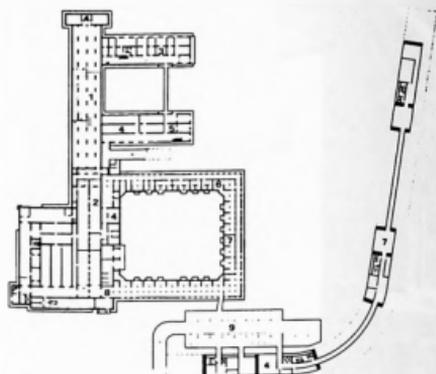
vista do Palácio das Indústrias em 1924



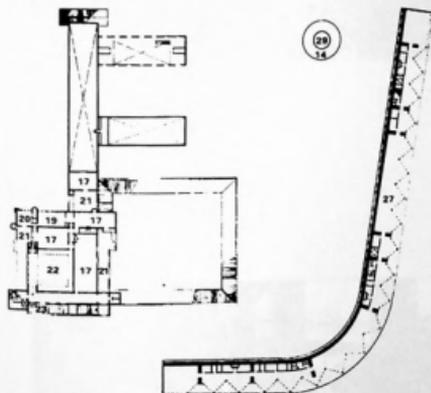
vistas da maquete do conjunto



Planta do projeto da Prefeitura de São Paulo  
 Palácio das Indústrias e Prédio Anexo

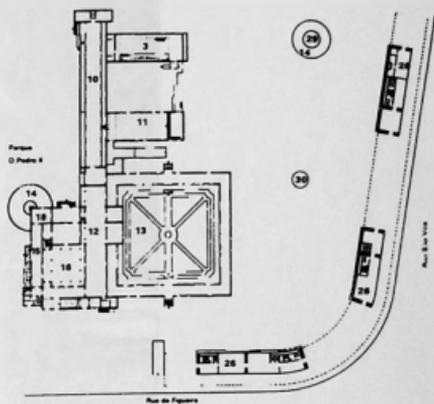


PLANTA SUB-SOLO

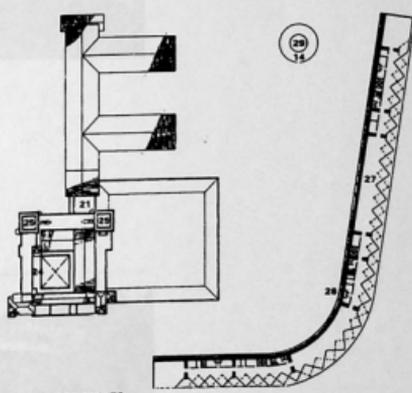


PLANTA 1º PAVIMENTO

- |                                  |                          |                   |
|----------------------------------|--------------------------|-------------------|
| 1 Restaurante/Choparia           | 6 Funcionários           | 11 Auditório      |
| 2 Cozinha                        | 7 Áreas de apoio         | 12 "Loggia"       |
| 3 Centro de Convivência Infantil | 8 Circulação do Prefeito | 13 Jardim         |
| 4 Máquinas                       | 9 Garagem                | 14 Espelho d'água |
| 5 Câmara                         | 10 Foyer/Exposições      | 15 Varanda        |



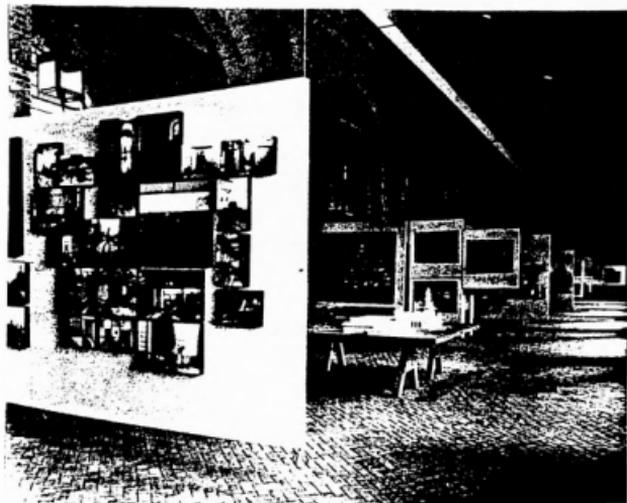
PLANTA TÉRREO



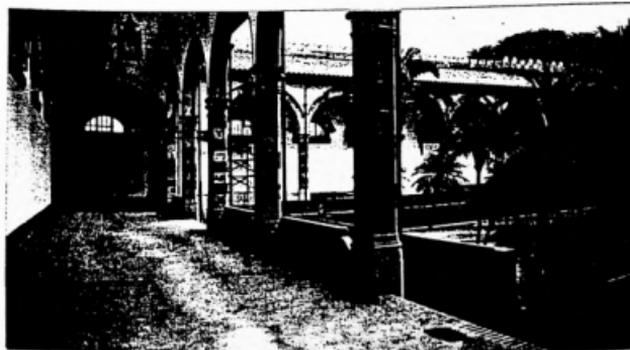
PLANTA 2º PAVIMENTO

- |                               |                      |                               |
|-------------------------------|----------------------|-------------------------------|
| 16 Hall Nobre                 | 21 Terraço           | 26 Hall                       |
| 17 Assessorias                | 22 Salão Azul        | 27 Escritórios (3 pavimentos) |
| 18 Gabinetes do Vice-Prefeito | 23 Escala Monumental | 28 Jardim vertical            |
| 19 Gabinete do Prefeito       | 24 Galeria           | 29 Torre-caixa d'água         |
| 20 Apartamento do Prefeito    | 25 Torre-Mirante     | 30 Grande fogueteira          |

Palácio das Indústrias  
Foyer do Auditório e Exposições



claustro



## Teatro Polythema - Jundiaí

desenho da fachada principal



Fachada do  
Teatro Polythema

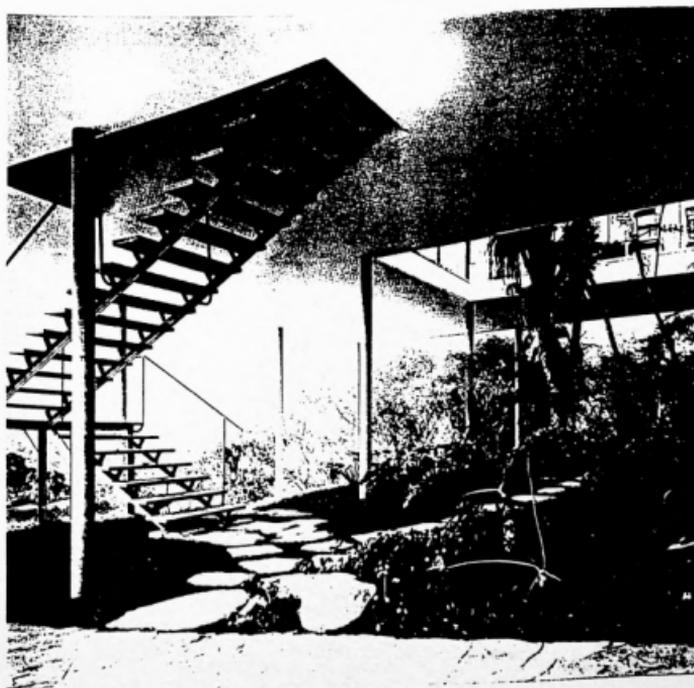
os Tubos Náuticos  
acesso ao 1.º e 2.º -

a Bonita Fachada  
do Politeama sec. XIX

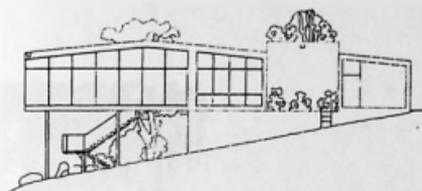
Casa no Morumbi  
vista geral



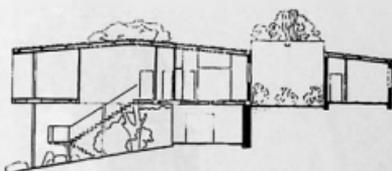
detalhe da escada



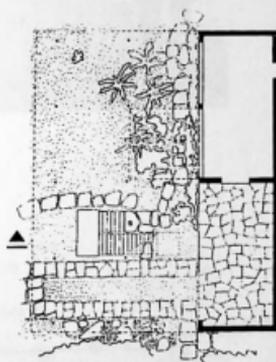
Casa no Morumbi  
plantas  
elevações  
cortes



ELEVÇÃO NORDESTE

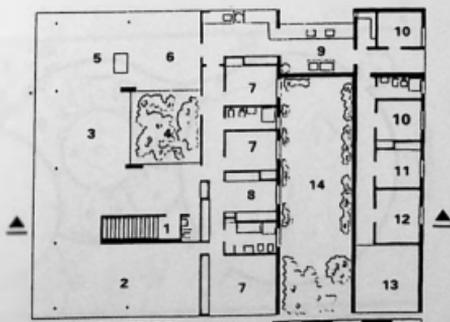


CORTE



PLANTA TÉRREO

- 1 Entrada
- 2 Biblioteca
- 3 Sala
- 4 Vazio
- 5 Lareira
- 6 Refeições
- 7 Quarto
- 8 Guarda-roupa
- 9 Cozinha
- 10 Quarto empregados
- 11 Sala empregados
- 12 Rouparia
- 13 Varanda
- 14 Pátio



PLANTA SUPERIOR

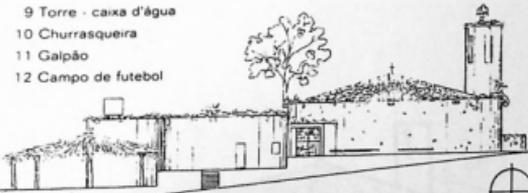
## Igreja do Espírito Santo do Cerrado

Lina Bo à época da construção

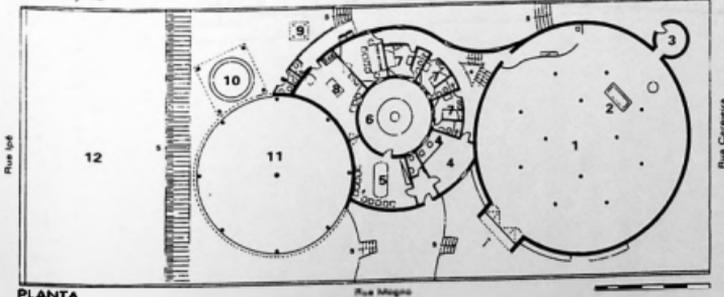


### Planta e elevação da Igreja

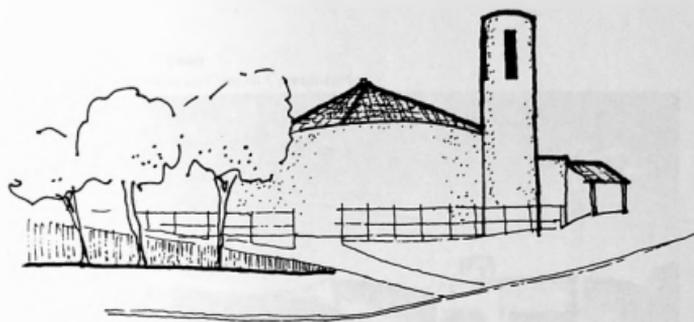
- |                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| 1 Nave               | 9 Torre - caixa d'água |
| 2 Altar              | 10 Churrasqueira       |
| 3 Torre - campanário | 11 Galpão              |
| 4 Parlatório         | 12 Campo de futebol    |
| 5 Reuniões           |                        |
| 6 Pátio/Claustro     |                        |
| 7 Quarto das freiras |                        |
| 8 Cozinha            |                        |



#### ELEVAÇÃO

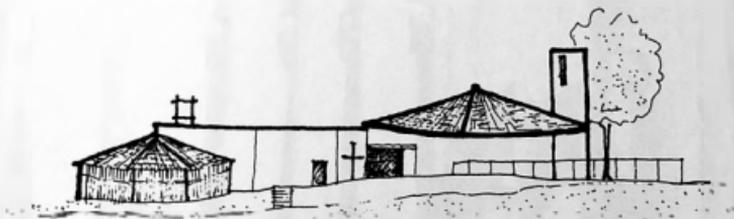


#### PLANTA



Igreja do Espírito Santo do Cerrado

croquis do conjunto



Igreja do Espírito Santo do Cerrado  
Foto do Conjunto Igreja-Residência/Centro Comunitário



Detalhe vedação do Centro Comunitário



Igreja do Espírito Santo do Cerrado  
Acesso a residência e Igreja



Vista geral com torre sineira



Igreja do Espírito Santo do Cerrado  
Detalhe interno Centro Comunitário



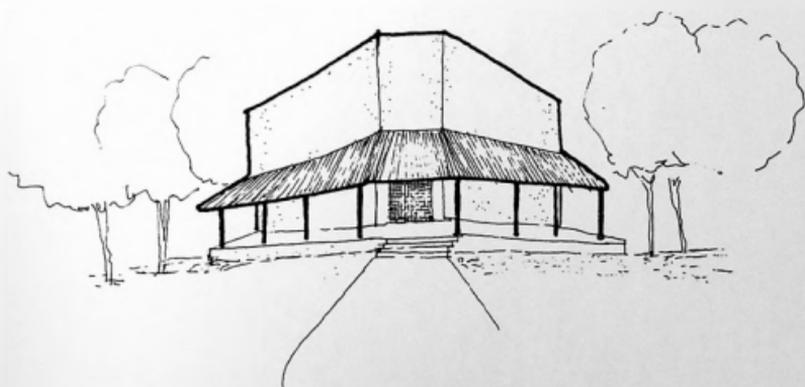
Igreja do Espírito Santo do Cerrado  
Detalhe torre sineira



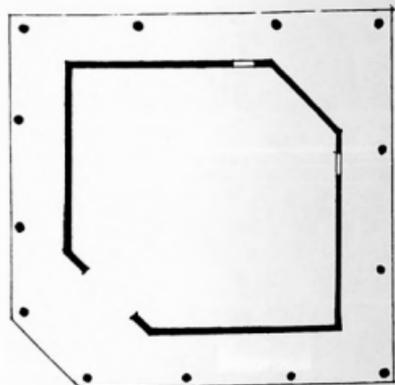
Capela Nossa Senhora dos Anjos - Ibiúna  
Foto vista geral



croquis vista geral

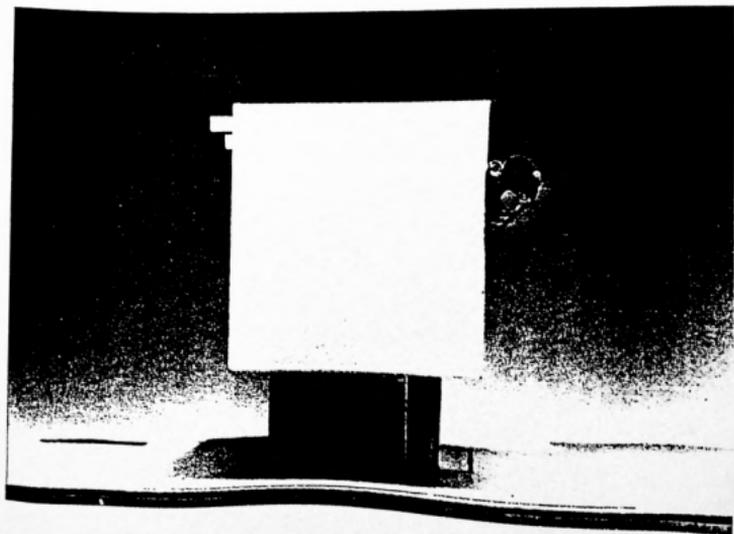
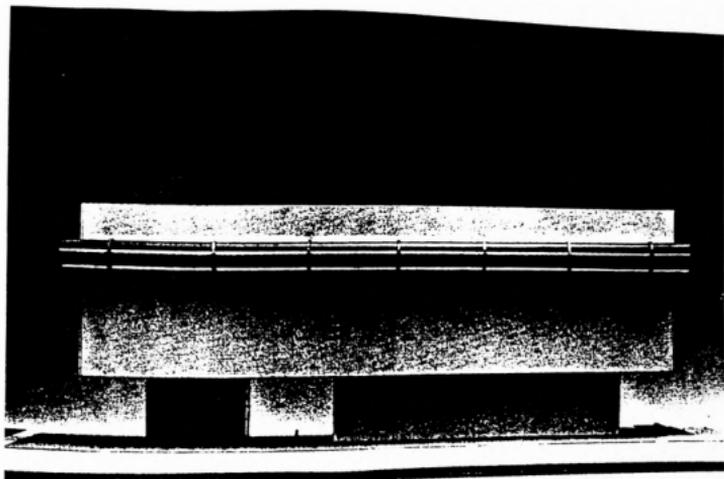


Capela N.S. dos Anjos - Ibiúna  
planta



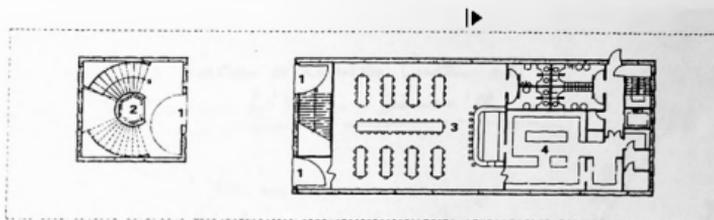
## Pavilhão do Brasil na Expo 92 - Sevilla

## Vistas da Maquete

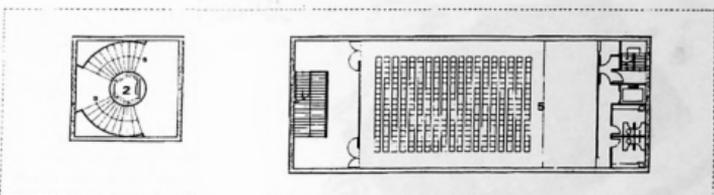


## Pavilhão do Brasil na Expo 92 - Sevilha

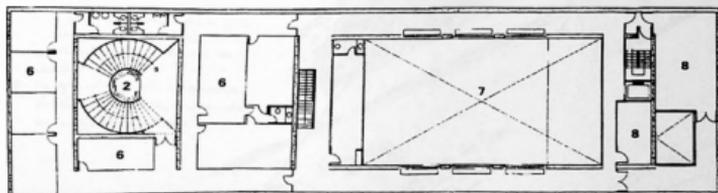
## Plantas



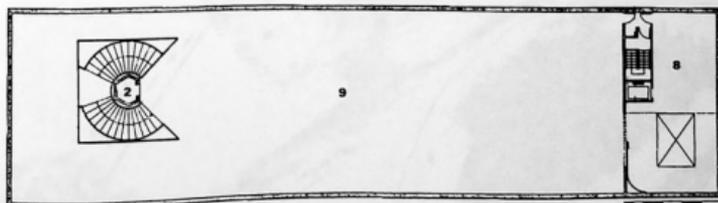
PLANTA TERREO



PLANTA 1º PAVIMENTO



PLANTA 2º PAVIMENTO



PLANTA 3º PAVIMENTO

- 1 Acesso público
- 2 Elevador pneumático
- 3 Restaurante/bar

- 4 Cozinha
- 5 Auditório
- 6 Administração

- 7 Vazio do auditório
- 8 Máquinas/depósitos
- 9 Salão de exposições



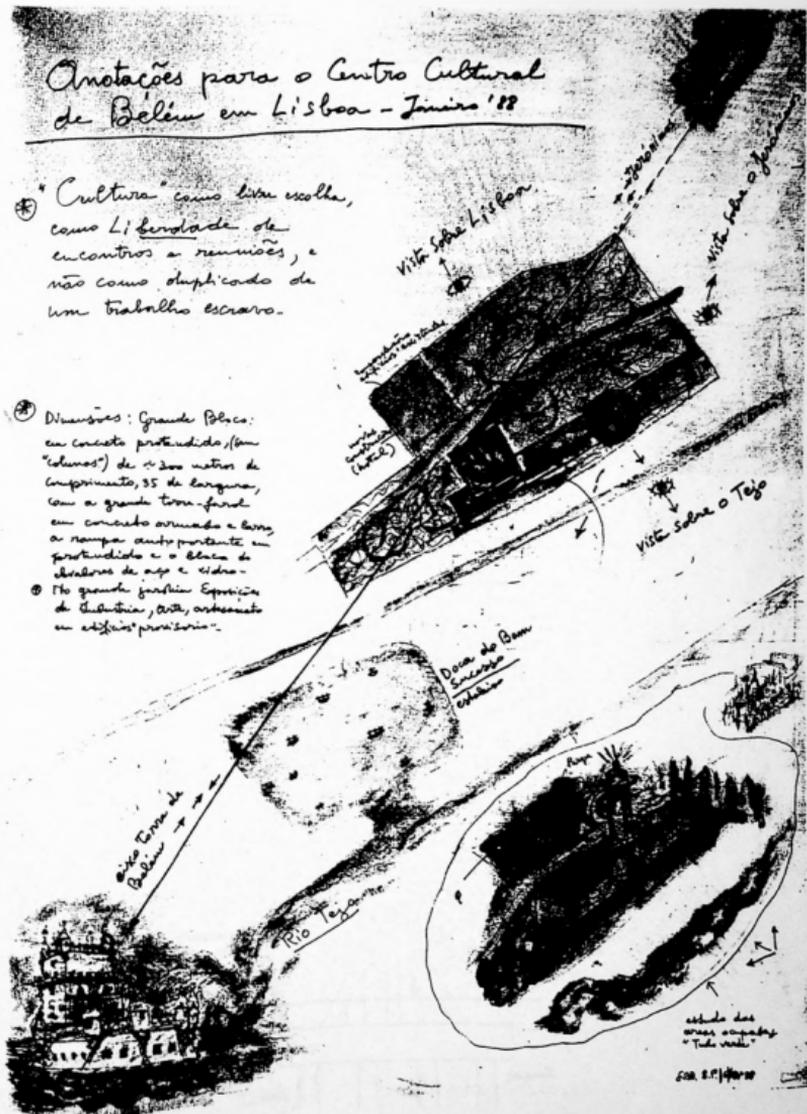
Centro Cultural de Belém em Lisboa  
Anotações de Lina Bn Bardi

Anotações para o Centro Cultural  
de Belém em Lisboa - Janeiro '88

- ⊛ \* Cultura como livre escolha,  
como Li berdade de  
encontros e reuniões, e  
não como duplicado de  
um trabalho escuro.

- ⊛ Dimensões: Grande Bloco:  
em concreto protendido, (sem  
"colunas") de 22 metros de  
comprimento, 35 de largura,  
com a grande torção-fund  
em concreto armado e laço,  
a rampa auto-portante em  
protendido e o bloco de  
divisões de aço e vidro.

- ⊛ No grande jardim: Exposição  
de arquitetura, arte, ornamento  
em edifício "provisório".



Projeto para O Vale do Anhangabaú:  
ANHANGABAÚ-TOBOCÁ  
croquis do projeto estrutural

Estrutura/Estado

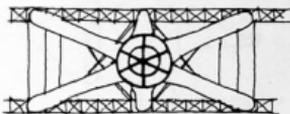


As "árvores de aço" garantem pouco peso próprio, aliviando a carga nas fundações.

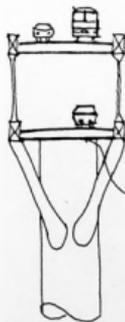
O travamento interno evita a flambagem localizada.

Além de concreto adquire as vibrações acústicas nocivas.

Pilar duplo com chapas de travamento.



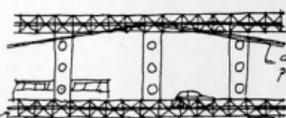
No ponto de encontro dos galhos o apoio necessita de travamento interno.



0,44  
viga central  
proteída

Tábua

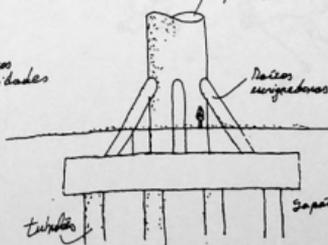
tabuleiro de  
chapa usada



Cabo de  
proteção

galhos  
curvadores

tronco  
principal



raças  
curvadoras

Sapata

As raízes e os troncos curvam... as extremidades superior e inferior das árvores para a transferência das forças.

No caso das curvas o tabuleiro será regularizado com coximão.

coximão

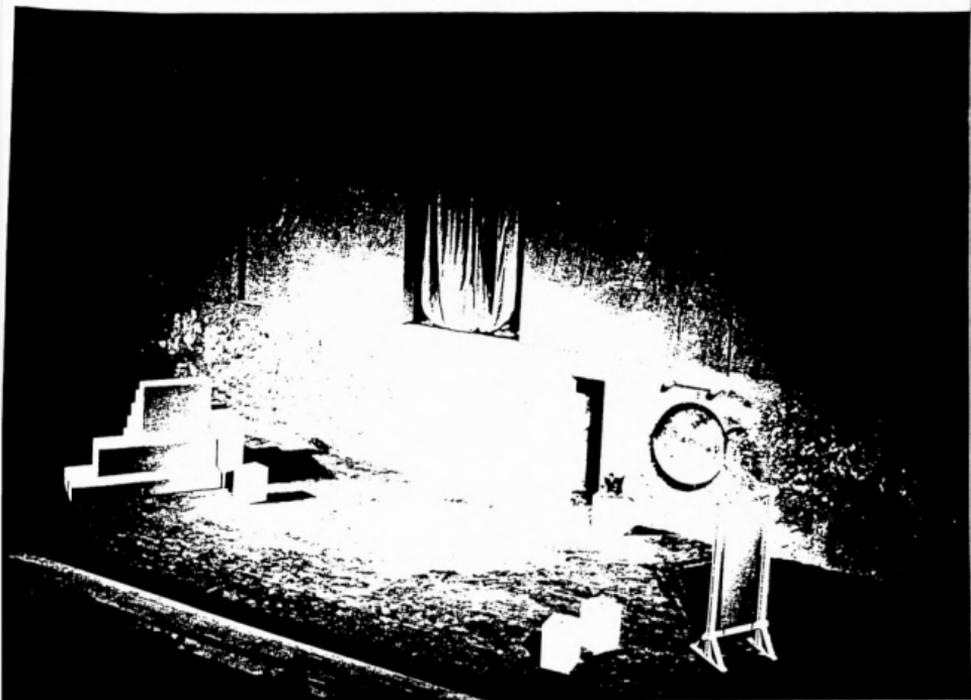
Concurso de Mobiliário de Cantú-Itália  
croquis de Lina Bo



Cenário da Ópera dos 3 Tostões



Cenário da peça Calígula



Mostra do Semanário A  
Itália 1946



INCHIESTA SULLE ABITAZIONI

INCHIESTA SULLE ABITAZIONI

La situazione delle abitazioni in Italia è sempre più precaria. Le città sono sovraffollate, le case sono in stato di abbandono, e la mancanza di servizi igienici e di acqua potabile è un problema serio per milioni di persone. L'inchiesta ha rivelato che il governo non ha fatto nulla per risolvere questi problemi, e che le autorità locali sono incapaci di gestire le risorse disponibili.

Il numero di abitazioni in stato di abbandono è in costante aumento, e la mancanza di manutenzione è una causa diretta della loro deteriorazione. Inoltre, la mancanza di servizi igienici e di acqua potabile è un problema serio per milioni di persone, che vivono in condizioni di estrema povertà e di insicurezza.

Le autorità locali sono incapaci di gestire le risorse disponibili, e il governo non ha fatto nulla per risolvere questi problemi. La situazione è sempre più precaria, e le città sono sovraffollate, le case sono in stato di abbandono, e la mancanza di servizi igienici e di acqua potabile è un problema serio per milioni di persone.

INCHIESTA SULLE ABITAZIONI

La situazione delle abitazioni in Italia è sempre più precaria. Le città sono sovraffollate, le case sono in stato di abbandono, e la mancanza di servizi igienici e di acqua potabile è un problema serio per milioni di persone. L'inchiesta ha rivelato che il governo non ha fatto nulla per risolvere questi problemi, e che le autorità locali sono incapaci di gestire le risorse disponibili.

Il numero di abitazioni in stato di abbandono è in costante aumento, e la mancanza di manutenzione è una causa diretta della loro deteriorazione. Inoltre, la mancanza di servizi igienici e di acqua potabile è un problema serio per milioni di persone, che vivono in condizioni di estrema povertà e di insicurezza.

Le autorità locali sono incapaci di gestire le risorse disponibili, e il governo non ha fatto nulla per risolvere questi problemi. La situazione è sempre più precaria, e le città sono sovraffollate, le case sono in stato di abbandono, e la mancanza di servizi igienici e di acqua potabile è un problema serio per milioni di persone.

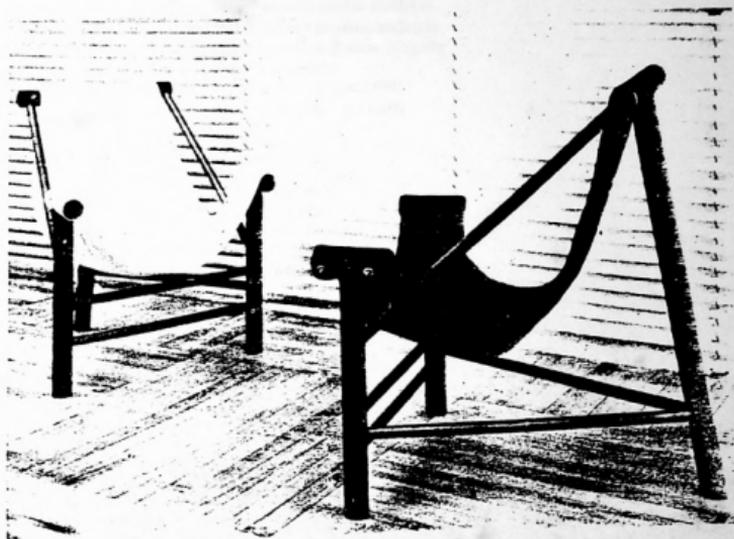
Mostra da tese  
Contribuição Propedêutica  
ao Ensino de Arquitetura



Mostra da página dominical  
Diário de Notícias de Salvador  
Bahia 1957



cadeira tripé em madeira



## ILUSTRAÇÕES

1. Museu de Arte de São Paulo /rua 7 de abril Plantas e Cortes
2. Museu de arte de São Paulo / rua 7 de abril grande auditório
3. Museu de arte de São Paulo /rua 7 de abril pequeno auditório
4. Museu de arte de São Vicente montagem fotográfica /maquete
5. " " perspectiva exposições
6. Museu de arte de São Vicente planta pav.sup. esc:1.600
7. " " planta nível praia esc:1.600
8. " " vista praia
9. " " vista interior
10. " " vista
11. " " corte transversal
12. " " corte longitudinal aa
13. " " corte longitudinal bb
14. Exposição Bahia no Ibirapuera cartaz da exposição
15. " " Inauguração J.Kubischek
16. " " Planta
17. " " vaqueiro
18. " " Orixás
19. Exposição Nordeste cartaz da exposição
20. Exposição Nordeste aspectos
  21. detalhe da exposição Nordeste
  22. Museu de Arte de São Paulo av. Paulista/ Plantas
  23. Museu de Arte de São Paulo Av. Paulista/ vista geral
  24. Exposição: A Mão do Povo Brasileiro
  25. Exposição: Repassos
  26. Exposição: Design no Brasil: História e Realidade
  27. Exposição: O Belo e o Direito ao Fejo
  28. Exposição: Mil Brinquedos para a Criança Brasileira
  29. Exposição: Caipiras, Capiaús: Pau-a-Pique
  30. Exposição: Entreato para Crianças
  31. Exposição: África Negra
  32. Conjunto do Unhão - pós-reforma Vista geral
  33. " " escada antiga
  34. " " nova escada -vista
  35. " " nova escada -planta
  36. Sesc-Pompéia /vista da Fábrica
  37. " " / caixa d'água e torre esportiva
  38. " " / vista lateral da fábrica
  39. " " / aspecto interno - sala de estar
  40. " " / deck solariu
  41. " " / aspecto interno - teatro
  42. " " / tubos de ar-condicionado
  43. " " / Aspecto interno Restaurante
  44. " " / detalhe revestimento cozinha
  45. " " / detalhe flor de mandacaru
  46. Projeto piloto restauro centro histórico de Salvador
  47. Ladeira da Misericórdia em 1986
  48. Bar dos Três Arcos (vestígios de muro do séc. XVIII)
  49. Bar dos Três Arcos planta e corte
  50. Restaurante Coaty com muro do séc. XVIII.
  51. Casa do Benin registro dos anos 40

52. " " sequência de plantas
53. Casa do Odum vista do salão
54. " " sequência corte e plantas
55. " " detalhe escada
56. " " ruínas em 1986
57. " " após o restauro
58. Belvedere da Sé planta
59. " " bar- vista
60. Projeto Barroquinha planta( croquis)
61. Espaço Glauber Rocha foto
62. Igreja N.S. da Barroquinha foto
63. " " " " elevação
64. Teatro Oficina /croquis projeto
65. " " /antes do restauro
66. Estúdios Vera Cruz Panorama nos anos 50 (São Bernardo do Campo)
67. plantas projeto restauro
68. Teatro das Ruínas Aspecto das ruínas (Campinas)
69. " " plantas e cortes
70. Centro de Convivência da Unicamp/Estação Guanabara Ruínas da Estação em 1990
71. " " " / vistas da maquete do Projeto
72. Sede da Prefeitura de São Paulo/ Palácio das Indústrias - vista em 1924
73. " " " " / vistas da maquete do conjunto
74. Planta do projeto da Prefeitura de São Paulo  
Palácio das Indústrias e Prédio Anexo
75. Palácio das Indústrias /Foyer do Auditório e Exposições
76. " " " / claustro
77. Teatro Polythema/ desenho da fachada principal- Jundiá
78. Casa no Morumbi /vista geral
79. " " " / detalhe da escada
80. Casa no Morumbi /plantas
81. " " " /elevações
82. " " " /cortes
83. Igreja do Espírito Santo do Cerrado /Lina Bo à época da construção - Uberlândia
84. " " " " Planta e elevação da Igreja
85. Igreja do Espírito Santo do Cerrado /croquis do conjunto
86. Igreja do Espírito Santo do Cerrado  
Foto do Conjunto Igreja/Residência/Centro Comunitário
87. Detalhe vedação do Centro Comunitário
88. Igreja do Espírito Santo do Cerrado/ Acesso a residência e Igreja
89. " " " " " / vista geral com torre sineira
90. Igreja do Espírito Santo do Cerrado/ Detalhe torre sineira
91. Igreja do Espírito Santo do Cerrado/ Detalhe interno Centro Comunitário
92. Capela Nossa Senhora dos Anjos - Ibiúna / Foto vista geral
93. " " " " " / croquis vista geral
94. Capela N.S. dos Anjos -Ibiúna / planta
95. Pavilhão do Brasil na Expo 92 - Sevilha/Vistas da Maquete
96. Pavilhão do Brasil na Expo 92 - Sevilha /Plantas
97. Centro Cultural de Belém Lisboa /Anotações de Lina Bo Bardi
98. Projeto para O Vale do Anhangabaú: ANHANGABAÚ-TOBOGÃ  
croquis do projeto estrutural
99. Concurso de Mobiliário de Cantú-Itália /croquis de Lina Bo
100. Cenário da Ópera dos 3 Testões
101. Cenário da peça Calígula
102. Mostra do Semanário A Itália 1946
102. Mostra do Seminário Propedêutica ao Ensino de Arquitetura 1955
102. Mostra da tese Contribuição Propedêutica ao Ensino de Notícias de Salvador / Bahia 1957
103. Mostra da página dominical no Diário de Notícias de Salvador / Bahia 1957

## BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR: ARTIGOS SOBRE LINA BO BARDI

- Architetti e critici d'arte italiani in Brasile. *Metron Architettura Urbanistica* n.30, Itália, 1948
- Desenho industrial. *Habitat* n.5, São Paulo, 1951
- Built in Brasil: a light glass casa into the air. *Interiors*, New York, 1953
- Museum by the Sea. *The architectural Review* n.679, Londres, 1953
- Free-tilting cuddle bowl. *Interiors*, New York, 1953.
- Maison Por Un critique d'art São Paulo. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, 1953
- Entre o céu e a vegetação pousa a casa de dois artistas. *Casa e jardim* n.1. Rio de Janeiro, 1953
- Taba Guiananases. *Habitat* n.14, 1954
- Bowl, Baskets and Bags. *Look*, New York, 1954
- Habitacions press de São Paulo. *La Maison* n.4, Bruxelas, 1954
- MINDLIN, Henrique. Neucs Bauen in Brasilien. *Bucher fur das Bauen Gestalten Verlag G.D.W.* Callwey, 1954
- \_\_\_\_\_. *Modern Architecture in Brasil*. Reinold publishing Corporation, Nova York, 1955
- ZEVI, Bruno. A Arte do povo apavora os generais. *Revista da Civilização Brasileira* n.2, 1965
- \_\_\_\_\_. Encontro com Lina Bo. *L'Espresso*, Roma, 1973
- A arte que vem do povo. *Shell em revista* n.12, Rio de Janeiro, 1969.
- Uma Luta gratuita na selva de Brecht. *Visão*, São Paulo, 1969
- O Espetáculo mais importante do ano. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1969.
- Esta revolução Cultural. *O Cruzeiro* n.42, Rio de Janeiro, 1971
- Museu de arte di San Paolo del Brasile. *L'Architettura* n.210, Roma, 1973
- Lina Bo Bardi sulla linguistica architettonica. *L'Architettura* n. 226, Roma, 1974
- A magia do objeto amado. *Vogue Brasil* n.41, 1978
- Museo de arte de São Paulo. *A+U* n.54, Tóquio, 1975
- As cadeira Modernas brasileiras. *Módulo* n.65, Rio de Janeiro, 1981
- Lina Bo Bardi's work in Brazil. *Mimar* n.2, Singapura, 1981
- O Prêmio da Audácia. *Visão* n.50, São Paulo, 1981
- Um Design de duas faces. *Isto É* n.227, São Paulo abril-1982
- Design: Enfim uma polêmica. *Senhor* n.61, São paulo Maio 1982.
- Mais que um teatro Num Palco Iluminado. *Casa Vogue* n.3, São Paulo, maio-jun 1982
- Chope e Cultura. *Veja* n.740, São Paulo, nov 1982
- Em Clima de sonho. *Isto É* n.312, São Paulo, dez- 1982
- A Revolução dos Brinquedos. *Senhor* n.109, São Paulo, abril 1983
- Sesc Pompéia. *Visão*, São Paulo, ago 1983
- Lina Bo Bardi. *Interview* n.63, São Paulo, ago 1983
- REQUIXA, Renato. O design no Brasil: uma exposição e seu espaço. *Válbrate* n.2, São Paulo, out 1983
- SABBAG, Haifa Y. A Linguagem Contemporânea criando espaços e preservando o passado. *Construção* n.1891, São Paulo, 1983
- \_\_\_\_\_. Na alma do edifício. *AU* n.18, São Paulo, 1988
- BARDI, Pietro. *Arquitetura da Terra*. *Senhor* n.175, São Paulo jul 1984
- \_\_\_\_\_. *Reencontro da Negritude*. *Isto É Senhor*, São Paulo mar 1988
- \_\_\_\_\_. *A restauração de uma jóia*. *Isto É Senhor* ago 1988
- \_\_\_\_\_. *Arte para sentar*. *Isto É Senhor* n.1014, São Paulo fev 1989
- BARDI, Pietro Maria. O Resgate Romântico. O Novo edifício de Esportes do Sesc-Pompéia - enriquece o esforço brasileiro em favor da Memória. *Senhor/295 em 26/07/89*
- BARDI, Lina Bo - Documento realizado pelo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, 1992. Coordenador editorial Marcelo Ferraz.
- Como desenhar uma cadeira. *Casa Vogue* n. 3, São Paulo, maio-jun 1985
- Um assalto estético. *Senhor* n.225, São Paulo jul 1985
- Toque de Mestra. *Isto É* São Paulo abril 1986
- SIMÕES, Benê. A volta de D.Lina. *Arquitetura e Urbanismo-AU* n.06, São Paulo, jun 1986
- \_\_\_\_\_. O Elo retomado. *AU* n.18, São Paulo 1988
- \_\_\_\_\_. *Centre Socio-Culturel SESC Pompéia*. *L'Architecture d'aujourd'hui* n.251, Paris, jun 1987
- SUBIRATS, Eduardo. *Arquitetura e Poesia: Dois exemplos latino-americanos*. Projeto n.143, São Paulo,

1991

Os Gigantes e a Cidade. Projeto n.149, São paulo 1993

Una Italiana en Brasil. Zodiac n. 8, Milano, 1992

SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda a nossa cidade da Bahia. Projeto n.149, São Paulo 1993

A Fábrica Recuperada Para o Lazer. Jornal da Tarde 29/03/81

AB'SABER, Tales A.M. Lina, Bahia, Glauber. Revista Caramelo n.4/1992

AMARANTE, Leonor. Arte ou lazer? O Sesc Completa um ano. O Estado de São Paulo 07/08/83

AMADO, Jorge. Jorge Amado e o Pelourinho. Projeto n.149.

BARBARA, Fernanda et OTONDO, Catherine. Sobre Uma Arquitetura. Revista Caramelo n.4/1992

Centro Cultural do Sesc pode ser inaugurado em Outubro. Gazeta do Bairro 15/08/81

CORREIA, José Celso Martinez. Lina Tirana Bóia, Cigarra Bacante, Fim de Agonia. Revista Caramelo n.4/1992

Em um ano, fábrica será Centro Cultural. O Estado de São Paulo 19/11/78

ESPINDOLA, Susana. São Paulo. O Lazer instalado dentro de uma fábrica. Correio do Povo 04/07/82

ESPECIAL LINA BO BARDI. Cronologia e Principais Atividades de Lina. Revista AU n.40. São Paulo, Fev/mar 1992

FERRAZ, Marcelo. Dois Concursos Dois manifestos. Revista Caramelo n.4/1992

Minha Experiência com Lina. Revista Arquitetura e Urbanismo AU n.40, fev/mar 1992

FRAGELLI, Beatriz. Sem arquitetura especulação imobiliária esconde arte em São Paulo. ISTO É Senhor 1036 em 26/07/89

GOES, Maria. A Fábrica de Arte. ISTO É 7/4/82

GUEDES, Joaquim. Lembrança de Lina. Revista Caramelo, n.4/1992

GANDRA, José Rui. Arte, a fábrica de Lina Bo Bardi. Folha de São Paulo 14/07/82 Jankowski elogia projeto do Sesc-Pompéia. Folha de São Paulo 29/08/85

LEIRNER, Sheila. Um Exemplo de Perfeita Mediação a Antiga Fábrica, agora Produzindo arte. O Estado de São Paulo 27/04/82

KATINSKY, Júlio Roberto. A Doçura Dura de Lina Bo Bardi. Jornal do Brasil 29/03/92

KRUSE, Olnei. Na velha Fábrica de Geladeiras, o Melhor e mais Avançado Centro Cultural do País. O Estado de São Paulo 4/2/82.

MAHFUZ, Edson. Poesia e Construção A Obra como Paradigma da Qualidade Arquitetônica. Revista Arquitetura e Urbanismo AU, n. 40, fev-mar 1992

MENDONÇA, Casimiro Xavier. Veja 14/04/82

Os Velhos, Sujos, Poluentes, agradáveis e bonitos prédios. O Estado de São Paulo 21/06/77

O Culto ao Corpo ganha um novo espaço. Folha de São Paulo 30/03/86

Old Brick Factory Made into a Lively Recreation center. Architecture/September 1984.

ROCHA, Paulo Mendes da. Imagens do Brasil. Revista Caramelo n.4/1992

RIBEIRO, Gilson. No lugar da antiga fábrica, um Centro Cultural. O Estado de São Paulo 29/09/79

Receita Para Transformar Uma Fábrica em Um Centro de Lazer. O Estado De São Paulo 03/02/81

SOARES, Dirceu. Um Centro de Lazer na Cidade Morta. Folha de São Paulo 19/01/78 São Paulo a cidade que destrói imagens da sua Memória. O Estado de São Paulo 10/02/79

SABAG, Hayfa. A Metáfora Continua. Revista Arquitetura e Urbanismo AU n.7, Agosto de 1986

SALMONI, Anita et DEBENEDETTI. Arquitetura Italiana em São Paulo. São Paulo, ed Perspectiva, 1982

SANTOS, Maria Cecilia Rodrigues dos. Uma Mestre do Design. Jornal do Brasil 29/03/92

SUBIRATS, Eduardo. Os Gigantes e a Cidade. Revista Projeto n.149

Tristeza e Raiva Minciras. O Estado de São Paulo 4/05/86

Um Centro Cultural Desportivo na Região. Gazeta da Lapa 29/09/79

Utilizzare l'architettura minore. SAN PAOLO (BRASILE): DA UNA FABRICA. ABITARE dez/83.

Vida Nova Para a Velha Fábrica. Folha de São Paulo 11/04/82

Zevi, Bruno. La fabbrica dei segni. L'Espresso 24/05/87

Un Architetto in Tragitto Ansioso. Revista Caramelo n.4/1994

Un Architetto in Tragitto Ansioso.

## ARTIGOS DE LINA BO BARDI

- **Al Palazzo del Arte.** *Domus* 213, Milano, settembre, 1946
- **Na Europa a Casa do Homem Ruiu.** Revista *Rio* n.92, Rio de Janeiro, fev de 1947.
- **Uma Cadeira de Grumixaba e taboa é mais moral que um Divã de Babados.** Diário de São Paulo, São Paulo, 13/11/49.
- **O Museu de São Paulo: Função Social dos Museus.** Revista *Habitat* n.1, São Paulo, Out-dez/1950.
- **Os Museus Vivos nos Estados Unidos.** Revista *Habitat* n.1, São Paulo, Out-dez/1950.
- **Sinopse do Museu de Arte de São Paulo.** Revista *Habitat* n.1, São Paulo, Out-dez/1950.
- **Prefácio sobre a História das artes no Brasil.** Revista *Habitat* n.1, São Paulo, Out-dez/1950
- **Casas de Villanova Artigas.** Revista *Habitat* n.1, São Paulo, Out-dez/1950
- **O Novo Mundo do Espaço de Le Corbusier.** Revista *Habitat* n.1, São Paulo, Out-dez/1950.
- **Bela Criança.** Revista *Habitat* n.2, São Paulo, 1951.
- **Duas Construções de Oscar Niemeyer.** Revista *Habitat* n.2, São Paulo, 1951.
- **Um restaurante.** Revista *Habitat* n.2, São Paulo, 1951.
- **Móveis Novos.** Revista *Habitat* n.2, São Paulo, 1951.
- **Primeiro Escolas.** Revista *Habitat* n.4, São Paulo, 1951.
- **Necessidade da Crítica de Arquitetura.** Revista *Habitat* n.7, 1952.
- **Enrico Bo.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Liese.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Mais Um Primitivo.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Mais Uma Amadora.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Renina.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Um Brado de Alarma.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.

- **Antigas Paisagens.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952
- **Novas Paisagens.** Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Inovações.** Uma divisão Móvel. Revista *Habitat* n.7, São Paulo, 1952.
- **Balanços e Perspectivas Museográficas.** Revista *Habitat* n.8, São Paulo, 1952.
- **Museu à Beira do Oceano.** Revista *Habitat* n.8, São Paulo, 1952.
- **Arranha-céus e o Espírito.** Revista *Habitat* n.8, São Paulo, 1952
- **Casa na Bahia.** revista *Habitat* n.8, São Paulo, 1952.
- **Casa em Juiz de Fora.** Revista *Habitat* n.8, São Paulo, 1952.
- **Museo Sulla Sponda dell'Oceano.** Revista *Domus* n.286, Milano, 1953.
- **Por Uma Enciclopédia Brasileira.** Revista *Habitat* n.9, São Paulo, 1953.
- **Construir com Simplicidade.** Revista *Habitat* n.9, São Paulo, 1953.
- **Taba Guaianazes.** Revista *Habitat* n.14, São Paulo, 1954.
- **Declaração** apresentada por ocasião do afastamento da direção da *Habitat*. Revista *Habitat* n.15, São Paulo, 1954.
- Mostra da **Contribuição propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura.** Tese apresentada a FAUUSP em 1955.
- **Lettera dal Brasile.** *L'Architettura* n.9, Roma, 1956. In: Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993.
- **Concurso para Mobiliário.** Cantú, Itália, 1957. Revista *Habitat* n.46, São Paulo, 1958.
- Mostra da **Página Semanal de Críticas e Crônicas de arte** no *Diário de Notícias*, Salvador-Ba, 1959.
- **Exposição Bahia.** Revista *Habitat* n.56, setembro-outubro de 1959
- **Conjunto Museu de São Paulo.** Revista *Habitat* n.62, São Paulo, 1960.
- **In Difesa de Brasília.** Revista *L'Architettura Cronache e Storia* n.109/1964, resposta de Lina Bo Bardi ao artigo de Bruno Zevi "Brasília: Le Forme denunciano i contenuti trementi", publicado anteriormente na mesma revista n.104.
- **Na América do Sul: Após Le Corbusier, o que está acontecendo?** Revista *Mirante das Artes* n.1, São Paulo, jan-fev de 1967.

- **Arquitetura/Cuba.** Revista *Mirante das Artes* n.4, São Paulo, julho/agosto de 1967.
- **O Novo Trianon 1957-67.** Revista *Mirante das Artes* n.5, São Paulo, set/out de 1967.
- **Museu de Arte Popular da Bahia de Todos os Santos.** Revista *Mirante das Artes* n.6, São Paulo, nov-dez de 1967.
- **Exposição das Atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia,** Revista *Mirante das Artes* n.6, nov-dez de 1967.
- **Exposição Nordeste.**Revista *Mirante das Artes* n.6, São Paulo, nov-dez de 1967.
- **Cinco Anos entre os 'Branços'.** Revista *Mirante das Artes* n. 6, nov-dez de 1967.
- **O Programa do Masp.** Revista *Mirante das Artes* n.7, São Paulo, jan-fev de 1968.
- **Exposição: A Mão do Povo Brasileiro(1969).** In: Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993.
- **Planejamento Ambiental 'Desenho no Impasse'.** Revista *Malasarte* n.2, São Paulo, dez/jan/fev 1972. Desdobrado depois em dois textos "A Capacidade de Dizer Não" e "Tempos de Grossura".
- **Exposição Repassos(1975).** In: Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993.
- **Arquitetura e Desenvolvimento Nacional .**Depoimentos de Arquitetos Paulistas. São Paulo, Pini, 1979.
- **Arquitetura e Tecnologia.** Inquérito Nacional de Arquitetura/ Depoimentos São Paulo, Projeto, 1982.
- **A Metáfora Continua.** Entrevista a Haifa Sabbag. Revista *Arquitetura e Urbanismo* n.18, São Paulo, junho-julho de 1986.
- **Exposição: Design no Brasil: História e Realidade (1982)**
- **Exposição: Mil Brinquedos para a Criança Brasileira(1982)**
- **Exposição: O 'Belo' e o Direito ao Feio. (1982)**
- **Exposição: Caipiras, Capiaus: Pau-a-Pique (1984)**
- **Exposição: Entreato Para Crianças (1985)**
- **Exposição: África Negra (1988)**
- **Teatro Oficina.** Revista *Arquitetura e Urbanismo* n 07, São Paulo, Agosto de 1986.

- **Politéama, uma Restauração mais do que necessária.** *Projeto* n.118, São Paulo
- **Terapia Intensiva.** *Arquitetura e Urbanismo* n.18, São Paulo, junho-julho de 1988.
- **Registro de Uma Idéia.** Revista *Arquitetura e Urbanismo* n.20, São Paulo, out-dez de 1988
- **Uma Aula de arquitetura/1989.** Revista *Projeto* n.149, São Paulo, 1992.
- **Ladeira da Misericórdia.** *Projeto* n.149, São Paulo, 1992.
- **Apresentação para o concurso Público de Projetos para o Pavilhão do Brasil na Expo 92, Sevilha.** *Projeto* n.149, São Paulo, 1992.
- **Apresentação do Projeto: Anhangabaú Tobogã.** *Casa Vogue* n.6, São Paulo, nov-dez de 1983.
- **Sesc Fábrica da Pompéia.** *Casa Vogue* n.6, São Paulo, 1986
- **Projeto Mantém Peculiaridades.** *Folha de São Paulo* 9/11/92.
- **Sesc Fábrica da Pompéia.** In: Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993.
- **Projeto Barroquinha.** Carta Mensagem de Inauguração do Teatro Gregório de Mattos. In Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993.
- **Comunicação sobre restauro na Bahia.** Évora, Portugal, 1989. In: Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993.
- **Curriculum Literário.** In Lina Bo Bardi, São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro M.Bardi, 1993, org. Marcelo Ferraz

## Bibliografia obras gerais/por assunto

### História da Arte e Arquitetura

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo, Cia das Letras, 1992

----- *A História da Arte como História da Cidade.* São Paulo, Martins Fontes, 1992

- , *Intervista sulla fabbrica dell'arte*. Bari, laterza, 1980
- BENÉVOLO, Leonardo. *A História da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1979
- , *O Último capítulo da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1985
- BRUAN, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1991
- CHASSÉ, Charles. *Les Fauves e leur Temps*. Paris, Lausanne, 1963
- DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo, Verbo, 1976
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. México, G.Gili, 1983
- , Travail, oeuvre et architecture. In *Le Sens de la Ville*. Paris, Du Seuil, 1972
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*. Valencia, Fomento de Cultura, 1961
- , *Arte Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1982
- FRY, Maxwell. *A Arte na Era da Máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1982
- GIEDEON, Siegfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, Hoepli, 1955
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, Koogan, 1993
- , *Arte e Ilusão*. São Paulo, Martins Fontes, 1986
- JENKES, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

- LEYMARIE, Jean. *Le Fauvisme*. Genève, Skira, 1959
- MULLER, Joseph Emile. *O fauvismo*. São Paulo, Verbo, 1976
- PANOVSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconologia*. Madrid, Alianza, 1989.
- PEVSNER, Nikolas. *Origens da arquitetura Moderna e do Design*. São Paulo,  
Martins Fontes, 1981
- SALMONI, Anita et DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura Italiana em São Paulo*,  
Perspectiva, 1981
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da Arquitetura*. Lisboa, Presença, 1988  
----- et CACCIARI, Massimo et DAL CO, Francesco. *De La  
Vanguardia a la Metropoli*. Barcelona, G.Gili, 1972
- VOGT, Paul. *El Expressionismo na Pintura Alemã 1905-1920*. Colonia, Dumart  
Buch Verlag, 1979
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo,  
Martins Fontes, 1989
- VARGAS, Milton.(org) *História da Técnica e da Tecnologia no Brasil*. São Paulo,  
ed. Unesp, 1994.
- ZANINI, Walter, org, *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles  
1983, v1 e v2.
- ZEVI, Bruno. *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa, Arcádia, 1970

**Filosofia e Estética**

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1988

----- *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1992

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro, Forense, 1981

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. São Paulo,  
Tempo brasileiro, 1984

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. In Os Pensadores.  
São Paulo, Nova Cultural, 1989

----- *O Primado da percepção e suas Consequências*  
*Filosóficas*. Campinas, Papirus, 1990

MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. In: A Ideologia Alemã. São Paulo, Hucitec,  
1991.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São paulo, Cia da Letras,  
1989

SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: Os Pensadores. São Paulo,  
Nova Cultural, 1989

**Arquitetura - Obras especiais**

ARGAN, Giulio Carlo. *Projecto y Destino*. Venezuela, Universidad de  
Venezuela, 1969

ARTIGAS, Villanova. *A Função Social do Arquiteto*. São Paulo, FVA/Nobel,

1980

BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1979

BENÉVOLO, Leonardo. *A Cidade e o Arquiteto*. São Paulo, Perspectiva, 1972

GIDEON, Siegfried. *Arquitetura y Comunidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957

GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1978

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Leituras de Arquitetura, Viagens e Projetos*. São Paulo, 1990.

Tese(Livre-Docência/FAUUSP)

\_\_\_\_\_. *Desenho Industrial no Brasil*. In: História geral da Arte no Brasil, org. Walter Zanini. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existência, Espaço y Arquitetura*, Barcelona, Blume.

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. Lisboa, Cosmos, 1977

ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna da Arquitetura*. Lisboa, Dom Quixote, 1984

-----, *Arquitetura in Nuce*. Uma definição de arquitetura. Lisboa, edições 70, 1979

### **Crítica de Arte / Arquitetura**

ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Scritta, 1991

-----, *Arquitetura Simulada*. In : O Olhar. São paulo, Cia das Letras, p. 257-282, 1989

- , Os Novos Museus. In : *Novos estudos Ceprap*, São Paulo, n.31, p.161-169, outubro e 1991
- , Klee, A Utopia do Movimento. Revista *Discurso*, n.7, ano 7, p.87-109
- , et ARANTES, Paulo. *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo, Brasiliense, 1992
- ARTE EM REVISTA. Arquitetura Nova. São Paulo, Ano 2, n.4, março de 1983 edição especial.
- BRECHT, Bertold . *Brecht no Brasil*. Organizado por Wolfgang Bader. São Paulo, Paz e Terra, 1987
- BORNHEIN, Gerd. *Brecht. A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro, Graal, 1982
- HABERMAS, Jürgen. Arquitetura Moderna e Pós-Moderna. *Novos Estudos Ceprap*, São Paulo, n.18, p.118-120, setembro de 1987
- KOSSOVITH, Leon. *A Emancipação da Cor*. O Olhar. São Paulo, Cia das Letras, p.183-215, 1988
- \_\_\_\_\_. O Plástico e o Discurso. Revista *Discurso* 7. São Paulo, 1975.
- MOOS, Stanislaw Von. *Le Corbusier l'architect et son mythe*. Paris, Horizons de France, 1971
- O Romantismo. Organizado por J.Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1978
- NAVES, Rodrigo. Notas sobre a Visualidade Brasileira. *Gávea* 3, Rio de Janeiro, 1987
- PEDROSA, Mário. Arte Culto y Arte Popular. In: *La Dicotomia entre Arte Culto y Arte Popular*. Colóquio Internacional de Zacatecas. Mexico, Universidad

Autônoma do México, 1979

----- *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo,  
 Perspectiva, 1981

SUBIRATS, Eduardo. *A Cultura como Espetáculo*. São Paulo, Nobel, 1989

----- *Vanguarda, Mídia, Metrópolis*. São Paulo, Nobel, 1993

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1972.

### **Cultura e Sociedade**

ARANTES, Paulo. A ideologia Francesa no Brasil. *Novos Estudos Cebrap* 30,  
 São Paulo, jul/1991

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985

----- Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie. Organizado  
 por Willi Bole. São Paulo, Cultrix, 1986

----- *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São  
 Paulo, Brasiliense, 1991

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo, Cortez, 1989

DURAND, José. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo, Perspectiva, 1989

GOLDMAN, Lucien. *Dialética e Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 1991

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olímpio,  
 1989

JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro, Forense, 1990

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero*. São Paulo, Cia das Letras, 1991

MARIANNI, Ricardo. *A Cidade Moderna entre a História e a Cultura*. São Paulo, Nobel/Inst. de Cult. Italiana de São Paulo, 1986

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira 1933/1974*. São Paulo, Ática, 1978

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988

-----, *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985

PEREIRA, Luis Carlos Bresser. *Desenvolvimento e Crise no Brasil 1930-1983*. São Paulo, Brasiliense, 1987

ZÍLIO, Carlos. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

#### Restauro

Carta de Veneza(19640. Revista *Arquitetura IAB*, Rio de Janeiro, 1965

FERNANDEZ, Salvador Díaz-Berrio. *Conservacion de Monumentos y Zonas Monumentales*. Mexico, Sep/Setentas, 1976.

ARNAUD, François et FABRE, Xavier. *Réutiliser le Patrimoine Architectural* tome 2. Paris, Caisse Nacional des Monuments Historiques et Sites, 1978.

4a, Campagna di rilevamento dei beni artisti e culturali dell'Appenino/ Diario di Lavoro. Bolonha, Alfa, 1971.

ANDRADE, Luis Antonio Dias de. *Um Estado Completo Que Pode Jamais Ter Existido*. São Paulo, FAUUSP/ tese doutorado/1993.