



**Luiza Batista Amaral**

## **Experiência e pobreza em Lina Bo Bardi**

### **Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro  
Agosto de 2016

**Luiza Batista Amaral**

## **Experiência e pobreza em Lina Bo Bardi**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. João Masao Kamita**

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

**Profª Ana Luiza de Souza Nobre**

Curso de Arquitetura e Urbanismo - PUC-Rio

**Profª Silvana Barbosa Rubino**

Departamento de História - UNICAMP

**Profª Mônica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 02 de agosto de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## Luiza Batista Amaral

Graduou-se em bacharelado e licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense, cursou o Mestrado na PUC - Rio no Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura na linha de História da Arte e da Arquitetura.

### Ficha Catalográfica

Amaral, Luiza Batista

Experiência e pobreza em Lina Bo Bardi / Luiza Batista Amaral ; orientador: João Masao Kamita. – 2016.  
168 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.  
Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Arquitetura. 3. Lina Bo Bardi. 4. Experiência. 5. Pobreza. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

Esse trabalho foi feito como num canteiro de obras, foi construído por muitas mãos as quais quero, nesse espaço, reconhecer e tentar agradecer pelo apoio, pela construção da estrutura que tornou possível a materialização dessa pesquisa.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a meu orientador, João Masao Kamita pelo incentivo, pelas palavras que, mesmo duras, foram importantes para a realização do texto, e por ter acreditado nesse tema.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos funcionários do Instituto Bardi e, principalmente, ao pesquisador Renato Anelli que me ajudou muito no processo da pesquisa.

Aos funcionários da secretaria do departamento de História e, principalmente, a Edna por me receberem sempre com carinho e atenção.

À minha família peço desculpa pela ausência durante a realização da pesquisa e também agradeço ao apoio em minha formação.

Aos professores Alexandre Carneiro, Adriene Baron Tacla e Marília Etienne Arreguy que influenciaram e incentivaram minha formação, agradeço o apoio desde a graduação.

Aos professores Pedro Duarte e Pedro Paulo Palazzo agradeço não só pelas orientações dadas na banca de qualificação, mas também pelas conversas e conselhos e, principalmente, por terem acreditado nesse trabalho.

Ao professor Ivair Reinaldim agradeço pelo auxílio no início da pesquisa.

Ao professor Ricardo Benzaquen quero tecer um agradecimento especial, não só por ter me incentivado a buscar outras leituras e me desafiado a melhorar, mas

também pelo apoio dado e por suas brincadeiras e risadas irônicas que sempre me faziam pensar que o que estava dizendo era besteira. Por esse bom humor que esteve presente dentro e fora de sala que em diversas vezes me distraiu em momentos difíceis. Agradeço também pelas palavras de incentivo que nunca faltaram.

Aos meus queridos amigos que admiro muito: Jorge Victor Araújo, Lucas Barros, Gabriel, Arthur Gomes e Bruno Lopes, obrigada pelo apoio incondicional.

Ao meu vizinho e amigo Rogério Azize que em diversas vezes me auxiliou no processo de escrita, partilhou de minhas angustias e sempre me ajudou a levantar em momentos em que sentia que era impossível seguir em frente.

Ao meu terapeuta Lucas Veiga agradeço pelas conversas sobre o texto.

Ao meu padrasto Armênio Evangelista agradeço pelo incentivo e pelo orgulho que sente de mim.

As mulheres que me ajudaram e me inspiraram a sempre continuar lutando e crescendo, minha mãe Margareth Cabral, minhas irmãs Lívia Amaral e Tabatha Batista, minhas amigas Irene Bogado, Clarissa Reis, Júlia Manacorda, Marcele Oliveira, Natália Mansur e minhas companheiras de mestrado Marcela Corrêa e Beatriz Mangalde.

A minha nova família Gajanigo que me acolheu com carinho e atenção e me deu todo suporte durante as pesquisas em São Paulo.

A meu companheiro Paulo Gajanigo que em todos os momentos dessa pesquisa esteve ao meu lado, me deu toda a estrutura para que esse trabalho fosse possível. A ele não tenho palavras para agradecer por ter acreditado em mim e por todas as vezes que me estendeu a mão e me ajudou a levantar, foi meu apoio. A ele também dedico esse trabalho e mais essa conquista, pois sem ele nada disso seria possível.

## Resumo

Amaral, Luiza Batista; Kamita, João Masao. **Experiência e pobreza em Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro, 2016. 168p. Dissertação de Mestrado-Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A obra de Lina Bo Bardi é multifacetada não só pela quantidade de campos profissionais de atuação como o design, a arquitetura, a cenografia, museografia e a restauração, mas também pela quantidade de questões e conceitos abordados em seus diversos ensaios. Na Europa, a arquiteta, em meio a impossibilidade do fazer arquitetônico em virtude da guerra, toma a escrita como um outro caminho para o fazer arquitetônico. Os ensaios escritos por ela no período de 1943 a 1991 são a base da pesquisa, a partir da análise deles e da documentação gráfica, foi possível observar a presença dos conceitos de *experiência e pobreza* presentes ao longo da obra da arquiteta, tanto nos textos quanto nos outros campos de atuação. Tratando-se dos conceitos de *pobreza e experiência*, foi estabelecido um tensionamento entre a leitura de Lina Bo Bardi e a de Walter Benjamin que também trabalhou intensamente com esse tema ao longo de sua obra. A aproximação entre os teóricos são muitas, são dadas não só por terem partilhados um ambiente de guerra que os levou a observar a pobreza da experiência em virtude dos traumas e dos silenciamentos causados pelas destruições e pelos conflitos, mas também por partilharem visões similares quanto a crítica da modernidade, as relações de produção e a mudança das formas de moradia. Em suma, a visão de Benjamin sobre esses conceitos não foi somente a base para o mapeamento destes na obra de Lina Bo Bardi, mas também uma chave de leitura dessa atuação multifacetada da arquiteta.

## Palavras-chave

Arquitetura; Lina Bo Bardi; experiência e pobreza

## Resumé

Amaral, Luiza Batista; Kamita, João Masao. **Expérience et pauvreté dans l'œuvre de Lina Bo Bardi (Director de recherche)**. Rio de Janeiro, 2016. 168p. Master. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

L'œuvre de Lina Bo Bardi est multiforme non seulement par la quantité de domaines professionnels d'expertise, l'architecture, la scénographie, muséographie et la restauration, mais aussi par la quantité de questions et concepts abordés dans leurs essais. En Europe, la architecte, au milieu de l'incapacité de construire en raison de la guerre prend l'écriture comme l'autre façon de faire de l'architecture. Les essais écrits par elle en 1943-1991 sont la base de cette recherche, et à partir de leurs analyse, et de la documentation graphique, nous avons pu d'observer la présence de l'expérience et des concepts de pauvreté présents le long du travail de l'architecte, dans les textes et dans d'autres domaines d'activité. Sur les concepts de pauvreté et de l'expérience a été établi une tension entre la lecture de Lina Bo Bardi et Walter Benjamin, qui a également beaucoup travaillé avec ce thème au long de son travail. Le rapprochement entre les penseurs sont nombreux, sont donnés non seulement parce qu'ils partageaient un environnement de guerre qui les a amenés à observer la pauvreté de l'expérience en raison des traumatismes et des silences causés par la destruction et les conflits, mais aussi de partager des vues similaires sur critique de la modernité, les rapports de production et l'évolution des formes de logement. En bref, la vision de Benjamin sur ces concepts sont la base de la cartographie de ces derniers dans le travail de Lina Bo Bardi, et aussi une clé pour la lecture de ton travail aux multiples facettes de l'architecte.

## Mots clés

Architecture; Lina Bo Bardi; expérience et pauvreté

## Sumário

Introdução	11
1. Por uma fala da experiência na arquitetura de Lina Bo Bardi	11
1.2 A pesquisa	19
2. Guerra, experiência e pobreza: visões de Lina Bo Bardi e Walter Benjamin	21
2.1. Lina Bo Bardi e Walter Benjamin: pensadores da ruína	21
2.2. A escrita de Lina em tempos de guerra	26
2.3. Racionalismo pela face da pobreza	41
2.4. Sobre outras camadas da destruição: habitação, narrativa e artesanato	52
3. Lina Bo Bardi no Brasil: experiência e pobreza em quatro atos	64
3.1. Brasil, outro caminho para a experiência e para a pobreza	64
3.2. Primeiro ato: Arquitetura	72
3.2.1. Das formas pobres de morar: casa de vidro, Valéria Cirell e Chame- Chame	77
3.2.2. Igreja do Espírito Santo do Cerrado	84
3.2.3. Pobreza como alteridade: MASP	88
3.2.4. A construção de um museu horizontal	90
3.2.5. SESC Pompeia: um centro para experiências	93
3.3. Segundo ato: Em favor de uma museografia pobre	102
3.4. Terceiro ato: Design	119
3.5. Quarto ato: Cenografia	127
4. Canteiro de obras: terreno para experiência?	137
4.1. Canteiro de obras e anonimato	137
4.2. Uma luz sobre o canteiro de obras: Lina Bo Bardi entre a Escola paulista e a Nova Arquitetura	141
4.3. Das outras ações do projeto: a prática do desenho e as formas de vida	157



5. Considerações finais	162
6.Referências bibliográficas	164

## Lista de figuras

Figura 1 – Francisco Albuquerque, Lina Bo Bardi na Casa de Vidro, 1952	13
Figura 2 – Luiza Amaral, Caminho de azulejos, 2015	14
Figura 3 – Luiza Amaral, Pilotis, 2015.	14
Figura 4 – Luiza Amaral, Área dos fundos da Casa de Vidro, 2015.	15
Figura 5 – Bárbara Medeiros, MASP, 2014.	18
Figura 6 – Lina Bo Bardi, Perspectiva indicando a ocupação do Belvedere com esculturas, 1957-68.	18
Figura 7 – Lina Bo Bardi, Perspectiva do Belvedere indicando instalação do circo Piolim, 1957-58.	69
Figura 8 – Lina Bo Bardi / André Vainer / Marcelo Ferraz, Perspectiva da rua interna, 1977.	72
Figura 9 – Lina Bo Bardi, Desenho da Casa Valéria Cirell, 1958.	80
Figura 10 – Lina Bo Bardi, Detalhe da cobertura de sapé, detalhe do rufo, detalhe do pilar da varanda / Elevação frontal com tratamento da cobertura, portas, parede e vegetação / Planta de piso térreo / Perspectiva da cobertura.	82
Figura 11 – Lina Bo Bardi, Casa do Chame-chame / Elevação lateral, elevação principal.	83
Figura 12 – Lina Bo Bardi, Perspectiva do conjunto, 1976.	87
Figura 13 – Lina Bo Bardi, Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere Museu Arte Trianon, 1968.	93
Figura 14 – Lina Bo Bardi / André Vainer / Marcelo Ferraz, Layout de uniforme para time de futebol, 1982.	98
Figura 15 - Luiza Amaral, Entrada do Sesc Pompeia, 2015.	100
Figura 16 - Luiza Amaral, Pavilhões Sesc, 2015.	101
Figura 17 - Luiza Amaral, Interior do galpão de exposições, 2015.	101
Figura 18 - Luiza Amaral, Complexo esportivo, 2015.	102
Figura 19 - Lina Bo Bardi, Desenho de Apresentação: Perspectiva geral da exposição, perspectiva parciais, 1959.	109

Figura 20 - Exposição “Bahia no Ibirapuera”, Fotografia, 1959.	110
Figura 21 - Lina Bo Bardi, Desenho de Apresentação: Planta / Perspectivas parciais da exposição, 1959.	110
Figura 22 - Lina Bo Bardi, A mão do povo brasileiro/Perspectivas de bases com obras, 1969.	116
Figura 23 - Lina Bo Bardi, A mão do povo brasileiro: Perspectiva base para obras / Anotações, 1969.	117
Figura 24 - Lina Bo Bardi, Caipiras,capiaus/Perspectiva vista indicando Bosque de Paus-Mastro e Grande Parede, 1984.	119
Figura 25 - Lina Bo Bardi, Estudo de poltronas Bardi Bowl e adaptações, 1951-1963	121
Figura 26 - Lina Bo Bardi/Edinizio Ribeiro, Na selva das cidades/Planta/Perspectiva, 1969.	134
Figura 27 - Figura 25-Lina Bo Bardi / Edinizio Ribeiro, Na selva das cidades/Planta / Perspectiva.	134
Figura 28 - Lina Bo Bardi, Teatro do SESC - Fábrica da Pompeia / Perspectiva, 1977-1983.	135
Figura 29 - Lina Bo Bardi e Edson Elito, Teatro oficina /Planta, 1984.	135
Figura 30 - Lina Bo Bardi, Ópera dos três tostões/ Elevação lateral do cenário, 1960.	135
Figura 31 - Lina Bo Bardi/Marcelo Ferraz/ Marcelo Suzuki, Teatro das ruínas/ Elevações, 1989.	136
Figura 32 - Luiza Amaral, Parede dos ateliês do Sesc Pompeia, Fotografia, 2015.	161
Figura 33 - Missa no canteiro do Sesc Pompeia.	161

# 1 Introdução

## 1.1

### **Por uma fala da experiência na arquitetura de Lina Bo Bardi**

Esse texto inicial tem uma função de preâmbulo, é a apresentação de duas obras de Lina Bo Bardi, a Casa de Vidro e o MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) feita a partir de um fazer etnográfico, da imersão na atmosfera dessas arquiteturas. Aqui, narra-se duas experiências: a visita à moradia dos Bardi e ao edifício de caráter público do MASP. Optei por essas obras não por seu destaque na trajetória da arquiteta, mas por observar que ambas, apesar de construídas na década de 1950, são arquiteturas abertas, que não cessam, estão em constante modificação e acompanham as mudanças das propostas da arquiteta. A Casa de Vidro acompanha essas modulações da obra de Lina Bo Bardi, tem seu paisagismo construído aos poucos e outros elementos tardiamente adicionados como o ateliê (1986) que exprimem sua vivência na Bahia. O museu, no contato com o público, assume uma natureza mutável ao ser uma edificação aberta a experiência. Lina Bo Bardi projeta a arquitetura como uma constante atualização do passado feita no presente através da experiência, constrói uma arquitetura porosa constantemente modificada pelo público.

No total foram três visitas à casa de Lina Bo Bardi, a Casa de Vidro, a primeira obra da arquiteta no Brasil, hoje abriga o acervo e o Instituto Lina Bo Bardi no bairro do Morumbi em São Paulo, que apesar da dificuldade de acesso possui um considerável fluxo de visitas com público variado que abrange desde estudantes de arquitetura, curiosos, pesquisadores e visitantes estrangeiros. Apesar de ser um local de visita, a primeira imagem é de uma casa escondida e encoberta pelas árvores, em que só é possível observar do portão um muro revestido de pedrinhas, uma rampa de concreto com um tímido caminho com cacos de azulejos e uma pequena edificação onde hoje funciona uma portaria. Seguindo pacientemente a rampa a imagem da casa vai se revelando nesse convite

a um lento caminhar, a uma descoberta, primeiro aparecem os pilotis pintados de verde e mimetizados a palheta de cores do jardim, depois uma forma geométrica, uma caixa de vidro suspensa que revela uma leveza pela sutileza das colunas que a sustentam. Ao chegar no térreo da casa avisto o jardim e uma simples casinha de madeira cor verde (o ateliê) a jusante. A escada aberta ao jardim torna a transição para a casa menos abrupta, ela convida à contemplação da paisagem, começando logo pelas bases da casa e pelas raízes da árvore abrigada no centro da edificação. Conforme o subir dos degraus, a paisagem aberta vai sendo cortada pela laje e pelas paredes que assinalam a passagem da natureza para a cultura.

A entrada da casa dá diretamente para a sala. O impacto é forte, os móveis, ainda em uso, insinuam que a presença de Lina Bo Bardi não se perdeu, a casa não é museu por completo, ela ainda preserva seu uso de habitação, não faz parte de um passado encerrado. A luz que atravessa o pano de vidro corta a sala de um lado ao outro, reluz sobre o chão revestido por pastilhas azuis que mimetizam o mar. A sala é como se fosse um imenso camarote (COLOMINA, 2013) que estimula e encoraja o olhar para fora, tal como mostra a fotografia de Francisco Albuquerque em 1952, uma das mais divulgadas fotos de Lina Bo Bardi em sua moradia, imagem em que ela está de costas observando o que está para além da casa, no horizonte. Em relação ao tamanho dos espaços, a sala é o maior deles, abriga de forma integrada a biblioteca, as salas e a sala de jantar. Esse espaço não tem divisórias, ele é moldado visando a experiência do espaço contínuo. Diferente da sala, os quartos são pequenos e reservados, abrigam a simplicidade – sendo quase uma negação do interior burguês criticado por ela no texto “Casas de Vilanova Artigas” (1950) e pelo filósofo Walter Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza” (1933) –, tendo no espaço apenas uma cama e um armário, em contraposição a sala, que parece ser efetivamente moldada para a experiência coletiva sendo o local das obras de arte do casal Bardi, e dos objetos de memória. A casa se transforma no caminhar, a grande fachada de vidro e a construção em pilotis – materiais e formas da arquitetura moderna – são transformados lentamente em uma linguagem simplificada iniciada na cozinha que alcança seu ápice no jardim dos fundos, em que Lina Bo Bardi parece construir com “o que está à mão”, ela se apropria de materiais brutos como a pedra e restos de azulejos estilhaçados que soam como expressão de uma gramática arquitetônica anterior,

essa peça carregada de memória é apresentada por Lina Bo Bardi como experiências em ruínas, como os vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2011a) que insistem em sobreviver frente aos grandes lampejos da história, elas revestem os muros e o chão do jardim, é uma coleção de narrativas que se funde à arquitetura da casa.



Figura 1 – Francisco Albuquerque, Lina Bo Bardi na Casa de Vidro, 1952.  
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 2 – Luiza Amaral, Caminho de azulejos, 2015.



Figura 3 – Luiza Amaral, Pilotis, 2015.



Figura 4 – Luiza Amaral, Área dos fundos da Casa de Vidro, 2015.

O museu como um espaço não encerrado e fossilizado, essa foi a proposta de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. A área de localização do prédio, nas proximidades do Parque Trianon na emblemática Avenida Paulista, apresenta uma natureza dinâmica composta por um ambiente que mescla áreas de moradia, de atividades culturais, empresariais e comerciais. O MASP se estende de um quarteirão a outro no meio dessa avenida, ele destoa das edificações do entorno não só pela tipologia da construção e por sua característica pavilhonar de se alongar pela rua, ele é horizontal em meio ao domínio da verticalidade. Nas visitas ao MASP caminhei da rua 13 de Maio até entrar em uma das pontas da Avenida Paulista, o trajeto mostrava muitos ritmos, pessoas apressadas para ir ao trabalho, saindo para almoçar, outras que pareciam destoar do ambiente por uma postura mais lenta, eles revelavam-se visitantes com um desejo de observar a cidade. A chegada no museu oferece um corte abrupto, a paisagem se transforma e exige do observador uma mudança de postura em relação ao tempo, ele desacelera, sua materialidade pesada pede um olhar mais lento e a quebra dessa visão fria e apática da cidade (BO BARDI, 2009[1957],



p.122). O edifício do MASP propõe novas formas de atravessamento da experiência no espaço urbano. Quatro pilares grandes e de cor vermelha acompanham a edificação de dois pavimentos de concreto protendido de um lado a outro e sustentam-na no estado de suspensão, de flutuação em relação ao chão. O extenso vão-livre de 80 metros do MASP é um terreno propício para experiência no meio de uma “terra infértil”, nele as pessoas param, conversam, praticam esportes, brincam, moram, fazem feiras, marcam encontros, fazem eventos de poesia e arte, e se reúnem para discussões políticas. Desde o início da pesquisa as ressignificações e os usos políticos desse espaço me chamaram atenção, abrigo de múltiplas falas, é um palco comum para diferentes grupos sociais ao longo da história brasileira. Nas manifestações de Junho de 2013 novamente ele foi apropriado como lugar de fala e de encontro dos manifestantes da cidade de São Paulo, abrigando reivindicações plurais tais como as do movimento Passe-Livre, dos grupos LGBT, das mulheres, e de outros. Nas de 2015, o MASP tornou-se novamente palco de um movimento político iniciado em 2014 com a eleição presidencial que fraturou o país, sendo utilizado na cidade de São Paulo como local de disputa e de falas antagônicas, pró e contra impeachment, pró e contra o retorno da ditadura militar. “Arquitetura da liberdade” como afirmou John Cage, o MASP é um lugar de encontros, disputas, choques e agregação da diferença (PERROTTA-BOSCH, 2013). Sobre a arquitetura de Lina Bo Bardi, podemos afirmar que estabelece uma transição suave e antinormativa entre o desenho e o designo, se configurando em um manifesto em favor da aglomeração, da coletividade, das misturas, da dissolução dos agrupamentos, e contra a autoridade do arquiteto no espaço (*Ibidem*, p.10), a hierarquia e a distribuição disciplinadora dos corpos no espaço (FOUCAULT, 2008).

O lúdico é a outra face da experiência do MASP que atravessa a edificação desde sua idealização nos desenhos da arquiteta<sup>1</sup> e se efetiva pela presença do Circo Piolin em 1972, pelas feiras de antiguidade, pelos festivais de cinema e pelo brincar das crianças no vão-livre nos finais de semana. No meio do centro da cidade de São Paulo funda-se um reduto para a experimentalidade, um vazio ativo

---

<sup>1</sup> Estudo preliminar- Esculturas praticáveis do Belvedere do MASP, 1968- Coleção Masp, Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

que convida o indivíduo à criatividade, a assumir outros papéis e a desempenhar uma teatralidade recriando e ressignificando esse espaço urbano, seja pela via da política ou do lazer.

Em meio ao extenso vão-livre existe uma escada de concreto e um elevador que dão acesso ao museu. A escada é um elemento importante nas obras de Lina Bo Bardi, é um objeto de fascínio – como ela mesma expõe em seu texto “A escada” de 1987, sobre a escada do Teatro Gregório de Mattos – mas também é um elemento de transição (OLIVEIRA, 2006, p.179), nesse caso entre a cidade e o “volume suspenso”, quase uma ligação entre terra e céu. Quis a experiência da transição, por isso subi as escadas e aos poucos fui observando o distanciamento do solo e a paisagem que se abria aos meus olhos, de um lado a Avenida Paulista, de outro o Belvedere e na frente o imenso vazio do vão-livre. Os espaços expositivos do museu são flexíveis, variam de acordo com a exposição que abrigam, com exceção da exposição permanente que conta com um vasto repertório de obras que abrangem desde o século XIII até a arte contemporânea, passando por diferentes tipos de suporte- tela, papel, tecido – e linguagem artísticas – escultura, pintura, fotografia e gravura. Apesar de ser um edifício que abriga um acervo, o MASP não é um museu no sentido tradicional, um local de passado encerrado e fossilizado, imóvel, com uma coleção de objetos de memória estanque, pelo contrário, ele tem uma ação no presente, é reduto para a criação, para a produção de narrativas e de experiências que se sedimentam todos os dias no espaço da edificação, é a quebra do *continuum* da história (BENJAMIN, 2012a, p.241), é o encontro entre o passado e o presente, presente histórico.



Figura 5 – Bárbara Medeiros, MASP, 2014.



Figura 6 – Lina Bo Bardi, Perspectiva indicando a ocupação do Belvedere com esculturas, 1957-68. Grafite, nanquim sobre papel, 47,2x69,8 cm. Fonte: ILBPMB.

## 1.2 A pesquisa

A obra de Lina Bo Bardi é multifacetada não só pela quantidade de seus campos profissionais de atuação como o design, a arquitetura, a cenografia, museografia e a restauração, mas também pela quantidade de questões e conceitos abordados em seus diversos ensaios. Nascida em 1914 e formada em Roma em 1939, a jovem arquiteta, em meio ao cenário de destruição que pairava na Europa em virtude da guerra, viu a impossibilidade de execução de seu ofício no momento em que muitas cidades estavam sendo destruídas pelos bombardeios. Frente a esse cenário de escassez e impossibilidade das construções, Lina Bo Bardi encontra na atividade editorial um outro caminho para o fazer arquitetônico, toma a escrita como um outro meio de edificar que não se utiliza das cotas e da representação do desenho técnico, mas usa as palavras para a edificação do campo crítico da arquitetura. Mesmo atuando diretamente na arquitetura, Bo Bardi continuou a usar o ensaio como uma intervenção no campo arquitetônico. Os ensaios escritos no período de 1943 a 1991 são a base dessa pesquisa, a partir da análise deles foi possível observar a presença dos conceitos de *experiência e pobreza* presentes ao longo da obra da arquiteta, que não são claramente definidos por ela tanto nos textos quanto em outros campos de atuação, mas aparecem como uma névoa em sua arquitetura e em seus desenhos, nos planos museográficos no MASP e no SESC Pompeia e em sua pesquisa sobre a cultura popular e sobre o desenvolvimento do design brasileiro.

Tratando-se dos conceitos de *pobreza e experiência*, foi estabelecido um tensionamento entre a leitura de Lina Bo Bardi e a do filósofo alemão Walter Benjamin que também trabalhou intensamente com esse tema ao longo de sua obra. A aproximação entre os teóricos são muitas, são dadas não só por terem compartilhados um ambiente de guerra que os levou a observar a pobreza da experiência em virtude dos traumas e dos silenciamentos causados pelas destruições e pelos conflitos, mas também por partilharem visões similares quanto a crítica da modernidade, as relações de produção e a mudança das formas de moradia. Em suma, a visão de Benjamin sobre esses conceitos é a base para o mapeamento destes na obra de Lina Bo Bardi.

Observando que ao longo da trajetória da arquiteta esses conceitos sofrem modulações, os capítulos dessa dissertação são estruturados de acordo com essas mudanças sendo o primeiro responsável pela apresentação dos conceitos de *experiência* e a *pobreza* a partir da vivência das duas grandes guerras na Europa, o que é observado tanto em Walter Benjamin, quanto no debate da arquitetura moderna através dos primeiros textos publicados pela arquiteta em 1943. O segundo capítulo tem o intuito de pontuar a transformação e o adensamento desses conceitos com a vinda de Lina Bo Bardi para o Brasil em 1946, onde ela entra em contato com a arquitetura brasileira e, posteriormente, se aproxima da cultura popular do Nordeste através de sua pesquisa sobre o trabalho manual no período em que permanece na Bahia. Já no último capítulo, aborda-se esses conceitos de forma mais pontual no canteiro de obras na tentativa de compreendê-los no contexto de produção mostrando de que modo eles são problematizados nesse cenário pela arquiteta.

## 2

### **Guerra, experiência e pobreza: visões de Lina Bo Bardi e Walter Benjamin**

Neste primeiro capítulo apresentaremos a experiência da escrita como uma outra face do fazer arquitetônico, através da crítica e dos debates, que se tornam responsáveis por edificar o movimento moderno durante a guerra no momento em que o ato de construir torna-se escasso em virtude das destruições ocasionadas por esse conflito. Na Itália, diante da impossibilidade de edificar, Lina Bo Bardi escreve, participa da produção de revistas e observa a arquitetura pela experiência da palavra. Com os bombardeios veio a destruição, as cidades em escombros coloca a arquitetura europeia em uma condição de crise. O debate trazido por esse capítulo passa por essa questão da ruína, na tentativa de expor a condição esfacelada da experiência (*Erfahrung*) que se adensa com as grandes guerras e se materializa em pequenas destruições do cotidiano que chegam até as formas de morar. Partindo desse olhar para destruição percebe-se tanto nos escritos de Lina Bo Bardi, quanto nos do filósofo alemão Walter Benjamin, relações e visões sobre os conceitos de Experiência e Pobreza que serão debatidos no texto a seguir.

#### 2.1

##### **Lina Bo Bardi e Walter Benjamin: pensadores da ruína**

Há um encontro entre Walter Benjamin e Lina Bo Bardi que não se concretizou. O filósofo não teve contato com as obras de Bo Bardi e ela, por sua vez, não foi leitora de seus ensaios<sup>2</sup>. O contato entre ambos, no entanto, é teoricamente lateral devido à partilha das experiências de um mesmo momento europeu, de uma geração marcada pelos movimentos das vanguardas, pela liquidação dos valores burgueses, pela ascensão dos regimes Nazifascistas e pela

---

<sup>2</sup> Sobre a recepção dos textos de Walter Benjamin no Brasil Gunter Karl Pressler (2001) afirma que desde a década de 60 a obra do filósofo já circulava nos debates intelectuais brasileiros, e o primeiro ensaio traduzido para o português, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, em 1968, foi discutido antes mesmo do que na Europa (2001, p.3). Apesar da circulação do pensamento benjaminiano na mesma época que Lina Bo Bardi morava no Brasil, na pesquisa, não foi encontrado nenhum indício ou manuscrito que sinalize essas leituras.

Segunda Guerra. Tanto Benjamin quanto Bo Bardi assumiram uma postura combativa seja através da militância pela escrita ou da participação na resistência contra o nazifascismo. No plano intelectual, a interface entre eles é mais efetiva na medida em que partilham leituras de teóricos como Friedrich Nietzsche<sup>3</sup> (1844-1900) e Bertold Brecht (1898-1956), e, além disso, a atuação de Lina Bo Bardi em grupos de esquerda tanto na Itália, quanto no Brasil, faz com que a arquiteta estivesse familiarizada com os textos de Theodor Adorno (1903-1969), o que pode aproximá-la indiretamente das proposições de Benjamin. Dessa forma, como foi dito, não é o objetivo aqui estabelecer uma relação concreta entre ambos, mas sim tensioná-los a fim mostrar como a percepção da pobreza e da experiência de Benjamin transparecem no concreto das obras de Lina Bo Bardi.

A experiência em Benjamin não se restringe apenas aos termos conceituais, ela também é apresentada como um “exercício” através do ensaio, gênero que permite um entrecruzamento entre memória individual e história, linguagem e experiência, e uma aproximação entre forma e vida como expõe o jovem Georg Lukács (1910). De acordo com a leitura de Lukács, o ensaio não é literatura, nem poesia, é uma arte de forma própria que não tem como fim o efeito de verdade, mas sim a “vida”, alimenta-se dela e capta seus contornos, usa-a do mesmo modo que a obra de arte (LUKÁCS, 2015, p.53), não busca produzir um retrato verossímil dela, mas sim experimentá-la como uma paisagem a ser explorada por diversos ângulos, formas e dimensões. Lina Bo Bardi também se apropria do gênero ensaístico como forma de se aproximar da “vida”, da experiência, não só em seus textos, mas também por meio das imagens e, arrisco dizer, em seus “desenhos-ensaios”, em que ela nega uma linguagem técnica da arquitetura para construir uma expressão plástica de tom lúdico que interpola experiência e construção. Os matizes de suas aquarelas e os traços *naifs* soam como uma retomada da memória, como uma visita às imagens de infância no presente, como em “Infância em Berlim por volta de 1900” de Walter Benjamin. Dessa forma, Bo Bardi critica o positivismo científico da arquitetura expressa pelo desenho técnico, se aproxima das formas de vida (*Lebensform*), e indica um caminho para experiência do arquiteto desde a fase do projeto. Em suma, da

---

<sup>3</sup> A pesquisa no acervo documental do Instituto Lina Bo Bardi mostrou que a arquiteta teve contato com a obra de Nietzsche, citando alguns trechos em italiano em seus manuscritos.

mesma forma que Benjamin por meio do ensaio quebra com o *continuum* da história engessada em passado, presente e futuro, Bo Bardi rompe com a mecânica causal entre forma e função e se aproxima de uma dimensão mais humana da construção ao expor seu olhar sobre a arquitetura e se relacionar com a ação de projetar à luz da experiência tal como ela faz nos esboços do MASP.

No que toca a dimensão da experiência é possível observar as diferentes faces que assume ao longo da obra de Benjamin. Inicialmente é abordada em um texto intitulado *Erfahrung* (Experiência) publicado em 1913 na revista *Der Anfang* (O começo), escrito em sua juventude quando fazia parte do *Jungenbewegung*, movimento inspirado no teórico Gustav Wyneken (1875-1964), que propunha a transformação radical da sociedade, da cultura e da educação por meio da ação de uma juventude berlinense esclarecida (MURICY, 1998, p.37). Nesse pequeno ensaio a compreensão do conceito é negativa – a experiência como acúmulo imobilizante –, o filósofo expõe a indignação do jovem frente ao adulto filisteu que se posiciona de forma apática e passiva perante a vida e, ao mesmo tempo, subjuga a juventude acusando-a de tábula rasa, por sua ausência de experiência:

Na nossa luta por responsabilidade, batalhamos com alguém mascarado. A máscara do adulto chama-se experiência. Essa sem expressão, impenetrável, sempre a mesma. O adulto já experimentou tudo: juventude, ideias, esperanças, mulheres. Tudo uma ilusão. Com frequência nos sentíamos intimidados ou amargurados. Talvez ele esteja certo. Qual pode ser nossa replica? Nós não temos ainda a experiência de tudo.(BENJAMIN,1969.p.15[1913])<sup>4</sup>

O adulto assume a atitude filisteia, se fecha para o mundo e se agarra em suas experiências passadas, usa-as como máscaras que revelam uma face imóvel e petrificada, ou seja, se engessa adotando posturas resignadas, submissas, e apáticas perante a vida sendo menos suscetíveis, que a juventude, às transformações. A figura do filisteu evocada por Benjamin é um tema que, como a

---

<sup>4</sup>Trecho original em alemão: “Unseren Kampf um Verantwortlichkeit kämpfen wir mit einem Maskierten. Die Maske des Erwachsenen heisst Erfahrung. Sie ist ausdruckslos, undurchdringlich, die immer gleiche. Alles hat dieser Erwachsene schon erlebt: Jugend, Ideale, Hoffnungen, das Weib. Es war alles Ilusion- Oft sind wir eingeschüchert oder verbittert. Vielleicht hat er recht. Was sollen wir ihm erwidern? Wir erfuhren noch nicht.”(BENJAMIN,1969.p.15[1913])



imagem da *ninfa* de Botticelli analisada por Aby Warburg<sup>5</sup>, sobrevive na tradição alemã, sendo tratada por Lutero – o filisteu como inimigo da fé –, por Goethe – indivíduo de mentalidade estreita, burguês utilitarista –, e também por Nietzsche que observa o filisteu não mais como oposto do homem culto, mas sim como uma oposição interna à cultura, a cultura filisteia como nomeia Kátia Muricy (1998). É essa que Benjamin contestou ao longo de sua juventude no combate à experiência impenetrável e linear dos adultos, e do ensino massificante dos pedagogos “sisudos e cruéis” (MURICY, 1998, p.45). À noção de experiência, Benjamin contrapõe a valorização do presente, em detrimento ao passado de efeito paralisante, somatório do conhecimento dos adultos, reivindicando a partir dessa posição o papel da crítica da juventude como potência transformadora da sociedade, postura que remete as teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 2012a) em que atribui ao presente (*Jetztzeit*) uma força capaz de romper com *continuum* da história próprio à percepção vazia e homogênea do historicismo:

Em “Erfahrung”, mesmo que o conceito seja entendido no âmbito mais restrito da vida dos indivíduos, o ângulo de visão de Benjamin abre perspectivas muito ricas. Rejeitando a compreensão habitual do termo, isto é, a de conhecimento da vida pelos mais velhos que equivaleria a conceber experiência como repetição do passado, Benjamin remete à exigência de se construir um novo conceito de experiência que a reconcilie com o novo, recuperando a sua dimensão original de tentativa e de risco. Presa ao passado, a compreensão da experiência dos mais velhos é o domínio de um “sempre igual” paralisante do qual Benjamin quer fazer imergir, liberta, a novidade do presente, a que chama de “uma outra experiência” (“*eine andere Erfahrung*”) que questionará sempre o passado como repetição mitológica do mesmo. (MURICY, 1998.p.181)

Nesse texto a leitura de Benjamin sobre a experiência soa como um acúmulo do “sempre igual”, como uma prática de colecionar que amontoa objetos

---

<sup>5</sup> No estudo sobre duas pinturas de Sandro Botticelli (1455-1510) -*O nascimento da vênus* e *A primavera* – Warburg debruça-se sobre o estudo da *Ninfa*, personagem enfaticamente revisitado nas imagens do Renascimento que explode como uma constelação, fazendo-se presente em diversas obras como as de Domenico Ghirlandaio, Rafael, Leonardo da Vinci, e de outros pintores (DIDI-HUBERMAN, 2011b). A *ninfa* é a perturbação no tempo organizado de forma cronológica e causal, é a agitação causada em um rio de águas calmas no cair de uma simples folha, é a quebra de uma perspectiva linear, evolutiva, e acumulativa da história. Ao analisar a figura da *ninfa* Warburg investiga seu nascimento e seu momento de irrupção no renascimento, percebendo que esta extrapola a uma ordem cronológica em virtude de seu caráter intermitente, assim, a imagem teria uma existência paralela, uma pós-vida (*Nachleben*) que se estende pelo tempo de forma a-histórica.

de um passado encerrado e fossilizado. A compreensão dessa imobilidade da cultura, da história e da pedagogia sinalizada por Benjamin também é um tema tocado por Lina Bo Bardi em sua crítica ao museu petrificado, ao afastamento entre ensino e vida, e a fratura entre cultura e experiência tratada de forma pontual pelo texto “Cultura e não cultura” de 1958<sup>6</sup> em que ela diferencia cultura e erudição destacando o caráter esvaziado e meramente acumulativo da segunda:

A cultura está relegada aos livros que pouca gente lê; da cultura destacaram-se as regras de vida a ela intimamente ligadas. Ao intelectual possuidor de uma eloquência estéril e cavilosa, que tudo critica e tudo justifica, se contrapõe o leitor de “Seleções”, que procura numa norma, uma clarificação em resumos superficiais, ou o abandono ao acaso da vida. Um criticismo cosmopolita superficial, com finalidade em si próprio, tomou o lugar da cultura útil ao homem, substituindo-a por uma pseudocultura, que faz brilhar através de uma luz refletida somente o literato erudito. (BO BARDI, 2009[1958], p.87)

A figura do erudito é o adulto de Benjamin fechado em seu conhecimento estéril que não se traduz em cultura, não é narrado como experiência, atua apenas como um excesso de sabedoria egoísta e arrogante compondo uma pseudocultura que hierarquiza o conhecimento e desqualifica os indivíduos que não a possuem. É essa cultura filisteia paralisante, imposta de cima para baixo, principalmente, materializada nos museus, que Lina Bo Bardi combate ao criticar uma visão de história que se apresenta tanto na museografia quanto no historicismo como uma apresentação de um passado inócuo, mumificado que não mais comunica, apenas se mostra como um acúmulo de fatos e de cultura material. Do mesmo modo que Benjamin observa na juventude – no presente – essa força regeneradora contra o “sempre igual”, a arquiteta partilha dessa visão quando afirma que a possibilidade de regeneração do homem depois da Segunda Guerra não está nas mãos da classe acadêmica, mas nas de outra parte da humanidade com uma visão de mundo que se alicerça no tempo agora, toma-o como realidade imediata:

A parte dos homens assediada pelos problemas econômicos não tem tempo necessário para se dedicar a decifrar enigmas, cuja a chave não possui; a outra parte, abaixo economicamente da

---

<sup>6</sup> Esse texto publicado em 1958 apresenta uma perspectiva diferenciada da arquiteta. Nessa data ela já havia deixado a Europa e estava imersa no ambiente cultural brasileiro em que a ideia de cultura, diferente da concepção europeia, estava sendo gestada em torno de seu estudo sobre a arte popular e as tradições do Nordeste.

média normal, não pode preocupar-se com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita a existência. Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura. (*Ibidem*, p.89)

## 2.2

### A escrita de Lina em tempos de guerra

Voltar-se para a pobreza como uma forma de recomeçar, de se fazer tábula rasa, de partir do pouco sem olhar para a direita ou para a esquerda (BENJAMIN, 2012a[1933], p.127), é a proposta da arquiteta Lina Bo Bardi para um outro olhar da experiência no segundo pós-guerra. Achillina di Enrico Bo, conhecida como Lina Bo Bardi, nascida na cidade de Roma em 1914, cresceu no furor do movimento futurista na Itália, presenciou um ambiente marcado pelos efeitos da primeira guerra mundial, em sua juventude, conviveu com a ascensão do Nazifascismo e, quando formada, experimentou a paisagem de destruição que se alastrou pela Europa na segunda guerra. Antes de entrar na faculdade já era íntima da prática do desenho, assistiu de perto à produção do pai, o construtor e pintor Enrico Bo, e também cursou o Liceu Artístico, optando depois por seguir na Arquitetura na *Scuola Superiore di Architettura di Roma* – dirigida por Marcelo Piacentini<sup>7</sup> (1881-1960) –, onde se formou em 1939, época em que o debate no campo da arquitetura italiana era acalorado pela disputa do Movimento Racionalista Italiano (1926-43), iniciado pelo “Gruppo 7”<sup>8</sup> (1926-43), contra os

<sup>7</sup> Arquiteto oficial do regime fascista, e diretor da Universidade de Roma (ARGAN, 1992. p.330) no período em que Lina Bo Bardi a frequentava.

<sup>8</sup> Grupo formado pelos arquitetos italianos, Luigi Figini(1903-84), Guido Frette(1901-84), Sebastiano Larco, Adalberto Libera(1903-63), Gino Pollini,(1903-91) Carlo Enrico Rava(1903-86), Giuseppe Terragni(1904-1942) que posteriormente deu origem ao Movimento Italiano para a Arquitetura Racional(MIAR).Muito desses arquitetos, inicialmente, foram favoráveis e se incorporaram ao regime fascista acreditando que esse movimento seria o motor do desenvolvimento industrial italiano. Criou-se uma “arquitetura fascista” de representação estatal, que apesar de ser construída por arquitetos modernos, não rompe com a apropriação da linguagem clássica, o que Renato Anelli denomina como “Modernismo sem ruptura”(ANELLI,2010. P 97), ou seja, uma vanguarda no sentido contrário que não quebra coma instituição, mas se incorpora a ela. O espaço para os arquitetos modernos foi encerrado em 1937 quando o regime adota definitivamente o neoclássico como expressão de poder que aludia a grandiosidade do Império Romano. Nesse momento, Marcelo Piacentini torna-se o

arquitetos mais tradicionais na disputa para ocupar o lugar como linguagem oficial do regime de Mussolini como afirma Silvana Rubino:

O início da arquitetura moderna na Itália se confunde com a instauração do fascismo, e foram os arquitetos que, mesmo mais vinculados às realizações arquitetônicas e sociais do jovem socialismo soviético do que às do regime de Mussolini, aderiram à promessa da modernização que parecia representar.(...) E Pietro Maria Bardi lançava com Massimo Bontempelli sua *Quadrante*, periódico no qual preconizava o racionalismo arquitetônico como estilo oficial do fascismo.(RUBINO, 2009, p.25)

Em relação ao resto da Europa, a Itália era um país periférico marcado pelas disparidades econômicas, culturais e sociais entre norte e sul (RUBINO, 2002, p.41), ela conjugava um ambiente rural marcado por práticas artesanais com um jovem e crescente processo de industrialização iniciado pelo norte, especificamente pela cidade de Turim, com a instalação da primeira fábrica modernista, a da FIAT, construída no período de 1919 a 1922 (ARGAN, 1992, p.330). A modernização apontou a necessidade de se formular uma imagem para essa nova Itália que queria se desvencilhar de seu passado rural sem se desligar de sua grandiosa herança romana, questão que motivou o debate na arquitetura moderna e também no design<sup>9</sup> na tentativa de promover uma atualização de um passado que seja incorporado a uma linguagem do presente. O impacto desse desenvolvimento econômico transpareceu no ambiente urbano dos grandes centros como Roma, onde Lina Bo Bardi morava, cidade que sofreu um surto na área da construção civil e foi remodelada, a custo da demolição de edifícios históricos de menor porte, a fim de adquirir uma imagem moderna de capital nacional (RUBINO, 2002, p.42). O investimento financeiro para a remodelação das cidades, em sua maioria, partia da iniciativa pública, o que fez com que o movimento arquitetônico moderno na Itália ficasse subordinado ao Estado fascista – desde 1922 comandado por Benito Mussolini –, já que era através dele que suas obras poderiam ser concretizadas. Diante desse quadro Anelli conclui que: “O

---

arquiteto do regime(CIUCCI *apud* ANELLI, 2010.p. 98).

<sup>9</sup> Diferente do caminho tomado pela Bauhaus e do movimento da Nova Objetividade alemã, que adotam a renovação da arte e do artesanato pela via da indústria, o desenvolvimento do design italiano encabeçado por Gio Ponti tem como proposta a modernização da arte pelo refinamento do gosto italiano (*Ibidem*, p.91) o que faz com que Ponti desenvolva uma pesquisa em torno das práticas artesanais no país.

fascismo havia assumido a imagem de um único projeto político de modernização da Itália diante da desmoralizada e corrupta democracia liberal que o procedeu e da opção de esquerda, então esmagada pelas esquadras de camisas negras e pelo golpe de 1922.”(ANELLI, 2010, p.86)

Da disputa travada entre tradicionalistas e modernistas para assumir o patamar de linguagem oficial do estado vence o representante da tradição Marcello Piacentini, o que conduz a imagem da arquitetura, principalmente na capital Roma, a uma imagem marcada pela monumentalidade, por uma atualização do clássico no presente – neoclássico – que retoma uma retórica arquitetônica que subjuga o homem a sua grandiosidade e o faz pequeno frente ao poder do Estado. A cidade de Roma não era um terreno profícuo para os jovens arquitetos, recém-formados, que militavam em favor da renovação arquitetônica.

Depois de formada, em 1939, a arquiteta deixa Roma e muda-se para Milão – cidade de atividade cultural e política intensa, local profícuo às discussões das vanguardas arquitetônicas (ARGAN, 1992. p.335) – e lá permanece até 1945. Na cidade, monta, junto com seu amigo Carlo Pagani, o estúdio “Bo e Pagani”, mas também trabalha como autônoma em algumas revistas de arquitetura, moda e design dirigidas por Giò Ponti (1891-1979) como a *Domus*, *Bellezza* e a *Lo Stile*<sup>10</sup> (ANELLI, 2010, p.90) que contava com a colaboração de seu futuro marido Pietro Maria Bardi (1900-1999). O trabalho de Lina Bo Bardi na comunicação, escrevendo, ilustrando e produzindo os editoriais é dado pela

<sup>10</sup> Segundo Anelli (2010), a revista *Lo Stile* não apresentava uma posição política, pelo contrário, ela se desviava do conflito centrando seus artigos em temas relacionados a arquitetura, mas sem fazer menção ao contexto. Essa posição neutra adotada pela linha editorial fez com que Lina Bo Bardi, insatisfeita com a abordagem não politizada da revista, criticasse a posição de Ponti em uma carta à Pagani em 1943. Essa insatisfação da arquiteta é exposta no trecho da carta apresentada por Anelli no texto: “O meu trabalho com Ponti é moralmente quase insustentável para mim.(...) a sua superficialidade me dá náuseas (...) sinto-me hipócrita; por que é necessário continuar assim?” (BO BARDI *apud* ANELLI, 2010, p.95). A possibilidade de produzir conteúdos politizados em uma revista é concretizada com a criação da revista *A*, ao lado dos amigos Bruno Zevi e Carlo Pagani em 1946, ano que também começa o debate de reconstrução da Europa no pós segunda guerra. A *A- Cultura della Vita* surge como síntese de *Attualità*, *architettura*, *abitazione*, *arte* (*Ibidem*, p.96), era um periódico que abordava temas de caráter social como a reconstrução da arquitetura, planejamento familiar, mecanização do lar (RUBINO, 2009, p.29) e, sobretudo, marcado pela visão de recomeço como propõe a visão de Rubino: “O primeiro título, tal como um Aleph permite enxergar o mundo, era uma letra de recomeço: (h)abitação, ansiedade, amor, (h)abilidade, acordo, audácia, aviso, aspereza, absurdo, associação: Começar desde o início, da letra A, e planejar uma vida mais feliz para todos nós”, escreveu Zevi no primeiro editorial da nova revista, e recomeçar remetia à terra arrasada pela bomba atômica. *A* era também a acusação, tema ao qual Lina retornaria na Bahia”(*Ibidem*, p.29).

impossibilidade momentânea do fazer arquitetônico na Europa no início da segunda guerra<sup>11</sup>, no entanto, essa atuação em múltiplas áreas permanecerá ao longo de sua vida permitindo que a arquiteta dialogue e atue de forma interdisciplinar em áreas como o design, a museografia, e a cenografia. A arquitetura é feita pela ação de projetar, ela mira no futuro para criar um design, esse conflito torna o olhar para o futuro impossível e incerto, colocando também em xeque o ato de construir. A ação de projetar estava em baixa, mas o debate da arquitetura moderna se mantinha vivo com a circulação das revistas<sup>12</sup>, como a *Domus*<sup>13</sup>, onde Bo Bardi desenvolve suas observações sobre a arquitetura italiana, as moradias dos conjuntos habitacionais, e a arquitetura rural. O discurso e a escrita é face militante da arquitetura, é a possibilidade de veicular suas ideias quando elas não podem ser materializadas pela construção, como nas palavras de Rubino ao falar do arquiteto francês Le Corbusier:

Le Corbusier, escreveu cerca de cinquenta livros argumentando que quando circunstâncias o impediram de projetar ele desenhava, escrevia, falava...de modo que suas proposições arquitetônicas não deixassem de ser veiculadas. Ao contrário do

<sup>11</sup> A fala da inviabilidade das construções no período da Segunda Guerra mundial aparece na entrevista de Lina Bo Bardi(5:30- 5:39) no documentário “Lina Bo Bardi” de Aurelio Michelis de 1993.

<sup>12</sup> A ação da escrita teve um papel de destaque no movimento das vanguardas europeias no século XX tanto no campo das Artes, quanto no da Arquitetura através da crítica. A atuação de revistas como a *Documents*, *Die Aktion*, entre outras, fizeram com que os debates fossem ampliados para fora do ambiente acadêmico, e assumissem uma dimensão social, mais engajada e política como mostra a atuação do crítico de arte Carl Einstein(1885-1940) com sua escrita de caráter panfletária e combativa, e a de Lina Bo Bardi e outros arquitetos que conduziram a arquitetura a debates culturais, e militantes.

<sup>13</sup> A revista dirigida por Bo e Pagani apresentava uma linha editorial mais politizada e combativa trazendo temas como a reconstrução da Itália, a habitação popular e a implementação de projetos urbanísticos mais radicais para as cidades europeias como coloca Anelli (2010): “Nesse período, a ação editorial de *Domus* é dedicada à preparação da futura reconstrução da Itália no pós-guerra. Abre espaço para Franco Marescotti e Irenio Diatallevi, colaboradores de Giuseppe Pagano no projeto da 'Cidade Horizontal em 1940', um dos mais radicais projetos urbanísticos do período, publicando sua tradução comentada de *A casa do homem*, de Pierrefeu e Le Corbusier. Retoma o caminho de Pagano ao estudar temas de construções populares, com o artigo de Raffaele Carrieri, 'Il Trullo- La Casa dell'Uomo all' Impiedi'(...) No entanto, não há dúvidas que durante a direção de Bo e Pagani, *Domus* se torna um importante instrumento de preparação dos temas que dominaram o debate arquitetônico no segundo pós-guerra.”(*Ibidem*, p.95). Diante da fala de Anelli é possível perceber a presença de temas como a habitação popular, a economia dos meios da arquitetura vernacular, no plano de discussões da arquitetura já no período que antecede o final da guerra, demonstrando que esse debate não emerge apenas na fala de Lina Bo Bardi, mas faz parte de uma mentalidade coletiva, de um grupo de arquitetos que se debruça sobre os novos caminhos da arquitetura que devem ser orientados não mais pela espetacularização, pelo exagero, e pela monumentalidade, mas sim pela economia, e pela linguagem simplificada.

que isso possa sugerir, a escrita de um profissional que se apresenta no mundo por meio de imagens, croquis, volumes, linhas e cortes não é algo menor, secundário, que só se realiza quando a tarefa central, a espinha dorsal do ofício-o projeto-é interdita. Basta lembrarmos que boa parte dos debates acerca da arquitetura do século XX travou-se por escrito.(...) Revistas que representavam polos distintos de disputas por classificações e eleições. Modernos *versus* tradicionalistas, nacionalistas *versus* cosmopolitas, racionalistas *versus* organicistas: foi por escrito que parte dessa disputa simbólica, que forjou a trama da arquitetura nos últimos cem anos, foi tecida, reforçada ou esgarçada.(*Ibidem*, p.21)

Os escritos de Lina Bo Bardi publicados nas revistas apresentaram uma variedade de temas, um deles, a habitação, foi recorrente nas discussões da arquitetura moderna. O movimento moderno milita em favor do papel social da arquitetura, por isso, as discussões em torno da habitação tornam-se recorrentes. Lina Bo Bardi e outros arquitetos voltam-se para os modos simplificados de construção e tipos de moradias de expressão popular, a fim de buscar na economia dos meios dessas arquiteturas menores soluções que possam ser adotadas na produção de habitações coletivas-conjuntos habitacionais. No texto “A moradia nos bairros habitacionais em Roma” de 1943, publicado na revista *Lo Stile*, a arquiteta comenta a construção de Luigi Piccinato (1899-1983) – Edifício habitacional em Roma (1940) –, o conjunto habitacional construído à luz da expressão moderna é um espaço que atende as necessidades reais e práticas da vida cotidiana, não é menos, nem é mais, é uma forma “sóbria” de habitar que dá às costas para a casa burguesa, a “casa – museu”, que para os arquitetos modernos era símbolo da tradição, da vaidade e do acúmulo dispensável de mobiliários e de bibelôs, uma arquitetura que se afastava da vida. Para Bo Bardi, o experimento de Piccinato expressa a tentativa da arquitetura moderna de caminhar em direção à “vida humana”, de se aproximar das formas de vida de todas as classes sociais e de provocar essas mudanças também em torno do mobiliário e da decoração fazendo com que eles também abracem a simplicidade e a pobreza dessa arquitetura que se faz com pouco:

A roupa de um homem que transita por uma arquitetura moderna nos diz que ela está destinada a mudar, e a mobília e a decoração vão no mesmo passo, mas há aqui uma melancólica inclinação, um romantismo difícil de ser erradicado, um apego doentio à “bela casa tradicional”(...) Piccinato lutou contra as graves dificuldades técnicas, resolveu problemas, empregou

materiais desprezados no passado, fez, segundo as próprias palavras, “acrobacias”, chegando à convicção de que “o princípio básico para fazer arquitetura é procurar redescobrir e valorizar os materiais que nos são oferecidos, aceitá-los, esses materiais, sem camuflá-los e sem envergonhar-se deles, mas ao contrário, exaltá-los”(…) Isso demonstra que a arquitetura não surgiu dos pressupostos ou da modernidade dos materiais, mas das verdadeiras e indiscutíveis necessidades práticas e estéticas e que por isso é natural, é espontânea, é útil, mas bela também.(BO BARDI, 1943 *In* RUBINO, 2009, p.46)

A escassez dos materiais na Segunda Guerra faz com que a arquitetura se voltasse para as soluções simples, para as referências das “arquiteturas menores”, expressa pelas moradias populares projetadas por um *savoir-faire* não acadêmico, ou seja, não são feitas por um arquiteto ou por um engenheiro, ela é construída à luz da experiência pela atuação da comunidade ou dos mestres de obras que no cotidiano do canteiro de obras aprendem, e também trocam, saberes através do intercâmbio de conhecimento. Diante dessa discussão, a pesquisa de Lina Bo Bardi sobre as formas de morar publicada na revista *Domus* em 1943 com o título “Arquitetura e natureza: a casa na paisagem” (*Architettura e natura: la casa nel paesaggio*) tece uma crítica à arquitetura erudita<sup>14</sup>, e debruça-se sobre as formas espontâneas de construir, despidas de uma superestrutura decorativa, e de um formalismo acadêmico, a “arquitetura rural” mostra-se como uma reconciliação entre arquitetura e vida, moradia e paisagem, uma simbiose profícua exemplificada pela arquitetura mediterrânea (BO BARDI, 2009, p.47), que por suas formas simples e brutas<sup>15</sup>, mantém a interação com a cultura e com a paisagem:

O estudo exclusivo da arquitetura estilizada, que se resume a formas tendentes essencialmente à supraestrutura decorativa, e o formalismo acadêmico do século XIX cristalizaram a arquitetura em formas fixas sintetizadas em um esteticismo

<sup>14</sup> A erudição que Lina Bo Bardi se refere é própria a arquitetura acadêmica nascida no século XIX, vertente marcada pela hierarquia entre trabalho manual e intelectual, que também influenciou fortemente o pensamento artístico. O tradicionalismo da Belas-Artes na Europa foi contraposta por propostas pedagógicas de escolas como a Bauhaus que adotaram um viés experimental frente a esse conhecimento tradicional que distanciava arte e vida.

<sup>15</sup> Esse olhar para o bruto e para a simplicidade, anteriormente, já estava sendo gestado nos movimentos de vanguarda artística como o Expressionismo e o Cubismo no início do século XX. No campo da arquitetura ele também aparece na discussão levantada por Adolf Loos (1870-1933) no manifesto “Ornamento e Crime”(1908) – onde ele defende uma arquitetura da economia da forma –, e se estende até os projetos do arquiteto suíço Le Corbusier(1887-1965) que incorporam materiais brutos e menos nobres, como o concreto, na arquitetura.



superficial, não funcional, independente das condições essenciais da construção, das necessidades de vida e do ambiente. A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que com maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural. Da correspondência perfeita dessa arquitetura com o ambiente no qual a vida do homem se desenvolve há exemplos no mundo todo, e o primeiro entre todos é o da casa mediterrânea, pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que se desenrola ali (*Ibidem*, p.47 - grifo do autor).

Nesse texto, Bo Bardi tece análises sobre as soluções encontradas por esse tipo “bruto” de arquitetura, apresentando-as detalhadamente, uma por uma, através dos exemplos da “Casa perto de Abiquiu” no Novo México, da “Cabana no parque”, da “Casa da montanha”, da “Casa na colina” e outras, explorando nessas moradias perspectivas antropológicas que analisam as construções de forma ampliada levando em consideração as interações entre arquitetura e cultura, solo e ambiente, clima e vida<sup>16</sup>.

Em ambos os textos, a meu ver, a arquiteta defende um certo despir da vaidade na arquitetura que consiste no abandono de uma ornamentação exagerada e a busca pelo bruto, pela economia, pelo que há de mais essencial na ação de construir – a experiência. Essa postura revela o desencantamento com as formas burguesas e aristocráticas de habitação que efetivam um descompasso entre arquitetura e a medida humana. A proposta do racionalismo na arquitetura de Bo Bardi é um manifesto em favor da experiência, uma recusa ao individualismo dos interiores burgueses, a erudição esvaziada, ao academicismo e, principalmente, ao espetáculo da moradia e das formas faustosas de habitação. Na Europa, principalmente na Itália e na Alemanha, a guerra revelou o trauma da espetacularização<sup>17</sup>, e também levou a cabo a monumentalidade dos regimes

<sup>16</sup> Apesar dessa postura de Lina Bo Bardi perante a arquitetura – na busca de uma essência bruta e espontânea da aproximação entre construção e ambiente-, é limitador afirmar que essa postura parte apenas de um alinhamento direto, uma cópia do organicismo da obra do arquiteto americano Frank Lloyd Wright(1867-1959) ou do arquiteto finlandês Alvar Aalto(1898-1976). O encontro entre esses arquitetos é dado pela intensa circulação da discussão da arquitetura moderna, mas cada um assume uma postura diferenciada em relação ao planejamento e aos modos de construção.

<sup>17</sup> Recurso utilizado pelos regimes Nazi-fascistas tal como expõe a literatura do escritor alemão Thomas Mann(1875-1955), em “Mário e o mágico”(1930). O escritor vivencia a ascensão dos regimes totalitários e observa através da metáfora da figura do mágico o *mise-en* -

Nazifascistas. No após-guerra não havia mais lugar para a grandiosidade nas moradias, para as casas-monumento<sup>18</sup>, o símbolo das vaidades aristocráticas e burguesas ruiu, a guerra transforma as formas de habitar, fazendo com que a arquitetura parta da economia dos meios, se faça tábula rasa (BENJAMIN, 2012a[1933], p.125) abandonando repertórios exagerados na tentativa de começar de novo se aproximando do homem, e procurando novas formas de morar mais simples, mais claras e mais honestas. Esse olhar para pobreza é sintomático, representa não só uma reação à experiência da guerra, mas também aponta a necessidade da arquitetura se recompor de modo crítico e atuante na esfera social, o que fez com que os teóricos buscassem nos debates das ciências humanas- Antropologia, Sociologia e Psicologia – bases para se pensar os novos caminhos da arquitetura alinhado a uma prática social. O contato com as humanidades, principalmente com os estudos antropológicos, foi profícuo na medida em que motivou o olhar desses novos movimentos arquitetônicos na Europa, como o Novo Brutalismo inglês, para uma dimensão econômica, bruta, e rudimentar da arquitetura. A interação com essas áreas expandiu a crítica arquitetônica permitindo a ampliação do olhar sobre o espaço urbano e as formas de construção, e também levou a arquitetura, nesse cenário de escassez, a explorar as soluções simples utilizadas por outras sociedades que edificam com pouco e usam matérias-primas rústicas para a construção. Alinhado a essa observação da economia dos meios, o arquiteto deveria se fazer etnógrafo, deixar o *savoir-faire* tradicional da arquitetura e deixar-se afetar por outras técnicas e possibilidades de usos dos materiais, libertar-se de seu universo instrumental fechado e abrir-se ao acaso, experimentar outros materiais como ocorre na arquitetura vernacular e popular que se abrem para outras possibilidades técnicas e plásticas, partem dos humildes meios com o uso de matérias primas brutas como o adobe, a madeira, e

---

*scéne*, a espetacularização muito usada como uma retórica de poder do Nazi- fascismo. A grandiosidade presente não só no espetáculo dos discursos e dos desfiles, mas também na arquitetura com os prédios apropriando-se de uma linguagem clássica e monumental.

<sup>18</sup> O olhar da casa como monumento é desenvolvido no texto “Na Europa a casa do homem ruiu” de 1947, em que Lina Bo Bardi expõe esse tipo de habitação como espelho das vaidades burguesas, uma estetização da casa que a distância de seu sentido essencial -o morar-. Ou seja, a percepção da moradia, assim como seus interiores, como espelho de seus donos, fazem com que essa ação habitar se assemelhe com a percepção da casa burguesa de Walter Benjamin, em que a figura do colecionador espelha, e corporifica a sua memória através da coleção de peças de erudição vazia, de experiências inertes e não intercambiáveis, que só tem a função da vaidade, da perpetuação da memória do burguês. Colecionar é um ato de soberba, é um exercício contra o esquecimento.

a pedra como já apontava Lina Bo Bardi<sup>19</sup> em seu ensaio de 1943.

Aos olhos da arquiteta italiana, a guerra modifica as formas de aproveitamento do espaço, levando a arquitetura a assumir uma posição ético-social frente aos problemas de moradia, crítica à concepção da casa como reflexo de hierarquia social, e espelho das vaidades humanas (BO BARDI, 2009 [1947]), argumento que apresentado no texto, com tom de manifesto, “Na Europa a casa do homem ruiu”(1947). A casa que era vista como baluarte, uma fortaleza dos afetos<sup>20</sup>, da história e da ação de habitar, era uma certeza que se transformou em cinzas com os bombardeios da segunda guerra, a firmeza das estruturas das edificações e a solidez das paredes desaparecem abruptamente. Essa mesma leitura é feita por Adorno no aforisma de número de 18, “Asilo para desamparados” do *Minima Moralia*<sup>21</sup>(1944-47) em que ele expõe detalhadamente o caminho da habitação em direção a sua falência, expondo a inviabilidade da moradia estojo – vista anteriormente por Georg Simmel (1903) como um refúgio da intensidade dos choques da cidade, e por Walter Benjamin através da construção dos interiores burgueses no texto “Experiência e pobreza”(1933) –, interpretada por Adorno como uma forma intolerável de habitar, marcada pelo

<sup>19</sup> Esse olhar para a pobreza não é um movimento isolado, próprio da filosofia da arquitetura de Lina Bo Bardi ele faz parte de um espírito do tempo, reverbera nas obras de outros arquitetos europeus como o finlandês Hugo Alvar Aalto (1898-1976), o casal inglês Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), e o português Álvaro Siza (1933 -).

<sup>20</sup> A casa como fortaleza dos afetos é uma leitura feita por Georg Simmel no texto “A metrópole e a vida mental” (1903). Para Simmel, a casa na modernidade é o reduto das lembranças, o abrigo para as coleções, o escudo que protege o homem do animato, e dos choques da metrópole. A moradia é o estojo do colecionador, onde ele guarda sua coleção de objetos sem valor mercadológico, mas de valor afetivo, que o representa e condensa sua personalidade desenraizada no espaço público, onde ele se dilui na multidão. Walter Benjamin, aluno de Simmel, também faz considerações sobre a figura do colecionador no texto “Experiência e Pobreza”(1933), observando o ato de colecionar como uma prática do burguês que se fecha em seus aposentos de pelúcia e se encoleriza quando seus objetos se quebram, pois com eles se despedaça-se também sua existência no mundo.

<sup>21</sup> Essa obra fragmentada de Theodor Adorno composta por 153 aforismas, foi escrita no mesmo tempo que a “Dialética do esclarecimento”, seus textos apresentam uma perspectiva trágica que expõe o ruir das formas de habitar, da experiência individual, e da cultura, indagando-se sobre a condição de barbárie que pairou sobre a humanidade. A escrita desse texto revela formas de ruínas: a experiência da escrita e do pensamento em migalhas. Na leitura de Ricardo Musse (2010), a natureza fragmentada da escrita desse livro deve-se a condição de desterrado que Adorno experimentava em seu exílio nos Estados Unidos- após a ascensão do nazismo na Alemanha-, e ao seu inconformismo com o *american way of life* (2010, p.170). No *Minima Moralia* Adorno tece críticas a sociedade de massa estabelecida nos Estados Unidos, e analisa a crescente perda da autonomia do mundo privado atribuída a objetificação da vida quando essa é subordinada a um cálculo de consumo norteado por padronizações e por falsas individualizações (MUSSE, 2010, p.172).

conforto burguês e pelo ato de colecionar. No cenário de ruína provocado pela guerra, a casa-museu tornou-se uma imagem da vergonha, e símbolo de culpa para o homem:

O destino reservado à vida privada hoje é demonstrado pelo seu cenário. Na realidade nem se pode mais morar. As residências tradicionais, em que crescemos assumiram algo de intolerável: cada hausto de conforto é pago com a mofada comunidade de interesses da família. (...) Quem se refugia em casas de estilo legítimas, mas adquiridas às peças, embalsama-se em vida. (ADORNO, 2008, p35)

A concepção dessa casa-estojo, é descrita por Lina Bo Bardi em seu texto de 1947 em que ela também recorre a sua memória para descrever as transformações dos interiores da casa, no decorrer da mudança dos moradores, destacando a apropriação representativa da moradia. Para além do texto, a arquiteta traduz essa descrição em imagem em que ela desenha uma sala adornada com fotografias dos moradores, esculturas dispostas em pedestais, cortinas drapeadas, um lustre de cristal, uma mesa de centro ocupada por diversos bibelôs, e um mobiliário de tom faustoso, ricamente adornado. Diante dessa lógica burguesa que toma a ação de habitar como uma forma de se colocar no mundo, a casa se afasta de seu sentido primevo, a proteção, e assume o papel de monumento. É construída de forma grandiosa e opulenta para o deleite dos moradores, ela é a imagem ampliada da vaidade de seus habitantes, é representativa. Essa posição também é observada por Lina Bo Bardi em sua leitura sobre a casa burguesa:

A casa do homem ruiu; na Itália, ao longo da Aurélia e da Emília, na Sicília e na Lombardia, na Provença, na Bretanha; a casa do homem ruiu na Europa. Não pensávamos que ela fosse desaparecer assim; era muito “segura”, era um “baluarte”, havia alguma coisa mais “firme” do que a casa? Há anos estava ali, cada ano sofria uma mudança, era a filha que se casava, uma nova geração que vinha, desaparecia a poltrona de veludo com franjas do último Oitocentos e vinha o móvel “inglês” em mogno e cetim celeste, as lâmpadas de “opalina” eram substituídas por grandes lampadários de metal dourado; depois os netos quiseram fazer mudanças, quiseram renovar, segundo aquela nova moda do antigo misturado com o moderno, e o divã Luís Filipe ia muito bem com as lâmpadas modernas de ferro

batido laqueadas de branco; também[com] as paredes de cimentite e os dois quadros surrealistas. Certa vez, toda a casa foi transferida para um bairro elegante, para um edifício moderno, e foi naquela ocasião que Francisco mandou fazer as grandes cortinas de seda verde amêndoa drapeadas segundo a moda francesa, e os estuques brancos inspirados no barroco; assim a casa era ligeiramente “decadente”, como disse um arquiteto *à la page*, mas ia bem, tinha estilo, era muito admirada pelos amigos e uma revista mundana publicou-a. Certo, tinha mudado muito desde os tempos dos avós, cada um lhe havia querido dar o “seu” toque, mas era sempre a “nossa casa” e não ousávamos admitir que pudesse desaparecer assim. Agora, quando relembro dos nossos zelos em não desmanchar uma prega do drapeado, em não alterar a simetria dos adornos, a nossa preocupação de conservar “aquele ar” da nossa casa, aquele ar tão representativo, parece-me impossível não a rever mais.(BO BARDI, 2009[1947], p.64)

Esse fragmento do texto de Bo Bardi apresenta uma crítica à ação de habitar como um ato de vaidade, como forma do burguês deixar seus rastros no mundo através de seu hábito de acumular peças que guardam sua identidade em seus aposentos de pelúcia. Nesse ponto é possível observar uma aproximação entre a leitura de Walter Benjamin no texto “Experiência e Pobreza” (1933) e a da arquiteta em relação a figura do burguês colecionador que cria e conserva “aquele ar” representativo da casa como expõe o filósofo no seguinte trecho:

Aqui no cômodo burguês, a atitude oposta tornou-se hábito. Nele, o “*intérieur*” obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, hábitos estes que se ajustam melhor a esse *intérieur* em que vive do que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembre ainda da indignação absurda que acometia o ocupante desses aposentos de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se – e esse afeto, que começa a extinguir-se, era manipulado com grande virtuosismo – era antes de mais nada a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo apagados.(BENJAMIN, 2012a[1933], p.127)

Além dessa questão do interior burguês, Lina Bo Bardi, ao descrever as mudanças estéticas desses espaços privados aborda o desenvolvimento da técnica que se reflete nos interiores, a transformação das formas de construir, e o domínio técnico de outros materiais aplicados ao mobiliário, são sintomas desse progresso tecnológico que atua como um disparador do processo de declínio que aos poucos corroê a imagem da casa que se destrói completamente com a guerra como

também observa Adorno no aforisma 18<sup>22</sup>:

A casa é coisa do passado. A destruição das cidades europeias, assim como os campos de trabalho e de concentração somente dão sequência como executores àquilo que o desenvolvimento imanente da técnica há muito havia decidido a seu respeito. Elas agora só prestam para descarte, como latas vazias (ADORNO, 2008, p.35).

Com a guerra, a casa-monumento, assim como os móveis monumentos, ruiu, a destruição da guerra igualou as formas de morar. Nesse ponto, tanto a moradia simples quanto a faustosa foram reduzidas a montes de cinzas, revelando que a exibição teatral da casa burguesa deveria ser esquecida:

E sentimos também que era culpa nossa se morriam, nós as havíamos erguido para que fossem o espelho do nosso orgulho mais falso, na nossa incompreensão da vida e dos homens, e por culpa nossa ruíam também as pequenas casas sem culpa, as pequenas casas sem luzes róseas e sem drapeados de seda. (BO BARDI, 2009, p. 66)

Os destroços das casas atuam como uma imagem amplificada do homem no segundo pós-guerra, estarrecido pelo poder de destruição das máquinas, descrente no futuro, e envergonhado pela busca incessante do progresso. A casa assim como as máquinas eram obras do homem, e serviam a eles, ambas construídas aos propósitos do orgulho e do desenvolvimento tecnológico, monumentos a vaidade. A dimensão do homem se perdeu não só na arquitetura, mas também na guerra, como aponta Benjamin ao traçar uma previsão do que seria a segunda guerra mundial, um conflito em que a figura do homem é esquecida em prol de algo sobre-humano de poder desmedido, que deixa para trás o combate efetivo, o “homem a homem, tropa a tropa”(BENJAMIN, 2012a[1930], p.66). Com os bombardeios, as destruições também perderam a escala humana, destruindo sem distinção os corpos e as casas:

<sup>22</sup> A percepção de Theodor Adorno em relação a ação de morar apresentada no aforisma de número 18 do “*Minima Moralia*” é construída de forma trágica, para ele não há mais formas possíveis de habitar. No que toca essa visão, é possível afirmar que Adorno se distancia da perspectiva de Walter Benjamin e de Lina Bo Bardi ao defender uma postura mais pessimista em relação a esse ato. No entanto, não é o foco desse trabalho aprofundar esse tensionamento da visão de Adorno com as de ambos teóricos, mas sim trazê-la, nessa discussão a fim de demonstrar a relação entre o desenvolvimento da técnica e a modificação das formas de moradia tratada também na fala da arquiteta no texto “Na Europa a casa do homem ruiu” (1947).

Foi então, enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a “vida do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar em uma exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então, compreendemos porque as casas ruíram , e ruíram os estuques, o *mise-en-scene*, os cetins os veludos, as franjas, os brasões; porque, de manhã, tudo era montinhos cinzentos desoladamente idênticos.(BO BARDI, 2009, p.66)

Diante dessa fala de Lina Bo Bardi é possível compreender que a partir do olhar para a ruína emerge uma moral arquitetônica<sup>23</sup> que advoga em favor da sobriedade e da pobreza na arquitetura, fazendo com que o movimento de reconstrução das moradias seja orientado pelo que é verdadeiramente necessário ao homem e ao seu cotidiano, de modo a evitar o desperdício dos materiais e principalmente do espaço. O ato de evitar o desperdício na arquitetura é uma discussão que antecede a atuação de Lina Bo Bardi. Ela foi primeiramente levantada por Adolf Loos (ADORNO, s/d) e usada como argumento para criticar a ornamentação na arquitetura, e mais tarde foi retomada por Le Corbusier em sua conferência “As técnicas são a própria base do lirismo, elas abrem um novo ciclo para a arquitetura”, de 1929, mostrando como o desenvolvimento da técnica construtiva, da pedra para o concreto armado, torna a construção mais eficiente, econômica e otimizada do espaço. Diante dessa discussão Lina Bo Bardi coloca:

Pela primeira vez os homens devem reconstruir as casas (...) e, pela primeira vez, “o homem pensa no Homem”, reconstrói para o Homem. A guerra destruiu os mitos dos “monumentos”, também na casa os móveis monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem “servir”, as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e serviçal, e que pode como o homem, morrer. (BO BARDI, 2009, p.67)

A postura racional que a arquitetura moderna assume perante a guerra otimizando os espaços e projetando-os de acordo com as necessidades cotidianas não significa o culto à funcionalidade, mas indica um caminho de reaproximação

<sup>23</sup> Segundo o arquiteto Renato Anelli (2010), a reconstrução da Itália no segundo pós-guerra foi debatida em um encontro realizado na cidade de Milão - “ O primeiro encontro nacional para a reconstrução edílica” - em que Lina Bo Bardi criticou o desinteresse da opinião pública frente ao assunto, e defendeu a opinião de que o movimento de reconstrução não deveria ser apenas físico, mas também moral.

da arquitetura à dimensão humana, fazendo-se tábula rasa sem olhar para a tradição arquitetônica, nem almejar expressões futuras, nesse momento, ela deve se orientar pelo presente. O racionalismo defendido por Bo Bardi, posiciona-se a favor da reaproximação entre homem e arquitetura e arquitetura e cultura, e defende que a atuação do arquiteto não consiste em uma reatualização dos estilos do passado, nem uma projeção futurista, ela deve ter seus dois pés no presente, e tomar o tempo agora (*Jetztzeit*) como ponto de partida para um fazer arquitetônico humanístico de viés social e cultural como expõe Maria Cristina Cabral:

É esse conceito de “racional” que opera na obra de Lina Bo. Em seus escritos, ela faz inúmeras referências ao racional, não como o período da história da arquitetura nomeado racionalista, mas a uma espécie de apelo que parece permear todas as relações humanas. E, na verdade, é exatamente isto, há uma crença numa razão nata, com vida independente, que pode e deve ser aplicada. Esta razão é a-histórica e cultural, presente tanto nas realizações humanas, entendidas então como arquiteturas (CABRAL, 1996, p.73).

A arquitetura de Lina Bo Bardi rompe com o *continuum* da história – passado, presente e futuro –, nega uma volta à gramática estilista da arquitetura, não se seduz a nostalgia do ecletismo, e assume uma condição de “miséria” que faz com que seus projetos sejam idealizados a partir do presente e dos referenciais imediatos da cultura. Vestir-se da racionalidade é uma postura defendida por Bo Bardi não só na arquitetura, mas também como uma atitude perante a vida que vem de sua experiência no cotidiano de guerra<sup>24</sup>:

Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei debaixo da terra, correndo e descendo sob bombas e metralhadoras. Em tempos de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos. E o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras fiz um ponto da situação. O importante era sobreviver. Mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade. Um caminho terrivelmente difícil, quando a maioria opta pelo desencanto literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de

<sup>24</sup> Essa postura transbordará por toda a obra de Lina Bo Bardi, na arquitetura, na museografia e na cenografia a arquiteta advoga em favor da experiência construída no tempo agora (BENJAMIN, 2012a, p.249), uma negação a erudição vazia, a um acúmulo de conhecimento que impede que a relação com a edificação, assim como a da obra de arte parta da simplicidade, de um saber empírico traçado através da experiência.



ser vivida. Só vi o mundo diante de mim como realidade imediata (BO BARDI, 1993).<sup>25</sup>

A fala de Bo Bardi narra sua experiência no cotidiano de uma cidade em guerra e indica a adoção da racionalidade como caminho contrário à melancolia imobilizadora traçando uma visão de mundo que se sustenta no presente e se mostra como realidade imediata que não se orienta mais pelo passado, e não projeta expectativas no desenvolvimento no futuro. A necessidade de olhar para o mundo como realidade imediata é uma postura realista que abdica de uma erudição do passado, é vestir-se de uma ética que caminha na direção contrária do acúmulo vaidoso dos fatos como no historicismo e dos objetos na casa-monumento. O historicismo abriga apenas as grandes narrativas, a história gloriosa dos vencedores, ele consiste na soma de fatos organizados de forma linear, classificados pela relação de causa e efeito. Com a guerra, o historicismo na arquitetura também ruiu, e com ele a casa-monumento, símbolos do acúmulo orgulhoso e da perpetuação do culto as grandes narrativas que se fazem como história universal com mesmo tom faustoso das edificações burguesas. O mundo como realidade imediata perpetua-se com o racionalismo de Bo Bardi que vê na experiência no presente um caminho para a reconstrução da vida no pós-segunda guerra.

O olhar para a pobreza e para experiência é intensamente trabalhado na obra de Bo Bardi, assim como nos escritos de Benjamin, a percepção sobre esses conceitos os aproximam e permite que a fala de Benjamin ganhe forma arquitetônica. Tomando a pobreza como conceito que reverbera tanto na obra de Bo Bardi, quanto na de Benjamin, pode-se afirmar que esta constitui-se como ponto de diálogo e de inflexão entre ambos. O filósofo observa a pobreza, em alguns momentos, através de uma perspectiva crítica relacionando-a ao declínio da experiência, enquanto a arquiteta toma-a de forma positiva, como meio de aproximação da experiência e produção de alteridade.

---

<sup>25</sup> BARDI, Lina Bo, 1993. p. 11. Texto apresentado no documentário *Lina Bo Bardi* de Aurelio Michelis de 1993.

## 2.3

### Racionalismo pela face da pobreza

A proposta inicial do racionalismo do século XVII consistia no conhecimento e no alcance da verdade através da razão, como no *cogito* cartesiano. Para Immanuel Kant o esclarecimento é o caminho para a saída do homem da menoridade, estado de natureza em que ele permanece por preguiça ou covardia mas que deve ser abanado em prol da busca pelo progresso (KANT, 2005). O racionalismo iluminista não se restringe à filosofia, como aponta Alan Colquhoun (2004, p.68), ele reverbera para outros campos do conhecimento sendo apropriado e reapropriado de diversas formas e em temporalidades variadas também na Arquitetura<sup>26</sup>. Colquhoun trata do racionalismo não como um fenômeno essencialmente moderno, mas como uma questão que se manteve atrelada à epistemologia da arquitetura desde sua fundação como ciência no século XV. A arquitetura teria sido constantemente atravessada pela razão como chama atenção o teórico ao traçar o seguinte panorama do racionalismo na arquitetura expondo as diversas formas de apropriação deste desde o renascimento até a década de 1950: a retomada da racionalidade clássica no Renascimento com o tratado de Vitrúvio, o embate entre empirismo x racionalismo, a separação entre estrutura – tectônica (razão) – e estética (emoção), o racionalismo pela via do funcionalismo e do formalismo no século XX e, posteriormente, a formação de um novo racionalismo no pós-guerra aproximado da cultura e de uma postura “humanista”. Antes de entrarmos nessa discussão sobre a via humanizada do racionalismo é necessário voltarmos para as questões levantadas no campo da arquitetura do século XX a fim de compreender essa transição de uma razão estruturada por princípios funcionalistas e formalistas para uma “liberalização”,

---

<sup>26</sup> O racionalismo na arquitetura não é um estilo como o ecletismo, ou o barroco, não pode ser definido de forma precisa como um movimento ou expressão estética devido a suas múltiplas manifestações ao longo da história: “O racional na arquitetura nunca existe isoladamente. Não se trata de uma categoria da história da arte como o neoclassicismo. Trata-se de um dos aspectos de um complexo sistema que só pode ser expresso seguindo uma série de oposições mais ou menos homólogas: razão/emoção; ordem/desordem; necessidade/liberdade; universal/particular, e assim por diante.”(COLQUHOUN, 2004, p.68). Ele se apresenta como uma filosofia da arquitetura que se desmembra em vertentes diferentes entre si como: o racionalismo de formal que tem a frente o arquiteto francês Le Corbusier, o metodológico-didático da Bauhaus com Walter Gropius, o racionalismo ideológico do Construtivismo soviético, o formalista com o Neoplasticismo holandês, o empírico na Escandinávia tendo como figura principal o arquiteto Alvar Aalto e o racionalismo orgânico de nos Estados Unidos com Frank Lloyd Wright (ARGAN, 1992, p.264).

como diz Colquhoun, uma interpretação mais humanizada que influenciará movimentos como o neoempirismo, o brutalismo, e o neorealismo<sup>27</sup>.

No século XX, o racionalismo é apropriado na arquitetura na lógica do aproveitamento dos espaços, no utilitarismo próprio do funcionalismo e o formalismo formam as bases do movimento moderno, formas da razão que atuaram fortemente tanto no campo da Arte como no da Arquitetura. As questões trazidas pelo formalismo traçadas pela Escola de Viena, orientada pelo pensamento de Henrich Wölfflin (1864-1945) e Konrad Fiedler (1841-1895), influenciaram a atmosfera intelectual da vanguarda artística no século XX (*Ibidem*, p.85), por isso, para observar a atuação desse conceito na arquitetura é necessário voltar-se para as discussões da teoria e da história da arte. A posição de Wölfflin em favor da *Pura Visibilidade* consistia na tentativa de construir um caráter científico para a história da arte, por isso, adota princípios das ciências naturais, compõe leis gerais, esquemas – forma fechada e aberta, plano linear e pictórico –, utilizados para a leitura da imagem que enquadra a produção artística em uma perspectiva orientada pela forma e, por sua vez, descolada da percepção histórica, cultural e contextual. Segundo Colquhoun:

Pode-se definir o formalismo como o tipo de pensamento que enfatiza as relações governadas por regras em vez de as relações de causa e efeito. De acordo com essa definição, o formalismo está associado a uma definição de função puramente matemática. Estuda as estruturas de determinados campos independentemente do que exista fora deles; é relativo ao “como” das coisas, e não a seu “porquê”.(...) Nesse caso, uma abordagem formalista restringe o objeto de estudo às estruturas formais da obra de arte e evita a discussão sobre o que se

<sup>27</sup> Para Colquhoun há uma mudança de parâmetros, a arquitetura do início do século XX que trazia a discussão em favor da economia das formas iniciada por Adolf Loos, e do funcionalismo da Bauhaus, apresenta indícios de modificação na década de 30 com a introdução de elementos vernáculos e materiais naturais nos projetos de Le Corbusier. Essa “liberalização” que o teórico descreve é um fator que se inicia na década de 30 e se amplia, posteriormente, em 1950, fazendo parte de um movimento da arquitetura de reinterpretação dessa razão de padrões formalistas e funcionalistas. Essa discussão é levantada no seguinte trecho do autor: “O racionalismo da vanguarda do século XX era envolvido por um antirracionalismo dogmático e idealista que talvez só pudesse sobreviver em uma forma pura por um período de tempo muito curto. Já na década de 30 começa um processo de “liberalização”, que culminaria na década de 50. Essa liberalização não abandonou a posição racionalista como fundamento, mas buscou “humanizá-la”. Na década de 30, Le Corbusier começou a introduzir em suas obras materiais naturais e elementos vernáculos. J.J.P. Oud, que havia se associado ao movimento De Stijl, procurou reintroduzir o ornamento em seus edifícios, e Alvar Aalto desenvolveu um estilo que explicitamente concedia espaços a fatores “irracionais”, e “psicológicos”. Após a Segunda Guerra Mundial, esse processo continuou sob diferentes rubricas, como o “neo-empirismo”, o “brutalismo” e o “neo-realismo”(COLQHOUN, 2004, p.89)

achava que essas obras “significavam” em determinados períodos históricos. (*Ibidem*, p.84-85)

Na arquitetura o formalismo se manifesta do mesmo modo, rompe com a percepção histórica, faz com que ela valorize a forma e se desvie de qualquer perspectiva nostálgica que conduza o arquiteto a cair em uma leitura revisionista, em um ecletismo que soa como uma repetição da gramática estilística do passado. Da leitura do formalismo no campo arquitetônico Colquhoun conclui:

As tendências formalista da vanguarda só século XX contradiziam, portanto, as interpretações historicistas da arquitetura moderna feitas por Viollet-le-Duc e seus seguidores. Em vez de verem a arquitetura como um contínuo desenvolvimento de acordo com uma lei histórica da evolução técnica e social, tais interpretações implicavam que a arquitetura moderna era uma ruptura radical com a história- que ela tinha alcançado um limite que lhe permitia dar forma às leis eternas da estética.(...) Essa visão estava, apesar de tudo, estreitamente ligada ao desenvolvimento das técnicas construtivas, que eram vistas como se libertassem o arquiteto das restrições técnicas que antes atrelavam a estética da arquitetura a determinadas épocas e tradições artesanais. (*Ibidem*, p.85)

O funcionalismo, o outro pilar que estrutura o movimento da arquitetura moderna no século XX, fundamenta-se na relação causal estabelecida entre forma e função, nessa perspectiva o ato de projetar não mais orienta-se pela estética, mas sim pelos usos. A reivindicação do utilitarismo é a retomada da razão clássica, dos princípios conceituais do pensamento vitruviano<sup>28</sup> que estruturam a arquitetura em *utilitas* (utilidade), *venustas* (beleza) e *firmitas* (firmeza):

A ideia, fundamental para o movimento moderno, de que há uma indiscutível relação causal entre funções e formas na arquitetura, faz parte de uma tradição que remonta a Vitruvius. Até o final do século XVIII, como vimos, essa ideia estava

<sup>28</sup> Oliver Tolle, em sua apresentação sobre os Cursos de Estética de G.W.F. Hegel, comenta que essa retomada dos conceitos vitruvianos é feita pelas teses de arquitetura do século XVII e XVIII na Alemanha, e é revistada também na filosofia por Hegel, Schelling e Schlegel que se debruçam sobre a discussão do caráter estético da mesma, procurando resolver a dicotomia entre arte e utilidade deixada pelo legado vitruviano (TOLLE, 2008, p.37): “Vitruvius atribui uma origem utilitária à arquitetura- as construções são produto da necessidade dos homens de criar um abrigo seguro contra as diversas ameaças da natureza- e vê na imitação da natureza, apoiada na ideia da divina proporção do corpo humano, a condição de beleza para a arquitetura. A questão que se colocou posteriormente é se o aspecto utilitário não impossibilitaria a arquitetura como expressão artística. Pois essa intenção produtora não implica ainda atividade artística- mas necessidade- e de certa maneira está em contradição com os seus pressupostos.” (*Ibidem*, p.37)

intimamente ligada à de imitação no sentido atribuído por Aristóteles. Porém, na primeira metade do século XIX, sob a influência do romantismo e do historicismo, ela passou a ser associada à noção de evolução genética. Uma necessidade intrínseca tomou o lugar da “analogia” como a geradora e formas expressivas do programa ou da estrutura de um edifício. Essa “necessidade intrínseca” era passível ou de uma interpretação idealista (um espírito invisível que direcionava a causalidade material) ou de uma interpretação “científica” (fundamentada em causas eficientes e na investigação empírica). (*Ibidem*, p.83)

Após essas diversas apropriações, o funcionalismo orientou o movimento moderno na ruptura com a tradição, guiando a arquitetura a construir a partir dos fins, a adotar uma sobriedade posicionada contra o exagero da ornamentação. O manifesto em favor de uma postura funcional na arquitetura é dado, primeiramente, em *Ornamento e Crime* de Adolf Loos, de 1908, em que o arquiteto marginaliza a prática da ornamentação atribuindo a ela uma atitude de desperdício, material e humano, que deve ser combatida, o ornamento é um símbolo erótico e vergonhoso, que precisa ser banido da expressão arquitetônica (ADORNO, s/d). Ante a essa posição a arquitetura deve optar pela sobriedade e se pautar pela funcionalidade da forma. Giulio Carlo Argan (1992), analisa a irrupção dessas novas estruturas de pensamento na arquitetura e no urbanismo nos debates de Le Corbusier (1887-1965), Walter Gropius (1883-1969), Mies Van der Rohe (1886-1969) e outros arquitetos, e também atribui o surgimento do desenho industrial – linguagem artística construída pela junção entre arte e indústria – a esse espírito da época denominado, por ele, como “época do funcionalismo” – período inserido entre a primeira e a segunda guerra, fruto da intensa produção bélica e industrial, e marcado pela aproximação entre arte e cotidiano, pela subordinação da criação à utilidade (1992, p.263).

Após a primeira guerra o exercício da arquitetura concentrou-se na construção de propostas que pudessem reconduzir o homem aos trilhos do progresso, tomando a crença da aproximação entre arte e indústria, homem e máquina como objetivo a ser alcançado através do design. A crença no desenho industrial como força regeneradora da vida surge na Alemanha com as propostas da *Deutsch Werkbund* (1903-33), associação entre artistas, artesãos e industriais que tinham como objetivo o combate à banalidade ornamental do século XIX, a

renovação dos referenciais artísticos e o estreitamento entre artesanato e indústria afastados com a Revolução industrial. O olhar para o artesanato é o ponto de intersecção entre o *Arts and Crafts* (1880) na Inglaterra e a *Deutscher Werkbund*, no entanto, há uma diferenciação entre ambos, enquanto o segundo defende uma renovação desse através da indústria, o primeiro encabeçado pelos teóricos da restauração, o arquiteto John Ruskin (1819-1900) e o pintor William Morris (1834-1896), posicionou-se de forma romântica pregando o retorno ao artesanato criativo como alternativa a produção seriada e massificada<sup>29</sup>. O desenho é tomado como design, ele projeta a existência em diferentes escalas, da colher às cidades<sup>30</sup>, o design seria a medida de todas as coisas e tomaria a planificação de forma positiva, como diluidor de hierarquias. O cultivo da crença no desenho industrial defendida inicialmente pelo arquiteto e fundador do movimento alemão Hermann Muthesius (1861-1927) tinha como princípio o desenvolvimento de produtos estandardizados para a indústria que possibilitariam a popularização de móveis de qualidade e, também, melhores condições de vida (ADORNO, s/d). A Werkbund prepara o terreno para o surgimento da *Staatliches-Bauhaus* em 1919, a escola de arte originada na cidade de Dessau torna-se principal entusiasta do encontro entre arte e indústria. O racionalismo defendido pelo arquiteto e

<sup>29</sup> Jean-Louis Cohen (2013) resume a diferença entre ambos os movimentos no seguinte trecho: “À diferença de seus predecessores britânicos do movimento artes e ofícios, com os quais os integrantes do Kunstgewerbe se identificavam, os fundadores da Werkbund não se opunham às grandes empresas capitalistas da época, e sim procuravam meios para cooperar com a indústria para alcançar a desejada reforma da cultura material. Seus principais inspiradores eram Muthesius, agora professor de arquitetura na Handelshochschule [Escola Superior de Comércio], em Berlim, e o reformador Friedrich Naumann, adepto do socialismo cristão e membro do Reichstag. Em 1908, Neumann esboçou uma teoria preconizando uma produção de qualidade e durável, tendo como premissa a colaboração das classes (COHEN, 2013, p.86).

<sup>30</sup> Georg Simmel em sua leitura sobre os interiores na modernidade observa que a ação de projetar se capilariza, torna-se menor e invade todas as instâncias da vida, pública e privada, assim, o desenho atua como design desde a casa até os objetos de uso cotidiano, tornando-se uma obra de arte total, uma unidade entre arte e vida (WAIZBORT, 2013, p.397). Simmel atribui ao “*Jugendstil*”(Novo estilo) - movimento em favor das artes aplicadas que surge na Alemanha no final do século XIX - essa entrada da arte, do desenho, nas múltiplas camadas do cotidiano formando uma nova cultura ligada à moradia, como sintetiza Leopoldo Waizbort no seguinte trecho: “O 'Jugendstil' difunde um novo, moderno estilo de vida. Por isso essa arte encontrou um campo tão fértil na arte aplicada, em todos os objetos com que o homem se confronta em seu cotidiano: na porcelana, nos móveis, nas joias, na arquitetura, nas vestimentas, nos tecidos, na decoração e etc. Pois tratava de um novo estilo de vida que se queria mostrar em todos os domínios da vida, de modo a poder estabelecer as relações entre arte em um outro(novo) plano. O moderno se encontra em todos os espaços: no broche, no vestido, no sofá, no quadro, na luminária. A vida é cercada por todos os lados por esse novo sentimento, que se concretiza nos objetos, e isto acaba por caracterizar e configurar o modo de vida.”(*Ibidem*, p.396)

fundador da Bauhaus, Walter Gropius, consistia em uma reação a utopia expressionista como explica Argan:

O próprio W. Gropius (1883-1969), que logo a seguir tomará a frente do racionalismo alemão, participou da crise do utopismo expressionista; o que parece ser um frio rigor de seu programa é, na verdade, uma lúcida defesa de consciência a partir da desordem e do desespero da catástrofe humana (ARGAN, 1992, p.269)

Argan situa o racionalismo de Gropius como uma reação ao caos instaurado pela primeira guerra, o arquiteto veste uma postura racional e reorganiza o mundo a fim de reconduzi-lo ao progresso, assim, ele observa na escola o importante papel do desenvolvimento social e por isso adota o racionalismo como plano metodológico e didático na Bauhaus. A pedagogia da escola de arte alemã é traçada pela construção da *Gesamtkunstwerke* (Obra de arte total)<sup>31</sup>, que tinha como projeto principal a união das múltiplas linguagens artísticas anteriormente cindidas pela hierarquia entre arte erudita e o trabalho manual<sup>32</sup>, e, além disso, também propunha a luta contra o academicismo e a erudição meramente acumulativa das Belas-Artes defendendo que o conhecimento

<sup>31</sup> A proposta da *Gesamtkunstwerk* possibilitou a expansão do conceito de arte no século XX, no entanto, esse movimento em prol da junção das linguagens artísticas não é uma discussão isolada, pertencente apenas ao contexto alemão, ela também surge na França com a *synthèse des arts* na tentativa de Le Corbusier em aproximar arte e indústria, diluindo os antagonismos entre a estética geométrica e abstrata baseada na máquina e a belas artes (WISNIK, 2012, p.27). Apesar de ambos os conceitos terem contribuído para a ampliação da concepção de arte Guilherme Wisnik os diferencia ressaltando a relação da *Gesamtkunstwerk* com o contexto da produção: “Aqui é preciso compreender a profunda diferença que há entre *synthèse des arts* francesa e o conceito alemão de *gesamtkunstwerk*, a obra de arte total. De raiz romântica, com origem na ópera de Wagner, a *gesamtkunstwerk* é proposta na Bauhaus como uma cooperação entre as artes realizada a partir do canteiro de obras “onde arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em uníssono com marceneiros, pedreiros, carpinteiros para a criação de uma obra coletiva, que toma como modelo a catedral.(...) Nesse contexto, a obra de arte total é o produto coletivo de um trabalho manufatureiro-industrial que se mostra como uma estética diretamente derivada da produção, que submete arte e arquitetura no campo do design, entendido, por sua vez, como uma evolução orgânica do artesanato, isto é, das artes aplicadas. Já no caso francês, encarnado por Le Corbusier, a síntese é inteiramente conduzida pela arquitetura, que filtra a plasticidade da escultura e da pintura em sua própria linguagem, realizando-se como um evento plástico total e autossuficiente. É essa concepção de “síntese” que embasa a liberdade plástica da arquitetura moderna brasileira inicial, baseada no uso do concreto armado como matéria moldável, e muito distante, portanto, de uma estética da produção pensada como linha de montagem, como a da Bauhaus.”(*Ibidem*, p.28).

<sup>32</sup> Guilherme Wisnik(2012) lê essa cisão da seguinte forma: “Ocorre que as noções de “intenção plástica” e de “pura criação do espírito” só fazem sentido no registro das transformações culturais operadas pelo Renascimento, e sobretudo, pela Ilustração do século XVIII, onde não apenas a arte e a técnica vieram a se separar, com o desenvolvimento da ciência, mas também as artes se dividiram claramente entre mecânicas e liberais, sendo estas últimas as “belas artes.”(*Ibidem*, p.27)

artístico seja reaproximado da experiência – como posteriormente será feito pelas propostas de experimentação dos materiais, do corpo no *Vorkurs* e no Ballet triádico. A *Bauhaus* defendia um ideal de sociedade democrática – funcional e não hierárquica –, igualada pelo princípio do projeto, pela padronização da forma, pelo desenho industrial, todas propostas alicerçadas na objetividade, na produção de mobiliários e objetos para um único fim, o uso. A derrocada do projeto da Bauhaus concretizou-se na mudança da escola e de seus dirigentes como Walter Gropius e outros professores, em virtude do Nazismo, para os Estados Unidos no ano de 1937, onde o arquiteto nega o olhar politizado para a arquitetura e para o design abraçando uma postura em favor da massificação e da produção serializada dos objetos e das edificações retirando de ambos qualquer traço de subjetividade, nesse ponto, a figura do arquiteto dilui-se frente a padronização dos edifícios de vidro produzidos em massa pelas grandes empreiteiras, e junto a ela, a do designer ao ser reduzida aos fins mercadológicos em sua incorporação à cultura de massas. Tratando-se do encontro entre arte e indústria como regenerador da vida, proposta inicial da escola alemã, a arquiteta Lina Bo Bardi, no texto “Planejamento ambiental: 'desenho' no impasse” sobre o design publicado na década de 70, observa a falência dessa crença quando a arte é submetida a uma lógica produtivista, e em seguida incorporada como instrumento de competição de mercado, assim, a utopia do design e da arquitetura se perdem em meio à instrumentalização, a paisagem que se forma nesse momento é traçada por uma expressão arquitetônica empobrecida de metáforas e uma arte submetida ao ritmo fabril sem qualquer traço de experiência humana. Nas palavras de Bo Bardi:

A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural tranquilizante das consciências dos que não precisam e as metástases da incontrolável proliferação em massa arrastaram junto com as conquistas básicas do movimento moderno, transformando sua grande ideia fundamental – a planificação – no equívoco utópico da *intelligentisia* tecnocrática, que esvaziou com sua falência a “racionalidade”, posta contra a “emocionalidade”, num fetichismo de modelos abstratos que encarava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens (BO BARDI, 2009[1976], p.138)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Nesse texto publicado na revista *Malasartes* em 1976 a arquiteta tece uma análise sobre o design brasileiro, e, em paralelo, constrói uma crítica ao design europeu mostrando que a crença em seu poder transformador, própria do início da Bauhaus, faliu. A partir dessa análise



O esvaziamento da racionalidade sinalizado por Bo Bardi se assemelha à crítica de Theodor Adorno e de Max Horkheimer (1944) sobre a razão, em que ela deixa de ser meio de esclarecimento e assume uma dimensão negativa como instrumento de valor operacional, servindo apenas à consolidação dos meios de dominação, e a perpetuação negativa da planificação por meio da arquitetura de massas regida pela indústria da construção. No texto “*Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?*” a arquiteta defende a criação de uma linguagem arquitetônica que dialogue com a visão cultural da América do Sul, construída sem um olhar adulator para a arquitetura dos países desenvolvidos, e nem como cópia da arquitetura “internacional industrializada” (BO BARDI, 2009[1967], p.118) difundida pela *mass media*, responsável pela planificação da expressão arquitetônica marcada pelo esquematismo das formas e pela subjugação a indústria. As propostas apresentadas nesse texto demonstram o desencantamento frente a falência de algumas visões da arquitetura dadas pela instrumentalização do racionalismo, mas, ao mesmo tempo, Bo Bardi expõe alternativas de sobrevivência do movimento racionalista através da revisão crítica do mesmo pela via humanística<sup>34</sup>:

O transplante norte-americano que esvaziou Gropius e Mies van der Rohe acabou com a iniciativa de Grosz e a violência de Kurt Weil – que se tornou compositor de adocicadas melodias de filmes -, deu a Brecht e Adorno a convicção de que o *mass media* são instrumentos formidáveis nas mãos do capitalismo monopolístico, e que , segundo estes pensadores, para o “mecanismo” ser aproveitado numa sociedade mais justa e humana, é rigorosamente necessário basear-se em valores humanísticos, justamente aqueles que donde nasce a arquitetura “plástica” de Le Corbusier, que não é plástica , mas que hoje é cômodo definir assim, esquecendo-se deliberadamente todos os valores revolucionários político- sociais daquele movimento que foi o racionalismo. A poética racionalista não está esgotada, seu conteúdo revolucionário e político, foi de propósito, superado por aquilo que será historicamente classificado como retorno às posições que o mesmo racionalismo tinha superado com suas afirmações de honestidade construtiva e igualdade

---

ela traça um paralelo com o processo de industrialização no Brasil indicando que esse deveria ser pensado em diálogo com o pré-artisanato.

<sup>34</sup> Habermas observa que a aproximação da arquitetura a uma via mais humana, mais cálida, e mais livre surge como uma resposta contra a busca exagerada ao tecnicismo, no entanto, esse debate é silenciado ainda no início pela crise econômica na Europa e pela ascensão do Nazismo (HABERMAS, 1992, p.115), mas é possível apontar seu retorno através da percepção da arquitetura de Lina Bo Bardi.

social (BO BARDI, 2009[1967], p.119).

O caminho da iluminação pela razão havia conduzido a arquitetura, a arte, o design e a sociedade a um resultado trágico, na visão de Adorno e Horkheimer. Ressaltam a transformação da razão emancipadora do Iluminismo em uma razão instrumental, dominadora e totalitária, a responsabilidade pela planificação repressiva da razão que alcançou seu ápice na Juventude Hitlerista e no antissemitismo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.24). A *Dialética do Esclarecimento* (1944) é também um ensaio sobre a ruína, uma imagem do pessimismo formada pelos fragmentos de desilusão da época: o contexto da guerra, do triunfo do Nazismo de um lado, e do outro do Stalinismo, o exílio de intelectuais, e o aburguesamento da classe operária, são acontecimentos que refletem uma visão de mundo desencantada (GAGNEBIN, 1997, p. 108). Uma das primeiras questões levantadas por esse texto parte do entrelaçamento entre razão e mito – que no Iluminismo foram colocados como antagônicos fazendo com que a imaginação, assim como o animismo, fosse combatida em favor de um *logos* –, ambos concebidos como respostas para findar as angústias do medo do desconhecido, ou seja, servem a uma vontade de ordenação e de decodificação do mundo. O esclarecimento descrito desde Kant (1783) estrutura-se como um sistema fechado, não permite vetores antagônicos, organizando-se em função dos elementos internos, e se vulnerabiliza por qualquer força externa que desestabilize sua totalidade, por isso, a razão tende a degenerar tudo o que escapa à unidade, já que ela só pode ser triunfante na base da dominação ditatorial (*Ibidem*, p.112). Adorno e Horkheimer, ao analisarem o Nazifascismo, criticam a leitura desse fenômeno como barbárie, e observam que as raízes desses movimentos estão na tragédia da razão universalizante, que se comporta como uma camisa de força ao tentar submeter a pluralidade à normatização do idêntico (*Ibidem*, p.114), percepção que alicerçou e alimentou o antissemitismo resultando no trauma da totalidade trazido pelo esclarecimento:

O esclarecimento acabou por consumir não apenas os símbolos mas também seus sucessores, os conceitos universais, e da metafísica não deixou nada senão o medo abstrato frente a coletividade da qual surgia. Diante do esclarecimento, os conceitos estão na mesma posição que os aposentados diante dos trustes industriais: ninguém pode se sentir seguro

(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.31).

A razão e a casa, os alicerces mais seguros da sociedade, ruíram com a segunda guerra, eles não ficam incólume aos escombros, aos horrores de Auschwitz e a tragédia da planificação. O *logos* não permanece intacto e esplêndido em sua autonomia (GAGNEBIN, 2009, p.77), e a habitação despe-se da qualidade representativa do morador dando lugar a uma nova construção guiada por uma moral arquitetônica que não deixa cicatrizar as marcas dos horrores cometidos pelo orgulho e pela vaidade dos homens.

O projeto da arquitetura moderna destinada à salvação do homem ruiu, e junto a ela mais uma camada de ruína se torna aparente com a destruição da Segunda Guerra (1939-45), diante desse cenário a arquitetura é colocada em uma condição de crise em que ela não consegue se desvencilhar (ADORNO, s/d), tendo como única opção partir do zero, fazer-se tábula rasa e começar de novo abandonando definitivamente a crença na conciliação entre arte e indústria, homem e máquina, proposta pela *Deutsch Werkbund* e pela Bauhaus, projetos que segundo Lina Bo Bardi foram desvirtuados de seu real propósito:

A arquitetura moderna tinha um fim: a salvação do homem moderno através da arquitetura. A Bauhaus foi a maior experiência nesse sentido. Muitos, entre vocês, talvez irão escolher o *industrial design*. Mas o que é hoje o *industrial design*? É a denúncia mais clara da perversidade de todo um sistema, que é o sistema ocidental. A obsolescência da arquitetura, que hoje é clara, está marchando a para a perda de metáforas. (BO BARDI, 2009[1979], p.142)<sup>35</sup>

A crítica apresentada por Bo Bardi não se refere apenas a falência da Bauhaus, mas também a do *estilo internacional*, criado como proposta da escola, ele, posteriormente, se torna o principal fator de afastamento entre arquitetura e cultura, normatiza a estética das construções, o que a arquiteta denomina como perda de metáforas. O projeto do funcionalismo surge como uma leitura positiva e democrática da planificação da percepção visual alicerçada no princípio da *Gestalt*, da boa forma, que se difunde na arquitetura, no desenho industrial e na comunicação visual, estabelecendo que a forma sugere a função. A procura por

---

<sup>35</sup> Fragmento do texto “Arquitetura e tecnologia” publicado no livro “Arquitetura e desenvolvimento nacional”. Depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: IAB/ PINI, maio, 1979. pp-21-22.

essa objetividade é alicerçada em uma dialética entre o método de projeto e o uso da forma arquitetônica (ADORNO, s/d), relação que conduz ao desencantamento do mundo quando alcança a arte e retira dela qualquer princípio de imaginação e de criação, em prol de uma racionalidade que precariza as formas puramente funcionais tornando-as pobres de experiência, estupidamente práticas e monótonas. Diante desse cenário, o *estilo internacional* segue o mesmo destino da escola que o originou, ele é instrumentalizado por uma lógica de mercado, e incorpora-se a construção civil como uma arquitetura padronizada que não se enraíza ao local, e não dialoga com as variáveis da cultura, do clima e do ambiente. Em reação ao racionalismo apropriado as lógicas produtivas e planificadores a leitura de Bo Bardi sugere que:

Depois do racionalismo, a arquitetura moderna retoma o contato com o que de vital, primário, anticristalizado existe no homem (...). É o caso de Le Corbusier na Índia, e é nesse sentido que nós aconselhamos a observação e o estudo das realidades do próprio país contra a abstração cristalizada. Isso não quer dizer que seja preciso se inspirar no passado, longe de nós! O passado não se repte, e se resolver os problemas do presente com os meios das épocas passadas é um anacronismo. Um anacronismo é também se inspirar na pura técnica como *valor expressivo*; a técnica não possui valores expressivos em si mesmo, mas apenas a eficiência de seu emprego. Quando a única virtude da técnica é o seu aspecto, a sua aparência, cai-se na decoração (BO BARDI, 2009[1958], p.85).

O racionalismo conduziu o homem a pobreza de experiência, não só pela tragédia da planificação das expressões artísticas, mas também pela eliminação da pluralidade. A destruição das cidades, das casas e dos homens pela Segunda Guerra não mudou apenas as expressões urbanistas e arquitetônicas, mas também as formas lembrar e de habitar. Como as palavras de Bo Bardi afirmam, a arquitetura moderna deve retomar o contato com o que é primário e essencial, não no sentido de uma retorno a funcionalidade, mas sim da necessidade de se voltar para sua própria miséria como um movimento contrário a vaidade e ao desenvolvimento que conduziram o homem a ruína.

## 2.4 Sobre outras camadas da destruição: habitação, narrativa e artesanato

Em contraponto ao texto de 1913 que apresenta uma compreensão individual da experiência, os ensaios mais maduros de Benjamin, os textos dos anos 30, observam-na pelo ângulo da coletividade e também diagnosticam uma mudança em sua estrutura (MURICY, 1998, p.183), e em seu contexto pontuando os sintomas de seu declínio na modernidade, observando o surgimento de uma outra categoria, a da vivência (*Erlebnis*)<sup>36</sup>. *Experiência e pobreza* (1933), *O Narrador* (1936), *Sobre alguns problemas baudelarianos* (1940), são ensaios que partilham uma mesma ramificação, a da destruição. O declínio exponencial da experiência é o fio que perpassa esses textos e entrelaça as percepções sobre a narrativa, a arte, a arquitetura, e as novas configurações de produção na modernidade. Diferente dos textos de sua juventude, o olhar sobre esse conceito perde a atribuição imobilizante e ganha um tom de ruína marcado pelo processo de decaimento que se estende de forma capilar e irreversível em múltiplas instâncias da vida moderna. Essa apreensão que Benjamin faz da experiência nesses ensaios, principalmente no de 1933, se aproximam de alguns escritos como os textos “Na Europa a casa do homem ruiu” (1947), a “Casa de Vilanova Artigas” (1950), entre outros, em que Lina Bo Bardi também traça a crítica à modernidade através do olhar para o colecionismo, para os interiores burgueses e para o conceito de barbárie positiva.

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin expõe logo na primeira parte de seu ensaio o enfraquecimento da narrativa, que soa como uma imagem do passado que não se sedimenta e se reconhece no presente. A fala do velho que

---

<sup>36</sup> No ensaio, “Sobre alguns temas Baudelarianos” de 1940, Walter Benjamin explora o fenômeno do empobrecimento da experiência em diversas instâncias, abrangendo desde a literatura até a psicanálise freudiana. Benjamin expõe o conceito de experiência como um caleidoscópio que produz diversas disposições imagéticas ao ser observada por ângulos variados da modernidade, através do personagem do *flâneur*, da multidão, da perda da aura, dos jogos de azar e do choque. Ao reportar-se ao poeta francês Charles Baudelaire, Sigmund Freud, Marcel Proust, e Henri Bergson, Benjamin busca compreender o processo de sedimentação da experiência, e a relação entre esta e a memória, partindo dessa reflexão diferencia os conceitos de vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), afirmando a oposição entre eles: o primeiro caracterizado pela efemeridade, e o segundo pela acumulação e prolongamento. Ou seja, a vivência (*Erlebnis*) é o enquadramento do indivíduo nos moldes da cidade moderna, que se entrega à efemeridade como única alternativa de sobrevivência aos choques, e abdica da experiência pela ausência de tempo.

anteriormente desempenhava o papel de narrador e sábio na sociedade não é mais ouvida, a autoridade da velhice se perde na conformação do tempo da modernidade em que as práticas artesanais, dominadas por esse personagem, não possuem mais valor ao serem substituídas pela agilidade da indústria:

Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele ainda é muito jovem, mas em breve será um dos nossos”. Ou: “Um dia ainda vai experimentar na própria carne”. Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos.- Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito. Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, seque, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 2012a [1933], p.123)

Nesse ponto, Benjamin relativiza a percepção negativa em relação ao adulto, e ao acúmulo da experiência, presente no texto de 1913, observando a figura do velho em uma outra ótica, em que esse indivíduo desempenha o importante papel de perpetuar e difundir a experiência aos mais jovens na sociedade.

Esse texto de 1933 indica uma leitura da experiência marcada pelo declínio, pela impossibilidade de sua perpetuação em virtude da ruína que paira sobre o homem após a primeira guerra. A impossibilidade da fala dos combatentes nas trincheiras silenciou uma geração que conviveu com a dilaceração do corpo pela máquina e pela guerra, e com as destruições cotidianas através da experiência econômica da inflação e da experiência do corpo pela fome (BENJAMIN, 2012a, p.124; 214). A pobreza trazida por esses eventos é referida nas palavras de Benjamin:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.(...) Uma nova forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da

técnica.(...) Aqui, porém, revela-se com toda clareza a nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como um mendigo medieval. Pois qual é o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais se vincula a nós? (...)Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie.(*Ibidem.* p.123-124)

Nessa fala, o conceito de pobreza que Benjamin evoca possui uma dimensão negativa, sintoma do decaimento da experiência, assim como a “nova barbárie”<sup>37</sup>. Apesar dessa perspectiva Benjamin observava a “nova barbárie” como elemento propulsor que levaria o homem a reinventar-se, a começar de novo, a contentar-se com pouco, e a construir sem olhar para direita nem para esquerda (*Ibidem*, p.125). A ruptura completa com esse cenário do presente e a adoção do papel do homem como tábula rasa é assumido de forma positiva por Benjamin, e como veremos mais a frente, seria uma postura adotada por Lina Bo Bardi ao defender uma posição pobre da arquitetura no pós-segunda guerra, que se torna resignada e sóbria se aproximando do real objetivo, morar, e posteriormente também no design defendendo um retorno ao poder transformador, e a potência criativa desde que desvincilhada dos propósitos comerciais, dos *gadgets* (BO BARDI, 2009[1976], p.140). Sobre essa postura Benjamin afirma que:

Entre os grandes criadores sempre existiu aqueles implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa.(...) Os artistas tinham em mente esse mesmo “começar do princípio” quando se

<sup>37</sup> Apesar desse fragmento do texto de Benjamin compor uma visão negativa desse conceito é importante observar as duas faces que ele assume em sua obra, tal como expõe Katia Muricy no seguinte trecho: “Livrar-se do '*homem tradicional, solene, nobre, adornado com as oferendas do passado*', para tomar nos braços o '*contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido de fraldas sujas de nossa época*', é a tarefa da atualidade. Essa pobreza assumida é a barbárie saudada por Benjamin. O que chama de '*conceito novo e positivo de barbárie*' supõe, por um lado, como impulso para a ruptura com o passado cultural, '*uma desilusão radical com o século*', um compromisso definitivo do homem moderno com a sua precária atualidade. Estar despossuído do passado significa não só constatar a pobreza do presente mas também, principalmente, a urgência em inventar, em construir o novo. A miséria será a honestidade e a esperança desse homem moderno destituído de tradição. Na terra devastada da época moderna, a '*nova barbárie*' é uma promessa de renascimento. Seus arautos: a '*cultura de vidro*' dos romances de Scheebart. Nesses livros, os personagens habitam casas de vidro – a matéria sem aura e sem mistérios porque não acolhe as marcas do tempo e é '*inimiga da propriedade*'-convivem com aviões e foguetes, falam uma linguagem desumanizada, têm nomes inventados. São homens inteiramente novos, modificados por essa realidade. Também anunciam a '*nova barbárie*' o teatro de Bertold Brecht, a arquitetura de Adolf Loos e de Le Corbusier, a arte dos cubistas e, exemplarmente, a pintura de engenheiro de Paul Klee(...)” (MURICY, 1998, p.185).

inspiravam na matemática e reconstituíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Sua característica é uma desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela. Pouco importa se é o poeta Bertolt Brecht afirmando que o comunismo não é a repartição justa da riqueza, mas da pobreza, ou se é o precursor da moderna arquitetura, Adolf Loos, afirmando: “Só escrevo para pessoas dotadas de sensibilidade moderna...Não escrevo para os nostálgicos ardentes do Renascimento e do Rococó”. Tanto um artista complexo como Paul Klee quanto um pragmático como Loos, ambos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época (BENJAMIN, 2012a, p.126).

Na fala de Benjamin existem duas faces da pobreza, uma ressaltando seu sentido negativo atrelado ao declínio da experiência e o outro como alternativa, a “barbárie positiva” como forma de se fazer de novo e romper com o acúmulo da tradição, e buscar na nudez do presente meios de se desvencilhar da paisagem imóvel do passado<sup>38</sup>. Ainda nesse ensaio, Benjamin faz considerações sobre a mudança da expressão arquitetônica proposta pelo movimento moderno impulsionado por Adolf Loos e Le Corbusier, que não só modificou a estética das construções, mas também as de ocupação e habitação do espaço. Essas transformações pontuadas por Benjamin também aparecem em sua descrição da cidade moderna na seção “F” das *Passagens*, quando se refere a difusão de materiais industriais tais como o ferro, o aço e o vidro nas construções urbanas para atender a um novo ritmo de produção das edificações. A adoção do vidro na arquitetura é observado por Benjamin nessas novas formas de acomodações que se tornam transparentes, e despidas do mistério ao diluir as fronteiras entre casa e rua, desempenhando ao mesmo tempo o papel de palco e de camarote

<sup>38</sup> Ambas leituras do conceito de experiência, a meu ver, são compartilhadas por Lina Bo Bardi em que ela crítica a pobreza de metáforas, de experiências, na arquitetura quando ela é marcada pela padronização, e pela desvinculação com a cultura, mas também pela pobreza do intercambiar de experiências dentro do canteiro de obras em que a hierarquia de saberes, assim como a serialidade dos modos de produção impedem que os trabalhadores se comuniquem. Além da arquitetura, esse decaimento também se estende ao design que para Bo Bardi nasce espontaneamente através da experiência do cotidiano das comunidades do nordeste brasileiro, potência criativa que foi ceifada pela industrialização abrupta vivida no Brasil a partir de 1950. Junto a essas percepções a análise de Lina Bo Bardi também se aproxima do conceito de “barbárie positiva” ao observar nesse empobrecimento a possibilidade de se fazer novamente, de se regatar a experiência no design e na arquitetura.



(COLOMINA, 2013). O vidro é inimigo do rastro, é um material frio, duro e sóbrio em que nada se fixa, sua natureza transparente descortinou os interiores burgueses, os aposentos de pelúcia (BENJAMIN, 2012a, p.127), em que o habitante espalhava seus rastros por toda casa, fazia-se representar através dela. A figura do colecionador faz uso vaidoso da moradia, ela não serve aos propósitos da habitação, mas sim o da perpetuação dos vestígios do homem sobre a terra, ela é como a casa-monumento que Lina Bo Bardi<sup>39</sup> se refere, um museu que abriga uma coleção privada, e tem a atribuição de guardá-la e conservá-la apenas com um único fim, evitar o apagamento das pegadas de seu dono. Diante da ação da transparência Benjamin afirma:

O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que desejo possuir torna-se opaca para mim. Será que homens como Scheebart sonham com construções de vidro porque professam uma nova pobreza? (BENJAMIN, 2012a, p.126)

Essa nova pobreza trazida pela *cultura do vidro* (*Ibidem*, p.127) pode ser tensionada a percepção de Bo Bardi na defesa de uma “arquitetura pobre” que se descola da representatividade e se aproxima do que é essencial para o homem, ação de habitar, ou seja, o vidro passa ser a condição nova da arquitetura que se faz tábula rasa e quebra a noção de propriedade<sup>40</sup> e com o mistério próprios à ação

<sup>39</sup> Apesar da crítica a “casa- monumento” realizada no texto de 1947, a casa de vidro (1951) mantém um certo ar representativo em que as obras de arte e outros bibelôs do casal Bardi, dispostos na sala da casa, indicam essa ação burguesa do colecionismo.

<sup>40</sup> O vidro inaugura novas formas de moradias, mais transparentes e honestas, desencoraja a individualidade dos interiores, e modifica as relações do indivíduo com a propriedade (ADORNO, 2008, p.35), a casa não mais ampara, não é mais um abrigo dos rastros do homem no mundo. Na leitura de Adorno, o homem procura eximir-se da responsabilidade de morar, e de seu papel como proprietário. A moral que paira sobre os interiores desencoraja o indivíduo a permanecer nele como resume o seguinte trecho do aforisma: “A melhor conduta em relação a isso tudo ainda parece ser manter-se suspenso, sem compromisso: conduzir a vida privada enquanto a ordem social e as próprias necessidades não impunham outra via, sem contudo sobrecarregá-la como se ainda fosse socialmente substancial e individualmente apropriada. 'Faz mesmo parte da minha felicidade não ser proprietário de casa', já escrevia Nietzsche na *Gaia Ciência*. A isso caberia acrescentar hoje: faz parte da moral não estar em casa na própria casa. Mostra-se nisso algo da difícil relação em que se encontra o indivíduo em relação à propriedade enquanto se quer a tem. A arte consistiria em manter em evidência e exprimir que a propriedade privada não mais nos pertence, no sentido de que a soma dos bens de consumo é potencialmente tão grande que indivíduo algum tem mais direito de se apegar ao princípio da sua limitação ; sem, contudo, podemos abrir mão da propriedade se não quisermos cair naquela dependência e necessidade que beneficia a cega permanência da relação de propriedade. (ADORNO, 2008, p.35)

burguesa de morar:

Tudo isso foi eliminado por Scheebart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. “Pelo que foi dito”, explicou Scheebart há vinte anos, “podemos falar de uma *cultura de vidro*”. O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários” (*Ibidem*, p.127)

A *cultura do vidro* como o desnudar dos interiores burgueses é tratado no ensaio “Casa de Vilanova Artigas” publicado na revista *Habitat* em 1950, em que Bo Bardi revela essa moral arquitetônica própria do movimento moderno no pós segunda guerra, que critica a função da casa como espelho, como representação do homem. A casa do arquiteto brasileiro Vilanova Artigas (1915-1985) é marcada por seus interiores límpidos e visíveis do lado de fora que revelam a integração entre espaço público e privado e ao mesmo tempo dissolvem a concepção de propriedade, tal como expõe Bo Bardi:

Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas, que se veem por dentro, tudo é aberto, por toda parte o vidro e os tetos baixos, muitas vezes a cozinha não é separada, e o burguês que se deixasse levar pela novidade e pedisse uma casa a Artigas, chocado com “tão pouca intimidade”, cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas, para continuar, bem defendido, a sua vida despreocupada ente os móveis “Chippendale” e os “abat-jours” pintados a mão... A casa de Artigas são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não são contra o homem, tornando-se o mais distante possível da casa-fortaleza, a casa-fechada, a casa como interior e exterior, denúncia de uma época de ódios mortais.(BO BARDI, 2009[1951], p.70.)

Nessa citação é possível observar um ponto de encontro entre Benjamin e Bo Bardi tecido pelos olhares sobre o impacto do uso do vidro na arquitetura, tratando esse despojamento do desvelar dos interiores de forma positiva como propõe Benjamin:

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza,

externa e também interna, que algo de descente possa resultar disso (BENJAMIN, 2012a, p.127).

Ostentar a pobreza externa na arquitetura pode ser lido como a adoção de uma austeridade da forma e do abandono da ornamentação descabida, da mesma maneira que no âmbito interno, em que a casa não deve ser local do acúmulo, abrigo das coleções. Na arquitetura de Lina Bo Bardi a pobreza dos interiores transparece na Casa de Vidro (1951), principalmente nos quartos, lócus da intimidade e individualidade torna-se anônimo e pobre, nele só há a cama e um criado-mudo, são postos em seu sentido mais funcional, o dormir, como reitera Olívia de Oliveira: “Nas casas de Lina, o quarto não é lugar de aconchego, e mesmo os armários estão geralmente situados em outro aposento, de maneira que retiram qualquer possibilidade de conforto burguês” (OLIVEIRA, 2006, p.67)

A transformação das formas de habitar não é dada apenas pela cultura do vidro, pelo devassar dos interiores, mas também, como indica Lina Bo Bardi (2009 - 1947), pelo desenvolvimento da técnica que corroê a moradia tanto em sua concepção quanto em seus interiores preenchidos por objetos de arte industrial. Essas novas formas de produção tem grande impacto sobre a narrativa, como indica anteriormente Walter Benjamin no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, em que o autor discorre sobre as patologias que atuam sobre a experiência. Observando os agentes patológicos como, a informação, o surgimento do romance, assim como o declínio da atividade do artesão, é possível afirmar que o fio que conduz essa análise de Benjamin sobre a experiência alicerça-se em um diagnóstico: a perda de metáforas. A pobreza sinalizada por esse ensaio revela-se na instrumentalização da ação do contar, a informação que tem o compromisso com a verdade, com a verificabilidade e com a precisão dos dados, corroê o pilar que sustenta a narrativa, o mistério:

O saber que vinha de longe – seja especialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle. A informação, porém, aspira a verificabilidade imediata. Para tal, ela precisa ser, antes de mais nada, “compreensível em si e para si”. (...) Se a arte da narrativa hoje é rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio. A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras:

quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte da narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. (BENJAMIN, 2012a [1936], p.219)

A informação macera a experiência, oferece histórias já desnudas, explicadas com base na verdade, não comunica mais um saber, mas é favorável a vivência (*Erlebnis*) ao comunicar os fatos de maneira rápida e de fácil assimilação. A perda de metáforas é um sintoma que também assola a arquitetura, é o reflexo da desvinculação da mesma com a cultura que a impossibilita de acumular sentidos. Sua possibilidade de intercambiar experiências é colocada em xeque com a tragédia da planificação que normatiza e enquadra as construções em padrões estéticos – estilo internacional –, mas também pela exacerbação da funcionalidade tanto no processo criativo que molda o projeto do arquiteto para um único fim, o uso, quanto na padronização das formas de construção que interferem no modo de produção tornando o canteiro de obras um local cada vez mais avesso a experiência. A cisão entre cultura e arquitetura, e seu processo de internacionalização que normatiza suas expressões e práticas é parte dessa planificação sinalizada por Lina Bo Bardi no texto “Projeto ambiental: 'desenho' no impasse”<sup>41</sup> (1976) que mostra como esse empobrecimento da experiência recai sobre o projeto, e principalmente, sobre a ação do desenho que perde sua qualidade narrativa e ganha uma face meramente informativa, técnica e funcional:

No campo específico da arquitetura a mais flagrante traição aos princípios que informaram todo o Movimento Moderno, interrompido pela Segunda Guerra Mundial e abandonado, depois como superado. Na avalanche - câncer da desorientação tudo é englobado e desvanece numa obsolescência total, num rápido envelhecimento e perda de sentido, numa “completa perda de metáfora”.(BO BARDI,2009[1976], p.136)

Nesse texto Lina Bo Bardi se refere as perdas de metáfora que pairam sobre o design<sup>42</sup> orientados pela cultura de massa, mostrando que a vitória da

<sup>41</sup> Esse texto de Lina Bo Bardi é um balanço sobre o desenvolvimento do design brasileiro onde ela traz seus estudos sobre a cultura popular do nordeste a fim de observar no pré-artesanato - categoria a ser tratada no capítulo seguinte -, a possibilidade do Brasil conceber uma industrialização não planificada que não esteja em contraposição a cultura.

<sup>42</sup> Adorno no aforisma nº 19 do *Minima Moralia* faz uma leitura sobre a corrosão da experiência trazida pelo desenvolvimento da técnica aplicada ao design que atua no cotidiano como

funcionalidade nesse campo, a transformação dos modos de produção, que passam abruptamente do artesanato para a indústria, e o desenvolvimento da técnica foram agentes desse descolamento entre produtor e produção, entre narrativa e experiência. A análise feita pela arquiteta situa-se no olhar sobre a potência criativa presente no trabalho manual das populações do Nordeste, chamado por ela de “pré-artesanato”, que em sua visão configuraria a semente do design brasileiro, este, feito com pouco, apresenta-se como uma produção que se faz no cotidiano, e é próxima da cultura, da experiência. No entanto, a possibilidade dessa potência criativa é ceifada pela industrialização abruta que entre outros processos, aliena o produtor da produção e conduz a proliferação especulativa do desenho industrial, os *gadgets*, objetos supérfluos que pesam sobre a situação cultural do país e atravancam o desenvolvimento de uma cultura autóctone (BO BARDI,2009[1976], p.140).

Apesar da distância temporal que afasta os ensaios de Lina Bo Bardi e Walter Benjamin é possível observar o entrelace entre ambas as análises. Em “O narrador” Benjamin observa o impacto que a experiência da narração sofre com as novas configurações de produção e do tempo na modernidade. Partindo desse mesmo ângulo, a reflexão de Bo Bardi também discute essas transformações abruptas em um quadro de modernização e de implementação de novos modos de produção em uma região marcada pelo trabalho manual, pela cultura popular, e pela tradição oral, um reduto rico em seiva popular que se empobrece quando a potência criativa desse pré-artesanato perde para a fabricação industrial.

---

facilitador das atividades diárias, evita o esforço, e torna a vida mais prática. Ao mesmo tempo que o desenvolvimento tecnológico desses objetos trazem conforto para os indivíduos, pode-se afirmar, pensando como Benjamin, que eles atuam no caminho contrário da experiência(*Erfahrung*), favorecendo a vivência(*Erlebnis*), na medida em que as atividades são esvaziadas de experimentação e de gestos. Ou seja, esse desviar da experiência oferecido pelo designer e pela arquitetura inviabiliza a experimentação, e na leitura de Adorno, torna os homens mais grosseiros: “A tecnificação torna entrementes os gestos precisos e rudes, e com isso os homens. Ela expulsa dos movimentos toda hesitação, toda ponderação, toda urbanidade.(...) Desaprende-se a fechar uma porta com suavidade e cuidado e mesmo com firmeza.(...) O que significa para o sujeito que no lugar das janelas que se podiam abrir apenas haja vidraças a serem rudemente erguidas, botões giratórios no lugar das decentes maçanetas, nada de vestíbulo, nenhum limiar nem muro do jardim?(...)Nos movimentos que as máquinas exigem dos operadores já está o violento, o brutal, o percussivamente interminável dos maus tratos fascistas. Entre os culpados pela morte da experiência se encontra-se as circunstâncias de que segundo a lei da sua pura eficácia, as coisas assumem uma forma que restringe a lida com elas à mera manipulação, sem um excedente seja de liberdade de conduta seja de tolerância pela independência da coisa, que sobrevive como germe de experiência por não ter sido consumido pelo instante da ação.” (ADORNO, 2008, p.36)

A narrativa é uma forma artesanal de comunicação, ela é essencialmente oral, consiste em um conhecimento passado de forma “lenta” através da prática de contar histórias, transmitir experiências que se propagam principalmente por meio do trabalho manual em que a história narrada adentra no corpo do ouvinte como gesto, como um aprendizado da técnica. O decaimento dessa atividade é sintomático, é reflexo do desaparecimento da figura do artesão devido a mecanização dos meios de produção, e a exigência da produção em larga escala. Diante desse quadro do desenvolvimento das técnicas de produção o artesão assume um novo papel, a do operariado industrial, ele perde a autonomia sobre a produção ao ser alienado dela, torna-se estrangeiro em seu ofício:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro no vaso de argila. (BENJAMIN, 2012a, p.221)

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos num mesmo contexto. Interagindo entre eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ele ocupava durante a narração está agora vazio. (*Ibidem*, p.239)

A condição de ruína que paira sobre a atividade do artesão é comentada enfaticamente pelos textos de Lina Bo Bardi e aparece de forma de crítica à mecanização da produção, à alienação do trabalhador, à cisão entre trabalho intelectual e manual, e ao processo de industrialização abrupto que ceifa o potencial da arte do Nordeste Brasileiro. No ensaio “Arte Industrial” de 1958<sup>43</sup> a arquiteta inicia o texto pontuando as fronteiras entre os conceitos de artesanato, artesão e arte popular, afirmando que há leituras equivocadas que os confunde, mas também apontando para um processo de instrumentalização da prática do artesão em um cenário de mudança dos meios de produção industrial em que esse indivíduo desempenha não mais o papel de intelectual ativo, produtor e comerciante de seu produto, mas sim assume uma atividade reduzida, a de

---

<sup>43</sup> Texto publicado na página do Diário de Notícias, em Salvador, na data de 26 de outubro de 1958.

executor:

Faz-se hoje uma certa confusão entre artesanato, artesão e artista popular. Existe uma literatura (não queríamos usar a palavra retórica) a este respeito. O que é o artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria-prima e vender o produto acabado, com o lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado por ele mesmo. O que é o artesão hoje? É um executor, um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem a ele fornece a matéria-prima, seja ele dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É assim chamado proletário. (BO BARDI, 2009[1958], p.108)

A transformação do artesão em operário aponta para o fim da era artesanal, para o declínio da experiência, para a hierarquização entre os ofícios intelectuais e manuais. Tratando-se dessa divisão entre trabalho ativo (intelectual) e passivo (manual), Lina Bo Bardi observa-o como fator que junto a fragmentação da produção, impossibilitam a presença da narrativa no canteiro de obras, mostrando que ali não é mais possível o intercambiar de experiências:

O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o marceneiro. Cada um por conta própria. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do próprio trabalho. (...) o arquiteto de prancha desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca sem conhecer o fim do próprio trabalho. (*Ibidem*, p.109)

É sobre esses índices de ruína que Lina Bo Bardi e Walter Benjamin trataram em seus textos, dessa condição destroçada da experiência que não acha mais terras férteis, e encontra-se, como lê Benjamin, em um processo de decaimento que ela não pode se desvencilhar. Diante de um cenário assolado pela ruína, o movimento pela “nova barbárie”, e o desejo pela condição de tábula rasa surgem como uma postura que abraça a pobreza, toma-a não em seu sentido denotativo, mas como possibilidade de renovação, e de suspensão do peso da

tradição que havia conduzido o homem ao dilaceramento. É essa condição de tábula rasa que inspirou o trabalho de Lina Bo Bardi no Brasil, é nesse lugar sem escombros que a arquiteta experimenta a possibilidade de se fazer pobre na arquitetura quando à reconstrói, em suas obras, como um manifesto em favor da integração com a cultura, em favor da experiência.



### 3

#### **Lina Bo Bardi no Brasil: experiência e pobreza em quatro atos**

A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil será tratada aqui em quatro momentos – arquitetura, museografia, design e cenografia –, atos em que a arquiteta permite uma leitura sobre experiência e pobreza. O primeiro capítulo indicou que a percepção desses conceitos está alicerçada em um contexto europeu, em uma herança trágica da guerra, da racionalidade e do movimento moderno. Esses conceitos ganham densidade em sua chegada em território brasileiro em 1946, aqui, outras compreensões surgiram do contato de Lina Bo Bardi com a produção popular brasileira e de seu mergulho na Bahia, episódios que não só formaram-na como arquiteta-etnógrafa, mas também alimentaram sua atuação política presente em sua obra como um todo, que se mostra de forma combativa à ditadura, à violência e à pobreza do Nordeste, e a favor das práticas produtivas do povo. Este segundo capítulo procura nesse caminho construído por Lina Bo Bardi mapear as formas de experiência e pobreza delineadas ao longo de sua obra.

#### 3.1

##### **Brasil, outro caminho para a experiência e para a pobreza**

Com o fim da guerra, Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi mudam para o Brasil em 1946, chegam no Rio de Janeiro, mas se estabelecem em São Paulo, no bairro do Morumbi onde a arquiteta constrói sua primeira obra, a Casa de Vidro (1951). A moradia do casal Bardi é a materialização do encontro entre arquiteturas e experiências, a europeia e a brasileira, que se adensará cada vez mais com o entrelaçamento do olhar da arquiteta com as diversas realidades do país. De São Paulo à Bahia, as experiências de Bo Bardi são múltiplas, assim como sua atuação que se faz como um mosaico onde as peças variadas simbolizam suas frentes de atuação como na cenografia, arquitetura, museografia e no design.

A pobreza é um conceito trabalhado por Lina Bo Bardi no Brasil, é aqui que ele se adensa com as experiências da produção de exposições como *Bahia* (1959) e *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1982), com a construção do Museu de Arte Moderna da Bahia (1960), com os trabalhos de restauração da Casa do Benin

(1987)<sup>44</sup>, do centro histórico de Salvador (1987) e dos pavilhões da fábrica da Pompéia, entre outras. Esse conceito transita no conjunto de obras de Lina Bo Bardi caminhando por seus textos, arquiteturas, cenografias e expografias, expressando a procura pelo substancial em seus trabalhos. No atentar para as luzes menores, para as narrativas do povo e para edificações históricas degradadas, a arquiteta toma a fragilidade encontrada na ruína e no *rastro* e elege a narrativa como possibilidade de aproximar e de democratizar as linguagens do teatro, do designer, das artes plásticas e da arquitetura. A pobreza como substância primeva, como a simplicidade da fala, partindo dessas percepções, Lina Bo Bardi, a meu ver, aproxima-se da *Arte povera* (Arte pobre), movimento artístico italiano ocorrido em 1960 que constitui o cenário da contracultura em que os materiais simples e os de descarte eram utilizados pelos artistas como forma de subverter o valor comercial dos objetos, ao mesmo tempo em que buscavam a aproximação entre arte e público por meio do uso de peças cotidianas, facilmente assimiladas. Apesar da postura de Lina Bo Bardi ir ao encontro com esse movimento, é necessário destacar que a vivência da arquiteta na Bahia (1958-1964), tal como sua experiência na pesquisa sobre o artesanato italiano junto à Gió Ponti, são anteriores a esse movimento e, portanto, demonstram que a questão da pobreza surge expressivamente para Bo Bardi através de sua pesquisa antropológica do designer brasileiro e da produção das exposições artísticas. Outra influência possível para a concepção desse conceito é a do teatro épico de Bertold Brecht com o qual a arquiteta teve contato ainda na Itália e posteriormente, no Brasil, onde se aprofunda na obra do teatrólogo ao produzir algumas peças.

A pluralidade da obra de Lina Bo Bardi também é atribuída às suas diversas frentes de atuação no campo do designer, da arquitetura, da comunicação visual, da curadoria e da cenografia. A produção de peças teatrais tornou-se mais intensa em sua mudança para Salvador, quando envolveu-se com a criação da

---

<sup>44</sup> No texto “Terapia intensiva” publicado na revista *Arquitetura e Urbanismo* em 1988, a arquiteta descreve o processo de restauração do casarão, localizado no Pelourinho, que após a reforma sediaria a Casa do Benin. O título pode ser referir ao trabalho pesado de restauração a ser feita nessa edificação, já que no texto ela mesma narra que será um processo de recuperação estrutural pesado (BO BARDI, 2009, p.157). Nessa obra ela opta por restaurar, e, ao mesmo tempo, adicionar novos elementos que possam trazer a edificação para outros usos no presente, orienta-se pelo restauro crítico. Os elementos colocados, como os revestimentos de palhas de coqueiro das colunas de concreto, indicam essa integração da arquitetura ao local ao incorporar a ela técnicas do trabalho manual da cultura popular do nordeste.

Escola de Teatro na atual UFBA (Universidade Federal da Bahia), com a construção do Teatro Gregório de Mattos (1986), e com implementação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) no foyer do Teatro Castro Alves na década de 1960. Após o retorno à sua residência no Morumbi, produziu espetáculos no Rio de Janeiro e em São Paulo, no teatro oficina em parceria com José Celso Martinez. A intensa trajetória de Lina Bo Bardi no teatro foi marcada pela construção cênica de peças como *Na selva das cidades* (1969), *Ópera dos três tostões* (1960), de Bertold Brecht, *Calígula* (1961) de Albert Camus, e *Gracias Senõr* (1972) de autoria do grupo Teatro Oficina. Através da produção das peças de Bertold Brecht, Lina Bo Bardi mergulha ainda mais na teoria do teatro épico, tentando liquidar a ilusão estabelecida nas relações entre palco e público, e arquitetura e indivíduo. O teatro brechtiano rompe com a distância estabelecida entre palco e plateia, própria ao teatro italiano, e adota o desnudamento e a pobreza como mecanismo de sensibilização da alteridade. A produção de *Na selva das cidades* (1969) capturou todo espírito do “teatro pobre” ao utilizar materiais como sucata, e outros objetos simples, a fim de trazer o público ao palco através de referências do cotidiano. Somado a essa proposta, a construção dos atos da peça em *rounds*, em que os atores simulam uma luta de destruição contra o cenário, quebrando o ringue, deixando-o em fragmentos (FURQUIM, 2012), atua de forma iconoclástica tecendo críticas ao próprio teatro<sup>45</sup>. Tratando-se desse referencial para a arquitetura de Lina Bo Bardi, o conceito de pobreza exposto nas peças de Brecht pode ser uma chave para a compreensão de seus projetos, na medida em que caminha na via contrária da monumentalidade buscando diluir a hierarquia entre público e obra.

Em outra área de atuação, a museografia, o olhar sobre a simplicidade também se presentifica na tentativa de enaltecer a arte popular, trazendo-a para dentro dos museus e pela busca de uma interação horizontal entre obra e

---

<sup>45</sup> Evleyn Furquim no texto “História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi” atribui a montagem cênica dessa peça em um ringue de box e a destruição do cenário ao longo dela como uma referência ao momento político brasileiro: “Com o lançamento do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, o Brasil alcançara o ápice da ditadura militar, regime que contribuiu para a luta armada, aumentando os índices de violência urbana nas principais capitais, culminando em conturbadas passeatas estudantis. O país mergulhou num caótico quadro social. Foi este clima de hostilidade e falta de liberdade, que Lina espelhou na arquitetura cênica do Oficina, colocando no palco um ringue de box, materializando o tema da violência urbana. Neste espaço, ao final de cada cena, tal como na luta, denominada round, os adereços cênicos eram completamente estilhaçados a cada noite” (FURQUIM, 2007, p.125).

indivíduo. Em busca desse artesanato pobre e do conhecimento imediato, a proposta museográfica traçada por Lina Bo Bardi apresenta duas percepções de pobreza, a primeira fundamentada em favor da arte brasileira, na luta contra o colonialismo artístico e a ditadura do conceito europeu de belo (BO BARDI, 2009[1963], p.130). Já a segunda, expressa pela proposta dos cavaletes de acrílico do MASP, representa a valorização do “conhecimento pobre”, em uma linha que se aproxima de Paulo Freire (1921-1997) na medida em que o conhecimento empírico torna-se igualmente importante ao conhecimento acadêmico. Logo, para Lina Bo Bardi a relação entre arte e público deveria ser espontânea, mediada apenas pela experiência construída no tempo agora (BENJAMIN, 2012a, p.249), abandonando premissas e perspectivas academicistas. Tratando-se ainda da democratização do conhecimento, pode-se observar que a leitura da arquiteta sobre Antonio Gramsci floresce em toda sua obra, principalmente através do conceito de *intelectual orgânico*, exposta pela crença da possibilidade das classes populares consumirem e produzirem arte (BO BARDI, 2009[1967], pp.130-142). A influência de intelectuais italianos como Benedetto Croce e Antonio Gramsci surge com traços fortes na atuação de Lina Bo Bardi no Brasil como pontua o texto de Silvana Rubino:

Esse conhecimento da obra de Gramsci mais tarde se desdobraria em seus escritos sobre arte popular, sua distinção entre nacional e nacionalista, e nesse momento remetia à faculdade que todo homem tem de pensar, e também à noção de que filosofia de uma época não é outra coisa que não a história dessa mesma época.(...)Difícilmente Gramsci e Croce, que compartilhavam inúmeras diferenças enquanto – cada um a seu modo – enfrentavam o fascismo, imaginariam que seu legado viria a ser traduzido em cores, formas e volume. Lina levou Gramsci ao museu e Croce aos centros históricos. No primeiro caso, para propor um centro de arte popular em Salvador, no Solar do Unhão, que ela restaurou de modo heterodoxo para os padrões do momento. (RUBINO, 2009, p. 38)

Dessa forma, a construção de uma instituição destinada a abrigar e produzir arte popular, e ao mesmo tempo dialogar com a produção artesanal regional, mostra a posição da arquiteta em favor da cultura “pobre” ao oferecer lugar para as falas menores, para a produção artística popular norteadas pela narrativa, pela experiência e livre de apriorismos baseados em conhecimentos

eruditos da arte. A idealização do Museu de Arte Moderna (MASP) e do Museu de Arte Moderna da Bahia, ao negarem a concepção museológica tradicional em que a instituição atuaria como mero receptáculo de obras de arte, propõe construções de conhecimento não hierárquicas, pautadas na memória e na experiência. Na análise da arquiteta não há um artesanato no Nordeste brasileiro, o que há é um pré-artesanato doméstico e disperso como ela expõe no seguinte trecho:

O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. A **volta** a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, o retorno a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada. Porque o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, **artesanato nunca** (BO BARDI, 1994, p.12). [grifo da autora]

No texto *Cinco anos entre os “brancos”* (1967), Lina Bo Bardi afirma que o Museu de Arte Moderna da Bahia não foi constituído como museu no sentido tradicional, e sim como movimento em favor de uma cultura “pobre” através da ruptura com o colonialismo europeu. A escassez de recursos para a construção da reserva técnica e para a conservação das obras fez com que as atividades do museu se voltassem para a experiência popular, construindo exposições que valorizassem a produção artesanal e explorassem na pobreza dos materiais do pré-artesanato do Nordeste as falas da cultura brasileira.

A concepção museográfica de Lina Bo Bardi é tecida pela quebra das vitrines e pela valorização da experiência, o museu como espaço lúdico em constante movimento que se aproxima do público convidando-o a caminhar pela arquitetura, e pelas galerias à luz da liberdade:

Quando o músico e poeta americano John Cage veio a São Paulo, de passagem pela avenida Paulista mandou parar o carro na frente do MASP, desceu, e andando de um lado para o outro do belvedere, os braços levantados, gritou: “É a arquitetura da liberdade!”. Acostumada aos elogios pelo “maior vão livre do mundo, com carga permanente, coberto em plano”, achei que o julgamento do grande artista talvez conseguindo comunicar aquilo que queria dizer quando projetei o MASP: o museu era um “nada”, um procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre perante as coisas. Mas para tudo isso é preciso ter uma posição política, socioeconômica e uma formação técnica decente, não criar “compromissos” e não

seguir as premissas dos “equivocos” da crítica tradicional da arquitetura. (BO BARDI, 2009[1990], p.166)

Ante a proposta da liberdade o Museu de Arte Moderna de São Paulo é construído, trazendo na idealização de seu vão-livre o estreitamento dos laços entre a instituição e o espaço urbano. Nos croquis, Lina Bo Bardi enfatiza a natureza caleidoscópica do museu em relação a multiplicidade de experiências, e a junção de grupos sociais diversos, reafirmando que a instituição não deve desempenhar apenas o papel de conservar peças – que ao serem mostradas em vitrines, expressam a monumentalidade e o culto a obra, inerente a proposta do museu petrificado, colecionador de objetos sem funcionalidade-, mas também deve estimular a ludicidade desse espaço a fim de explorar sua natureza experimental, teatral, constantemente mutável. Assim, as experiências culturais e políticas sedimentadas nesse espaço, atuam como uma colcha de retalhos de narrativas que cobrem a edificação com o manto da memória, visto que há uma relação simbólica e afetiva estabelecida entre a história dos paulistanos com a edificação. Portanto, é possível afirmar que o prédio é tomado como monumento para os habitantes da cidade de São Paulo, no entanto, é importante pontuar que essa relação não é mediada pela monumentalidade, mas sim pela aproximação, pelo convite à experimentação, em favor da ação de adentrar a edificação, utilizando-a como palco ao criar usos de acordo com as mudanças sociais da cidade.



Figura 7 – Lina Bo Bardi, Perspectiva do Belvedere

indicando instalação do circo Piolim, 1957-58.  
Aquarela, esferográfica, hidrográfica, sobre papel  
cartão, 32,1x47 cm. Fonte: ILBPMB.

Para Lina Bo Bardi a ruína é o discurso arquitetônico que insiste em resistir ao esquecimento dos homens e da ação do tempo. A relação da arquiteta com as edificações dilaceradas posiciona-se em contraponto a tentativa moderna de apagamentos dos rastros, - tal como ocorre nos movimentos de remodelação das cidades onde edificações antigas são substituídas por outras de expressão contemporânea – buscando extrair e enfatizar o caráter histórico, utilizando-se de métodos de restauração em que a identidade da edificação fosse preservada. A revitalização da antiga fábrica do SESC Pompeia mostra a intenção de preservar o ambiente fabril, quebrando com a natureza produtivista do espaço, dando-lhe novas significações. A narrativa arraigada na estrutura da edificação é preservada, a fim de evitar que a memória fabril do bairro da Pompeia fosse apagada pelo movimento de mudança da cidade.

O SESC Pompeia já nasce imantado pelos rastros de memória traçados não só pelas construções preexistentes no terreno, mas também pelas experiências de Lina Bo Bardi ao visitar o lugar antes do início da construção, relatos que narram a natureza livre do local ao abrigar pluralidades etárias e sociais. As experiências da arquiteta incidiram fortemente sobre esse projeto fazendo com que desde sua idealização ela optasse pela “arquitetura pobre” no sentido da não monumentalidade, tal como expõe no seguinte trecho:

A ideia inicial de recuperação do dito conjunto foi a de “arquitetura pobre”, isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal, que exprime Comunicação e Dignidade máximas através dos menores e humildes meios. (BO BARDI, 2009, p.149)

Ante a fala de Lina Bo Bardi é possível captar sua busca pelas pequenas luzes<sup>46</sup>, pela “arquitetura pobre” que se aproxima do indivíduo de forma não ostensiva e fáustica tal como os monumentos. De encontro a essa percepção, a

<sup>46</sup> “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença -na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p.115)

arquiteta projeta a *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* (1975) em Uberlândia, edificação marcada profundamente pela pobreza e pela simplicidade dos materiais. Durante a construção, assim como na maioria de seus projetos, Lina Bo Bardi participou ativamente do cotidiano da obra, fazendo dela também seu escritório, vivência que permite ao arquiteto a sensibilidade de projetar captando os valores culturais e sociais, tecendo portanto a aproximação da construção com a realidade paisagística da comunidade. A igreja de cor árida se mimetiza a paisagem do cerrado, reafirmando a posição de Lina Bo Bardi em construir uma edificação através da gramática própria da região. Além disso, a opção pela “arquitetura pobre” também pode ser vista como um manifesto contra a *igreja-monumento*, em que principalmente as edificações de caráter barroco, de alta incidência em Minas Gerais, traçam o distanciamento entre arquitetura e indivíduo ao expressar a grandiosidade através do uso exacerbado dos adornos de ouro, dos trabalhos em talha, das esculturas, e da extensão das construções. Em suma, nesse projeto há uma tentativa de integração entre a comunidade do entorno e a arquitetura, por isso, a noção de coletividade mostra-se na elaboração de espaços comunitários o que faz com que essa construção seja vista mais um centro comunitário do que como uma igreja.

A riqueza das obras de Lina Bo Bardi não floresce apenas na pluralidade de materiais e linguagens utilizados em seus meios de atuação, mas sim pela habilidade de dialogar com a memória como pequenas gotas de experiência que lentamente caem sobre o concreto duro, e aos poucos vão cobrindo a arquitetura com o manto da experiência, como afirma Olívia de Oliveira ao referir-se as edificações de Lina Bo Bardi como “arquitetura da presença”, que se põe em movimento quando o outro adentra, penetra e reinventa o lugar (DE OLIVEIRA, 2006. p.117). Os projetos da arquiteta não foram numerosos, mas sua atuação em outras frentes da arte compõem o vasto mosaico de sua obra, destacando sua atuação como o *bricoleur* de Lévi-Strauss<sup>47</sup>, personagem que

---

<sup>47</sup> Lévi-Strauss define o conceito de *bricoleur* no seguinte trecho: “O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas a obtenção da matéria-prima e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os 'meios limites', isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está na relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-



diferente do engenheiro, não tem seu universo instrumental fechado e subordinado as regras, não se restringe a matéria-prima e lida com o acaso de forma lúdica ao colocar a experimentação como única regra de sua criação (LÉVI-STRAUSS, 2012). Assim, Lina Bo Bardi constrói sua obra através da intuição do sensível, militando em favor do abandono das regras e dos modelos da arquitetura, do teatro, do designer e da história, buscando no rompimento com as grandes narrativas a possibilidade de atentar para as pequenas luzes ofuscadas em meio aos clarões (DIDI-HUBERMAN, 2011a).



Figura 8 – Lina Bo Bardi / André Vainer / Marcelo Ferraz, Perspectiva da rua interna, 1977. Aquarela, esferográfica, grafite, sobre papel cartão, 28,5x38,5 cm. Fonte: ILBPMB.

### 3.2 Primeiro ato: Arquitetura

A obra arquitetônica de Lina Bo Bardi é a extensão de suas pesquisas, acúmulo de suas experiências materializadas em concreto, exercício intelectual que extrapola para fora do âmbito acadêmico e ganha as ruas na forma de edificação. A formação de Bo Bardi na *Scuola Superiore Di Architettura di Roma* é multidisciplinar, trouxe um olhar ampliado da arquitetura que não se prende

---

lo como resíduos de construções e destruições anteriores” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.34).

apenas a confecção do projeto, mas também a discute através de um ângulo sociológico, antropológico e histórico. Sua arquitetura não ortodoxa é composta pela alteridade, pela observação do outro, partia de uma etnografia antes de projetar, visitava os locais antes da construção, anotava suas imagens - tal como ela descreve na construção do SESC Pompeia-, e deixava se afetar pela experiência do canteiro de obras, fazia dele seu escritório e lá atuava como etnógrafa, mesclava-se aos operários, observando-os de modo participativo, fazendo da arquitetura seu caderno de campo.

Desde sua chegada no Brasil em 1946 Lina Bo Bardi assume uma posição de etnógrafa, era como Levi-Strauss (1908-2009) e Pierre Verger (1902-1996), pesquisadores estrangeiros que se debruçaram sobre as diferentes expressões da cultura brasileira, no entanto, como coloca Silvana Rubino (2002, p.93; p.106), ela também assumiria a contraface desse ofício, como o indivíduo à margem que não pode ter o mesmo lugar de fala do nativo, portanto, assumindo o lugar de *outsider*<sup>48</sup>. Mulher, italiana, burguesa, arquiteta, Lina Bo Bardi veste uma posição marginal desde seu país de origem em que atua em dois lugares essencialmente masculinos, o da comunicação social com os editoriais de revistas, e o da arquitetura, onde não pôde atuar como arquiteta, mas sim como arquiteto, já que em italiano a palavra não possuía, e não possui, flexão de gênero. No Brasil, a continuidade dessa condição se perpetua em diversos momentos de sua carreira, de São Paulo à Bahia. Na cidade de sua chegada, Rio de Janeiro, Bo Bardi logo experimenta sua posição marginal ao se encantar com o movimento da escola

---

<sup>48</sup> Tratando-se desses conceitos, Rubino evoca a categoria de estrangeiro de G. Simmel (1983) e a de *outsider* de Norbert Elias (RUBINO, 2002, p.93). Em um primeiro momento do texto a autora expõe esses conceitos para tratar da passagem de Lina Bo Bardi na Bahia, em que ela chega como senhora Bardi, italiana, a figura civilizadora que entra nos debates da vanguarda e dos intelectuais baianos. No entanto, esses conceitos extrapolam a atuação da arquiteta na Bahia, e se estendem para outros locais, tal como Rubino defende posteriormente no texto. No que toca a referência de estrangeiro e *outsider* Rubino define: “Permaneceu, contudo, uma estrangeira, no sentido de Simmel, o viajante potencial, alguém cuja posição no grupo é determinada pelo fato de não ter pertencido a ele desde o início, pelo fato de ter introduzido qualidades que não se originaram, e nem poderiam, no grupo. É na condição de que possuía um trunfo sob a forma de conhecimento, um capital de quem vem de fora ela chegou a Salvador no mesmo período que outros artistas e intelectuais estrangeiros. Por outro lado, em momentos conflituosos, essa condição se resumia à lembrança de que, afinal, ela vinha de fora. Na Bahia, mais do que em sua primeira longa temporada em São Paulo, ela oscilou entre estrangeira e *outsider* – no sentido dado ao termo por Elias. Contudo, ao contrário do *outsider* que assimila a opinião negativa a seu respeito, em um contexto onde era tratada como civilizadora, assim se via, e quando foi, mais tarde, lembrada de que era de fora, não incorporou essa imagem detratadora, passando a desqualificar, em termos, o lugar que a expulsou, como veremos.”(RUBINO, 2002, p.92)

carioca de arquitetura liderada por Lucio Costa<sup>49</sup>, mas não consegue se aproximar dela, não apenas por ser uma jovem arquiteta estrangeira, mas também por ser um grupo fechado.

Nesse momento, a revolução arquitetônica impulsionada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer já havia vivido a fase do movimento modernista de 1930 (CAMPELLO, 2001, p.15), as discussões acaloradas sobre a arquitetura construída a partir de uma cultura autóctone, questões que originaram o órgão de preservação patrimonial, o SPHAN, atual Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). Tendo a base do movimento já solidificada por meio dos debates e da construção de edificações manifesto como o Ministério da Educação e Saúde (1939-43), e o conjunto da Pampulha (1944), a escola carioca ganha uma difusão em nível internacional através da exposição do *Brazil Builds: Architecture old and new*, realizada no MOMA de Nova York em 1943 (RUBINO, 2002, p.74). A arquitetura feita pelo grupo do Rio de Janeiro é tida como expressão nacional, fazendo com que durante muito tempo os arquitetos paulistas partissem dela como referencial (LIRA, 2011, p.397). Seu destaque em relação a arquitetura paulista, inicialmente, é considerado por múltiplos fatores que pesam a favor da escola carioca tal como a centralidade política da cidade – capital federal na época –, a presença do SPHAN, a incorporação dessa linguagem arquitetônica pelo Estado com as obras públicas, e a formação profissional que diferente do Rio de Janeiro, em São Paulo era feita pelos institutos politécnicos que não formava arquitetos-urbanistas, mas sim arquitetos-engenheiros (*Ibidem*, p.398).

São Paulo parecia ser um lugar mais acolhedor aos imigrantes, tanto que nessa época o arquiteto responsável pela modernização da arquitetura na cidade, Gregori Warchavchik (1896-1972), nascido em Odessa, na atual Ucrânia, também formado em Roma, foi, segundo José Lira (2011), o responsável por impulsionar a arquitetura moderna no país por meio do manifesto “Acerca da Architectura Moderna” publicado em 1925 no periódico *Correio da Manhã*, e pioneiro na construção da primeira residência moderna, a casa da rua Santa Cruz, em 1928. Warchavchik era o arquiteto da iniciativa privada, do capital cafeeiro, ele, assim como muitos outros imigrantes que chegam na cidade como Bernard Rudofsky

---

<sup>49</sup> Formado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão(1906-83), Affonso Reidy(1909-64), Ernâni Vasconcelos(1919-89), Jorge Machado Moreira (1904-92), Roberto Burle Marx(1909-94), com participação do arquiteto suíço, Le Corbusier.

(1905-1988) em 1938, Daniele Calabi (1906-1964) em 1939, Lucian Korngold (1897-1963), Franz Heep (1902-1978), Giancarlo Palanti (1906-1977) e Lina Bo Bardi, profissionais que ganharam espaço dinamizando o cenário da arquitetura paulista (*Ibidem*, p.405).

O casal Bardi muda-se para São Paulo a convite do magnata da comunicação Assis Chateaubriand (1892-1968) para fundar o Museu de Arte Moderna que teve sua primeira sede na Rua Sete de Abril, próximo à Praça da República, prédio que abrigava as empresas ligadas ao Diários Associados (RUBINO, 2002, p.121). Apesar desse convite, o primeiro projeto da arquiteta Lina Bo Bardi na cidade, realizado em 1951, na época, no inóspito bairro do Morumbi, foi sua moradia, que alguns rumores indicam sua construção não só como habitação do casal, mas também como um local para realização de ateliês e residências artísticas ligado ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC), Rubino refuta essa ideia (2002, p.85). No mesmo bairro construiu a residência da amiga que deu nome a casa, Valéria Cirell (1958). São poucos os projetos de residência realizados por Bo Bardi, além da sua, e a de Cirell, também realizou a do artista plástico Mario Cravo (1958), a casa do Chame-chame (1958-64), ambas na cidade de Salvador, e a casa Figueredo Ferraz (1962), projetos que partem da integração entre arquitetura e paisagem, edifício e natureza, tal como indica a leitura de Ana Carolina de Souza Bierrenbach (2006) ao realizar um estudo comparativo dos croquis dessas casas. Apesar da arquiteta ter planejado essas moradias, é nas construções de uso coletivo que sua arquitetura recebe uma projeção ampla, obras como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1968), a Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976), o SESC Pompeia (1977) e o Teatro Oficina (1990), revelam a construção de uma arquitetura da alteridade por meio da pobreza, que permite que ela assuma um caráter experimental, tomando o espaço não no sentido físico, mas sim à luz da experiência.

A pobreza é um conceito que Lina Bo Bardi traz da Itália mas é no Brasil que ele se adensa com as pesquisas a arquiteta desenvolve em território brasileiro, principalmente com sua estada na Bahia em que segundo Rubino (2002, p.94), ela chega a mudar suas formas de vestir, deixando suas roupas de “senhora Bardi”, com as joias desenhadas por ela e as roupas de tecidos delicados, para assumir o papel de “dona Lina” de caracterização simples, condizente com o meio da

vanguarda baiana. Mais uma vez Lina Bo Bardi porta-se como etnógrafa, se afasta dos ideais europeus, afeta-se e se modifica para se incorporar ao cenário da contracultura baiana que a arquiteta transitava. Inicialmente, sua passagem pela Bahia foi motivada por um convite para assumir a direção do Museu de Arte Moderna (MAMB), após a Exposição Bahia na bienal de 1959 realizada no Ibirapuera, em que Bo Bardi havia apresentado a face real e crua desse Estado para os paulistas apresentando uma linha museográfica que fugia às propostas tradicionalistas. Além desse convite, ela também recebeu outros de Diógenes Rebouças para ministrar cursos na Bahia (RUBINO, 2002, p.107). Nesse Estado, sua única obra, a Casa do Chame-chame, construída em Salvador foi demolida em 1984, no entanto, sua atuação mais expressiva constituiu-se no campo da restauração com a recuperação do Solar do Unhão (1960), do Teatro Gregório de Mattos e a revitalização do centro histórico da cidade realizado no período da redemocratização, contratada pela prefeitura, atuando junto ao amigo, o arquiteto João da Gama Filgueiras Lima (1932-2014), o Lélé. A atuação de Lina Bo Bardi como restauradora tem suas raízes em sua formação na escola de Roma, principalmente pela presença de Gustavo Giovanonni<sup>50</sup>. Apesar de sua formação nesse campo estar imersa em uma tradição italiana estruturada pela restauração científica – atribuída a Giovanonni e Camilo Boito (1836-1914) –, que guia seus métodos de intervenção, sua percepção de restauro está atenta à ruína.

Em São Paulo, Lina Bo Bardi se aproximou de João Vila Nova Artigas (1915-1985), formado pela politécnica em 1937, arquiteto que empreendeu a formação da escola paulista atuando tanto na construção quanto na formação profissional em sua docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo criada em 1948. A atuação de Artigas assim como a de Bo Bardi era plural, se fazia na crítica da arquitetura através da escrita em periódicos, na defesa do papel social da arquitetura e na ação política também atrelada ao ofício do arquiteto. A dimensão ética própria da arquitetura de Artigas é lida como uma aproximação ao Brutalismo<sup>51</sup>, presente na arquitetura paulista no

---

<sup>50</sup> Arquiteto, e teórico da escola italiana, defensor da restauração científica, Giovanonni dá continuidade as ideias de Camilo Boito tomando o processo de restauro não apenas uma recuperação estética, uma atualização da edificação no presente, mas sim como uma abordagem mais ampla que envolve também uma pesquisa documental e histórica da edificação.

<sup>51</sup> Movimento arquitetônico polêmico por sua natureza difusa, foi analisado por Reyner Banham

período de 1950 a 1970, que tinha como proposta, como indica a leitura do arquiteto Sérgio Ferro (2006), discípulo de Artigas, uma tentativa de valorizar e utilizar a tecnologia que está na mão do operário (FERRO, 2006, p.258)<sup>52</sup>. Lina Bo Bardi se aproxima de Artigas mas não se faz brutalista, não se enquadra nesse e em nenhum movimento brasileiro, traça sua atuação na arquitetura em um caminho único e independente, à margem, através da pobreza e da experiência.

Aos diferentes momentos da arquitetura brasileira, Bo Bardi assiste de longe, observou o crescimento da escola carioca, a construção da arquitetura paulista e a euforia em torno da construção de Brasília, era moderna, mas não participou do modernismo brasileiro, manteve-se *outsider*, defendeu o racionalismo quando a arquitetura já apresentava as tendências do *pos-modern*.

### 3.2.1. Das formas pobres de morar: casa de vidro, Valéria Cirell e *Chame-Chame*

O ensaio “*Bela criança*” publicado em 1951 no segundo número da revista *Habitat*<sup>53</sup>, na cidade de São Paulo, é a imagem escrita da arquitetura

---

em 1966 no livro *The New Brutalism: Ethic ou Aesthetic?* em que analisa a expressão ética e estética do Brutalismo. No que toca esse tema, Ruth Verde Zein (2007) revisita as discussões de Banham analisando o Brutalismo em cortes estratigráficos, em períodos e expressões diferentes, destacando que a diferença entre o Brutalismo estético e o Novo Brutalismo (1953-56), movimento de natureza ética, iniciado no pós segunda guerra, impulsionado por Alison e Peter Smithson, junto a uma nova geração de arquitetos britânicos, para qualificar um clima (*mood*) do ambiente cultural inglês e buscava recuperar o conteúdo ético advindo das raízes populares. A expressão estética é destacada pelo Brutalismo iniciado por Le Corbusier que através do uso do concreto armado (*béton brut*).

<sup>52</sup> Para Ferro a arquitetura paulista incorpora de forma única as propostas do brutalismo inglês como expõe na seguinte fala em sua entrevista publicada na Revista Projeto em 1986: “Numa atitude cabocla, antropofágica, engolimos o brutalismo e o transformamos. A origem do movimento em São Paulo está relacionada com a briga de Artigas contra a via formalista de Niemeyer. Embora respeitasse muito a Niemeyer como profissional, o Artigas pensava arquitetura de outro modo e marcou todo esse grupo paulista. Era uma outra maneira de fazer e ver arquitetura. Naquela época, o Manifesto de Brasília era incompreensível para nós, especialmente pela dicotomia introduzida pelo Niemeyer quando dizia que ‘durante o dia no meu escritório sou arquiteto e a minha militância faço depois que saio do escritório’. A militância na arquitetura, para Artigas e para aqueles que criou, era constante. Qualquer risco, qualquer traço tinham uma implicação social e crítica enorme. Interessava-nos saber como o operário ia fazer a parede que desenhávamos e que tipo de esforço estava em jogo (FERRO, 2006, p.258).

<sup>53</sup> Revista de Arte e Arquitetura também dirigida por Pietro Maria Bardi e por Lina Bo Bardi, teve seu primeiro exemplar publicado em 1950 na cidade de São Paulo. De periodicidade incerta em seus 84 números (RUBINO, 2002, p.128), a revista que circulou até 1965, vinculada as atividades do MASP, atuando como importante divulgadora da produção artística e arquitetônica brasileira, debruçando-se sobre os temas da cultura popular e erudita sem fazer

contemporânea brasileira pintada pela visão de Lina Bo Bardi. Espontânea como uma criança, essa arquitetura é rica pela ingenuidade, por não buscar nos referenciais da tradição e não olhar para fora a fim de reproduzir os moldes arquitetônicos, ela, como indica a leitura realizada anteriormente por Lúcio Costa também partilhada pela arquiteta, nasce não da rememoração da arquitetura jesuítica ou barroca, mas sim das construções de “pau a pique”, da casa do “seringueiro”, pobres, pois são livres de uma herança, partem do pouco, afastam-se do peso das grandes civilizações, dos museus e abraçam o conhecimento que se faz na experiência do presente (BO BARDI, 2009[1951], p.72). A falta de polidez e a rudeza são elementos que Bo Bardi observa na base da arquitetura brasileira, os modos simples e espontâneos de construir, livres de apriorismos e de academicismos, inspiram a obra da arquiteta a também começar da pobreza, na tentativa de harmonizar as formas brutas e a consciência técnica.

Foi no Brasil que Lina Bo Bardi explorou o fazer arquitetônico em seu máximo, construiu casas, teatros e museus, participou e liderou projetos de restauração em Salvador e também em São Paulo. Sua primeira obra, a residência dos Bardi, mais conhecida como Casa de Vidro, foi iniciada em 1949 e finalizada em 1951. Dois anos mais tarde (1953) essa construção foi narrada pela arquiteta no ensaio publicado no número 10 da revista *Habitat* em São Paulo, em que ela apresenta a proposta da casa baseada na dissolução das fronteiras entre arquitetura e natureza:

Nessa casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era criar um ambiente “fisicamente” abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade. Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando dos “perigos” sem se preocupar com as “proteções” usuais; a casa, de fato, não tem parapeitos. (BO BARDI, 2009 [1953], p.80)

A casa é construída sem proteções, sem barreiras que a distanciam da paisagem, ela deixa que a natureza se integre a edificação através da transparência

---

distinção entre elas, trazendo temas como a cerâmica do Nordeste, ensaios fotográficos sobre Arquitetura vernacular, favelas e festejos do carnaval nordestino (CARRANZA, 2014, p.122).

do vidro, inimigo do mistério (BENJAMIN, 2012a, p.126), ele desnuda o ambiente interno tornando-o exposto, translúcido ao exterior. O título da casa surge em referência às janelas, ao pano de vidro que rodeia toda a fachada, elas que segundo Olivia de Oliveira (2006) remetem as *fenetre en longueur* (janelas horizontais) de Le Corbusier pelas quais Lina Bo Bardi estava maravilhada (OLIVEIRA, 2006, p.62). O vidro é um elemento de destaque nessa obra da arquiteta ele dissolve os limites entre exterior e interior, arquitetura e natureza como reitera Oliveira (2006, p.63): “Se em Mies o vidro é puro reflexo, em Lina o vidro é inversão, e, nesse sentido, muito mais próximo à ideia corbusiana: *Le dehors est toujours dedans* (O fora está sempre dentro)”.

Essa construção expõe uma percepção de arquitetura ainda muito atrelada aos referenciais europeus, a casa suspensa em pilotis e a grande fachada de vidro são homônimos das residências *Tugendhat* (1928-30) e a *Farnsworth* (1946-51) de Mies van der Rohe (OLIVEIRA, 2006, p.42). A concepção moderna se dilui ao longo da casa, as janelas de vidro ficam menores e são moldadas pelas esquadrias de madeira. A partir da cozinha a casa se modifica, o tom moderno dá lugar a uma construção mais rústica que alcança seu ápice no jardim. Os fundos da moradia destoam da fachada, entra-se em uma casa de estética moderna, mas chega-se em uma casinha modesta e de cor branca, com janelas e portas de madeira pintadas de verde que podem ser vistas do jardim cheio de plantas, com muros revestidos de cacos e de pedras, uma simplicidade que é explorada de forma mais expressiva e amadurecida anos depois no projeto da residência Valéria Cirell (1958)<sup>54</sup> localizada no mesmo bairro.

---

<sup>54</sup> Projeto desenvolvido para Valéria Piaccentini Cirell, mãe de um dos colaboradores da revista Habitat, Renato Cirell Czerna, professor de filosofia do direito da USP.



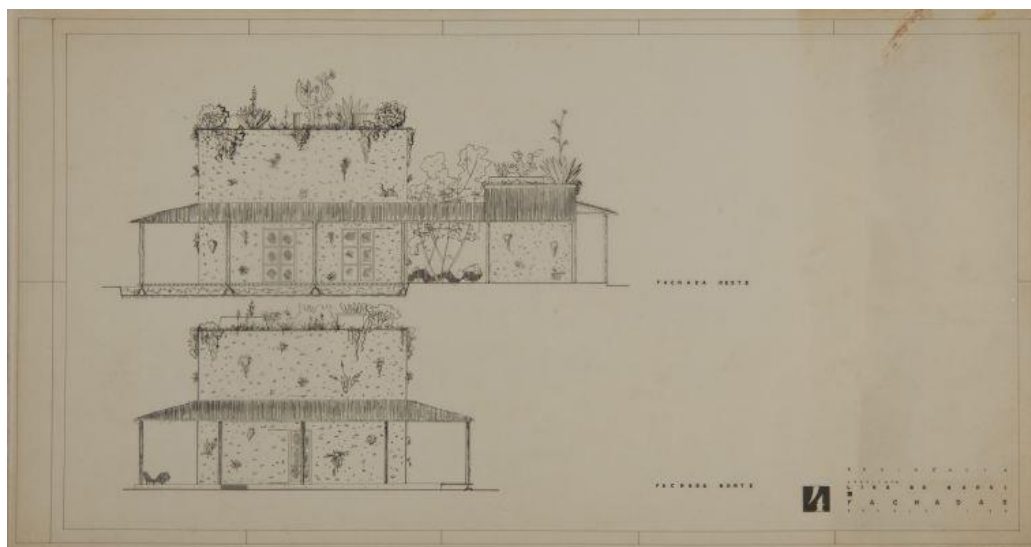


Figura 9 – Lina Bo Bardi, Desenho da Casa Valéria Cirell, 1958. Nanquim, sobre papel vegetal, 41,5x78,6cm. Fonte: ILBPMB.

A Casa de vidro conjuga a arquitetura moderna e a arquitetura pobre, já a residência Valéria Cirell é pobre em sua totalidade, é a magnificação dos muros do jardim dos fundos da casa de Lina Bo Bardi, assume integralmente a pobreza através dos materiais e das soluções simples e vernáculas. Há diferentes leituras desse projeto, uma delas, a de Edite Galote Carranza (2014), trata da aproximação deste com a cultura popular afirmando que Bo Bardi se baseia nas construções simples, como a casa cabocla amazônica e a caipira do interior paulista (2014, p.69), quando opta por incorporar o concreto armado aos materiais rústicos como os tijolos de barro, madeira e cacos de cerâmica, aproximando técnicas avançadas às vernaculares, o popular ao erudito:

Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo associou técnicas construtivas mais avançadas e vernaculares, em um mesmo nível: alvenaria portante de tijolos de barro, troncos de madeira, pedras e seixos rolados, cacos cerâmicos e sapé ao lado de pilares e vigas de concreto armado, laje mista de vigotas de concreto e blocos cerâmicos (tipo Volterama). A experimentação não se restringia aos desafios tecnológicos da época, investigando também a potencialidade da cultura popular, constituindo, assim, um modelo híbrido. (CARRANZA, 2014, p.126)

Para Carranza, o olhar para os meios modestos e não acadêmicos de construir é atribuído à influência dos escritos de Antonio Gramsci que

repercutiram fortemente na atuação da arquiteta no Brasil. É nítida a influência de Gramsci no olhar de Bo Bardi para a cultura, para a arquitetura popular, percepção que a arquiteta traz desde suas pesquisas na Itália como no texto já citado “*Architettura e natura: la casa nel paesaggio*” publicado na revista *Domus* em 1943, em que ela apresenta a espontaneidade da arquitetura de humildades meios, usando exemplos como a casa mediterrânea, feita em conformidade com o solo, o clima, a paisagem e o ambiente, moradia que se integra a vida, e por sua vez a cultura ao procurar formas próprias e simples de construir baseada, em conhecimentos não acadêmicos construídos através da experiência do cotidiano. É sobre esse tipo de arquitetura baseada nos humildes meios de construção que Lina Bo Bardi baseia alguns de seus projetos realizados no Brasil, ela parte das soluções simples das moradias populares e extrai da potência criativa do pré-*artesanato* a possibilidade de experimentar novos materiais e expandir o repertório plástico da arquitetura através do uso de diferentes matérias-primas, trazendo para suas obras uma qualidade rústica, bruta e artesanal que a distância dos modos serializados de edificar marcados por um repertório restrito de materiais e moldes padronizados, um modo de construção que não se abre para o acaso, para a experiência.

A postura de Lina Bo Bardi pode soar erroneamente como uma releitura, um refazer dos modernistas de 1922 que queriam descobrir o que era o Brasil voltando-se para o que havia de mais espontâneo, rústico, primevo e incorruptível na cultura brasileira como observa-se nas propostas das viagens de Mario de Andrade. Bo Bardi não estava em sintonia com o debate da identidade nacional, mas sim buscava observar a espontaneidade dessa “cultura pobre”, tomando a ausência do peso da tradição como um campo profícuo para a experiência. A arquitetura de Lina Bo Bardi incorpora essa espontaneidade, se afasta do peso da história da arquitetura e abre-se para novas vivências; é feita através da junção de elementos aparentemente dispares como as técnicas da arquitetura contemporânea e o uso dos materiais brutos. A residência Valéria Cirell é construída por dois volumes de concreto assimétricos com revestimento externo composto por pedras e fragmentos de cerâmica, ela se assemelha à estética do *bunker*, fechada, com poucas janelas e com pequenos buracos responsáveis pela ventilação. Apesar de sua arquitetura bruta, que alude a uma estrutura de fortaleza, ela não se comporta

como tal, não é um local de proteção das coleções, das memórias burguesas, seus interiores são pobres – feitos de soluções simples como a lareira de tom artesanal e a escada helicoidal compostos na sala –, e assim como o exterior, não estimulam a vaidade.

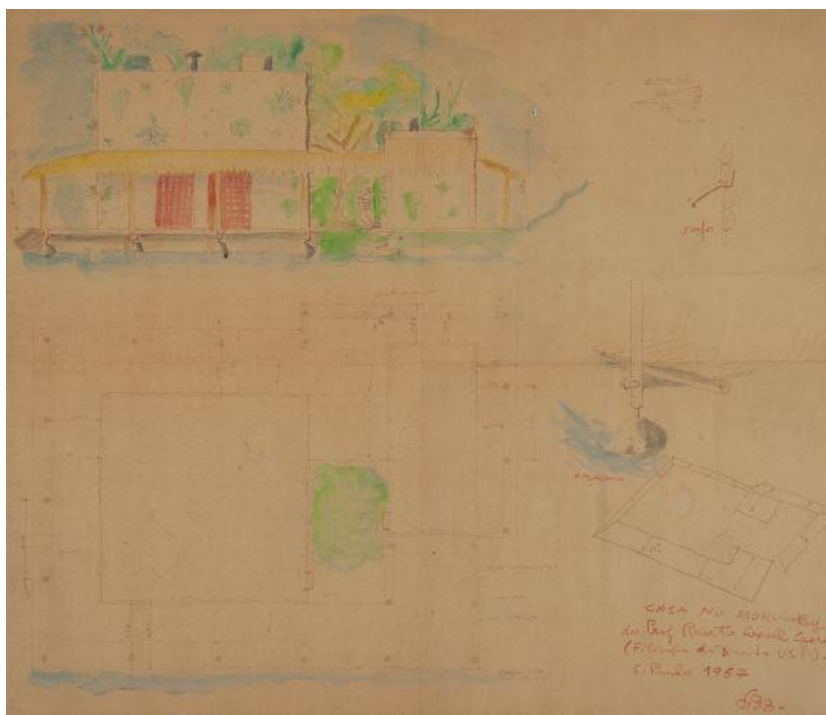


Figura 10 – Lina Bo Bardi, Detalhe da cobertura de sapé, detalhe do rufo, detalhe do pilar da varanda / Elevação frontal com tratamento da cobertura, portas, parede e vegetação / Planta de piso térreo / Perspectiva da cobertura. Aquarela, heliográfica, lápis de cor, 1958, 54,6 x 63,8 cm. Fonte: ILBPMB.

Seguindo a mesma estética a casa do *Chame-Chame*<sup>55</sup> projetada em 1964, situada na antiga Rua Ari Barroso no bairro do Chame Chame, na cidade de Salvador Bahia, é uma construção que, segundo Olivia de Oliveira (2006, p.84), apresenta-se como um manifesto contra os postulados da arquitetura racionalista e universalista sendo uma casa singular, ancorada aos princípios, tradições, aos ritos e mitos da religião afro-brasileira. Além disso, Oliveira (2006, p.189) também

<sup>55</sup> O projeto também conhecido como “casa de pedra” foi, durante 20 anos, a residência da família do deputado estadual e advogado Rubem Nogueira, cunhado de Antonio Fellonio de Mattos que fazia parte do círculo de amigos de Lina Bo Bardi, e que em uma de suas viagens para Bahia (1958), em companhia do amigo, visitou o terreno e se interessou em fazer o projeto tal como conta a filha de Nogueira, Gilka Maria Andrade, em entrevista ao jornal “A Tarde”, em dezembro de 2014. Ao longo do tempo a casa sofreu muitos assaltos que levaram a família se mudar, por isso, ela foi demolida em 1984 e teve o mesmo destino de muitas outras nos centros urbanos, foi destruída para a construção de um prédio.

sugere outra leitura dessa casa como um reflexo do momento político brasileiro com a instauração da ditadura militar em 1964, a casa possui uma arquitetura que se retrai sobre si mesma, é resguardada do exterior, sua fachada bruta, da mesma maneira que a residência Valéria Cirell é composta por paredes de concreto revestidas de fragmentos de cerâmica e pedras, não possui amplas janelas como a casa vidro de interiores translúcidos, pelo contrário, ela dificulta o olhar do indivíduo que está fora por ser rodeada de muros cobertos por plantas, pelo edifício situar-se no centro do terreno e acima do nível da rua. Esse projeto foi rascunhado várias vezes por Lina Bo Bardi até assumir sua forma final, ela também parte da integração entre arquitetura e natureza, ou seja, a casa se adapta ao terreno sem modificá-lo e é construída, assim como a residência Bardi, a partir de uma árvore localizada no centro da casa.

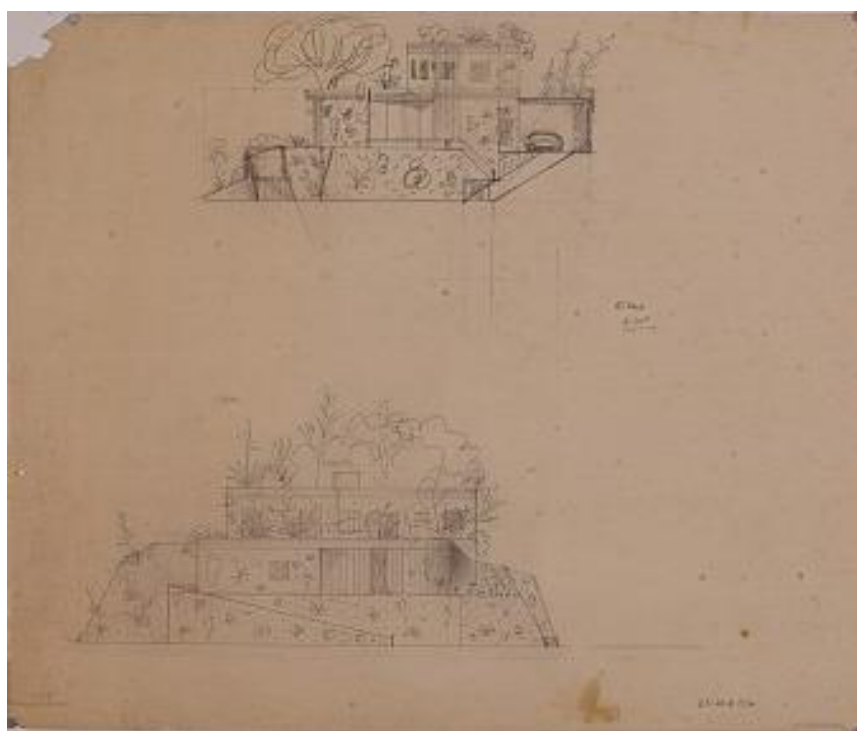


Figura 11 – Lina Bo Bardi, Casa do Chame-chame/Elevação lateral, elevação principal. Grafite, sobre papel manteiga, 1958, 50,2 x 60,0 cm. Fonte: ILBPMB.

### 3.2.2. Igreja do Espírito Santo do Cerrado

A Igreja do Espírito Santo do Cerrado é pobre, pelos materiais, pelas formas de construção, pela simplicidade das formas arquitetônicas, pelas soluções econômicas de seus interiores, pelos poucos recursos financeiros e pela organização da produção feita pelos mutirões.

A relação de Lina Bo Bardi com a região do Triângulo Mineiro deu-se inicialmente com a montagem da exposição “Repastos: Edmar e as Tecedeiras do Triângulo Mineiro” no MASP (1975), fruto da continuação de suas pesquisas sobre o trabalho manual, realizadas na Bahia no período de 1958 a 1964. O acervo exposto contava, entre outros objetos da cultura popular da região, com as obras de seu amigo, o artista Edmar de Almeida, que participou da construção da igreja e foi responsável pelo convite formal feito a Lina Bo Bardi, enviando a ela a documentação necessária para a realização da obra<sup>56</sup>(LAZZARIN, 2015, p.38). A construção da igreja se inicia em 1976 em uma região periférica de Uberlândia, no bairro Jaraguá, habitado majoritariamente por uma população com poucos recursos composta por operários, migrantes, boias-frias, e oficiais de baixa patente do exército.

Como aponta a pesquisa de Ariel Lazzarin (2015) a cidade de Uberlândia vivia as ressonâncias do processo de construção de Brasília, o que conduzia a cidade a um movimento de modernização no plano arquitetônico e urbanístico. Apesar desse quadro de desenvolvimento, a linha que Lina Bo Bardi opta para essa construção não está em conformidade aos ventos modernistas que pairavam nessa região, contrapondo essa monumentalidade da arquitetura de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Lina Bo Bardi opta pelo planejamento de uma construção simples, condizente com o solo, com o ambiente e com os usos da população:

Entendem-se esses esboços como a fundação do projeto enquanto desenho, em que traços rígidos à caneta dão lugar a um arco, o qual passou a, em poucos desenhos, ser elemento fundamental no atendimento às necessidades da comunidade. Os primeiros croquis que mostram volumes prismáticos em plantas, cortes e perspectivas, já mostram que o edifício seguiria a lógica das 'casas de terra', seguindo a relação entre arquitetura e o meio a partir de materiais locais, clima e vegetação (*Ibidem*, p. 40).

---

<sup>56</sup> Ariel Lazzarin (2015, p.38) coloca entre as documentações recebidas a planta topográfica do terreno de 1.440m<sup>2</sup>, pertencente a Ordem Franciscana, e uma carta de Edmar de Almeida em que ele descreve as necessidades da comunidade.

Essa proposta de aproximação entre arquitetura e vida através de construções mais honestas, em conformidade com as necessidades do ambiente, fora, como vimos, objeto de estudo da arquiteta no texto “Arquitetura e natureza: a casa na paisagem”, publicado na revista *Domus*, em 1943. Nele, Lina Bo Bardi indicava a necessidade de se revisitar essa forma espontânea de arquitetura, a arquitetura rural, composta por um organicismo não estilizado, que integra de forma simbiótica construção e ambiente buscando observar nessa condição primitiva a recuperação da medida do homem dada nas formas de construção, de organização do trabalho e dos materiais empregados. É dessa aproximação entre edificação e paisagem, população e arquitetura que esse projeto de Lina Bo Bardi se embasa<sup>57</sup>.

No desenho do conjunto da igreja, a arquiteta opta por soluções simplificadas, a construção é feita pela integração de três volumes circulares, cada um com uma função diferente: na capela seriam realizados os atos litúrgicos, os fundos – responsável pela conexão entre os demais volumes –, abrigaria a moradia, e no barracão seriam realizadas as celebrações (*Ibidem*, p.50). Nesse mesmo estudo de projeto, ao lado do conjunto, no nível mais baixo do terreno, Lina Bo Bardi representa o campinho de futebol já usado pelas crianças da região. Em carta à arquiteta enviada em 1976, Edmar de Almeida indica que essa área deve ter suas funções, lúdicas e de lazer, preservadas (ALMEIDA *apud* LAZZARIN, 2015, p.47). A proposta elaborada nessa representação indica que a arquitetura proposta por Lina Bo Bardi não rivaliza com o espaço na tentativa de

---

<sup>57</sup> A documentação levantada pela pesquisa de Ariel Lazzarin indica que o projeto da igreja possui antecedentes em um estudo de capela realizado em 1962 em que a arquiteta compõe o edifício em um formato circular(2015.p.40), e também em um outro esboço intitulado “La Torracia”, elaborado em 1964 para uma casa de hóspedes no mesmo terreno onde foi construído a casa Valéria Cirell em 1958: “ Uma delas deriva de “La Torracia”, projeto elaborado em 1964 para uma casa de hóspedes no mesmo terreno onde a amiga Valéria Cirell construiu sua casa projetada por Lina em 1958. Além da aproximação formal da volumetria, esse projeto emprestou elementos e detalhes construtivos à igreja de Uberlândia- alguns abortados na execução de ambos-, como o lugar para a vegetação no edifício, a presença de laje, sapê, madeira e tirantes de ferro com estrutura da cobertura e a materialidade densa e áspera que já caracterizava as “casas de terra”. Outro estudo existente que inspira o projeto em Uberlândia é o projeto de uma casa desenvolvido em 1962, onde a habitação é pensada para o país tropical a partir de uma planta organizada em torno do pátio. Neste, ele configura-se em tal projeto como uma área de convivência sob uma cobertura translúcida e, enquanto planta, aproxima-se mais das concepções iniciais da igreja que do projeto final.”(LAZZARIN, 2015, p.49)

modificá-lo, pelo contrário, ela adentra nessa atmosfera do cerrado aproximando edificação e vegetação, e mergulha na paisagem mimetizando-se a ela, integrando construção e natureza como já havia sido realizado na construção da Casa de Vidro no bairro do Morumbi em 1951. Na estética do exterior do conjunto Bo Bardi opta pela simplicidade, não há revestimentos, a estrutura da edificação composta por tijolos de barro fica exposta e a presença de matérias-primas como a madeira e o bambu revelam a opção por métodos de edificar mais rudimentares e por materiais mais rústicos. Em conformidade com essa estética vernacular do exterior, o interior segue a mesma linha, é composto de chão batido de barro, ou de cimento com seixos rolados, e com vigas de madeira bruta que são distribuídas no espaço da capela. Essa experiência da simplificação que incorpora esses materiais rústicos a edificação e concebe soluções arquitetônicas simples para a construção do conjunto, é inspirada nesse olhar da arquiteta para os modos de produção no Nordeste brasileiro orientado pela economia dos meios, pelo trabalho com matérias – primas brutas na confecção de itens de cultura popular. Nesse projeto, a pobreza se expressa na escolha de formas simplificadas- volumes circulares-, e no uso de materiais de produção regional como o tijolo de cerâmica e as madeiras da região, como a aroeira, recursos que facilitam a identificação da população com essa edificação<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> No croqui do altar Lina Bo Bardi propõe a construção da cruz com árvores do cerrado, essa ideia demonstra essa proposta de integração entre arquitetura e vida, mobiliário e cultura.

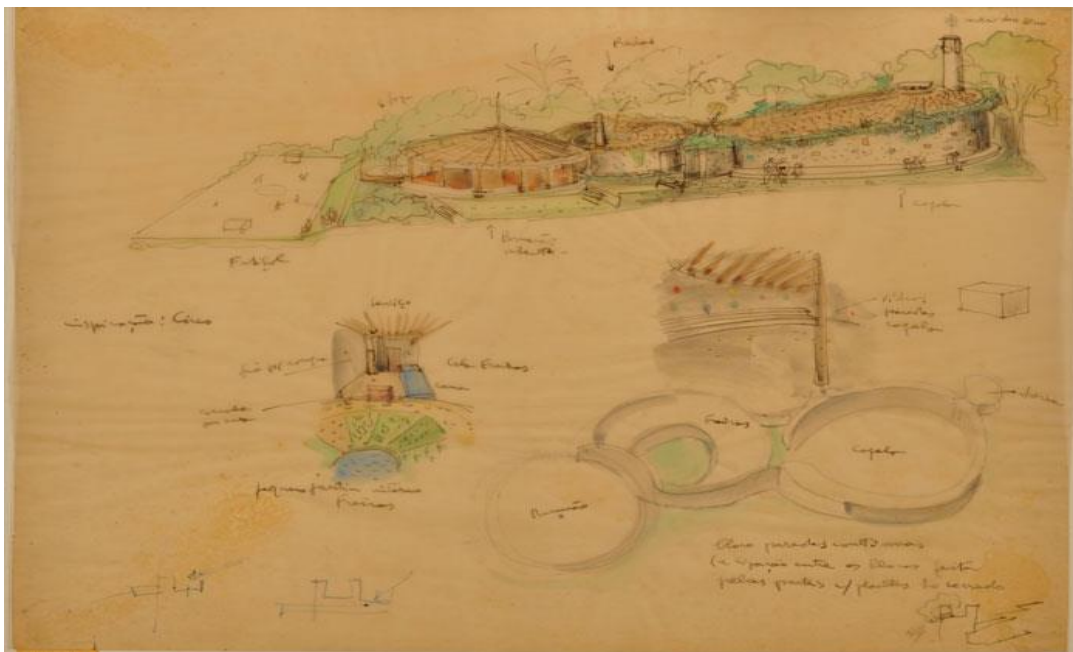


Figura 12 – Lina Bo Bardi, Perspectiva do conjunto, 1976. Aquarela, grafite, nanquim, colagem, sobre papel vegetal e offset, 23,4 x 32,5 cm. Fonte: ILBPMB.

A construção dessa igreja foi um ato coletivo, subsidiada por doações<sup>59</sup> e edificada por vários mutirões organizados pela população local. A realização desses mutirões permite que o canteiro de obras seja um local múltiplo, composto pelos profissionais da construção – carpinteiros, pedreiros, e serventes – contratados pela Paróquia Nossa Senhora de Fátima e pelos moradores do bairro que doam sua força de trabalho (LAZZARIN, 2015, p.65). A necessidade de treinar e desenvolver as habilidades desses trabalhadores voluntários demanda uma flexibilização dessas fronteiras hierárquicas estabelecidas no canteiro e ao mesmo tempo favorece um intercâmbio de conhecimentos e de experiências em torno dessa prática construtiva, o que faz desse local de produção um terreno fértil para a experiência, para a ação de narrar própria ao fazer artesanal que transmite através da fala, o gesto, o *savoir faire* do ofício do artesão (BENJAMIN, 2012, p.221).

<sup>59</sup> O projeto arquitetônico realizado por Bo Bardi, assim como os serviços do engenheiro Rodolfo Ochoa foram feitos como doação.



### 3.2.3 Pobreza como alteridade: MASP

Da memória e da experiência é construída a expressão arquitetônica de Lina Bo Bardi, nela o encontro entre as vivências do público e o olhar do arquiteto é traçado pela horizontalidade, é uma arquitetura que nega um olhar nostálgico do passado, ela se faz no presente, no contato com o outro, no tempo agora (BENJAMIN, 2012a, p.252)<sup>60</sup> como coloca Olivia de Oliveira:

A definição de Lina é claríssima: arquitetura é um “organismo apto à vida”. Sem presença não existe essa arquitetura. Seus edifícios são como máquinas de tempo: só se põe em movimento quando alguém solicita o espaço, em outras palavras, quando alguém os explora, os invadem, os penetram, os percorrem, e no seu caminhar, inventam o lugar. (OLIVEIRA, 2006, p.172)

Como Oliveira expõe em sua fala, a arquitetura de Bo Bardi depende da presença do outro, de modo similar, podemos dizer às obras relacionais de Hélio Oiticica e Lygia Clark (1920-1988) em que o público é agente, um participante ativo que através da experiência finaliza a proposição do artista. As obras de Bo Bardi destacam a valorização da experiência construída no presente em detrimento de uma erudição esvaziada e acumulativa, dessa forma, suas edificações afastam-se de referenciais de uma gramática arquitetônica erudita, de uma história da arquitetura, para tecer na horizontalidade, na pobreza e na simplicidade, um caminho para a construção da experiência através da alteridade.

A proposta de Bo Bardi para arquitetura se afasta de uma percepção da forma da pura visualidade, e assume uma dimensão artesanal, se abre para a experiência, para a experimentação tátil da materialidade física e social. Essa

<sup>60</sup> A expressão *Jetztzeit* pode ser traduzida em português como “tempo agora”. Usada por Benjamin na tese quatorze das *Teses sobre o conceito de História* (1940), essa expressão tem o intuito de demonstrar que a história não pode ser vista de forma passiva através da lógica processual, linear e progressiva em que os acontecimentos são encaixados de forma sucessiva em um tempo homogêneo, vazio e condicionado a estruturas causais, mas sim deve ser observada e preenchida pela ação do presente. Assim, Benjamin advoga a favor da intervenção e do peso do presente na história, a fim de fragmentar o *continuum*, tal como pode ser observado no seguinte fragmento: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de 'tempo agora' (*Jetztzeit*). Assim a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de 'tempo agora', que ele fez explodir para fora do continuum da história.” (BENJAMIN, 2012a, p.249)

horizontalidade tão buscada nos projetos da arquiteta pode ser observada de forma clara, mesmo numa obra mais identificada à “alta-cultura”, no edifício do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1957-68), não só pela sua qualidade horizontal frente a verticalidade do entorno, e pela presença do vão-livre, mas também pela proposta museográfica dos cavaletes de acrílico que será abordada posteriormente nesse texto.

A construção de um museu já pressupõe uma hierarquia, a eleição de um acervo, o recorte de uma memória, a perpetuação das grandes narrativas. O ato de colecionar que posteriormente origina os museus está intimamente ligado a uma disputa de memória, a perpetuação da história dos vencedores, da perspectiva do colonizador, e da valorização de uma tradição. A instituição museológica de natureza tradicional carrega uma expressão monumental que se relaciona com o público de forma distanciada e hierárquica tomando o passado como inerte, mumificado e encerrado, ou seja, o museu é tomado como um local de guarda e de conservação das peças, é a casa da figura do colecionador – já citada no capítulo anterior –, descrita por Benjamin (2012a, p.127) que se magnifica e ganha uma dimensão institucional. A idealização do MASP é traçada em um cenário em que essa percepção de museu havia ruído com a tradição europeia, os museus estavam destruídos, as grandes coleções foram dispersadas e muitos colecionadores desfizeram-se de suas obras, dessa forma, o fluxo do mercado de arte se expande para fora da Europa tendo como principal comprador os Estados Unidos, que nesse momento concebe a coleção do MoMa. O acervo do MASP também é adquirido nesse cenário, Pietro Maria Bardi, que já tinha experiência como galerista na Itália, junto ao empresário Assis Chateaubriand viajaram até a Europa e adquiriram obras em leilões com a verba angariada por Francisco Matarazzo que possibilitou a compra de um acervo de arte que destacou a cidade de São Paulo no cenário cultural da América Latina, fazendo com que ela despontasse na disputa cultural com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RUBINO, 2002, p.132).

Antes de se estabelecer na avenida Paulista em São Paulo, o museu, em um primeiro momento, teve sua sede no edifício da rua 7 de abril. A idealização dessa instituição permitiu que o casal Bardi traçasse novos olhares para o campo da museografia no Brasil, não apenas pelas atividades do museu, mas também por

outras como a fundação da revista *Habitat*, vinculada à instituição, e a realização de cursos, atividades que colocam o museu em constante movimento, retirando desse local uma percepção inócua, como um abrigo de fragmentos de passados encerrados. Essa concepção de um museu em constante atualização é uma perspectiva que traça uma interface entre passado e presente e que compreende essa instituição como uma obra aberta e em constante mutação. A proposta do MASP é traçada a contrapelo do tradicional, se propõe a desempenhar um papel no presente, aproximar-se dele através da oferta de cursos e seminários ministrados pelo IAC (Instituto de Arte Contemporânea) e das atividades da revista *Habitat* vinculada à instituição. Em suma, o exercício proposto por Bo Bardi é sempre o da atualização do passado com os olhos do presente.

### 3.2.4 A construção de um museu horizontal

Com o crescimento do museu e a expansão de suas atividades, o andar do Diário dos Associados logo mostrou-se limitado. Diante da discussão sobre a mudança da sede foi cogitado a junção entre os acervos do museu e os da Fundação Alvares Penteado – a atual FAAP que herdou os cursos ministrados pelo instituto (RUBINO, 2002, p.118) –, por meio de um acordo entre a diretoria do museu, Assis Chateaubriand, com Annie Penteado. No terreno vazio, surgido após a demolição do Trianon em 1957, nasce a proposta do edifício do museu, projeto que Lina Bo Bardi se empenhou e trabalhou de graça para que ele fosse concebido, no entanto, as obras só tiveram início em 1960 quando o acordo entre o museu e a fundação já havia sido desfeito (RUBINO, 2002), e a arquiteta já havia aceitado o convite para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Em um momento em que o cenário da arquitetura brasileira era marcada pela euforia gerada em torno da construção de Brasília tal como descreve Mário Pedrosa em seus textos publicados no *Jornal do Brasil*<sup>61</sup> (PEDROSA, 2015), Lina Bo Bardi segue o caminho da simplicidade, não há curvas, não há esculturas, há apenas um projeto de volumes simples e suspensos que tinha como objetivo a integração entre arquitetura e espaço urbano, indivíduo e edifício:

---

<sup>61</sup> Na coleção de publicações do crítico sobre arquitetura, reunidos e organizados por Guilherme Wisnik (2015), são vários os textos publicados no período de 1958-59 em que Pedrosa fala sobre as expectativas, e frustrações em torno da construção de Brasília.

Eu procurei, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, retomar certas posições. Procurei (e espero que aconteça) recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que la fosse o povo, ver exposições ao as livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau gosto de cada dia que, enfrentando “friamente”, pode ser também um conteúdo. (BO BARDI, 2009[1967], p.127)

Tratando-se da idealização do MASP, Bo Bardi traça uma proposta a contrapelo, projeta um edifício horizontal, fora do quadro de referências de gramática modernista, sem adornos, e erguido em concreto. Assim, ela se afasta não só de uma concepção tradicional de museu como também chama atenção para outras formas de se pensar o conceito de monumentalidade tal como expõe no seguinte fragmento:

O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. Antes de tudo é preciso distinguir entre “monumental” (no sentido cívico-coletivo) e elefântico. O monumental não depende das “dimensões”: o Parthenon é monumental embora sua escala seja a mais reduzida. A construção nazifascista(Alemanha de Hitler, Itália de Mussolini) é elefântica e não monumental na sua empáfia inchada, na sua não lógica. O que eu quero chamar de monumental não é a questão de tamanho ou de “espalhafato”, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do “particular”, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental. (*Ibidem*, p.126)

“O novo Trianon”, publicado em 1967 na revista *Mirante das Artes*, texto em que Lina Bo Bardi indica a retomada da discussão entre racionalismo e monumentalidade, em que a arquiteta critica o gosto pelo monumental, própria dos regimes nazifascistas, marcadas pela espetacularização e pela grandiosidade, contrapondo uma moral arquitetônica que concebe um outro olhar para a monumentalidade construída de forma horizontal através da coletividade, além de propor uma revisão desse movimento distanciando-se da tradição europeia:

Mencionei acima o fato de “repropor” o racionalismo. O racionalismo tem que ser retomado como um marco importante na posição contrária ao irracionalismo arquitetônico e à reação política que tudo tem a ganhar numa posição “irracionalista” apresentada como vanguarda e superação. Mas é necessário

eliminar do racionalismo todos os elementos “perfeccionistas”, herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o “incidente arquitetônico”. (*Ibidem*, 2009 [1967], p126)

O incidente arquitetônico que ela se refere é a aderência da arquitetura a realidade, faz parte de uma abertura do processo de construção em que a figura do arquiteto dá um passo pra trás e deixa que a coletividade, os trabalhadores, o público, construam o edifício por várias mãos. Para Lina Bo Bardi a autoria do arquiteto é diluída em prol do coletivo, da dissolução de hierarquia entre arquitetura e usuário.

Os projetos de Lina Bo Bardi encorajam a coletividade e a experiência, é uma arquitetura relacional que ganha vida ao ser aproveitada e preenchida por múltiplos usos. A planta da casa do casal Bardi já aponta para essa valorização de áreas de uso coletivo – a biblioteca, a sala de estar, a sala de refeições-, se destacam em relação as demais, ocupam grande parte do espaço construído da casa (250m<sup>2</sup>). A valorização do coletivo se mostra de forma mais expressiva em projetos posteriores como o MASP (1957-69) e o SESC Pompeia (1977-92) em que suas propostas tomam a experiência como ponto de partida, pensando o aproveitamento do espaço de forma ampla e livre, quebrando com a relação hierárquica entre indivíduo e arquitetura pela via da alteridade. Ambos os projetos estão localizados em um ambiente urbano – o MASP no centro empresarial de São Paulo e o SESC no antigo bairro industrial da Pompeia-, inseridos, em diferentes escalas, em um ambiente ritmado pelo tempo do trabalho, uma atmosfera que a arquiteta consegue modificar tanto no vão-livre do museu quanto no centro cultural, produzindo uma nova percepção de tempo que se distancia do *labor* e se aproxima do *ludus*:

Para Lina, o arquiteto deveria conseguir criar uma “atmosfera”, preocupação análoga à de Le Corbusier em “fabricar estados de ânimo” lançando mão de todos os recursos à disposição para produzir o que ele chamou de “comoção arquitetônica”. (OLIVEIRA, 2006, p.57)

A “comoção arquitetônica” seria, a meu ver, realização de experiência (*Erfahrung*), o produto da integração entre arquitetura e indivíduo, marca de uma posição do trabalho de Lina Bo Bardi em favor da experimentação e do tempo da

narrativa. Seu olhar sobre a ação de narrar se mostra em sua arquitetura de modo mais claro na concepção do vão livre do MASP, e principalmente no SESC Pompeia em que ela busca preservar as camadas históricas presente no terreno trazendo os discursos das construções fabris para as camadas do presente.



Figura 13 – Lina Bo Bardi, Estudo preliminar - Esculturas praticáveis do Belvedere Museu Arte Trianon, 1968. Nanquim e aquarela sobre papel. Fonte: Acervo MASP.

### 3.2.5. SESC Pompeia: um centro para experiências

O projeto da sede do Serviço Social do Comércio, no bairro da Pompeia, é idealizado em 1976<sup>62</sup> a partir da experiência de Lina Bo Bardi nas visitas ao

<sup>62</sup> Segundo Ana Luisa Carmona Ribeiro a relação firmada entre os Bardi, o MASP, e o SESC antecede ao projeto da sede da Fábrica da Pompeia, ela foi firmada com os empréstimos de peças do acervo do museu para exposições no Centro Campestre do SESC, e também pelos serviços de curadoria e consultoria realizados por Pietro Maria Bardi para a instituição (2015, p.187). A realização desse projeto arquitetônico acontece depois do hiato vivido por Lina Bo Bardi em sua carreira, que após o golpe de 1964, retoma seu trabalho como arquiteta apenas em 1975 com a Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Após o retorno da Bahia e a conclusão da obra do MASP, Lina Bo Bardi envolve-se na luta contra a ditadura, sendo presa em 1971, fato

terreno da antiga fábrica de tambores. No ensaio “Cidadela da Liberdade” de 1986, Lina Bo Bardi narra seu olhar sobre aquele conjunto de arquitetura fabril inglesa, e sua surpresa com a estrutura de concreto que remetia a ao sistema de construção do concreto armado nos mesmos moldes do engenheiro francês François Hennebique (1842-1921). Descoberta que fez com que a arquiteta, no primeiro momento, reconhecesse a necessidade de preservação das edificações<sup>63</sup>. Nas demais visitas feitas por Lina Bo Bardi o aspecto arquitetônico e o valor histórico-social da construção ficam em segundo plano em virtude das outras ocupações que se desenvolviam ali. Em seu relato, a arquiteta narra o espírito de comunhão presente nesse espaço, uma apropriação realizada de forma surrealista que conjugava em um mesmo lugar pessoas de diversas faixas etárias que se reuniam para cantar, dançar, e ficar juntas (BO BARDI, 2009[1983], p153). É dessa imagem de um local repleto de vida, atravessado e povoado por crianças, pais, jovens, e anciãos, que é tecida a linha de elaboração do projeto arquitetônico e as diretrizes das atividades desempenhadas nesse centro de lazer, planos que tem como base a experiência:

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, nos meados do século XIX. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra. Foi assim o primeiro encontro com aquela arquitetura que me causou tantas histórias, sendo consequência natural tornar-se

---

que a levou a sair do país e a manteve entre Itália e Brasil até 1974 (GRINOVER, 2010, p.47). A obra do SESC Fábrica da Pompeia (1977-86), realizada ainda no período da ditadura (1964 - 1985), representa não só a possibilidade da arquiteta criticar o *pos-modern* e retomar sua posição em favor do movimento da arquitetura racionalista por uma via humanista, mas também pela viabilidade da construção de um projeto baseado na liberdade, uma contraposição ao momento político brasileiro da época.

<sup>63</sup> A recuperação desse conjunto pode estar em sintonia com as tendências da Arqueologia Industrial, movimento iniciado em 1950, na Inglaterra, que tinha como bandeira a preservação, conservação, documentação, e inventariação do complexo industrial que abrange fábricas, moinhos, e outros aparatos de produção. A antiga fábrica de tambores fazia parte da paisagem industrial da região da Pompeia, fator que também pode ter influenciado a opção de Lina Bo Bardi em recuperar esses exemplares de relevância histórico-social para a cidade de São Paulo. As mudanças implementadas ao longo do projeto de restauração indicam que ele é feito nos mesmos moldes do restauro crítico, anteriormente adotado no Solar Unhão, em que ela revitaliza a construção ao mesmo tempo que a adapta para novos usos.

um trabalho apaixonante. Na segunda vez que estive lá, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiquiana mais um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes de bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Cléia; um teatrinho de bonecos funcionava na entrada mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa energia. Voltei muitas vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares (BO BARDI, 2009 [1983], p.148).

Naquele lugar a arquiteta não fez muitas modificações, preservou a expressão original dos galpões, e também se encarregou de manter a imagem de comunhão que atuava ali como uma semente geradora de toda a vida, que sobrevivia entre aquela paisagem de ruínas fabris. Em sua visão aquele conjunto não representava a imagem de algo ultrapassado, não havia uma ruptura entre o antigo e moderno, havia uma continuidade, um passado que se fazia presente ao ser escavado, e ressignificado por esses novos usos dados pela população. Onde antes havia uma fábrica, surgiria um centro de lazer, é dessa reapropriação do *labor* para o *ludus*<sup>64</sup> que a arquiteta idealizou seu projeto. A construção de um local horizontal onde a ideia de comunidade e liberdade poderiam se efetuar em meio a esse ambiente hostil e vertical da cidade como relata Lina Bo:

Existem sociedades abertas e sociedades: a América é uma sociedade aberta, com prados floridos e vento que limpa e ajuda. Assim, numa cidade entulhada e ofendida pode, de repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento. E aí está, hoje, a Fábrica da Pompeia, com seus milhares de frequentadores, as filas na choperia, o “Solarium- Índio” o *deck*, o Bloco Esportivo, a alegria da fábrica que continua: pequena alegria numa triste cidade (*Ibidem*, p.149)

O sentido de comunidade é materializado na arquitetura, nos galpões que são interligados formando um grande espaço sem divisórias onde todos podem se

<sup>64</sup> O caráter lúdico da obra de Lina Bo Bardi na leitura de Olívia de Oliveira é feito a partir da aproximação da arquiteta da “teoria da deriva” de Guy Debord. A aproximação com o Situacionismo que na década de 50 influenciou alguns urbanistas, leva, segundo de Oliveira, Bo Bardi a pensar nessa relação entre jogo e vida e a romper com o tempo cronológico ao assumir o tempo mítico, o tempo do jogo: “A criação comum de ambientes lúdicos escolhidos e a abolição da distinção entre o jogo e a vida cotidiana era a principal meta internacional situacionista, pois o sentido do jogo era entendido dentro de um contexto ideológico claramente definido” (OLIVEIRA, 2006, p.194).



ver e interagir, e nos prédios do centro poliesportivo<sup>65</sup> integrados por passarelas de concreto protendido que favorecem o fluxo, e a continuidade entre essas edificações<sup>66</sup>. Percepção que também se mostra no mobiliário, nesses móveis de caráter coletivo, projetados pela arquiteta para terem usos comunitários, como os bancos de madeira ao redor da lareira, das mesas circulares envoltas pelas cadeiras de madeira de mesma altura, e os móveis modulares que quando abertos formam assentos para duas pessoas. Esse desejo pela horizontalidade também perpassa as atividades feitas nesse espaço como nas exposições *Design no Brasil, Caipira e Capiaus: Pau-a pique*, e *Mil Brinquedos para a criança brasileira*, e outras, em que Lina Bo Bardi opta por linhas expográficas que diluem as fronteiras/hierarquia entre público e obra. A arquiteta foi a grande articuladora dessa comunidade, utiliza a arquitetura e a ação de projetar como meio para alcançar resultados coletivos, idealiza esse aspecto igualitário em todas as escalas, da edificação até as camisetas do time de futebol da Fábrica da Pompeia, a “camiseta Democrática”, multicolor, que representaria as cores dos times de todo o Mundo, como escreve em seu desenho realizado em 1982. A ação de projetar em várias escalas demonstra essa proximidade da arquitetura de Lina Bo Bardi com a vida, ou seja, não é um modo de construção que se inicia pela estética, pelo plano estrutural, mas sim, como mostra sua própria narrativa, parte de uma poética dos usos, da experiência (*Erfahrung*) que surge na experimentação, na relação de alteridade estabelecida entre edificação e indivíduos. Segundo Marina Grinover (2010):

Lina Bo Bardi operou projetando e construindo mais a partir desta sua constatação. Construindo lugares da experiência do espaço não só funcional, mas elaborada em seu uso. Um uso humanista, livre, comunitário, dentro de elementos construtivos eleitos sob regras geométricas lógicas, acreditando no racionalismo mas impondo a ele uma adaptação de circunstância como ferramenta para aproximar a obra e seus

<sup>65</sup> O centro de lazer foi inaugurado em duas etapas, a primeira em 1982, e a segunda em 1986 com a finalização da obra do bloco esportivo foi inaugurado em 1986. Nele, Lina Bo Bardi previa a realização de atividades esportivas a fim de estimular a convivência, e não a competição.

<sup>66</sup> Apesar da construção vertical do centro esportivo, a meu ver, ele não caracteriza uma quebra nesse sentido de horizontalidade e comunidade estabelecido por esse conjunto arquitetônico da cidadela. Pelo contrário, a relação estabelecida entre os dois prédios também carrega essa ideia de horizontalidade dada pela adição do elemento aéreo, as passarelas, que atravessam essas edificações, devassando-as, e integrando-as.

valores estéticos reconhecíveis pelo universo público (GRINOVER, 2010, p.158).

Lina Bo Bardi parte da crença na possibilidade de criação e recriação do espaço pelo público, baseia-se nessa potência criativa da cultura popular. No que se refere a esse sentido lúdico do espaço é possível traçar um paralelo com a visão de Walter Benjamin em torno do conceito de jogo, *Spielen*, palavra que em alemão apresenta dois sentidos, jogar e representar<sup>67</sup>. Quando Benjamin analisa a concepção do brinquedo- aproximando-o de uma prática da arte popular-, e a ação de brincar - que se orienta por esse índice destrutivo que recria constantemente o objeto-, ele observa que essa via lúdica é responsável pelo movimento que rompe com a repetição, e favorece a ação criativa:

Assim como também outrora a verdadeira e espontânea simplicidade dos brinquedos não tinha a ver com sua construção formal, e sim com sua técnica. Pois um traço característico de toda arte popular – imitação de técnicas refinadas, trabalhando com materiais preciosos, por uma arte que utiliza técnicas primitivas e materiais grosseiros – pode ser identificado com clareza justamente na produção de brinquedos.(...) Muitas vezes a chamada arte popular nada mais é que um bem cultural vulgarizado, procedente das classes dominantes, que se renova ao ser recolhido numa coletividade mais ampla. (BENJAMIN, 2012a[1928], p.270)

Nesse texto de 1928, Benjamin diferencia em um pano de fundo a experiência do adulto e da criança, sendo a primeira baseada na repetição do hábito, ação expressa na tentativa de reprodução de seu mundo em proporções liliputianas para crianças. Já a segunda, guiada à luz da recriação constante, posiciona-se na contramão da inércia, tendo o jogo como catalisador da recriação e mutação do mundo pela via lúdica. Partindo desse ponto, o vão-livre do MASP, e o SESC Pompeia são criados com a finalidade de explorar o tom teatral, e lúdico composto por esse espaço, ideia presente nos croquis da arquiteta quando ela representa esse espaço em movimento, povoado pela ação humana. A arquitetura proposta por Lina Bo no projeto do centro possui uma dimensão relacional, se faz

<sup>67</sup> Sobre o conceito de jogo Walter Benjamin conclui: “ O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quanto narra sua experiência. A criança a recria, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja essa raiz mais profunda do duplo sentido da palavra *Spielen* [brincar e representar]:repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora. (BENJAMIN, 2012a[1928], p.271)

a partir das apropriações, ganha vida quando ocupada, assim como os galpões abandonados da fábrica utilizados pelo público antes da restauração.



Figura 14 – Lina Bo Bardi / André Vainer / Marcelo Ferraz, Layout de uniforme para time de futebol, 1982. Esferográfica, hidrográfica, colagem, sobre papel cartão e offset, 29,7 x 19,0 cm. Fonte: ILBPMB.

A concepção do SESC manifesta o senso de comunidade e de liberdade. A condição bruta dos edifícios que abrigam a parte dos esportes é dada pela adoção do concreto, material bruto que permanece exposto, sem revestimento, na tentativa de não mascarar os rastros desse trabalho humano que realizou a construção. As soluções arquitetônicas são realizadas pela simplificação, as janelas são buracos<sup>68</sup>, remetem a uma expressão arcaica, a um tom primitivo que

<sup>68</sup> As leituras sobre esses buracos são ambíguas, algumas apontam para a retomada dessas formas rústicas, própria das cavernas, outras afirmam que essa sugere uma referência as

faz alusão a função primordial da arquitetura como abrigo. A outra face pobre é composta desde a construção na medida em que a arquiteta dilui as fronteiras entre trabalho intelectual e manual, e estreita a distância entre arquiteto e operário quando faz do canteiro de obras seu escritório, se aproxima do dia dia da obra, tornando-se parte dela<sup>69</sup>. Ou seja, a atuação de “Dona Lina” no canteiro não é como estrangeira, como um arquiteto que produz o designo (trabalho intelectual), o desenho, enquanto os operários(trabalho manual) são incumbidos de edificar. Na construção do centro ela participou ativamente, lidou com os imprevistos da obra compondo um fazer arquitetônico aberto as possibilidades que não se relaciona de forma unilateral, como desenho e designo / projeto e construção. Nesse caso, o desenho era tido como orientação, não como uma relação de causa, e fim, postura que rompe com essa linha da arquitetura moderna concebida no projeto, como uma projeção orientada unicamente pela funcionalidade. Apesar do canteiro do SESC Pompeia não ser composto por mutirões como o da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, a arquiteta busca fazer dele um local menos hierarquizado, e mecanizado diante desse ritmo fabril que paira sobre os modos de produção. Seu papel tona-se de uma figura integradora, uma etnógrafa que capta as narrativas dos trabalhadores e oferece um local de fala a eles quando expõe a crítica deles a mudança na alimentação<sup>70</sup>, e estimula a liberdade de criação na obra ao convidar o

---

destruições, aos buracos feitos pelas bombas nas edificações ao longo da segunda guerra, ou a uma leitura crítica sobre a cidade e sua história (FURQUIM, 2009, p.133). Referente a interpretação desses buracos. Essas visões remetem a um tipo de pobreza, seja pelo arcaico, seja pelos escombros. A arquiteta encobre esses buracos com os muxarabis, treliças de madeira muito utilizadas na arquitetura árabe, e no Brasil, na colonial. Ao conceber uma análise sobre esse recurso arquitetônico, Hans Belting (2015, p.115-135) observa que ele tem a função de isolar o exterior, impede a visão para o lado de fora, e a inverte fazendo com que a luz de fora teça uma ornamentação efêmera nos interiores: “A ideia de uma janela pela qual o olhar atravessa, tal como se apresenta no conceito de perspectiva, é fundamentalmente oposta à interpretação da janela na cultura árabe-islâmica.(...)O vínculo entre o interior e o exterior é direto e aberto, pois se aplica apenas ao olhar e não ao corpo daquele que olha; este permanece 'no interior', enquanto o olhar contempla o mundo com 'um mundo exterior', do qual o mesmo olhar se apropria. No mundo islâmico, uma tela é construída nesse limite, tela de janela que se torna suporte para a criação artística. Se essa tela é transparente, não é o para o olhar- pelo menos não em princípio-, mas sim para a luz, por meio da qual também se inverte a direção entre interior e exterior. As janelas certamente estão presentes para permitir que a luz adentre no espaço interior, mas aqui acontece algo diferente”(BELTING, 2015, p.125-126). A opção feita pela arquiteta em utilizar as treliças de madeira, a meu ver, não se propõe como citação a arquitetura colonial, mas sim como uma finalidade de isolar esse espaço da cidade, reafirmando a necessidade de se olhar para dentro da cidadela, de tomá-la como uma lasca de luz em meio a escuridão e a melancolia da cidade.

<sup>69</sup> O tema do canteiro de obras será abordado no capítulo seguinte.

<sup>70</sup> O episódio da Missa realizada no canteiro de obras do SESC Pompeia, na fase de acabamento da primeira etapa, mostra como a figura da arquiteta atua de forma integradora nesse espaço.

pedreiro Amerides Dias, o “Paulista”, para realizar as artes de madeira, estas que para Lina Bo não eram folclore<sup>71</sup>, eram uma expressão dessa arte bruta própria a cultura popular brasileira como ressalta Cecília Rodrigues dos Santos ao defender no texto do catálogo do SESC Pompeia que a “mão de obra da construção em São Paulo, pobre e desqualificada, constituída, em sua maioria, de imigrantes nordestinos, é paradoxalmente a mesma 'mão criativa' cujo trabalho fascinou Lina Bardi nas suas excursões.” (DOS SANTOS, 1996, np.)



Figura 15- Luiza Amaral, Entrada do Sesc Pompeia, 2015.

---

Esse evento foi realizado a fim de reintegrar o canteiro após a rebelião dos operários contra as mudanças no cardápio, que deixa de ter caráter popular em virtude da substituição de alguns itens como o feijão pela soja, ou pela diminuição da quantidade de comida. Diante desse problema Lina Bo Bardi foi procurada pelos trabalhadores para resolver essa questão, ação que demonstra que havia um canal de diálogo entre eles e a arquiteta. A fim de reintegrar o canteiro Lina Bo Bardi convida o Frei Egydio, que havia auxiliado na obra da Igreja de Uberlândia, para conversar com os trabalhadores como indica a reportagem de Mônica Manir publicada em 2014 no jornal O Estado de São Paulo.

<sup>71</sup> Essa fala aparece no documentário de Aurélio Michelis (1993) em que Lina Bo Bardi, no canteiro de obras, narra que essa arte produzida pelos operários é rica em seiva popular, não é um falseamento da cultura, folclore. No depoimento ela diz que: “A gente fez um risco, não é? Por exemplo, dos bonecos, dos objetos, deixou uma liberdade completa aos operários. Nesse caso, ao pedreiro 'Paulista'. Eles fizeram com um conteúdo bastante interessante. Não é folclore, evidentemente a gente pode ver. É, eu acho que é muito brasileiro.” (36:45 - 37:03)



Figura 16- Luiza Amaral, Pavilhões Sesc,2015.

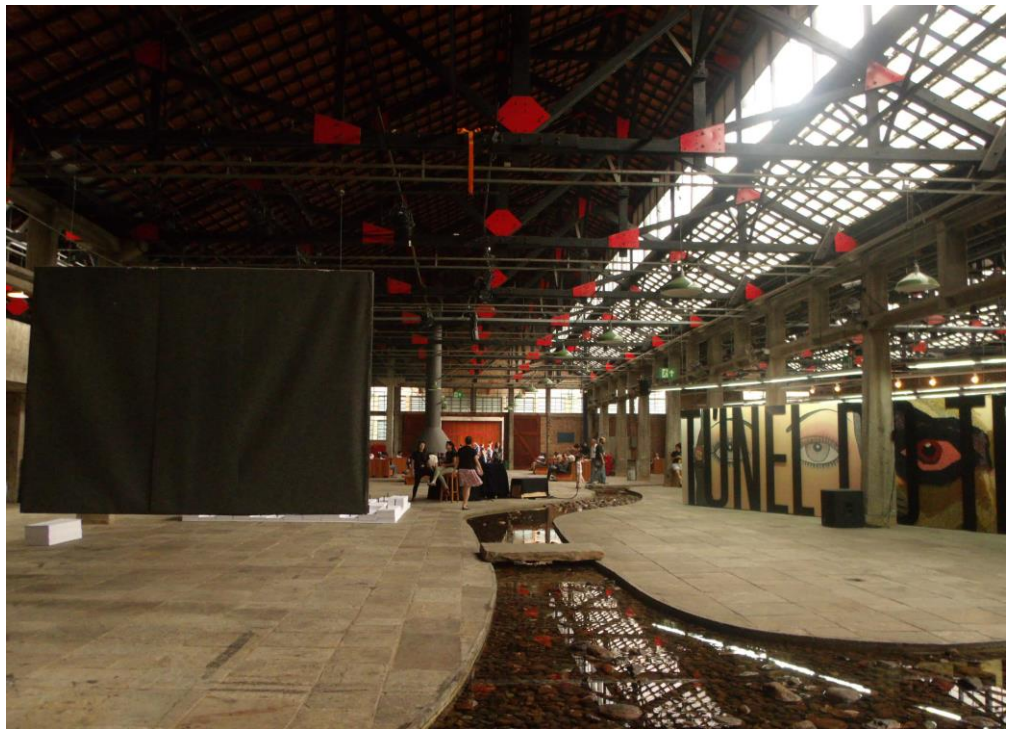


Figura 17- Luiza Amaral, Interior do galpão de exposições, 2015.



Figura 18- Luiza Amaral, Complexo esportivo, 2015.

### 3.3

#### Segundo ato: Em favor de uma museografia pobre

Já na sede do MASP da rua 7 de abril, as tendências seguidas por Lina Bo Bardi e por Pietro Maria Bardi adotam uma postura na contramão da perspectiva tradicional de museu como um asilo de cultura material do passado. Pode-se observar nas diretrizes dessa instituição que ela não pretende apenas desempenhar um papel de conservação, acondicionamento e restauração dessas peças, mas sim, promover uma integração com o presente, tornando o museu vivo<sup>72</sup>, atuante no

<sup>72</sup> A expressão “museu vivo” refere-se ao caráter didático que essa instituição deve assumir em seu papel na educação pública, ação que vai de encontro com os objetivos culturais almejados pela UNESCO desde a conferência de 1947 do (ICOM). As atividades das instituições museológicas passam por uma revisão no contexto do pós segunda guerra, elas se aproximam do público deixando de ser um edifício que abriga um passado fossilizado, e se fazem ativas, se movimentam no presente com atividades pedagógicas atuantes na formação cultural e estética.

Como relata Ana Luisa Carmona Ribeiro (2015), o olhar sobre essas tendências retomadas pelos museus nos Estados Unidos é analisada por Lina Bo Bardi no artigo da revista *Habitat* publicado em 1951: “A mesma edição da Habitat dedicava quatro páginas a uma abrangente reportagem fotográfica destacando 'Os Museus Vivos Nos Estados Unidos', assinada por Lina Bo Bardi. Segundo o artigo, os Estados Unidos da América se achariam 'na vanguarda, com grande vantagem, na concepção moderna e no desenvolvimento vivo de todas as iniciativas museológicas que tendem a fazer dos museus um instrumento de educação pública' (BO

cotidiano através de atividades didáticas e pedagógicas, com os cursos oferecidos pelo IAC, e pelas atividades da revista *Habitat* que não só divulgava as atividades da instituição, mas também fazia um importante exercício de estender os debates artísticos e culturais para fora das fronteiras desse espaço. É por meio dos editoriais e dos artigos dessa revista que olham para a arte e para a arquitetura com “a” minúsculos, que o contato de Lina Bo Bardi com a produção de arte popular e indígena, com os tipos de moradia vernacular e com as múltiplas religiosidades do Nordeste, foi intensificado. Após essa primeira aproximação, a arquiteta recebeu o convite para ministrar conferências na Escola de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia em 1958 e em 1959. Com as parcerias feitas em seu período em Salvador, produziu junto ao diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Martim Gonçalves, a exposição “Bahia no Ibirapuera”<sup>73</sup> :

Se o Museu de Arte já ocupara-se, por meio de expressões e também em artigos na *Habitat*, em abordar a produção popular, nunca fizera-o com um foco tão determinado quando em 'Bahia no Ibirapuera'. Em 'Bahia' a temática do popular aparece voltada a um público mais restrito (a crítica especializada, o ambiente das artes paulistano e internacional), dedicada a um objeto muito mais claro (o povo baiano) e com um recorte muito mais determinado (sua teatralidade inata) do que ocorrera no MASP e na *Habitat* até então. (RIBEIRO, 2015, p.86)

No mesmo tempo em que acontecia a mostra organizada por Gonçalves e Bo Bardi, outros eventos de destaque no campo das artes também estavam em cena na cidade de São Paulo: a V Bienal de São Paulo e a II Bienal das Artes

---

BARDI, 1951, p12), manifestando nesse sentido 'gostos e tendências próprias'(Idem). A UNESCO (e o ICOM), em suas recomendações, refletiam, para Lina 'exigências educativas de natureza norte- americana, coerente com o imponente desenvolvimento industrial', e por isso mesmo 'vinha insistir na força educativa dos museus, porque neles se podia encontrar aquilo que a escola não podia ministrar: o sentimento das atividades criadores e a consciência dos fatos históricos'(Idem) (RIBEIRO, 2015, p.26). O artigo indica a aproximação com essa vertente da museografia que será adotada pela arquiteta desde seus projetos no museu da 7 de abril, até suas últimas curadorias na década de 80 realizadas no SESC Pompeia.

<sup>73</sup> Essa exposição, segundo Ana Luisa Carmona Ribeiro (2015), não está diretamente atrelada as atividades do MASP, ela consiste em um evento proposto pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e coordenado por Martim Gonçalves, e por Lina Bo Bardi, com a participação de outros intelectuais e artistas baianos com o intuito de divulgar e colocar a produção da arte popular em um circuito contemporâneo. Os temas trazidos por essa exposição só serão retomados anos depois, em 1959, com “A Mão do Povo Brasileiro” (RIBEIRO, 2015, p.73) exposição que inaugurou o MASP, em que o olhar para a produção manual ganha novante destaque na tentativa de dar voz a essa cultura popular relegada ao anonimato.



Plásticas de Teatro – ambos sediados no jovem parque do Ibirapuera inaugurado em 1954<sup>74</sup>. Em meio à série de acontecimentos, “Bahia” ocupa uma posição marginal não só por sua localização em um pavilhão à parte da Bienal, na marquise do Ibirapuera, mas também por se posicionar contra a arte erudita e europeia, e as formas tradicionais de expografia – muito criticadas pelo casal Bardi em artigos da *Habitat* por reproduzirem o caráter antiquado da Bienal de Veneza (*Ibidem*, p.86). A V Bienal de São Paulo era o palco das grandes vozes, artistas de renome no cenário brasileiro e mundial, expunham suas obras e representavam seus países. A contrapelo desse evento, “Bahia no Ibirapuera”(1959) dava lugar às artes menores, marcadas pelo anonimato e pela natureza modesta, a montagem da exposição representou um manifesto em favor da entrada desses objetos simples e de uso cotidiano no museu, lugar, até então, tido como reduto da arte com “a” maiúsculo.

A Bahia que Lina Bo Bardi mostra em seu projeto expográfico é múltipla, foi representada pelos objetos de uso cotidiano da população: os de caráter religioso como os ex-votos e as imagens dos orixás, mesclou isso ao trabalho contemporâneo do artista plástico Mario Cravo Jr.<sup>75</sup> que abria o percurso da exposição com a obra “Exu Mola de Jipe”, trouxe também um grupo de capoeiristas para as performances, o trabalho manual com as colchas de retalho, e algumas imagens do cotidiano captadas pelas fotografias de Pierre Verger, Ennes Mello, Silvio Robatto, e Marcel Gautherot<sup>76</sup>. O tom etnográfico da exposição é claro se pensarmos nos modos de composição dos objetos no espaço expográfico. Ela se orienta por um fazer etnográfico, é composta como um caderno de campo que expõe o objeto inserido em seu contexto, indicando que Lina Bo Bardi não opta por uma apresentação tradicional da obra pendurada na parede branca, ou dentro de um museu, enquadrada em uma vitrine de vidro, mas sim por uma

<sup>74</sup> Sobre a repercussão midiática desses eventos Ribeiro (2015), a partir da análise das reportagens de jornal, observa que os artigos, por vezes, confundiam a exposição “Bahia” com parte das demais, noticiando-a como uma iniciativa complementar à V Bienal (*Ibidem*, p.101).

<sup>75</sup> Como mostra o catálogo da V Bienal o artista plástico também participa desse evento exibindo cinco trabalhos: “Ave,1958”, Arame revestido de latão, “Figura Monumental”-arame-, “Animal e Ave ” -verga e latão-, “Construção 2”- verga e latão-, e “Exu Vazado”.

<sup>76</sup> Na organização da exposição Lina Bo Bardi fica responsável pela expografia, e Martim Gonçalves pela reunião das peças, captadas de diversas fontes como do acervo particular de Mario Cravo, da Escola de Teatro, e do departamento de Turismo de Salvador (*Ibidem*, p.90)

apresentação que trabalhe a ambientação utilizando os recursos cênicos<sup>77</sup>, como lê Juliano Pereira:

Por meio do uso de uma arquitetura cenográfica, cada objeto apresentado vem comentado. Há, portanto, uma intenção de recriar no espaço expositivo a mesma ambientação na qual ele se encontrava inserido originalmente e do qual foi retirado. Em outras palavras, trata-se de um processo de construção de uma cena para o objeto apresentado (PEREIRA *apud* RIBEIRO, 2008, p.104)

Ao adotar essa postura, a arquiteta se distancia de uma museografia baseada no olhar do estrangeiro, que tece uma narrativa etnocêntrica para as peças, observando-as sob ângulo de uma cultura colonizadora tal como ocorreu em exposições de artes etnográficas realizadas a título de curiosidade nas galerias e museus europeus no início do século XX, mostras que mutilavam essa cultura material, não davam voz a ela omitindo seus contextos de produção, uso e confecção, destacando-a apenas sob o ângulo do exótico, do etnocentrismo (PRICE, 2000). O nome “Bahia no Ibirapuera” não significa que o objetivo desse evento era expor uma coleção de objetos da cultura baiana destinada a saciar a curiosidade e a exibir um exotismo aos paulistanos, ela era o desnudar das estruturas de uma Bahia tida como atrasada, marcada por dualidades: de raízes

<sup>77</sup> A comparação dos croquis desenhados pela arquiteta e a planta baixa da exposição aponta que a ideia inicial consistiu em uma construção setorizada que repartia o espaço em várias ambientações. Esse estudo da montagem da exposição já demonstra a proposta de inserção da cenografia como um recurso expográfico. Em um outro estudo a cenografia se apresenta de forma mais expressiva no espaço, Bo Bardi setoriza a exposição em quatro partes, a primeira com a presença de tablados em diferentes alturas, ligados por escadas, que não são concebidos como palco, mas como um local para o trânsito do público. A segunda seria composta por um corredor de paredes azuis, teto preto, com uma tela ao fundo, também representado no outro estudo. A terceira seção é composta por tablados de cor preta, de diferentes alturas, com paredes dispostas no espaço que, possivelmente, serviriam para mostra dos objetos. Já a quarta parte, localizada na entrada da exposição, depois das escadas, seria formada por uma árvore de flores, sobre um piso de cor preta com pétalas de flores de papel dispostas no chão, e ao fundo uma cortina azul escuro. Ao contrário desses estudos, a planta definitiva apresenta um espaço sem divisões, aberto, composto pelas carrancas na entrada, por quatro painéis, construídos a partir dos pilares da edificação, dispostos de modo consecutivo na horizontal, um manequim de um vaqueiro vestido com roupas de couro, duas árvores- uma de cataventos e outra de flores de papel-, uma parede de ouro para apresentação dos santos católicos, e ao fundo a vitrine de arte afro-brasileira, todos elementos cênicos que Lina Bo Bardi integra à arquitetura a fim de traçar essa ambientação que é feita de modo simples, com a utilização de poucos elementos e materiais menos nobres como as folhas secas que, como as fotografias indicam, recobrem o chão da exposição. Em suma, ao longo dos estudos feitos pela arquiteta o palco se dilui, e a cenografia proposta por ela baseia-se no pouco, na adição de elementos mais simplificados, talvez, na tentativa de evitar uma compreensão espetacularizada da cultura baiana.

européias e de cultura africana, católica mas com os pés no candomblé, e rica pela pompa da arte sacra e simples na arte popular feita pelos humildes meios<sup>78</sup>. “Bahia no Ibirapuera” não se pretendia folclórica, nem apenas etnográfica, ela se compôs também como um movimento de transformação e ampliação do conceito de arte tal como coloca o texto de apresentação da exposição citado por Carolina Leonelli: os organizadores, já no início, levantam as seguintes questões: “Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras?” (LEONELLI, 2011, p.80).

Essas reflexões são as mesmas que estiveram em voga nas manifestações da vanguarda no século XX, empenhadas em aproximar a arte da vida, e a questionar os parâmetros tradicionais e os limites construído pela *beaux-arts*. A ampliação do conceito de arte deu-se com *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) que insere os objetos de uso cotidiano no espaço sagrado da arte, ou com as colagens dadaístas de Kurt Schwitters (1887-1948) que dessacralizaram as práticas artísticas, desencadeando uma abertura do repertório da matéria-prima do artista que abdica da natureza eterna da arte, e abraça a precariedade dos materiais efêmeros, industriais e pobres, que são facilmente reconhecidos pelo grande público gerando uma reaproximação entre obra e experiência. Esse movimento em direção à pobreza da arte, que se acentua no pós segunda guerra com as propostas momentâneas do brutalismo inglês, com o novo realismo, com a *arte povera*, traçam um panorama de manifestações que alicerçam a postura de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na tentativa de legitimar a presença da produção manual de caráter popular nos museus, galerias e mostras de arte. Esse ato em favor da arte popular antecipa a ação de Hélio Oiticica na mostra “Opinião 65”, em que ele apresenta os Parangolés, vestidos pelos assistentes da Mangueira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nessa mesma tentativa de dar voz a essa expressão popular, legitimando-a como arte ao trazê-la para o museu.

A montagem de “Bahia no Ibirapuera” inicia o caminho de Lina Bo Bardi

---

<sup>78</sup> No texto de 1928, “Brinquedo e Brincadeira”, Walter Benjamin tece um paralelo entre a produção dos brinquedos, e a arte popular e argumenta que há uma interseção entre eles realizada pela simplicidade. Ou seja, há uma pobreza tanto na técnica quanto nos materiais de confecção como expõe o seguinte trecho: “Assim como também outrora a verdadeira construção formal, e sim com a sua técnica. Pois um traço característico de toda arte popular – imitação de técnicas refinadas, trabalhando com materiais preciosos, por uma arte que utiliza técnicas primitivas e materiais grosseiros – pode ser identificado com clareza justamente na produção de brinquedos. Porcelanas das grandes manufaturas czaristas, perdidas nas aldeias russas, ofereceram modelos para bonecas e cenas de gênero talhadas em madeira (BENJAMIN, 2012a, p.269).

nessa linha museográfica que expõe as peças de forma crua - deixando que elas mesmas exponham suas narrativas -, dialoga com os aspectos cênicos evitando a mutilação dos objetos e minimiza essa passagem abrupta do contexto para o museu, de um local de arte popular para uma instituição de raízes europeias. São essas dualidades - popular e erudito, arte e Arte -, que Lina Bo Bardi tentará dissolver com suas propostas a frente do Museu de Arte Moderna da Bahia e do Museu Arte Popular, é também nesse período de imersão na cultura nordestina que o conceito de pobreza se adensa e ganha um novo corpo na obra da arquiteta.

Se em “Bahia no Ibirapuera” Lina Bo Bardi indagava-se sobre o significado e os limites da arte para compreender a inserção da arte popular no cenário artístico, com a exposição “Nordeste”, na inauguração do Museu de Arte Popular do Unhão em 1963<sup>79</sup>, ela já consegue conceituar a arte popular como uma ação do presente que se constrói pela economia dos meios, de aplicabilidade direta no cotidiano e distante de uma percepção da arte pela arte<sup>80</sup>. O intuito de Bo Bardi com essa montagem não é propor um juízo estético das peças orientado por uma percepção do belo, pelos julgamentos da crítica de arte, nem expô-las às leituras de forma e conteúdo, mas se libertar dessas orientações tomando a produção, a técnica, como meio transformação social. Walter Benjamin apresenta uma visão semelhante em “Autor como produtor” (1934) quando realiza um chamado para o fortalecimento de uma cultura proletária, propõe o desvencilhamento da cultura

<sup>79</sup> Localizado no Conjunto do Solar do Unhão, tombado pelo SPHAN em 1943, composto pelo casarão, pela igreja e pelos pavilhões de expressão arquitetônica colonial, teve a restauração dirigida por Lina Bo Bardi em 1960 na linha do restauro crítico visando não apenas a recuperação do solar, mas também adaptações que permitiriam o uso dessa edificação como museu (RUBINO, 2002, p.187). O MAP foi idealizado nos moldes do museu-escola, na tentativa de abrigar não só um acervo de arte popular, mas também propor atividades que movimentam a instituição com a criação do *Centro de Documentação sobre Arte Popular* encarregado da pesquisa documental, e o *Centro de Estudos Técnicos do Nordeste* responsável pelos cursos. Na abertura do museu, em 1963, duas exposições acontecem simultaneamente: “Nordeste” e “Artistas do Nordeste” que trazia obras de artistas conhecidos como Mario Cravo e Francisco Brennand. Na leitura de Ana Luisa Carmona Ribeiro as exposições foram montadas com objetivos diferentes, a primeira como manifesto, como a arquiteta indica no texto do catálogo, e a segunda como continuação da ação do Museu de Arte Moderna da Bahia que acabara de ser transferido para o Solar do Unhão durante as obras no Teatro Castro Alves (RIBEIRO, 2015, p.155)

<sup>80</sup> Essa afirmação é encontrada no trecho do texto “Arte Popular e Pré-artesanato Nordestino” escrito anos após a experiência da arquiteta no Nordeste, publicado na coletânea de escritos da década de 80, *Tempos de Grossura: design no impasse* (1994). Nesse texto Lina Bo Bardi define: “Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO - ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos. Mas esta não-alienação com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas.” (BO BARDI, 1994, p.25)

burguesa que produz obras destinadas à diversão e em defesa dos interesses de classe (BENJAMIN, 2012a[1934], p.129). Nele, Benjamin defende o papel do escritor operante, que tem uma função ativa, de combate:

O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa. Vós lhe demonstrais que, sem admitir, ele trabalha a serviço dos interesses de classe. O escritor progressista reconhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É este o fim de sua autonomia. Ele orienta a sua atividade em função do que for útil ao proletariado na luta de classes. (*Ibidem*, p.129)

Lina Bo Bardi no texto “Um balanço dezesseis anos depois”<sup>81</sup> critica tanto a leitura romântica do artesanato *a la* Ruskin e Morris, quanto a percepção do atraso atribuída a ele ao ser colocado como antagônico à indústria. Nesse mesmo texto, a arquiteta defende o caminho do design brasileiro pela via da pobreza, e não da *finesse* (BO BARDI, 1994, p.13), reafirmando a necessidade desse desenho industrial se colocar de forma coletiva, a fim de constituir uma cultura popular forjada pela coletividade, através de um autor, de um desenho atuante:

Se o problema é fundamentalmente político econômico, a tarefa do “atuante” no campo do “desenho” é apesar de tudo, fundamental. É aquilo que Brecht chamava “a capacidade de dizer não”. A liberdade do artista foi sempre “individual”, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social, que derrube as fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental: uma liberdade ligada às grandes conquistas da Prática Científica (Prática Científica, não tecnologia decaída em tecnocracia) (*Ibidem*, p.14)

O abandono dessa liberdade do artista em prol da criação de uma cultura coletiva é trabalhada por Benjamin quando ele se refere a um fazer artístico aliado a um fazer político, social, ou seja, diferente do escritor burguês que cria em favor da manutenção dos interesses de classe, o escritor progressista assume seu lugar no campo da luta de classes, e abdica de sua autonomia a fim de orientar suas atividades ao que for útil ao proletariado, ele obedece a uma tendência (BENJAMIN, 2012a[1934], p.129). É em favor dessa coletividade que Lina Bo Bardi traz essas obras de natureza manual para o museu, na tentativa de não só apresentá-las pela via da coletividade, destacando a construção dessa cultura

<sup>81</sup> Texto de Lina Bo Bardi publicado no livro *Tempos de Grossura: O design no impasse* (1994).

popular, mas também utilizar essas peças como uma tentativa de ressignificar esse aparato da cultura burguesa, o museu, e produzir outros olhares para essa instituição pela via da produção de cursos e pesquisas que fortalecem a identidade do artesanato, e pela valorização da técnica, nesse ponto, essas ações advogam em favor da identidade do trabalho manual, de uma cultura que se ampara nas mãos do povo. Além de levar essas peças para dentro museu, é possível observar que ao expô-las de forma volumosa, apresentando vários exemplares, combate esse fetiche da autoria, esse desejo pela assinatura que é próprio a uma concepção de arte feita pelas grandes narrativas que giram em torno dos artistas-ícones.

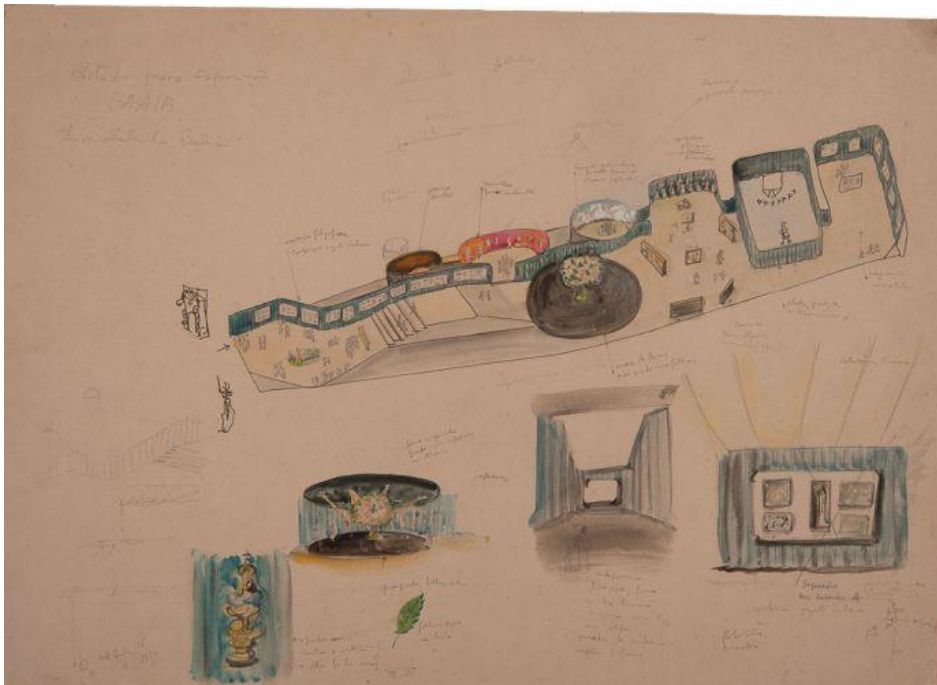


Figura 19- Lina Bo Bardi, Desenho de Apresentação: Perspectiva geral da exposição, perspectiva parciais, 1959. Fonte: ILBPMB.



Figura 20- Exposição “Bahia no Ibirapuera”, Fotografia, 1959.

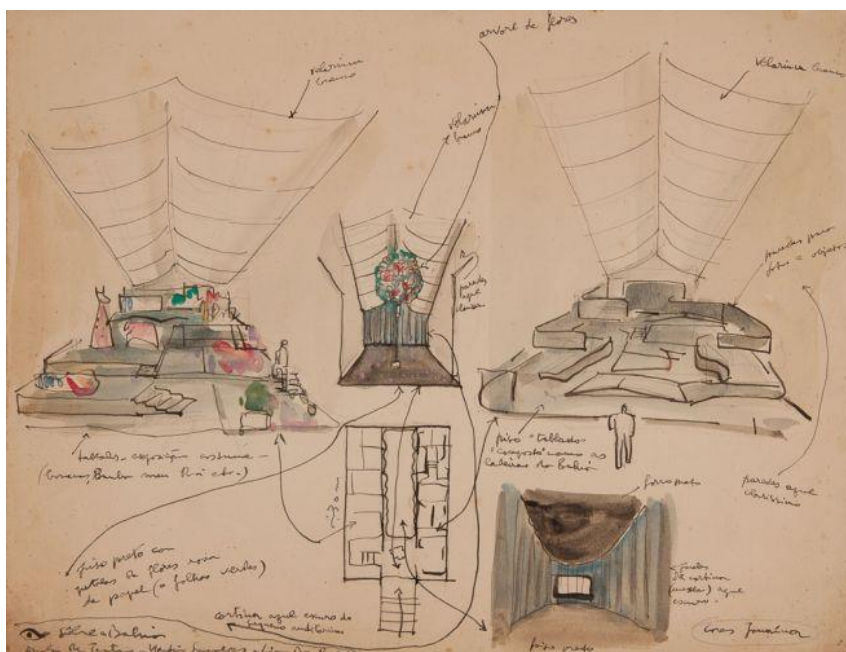


Figura 21- Lina Bo Bardi, Desenho de Apresentação: Planta / Perspectivas parciais da exposição, 1959, Aquarela, esferográfica, grafite, nanquim, tinta metálica, sobre papel cartão, 50,5x70,3cm. Fonte: ILBPMB.

Tratando-se dessa pluralidade, Bo Bardi compõe um acervo vasto para a exposição “Nordeste”, ele consiste em objetos de caráter religioso, ritualístico,

decorativo, lúdico, e utilitário, oriundos de várias regiões do nordeste<sup>82</sup>, é fruto de um levantamento da produção da região feito pela arquiteta que reúne essas peças adquiridas através da compra em feiras e mercados, e pela contribuição de coleções de outros museus como o da Universidade do Ceará, na época, dirigido por Lívio Xavier (RODRIGUES, 2008.p.45). A exposição é realizada nos dois pavimentos, neles Lina Bo Bardi compõe uma cenografia de forma sutil, não propõe muitas modificações no interior da edificação, apenas dispõe os objetos no espaço de maneira sequenciada e volumosa, aposta nessa montagem e utiliza as estantes e nichos de madeira como recurso expográfico que mimetiza essa disposição encontrada normalmente nas casas e nos locais em que elas são comercializadas:

Na exposição Nordeste, uma multiplicidade de objetos em grande estantes de madeira revelam uma diversidade de formas. Um mesmo tipo de objeto é apresentado repetidas vezes, em suas várias dimensões, cores e materiais, como uma sequência, uma série, que possui um padrão que os unifica e possibilita a variação: vasos, vasilhas, potes, panelas, cumbucas, tigelas, cestas, garrafas, colheres, conchas, batedores de carne, bules de lada, canecas de lata, grelhas de ferro, abanos de palha de coqueiro(para abanar o fogo), redes, vaso sanitário, colchas, rendas de papel de seda, baldes, bacias, candelabros, lamparinas, fifós, castiças, armas, cipós-marmeleiro(para castigar crianças), brinquedos, pipas, bandeiras, bonecas, bichos, bicicletas, carros, cadeiras, enfeites de flor de mandacaru, figuras de mulher sentada, gado vaqueiro, soldados, pássaros.(...) Os grandes caixotes são elementos centrais para a exposição. Revelam seu caráter principal: a multiplicidade dos objetos do Nordeste. Expõem os objetos como estão nos mercados, feiras, lojas ou nas casas. (RODRIGUES, 2008, p.44)

Para Lina Bo Bardi a exposição não deveria se chamar “Nordeste”, mas sim “Civilização Nordeste”, em que o termo civilização<sup>83</sup> deveria ser escrito com

<sup>82</sup> Na pesquisa no acervo do Instituto Lina Bo Bardi foi encontrado um documento com anotações da arquiteta que indicam o mapeamento feito desses objetos de diferentes localidades na região nordeste.

<sup>83</sup> Sobre a análise desse termo Rubino (2002) pontua as ambiguidades no trato desse conceito que ainda carrega resquícios do contexto europeu, de ação civilizadora, com o papel de qualificar o que anteriormente era desqualificado, mas mesmo tempo ela aponta para uma outra compreensão que o compõe através do empoderamento dessa cultura popular que apresenta essa civilização para seus pares, comunica no seu lugar de fala: Em primeiro lugar a palavra civilização, comumente na Europa usada em oposição à barbárie- não nos esqueçamos que ela era italiana. Mesmo advertindo não se pretender o peso áulico e retórico, o termo



“c” minúsculo, despido do sentido áulico e retórico (BO BARDI, 2009[1963], p.116). A civilização que a arquiteta se refere no texto é “miserável”, não é criadora de obras de artes, não cultivava uma cultura monumental alicerçada em um passado épico, ela é forjada sem acúmulos, pela pobreza do presente, por uma memória alicerçada na prática manual, pela matéria-prima bruta que compõe uma cultura material de natureza não contemplativa, mas sim prática, que encara o mundo à luz da utilidade, da realidade imediata:

Essa exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo) desde a iluminação até as colheres de cozinha, as colchas, as roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser “demitidos”, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade por dar. Matéria – prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca do “nada”, da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presente do “útil” e “necessário” é que constituem o valor dessa produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É nesse sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente essa exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folklórico-coreográfica. (BO BARDI, 2009[1963], p.117)

---

surge no texto e contexto como uma qualificação daquilo que era normalmente desqualificado. A pobreza e seus objetos cotidianos aparecem apropriados esteticamente e politicamente para fazer frente a um projeto de industrialização submisso e alienante. Se, do ponto de vista do campo da arquitetura moderna é uma rediscussão da agente do design, uma abordagem sincrônica pode sugerir outro paralelo, uma comparação com os métodos de alfabetização do pedagogo pernambucano Paulo Freire e sua pedagogia do oprimido. Como se a conscientização da palavra e do objeto fossem pré-requisito para a ação política. Para quem o discurso apropriado era então devolvido? Para o produtor daquele objeto, que se via exposto no museu, como Mestre Vitalino, considerado autenticamente popular, alçado à categoria de artista; e para a elite nordestina que certamente tinha uma ligação no mínimo ambivalente com seus setores pobres e seus objetos. Acusa-se, mas se estetiza; ou o contrário. Por isso, a exposição é tão bem recebida até a segunda origem, quando mudam os ventos da política nacional. (...) Civilização nesse contexto era um conceito incluído, que de um lado apesar da advertência mantinha o caráter retórico da superioridade daqueles que eram civilizados e de outro, buscava despir essa conotação aproximando na peculiar noção prática de cultura que é cultura do modo de vida. (RUBINO, 2002, p.192)

O conceito de pobreza nessa exposição se manifesta na expografia com a utilização de recursos mínimos para a apresentação das peças, nesse projeto, Lina Bo Bardi abandona o vidro, a vitrine - recurso característico dos museus utilizado no MASP da rua 7 de abril e na exposição de 1959-, e opta pela mimetização do espaço da feira, da casa e do mercado ao fazer uso de um material mais rústico, como a madeira, no mobiliário da exposição que além de gerar uma aproximação com esses ambientes, também dialoga com o revestimento do interior da edificação. Assim como em “Bahia no Ibirapuera” Lina tenta minimizar essa passagem da peça do contexto para o museu, não na tentativa de falsear uma atmosfera, mas de modo a deixar que as peças mantenham sua potência, sua qualidade narrativa. A curadoria feita pela arquiteta deixa as próprias peças falarem, compõe uma metonímia, é arte popular falando do povo, é a narrativa da experiência do trabalho manual de uma cultura intercambiada pelas falas que tem sua sobrevivência nas mãos, no artesanato. O texto de curadoria se costura à expografia como um manifesto em favor dessa “miséria” criativa popular do nordeste, essa construída não como um folclore de expressão espetacular e coreográfica, mas sim como uma criação que se orienta pelos problemas reais, e não pela abstração esvaziada. Esses objetos soam como uma denúncia ao caminho em direção à industrialização abrupta, à importação de produtos europeus e americanos, dos *gadgets*, que minam, ainda cedo, a construção de um design de expressão brasileira alicerçado na economia dos meios e nas técnicas artesanais, na revisão desses modos de fazer “simplificados” tal como a arquiteta propõe na construção da escada do MAP:

Chamamos esse Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folclore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que a arte popular (usam a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais. Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência) no mundo de hoje: caminho necessário para encontrar, dentro do humanismo técnico, uma poética. Essa exposição é uma acusação. Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura. (*Ibidem*, p.118)

Essas políticas de valorização do artesanato feita pelas diretrizes do MAP, no desenvolvimento de pesquisas e na realização de cursos que visavam o intercambiar de experiência entre mestres artesãos, aprendizes e estudantes de desenho industrial (RUBINO, 2002, p.188), a troca de conhecimentos técnicos que dissolveria as fronteiras entre trabalho manual e intelectual, e a aproximação do design aos valores culturais da tradição popular brasileira. Ambos os museus dirigidos pela arquiteta, o Museu de Arte Moderna da Bahia<sup>84</sup>, e o Museu de Arte Popular, são construídos em outras bases, não são instituições de destaque tais como as presentes nos centros urbanos, como o MAM-RJ e o MASP, que contam com um acervo de arte de escola europeia, e com uma estrutura de conservação e restauração para o tratamento e acondicionamento das obras. Diferente deles, são museus, não de arte, mas de cultura europeia, que estão em uma condição marginal fora dos principais circuitos de arte, fator que permitiu a atuação em torno da experiência popular:

O fenômeno Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia. O fenômeno de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base dum importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde a palavra Museu tem outra significação que a de somente conservar. O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi “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 faces “culturalista” 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 dum novo humanismo(nem humanitarismo nem “humanésimo) (BO BARDI, 2009[1967], p. 131).

<sup>84</sup> Fundado em 1959, o museu teve sua primeira sede no *foyer* do Teatro Castro Alves em Salvador, sendo transferido em 1963 para o complexo do Solar do Unhão. Como afirma Lina Bo Bardi no texto “Cinco anos entre os brancos”, que narra sua experiência na Bahia, publicado em 1967, o MAMB não tinha muitos recursos, e seu acervo era reduzido, construído por poucos quadros cedidos pelo Museu do Estado, outros emprestados do MASP, e algumas pequenas aquisições (BO BARDI, 2009[1967], p.133). Em 1964 com o golpe militar Lina Bo Bardi é afastada da direção do museu que em seguida é assumida provisoriamente pelo antropólogo Renato Ferraz até o retorno de Mário Cravo Jr, que em sua gestão, unifica o MAP e o MAMB.

O MAMB e o MAP pretendiam-se museus de portas abertas, favoráveis ao atravessamento e a entrada do povo, um terreno fértil para a narrativa, um local favorável ao intercambiar de experiências. Neles foi realizado o trabalho em favor do desenvolvimento de uma cultura popular promovido por Lina Bo Bardi, e outros intelectuais como Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Brennand, formavam uma frente em favor da construção de uma cultura autóctone, construída de baixo e de raízes populares. Esse caminho em direção a libertação de uma herança colonial europeia através da valorização da experiência popular é ceifada com o golpe de 1964 que desarticula esse movimento, e cessa essas atividades culturais como relata a arquiteta no texto “Cinco anos entre os “brancos” (1967) em que ela narra sua experiência no Nordeste sinalizando o esforço de valorização desse pré-artisanato, e desse conhecimento popular simples, distante da academia, construído pela figura gramsciniana do intelectual orgânico:

A situação se precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia-a-dia: ante a agressividade dos estudantes, ante a possível explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, ante a alfabetização em massa, praticada, com o sistema Paulo Freire principalmente por estudantes da UNE, ante a pressão de toda a estrutura do país chegado ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que necessitava, para sobreviver, daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder.(...) O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas da raiva, do medo, apareciam no horizonte (BO BARDI, 2009[1967], p.135).

A repressão faz Lina Bo Bardi deixar a Bahia em 1964. De volta a São Paulo, a arquiteta trabalha na conclusão da nova sede do MASP na Avenida Paulista, e tenta, em 1965, reorganizar a exposição “Nordeste” para uma nova mostra na Itália com o título “Nordeste do Brasil em Roma”, projeto abruptamente cancelado<sup>85</sup> pelo governo brasileiro. Na inauguração do MASP, em

<sup>85</sup> Com o cancelamento da exposição na Galleria d'arte Moderna em Roma que seria inaugurada em 10 de março de 1965, o arquiteto italiano Bruno Zevi (1938-2000), que havia trabalhado com Lina Bo Bardi na revista *Domus*, em represaria, publica em 14 de março de 1965 o texto “A arte dos pobres apavora os generais” no jornal italiano *L'Espresso* denunciando a perseguição feita a essa exposição, e, principalmente, a esse movimento de emancipação da cultura popular do nordeste que enfraqueceu o tradicionalismo, e se mostrou como um esforço de cultura, valores culturais da pobreza que aos olhos de Lina Bo Bardi atuavam como ruptura e libertação como expõe o seguinte trecho: “Ao contrário disto, chega uma ordem da Embaixada Brasileira: a exposição não será feita, tudo deve ser desmontado em silêncio, reembalado e devolvido para o Brasil. Explodirá um escândalo? Paciência, com um regime de generais a diplomacia fica aterrorizada e paralisa até mesmo as atividades culturais. Além do

1967 a cultura popular do nordeste volta a São Paulo com “A mão do povo brasileiro”, exposição montada com a colaboração de antiquários, com o Museu de Artes e técnicas populares de São Paulo, o Museu de Artes da Universidade do Ceará, e o Museu do Estado da Bahia.

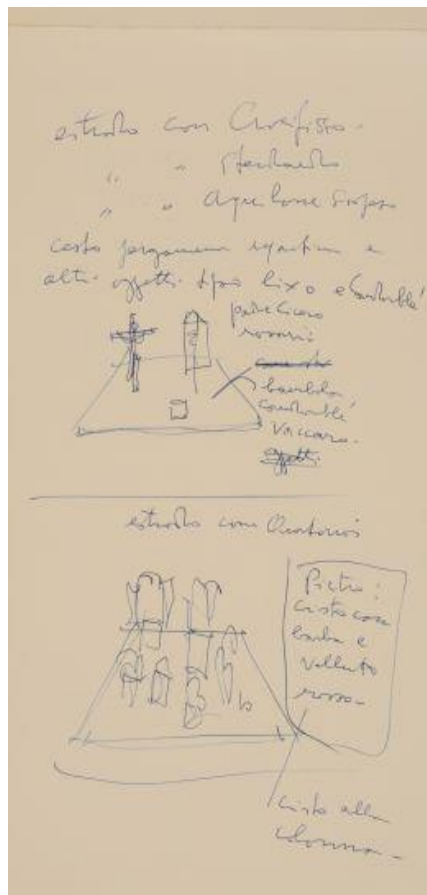


Figura 22- Lina Bo Bardi, A mão do povo brasileiro/Perspectivas de bases com obras, 1969, Hidrográfica, colagem, sobre papel cartão ,21,0 x 37,4 cm . Fonte : ILBPMB.

mais, esta não é uma exposição de arte qualquer; contém uma carga explosiva. ' Os panos sujos lavam-se em casa', talvez em São Paulo ou no Rio de Janeiro, mas nunca em Roma. É a náusea costumeira. O nordeste brasileiro, sêco e agreste, habitado por homens escravizados numa condição semi-feudal, transformou-se nos últimos anos, por força dos movimentos de libertação reunidos nas 'Ligas Camponesas', em símbolo do país. Sua história tem a força trágica da miséria camponesa. Sua produção figurativa é pré-artesanal, mas possui uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar no brusco salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial. Objetos de uso, afastados do folclore; 'fatos' mais que obras de arte, executados em latas de lubrificantes americanos, madeira, palha, refugos, páginas de revistas velhas, retalhos de pano que chegam às carradas do sul em velhos caminhões. Deste material são feitos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as colchas de retalhos, as carrancas (...). São objetos desconcertantes(...)' (ZEVI, 1994, p.48).

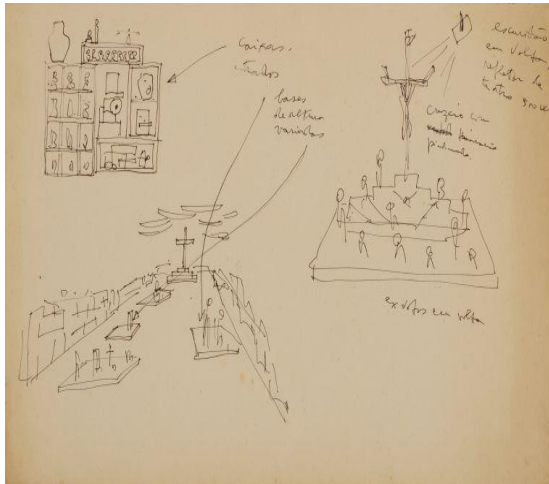


Figura 23-Lina Bo Bardi, A mão do povo brasileiro: Perspectiva base para obras / Anotações, 1969, Esferográfica, sobre papel offset, 14,8 x 27,7 cm. Fonte: ILBPMB.

Os croquis e as fotografias da exposição mostram que Bo Bardi opta por uma disposição alongada e perspectivada em que os objetos são nivelados em bases de alturas variadas, distribuídos ao longo do espaço da galeria de modo a formar um caminho que conduz até um altar com uma cruz de madeira localizada ao fundo. Em termos de montagem, a expografia de “A mão do povo brasileiro” se assemelha a da exposição “Nordeste” em que Lina Bo Bardi persiste no uso das estantes de madeira, dos nichos, dos objetos aéreos como as redes e colchas de retalho suspensas, do recurso da repetição apresentando as peças em grandes quantidades.

O Nordeste não mais deixa São Paulo, no trabalho museográfico de Lina Bo Bardi ele persiste em sobreviver. A experiência da arquiteta nesse nordeste arcaico e rico em seiva bruta, popular, é constantemente revisitada até o fim de seus trabalhos expográficos realizados na cidade de São Paulo, montando as exposições “Repastos: Edmar e as Tecedeiras do Triângulo Mineiro”<sup>86</sup> (1975) no MASP, e, posteriormente, no SESC Pompeia em que ela concebe suas últimas exposições com essa mesma bandeira de valorização de uma arte e de uma cultura pobre, feita pelas mãos. Nas exposições “Design no Brasil: história e realidade

<sup>86</sup> Lina Bo Bardi organiza “Repastos” trazendo peças da região do Triângulo Mineiro feitas pelo artista Edmar de Almeida e pelas tecedeiras. Essa exposição representa uma continuidade de sua pesquisa sobre o trabalho manual e a cultura popular.

(1982)<sup>87</sup>”, “Mil Brinquedos para a criança brasileira (1982)”, “Caipira, capiaius: pau-a-pique (1984)<sup>88</sup>”, e “Entreato para crianças(1985)”, Lina Bo segue com o recurso da cenografia e da curadoria alicerçada no fazer antropológico em que as próprias peças traçam uma narrativa, um fazer etnográfico em que o artesão, o trabalhador e produtores são, ao mesmo tempo, os nativos e os etnógrafos. A ação curatorial proposta pela arquiteta é composta pela alterização, é um constante deslocamento para o lugar do outro, tanto nas exposições manifesto em favor do trabalho manual e do design brasileiro, quanto na concepção dos cavaletes de vidro no MASP, mobiliário expográfico que foge dessa abordagem do museu como cubo branco, e passam a expor as obras de arte de forma a suspender sua dimensão hierárquica, na medida em que dispõe as obras no espaço sem qualquer tipo de informação e classificação cronológica, favorecendo um contato feito de forma crua, em que o indivíduo se depara com a imagem, a atravessa, a experimenta de forma nua, tendo a experiência no tempo agora como único modo de conhecimento.

As últimas exposições realizadas na década de 1980 são uma continuidade dessa pesquisa em torno do pré-artisanato e do design brasileiro, dessa experiência da simplificação que se mostra no trabalho manual. Os desenhos das plantas expográficas, os croquis do mobiliário e as fotografias dessas últimas exposições apontam essa continuidade de uma apresentação pobre composta por um mobiliário simples que mimetiza essas feiras e mercados populares. O espaço entre casa, comércio popular e museu é suprimido nessas exposições, a moradia, assim como o local de produção e venda, é trazida em todas suas faces, interior e exterior, aparecem nas montagens de Bo Bardi na tentativa de expor a experiência

<sup>87</sup> Um dos esboços da exposição indica a apresentação da “Cadeira Beira de Estrada” projetada por Lina Bo Bardi a partir de técnicas e materiais simples como a madeira. Essa cadeira representa a aproximação das técnicas artesanais com o design a fim de formar uma linguagem própria do desenho industrial brasileiro.

<sup>88</sup> Nessa exposição Lina Bo Bardi utiliza como recurso cênico a reprodução das casas de pau-a-pique, além disso, a arquiteta também cria os “pau-mastro” um mobiliário expográfico de dupla função, é usado como recurso cenográfico na composição do “Bosque de pau mastro”, mas também possui uma concepção artística em que ela os confere uma qualidade plástica, são pinturas especializadas, esculturais. Os “pau-mastro” são usados como uma composição tridimensional que, como indicam os croquis, são criadas tendo como referências nomes como Yves Klein(1928-1962), Vladimir Maiakovski(1893-1930), e Antonin Artaud (1896-1948). Na concepção desse mobiliário- obra Lina Bo Bardi propõe outras formas de ação curatorial, nessa linha o curador atua no mesmo corpo do artista, proposta que está em conformação com as tendências que circulavam na cena artista brasileira desde a década de 70 em que a figura do curador habitava o mesmo corpo do artista (artista-curador).

de confecção e usos desses objetos, evitando que haja uma interpretação fetichista, folclórica, em torno deles. O que Lina Bo Bardi traz para o museu e para suas exposições não são objetos, mas experiências, é esse espaço relacional, de constante encontro com o outro, que embasa sua linha museográfica, composta no presente, no atravessar das obras nos cavaletes, no caminhar dos corredores repletos de experiência cotidiana, de arte popular.



Figura 24- Lina Bo Bardi, Caipiras, capiaus/Perspectiva vista indicando Bosque de Paus-Mastro e Grande Parede, 1984, Aquarela, hidrográfica, guache, grafite, sobre papel couchê casca de ovo. Fonte: ILBPM.

### 3.4 Terceiro ato: Design

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

A atuação de Lina Bo Bardi no campo do design é ampliada, deixa de ser efetuada apenas na comunicação visual, como na fase italiana, e se estende para a concepção do produto, inicialmente, em seu trabalho no *Studio di Palma*(1948) fundado em parceria com Giancarlo Palanti (1906-1977) e Pietro Maria Bardi. As peças produzidas por Bo Bardi e Palanti configuram o início desse contato do estrangeiro com o outro, da cultura e técnicas europeias com as de origem



brasileira, ato que ressoa no design através das pesquisas dos materiais “nativos” como o couro, tecido, madeiras e vime que aos poucos são incorporados a esse mobiliário feito pelo *Studio*<sup>89</sup>. A pesquisa sobre essas matérias-primas abre novos caminhos para a experimentação no design, favorece a expansão da linguagem estética das peças, e permite a aproximação dessas ao cenário brasileiro:

O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. **Buscou ali citar tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas), adaptados ao clima e à terra, eliminando estofamento exagerado e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofa baixo e delgado.** Um dos problemas básicos foi o de evitar-se a produção do mofo, amiúde ocorrente na estação de chuvas. Tentou-se partir do material, procedendo-se a um **estudo sobre madeiras brasileiras**, e utilizou-se a madeira compensada recortada em folhas paralelas, até então empregada para móveis, que eram construídos de madeira maciça e compensada de “miolo”. **O ponto de partida foi a simplicidade estrutural, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e da tinta das madeiras brasileiras, assim como seu grau de resistência e de capacidade** (BO BARDI *apud* ORTEGA, 2008, p.118).  
[grifos da autora]

A proposta de junção desses materiais de caráter artesanal ao repertório do desenho industrial pode ser percebida nos estudos da Cadeira Bowl desenvolvida por Lina Bo Bardi no período de 1951 a 1963, em que ela mantém a mesma estrutura tubular e analisa outros tipos de materiais, como o vime e tecidos, que poderiam ser usados como assento. O estudo da cadeira, assim como dos outros mobiliários produzidos em parceria com Palanti, revelam a mesma tendência das discussões levantadas pela arquiteta no campo arquitetônico, em que ela procura essa integração com o solo, com a cultura, e com a paisagem, conciliando arquitetura e vida.

<sup>89</sup> Essa pesquisa sobre a construção de um design de expressão brasileira é, segundo Cristina Ortega, iniciada pelo arquiteto austríaco Bernard Rudofsky que vive no Brasil durante os anos da segunda guerra, e pelo trabalho do pintor, artesão e desenhista de móveis português Joaquim Tenreiro. Ambos empreendem essa busca pelos materiais provenientes do solo brasileiro, fazendo deles a base para a construção de uma expressão brasileira tanto na arquitetura quanto no mobiliário (2008, p.113). Zoy Anastassakis ao citar Renato Anelli (2001) aponta que as propostas de Lina Bo Bardi estão em sintonia com a de Gio Ponti e Rudofsky ao propor a construção do design brasileiro através de uma revisão da cultura popular (2014, p.59).



Figura 25- Lina B o Bardi, Estudo de poltronas Bardi Bowl e adaptações, 1951 a 1963.

A construção do Design brasileiro para Lina Bo Bardi se orienta por uma via antropológica pautada no fazer popular, nas técnicas artesanais o caminho para a produção de uma expressão autoral que caminha na contramão dos *gadgets*, e da *mass media* que se apoderou da prática do desenho industrial, planificando-o, e distanciando-o de seu papel como produtor de cultura material. Essa pesquisa sobre o pré-artesanato brasileiro, em que a arquiteta observa essa potência criativa para a construção do design faz dela uma das precursoras do desenvolvimento do desenho industrial no país, junto ao design gráfico Aloísio Magalhães (1927-1982)<sup>90</sup> que também compôs o estudo de uma identidade brasileira no campo da

<sup>90</sup> Aloísio Magalhães, outro nome de destaque na direção do SPHAN, representa um dinamismo na política do patrimônio cultural, trazendo noções mais sensíveis à pluralidade da nação brasileira, referindo-se principalmente à cultura popular. Magalhães atuou à frente do SPHAN

comunicação visual (ANASTASSAKIS, 2014, p.53). A bandeira levantada pela arquiteta não tinha a intenção de criar uma representação de nação tal como os modernistas, não advogava em favor de uma brasilidade, pelo contrário, sua posição constituiu-se em favor do nacional-popular, e crítica ao nacionalismo<sup>91</sup>. Sua percepção da cultura popular não era dada como imagem, como folclore<sup>92</sup>, mas como ato de mudança da realidade social.

A atuação de Lina Bo Bardi na área do Design também se ramifica em diversas frentes, na produção de seus textos manifestos em favor da cultura popular como uma via para a modernização brasileira, a formação de cursos de

---

no período de 1979 a 1982, - sua perspectiva contrapõe-se a da gestão anterior, de Rodrigo Melo Franco de Andrade. No entanto, ambas as visões convergem ao pensar a construção do patrimônio em diálogo com as questões identitárias.

<sup>91</sup> O uso dos conceitos de nacional-popular e nacionalismo tem suas raízes na teoria de Antonio Gramsci, e na fala da arquiteta são definidos da seguinte forma: “Existe uma grande diferença entre as denominações nacional e nacionalista. O nacional popular é a identidade de um povo, de um país. O país nacionalista é, por exemplo, a Itália fascista, a Espanha de Franco e outros exemplos. O nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde as ideias das pessoas, tirando o sentido do nacional. Você pode ser negro, branco, ou amarelo, do Norte ou do Sul, e ser nacional entrando no grande convívio internacional com suas características originais e sagradas do seu país, o que é digno de seu orgulho. O nacionalismo é o caminho errado, político-reacionário. O pior que existe no mundo, cheio de empáfia e sem nenhum significado. O nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações. Você pode trabalhar para mudar as coisas até com sucesso, como os russos em 1917. Mas não é a única solução. Existem outras se você souber assumir com dignidade a sua posição nacional” (BO BARDI, 2009 [1990], p.169). De acordo com Gramsci os termos nacional e popular, em algumas línguas, possuem o mesmo sentido. No entanto, em italiano ele observa uma separação clara na definição de “nacional” e “popular”, o que ele argumenta como reflexo do distanciamento entre povo e os intelectuais, da “classe culta” e o “povo-nação”.

<sup>92</sup> O conceito de folclore para Lina Bo Bardi possui uma conotação negativa como expõe a seguinte fala: “Está fora de causa o folclore, que serve aos turistas e às 'Senhoras' que acreditam na beneficência. Folclore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em 'categorias', própria de Grande Cultura central, para eliminar, colocando no **devido lugar**, [grifo da autora] incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica.”(BO BARDI, 1994,p.20) Em contraposição a postura combativa da arquiteta contra o conceito de folclore, o movimento moderno que originou o IPHAN (1937), alicerçado em pesquisas etnográficas, utiliza-se desse termo para o estudo do patrimônio cultural brasileiro, de conhecimento tardio em relação ao patrimônio material, é tratado como manifestações folclóricas, sendo preservado por instituições como a Comissão Nacional do Folclore (1947), e o Instituto Nacional do Folclore (INF), órgão incorporado à FUNARTE em 1976. Essas diferentes abordagens sobre o termo mostra as divergências entre as propostas dos modernistas que se empenhavam em formar uma imagem nacional e a visão de Lina Bo Bardi em seu manifesto pela expressão da cultura popular. Gramsci partilha dessa mesma visão afirmando que o estudo do folclore é feito a título de curiosidade e orientado pela visão do pitoresco, e afirma, assim como Lina Bo Bardi, que a análise sobre esse conceito deve ser feita como uma concepção de mundo e de vida, a partir da compreensão da cultura como prática (GRAMSCI, 2011, p.151). A crítica a esse termo também é feita por Benjamin no texto “Brinquedo e Brincadeira” (1928) em que crítica essa visão primitiva atribuída a ele pelas classes dominantes: “Os estudos sobre o folclore mais recentes já abandonaram há tempos a crença de que as formas mais primitivas são necessariamente as mais antigas. Muitas vezes, a chamada arte popular nada mais é que um bem cultural vulgarizado, procedente das classes dominantes, que se renova ao ser acolhido numa coletividade mais ampla” (BENJAMIN, 2012a, p.270).

desenho industrial no Instituto de Arte Contemporânea(IAC) <sup>93</sup> associado ao MASP e no Museu de Arte Popular da Bahia, na confecção de objetos de design como as cadeiras Bowl, Beira de Estrada(1967)<sup>94</sup>, e as da plateia do teatro SESC Pompeia(1977-86)<sup>95</sup>, além de outros projetos executados no *Studio di Palma*, e a escada do Teatro Gregório de Mattos que alia a técnica artesanal à linguagem moderna. Esse olhar abrangente que articula desde a pedagogia na formação desses cursos até a confecção das peças- as técnicas de produção-, demonstra uma atuação total nesse campo que lembra o início da proposta da Bauhaus. Os cursos do IAC, assim como os posteriores do Museu de Arte Popular não tinham seu alicerce em uma didática tradicional da Belas-Artes, mas se aproximavam da perceptiva pedagógica da escola alemã que adotava um método experimental, partia da experiência dos materiais, do corpo como no *Vorkurs* e no Ballet Triádico. Referente ao debate das linhas pedagógicas emergentes no cenário brasileiro Zoy Anastassakis (2014) compõe o seguinte panorama:

Se na ESDI a discussão sobre design e identidade nacional começa a tomar corpo depois de 1968, expandindo-se somente na segunda metade dos anos 1970, é no início da década de 1960 que LBB se envolve diretamente com a idealização de um modelo de ensino de design que incorporasse a cultura popular e as peculiaridades culturais regionais. Em 1962 e 1963, ano de abertura da ESDI, LBB estava em Salvador, Bahia, onde desenvolvia, nas palavras de Ana Luiza Nobre, “**mais do que um projeto de escola, um plano de ação política**. LBB projetava uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato, em

<sup>93</sup> Criado em 1951 o curso foi dirigido por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, e contava com a atuação de Lasar Segall, Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Rudolf Klein, e Giancarlo Palanti como professores.

<sup>94</sup> Atualmente essa cadeira faz parte do acervo do Instituto Lina Bo Bardi, ela está na entrada da casa junto aos demais objetos de caráter popular. A cadeira é composta de forma simples, tanto na técnica quanto nos materiais, o que permite observar essa sintonia com a economia dos meios próprias ao trabalho manual encontrado no Nordeste. O princípio de construção remete a uma estrutura arcaica, ela é formada por três bastões de madeira em estado bruto, responsáveis pela sustentação, e amarrados por cordas, e entre dois desses bastões é amarrada uma tora de madeira para dar estabilidade e servir de acento. Essa cadeira não é feita visando o conforto burguês, ela é a expressão da dureza, desse esforço de cultura desesperado de uma sociedade condenada à morte, que denuncia a sua existência intolerável (ZEVI, 1994, p.48).

<sup>95</sup> As cadeiras que compõem a plateia desse teatro soam como um manifesto contra o teatro burguês. Feitas de madeira, e propositalmente sem estofado, a arquiteta alega que essa ausência de conforto é um meio de devolver ao teatro seu atributo de “distanciar e envolver” (BO BARDI, 2009[1986], p.152). Diferente da cadeira beira de estrada que expõe uma miséria em suas formas de confecção e materiais, esses assentos do teatro expõe sua pobreza na ausência de conforto. Na análise dos croquis nota-se que a arquiteta também desenha a figura do artesão responsável por produzir as cadeiras, elaborando ao mesmo tempo o mobiliário e as ferramentas utilizadas por ele durante a fabricação.

parceria com a SUDENE. (...) Esse movimento em direção a um design que fosse mais implicado com as questões culturais locais representa uma mudança radical de postura no posicionamento de LBB dentro do emergente campo do design no Brasil”. (ANASTASSAKIS, 2014, p.59) [grifo da autora].

A posição de Lina Bo Bardi em favor da experiência, e da sintonia entre design e vida, moderno e antigo, artesanal e industrial, é nítida no texto “Design como comportamento total” escrito em 1976 para divulgar o curso de Helio Eichbauer, “Oficina do Corpo”, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, local em que também adota uma visão alinhada as propostas pedagógicas bauhauseanas, em favor da experimentação e contra a metodologia reprodutiva da Escola de Belas Artes. Nesse texto de 1976 a arquiteta defende que o design é uma ação integrada que abrange múltiplas camadas da vida, atua desde as pequenas escalas, nos objetos e no vestuário, até as grandes como na arquitetura, e no urbanismo, projeções que fazem do desenho um compositor das formas de vida:

O Design tradicional (com a palavra design queremos definir não somente o Industrial Design, mas tudo aquilo que a palavra desenho significa, desde arquitetura e urbanismo até comportamentos), o Design está chegando à asfixia. Consumidas as raízes positivo-racionalistas, debate-se sem mais oxigênio, nas poucas águas daquilo que foi um Oceano. (BO BARDI, 1976, n.p.) [grifo da autora].

A asfixia do Design que Lina Bo Bardi se refere faz parte desse processo de planificação do desenho industrial dado por sua cooptação pela cultura de massas, e pelo processo de universalização da expressão estética, que se torna esses objetos desterritorializados, alheios aos aspectos sociais e culturais. O quadro de distopia que paira sobre o desenho industrial após segunda guerra é responsável também pelo empobrecimento das formas de vida. Frente a essa condição miserável e distópica, Lina Bo Bardi defende que no Brasil, assim como na América Latina, locais ainda não inseridos nessa condição planificada, tem a possibilidade de partir de uma condição de tábula rasa e desenvolver uma linguagem do desenho industrial territorializada construída em entrelace com a cultura:

É preciso criar novas imissões, entender profundamente a luta do homem contra as dificuldades ambientais: a situação de indigência é a solicitação básica para a criatividade: os tempos ricos são criadores de produções espúrias. Para fugir da asfixia precisa recorrer às experiências originais, criar uma nova consciência. Este novo patrimônio cultural não pode ser inserido no mundo do Industrial Design e do consumismo, no mundo da Cultura-como-poder, como arrogante mandato social de poucos contra muitos. É necessário reunir todas as faculdades criativas atrofiadas pela sociedade do Trabalho-Produto-Consumo gerada pelo Capital. Alicerçar a Liberdade: a liberdade coletiva, não a liberdade individual. Substituir o Eu pelo Nós. A América Latina tem mais possibilidades do que a Europa ligada a esquemas e tradições culturais de elite, difíceis de ser totalmente superados. Através das atividades manuais, (artesanato somente como “documento”: é impossível voltar no tempo) através da participação do “corpo” (corpo como totalidade do homem), isto é, de todo um comportamento, uma pesquisa coletiva começa a descobrir um caminho, entre as novidades efêmeras e resíduos culturais (*Ibidem*, n.p.).[grifo da autora]

A europeia Lina Bo vê o Brasil como tabula rasa, como um local de terreno fértil para o refazer da arquitetura e do design por uma via humanista e cultural. Essa via alternativa, na contramão dos *gadgets*, consiste na integração entre o desenho industrial e as técnicas do trabalho manual, e também na elevação das práticas culturais à condição de objetos úteis. É desse intercambiar de saberes, da diluição das fronteiras entre trabalho intelectual e manual, que segundo a arquiteta, seria possível o fortalecimento de uma cultura autóctone, e por sua vez a saída do país de sua condição de subdesenvolvimento cultural e industrial. A visão de continuidade entre artesanato e indústria é uma outra postura que remete as ideias iniciais da Bauhaus em que a indústria deveria representar a evolução do artesanato, e não sua destruição (ANELLI *apud* ANASTASSAKIS, 2014, p.59). A postura de Lina Bo Bardi advoga em favor de uma indústria alicerçada na tradição popular, na simplicidade das técnicas artesanais, e na horizontalidade entre técnico e executor, fatores que diluiriam o antagonismo entre indústria e artesanato.

A análise sobre o modo de desenvolvimento do desenho industrial, e da indústria no Brasil foram novamente abordados pela arquiteta no texto “Planejamento ambiental: 'desenho' no impasse”, publicado na revista *Malasartes* em 1976. Suas considerações iniciais sustentam que o projeto do design como força regeneradora da vida, credo da Bauhaus, faliu tornando-se uma expressão

perversa de um sistema de produção em massas, de uma “desculturação”, uma cisão entre cultura e produto que torna pobre a qualidade comunicativa dos objetos. Nesse mesmo texto a arquiteta aponta que a industrialização no Brasil aconteceu de forma abrupta e não planejada, um processo violento que interrompeu e ceifou qualquer possibilidade de desenvolvimento dessa cultura popular como um caminho alternativo a industrialização planejada que sufoca a formação de uma expressão autóctone:

O Brasil entra em último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico de seiva popular. Todas as contradições do grande equívoco ocidental se apresentam contemporaneamente ou em tempos curso no seu processo modernização com os traços violentos de uma situação falimentar. Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar leva estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros de especulação imobiliária, o não planejamento habitacional- popular, proliferação do desenho industrial, *gadgets*, objetos na maioria supérfluos, pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone (BO BARDI, 2009 [1976], p.139)

Esse tema do desenho industrial persiste nos escritos da década de 80, condensados no livro “Tempos de Grossura: o design no impasse”, que apresenta uma visão mais amadurecida de Lina Bo Bardi nos estudos realizados sobre a produção de cultura popular no Nordeste, e sua pesquisa sobre o pré-artisanato quando estava a frente dos museus da Bahia. Esse impasse que a arquiteta se refere no título do livro faz parte de sua leitura sobre a encruzilhada que o Brasil estava posicionado em meio a seu processo industrialização, entre um caminho da industrialização importada e dependente, e o da saída do subdesenvolvimento por uma via autônoma, pelo desenvolvimento de um desenho industrial baseado nas necessidades reais do país. Entre essas duas vias optou-se pela pobreza da planificação:

O levantamento cultural do pré-artisanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres

que as opções culturais da China e da Finlândia). O Brasil tinha chegado num “bívio”. Escolheu a finesse. (BO BARDI, 1994, p.13)

Em suma, o manifesto de Lina Bo Bardi pelo desenho industrial brasileiro alicerçado nessa potência criativa e nessa economia dos meios do pré - artesanato brasileiro é remete a utopia, a esse momento inicial da Bauhaus em que não havia a dicotomia entre indústria e artesanato, e a percepção de Gio Ponti que previa a construção de uma linguagem do design italiano concebido através de uma revisão das práticas artesanais.

### 3.5

#### Quarto ato: Cenografia

Assim como nos outros campos, Lina Bo Bardi atua na cenografia de forma ampliada: através da prática textual, do projeto arquitetônico, da restauração, e também da produção do cenário e do figurino de espetáculos. No Brasil, a ligação da arquiteta com o ambiente teatral foi adensado com o desenvolvimento dos projetos dos teatros do Polytheama (1989), SESC Pompeia (1977-86), Oficina (1990), e das Ruínas (1989), e com a montagem de peças como a Ópera dos três tostões (1960), Calígula (1961), Na Selva das Cidades (1969) e Graças Senior (1971), no entanto, é importante lembrar que sua formação anterior, na Itália, e o contato com intelectuais de esquerda, principalmente com a obra do teatrólogo Bertold Brecht, foram elementos que também estruturaram a linha de atuação da arquiteta nessa área. O período em que Lina Bo Bardi muda-se para Bahia, em 1958, é marcado pelo florescimento da cultura baiana que abriga uma busca pela criação de uma identidade própria, distanciando-se dos referenciais europeus na arte, no teatro, na música e no cinema, e pela tentativa de quebrar com a tradição, se fazer tabula rasa e compor uma expressão cultural autêntica. Nessa intensificação do debate e do desenvolvimento de novas práticas culturais são criados a Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia<sup>96</sup>, encabeçado por Martim Gonçalves, e emergem movimentos como o Cinema

<sup>96</sup> Carolina Leonelli chama atenção para o caráter vanguardista desse curso, sendo o primeiro no Brasil a oferecer uma formação em teatro à nível universitário (2011. p.44).



Novo de Glauber Rocha, crítico à cultura de massas, e à favor da emancipação do colonialismo cultural. Nesse ambiente de ebulição que se formava em Salvador, as ações culturais eram integradas, havia uma grande circulação desses intelectuais entre as instituições como o MAMB e a UFBA – a montagem das peças no Teatro Castro Alves<sup>97</sup> é um dos indicadores dessas parcerias.

Após o incêndio ocorrido em 1958, o Teatro Castro Alves passou por uma reconstrução e por modificações estruturais, projeto de autoria do arquiteto José Bina Fonyat (1918-77)<sup>98</sup>. Em meio à obras, foi produzida “A ópera dos três tostões (*Die Dreigroschenoper*) e *Calígula* (1961) de Albert Camus, ambas com montagem teatral sob direção de Martim Gonçalves e cenografia de Lina Bo Bardi. Em meio aos escombros teatro com as paredes sujas de fuligem montou-se simples arquibancadas de tábua e a cenografia seca e severa de Bertold Brecht; é dessa condição precária da edificação e da arquitetura cênica que a arquiteta recompõe esse espaço deslocando de sua concepção burguesa. Lina Bo faz dessa atmosfera cinzenta, das ruínas, uma possibilidade de reconstrução. Essas montagens soam como uma crítica ao teatro burguês ao optar por cenário não espetaculizado e de usos múltiplos, que usam de elementos simples e objetos cotidianos como uma tentativa de dissolver a distância entre palco e plateia, aproximando o espectador dessa realidade ao mesmo tempo que o confronta com cenas incômodas que refletem seus desejos criticados e não saciados (FURQUIM, 2007, p.35). Sobre a construção do ambiente pobre dessas peças, Carolina Leonelli descreve:

Paredes sujas de fumaça: passado o incêndio ocorrido em julho de 1958, nada mais restava dos antigos revestimento e dos cortinados que uma esconderam a alvenaria de blocos de concreto e a tosca argamassa de assentamento que os unia; nada mais restava do aparato cenotécnico que equiparara o Teatro Castro Alves a outras modernas salas de espetáculo do mundo. Do sofisticado teatro ópera com seus mil e seiscentos lugares restou apenas o espaço relacionado à caixa do palco e, sobre ele, Lina Bo Bardi e Eros Martim Gonçalves reuniram atores e

<sup>97</sup> O projeto de autoria do arquiteto José Bina Fonyat e o engenheiro Humberto Lemos Lopes foi concluído em 1958, o prédio de expressão moderna seria um acontecimento na arquitetura da região e na cidade de Salvador. No entanto, perto de sua inauguração um incêndio causado por um curto circuito faz com que o teatro seja inaugurado em 1960 com a produção da peça “A ópera dos três tostões” do teatrólogo alemão Bertold Brecht.

<sup>98</sup> Projeto de reconstrução que foi criticado por Lina Bo Bardi pelo gênero antiquado da sala de espetáculos que reproduzia uma linguagem tradicional (LEONELLI, 2011, p.45).

público. Nas palavras da arquiteta, a montagem de “A ópera dos três tostões” foi realizada com “*meios 'secos' e despidos de qualquer manifestação supérflua, ligados à expressão mais moderna e válida*”.(...) Assim, no Teatro Castro Alves semidestruído, Lina Bo Bardi incorporou as ruínas e o espaço marcado pelo incêndio como elementos significativo de estruturais de sua intervenção. Partindo do que se apresentava como uma caixa bruta, a arquiteta reconfigurou integralmente o espaço do teatro, propondo uma nova relação entre palco e plateia por meio da instalação de uma rústica arquibancada de tábuas de madeira capaz de abrigar cerca de trezentas pessoas sobre o antigo palco italiano. Espaço de cena e plateia foram dispostos sobre um único e amplo plano- o plano do palco- a princípio concebido para uso exclusivo dos atores (LEONELLI, 2011, p.21-22).

Esses “meios secos” relatados pela arquiteta podem ser compreendidos como o desnudar das estruturas da arquitetura e dos aspectos cênicos – equipamento e circuitos técnicos como os sistemas elétricos e sonoros ficam a expostos (FURQUIM, 2007, p.35), assim como a movimentação dos atores que entram e saem pelas tapadeiras laterais –, e dessa concepção pobre dos interiores do teatro que não são marcados pelo conforto, nem muito menos feitos para o deleite do público. A experiência do teatro para Lina Bo Bardi não tinha o entretenimento como fim, mas sim, a meu ver, se alinhava a visão de Brecht no que toca a politização dessa arte. Ou seja, o teatro assim como o artesanato, a arquitetura e o design devem se fazer como um ato do presente, agentes da transformação social e do fortalecimento cultural.

Contrário ao teatro burguês que possui um prédio de interiores adornados, lugares divididos por classes, e um palco que mascara os bastidores com a boca de cena e com as cortinas, a proposta de Lina Bo Bardi acata a pobreza de meios, pelos “meios secos” que combatem o ilusionismo e a separação entre palco e plateia<sup>99</sup>. Nesse espaço, a integração entre público e cena deveria ser feita pela experiência. Partindo dessa ideia, Lina Bo Bardi propõe outras estratégias para a

<sup>99</sup> A crítica ao ilusionismo do palco é também feita por Walter Benjamin no texto “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”(1931) em que o filósofo analisa a imersão de novas práticas teatrais que rompem com modelos tradicionais do teatro como a separação entre palco e plateia. Nesse trecho Benjamin fala sobre a mudança desses aspectos no épico que atribui ao palco um sentido de conscientização, como um agente de transformação social: “O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Ele é incapaz de tornar frutífera a sua consciência de ser teatro, ele precisa reprimi-la, como é inevitável em todo o palco dinâmico, para poder dedicar-se, sem qualquer desvio. A seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva (BENJAMIN, 2012a, p.86).

aproximação do público, por isso, incorpora materiais singelos como cubos de madeira e alguns de fácil reconhecimento dos espectadores como a toalha de tecido artesanal em fibra nordestina (*Ibidem*, p.37), recursos utilizados na montagem de *Calígula*, a fim de envolver o público nessa realidade sem falseá-la. A criação dessa empatia entre cena e plateia acompanha a linha expográfica da arquiteta pela qual ela incorpora os recursos cênicos à curadoria com o intuito de ambientar as peças, sem espetaculizá-las, buscando aproximar o público da realidade em que elas foram confeccionadas e inseridas, usando a experiência como um recurso didático, como meio de conhecimento. Essa aproximação advém da aderência do teatro à vida, tal como pontua Walter Benjamin ao falar sobre o teatro épico de Bertold Brecht (BENJAMIM, 2012a[1931], p.86). Recorrendo à linha brechtiana, tanto na arquitetura quanto no teatro, a proposta de Lina Bo Bardi é criar espaços de ação, e não de mera representação. Apesar da contribuição de Lina Bo Bardi a favor da modernização e da transformação do interior da sala de espetáculo, o Teatro Castro Alves foi reformado de modo a recompor sua configuração original nos moldes do teatro tradicional, na relação unidirecional entre palco e plateia, diretrizes que geraram um descompasso entre moderno e tradicional, entre uma cultura baiana e uma cultura europeia. No que toca a proposta de reconstrução, Lina Bo Bardi fala:

Com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montamos, no grande palco semidestruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade, Brecht e Camus: *A ópera dos três tostões* e *Calígula*. Martim Gonçalves tinha criado na Escola de Teatro um verdadeiro centro de cultura; esboçava-se na Bahia movimento do cinema novo; Trigueirinho acabava de filmar. Nas ruas da cidade, Bahia de todos os santos e Glauber começava Barravento nas praias além de Itapuã. No Castro Alves, os jovens cineastas construíram, com as próprias mãos, os cenários: A grande feira, Tocaia no asfalto. Superintendente do Teatro Castro Alves, pensei reconstruí-lo não nos moldes do teatro de “corte” Italiano do século XVIII ou do burguês do século XIX, mas como teatro popular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais; sem a 'decoreação' pretensiosa (BO BARDI, 2009[1967], p.134).

Após deixar a Bahia em 1964 a arquiteta conclui trabalhos como o prédio do MASP, atua como curadora e também produz em 1969 a peça “Na Selva das Cidades”, de autoria de Bertold Brecht, em que ela tece uma crítica ao momento

de violência da cidade, e a que pairava sobre o país depois do Ato Institucional nº 5 no ano anterior. Essa montagem acompanha a linha das peças realizadas em Salvador, são concebidas nos moldes do teatro arena e a concepção do palco parte de uma economia dos meios, de uma simplicidade dos objetos e da cenografia. Os croquis desenhados pela arquiteta apontam o uso de mobiliários comuns, como a mesa de madeira com cadeiras de estilo rústico, também de alguns objetos quebrados e outros vindos do lixo. A utilização desses materiais menos nobres e de caráter cotidiano na confecção dos cenários da peça, dentro de um ringue de boxe, revelam essa postura anti-ilusionista, a ligação entre teatro e vida e a defesa do mesmo como um espetáculo social e não como entretenimento, diversão noturna como conclui Benjamin: “O teatro épico não reproduz, portanto, condições, mas a descobre.”(2012a[1931], p.87) Na confecção dessa cenografia Lina Bo Bardi baseia-se em uma estrutura simples, usa materiais descartados para a formação dessa peça de ação política e cria uma atmosfera crua, de escombros onde não há espaços para pompa e para o espetacular, como coloca Evelyn Furquim:

Para a montagem de *Na selva das cidades* (1969), no então Teatro Oficina, Lina transformou o espaço físico da arquitetura. Ampliou o espaço da ação, desmontando o palco giratório pré-existente e em seu lugar montou um ringue de boxe numa plataforma elevada, na qual foram apresentadas quase todas as cenas. Toda a estrutura do teatro ficou à mostra, como pregava Brecht (FURQUIM, 2009, p.125).

Esses “meios secos” que Lina Bo Bardi se referia são evidentes também em sua arquitetura de teatros como o SESC Pompeia (1977-86), o Teatro das Ruínas (1989), o Polytheama (1989), o Oficina (1984) e o Gregório de Mattos (1986). O teatro da fábrica da Pompeia, por se localizar em um dos galpões industriais, carrega uma memória do trabalho que foi preservada pela arquiteta. Nesse espaço de referências da arquitetura fabril, Bo Bardi propõe a construção de um teatro baseado em meios econômicos que transparecem no uso de materiais como o concreto e madeira, no desvelar das estruturas da edificação, da horizontalidade da plateia – colocadas em cadeiras iguais e sem setorização de classes -, e pela suavização das fronteiras entre palco e espectador. Da mesma forma como a construção desse espaço do SESC é baseada no princípio lúdico de

experimentação criativa e do intercambiar de experiências nos demais ambientes, outros projetos da arquiteta, como a restauração do Polytheama de Jundiaí, previa reconstruí-lo em moldes de comunicação popular, como a “Maison du Peuple” construída em 1896 pelo arquiteto Victor Horta (BO BARDI, 2009[1989], p.160). No texto “Polytheama, uma restauração mais que necessária” (1989), ela defende a revitalização dessa edificação por sua representação como um dos últimos exemplares do teatro polivalente do final do século XIX. Diante dessa memória de um local e usos múltiplos, de alma popular e comunitário, Lina Bo Bardi busca manter essas origens da edificação e tenta trazê-la para o presente com esse mesmo sentido de liberdade:

Essa premissa é necessária para explicar o sentido do projeto que apresentamos aqui. Deixando inato o espírito do Polytheama, como emblema de um tempo e de uma cidade, o projeto permite sua inserção na sociedade de hoje, principalmente no teatro moderno com suas aspirações (também) à luz do dia e sua ânsia de liberdade. Os critérios de restauração seguiram os princípios da restauração hoje, isto é, não só os da rigorosa restauração como os princípios de um “plano direcional”, única saída para a plena realização de uma “continuidade histórica” no tempo e na memória (*Ibidem*, p.161).

Esse sentido de liberdade e atravessamento do espaço por diversos usos é nítido no projeto de restauração do Oficina<sup>100</sup>, a arquiteta reestrutura o teatro à luz da proposta de diluição entre edificação e rua, palco e plateia. Esse espaço construído de forma alongada – teatro pista (ALMEIDA, 2011, p.112) - é favorável ao deslocamento e à troca, o espectador caminha junto aos atores sendo um participante ativo da peça. O Oficina é teatro da liberdade, é onde ela consegue diluir de vez essas fronteiras entre espectadores e atores permitindo, através da ausência de palco, não apenas uma maior interação, mas também a troca de papel entre eles durante os espetáculos. Oficina é um espaço instável aberto a mudanças, é prédio mas é rua, é externo e interno, é plateia mas é palco.

<sup>100</sup> Localizado no bairro do Bexiga em São Paulo, o Teatro Oficina é fundado pelos estudantes de Direito, José Celso Martinez e Renato Borghi em 1958. Eles alugaram o antigo prédio dos Novos Comerciantes construído em 1920, e sua primeira reforma foi realizada pelo arquiteto Joaquim Guedes que o construiu nos moldes do “teatro -sanduíche”, projeto que perdura até o incêndio de 1966. No ano seguinte, os arquitetos do movimento da Nova arquitetura, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, projetam as arquibancadas laterais, e um palco italiano de caráter giratório. Após seu tombamento em 1983, Lina Bo Bardi desenvolve o projeto em parceria com o arquiteto Edson Elito em 1984.

Dessa natureza mutável Lutero Proscholdt Almeida coloca:

O projeto criou um teatro-pista, com parede de vidro e teto retrátil, com isso ela busca a quebra do limite entre palco/platéia. O teatro possui ainda uma estrutura móvel para a platéia e palco, os espectadores a todo o momento podem percorrer o cenário interagindo com o espetáculo. O espaço modulável faz os limites se alternarem a todo o momento, o que amplifica a antiga relação ator e espectador; temos agora não só a relação dicotômica de palco/platéia, pois essas fronteiras estarão em pleno movimento, temos agora a platéia/placo (platéia no placo, palco na platéia), teatro/pista, teatro/ação. Lina projetou o Teatro Oficina como uma rua, iniciando na Rua Jaceguay em direção a Rua Japurá, ele quase cruza o quarteirão, porém um muro faz dele uma rua sem saída. É uma grande caixa cênica que deixa os técnicos, atores e os espectadores em contato direto (*Ibidem*, p.112).

À luz da liberdade e em favor da experiência de recriação que movimentava o espaço, Lina projeta seu último teatro, o das Ruínas, com o plano de ser construído na cidade de Campinas. Apesar de não ter sido realizado, o projeto feito em 1989 representa uma continuidade dos trabalhos do SESC, do MASP e dos teatros projetados anteriormente, ele é um manifesto em favor da horizontalidade e da construção coletiva dos espaços. O teatro já nasce pobre por ser construído a partir da ruína de uma Casa Grande (FURQUIM, 2009, p.134), surge da mesma forma que o SESC da Fábrica da Pompeia, do desejo da arquiteta de partir dessa condição pobre, dessas construções arruinadas pela ação do tempo que, ao serem reapropriadas, ganham vida ao serem experienciadas pelos indivíduos no presente. Na tentativa de destacar essa face lúdica e essa possibilidade de recriação da ruína, Lina Bo Bardi concebe a arquitetura desse teatro com alusões a uma arquitetura circense que, como indica alguns croquis, é composta de modo simplificada, por estrutura e por uma cobertura (telhado) similar a uma lona. Em contraposição a essa proposta, outro estudo realizado pela arquiteta demonstra a adoção de uma arquitetura mais rústica que remete aos telhados de ocas por sua característica triangular, sustentada por estruturas de madeira e cobertas por uma trama que remete às treliças, técnica que se apresenta na arquitetura colonial brasileira, podendo ser uma tentativa de atualização do passado no presente, uma referência a essa edificação que anteriormente ocupou o terreno.

A liberdade é o fio que perpassa a arquitetura cênica de Lina Bo Bardi, reverbera em seus projetos de restauração, construção dos teatros e cenografia. É dessa abertura de uma arquitetura porosa que permite e incentiva os atravessamentos, os encontros e o intercambiar de experiências e narrativas encontrados em seus teatros, curadorias, e edificações que ela articula esses conceitos de pobreza e de experiência que é possível observar sua proximidade com Walter Benjamin.

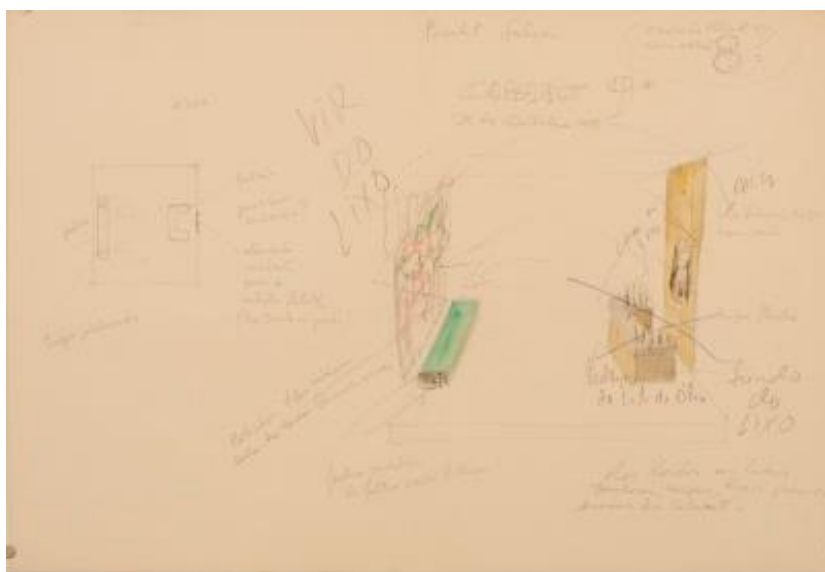


Figura 26-Lina Bo Bardi / Edinizio Ribeiro, Na selva das cidades/Planta / Perspectiva ,1969, Aquarela, esferográfica, grafite, sobre papel offset, 32,6 x 47,6 cm . Fonte : ILBPMB.



Figura 27-Figura 25-Lina Bo Bardi / Edinizio Ribeiro, Na selva das

idades/Planta / Perspectiva ,1969, Aquarela, esferográfica, grafite, sobre papel offset, 32,6 x 47,6 cm . Fonte : ILBPMB.

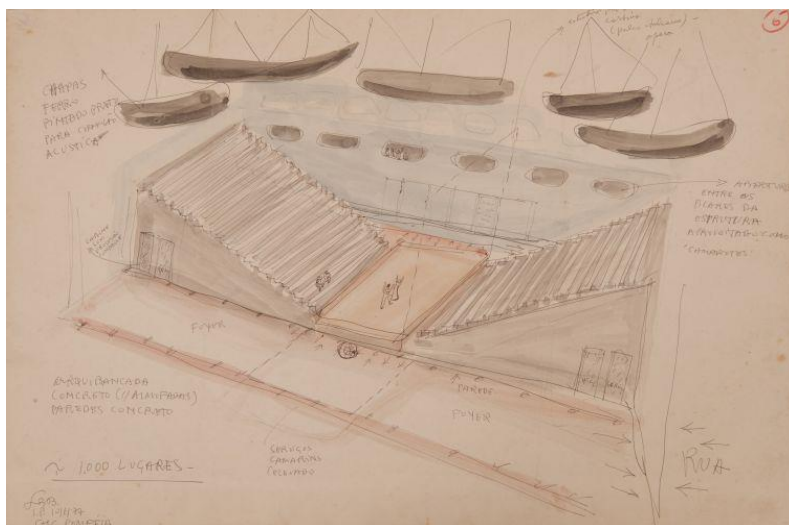


Figura 28- Lina Bo Bardi, Teatro do SESC Fábrica da Pompeia/ Perspectiva, 1977-83, Aquarela, esferográfica, sobre papel cartão, 37,5 x 57,3 cm . Fonte ILBPMB.

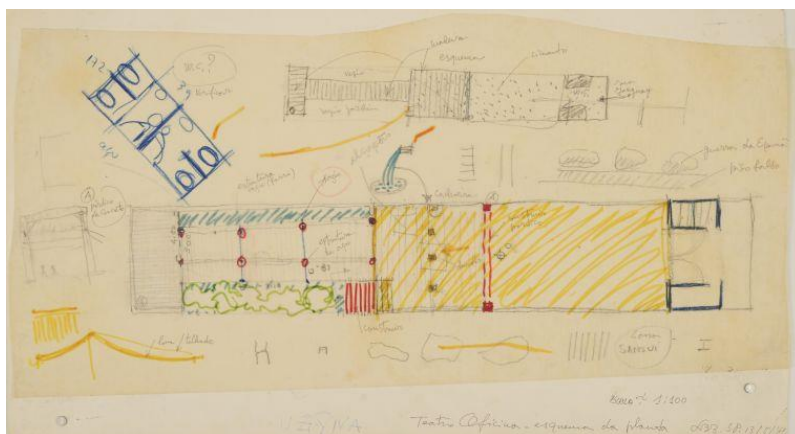


Figura 29- Lina Bo Bardi e Edson Elito, Teatro oficina /Planta, 1984, Esferográfica, hidrográfica, grafite, lápis de cor, colagem, sobre papel cartão, manteiga, 35,5 x 64,0 cm. Fonte: ILBPMB.



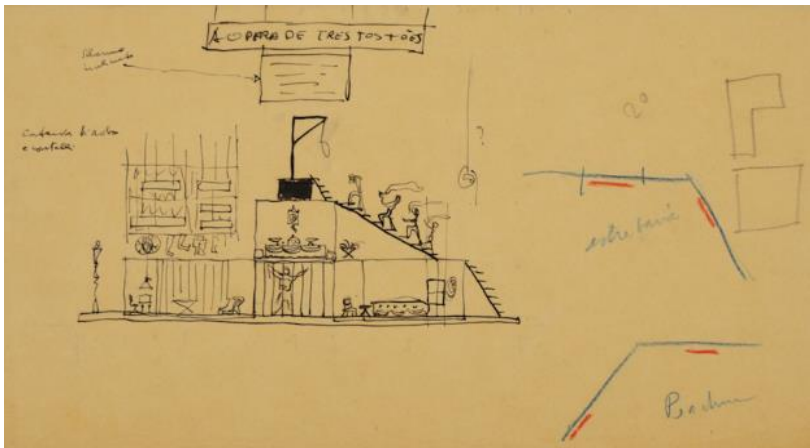


Figura 30- Lina Bo Bardi, Ópera dos três tostões/ Elevação lateral do cenário,1960. Fonte: ILBPMB

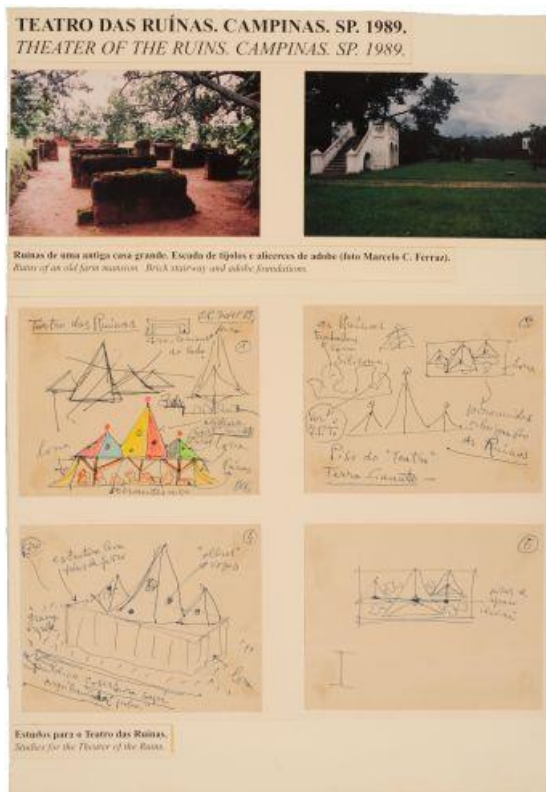


Figura 31- Lina Bo Bardi/Marcelo Ferraz/ Marcelo Suzuki, Teatro das ruínas/ Elevações,1989, Esferográfica, hidrográfica, sobre papel offset, 11,5 x 14,5 cm. Fonte: ILBPMB.

## 4

### **Canteiro de obras: terreno para experiência?**

No segundo capítulo abordou-se os conceitos de experiência e pobreza de forma ampliada na obra de Lina Bo Bardi no Brasil, neste trataremos desses conceitos de forma mais pontual no canteiro de obras. A questão que norteia a escrita do terceiro capítulo é se o canteiro de obras pode ser um espaço para a experiência. Essa pergunta permite pensar como a atuação da arquiteta crítica e se distancia de um modo de produção /construção que perpetua os modelos sociais através da manutenção de hierarquias, da valorização do trabalho intelectual em detrimento do manual, e da especialização do trabalhador. Para Lina Bo Bardi o canteiro é seu escritório, é onde o arquiteto despe-se da erudição da teoria e se deixa afetar pelos encontros, pelos imprevistos, e pelas dificuldades do fazer arquitetônico, se aproximando de um saber empírico. Bo Bardi toma o cotidiano da obra como local de escuta e de observação em que as vozes menores, a dos operários, não fica anônima frente a arquitetura. As relações de produção são problematizadas por Lina Bo Bardi, há uma aproximação entre o arquiteto e o operário não só pela diminuição da distância entre canteiro e escritório, mas também pela abertura do código do desenho - instrumento do trabalho do arquiteto. A postura de Lina é em favor da amenização da hierarquia do saber no canteiro de obras que separa e organiza os trabalhadores em quem detém o ou não os instrumentos de leitura dos códigos.

#### 4.1

##### **Canteiro de obras e anonimato**

No canteiro Lina Bo Bardi adota uma postura pobre, não no sentido denotativo da palavra, mas sim ao se desfazer da figura icônica do arquiteto que atua como intelectual que traz a ordem, e rege as coordenadas intelectuais do trabalho através do desenho, o que evidencia o abismo construído entre o trabalho manual e o intelectual em que segundo é observado de forma iluminista, o portador da luz que guia os operários na escuridão. Bo Bardi entra no canteiro

como “Dona Lina”, nem estrangeira, nem arquiteta, mas como uma figura que está em contato direto com os trabalhadores, se aproxima deles e experiência a construção da mesma forma que os operários, faz desse local, também, seu espaço de trabalho, se integra a ele, tal como pode ser visto em sua presença cotidiana e interação com os trabalhadores na obra do SESC Pompeia, e em seu acompanhamento da obra da Igreja Espírito Santo do Cerrado (Uberlândia, 1976-1982).

O canteiro de obras faz parte dos bastidores da arquitetura, uma parte distante dos holofotes do palco, composta por fragmentos e rastros, um quebra-cabeças despedaçado e de peças dispersas pelo espaço. Sua materialidade suja e brutal fez com que a historiografia da arquitetura, ainda orientada pelas grandes luzes das construções, não analisasse esse local, deixando-o, durante muito tempo, nas sombras. Não é apenas o olhar da historiografia que observou os agentes desse espaço como indivíduos sem face, essa perspectiva também é partilhada pelos meios de produção que tomam os operários como anônimos, força de trabalho cada vez mais marcada pela quantificação, tratados como número, processo que cada vez mais comum em um cenário de terceirizações. O anonimato dos pintores, pedreiros, mestre de obras e outros trabalhadores revela a ausência do lugar desses indivíduos, tal como denuncia Benjamin, como agentes históricos em uma história dos vencedores em que apenas o objeto construído pelo artista perpétua na memória. Partindo dessa perspectiva, é possível observar, em um dos mais conhecidos acontecimentos da arquitetura brasileira – a construção de Brasília –, a consolidação dessa história icônica. Os holofotes que pairam sobre as construções de Oscar Niemeyer e o projeto urbanístico de Lúcio Costa ofuscam todas as memórias, todas os pequenos rastros, as digitais dos “candangos”, dos operários que ergueram e materializaram a “utopia arquitetônica” na América Latina na década de 1960. Esse anonimato não aponta somente o silenciamento das vozes desses trabalhadores, mas também mascara a barbárie presente no cotidiano do canteiro de obras como coloca o arquiteto e artista plástico Serio Ferro (2006) ao destacar as condições precárias de trabalho dos operários, migrantes de regiões pobres do Brasil que em busca de trabalho seguem para Brasília com a esperança

de encontrar melhores condições de vida<sup>101</sup>. Trabalhadores que, ao chegar no canteiro, são tratados como número, sofrem cotidianamente com a violência, são deixados ao sol, moram em habitações improvisadas e são submetidos a condições de trabalho degradantes – atuando em jornadas interrompidas e sem equipamento de segurança, o que muitas vezes ocasionou problemas de saúde dos operários e foi responsável pelas fatalidades ocorridas nesse local como expõe a fala de Ferro:

Um exemplo disso talvez tenha sido a construção da Catedral, que visitei ainda em obras. Foi difícilimo construí-la. Vi operários que trabalhavam como trapezistas de circo, pendurados em cordas, passando de uma parábola a outra, com grande perigo. E, embaixo, outros, como lixadeiras, polindo o mármore branco, para que ele ficasse lisinho, com jeito de bacia maternal acolhedora. Sem máscara, naquelas nuvens de poeira branca, estavam provavelmente alimentando silicose no pulmão. Isso, naquele ambiente que deveria sugerir acolhimento no seio da nossa terra, simbolismo do Niemeyer. Um imenso descompasso: a figuração mais forte da confraternização, da união nacional, com as parábolas vindas de todas as regiões do país se juntando em festa, sendo erguida sem nenhuma consideração por seus construtores, aparentemente excluídos da comunhão (FERRO, 2006, p.310).

A violência do canteiro foi apaziguada, as mortes tratadas como números, como vidas facilmente substituídas por outras de um exército de mão de obra excedente que esperava ser chamado e sustentava essa intensa rotatividade de trabalho, uma força de trabalho dos desqualificados e iletrados, tratados como multidão sem lugar para perpetuar sua memória em uma história conduzida pelos letrados, portanto, sendo relegada ao esquecimento. Brasília é também um monumento de barbárie da mesma forma que observa Walter Benjamin sobre os bens culturais, são símbolos edificadas que carregam em seus bastidores a face do horror, e atribuem sua existência não somente aos intelectuais, mas também as mãos da servidão anônima que os edificou (BENJAMIN, 2012a, p.245). A

---

<sup>101</sup> Esse embate entre a memória dos operários e dos defensores da cidade de Brasília é confrontada com os depoimentos do documentário “Conterrâneos velhos de guerra” de Wladimir Carvalho (1990). Ele mostra claramente, ao coletar os depoimentos, a presença de dois lados da obra, o lado intelectual dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer e do médico e oficial do exército Ernesto Silva, e dos trabalhadores manuais de outro. O confronto dessas memórias produz duas imagens do canteiro, uma marcada pela violência das mortes acidentais e das jornadas de trabalho abusivas, e outras como a de Silva – autor do livro História de Brasília (1985) –, que afirma a inexistência de acidentes, e ainda coloca que havia um entusiasmo dos trabalhadores na obra que sentiam-se servindo ao país ao trabalhar exaustivamente suas funções (22:20).

construção da cidade carrega uma violência latente que se desvela e se instaura com a ditadura em 1964 como pode ser entendido através das palavras de Ferro:

Fala-se sempre da ruptura de 1964 como momento em que a violência se instala. Mas é preciso não esquecer que esta violência já estava nos canteiros de Brasília. O fortalecimento da dimensão autoritária favoreceu na arquitetura o desenvolvimento do risco, mas num outro sentido do traço, da mão que comanda, da arbitrariedade mesma do seu movimento que, por força de vontade, quer impor aquilo que na realidade começa a esmaecer. Essa necessidade do polo autoritário, demanda pela urgência de acúmulo de capitais, a meu ver foi o que levou a que a violência ainda disfarçável de Brasília passasse a não poder ser escondida a partir da ditadura. Os movimentos de reivindicação, a lutas sociais, começavam a ser fortes e o básculo, a mudança, exigiam descaradamente que aquela violência latente aparecesse com mais nitidez. Essa transição ocorre entre o fim de Brasília e o começo da ditadura (*Ibidem*, p.312)

Em torno de Brasília há uma disputa entre duas memórias, a da cultura e a da barbárie. A perpetuação dessa cidade como marco da arquitetura brasileira encobre uma outra face escondida e ofuscada pelos malabarismos das formas de Niemeyer, a face da barbárie apaziguada pelo enaltecimento no âmbito cultural:

Ora, os que num momento dado denominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso já diz o suficiente para o materialista histórico. Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua exigência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante (BENJAMIN, 2012a, p.245).

## 4.2

### **Uma luz sobre o canteiro de obras: Lina Bo Bardi entre a Escola paulista e a Nova Arquitetura**

Tratando-se dos debates em torno dos modos de produção na arquitetura é possível observar que a partir da década de 1960 essas questões, principalmente após a construção de Brasília, estavam sendo problematizadas pela crítica, debates que envolveram grandes discussões na cena paulista na qual Lina Bo Bardi também fazia parte.

Dentro do cenário da arquitetura brasileira a Escola Paulista fundada por João Vilanova Artigas (1915-1985) apresentava um modelo de arquitetura politizado, militante nessa integração entre casa e cidade. Apesar da participação de Lina Bo Bardi ter sido realizada de forma distanciada, a relação da arquiteta com Artigas, e com os outros integrantes como Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro indica sua circulação por esse grupo que posteriormente se fragmentará com a dissidência de Ferro, Lefèvre e Império que formaram o movimento da Arquitetura nova, uma vertente mais radical que se debruça sobre a crítica aos modelos de produção, sobre as relações estabelecidas no canteiro de obras.

A obra de Artigas é um esforço da articulação entre ideologia e arquitetura, é um manifesto, assim como os projetos de Lina Bo Bardi, em favor da coletividade como indica o próprio ensaio da arquiteta “Casas de Vilanova Artigas” publicado em 1950 na revista *Habitat*, em que ela destaca essa qualidade coletiva dos projetos da casa Benedito Levi(1944), e a de Mário Bittencourt(1959) em que Artigas opta pela composição do interior de forma pública, sem divisórias, e pela diluição entre interno e externo. Outras obras do arquiteto paulista como a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1961) – atua como autor do projeto do edifício e um dos fundadores do curso de arquitetura –, e o edifício Louveira(1946) no Bairro de Higienópolis em São Paulo também são tipos de edificações que não reconhecem dentro e fora, nelas é possível observar esse devassar do interior pelo exterior, a ausência das fronteiras entre rua e casa. Os projetos de Artigas também são marcados pela crueza dos materiais – em que ele utiliza o concreto armado de forma crua, sem revestimento, expondo as estruturas

da edificação –, e pela não monumentalidade, é uma arquitetura porosa que favorece o atravessamento dos indivíduos e estimula a coletividade, e além disso, como afirma Sérgio Ferro, é autor de uma arquitetura rígida e puritana que oferece um conforto de padre, tudo seco e sóbrio (FERRO, 2006, p.275). Essa militância do arquiteto em favor da ocupação do espaço público é uma postura contra a figura do burguês que se fecha nos interiores. Os projetos de Artigas não fogem a cidade, vão de encontro a ela a fim de enfatizar o caráter público e social da arquitetura. Essas propostas surgem dessa aproximação entre ideologia e arquitetura em que essa perspectiva marxista<sup>102</sup> emerge constantemente através da crítica à moradia como ambiente privado e aos modos de produção do canteiro de obras, local que Artigas problematiza quando se refere ao desenho<sup>103</sup>. A militância de Artigas contra a casa burguesa é contra a espetacularização da moradia e sua dimensão individual, e além disso, é crítico as formas de arquitetura que encobrem os rastros, as marcas do trabalho da construção e a face verdadeira dos

<sup>102</sup> Vilanova Artigas circulava por entre esses círculos intelectuais de esquerda, filiou-se ao Partido Comunista em 1945 e militava politicamente através de seus textos, de sua atuação com professor na FAU e também pela arquitetura. Durante a ditadura militar sofreu diversas perseguições que atrapalharam e interromperam suas atividades acadêmicas, foi preso em 1964 por ser filiado ao PCB, e novamente, no mesmo ano, por ter seu nome citado nas cadernetas de Luis Carlos Prestes apreendidas em 9 de abril de 1964 (SADAIKE, 2004, p.259), fato que leva Artigas e sua família a exilar-se, durante alguns meses, no Uruguai. Com o AI-5, Artigas, assim como outros professores como Florestan Fernandes, foram afastados de seus cargos na USP.

<sup>103</sup> Pedro Arantes descreve que Artigas analisa a questão do desenho na aula inaugural do curso de Arquitetura, em 1967, na FAU/USP. Nela, o arquiteto faz uma arqueologia do desenho, mostra duas múltiplas modulações e sua oscilação entre a arte e a técnica, entre desenho e design- técnica construtiva: Artigas inicia a aula na Grécia Antiga, em busca do sentido original da arquitetura. Procurando distingui-la das demais artes e entender por que lhe foi dado “quase sempre um lugar privilegiado na história”, recorre ao conceito de “arte útil” em Platão. A arquitetura, diz ele, por oposição às outras artes, não apenas toma a natureza por “modelo”, mas se adapta a ela para “dominá-la em proveito do próprio homem”. Sua “utilidade”, no entanto, não pode se restringir ao reino das necessidades materiais, precisa exprimir uma *intenção-invenção* que vá além da “mera construção” de do seu uso imediato. Só assim ela se torna “útil” no sentido platônico: uma “atividade superior da sociedade”, que colabora ativamente para a vida moral e social da República. A tensão entre necessidade e invenção na arquitetura desdobra-se na contradição conhecida entre arte e técnica. Contradição que permanecerá, segundo Artigas, irresolvida até o Renascimento, quando surge um instrumento novo capaz de lhe dar unidade: o desenho (“disegno”). Leonardo da Vinci, artista *disegnatore*, aparece como protótipo do arquiteto capaz de reunir, já em sentido moderno, arte e técnica. Artigas passa, então, a definir o “desenho” a partir de seu duplo caráter: a simultaneidade que articula intenção e realização, fins e meios, *desígnio* e *mediação*. O desenho como *desígnio* é “intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito”. Ao mesmo tempo, ele só se efetiva porque é *mediação* necessária entre projeto e obra: “é risco, traçado para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva” (ARANTES, 2002, p.10).

materiais<sup>104</sup>. Em suma, a postura de Artigas repensa a arquitetura através da casa ao projetá-la e ao construí-la a luz de uma perspectiva social, como pontua Pedro Arantes, para ele pensar a casa burguesa, e não a do trabalhador assalariado era um primeiro passo para uma ação progressista (2002, p.17).

Vilanova Artigas participou ativamente do debate da arquitetura moderna paulista e também propôs discussões sobre as formas de produção e o desenvolvimento de novas técnicas construtivas aplicadas a arquitetura<sup>105</sup>. Em meio a esse debate, emergem as questões sobre os impactos no canteiro de obras em que o arquiteto observa uma transformação das formas de trabalho, construção e organização. O incremento da técnica assim como a concentração da autoria da obra atribuída à figura do arquiteto e do engenheiro modificam profundamente a estrutura desse local tal como Arantes descreve no seguinte parágrafo:

Artigas lembra como era o processo tradicional: “Aqui em São Paulo os homens eram italianos. A técnica era distribuída por um grupo de artesãos capaz de realizar a prática da construção da residência: o escadeiro, o telhadeiro, que era o homem que fazia o telhado, via onde pôr as tesouras e tal, o pedreiro, e essa coisa fantástica que é o encanador. E havia ainda um misteriosíssimo, o fachadista, que era capaz de bordar com cal e areia em uma fachada, todos os desenhos que se pudesse imaginar, volutas”. Cada artesão realizava seu ofício e tinha certa autonomia para fazer o que sabia. Artigas conta que nas suas primeiras obras não era ele quem desenhava a escada de uma casa, deixava apenas um espaço de 4 por 5 metros para o escadeiro realizá-la de acordo com os seus conhecimentos o escadeiro realizá-la de acordo com seus conhecimentos. Muitos artesãos se formavam na Escola de Artes e Ofícios, fundada em 1882 e dirigida por mestres italianos trazidos por Remos de Azevedo. Na virada do século, três quartos dos pedreiros e a totalidade dos mestres de obra vinham da Itália, construindo

<sup>104</sup> Essa “verdade dos materiais” advém, segundo Pedro Arantes, de uma aproximação de Artigas com as concepções de Frank Lloyd Wright que produzia uma arquitetura com soluções modernas, mais baratas, e não tão dependentes do uso do concreto. Essa sintonia com a obra de Wright acontece quando Artigas observa na temática de Le Corbusier uma arquitetura “construtivamente imoral” que servia aos interesses burgueses (2002, p.15). Sobre essa aproximação com o arquiteto americano Arantes coloca: “A arquitetura de Frank Lloyd Wright ensinou-lhe a “verdade dos materiais” - saber como empregá-los de forma a não constranger seus valores característicos-, fornecendo-lhe a base para formular o que será seu conceito-chave: o da “moral construtiva” (2002, p.15).

<sup>105</sup> A postura defendida pelo arquiteto não desqualifica o uso da tecnologia, nem o do desenvolvimento da técnica na arquitetura, ele olha com otimismo para essa racionalidade técnica também em função de sua formação como arquiteto-engenheiro na Escola Politécnica. Vilanova Artigas partilhava esse entusiasmo do progresso da técnica em voga no movimento arquitetônico brasileiro que esteve em sintonia com o espírito desenvolvimentista que pairava sobre a economia do país.



uma verdadeira corporação. Esses artesãos conservavam seu saber e garantiram assim algum poder para negociar o preço do seu trabalho- dessa forma “ seus salários eram relativamente mais altos que dos operários fabris”. A união de classe permitia que certas conquistas trabalhistas alcançadas em seu país de origem fossem reproduzidas.(...) A construção civil baseada no saber artesanal e num certo poder dos operários será profundamente alterada pelos arquitetos modernos (ARANTES, 2002, p.21).

A transformação do canteiro de obras na cidade de São Paulo é feita nas primeiras décadas do século XX, neles os artífices perdem seu espaço e passam a ser substituídos por uma mão de obra semiqualficada que se torna subordinada a hierarquia intelectual dos arquitetos e engenheiros, e assume um papel de operador (MONEGATTO, 2013). O canteiro de obras torna-se um local do anonimato, um terreno hostil à experiência quando o desenvolvimento da técnica caminha em direção uma razão instrumental. Karina Monegatto (2013) comenta no texto “*Do artífice ao peão: a construção e a quebra do reconhecimento do trabalhador da construção civil-referencial teórico e histórico*”, que os interesses por uma renovação da expressão estética, reivindicada pelo movimento da arquitetura moderna paulista, esteve em sintonia com as novas demandas da construção civil (2013, p.90).

A arquitetura eclética que antecede o movimento moderno, é marcada por uma retomada de uma gramática arquitetônica, é um ato nostálgico de retorno aos referenciais estéticos de outras épocas, é uma sobreposição de camadas históricas em um mesmo edifício. Essa expressão estética foi difundida na Europa no século XIX, mas se estabeleceu no Brasil no século XX com os ventos europeizantes que sopram nas grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. A execução dessa arquitetura exigia uma mão de obra qualificada<sup>106</sup> o que levou a um investimento na formação desses profissionais e a uma valorização do trabalho artesanal no canteiro de obras. Os trabalhadores que tinham formação como artífice foram

---

<sup>106</sup> Monegatto destaca essa exigência de qualificação do trabalhador no seguinte trecho: “Não se pode deixar de mencionar, que a atividade da construção nesse período exigia do trabalhador certa qualificação profissional. O tipo de arquitetura que estava se produzindo- a Eclética- necessitava de que o trabalhador tivesse um conhecimento de pintura, modelagem e escultura, dado ao grau de ornamentação das fachadas e interiores das residências. Aqueles que já tinham essa formação foram rapidamente incorporados ao processo. Os demais eram encaminhados às escolas financiadas pela própria burguesia, tal como o Liceu de Artes e Ofícios. O propósito da burguesia era justamente tornar os trabalhadores capacitados para atenderem às aspirações arquitetônicas europeizantes (2013, p.85).

rapidamente incorporados ao canteiro, e os que não a tinham, tiveram seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios financiados pela burguesia que encomendava esse tipo de construção (MONEGATTO, 2013, p.85). A formação do artífice incorporava tanto a prática manual quanto conhecimentos da arquitetura e do desenho geométrico, nível profissional que lhes conferiu uma determinada autonomia e um domínio sobre os processos de confecção no canteiro de obras ao ocupar a função de executor e criador. O canteiro formado pelos artífices, possivelmente, poderia ser estruturado de forma pouco hierárquica na medida em que esses indivíduos partilhavam o mesmo nível de especialização e cada um tinha sua autoria preservada na construção da edificação. Além disso, essa valorização do trabalho manual e a presença dele no canteiro de obras permite que a construção seja executada em um tempo mais lento, e de forma mais orgânica, em que o artesão tem consciência dos processos e do produto final, e usa esse ambiente como um local de troca de conhecimentos e para o intercambiar de experiências como se o canteiro fosse o ateliê do artesão. Essa configuração do canteiro foi criticada por Artigas que lia essa forma de produção artesanal como um resquício de estruturas medievais, posição que coloca em oposição artesanato e indústria reforçando a ideia de que o primeiro refere-se a um atraso, a um modo de produção arcaico contraposto ao movimento em direção a modernidade:

Sou dessa geração de arquitetos modernos que, pela primeira vez, foram até o conhecimento do fazer operário, ou do subempreiteiro, para dizer-lhes, em desenho, em projeto, o que era preciso fazer[...]Nós rompemos com os resquícios medievais que ainda prevaleciam[...]Porque você poderia projetar no papel, desenhar no papel, não a escada que o escadeiro ia fazer, mas aquela que você queria que fosse realizada, dentro do espaço que servia. Aí há uma passagem, um ponto histórico diferente, totalmente diferente (ARTIGAS *apud* ARANTES, 2002, p.21).

Nessa fala é possível captar essa transformação no canteiro no que toca a questão da autoria que deixa de ser dos ofícios, para ser concentrada nas mãos dos arquitetos e engenheiros, essa lógica da prancheta e do desenho passa a organizar o canteiro trazendo um elemento externo que hierarquiza a produção, e, a partir disso, o desenho passa ser o mediador entre obra e operário, entre presente e futuro ao orientar o desenvolvimento da produção. Observando essa mudança

Vilanova Artigas evoca a figura de Filippo Brunelleschi que desenvolve essa sintonia entre realidade e representação através do desenvolvimento da perspectiva que concebe ao desenho sua concepção de desígnio que separa o ofício manual e intelectual no canteiro. Arantes critica essa configuração do canteiro iniciada por Brunelleschi que leva o produtor a não se reconhecer mais em sua obra e ter seus saberes individuais desqualificados (ARANTES, 2002, p.22).

Retomando esse panorama das transformações do canteiro de obras apresentado por Monegatto (2013) é possível observar que além do desenho, outros fatores como a expansão da construção civil na cidade de São Paulo e a intensificação do fluxo de migração interna - mão de obra que foi incorporada de forma precária à construção civil assumindo baixos cargos, eram incumbidos às atividades braçais<sup>107</sup>-, corroboraram para a precarização do canteiro de obras que diante dessa nova demanda do mercado incorpora o ritmo e as formas de organização da produção fabril. Outro fator levantado por Monegatto que fecha essa análise sobre a transformação do canteiro na cidade de São Paulo foi o surgimento da Arquitetura Moderna que combateu a ornamentação exagerada e imoral do ecletismo<sup>108</sup> estabelecendo uma postura de economia das formas e racionalização da produção:

Assim sendo, a partir dos anos 1930 a construção em São Paulo encontrou na Arquitetura Moderna uma consonância para suas

<sup>107</sup> A passagem do artífice para o artesão e redesenhou a estrutura do canteiro de obras que passa a ser fragmentado pela divisão do trabalho, marcado pela separação e hierarquização entre manual e intelectual e por essa palavra unificadora que, pode ser lida nesse contexto pela centralização da autoria e do conhecimento nas mãos dos engenheiros e/ou dos arquitetos como indica Xavier Pereira (1988): “Na organização do trabalho da construção, a separação das atividades do canteiro de obras das do escritório acompanhou a substituição do trabalhador estrangeiro pelo migrante nacional. Essa separação, interna ao processo construtivo, resultou do aprofundamento da divisão capitalista do trabalho. Esse aprofundamento resultou da impossibilidade do conhecimento do processo construtivo por parte do trabalhador do canteiro de obras, que, isolado e fragmentado na sua atividade, se relacionava com sua equipe de trabalho como se essa fosse a unidade da obra. As equipes, organizadas como unidades autônomas, tinham o seu poder enfraquecido pela direção exercida pelo escritório, onde se faziam os cálculos, o projeto e o controle dos resultados do trabalho” (XAVIER PEREIRA *apud* MONEGATTO, 2013, p.87).

<sup>108</sup> A questão do ecletismo já debatida no primeiro capítulo permite observar essa postura pobre que a arquitetura moderna na Europa assume, principalmente em seu início com o manifesto *Ornamento e Crime* (1908) de Adolf Loos que concebe essa moral arquitetônica que condena a ornamentação como um delito, um ato imoral, uma epidemia decorativa que deve ser combatida. Dessa mesma forma, o ecletismo foi combatido no Brasil por representar um atraso, uma regressão para o movimento moderno brasileiro na construção de uma expressão arquitetônica que não apenas representaria a formação de uma arquitetura autóctone, mas que também fosse um reflexo desse quadro de desenvolvimento do país.

demandas. Alguns princípios modernos se encararam perfeitamente nas justificativas de novas formas de produção dos edifícios naquele momento. Isso fez com esse movimento se disseminasse rapidamente e a cidade adquiriu rapidamente as feições do Modernismo. São eles: o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver o problema da moradia: a rigorosa racionalidade e simplificação das formas arquitetônicas; o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série; e a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social. A racionalização da produção passou a definir o grau necessário de qualificação dos operários, cuja determinação era dada por meio dos cronogramas estipulados pelos escritórios, os quais buscavam o barateamento da construção de uma forma geral (...). A emergência de profissionais como engenheiros e arquitetos, que passara a figurar como mentores intelectuais da construção anunciou a nova organização do trabalho na qual o canteiro de obras e o escritório se separavam. A divisão das tarefas indicava o nível de proletarização das condições de trabalho, que desqualificava e tornava obsoletas algumas profissões ao mesmo tempo em que especializava e criava outras atividades. A industrialização da construção avançava no sentido de se buscar um barateamento dos produtos não apenas pelo uso das máquinas, como nos outros setores, mas sim por meio do aumento abusivo dos trabalhadores nas obras, o que aprofundava a desqualificação do trabalhador. (MONEGATTO, 2014, p.90).

Frente a esse cenário o desenvolvimento da técnica tem duas faces, ao mesmo tempo que permite o alargamento da expressão estética da arquitetura, também aprofundada a precarização do trabalhador e a dependência deles a um mentor intelectual no canteiro de obra. Desse modo, esse local se torna um reproduzidor das diferenças sociais e da separação entre artesanato e indústria, antagonismo criticado por Lina Bo Bardi, que inviabiliza um outro olhar da produção arquitetônica pela via da experiência. Esse modo de produção que paira sobre a arquitetura moderna é fortemente criticado por Lina Bo Bardi ao tratar dessa segmentação das atividades construtivas e a impossibilidade de troca de experiências durante o processo de produção:

O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do próprio trabalho. (BARDI, 2009[1958], p.109)

Sérgio Ferro, discípulo de Vilanova Artigas, também observará esse impasse<sup>109</sup> da arquitetura moderna, que ao mesmo tempo se faz pobre pelos materiais, institui uma moral arquitetônica, mas continua reproduzindo formas de produção violentas que exploram e silenciam o operário. Nesse ponto Ferro se afasta desse projeto de Artigas que previa uma crítica da arquitetura através dessas formas secas e “desconfortáveis” de moradia, e através do desenho<sup>110</sup>, e forma junto aos arquitetos Rodrigo Léfèvre e Flávio Império, também formados pela escola paulista brutalista, um movimento mais à esquerda, a Nova Arquitetura<sup>111</sup>,

<sup>109</sup> Sobre esse impasse Patrícia Sadaike coloca que: “A contradição maior é que a arquitetura moderna defendia o uso de materiais novos e arrojados, mas sabemos que, nos canteiros de obras, a mão-de-obra empregada ainda era atrasada, baseada em salários baixos e na superexploração dos trabalhadores da construção civil. Mais uma vez, o descompasso entre o desenho e o canteiro, enfatizado pelo grupo da Arquitetura Nova” (SADAIKE, 2004, p.264)

<sup>110</sup> A ruptura entre Vilanova Artigas e Sérgio Ferro, Rodrigo Léfèvre e Flávio Império foi dada no Fórum de 1968 quando o poder transformador do desenho é posto em descrença. O trio Ferro defendia a expansão das ações para além da atuação no campo da arquitetura, enquanto Artigas mantinha sua crença na atuação do arquiteto, e no desenho defendendo-o em sua aula inaugural na FAU-USP em 1967. Esse racha entre o lápis e o fuzil na FAU-USP pode ser compreendido no seguinte trecho de Pedro Arantes: “No Fórum de 68 haverá basicamente o confronto de suas posições: de um lado, Artigas, que vimos defendendo o Desenho em sua aula inaugural de 1967, e agora procurava 'dar uma segurada nas coisas', segundo alegava, para evitar um derramamento de sangue com o engajamento dos jovens na luta armada; do outro lado, liderados por Sérgio, Flávio e Rodrigo - 'a geração da ruptura'-, estavam os que questionavam a possibilidade de se fazer oposição ao regime militar dentro do campo estrito da arquitetura e da prática profissional(...) Sérgio relembra o racha a partir dos termos da divergência teórica: ' Mas que variantes estéticas, estas opções refletiam o debate ético e político que animou a FAU destes anos: grosseiramente, o confronto entre a busca prioritária do desenvolvimento das forças produtivas em arquitetura(Artigas) contra a crítica das relações de produção e de exploração (Flávio Império, Rodrigo e eu)”(ARANTES, 2002, p.93). Em meio a esse debate que não só foi travado dentro da FAU, mas também circulou através da criação de revistas como a *Desenho*- que defendida a ação profissional – e a *Ou...*, feita pelos estudantes adeptos a vertente de Ferro que criticava essa estrutura produtiva e a hierarquia no canteiro. Como essa revista era orientada pelas questões da produção na arquitetura, em seu segundo número, em 1970, ela publica o texto de Walter Benjamin “O autor como produtor” na tentativa de trazer esse debate feito pelo filósofo na literatura para o campo arquitetônico (*Ibidem*, 2002, p.94).

<sup>111</sup> Movimento também construído a partir do debate traçado no ambiente da crítica tal como expõe o trecho do texto “Explorando o Vernáculo” no capítulo “A exploração Plástica das estruturas de concreto no Brutalismo Paulista e outros desdobramentos”: O arquiteto Sérgio Ferro tem sua pequena produção arquitetônica associada à de seus colegas Rodrigo Lefèvre e Flávio Império. Os três arquitetos se formaram em 1961 na FAU-USP, no ano seguinte já eram docentes da escola e, em 1965, tiveram um número inteiro da revista *Acrópole* dedicado a produção do trio. Formados e valorizados no seio da escola paulista, esses arquitetos acabaram se apartando da linha hegemônica, se não tanto pelo conjunto da obra, pela crítica teórica. Em 1963, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro escreveram o artigo 'Proposta Inicial para um debate: Possibilidades de Atuação ', (grêmio FAU-USP,1963, série Encontros), em que fizeram a defesa de uma poética da economia, uma estética moralista que resultaria do mínimo - útil, didático, construtivo – e a consequente eliminação de todo supérfluo. Nesse texto já associaram uma coerência entre a poética da economia e a realidade histórica nacional. No entanto, em 1963, a poética da economia e a realidade histórica nacional. No entanto, em 1963, a poética não deixa de descrever uma sensibilidade brutalista, comum a outros

que manifestava em favor de um fazer arquitetônico mais humanizado e menos hierarquizado, crítico a esse modelo mercadológico da produção arquitetônica, e defensor da remodelação do canteiro de obras:

Para Sérgio Ferro, os arquitetos já dispunham dos instrumentos teóricos “para organizar o espaço de um outro tempo mais humano”, o que seria sua função real. No entanto, para tal, dependiam de profunda mudança social, política e econômica. Em contrapartida, dentro do vigente, a prática arquitetônica era inoperante em promover qualquer transformação na situação estabelecida. A par do viés político de esquerda, que naturalmente embasa esse texto, é curioso o arquiteto tomar a manifestação arquitetônica brutalista de São Paulo, que se conecta cronológica e plasticamente a um espírito de época mundial, como movimento ímpar, surgido em função das contrariedades e frustrações de um grupo de arquitetos de esquerda. Se houve uma proposta teórica que se associa à produção do trio Ferro, Lefèvre e Império, foram os artigos reunidos no livro *O canteiro e o desenho*, de Sérgio Ferro. Um desses artigos “A Casa Popular”, foi publicado pelo grêmio da FAU-USP em 1972. Trata-se de proposta “teórica”, crítica ao modo de produção da arquitetura em que o uso de tecnologias avançada alija o operário de uma compreensão global da obra, gerando uma situação de alienação. Assim o desenho do arquiteto deveria levar em conta as relações do canteiro de obras, de maneira a minorar a situação de exploração e alienação do operário diante de uma tecnologia que não domina e, portanto, em cuja fatura não pode opinar nem se manifestar (BASTOS, 2010, p.117)

A atuação do trio foi realizada de forma combativa em diversas frentes através da escrita, do dia dia no canteiro e obras, e também na adesão à luta armada durante a ditadura. A construção ideológica desse grupo foi realizada pela prática textual, um desses textos, “Arquitetura experimental”, publicado em 1965 na revista *Acrópole*, trata-se de um manifesto escrito pelo trio tecendo críticas ao modelos de produção, ao afastamento da arquitetura de sua atividade

---

arquitetos do meio. Em 1965, justamente com a apresentação da *Acrópole* dedicada à produção dos três arquitetos, Artigas escreveu “Uma Falsa Crise” em que estabeleceu uma espécie de conciliação com os mestres modernos (Oscar Niemeyer e Le Corbusier), ao defender uma razoável autonomia da arte. Rodrigo Lefèvre, no ano seguinte, escreveu “Uma crise em Desenvolvimento”, em que reafirmou uma prática arquitetônica engajada, que propiciasse a inclusão popular no processo produtivo, no consumo e na fruição estética da arquitetura. Com o texto “Arquitetura Nova” Sérgio Ferro torna clara a contraposição ideológica com a corrente hegemônica do brutalismo paulista, cuja produção foi ali denominada 'Arquitetura Nova' . Sem viés propositivo, o texto critica, por um lado as condições dadas da sociedade e, por outro, a pretensa resposta dos arquitetos de esquerda diante dessas condições[...] (BASTOS, 2010, p.116).

social(IMPÉRIO,1965 *In* FERRO, 2006 .p37), a precarização e a crise da função do arquiteto que é relegado à margem da história(LÉFÈVRE,1965 *In* FERRO,2006.p.38), e a arquitetura como artigo de luxo(FERRO, 2006.p39[1965]), e a partir dessa crítica apresenta uma outra via para a arquitetura com a apresentação de projetos como a Residência no Sumaré, no Itaim, em Perdizes, no Butantã e em Cotia. A emancipação e criação do grupo Arquitetura Nova é finalizada em 1967 com a publicação do texto com o mesmo nome do movimento na revista *Teoria e Prática* que marca uma postura crítica as tendências globais da arquitetura como a fetichização da técnica, e a sua redução a uma natureza de símbolo dada pela aproximação da arquitetura à imagem, que a conduz a uma leitura semiótica<sup>112</sup>. A outra crítica de Ferro se faz sobre o cenário da arquitetura brasileira, principalmente a produção do grupo de orientação racional em São Paulo, que militou em favor do papel social da arquitetura, crença que posteriormente se esvai com a distopia da construção de Brasília como coloca Sérgio Ferro: “Brasília marcou o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher” (FERRO, 2006, p.49). Esse texto de Ferro não se propõe a ser um manifesto, trata-se de um diagnóstico, da apresentação dos impasses que rondam a arquitetura brasileira no que toca a questão da produção, da estética, da técnica, e da interação com o social e popular, fatores que necessitam de um exame crítico, de um balanço tal como foi feito pela análise de Lina Bo Bardi sobre o desenvolvimento industrial, especificamente na arquitetura e no design, que optaram por uma saída pela via da *finesse*.

---

<sup>112</sup> Nesse texto Ferro tece críticas a percepção espetacularização da arquitetura como imagem, e afirma que essa compreensão semiótica favorece experiências superficiais, e confere esse empobrecimento da qualidade comunicativa da arquitetura tal como fala Ferro: “A compreensão da arquitetura como sistema de sinais é a generalização de uma experiência limitada. A transposição do dado imediato, evidente por si mesmo, que é a coisa utilizável, no nível do sinal, corresponde ao afastamento da coisa e à invenção, entre a coisa e o homem, de uma pseudo-realidade convencional cuja única função é destruir a experiência do concreto. A medição dos sinais quer iludir. Na prostituição o ato assinala um amor que não há. Como na prostituição, a forma das teses esvaziadas é sinal de uma realização abandonada. Na prostituição o signo aparece como máscara da prostituição. O sinal na arquitetura mascara a própria prostituição. Fugindo à realidade amarga e suja, enfeita-a com o doce embalo de uma mistificação tranquilizante. E o que no início fora agressão, agora é redenção. O gesto falsoador suprime a atitude positiva”(FERRO,2006.p.58). Nessa fala é nítido o combate que Ferro faz sobre a condição superficial da arquitetura quando transformada em imagem. Apesar dessas discussões, o arquiteto, ao pensar a mão do trabalhador no canteiro, volta-se para a semiótica e também ao conceito de rastro de Walter Benjamin para analisar a presença desses vestígios humanos sobre os objetos ao longo do processo de construção.

A Arquitetura Nova direciona as discussões para as formas de produção no canteiro esse olhar para a experiência e para a pobreza<sup>113</sup>, além da problematização da autoria que recai sobre o desenho<sup>114</sup> do arquiteto anonimando os demais trabalhadores, são questões que fazem com que Sérgio Ferro traga a percepção de Walter Benjamin sobre o conceito de rastro<sup>115</sup>, assim como a de outros teóricos como Martin Heidegger (1889-1976), Jacques Derrida (1930-2004) e George Didi-Huberman (1953-) que também trabalham com esse olhar sobre o vestígio, a fim de refletir sobre essas pequenas marcas dos trabalhadores que sobrevivem como resíduo no canteiro de obras onde há uma grande tendência ao trabalho mecanizado, e ao apagamento dos rastros humanos<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> A percepção de Ferro no canteiro de obras permite duas leituras do conceito de pobreza, o primeiro pela economia das formas, em favor de soluções facilmente difundidas e reprodutíveis na arquitetura – a construção circular e em abóboda-, mas também propõe um olhar que se assemelha ao de Walter Benjamin na observação dos sintomas do declínio da experiência, do empobrecimento da experiência do operário nesse local de produção.

<sup>114</sup> Da questão do desenho para Sérgio Ferro, Carolina Morita expõe que: “Se o desenho, portanto, simboliza a carência de apropriação entre sujeito e objeto(matéria), o revestimento seria seu corolário, uma vez que dissimula qualquer possibilidade de presença no objeto. Sérgio anuncia aí os principais questionamentos sobre *objeto arquitetônico*. Partindo do pressuposto de que a presença do sujeito no objeto, ou a pregnância de memória no objeto(a bem saber, de que é fruto do trabalho humano), se mostraria possível essencialmente através da existência do vestígio, destaca que o revestimento mascararia a feitura, ou seja, o fato de que resulta de trabalho humano, agindo como a serviço da mercadoria: esta passa a impor em sua aparência uma falta a-historicidade. A essência do revestimento consiste, assim, em tomar o trabalho concreto em abstrato, apagando os traços de um trabalho realizado(...)”. (MORITA,2011, p.118)

<sup>115</sup> Sobre esse conceito de rastro, Sérgio Ferro, faz um mapeamento dos teóricos que o utilizam como expõe no seguinte trecho: “ A enumeração esquemática de nossas categorias talvez não deixe pressentir a fecundidade das pistas e a vantagem comparativa que elas nos propõem. Alguma dessas categorias já são bastante utilizadas em outras áreas do saber. A noção de vestígio (ou rastro), por exemplo, não deixa de ocupar o pensamento contemporâneo de Heidegger e Benjamin a Derrida, Krauss, Rosand, Didi-Huberman(...)”.(FERRO, 2006, p.240)

<sup>116</sup> A qualidade residual do canteiro é destacada por Benjamin no texto “O canteiro de obras”(s/d): “Elucubrar pedantemente sobre a fábrica de objetos – meios de apresentação, brinquedo ou livros - que fossem apropriados para crianças é tolice. Desde o Iluminismo isto é uma das mais bolorentas especulações dos pedagogos. Seu enrabichamento pela psicologia impede-os de perceber que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos da atenção e exercícios infantis. E dos mais apropriados. **Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas.** Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em **produtos residuais** reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, **elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si.** Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas. Seria preciso ter em mira as normas desse pequeno mundo de coisas. Se se quer criar deliberadamente para as crianças e não se prefere deixar a atividade própria, com tudo àquilo que é nela requisito e instrumento, encontrar por si só o caminho que conduz a elas”(BENJAMIN, 2012b, p.17).[grifo nosso] O canteiro de obras é o estágio de construção, é



Os textos de Sérgio Ferro mostram-se como um exercício filosófico sobre o canteiro de obras em que ele o destrincha e tece críticas a todas as fases de produção, desde o desenho até a finalização da construção, diante dessa percepção o arquiteto traz Benjamin ao canteiro para pensar essa relação do índice, dos vestígios deixados pelas mãos dos trabalhadores:

A segunda categoria dessa série é o vestígio (“o índice”). Aqui se relacionam todos os vestígios concretos existentes no material em seu processo de utilização. As competências e o estado das forças produtivas e das relações próximas de produção são, então, examinados – mas considerando-se principalmente a maneira como são gravados na matéria. A categoria seguinte é o “simbólico” e trata das consequências sobre o emprego do material, acarretadas pelos valores simbólicos que lhe são associados socialmente. (...) Outro conceito que nos é muito especial é a “semantização do gesto técnico” que reúne a metáfora e o índice: trata-se desses movimentos pelos quais o vestígio (obrigatório, com frequência) de uma operação de construção é revestido de um significado diferente. Seu protótipo é a pincelada encarregada de exprimir o *pathos* do autor (FERRO, 2006, p.240).

Esses vestígios, meios de sobrevivência das ações e das falas dos trabalhadores no canteiro de obras, em meio a um processo de produção fabril, podem ser lidos como uma forma de resistência, um meio dessas frágeis marcas humanas permanecerem na construção. Na arquitetura de Lina Bo Bardi esses índices tem seu lugar garantido na medida em que sua proposta, como já discutida no capítulo anterior, parte da noção de coletividade que, em certa medida, também pode reverberar no processo de construção. Lina Bo Bardi não busca valorizar apenas a autoria do projeto do arquiteto, por isso, deixa exposta e evidencia as marcas das mãos dos operários trazendo-as à superfície da arquitetura tal como pode ser visto na torre da caixa d’água<sup>117</sup>, nas divisórias dos interiores do SESC

---

a fase de transição entre o desenho e a edificação, é um lugar propenso ao rastro não só por essa organização fragmentada dos materiais dispostos no terreno, mas também por ser uma etapa da produção onde as marcas do trabalho dos operários não foi encoberta pelos revestimentos. É essa natureza amorfa e fracionada do canteiro que, a meu ver, Benjamin destaca como um elemento atraente a esses “exercícios infantis” que nada mais são que essa possibilidade de recriação da arquitetura no momento em que ela encontra-se ainda incompleta, sem uma forma definida.

<sup>117</sup> Cecília Rodrigues dos Santos narra no seguinte trecho o processo de concepção e construção dessa torre: “Quando Lina Bo Bardi decide que a torre cilíndrica da caixa d’água deveria ser uma alusão à chaminé destruída da fábrica, não apresenta um projecto acabado. A torre acaba sendo solucionada por técnicos e operários que desenvolvem vários protótipos até chegar à solução construtiva aprovada pela arquitecta: uma forma de compensado de madeira

Pompeia em que ela nega o uso do revestimento e, a meu ver, desnuda esse trabalho estrutural a fim de mostrar a ação manual dos operários. A pobreza que Bo Bardi opta nesse caso não é apenas uma postura em favor da verdade dos materiais defendida por Vilanova Artigas, mas também é um meio de dar fala ao operário diminuindo a violência e as hierarquias presentes nesse local como apontava Sérgio Ferro. Tratando-se do cenário de debate entre as duas posturas, da Escola Paulista e da Arquitetura Nova, considero que Lina Bo Bardi posiciona-se entre elas ao trazer a economia dos meios, a moral arquitetônica defendida por Artigas, mas, ao mesmo tempo, problematiza em seus ensaios e em suas ações as configurações do canteiro de obras e a divisão entre trabalho manual e intelectual fortalecida pelo desenho.

Da estruturação das atividades no canteiro de obras, Lina Bo Bardi no ensaio “Arte industrial”, publicado em 1958, expõe que o sintoma da fragmentação se alastra pelos modos de produção e chega a arquitetura através dessa ausência de diálogo e interação entre os trabalhadores envolvidos nesse processo:

O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do próprio trabalho (BO BARDI, 2009[1958], p.109).<sup>118</sup>

Nessa fala da arquiteta é nítida a crítica feita a esse modelo industrial de construção que passa por cima do operário e esmiúça a produção em migalhas, o que inviabiliza, já na fase de construção, o intercâmbio de experiências na arquitetura que pode se perpetuar após a finalização das obras quando não há uma relação de alteridade e identificação entre arquitetura e indivíduo. Essa precarização que se abate sobre o canteiro de obras é combatida por Lina Bo

---

deslizando para dar lugar aos 56 anéis empilhados, de um metro de altura cada. A estopa na face externa, utilizada como elemento de vedação na fase de concretagem, molda o rendado final da superfície”(SANTOS *In* FERRAZ; TRIGUEIROS, 1996, n.p.)A composição dessa torre mostra não só que Lina Bo Bardi não toma o desenho como desígnio, uma relação fixa entre ideia e realidade, mas sim compõe uma arquitetura aberta para a participação e criação coletiva, e também aberta para as mudanças realizadas no dia-dia do canteiro. É uma arquitetura exposta ao incidente arquitetônico.

<sup>118</sup> Lancei mão do mesmo trecho citado no primeiro capítulo para retomar a discussão da segmentação da produção na arquitetura a fim situá-la no contexto do canteiro de obras.

Bardi quando ela dá fala aos operários como no episódio da revolta do feijão descrita pelos vários depoimentos como os do operário Francisco Braz Rodrigues, do engenheiro Luiz Octávio Martini de Carvalho, do artista plástico e amigo da arquiteta, Edmar de Almeida, e de outros coletados e descritos pela jornalista Mônica Manir na reportagem da Folha de São Paulo publicada em 18 de outubro de 2014. A revolta dos operários, motivada, segundo as leituras, pela mudança de alguns itens no cardápio, é feita na reta final das obras do SESC da Fábrica da Pompeia em 1980 quando os trabalhadores se organizam e procuram a arquiteta para que ela intercedesse junto à chefia em favor do retorno do menu original: “um menu de raiz, de substância, de potência (...)” (MANIR, 2014, n.p.), e/ou, como coloca a versão de Edmar de Almeida, contra a diminuição do tamanho da marmita. A procura dos operários por “Dona Lina” evidencia a presença de um canal de comunicação aberto entre a arquiteta e os trabalhadores, o que também indica que a figura dela transitava tanto entre eles, quanto entre o grupo de diretores e os demais gestores da obra fazendo com que ela desempenhasse o papel de mediadora. Atendendo aos pedidos dos operários, a arquiteta exige o retorno do menu anterior e também propõe a realização de uma missa, não na tentativa de valorizar um culto cristão, mas sim buscando nesse ritual um elemento de agregação, uma experiência coletiva que uniria todos os participantes da obra de modo não hierárquico. Na organização desse evento no canteiro Lina Bo Bardi convida o franciscano Frei Egídio, com quem ela já havia trabalhado na construção da Igreja de Uberlândia, para a realização do ritual e pede a Edmar de Almeida que sondasse os operários sobre suas origens e religiões. Não havia uma unanimidade no canteiro do SESC, os operários vinham de várias partes do país, Minas Gerais, Bahia, Ceará, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Paraíba como indica o artigo de Mônica Manir (2014). É sobre essa mão de obra “desqualificada”, composta em sua maioria de migrantes nordestinos que anteriormente Lina Bo Bardi, em seu estudo sobre o artesanato, observou a presença de uma potência criativa que constrói com pouco, que é retomada por ela durante a construção do SESC quando ela convida o pedreiro “Paulista” para produzir algumas peças do restaurante e também outros objetos para exposições como a “Entreato para crianças” (1985) em que ele cria alguns bichos de madeira para serem expostos (RODRIGUES, 2008, p.114). Para “Dona Lina” o que foi produzido no canteiro

de obras pelas mãos de “Paulista” é artesanato, e não folclore, foi a tentativa de colocar em diálogo essa produção de cultura popular com a arquitetura moderna, mas também de dar um lugar de fala à cultura dos operários que tem suas raízes nessa produção manual do nordeste.

A atuação de Lina Bo Bardi no canteiro de obras é destacada em sua entrevista publicada na revista *Projeto* em 1990 em que ela, quando indagada sobre sua forma de trabalho no canteiro de obras, responde:

Eu não tenho escritório. Trabalho resolvendo os problemas de projeto de noite, quando todo mundo dorme, quando o telefone não toca e tudo é silêncio. Depois eu monto um escritório com os engenheiros, os técnicos, os operários, no próprio canteiro. Assim, a vivência de uma obra é muito maior e a colaboração entre todos esses profissionais é total. Isso acaba também com a dicotomia ridícula entre engenheiros e arquitetos, além de se poder verificar de perto das despesas, as negociações e as eventuais negociações... A obra é realizada com menos gastos do que se você estivesse num escritório com três secretárias, telefonista, recepcionista e muitos assistentes. É claro que é preciso ter desenhistas, mas eu prefiro trabalhar com estudantes e velhos profissionais como desenhistas mecânicos e particularistas. Em geral, eu faço poucos desenhos, só os essenciais. Os problemas são resolvidos na obra, as vezes com desenhos feitos à mão e no local, mas com todas as cotas. As cotas são importantíssimas. Tenho certeza que os desenhos de vocês todos não têm quase cotas. Mas elas não são feias, muito pelo contrário; veja os desenhos dos grandes arquitetos modernos ou do passado: são cheios de cotas e anotações (BO BARDI, 2009 [1990], p.167)

A fala de Lina Bo Bardi enfatiza a condição aberta de seu modo de fazer arquitetura, dando porosidade e mutabilidade desde o momento da construção em que ela já é atravessada pela experiência, pelos desvios de percurso no canteiro de obras, pela adição e/ ou mudança dos elementos. É um modo de construir mais independente do desenho e mais próxima a experiência do cotidiano da obra. Sobre essa questão, as obras do SESC, assim como a da Igreja do Espírito Santo do Cerrado<sup>119</sup>, apontam para uma postura da arquiteta que problematiza a figura

<sup>119</sup> Dentro dessa discussão do canteiro de obras, a já citada dissertação de Ariel Luís Lazzarin (2015) mostra os bastidores da construção da Igreja do Espírito Santo do Cerrado trazendo desde sua idealização as correspondências feitas entre Lina Bo Bardi e Edmar de Almeida na realização do projeto, até documentações como fotos, desenhos, depoimentos do Mestre de obras Alfredo Menegato de outros trabalhadores e demais cartas que demonstram o andamento da obra. Lazzarin traz a fala dos trabalhadores sobre a obra quando mostra os depoimentos deles em seu texto e deixa que eles falem de seu ofício e do cotidiano da construção, tece uma história da arquitetura a

do arquiteto no contexto de produção e também põe em questão esse fluxo unilateral entre desenho e construção questionando a condição de verdade que é atribuída e ele, questão a ser tratada mais a frente no texto. Outro ponto levantado pela arquiteta nesse trecho é a diluição da distância entre escritório e canteiro, separação que evidencia a hierarquização entre trabalho intelectual e manual, sendo o escritório o local onde o desenho, o conhecimento intelectual é desenvolvido, para ser aplicado ao canteiro onde será feita a execução do trabalho com a supervisão do arquiteto ou do engenheiro que atuarão como mentores intelectuais dos operários. No que se refere a essa separação, Lina Bo Bardi posiciona-se de modo contrário destacando, a partir de suas ações, a necessidade do arquiteto atuar em conjunto, fazer da obra seu local de trabalho não na tentativa de desempenhar o papel de mentor, mas sim de junto aos demais trabalhadores, como os pedreiros, carpinteiros, desenhistas, conceber um tipo de arquitetura coletiva desde seu processo de confecção. Dessa forma, Lina Bo Bardi posiciona-se em favor do canteiro como um local da experiência do arquiteto, onde todos os participantes da obra devem dialogar e intercambiar suas experiências e seus conhecimentos sobre as formas de edificar.

### 4.3

#### **Das outras ações do projeto: a prática do desenho e as formas de vida**

Esse caráter de comunidade entre vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido ao seu caráter totalizante, em

---

contrapelo. As fontes trabalhadas por Lazzarin indicam que a configuração desse canteiro foi estruturada em uma lógica mais fluida, ou seja, há uma flexibilidade desse modelo de produção organizado pelos mutirões que permite uma circulação de funções e uma troca de experiências tal como pode ser visto na passagem do conhecimento do artesão tratado por Walter Benjamin que ao narrar também transmite a prática, o gesto: “O processo de construção por si só já significa um ato coletivo(...) baseado na forma manufatureira que se apoia na habilidade artesanal dos trabalhadores na produção de produtos variados, implica espaços não dominados, aberturas, onde cabem experimentações em vários níveis’ (TSUKUMO *apud* LAZZARIN, 2015, p.264). Com base nisso, esse trabalho entende o processo construtivo como definidor do produto final da arquitetura e pra isso, são utilizados os registros dessa obra, seja através de documentos, seja pelos relatos daqueles que participam da obra. Alfredo Menegato, o Alfredão, foi o Mestre de Obras confiado para realizar a construção e junto dele foram contratados pela Paróquia Nossa Senhora de Fátima. Junto à equipe trabalharam moradores do bairro que doaram seu trabalho em alguns mutirões, sendo que o primeiro foi realizado no dia 30 de setembro de 1979, num domingo. Nesses mutirões estavam presentes, inclusive, os profissionais contratados, os quais davam continuidade à obra durante o expediente semanal” (LAZZARIN, 2015, p.65).

oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma segmentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora (GAGNEBIN, 2012, p.10).

O desenho, no cenário da arquitetura moderna paulista, entra em discussão através da fala de Vilanova Artigas, Sérgio Ferro e Lina Bo Bardi, todos com percepções singulares sobre essa representação e a prática de projetar. A concepção de Artigas exposta em sua aula de 1967 mostra que sua posição se aproxima a um olhar filosófico, ele tece uma arqueologia do desenho a fim de desconstruir a separação entre técnica e arte atribuído a ele. Nesse ponto, o exercício feito pelo arquiteto tem o intuito de destacar essa importância do desenho em seu ofício, e seu poder como ação transformadora, como instrumento de luta social e política. Do lado oposto dessa percepção está Sérgio Ferro que observa o desenho como um determinante do anonimato do operário e do distanciamento dele com o arquiteto. Ele mapeia em seu texto de 1976, “O canteiro e o desenho” essa relação de produção estabelecida entre canteiro e desenho e parte de uma visão histórica a fim de traçar a construção da linguagem técnica através do desenho analítico e geométrico que ao longo do tempo atuam no canteiro como sistematizador das operações e organizador da produção. Para Ferro o desenho afasta o sujeito do objeto, produtor da produção, não somente pela separação entre ação e intelecto, mas também por afastar os trabalhadores ao torná-los analfabetos funcionais, alheios de seu próprio ofício quando há uma codificação da construção mantida nas mãos dos engenheiros e arquitetos:

Do desenho que “sugeria globalmente temas para a reflexão” e onde “tudo era possível” para o “bom artesão”, passamos ao desenho “percebido da mesma maneira” somente pelo “sujeito possuidor dos diferentes códigos” e onde “certas homologias desaparecem em proveito de uma...simbolização arbitrária” - ao “documento contrato” que o Comitê de Normalisation Français designa como “desenho de definição do produto acabado”. Há progresso, não podemos duvidar; a exteriorização do conhecimento prático abre caminho- mas a longo prazo – para sua democratização. Antes, porém, e como condição, o mesmo movimento que retira os trabalhadores sua autodeterminação relativa e seu saber é também o que faz do desenho uma “ordem” codificada que só os iniciados podem utilizar (FERRO, 2006, p.153).

Sobre a formação do campo gráfico arquitetônico, dessa “ordem” codificada que atua na fragmentação do canteiro, Tais Jamra Tsukumo (2013) expõe em seu texto “O desenho de obra: Relações entre os processos de projeto e de construção” a relação estabelecida entre desenho e construção afirmando que a ação da representação, que surge como um modo de expressão do arquiteto e atou no avanço das técnicas produtivas, possibilitando antever a construção, e ao mesmo tempo estabelecendo o controle e contribuindo para a otimização da produção. Dessa forma, o desenho entra como um elemento estrutural, torna-se a espinha dorsal da construção. O impacto da inserção desse campo gráfico, já comentado por Ferro, também é lido por Tsukumo como um elemento divisor do canteiro que cinde concepção e execução e separa quem detém os códigos, “os qualificados”- arquitetos e engenheiros -,e os “não-qualificados”- os peões- que não detém o conhecimento desse repertório gráfico por terem sua formação baseada na experiência, construída empiricamente no cotidiano da construção. A partir dessa análise, assim como o estudo de Ferro, é possível compreender que o desenho tem um amplo impacto no canteiro, desempenhando um papel de mediador entre projeto e desígnio, mas também produzindo outros tipos de relação na obra como de comunicação, exploração, e cooperação (TSUKUMO, 2013, p.262). Dessas outras relações viáveis no canteiro de obras como as de cooperação, Tsukumo traz um exemplo onde o desenho não desempenha um papel hierarquizante e fragmentador, como ela apresenta em seus estudos sobre o estudo do mutirão Paulo Freire. Nesse caso ele é utilizado como forma de integração entre os participantes ao adotar uma representação gráfica mais ampliada em que esses códigos são difundidos de modo a permitir a leitura a todos os participantes da obra como os mestres de obra, técnicos da assessoria, a equipe de administração e os demais auxiliares (*Ibidem*, p.269). Assim, recorre-se a outros mecanismos gráficos como as cores, e a escrita a fim de dinamizar e ampliar a leitura do desenho<sup>120</sup> quebrando com essa codificação, essa hierarquia

---

<sup>120</sup> Essa ampliação é descrita no seguinte trecho: “Os desenhos do projeto executivo foram reelaborados para o trabalho no canteiro de modo a comunicar as atividades a serem feitas, na forma de cadernos para cada etapa da obra, que reúnem e compatibilizam as informações contidas em vários dos projetos 'setoriais', como arquitetura estrutura, instalações, informando também sobre alguns procedimentos e passos de execução e sobre a quantidade de materiais, utilizada para orçamentos e compras. Por exemplo, são utilizadas cores para distinguir fases ou componentes, prática que não é usual na elaboração dos desenhos executivos. Os *desenho de obra* dessa forma se tornam mais apropriáveis, tanto para a quantificação de materiais quanto

do saber que gera a heteronomia que, eventualmente, se produz nos canteiros da construção civil <sup>121</sup>. Nesse exemplo do mutirão Paulo Freire o desenho atua como instrumento de interação e diálogo, constitui relações mais democráticas na obra.

A configuração de um canteiro mais democrático e menos hierarquizado se aproxima da postura de Lina Bo Bardi, que em suas obras buscava uma aproximação do arquiteto com os demais trabalhadores, manifestava em favor de um canteiro onde os profissionais pudessem interagir, trocar experiências e construir a edificação de forma coletiva. A postura da arquiteta na construção é em favor da experiência, ela não se afasta da obra, não separa escritório e canteiro, o que permite a produção de uma arquitetura que não tome o desenho como um ato de verdade, uma determinante entre presente e futuro. Creio que essa ação de Lina Bo Bardi de tratar o projeto de forma relacional, sempre aberta, permite que o fazer arquitetônico também se exponha para os imprevistos, e seja atravessado por essas falas e encontros que surgem no canteiro de obras tal como ocorreu na construção do SESC Pompeia em que os operários produziram outros ofícios fora das atribuições da construção. A arquitetura de Bo Bardi faz-se não como projeto - designo, mas como um esboço em constante transformação pela experiência.

---

passa a visualização dos procedimentos de execução de cada etapa, indo além das definições do 'produto'. Servem dessa maneira tanto aos arquitetos e técnicos de assessoria, quanto à equipe de administração, como auxiliares da organização da obra. Servem também ao mestre de obras e às equipes de trabalho, durante a semana e nos momentos de mutirão.” (TSUKUMO,2013, p.269)

<sup>121</sup> A organização em mutirões permite a diminuição da hierarquia e ao mesmo tempo a descentralização da ação intelectual dos arquitetos e engenheiros, nesse modelo há uma concepção coletiva de arquitetura tal como é observada nas ações de Lina Bo Bardi. Uma construção feita por várias mãos onde a figura do arquiteto, no que toca a autoria, dá um passo para trás e deixa que os outros atores dessa construção sejam evidenciados no produto final. Para questões dos mutirões essa concepção da coletividade, e da participação dos indivíduos de uma determinada comunidade na obra permite não só uma aproximação com o fazer artesanal, no que toca a transmissão de um ofício e o intercambiar de experiências, mas também gera uma aproximação entre arquitetura e indivíduo ao estabelecer uma relação de alteridade que permite que ele se reconheça na edificação e a veja como produto de sua experiência. Observando essa configuração do mutirão Paulo Freire, Tsukumo destaca uma organização menos hierárquica da obra: “Não há entre eles uma relação estruturalmente hierárquica, mas uma cooperação em que cada um tem uma atribuição definida, de acordo com competências técnicas, e as decisões são tomadas conjuntamente entre as partes, que não distinguem os trabalhos entre 'qualificados' e 'não- qualificados'. O mutirão propriamente dito, quando os associados trabalham em canteiro, como mutirantes, acontece nos finais de semana e é regido por um regulamento de obras que é elaborado em assembleia com participação de todos, em que estão acordados os horários de trabalho, regras de convivência e de uso dos materiais e ferramentas, condições de segurança, entre outros.(...) O momento da obra nos finais de semana constitui então o que apresenta maiores distinções em relação ao canteiro 'convencional'. O próprio trabalho pode ser experimentado sob outras determinantes, ganhando um sentido de produção coletiva, em que a racionalização do processo e as economias geradas a partir daí são distribuídas e apropriadas pelos próprios trabalhadores.” (*Ibidem*, p.268)



Assim, o desenho nos canteiros de obra em que ela atuou de forma mais efetiva, como no SESC e na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, construída em regime de mutirão, não possuem um impacto tão efetivo na medida em que ela produz desenhos “decodificados” – se apropriando de outros recursos gráficos como as cores, a escrita a fim de ampliar essa leitura do projeto da obra -, faz do canteiro seu escritório diluindo o papel do desenho como organizador, e desconstrói a relação entre desenho e designo. Lina Bo Bardi opta por uma representação menos decodificada, mais próxima a experiência estética do desenho livre, da criação artística que poderiam ser compreendidas pelos que os que não dominavam os códigos arquitetônicos. O desenho é a forma que a arquiteta encontra de diminuir as fronteiras entre arquiteto e operário, criação e execução.

Ao longo da pesquisa, ao observar os diferentes tipos de representações arquitetônicas feitas por ela, nota-se a confecção tanto do desenho com a linguagem técnica, a planta baixa, planta de corte, quanto outros que possuem uma composição mais artística e centrada na experiência, nos modos de apropriação e de vida que serão desenvolvidos na edificação através da interação com o público. Em desenhos do MASP, do SESC Pompeia, e outros a dimensão lúdica marca uma grande presença, ela destaca essa percepção mais humana da arquitetura que se baseia nessa potência criativa dos espaços, nessa horizontalidade na relação entre edificação e indivíduo, idealizando desde o desenho essa “arquitetura da liberdade”. Ou seja, as representações arquitetônicas de Lina Bo Bardi indicam que esse olhar para a experiência e para coletividade se faz presente desde a idealização de seu processo criativo. Em suma, o projeto confeccionado pela arquiteta possui uma dimensão cênica em que o público é trazido como participante da edificação, toma-a como um palco que ganha vida com a entrada dos atores.

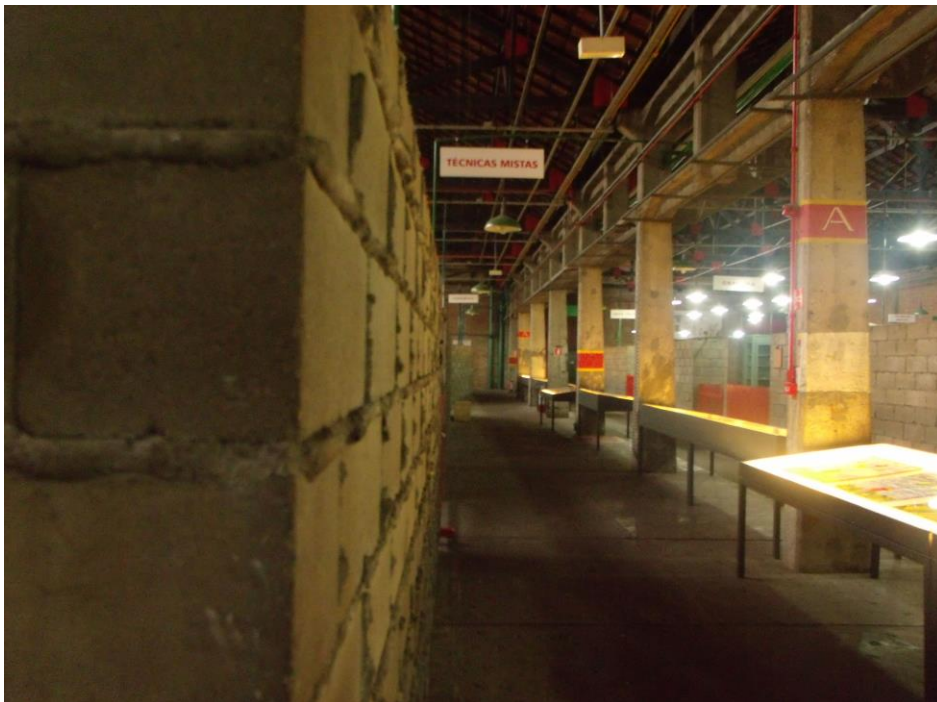


Figura 32 - Luiza Amaral, Parede dos ateliês do Sesc Pompeia, Fotografia, 2015.



Figura 32- Missa no canteiro do Sesc Pompeia. Fonte:Jornal O Estado de São Paulo.

## 5

### Considerações finais

Retomando as questões trabalhadas nos capítulos, pode-se compreender que o conceito de *experiência e pobreza* em Lina Bo Bardi apresenta modulações ao longo de sua obra, estrutura-se em sua vivência dos destroços, presente na paisagem das cidades, das moradias, dos escombros do após guerras, que se refletem na cultura, nos espaços urbanos, nas formas de habitar, assim como na arquitetura. Nesse mesmo contexto insere-se a obra de Walter Benjamin, nesse olhar para as destruições e para a pobreza que paira sobre a experiência, a cultura e os modos de vida indicando duas leituras possíveis: a da “barbárie positiva” que permite a reconstrução, o refazer com poucos recursos e a suspensão da tradição; a perspectiva do declínio que lê o empobrecimento como uma patologia responsável por separar a experiência da cultura, da narrativa, do ato de habitar. A partir da discussão levantada no primeiro capítulo creio que *experiência e pobreza* possuem uma raiz em comum partilhada pelos teóricos.

Tratando-se dessa raiz acredito também na necessidade de aprofundar as investigações sobre essas estruturas já que no tensionamento entre a arquiteta e o filósofo alemão existe um hiato tendo em vista que Lina Bo Bardi não teve contato direto com os textos de Benjamin. No entanto, creio que ambos possam ser aproximados por Antonio Gramsci, que formulou questões sobre a cultura como prática, indicando uma produção dada no cotidiano tal como pode ser percebido na postura de Lina Bo Bardi sobre o conceito de “presente histórico”, assim como no de Benjamin na valorização do presente pelo de tempo agora (*Jetztzeit*). A relação dessa tríade Bo Bardi, Gramsci e Benjamin indicaria um caminho para uma nova pesquisa que poderia construir de forma mais aprofundada essa relação entre eles a partir do conceito de cultura.

A respeito da obra de Lina Bo Bardi no Brasil é necessário, a meu ver, observar as heranças, as perpetuações de suas propostas arquitetônicas que ainda

resistem, são um terreno fértil à experiência no momento em que a arquitetura contemporânea tende para um fenômeno de espetacularização, tal como os exemplares de Frank Gehry, em que a experiência se torna um recurso apelativo. Talvez minha fala possa soar um pouco exagerada, mas tendo a crer que as arquiteturas de Lina Bo Bardi ainda carregam essa proposta inicial em que a experiência é construída na contramão da intensificação da vida nervosa dos centros urbanos, foge a esse tom espetacular e permanece próxima à proposta de uma arquitetura da alteridade que possibilita o contato e o diálogo com o outro, o público, sem recorrer ao espetacular.

Ainda sobre essas heranças a proposta de Lina Bo Bardi no campo da museografia também se posiciona como uma outra via para as práticas curatoriais. Falo do contexto atual em virtude da retomada dos cavaletes de vidro no MASP desde as comemorações do centenário da arquiteta em 2015, que, para além das questões tratadas nessa pesquisa, também se insere em discussões trabalhadas atualmente no campo da arte como a autonomia da imagem e o conceito de montagem analisados por Georges Didi-Huberman em suas exposições e em seu projeto “Atlas, Suite”(2011). Os cavaletes abrem outras vias para as práticas curatoriais que se distanciam da concepção do museu e da galeria como “cubo branco”, quando opta pela transparência, pela disposição das obras em toda a extensão do espaço e não mais imóvel nas paredes brancas dessas instituições. A transparência deixa a imagem em interação com o espaço, dá a autonomia a ela deixando que as obras sejam atravessadas pelo público. Ou seja, há uma interação direta entre imagem e indivíduo que faz com que a comunicação entre eles não seja inteiramente mediada pelo(a) curador(a). A elaboração dos cavaletes está em sintonia com as propostas de Lina Bo Bardi que pensam o museu como um espaço de experiência no presente e não como uma edificação que abriga e preserva cacos do passado. Em suma, essa proposta da arquiteta pode ser revisitada à luz das discussões atuais da teoria de arte a fim de problematizar o conceito de montagem que não se trata apenas da elaboração da expografia, mas indica um meio de apresentar as obras de forma ativa, em interação direta com o espaço, com o público tratando a imagem não mais de modo inerte, mas em movimento.



## 6

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.264p.
- \_\_\_\_\_. "Funcionalismo hoje", trad. Silke Kapp, manuscrito, s/d.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Lutero Proscholdt. *Dobras deleuzianas, desdobramentos de Lina Bo Bardi*. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2011.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o design no Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ, 2014.
- ANELLI, Renato. "Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália". *Revista Pós*, v.17 n.27. São Paulo. Junho, 2010. p.86-101.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. "A exploração Plástica das Estruturas de Concreto no Brutalismo Paulista e Outros Desdobramentos". In: BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BELTING, Hans. "A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente". In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. I)*. 8ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única (Obras escolhidas v. II)*. 6ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. "Lina Bo Bardi: abstração e mimesis". *PARC: Pesquisa em Arquitetura e Construção*, v. 1, p. 1-2, 2006.
- BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina [org]. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CAMPELLO, Glauco de Oliveira. "Introdução". In: *O brilho da simplicidade*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- CARRANZA, Edite Galote. "Casa Valéria Cirell e o nacional-popular". *Revista Pós* v.21 n.35. São Paulo, Junho 2014. pp.118-138.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma linguagem na arquitetura, (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

- COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial*. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COLOMINA, Beatriz. “A parede vazada: voyeurismo doméstico”. *Revista Serrote*. nº 14. Instituto Moreira Sales. São Paulo, 2013.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: Ensaio sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)*. Projeto Ymago, 2011b. Disponível em : <<http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3>> Acesso em: 11/12/2014.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho; TRIGUEIROS, Luiz (Orgs.). *Sesc Fábrica da Pompéia*. Blau Portfolio Series, volume 5. Lisboa, Blau, 1996.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- FURQUIM, Evelyn Werneck Lima. “O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007.
- FURQUIM, Evelyn Werneck Lima. “História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 119-136, jul.-dez. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Entre arquiteturas e cenografias. A arquitetura de Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GRAMSCI, Antonio. *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935*. Carlos Nelson Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. Dissertação São Paulo: FAU-USP, 2010.
- HABERMAS, Jürgen. “Arquitetura Moderna e Pós-moderna”. In: ARANTES, O.; ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética após as vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992
- KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: Que é ‘Esclarecimento’? (Aufklärung)”. In: *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- LAZZARIN, Ariel Luís. *A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira*. Dissertação. São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015.
- LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Dissertação. São Paulo: FAU-USP, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 12ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

- LIRA, J. T. C. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- LUKÁCS, GEORG. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”. In: \_\_\_\_\_. *A alma e as formas*. Tradução Rainer Patriota. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- MANIR, Mônica. “Da missa, a metade”. *Jornal O Estado de S.Paulo*. publicado no dia 18 de outubro de 2014. Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,da-missa-a-metade,1578682>
- MONEGATTO, Karina R. B. “Do artífice ao peão: A construção e a quebra do reconhecimento do trabalhador da construção civil - referencial teórico e histórico”. In: LOPES, João Marco; LIRA, José (orgs.). *Memória, Trabalho e Arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- MORITA, C.A.M. *Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica*. Dissertação. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011.
- MURICY, Katia Rodrigues. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- MUSSE, Ricardo. “Experiência individual e objetividade em Minima moralia”. *Tempo Social*, v. 23, n. 1. 2010. pp.167-177.
- OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- ORTEGA, Cristina Garcia. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU- USP, 2003.
- PEDROSA, Mario. *Arquitetura: Ensaios críticos: Mario Pedrosa*. Organização, prefácio e notas: Guilherme Wisnik. São Paulo; Cosac Naify, 2015.
- PERANHOS, Verena. “Casa do Chame-Chame reflete arquitetura orgânica de Lina”. *Jornal A Tarde*, Salvador, publicado em 4/12/2014. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1643809-casa-do-chame-chame-reflete-arquitetura-organica-de-lina>
- PERROTA-BOSCH, Francesco. “A arquitetura dos intervalos”. *Revista Serrote* nº 15. Instituto Moreira Sales. São Paulo, 2013.
- PRESSLER, Karl Gunter. “O perfil dos fatos. A recepção de Walter Benjamin e a intelectualidade brasileira”. *Revista do Gelne*.vol.3. nº1, 2001.
- PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, 2015.
- RODRIGUES, Mayra. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Trabalho final de Graduação. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. 2008.



RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas: Campinas, 2002.

\_\_\_\_\_. “A escrita de uma arquiteta”. In: RUBINO, Silvana; GRINOVETER, Marina [org] *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SADAIKE, Patrícia. “1964: os impactos do golpe militar na carreira acadêmica e artística do arquiteto Vilanova Artigas”. *Proj. História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 257-266, dez. 2004.

TSUKUMO, Taís Jamra. “O desenho de obra: relações entre os processos de projeto e de construção”. In: LOPES, João Marco; LIRA, José (orgs.). *Memória, Trabalho e Arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-SP/Editora 34, 2013.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese. São Paulo: FAU-USP, 2012.

ZEIN, Ruth Verde. “Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)”. *Arquitextos* (São Paulo), v. 84, 2007.

ZEVI, Bruno. “A arte dos pobres apavora os generais”. In: BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi, 1994.

