

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MARIA IZABEL RÊGO CABRAL

**A SIMPLICIDADE MESTIÇA DE LINA BO BARDI:  
expressões e transformações conceituais**

Recife

2023

MARIA IZABEL RÊGO CABRAL

**A SIMPLICIDADE MESTIÇA DE LINA BO BARDI:  
expressões e transformações conceituais**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito final para obtenção do título de doutora em Design. Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia Pereira Cavalcanti

Coorientadora: Profa. Dra. Marina Mange Grinover

Recife

2023

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

C117s Cabral, Maria Izabel Rêgo  
A simplicidade mestiça de Lina Bo Bardi: expressões e transformações conceituais / Maria Izabel Rêgo Cabral. – Recife, 2023. 247f.: il.

Sob orientação de Virgínia Pereira Cavalcanti.  
Sob coorientação de Marina Mange Grinover.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2023.

Inclui referências e apêndices.

1. Simplicidade. 2. Lina Bo Bardi. 3. Modernismo Brasileiro. 4. Design Brasileiro. 5. Arquitetura Brasileira. I. Cavalcanti, Virgínia Pereira (Orientação). II. Grinover, Marina Mange (Coorientação). III. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-71)

MARIA IZABEL REGO CABRAL

**A SIMPLICIDADE MESTIÇA DE LINA BO BARDI:  
expressões e transformações conceituais**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito final para obtenção do título de doutora em Design. Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Aprovada em: 24/03/2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kátia Medeiros de Araújo (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Neuza Botelho Videla (Examinadora Interna)  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Adailton Laporte de Alencar (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Queiroz de Andrade (Examinadora Externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Zeuler R. Lima (Examinador Externo)  
Washington University

*Para Evandro.*

## AGRADECIMENTOS

Para mim, é uma grande alegria e emoção chegar até aqui. Esta tese é fruto de muitas batalhas pessoais e muitos questionamentos, vividos durante cinco anos, incluindo uma pandemia. Apesar de um doutorado ser um caminho muitas vezes solitário, como diz a minha querida orientadora, esta tese não se fez sozinha. Após os anos em que estive refletindo sobre a simplicidade e sobre a obra de Lina, agradeço às pessoas que passaram e permanecem em minha vida, que contribuíram de alguma forma para que eu concluísse esta etapa. Mas certamente preciso fazer alguns agradecimentos em especial:

A Evandro, a quem dedico esta tese, por todos os ensinamentos, conselhos e uma grande amizade. Por ler, reler e fazer observações sobre meu texto de forma criteriosa, mesmo com a sua rotina sempre atribulada. Posso dizer que esta tese não se concluiria da mesma forma sem o seu apoio, então não tenho palavras que sejam suficientes para te agradecer. Você é uma inspiração e um presente na minha vida.

À minha orientadora, Professora Virgínia Cavalcanti, pelo acompanhamento durante sete anos, entre mestrado e doutorado, nos quais sempre me deu suporte para que eu me sentisse mais segura. Obrigada pelos ensinamentos e pela confiança.

À minha coorientadora, Professora Marina Grinover, pelos materiais cedidos, pelo conhecimento passado com tanta generosidade e seriedade.

A Renato, não somente pela ajuda nas transcrições e com a descrição dos marcos históricos, mas principalmente pelas conversas, compreensão, apoio, companheirismo e amor. Eu não poderia ter um melhor parceiro de caminhada.

Aos meus pais, pelo apoio, mas especialmente à minha mãe, Célia, que com muita ternura é meu porto seguro de tantas formas, e me incentiva a buscar a realização do que desejo, desde sempre.

A Gustavo, que me permite participar de seu mundo de criança, cheio de imaginação, pureza e sinceridade. Brincar contigo foi muitas vezes uma válvula de escape. Eu te amo, Minha Tia.

Um agradecimento todo especial aos cinco felinos que me tornam uma pessoa melhor e que todos os dias me ensinam, na prática, o que é simplicidade.

## RESUMO

A arquiteta e designer ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) é reconhecida como uma das mais importantes profissionais de seus ramos de atuação no Brasil, onde se naturalizaria em 1951 e viveria até o fim de seus dias. A partir de sua chegada ao país em 1946, Lina iniciou o processo do que seria um mergulho profundo nas raízes culturais e populares brasileiras, o que, ao fim da vida, acreditava que seria a fonte para a construção de uma verdadeira identidade autóctone. Para Lina, os artefatos produzidos pelo brasileiro que resolvia problemas em um cotidiano de barbárie – termo que usava para referir-se às condições de quem sofria com a falta de recursos e com o descaso dos poderes públicos, levavam ao que chamou de um impasse do design: o país deveria caminhar do que ela via como um pré-artesanato a um design de características nacionais. A simplicidade, na sua obra, surgiu como discurso escrito, ainda na fase italiana, e depois passou ao discurso projetual, ao longo dos anos, quando foi se transformando conceitualmente, processo reforçado pelas vivências pessoais e profissionais, que a levaram a (re)conhecer a simplicidade dos artefatos populares. Sendo assim, esta tese tem como objetivo geral analisar as transformações da noção de simplicidade no conjunto da obra da arquiteta Lina Bo Bardi em sua fase brasileira, entre os anos de 1946 e 1992, especialmente sobre projetos e artefatos emblemáticos em arquitetura e design. A pesquisa, de natureza qualitativa e que se conforma como um estudo de caso único, tem como base as evidências e dados obtidos na investigação realizada na dissertação de mestrado *Lina Bo Bardi, architetto e designer: um estudo de caso sobre a fase italiana (1939-1946)*, elaborada pela mesma autora da tese, e se fundamentou em teóricos do campo da Filosofia para definir o que é Simplicidade, na literatura que trata sobre a história da Arquitetura e Design brasileiros, período contemporâneo à fase brasileira de Lina e nas fontes primárias constituídas por textos escritos pela própria arquiteta, em português e em italiano. Os estudos possibilitaram a observação do amadurecimento intelectual de Lina, noção que foi percebida a partir das transformações nas expressões da simplicidade, de modo que esta passou de notadamente tangíveis para majoritariamente intangíveis, ao longo dos anos, conforme Lina sentia-se cada vez mais ligada ao seu país de escolha.

**Palavras-chave:** Simplicidade; Lina Bo Bardi; Modernismo Brasileiro; Design Brasileiro; Arquitetura Brasileira.

## ABSTRACT

The Italian-Brazilian architect and designer Lina Bo Bardi (1914-1992) is recognized as one of the most important professionals in her fields of activity in Brazil, where she would naturalize in 1951 and live until the end of her days. Upon her arrival in the country in 1946, Lina began the process of what would be a deep dive into Brazilian cultural and popular roots, which, at the end of her life, she believed would be the source for building a true autochthonous identity. For Lina, the artifacts produced by Brazilians who solved problems in a barbaric everyday life – a term she used to refer to the conditions of those who suffered from a lack of resources and the neglect of public authorities, led to what she called an impasse of the design: the country should move from what she saw as a pre-craftsmanship to a design with national characteristics. Simplicity, in her work, emerged as a written discourse, still in the Italian phase, and then passed into design discourse, over the years, when it was conceptually transformed, a process reinforced by personal and professional experiences, which led her to (re) know the simplicity of popular artifacts. Therefore, this thesis has the general objective of analyzing the transformations of the notion of simplicity in the production of the architect Lina Bo Bardi in her Brazilian phase, between the years 1946 and 1992, especially on emblematic projects and artifacts in architecture and design. The research, of a qualitative nature and which conforms to a single case study, is based on the evidence and data obtained in the investigation carried out in the master's thesis *Lina Bo Bardi, architetto e designer: um estudo de caso sobre a fase italiana (1939-1946)*, prepared by the same author of the thesis, was based on theorists of Philosophy to define what Simplicity is, in the literature that deals with the history of Brazilian Architecture and Design, a period contemporary to Lina's Brazilian phase and in the primary sources constituted by texts written by architect herself, in Portuguese and Italian. The studies made it possible to observe Lina's intellectual maturity, a notion that was perceived from the transformations in the expressions of simplicity, so that it went from notably tangible expressions to mostly intangible ones, over the years, as Lina felt more and more linked to your country of choice.

**Keywords:** Simplicity; Lina Bo Bardi; Brazilian Modernism; Brazilian Design; Brazilian Architecture.

## RIASSUNTO

L'architetto e designer italo-brasiliana Lina Bo Bardi (1914-1992) è riconosciuta come una delle più importanti professioniste nei suoi campi di attività in Brasile, dove si ha naturalizzato nel 1951 ed è vissuta fino alla fine dei suoi giorni. Al suo arrivo nel paese nel 1946, Lina iniziò il processo di quello che sarebbe un profondo tuffo nelle radici culturali e popolari brasiliane, che, alla fine della sua vita, credeva che sarebbe la fonte per costruire una vera identità autoctona. Per Lina, i manufatti prodotti dai brasiliani che risolvevano problemi in una quotidianità barbara – termine che usava per indicare le condizioni di chi soffriva per la mancanza di risorse e l'incuria delle autorità pubbliche – portavano a quella che lei chiamava un'impasse del design: il paese dovrebbe passare da ciò che vedeva come pre-artigianato a un design con caratteristiche nazionali. La semplicità, nel suo lavoro, è emersa come discorso scritto, ancora nella fase italiana, per poi passare al discorso proiettivo, nel corso degli anni, quando si è trasformata concettualmente, un processo rafforzato da esperienze personali e professionali, che l'hanno portata a (ri)conoscere la semplicità dei manufatti popolari. Pertanto, questa tesi di dottorato ha l'obiettivo generale di analizzare le trasformazioni della nozione di semplicità nel corpo di lavoro dell'architetto Lina Bo Bardi nella sua fase brasiliana, tra gli anni 1946 e 1992, in particolare su progetti e manufatti emblematici nell'architettura e nel design. Così, questa tesi si propone di analizzare le espressioni e le trasformazioni della nozione di semplicità, tra gli anni 1946 e 1992, nelle azioni proiettive e culturali di Lina Bo Bardi, in Brasile. La ricerca, di natura qualitativa e conforme come caso studio unico, si basa sulle evidenze e sui dati ottenuti nella ricerca svolta nella tesi magistrale *Lina Bo Bardi, architetto e designer: um estudo de caso sobre a fase italiana (1939-1946)*, elaborata dallo stesso autore della tesi di dottorato, e si è basata su teorici del campo della Filosofia per definire cosa sia la Semplicità, nella letteratura che si occupa della storia dell'architettura e del design brasiliani, in epoca contemporanea alla fase brasiliana di Lina e nelle fonti primarie costituite da testi scritti dall'architetto stessa, in portoghese e in italiano. Gli studi hanno permesso osservare la maturazione intellettuale di Lina, una nozione che è stata percepita dalle trasformazioni nelle espressioni di semplicità, così che è passata da notevolmente tangibile a per lo più intangibile, nel corso degli anni, poiché Lina si sentiva sempre più legata al suo paese d'elezione.

**Parole chiavi:** Semplicità; Lina Bo Bardi; Modernismo brasiliano; Design brasiliano; Architettura brasiliana.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Retrato de Lina Bo Bardi, do Acervo Warchavchik	19
Figura 2 - Palácio de Cristal, projeto de Joseph Paxton	42
Figura 3 - <i>Impressão, nascer do sol</i> , pintura de Claude Monet (1872), que deu nome ao movimento Impressionista	46
Figura 4 - <i>Improvisação XXVI</i> , pintura expressionista de Wassily Kandinsky (1912)	47
Figura 5 - <i>No Estilo de Kairouan</i> , pintura expressionista de Paul Klee (1914)	48
Figura 6 - <i>A persistência da memória</i> , pintura surrealista de Salvador Dalí (1931)	49
Figura 7 - <i>Fonte</i> , obra dadaísta de Marcel Duchamp (1917)	49
Figura 8 - <i>Carica di Lancieri</i> , obra futurista de Umberto Boccioni (1915)	53
Figura 9 - Desenhos de Sant'Elia para a <i>Città nuova</i> (cidade nova)	56
Figura 10 - <i>Canto d'Amore</i> , pintura de Giorgio de Chirico de 1914	57
Figura 11 - Desenho em perspectiva da <i>Ca'Brutta</i> , edificação em estilo Novecento projetada por Giovanni Muzio, em 1923. <i>Ca'Bruta</i> é uma abreviação para <i>casa brutta</i> – casa feia, em tradução livre	59
Figura 12 - Logotipo do Gruppo 7	60
Figura 13 - <i>Casa del Fascio</i> , edificação racionalista projetada pelo arquiteto fascista italiano Giuseppe Terragni em 1932, para abrigar a sede do partido em Como, Itália	62
Figura 14 - Edifício da reitoria da Universidade de Roma, em estilo Lictório, concluído em 1935	63
Figura 15 - Lina em Milão, em frente ao escritório da <i>Via Gesù</i>	64
Figura 16 - Maquete do Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância	64
Figura 17 - <i>Uno scrittoio per signora</i> . Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista <i>Grazia</i>	67
Figura 18 - <i>Un mobiletto da lavoro</i> . Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista <i>Grazia</i>	68
Figura 19 - <i>Una piccola scrivania per la casa degli sposi</i> . Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista <i>Grazia</i>	68
Figura 20 - <i>Una semplice poltroncina</i> . Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista <i>Grazia</i>	69
Figura 21 - <i>Una semplice poltroncina</i> . Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista <i>Grazia</i>	69
Figura 24 - <i>Economia di spazio</i> . Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista <i>Grazia</i>	71
Figura 26 - A Estudante Russa, por Anita Malfatti	77
Figura 24 - Cartaz Semana de Arte Moderna de 1922, criado por Di Cavalcanti	78

Figura 25 - Desenho de Antonio Garcia Moya: <i>Mausoléu</i> (1920)	79
Figura 26 - Casa modernista da Rua Santa Cruz, construída em 1928	83
Figura 27 - Edifício da Sociedade Portuguesa de Beneficência de Santos, em estilo eclético, projetado por Ramos de Azevedo e construído na década de 1930, contemporâneo às primeiras casas projetadas por Warchavchik	84
Figura 28 - Desenho da fachada da Casa Modernista da Rua Santa Cruz apresentado à prefeitura, ornamentado com cornijas, balcões e enquadramentos de janelas e portas	84
Figura 29 - Jardim da casa modernista da Rua Santa Cruz, projeto de Mina Klabin Warchavchik	85
Figura 30 - <i>Cartão Postal</i> , pintura de Tarsila do Amaral, de 1929, na qual estão representadas espécies nativas brasileiras	85
Figura 31 - Casa modernista da Rua Itápolis, de 1930	86
Figura 32 - Interior da Casa Modernista da Rua Santa Cruz	87
Figura 33 - Interior da Casa Modernista da Rua Itápolis	87
Figura 34 - Interior da Casa Modernista da Rua Bahia	88
Figura 35 - Cadeira projetada por Warchavchik	88
Figura 36 - Interior de residência e móveis projetados por John Graz	89
Figura 37 - Usina Higienizadora de Leite, projetada pela equipe de Luiz Nunes	89
Figura 38 - Fábrica Fagus, Walter Gropius (1911-1913)	90
Figura 39 - Reservatório d'Água de Olinda, de autoria de Luiz Nunes	90
Figura 40 - Fachada frontal do Pavilhão de Verificação de Óbitos, atual sede do IAB, em Recife	91
Figura 41 - Fachada frontal da Villa Savoye de Le Corbusier, em Poissy, França	91
Figura 42 - 1º colocado do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, do arquiteto Archimedes Memória, Rio de Janeiro RJ, 1935 (não construído)	92
Figura 43 - Edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro	93
Figura 44 - Edifício sede da Associação Brasileira de Imprensa – A.B.I., projeto dos irmãos Roberto, no Rio de Janeiro	94
Figura 45 - Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque, 1939	94
Figura 46 - Grande Hotel Ouro Preto	95
Figura 47 - Grande Hotel Ouro Preto	95

Figura 48 - Igreja de São Francisco de Assis, 1943	96
Figura 49 - Poltrona de três pés projetada por Joaquim Tenreiro, em 1947	97
Figura 50 - Lina Bo Bardi a bordo do Almirante Jaceguay, rumo ao Brasil, em 1946	103
Figura 51 - Primeira página do artigo <i>Na Europa a casa do homem ruiu</i> , primeiro texto de Lina Bo Bardi no Brasil, escrito para a Revista Rio, em 1947	105
Figura 52 - Ilustração de Lina Bo Bardi para o texto da revista Rio, que mostra o desenho de um móvel multiuso, com traços muito semelhantes aos que publicava durante a fase italiana	106
Figura 53 - Cadeira preguiçosa (1948-1951)	108
Figura 54 - Salão da pinacoteca do MASP Sete de Abril, com a Vitrine das Formas no centro, definindo as áreas destinadas à pinacoteca e a sala de exposições temporárias	110
Figura 55 - Anúncio da Loja Parker, projeto de Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, 1934-1936	111
Figura 56 - Capa da primeira edição da revista Habitat	111
Figura 57 - A Poltrona Bowl, à direita, em primeiro plano	112
Figura 58 - Cadeira dobrável e empilhável, projetada para o pequeno auditório do MASP Sete de Abril	114
Figura 59 - Exposição <i>Vitrine das Formas</i> , montada no MASP Sete de Abril, em 1950	116
Figura 60 - Vitrine das Formas, montada no MASP Sete de Abril, em 1950	116
Figura 61 - Planta baixa setorizada da Casa de Vidro	118
Figura 62 - Casa de Vidro, vista externa da área frontal/social, como era em 1951	118
Figura 63 - Interior da <i>caixa envidraçada</i> suspensa, setor social da Casa de Vidro	119
Figura 64 - Entrada posterior, setor de serviços da Casa de Vidro	119
Figura 65 - Fornos artesanais, “de caboclo”, da área externa da Casa de Vidro	120
Figura 66 - Lina restaurando azulejos na obra do Solar do Unhão, em Salvador, no início da década de 1960	122
Figura 67 - Fac-símilar da primeira edição da página dominical <i>Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida – Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais</i>	123
Figura 68 - Casa do Chame-Chame, em Salvador	124
Figura 69 - Exposição Bahia no Ibirapuera	125
Figura 70 - Cartaz da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i>	126

Figura 71 - Lina limpando uma carranca na montagem da exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> (1959)	128
Figura 72 - Cadeiras do Teatro Castro Alves	132
Figura 73 - Conjunto arquitetônico Solar do Unhão, após a reforma	133
Figura 74 - Cartaz da exposição <i>Nordeste</i>	134
Figura 75 - Exposição <i>Nordeste</i> , montada no Solar do Unhão em 1963	135
Figura 76 - Casa Valeria Cirell, em São Paulo	137
Figura 77 - Plantas baixas do térreo e mezanino da Casa Valeria Cirell	137
Figura 78 - Vista do interior da Casa Valeria Cirell	138
Figura 79 - Vista externa da Casa Cirell, de onde se vê as sapatas de apoio dos pilares dentro da piscina	139
Figura 80 - Croqui do detalhe das sapatas de apoio dos pilares da cobertura e do piso do alpendre da Casa Cirell, inspiradas nas cangas de boi	139
Figura 81 - Suporte expositivo criado para a exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i>	140
Figura 82 - Desenho técnico e perspectiva do suporte expositivo criado para a exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i>	141
Figura 83 - Escada helicoidal em madeira proposta por Lina Bo Bardi para o casarão do Solar do Unhão	142
Figura 84 - Antiga escada do casarão do Solar do Unhão	142
Figura 85 - Detalhe dos encaixes da escada do Solar do Unhão, inspirado na canga dos carros de boi	143
Figura 86 - Desenhos em planta da escada do Solar do Unhão	143
Figura 87 - Lina Bo Bardi no canteiro de obras do Masp da Avenida Paulista, no final da década de 1960	145
Figura 88 - Maquete do conjunto arquitetônico Cirell: Casa principal (1958), à direita, e anexo para hóspedes (1964), à esquerda, esquemático, realizada pelo grupo de pesquisa <i>Casas Brasileiras do século XX: Documentos da memória da arquitetura através de modelos reduzidos</i> (PROARQ-FAU-UFRJ).	146
Figura 89 - Vista da varanda aberta do anexo de hóspedes da Casa Valéria Cirell, <i>La Torraccia</i>	147
Figura 90 - Montagem da exposição <i>Nordeste do Brasil</i> , em Roma, de 1965, que acabou não sendo aberta ao público	148
Figura 91 - O Masp, na época de sua inauguração	149

Figura 92 - Recorte de layout de logotipo e papelaria para o MASP, croqui de Lina de 1957	152
Figura 93 - Museu de Arte de São Paulo, concluído em 1968 e aberto ao público em 1969	152
Figura 94 - Montagem original da exposição permanente do MASP com os cavaletes de vidro	154
Figura 95 - Estudo de Lina Bo Bardi para o cavalete de vidro do MASP	155
Figura 96 - A Cadeira de Beira de Estrada, de 1967	156
Figura 97 - Galpões da Fábrica de Tambores da Pompéia, abandonada em 1972	157
Figura 98 - Lina nos galpões do futuro Sesc Pompéia, antes do restauro	158
Figura 99 - Croquis da Igreja do Espírito Santo do Cerrado	159
Figura 100 - Apresentação do projeto da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado à comunidade, em 1980	160
Figura 101 - Galpões da Fábrica de Tambores da Pompéia, abandonada em 1972	160
Figura 102 - Vista a partir da entrada do Sesc Pompéia, com a estrutura dos galpões restaurada	161
Figura 103 - Vista do interior de um dos galpões restaurados, com funcionamento de espaço de convivência	161
Figura 104 - Ao fundo, os blocos propostos para o centro esportivo do Sesc Pompéia, em concreto aparente e ligados por passarelas desconstruídas, inaugurados em 1986	162
Figura 105 - Cartaz de exposição montada por Lina no Sesc Pompéia. Arte elaborada pelo designer gráfico Victor Nosek, que colaborou com Lina em diversos projetos	163
Figura 106 - Cartazes de exposições montadas por Lina no Sesc Pompéia. Artes elaboradas pelo designer gráfico Victor Nosek, que colaborou com Lina em diversos projetos	163
Figura 107 - Folheto da exposição <i>O “Belo” e o direito ao feio</i> , montada por Lina no Sesc Pompéia, em 1982. Arte elaborada pelo designer gráfico Victor Nosek	163
Figura 108 - Desenho técnico rabiscado do Projeto Barroquinha, de 1986	165
Figura 109 - Espaço para apresentações no Teatro Gregório de Mattos	166
Figura 110 - Cadeira Frei Egídio, de 1987	166
Figura 111 - Interior do restaurante Coaty e sua estrutura em argamassa armada plissada	167
Figura 112 - A Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado	168

Figura 113 - Interior da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado	168
Figura 114 - Planta baixa da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado	169
Figura 115 - Cadeira Girafa, projetada por Lina, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, em 1986, para projetos em Salvador	170
Figura 116 - Ministro do turismo do Benin na Casa de Vidro, com a cadeira Girafa, em 1988	171
Figura 117 - Lina Bo Bardi no auditório do Sesc Pompéia	172

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	17
1.1	QUEM FOI LINA BO BARDI?	17
1.2	ANTECEDENTES À TESE	19
1.3	HIPÓTESE, OBJETIVOS, PERGUNTAS E METODOLOGIA	20
1.4	ESTRUTURA DA TESE	27
<b>2</b>	<b>EPISTEMOLOGIA DA SIMPLICIDADE</b>	29
2.1	A SIMPLICIDADE FILOSÓFICA	30
2.2	ENSAIANDO DIÁLOGOS SOBRE SIMPLICIDADE A PARTIR DA MODERNIDADE NO SÉCULO XIX	35
2.2.1	<i>Filosofia e Arquitetura: de Descartes aos teóricos do restauro</i>	35
2.2.2	<i>A modernidade no imaginário do século XIX – prenúncio do Movimento Moderno</i>	39
2.3	A SIMPLICIDADE MODERNA NO SÉCULO XX	43
<b>3</b>	<b>ANTES DA SIMPLICIDADE, LA SEMPLICITÀ</b>	51
3.1	A VANGUARDA MODERNA ITALIANA: FUTURISMO, NOVECENTO, RACIONALISMO, ESTILO LICTÓRIO	51
3.2	A EXPRESSÃO DO SIMPLES NA FASE ITALIANA DE LINA BO BARDI	62
<b>4</b>	<b>MODERNIZAÇÃO E MODERNISMO À BRASILEIRA</b>	73
4.1	O MODERNISMO INTELECTUAL BRASILEIRO E A SEMANA DE 1922	75
4.2	A ARQUITETURA E O DESIGN BRASILEIROS COMO CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE MODERNA	78
<b>5</b>	<b>A SIMPLICIDADE MISTIÇA DE LINA BO BARDI</b>	96
5.1	CATEGORIZAÇÃO TEMPORAL DA FASE BRASILEIRA DE LINA BO BARDI A PARTIR DA SIMPLICIDADE	96
5.2	A SIMPLICIDADE ONDE TUDO ERA POSSÍVEL (1946-1958)	101

5.2.1	<i>Aproximação Biográfica</i>	101
5.2.2	<i>Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1946 e 1958</i>	112
5.3	A SIMPLICIDADE ENTRE OS “BRANCOS” (1958-1964)	120
5.3.1	<i>Aproximação Biográfica</i>	120
5.3.2	<i>Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1958 e 1964</i>	134
5.4	A SIMPLICIDADE SOB VIGILÂNCIA (1964-1975)	143
5.4.1	<i>Aproximação Biográfica</i>	143
5.4.2	<i>Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1964 e 1975</i>	149
5.5	A SIMPLICIDADE COMPARTILHADA (1976-1992)	156
5.5.1	<i>Aproximação Biográfica</i>	156
5.5.2	<i>Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1976 e 1992</i>	166
5.6	EXPRESSÕES E TRANSFORMAÇÕES DA(S) SIMPLICIDADE(S)	170
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	177
	<b>REFERÊNCIAS</b>	181
	<b>APÊNDICE A – OCORRÊNCIAS SELECIONADAS E TRANSCRITAS DA PESQUISA REALIZADA NA HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL, A PARTIR DO DESCRITOR “LINA BO BARDI”, EM JORNAIS E REVISTAS PUBLICADOS NO BRASIL ENTRE 1946 E 1992.</b>	196
	<b>APÊNDICE B – INVENTÁRIO DA PRODUÇÃO DE LINA BO BARDI NA FASE BRASILEIRA (1946-1992)</b>	214
	<b>APÊNDICE C – TEXTO TRADUZIDO PELA AUTORA DA TESE: <i>LETTERA DAL BRASILE</i></b>	240
	<b>APÊNDICE D – TEXTO TRADUZIDO PELA AUTORA DA TESE: <i>"BAHIA", ESPOSIZIONE A SAN PAOLO</i></b>	244
	<b>APÊNDICE E – TEXTO TRADUZIDO PELA AUTORA DA TESE: <i>L'ARTE DEI POVERI FA PAURA AI GENERALI</i></b>	246

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 QUEM FOI LINA BO BARDI?

Figura 1 - Retrato de Lina Bo Bardi, do Acervo Warchavchik.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/os-fundadores/o-casal-bardi/#gallery-22>

Achillina di Enrico Bo nasceu em Roma em dezembro de 1914, ano em que se iniciavam os conflitos da Primeira Guerra Mundial, cresceu na Itália dominada pelo regime fascista e começou a trabalhar no ano em que eclodiu a Segunda Guerra Mundial – fatos estes que a marcariam fortemente. Desde criança, mostrava-se rebelde e questionadora, para os padrões estabelecidos para uma menina de sua época. Segundo suas palavras, decidiu nunca ser mãe quando fez seu primeiro *balanço existencial* com apenas seis anos, e começou a sentir-se uma adolescente *socialmente alienada*, por suas ambições não se encaixarem no padrão das pessoas de sua idade (LIMA, 2021, p.18).

Sua mãe, a dona de casa Giovanna Grazia, esperava que ela seguisse o destino mais comum para uma mulher de seu tempo: tornar-se *esposa-mãe-dona de casa*, como faria depois sua irmã mais nova, Graziella Bo. O pai, Enrico Bo, teve a tipografia e a elaboração de peças gráficas como ofício antes de casar-se com Giovanna, quando passou a trabalhar no ramo da construção. Era pintor amador e foi o grande incentivador para que Lina usasse o desenho como forma de expressão; em grande parte por esse incentivo, Lina adorava desenhar.

Quando jovem, formou-se no *Liceo Ginnasio Terenzio Mamiani*. Quando adulta, mais uma vez questionando as representações convencionais de gênero, escolheu a Arquitetura como formação (na época, uma profissão hegemonicamente masculina). Segundo Lima (2021, p.20), Lina via o papel dito *feminino* como uma desvantagem, porque julgava que este levava as mulheres à vulnerabilidade e passividade – algo que a indignava profundamente. Preferia utilizar-se de seu lugar de mulher como uma *vantagem sedutora e instrumento de negociação* quando queria chegar a seus objetivos, especialmente os profissionais.

Formou-se em 1939 na Universidade de Roma – a atualmente chamada *Sapienza Università di Roma*, um ambiente acadêmico e social conservador, apoiador do fascismo e predominantemente masculino. O meio acadêmico na Itália da formação de Lina foi berço do Racionalismo, uma corrente moderna que, a partir de 1926, conseguiu unir características dos contraditórios estilos Classicismo – o estilo arquitetônico dos monumentos romanos – e Futurismo – que surgiu na arquitetura como representação do fascismo e da evolução tecnológica possibilitada pela Revolução Industrial. Assim, Lina se encontrava em meio aos debates sobre a arquitetura moderna italiana e durante este período absorveu conhecimento e experiência que levaria para a vida, a partir do convívio com seus professores, mestres do restauro, projeto arquitetônico e Design italianos, entre eles Gustavo Giovannoni e Gio Ponti.

Em desalinho com os discursos projetual e político vigentes em Roma e o desgosto por suas ruínas históricas, mudou-se para Milão, onde pôde exercer a arquitetura conforme acreditava – sem imaginar que em poucos anos lá também haveria ruínas, desta vez resultantes dos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, entre 1940 e 1946, sua atuação profissional era basicamente através de pequenos projetos de móveis e interiores e a escrita em periódicos de arquitetura, jornais impressos e revistas femininas, sendo a escrita a principal produção da arquiteta em seu país natal e uma prática que ela levaria por toda a vida, até falecer em 1992 (FERRAZ, 2018; LIMA, 2021).

O homem com quem se casaria em 1946, o jornalista e crítico de arte Pietro Maria Bardi, havia visitado o Brasil em 1933, oportunidade que o colocou em contato com influentes intelectuais brasileiros da época. Após a Segunda Guerra, Pietro retomou esses contatos e, numa dessas oportunidades, ouviu falar em Francisco de Assis Chateaubriand, que anos depois lhe daria a oportunidade de construir uma nova vida no Brasil. A aposta de Bardi no novo país deve ter parecido, para Lina Bo – que incorporaria o sobrenome do marido – a oportunidade perfeita para se afastar da Itália destruída e sem oportunidades.

A chegada do casal no Brasil, ainda em 1946, ainda não renderia a Lina oportunidades profissionais de forma imediata. Após um tempo estando ainda à sombra do marido, foi conquistando a chance de atuar de forma plural, especialmente quando teve a oportunidade de passar uma temporada na Bahia, em 1958 – mais um grande ponto de virada em sua vida. Nos anos seguintes, além de construir a obra que lhe traria reconhecimento por parte do grande público – o MASP da Avenida Paulista, em São Paulo, organizou exposições, planejou e construiu outros projetos, escreveu sobre arte, arquitetura e cultura, podendo pôr em prática os conhecimentos profissionais adquiridos na graduação e no convívio com seus mestres na Itália (FERRAZ, 2018; LIMA, 2021).

Lina trabalhou até seus últimos dias, falecendo em sua residência em São Paulo, a chamada Casa de Vidro, em 20 de março de 1992. O reconhecimento por sua obra acabou vindo tardiamente, em vida, mas principalmente após a sua morte. Enquanto esta tese era escrita, Lina recebeu, de forma póstuma, o prêmio *Leão de Ouro Especial em Memória*, concedido pela 17ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, no ano de 2021, um dos mais importantes eventos da área, que sintetiza e premia as produções mais recentes da arquitetura contemporânea mundial. O prêmio coroa, merecidamente, a obra daquela que é reconhecida como uma das mais importantes arquitetas brasileiras. Brasileira, sim, porque através de seu incessante esforço de busca pelas raízes de seu *país de escolha*, sempre buscou revelar a força, a criatividade e o valor da cultura popular do Brasil.

## 1.2 ANTECEDENTES À TESE

Esta tese, apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Design à Universidade Federal de Pernambuco, configura o desdobramento da pesquisa de mestrado realizada pela autora a partir do ano de 2015, que teve como foco a obra de Lina Bo Bardi na fase italiana. A dissertação *Lina Bo Bardi, Architetto e Designer: um estudo de caso sobre a fase italiana (1939-1946)* foi construída a partir de um universo de 136 artigos escritos por Lina, ainda na Itália. Deste material, cedido gentilmente pela coorientadora da pesquisa, Professora Marina Grinover, foram selecionados 15 textos, os quais foram traduzidos do italiano para o português e submetidos a análise de conteúdo. O tratamento deste material bibliográfico possibilitou os seguintes achados, descritos na dissertação:

1. Pôde-se identificar dois momentos distintos dentro do período italiano, nos quais percebe-se uma mudança na abordagem dos temas discutidos nos textos analisados. No

primeiro momento, Lina tratava de assuntos do cotidiano doméstico, como dicas para as donas de casa sobre organização e decoração. A partir de 1942, passou a tratar com mais frequência de temas de interesses coletivos e sociais, como a questão dos exilados da guerra e a situação precarizada da classe trabalhadora;

2. A partir da leitura e análise dos textos da fase italiana, fica claro que Lina empenhou-se a discutir o que chamava de *casa simples*, que era descrita por ela, em termos gerais, como uma negação dos interiores neoclássicos e “pesados”. É comum aos textos a presença de termos relacionados ao simples e, sendo assim, deduziu-se que, para a Lina da fase italiana, a simplicidade estava ligada ao uso de linhas retas e materiais modestos e acessíveis, que conseqüentemente tornariam os ambientes mais fáceis de se manter no dia a dia. Isso pôde ser compreendido como um reflexo de sua formação racionalista, pois a simplificação das formas era um traço do Modernismo/Racionalismo que permeava as discussões nos campos da Arquitetura e Design de então, além de terem sido a base da formação acadêmica de Lina;
3. Compreendeu-se também que a arquiteta via a simplicidade como componente necessário e viável para a reconstrução das casas e cidades destruídas após os bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Assim, mesmo ainda sendo abordados os temas relacionados ao ambiente doméstico, a casa surge como fruto do trabalho operário e adquirira um sentido de civilidade: era o lugar de construção e reconstrução da vida do trabalhador.

### 1.3 HIPÓTESE, OBJETIVOS, PERGUNTAS E METODOLOGIA

Esses achados possibilitaram a elaboração da **hipótese** desta tese: *Lina Bo Bardi apreendeu uma forma de pensar e projetar ligada à simplicidade ainda na Itália e, no seu processo de constituição de um fazer projetual a partir do simples no Brasil, incorporou esses aprendizados e passou a agregar outros elementos, sendo que os fatos biográficos ligados às suas vivências e experiências profissionais influenciaram diretamente na sua forma de projetar, ao longo de sua trajetória.* A elaboração desta hipótese motivou a busca do(s) sentido(s) e do(s) significado(s) da simplicidade na produção de Lina no Brasil, durante a fase brasileira, e se (e como) a noção de simplicidade se transformou através do tempo, de acordo com o acúmulo de suas experiências pessoais e, principalmente, profissionais.

Sendo assim, esta tese tem como **objetivo geral** analisar as transformações da noção de simplicidade no conjunto da obra da arquiteta Lina Bo Bardi em sua fase brasileira, entre os

anos de 1946 e 1992, especialmente sobre projetos e artefatos emblemáticos em arquitetura e design. Enquanto **objetivos específicos**, buscou-se:

- Caracterizar o(s) conceito(s) de simplicidade e compreender esses conceitos sobre o simples aplicados aos campos do Design e da Arquitetura;
- Mapear a produção em Design, Arquitetura e ações culturais de Lina Bo Bardi entre 1946 e 1992, período aqui chamado de fase brasileira;
- Interpretar e demonstrar como os conceitos de simplicidade se aplicam nos campos do Design e da Arquitetura;
- Dialelizar sobre como os conceitos de simplicidade surgiram e foram problematizados no conjunto da obra de Lina Bo Bardi, considerando o discurso projetual, e tendo como aporte teórico, além de sua produção escrita, as experiências, vivências, senso comum e ações humanas e sociais da arquiteta durante a fase brasileira.

Metodologicamente, esta pesquisa se enquadra como de natureza qualitativa. Cecília Minayo (2012) aprofundou a reflexão sobre o processo deste tipo de pesquisa a partir de autores referenciais e de sua própria experiência. Para a autora, a análise fidedigna de um problema passa por este processo, o qual explica em dez passos que se iniciam na construção científica do objeto, os quais foram adequados a esta pesquisa e estão explicados nos tópicos a seguir:

- **Primeiro:** *Conhecer os termos estruturantes das pesquisas qualitativas* (MINAYO, 2012, p. 622) - os verbos *compreender*, *interpretar* e *dialelizar* e os substantivos *experiência*, *vivência*, *senso comum* e *ação humana e social*. Nesta pesquisa, os verbos foram usados na construção dos objetivos específicos acima explicitados. Sobre os substantivos, encontram-se contemplados na construção das perguntas norteadoras, explicitadas mais adiante. Sobre eles, a autora afirma que:
  - ✓ O termo *experiência* foi utilizado historicamente por Heidegger e diz respeito ao que o ser humano apreende no lugar que ocupa no mundo e nas ações que realiza. Por ser constitutiva da existência humana, a experiência alimenta a reflexão e se expressa na linguagem;
  - ✓ Já a *vivência* é um produto da reflexão pessoal sobre a experiência. Mesmo que um grupo de vários indivíduos tenha as mesmas experiências, a vivência de cada um sob determinado aspecto é única e depende de sua biografia, personalidade

e participação na história. Porém, embora pessoal, toda vivência tem como suporte os ingredientes do coletivo em que o sujeito vive;

- ✓ O *senso comum* pode ser entendido como um conjunto de conhecimentos provenientes das experiências e vivências que orientam o ser humano nas várias situações. Diferentemente do conhecimento científico, que é a informação que parte do princípio das análises de fatos cientificamente comprovados, exige base teórica e comprovações a partir de experimentações, o senso comum se constitui de crenças, valores e opiniões, e do sentir, do relacionar-se e do agir. Se expressa na linguagem, nas atitudes e nas condutas e é a base do entendimento humano, sendo, para Minayo (2012, p. 622), “o chão dos estudos qualitativos”;
  - ✓ A *ação humana e social* pode ser definida como o exercício dos indivíduos, dos grupos e das instituições para a construção de suas vidas, bem como dos artefatos culturais, a partir das condições que se encontram na realidade e que está ligada à noção de liberdade, o que, para Heidegger, não constitui um lugar, mas um complexo de experiências que fazem do ser humano um ser histórico.
- **Segundo:** *Definir o objeto sob a forma de uma pergunta ou de uma sentença problematizadora e teorizá-lo* (MINAYO, 2012, p. 623). Aqui, se apresentam as perguntas norteadoras desta tese, sendo a principal: *De que forma a noção de simplicidade se expressou e se transformou durante a fase brasileira da produção de artefatos em Design e Arquitetura de Lina Bo Bardi?* As demais questões norteadoras que auxiliaram na construção desta tese foram:
- ✓ *O que é simplicidade e quais são os significados mais comuns para este termo?*
  - ✓ *A produção de Lina Bo Bardi no Brasil encontra aderência a algum dos movimentos e/ou correntes da Arquitetura e Design existentes no Brasil durante a fase brasileira? Qual(is)?*
  - ✓ *Quais foram as principais ações humanas, culturais e sociais de Lina Bo Bardi no mesmo período? De que forma essas ações impactaram a sua produção?*
  - ✓ *Como a simplicidade surgiu e foi problematizada nos discursos escritos e projetuais (experiências, vivências e o senso comum) de Lina Bo Bardi na fase brasileira?*
- **Terceiro:** *Delinear as estratégias de campo* (MINAYO, 2012, p. 623). Neste sentido, a autora se refere aos instrumentos metodológicos operacionais da pesquisa. Esta tese

caracteriza-se como um estudo de caso único<sup>1</sup> e se detém especialmente sobre a fase brasileira de Lina Bo Bardi, compreendida entre 1946 e 1992, mas tem como base as evidências e dados obtidos na investigação realizada na dissertação *Lina Bo Bardi, architetto e designer: um estudo de caso sobre a fase italiana (1939-1946)*. A pesquisa foi conduzida através do método de procedimento histórico<sup>2</sup>, para a reconstrução da trajetória profissional de Lina Bo Bardi no Brasil sob o viés da simplicidade, ao gerenciar fontes primárias, pesquisas acadêmicas já realizadas e outras evidências;

- **Quarto:** *Dirigir-se informalmente ao cenário de pesquisa, buscando observar os processos.* E **Quinto:** *Ir a campo munido de teoria e hipóteses, mas aberto para questioná-las* (MINAYO, 2012, p. 623). A pesquisa de campo, etapa que se pretendia realizar nos principais locais de atuação de Lina Bo Bardi no Brasil – São Paulo e Salvador, foi prejudicada devido à situação causada pela pandemia do COVID-19. Sendo assim, o levantamento de dados foi feito a partir do tratamento do seguinte material: os documentos de fonte primária que constituem o *corpus* da pesquisa – os seguintes textos escritos por Lina Bo Bardi: a tese *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (BARDI, 1957), o livro *Tempos de Grossura: o design no impasse* (BARDI, 1994), os artigos compilados em Rubino e Grinover (2009), os projetos e textos compilados em Ferraz (2018) e alguns artigos elaborados pela arquiteta para a Revista Habitat, publicados por Pedrosa *et al* (2019) e os textos *Lettera dal Brasile*, de 1956, e "*Bahia*", *esposizione a San Paolo*, de 1960, que foram traduzidos do italiano para o português, além daqueles selecionados em pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2022). No universo da pesquisa, ainda constam os 136 artigos escritos pela arquiteta e publicados na Itália entre 1939 e 1946<sup>3</sup>, que compuseram o *corpus* da dissertação. Para

---

<sup>1</sup> De acordo com Yin (2001), o estudo de caso é uma estratégia que compreende um método que abrange o objeto de pesquisa em abordagens específicas de coletas e análise de dados, quando se trata de um fenômeno amplo e complexo que não pode ser estudado fora do contexto no qual ocorre. O estudo de caso foi definido como estratégia de pesquisa porque este consiste em uma forma de aprofundar uma unidade em um contexto maior, como é o caso, nesta pesquisa, da noção de simplicidade observada na produção de Lina Bo Bardi no Brasil.

<sup>2</sup> Este método parte do princípio de que as formas de vida social, as instituições e os costumes têm origem no passado, sendo essencial, para compreender sua natureza e função, remontar aos períodos de sua formação e de suas modificações (LAKATOS E MARCONI, 2010; MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2011).

<sup>3</sup> Compuseram o *corpus* de 136 artigos da dissertação de mestrado: 111 textos escritos para as revistas *Bellezza*, *Cordelia*, *Grazia*, *Vetrina e Negozio*, *Tempo*, *L'Illustrazione Italiana*, *Lo Stile* e *Domus*, e para o jornal *Milano Sera*, e nove edições da revista *A Cultura della vita*, das quais foram desconsiderados 25 artigos que não estão assinados.

tratamento desse material, o procedimento metodológico utilizado foi a Análise de Conteúdo segundo a abordagem de Laurence Bardin (2000)<sup>4</sup>;

- **Sexto:** A ordenação do material de pesquisa constitui um trabalho estruturativo – *Ordenar e organizar o material secundário e o material empírico e impregnar-se das informações e observações de campo* (MINAYO, 2012, p.624):
  - ✓ (1) *dos textos teóricos e referências que balizaram o projeto e agora precisam ser complementadas.* A bibliografia de referência do mestrado – Frampton (2000), Benevolo (2004), Gregotti (2003), Rubino e Grinover (2009), entre outros, foi usada como base e complementada com a literatura que trata principalmente sobre a história da Arquitetura e Design brasileiros, período contemporâneo à fase brasileira de Lina. Entre as referências estão Segawa (2018), Bruand (2018) e Santos (2015), entre outros;
  - ✓ (2) *do material de observação, que geralmente está contido no diário de campo, fonte legítima de informação para compor a análise.* Não foi feito um diário de campo devido à impossibilidade de realização da pesquisa de campo;
  - ✓ (3) *dos documentos geográficos, históricos, estatísticos e institucionais que porventura existam, que foram pesquisados e que devem ajudar na contextualização do objeto.* Aqui pode-se citar os documentos de fonte secundária, sendo estes, em especial, a biografia de Lina Bo Bardi escrita por Zeuler Lima (2021) - *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*, e o material coletado na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2022), que consiste em uma seleção de dez matérias de jornais e revistas publicados no Brasil entre 1946 e 1992, sobre Lina Bo Bardi<sup>5</sup>;
  - ✓ (4) *das entrevistas, resultados de grupos focais e de outras fontes primárias.* Foi uma escolha da autora a não-realização das entrevistas, por se entender que já

---

<sup>4</sup> De acordo com Bardin (2000), a análise de conteúdo é uma metodologia constituída por conjunto de técnicas de análise parciais, mas complementares, que objetivam a explicitação e sistematização do conteúdo e expressão das mensagens contidas no objeto de análise. O pesquisador pode, segundo a autora, utilizar-se de uma ou várias técnicas, que sejam adaptadas à natureza do material em questão, de modo a enriquecer os resultados, aspirando a uma interpretação fundamentada.

<sup>5</sup> A pesquisa na Hemeroteca teve com resultado 192 ocorrências para o descritor “Lina Bo Bardi”, em jornais e revistas publicados no Brasil entre 1946 e 1992. São entrevistas, reportagens e notas que possibilitaram à autora da tese apropriar-se e compreender melhor as experiências, vivências, senso comum e as ações humanas e sociais de Lina durante a fase brasileira. Foram selecionadas dez dessas ocorrências, as quais contribuíram e corroboraram com a análise do contexto histórico no qual Lina esteve inserida, material que foi transcrito e se encontra no Apêndice A.

havia documentos e bibliografia suficientes para as análises que possibilitariam a construção da tese.

- **Sétimo:** *Construir a tipificação do material recolhido no campo e fazer a transição entre a empiria e a elaboração teórica* (MINAYO, 2012, p. 624). O processo de tipificação é mais denso do que o de ordenação, mas tem a mesma finalidade: a apropriação da riqueza de informações disponíveis. Segundo a autora, é possível ainda fazer uma nova leitura e organização das informações, realizando um trabalho de síntese e reclassificação, a fim de apontar quais são as estruturas de relevância levantadas. São inúmeros os trabalhos acadêmicos sobre a vida e obra de Lina Bo Bardi, e quando existe uma periodização, esta depende dos objetivos e métodos de análise de cada pesquisa. Apesar de não pretender chegar a uma biografia de Lina Bo Bardi, esta tese foi construída a partir de fatos históricos, profissionais e biográficos que a envolvem, pois entende-se que uma contextualização é essencial para a compreensão de como a simplicidade surge em sua obra. O percurso de pesquisa, marcado por um aprofundamento desses marcos, possibilitou uma divisão do período chamado de fase brasileira (1946-1992) em marcos temporais que possibilitaram a categorização a partir das transformações da simplicidade na obra de Lina;
- **Oitavo:** *Exercitar a interpretação de segunda ordem* (MINAYO, 2012, p. 624). A interpretação fundamentada no marco teórico conceitual, propiciada pela leitura mais atenta, pode exigir novos processos de ordenamento e teorização, a fim de que, conforme a pesquisa avance, se possa enriquecer todo o conjunto de falas e observações. As pesquisas bibliográfica e documental realizadas possibilitou a elaboração das categorias temporais na obra de Lina Bo Bardi, a partir das expressões e transformações da simplicidade. Utilizando a metodologia de categorização de Laurence Bardin (2000), na qual indica que seja feita uma investigação prévia dos elementos de análise para posterior elaboração de inventário e categorização, resultou-se nos seguintes produtos:
  - Um **inventário** da obra de Lina, que se encontra no quadro do Apêndice B, no qual está contida toda a produção realizada pela arquiteta durante a fase brasileira, nos seus vários campos de atuação;

- Uma **linha do tempo**, resumida e horizontalizada, que contém a principal produção da arquiteta em Design e Arquitetura, apresentada no capítulo 5 (item 5.6);
  - Estes esforços foram a base para a elaboração de uma categorização temporal sobre a obra de Lina em Arquitetura, Design e ações culturais (especialmente segundo as formas de expor), realizada a partir da identificação das expressões tangíveis e intangíveis da simplicidade, o que se configura como uma das contribuições e de onde vem o caráter de ineditismo desta tese.
- **Nono:** *Produzir um texto ao mesmo tempo fiel aos achados do campo, contextualizado e acessível* (MINAYO, 2012, p. 625). A conclusão de uma análise qualitativa deve apresentar informações coerentes e concisas, e o mais fidedignas possível, sendo que o relato final deve ser uma síntese na qual o objeto de estudo contempla todo o texto e do qual toda a análise deve partir. Sendo o objeto de estudo desta tese a simplicidade na obra de Lina Bo Bardi, buscou-se sempre identificar sentidos e significados deste conceito, bem como suas transformações ao longo do tempo. Segundo Minayo (2012), uma pesquisa qualitativa assinala um momento de práxis do pesquisador, e assim sendo, nunca será uma obra acabada, estando aberta a novas interpretações e indagações. Por este motivo, nesta tese, não se fala em *Conclusões*, e sim em *Considerações Finais*.
- **Décimo:** *Assegurar os critérios de fidedignidade e de validade* (MINAYO, 2012, p. 625). Buscou-se a elaboração de um texto claro sobre a escolha dos dados, evidenciação da metodologia e asseguramento dos critérios de validação da pesquisa, a partir da disponibilização de apêndices, para que o/a leitor/a possa fazer suas próprias apreciações sobre o *corpus* da pesquisa. No sentido de salvaguardar esses critérios, Minayo sugere seis passos:
- ✓ (1) *O primeiro de todos é aquele que guia universalmente toda pesquisa científica: teoria, método e técnicas adequados, descritos e avaliáveis por qualquer outro investigador:* Que neste trabalho constitui-se da explicitação da metodologia e da correta referenciação da bibliografia estudada;
  - ✓ (2) *Por exigir presença, envolvimento pessoal e interação do pesquisador em todo o processo, uma boa análise qualitativa deve explicitar suas ações no*

*campo, assim como seus interesses e dificuldades na construção do objeto: Que aqui se apresenta na descrição da construção do objeto de pesquisa, da problemática e no detalhamento do percurso metodológico;*

- ✓ (3) *a triangulação interna à própria abordagem, que consiste em olhar o objeto sob seus diversos ângulos, comparar os resultados de duas ou mais técnicas de coleta de dados e de duas ou mais fontes de informação, por exemplo. Passo que buscou-se cumprir a partir de diferentes perspectivas teóricas e momentos no tempo, a fim de consolidar considerações a respeito do fenômeno aqui investigado;*
- ✓ (4) *A validação dos relatos, comparando as falas com as observações de campo;*
- (5) *O alerta para os relatos e os fatos que contradigam as propostas e as hipóteses do investigador, tratando de problematizá-los e de apresentá-los, em lugar de ocultá-los; E (6) a fidedignidade aos vários pontos de vista, garantindo a diversidade de sentidos expressos pelos interlocutores, fugindo à ideia de verdade única; Passos que constituem o desenvolvimento da tese, incluindo a escolha do percurso teórico, as análises e as considerações finais.*

#### 1.4 ESTRUTURA DA TESE

Esta tese divide-se em seis capítulos. Além desta introdução e do percurso metodológico, o segundo capítulo também se constitui enquanto referencial teórico introdutório, ao buscar esclarecer o primeiro questionamento que motivou o projeto de tese: *O que é simplicidade?*, visto que este é um tema recorrente nos escritos e na obra de Lina Bo Bardi, durante toda a sua vida. Este capítulo, então, objetiva a construção de uma Epistemologia da Simplicidade, partindo de uma busca pelo significado filosófico do termo, seguida da análise sobre a relação entre a simplicidade e o racionalismo cartesiano de Descartes, pois se parte da hipótese que a formação moderno-racionalista de Lina Bo Bardi ainda na Itália tenha sido o fio condutor de sua produção por toda a vida.

O terceiro capítulo constitui um ensaio sobre a simplicidade na fase italiana de Lina, que é um desdobramento da pesquisa de mestrado, concluída em 2017. Além de representar um produto da dissertação, este capítulo de embasamento teórico se propõe a oferecer ao/à leitor/a da tese um preâmbulo sobre o início da trajetória da arquiteta, para que compreenda, a partir da formação acadêmica e dos primeiros anos de atuação profissional de Lina, como se deram as

suas escolhas projetuais e a formação inicial de seu discurso, bem como as representações da simplicidade neste período.

As discussões do quarto capítulo, que ainda se trata de uma construção de embasamento teórico, permeiam fatos precedentes e contemporâneos à fase brasileira de Lina, contemplando fatos históricos e relacionados à Arte, Arquitetura e Design modernos. O primeiro momento busca situar os antecedentes à Semana de Arte Moderna de 1922 e o próprio evento, considerado o ponto de partida do modernismo no Brasil, seguido das origens da arquitetura moderna no país e a influência arquitetônica no surgimento e consolidação do design de mobiliário moderno brasileiro, buscando situar o/a leitor/a sobre o cenário do momento de chegada de Lina ao Brasil, na década de 1940.

O quinto capítulo, elaborado a partir do embasamento teórico e que pode ser considerado a *essência* da tese, traz a categorização temporal da trajetória de Lina Bo Bardi na fase brasileira, a partir da simplicidade. Para cada período temporal considerado como categoria, buscou-se realizar, em um primeiro momento, uma aproximação biográfica da vida profissional de Lina; num segundo momento, selecionou-se projetos que são compreendidos como emblemáticos de cada período, a partir dos quais foram analisadas as expressões tangíveis e intangíveis da simplicidade, caracterizando o que de fato pode ser vista como uma simplicidade mestiça. O sexto capítulo encerra a tese através das últimas considerações da autora e de possíveis desdobramentos que possam ainda surgir.

E, por fim, nos apêndices, encontram-se artigos e reportagens selecionados a partir da pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2022), o quadro que contém o inventário da obra de Lina realizada entre 1946 e 1992 e três textos escritos por Lina originalmente em italiano e que foram traduzidos para o português, por serem considerados importantes enquanto fontes primárias.

## 2 EPISTEMOLOGIA DA SIMPLICIDADE

Existem dois termos que, na Filosofia, designam a Teoria do Conhecimento: Gnosiologia e Epistemologia. De acordo com Abbagnano (2007), ambos não indicam uma disciplina, tal qual a Lógica e a Estética, mas sim um modo de tratar um problema nascido de um pressuposto filosófico específico, no âmbito da corrente denominada Idealismo ou Compreensivismo Filosófico. Um ou outro termo são usados com mais frequência em diferentes idiomas. Em português, entende-se que a epistemologia está associada ao conhecimento científico – *episteme* – e a gnosiologia à capacidade humana de conhecer.

De modo semelhante, Mora (1984) define Epistemologia e Gnosiologia como sinônimos, e em ambas se estudam os problemas da teoria do conhecimento e as diversas soluções propostas a tal. O autor, no entanto, escolhe a denominação Gnosiologia e seu uso em relação com outras expressões empregadas para designar o estudo filosófico de um problema.

Para Jolivet (1975), a Epistemologia se refere à teoria crítica da ciência, que pretende determinar o valor objetivo de seus princípios e seus resultados, e a Gnosiologia é a parte da Filosofia que estuda a origem e a formação dos conceitos. De forma semelhante, Japiassú e Marcondes (2001) definem a Epistemologia como a disciplina que toma as ciências como objeto de investigação, que agrupa a crítica do conhecimento científico, a filosofia e a história das ciências. É a disciplina que tem como objeto de análise as ciências em seu processo de gênese, formação e estruturação específica. Já a Gnosiologia, para os autores, é a teoria do conhecimento, que tem como objetivo buscar sua origem, natureza e valor de capacidade, e trata de um campo mais amplo do que a Epistemologia, já que abrange um sentido mais genérico de conhecimento.

Trazendo essa discussão para a tese, tem-se que, embora o tema “simplicidade” se repita nos discursos escrito e projetual de Lina Bo Bardi durante toda a sua vida profissional, não estão explicitados, em sua obra – mesmo a escrita – os sentidos e significados epistemológicos e conceituais deste conceito. E, apesar de este estudo ter partido da obra de Lina, percebeu-se que a tematização do simples se expande para além dela. Diante disso, para se definir como explorar a simplicidade, optou-se por tratar de uma Epistemologia da Simplicidade, pelo caráter científico do termo. Assim, antes de estudar e problematizar o conceito de simplicidade presente na obra da arquiteta e designer, optou-se por identificar, compilar e analisar os significados considerados pela autora desta tese os mais explícitos: a simplicidade na Filosofia e a simplicidade ligada ao Movimento Moderno.

## 2.1 A SIMPLICIDADE FILOSÓFICA

Um dos primeiros questionamentos que surgiram como problemática na construção desta tese foi: *Como definir os termos Simples e Simplicidade, tão plurais quanto abstratos?*, e a busca por uma resposta teve início pelo significado dessas palavras. Optou-se pela pesquisa em dicionários e vocabulários de Filosofia, campo do conhecimento problematizador que analisa a natureza do ser social e do pensamento, e que, conseqüentemente, busca reflexões sobre questões gerais e fundamentais sobre a existência, sentidos, significados, valores, razão e linguagem humanos.

Em seu Vocabulário de Filosofia, Régis Jolivet (1891-1966) definiu o simples a partir de três disciplinas do campo filosófico. Na Metafísica, como o contrário de Composto, “o que não tem partes e, portanto, é indivisível” (1975, p.203); a partir da Lógica, a ideia de simples é a que não compreende mais que um elemento, ou aquela cujos elementos são apreendidos juntamente e formam um todo; e a partir da Cosmologia, como oposto a misto, ou o que entra como elemento na composição de outros corpos sem ele próprio estar composto, e definido como inseparável, do ponto de vista específico.

Neste sentido, José Ferrater Mora (1912-1991) interpretou o termo *simples* a partir do conceito-chave *mônada* – ou unidades da natureza, criado por Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), ao discutir sobre a composição do mundo. Para Leibniz, cada *mônade* se apresenta como unidade primordial que compõe todos os corpos, sendo, em si, uma substância simples, sem partes e indissolúvel, mas que, em conjunto, pode formar um todo (MORA, 1984). Segundo o autor, alguns filósofos argumentaram que a pobreza de determinações é um caráter inevitável do simples. A maior parte dos pensadores que usaram a ideia de simplicidade na Metafísica, como Platão, os neoplatônicos e os escolásticos, entenderam que o simples pertence a uma dimensão mais elevada do que o Composto, sendo a simplicidade ontologicamente mais rica que a não-simplicidade, ou seja, a simplicidade enquanto termo mais abrangente e abstrato, tal qual a “simplicidade da alma” e a “simplicidade de Deus” (MORA, 1984, p. 678). O autor ainda discute que, na Epistemologia, a simplicidade é entendida como princípio da economia, ou moderação de termos transcendentais, e de forma pragmática, como economia de trabalho, como a simplicidade psicológica, algorítmica, experimental e técnica.

O filósofo Nicola Abbagnano (1901-1990) também definiu a palavra “simples” como algo que carece de variedade ou de composição, ou também o que existe de um único modo ou é destituído de partes. A primeira definição foi, segundo o autor, interpretada por Aristóteles (384 - 322 a.C.), para o qual “simples” é algo desprovido de variedade, o que existe de uma só forma,

imutável. A segunda definição é associada novamente ao conceito de mônada de Leibniz, ou seja, uma determinada substância é simples porque não é dividida em partes (ABBAGNANO, 2007).

Ainda de acordo com Abbagnano (2007), na Filosofia, o conceito de Simplicidade é também associado ao de Complexidade. Na lógica terminista medieval<sup>6</sup>, utilizava-se o termo *incomplexum*, no sentido de “não composto”, antônimo de complexo, para definir o Simples. Ele ainda define Simplicidade como “exigência de economia” (2007, p. 902). Como analogia, interpreta “simplificação” como todo procedimento apto a tornar econômica a conceitualização ou a teorização, ou seja, que reduza o número ou a complexidade dos conceitos empregados.

Para Mora (1984), cada uma das formas de compreensão da simplicidade, na Filosofia, é única e tem suas razões. O autor cita entre as concepções contemporâneas de simplicidade a visão de Mario Bunge no trabalho *The Complexity of Simplicity*<sup>7</sup>, nos sentidos ontológico – “a realidade é simples” (MORA, 1984, p.679), semiótico – a realidade pode ser explicada do jeito mais simples, e ainda pode ser entendida como economia de formas, e semântico – a simplicidade pode ser compreendida como economia de suposições, termos, proposições e teorias.

As relações entre simplicidade e complexidade podem ainda, no campo filosófico, levar à discussão do sentido de contraditório na dialética. Para Santos Neto (2011), a dialética tem como princípio o entendimento da realidade de forma verdadeiramente fluida e paradoxal, sendo a contradição uma das peças principais para o entendimento do processo de investigação. Segundo o autor, apesar de o termo “contradição” ter origem etimológica relacionada à palavra *contradictum* e signifique “contradizer ou dizer o contrário”, a categoria<sup>8</sup> da contradição não se limita a uma mera contraposição ou a um simples contradiscurso. Existe uma relação entre os contrários, e uma de suas características mais marcantes é o ganho de uma dimensão positiva, conforme se tenha abertura para entender o seu oposto. Algo que é afirmado ganha sentido na relação com o que é contrário, e, assim, a oposição deixa de ser excludente para ser correlativa,

---

<sup>6</sup> De acordo com o dicionário Oxford, o Terminismo foi uma doutrina medieval estabelecida pelo filósofo Guilherme de Ockham (1300-1349), sendo uma variante do Nominalismo, caracterizada pela afirmação de que os termos usados no saber científico são somente designantes linguísticos, pois não correspondem à essência geral dos objetos naturais.

<sup>7</sup> *The Complexity of Simplicity*, em *The Journal of Philosophy*, LIX [1962], 113-35 (MORA, 1984, p.679).

<sup>8</sup> Segundo o autor, Marx define “categoria” como expressões de formas de existência, com condições de existência determinadas e muitas vezes simples aspectos da sociedade. As categorias, segundo o filósofo alemão, não são produções de um ente isolado em relação ao mundo objetivo, mas são a expressão de uma forma específica de conhecimento do mundo que é inerente ao próprio mundo (SANTOS NETO, 2011).

haja vista que, no pensamento dialético, os opostos podem ser conciliáveis ou não, e o autor aponta que, neste aspecto, se configura a diferença entre as dialéticas de Hegel e de Marx.

É distinto porque Hegel inverte a relação entre o real e o ideal, o ser e a consciência, o ontológico e o lógico; por isso que é preciso corrigir a dialética hegeliana: “É necessário invertê-la, para descobrir o cerne racional dentro do invólucro místico” (MARX, 1985, p. 21). A inversão deve consistir tanto na forma como Hegel compreende a relação entre o lógico e o ontológico quanto na própria maneira de conceber a dialética (SANTOS NETO, 2011, p.142).

A dialética de Hegel pressupõe a realidade, mas determina o conceito a ela, à medida que o ser acaba submetido à lógica, moldando o ontológico – a realidade, ao gnosiológico – o conhecimento. Hegel trabalhava no campo dos objetos ideais – a consciência, a razão, os conceitos, e sua filosofia ergue a categoria da liberdade, destituída de sua substância material. Para Hegel, a partir da obra *Fenomenologia do Espírito* (publicada originalmente em 1807), a simplicidade existente em objetos e práticas sociais resultantes da produção humana é decorrente da simplicidade dos esquemas lógico-conceituais que fundamentaram a constituição desses mesmos objetos e práticas.

Para Karl Marx (1867 apud SANTOS NETO, 2011), a dialética idealista de Hegel não elucida a natureza contraditória da sociedade capitalista, sendo que a sua dialética inverte a hegeliana, pois defende que o conhecimento, as relações objetivas e as experiências subjetivas – e, portanto, as ideias e noções – são determinadas pelas mudanças do mundo material (relações de produção, forças produtivas, contradições de classe, ideologias etc.). Ou seja, para a dialética marxiana, o indivíduo que compreende, conceitua ou interpreta a si e as mudanças no mundo, o faz a partir de uma posição nas relações de produção e poder, e o sujeito que observa e produz é um sujeito histórico.

A contradição, como uma das categorias centrais do método de conhecimento (e transformação social) em Marx, questiona os binarismos e oposições simples. Nesse sentido, para Karl Marx, o simples carregaria a potência de criação do complexo/composto, assim como o complexo portaria expressões mais simples do objeto, sendo que o curso do pensamento entre essa relação dialética, do simples ao complexo, corresponde ao processo histórico (DUARTE, 2000). A análise de Marx das relações históricas entre as categorias abstratas e as categorias concretas leva à formulação da tese marxiana acerca das relações entre o lógico e o histórico: a análise da lógica de um determinado fenômeno na sua forma mais desenvolvida é a chave para a análise do processo histórico de desenvolvimento desse fenômeno:

A sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. As categorias que exprimem suas relações, a compreensão de sua própria articulação, permitem penetrar na articulação e nas relações de produção de todas as formas de sociedades desaparecidas, sobre cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva de arrastão, desenvolvendo tudo que fora antes apenas indicado que toma assim toda a sua significação etc. A anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco. O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior não pode, ao contrário, ser compreendido senão quando se conhece a forma superior. A economia burguesa fornece a chave da economia da antiguidade etc. Porém, não conforme o método dos economistas que fazem desaparecer todas as diferenças históricas e veem a forma burguesa em todas as formas de sociedade. (MARX, 1867, apud DUARTE, 2000, p. 101)

O fato de Marx empregar uma metáfora biológica – “a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco” (MARX, 1978, apud DUARTE, 2000, p. 101), na qual faz referência à evolução das espécies – do macaco ao homem – não significa que Marx analisasse o processo histórico numa perspectiva evolucionista linear, e nem mesmo numa perspectiva teleológica da história. A história, para Marx, não persegue uma meta estabelecida previamente por alguém ou por algo; a existência da forma burguesa de sociedade não estava pré-estabelecida já no início da história, ela é um produto do devir histórico, resultante dos conflitos materiais, políticos e simbólicos entre as classes sociais fundamentais (burguesia e proletariado, trabalhadores e proprietários dos meios de produção). Sendo produto de um processo histórico, a sociedade burguesa carrega em si mesma as marcas desse movimento (BARBOSA FILHO, 2013).

Em termos metodológicos, a afirmação marxiana significa que a pesquisa deve partir da fase mais desenvolvida do objeto investigado para então analisar sua gênese e, depois da análise dessa gênese, retornar ao ponto de partida, isto é, à fase mais evoluída, agora compreendida de forma ainda mais concreta, iluminada pela análise histórica. Mas essa análise, apoiada na dialética entre o lógico e o histórico, só se realiza de forma verdadeiramente esclarecedora do objeto investigado se for apoiada numa perspectiva crítica, isto é, se for realizada a crítica daquilo que esteja sendo tomado como a forma mais desenvolvida.

Ainda sobre a questão metodológica, Marx chama a atenção para o fato de que, embora a produção do conhecimento científico caminhe do abstrato ao concreto, da parte para o todo, é necessário nunca esquecer que, na realidade objetiva, o todo já existe antes que ele seja reproduzido no plano do pensamento. Ou seja, o real antecede o conhecimento sobre ele. Isso tem implicações metodológicas decisivas, pois, sendo esse todo possuidor de certas

características que o definem e o diferenciam de outros que o precederam, essas características também determinam o ser das partes. Dessa forma, ainda que o pensamento se detenha em uma parte do todo – o simples dentro do complexo – jamais deve ser esquecido que essa parte não tem existência em si e por si mesma e também não deve ser esquecido que essa parte assume características distintas, dependendo de a qual todo ela pertença.

Diante do exposto, depreende-se que na dialética materialista, tanto o simples como o complexo não são antitéticos, e sim formam expressões de uma unidade dialética determinada pela totalidade histórica (movimento do real), contraditória e submetida ao dever ser da satisfação das necessidades de homens e mulheres, mediada pela categoria trabalho. O elemento simples carrega em si a complexidade e a própria negação do simples, e existem relações simbólicas, culturais e materiais nos artefatos de acordo com o desenvolvimento das forças produtivas e do fato de homens e mulheres produzirem artefatos, objetos e os meios para produzi-los. (BARBOSA FILHO, 2013; DUARTE, 2000; SANTOS NETO, 2011).

As relações entre simples e complexo podem ser entendidas também a partir dos estudos do arquiteto Juhani Pallasmaa (1936), que discutiu a simplicidade e a complexidade de forma semelhante ao campo da Filosofia, mas nos campos da Arte e da Arquitetura. Para o autor, estamos acostumados a pensar o simples e o composto em polos opostos, como ideias excludentes, e ele destaca a relação paradoxal entre elas: enquanto a simplicidade é utilizada comumente tanto no sentido pejorativo quanto no reconhecimento de uma qualidade distintiva, a noção de complexidade implica algo caótico e irresoluto, assim como uma unidade de um campo multifacetado dos fenômenos.

O autor aponta que o significado fundamental de obras artísticas e arquitetônicas está sempre além da obra material em si mesma, uma vez que serve como mediadora para relações e horizontes da percepção, sentimento e compreensão (PALLASMAA, 2014). Ou seja, mesmo que uma obra pareça, à primeira vista, simples, ela está carregada das experiências, saberes e condições de quem a criou e também de quem a observa ou a vivencia. Assim, entende-se que a simplicidade, para o autor, pode ser repleta de complexidade(s) simbólica(s):

Como Maurice Merleau-Ponty aponta “Nós viemos não para ver a obra de arte, mas para ver o mundo segundo essa obra” (apud MCGILCHRIST, 2010, p. 409). A observação deste filósofo serve também para a arquitetura; um edifício enquadra e guia nossas percepções, ações, pensamentos e sentidos, ao invés de ser o próprio objetivo. Projeta uma narrativa épica da vida e da cultura humana. Como consequência a inteira complexidade da vida se converte em parte da obra artística e arquitetônica mais simples. (PALLASMAA, 2014, p.158)

Sendo assim, pode-se dizer que é consenso entre os pensadores e teóricos aqui relacionados que a simplicidade está geralmente associada à economia de formas, suposições, termos, proposições e teorias. É também termo que dialoga com a complexidade, enquanto conceitos ora opostos, ora complementares. Essas serão as linhas de partida para as reflexões acerca da simplicidade em Arquitetura e Design e sobre as expressões sobre simplicidade na obra de Lina Bo Bardi.

## 2.2 ENSAIANDO DIÁLOGOS SOBRE SIMPLICIDADE A PARTIR DA MODERNIDADE NO SÉCULO XIX

### 2.2.1 *Filosofia e Arquitetura: de Descartes aos teóricos do restauro*

De acordo com o que foi explanado até então, a simplicidade está em geral associada, na Filosofia, à redução da complexidade, na divisão do problema nas menores partes possíveis e ao princípio da economia – seja esta subjetiva (a economia de teorias, proposições e suposições), ou objetiva (a economia de formas). Para se chegar à simplicidade na Arquitetura e Design modernos, inicialmente associou-se o simples ao Racionalismo Cartesiano, corrente filosófica construída por René Descartes (1596-1650), que prioriza a razão como caminho para alcançar a verdade<sup>9</sup> e considera a dedução como um método superior de investigação filosófica.

A partir do ideal do rigor matemático, o filósofo adotou a metodologia e a ordem na Filosofia, porque a matemática era tida por Descartes como uma ciência pura, livre da inconstância do mundo concreto, além de possuir um conjunto de regras claro e seguro. Esta foi a base para que Descartes denominasse o que se chama de método analítico ou cartesiano, método que estabelece que todo objeto de pesquisa deve ser decomposto nas menores partes possíveis, a fim de tornar compreensível a questão/objeto a partir de sua natureza e da função das partes e de suas consequentes relações e interações. Então, parte-se da compreensão de elementos mais simples às partes mais complexas, bem como de sua natureza geral (AMARAL, 2007; FRAGOSO, 2005). Este ponto de vista dialoga com pensamentos filosóficos explanados no item 2.1, como as visões de Jolivet (1975), Mora (1984) e Abbagnano (2007).

---

<sup>9</sup> Vale citar que, com o fim do período medieval, ruiu a tendência ao aceite incondicional da verdade obtida por meio do aparato explicativo silogístico/aristotélico, característico da Filosofia Medieval, que reforçou a crise de autoridade nos diversos setores do conhecimento humano. Particularmente, na Filosofia, tal queda foi evidenciada pelos cada vez mais frequentes questionamentos sobre a autoridade escolástica e o conhecimento provindo da filosofia de Aristóteles, ocasionando, entre os séculos XV e XVII, uma intensa busca por um novo método para se chegar à verdade e ao conhecimento verdadeiro ou indubitável (FRAGOSO, 2005).

De acordo com Amaral (2007), o legado cartesiano surgiu como método na Arquitetura no século XIX, cerca de três séculos após o nascimento de Descartes, através da publicação dos *Discursos sobre a Arquitetura*<sup>10</sup> pelo arquiteto francês Viollet-le-Duc<sup>11</sup>. Para le-Duc, a lógica cartesiana se adequava à arquitetura no sentido da apropriação de um esquema que estabelecesse um modelo epistemológico relativo à prática arquitetônica, à estruturação de um método claro e objetivo, bem como a compreensão do porquê fazê-lo de determinado modo.

Para o arquiteto, faltava uma metodologia que se adequasse ao processo de desenvolvimento de projeto em arquitetura, e para isto o método analítico de Descartes foi tido como o ideal. A metodologia projetual *leduciana* é resultado do processo reflexivo acerca do racionalismo associado ao uso de linguagem técnica, representada através de régua, compasso e esquadro, e que é materializada por desenhos técnicos – plantas, fachadas, cortes e perspectivas. Para o arquiteto, tanto a prática quanto a história da arquitetura pressupunham um método e uma metodologia, e ainda não havia uma teoria definida de forma clara que os contivesse (AMARAL, 2007). Ainda segundo Amaral (2015), para estabelecer este método, Viollet-le-Duc buscou as regras cartesianas estabelecidas por Descartes, adaptadas à produção em arquitetura. O uso da razão deveria ser o ponto de partida deste processo, seguido de uma divisão do problema em partes menores, e cada parte deveria seguir uma sequência de raciocínio linear e crescente, de forma dedutiva. De modo a reduzir a complexidade do processo criativo arquitetônico, desenvolveu uma metodologia racional, e que literalmente incluía uma equação matemática que continha passos que deveriam ser seguidos em uma ordem pré-estabelecida:

1) Dividir o processo projetual em partes, diminuindo, assim, a complexidade do todo:

a) *Definição do programa (P)*;

b) *Escolha das técnicas e materiais construtivos (M)*;

c) *Visibilidade da lógica estrutural através do desenho arquitetônico (D)*;

2) Dispor esses elementos na equação matemática: **P + M = D**.

<sup>10</sup> *Discourses on Architecture* foi publicado em 1875 na cidade de Boston, Estados Unidos (OLIVEIRA, 2009).

<sup>11</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) teve sua formação profissional nas áreas de Arquitetura e Desenho, e se debruçou sobre estudos minuciosos sobre técnicas construtivas e estilos arquitetônicos, principalmente sobre o gótico medieval. No contexto cultural francês do início do século XIX, ressurgiram os interesses por este estilo arquitetônico à medida que se identificou o mesmo como herança cultural do passado. Viollet-le-Duc iniciou suas atividades como arquiteto a partir de 1830, atuando intensamente no campo do restauro, o que consolidou a sua produção intelectual e suas teorias sobre este assunto, cunhando o que se conhece atualmente como “restauração estilística”, que, a partir da unidade formal e estilística das edificações, busca a criação de um modelo idealizado na “pureza” do estilo (OLIVEIRA, 2009).

O programa é o conjunto sistematizado de necessidades para um determinado uso de uma edificação, ou seja, a sua *função*; o desenho, realizado através das técnicas e instrumentos, representa a *forma* desta edificação. Pode-se deduzir, assim, que o método de Viollet-le-Duc precede o postulado da teoria funcionalista da arquitetura moderna, expressa pelo paradigma *A forma segue a função*, formulado por Louis Sullivan<sup>12</sup>, que constitui uma importante contribuição para a formação do movimento moderno (BENEVOLO, 2004).

Contemporâneo e considerado antagônico a Viollet-le-Duc, o arquiteto John Ruskin<sup>13</sup> não só defendeu a Arquitetura como arte, mas como a maior delas; e, enquanto parte integrante da paisagem, ela deveria compor com os elementos naturais de seu entorno sem se impor, mas convivendo em harmonia (AMARAL, 2015). Esta visão romantizada da arquitetura se apresenta em sua teoria de restauro, que prega o total e absoluto respeito à matéria original das edificações, defendendo a intocabilidade do monumento, mesmo que se encontrasse degradado<sup>14</sup>.

Devido às suas teorias, incluindo as críticas à divisão do trabalho entre *quem pensa* e *quem executa* – na Inglaterra do século XIX, auge da Revolução Industrial –, Ruskin é considerado por muitos historiadores da arquitetura como medievalista e neogótico, avesso ao progresso, demandado pelas necessidades de reprodução social do capitalismo concorrencial. Negando a generalização do trabalho alienado, traço estruturador da sociabilidade do capital (MARX, 1867), por um viés sociológico idealista, Ruskin ainda preconizava uma sociedade na qual o trabalho deveria ser executado com prazer, representando mais uma crítica à sociedade industrial de seu tempo. Para ele, não adiantava aperfeiçoar os projetos a serem executados sem reestruturar também os sistemas de ensino e de produção, para que todos, principalmente os trabalhadores, atingissem um padrão aceitável de satisfação no trabalho (CARDOSO, 2008).

No entanto, a sua noção de Natureza, na qual uma ordem metafísica criada por uma entidade superior – como por exemplo, um deus – organizou as relações entre os elementos naturais,

---

<sup>12</sup> Louis Sullivan (1856-1924) foi um arquiteto norte-americano e um dos principais representantes da Escola de Chicago, movimento surgido na cidade no fim do século XIX e marcado na arquitetura pela criação da tipologia do arranha-céu, possibilitado pelo avanço tecnológico dos materiais de construção. Sullivan foi mentor de Frank Lloyd Wright (1867-1959), quando ainda aprendiz, este que foi o criador da corrente modernista da Arquitetura Orgânica, que propõe uma relação estreita entre a edificação e seu meio (BENEVOLO, 2004; FRAMPTON, 2000).

<sup>13</sup> Assim como Viollet-le-Duc, John Ruskin (1819-1900) também é uma importante referência para a teoria do restauro arquitetônico. O escritor, crítico de arte, sociólogo e um admirador do desenho em Arquitetura teve importante papel como um dos precursores na preservação das obras do passado, enriquecendo o conceito de patrimônio histórico, podendo-se afirmar que suas ideias já faziam referência ao que hoje classificamos como patrimônios material e imaterial. (OLIVEIRA, 2008).

<sup>14</sup> De acordo com Oliveira (2008), Ruskin acreditava que a arquitetura era uma expressão de arte e cultura, e sua conservação conforme o modo como fora idealizada permitiria a compreensão da relação existente entre os estilos arquitetônicos e as técnicas construtivas.

pode ser compreendida como racional. Segundo Amaral (2015), o discernimento *ruskiano* de uma visão na qual o ser humano pode decifrar as leis da natureza se aproxima da visão mecanicista do matemático Isaac Newton (1643-1727), visto como uma figura chave na evolução da ciência, e que via a natureza como uma máquina, cuja dinâmica estabelecia uma ordem e uma racionalidade. E a noção de Ruskin do trabalho realizado com prazer denota uma sociedade voltada ao trabalho, o que consiste em um produto da era moderna. Para Amaral (2015), Ruskin não foi considerado um cartesiano, mas foi um “produto” do Iluminismo.

Em uma de suas obras mais relevantes, *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, Ruskin destaca o potencial de memória que desempenha um monumento, em função de seu valor histórico. Para isto, de uma forma que pode ser considerada racional, criou sete “leis” (as quais chamou de lâmpadas) que o arquiteto em seu processo criativo deveria seguir: Sacrifício, Verdade, Poder, Beleza, Vida, Memória e Obediência.

A lei ruskiana que diz respeito à Verdade arquitetônica se divide em duas partes: a *Verdade das Estruturas* e a *Verdade dos Materiais*. Ruskin compara uma composição arquitetônica a uma composição natural, em que há uma relação entre partes que criam um todo e que forma uma condição de equilíbrio, a qual é dada pela distribuição das forças dos desenhos de seus sistemas estruturais (AMARAL, 2011; 2015). O edifício se mantém em pé, em equilíbrio, quando suporta o seu próprio peso, assim como os elementos da natureza e das funções pelos quais foi concebido.

Sendo assim, da combinação entre os elementos estruturais – arcos, colunas, ornatos, e os elementos da natureza – a chuva, a neve, os ventos, a luz do sol (que entra pelas aberturas e revela detalhes dos elementos construtivos), Ruskin extraiu os dois conceitos da Verdade, os quais são exemplificados por ele a partir do desenho da arquitetura gótica. Para Ruskin, a estética arquitetônica – ou a Verdade – é a qualidade de sentir o espaço e as energias que o circulam. Ele considerou que o desenho dos elementos estruturais resulta na composição arquitetônica, e que esses elementos controlam os fluxos de energia naturais e artificiais, traçando linhas de força. E a compreensão da concepção estética do conjunto se dá a partir da leitura do “esqueleto” da edificação – justamente o seu sistema estrutural, e de como as forças se distribuem entre os elementos.

Bem como a teoria de Viollet-le-Duc, pode-se dizer que a noção ruskiana da Verdade se aproxima conceitualmente do movimento moderno na arquitetura, no que diz respeito à concepção estética estar atrelada ao sistema estrutural de uma edificação. E, ainda, segundo Amaral (2015), o viés sociológico da teoria de Ruskin, ou a Verdade dos Materiais, pode ser

associado especialmente à corrente brutalista, vertente do Modernismo surgida no pós-Segunda Guerra Mundial, caracterizada pela arquitetura em seu estado *bruto*, sem revestimento e instalações aparentes<sup>15</sup>.

A noção de racionalidade, presente nos estudos de Le Duc e Ruskin, seguiria durante o século XIX um percurso natural, a partir das transformações que vinham acontecendo na Europa desde o século XVIII. Neste período iniciou-se uma série de mudanças nos meios de fabricação, que se tornariam o acontecimento econômico mais importante desde o surgimento da agricultura – a Revolução Industrial.

### 2.2.2 A modernidade no imaginário do século XIX – prenúncio do Movimento Moderno

Responsável pelo maior rompimento com o passado desde a Revolução Francesa (CARDOSO, 2008), a Revolução Industrial<sup>16</sup> impactou inúmeros setores. Na arquitetura, houve uma melhora significativa na qualidade dos materiais de construção, que começaram também a ser produzidos em grande escala. A evolução dos materiais possibilitou que o ferro, vidro, o aço e o concreto armado (desenvolvido também no século XIX), passassem a ser utilizados na criação de obras mais altas e mais fortes. O design moderno surgiria como consequência dessa renovação da arquitetura relacionada à modernização produtiva da sociedade durante este período (ANELLI, 2016).

É importante destacar que os avanços tecnológicos advindos da Revolução Industrial levaram ao surgimento das Exposições Universais, eventos científicos e empresariais que ocorreram a partir de 1851, que serviam para demonstração do progresso material da cultura ocidental, possibilitado pelo desenvolvimento do sistema capitalista com ênfase no liberalismo e no

---

<sup>15</sup> O termo Brutalismo surgiu como designação do uso do termo francês *béton brut*, que em tradução livre significa concreto aparente. A primeira obra de arquitetura historicamente considerada brutalista é a Unité d'Habitation, localizada na cidade francesa de Marselha, de autoria de Le Corbusier no pós-Segunda Guerra, em 1947 – concluída em 1953. Para Fuão (2000), o Brutalismo transmitia uma posição ética, a partir das relações entre os elementos e os materiais de um edifício, constituindo uma moral prática.

<sup>16</sup> Costuma-se dividir a Revolução Industrial em três fases: a primeira, que teve início na Inglaterra por volta de 1750, foi caracterizada por diversas descobertas que favoreceram a expansão industrial, o progresso técnico e científico e a introdução das máquinas nos processos de fabricação. A segunda fase se inicia em meados do século XIX até meados de 1950, sendo um período marcado pela consolidação do progresso científico e tecnológico – com a invenção da lâmpada incandescente e criação dos meios de comunicação – telégrafo, telefone, televisão, cinema e rádio, e se expandiu para outros países como França, Estados Unidos, Alemanha, entre outros. E a chamada terceira Revolução Industrial abrange o período de 1950 até a atualidade (apesar de alguns autores já considerarem a existência de uma quarta revolução industrial), sendo marcada pelo grande avanço da ciência e tecnologia, com o surgimento dos computadores, da internet e de muitos outros dispositivos eletrônicos. Alguns dos resultados das três fases da Revolução Industrial são o aumento da produção mundial de incontáveis produtos, a substituição do trabalho manual pelo industrial (da manufatura para a maquinofatura), o desenvolvimento do comércio internacional e o aumento do mercado consumidor (CARDOSO, 2008).

desenvolvimento tecnológico. As Exposições representavam o espaço para trocas intelectuais, comerciais e “centro de peregrinação ao fetiche mercadoria”<sup>17</sup> (BENJAMIN, 1985, p. 35), e concentraram o que a sociedade do século XIX absorveu como modernidade – o progresso industrial e científico, o livre mercado entendido como expressão da liberdade e o cosmopolitismo centrado na ideia de que a produção e o conhecimento humanos eram objetivos e sem limites (CARDOSO, 2008; SANTOS, 2013).

De acordo com Santos (2013), a primeira Exposição ocorrida em Londres em 1851, intitulada *The Great Exhibition of the Work of Industry of All Nations*, marcou a história da ciência e tecnologia ao criar um imaginário de modernidade. O Palácio de Cristal (Figura 02), sede do evento constituída por uma estrutura em ferro e vidro, construída em apenas um ano e que poderia ser desmontada e remontada em outro local, mostrava não somente as possibilidades de uso de novos materiais na construção civil, mas era capaz de criar experiências sensoriais para quem visitasse aquele espaço – no caso do Palácio de Cristal, por ser transparente, diferente de tudo o que tinha sido construído até então. A partir daí, a cada Exposição, uma estrutura ou edifício era montado, tão grandiosos quanto aquele primeiro, mas não tão marcantes – a não ser com a inauguração da Torre Eiffel na Exposição Universal de Paris em 1889.

Figura 2 - Palácio de Cristal, projeto de Joseph Paxton.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-137911/investidores-chineses-planejam-construir-replica-do-palacio-de-cristal>

---

<sup>17</sup> Fetichismo da mercadoria é a percepção das relações sociais – não entre pessoas, mas relações econômicas – envolvidas nos processos de produção. Para Benjamin (1985), as Exposições Universais, decorrentes do avanço do capitalismo, tiveram impacto direto nas transformações da cultura, que nesse contexto via a mercadoria – a produção industrial fruto do avanço tecnológico – como uma atração para as massas operárias.

Para Cardoso (2008), a Grande Exposição de 1851 representou a ruptura com a tradição mercantilista de isolamento comercial e se constitui como um dos grandes marcos na formação do sistema capitalista global. Então, o desenvolvimento industrial e o caráter universal das Exposições se ajustavam ao projeto político que se forjava nesse século, que aliava nacionalismo e burguesia<sup>18</sup>. À medida que as matérias-primas eram exploradas, novos equipamentos e processos surgiam, o que foi se expandindo para além do continente europeu – principalmente para os Estados Unidos da América. Assim, se encadearam profundas alterações sociais, culminando no surgimento de novos modos de vida e de uma sociedade de classes, na qual a burguesia ocupava um lugar de destaque, afirmando seu poder econômico e político.

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 1985, p. 35)

A crescente quantidade de produtos à disposição das pessoas fez surgir outras necessidades de consumo, o que também foi mudando as relações sociais e com o tempo fariam surgir os abismos e as desigualdades entre as classes sociais que caracterizam o capitalismo. Este processo de consolidação das relações capitalistas de produção, caracterizadas pela concentração espacial de trabalhadores e meios de produção, implicou em uma expressiva urbanização das cidades, a partir do deslocamento dos trabalhadores que vinham do campo e da dissolução das estruturas de produção comum e tradicional do campesinato (HOBSBAWM, 2012).

As desigualdades sociais geradas pelo modo de produção capitalista e pela urbanização resultante da sociabilidade do capital criaram condições ainda no século XIX para revoluções do proletariado, que viriam a reivindicar melhores condições de trabalho, a diminuição da exploração sobre os trabalhadores e até mesmo a superação da sociabilidade do capital por meio da criação de uma sociabilidade comunista, em que os meios de produção, e, conseqüentemente, a riqueza, seriam coletivizados entre os trabalhadores, que agora seriam “trabalhadores livres”. Esse período foi marcado por revoluções em toda a Europa Ocidental, como as de 1848, conhecidas como a Primavera dos Povos, mesmo ano em que é publicado o Manifesto

---

<sup>18</sup> A burguesia era dividida em três segmentos: a alta burguesia, que era a classe proprietária à frente de grandes estruturas empresariais ou comerciais, e a média e a baixa burguesia, constituídas por pequenos empresários, profissionais liberais ou funcionários públicos (SANTOS, 2013).

Comunista de Marx e Engels. Esta conjuntura histórico-política caracterizou com propriedade os traços do modo de produção/sociabilidade consolidada na época – o capitalismo, que até as três primeiras décadas do Século XX estava em sua segunda fase, a concorrencial<sup>19</sup> (COLOMBO; FAVOTO; CARMO, 2008; HARVEY, 2014; HOBBSAWM, 2012; SANTOS, 2013).

A fase concorrencial do capitalismo, embora tenha sido deletéria às condições de vida do proletariado urbano, contraditoriamente criou as condições para que aglomerados majoritariamente em espaços urbanos degradados, em péssimas condições de moradia e vivenciando a exploração coletiva nas fábricas e indústrias, criassem entre os trabalhadores e trabalhadoras uma consciência coletiva sobre a situação em que viviam, habitavam e trabalhavam, aquilo que no Manifesto do Partido Comunista é chamado de *consciência de classe em si*. Essa consciência coletiva e de classe questionava o discurso dominante no meio acadêmico e político da modernidade burguesa: o pensamento liberal e do darwinismo social, para os quais as condições de vida eram resultado das escolhas, méritos e disciplinas individuais de homens e mulheres, se distanciando de qualquer debate sobre as circunstâncias sociais ou das desigualdades de poder entre as classes, os sexos, os gêneros e as raças/etnias (BARBOSA FILHO; ROCHA, 2018; HARVEY, 2008). Nesse sentido, o pensamento dominante defendia que os mais “aptos” usufruiriam dos resultados do desenvolvimento econômico, social e científico da modernidade capitalista.

Essa narrativa produzida pelos intelectuais e políticos burgueses foi diretamente questionada pela classe trabalhadora e por seus intelectuais orgânicos<sup>20</sup>. Esses se opunham ao processo de naturalização e o apagamento histórico a que os liberais submetiam a história e as relações sociais concretas. Para os pensadores e movimentos das classes trabalhadoras, o que o capitalismo criou, combinando desenvolvimento tecnológico, científico e dos meios de produção com o crescimento da miséria e das desigualdades não seria a realização do projeto

---

<sup>19</sup> A formação do Modo de Produção Capitalista pode ser dividida em cinco etapas, após a fase de acumulação primitiva: 1) a formação do sistema capitalista no século XIX; 2) o Capitalismo Concorrencial; 3) o Capitalismo Monopolista; 4) o Imperialismo e o processo de transnacionalização do capital; e, por fim, 5) o Capital Financeiro e Internacionalização do Capital. O Capitalismo Concorrencial teve como principal característica a existência, em cada setor da economia capitalista (capital-comercial e capital-produtivo), de empresários individuais concorrendo livremente no mercado (SANTOS; ARAÚJO, s/d).

<sup>20</sup> Intelectual orgânico é um conceito criado pelo filósofo marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Gramsci definiu duas categorias de intelectuais: os *tradicionais*, que acreditam estar desvinculados de classes sociais, e os *orgânicos*, que atuam para criar, junto à sociedade, uma consciência que corresponde aos interesses da classe trabalhadora, que representa e de onde são provenientes. É consenso entre pesquisadores da obra de Lina Bo Bardi que há afinidades entre conceitos gramscianos e os escritos e ações culturais da arquiteta. A relação entre a obra de Lina e ideias de Gramsci sobre esse conceito encontra-se abordada no capítulo 5.

moderno, mas a atrofia capitalista deste projeto. E caberia ao Comunismo possibilitar o projeto moderno, em que o desenvolvimento não estaria submetido ao acúmulo de capital e à extração da mais valia, pondo fim ao trabalho alienado/explorado.

Percebe-se, assim, que o cenário de passagem do Século XIX ao XX foi marcado por uma disputa de narrativas, sentidos e significados acerca da modernidade que se espalharam para os diversos sujeitos políticos, instituições e campos de conhecimento, como a arquitetura e o design, e pelo uso da racionalidade. Enquanto a burguesia e seus intelectuais defendiam que a razão/razionalidade tinha por finalidade última o aperfeiçoamento técnico, científico e a compreensão dos processos econômicos, políticos, culturais e sociais da sociedade moderna, a classe trabalhadora e os seus intelectuais orgânicos defendiam que o papel da razão e da racionalidade moderna deveria fomentar a emancipação da humanidade, o que seria, segundo Marx, o fim da história, já que só assim se daria o fim da sociedade dividida entre classes sociais antagônicas.

Segundo Benjamin (1985, p. 37), é neste momento que, pela primeira vez, o espaço de moradia se sobrepõe ao local de trabalho, com relação à organização dos interiores, no sentido de se criar um lugar de refúgio e pertencimento: “O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões”. Desse movimento se originam o que o autor chama de “fantasmagorias do interior”, ou o afastamento de uma realidade racional, o que foi representado na arquitetura pelo surgimento do Art Nouveau, na virada para o século XX.

As discussões sobre o fortalecimento da classe trabalhadora fizeram parte da formação intelectual de Lina Bo Bardi, que inclusive citou Gramsci em seus escritos e pode ser considerada uma intelectual orgânica, já que atuou deliberadamente em prol dos interesses daqueles que não tinham acesso à cultura e suas vertentes. Ademais, a noção da casa como local de pertencimento e refúgio do Homem se aproxima das questões discutidas textualmente por Lina durante o período que aqui se chama de fase italiana (1940-1946), mas que teria repercussão durante toda a sua vida profissional, nas obras propostas por ela também durante a fase brasileira (1946-1992).

### 2.3 A SIMPLICIDADE MODERNA NO SÉCULO XX

Segundo Harvey (2014, p. 239), todas as transformações ocorridas na segunda metade do século XIX criaram uma crise de representação. Havia o desejo de busca por um estilo que refletisse e acompanhasse as inovações da sociedade industrial, pois a arte e a literatura já não poderiam

evitar “[...] a questão do internacionalismo, da sincronia, da temporalidade insegura e da tensão [...]”. O primeiro impulso cultural modernista surgiu depois de 1848, com as pinceladas impressionistas de Manet que, ainda de acordo com Harvey (2014), começou a decompor os espaços e alterar os enquadramentos das paisagens, bem como começou a explorar fragmentações de luz e cor; e na literatura, com as reflexões de Baudelaire sobre a modernidade e os romances de Flaubert e suas profundas análises psicológicas e senso de realidade.

O período entre 1880 e 1940 é definido por Argan (2010) como uma sucessão complexa dos movimentos artísticos que intencionavam um rompimento com as estruturas tradicionais, e se apresenta como Moderno. No campo das artes, houve uma profusão de movimentos que buscavam uma renovação total, tal qual vinha ocorrendo no campo da produção industrial. O autor divide este período em 4 fases:

Figura 3 - Impressão, nascer do sol, pintura de Claude Monet (1872), que deu nome ao movimento Impressionista.



Fonte: <https://s2.static.brasilecola.uol.com.br/be/2022/06/impressao-nascer-sol-monet.jpg>

- **1880-1908** – Período em que se afirmava a finalidade social da arte de modo semelhante ao socialismo humanitário. Buscava-se uma fusão das artes, além de seus limites – na ciência, na poesia, na filosofia. “O fim ideal é o que Wagner chamara de *Gesammthunstwerk*<sup>21</sup>” (ARGAN, 2010, p. 440). O autor aponta como referência na arte o

---

<sup>21</sup> Em tradução livre do alemão, termo que significa “obra de arte total”. Argan aqui se refere a Richard Wagner, compositor alemão do século XIX, que inaugurou o conceito de Obra de Arte Total, que se refere à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte (COUTINHO, 2019).

impressionismo (Figura 03), caracterizado pelas pinceladas que sugerem movimento e por uma busca pelo despertar de sensações e pelo subjetivismo, e, na arquitetura, as novas técnicas construtivas, como o concreto armado;

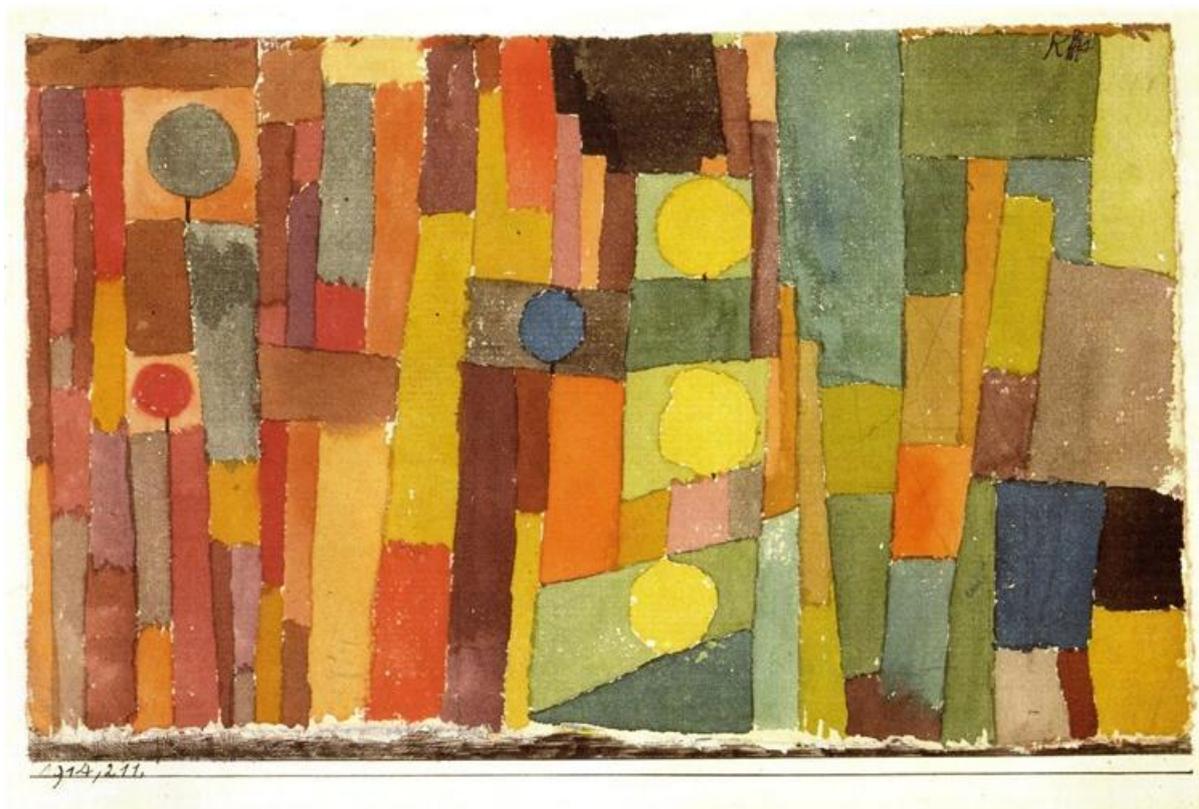
- **1908-1918** – Período que o autor chama de fase das vanguardas históricas, no qual não se deseja apenas o progresso, mas uma transformação radical e revolucionária da arte. O Cubismo desponta como nova linguagem figurativa e a primeira que pode ser considerada integralmente moderna. A arte já não tem um uso social, e assim passa a não possuir um compromisso com a realidade, a exemplo do grupo expressionista alemão *Der Blaue Reiter*, fundado em 1911 e liderado por Wassily Kandinsky (1866 – 1944) (Figura 04) e Paul Klee (1879 – 1940) (Figura 05). Neste período o autor também aponta que, na Itália, esta renovação se manifesta através do Futurismo, e credita ao nível cultural (que aponta como mais baixo com relação aos demais países europeus) e à recente industrialização desse país uma luta de rompimento com o passado mais violenta e uma mais entusiasta adesão à era das máquinas;

Figura 4 - Improvisação XXVI, pintura expressionista de Wassily Kandinsky (1912)



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/wassily-kandinsky-biografia-e-principais-obras/>

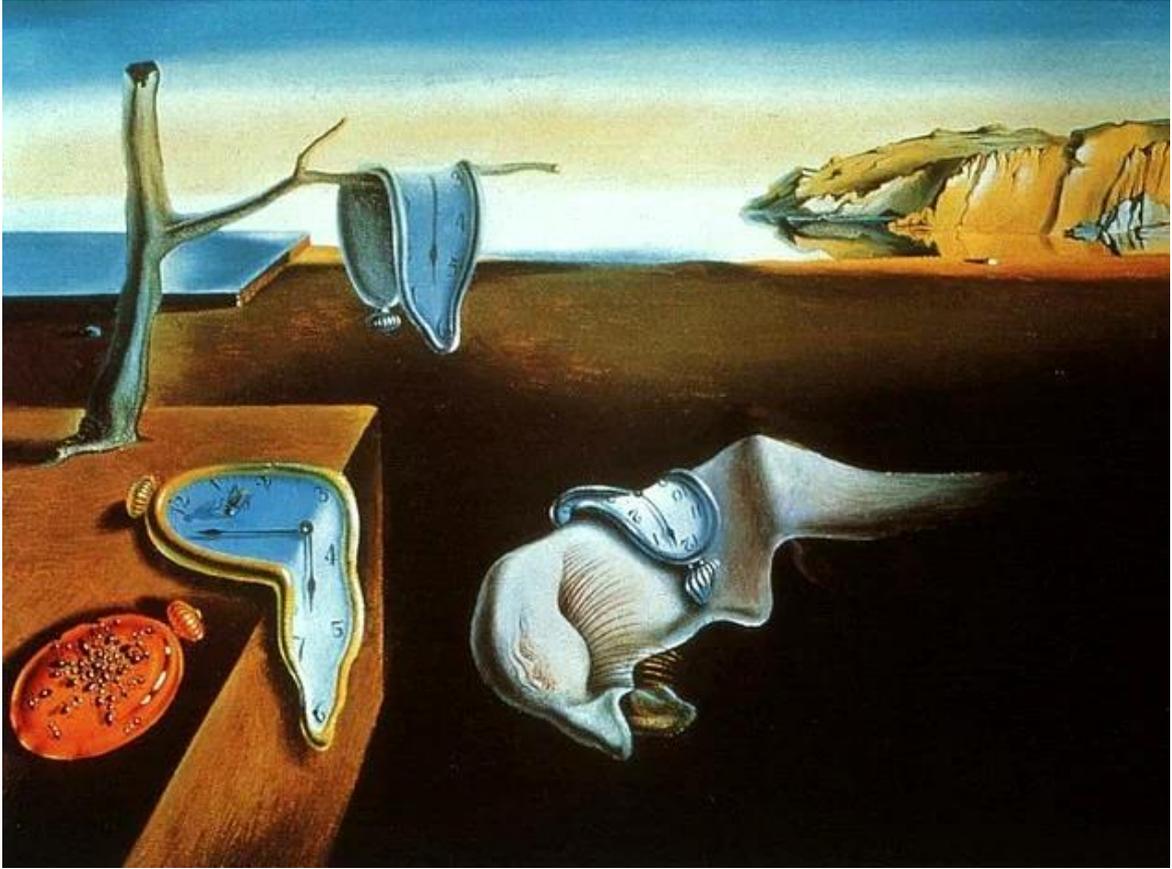
Figura 5 - No Estilo de Kairouan, pintura expressionista de Paul Klee (1914)



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-paul-klee-e-obra-comentada/>

- **1918-1930** – Caracterizado como o período pós-Primeira Guerra, no qual a arte se direciona para três caminhos:
  - O primeiro que apontava para a análise das causas dos conflitos a fim de evitar que se repitam, e daí nasce o engajamento político e social dos artistas na reconstrução da civilização europeia, eliminando as suas contradições – representado pelas correntes construtivas (construtivistas);
  - O segundo que apontava para o distanciamento da arte da realidade social e da política, aproximando-se da aventura interior e do inconsciente do artista – representado pelo Surrealismo (Figura 06);
  - O terceiro que surgiu na Europa e nos Estados Unidos (com Marcel Duchamp – Figura 07) e apontava para uma posição mais drástica, a recusa total da sociedade e de seus valores e da própria arte como valor socialmente acreditado – representado pelo Dadaísmo.

Figura 6 - A persistência da memória, pintura surrealista de Salvador Dalí (1931)



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/surrealismo/>

Figura 7 - Fonte, obra dadaísta de Marcel Duchamp (1917)



Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/dadaismo.htm>

- **1930-1940** – O pressentimento da crise que culminaria com a Segunda Guerra Mundial surge na arte, sendo o fato mais relevante a perseguição em todas as correntes da arte moderna pelos regimes totalitários na Rússia, Alemanha e Itália. As manifestações artísticas impostas pelos regimes não produziu resultados apreciáveis, e a arte moderna assumiu, assim, um papel de oposição e de defesa da liberdade de expressão.

De modo análogo, uma racionalização da arquitetura dependeria não só de organização do espaço e do tempo, como havia proposto Henry Ford, mas novos sentidos de relativismo e perspectivismo deveriam ser aplicados à produção do espaço e planejamento do tempo (HARVEY, 2014). O movimento que viria a ser chamado Modernismo buscava um rompimento com o passado e o uso da linguagem do povo – em especial a classe trabalhadora, pois a racionalidade espacial maximizaria a liberdade e o bem-estar individuais, e a eficiência, a função e a pureza de linguagem seriam os pilares desse processo.

A aderência da forma à função, o emprego de materiais de produção industrial, o uso de formas geométricas elementares respondem à ideia de um absoluto internacionalismo arquitetônico: criando modalidades de vida comuns, unificando as formas das cidades e das casas, impondo em todo lugar sua lógica ferrenha, a arquitetura racional deveria ser o fator principal do advento de uma sociedade sem classes e sem fronteiras nacionais (ARGAN, 2010, p.442).

De acordo com Benevolo (2004), assim como qualquer transformação histórica importante, o movimento moderno foi composto por diversas frentes, várias contribuições individuais e coletivas, não sendo possível apontar um só local de origem. Mas a Alemanha, a partir de 1900, parecia ser o terreno mais fértil para o surgimento e consolidação do movimento moderno na arquitetura e no design, já que, nesse período, o país se encontrava no centro da cultura arquitetônica europeia porque, entre alguns aspectos, não possuía uma tradição cultural comparável com a França e com a Inglaterra, e os operadores econômicos, políticos e artistas de mentalidade progressista passaram a ocupar postos diretivos em uma sociedade em transformação – ensinando em escolas estatais, dirigindo revistas e orientando editoriais, organizando exposições etc. Alguns desses artistas e críticos de arte fundaram a *Deutsche Werkbund*, em 1907, que viria a se tornar a mais importante organização cultural alemã de antes da Primeira Guerra Mundial.

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier seguiu os princípios da vanguarda modernista quando alegou que o caminho para a liberdade individual estaria na construção de uma arquitetura

extremamente racional e ordenada. A partir de sua principal obra escrita, *Vers une Architecture*, lançou as bases do movimento moderno de características funcionalistas.

Se eliminarmos de nossos corações e mentes todos os conceitos mortos a propósito das casas e examinarmos a questão a partir de um ponto de vista crítico e objetivo, chegaremos à “Máquina de Morar”, a casa de produção em série, saudável (também moralmente) e bela como são as ferramentas e os instrumentos de trabalho que acompanham nossa existência. (LE CORBUSIER apud FRAMPTON, 2000, p.183)

De acordo com Frampton (2000), o pensamento sobre a casa racional foi ressignificando a maneira que os ambientes eram utilizados, quando a funcionalidade e a integração entre os ambientes se tornaram pontos centrais nos projetos arquitetônicos, em detrimento da estética. Quando Le Corbusier propôs a casa enquanto *máquina de morar*, buscava justamente a simplicidade, a exatidão mecânica e a regularidade, revelando uma exigência de integração e controle racionais. Estes requisitos foram sistematizados no Manifesto *Os cinco pontos de uma nova arquitetura*<sup>22</sup>, escrito com o também arquiteto Pierre Jeanneret e publicado na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, em 1926.

Essa noção ficaria ainda mais evidente com o fim da Primeira Guerra Mundial e no período entre guerras. Para Harvey (1992), as ideias modernas de arquitetura priorizariam a restauração dos centros urbanos destruídos, pois havia a necessidade de reorganização de sistemas (transportes, hospitais, escolas etc.) e execução de obras públicas de vários tipos. Era preciso, devido a essas urgências, encontrar soluções para os dilemas do desenvolvimento e estabilização político-econômica, o que demandava planejamento e industrialização em larga escala, através da aplicação dos métodos racionais de produção.

Temas como esses foram debatidos nos CIAM<sup>23</sup>. Na segunda edição, ocorrida em Frankfurt em 1929, a habitação mínima (em alemão, sob o título *Die Wohnung fur das Existenzminimum*) foi o tema principal, seguindo a tendência moderna de discussão do modo de vida associado à existência mínima, com poucos recursos, o que era um produto principalmente do contexto histórico. Entre os estudos apresentados, havia o de Walter Gropius, *As bases sociológicas da habitação mínima (para a população das cidades industriais)*; o de Le Corbusier, *Análises dos*

<sup>22</sup> Os cinco pontos de uma nova arquitetura ou da arquitetura moderna são representados pelos elementos: planta livre, fachada livre, janela em fita, pilotis e teto jardim.

<sup>23</sup> Os CIAM, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), surgiram em 1928 e eram uma organização internacional que reunia os expoentes da vanguarda de arquitetura e tinham a intenção de debater e difundir as bases teóricas da arquitetura moderna. O primeiro CIAM foi organizado em Paris por Le Corbusier e Gabriel Guévrekian, e em Zurique, pelos membros da Werkbund suíça e pelo historiador de arte Siegfried Giedion (FRAMPTON, 2000).

*elementos fundamentais para o problema da habitação mínima*; o de Victor Bourgeois, *A organização da habitação mínima*; o de Hans Schmidt, *Sobre as normas técnicas*; o de Ernst May, *A Habitação para mínimo nível de vida* (CAPPELLO, 2019).

A habitação mínima incluía, conforme havia indicado Adolf Loos em *Ornament und Verbrechen*<sup>24</sup> em 1913, a abolição dos ornamentos e da personalização, indicando uma tendência aos espaços e perspectivas maciços, uniformes e ao poder da linha reta (BENEVOLO, 2004; FRAMPTON, 2000; PAIM, 2000). Também é importante destacar que, neste período de hegemonia das ideias modernistas, os arquitetos sentiram a necessidade de adequar estilisticamente o mobiliário aos ambientes internos das edificações. Através desta produção, que experimentava a aplicação sistemática de processos e materiais industrializados como o aço tubular e o compensado de madeira, intencionava-se criar móveis de qualidade a preço acessível, buscando suprir as necessidades de uma maior parcela da população (BÜRDEK, 2010; CABRAL, 2019; CARDOSO, 2008; ORTEGA, 2008). Seguindo as linhas formais mínimas e o uso racional dos materiais, o mobiliário era pensado para quase não ser percebido, como se fizesse parte da arquitetura, sem tirar dela o protagonismo<sup>25</sup>.

A simplicidade como compreendida até aqui, cujos significados foram explorados em dois caminhos epistemológicos – o filosófico e o moderno/modernista, encontra o lugar em que Lina estava na Itália, prestes a emigrar para o Brasil, em 1946. Num sentido filosófico, a simplicidade, enquanto conceito contrário à complexidade, e a simplificação, enquanto processo de redução da complexidade, se compatibilizam com a simplicidade que era princípio do Movimento Moderno: o simples que resulta da depuração das formas e que levou à corrente racionalista, base da formação acadêmica e intelectual de Lina. As expressões sobre simplicidade na produção da arquiteta, neste período de formação e primeira atuação profissional chamado aqui de fase italiana, serão exploradas no próximo capítulo.

---

<sup>24</sup> *Ornamento e Crime* foi uma das publicações que ajudaram a fundamentar as bases do Movimento Moderno, a partir da crítica à ornamentação em artefatos úteis e na arquitetura.

<sup>25</sup> Algumas das criações deste período são considerados clássicos do design de mobiliário do século XX, que se tornaram artefatos sofisticados e caros com o passar do tempo, contrapondo-se à intenção original de serem acessíveis a todos.

### 3 ANTES DA SIMPLICIDADE, *LA SEMPLICITÀ*

Este capítulo pretende situar o/a leitor/a acerca das expressões de simplicidade nos primeiros anos de atuação profissional de Lina Bo Bardi, ainda na Itália. Para tanto, remontou-se, na primeira parte do capítulo, o cenário relativo ao Modernismo na Itália no período de formação acadêmica de Lina Bo Bardi, resgatando antes aspectos do movimento de vanguarda ocorridos neste país a partir do surgimento do Futurismo. Já a segunda parte trata do percurso acadêmico e primeiros anos de Lina enquanto arquiteta, tendo como foco as expressões da simplicidade nesse período, chamado aqui de fase italiana.

#### 3.1 A VANGUARDA MODERNA ITALIANA: FUTURISMO, NOVECENTO, RACIONALISMO, ESTILO LICHTÓRIO

Conforme afirma Argan (2010), no início do século XX o surgimento das vanguardas artísticas estava ligado ao contexto sociopolítico, seja como forma de afirmação ou negação de valores. Portanto, pode-se dizer que os manifestos artísticos constituíram uma forma de ativismo cultural, sendo um importante meio de expressão e difusão de ideias e práticas inovadoras, e principalmente da estética moderna, que estava afinada com o dinamismo da vida e da civilização mecânica (ALMEIDA, 2013).

Figura 8 - Carica di Lancieri, obra futurista de Umberto Boccioni (1915)



Fonte: <https://www.the-artinspector.com/post/umberto-boccioni-attack-of-the-lancers>

O Futurismo, movimento de vanguarda italiano de 1909, surgiu com a publicação do Manifesto Futurista no jornal parisiense *Le Figaro* pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), e daria início ao movimento de renovação estética italiana<sup>26</sup>. Marinetti propunha a criação de uma arte livre e anárquica, que fosse capaz de expressar o dinamismo e a energia da sociedade industrial que se desenvolvia.

O movimento que se iniciou na literatura afetou também a arquitetura, as artes plásticas e outras atividades artísticas, as quais vinham em busca de uma aproximação da efervescência cultural que se encontrava Paris naquele momento<sup>27</sup>. No Manifesto Futurista, Marinetti exaltava em onze pontos “as virtudes da temeridade, energia e audácia, enquanto afirmava o supremo esplendor da velocidade mecânica” (FRAMPTON, 2000, p.95). Contestava os valores clássicos, exigia uma rebelião contra o *status quo*, a insurreição das classes oprimidas, o enterramento do passado e o reconhecimento de que o futuro havia chegado; ao mesmo tempo, aclamava o patriotismo e o militarismo, o que acabaria por aproximá-lo ideologicamente ao fascismo, conforme afirma Umberto Eco:

Vejam os futuristas. Deveria ter sido considerado um exemplo de *entartete Kunst*<sup>28</sup>, assim como o expressionismo, o cubismo, o surrealismo. Mas os primeiros futuristas italianos eram nacionalistas, defendiam, por motivos estéticos, a participação da Itália na Primeira Guerra Mundial, celebravam a velocidade, a violência, o risco, e, de certa maneira, estes aspectos pareciam próximos ao culto fascista da juventude. Quando o fascismo se identificou com o Império Romano e redescobriu as tradições rurais, Marinetti (que proclamava que um automóvel era mais belo que a Vitória de Samotrácia e queria até mesmo matar o luar) foi nomeado membro da Accademia d'Italia, que tinha pelo luar grande respeito (ECO, 2018, p. 31).

Este não foi o único movimento italiano de vanguarda, mas foi, no entanto, o mais radical de todos, por pregar veementemente a antitradição, ao indicar que as artes demolissem o passado e tudo o mais que não significasse a velocidade, a era mecânica, a eletricidade, o dinamismo, a

---

<sup>26</sup> A Itália é considerada um dos berços da cultura clássica ocidental, surgida durante o império romano, e que foi atualizada a partir do século XIV, com o Renascimento. Como discutido no capítulo 2, o projeto moderno chegou ao século XX com uma concepção na qual deveria haver uma redefinição de identidade, então este seria um processo complexo para os italianos. Por isso, o início do século XX, neste país, é considerado ambíguo: as três primeiras décadas consolidaram os campos das artes e da arquitetura marcados pela dialética entre a tradição clássica e pelo Modernismo, um movimento cultural que pretendia apagar, transformar e dissimular valores considerados ultrapassados (CABRAL, 2019).

<sup>27</sup> Período conhecido como *Belle Époque*, considerada a era de ouro de beleza, paz e inovação, ocorrida entre as últimas décadas do século XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial. A urbanização e a industrialização fortaleceram o desenvolvimento dos meios de comunicação e transportes, criando o cenário para uma forte efervescência cultural, especialmente em Paris. Nas artes, surgiram o impressionismo e o Art Nouveau (CARDOSO, 2008).

<sup>28</sup> Em tradução livre do alemão, *Arte degenerada*.

guerra (FRAMPTON, 2000). Arquitetonicamente, isso significava a necessidade de popularizar características funcionalistas, racionais e sem adornos, condizentes, portanto, com o progresso tecnológico (ALMEIDA, 2013; BENEVOLO, 2004; FRAMPTON, 2000).

Sendo assim, seguindo a noção de rompimento total com o passado tal qual o manifesto de Marinetti, a publicação do manifesto *L'Architettura Futurista* por Antonio Sant'Elia em julho de 1914 – mesmo ano em que Le Corbusier concebeu *Les Maisons Dom-ino*<sup>29</sup> – enumera os princípios a serem postos em prática para se posicionar contra a cultura hegemônica na arquitetura – especialmente com relação aos ornamentos:

Depois de 1700 não mais existiu nenhuma arquitetura. Uma vulgar mistura dos mais variados elementos de estilo, usada para mascarar o esqueleto da casa moderna, é chamada de arquitetura moderna. A beleza nova do cimento e do ferro vem profanada com a sobreposição de carnavalescas incrustações decorativas que não são justificadas nem pelas necessidades construtivas, nem pelo nosso gosto e têm origem nas antiguidades egípcia, indiana ou bizantina, e naquele atordoante florescer de idiotices e de impotência que tomou o nome de neoclassicismo. (*L'Architettura Futurista*, tradução de ALMEIDA, 2013, p.144)

Em cinco pontos, Sant'Elia declarou guerra à arquitetura clássica, decorativa e monumental; à reprodução e à *embalsamação* de monumentos e palácios antigos; às formas cúbicas e piramidais, compostas por linhas perpendiculares e horizontais, as quais classifica como opressoras; ao uso de materiais duradouros, maciços, caros e volumosos; e a “toda a pseudo-arquitetura de vanguarda, austríaca, alemã e americana” (ALMEIDA, 2013, p. 149). E proclama, em oito pontos, que:

1. A arquitetura futurista é aquela caracterizada pela audácia, pelo cálculo e pela simplicidade, que os diversos materiais – concreto armado, vidro, ferro, papelão, fibra têxtil e madeira permitem obter o máximo da elasticidade e da leveza;
2. Que nem por isso a arquitetura é somente uma combinação de praticidade e utilidade, ainda sendo considerada uma expressão artística;
3. Que as linhas oblíquas e elípticas são dinâmicas por sua própria natureza e têm uma potência emotiva superior às perpendiculares e horizontais;

---

<sup>29</sup> *Les Maisons Dom-ino* foram um sistema construtivo em concreto armado criado por Le Corbusier, composto pelo conjunto laje-pilar-fundação, independente enquanto estrutura, para lidar com a reconstrução das aldeias da província belga de Flandres, devastadas pela Primeira Guerra, que possibilitaria características fundamentais da arquitetura moderna, como a planta livre. (FRAMPTON, 2000).

4. Que a decoração sobreposta à arquitetura é um absurdo, e somente do uso e disposição dos materiais brutos ou *violentamente* coloridos depende o valor decorativo dessa arquitetura;
5. Que, assim como os antigos buscavam inspiração nos elementos naturais, os futuristas, enquanto *seres materialmente e espiritualmente artificiais* deveriam buscar inspiração no mundo mecânico que eles mesmos criaram, no qual a arquitetura deveria ser a mais bela, eficaz expressão artística;
6. Que a arquitetura que seguia critérios preestabelecidos enquanto arte havia acabado;
7. Que por arquitetura dever-se-ia entender o esforço de harmonizar o ambiente e o homem com liberdade e audácia, e que esta deveria tornar o mundo das coisas uma projeção direta do mundo espiritual;
8. E que dessa arquitetura não cabe nenhuma rotina plástica e linear, pois a arquitetura futurista deveria se caracterizar pela decadência e transitoriedade, estar em constante renovação e cada geração deveria construir a sua própria versão de cidade. Dessa constante renovação, viria a vitória do futurismo.

Figura 9 - Desenhos de Sant'Elia para a *Città nuova* (cidade nova)



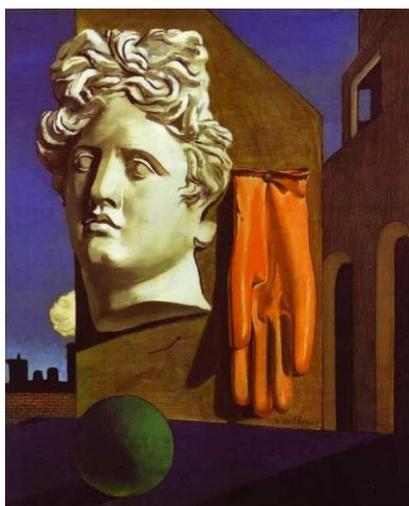
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/980600/desenhos-de-arquitetura-imaginando-o-futuro>

Ao longo das quase quatro décadas de sua existência – entre a publicação do primeiro manifesto em 1909 e a morte de Marinetti em 1944 – os futuristas enxergaram no fascismo uma forma de tornar a revolução proposta pelo movimento em algo real (ALMEIDA, 2013). Em 1915, os principais representantes do movimento – além de Sant'Elia, os artistas Umberto Boccioni, Ugo Piatti e Luigi Russolo, além do próprio Marinetti – assinaram o manifesto político profascista

*L'Orgoglio Italiano*<sup>30</sup>. O sentimento nacionalista presente entre os representantes futuristas levou ao alistamento no exército desses principais expoentes, e à morte precoce de Sant'Elia no *front* em 1916, aos 28 anos, e de Boccioni, apenas dois meses depois, fazendo com que o movimento perdesse a força. Porém, para Almeida (2013), o que não possibilitou Sant'Elia alcançar sua maturidade profissional e concretização em obra construída dos seus desenhos para a *Città Nuova* (Figura 09) - um modelo utópico de metrópole futurista, que representava uma cidade claramente inspirada em máquinas servindo a humanidade – não impediu o debate acerca de suas propostas, que se transformaram em ícones do movimento. Com a morte de Sant'Elia, o Futurismo arquitetônico perdeu a sua força, e, após a Primeira Guerra Mundial, o meio cultural italiano se viu entre a refutação das regras clássicas vigentes e um desejo renovado de estabilidade e regularidade.

De acordo com Benevolo (2004), os futuristas sobreviventes da guerra ainda insistiam em um discurso revolucionário que vinha perdendo força; e havia uma geração mais jovem que, diante da ausência de pertencimento a essas ideias, voltava-se ao passado – um lugar mais *seguro*, para os italianos – esperando encontrar regras constantes e valores certos e permanentes. Assim, para Frampton (2000), o trauma da guerra se manifestou artisticamente através de expressões clássicas e oníricas, representadas nas artes pelo movimento *Valori Plastici*<sup>31</sup>, liderado por Giorgio de Chirico<sup>32</sup> (Figura 10), e na arquitetura pelo movimento que foi chamado *Novecento*.

Figura 10 - *Canto d'Amore*, pintura de Giorgio de Chirico de 1914.



Fonte: <https://lugouv.blogspot.com/2014/02/a-arte-de-giorgio-de-chirico.html>

<sup>30</sup> Em tradução livre do italiano, Orgulho Italiano.

<sup>31</sup> O movimento definia-se em torno de uma revista de mesmo nome, *Valori Plastici* (em tradução livre do italiano, Valores Plásticos), fundada pelo pintor Mario Broglio (1891-1948) e pelo pintor e escultor Roberto Melli (1885-1958) e publicada entre 1918 e 1921.

<sup>32</sup> De acordo com Argan (2010), a pintura metafísica de De Chirico buscava afirmar, em oposição do Futurismo, a não-temporalidade da arte, seu ser eterno e seu passado imóvel, e visava demonstrar que a obra de arte, a partir de seu nascimento, já se distingue do presente e está imersa em seu passado.

O Novecento, termo criado pela jornalista Margherita Sarfatti (1880–1961) para designar um pequeno grupo de artistas que retomava valores fundamentais da arte clássica mediterrânea mediante a reinterpretação de mestres do Renascimento italiano<sup>33</sup> (MAGALHÃES, 2013), foi fundado em 1922. Representou o movimento italiano da corrente europeia que pregava um retorno à ordem clássica, considerada o estado mais puro da arte e da arquitetura, e rejeitava as vanguardas do início do século XX, como o Futurismo, o Cubismo e o *Stile Liberty* (versão italiana do Art Nouveau).

Em 1926, ocorreu a *I Mostra del Novecento Italiano* – com obras de artistas de formações diferentes, mas que tinham em comum o respeito pela tradição clássica da arte, na qual Mussolini foi convidado a fazer um discurso de abertura, escrito por Sarfatti, que tratava o Novecento enquanto uma arte de Estado. A associação do Novecento ao nacionalismo<sup>34</sup> ficam explícitas em outro texto escrito pela autora em 1928, *L'Arte e il Fascismo*, no qual argumenta que “(...) já existia na Itália uma verdadeira unidade ideal, no espírito, nas letras e no gênio de nossos poetas, muito, mas muito antes que na vida e na história existisse a unidade na Itália. (...) a arte foi fascista antes que existisse o fascismo<sup>35</sup>” (SARFATTI, 1928, apud MAGALHÃES, 2013, p. 23). Assim, o Novecento se tornaria o movimento que melhor exprimia os valores da *nova Itália*, em consonância com a tendência de se referenciar a cultura italiana ao meio conservador de Roma.

Portanto, o movimento, que teve Giovanni Muzio como seu maior representante na arquitetura (Figura 11) e tinha um compromisso nacionalista, ao negar as ideias de vanguarda moderna, optava por uma falsa preocupação com a tradição e o conservadorismo, conforme afirma Bruno Zevi (1981, p.12): “Clássico numa linha bastarda, repete colunatas e pilares sem pés nem cabeça, isto é, sem bases nem capitéis, mas ‘proporcionados’ segundo as regras escolásticas”. O Novecento se caracterizou como uma forçada tentativa de retorno ao passado, já que, ainda

---

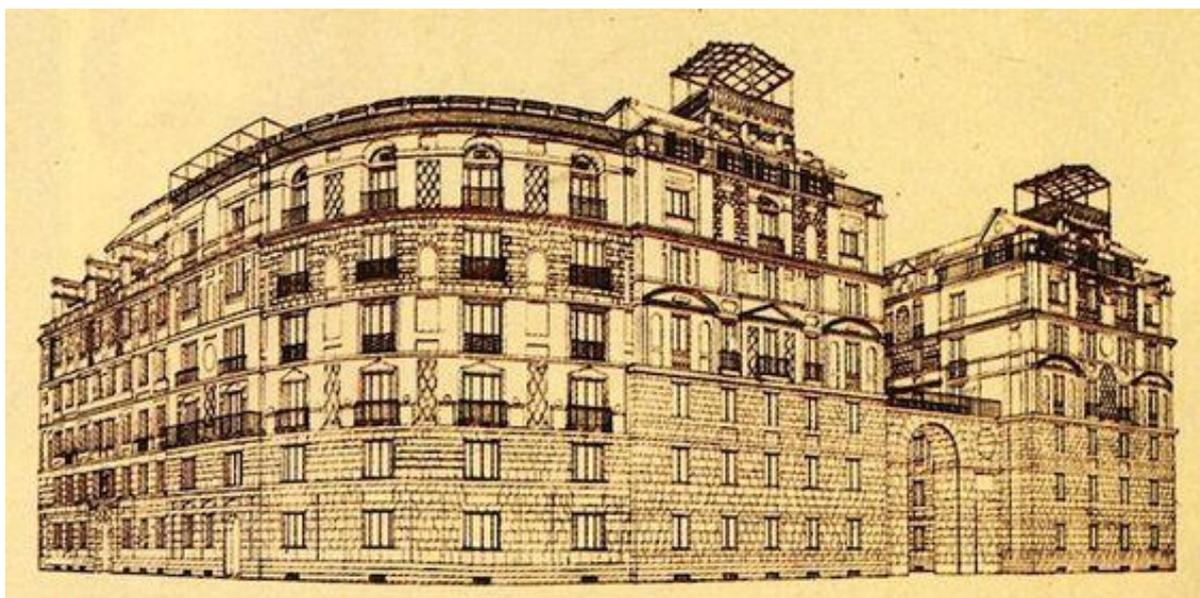
<sup>33</sup> O termo Novecento se refere à continuidade das escolas artísticas do Renascimento, retomada pela historiografia da arte do final do século XIX e início do século XX (MAGALHÃES, 2013).

<sup>34</sup> O termo nacionalismo está escrito algumas vezes nesta tese, e reforça-se que sempre estará relacionado a uma ideologia e movimento político baseados numa consciência de nação e o desejo de moldá-la politicamente, usando seus símbolos nacionais reais – como a bandeira e o hino, e/ou imaginários – como o mito da Alemanha nazista acerca de um passado ariano. No século XX, o nacionalismo esteve associado a teorias racistas na Alemanha (nacional-socialismo) e na Itália (fascismo). Gramsci apontou o equívoco em se confundir este conceito com ‘nacional’: “nacional é diferente de nacionalista. Goethe era ‘nacional’ alemão, Stendhal ‘nacional’ francês, mas nenhum dos dois era nacionalista” (GRAMSCI, 1982, p.82). Esta definição gramsciana seria citada por Lina Bo Bardi, anos depois, conforme se aborda no capítulo 5.

<sup>35</sup> Denomina-se fascismo ou nazi-fascismo o fenômeno histórico ocorrido na Europa entre 1922 e 1945, que foi caracterizado pela ascensão de regimes políticos totalitários que se opuseram às democracias liberais e ao regime comunista soviético (que também tinha caráter totalitário). A repercussão do fascismo atingiu outras nações que adotaram regimes semelhantes, mas este fenômeno está ligado à sociedade de massas e está situado espacialmente na Alemanha e na Itália (HOBSBAWM, 2008).

para Zevi (1981), escondia a função das estruturas por trás das fachadas monumentais, e assim se mostrava em clara oposição à expansão das vanguardas modernas, funcionalistas.

Figura 11 - Desenho em perspectiva da *Ca' Brutta*, edificação em estilo Novecento projetada por Giovanni Muzio, em 1923. *Ca' Bruta* é uma abreviação para *casa brutta* – casa feia, em tradução livre.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/220535712973414656/>

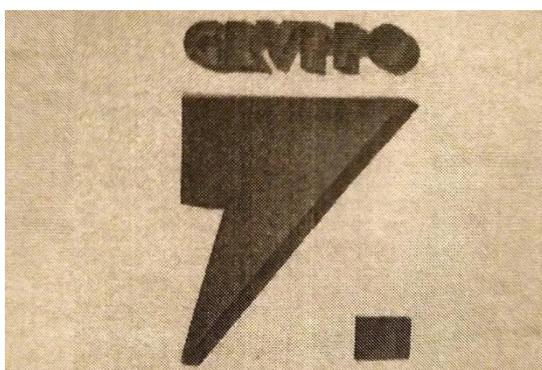
Esse foi o ponto de partida para o surgimento, em 1926, do Racionalismo, que seria a principal vertente modernista na Itália, que, ao contrário do Futurismo e do Novecento, foi caracterizada por possuir um caráter moderado: expressava-se pelo desejo de alcançar uma síntese racional entre os valores nacionalistas do Classicismo e a lógica estrutural da era da máquina.

Segundo Grinover (2018), a ascensão do fascismo e a política de investimentos voltada para o fortalecimento do progresso industrial motivariam posicionamentos éticos e estéticos, dentro do movimento racionalista, que colocariam em oposição os dois maiores centros urbanos italianos: Roma e Milão. Por mais que em ambas houvesse debates acerca de temas que estavam presentes nas vanguardas arquitetônicas no mundo, como a urbanização, a monumentalidade e a habitação, e suas relações com a tradição *versus* o novo estilo, em Roma as reflexões giravam em torno de referências do passado; em Milão, em torno do novo contexto cultural que vinha surgindo desde o começo do século.

No meio arquitetônico *milanese*, os debates eram majoritariamente de cunho progressista e, conforme mencionado, foi onde predominou a faceta racionalista mais ligada ao movimento moderno internacional. Em 1926, o racionalista Gruppo 7, formado por egressos do curso de

Arquitetura do Politécnico de Milão<sup>36</sup>, ao lançarem uma nota na revista *Rassegna Italiana* na qual se comprometiam a encontrar um meio termo entre a linguagem do Novecento e o vocabulário estético industrial advindo do Futurismo, criariam um movimento pela renovação estilística da arquitetura italiana: “Nosso passado e nosso presente não são incompatíveis. Não desejamos ignorar nosso legado tradicional. É a tradição que se transforma e assume novos aspectos, que somente alguns poucos são capazes de reconhecer.” (GRUPPO 7, 1926 apud FRAMPTON, 2000, p.247).

Figura 12 - Logotipo do Gruppo 7.



Fonte: <https://tecne.com/tag/gruppo-7/>.

O principal ideal racionalista do Gruppo 7 era propor uma simplificação técnica e formal, a partir da expressão de uma racionalidade – representada principalmente pela ausência de ornamentos, que também buscava cumprir uma função social, características essas tipicamente modernas<sup>37</sup>. Já o resgate da essência da ordem clássica, para Grinover (2018), significava a adesão aos valores progressista e emancipador do Movimento Moderno, mas a tradição ligada ao passado sempre estaria presente. Neste sentido, pode-se dizer que possuíam afinidade com o *Deutsche Werkbund* – Liga de Ofícios Alemã que, para Cardoso (2008), tinha entre suas metas a busca de uma relação mais estreita entre a produção industrial, a valorização da atividade artesanal e o fortalecimento da identidade nacional. Mas, o Gruppo 7 deixava clara sua posição crítica com relação ao Futurismo:

A marca da vanguarda anterior foi um ímpeto afetado e uma fúria vã e destrutiva em que se misturavam bons e maus elementos; a marca da

<sup>36</sup> Formavam o Gruppo 7 os arquitetos Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini e Giuseppe Terragni.

<sup>37</sup> Para Adolf Loos, a criação de um estilo moderno estava ligada à emancipação de trabalhadores, pois a execução dos ornamentos dependia do trabalho dos artesãos, que os realizavam a partir dos projetos de artistas ou arquitetos, profissionais que tinham maior prestígio social. Esta dependência era vista por Loos como uma forma de submissão, e somente a mudança desta lógica resultaria em um estilo genuinamente moderno (PAIM, 2000; TAYLOR-FOSTER, 2016).

juventude é um desejo de lucidez e sabedoria. (...) Isto deve ficar claro (...), não pretendemos romper com a tradição. (...) A nova arquitetura deve ser o resultado de uma estreita associação entre lógica e racionalidade. (GRUPPO 7 apud FRAMPTON, 2000, p.247)

Já no meio acadêmico da *Università degli Studi di Roma*<sup>38</sup> ocorriam os debates que transitavam entre características nostálgicas clássicas e o Racionalismo. O curso de Arquitetura e Urbanismo foi fundado em 1915 com um currículo elaborado por Marcello Piacentini<sup>39</sup> e, a partir de 1916, seguiu a proposta de Gustavo Giovannoni<sup>40</sup>, a qual visava uma formação integral do arquiteto e deveria reafirmar a tradição arquitetônica italiana e as glórias do passado, sem que isto fosse um obstáculo ao desenvolvimento da tendência modernista. O discurso predominante na instituição era de que esta produção não se apoiasse apenas nos grandes monumentos, mas também na arquitetura popular, rural, que possuía valores fundamentais à vida contemporânea, como a simplicidade<sup>41</sup>. Para esses acadêmicos, não havia diferença entre a arquitetura erudita e a vernacular, pois ambas possuíam saberes que eram fundamentais à reconstrução e manutenção da cultura italiana (PEREIRA, 2014).

Pela diversidade de opiniões, o Racionalismo italiano acabou sendo caracterizado como um estilo contraditório, e essas divergências acabaram provocando cisões no movimento. Com a ascensão do regime fascista, o grupo ganhou adeptos e se oficializou como MIAR – *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*<sup>42</sup> que, em 1931, organizou a uma exposição com trabalhos do Gruppo 7, em Roma, na galeria de arte de Pietro Maria Bardi, que a divulgou por um panfleto intitulado *Relato a Mussolini sobre a arquitetura*, no qual se afirmava que o Racionalismo era a única expressão capaz de manifestar os valores e princípios fascistas. O MIAR declarou, também, que o movimento racionalista não teria outro objetivo moral a não ser servir à revolução fascista, e a arquitetura passou a ser um importante meio de expressão dos princípios

<sup>38</sup> Vale lembrar que Lina Bo Bardi se formaria arquiteta nessa instituição, em 1939.

<sup>39</sup> Marcello Piacentini foi um dos maiores expoentes da arquitetura desta época, sendo o divulgador das ideias modernistas no curso de Arquitetura, a partir dos projetos de Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. Posteriormente, idealizou o Estilo Lictório, alinhado ao regime fascista e caracterizado pelo classicismo residual e pelo ecletismo (CABRAL, 2019).

<sup>40</sup> Gustavo Giovannoni foi uma figura central não só para a consolidação do urbanismo como disciplina na Itália, mas para o restauro arquitetônico e urbano, sendo até hoje uma das grandes referências neste campo (CABRAL, 2019).

<sup>41</sup> Esse discurso estaria em consonância com o pensamento de Lina, em sua atuação profissional.

<sup>42</sup> Fundado em 1930, foi uma organização nacional, formada após a primeira exposição italiana de arquitetura racionalista, em Roma, por Adalberto Libera e Gaetano Minnucci. Era composto por 47 arquitetos, que foram divididos em seções regionais, e estavam atentos às experiências europeias contemporâneas, promotores da arquitetura moderna na Itália e recebeu apoio do Sindicato Nacional dos Arquitetos (CABRAL, 2019).

do regime, o que resultou em projetos como a *Casa del Fascio* (Figura 13), projetada por Giuseppe Terragni e inaugurada em 1936 como a sede do partido Nacional Fascista.

Figura 13 - *Casa del Fascio*, edificação racionalista projetada pelo arquiteto fascista italiano Giuseppe Terragni em 1932, para abrigar a sede do partido em Como, Itália.



Fonte: <https://www.archdaily.pe/pe/02-223907/clasicos-de-arquitectura-casa-del-fascio-giuseppe-terragni>

Diante disso, o Sindicato Nacional dos Arquitetos, que apoiava o movimento desde o princípio, retirou seu apoio à organização, afirmando que a arquitetura racionalista era incompatível com as exigências retóricas fascistas. Ainda nesse período, Marcello Piacentini propôs o Estilo Lictório (Figura 14) como estilo oficial do regime, decisão que foi apoiada pela fundação de outro grupo, o *Raggruppamento Architetti Moderni Italiani – RAMI*<sup>43</sup>, por ser mais condizente com a arquitetura pretendida por Mussolini para a capital italiana. O *Stile Littorio*, caracterizado por unir a monumentalidade e as referências clássicas a linhas racionais, tornou-se expressão arquitetônica de Estado, e o RAMI, simpático ao regime e apoiador do estilo, evitaria conflitos tanto com os profissionais ligados ao Novecento quanto com os racionalistas. O Racionalismo, por sua vez, passou a ser adotado entre os arquitetos orientados politicamente contra o fascismo, tornando-se mais próximo ao cunho progressista do modernismo existente em outros países da Europa (BENEVOLO, 2004; FRAMPTON, 2000; CABRAL, 2019).

<sup>43</sup> Em tradução livre do italiano, “Coligação de Arquitetos Modernos Italianos”, foi um grupo resultante da cisão do MIAR que promovia uma negação do modernismo, condenando tanto o ecletismo quanto outras tendências que neguem o passado clássico italiano.

Figura 14 - Edifício da reitoria da Universidade de Roma, em estilo Lictório, concluído em 1935.



Fonte: [https://de.wikipedia.org/wiki/Stile\\_Littorio](https://de.wikipedia.org/wiki/Stile_Littorio)

Essa pluralidade de ideias e linguagens permeou o meio arquitetônico da Itália na primeira metade do século XX, que caracterizou as formações política, acadêmica e intelectual de Lina Bo Bardi, sendo, conseqüentemente, o que a guiou na construção de suas primeiras ideias sobre simplicidade. Diante desses caminhos, Lina optaria pela via progressista, ligada ao racionalismo moderno, já que este era condizente com seus posicionamentos ético e político e com a sua forma de ver o mundo.

### 3.2 A EXPRESSÃO DO SIMPLES NA FASE ITALIANA DE LINA BO BARDI

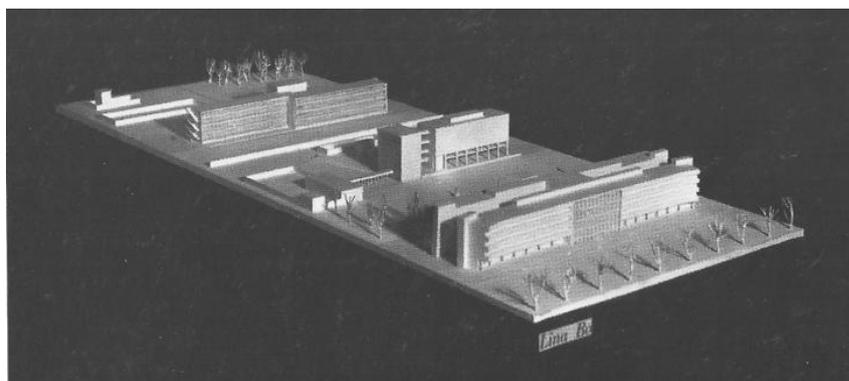
Figura 15 - Lina em Milão, em frente ao escritório da *Via Gesù*.



Fonte: Reprodução de FERRAZ, 2018.

Lina Bo precisou se manter firme em seus propósitos profissionais e pessoais quando começou a cursar a graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Roma. Era a única mulher de sua turma, e uma das poucas da universidade – um total de dez, desde a sua criação, vinte anos antes. Ao final do curso, projetou um hospital de linguagem arquitetônica racionalista, o *Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância*, inspirado na arquitetura modernista de Luigi Piccinato e de Alvar Aalto para o projeto do Sanatório de Paimio, na Finlândia (ANNELLI, 2010). Seu diploma de arquiteta foi entregue em 1939 pelo professor e então diretor da instituição Marcello Piacentini, que na ocasião a haveria questionado se um dia o documento lhe seria útil (LIMA, 2021).

Figura 16 - Maquete do Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância.



Fonte: Reprodução de FERRAZ, 2018.

Já há um tempo frequentando Milão, Lina mudou-se para a cidade em 1940, porque as ruínas históricas e simbólicas de sua cidade natal não condiziam com suas aspirações pessoais e profissionais e seu pensamento progressista: “Roma era uma cidade parada, lá estava o fascismo. A Itália era toda meio parada. Mas Milão não” (BARDI apud FERRAZ, 2018, p. 9). A nova etapa de vida em Milão ampliaria seus horizontes, sendo o ambiente ideal para que ela começasse a conquistar a independência que almejava desde sempre. Neste início, montou um pequeno escritório na *Via Gesù*, no centro da cidade, com Carlo Pagani<sup>44</sup>, através de quem conseguiu oportunidades de trabalho em editorias de revistas, já que o desenho era uma de suas habilidades. Com o tempo, Lina passaria a trabalhar na elaboração de capas, ilustrações, artigos e projetos que eram publicados em periódicos e jornais de circulação nacional<sup>45</sup>.

Mas sua mais importante experiência profissional em Milão aconteceria quando passou a trabalhar de forma independente para seu ex-professor de projeto de interiores, Gio Ponti (LIMA, 2021), arquiteto que fundou, editou e dirigiu a revista *Domus*<sup>46</sup> e foi um dos grandes responsáveis pela associação entre a tradição artesanal italiana e o design<sup>47</sup> (IRACE, 2012). A atuação de Gio Ponti voltada à valorização da produção artesanal seria uma forte referência para Lina na fase brasileira.

Os primeiros artigos produzidos por Lina nesse período foram escritos para a revista *Grazia*, a partir de 1941, em parceria com Carlo Pagani, que tinham como público-alvo as donas de casa. Os textos orientavam formas de manter o ambiente doméstico em ordem de forma mais prática, principalmente a partir da adoção de formas racionais, retas e sem adornos, e materiais modestos, como madeiras claras e tecidos leves. A partir dos temas cotidianos, compreende-se que há uma clara intenção de formação do gosto moderno<sup>48</sup>, em especial ao tratar de aspectos

---

<sup>44</sup> O arquiteto Carlo Pagani (1913-1999) foi o grande parceiro profissional de Lina em Milão, quando trabalharam juntos na redação e ilustração de artigos e no escritório da Via Gesù (que, por sua vez, se localizava em uma área que seria bombardeada pelos nazistas, em 1943).

<sup>45</sup> Entre 1940 e 1946, Lina entregou produtos para as revistas *Domus*, *Grazia*, *Lo Stile*, *Bellezza*, *Vetrina e Negozio*, *Tempo*, *Cordelia* e *L'Illustrazione Italiana* e para o jornal *Milano Sera*. Conforme escrito antes, este período foi objeto de estudo da dissertação de mestrado da autora desta tese (CABRAL, 2019).

<sup>46</sup> A revista *Domus* foi fundada por Gio Ponti em 1928 e está em circulação até os dias atuais, e os temas tratam de arquitetura, design e artes.

<sup>47</sup> No início do século XX, o desenho de um objeto utilitário era encomendado a um artesão, que se dedicava a criar modelos repetitivos e ligados ao folclore regional, e uma das iniciativas de Gio Ponti foi congregar manufaturas de grande desempenho para um esforço coletivo em busca da emancipação do passado, a caminho de um futuro no qual se transportasse esse saber artesanal para a produção em série. Este movimento foi um dos aspectos que deram origem ao que é conhecido atualmente como design *made in Italy*, que une arte, artesanato e indústria (IRACE, 2012).

<sup>48</sup> A intenção de formar na Itália o gosto moderno, ou seja, a difusão da estética modernista, teve início com o historiador e crítico de arte italiano Edoardo Persico (1900-1936). Proveniente de uma formação de esquerda e influenciada pelo filósofo marxista Benedetto Croce, Persico foi pioneiro no debate racionalista em seu país, a partir de 1925, depois de 11 anos da publicação do Manifesto Futurista, divulgando também, como consequência, ideias antifascistas (ANELLI, 2009).

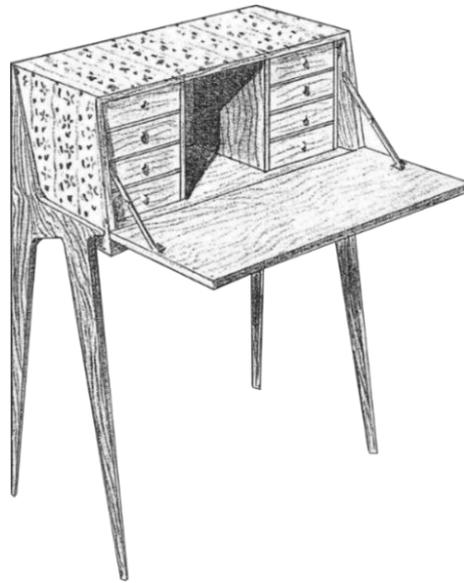
relacionados à simplicidade – uso de materiais modestos, cores claras, móveis de uso flexível e ausência de ornamentos:

A casa dos recém-casados é toda nova, é preciso pensar em tudo desde o princípio; na cozinha, nos estofamentos, na louça, nos pequenos detalhes. Atenção, portanto, a sua escolha terá uma importância enorme; a casa não será nem tão cedo renovada, talvez não seja nunca renovada e deverão viver por muito tempo entre os móveis escolhidos por vocês sem que esses, uma vez “tão belos”, se tornem insuportáveis, sem que as tapeçarias lhes ofendam, as cores atrevidas lhes machuquem. [...] Desenhamos para vocês o apartamentozinho para dois recém-casados de modestas condições, um apartamentozinho de dois cômodos; sala de estar, quarto de dormir e cozinha. A sala de estar é transformável em sala de jantar quando a mesa dobrável que forma móvel na parede, se abra e se disponha no centro do cômodo. A mesa (ver o desenho executivo) tem as pernas articuladas de modo que quando a mesa está aberta, essas giram, dispondo-se de modo a sustentar a superfície aberta. Na parede de frente àquela ocupada pela mesa fechada, há a cristaleira; muito simples. De noqueira natural com gavetas em cerejeira. As cadeiras são também em noqueira natural, estofadas, nos assentos estão almofadas de cânhamo com flores brancas sobre fundo preto. [...] (BO; PAGANI, 1941b, p. 31, tradução nossa)

Quantos de vocês desejam uma moderna sala de jantar clara, de bom gosto e não muito cara? Eis uma graciosa sala de jantar que podem executar com um modesto mobiliário. A sua linha é simples e acolhedora; nada de espelhos bizotados, vidro jateados, entalhos. Na sua saleta de jantar poderão comer serenamente todos os dias sem que os seus olhos sejam ofendidos pelas pretensiosas pelúcias e pelas protuberâncias barroco-novecento. De acordo com as suas possibilidades poderão executar móveis em freijó, carvalho ou noqueira natural, carvalho escovado ou jateado. No centro da sala está a mesa sólida com pernas cruzadas originais, as cadeiras que a rodeiam têm linhas delgadas e encosto alto, o assento é em tecido ou fustão azul índigo. A cristaleira, simplicíssima, tem as gavetas e portas revestidas em tecido estampado índigo e ferrugem sobre fundo branco; à sua frente, na parede oposta, encontra-se uma prateleira de madeira sobre a qual são colocados os pratos durante o serviço de mesa. (BO; PAGANI, 1941c, p. 68, tradução nossa)

Em alguns casos seguiam as orientações projetos de móveis que também atendiam às características que remetem à simplicidade, com medidas e especificações, que a leitora poderia encomendar a execução a um profissional. Formalmente, os artefatos seguiam a tendência racionalista, com linhas retas, puras, com ausência de ornamentos e materiais de baixo custo, que poderiam ser de escolha da leitora. Nos textos, observa-se repetidamente o uso dos termos relacionados ao simples.

Figura 17 - *Uno scrittoio per signora*. Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista *Grazia*.



Fonte: Reprodução de BO, 1942c.

Eis um pequeno móvel muito **simples** para o seu quarto ou para um canto da sala de estar. Um pequeno móvel de secretária com gavetinhas e um pequeno tampo. As pernas são em carvalho natural, a parte superior é revestida em chita florido. Passe esta página ao seu marceneiro e terá um gracioso móvel para a senhora. (BO, 1942c, p. 26, tradução e grifo nossos)

[...] seria ideal que o bebê encontrasse sempre um quartinho, mesmo que pequeno, todo para si, de modo a poder viver a sua vida não perturbado e tranquilo, longe dos rumores da casa e da curiosidade afetuosa dos familiares e dos amigos. Se não se pode preparar para o pequeno um quarto verdadeiro e próprio porque é indispensável fazê-lo dormir no quarto dos genitores, é necessário destinar uma parte do quarto ao bebê. Seja em um ou outro caso são pouquíssimos os móveis necessários, porque o bebê deve estar em um ambiente **simples**, que se limpe facilmente e com móveis laváveis. Indispensáveis como os móveis são o berço, que deveria sempre ser de madeira ou metal lavável, com laterais reguláveis e um outro móvel sobre o qual se possa trocar, vestir, pesar, banhar o bebê. Eis que lhe apresentamos um móvel **simples**, cômodo e elegante, um móvel que reúne todas as coisas necessárias ao trocador do seu pequeno. [...] Fechado o tampo superior, o móvel assume uma linha muito **simples** e graciosa. Porque é requerida a máxima limpeza, o interno e o externo do móvel são laqueados, portanto laváveis. A laca do móvel que lhe apresentamos é branca internamente, com estampa floral sobre fundo branco externamente [...] (BO; PAGANI, 1941d, p. 31, tradução e grifos nossos).

Figura 18 - *Un mobiletto da lavoro*. Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista *Grazia*.



Fonte: Reprodução de BO, 1942b.

Eis um pequeno móvel de trabalho de fácil execução e de grande praticidade, composto de um compartimento fixo e dois que abrem em movimento de compasso. O móvel construído em madeira comum é completamente revestido de cânhamo ou chita estampada com belas florezinhas vivazes. Passe esta página ao seu marceneiro e terá um gracioso móvel para a sua casa. (BO, 1942b, p. 11, tradução nossa).

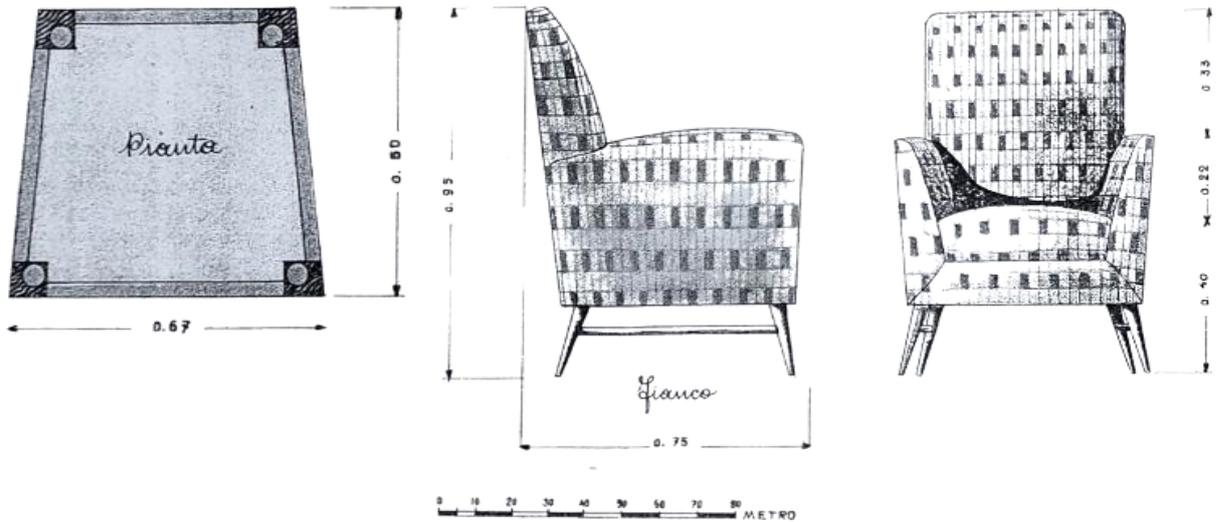
Figura 19 - *Una piccola scrivania per la casa degli sposi*. Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista *Grazia*.



Fonte: Reprodução de BO, 1943b.

Eis um outro movelzinho da série “**móveis simples**”. É uma escrivaninha em madeira carvalho ou cerejeira, aos lados duas gavetinhas revestidas em tela encerada em cores vivas, ou em chita ou cânhamo florido. A linha do móvel é **simplicíssima** e entregando esta página ao seu carpinteiro poderá executá-lo sem muitas explicações. Eis aqui uma escrivaninha que pode equipar o quarto do seu futuro filho. (BO, 1943b, p. 26, tradução e grifos nossos).

Figura 20 - *Una semplice poltroncina*. Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista *Grazia*.



Fonte: Reprodução de BO; PAGANI, 1943c.

Figura 21 - *Una semplice poltroncina*. Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista *Grazia*.



Fonte: Reprodução de BO; PAGANI, 1943c.

Eis uma poltroninha **simples** e elegante, recoberta em chita com pernas em carvalho ou cerejeira ou castanho. A linha do estofado é muito macia, torna a poltroninha **simples** e acolhedora. O desenho desta página é suficiente para a realização; ao invés da chita, a poltroninha poderia ser recoberta em cor lisa, ou em cânhamo florido. (BO; PAGANI, 1943c, p. 11, tradução e grifos nossos)

Outro tema abordado por Lina a partir dos ambientes e mobiliário ligados à simplicidade foi a contribuição das mulheres no esforço de guerra entre 1939 e 1945. A entrada maciça de mulheres no mercado de trabalho, para suprir a demanda deixada pelos homens que foram para o *front* com a eclosão da guerra exigiria que o trabalho doméstico, realizado majoritariamente por elas, se tornasse menos pesado, e este era visto e tratado por Lina como um ofício. Já que a habitação era tratada como local de refúgio, pertencimento, e de reconstrução da classe trabalhadora, uma casa simples, com menos adornos, com espaços menores e utilização de móveis multiuso seria mais condizente com o dia a dia e com a escassez de recursos. Assim, aos poucos, o tom dos artigos foi mudando: os temas sobre a decoração e organização do lar, inicialmente mais recorrentes, foram dando lugar aos textos que refletiam sobre a importância da casa, inclusive no caso dos *sfollati*<sup>49</sup>, pessoas que precisavam se refugiar em outros locais para se protegerem. A simplicidade, nesse caso, seria a ferramenta para a reconstrução da casa e da vida das pessoas.

A casa na qual você se refugia deixando a cidade é uma modesta casa de campo, uma casa com pequenos cômodos, tetos baixos, luminárias desafixadas e minúsculas janelas, os móveis são escassos, as paredes nuas; como torna-la mais íntima, mais aconchegante, sem recorrer a despesas excessivas e sem transportar da cidade móveis pesados? [...] Cortinas frescas de musseline branca suavizam as pequenas janelas, abaixo das quais uma simples prateleira sustenta os vasos das trepadeiras. [...] As almofadas de diferentes cores tornarão deliciosa qualquer cadeira comum e dura; uma almofada macia sobre a cadeira e uma placa ligada ao encosto farão de uma cadeira rústica de madeira e palha uma cômoda cadeira para a mesa de almoço. E sobretudo não leve com você da cidade os ornamentos pretensivos, os serviços citadinos. Ponha as suas flores do campo em vasos de terra, aparelhe a mesa simplesmente com a toalha branca, os copos de vidro grosso, fazendo com que sua casa permaneça com franca simplicidade em seu caráter, encontrarás uma calma, simples beleza, que dará serenidade e otimismo à sua nova vida (BO; PAGANI, 1941a, p. 31, tradução nossa).

[...] A guerra tem tirado de casa muitas mulheres, iniciando-as no campo da indústria: isto faz com que muitas famílias sejam privadas de domicílios fixos; as donas de casa não devem deplorar esta situação; esta deve oferecer a elas a oportunidade de cuidar da casa com eficiência, com higiene, sem ser

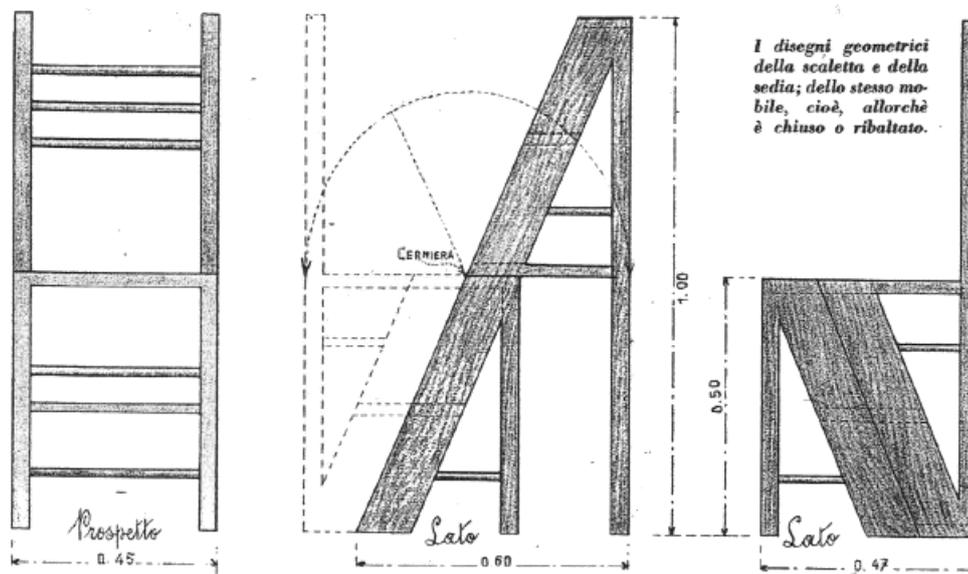
---

<sup>49</sup> *Sfollati*, em tradução livre do italiano, significa deslocados, desabrigados, refugiados, termo usado para se referir aos desabrigados da guerra.

oprimidas pelo pensamento de um trabalho que engrandece, mas trabalhando em um ambiente doméstico agradável e alegre. Equipada e decorada a casa, é preciso cuidá-la racionalmente, com amor. Fixaremos lado a lado os problemas principais que resolveremos e estudaremos, todas as exigências relativas à *casa ideal*, que decoraremos seguindo um critério que deveria ser o critério de qualquer um que hoje crie uma casa moderna. [...] 5. Equipar a casa modernamente: o tempo e a economia de energia que o aparelhamento moderno proporcionam amortizam a despesa dos modernos equipamentos. 6. Aderência da casa à vida: as casas não podem ser todas iguais: a casa é a vida, esta nasce de exigências de ambiente e de vida, e do trabalho que comportam no campo da casa uma necessária correspondência (BO, 1942a, p. 10, tradução nossa).

Te oferecemos o meio de haver em casa uma escadinha, sempre útil para chegar “um pouco mais alto”, uma escadinha que não ocupe muito espaço, mas esta não ocupa, porque... é uma cadeira! Os desenhos ilustram os movimentos da escadinha que da cadeira torna-se tal mediante um simples giro. Os desenhos que lhe damos são suficientes para a boa construção deste outro móvel para a casa campestre. Os móveis que desenhamos, as fotografias de decoração que te apresentamos, mesmo que não sejam hoje realizados, servem à formação do seu gosto para uma simples, clara, bela e serena casa de amanhã (BO, 1943, p. 11, tradução nossa).

Figura 22 - *Economia di spazio*. Elaborado por Lina Bo Bardi para a revista Grazia.



Fonte: Reprodução de BO, 1943.

[...] Paralelamente ao problema de construir milhares de alojamentos em um tempo relativamente curto, se apresenta o problema de mobiliá-los. Ou melhor, organizá-los para a vida que ali se deverá se desenvolver.

As destruições, o desgaste dos móveis e das ferramentas que constituem o patrimônio da casa, verificados durante os anos de guerra, impõem uma revisão total do problema da organização doméstica; a organização que não é

mais considerada hoje do ponto de vista exibicionista e decorativo, mas segundo um critério técnico, *funcional*.

O mito da “saleta fechada”, do móvel-monumento, dos móveis-Partenon está abolido. Saletas fechadas para conversar debaixo da redoma de vidro; o pó para sobre os entalhos, se encrosta na decoração (todas imitam aquelas “verdadeiras” que custam muito). Os cetins se destramam, os veludos se despelam e se descolorem ao sol e então é preciso “fechar” a saleta, impedir que as “crianças” entrem para brincar; a boa saleta se abre tanto às visitas quanto aos domingos. (BO, 1945, s.p., tradução nossa).

Na escrita para a revista *Domus*, cujo público-alvo são arquitetos, Lina pôde abordar temas que eram discutidos internacionalmente em sua profissão, como os cinco pontos corbusianos da arquitetura moderna e a integração da arquitetura à paisagem, em especial as casas rurais, primitivas, feitas com poucos recursos – tema que lhe seria caro na fase brasileira. Não somente relacionadas a aspectos técnicos, as discussões sobre arquitetura refletem os novos modos de vida relacionados à evolução tecnológica, ao contexto sócio-histórico difícil e a consequente preocupação com a justiça social e a acomodação da classe trabalhadora nos espaços domésticos, indicando formas de baratear o custo das construções (LIMA, 2021).

O estudo exclusivo da arquitetura estilística, resumida em formas tendentes essencialmente à superestrutura decorativa, e o formalismo acadêmico do século XIX cristalizou a arquitetura em formas fixas resumidas em um esteticismo superficial, não funcional, independente das condições essenciais de construção, necessidade de vida e ambiente. A investigação realista do mundo moderno, destruindo toda superficialidade, todo preconceito, todo decorativismo, trouxe a arquitetura de volta à relação SOLO CLIMA AMBIENTE VIDA, relação que, com maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas de arquitetura: a arquitetura rural. Da perfeita correspondência desta arquitetura com o meio em que se desenvolve a vida humana, temos exemplos em todo o mundo, em primeiro lugar o da casa mediterrânea, pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que lá acontece. A arquitetura moderna trouxe aquele organismo complexo que é a casa à justa relação de FUNÇÃO ESTÉTICA TÉCNICA, e estabeleceu sua estreita ligação com a terra, a vida e o trabalho do homem. Montanhas, bosques, mares, rios, rochas, prados e campos são os fatores determinantes na forma da casa; o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, o terreno circundante oferece o material para sua construção; a casa nasce tão profundamente ligada à terra, suas proporções são ditadas por uma constante, a medida do homem e ininterruptamente, com profunda harmonia, sua vida flui ali. [...] Não falamos aqui de aparências exteriores, de folclores regionais, mas daqueles valores que, fruto da séria investigação promovida pela arquitetura moderna contra o “falso”, o “estilístico”, o “cristalizado” trouxe a casa de volta ao valor de uma construção estilística puramente funcional, uma profunda evolução do conceito primordial das arquiteturas primitivas e rurais. [...] (BO; PAGANI, 1943a, p. 464, tradução nossa)

O método de design tradicional foi perdido; a contínua evolução da tecnologia trouxe juntamente com uma rápida transformação, o antigo modo de vida, completamente mudando completamente a expressão das formas tradicionais. Perdida a afinidade do design tradicional das formas com o tradicional modo de vida, surge a necessidade de uma nova aderência destes ao novo modo de viver. Esta correspondência deverá primeiro manifestar-se no ambiente da vida humana: a casa. Como devem ser os interiores dos apartamentos para que esta aderência entre forma e vida seja manifesta e coerente? O contínuo aumento de exigências ligadas à nova vida, mudou gradualmente mudou o caráter e os fins dos quartos, dando uma aparência completamente nova para mobiliário e à decoração; importantes fatores contribuem com sua influência: ventilação cruzada, insolação, orientação, disposição das janelas com relação à paisagem.

[...] A construção a esqueleto, com a abolição das paredes portantes, possibilitou uma grande flexibilidade no plano da decoração, e o processo lógico de construção é agora a maior liberdade na disposição dos ambientes; Abertos, separados por divisórias, facilmente transformáveis, fechando a decoração de modo não permanente enquanto um caráter de maior solidez aparente caracteriza as instalações permanentes: banheiros, toaletes, cozinhas, lavandarias e serviços em geral. Nem sempre paredes em alvenaria e divisórias permanentes formam separação entre ambientes, muitas vezes a separação é obtida mediante móveis profundos que formam paredes. A abolição das divisórias não estritamente necessárias é útil para o máximo rendimento do espaço ligado ao alto custo da construção. A eficiência no rendimento do espaço é desejável para todos os tipos de apartamento, do apartamento de luxo àquele popular; a partir destas considerações é óbvio que, a fim de atingir uma eficiência máxima de rendimento dos espaços será bom evitar corredores pequenos e muitas portas e reservar tanto quanto possível as subdivisões por meio de paredes móveis e cortinas. Economia de espaço se pode, além disso, alcançar com um projeto cuidadoso de guarda-roupa e armários que dividem ambientes e com o equipamento mecânico dos serviços.

As paredes exteriores independentes da estrutura podem ser abertas em amplas janelas horizontais ou completamente envidraçadas, permitindo, através da grande luz do dia, a mais livre subdivisão interna e a eliminação de cantos escuros. A decoração dos interiores, com a eliminação das adições desnecessárias, concordando harmonicamente em uma disposição não-formal dos móveis garantirá o máximo conforto com o mínimo necessário. (BO, 1944, p. 199, tradução nossa).

Diante do exposto, pode-se observar um amadurecimento intelectual e político na escrita de Lina durante a chamada fase italiana – entre 1939 e 1946, o que ocorreu à medida em que ganhava espaço e notoriedade em seu meio profissional (LIMA, 2021). Contudo, é recorrente em todo o período menções à simplicidade, sempre ligada à economia das formas e uso de materiais econômicos e/ou de fácil manutenção, bem como a menção à arquitetura primitiva, aspectos ligados à sua formação intelectual e acadêmica. Assim, a polissêmica simplicidade presente nos artigos pode ser entendida como expressão do racionalismo moderno

instrumentalizado por Lina nessa fase, traço que seria marcante enquanto expressões da simplicidade em sua obra, em especial durante os primeiros anos no Brasil.

#### 4 MODERNIZAÇÃO E MODERNISMO À BRASILEIRA

O processo de industrialização europeu se deu a partir do século XVIII, e no século XIX a crescente industrialização em países desse continente, como a Itália, também significou a cada vez menor produção de artefatos nas pequenas oficinas e a gradual substituição pela produção industrial mecanizada, generalizando a divisão fabril do trabalho. Assim, o ofício realizado por artesãos capacitados foi sendo substituído pela produção em série, realizada pelo trabalho de operadores de máquinas que executavam atividades específicas e não dominavam o processo produtivo como um todo, submetidos aos processos de alienação/reificação, característicos do sistema capitalista (BARBOSA FILHO; ROCHA, 2018; HARVEY, 2014). A separação entre projeto (trabalho intelectual) e execução (transformação da matéria-prima em produto) na indústria implicava em economia de tempo e dinheiro para a oligarquia industrial, enquanto tornava notável o papel do projetista<sup>50</sup>.

No Brasil, país de capitalismo periférico<sup>51</sup>, um movimento de atualização e industrialização só começou a ser possível depois da independência de 1822. Conforme afirma Canclini (2019, p.67), o fato de termos sido colonizados, como os outros países sul-americanos, por uma nação europeia atrasada no que diz respeito à industrialização, houve aqui “ondas de modernização”. Entre elas, está o processo de modernização fabril e o capital gerado, no interior de São Paulo, pela produção do café<sup>52</sup>, no contexto da República Velha, controlada pelas oligarquias cafeeiras e pela *Política do Café com Leite*<sup>53</sup>, que vinha proporcionando a ascensão da capital paulista

---

<sup>50</sup> Este movimento, apesar de ter possibilitado um aumento na produção, refletiu-se na exploração da força de trabalho, acarretando o surgimento de uma classe operária que, aos poucos, formaram uma consciência de classe que os auxiliaria na luta por melhores condições de vida e de trabalho (CARDOSO, 2008).

<sup>51</sup> Por capitalismo periférico se entende o conceito econômico utilizado para fazer referência a países que seguem o sistema capitalista, mas que ainda apresentam características de subdesenvolvimento. Bonsiepe (2011) discute sobre as formas de organização social que surgiram a partir da desregulamentação financeira causada pela industrialização e o capitalismo nos países desenvolvidos (centrais) e as consequências ambientais e socioeconômicas globais desastrosas, principalmente para os países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento (periféricos), onde a concentração de renda, a pobreza e a falta de recursos são questões cotidianas e históricas.

<sup>52</sup> Esse processo constituiu os recursos necessários à transição do capitalismo concorrencial – pré-industrial e com pouca intervenção do Estado, para a etapa monopolista do capital, caracterizada pela generalização da indústria e da divisão social do trabalho industrial, pela urbanização e pela crescente intervenção do Estado como regulador social (BARBOSA FILHO; ROCHA, 2018; HARVEY, 2014).

<sup>53</sup> O revezamento no poder central do país entre as oligarquias de São Paulo e de Minas Gerais, traço marcante da República Velha (1889-1930) foi viabilizado pelo governo Campos Sales por meio do arranjo político conhecido como *Política dos Governadores*. A medida alterou o Regimento da Câmara dos Deputados, de maneira que caberia ao grupo regional hegemônico de cada estado a representação no parlamento, o que acabou favorecendo a ocupação do Poder Executivo pelos potentados dos dois estados. No caso dos paulistas, que além de contar com expressiva força militar, as rendas eram garantidas pela economia cafeeira em expansão no mercado internacional, o que colocava à frente o interesse da burguesia cafeeira, de onde tinha origem sua elite política. Minas Gerais, por seu turno, configurava um estado cuja matriz econômica estava fragmentada entre a pecuária a cafeeira e a indústria, sem o mesmo poderio econômico paulista, porém, com massiva influência na Poder

como o mais importante centro cultural brasileiro. Nesse complexo social, havia a classe operária que, nos principais polos de produção do país, passou a ser formada por imigrantes estrangeiros que foram chegando, em parte, portando o conhecimento técnico necessário à moderna produção industrial<sup>54</sup> (BARBOSA FILHO; ROCHA, 2018; CARDOSO, 2008).

No contexto pós proclamação da república, ocorrida em 1889, e fortalecimento do capitalismo e da elite paulista cafeeira, ocorreria a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, com apoio do governo do estado, sendo este o evento que marcaria o início da mudança nos rumos culturais do Brasil. Em sua maioria, os artistas que participaram da Semana de 22 eram descendentes dessa oligarquia e estavam em uma posição social que favorecia as viagens e estudos na Europa, onde se consolidava o movimento moderno.

As contradições de um país que ainda buscava entender a sua identidade, iniciava um processo de industrialização e assistia à chegada de um movimento cultural completamente novo no início do século XX passavam ainda pelo fato de que, em meados de 1922, cerca de 75% da população brasileira era analfabeta (ORTIZ, 1988 apud CANCLINI, 2019). Isso corrobora com o fato de que, para Canclini (2019), os movimentos de vanguarda desse período podem ser considerados *transplantes* e *enxertos* fora da nossa realidade socioeconômica de então.

Diante do exposto, este capítulo pretende situar o panorama histórico e cultural de chegada do movimento moderno no Brasil, em um primeiro momento, e num segundo, como o modernismo chegou aos campos da Arquitetura e do Design brasileiros. Nos campos projetuais, discute-se a produção dos principais expoentes e manifestações do movimento moderno, de Warchavchik a Niemeyer, até o momento de chegada de Lina Bo Bardi no Brasil, em 1946. Compreende-se que esse esforço seja necessário para o entendimento sobre como a simplicidade moderna/racional nasce e se manifesta no Brasil, cenário que Lina descobriria em sua chegada e passaria a se inserir profissionalmente.

---

Legislativo em função de possuir bancada numericamente superior aos paulistas por questões censitárias ainda do século XIX. Como resultado, entre 1894 e 1930, a chamada *Política do Café com Leite* elegeu nove dos doze presidentes da República (FAUSTO, 2021; DEL PRIORE; VENÂNCIO, 2016).

<sup>54</sup> Esses trabalhadores assalariados qualificados, vindos principalmente da Itália, Alemanha, Japão, Portugal e Espanha, foram necessários ao funcionamento das primeiras indústrias brasileiras, já que os séculos de escravidão e produção agroexportadora impediram o pleno desenvolvimento de uma força de trabalho local nas atividades industriais (BARBOSA FILHO; ROCHA, 2018).

#### 4.1 O MODERNISMO INTELECTUAL BRASILEIRO E A SEMANA DE 1922

As primeiras discussões sobre a renovação das artes no Brasil começaram a surgir em meados da década de 1910. Para Bruand (2018), os movimentos de vanguarda moderna europeus do início do século XX não teriam repercussão no Brasil até o fim da Primeira Guerra Mundial, mas já havia, em 1912, a iniciativa de propagação das ideias futuristas por parte de Oswald de Andrade, que havia conhecido o manifesto de Marinetti. O poeta brasileiro, assim como o italiano, rejeitava os valores do passado, e mostrava interesse em divulgar valores nacionais. Esta dualidade é um traço que marcaria o modernismo brasileiro desde suas origens (BRUAND, 2018).

Figura 23 - A Estudante Russa, de Anita Malfatti.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti/obras>.

Em 1917, aconteceu em São Paulo *A Exposição de Pintura Moderna*, realizada pela artista ítalo-brasileira Anita Malfatti, pioneira do modernismo no Brasil. Nesta exposição, considerada o estopim para a Semana de Arte Moderna de 1922, a artista mostrou a influência das vanguardas europeias em seu estilo, como nas obras *O Homem Amarelo*, *A Estudante Russa* e *A Mulher de Cabelos Verdes* (Figuras 25, 26 e 27), nas quais se pode observar uma referência ao Expressionismo alemão<sup>55</sup> (SEGAWA, 2018).

---

<sup>55</sup> O expressionismo alemão foi um movimento artístico das vanguardas europeias surgido entre o final do século XIX e início do século XX, e se manifestou na pintura, escultura, cinema e na literatura. É caracterizado pelo questionamento aos padrões de beleza vigentes, uso de formas abstratas e principalmente pela valorização da subjetividade humana, a partir da retratação de sentimentos, representada pela deformação da natureza e de objetos. Segundo Argan (2010, p. 503), os contornos das pinturas de Ernst Ludwig Kirchner e de Emil Nolde, dois

Em 1921, existia a intenção de transformar o momento em que a independência completaria 100 anos, no ano seguinte, em um movimento de emancipação artística e rompimento com o academicismo<sup>56</sup>, por parte de intelectuais da elite paulistana, a qual se inspirava nos centros irradiadores de cultura fora do país, principalmente Paris (SEGAWA, 2018). Segundo Ajzenberg (2012), alguns autores atribuem ao pintor Emiliano Di Cavalcanti a ideia da realização de um evento semelhante à *Semaine de Fêtes de Deauville*<sup>57</sup>, mas que este teria acatado a proposta de Marinete Prado, esposa do cafeicultor e comerciante Paulo Prado, que viria a ser um dos patrocinadores do evento. Então, ainda em 1921, moldou-se a ideia para a realização de um festival com duração de uma semana, evento no qual aconteceriam manifestações artísticas e literárias diversas.

Figura 24 - Cartaz Semana de Arte Moderna de 1922, criado por Di Cavalcanti.



Fonte: <https://www.revistaprosaversoearte.com/semana-de-arte-moderna-de-1922/>

Em fevereiro de 1922, ocorreu a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Entre os participantes do evento figuravam músicos como Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Ernani Braga e Frutuoso Viana; entre os escritores, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Patrícia Rehder Galvão (a Pagu), Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet; e entre os artistas, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti,

---

expoentes desse estilo, não seguem as áreas cromáticas, o que pode ser lido como uma “poética das dissonâncias”, que possivelmente reflete a subjetividade dos artistas.

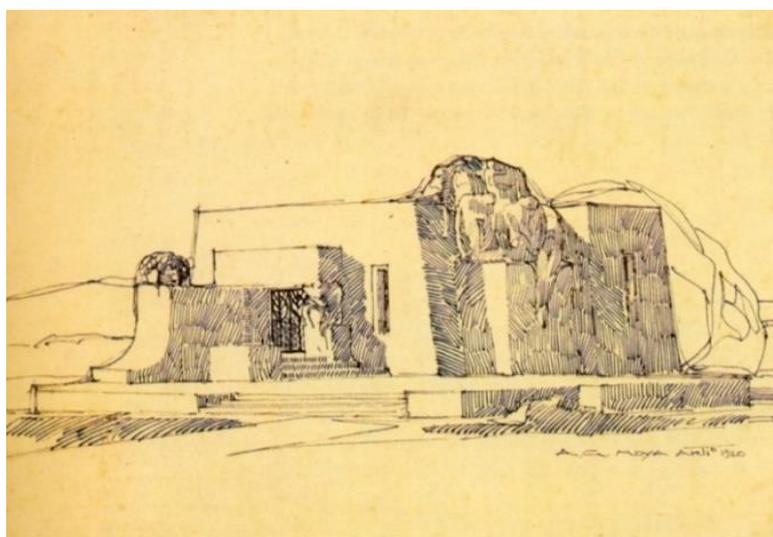
<sup>56</sup> Academicismo é um termo que, na arte, está ligado a criações que seguem normas formais, acadêmicas.

<sup>57</sup> Festival de música, pintura e moda anualmente realizado na França até os dias atuais.

Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Lasar Segall, entre outros, que compunham um grupo inquieto que buscava a quebra de cânones que impediam a renovação artística até então (AJZENBERG, 2012).

Os impactos culturais da Semana de 22 não foram imediatos, inclusive nos campos literário e artístico, e tampouco se desligaram de imediato das influências vindas da Europa. Para Bruand (2018), mesmo o Movimento Antropofágico<sup>58</sup>, que marcou os anos seguintes à Semana de 22 e que preconizava uma renovação artística a partir do retorno às fontes primitivas, não podia ser dissociado da atmosfera de Paris, para onde se voltavam as atenções da elite brasileira como um todo, fossem os conservadores ou não.

Figura 25 - Desenho de Antonio Garcia Moya: *Mausoléu* (1920).



Fonte: [https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/01-01-mausoleu-1920\\_aracy-p-149/](https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/01-01-mausoleu-1920_aracy-p-149/).

Na Semana, houve uma sessão dedicada à arquitetura, cujo representante foi o arquiteto Antonio Garcia Moya, um espanhol radicado em São Paulo. De acordo com Ficher (2012), Moya projetava casas inspiradas no estilo mourisco<sup>59</sup>, a partir das quais exercitava desenhos de uma arquitetura visionária que agradava aos olhos futuristas, mas tinha uma aura abstrata e de cunho “passadista” (BRUAND, 2018, p. 63). Ou seja, dialogava com linguagens estéticas do

<sup>58</sup> O Movimento Antropofágico foi uma corrente de vanguarda modernista que marcou essa primeira fase moderna no Brasil. Liderado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, tinha como principal finalidade a criação de uma cultura de caráter nacional.

<sup>59</sup> O estilo mourisco refere-se à arte e arquitetura islâmicas desenvolvidas pelos mouros a partir da invasão da Península Ibérica, entre os séculos VIII e XV. São elementos característicos da arquitetura mourisca as *muqarnas* (uma forma de ornamento em forma de abóbada), arcos de ferradura, arcos com ameias, arcos de lanceta, entre outros ornamentos típicos da arquitetura árabe. As edificações eram voltadas para pátios e ornamentadas com arabescos geométricos. Este estilo se difundiu pelo Ocidente e, no Brasil, uma edificação característica desse estilo é a sede da Fiocruz, no Rio de Janeiro (GARCÍA-PARDO, 2009).

passado, o que não se ajustava com as características da arquitetura moderna europeia (Figura 29).

#### 4.2 A ARQUITETURA E O DESIGN BRASILEIROS COMO CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE MODERNA

O surgimento da arquitetura e do móvel brasileiro de características modernas<sup>60</sup>, com clara influência do modernismo europeu, se deu a partir de um movimento de renovação, ocorrido entre as décadas de 1920 e 1930, de início por parte da já mencionada elite intelectual paulista, e depois quando ganhou apoio da classe política nacional, com a Era Vargas<sup>61</sup>. Esse movimento buscava uma identidade nacional e rejeitava estilos que remetessem ao passado, que eram considerados não representativos daquela realidade (BENEVOLO, 2004; VARGAS, 2019). No campo arquitetônico, as ações modernizadoras pioneiras foram as publicações *Futurismo*<sup>62</sup>, texto escrito por Gregori Warchavchik (1896-1972) e publicado no jornal da colônia italiana *Il Piccolo* em 14 de junho de 1925, e uma carta-manifesto escrita por Rino Levi<sup>63</sup>, intitulada

---

<sup>60</sup> Santos (2015) considera que, para se compreender este processo no campo do design de móveis, é preciso compreender alguns fatores antecedentes, entre eles a escassez de produtos devido às guerras do início do século XX e a modernização cultural das forças produtivas, dos meios de produção e da economia. Mas o fator mais relevante viria a partir do patrimônio artesanal dos móveis em madeira, uma herança portuguesa, que seria um marco para a evolução da mobília e dos interiores das casas brasileiras. No século XIX, artistas e artesãos – muitos vindos dos Liceus de Artes e Ofícios – produziam móveis em vários estilos, cópias de estilos europeus, não só para as casas, mas também para edifícios públicos. A riqueza do patrimônio desse tipo de mobília, acumulado por mais de quatrocentos anos, associados à abundância da matéria-prima no país e do trabalho cuidadoso dos artesãos contribuíram para estabelecer a tradição dos móveis de madeira brasileiros.

<sup>61</sup> A partir da Era Vargas (1930-1945), a cultura passou a ser uma pauta de interesse de Estado. Alçado ao poder pelo levante de 1930, que encerraria o revezamento entre quadros das oligarquias mineira e paulista no comando central da nação, característico da chamada *República Velha* ou *Primeira República*, Getúlio Vargas inaugurou um período ditatorial que alteraria drasticamente o país nos âmbitos econômico, político, social e cultural. O *Estado Novo*, a face mais inflexível da Era Vargas, viria a se constituir entre os anos de 1937-45, entretanto, desde a posse, o Executivo centralizou os poderes com a dissolução do Congresso Nacional e dos legislativos estaduais e municipais. Com o objetivo de angariar a legitimidade popular, instrumento necessário para a viabilidade de uma ditadura, o Estado Novo Vargas lançou mão de instituições como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o Ministério da Educação e Saúde, sem, através de ambas, dispensar a utilização de mecanismos sistemáticos de supressão do pensamento divergente. O DIP consistia uma poderosa agência de comunicação subordinada diretamente à Presidência da República com capilaridade nos estados, com a prerrogativa de interferir ao lançar as diretrizes da cultura nacional, utilizando, para isso, as áreas de propaganda, radiodifusão, cinema, teatro, turismo e da imprensa escrita. Por sua vez, o Ministério da Educação, capitaneado por Gustavo Capanema, concebia a cultura como assunto estatal de primeira ordem, conceito que a ditadura soube utilizar com excelência ao promover artistas modernistas e vanguardas ao mesmo tempo em que realizava intervenções de caráter autoritário no meio artístico e político (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

<sup>62</sup> O mesmo texto seria publicado no jornal *O Correio da Manhã* em 1º de novembro de 1925, sob o título de *Acerca da Arquitetura Moderna*.

<sup>63</sup> Rino Levi (1901-1965), arquiteto, foi um expoente da arquitetura moderna brasileira, representante da chamada escola paulista, um grupo de arquitetos que promoveu uma renovação estética dentro do modernismo em São Paulo, a partir da década de 1950. Na ocasião em que escreveu a carta, publicada no dia 15 de outubro de 1925, Levi se encontrava em Roma, onde cursava a *Scuola Superiore di Architettura di Roma* (SEGAWA, 2018), mesma instituição na qual também se formaria Lina Bo Bardi em 1939.

*Arquitetura e estética das cidades*, publicada no *O Estado de São Paulo* em 15 de outubro do mesmo ano (ANELLI, 2008).

O texto de Warchavchik reproduzia, ainda de acordo com Anelli (2008), as ideias de Le Corbusier em *Vers une Architecture*<sup>64</sup>, e buscava divulgar, no Brasil, as ideias do movimento moderno que se desenvolviam na Europa. À semelhança do Manifesto Futurista, afirmava que a compreensão de beleza muda de acordo com o tempo e o progresso; e que, para o homem moderno, a beleza das construções racionais é equivalente às formas e linhas retas da máquina e, assim, há uma clara negação do uso dos estilos do passado. Afirma que a construção é concebida a partir de noções de racionalidade, tendo como matéria principal o concreto armado, o método construtivo mais avançado daquele tempo. Compara o esqueleto da edificação – a sua estrutura de pilares e vigas – a um monumento moderno, e ainda afirma que, ao se iniciar o trabalho daquele que chama de *arquiteto decorador* (se referindo aos ornamentos), se mascara a essência da edificação moderna com características de estilos passados que não condiziam com os novos tempos (BRUAND, 2018; LIRA, 2007).

Esse arquiteto, moderno, deveria tirar como lição da arquitetura clássica o sentimento de equilíbrio e medida das composições, a fim de desenvolver seu sentimento estético, mas, acima de tudo, deveria se preocupar com as gerações futuras, ao criar um estilo que se adequasse também a elas. Deveria amar o seu tempo e o que se vinha realizando na arte moderna, ao mesmo tempo em que deveria preocupar-se com o custo da obra. Para isso, era imprescindível uma renovação arquitetônica, tendo como ponto de partida o conhecimento acerca dos materiais de construção de sua época (FRACALOSSI, 2013).

[...] A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação – edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional da luz, calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material de construção da nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos, do mesmo material. E esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituísse em seguida pelo arquiteto decorador. É aí que, em nome da ARTE, começa a ser sacrificada a arte. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo

---

<sup>64</sup> No começo da década de 1920, Le Corbusier e Amédée Ozenfant conceberam e editaram a revista chamada *L'Esprit Nouveau*, que continha artigos e fotos, e constituiu um instrumento de difusão da estética mecanicista, o que seria a principal característica modernista. Em 1923, publica *Vers une Architecture*, livro no qual aborda os cinco pontos que formaram a base do movimento moderno (SEGAWA, 2018), já citados no capítulo 2.

construtivo cuja fachada é sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado, sem colunas ou consolos que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consolas postiças asseguradas com fios de arame, as quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção.

[...] Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, incumbe o papel dos Médice na época da Renascença e dos Luizes da França. Os princípios da grande indústria, a estandarização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, buscas de proporções, etc. As partes estandarizadas do edifício são como tons de música dos quais o compositor constrói um edifício musical.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão de economia predomina sobre todas as mais. A beleza da fachada tem que resultar da funcionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma (WARCHAVCHIK, 1925 apud FRACALOSSI, 2013, não paginado).

A carta de Rino Levi defendia a realidade moderna, também chamando a atenção para os novos materiais de construção da época. Inspirado em Le Corbusier, anunciou aos brasileiros um novo movimento e um novo espírito, que vinha em contraposição ao neoclassicismo “frio e insípido” (SEGAWA, 2018, p. 43) que ainda era usado enquanto referência estilística. A nova estética arquitetônica partia de linhas retas, volumes puros e poucos elementos decorativos. Influenciado pelo então professor Marcello Piacentini, Levi oscilava entre o chamado para a necessidade de construção de um *arquiteto integral*<sup>65</sup> e os princípios da *Edilizia cittadina*<sup>66</sup>, exaltando o estudo sobre a importância de se construir uma identidade estética brasileira intenção que fica clara na carta:

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas

<sup>65</sup> Este foi o termo criado pelo professor Gustavo Giovannoni para o desenvolvimento de uma nova figura profissional que possuía uma variedade de habilidades operacionais, combinando os papéis de arquiteto, urbanista, historiador e restaurador.

<sup>66</sup> *Edilizia Cittadina* era o nome da disciplina ministrada pelo professor Marcello Piacentini na Universidade de Roma, que abordava uma concepção de construção da cidade que considerava os problemas a serem resolvidos, principalmente, por intervenções arquitetônicas nas partes individuais, para uma concepção de urbanismo como zoneamento e legislação e, portanto, como uma intervenção no território (REGNI; SENNATO, 1983).

alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo (LEVI apud SEGAWA, 2018, p. 44).

Figura 26 - Casa modernista da Rua Santa Cruz, construída em 1928.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>

Além da importância de seu manifesto, Warchavchik não se manteve somente no campo teórico: em 1928, construiu uma *casa-manifesto*, considerada a primeira edificação modernista brasileira, situada na Rua Santa Cruz (Figura 30), em São Paulo, para ser a sua própria residência. Em um momento no qual o estilo arquitetônico usual era o eclético<sup>67</sup> (Figura 31), Warchavchik propôs uma construção formada por volumes prismáticos brancos e sem ornamentação. Segundo Bruand (2018), a dificuldade de aprovação do projeto junto à prefeitura levou ao encaminhamento de desenhos da casa com representação de ornamentos nas fachadas - cornijas, balcões e enquadramentos de janelas e portas. Na execução, a obra inacabada, sem os ornamentos, foi justificada como falta de recursos. (Figura 32).

---

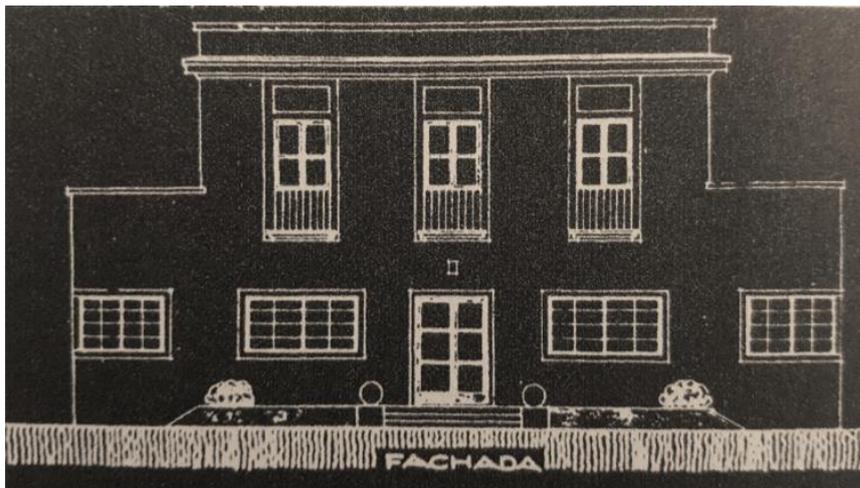
<sup>67</sup> A arquitetura eclética se refere ao estilo arquitetônico que teve origem após a reforma urbana de Paris, comandada por Haussmann, no século XIX, e praticado entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, no Brasil. Foi marcado pela mistura de estilos arquitetônicos do passado – entre eles o clássico, o gótico e o barroco – para a criação de uma nova linguagem arquitetônica, marcada pela forte presença de ornamentos (BENEVOLO, 2004).

Figura 27 - Edifício da Sociedade Portuguesa de Beneficência de Santos, em estilo eclético, projetado por Ramos de Azevedo e construído na década de 1930, contemporâneo às primeiras casas projetadas por Warchavchik.



Fonte: Reprodução de SEGAWA, 2018.

Figura 28 - Desenho da fachada da Casa Modernista da Rua Santa Cruz apresentado à prefeitura, ornamentado com cornijas, balcões e enquadramentos de janelas e portas.



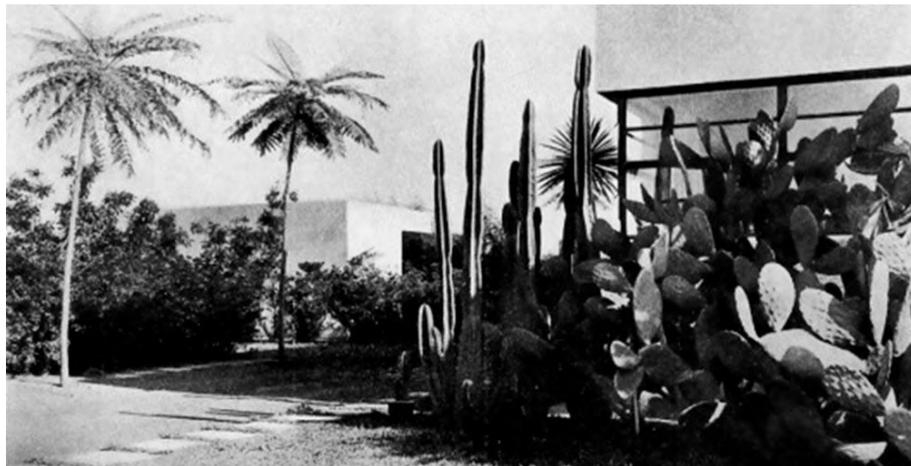
Fonte: Reprodução de BRUAND, 2018

Além dos entraves no processo de aprovação do projeto de Warchavchik, houve obstáculos para a aceitação da obra, devido à incompreensão, indiferença e hostilidade da opinião pública quanto àquela nova estética: “Muita gente ia aos domingos até esse bairro periférico para ver a ‘caixa d’água’ – apelido popular advindo da ridicularização da obra” (BRUAND, 2018, p. 68). Havia ainda a dificuldade para a construção devido ao alto custo dos materiais industrializados – vidro, cimento e ferro – e a falta de mão de obra capacitada para trabalhar com esses materiais, o que teria limitado a liberdade de composição. Apesar disso, pode-se dizer que Warchavchik atingiu a estética modernista europeia, mesmo que simulando características

construtivas próprias do estilo, como a platibanda que escondia o telhado, e assim sugeria um teto jardim – inexistente, na realidade (LIRA, 2007).

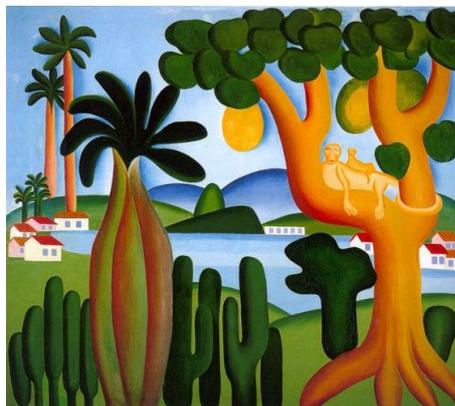
Já o jardim (Figura 33), projetado pela paisagista Mina Klabin Warchavchik, buscou valorizar espécies nacionais como as cactáceas, consideradas plantas exóticas para a época. Para Dourado (2001), o trabalho de Mina estava sintonizado ao purismo formal e despojamento daquela arquitetura e à tendência para um novo olhar sobre a paisagem brasileira, tal como também fazia Tarsila do Amaral, em suas pinturas (Figura 34). De acordo com Bruand (2018), este é um dos aspectos que marcaram a característica de dualidade que o modernismo brasileiro apresentou desde o início, marcada por sintetizar preocupações ao mesmo tempo revolucionárias – ao negar os valores do passado, e nacionais – pois em vários campos de atuação surgiam traços inspirados na cultura e na natureza brasileiras.

Figura 29 - Jardim da casa modernista da Rua Santa Cruz, projeto de Mina Klabin Warchavchik.



Fonte: <https://www.kaza.net.br/nota/casa-modernista-recebe-exposicao-de-gregori-warchavchik/>

Figura 30 - *Cartão Postal*, pintura de Tarsila do Amaral, de 1929, na qual estão representadas espécies nativas brasileiras.



Fonte: <https://picturingtheamericas.org/painting/postcard-cart-a-o-postal/?lang=pt-pt>

A mesma linguagem arquitetônica usada por Warchavchik na Casa da Rua Santa Cruz foi também usada nas suas obras seguintes, as quais, enquanto *casas-manifesto*, intencionavam a construção do gosto moderno (OLIVEIRA, 2008). Entre elas, estão as casas de Max Graf, a da Rua Itápolis (Figura 35) e a da Rua Bahia, obras que o foram consagrando e possibilitaram que ele chegasse ao cargo de delegado dos CIAM para a América do Sul (BRUAND, 2018). As edificações são semelhantes, compostas por volumes retos, de cor clara e por possuírem esquadrias em metal e vidro.

Figura 31 - Casa modernista da Rua Itápolis, de 1930.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-slash-gregori-warchavchik>

Na Casa da Rua Itápolis, concluída em 1930, foi promovida no mesmo ano a *Exposição de uma Casa “Modernista”*, que apresentava a proposta do arquiteto em compor um conjunto articulado entre arquitetura e design. Devido à curiosidade despertada no público, a mostra durou 20 dias e recebeu mais de 20 mil visitantes, e, de acordo com Segawa (2018), foi a partir dessa exposição que o termo *modernista* começou a ser usado para designar todas as tendências reformistas que surgiram após a Semana de 22.

Warchavchik tinha clareza sobre a importância da relação estilística entre a edificação e o design dos elementos do seu interior. Para a consolidação do novo modo de vida proposto pela arquitetura moderna, a experiência do usuário deveria ser integral; assim, foi precursor na

adequação do mobiliário à estética modernista, desenhando móveis, luminárias, maçanetas e outros detalhes, para que fossem compatíveis com as premissas conceituais de seus projetos arquitetônicos. No mobiliário de autoria de Warchavchik, prevalecia a contenção formal, a ausência de ornamentos, o encadeamento de volumes de contornos geométricos e o predomínio da horizontalidade. Algumas peças tinham formas que remetiam às construções arquitetônicas e a madeira era o material mais usado, seguindo a tradição brasileira, em detrimento do metal, vidro, couro e tecidos, até mesmo por serem mais escassos e caros para a época (Figuras 36 a 40).

Figura 32 - Interior da Casa Modernista da Rua Santa Cruz.



Fonte: <https://editoraolhares.com.br/janela/gregori-warchavchik-quando-os-interiores-ficaram-modernos/>

Figura 33 - Interior da Casa Modernista da Rua Itápolis.



Fonte: <https://editoraolhares.com.br/janela/gregori-warchavchik-quando-os-interiores-ficaram-modernos/>

Figura 34 - Interior da Casa Modernista da Rua Bahia.



Fonte: <https://editoraolhares.com.br/janela/gregori-warchavchik-quando-os-interiores-ficaram-modernos/>

Figuras 35 - Cadeira projetada por Warchavchik.



Fonte: <https://editoraolhares.com.br/janela/gregori-warchavchik-quando-os-interiores-ficaram-modernos/>

Santos (2015) aponta Warchavchik como um *arquiteto-designer*. Segundo a autora, esses profissionais, em sua maioria estrangeiros, foram os pioneiros do design moderno no Brasil, que trouxeram a tendência vanguardista europeia ao país, e que foram os primeiros a criar e divulgar o mobiliário que melhor se adequava estilisticamente à nova arquitetura. Entre eles, destaca-se a atuação do suíço John Graz (1891-1980). Em 1925, o arquiteto e artista iniciou a criação e produção de mobiliário, inspirado no Art Déco e nos princípios da Bauhaus, e foi neste ano que apresentou, em São Paulo, alguns móveis de tubos metálicos e laminados de madeira, com formas geometrizadas (INSTITUTO JOHN GRAZ, 2021). John Graz executava projetos de decoração de interiores de residências da elite paulistana, para os quais criava, além

dos móveis, peças como portas, fechaduras, luminárias, tapetes e afrescos (Figura 41). Trabalhou com Gregori Warchavchik, quando este era recém-chegado ao país, decorando as casas projetadas por ele, e participou da *Exposição de uma Casa “Modernista”* na Casa da Rua Itápolis.

Figura 36 - Interior de residência e móveis projetados por John Graz.



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

Em geral, as iniciativas modernas do início do século XX nos campos teórico e prático da arquitetura e design surgiram no eixo Rio-São Paulo. Mas, conforme afirma Bruand (2018), o ideal modernista arquitetônico corbusiano que se difundia na Europa e seria destaque nacional e internacionalmente na construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, a partir de 1936, surgiu cronologicamente antes, em 1934, no Recife, através do trabalho de Luiz Nunes (1909-1937).

Figura 37 - Usina Higienizadora de Leite, projetada pela equipe de Luiz Nunes.

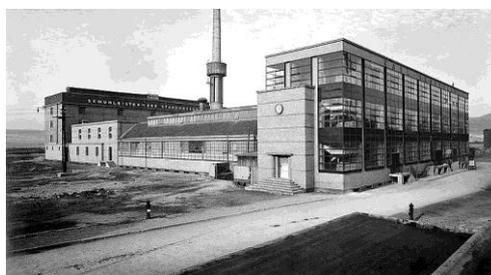


Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3426>

Nunes era arquiteto, chefe do setor de obras públicas do estado de Pernambuco, e pôde experimentar em Recife uma arquitetura com princípios modernistas de Le Corbusier, fazendo

surgir um movimento autônomo e em alguns aspectos, segundo Bruand (2018), mais avançado, antes que essa nova arquitetura surgisse no Rio de Janeiro e em São Paulo. Montou uma equipe composta por técnicos, artesãos e artistas, incluindo profissionais que viriam a ser reconhecidos por sua importante atuação na arquitetura moderna brasileira – entre eles Joaquim Cardozo, Burle-Marx, Fernando Saturnino de Brito e José Norberto Castro e Silva – com a qual pôde realizar estudos sobre padronização e boa execução de obras. No primeiro projeto, a Usina Higienizadora de Leite (Figura 42), de 1934, já se notavam características da arquitetura de vanguarda europeia, comparada em suas posturas de racionalização e funcionalidade com a fábrica Fagus (Figura 43), de Walter Gropius (MARQUES; NASLAVSKY, 2011).

Figura 38 - Fábrica Fagus, Walter Gropius (1911-1913).



Fonte: <https://www.archdaily.com/612249/ad-classics-fagus-factory-walter-gropius-adolf-meyer>

Outro dos edifícios modernistas emblemáticos de autoria de Luiz Nunes é o Reservatório d'Água da cidade de Olinda (Figura 44), de 1936, projeto contemporâneo ao Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. A edificação tem 25 metros de altura (medida impressionante para a época), está localizada em meio às construções coloniais do sítio histórico e possui pilotis e cobogós – que caracterizariam a arquitetura moderna pernambucana tempos depois (MARQUES; NASLAVSKY, 2011).

Figura 39 - Reservatório d'Água de Olinda, de autoria de Luiz Nunes.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/900315/classicos-da-arquitetura-caixa-dagua-de-olinda-luiz-nunes>

No Pavilhão de Óbitos da Faculdade de Medicina da UFPE – atual sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB (Figura 45), edificação também projetada por Nunes em parceria com Fernando Saturnino de Brito em 1937, pode-se identificar uma referência formal à Villa Savoye de Le Corbusier (Figura 46), com os pilotis, a janela em fita e a coberta que simula um teto jardim (MARQUES; NASLAVSKY, 2011).

Figura 40 - Fachada frontal do Pavilhão de Verificação de Óbitos, atual sede do IAB, em Recife



Fonte: Reprodução de MARQUES; NASLAVSKY, 2011

Figura 41 - Fachada frontal da Villa Savoye de Le Corbusier, em Poissy, França.



Fonte: Reprodução de MARQUES; NASLAVSKY, 2011

A produção da arquitetura moderna em Pernambuco é considerada relevante, incluindo outras obras de Luiz Nunes e de outros arquitetos que surgiriam posteriormente e formariam a chamada Escola do Recife. Mas, o edifício reconhecido como marco da arquitetura modernista corbusiana no Brasil é o Ministério da Educação e Saúde – MES, construído no Rio de Janeiro, entre 1936 e 1945. O projeto foi decorrente de um concurso que teve como vencedor um edifício ornamentado em estilo marajoara, de autoria do professor catedrático de Arquitetura da Escola

de Belas-Artes, Archimedes Memória (Figura 47). O resultado contestado pelo então ministro da educação, Gustavo Capanema, que entendia que o estilo do projeto vencedor já havia caído em desuso e não atendia às necessidades formais daqueles novos tempos.

Figura 42 - 1º colocado do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, do arquiteto Archimedes Memória, Rio de Janeiro RJ, 1935 (não construído).



Fonte: [https://revistamdc.files.wordpress.com/2012/03/03-03-amemoria-mes-projeto-pax\\_p-17-b-facposterior.jpg?w=900](https://revistamdc.files.wordpress.com/2012/03/03-03-amemoria-mes-projeto-pax_p-17-b-facposterior.jpg?w=900)

Em busca de um edifício de caráter monumental e representativo do século XX (BRUAND, 2018), Capanema convidou Lúcio Costa (1902-1998)<sup>68</sup> – que era um dos desclassificados no concurso – para montar uma equipe<sup>69</sup> e propor um novo projeto, condizente com a vanguarda arquitetônica moderna. O MES é considerado o primeiro edifício de viés modernista corbusiano do Brasil – que teve, inclusive, a consultoria do próprio Le Corbusier – que reúne os cinco pontos da arquitetura moderna – planta livre, fachada livre, janelas em fita, pilotis e teto jardim (Figura 48).

---

<sup>68</sup> Lúcio Costa (1902-1998) foi um arquiteto e urbanista pioneiro do movimento moderno, e que ficou mundialmente conhecido pela elaboração do plano piloto de Brasília, na década de 1960.

<sup>69</sup> A equipe composta por Costa inicialmente tinha Carlos Leão, Jorge Moreira e Affonso Eduardo Reidy, todos arquitetos, e depois foram agregados Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer, na época, recém-graduado (BRUAND, 2018).

Figura 43 - Edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro.



Fonte: <https://blog.archtrends.com/wp-content/uploads/2021/08/palaciogustavocapanema6.jpeg>

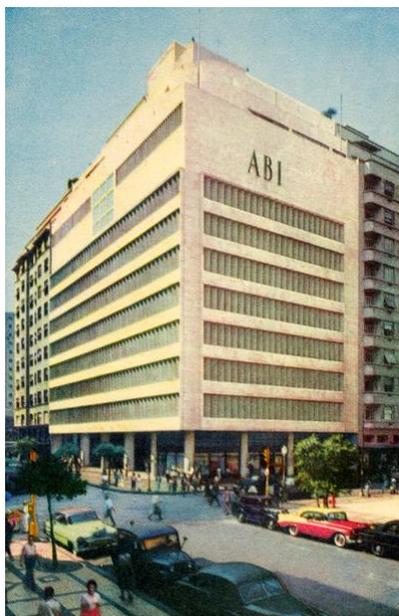
O edifício do MES inauguraria a arquitetura marcada pela combinação entre os cinco pontos corbusianos, por elementos que adequam a arquitetura ao clima (como os cobogós) e pela adição de elementos e referências das arquiteturas colonial e barroca (como os azulejos e as curvas), e que foi disseminada no país entre as décadas de 1940 e 1950. Como uma espécie *Brazilian Style*, em alusão ao *International Style*, a chamada Escola Carioca teve como líder intelectual Lúcio Costa, e formal, Oscar Niemeyer (1907-2012) (SEGAWA, 2018).

Segundo Bruand (2018), dentre os primeiros arquitetos a se destacarem em seus projetos modernistas, embora não estivessem na equipe de Lúcio Costa para o MES, estavam os irmãos Marcelo e Milton Roberto. No mesmo ano do concurso do MES, 1936, venceram o concurso para a Associação Brasileira de Imprensa – A.B.I. com o projeto do emblemático edifício e seus *brises-soleil*<sup>70</sup> (Figura 49), localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. O autor ainda aponta o fato de que o projeto da sede da A.B.I., concluído antes da vinda de Le Corbusier ao Brasil, não sofreu influência de qualquer contato de seus autores, os chamados *irmãos Roberto*, com o arquiteto franco-suíço.

---

<sup>70</sup> Brises-soleil são elementos arquitetônicos usados para impedir ou diminuir a incidência solar em uma edificação.

Figura 44 - Edifício sede da Associação Brasileira de Imprensa – A.B.I., projeto dos irmãos Roberto, no Rio de Janeiro.



Fonte: <http://www.abi.org.br/institucional/o-predio-da-abi/>

Já o primeiro projeto de autoria de Oscar Niemeyer (ainda que em parceria com Lúcio Costa), foi o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque, construído em 1939 (Figura 50), o qual destacou o arquiteto por sua inventividade plástica<sup>71</sup>. Segundo Segawa (2018), o edifício efêmero reuniu elementos que se tornariam parte do discurso da arquitetura moderna brasileira, como a releitura da curva barroca.

Figura 45 - Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque, 1939.

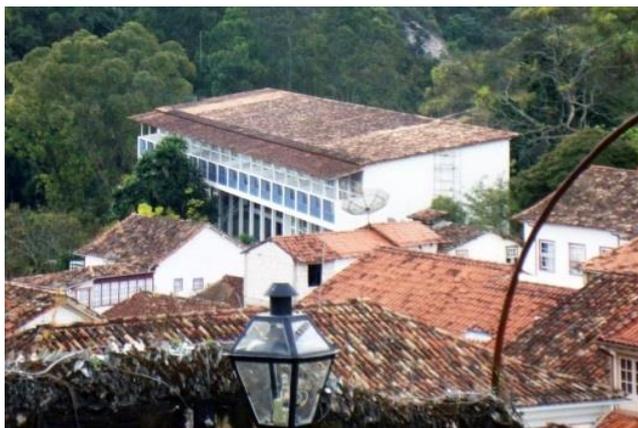


Fonte: [https://images.adsttc.com/media/images/52ff/8100/e8e4/4e3c/000/0183/medium/1345906828\\_pavilhaony\\_3\\_1.png?1392476408](https://images.adsttc.com/media/images/52ff/8100/e8e4/4e3c/000/0183/medium/1345906828_pavilhaony_3_1.png?1392476408)

<sup>71</sup> Os edifícios da arquitetura moderna brasileira que surgiram entre o fim da década de 1930 e início da década de 1940, em especial o pavilhão de Nova Iorque, despertaram a atenção internacional quando, em 1943, foi aberta no MoMA – *Museum of Modern Art*, em Nova Iorque, a exposição *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, que registrou e divulgou a arquitetura brasileira (SEGAWA, 2018).

No Brasil, deve-se destacar ainda o trabalho de Niemeyer no projeto do Grande Hotel de Ouro Preto (Figuras 51 e 52), no qual mescla materiais tradicionais da arquitetura local, como as telhas cerâmicas coloniais, os fechamentos de aberturas em muxarabis<sup>72</sup> e guarda-corpos das varandas em balaustrada<sup>73</sup> de madeira, em concordância com a arquitetura da cidade histórica onde está localizado.

Figura 46 - Grande Hotel Ouro Preto.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.100/5633>

A linguagem moderna se mostra na execução da obra com técnicas construtivas contemporâneas, pelo apoio do volume sobre pilotis e pela forma alongada e horizontalizada que remete às janelas em fita de Le Corbusier.

Figura 47 - Grande Hotel Ouro Preto.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.100/5633>

---

<sup>72</sup> Muxarabi é um tipo de treliça de madeira usada para fechamento de janelas e balcões, usado para filtrar a incidência solar e permitir a ventilação natural. É um elemento da influência árabe em Portugal e na Espanha, trazido ao Brasil no período da colonização. Sua principal característica é o fato de que, para quem está dentro do imóvel, é possível ver o exterior – mas não o contrário, criando um efeito de “ver sem ser visto” (ALBERNAZ; LIMA, 1998).

<sup>73</sup> Balaustrada é um conjunto de balaústres. Já balaústre é uma pequena coluna, geralmente de formas curvas que, em conjunto, pode sustentar um guarda-corpo ou corrimão (ALBERNAZ; LIMA, 1998).

O projeto do Grande Hotel Ouro Preto colocou Niemeyer em contato com Juscelino Kubitschek, na época prefeito de Belo Horizonte, encontro que o levaria a planejar, na década de 1940, o projeto que o faria ser reconhecido como um dos principais representantes da nova arquitetura brasileira. O Conjunto da Pampulha é um conjunto de edifícios dispostos em torno do lago artificial da Pampulha, em Belo Horizonte, composto por cinco edificações: a Igreja de São Francisco de Assis (Figura 53), o Iate Tênis Clube, a Casa do Baile, o Cassino e um hotel (construção que não foi concluída), todos destinados às classes mais abastadas (BRUAND, 2018; SEGAWA, 2018).

Figura 48 - Igreja de São Francisco de Assis, 1943.



Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/50b6/a404/b3fc/4b7c/9900/004e/newsletter/1345837264-bruno-do-val.jpg?1361393411>

No campo do Design, segundo Santos (2015), também é na década de 1940 que um grupo de profissionais passou a realizar o desenho de móveis para habitação tendo como principal característica o uso dos materiais nacionais, estabelecendo um novo estilo, que estava mais próximo da realidade cultural brasileira. Entre esses profissionais, destacam-se Joaquim Tenreiro, Bernard Rudofsky, Giancarlo Palanti e a própria Lina Bo Bardi – todos de origem estrangeira.

Dos designers dessa geração, destaca-se aqui o trabalho de Joaquim Tenreiro, um português radicado brasileiro, filho de um artesão. Santos (2015) aponta que a representatividade de seu trabalho entre as produções desse período deve-se ao fato de que sua obra nos remete às tradições portuguesas, pelo trabalho cuidadoso com a madeira e pela utilização de materiais adequados ao clima, como a palhinha.

Figura 49 - Poltrona de três pés projetada por Joaquim Tenreiro, em 1947.



Fonte: <https://www.wright20.com/auctions/2020/09/21-art-design/106>

A busca por um modernismo brasileiro a partir da década de 1920 se transformou numa busca pela adaptação e estabelecimento de uma relação entre arquitetura, design e identidade brasileira a partir da década de 1940, movimento que se consagraria, na arquitetura, com a construção de Brasília, na década de 1960. Neste processo, quando o Brasil começa a ser destaque no cenário cultural internacional, com uma arquitetura moderna pré-Brasília e o surgimento das iniciativas no campo do móvel moderno com identidade brasileira, que se dá a chegada de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em 1946. A simplicidade brasileira seria reconhecida pela jovem arquiteta italiana nas formas arquitetônicas modernas do MEC, à primeira vista; mas o tempo e as vivências mostrariam a Lina uma simplicidade muito mais profunda, de raízes populares, algo que buscaria até o fim de seus dias.

## 5 A SIMPLICIDADE MESTIÇA DE LINA BO BARDI

*Eu disse que o Brasil é meu país de escolha e, por isso, meu país duas vezes. Eu não nasci aqui, escolhi este lugar para viver. Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso.*

*Eu escolhi o meu país.<sup>74</sup>*

Toda a reflexão teórica conduzida até aqui foi uma preparação e embasamento para a composição deste capítulo, que pretende caracterizar a simplicidade na obra de Lina Bo Bardi em sua fase brasileira, e compreender como as expressões do simples se transformaram ao longo dos anos, a partir de suas vivências profissionais e pessoais. Para chegar aos objetivos dessas análises, foi realizado um trabalho de categorização temporal do percurso profissional de Lina Bo Bardi entre 1946 e 1992, a partir do cruzamento das informações referentes a aspectos biográficos, ao conjunto de sua obra e o que a autora da tese entende como expressões da simplicidade nesta produção.

Assim, o capítulo está dividido em seis tópicos. O primeiro pretende contextualizar o/a leitor/a sobre como se deu a construção dessa categorização temporal. Para cada um dos tópicos seguintes, do segundo ao quinto, divididos conforme a categorização, se apresenta, inicialmente, uma aproximação biográfica focada na atuação profissional de Lina, seguida da análise de projetos emblemáticos entre arquitetura e design, no que diz respeito às expressões materiais e imateriais da simplicidade. O último tópico compila essas análises e discute sobre as transformações do simples em todo o período, sendo discutidas as hipóteses e concluindo, assim, o capítulo.

### 5.1 CATEGORIZAÇÃO TEMPORAL DA FASE BRASILEIRA DE LINA BO BARDI A PARTIR DA SIMPLICIDADE

Recentemente foram lançadas duas importantes referências para a escrita desta tese: as biografias *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história* (LIMA, 2021) e *Lina: Uma biografia* (PERROTTA-BOSCH, 2021). Não seria necessário, portanto, que fosse o objetivo deste capítulo – e nem da tese – detalhar a história da vida e/ou toda a trajetória acadêmica e

---

<sup>74</sup> Fala de Lina Bo Bardi em palestra realizada em 14 de abril de 1989 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (PERROTTA-BOSCH, 2021, p.23).

profissional de Lina. Fatos de sua vida e acontecimentos históricos ocorridos no Brasil durante 1946 e 1992 são compreendidos, contudo, como chaves heurísticas – ou seja, de descoberta e investigação – para um dos pontos cruciais deste trabalho: a categorização temporal do período relativo à fase brasileira.

Laurence Bardin (2000) afirma que a maioria dos procedimentos de análise se organiza em torno de um método de categorização, sendo este um processo estruturalista – uma operação de agrupamento de elementos que possuem características em comum e que pressupõe uma investigação prévia dos elementos de análise. Essa categorização deve comportar duas etapas: o **inventário** – que implica isolar os elementos de análise, e a **classificação** – ação a partir da qual se deve repartir os elementos, estabelecendo uma organização entre eles. Assim, seguindo a metodologia proposta pela autora, a obra de Lina foi analisada, nesta tese, a partir do cruzamento de informações entre fatos biográficos e profissionais da arquiteta, seu contexto histórico e os conceitos de simplicidade discutidos nos capítulos anteriores.

Portanto, para compreender como surgiu e se transformou a simplicidade no conjunto da obra de Lina Bo Bardi na fase brasileira, foi preciso, inicialmente, mapear o universo desta produção, nos vários campos de atuação da arquiteta, entre 1946 e 1992. Assim, a partir da busca em fontes primárias – textos escritos por ela, publicados em diversos meios, e toda a bibliografia de referência, foi elaborado um inventário, que gerou o quadro que está contido no Apêndice B.

Concluído o inventário, partiu-se para a análise deste conteúdo, a fim de identificar, no conjunto da obra, relações com a simplicidade, buscando-se elementos que sugerissem expressões materiais do simples: aspectos da forma, materiais utilizados e modo de produção, levando-se sempre em consideração o contexto histórico e biográfico de Lina, e seguindo uma ordem cronológica. Este esforço permitiu a percepção acerca do que aqui se trata como transformações da simplicidade: notou-se que os fatos biográficos e do contexto influenciaram diretamente na forma de projetar, ainda que se mantivessem pontos fundamentais, especialmente aqueles ligados à formação acadêmica modernista de Lina Bo Bardi.

Desta forma, foi possível realizar uma categorização temporal da produção da arquiteta, em Design, Arquitetura e ações culturais (exposições e publicações), com o aporte dos escritos de Lina e da fundamentação teórica levantada e discutida até então. A classificação feita a partir dos marcos temporais e projetuais consiste na divisão da fase brasileira em **quatro períodos**, definidos pelo cruzamento de informações acerca dos fatos biográficos, contexto histórico e aspectos formais da produção pensada e executada por Lina ao longo do tempo, especialmente

em suas expressões materiais sobre simplicidade. Este processo de categorização, como um todo, permitiu ainda a construção de uma linha do tempo, contida no item 5.6 deste capítulo, e possibilitou a divisão da fase brasileira em quatro períodos:

**(1) A Simplicidade onde tudo era possível (1946-1958):** O primeiro período refere-se aos primeiros anos de Lina Bo Bardi no Brasil, ainda profundamente marcados pela influência das vivências na Itália. A chegada ao Brasil, vindo de um país arrasado pela Segunda Guerra Mundial, em 1946, causou em Lina uma grande sensação de liberdade e alívio:

Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível (FERRAZ, 2018, p.12).

Este período marca suas primeiras descobertas e impressões sobre a cultura brasileira, o que se refletiu em seus trabalhos. No Design, ainda eram marcantes as formas racionais, mais *limpas*, o uso de materiais que remetiam ao moderno, como aço tubular, couro e tecido, adaptando-os ao contexto local pelo uso junto a madeiras nacionais e fibras naturais. Na Arquitetura, notam-se também as formas racionais e a integração com a natureza, características modernas, usadas no mesmo contexto de referências da arquitetura vernacular. Nas exposições, consideradas aqui como ações culturais, há a proposição de suportes expositivos de linhas retas, fabricados em aço e vidro, numa referência à cultura italiana ligada ao design. Compreende-se que os aspectos da forma e uso dos materiais nas proposições de Lina seguem esta lógica até sua ida a Salvador, em 1958, para o início das conversas sobre a criação de um museu na cidade, conforme descrito mais adiante. Como projetos emblemáticos da simplicidade neste período, foram selecionadas a cadeira para o pequeno auditório do MASP Sete de Abril, a Vitrine das Formas e a Casa de Vidro.

**(2) A Simplicidade entre os “Branco” (1958-1964):** *Cinco anos entre os “Branco”:* o *Museu de Arte Moderna da Bahia* (FERRAZ, 2018) é o título do artigo escrito em 1967 por Lina Bo Bardi para a revista *Mirante das Artes, Etc.*, no qual relata sua experiência enquanto diretora do MAM-BA, nos anos em que viveu em Salvador. Os “brancos” a quem Lina se referia eram, segundo Lima (2021), os homens do poder local, em especial políticos e militares, com os quais travou, principalmente, batalhas ideológicas para defender o que acreditava: a necessidade de se promover justiça social às camadas trabalhadoras através da cultura. Neste período, aprofundou suas pesquisas e envolvimento com a cultura popular

do Nordeste do Brasil, algo que marcaria sua visão de mundo e sua obra para sempre, até o pedido de demissão do cargo e a volta à vida em São Paulo. Na sua produção em Design, aprofundou-se o modo de fazer ligado a elementos dessa cultura que estava sendo descoberta, com a inserção de referências, como o encaixe dos carros de boi e o uso do couro de sola. Na arquitetura, a forma de integração à paisagem também se aprofunda, com o uso de materiais de acabamento bruto que conferem às obras uma espécie de mimese com a natureza dos locais onde se encontram. As exposições deste período também refletem as descobertas desse novo universo, e os artefatos do cotidiano de *barbárie* – termo que usava para referir-se às condições de quem sofria com a falta de recursos e com o descaso dos poderes públicos – passaram a ganhar destaque em suas exposições. Como projetos emblemáticos da simplicidade neste período, foram selecionados a Casa Valéria Cirell, o suporte expositivo da exposição *Bahia no Ibirapuera* e a escada do Museu de Arte Popular do Solar do Unhão.

- (3) **A Simplicidade sob vigilância (1964-1975):** Após o golpe civil-militar de 1964, Lina pediu demissão do cargo de diretora do MAM-BA e voltou para São Paulo, a fim de evitar uma possível perseguição política, já que a vida e os contatos pessoais e profissionais na capital paulista poderiam garantir um pouco mais de segurança. Mas isso não impediu que se sentisse vigiada por supostos atos subversivos, e sendo assim este período é considerado o menos prolífico e mais melancólico da fase brasileira, já que Lina enfrentou dificuldades para captar projetos e organizar exposições, como fazia desde que chegara ao Brasil. O período inclui, contudo, a conclusão e inauguração da obra que a fez conhecida nacionalmente: o Museu de Arte de São Paulo da Avenida Paulista, em 1968, após onze anos do início da construção. A sua produção é marcada pela forte influência dos tempos em que viveu e trabalhou no Nordeste, inclusive o próprio projeto do Masp: “Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação” (FERRAZ, 2018, p.100). No design, aprofundou esta experiência de simplificação ao se apropriar do que estava à sua disposição, no *seu próprio universo de barbárie*. Como projetos emblemáticos da simplicidade neste período, foram selecionados o Masp da Avenida Paulista, o suporte expositivo Cavalete de Vidro e a Cadeira de Beira de Estrada.
- (4) **A Simplicidade Compartilhada (1976-1992):** A partir de 1976, Lina estabeleceu contatos que a possibilitaram realizar projetos com a colaboração de outros profissionais, entre eles

Marcelo Ferraz, André Vainer, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, então arquitetos em formação. Este é também o período em que suas obras se caracterizam por estarem pautadas em sua maioria na incorporação da simplicidade a partir da experiência popular para construir e habitar, e a experiência vivida na Bahia é ampliada, tanto porque propõe o uso de materiais e referências de cada local para o qual projeta, tanto pela participação ativa dos usuários de seus projetos. Este período se encerra com o seu falecimento em São Paulo, na Casa de Vidro, em 1992. Como projetos emblemáticos da simplicidade neste período, foram selecionados a Igreja do Espírito Santo do Cerrado e a Cadeira Girafa.

Conforme mencionado no capítulo 2, Pallasmaa (2014) afirma que, mesmo que se pareça trivial à primeira vista, uma obra sempre irá contemplar aspectos simbólicos, que refletem as experiências, saberes e condições de quem a criou. As reflexões acerca do simples em si e na obra de Lina levaram à compreensão de que a simplicidade pode ser compreendida a partir de dois vieses: a *simplicidade tangível*, que está relacionada com os aspectos visuais/materiais do produto – que incluem linhas, formas e materiais usados; e a *simplicidade intangível*, que está relacionada aos aspectos imateriais e simbólicos da obra – que inclui o conhecimento técnico do autor, impressões e conceitos abstratos – que podem ter sido identificados pela autora da tese ou mesmo que foram apontados por Lina em algum dos textos lidos durante o processo de pesquisa). Sendo assim, a simplicidade, a partir daqui, será analisada a partir desses dois pontos de vista.

## 5.2 A SIMPLICIDADE ONDE TUDO ERA POSSÍVEL (1946-1958)

Figura 50 - Lina Bo Bardi a bordo do Almirante Jaceguay, rumo ao Brasil, em 1946.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/os-fundadores/lina-bo-bardi/#gallery-49>

### 5.2.1 Aproximação Biográfica

Novas oportunidades profissionais foram o incentivo para que, em outubro de 1946, Lina e Pietro Bardi desembarcassem do navio *Almirante Jaceguay*, no Rio de Janeiro<sup>75</sup>. Vinham da Itália, devastada pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, trazendo uma significativa coleção de obras de arte e peças de artesanato (INSTITUTO BARDI, 2020; LIMA, 2021). Lina estava entusiasmada com os novos horizontes que a esperavam, num país cheio de oportunidades e aonde a guerra não havia chegado – ao menos era o que pensava<sup>76</sup>. Para Lima (2021), não poderia haver momento mais oportuno para a chegada, inclusive pela esperada

---

<sup>75</sup> Antes de chegar ao Rio de Janeiro, o primeiro ponto de parada do navio foi no Porto do Recife, em 12 de Outubro de 1946. “Conforme o navio chegava ao porto, Lina se apressou para o convés com seu caderno de desenhos na mão para registrar a vila colonial de Olinda, traçando suas casas à beira-mar e, apinhados no alto do morro, os antigos monumentos brancos dos colonizadores portugueses. Além da arquitetura, ficou impressionada com a visão, nova para ela, da areia clara, do verde luxuriante e das palmeiras espalhadas pela linha horizontal de terra que se comprimia sob o sol equatorial, entre a imensidão de água translúcida e céu azul infinito. Usou a paleta de cores da sua aquarela, lembrando-se das paisagens mediterrâneas que conhecia, mas suas linhas a lápis traçaram formas completamente novas” (LIMA, 2021, p.120).

<sup>76</sup> Entre os anos de 1942 e 1945, o Brasil esteve oficialmente em estado de guerra, quando milhares de militares do Exército e da Aeronáutica foram treinados e enviados para lutar na Itália. Mas os impactos da Segunda Guerra Mundial foram sentidos também pela população civil, que esteve em esforço de guerra. As consequências disso foram sentidas mesmo depois de o conflito acabar, em especial com o comprometimento do projeto desenvolvimentista voltado para a industrialização que o país vivia desde 1930, na Era Vargas, com consequentes impactos sobre a economia (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

visita de Assis Chateaubriand<sup>77</sup> à primeira exposição que os Bardi realizariam no aclamado edifício do Ministério da Educação e Saúde – MES<sup>78</sup>, em dezembro de 1946, esta que seria a primeira ação cultural do casal no país. Por conta do MES, as atenções do mundo para a arquitetura moderna brasileira estavam no Rio de Janeiro, após concluída sua construção, em 1945; e o espaço livre, neutro e aberto do salão de exposições do local, que não tinha paredes cegas para pendurar quadros, possibilitou a montagem da mostra com 53 pinturas dispostas em cavaletes de madeira<sup>79</sup>.

Após algum tempo vivendo e se adaptando ao Rio de Janeiro, as impressões de Lina sobre o Brasil ainda guardavam uma visão romantizada, de alguém que descobria um novo mundo. Achava curiosos alguns hábitos locais, ao contrário de outros europeus que, como ela, haviam chegado no Rio de Janeiro em busca de uma nova vida pós-guerra – como, conforme relata Perrotta-Bosch (2021), o caso de um professor alemão que desistiu do país ao levar uma cusparada acidental que veio de dentro de um bar, no largo da Carioca, centro da cidade. Hábitos que, para a maioria, poderiam ser interpretados como rispidez e falta de elegância, para Lina alimentavam o fascínio com o choque cultural que percebia: “Senti que estava em um país inimaginável, vivendo em uma atmosfera humana e cordial” (LIMA, 2021, p.127).

As oportunidades profissionais ligadas a projetos arquitetônicos ainda não tinham surgido para Lina, mas, em fevereiro de 1947, assinou e publicou o seu primeiro artigo no país, intitulado *Na Europa a casa do homem ruiu* (Figuras 56 e 57), para um periódico local, a revista Rio (BO, 1947). Numa escrita muito similar à que fazia poucos anos antes na Itália, Lina, ainda muito traumatizada pela Segunda Guerra Mundial, fala na simplicidade como solução para a reconstrução das cidades e casas bombardeadas, e, sendo assim, os ornamentos e os *móveis-monumento* não fariam mais sentido, já que havia questões mais urgentes.

---

<sup>77</sup> Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968) foi um jornalista e empresário paraibano, na época proprietário do então principal conglomerado de mídia do país, os Diários Associados, o que o possibilitava exercer grande influência na política e opinião pública do país. Vinha buscando investimentos na área cultural e das artes, e foi quem, mais adiante, daria ao casal a oportunidade de criar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo (LIMA, 2021).

<sup>78</sup> A realização da primeira exposição organizada por Lina e Pietro no MES foi significativa, pois, conforme explicado no capítulo 4, o edifício, marco do modernismo brasileiro, projetado pela equipe de Lúcio Costa e consultoria de Le Corbusier, havia ganhado visibilidade internacional após ter alçado o status de protagonista na exposição *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, realizada em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

<sup>79</sup> Para Lima (2021), essa mostra seria a semente para o que viria a ser a exposição permanente da sede definitiva do Museu de Arte de São Paulo, na avenida Paulista, na qual Lina propôs os cavaletes de vidro, conforme será descrito mais adiante.

Figuras 51 - Primeira página do artigo *Na Europa a casa do homem ruiu*, primeiro texto de Lina Bo Bardi no Brasil, escrito para a Revista Rio, em 1947.

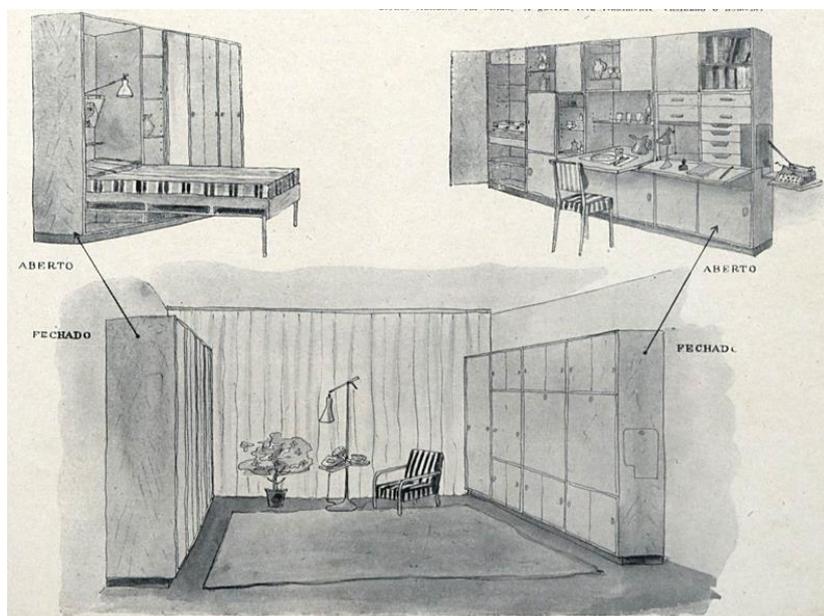


Fonte: Reprodução de BO, 1947

[...] Sim, não pensávamos que as casas fôsem assim frágeis, assim sutis, assim “humanas”, e que pudessem morrer assim. Foi então, quando esperávamos naqueles momentos de pesadelo, que as casas comesçassem a ruir que nos apercebemos que elas “eram humanas”, que eram o “espêlho” do homem, que eram “o homem”. E sentimos também que era culpa nossa se morriam, nós as havíamos erguido para que fôsem o espêlho do nosso orgulho mais falso, da 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. 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, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então compreendemos porque as casas ruíam, e ruíam os estuques, a “mise em scêne”, os cetins, os veludos, as franjas, os brazões; porque de manhã tudo era montinhos cinzentos desoladamente idênticos. Na Itália as casas ruíram, ao longo das estradas da Itália, nas cidades, as casas ruíram; na França as casas ruíram, na Inglaterra e na Rússia; na Europa as casas ruíram. E pela primeira vez os homens devem reconstruir as casas, tantas casas no centro das grandes cidades, ao longo das estradas de campo, nos vilarejos; e pela primeira vez “o homem pensa no Homem”, reconstrói para o Homem. A guerra destruiu o mito dos “Monumentos”; também na casa os móveis-monumento não devem mais existir; também eles entram nas casas das guerras. Talvez os homens tenham aprendido que a casa é “quem habita, é ele mesmo”, e que espelha o espírito humano e lhe mostra os defeitos, os vícios e a vaidade, ou o espírito e a compreensão (BO, 1947, p.54).<sup>80</sup>

<sup>80</sup> O texto *Na Europa a casa do homem ruiu* encontra-se transcrito integralmente no Apêndice A.

Figura 52 - Ilustração de Lina Bo Bardi para o texto da revista Rio, que mostra o desenho de um móvel multiuso, com traços muito semelhantes aos que publicava durante a fase italiana.



Fonte: Reprodução de BO, 1947.

Segundo Lima (2021), esse primeiro artigo abriu caminho para que Lina publicasse outros textos sobre arquitetura, mas nesse momento a arquiteta ainda estava muito ligada aos projetos de seu esposo, que, no intervalo entre as exposições de arte no MES e primeiros contatos com Chateaubriand, se envolvia no projeto do jornalista para criação de um novo museu de arte. Por escolha dos Bardi, o museu seria instalado no Rio de Janeiro, mas Chateaubriand decidiu pela capital paulista.

O primeiro contato de Lina com São Paulo não foi positivo – a cidade lhe lembrava o trauma e “todo o ranço que havia em Roma” (LIMA, 2021, p.129). Havia o atraso da obra de construção do edifício onde funcionaria o museu, e ainda descobririam que o acervo de arte de Chateaubriand era pequeno demais, mesmo para a coleção de uma pequena galeria. Segundo Perrotta-Bosch (2021), Lina e Jacques Pilon – arquiteto francês responsável pelo projeto – isolaram dois andares do edifício ainda em construção para a instalação do museu. Nesta fase de adaptação, os Bardi começariam a se ambientar e compreender melhor a dinâmica da cidade onde construiriam parte importante de suas vidas.

A inauguração do MASP – Museu de Arte de São Paulo, na Rua Sete de Abril, em 2 de outubro de 1947, marcaria o início da história de uma das mais importantes instituições culturais e de

educação voltada para a arte do país <sup>81</sup>, e que foi pensada por Lina e Pietro como um museu itinerante e de caráter social (PERROTTA-BOSCH, 2021). O programa arquitetônico incluía, além das salas de aula para os programas pedagógicos, salas administrativas, salas para as exposições temporárias e para a exposição permanente e dois auditórios, sendo um menor e um outro maior.

Cumprindo a sua missão educativa, os “Diários Associados” lançaram-se à realização de um verdadeiro Museu de Arte que o seja não só pela qualidade e universalidade dos artistas representados, como ainda pela inteligência e capacidade da direção e pela natureza instrutiva dos seus serviços. O nosso propósito é dar ao povo brasileiro, pois que o museu terá caráter itinerante e as suas melhores telas serão expostas sucessivamente nas grandes capitais do país, uma oportunidade de adquirir e aperfeiçoar o gosto, travando conhecimento direto com algumas das mais notáveis manifestações do gênio pictórico da Europa e da América. É um obséquio de monta ao Brasil que as gerações futuras, beneficiadas, saberão reconhecer e proclamar. Aumentamos com isso o patrimônio cultural e contribuiremos, sem dúvida, para elevar o nível das artes plásticas em nossa terra. Essa a finalidade e a justificativa do grande acontecimento social e artístico de hoje, na capital paulista (ATHAYDE, 1947, s.p.).

O processo de instalação do MASP na Rua Sete de Abril levou ao primeiro artefato projetado por Lina no Brasil: uma cadeira dobrável e empilhável para o pequeno auditório do museu. A busca sem sucesso de um móvel que se adaptasse à característica moderna do ambiente – um amplo espaço sem ornamentos – revelou a carência de móveis modernos no mercado local. Essa experiência fez com que os Bardi convidassem Giancarlo Palanti (1906-1977), arquiteto e designer que conheciam desde Milão, para coproduzir uma série de móveis que inaugurariam o *Studio Palma*<sup>82</sup>, em 1948. Palanti era recém radicado no Brasil, muito experiente na prática

---

<sup>81</sup> Até os dias atuais, o MASP mantém atividades educativas em seu programa. Nesta época, o caráter pedagógico do Masp ganharia força com a fundação do IAC – Instituto de Arte Contemporânea, em março de 1951. O IAC foi uma importante iniciativa idealizada por Lina e Pietro, que consistia em um curso de desenho industrial, aos moldes da Bauhaus, no qual haveria um curso preliminar de duração de um ano, obrigatório, em cujo programa constavam aulas de geometria, teoria do espaço, teoria da cor e da luz, composição, estudo dos materiais e teoria da construção. Haveria também aulas de desenho de observação, além de oficinas de pedra, madeira, metal, cerâmica, vidro, tapeçaria e tecelagem, artes gráficas, fotografia, técnica tipográfica, entre outras (LEON, 2014). O IAC funcionou somente até 1953, e pode-se considera-lo o primeiro curso de Design do Brasil, visto que a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) só foi fundada em 1963.

<sup>82</sup> O *Studio de Arte Palma* foi criado por Lina, Pietro e Giancarlo Palanti, em 1948, para a produção de móveis modernos para o mercado local. De acordo com Lima (2021), o nome do *studio* é devido ao fato de que Pietro Bardi dirigia a *Galleria d'Arte Palma* quando ainda estava em Roma que, com a chegada do casal, foi transferida para São Paulo, mudando seu nome para Estúdio de Arte e Arquitetura Palma Ltda. Além do Studio Palma, abriram uma firma para execução dos móveis, chamada Oficina Paubrá.

do design de produtos na Itália, tendo acompanhado de perto a introdução do taylorismo<sup>83</sup> no país e trabalhado para o empresário e industrial Adriano Olivetti. Sua expertise complementar a experiência de Lina na concepção de peças e o seu interesse na “manufatura simples e artesanal” (LIMA, 2021, p. 141), herança da vivência profissional da arquiteta com Gio Ponti.

A experiência das cadeiras do Studio Palma possibilitaram a Lina, já nesse momento, experimentar a combinação do design com elementos da cultura brasileira, como a rede de deitar-se: “Nos navios ‘gaiola’ que navegam os rios do norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso” (FERRAZ, 2018, p.59). Da produção do Studio Palma, destacam-se os assentos soltos do chão, como a cadeira Preguiçosa (Figura 59), que, segundo Ortega (2008), remetem ao costume de sentar-se de cócoras do índio e do caboclo, às redes de descanso e às fibras naturais, usadas na produção popular.

Figura 53 - Cadeira preguiçosa (1948-1951).



Fonte: reprodução de ORTEGA, 2008

Ainda em 1948, Lina organizou, no MASP, uma exposição pioneira sobre a história do design de cadeiras, com peças que variavam de exemplares italianos do século XV a cadeiras de autor

---

<sup>83</sup> O taylorismo foi um sistema de gestão do trabalho desenvolvido no século XIX, caracterizado pela divisão da produção entre o planejamento (concepção) e a execução, com aumento da produtividade e diminuição do tempo. O taylorismo contribuiu para o processo de alienação do trabalhador, que foi separado do controle dos meios de produção, perdendo o saber fazer em todo o processo e vendendo apenas a sua força de trabalho (HOBSBAWN, 2014).

do século XX. Na exposição, os artefatos de design foram expostos como arte e sem hierarquia, e sendo assim a *Exposição da Cadeira*<sup>84</sup> uma ação educativa para construção do gosto moderno ligada ao mobiliário, o que pode ser considerado uma referência aos aprendizados na Itália.

[...] Está à mostra no “Museu de Arte de São Paulo” uma exposição, organizada e ideada pela arquiteta Lina Bo Bardi, inaugurando uma série de exposições sobre “artes industriais”. Cadeiras de todo tipo; velhos e pesados móveis dos tempos em que os romanos de Augusto dominavam o mundo, cadeiras plebeias dos artesãos da Idade Média e móveis de borracha, couro e madeira do século XX podem ser vistos pelo visitante. (CORREIO PAULISTANO, 1948, s.p).

Em entrevista para a matéria do jornal Correio Paulistano, em 1948, Lina revela um profundo conhecimento sobre a evolução do design de móveis, desde antes da industrialização, quando a estética se sobrepunha à função. Seu discurso alia o design moderno, desde sua concepção, à moralidade e ao atendimento das necessidades humanas. Nesse sentido, o saber e o fazer popular surgem enquanto um caminho justo na busca pela modernidade, e as criações populares têm condições de estarem comparadas à especialização da produção e evolução do design europeu:

Até a época da industrialização, as cadeiras são antes expressões estéticas do que funcionais: cuida-se antes da beleza, do estilo, do que da comodidade do móvel. São peças únicas. No fim do século XVII todavia, o padre Lodoli, cujo “leimotif” foi unir a construção à razão e fazer com que a representação fosse beleza, estudou a cadeira como elemento estritamente ligado à forma física do homem. Acreditando que o corpo humano sentado dá em resultado um conjunto de linhas curvas, o padre Lodoli, criou o tipo de cadeira chamado “facocchio”, cujos desenhos se perderam, infelizmente. Atualmente, a industrialização essa que encontrou sua primeira expressão estética depois das tentativas híbridas de repetição dos estilos dos móveis que perdem então sua secular superposição decorativa para assumir as formas rigorosas derivadas da pesquisa fisiológica. A especialização alcança a fabricação nas cadeiras da firma Thonet, de Viena. O móvel também tem sua moralidade e sua razão de ser na sua própria época. Por isso, a cópia de estilos passados com seus babados, suas franjas, suas “originalidades” são índices de mentalidades incoerentes, fora da modalidade da vida. A criação popular, alheia quase sempre ao exibicionismo, é a que mais se aproxima das formas modernas alcançadas pela especialização. Foi no século XIX que se assistiu ao mais estranho predomínio de formas “artísticas”, segundo o estilo não utilitário da época. A primeira manifestação orgânica de estudo de desenho industrial foi a ‘Brauhaus’ de Dessau, entre 1919 e 1928, chefiada por Walter Gropius e Marcel Breur. (CORREIO PAULISTANO, 1948, s.p).

---

<sup>84</sup> A matéria publicada sobre a Exposição da Cadeira se encontra transcrita na íntegra no Apêndice A.

Desde a Exposição da Cadeira, as mostras organizadas por Lina, para o MASP ou não, se caracterizariam em boa parte pela apresentação para o público de objetos de uso cotidiano, mas com o tempo cada vez menos artefatos industrializados fariam parte delas. Já em 1950, na *Vitrine das Formas* (Figura 60), um expositor suspenso e iluminado, construído em aço e vidro com formas mínimas, estariam dispostos objetos fabricados por máquinas e por mãos humanas.

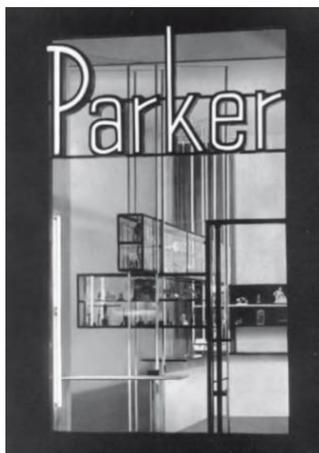
Figura 54 - Salão da pinacoteca do MASP Sete de Abril, com a Vitrine das Formas no centro, definindo as áreas destinadas à pinacoteca e a sala de exposições temporárias.



Fonte: [https://arquimuseus.arq.br/seminario\\_014/transferencias/\\_lina\\_bo\\_bardi/\\_lina\\_bo\\_bardi-adriano\\_canas.pdf](https://arquimuseus.arq.br/seminario_014/transferencias/_lina_bo_bardi/_lina_bo_bardi-adriano_canas.pdf)

A forma de expor em suportes suspensos de linhas retas que, ao mesmo tempo, trazem o foco para o centro do ambiente e funcionam como divisórias, seria uma das marcas registradas das exposições montadas por Lina, e também é considerada um aprendizado da fase italiana. De acordo com Anelli (2014, p. 66), a montagem lembra o projeto dos arquitetos italianos Edoardo Persico e Marcello Nizzoli para a loja Parker, realizado entre 1934 e 1936 (Figura 61), que explorava “[...] a transparência dos suportes, onde delicados perfis e tubos metálicos de seção quadrada somam-se a grandes planos de vidro na vitrine principal e na porta”.

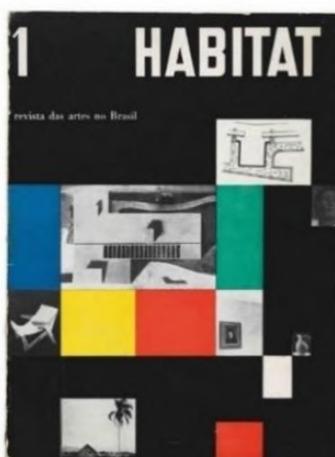
Figura 55 - Anúncio da Loja Parker, projeto de Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, 1934-1936.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/108579040986721188/>

Também neste período, Lina e Pietro criaram a *Habitat – Revista das Artes no Brasil* (Figuras 62, 63 e 64), editada por eles entre 1950 e 1953, experiência que seria, para Lina, uma retomada de suas vivências em editorias de revista na fase italiana, mas agora com uma maior liberdade e tom crítico e independente. A revista seria um importante instrumento para a divulgação das ações culturais do MASP, além de ser um meio para articulação de suas ideias sobre arquitetura, design e cotidiano, seguindo a proposta de construção de um gosto moderno, inclusive com a divulgação do mobiliário moderno brasileiro. A Habitat impulsionou a busca de Lina por uma cultura autóctone brasileira, que começou a entender como a cultura popular. Daí, temas como as cerâmicas do Nordeste e os ensaios fotográficos sobre arquitetura vernacular, favelas e festejos do carnaval nordestino eram abordados enquanto elementos de caráter nacional (CARRANZA, 2014).

Figuras 56 – Capa da primeira edição da revista Habitat



Fonte: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

Em 1951, ano em que Lina se naturalizaria brasileira, foi concluída sua primeira obra de arquitetura no país – sua residência definitiva, apelidada por moradores do entorno do bairro do Morumbi como a Casa de Vidro. No mesmo ano, e para a sua casa, projeta o artefato que lhe deu o reconhecimento internacional como designer (LIMA, 2021). A poltrona Bowl (Figura 65) é composta de uma meia esfera acolchoada e duas pequenas almofadas redondas, revestidas em couro ou tecido, apoiadas sobre uma estrutura tubular metálica. Este artefato representa uma mistura de elementos simbólicos: à primeira vista, as formas racionais, o uso do aço e o couro preto que remete às cadeiras da Bauhaus; ao atribuir ao indivíduo uma posição de centralidade, a arquiteta propõe maneiras autônomas de sentar-se, já que o usuário tem total liberdade de posicionar a peça semiesférica e, para Ortega (2008), a própria forma em meia esfera da poltrona Bowl parece ter sido inspirada em artefatos populares: Lina destaca no artigo *Móveis Novos*, escrito para a revista Habitat em 1950, a rede indígena como referência para algumas de suas poltronas, e:

[...] sem qualquer explicação – a não ser o fato de ter esclarecido a questão cultural inserida em suas ‘cadeiras-rede’ –, entre as colunas do texto aparece a imagem de uma tigela com a seguinte legenda: “Tigela entalhada a faca por um caiçara de Caraguatatuba”. Nada mais. Um objeto popular, cuja forma, esférica, pouco tempo depois é utilizada, numa morfologia muito semelhante, na criação de uma poltrona (ORTEGA, 2008, p. 146).

Figura 57 - A Poltrona Bowl, à direita, em primeiro plano.



Fonte: imagem capturada pela autora da tese durante visita à Casa de Vidro, em 2015.

Entre 1951 e 1957, Lina esteve envolvida com o projeto e fabricação de design de móveis, a organização de exposições e de desfiles de moda<sup>85</sup>, a escrita de artigos, o trabalho no museu e com a docência. Em 1957, concluiu a redação e publicou a tese *Contribuição Propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*, que foi apresentada no concurso para a cátedra da disciplina de Teoria da Arquitetura da Universidade de São Paulo – USP, mas neste processo acabou não tendo êxito por questões internas à instituição.

Em 1956, escreveu, para a nona edição da revista *L'Architettura – Cronache e Storia*, criada e dirigida por Bruno Zevi<sup>86</sup>, a *Lettera dal Brasile*<sup>87</sup>, um relevante registro escrito desse momento de sua vida, no qual fala sobre suas descobertas no país que havia adotado, ainda demonstrando um pensamento romântico e revolucionário acerca do Brasil (LIMA, 2021). Fala sobre como a verdadeira impressão sobre as peculiaridades do país só poderia existir para quem aqui estava, tanto com relação às dificuldades, como as grandes distâncias e a pobreza, e às qualidades, como a simplicidade com que as pessoas vivem o seu cotidiano.

[...] Dois aspectos do ambiente brasileiro: uma raiz de “mangue” no litoral, entre os seus grandes tentáculos não há lugar para o homem; a praia de Copacabana, em primeiro plano uma antena decorativa de Burle Marx. Copacabana é geralmente criticada, mas o grande arco de edifícios em concreto armado quase lambido pelas grandes ondas do oceano tem um significado duro, mas humano. Uma fila de casinhas baixas com pouca vegetação salgada rosa, em vez de arranha-céus, teria documentado uma vida familiar e burguesa, mas não representaria o sentido da atual luta pela modernidade, que a sociedade brasileira combate sem piedade e sem arrependimentos. Das janelas dos inúmeros pequenos apartamentos de Copacabana, em frente ao mar, é a nova sociedade do país que enfrenta e compete.

[...] A mesma febre de fazer, e rápido, está na arquitetura brasileira que tem pouco mais de dez anos de vida. O arquiteto brasileiro é um menino chamado para a guerra no improvisado, e se colocou com coragem e generosidade, sem conhecer a fundo o “mecanismo”, o seu impulso o moveu; passada a batalha, se quer ver se merecia ou não a medalha. Do todo que desconserta e choca os europeus, precisamos isolar os elementos positivos desta arquitetura, os elementos “autênticos”, que não dependem de limitações de cultura: soluções construtivas extremamente simples e frescas, uma modéstia unida a um sentido festivo da vida: os arquitetos brasileiros foram os primeiros a colorir as suas arquiteturas. No alvorecer de suas possibilidades, no entusiasmo das realizações, o arquiteto brasileiro pensou que “tudo era permitido”, que não

---

<sup>85</sup> Entre as ações de Lina no campo da moda está a organização, em 1952, do Primeiro Desfile de Moda Brasileira, com tecidos desenvolvidos especialmente para o clima, com padronagens do designer Roberto Sambonet, do paisagista Roberto Burle Marx e do artista plástico Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé (FERRAZ, 2018).

<sup>86</sup> Bruno Zevi (1918-2000) foi um arquiteto e urbanista italiano, conhecido sobretudo como historiador e crítico da arquitetura moderna, e sua obra *Saber Ver a Arquitetura* é uma importante referência no campo da Teoria da Arquitetura. Nos últimos anos de Lina na Itália, criou e editou, com Zevi, a revista *A – Cultura della Vita*, e se tornaram amigos a partir de então (GRINOVER, 2018).

<sup>87</sup> A tradução da *Lettera dal Brasile* encontra-se no Apêndice C.

lhes era preciso “reprovação”. Esta condição psicológica está só agora variando. Os jovens que saem da Faculdade estão sob um plano de revisão: a nova arquitetura brasileira poderia começar agora (BO, 1956, p.186, tradução nossa).

Em 1957, deu início ao projeto do Museu de Arte de São Paulo da Avenida Paulista, que seria concluído somente em 1968 e aberto ao público no ano seguinte. Em fevereiro de 1958, Lina iria para Salvador pela primeira vez, lugar que viveria experiências que, tempos depois, agregariam novas nuances às expressões de simplicidade em sua obra.

### 5.2.2 *Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1946 e 1958*

Nos primeiros anos de adaptação no novo país, Lina carregava ainda muitas referências de seu país de origem – as lembranças da infância, os aprendizados com seus mestres na universidade e nas editorias de revistas e o trauma da Segunda Guerra. Então, naturalmente, suas ações e projetos refletiam características relacionadas ao repertório construído na Itália.

Figuras 58 - Cadeira dobrável e empilhável, projetada para o pequeno auditório do MASP Sete de Abril.



Fontes: <https://br.pinterest.com/pin/744923594604397420/>

O primeiro dos projetos emblemáticos que representam expressões da simplicidade nos anos iniciais de Lina no Brasil foi também o seu primeiro artefato projetado no país, fruto da necessidade de adequação para o espaço moderno do MASP Sete de Abril: “Nós viramos São Paulo inteiro e não achamos ninguém que tivesse uma cadeira moderna. Fomos obrigados a desenhá-la” (FERRAZ, 2018, p. 50). Para o pequeno auditório do museu, em 1947, Lina criou

uma cadeira dobrável e empilhável, de estrutura em jacarandá-paulista e assento e encosto em couro (Figuras 66 e 67). De acordo com Perrotta-Bosch (2021), também foi difícil encontrar quem produzisse habilmente as 150 cadeiras que eram necessárias, que acabaram por serem confeccionadas por um tapeceiro italiano.

Em sua forma, a cadeira possui linhas retas e racionais, com ausência de ornamentos e detalhes supérfluos, e sugere o aspecto dos móveis propostos nas revistas da fase italiana. É um móvel que, pela leveza e formas mínimas, permite o uso flexível e melhor aproveitamento do espaço, algo que Lina também propunha nos artigos. Uma outra característica deste projeto é a valorização do trabalho artesanal – já que a cadeira foi fabricada pelas mãos de um artesão tapeceiro para que resultasse conforme o planejado, sendo a valorização do trabalho manual um traço marcante da cultura italiana (IRACE, 2012). Uma vez que o processo industrial e a cultura popular foram temas que Lina aprendeu a valorizar na Itália, em especial com a convivência de trabalho com Gio Ponti, o uso inteligente dos materiais locais nesta cadeira indica que, possivelmente, já observava com atenção aspectos da cultura popular brasileira.

Sendo assim, o uso de formas retas e racionais – herança do racionalismo italiano, base de sua formação acadêmica e profissional, a valorização do trabalho artesanal e o uso de materiais locais, mais acessíveis, são compreendidos como expressões tangíveis e intangíveis de simplicidade, nesse período. Neste artefato, portanto, a simplicidade tangível se manifesta pelas linhas de seu design racional e suas formas mínimas, características modernas; pela flexibilidade de uso, tanto do artefato em si – dobrável e empilhável, quanto à flexibilidade de uso do espaço – quando não estão sendo usadas, liberam o espaço para outros usos; e pelo uso dos materiais locais – madeira e couro. De modo intangível, as expressões sobre simplicidade estão na valorização do trabalho artesanal e no uso de um artefato de gosto moderno, mais acessível e de leitura visual direta.

O segundo artefato selecionado para a análise sobre a simplicidade neste período é a exposição *Vitrine das Formas* (Figuras 68 e 69), montada no salão da pinacoteca do MASP Sete de Abril em 1950: um expositor iluminado e suspenso, transparente, de formas retas e construído com materiais tipicamente modernos – aço e vidro. No artefato, que se lê, visualmente, como uma *caixa suspensa iluminada*, foram dispostos objetos do cotidiano, organizados sem hierarquia, de peças de design industrial a pedaços de madeira orgânica e objetos artesanais (FERRAZ, 2018).

Figura 59 - Exposição *Vitrine das Formas*, montada no MASP Sete de Abril, em 1950.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/os-fundadores/o-casal-bardi/>.

Figura 60 - *Vitrine das Formas*, montada no MASP Sete de Abril, em 1950.



Fonte: <https://twitter.com/MASPMuseu/status/1316799770233638913>.

A influência italiana na *Vitrine das Formas* não está representada somente na maneira de expor os objetos, mas nos artefatos em si. A escolha de categorias diferentes de objetos – naturais, artesanais e industrializados – e a disposição deles sem hierarquia, denotando que todos têm valores semelhantes, simbólicos ou não, é, para Anelli (2014), uma característica da cultura

italiana ligada ao artefato, estando relacionada, também, ao caráter pedagógico da construção do gosto moderno:

A construção do gosto não depende de uma intelecção da obra exposta, uma vez que o juízo estético se estende a relações visuais e espaciais que não passam necessariamente por uma objetivação. Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário. Entretanto, em função da importância que objetos arqueológicos e obras de arte de outros períodos históricos apresentam para a cultura italiana, a construção moderna enfrentará sempre o tema da relação com a história, construindo, assim, uma especificidade italiana em meio à produção moderna. Essa é uma postura que permite ligar a experiência italiana do entreguerras com a do pós-guerra, e ambas com o trabalho museográfico e de design desenvolvido por Lina Bo, P. M. Bardi e Giancarlo Piretti no Brasil (ANELLI, 2014, p. 64).

Assim, tangivelmente, a simplicidade na Vitrine das Formas está, como na cadeira dobrável e empilhável, em suas formas racionais, retas, modernas, bem como no uso dos materiais típicos modernistas, como o aço e o vidro, que pouco influenciam no visual da vitrine em si e conferem o protagonismo ao que está exposto. Intangivelmente, a simplicidade da Vitrine das Formas expressa-se em seu caráter pedagógico e com intenção para a construção de um gosto moderno junto ao público, quando se confere a artefatos do cotidiano e outros considerados banais, e por vezes sucata, o valor simbólico de objetos artísticos.

O terceiro projeto que é compreendido como representativo da simplicidade nos primeiros anos de Lina no Brasil é a *Casa de Vidro*, construída em 1951, em São Paulo. O volume de traços modernistas e integrado à natureza pode ser dividido em três setores (Figura 70): a *caixa transparente* envidraçada – a área frontal e social da casa, onde se localizam o acesso principal e as salas de estar e jantar, que repousa sobre uma parte mais baixa do terreno inclinado através de delgados pilares metálicos, enquanto se integra aos elementos naturais da paisagem – inclusive por uma árvore que foi mantida e “abraçada” pelo setor social, e revela uma expressiva vista panorâmica (Figuras 71e 72).

Figura 61 - Planta baixa setorizada da Casa de Vidro.



Fonte: [https://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi-2/12802\\_14300?next\\_project=no](https://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi-2/12802_14300?next_project=no) (editada pela autora)

Figura 62 - Casa de Vidro, vista externa da área frontal/social, como era em 1951.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/#gallery-20>

Figura 63 - Interior da *caixa envidraçada* suspensa, setor social da Casa de Vidro.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/#gallery-32>

Figura 64 - Entrada posterior, setor de serviços da Casa de Vidro.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/509117932852452173>

Já a área posterior da edificação, onde se localiza o setor de serviços, constitui-se de um volume formalmente mais “pesado”, apoiado diretamente no solo, aspecto que o aproxima, estilisticamente, a uma construção de arquitetura colonial (Figura 73) – o que, de certa forma, é reforçado pela presença de dois fornos artesanais na área externa, próximos a este setor (Figura 74). Ligando os setores social e de serviço, há a área central, onde se localiza o setor íntimo da residência – os quartos, e a ampla cozinha, que interliga os três setores.

Figura 65 - Fornos artesanais, “de caboclo”, da área externa da Casa de Vidro



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/#gallery-46>

A casa que construiu para si e para seu marido, o crítico de arte Pietro Bardi, no bairro do Morumbi, chama a atenção pela concepção audaciosa, que resulta de uma sutil mistura entre um gosto artesanal muito seguro e o emprego de uma técnica industrial avançada. A utilização, para a estrutura, de vulgares tubos de aço que suportam lajes finas de cimento armado levou a arquiteta a uma realização de extrema leveza; tirou proveito de um terreno muito inclinado e de um local excepcional para estabelecer neles uma residência quase toda envidraçada, em comunicação direta com a natureza e usufruindo de um imenso panorama (BRUAND, 2010, p. 267).

A Casa de Vidro foi projetada para estar integrada à paisagem, objeto de debate e característica tipicamente modernos, presentes no discurso de Lina ainda na fase italiana (FRAMPTON, 2000; RUBINO, GRINOVER, 2009). Conforme escreveu para a Domus em 1943, as casas integradas à paisagem eram consideradas como uma expressão da modernidade:

Publicamos um grupo de casas que atendem cada uma, no organismo não-estilístico, a um laço profundo com a paisagem, com a vida do ambiente; uma ou outra é “anti-arquitetônica”, não respondendo nem aos cânones da casa tradicional, mas mais à própria paisagem, suportando as linhas da terra,

buscando com as paredes o movimento das rochas e as zonas de verde, em uma fusão harmônica, sem aquela total “separação” da casa da natureza exercitada pela arquitetura tradicional. (LINA BO, 1943 apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 48).

Dez anos depois, em 1953, quando pôde exercitar suas ideias sobre modernidade na prática, a já construída Casa de Vidro foi tema do texto escrito para a Habitat nº 10, intitulado *Residência no Morumbi*, no qual retoma o debate modernista sobre a integração da arquitetura à paisagem:

Nesta 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. (BARDI, 1953, apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 79).

Assim, como nos artefatos considerados emblemáticos da simplicidade antes analisados, a Casa de Vidro, de modo tangível, se expressa em sua simplicidade devido às formas racionais – traços e a própria planta da residência – limpas, sem adornos, pelo uso de materiais como o aço e o vidro e pela integração à paisagem, todos esses aspectos relacionados ao Modernismo. Aqui, já surgem, mais explicitamente, referências vernaculares, como o aspecto formal do setor de serviços que se aproxima, estilisticamente, à arquitetura colonial, bem como o uso de venezianas de madeira. As referências estilísticas à arquitetura colonial que conferem um *gosto artesanal* para a Casa de Vidro são aqui consideradas uma expressão da simplicidade intangível. Isso já aponta uma mudança nas expressões da simplicidade, devido à integração dessas referências vernaculares, algo que seria aprofundado a partir de 1958, com a ida de Lina para a Bahia e o contato mais próximo com a cultura nordestina. Entende-se, portanto, que as expressões da simplicidade neste período são marcadamente influência e reflexo do modernismo e da cultura italiana.

### 5.3 A SIMPLICIDADE ENTRE OS “BRANCOS” (1958-1964)

Figura 66 - Lina restaurando azulejos na obra do Solar do Unhão, em Salvador, no início da década de 1960.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/wp-content/uploads/2021/06/foto-3-frente.jpg>

#### 5.3.1 Aproximação Biográfica

A chegada de Lina à Bahia ocorreu aos poucos, em quatro visitas diferentes feitas ao longo de um ano e meio, a partir de fevereiro de 1958. Para Lima (2021), este período marcaria o começo do ponto de virada de uma Lina que ainda estava mais próxima da elite paulistana do que das causas populares que vinham sendo pauta de seu discurso. As vivências e experiências profissionais e pessoais na Bahia a fariam conhecer mais de perto e, portanto, estar mais atenta e ligada a esse universo, e a dariam a oportunidade de se reinventar, de se tornar mais forte e autêntica, de “renegociar suas identidades” (LIMA, 2021, p. 209).

Em fevereiro de 1958, Lina vai a Salvador pela primeira vez, por motivos que, segundo Lima (2021), giravam em torno da comunicação entre Chateaubriand e o poderoso jornalista e mecenas local Odorico Tavares para a criação de um museu de arte na cidade, e Lina poderia representar o elo de ligação para as negociações. Em abril do mesmo ano, recebeu o convite para voltar para as conferências as quais participou na Escola de Belas Artes da Universidade

da Bahia. Em agosto, retorna a Salvador para atuar como docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade da Bahia<sup>88</sup>.

Figura 67 - Fac-símilar da primeira edição da página dominical *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida – Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais*.



Fonte: [http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/ufba\\_map/72085.pdf](http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/ufba_map/72085.pdf)

Nesta ocasião, passa a escrever uma coluna dominical, publicada em oito edições no jornal Diário de Notícias, intitulada *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida – Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais* (Figura 76). As páginas eram diagramadas e ilustradas pela própria Lina, que também escrevia alguns textos, os quais lembram o estilo plural e provocativo da revista *A, Cultura della Vita*, editada em seu último período na fase italiana. Não só o estilo, mas os assuntos publicados na coluna, escrita entre setembro e outubro de 1958, giravam em torno de temas que Lina já discutia na Itália – como a casa enquanto local de representação da dignidade do Homem. Nas *Crônicas*, agregou outros temas como a necessidade de preservação das características próprias da arquitetura brasileira e o amplo direito de acesso à cultura (FERRAZ, 2018; LIMA, 2021).

<sup>88</sup> Após o Decreto-Lei nº 53 de 1966, que fixou princípios e normas de organização para as universidades federais, a instituição passaria a se chamar Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Nesse momento, Lina se envolvia em projetos e execuções de duas residências: uma no bairro do Morumbi, em São Paulo, a poucos metros da Casa de Vidro, encomenda dos amigos Valéria Piacentini Cirell e Renato Cirell Czerna; e outra em Salvador, no bairro do Chame-Chame, encomenda do deputado estadual Rubem Nogueira e sua esposa. Em ambas as casas, as fachadas eram cobertas por elementos naturais, como seixos, conchas e plantas, o que parecia integrá-las profundamente à paisagem, quase como se brotassem do chão. Havia ainda um terceiro projeto que seguia a mesma linha, elaborado para o escultor Mário Cravo no mesmo período, este não executado. Segundo Lima (2021), Lina vinha estudando métodos construtivos das casas rurais provenientes de autoconstrução<sup>89</sup>, cujas características simples, ligadas ao naturalismo, chamavam a sua atenção.

Esses estudos possibilitaram a Lina o exercício de propor uma maior relação entre arquitetura e natureza, quando comparados à Casa de Vidro. Na Casa do Chame-Chame (Figura 77), o volume arquitetônico coberto por vegetação, que seguia os contornos e inclinação do terreno, remete à Arquitetura Orgânica<sup>90</sup>, resultando em uma forma curva espiralada, pensada para preservar uma jaqueira que havia no lote. Um esboço feito por Lina em notas de aula sugere a inspiração para a forma da casa – um pequeno réptil, que “ilustrava seu desejo de uma ‘arquitetura que às vezes logra tomar formas quase miméticas, como um lagarto tomando sol em uma pedra’” (LIMA, 2021, p.223).

Figura 68 - Casa do Chame-Chame, em Salvador



Fonte: [https://www.archdaily.com.br/br/01-135915/classicos-da-arquitetura-casa-do-chame-chame-slash-lina-bo-bardi?ad\\_source=search&ad\\_medium=projects\\_tab](https://www.archdaily.com.br/br/01-135915/classicos-da-arquitetura-casa-do-chame-chame-slash-lina-bo-bardi?ad_source=search&ad_medium=projects_tab)

<sup>89</sup> Autoconstrução se refere à construção de habitações populares de baixo custo por seus próprios usuários.

<sup>90</sup> A arquitetura orgânica ou organicista foi uma corrente da arquitetura moderna, caracterizada pela harmonia e profunda integração da arquitetura à paisagem, como se dela fizesse parte. O criador e maior expoente dessa corrente foi o arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright.

Para Ferraz (2022), os projetos da Casa Cirell, em São Paulo, e da Casa do Chame-Chame, em Salvador, marcam um ponto de virada na arquitetura de Lina, o que coincide com a viagem que fez a Barcelona, em 1957, onde conheceu de perto a obra de Antoni Gaudí (1852-1926), arquiteto catalão cuja obra é marcada pela influência de vários estilos arquitetônicos e pela integração com o meio através das formas e materiais. Neste mesmo período, segundo o autor, Lina voltou a manter contato com Bruno Zevi, ávido defensor e promotor da Arquitetura Orgânica, o que pode tê-la inspirado o uso de materiais naturais nesses projetos e a profunda integração deles ao meio.

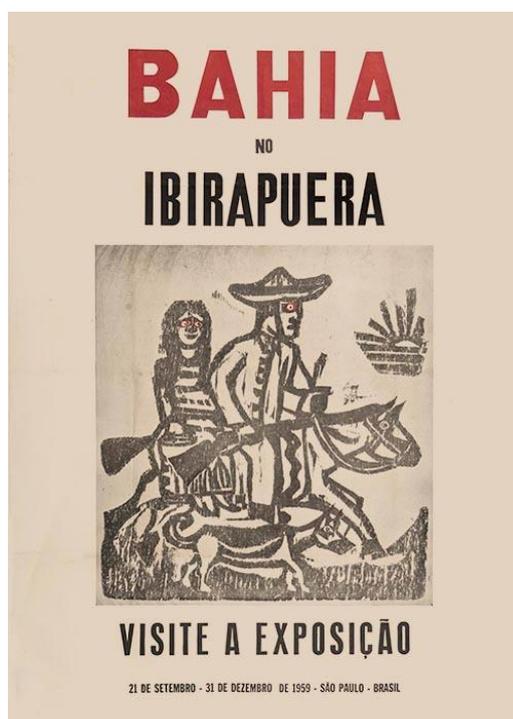
Em 1959, entre idas e vindas entre São Paulo e Salvador, Lina voltou à Bahia pela quarta vez, e dessa vez para um período logo, quando sua imersão na pesquisa sobre as questões da cultura popular nordestina seriam ainda mais profundas. Considerava essa última temporada na Bahia, entre 1959 e 1964, como sua experiência mais importante na região, que posteriormente viria a chamar *Cinco anos entre os “Branços”*.

Figura 69 - Exposição Bahia no Ibirapuera



Em setembro de 1959, Lina e Martim Gonçalves<sup>91</sup> organizaram, em São Paulo, com o apoio do governo baiano<sup>92</sup>, a exposição *Bahia no Ibirapuera* (Figuras 78 e 79), que, segundo Latorraca (2014), foi a primeira inserção contundente no campo da cultura popular realizada no circuito cultural oficial de São Paulo. A exposição, montada em frente ao pavilhão onde ocorria a V Bienal do Museu de Arte Moderna – MAM, incluía objetos do cotidiano e signos representativos da cultura baiana. Só por isso, já poderia ser considerada uma exposição provocativa, mas o próprio fato de estar montada em frente à bienal pode ser compreendido como uma forma de crítica aos cânones, já que lá estavam em exposição predominantemente obras de arte moderna erudita, entre elas trabalhos de Burle Marx, Cândido Portinari, Aloísio Magalhães, entre outros.

Figura 70 - Cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera*.



Fonte: [https://ophicinapolygraphica.com/portfolio/lina\\_03/](https://ophicinapolygraphica.com/portfolio/lina_03/)

<sup>91</sup> Eros Martim Gonçalves (1919-1973) foi um cenógrafo e diretor teatral que, no período em que Lina chegou em Salvador, dirigia a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (a posteriormente nomeada UFBA). Gonçalves foi um grande parceiro profissional de Lina neste período, com a qual trocava ideias e projetos, e já tinha em mente a criação de um museu a partir de sua coleção de artefatos artesanais. Pensava, como sede para esse museu, o Solar do Unhão, conjunto colonial do século XVIII, localizado às margens da Baía de Todos os Santos, e que viria a se tornar, futuramente, a sede do MAM-BA.

<sup>92</sup> Nessa época, o novo governador Juracy Magalhães – eleito em abril de 1959 e aliado do então governo Kubitschek no plano desenvolvimentista do país, decidiu criar o Museu de Arte Moderna da Bahia. Para Lima (2021), e a exposição Bahia foi o ponto decisivo para a contratação de Lina como diretora-executiva do novo museu e a permanência da mesma em Salvador até o ano de 1964.

A exposição Bahia, por seu forte viés antropológico (LATORRACA, 2014), deu fôlego para o que seria talvez a maior busca de Lina nos tempos em Salvador: a documentação e valorização de artefatos do cotidiano, feitos com poucos recursos, e da cultura popular, do Homem simples, sendo algo que teria rebatimento em sua obra como um todo, durante os próximos anos.

[...] A exposição Bahia – pensada como uma exposição não de folclore, mas de produção artística, viva, em movimento – era quase posta a demonstrar que “aquela liberdade popular de expressão e certos aspectos da arte contemporânea que poderiam ser interpretados como o desespero da arte (os ferros, os trapos, as sucatas, como os mais famosos papéis recortados de Matisse e as "sobras" de Picasso), se encontram em um mesmo plano; ainda encharcado de metafísica no pavilhão da Bienal, cheio de realidade humana e confiança consciente nesta documentação popular”.

O ambiente da mostra – com paredes de cortinas de algodão azul escuro, e velário de teto branco – hospedava, sobre as paredes coloridas, objetos e fotografias intercaladas: artefatos populares (madeiras, cerâmicas, gaiolas, redes, cestos, tecidos); bordados de igreja, flores de lata, e imagens de arquitetura e de festas; sobre outras paredes, objetos barrocos católicos (quadros duplos de procissão, do século XVIII); estátuas de santos e bonecas “orixás” (íolos vestidos, em tamanho real); como grandes esculturas, as “carrancas”, proas de barcos, esculpidas e pintadas; tapeçarias compostas de retalhos, e bandeiras de sociedades de canto e dança; a roupa inteira de couro do habitante do “sertão” ou deserto seco; uma árvore de catavento, movida por um ventilador; uma de flores de papel. Imagens coloridas, de arquiteturas e costumes, eram projetadas em um percurso escuro, passagem obrigatória para o público: no ar uma música contínua, de cantos afro-brasileiros, e instrumentos de percussão.

Todo o piso do pavilhão estava coberto de uma camada de folhas de eucalipto, que todo dia era trocada. A definição “arte popular, folclore, arte primitiva, espontânea” implica uma classificação abstrata da arte, que exclui o homem. A arte considerada como “privilégio”. [...] (BARDI; GONÇALVES, 1960, p.32, tradução nossa)<sup>93</sup>.

No texto escrito sobre a exposição e publicado na revista *Domus* em 1960, assinado por Lina e Martim Gonçalves, surge o tema relacionado ao olhar cuidadoso para os artefatos populares. A forma de escrita é ainda muito semelhante aos textos da fase italiana, quando descreve minuciosamente os detalhes do ambiente e indica a preferência na escolha por materiais modestos.

Os suportes expositivos da Exposição Bahia, extremamente simples e compostos por poucos elementos, que elevavam os artefatos expostos do chão, foram combinados com símbolos da

---

<sup>93</sup> O texto "*Bahia*", *esposizione a San Paolo* encontra-se traduzido no Apêndice D.

cultura nordestina e baiana – carrancas, orixás em tamanho proporcional à escala humana e objetos do cotidiano, mais uma vez dispostos e valorizados enquanto arte, e não folclore<sup>94</sup>.

Figura 71 - Lina limpando uma carranca na montagem da exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959).



Fonte: <https://revista192.com/lina-bobardi-habitat/9-lina-bo-bardi-limpando-uma-carranca-na-montagem-da-exposic%CC%A7a%CC%83o-bahia-no-ibirapuera-1959-copia/>

Segundo Martins (2010), o estudo da vida cotidiana a partir da observação do homem simples parte da compreensão de que a cultura popular incorpora traços da modernidade, e não o contrário. Para o autor, o homem está submetido à vida diária enquanto produto da dominação e alienação – frutos da modernidade capitalista – às quais está submetido e, por isso, pode acabar impedido de compreender a sua trajetória, especialmente no que diz respeito às suas tradições culturais, e as possibilidades que lhe são abertas em seu destino. E isso acarreta sua desvinculação de si mesmo e da relevância daquilo que produz, como seus artefatos utilitários, bem como esse indivíduo não se vê como um agente ativo e propulsor das transformações históricas. Esses fatores, conforme afirma também Canclini (2019), quando associados,

<sup>94</sup> É frequente a menção nos textos escritos por Lina do termo *folclore*, por vezes grafado em sua acepção na língua inglesa, *folklore*, quando fala sobre a produção popular.

permitem a criação de realidades sociais e modos de vida que se caracterizam por um processo de hibridismo cultural.

Essas visões corroboram com a de Lina que, ao se referir à exposição *Bahia* como exibição que se afastava do *folklore* e se aproximava da arte, porque compreendia que a produção popular era comumente vista por um viés paternalista, “amparada pela cultura elevada” (BARDI, 1994, p. 12), e não como artefatos que poderiam ser vistos no mesmo patamar de valor da produção academicista. As discussões sobre cultura popular também são centrais nas teorias de Antonio Gramsci, cujos *Cadernos do Cárcere* foram publicados a partir da década de 1940<sup>95</sup>. De acordo com Rubino (2017), para Gramsci era imprescindível observar a mentalidade e a cultura das classes populares, operárias e camponesas, e que estas teriam que se engajar em uma batalha cultural, em busca de afirmação. “No entanto, a cultura popular poderia cair em um atoleiro político e intelectual se fosse confundida com outro termo: folclore” (RUBINO, 2017, p.295). O alinhamento entre as ideias de Lina e as do filósofo marxista italiano sugerem seu embasamento teórico ao propor ações culturais.

Assim, na prática, durante o período na Bahia, Lina descobriria que os artefatos da cultura popular eram produtos repletos de simbolismos, de técnicas e conhecimentos não formais, passados através das gerações, e surgiam pela necessidade do Homem em resolver os problemas de seu cotidiano. Então, começava a entender esse processo como uma experiência de simplificação, conforme descreve em *Tempos de Grossura*<sup>96</sup>:

Matéria prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do "nada" da miséria. Esse limite e a continua e martelada presença do "útil e necessário" que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. E neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta 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

<sup>95</sup> De acordo com Furtado (2022, s.p.): O pensamento de Gramsci influenciou também a produção cultural e arquitetura moderna italiana, especialmente entre os “protagonistas da fase de luta” contra o academicismo fascista (11). Todavia, Gramsci não publicou nenhum livro enquanto vivo, seus *Cadernos do Cárcere* e escrito pré-carcerários começaram a ser publicados dez anos após sua morte, cuja primeira edição se deu entre 1947 e 1971. Aqui percebemos como essas publicações ainda estavam frescas quando Lina entrou em contato com elas, exercendo, assim, um pioneirismo ao falar deste intelectual italiano no Brasil.

<sup>96</sup> *Tempos de Grossura: O Design no Impasse* (BARDI, 1994) é o livro que Lina Bo Bardi começou a preparar em 1980, com a colaboração da arquiteta Isa Grinspum Ferraz, sendo este um testemunho do período em que trabalhou no Nordeste brasileiro e que seria bruscamente interrompido em 1964. De acordo com Ferraz (2018, p.210), “[...] preparou e legendou as ilustrações, revisou textos que havia escrito no período, esboçou o roteiro que incluía textos e artigos das pessoas que, num esforço verdadeiramente coletivo, buscaram enxergar no Brasil-de-Verdade o projetar de um Brasil desvencilhado, livre, sem ranços do complexo de inferioridade. Lina interrompeu os trabalhos em 1981, dizendo: ‘Não adianta, tudo isso vai cair no vazio’”.

produção técnica ligada à realidade dos materiais, e não a abstração folclórico-coreográfica (BARDI, 1994, p.35).

Portanto, seu interesse pela produção popular ia de encontro ao próprio processo de industrialização – no sentido de que Lina aspirava a uma humanização da produção, e acreditava que, no Brasil, essa produção deveria estar ligada ao conhecimento do Homem comum. Assim, dizia que, no Brasil, o artesanato nunca existiu como *corpo social*, mas sim o que chama de *pré-artesanato*. Para ela, o processo de desenvolvimento de uma produção manual com raízes culturais brasileiras foi reprimido pelo processo industrial capitalista que, no país, foi um fenômeno abrupto e importado, em comparação com a industrialização de outros países que demorou séculos para acontecer (BARDI, 1994).

[...] 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.

O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções culturais da China e da Finlândia). O Brasil tinha chegado num "bívio". Escolheu a **finesse** (BARDI, 1994, p. 12).

Em *Tempos de Grossura* (BARDI, 1994), Lina relata como o Nordeste foi um ponto de partida para as suas ideias sobre a existência de uma *civilização* de origem popular, que deveria ser estudada por possuir conhecimentos e saberes próprios, e que dessa *civilização pobre*<sup>97</sup> poderia surgir o verdadeiro design brasileiro. Por isso, tinha em mente a criação de um museu que documentasse e valorizasse a produção popular de objetos de uso cotidiano, fabricados a partir da necessidade advinda da escassez de recursos, e de uma manufatura que, pelas condições socioeconômicas, visavam à simplificação técnica.

---

<sup>97</sup> Lina usava o termo *pobre* para se referir às referências culturais daqueles que possuíam poucos recursos, mas que ainda assim tinham plenas condições de criação original e não deveriam ser vistos com olhar paternalista: Nem todas as culturas são "ricas", nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares é compreender a história de um País. E um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades (BARDI, 1994, p.20).

Assim, em janeiro de 1960, em Salvador, seriam inauguradas, no foyer do Teatro Castro Alves, as instalações provisórias do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA, com Lina já à frente de sua direção. Como na exposição *Bahia no Ibirapuera*, Lina intencionava que o MAM-BA mostrasse a produção popular enquanto arte e representação da cultura autóctone brasileira e, já que acreditava na função social dos museus, que o acesso ao MAM-BA se tornasse uma necessidade, ao aproximar o povo e a arte.

Todos eram bem-vindos no museu. As portas de vidro ficavam abertas para os largos degraus da escada que descia ao nível da praça do Campo Grande, convidando o grande público a participar de eventos concebidos para provocar reflexão. Lina lembrava-se, com entusiasmo, de um transeunte ocasional que, um dia, entrara no prédio calçando chinelos, considerados na época um sinal de pobreza. Tinha um orgulho especial de outro episódio em que um vendedor ambulante deixou sua cesta de guloseimas, embrulhadas em um pano de prato, na porta da frente do museu e se aventurou pelo salão de exposições. Para ela, esses eram indicadores de interesse e curiosidade autênticos pela arte, e lhe davam a sensação gratificante de que o museu estava alcançando seu objetivo: levar arte ao povo (LIMA, 2021, p.232).

Esta intenção em transformar o museu em um espaço de caráter pedagógico aproxima, mais uma vez, as ações de Lina dos pensamentos de Antonio Gramsci, desta vez ao conceito de *intelectual orgânico*<sup>98</sup>. De acordo com Rubino (2017), o filósofo sardo referia-se às funções culturais e educacionais cujo espaço de produção intelectual era a escola, o partido e o meio social, e esta reflexão pode ser aplicada aos museus, na compreensão de Lina:

A partir dessa reflexão, o termo "orgânico" – que não tinha relação com o termo "orgânico" na arquitetura – poderia ser aplicado aos museus, especialmente àquele novo museu que Lina, como diretora, havia definido: “Isso não é um museu, o termo é impróprio: um museu preserva, mas nossa galeria de arte ainda não existe. Devemos chamá-lo de ‘Centro’, ‘Movimento’, ‘Escola’. A futura coleção será denominada ‘Coleção Permanente’, e deve ser bem planejada, seguindo critérios didáticos e não aleatórios”. (RUBINO, 2017, p.294, tradução nossa).

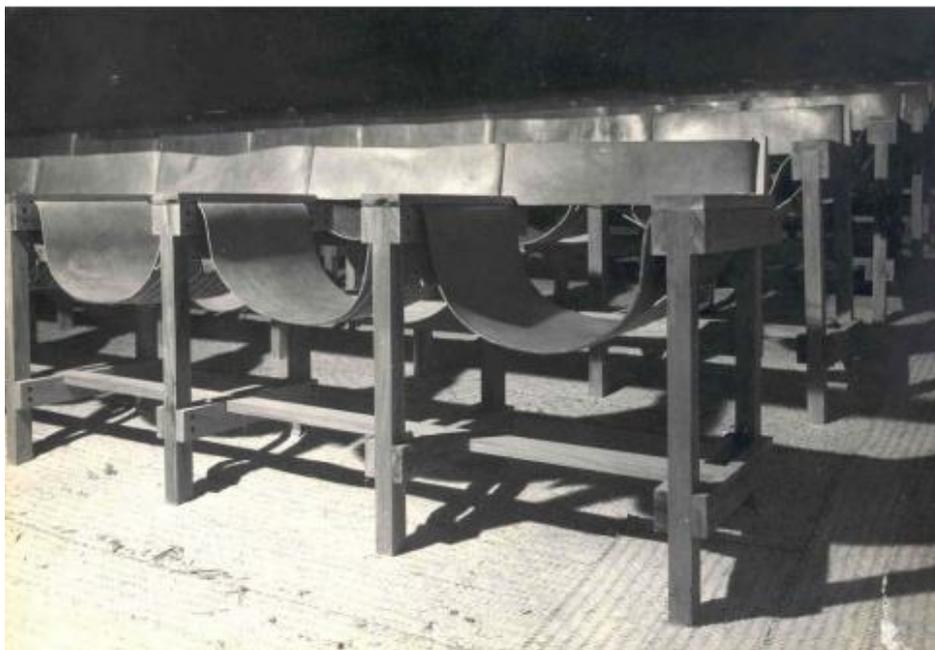
O espaço do Teatro Castro Alves, na época, um edifício modernista em estado de ruína por conta de um incêndio recente, foi adaptado de forma a abrigar, além do MAM-BA, um auditório e um cinema. Para estes usos, Lina projetou um conjunto de poltronas (Figura 81) com estrutura

---

<sup>98</sup> É consenso entre autores, entre eles Rubino (2017, p.294, tradução nossa), que Lina era leitora de Gramsci – inclusive a autora menciona que “Sabemos, pelos livros de sua biblioteca, que Lina havia lido atentamente Gramsci e é possível que essa leitura tenha inspirado suas ações no Brasil, embora, ao refazer essas pistas, a ligação não seja evidente”. Para a autora, é provável que essas leituras tenham inspirado ações e projetos no Brasil voltados às classes populares/trabalhadoras.

de madeira com encaixes, e encosto e assentos em couro com amarrações, soltos do chão, que remetiam às redes de deitar-se, como havia feito com as cadeiras do Studio Palma (INSTITUTO BARDI, 2020).

Figura 72 - Cadeiras do Teatro Castro Alves.



Fonte:

<https://dspace.mackenzie.br/bitstream/handle/10899/26049/Liana%20Paula%20Perez%20de%20Oliveira3.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Em 1962, o foyer do Teatro Castro Alves já não comportava o crescimento do MAM-BA. A partir da reforma de uma via urbana que vinha ocorrendo, foi negociada a instalação do museu no conjunto arquitetônico conhecido como Solar do Unhão, sendo este o mesmo local que Martim Gonçalves havia mencionado anos antes como local onde pretendia criar um museu de arte popular. Após diversas negociações, a reforma e o restauro do conjunto foram iniciados, e foi nessa oportunidade que Lina pôde aplicar na prática os conhecimentos técnicos sobre patrimônio adquiridos em Roma com seu ex-professor, o mestre do restauro arquitetônico Gustavo Giovannoni.

O programa para o projeto do conjunto arquitetônico do Unhão (Figura 82) incluía, no casarão, a instalação do Museu de Arte Popular – MAP, a biblioteca e o auditório. A capela e os galpões, seriam reservados às exposições de arte moderna e a um programa pedagógico que mais representou um desejo do que se materializou, de fato: a Escola de Desenho Industrial e

Artesanato<sup>99</sup>, a partir da qual pretendia buscar uma ligação entre o legado modernista e as criações espontâneas do povo brasileiro (LIMA, 2021).

Figura 73 - Conjunto arquitetônico Solar do Unhão, após a reforma.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/15.087/5353>

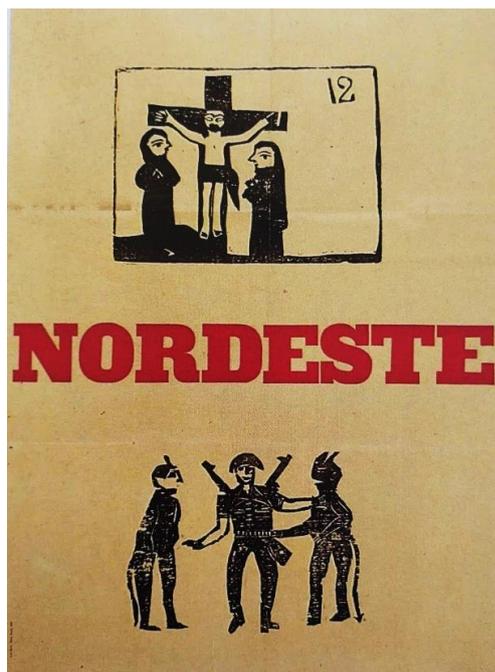
No casarão do Solar do Unhão, sede do novo MAP, foi onde Lina pôde dar sua contribuição arquitetônica mais relevante nesta intervenção: a instalação de uma escada de madeira, helicoidal, de planta quadrada (LIMA, 2021), para a qual desenhou encaixes inspirados na canga dos carros de boi. Ao usar referências da cultura popular, Lina reforçou seu entendimento sobre essa produção enquanto saber genuíno e expressão cultural.

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil. [...] O Museu de Arte Popular do Unhão, não foi pensado como Museu Folclórico, isto é: documentação, estética da cultura popular julgada pela ‘alta’ cultura. Devia ter sido o Museu de ‘Arte’ como ‘Artes’, isto é, o ‘fazer’, os ‘fatos’, os acontecimentos do cotidiano (FERRAZ, 2018, p. 153).

<sup>99</sup> A Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que originalmente se chamaria Universidade Popular, seria desmembrada em duas partes: O Centro de Estudos do Trabalho do Artesanato (Ceta), constituído de modo semelhante à Artene – uma subsidiária da SUDENE criada em 1962 para promover a venda de produtos confeccionados por cooperativas artesanais nordestinas, que visava mapear e apoiar manifestações populares, e o Centro de Estudos Técnicos do Nordeste, uma espécie de escola de desenho industrial. Com a Escola, de acordo com Lima (2021), Lina propunha uma aproximação entre mestres-artesãos locais e estudantes universitários.

O Solar do Unhão, já restaurado, foi aberto ao público em 3 de novembro de 1963. A exposição *Nordeste* (Figura 83), que inaugurou o MAP, reunia artefatos feitos à mão, que ocuparam os dois andares do casarão, expostos de forma semelhante ao que tinha feito na Vitrine das Formas e na exposição Bahia: elevando o artefato popular ao status de arte acessível.

Figura 74 - Cartaz da exposição *Nordeste*. Xilogravura em impressão tipográfica.



Fonte: FERRAZ, 2018

A EXPOSIÇÃO organizada pela senhora Lina Bardi, reveste-se de grande importância para a Cultura Brasileira. O nosso país tem sido acometido de interferências estranhas e mais estranhamente acumpliciadas por certo tipo de gente que se arvorou como mentores: seja no campo das nossas riquezas básicas, seja da evolução e da cultura que difunde as ideias e politiza o povo brasileiro. O exemplo das bienais de São Paulo é a nosso ver uma dessas desgraças no campo da cultura que utilizando o dinheiro público da nação, discrimina artistas brasileiros e impede uma visão autêntica de nossa arte, agindo contra a cultura brasileira, fomentando a alienação e o cosmopolitismo. A exposição realizada no Solar do Unhão em Salvador, reunindo artistas do Nordeste, por se tratar de arte nordestina, estava mais pura, mais livre dessa interferência. A formação cultural do Brasil e a posição de comando nas lutas pela emancipação da Pátria em todo o decorrer da história tomada pelo povo do Nordeste, tornaram a nossa posição visada, mas defendida heroicamente, apesar das hostilidades de dentro e de fora de nosso País. Dificilmente se aliena os homens que fixam e transmitem a cultura nesta área do Brasil. [...]

[...] A exposição do Unhão reuniu ao mesmo tempo trabalhos de artesanato em pé de igualdade com desenhos, pinturas e esculturas dos artistas do Nordeste. Isto deu uma visão autêntica da arte – autêntica e democrática.

Visão principalmente de cultura no sentido científico da palavra. Aquilo que o homem brasileiro sedimentou na sua trajetória histórica. Visão progressista, que educa, que esclarece, que politiza. Serviu também de lição aos artistas, essa companhia com os artesãos do povo, com os seus trabalhos e soluções e de respeito ao material utilizado (ABELARDO DA HORA, 1963, p.3).

Figura 75 - Exposição *Nordeste*, montada no Solar do Unhão em 1963.



Fonte: <https://www.sophiajournal.net/sophia-5-the-role-of-architecture-for-an-exhibition-engaging-and-meaningful-aesthetic-experience>

Nesse momento, Lina se alinhava ideologicamente aos movimentos que buscavam a aproximação de produções artísticas e intelectuais à cultura de raízes populares que ocorriam no Brasil, em especial no Nordeste<sup>100</sup>, incluindo o Movimento de Cultura Popular do Recife<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Em linhas gerais, os ideais de progresso do País nesse período estiveram associados ao desenvolvimento das outras regiões, fora do tradicional eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Nesse contexto, foram criadas a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene, em 1959) e a Artesanato do Nordeste S.A. (Artene, em 1961), tendo como propósito promover e gerir o desenvolvimento da região Nordeste. De acordo com o I Plano Diretor da Sudene, a Artene tinha como objetivos mapear e fomentar a produção e o comércio do artesanato popular nordestino, servindo de amparo ao artesão. Essa medida seria intermediária, sendo uma etapa para a industrialização, com duração prevista até o desenvolvimento e a melhora das rendas (RISÉRIO, 1995). Além disso, dentre outras iniciativas, despontaram as atividades do Teatro de Arena (São Paulo, 1953-1972), o Movimento de Cultura Popular – MCP (Recife, 1960-1964) e também os projetos da União Nacional dos Estudantes (UNE), sendo que esses últimos estiveram voltados à alfabetização e politização do povo a partir da formação dos Centros Populares de Cultura (CPC, 1962-1964), distribuídos por todo o país. Esses projetos visavam conscientizar as camadas populares da sociedade, com enfoque na classe dos trabalhadores. Dessa maneira, tem-se que o início da década de 1960 representou um momento de esperança de transformação progressista da sociedade (ALEIXO; CAIXETA, 2021, p.1).

<sup>101</sup> O Movimento de Cultura Popular do Recife – MCP – visava a alfabetização de adultos e a educação de base, constituído em maio de 1960 por estudantes universitários, artistas e intelectuais, entre eles Paulo Freire, Abelardo da Hora e Francisco Brennand, em ação conjunta com a prefeitura, à época ocupada por Miguel Arraes. Foi extinto

e o movimento do Cinema Novo de Glauber Rocha<sup>102</sup>, que seriam considerados subversivos e perseguidos a partir do golpe civil-militar de 1964<sup>103</sup>. Segundo Lima (2021), o golpe levaria ao pedido de demissão de Lina do cargo de diretora do MAM-BA em 3 de agosto desse ano, e sua permanência em São Paulo, onde estaria mais protegida de uma provável perseguição e/ou prisão política.

### 5.3.2 *Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1958 e 1964*

Em 1958, no mesmo bairro e a poucos metros da Casa de Vidro, foi construída a Casa Valeria Cirell (Figura 85), cujos contratantes do projeto foram Valeria Piacentini Cirell e Renato Cirell Czerna. Ele, filósofo e professor, havia colaborado com a revista Habitat, para a qual escreveu artigos, entre eles *Porque o povo é arquiteto?*, no qual argumenta que “os pobres são arquitetos porque não têm as ideias extravagantes dos ricos a respeito da casa” (CARRANZA, 2014, p.122), ideia que representa uma sintonia com o pensamento de Lina naquele momento. Sendo assim, a Casa Cirell, o primeiro projeto aqui considerado como emblemático da simplicidade neste período, a possibilitou aprofundar as questões sobre a integração da arquitetura à paisagem, que já havia exercitado na Casa de Vidro, e cultura popular, assunto que vinha pesquisando para as edições da Habitat.

---

após o golpe militar de 1964. Pretendia formar uma consciência política e social na classe trabalhadora, no intuito de prepará-la para uma efetiva participação na sociedade (KORNIS, 2022).

<sup>102</sup> O Cinema Novo foi um movimento de renovação da linguagem cinematográfica brasileira, que ocorreu nos anos 1960 e início dos 1970, marcado pelo realismo e pela crítica às injustiças sociais. Retratava o sofrimento dos brasileiros que tentavam sobreviver num país desigual, e os filmes produzidos por este movimento, incluindo um de seus maiores expoentes, Glauber Rocha, com quem Lina conviveu e colaborou no período em que esteve em Salvador. Os filmes do Cinema Novo se caracterizam pela concepção autoral com baixo orçamento de produção (CINEMA NOVO, 2022).

<sup>103</sup> O golpe civil-militar conduzido entre 31 de março e 2 de abril de 1964 resultou de uma conspiração contra o governo do então presidente João Goulart (1919-1976). À época, o conchavo entre as elites e as Forças Armadas, com o apoio dos Estados Unidos, se deu devido à insatisfação desses grupos pelos projetos que vinham sendo realizados pelo governo de Jango, em especial as Reformas de Base, um conjunto de medidas que objetivavam reestruturar instituições jurídicas, políticas e econômicas do país, incluindo um movimento de reforma agrária. A partir de um golpe parlamentar, João Goulart foi deposto do cargo de presidente e os militares apresentaram à nação o Ato Institucional nº 1, que criava mecanismos jurídicos que justificavam a tomada de poder em nome de evitar uma fantasiosa instauração de um regime comunista. Pouco tempo depois, o marechal Humberto Castelo Branco foi nominado presidente, por eleições indiretas. Este foi o início de um período duro, violento e obscuro que duraria 21 anos (FAUSTO, 2021).

Figura 76 – Casa Valeria Cirell, em São Paulo



Fonte: <https://arquiteturaviva.com/works/casa-valeria-p-cirell-0>

Figura 77 - Plantas baixas do térreo e mezanino da Casa Valeria Cirell.



Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Casa-Valeria-Cirell-Sao-Paulo-Lina-Bo-Bardi-1958-Plantas-corte-e-vista-em-1958\\_fig2\\_341060133](https://www.researchgate.net/figure/Casa-Valeria-Cirell-Sao-Paulo-Lina-Bo-Bardi-1958-Plantas-corte-e-vista-em-1958_fig2_341060133)

O projeto arquitetônico de planta racional, que liga um volume principal, quadrado, a um pequeno anexo retangular (Figura 86) representa, para Carranza (2014), um híbrido entre a arquitetura moderna e a cultura popular. O volume de linhas retas, modernas, e premissas

corbusianas – planta livre e teto jardim, foi construído com paredes portantes de tijolos de barro, e tem as fachadas cobertas por elementos naturais – seixos rolados, pedras e cacos cerâmicos. A estrutura de cobertura do alpendre que liga os dois volumes é composta por troncos de madeira rústica e coberta com sapé, um tipo de fibra natural usada para cobrir telhados de casas rústicas e na construção de ocas indígenas.

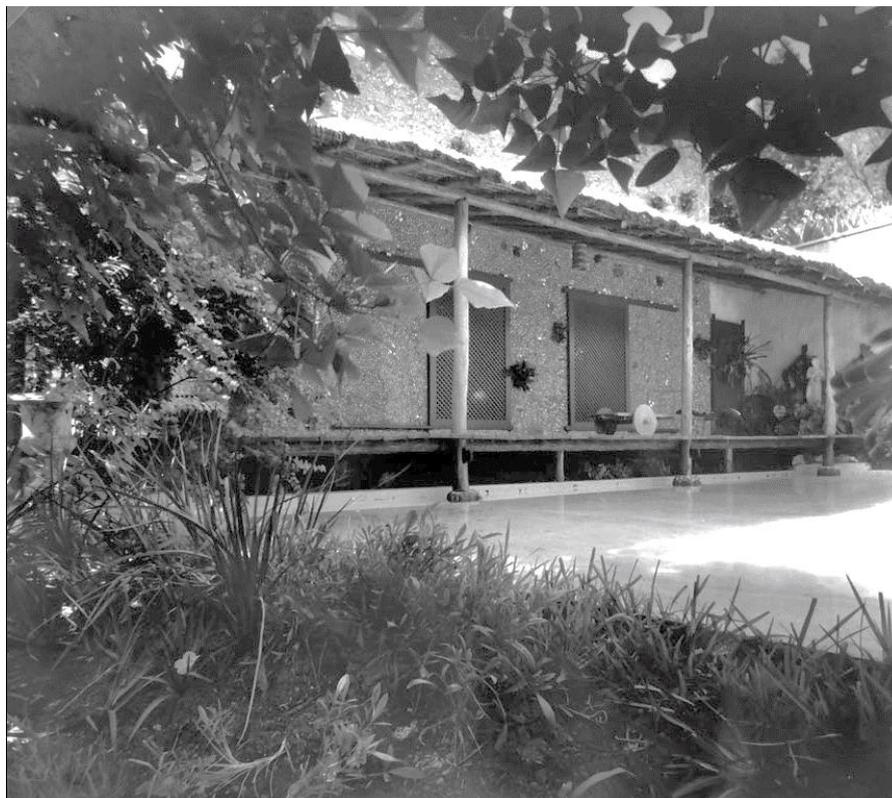
No interior da casa também foram usados materiais que remetem ao vernacular, como a laje que compõe o mezanino fabricada em madeira, apoiada sobre vigotas aparentes, as esquadrias em madeira com muxarabis, que remetem à arquitetura colonial, e a lareira em blocos cerâmicos sem reboco, aparentando serem apenas caiados (Figura 87). O piso em madeira rústico do alpendre e os pilares da cobertura eram apoiados sobre sapatas de acabamento rústico, também cobertas por seixos, que *repousam* na piscina (Figura 88). Os elementos de ligação entre esses elementos foram, segundo Ortega (2008), inspirados no travamento da canga, uma peça que prende os animais aos carros de boi (Figuras 89 e 90).

Figura 78 - Vista do interior da Casa Valeria Cirell



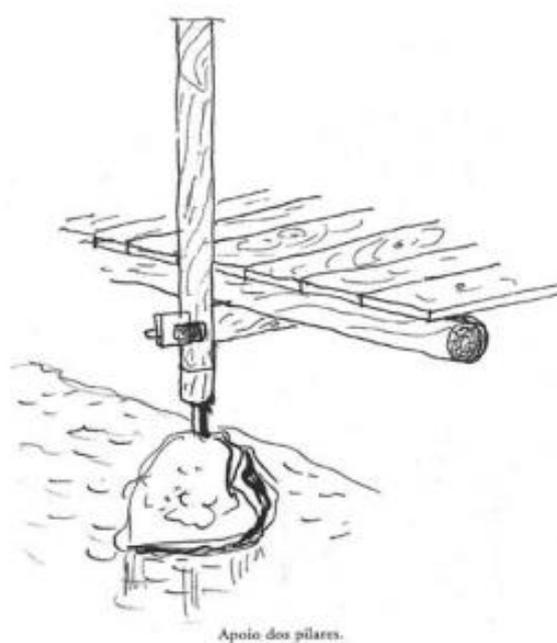
Fonte: <http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html>

Figura 79 - Vista externa da Casa Cirell, de onde se vê as sapatas de apoio dos pilares dentro da piscina.



Fonte: <http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html>

Figura 80 - Croqui do detalhe das sapatas de apoio dos pilares da cobertura e do piso do alpendre da Casa Cirell, inspiradas nas cangas de boi.



Fontes: reprodução de Ortega (2008) e [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com), respectivamente.

Esse hibridismo de referências modernas e vernaculares é compreendido como um modo de fazer apreendido na Itália. No texto escrito em 1941 para a revista *Grazia*, ainda em Milão, ela descreve um ambiente que se assemelha ao que se vê na Casa Cirell: “O pequeno projeto que ilustramos é a transformação de um cômodo modesto com as paredes rebocadas com cal, o piso de tijolos vermelhos, o teto com vigas aparentes, a lareira” (BO; PAGANI, 1941a, p.31, tradução nossa). Ou seja, os aprendizados da fase italiana vinham agora podendo se materializar, unindo-se às referências e materiais da cultura local. E se, na Casa de Vidro, houve a intenção de combinar referências estilísticas e formais modernas e vernaculares, na Casa Cirell este propósito é levado além. Na primeira, as linhas eram retas, *simples*; na segunda, além das formas, os materiais também são *simples*: barro, fibra natural, conchas, seixos, madeira; materiais que já eram usados há tempos pelo *povo arquiteto*, e que a partir de então fariam parte também da arquitetura de um bairro nobre de São Paulo.

Então, compreende-se que as expressões tangíveis da simplicidade, na Casa Cirell, manifestam-se nos princípios modernistas de sua arquitetura – planta racional, livre, teto jardim, integração à paisagem; na inspiração vernacular do mecanismo de travamento dos carros de boi, que serviram perfeitamente para o propósito de unir as estruturas do alpendre; e no uso dos materiais rústicos – seixos, conchas, madeira, sapé. A simplicidade intangível se expressa por um modo de fazer artesanal, de modo mais explícito do que na Casa de Vidro, devido especialmente à rusticidade dos acabamentos.

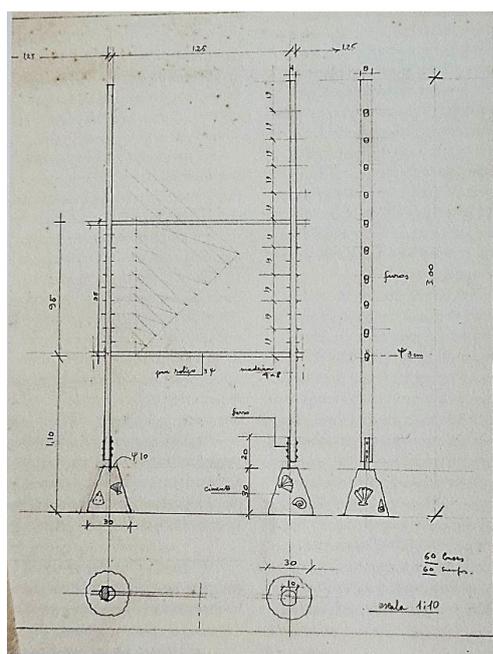
Figura 81 - Suporte expositivo criado para a exposição *Bahia no Ibirapuera*.



Fontes: <http://grahamfoundation.org/grantees/5784-counter-institutions-producing-pedagogies-of-freedom> e reprodução de Latorraca (2014), à esquerda e à direita, respectivamente.

De 1959, destaca-se o segundo projeto aqui compreendido como emblemático da simplicidade neste período: um suporte expositivo criado para a exposição *Bahia no Ibirapuera* (Figuras 91, 92, 93 e 94), composto por suportes de madeira de seção circular, reguláveis em sua altura a partir de furações em hastes verticais laterais, metálicas, de seção quadrada. Essas hastes são fixadas por perfis metálicos a bases de concreto, de formado cônico e acabamento rústico, adornados com conchas (LATORRACA, 2014). O artefato, que remete visualmente ao acabamento da Casa Cirell, segue a tendência de utilizar-se de materiais baratos e acessíveis – portanto, *simples* – que, por seu arranjo, possibilitam múltiplas possibilidades de uso: podem ser movidos facilmente e serem usados em módulos, além de liberarem as paredes do ambiente, possibilitando que as obras sejam expostas de diversas formas no espaço. Essa liberdade de uso do espaço é compreendida como um aspecto moderno.

Figura 82 - Desenho técnico e perspectiva do suporte expositivo criado para a exposição Bahia no Ibirapuera.



Fontes: reprodução de Latorraca (2014)

No suporte expositivo da exposição *Bahia*, entende-se que a simplicidade tangível se expressa no uso dos materiais de baixo custo, numa miscelânea entre elementos que já eram usados em outros suportes, como a madeira e o aço, e o elemento rústico, o concreto sem acabamento liso, com a aplicação de materiais naturais – as conchas, numa composição semelhante ao acabamento do suporte estrutural da Casa Cirell. De modo intangível, a simplicidade é observada na forma de compor o artefato, como se Lina o tivesse construído com materiais à sua disposição, como no cotidiano de *barbárie* do povo, ainda que haja conhecimento técnico

para esta ação – estabelecimento da altura do suporte, a forma segura de expor a obra de arte nele, a capacidade desse de sustentar o peso da obra etc.

O encaixe de madeira inspirado na canga do carro de boi presente na Casa Cirell também foi um elemento usado na escada helicoidal do casarão do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão (Figuras 95 e 97), o terceiro projeto aqui selecionado como emblemático da simplicidade neste período. No casarão do conjunto do Unhão havia uma escada, escondida, que não teria tão fácil acesso do público pelos interiores do MAP (Figura 96). A ideia de Lina para a substituição da escada escondida por uma escada escultural aproveitando a estrutura existente como apoio estrutural foi, segundo Zollinger (2007), inovadora, com relação às intervenções em patrimônio na época: inserir um elemento de poder transformador no espaço, que seja capaz de *recicla-lo*.

Figura 83 - Escada helicoidal em madeira proposta por Lina Bo Bardi para o casarão do Solar do Unhão.



Fonte: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>

Figura 84 - Antiga escada do casarão do Solar do Unhão.



Fonte: reprodução de Ferraz (2018)

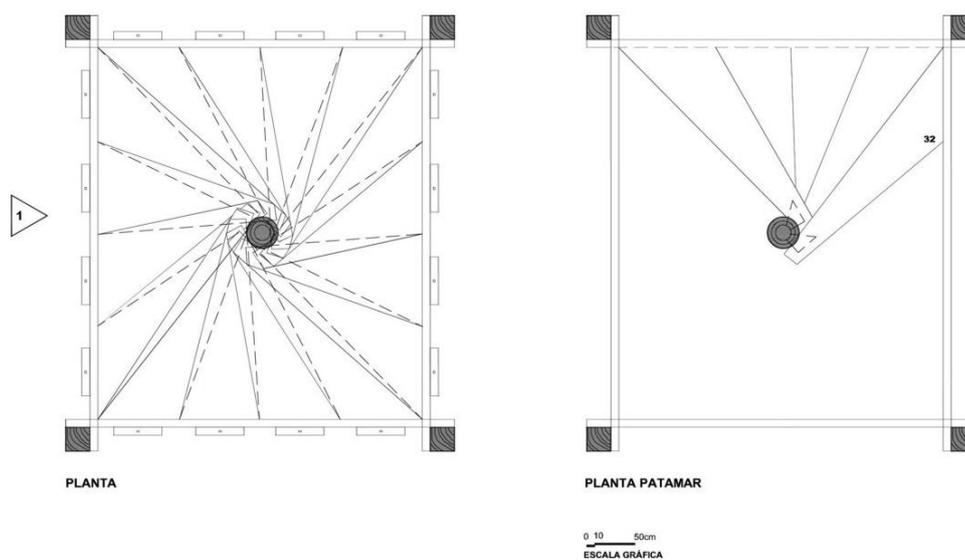
A escada, de planta quadrada (Figura 98) – diferentemente das escadas helicoidais tradicionais, que normalmente são circulares – desenvolve-se em espiral em torno de um mastro central, sustentados por vigas conectadas a quatro colunas existentes no local, construída completamente em madeira e com fixação de encaixe entre as peças: “um símbolo da simplicidade camponesa do sertão nordestino e da Itália da infância de Lina” (LIMA, 2021, p.259).

Figura 85 - Detalhe dos encaixes da escada do Solar do Unhão, inspirado na canga dos carros de boi.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/959301/lina-bo-bardi-e-sua-escada-helicoidal-de-madeira-tradicao-e-modernidade>

Figura 86 - Desenhos em planta da escada do Solar do Unhão.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/959301/lina-bo-bardi-e-sua-escada-helicoidal-de-madeira-tradicao-e-modernidade> (Desenho de Edite Carranza)

Assim, a escada do Solar do Unhão é compreendida em suas expressões da simplicidade tangível em suas linhas racionais, ainda uma referência ao aprendizado no modernismo. Os encaixes de inspiração em um artefato popular – o carro de boi – sugerem uma simplicidade tangível por não requererem o uso de pregos e/ou parafusos, bem como o uso de um único material em toda a escada – a madeira. Ao mesmo tempo, a inspiração popular caracteriza a expressão de uma simplicidade intangível, a referência a um artefato *pobre*. E, retomando a teoria de Pallasmaa (2014), há uma complexidade intangível no simples encaixe inspirado nas cangas de boi, que carrega em si conhecimentos técnicos e saberes advindos de vivências.

#### 5.4 A SIMPLICIDADE SOB VIGILÂNCIA (1964-1975)

Figura 87 - Lina Bo Bardi no canteiro de obras do Masp da Avenida Paulista, no final da década de 1960.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/os-fundadores/lina-bo-bardi/#gallery-52>

##### 5.4.1 Aproximação Biográfica

A volta para São Paulo interrompeu momentaneamente o processo de investigação sobre uma identidade nacional popular que Lina vinha realizando, mas pode-se dizer que a experiência de Salvador a transformou simbolicamente em uma cidadã brasileira, mais consciente da cultura do país que adotara. De uma mulher refinada, ligada aos eventos da sociedade paulistana e com uma bagagem de referências culturais majoritariamente eurocêntricas, na Bahia Lina se fortaleceu em sua autonomia, afastando sua imagem daquela de seu esposo e, sendo assim, teve mais condições de assumir agora, publicamente, seu lugar como a mulher forte que sempre almejou ser (LIMA, 2021).

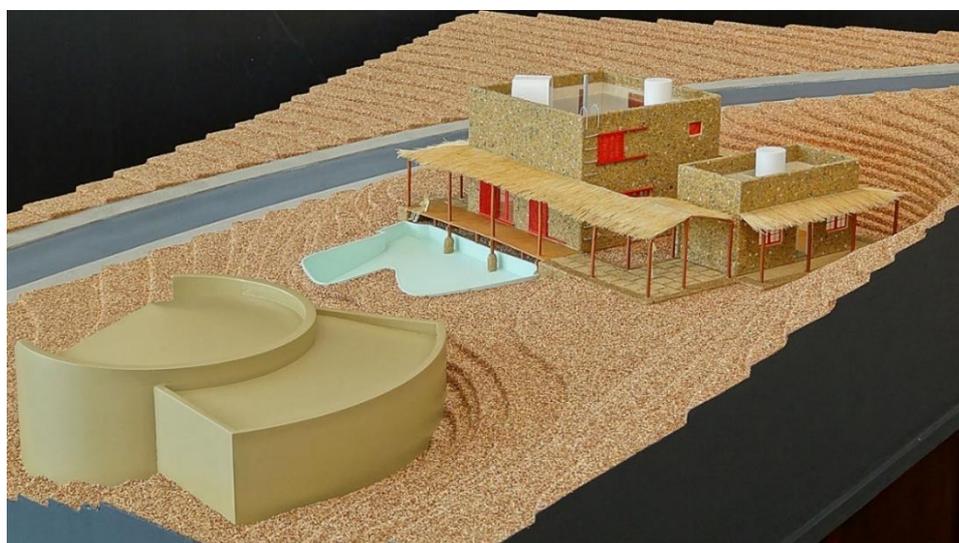
Porém, a instauração do regime de ditadura no Brasil resultaria em dificuldades em manter seus posicionamentos e opiniões políticas de esquerda, assim como aconteceu com outros intelectuais e artistas daquela época. E, acima de tudo, o sentimento de ter que deixar a vida que vinha construindo em Salvador para trás de forma repentina causou em Lina uma grande melancolia, mas o aprendizado sobre a sobrevivência popular a partir da escassez de recursos, adquirida no Nordeste, se refletiria em sua obra e em seu discurso a partir de então.

Ela havia se sensibilizado profundamente com a realidade daquelas pessoas e manteve sua crença de que, na simplicidade desesperada do seu cotidiano, residia a fonte de um país nunca imaginado. Contra todas as probabilidades, ela estava convencida de ter conhecido um Brasil genuíno. E estava entristecida por deixá-lo (LIMA, 2021, p. 272).

Ao contrário da demanda de trabalho dos tempos em Salvador, o período entre 1964 e os primeiros anos da década de 1970 foi marcado pela carência de execução de obras: Lina elaborou alguns projetos para São Paulo, Rio de Janeiro e Roma, mas a maioria deles não saiu do papel. Ainda em 1964, planejou e construiu um anexo de hóspedes para a Casa Valéria Cirell, o qual chamou de *La Torraccia* – que se traduz como *pequena torre* (LIMA, 2021), completando o “experimento arquitetônico purista” (FERRAZ, 2022, s.p) com a casa existente. Os dois volumes do conjunto Cirell estabelecem, entre si, um diálogo arquitetônico de contrastes formais, mas ambos são cobertos por elementos naturais e acabamentos rústicos, o que os aproxima da Arquitetura Orgânica.

Um forte diálogo – não guerra de perdedores ou vencedores – entre o natural e o humano estão por toda parte neste intrigante projeto, ora de contrastes, ora de amálgamas ou fusões. Sempre guiados pelas mãos do arquiteto, que brinca com as possibilidades de explorar a exuberância dos materiais a ponto de, em alguns momentos, nos sentirmos imersos na natureza. Mas não, estamos imersos em humanidade, na inteligência do domínio humano sobre o natural sem sua negação (FERRAZ, 2022, s.p.).

Figura 88 - Maquete do conjunto arquitetônico Cirell: casa principal (1958), à direita, e anexo para hóspedes (1964), à esquerda, esquemático, realizada pelo grupo de pesquisa *Casas Brasileiras do século XX: Documentos da memória da arquitetura através de modelos reduzidos* (PROARQ-FAU-UFRJ).



Fonte: <http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html>

Enquanto a edificação principal, a Casa Cirell, é caracterizada por um volume de planta quadrada e racional, o anexo de hóspedes (Figuras 100 e 101) possui planta circular e volumetria desconstruída: “uma imagem forte, como se o cilindro tivesse levado uma mordida perdendo um pedaço” – aspecto que teve, segundo Ferraz (2022, s.p.), inspiração nas ruínas dos monumentos de Roma. O anexo comporta pequenos quartos, banheiros, cozinha e uma varanda aberta.

Figura 89 - Vista da varanda aberta do anexo de hóspedes da Casa Valéria Cirell, *La Torraccia*.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi>.

No ano seguinte, Lina conseguiu, com a ajuda de Bruno Zevi, um espaço na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, em Roma, para montar uma exposição com artefatos colecionados durante o período no Nordeste. A mostra *Nordeste do Brasil*, marcada para inaugurar em março de 1965, recebeu uma ordem de fechamento vinda da embaixada brasileira, e acabou não acontecendo por ser considerada subversiva. O fato foi registrado em um texto assinado por Zevi, publicado no jornal *L'Espresso* e intitulado *L'arte dei poveri fa paura ai generali*<sup>104</sup>, e é possível que este texto tenha sido escrito com a colaboração de Lina, já que, para Lima (2021), o conteúdo é fiel às buscas estéticas da arquiteta durante os anos em Salvador, quando se aborda o tema dos

<sup>104</sup> *A arte dos pobres assusta os generais*, em tradução livre do italiano. Este texto encontra-se traduzido no Apêndice E.

artefatos como objetos de necessidade, fruto de uma forma de sobrevivência num contexto de pobreza material.

Tudo pronto na Galeria de Arte Moderna: as “peças” vindas da Bahia – Salvador estão no lugar, o catálogo está em processo de impressão, assim como os manifestos; faltam alguns equipamentos de iluminação e os painéis sobre os quais serão afixadas grandes fotografias de arquitetura. A inauguração é marcada definitivamente para a manhã de 10 de março.

Em vez disso, chega a ordem da Embaixada brasileira: a mostra não ocorrerá, tudo deve ser desmontado em silêncio, postos em caixa e enviado de volta para a pátria. Não se discute. Estourará um escândalo? Paciência, com um regime de generais, a diplomacia é terrorizada e paralisa também as atividades culturais. De resto, esta não é uma mostra de arte qualquer, tem uma carga explosiva. “Roupa suja se lava em casa”, talvez em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não em Roma. É a náusea habitual.

[...] O nordeste brasileiro, seco e agreste, habitado por escravos de condição semifeudal, tem aumentado nos últimos anos, devido à violência dos movimentos de libertação reunidos nas “Ligas Camponesas”, símbolo do país. A sua história tem a força trágica da miséria camponesa. A 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 necessidade, distantes do folclore, “feitos” mais do que obras de arte, feitos com latas de óleo americanas, madeira, palha, resíduos, páginas de revistas velhas, retalhos de tecidos que vêm do sul de vez em quando do sul, em velhos caminhões. De tais materiais são compostos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as capas de couro, as “carrancas”, cabeças de animais policromadas, içadas sobre a proa dos grandes barcos do Rio São Francisco. São objetos chocantes, que também podem ser confundidos com “pop-art”, como aconteceu recentemente em Paris. pelo contrário, é precisamente o inverso da pop art: não são gestos de integração, mais ou menos passivos, de uma cultura economicamente avançada, mas esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte que acusa a sua intolerável existência. [...] (ZEVI, 1965, p. 18, tradução nossa)

Figura 90 - Montagem da exposição *Nordeste do Brasil*, em Roma, de 1965, que acabou não sendo aberta ao público.



Fonte: Reprodução de PEDROSA; TOLEDO, 2016

Entre as poucas execuções de projetos, estava o MASP da Avenida Paulista (Figura 103), ainda em construção: a obra, iniciada em 1957, só foi concluída em 1968, por conta de diversos entraves burocráticos. Naturalmente, o projeto sofreu adaptações durante este processo, inclusive por ocorrer em um período de grandes transformações pessoais e profissionais para Lina, que ao longo do tempo passou a refletir sobre os materiais e o tamanho que o Museu resultaria – era uma preocupação se o edifício, quando pronto, resultasse tão grande a ponto de remeter à arquitetura monumental do antigo regime fascista italiano (LIMA, 2021). Para o MASP Paulista, em 1967, criou o protótipo de seu artefato expositivo mais famoso – o cavalete de vidro.

Procurei (e espero que aconteça) recriar um ambiente no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar ao sol da manhã e da tarde. E até retetas e o mau gosto de cada dia, que enfrentado friamente pode ter também um conteúdo. O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. [...] Não é questão de tamanho ou espalhafatoso, mas apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do particular, o que alcança o coletivo pode - e talvez deva - ser monumental (PASCHOAL, 1968, p.85).

Figura 91 - O Masp, na época de sua inauguração.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/905090/masp-de-lina-bo-bardi-completa-50-anos>

A interpretação sobre o fazer popular a partir da escassez foi fruto de um processo que foi sendo construído por Lina, em especial após o período em Salvador. Para Ferreira Gullar (apud ROSSETTI, 2003), esse é justamente um dos papéis dos intelectuais, entre esses, os arquitetos:

perceber o caráter histórico e de responsabilidade de suas posições em quebrar as barreiras entre os problemas culturais e sociais do país, para, através das expressões desses valores, promover uma transformação da sociedade. Para o autor, a cultura, quando voltada para os interesses do povo, pode ser um instrumento de conservação ou de transformação social, sendo esta, a cultura popular, um meio para a tomada de consciência acerca da realidade social brasileira. Esse ponto de vista corrobora com a interpretação de Lina acerca do *popular* por um repertório construído a partir do pensamento moderno.

Como um artifício de decompor as forças da tensão, pode-se entender que em Lina Bo Bardi, moderno é a escala das preocupações, o alcance social dos projetos, a relação projeto/cidade, seu espaço contínuo, o uso de tecnologias disponíveis e a preocupação com a transformação dos meios técnicos de produção. Moderna é a qualidade das aspirações para a existência deste projeto, o desejo pleno da participação democrática e de uma vida pública coletiva para seus usuários. Também pode-se entender que em Lina Bo Bardi, popular é o procedimento de relacionar as coisas, os materiais e operacionalizar referências culturais; é uma ação de “fazer fazendo” e de invenção plástica sobre as referências. Popular é a digna vitalidade dos espaços e sua singela materialidade, própria para espaços públicos. Moderno é o modo de Lina Bo Bardi tomar a cultura popular (ROSSETTI, 2003, s.p.).

Ampliando seu olhar para a produção popular em escala nacional, *A Mão do Povo Brasileiro* foi a primeira exposição temporária montada por Lina no MASP Paulista, em 1969. A mostra, que retomava as experiências expositivas de 1958 (*Bahia no Ibirapuera*), 1963 (*Nordeste*) e 1965 (*Nordeste do Brasil*, não inaugurada em Roma), marcava também essa mudança de postura da própria Lina, após Salvador, ao exibir um tipo de acervo muitas vezes marginalizado pelos museus e pela própria história da arte – artefatos de arte popular e das culturas materiais indígena e afro-brasileiras (PEDROSA; TOLEDO, 2016).

A exposição é apenas uma apresentação de criatividade e de possibilidades. Não é uma exposição da Arte como consolação, não queríamos que fosse interpretada neste sentido, não é tampouco um convite à sobreavaliação de uma produção que exprime difíceis condições de vida. Estamos convencidos de que tudo aquilo que pode compatibilizar a miséria deve ser destruído (FERRAZ, 2018, p. 192).

Até 1975, Lina realizaria alguns projetos de casas, não executadas, e de arquitetura cênica para cinema e teatro, em sua parceria com o diretor José Celso Martinez Correa. Nesse ano, cria uma proposta para a implantação de um núcleo urbano-rural para a comunidade de Camurupim, em Propriá, Sergipe, para a realização da infraestrutura e execução das casas (BIERRENBACH,

2008). Este projeto, também não executado, pode ser considerado uma transição para o que seriam os próximos passos de Lina em sua carreira – os projetos pensados com e para a comunidade. Entre suas anotações para um roteiro de pesquisa de campo, estão perguntas que refletem como buscava, a fundo, entender o modo de viver daquele povo, para que a arquitetura lhes desse liberdade, e não lhes tirasse a identidade de seus costumes e sua cultura:

Materiais de construção a disposição

Tijolos, ladrilhos a mão de barro? Madeiras? Telhas? Seixos ou pedras? [...] Sabe fazer panelas de barro? Colchas de retalhos, chapéus de palha, rendas? Dorme na rede ou na cama? Recolhe a rede de dia? Onde come? Na cozinha? Num quarto? Fora?

Verificar – [...] O tipo de fechamento das janelas? Olhar bem cozinha e fogões. Se tem pia. [...] Se tem algum tipo de ventilação especial [...] (FERRAZ, 2018, p.202).

Lina acreditava profundamente na função social do arquiteto – ou seja, que deve haver a prevalência do interesse público em relação ao interesse privado, e, sendo assim, o profissional precisa conhecer a maneira de viver das pessoas, em especial as mais desfavorecidas social e economicamente, as características de suas casas e as dificuldades que enfrentam no dia a dia: “O arquiteto é um mestre de vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. Ele tem o sonho poético, que é bonito, de uma arquitetura que dá um sentido de liberdade” (FERRAZ, 2018, p.203). Esta reflexão sobre o coletivo indicaria um direcionamento para as concepções da simplicidade na última fase de Lina no Brasil.

#### *5.4.2 Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1964 e 1975*

Em 7 de novembro de 1968, um tapete vermelho foi estendido para receber “um grupo seletivo de homens de terno escuro e mulheres de vestidos claros, chapéus e luvas” (LIMA, 2021, p.295), devidamente afastados de uma multidão de curiosos do outro lado da Avenida Paulista. O evento foi montado para a visita da então rainha do Reino Unido, Elizabeth II, à obra quase concluída do MASP, o primeiro projeto considerado aqui como emblemático da simplicidade, neste período<sup>105</sup>. A abertura ao público, quem Lina pretendia que verdadeiramente desfrutasse

---

<sup>105</sup> Apesar de Lina ter começado a conceber este projeto em 1957, o Masp da Avenida Paulista foi considerado como emblemático da simplicidade neste período (1964-1975) porque, segundo a própria Lina, o resultado final foi influenciado pelos anos de trabalho em Salvador.

do museu, aconteceria somente cinco meses depois, em abril de 1969. A *mise-en-scène* da inauguração do museu com a presença da realeza britânica não condizia com os anseios de Lina para o MASP, projeto no qual se aprofundou no que chamou de *experiência de simplificação*.

Uma premissa. Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, o sentido do “coletivo”, da “Dignidade Cívica”. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. [...] (FERRAZ, 2018, p.100).

Figura 92 - Recorte de layout de logotipo e papelaria para o MASP, croqui de Lina de 1957.



Fonte: Reprodução de CÁRDENAS, 2015.

Figura 93 - Museu de Arte de São Paulo, concluído em 1968 e aberto ao público em 1969.



Fonte: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2019/04/lina-bo-bardi-em-exposicao-no-MASP.html>

O volume arquitetônico da porção do edifício que se vê ao nível da rua, uma *caixa transparente suspensa* por dois pórticos em concreto aparente que futuramente seriam pintados de

vermelho<sup>106</sup>, é composto por 2 andares, onde se localizam o salão da pinacoteca, salas de exposições temporárias, salas administrativas e os arquivos do museu. Abaixo do nível da rua, o programa inclui um salão de eventos, dois auditórios e um restaurante, entre outros espaços. A circulação vertical se dá por escadas e elevadores. A volumetria e estética brutalista do museu que, comumente, é representativo da própria cidade de São Paulo, ganhou leveza possibilitada pelo vão livre de 74 metros<sup>107</sup>, no nível da calçada, famoso por concentrar manifestações políticas e culturais na cidade. Como quis a própria Lina, uma *Arquitetura Pobre*, mas não no sentido ético, e sim nas soluções diretas e despidas em suas *soluções simples*, guiadas pelos aprendizados dos *Cinco anos entre os “Branco”*.

Sendo assim, compreende-se que as expressões de simplicidade tangível, no MASP, se explicitam desde a volumetria pura, de formas retas e fácil leitura visual, típicas da arquitetura moderna; nos espaços internos, com seus vãos livres e materiais sóbrios – concreto, aço, vidro; e no próprio estilo arquitetônico brutalista, caracterizado pelo concreto aparente que exhibe as marcas de sua construção e instalações expostas – elétricas, hidráulicas e a própria estrutura.

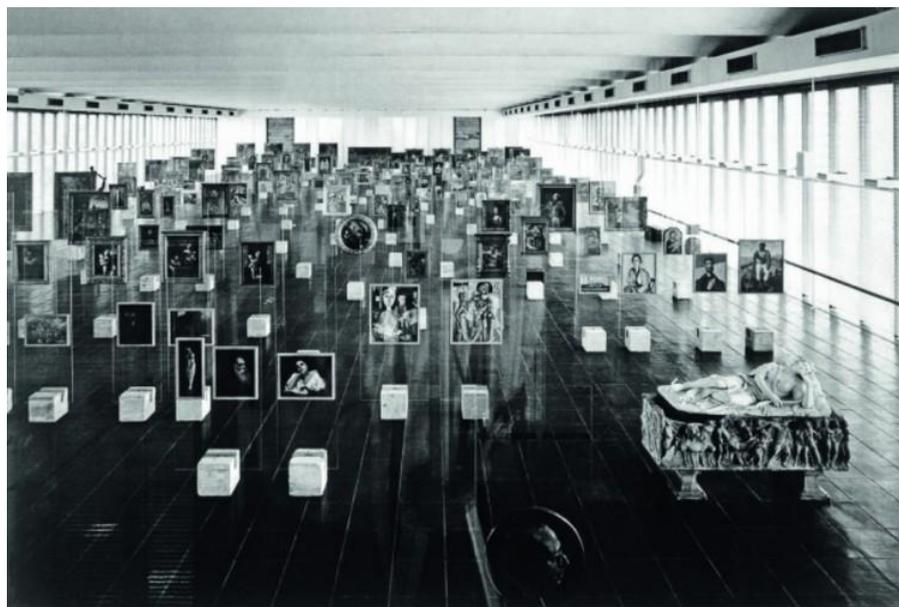
Já a simplicidade intangível neste projeto é compreendida como a *verdade arquitetônica* intrínseca ao Brutalismo, sem máscaras e disfarces, como foi se tornando a própria Lina ao longo dos anos. Também, o caráter social conferido à arquitetura do museu: o vão livre no nível da rua, aberto para quem quiser passar, manifestar-se e abrigar-se, bem como a transparência presente em vários elementos – o elevador, os cavaletes de vidro e a fachada – denotando que ali há *liberdade*, e o museu é aberto para todos.

---

<sup>106</sup> De acordo com Miyoshi (2007), pelos croquis de Lina, os pórticos do MASP seriam vermelhos. Mas, inicialmente, foram mantidos em concreto aparente por algumas razões, entre elas porque Lina temia que, pintando-os dessa cor, o museu causasse mais impacto visual do que já causaria por conta de seu tamanho; outro motivo é pelo ano de finalização da obra – meados de 1968, início dos anos de chumbo no Brasil – e a cor provavelmente seria considerada subversiva pela ditadura. A decisão de pintá-los ocorreu por volta de 1978, com autorização e escolha da cor *vermelho-bombeiro* por Lina, quando foi realizado um serviço de impermeabilização no edifício devido às constantes infiltrações.

<sup>107</sup> De forma resumida, a sustentação do MASP se dá por um sistema de vigas principais que suportam lajes penduradas – suspensas através de tirantes (cabos de aço) – cujos contrapesos encontram-se nos interiores dos pórticos. Este tipo de sistema estrutural permite grandes vãos livres, como o do museu.

Figura 94 - Montagem original da exposição permanente do MASP com os cavaletes de vidro.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/778296/MASP-traz-de-volta-os-cavaletes-de-vidro-de-lina-bo-bardi>

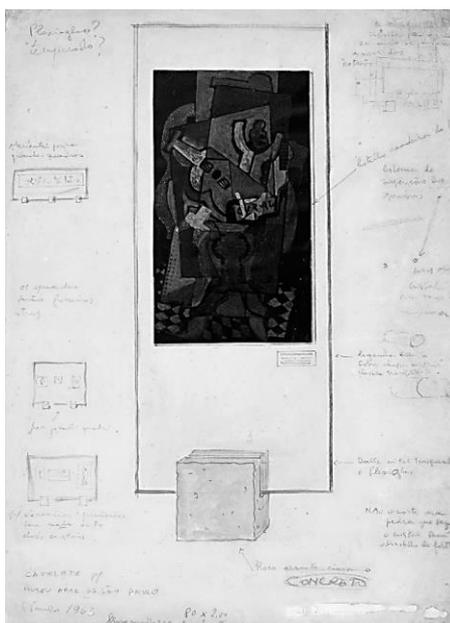
"São as pessoas que dão dimensão aos espaços". Lina Bo Bardi, arquiteta responsável pelo belíssimo projeto do Museu de Arte de São Paulo, que parece uma estrutura espacial pousada sobre o centro da grande capital, define assim sua preocupação de impedir que paredes ou colunas desfigurem a contemplação das obras de arte, sejam quais forem ("Cabe preencher os espaços com as dimensões dadas pelo homem") (A LIBERDADE ESPACIAL, 1971, p.72)

Essas *simplicidades tangíveis e intangíveis* e a experiência de simplificação proposta por Lina para a arquitetura do MASP podem ser observadas também no cavalete de vidro, artefato expositivo pensado para compor a exposição permanente da pinacoteca do museu. Composto por um bloco de concreto que apoia, por encaixe e através de uma peça de madeira, uma folha de vidro na qual se fixavam as obras de arte, o cavalete representa, em uma composição de formas mínimas, a combinação entre simplificação e técnica: "Estabilizada por uma base-lastro de concreto, a fixação das obras é feita em uma lâmina de vidro vertical, ajustada através de parafuso e cunha de madeira junto à base. A furação no vidro para prender os quadros é feita sob medida, conforme as dimensões das molduras" (LATORRACA, 2014, p.152). A forma de concentrar a exposição no centro do ambiente, livrando as paredes, permitia que o visitante

escolhesse o caminho e a ordem das obras que quer seguir, podendo circular livremente entre elas e vê-las pelos ângulos que desejar<sup>108</sup> (Figura 106).

Não fiz paredes na Pinacoteca do Museu porque acho que os quadros não devem ser pendurados em paredes, mas livres no espaço, num "cavelete" como foram criados pelos artistas. Num museu quadro é um "fato de arte" e não objeto decorativo. (A LIBERDADE ESPACIAL, 1971, p.73)

Figura 95 - Estudo de Lina Bo Bardi para o cavelete de vidro do MASP.



Fonte: <https://portal.institutobardi.org/os-fundadores/lina-bo-bardi/#gallery-58> (editada pela autora)

Em 1967, criou um artefato que também representa fortemente a experiência de simplificação que sugeriu depois no relato sobre o MASP. “Feita com três galhos e um pedaço de tronco, amarrados com cipó” (FERRAZ, 2018, p. 186), a Cadeira de Beira de Estrada (Figura 108), segundo projeto definido como emblemático da simplicidade neste período, pode ser compreendida como uma experimentação sobre o improvisado popular na resolução de seus problemas cotidianos, partindo dos materiais que estejam à disposição.

<sup>108</sup> A exposição permanente do MASP, após um tempo modificada, voltou a adotar os caveletes de vidro no ano de 2015, com algumas poucas adaptações no artefato em si, que visaram a proteção das obras expostas, num redesenho executado pelo escritório Metro Arquitetos, de São Paulo.

Figura 96 - A Cadeira de Beira de Estrada, de 1967.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/882200/mobiliarios-projetados-por-arquitetos-brasileiros>

Mais do que uma experiência de simplificação, pode-se dizer que a *Beira de Estrada* incorpora as discussões sobre o *impasse do Design* discutido por Lina em *Tempos de Grossura*. Para ela, no Brasil, país onde a cultura popular não se fortaleceu enquanto artesanato e que precisava enfrentar o problema da *verdadeira industrialização*. A industrialização que, em outros países – sobretudo na Europa – foi um processo lento e vindo da tradição artesanal e das Corporações de Ofício<sup>109</sup>, no Brasil vinha sendo um processo rápido<sup>110</sup>, sem ter havido antes consolidado uma identidade ligada ao artesanato. Então, para Lina, uma importante decisão histórica deveria ser feita: ou um salto do pré-artesanato para um design de características e identidade nacional, ou uma abertura total para o capitalismo, o consumo de massa, o *kitsch*.

Não existe um artesanato brasileiro, existem produções esporádicas. O Brasil será obrigado a enfrentar o problema da verdadeira industrialização diretamente. As corporações artesanais não entram em sua formação histórica. No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um pré-artesanato, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar (BARDI, 1994, p.28).

---

<sup>109</sup> Grupos de artesãos surgidos na Europa no final da Idade Média que passaram a se especializar na produção de produtos específicos, e que se reuniam em corporações que buscavam garantir segurança e defender os interesses do próprio grupo de indivíduos (LE GOFF, 2005).

<sup>110</sup> De acordo com Skidmore (2003), o processo de industrialização no Brasil caracterizou-se por ter se iniciado tardiamente com relação a outros países, mas que ocorreu de forma rápida, a partir da década de 1930 e tendo se consolidado a partir da década de 1970, período próximo ao início da escrita de *Tempos de Grossura*.

Figura 97 - A Cadeira de Beira de Estrada: “Lina, esperando o ônibus no sol do nordeste, decidiu juntar os poucos materiais que achou para construir um descanso. O modelo ficou disponível para todos reproduzirem”.



Fonte: <https://pt-br.facebook.com/institutobardi/posts/419542304917800/>

A *poética* da simplicidade deste objeto está, como define Ortega (2008), nas raízes afro-brasileiras<sup>111</sup> e nas próprias raízes do interior, das beiras de estrada, onde o caboclo ou um vendedor que tenta tirar o seu sustento, muitas vezes improvisa um assento com o que vê à sua volta. Então, entende-se que a simplicidade tangível se expressa na Beira de Estrada pelo arranjo de poucos elementos, que podem ser os que estiverem disponíveis no meio, resultando em um artefato de forma mínima, como queriam os modernos.

De modo intangível, compreende-se que a simplicidade está representada na Beira de Estrada no fato de que, ao mesmo tempo que retrata a dureza e a *barbárie* cumpre o papel a que se destina; e ao mesmo tempo que se materializa a partir de materiais banais, carrega o conhecimento técnico da arquiteta, sobre como equilibrar e amarrar os troncos e a ergonomia do posicionamento da trave que serve como assento.

---

<sup>111</sup> Ortega (2008) menciona que, entre os desenhos de estudo para este artefato nos arquivos do Instituto Bardi, há uma imagem de um artefato popular africano muito similar à Cadeira de Beira de Estrada.

## 5.5 A SIMPLICIDADE COMPARTILHADA (1976-1992)

Figura 98 - Lina nos galpões do futuro Sesc Pompéia, antes do restauro.



Fonte: [https://www.vivadecora.com.br /pro/lina-bo-bardi/](https://www.vivadecora.com.br/pro/lina-bo-bardi/)

### 5.5.1 Aproximação Biográfica

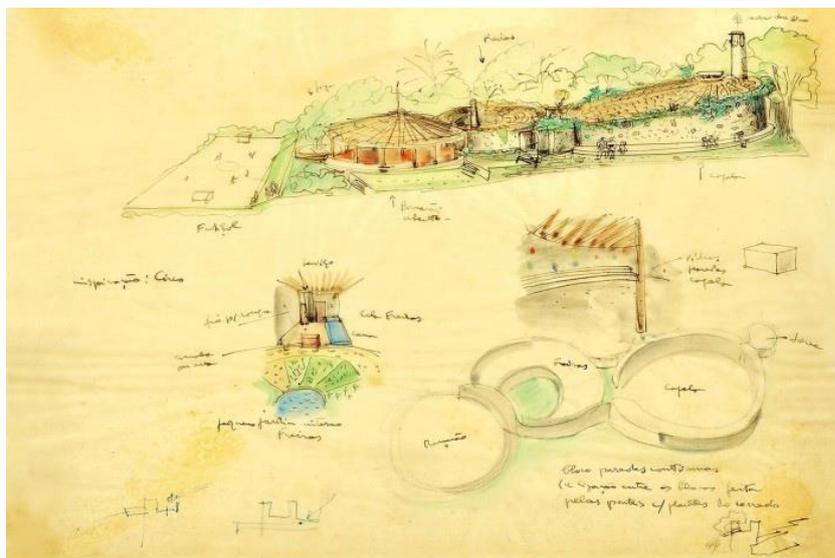
Após a experiência na Bahia, existiu, para Lina, a crença cada vez mais forte na função social de sua profissão. Assim, seu “horror em projetar casas para madames” (FERRAZ, 2018, p. 117) e interesse por obras que beneficiassem o coletivo caracterizam a quarta e última fase da categorização temporal elaborada para esta tese. Para Lima (2021), a busca por uma arquitetura humanizada ia de encontro aos interesses de muitos de seus colegas de profissão, que acabaram se rendendo ao mercado e à cultura de massa, enquanto ela continuava a acreditar nos princípios políticos e humanistas do movimento moderno, voltados a colocar o progresso técnico e científico da era moderna em prol do desenvolvimento e da justiça social. O ímpeto em pensar e projetar, sobretudo, para o coletivo nesta fase de sua carreira é aqui compreendido como uma aproximação ao conceito *gramsciano* do *intelectual orgânico*<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> No dia 5 de dezembro de 2022 – dia em que Lina completaria 108 anos e no ano que se completaram 30 anos desde o seu falecimento, ocorreu o encontro intitulado *Lina Bo Bardi: una memoria che appartiene al nostro futuro*, em Roma, organizado e transmitido de forma remota pela *Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori di Roma e Provincia* – instituição equivalente ao Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil – CAU/BR. Entre os debatedores, estava o professor Zeuler Lima, que, em sua fala, disse que, por sua atuação, Lina *havia se tornado uma intelectual orgânica, conforme pensava Gramsci*. O evento, que teve duração de quatro horas e contou ainda a participação de Marcelo Ferraz e importantes pesquisadoras da obra da arquiteta, foi, como um todo, importante para a conclusão deste trabalho.

Ela defendia que o papel dos arquitetos e designers havia mudado, mas permanecia fundamental, enquanto recobrava suas energias criativas e começava a se dedicar a novos projetos que, esperava, teriam grande relevância coletiva. “É aquilo que Brecht chamava a capacidade de dizer ‘não’”, insistia, alertando os leitores para o fato de que “a liberdade do artista foi sempre ‘individual’, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da realidade social”. Sua lógica era clara, ainda que fosse possível ler impulsos românticos nas entrelinhas de seu discurso racionalista (LIMA, 2021, p.322).

Em julho de 1976, em visita a Edmar de Almeida<sup>113</sup> em Uberlândia, Lina foi apresentada a um grupo de freis católicos, entre eles Egydio Parisi – que também era italiano, e por quem, inicialmente, criou uma antipatia<sup>114</sup>. Almeida, preocupado com a falta de demandas de projetos para a amiga, sugeriu que pensasse uma igreja para aquela comunidade e, com cuidado, convenceu Lina a superar a cisma com o conterrâneo e seguir com o projeto. Com o tempo, Lina conheceria melhor o religioso e passaria, inclusive, a apreciar o fato de que o frei aspirava à simplicidade, por seguir os preceitos da ordem franciscana (LIMA, 2021). O encontro levaria ao projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, o primeiro no qual Lina passou a contar com a colaboração de jovens arquitetos – neste caso, Marcelo Ferraz e André Vainer, que a acompanhariam em seus trabalhos a partir de então. (Figuras 111 e 112).

Figura 99 - Croquis da Igreja do Espírito Santo do Cerrado.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/19.223/7432>.

<sup>113</sup> Edmar de Almeida (1944-) é um artista mineiro que foi amigo e parceiro profissional de Lina a partir dos anos 1970.

<sup>114</sup> De acordo com Lima (2021, p.323), “Tentando ser amigável, o frei lhe contou que também era italiano e que gostava de espaguete. Apreensiva, como ocorria com frequência ao encontrar compatriotas no Brasil, ela resmungou que era brasileira e que preferia feijão com arroz, comentando em particular com Almeida que não ficaria surpresa se ele tivesse mencionado que gostava de Mussolini”.

Figura 100 - Apresentação do projeto da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado à comunidade, em 1980.



Fonte: reprodução de FERRAZ, 2018.

Em 1977, deu início a um dos mais notáveis e populares projetos de sua carreira: o Sesc Pompéia, em São Paulo. Implantado no terreno onde havia uma antiga fábrica de tambores desativada, a ideia inicial, antes mesmo da contratação de Lina, era demolir a estrutura de galpões existente (Figura 113).

Figura 101 - Galpões da Fábrica de Tambores da Pompéia, abandonada em 1972.



Fonte: <https://www.aarquitectura.com.br/blog/sesc-pompeia-curiosidades-historia-e-etc/>.

Quando contratada, a equipe que tinha, além de Lina, Marcelo Ferraz e André Vainer, propôs que os galpões fossem reaproveitados no novo projeto, inclusive porque havia descoberto que “[...] aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, nos meados do século XIX” (LIMA, 2021, p.329) tinham estrutura

projetada por François Hennebique<sup>115</sup>. Pelo projeto, os antigos galpões, que seriam restaurados com base na Carta de Veneza<sup>116</sup>, passariam a abrigar novos usos: áreas de convivência, de alimentação, biblioteca e descanso (Figuras 114 e 115). Para as atividades esportivas, foram criadas, nos fundos do terreno, duas edificações em concreto aparente, ligadas por passarelas desencontradas entre si (Figura 116). O Sesc Pompéia seria inaugurado em duas etapas, em 1982 (galpões restaurados) e em 1986 (centro esportivo).

Figura 102 - Vista a partir da entrada do Sesc Pompéia, com a estrutura dos galpões restaurada.



Fonte: <https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2021/12/Pompeia-Renato-Parada.jpg>

Figura 103 - Vista do interior de um dos galpões restaurados, com funcionamento de espaço de convivência.



Fonte: <https://casacor.abril.com.br/arquitetura/sesc-pompeia-25-obras-mais-importantes-do-pos-guerra/>

<sup>115</sup> François Hennebique (1842–1921) foi um engenheiro francês pioneiro no sistema de construção em concreto armado no qual integrava componentes construtivos como pilares e vigas em elementos monolíticos.

<sup>116</sup> Importante documento do campo da conservação do patrimônio arquitetônico, elaborada durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, ocorrido em Veneza em 1964. Uma das recomendações da Carta de Veneza é eliminar elementos descaracterizadores, que implicam perda de valor histórico/cultural para a edificação.

Figura 104 - Ao fundo, os blocos propostos para o centro esportivo do Sesc Pompéia, em concreto aparente e ligados por passarelas desencontradas, inaugurados em 1986.



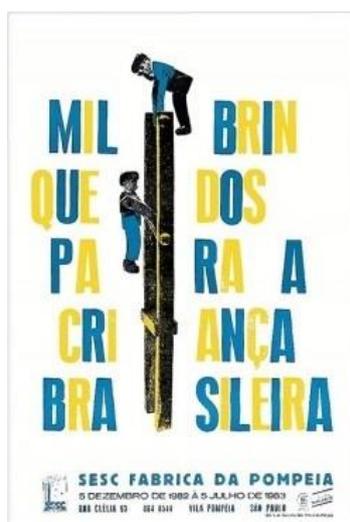
Fonte: <https://casacor.abril.com.br/arquitetura/sesc-pompeia-25-obras-mais-importantes-do-pos-guerra/>

Entre realidade e pensamento mágico, ela devolveu à cidade, assim como ocorrera no MASP, mais do que tirou dela. Mais tarde, comentou sobre o bem-estar que o Sesc Pompéia oferecia a São Paulo em meio a crises sociais e econômicas. “Em uma cidade fechada e abusada”, Lina observou, “uma brisa leve, um vento talvez possa aparecer de repente. E lá está, hoje, a fábrica da Pompéia [...]: um pouco de alegria numa cidade triste”. Com sua irreverência e melancolia usuais, frisou que “‘a arquitetura’ pobre foi a principal ideia para recuperar o conjunto”, desencantada com o fato de que as vanguardas modernas tinham sido deixadas para “viver comendo os restos do capitalismo” (LIMA, 2021, p.351).

Nos primeiros anos da década de 1980, Lina montou algumas exposições nos galpões do Sesc Pompéia, nas quais manteve como tema central a produção popular. Entre elas, foram montadas mostras com brinquedos para crianças, arte e uma exposição cujo tema foi o design, intitulada

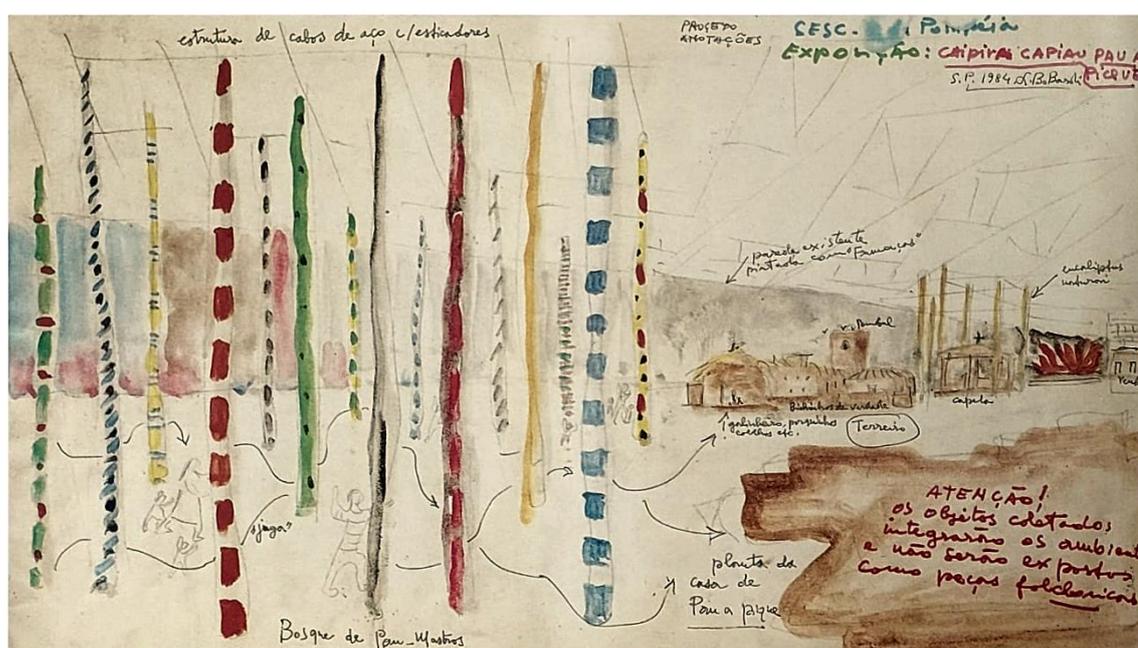
*Design no Brasil: História e Realidade*, em 1982, com objetos do cotidiano, “dividida em ‘Brasil manual (até 1960)’ e ‘Brasil industrial (70/80)’, ‘dedicada ao público popular’, ‘nos moldes das feiras dos sertões nordestinos e supermercados paulistas que hoje inundam todas as capitais do Brasil’” (FERRAZ, 2018, p. 236).

Figura 105 - Cartaz de exposição montada por Lina no Sesc Pompéia. Arte elaborada pelo designer gráfico Victor Nosek, que colaborou com Lina em diversos projetos.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.204/7196>

Figura 106 - Croqui da exposição *Caipiras, Capiaus: Pau-a-Pique*, de 1984, onde se lê: “Atenção! os objetos coletados integrarão os ambientes e não serão expostos como peças folclóricas!”.



Fonte: Reprodução de FERRAZ, 2018

Por meio de sua atuação nas exposições do Sesc, Lina pôde aprofundar reflexões fortalecidas na Bahia e assim exercitar concepções sobre design, arquitetura e urbanismo, patrimônio e artes em geral, mas principalmente sobre o impacto social e econômico da cultura no cotidiano e nos espaços de manifestação dessas questões. A atenção à cultura popular, uma constante em seus discursos escrito e projetual até o fim da carreira, mantém-se na exposição de artefatos populares de forma que os mantivesse longe da visão paternalista, o que chamava de folclore.

Figura 107 - Folheto da exposição *O “Belo” e o direito ao feio*, montada por Lina no Sesc Pompéia, em 1982. Arte elaborada pelo designer gráfico Victor Nosek.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.204/7196>

A referência ao *feio* na fala sobre os artefatos da cultura popular, é compreendida como uma antecipação à possível relação que poderia ser feita com o termo *Kitsch* – que designa algo considerado de mau gosto artístico e/ou de qualidade inferior. A produção popular, para ela, deveria ser tratada com respeito, enquanto documentos históricos a serem exibidos em exposições artísticas, e o verdadeiro *kitsch* seria aquilo que é inadequado e condenável. Em *Tempos de Grossura*, refletiu sobre esses sentidos:

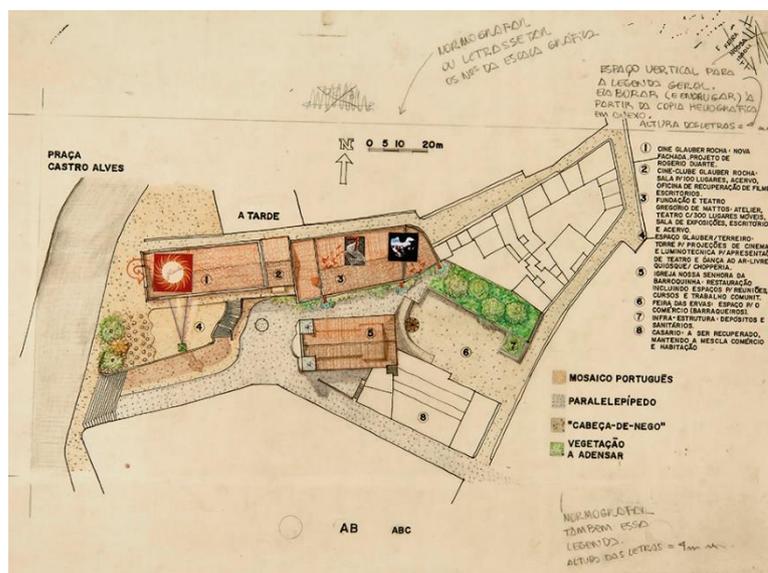
O verdadeiro sentido do Kitsch é o medo, medo da morte, a recusa a morte feita pelas donas de casa que amontoam, contra um fantasma, para não ter que enfrenta-lo, o dilúvio das pequenas ternuras familiares, a hipocrisia das rendinhas e dos coelhinhos pascais, das cortinas bordadas e dos enfeites, e lembranças de todos os tipos. O Kitsch é irreversível, o verdadeiro Kitsch é inaproveitável, nunca passível de integração. Como o Kitsch político, o Kitsch nazista, inventado por Hitler, que também, anacronicamente, glorificava a vida da Alemanha ariana contra uma hipotética ameaça hebraica. Era também o medo da morte, a hipotética morte de uma Nação. A Arte Popular, julgada Kitsch pela classe "cult", nunca é Kitsch: mesmo em casos extremos, ela é

perfeitamente reversível. O verdadeiro Kitsch não é do povo, é da burguesia e é irreversível (BARDI, 1994, p.31).

Em 1986, Lina recebeu o convite da Prefeitura de Salvador para retornar à cidade e realizar um conjunto de novos projetos. Em parceria com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, realizou o Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, não implementado em sua totalidade, mas que teve algumas obras pontuais executadas. Os novos projetos em Salvador seriam a oportunidade na qual Lina poderia voltar a pôr em prática de forma mais profunda as suas reflexões sobre cultura popular na arquitetura, considerando agora as matrizes de origem africana da cidade.

Os primeiros projetos foram o Belvedere da Sé – um mirante com espaço de convivência pensado para aproveitamento de um vazio, com vista para a Baía de todos os Santos – e o Projeto Barroquinha (Figura 121), que incluía o restauro da Igreja da Barroquinha e sua adaptação para um novo uso – centro comunitário, e implantação do Cinema Glauber Rocha e do Teatro Gregório de Mattos, além do restauro de casario nos quarteirões próximos à igreja (BIERRENBACH; ROSSETTI, 2014; FERRAZ, 2018). O Teatro Gregório de Mattos (Figura 122) apresentava uma proposta espacial inovadora, que permitia a encenação de diversos estilos de teatro e dança, por ser um espaço amplo e livre. Para permitir este uso, a equipe criaria, em 1987, uma cadeira leve e dobrável e em madeira, a qual Lina chamou Frei Egídio, em homenagem ao religioso com quem Lina conviveu em Uberlândia (Figura 123).

Figura 108 - Desenho técnico rabiscado do Projeto Barroquinha, de 1986.



Fonte: [arquitecturaviva.com/works/proyecto-barroquinha-4#lg=1&slide=2](http://arquitecturaviva.com/works/proyecto-barroquinha-4#lg=1&slide=2)

Figura 109 - Espaço para apresentações no Teatro Gregório de Mattos.



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/58>

Figura 110 - Cadeira Frei Egídio, de 1987.



Fonte: [dpot.com.br](http://dpot.com.br)

Para a Ladeira da Misericórdia, também no centro de Salvador, foram elaborados projetos que incluíam a recuperação do conjunto arquitetônico que contém o Restaurante Coaty (Figura 124), uma edificação de volumetria composta por um conjunto de cilindros com aberturas irregulares, como as do Sesc Pompéia. A equipe de projeto, além de Lina, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, contava também com o arquiteto João Filgueiras Lima<sup>117</sup>, que propôs a estrutura em argamassa armada – cuja forma foi inspirada pela textura da folha de capim-

<sup>117</sup> João da Gama Filgueiras Lima (1932- 2014), conhecido no meio arquitetônico como Lelé, foi um importante arquiteto brasileiro, famoso por seus projetos que priorizavam a sustentabilidade.

palmeira (Figura 125) – derivada do ferro-cimentado, registrado por Pier Luigi Nervi<sup>118</sup> em 1937, que, sendo autoportante, dispensava o uso de pilares e vigas (FERRAZ, 2018).

A folha de capim-palmeira viajou do Rio de Janeiro a São Paulo numa caixa de sapato. Horas antes, Lina Bo Bardi, impossibilitada de encontrar o também arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé, pediu que colaboradores o entregassem a planta. “Ele vai entender”, disse, em resposta ao espanto dos visitantes. Os dois trabalhavam juntos no Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, no final de década de 1980. Ele entendeu. As fibras aparentes da planta foram transformadas em placas plissadas de argamassa. O resultado seria o espaço Coaty, estrutura modernista erguida na Ladeira da Misericórdia (SANTANA, 2019, s.p.).

Figura 111 - Interior do restaurante Coaty e sua estrutura em argamassa armada plissada.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/758645/classicos-da-arquitetura-ladeira-da-misericordia-lina-bo-bardi> e <https://onlinequadros.com.br/> (editada pela autora)

Além dessa segunda temporada na Bahia, Lina planejou alguns outros projetos, com seus colaboradores, para outras cidades – do Rio de Janeiro ao interior de São Paulo, e no exterior do país. A maioria, infelizmente, não construída. Mas a equipe de jovens arquitetos com quem trabalhava, na maioria das vezes, a partir da própria Casa de Vidro, foi essencial para que Lina mantivesse sua mente criativa ativa até seus últimos dias, quando faleceu em março de 1992.

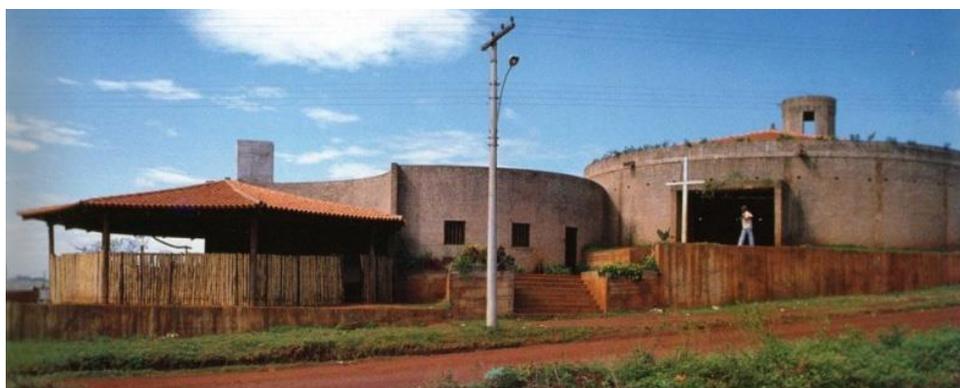
<sup>118</sup> Pier Luigi Nervi (1891- 1979) foi um importante arquiteto e engenheiro italiano, pioneiro do Brutalismo, que foi professor de Lina na Universidade de Roma durante a sua graduação em Arquitetura.

### 5.5.2 Projetos emblemáticos da simplicidade entre 1976 e 1992

Os projetos elaborados por Lina a partir de 1976 são caracterizados por serem fruto de trabalhos coletivos, seja pela parceria de projeto com outros arquitetos, ou seja pela participação ativa do trabalho por parte da comunidade. A Igreja do Espírito Santo do Cerrado (Figuras 126, 127 e 128), primeiro projeto selecionado como representativo da simplicidade neste período, foi apresentada enquanto projeto arquitetônico à comunidade e erguida por muitas mãos – as mãos da própria comunidade, intensamente envolvida na obra através de mutirões, entre 1976 e 1982, e com materiais provenientes de doações. Assim, como sempre almejava, o povo foi aqui o protagonista do processo.

Convidada pelo Frei Egydio e Frei Fúlvio, franciscanos do cerrado do Triângulo Mineiro, para fazer a igreja na periferia de Uberlândia, MG, entre um quartel militar e um bairro de “mulheres perdidas”... Não tinha dinheiro... A igreja foi construída por crianças, mulheres, pais de família, em pleno cerrado. Construída com materiais muito pobres. Coisas recebidas de presente, em esmola. É tudo dado. Mas não no sentido de um pietismo católico, mas com astúcia, de como pode se chegar a coisas com meios muito simples (FERRAZ, 2018, p.212).

Figura 112 - A Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado.



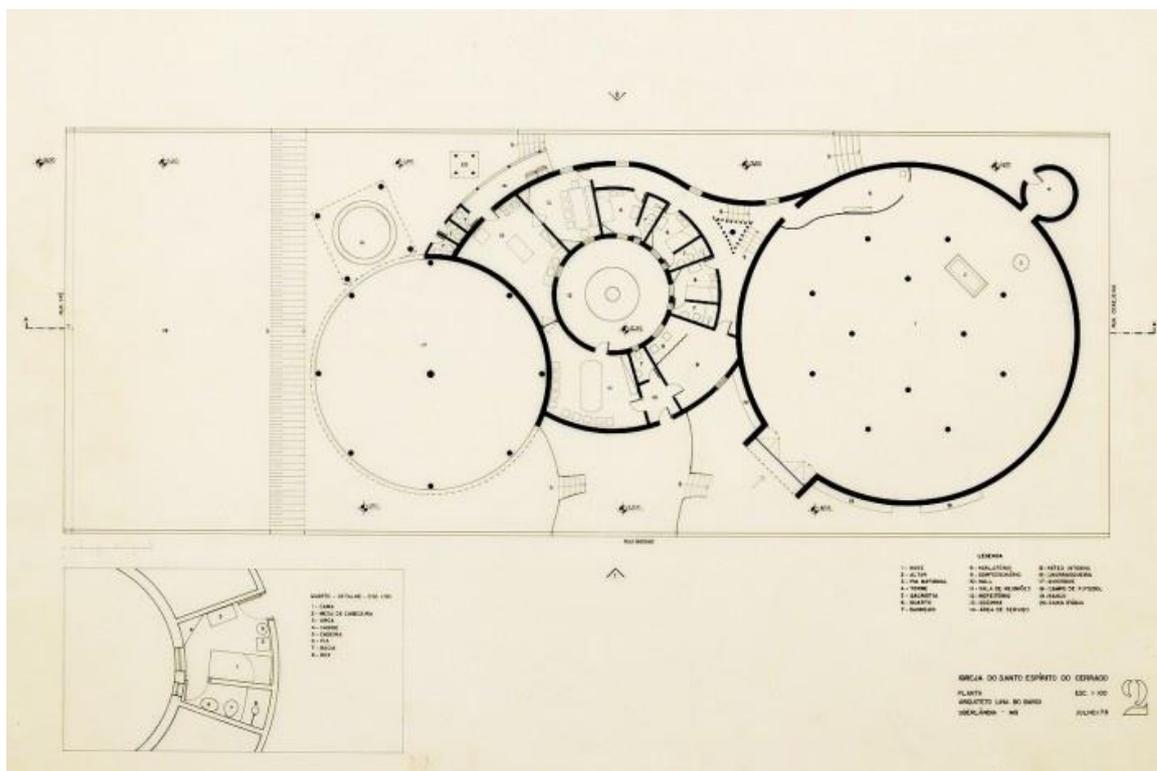
Fonte: reprodução de Silva e Teixeira, 2014.

Figura 113 - Interior da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado.



Fonte: <https://www.uberlandia.mg.gov.br/>

Figura 114 - Planta baixa da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado.



Fonte: reprodução de Silva e Teixeira, 2014.

Além do intenso envolvimento da comunidade no processo, o conjunto arquitetônico do Divino Espírito Santo do Cerrado, que inclui um templo religioso católico e um centro comunitário, foi erguido com materiais característicos do cerrado mineiro, como a madeira de aroeira (SILVA; TEIXEIRA, 2014), e, para Lima (2021), representa o apreço da arquiteta pelo interior do Brasil. Assim, o uso dos materiais locais é compreendido aqui enquanto aspecto representativo da simplicidade tangível – o uso de materiais *pobres*, no sentido de serem simples, como explicado anteriormente. As formas racionais do volume arquitetônico e sua integração à paisagem também são traços compreendidos como simplicidade tangível. Com relação à simplicidade intangível, o conceito de *Arquitetura Pobre* definido por Lina para o MASP está claro neste projeto, mas aqui numa experiência de simplificação coletiva.

Ainda entre os projetos da equipe de Lina, Ferraz e Suzuki para o centro histórico de Salvador, em 1987, houve o restauro e proposta para a Casa do Benin, um espaço cultural que abriga um acervo artístico e cultural afro-brasileiro, com exposição de peças que foram colecionadas pelo fotógrafo e etnólogo Pierre Verger<sup>119</sup> ao longo de viagens realizadas à África. Assim como

<sup>119</sup> Pierre Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e escritor franco-brasileiro, cujos temas centrais de seus trabalhos eram as histórias, costumes e religião praticada por povos africanos e, depois, na Bahia.

havia ocorrido outras vezes, a frustração com os móveis disponíveis no mercado, e com a recém-inauguração da Marcenaria Baraúna<sup>120</sup>, a equipe de Lina, Ferraz e Suzuki criou uma cadeira, inspirada nos móveis de Alvar Aalto para o projeto do sanatório de Paimio, na Finlândia<sup>121</sup>, que viria a ser batizada de *Girafa*<sup>122</sup> pela delegação do Benin (Figuras 129 e 130).

Figura 115 - Cadeira Girafa, projetada por Lina, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, em 1986, para projetos em Salvador.



Fonte: <https://mobiliar.nyc3.digitaloceanspaces.com/assets/product/hss0CC5HSYbZ5sPKfvjUG2UYgtp0lBBd/photos/cadeiragirafac01101f041.jpg>

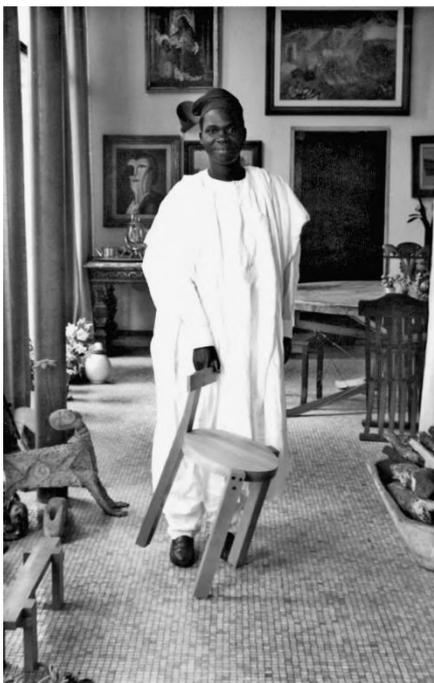
---

<sup>120</sup> Em 1986, foi a pequena oficina de móveis fundada pelos arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, que já atuavam no campo da Arquitetura, fora as colaborações com Lina. Atualmente, a Marcenaria Baraúna é uma importante representante do Design brasileiro.

<sup>121</sup> Mesmo projeto arquitetônico que inspirou o trabalho de conclusão de graduação de Lina Bo Bardi.

<sup>122</sup> O projeto da cadeira Girafa se desdobraria em uma série de cadeiras, mesas e bancos, com o mesmo nome (MARCENARIA BARAÚNA, 2020). Vale salientar que, assim como aconteceu com outros artefatos projetados pelos arquitetos e designers modernos, a cadeira Girafa acabou virando, com o tempo, um objeto de *design assinado*, perdendo o seu propósito original de ser uma cadeira acessível.

Figura 116 - Ministro do turismo do Benin na Casa de Vidro, com a cadeira Girafa, em 1988.



Fonte: <https://barauna.com.br/a-historia-da-girafa-e-da-frei-egidio/>

Compreende-se que a expressão da simplicidade tangível na cadeira Girafa está em suas formas mínimas, que remetem ao popular banquinho de três pés, mas aqui em madeira maciça, com assento circular e um pequeno encosto, fixados através de pinos. Simbolicamente, entende-se que o artefato remete às raízes africanas e brasileiras, na simplicidade de um artefato que cumpre a função à qual se destina, em mais uma experiência de simplificação, e no que poderíamos chamar, a partir da definição da *Arquitetura Pobre*, que o artefato cadeira Girafa, por suas soluções diretas e que requerem poucos recursos, pode ser definido como *Design Pobre*.

## 5.6 EXPRESSÕES E TRANSFORMAÇÕES DA(S) SIMPLICIDADE(S)

O caminho percorrido até aqui mostra que expressar a simplicidade em sua obra foi algo buscado por Lina Bo Bardi durante toda a sua vida. Uma leitura dos seus escritos, ainda que não aprofundada, revela que era frequente o uso de palavras e termos que remetem ao simples, desde os primeiros textos na Itália, até seus discursos escritos e falados, nos últimos anos, já no Brasil. Essas expressões de simplicidade podem ser compreendidas, a partir de então, nos artefatos projetados por ela, num processo de maturação entre expressões de simplicidade tangíveis e intangíveis.

Retomando o que se compreende por simplicidade, discutido no segundo capítulo desta tese, Epistemologia da Simplicidade, partiu-se da busca pelo significado filosófico do termo, e concluiu-se que o termo está geralmente relacionado à economia de formas, suposições, termos, proposições e teorias. Seguiu-se pela análise sobre a relação entre a simplicidade e o racionalismo cartesiano de Descartes que, da mesma forma, relaciona a simplicidade à decomposição de um problema maior nas menores partes possíveis. Sabe-se que o racionalismo descartiano teve rebatimentos no Movimento Moderno, já que um dos principais princípios modernistas é a simplificação das formas e abstração dos ornamentos. Já que o Racionalismo italiano foi a corrente modernista predominante no país no período de formação acadêmica de Lina, é possível concluir que seus primeiros aprendizados sobre a simplicidade ocorreram ainda na Itália.

Figura 117 - Lina Bo Bardi no auditório do Sesc Pompéia.



Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2019/04/tarsila-e-lina-bo-bardi-dao-sequencia-a-serie-de-exposicoes-feministas-no-masp/> (editada pela autora)

Nas primeiras produções de Lina, ainda na Itália (1939-1946), a simplicidade estava relacionada aos materiais e formas propostas nos projetos que estampavam as revistas, em sua maioria projetos de mobiliário. As linhas deveriam ser retas, os artefatos não deveriam ter ornamentos supérfluos, os materiais deveriam ser de baixo custo e de fácil manutenção. Na época, em meio à Segunda Guerra Mundial, não havia espaço para suntuosidades; o que estava em risco era a sobrevivência, e, sendo assim, as formações acadêmica e política de Lina cabiam também nessa busca pelo simples (FERRAZ, 2018).

A chegada ao Brasil, que, ao que pensava, estava alheio à guerra, deve ter lhe causado um alívio que há muito não sentia. Era um lugar cheio de oportunidades pessoais e profissionais para ela, que chegava ao país apenas cerca de uma década após a chegada do modernismo corbusiano. A simplicidade, aqui, continuou a ser, ao mesmo tempo, a essência de descobertas e buscas constantes: no que observava dos hábitos locais, tão diferentes do que conhecia, e no que proporia, em seus projetos e ações culturais. Lina vê e vive a história do país conforme ela acontece, ao mesmo tempo que passa a trabalhar para levar o MASP adiante, o primeiro grande projeto do qual fez parte, até receber o convite para Salvador, cidade que marcaria, certamente, a maior transformação profissional de sua vida.

De uma dama da sociedade paulistana, ligada ao circuito cultural das artes da elite, Lina mudou de comportamento e até o modo de vestir-se; é como se a Bahia a tivesse despido das *máscaras* que precisava endossar para se encaixar na sociedade onde era a *Signora Bardi*. Os *cinco anos entre os “brancos”* a transformaram em *Dona Lina*, como passou a ser conhecida em Salvador (LIMA, 2021). A simplicidade, a partir daqui, se conectaria definitivamente a aspectos mais abstratos e ligados ao popular, e seria assim até os seus últimos trabalhos. Em todas essas *simplicidades* exercitadas por Lina e percebidas pela autora desta tese, existem aspectos tangíveis e intangíveis que podem ser identificados.

Este é o primeiro resultado obtido nesta pesquisa: a simplicidade, um termo tão amplo e abstrato, se expressa na obra de Lina Bo Bardi de forma tangível ou não. Para se chegar a esta conclusão, os primeiros capítulos de referencial teórico debateram sobre Filosofia e Modernismo. Foi preciso construir um embasamento teórico, o qual mostrou que, de acordo com os autores pesquisados, o simples está ligado à não-complexidade, algo que o Modernismo tinha em suas raízes, já que a simplicidade formal é uma das premissas do movimento.

O terceiro capítulo buscou situar o/a leitor/a sobre a formação de Lina ainda na Itália e as expressões de simplicidade nesse período. Compreende-se que esta etapa foi necessária para o entendimento de como Lina começou a discutir sobre o Simples. E com o quarto capítulo

buscou-se uma síntese de em que ponto estava o Brasil, em relação ao contexto histórico e à Arquitetura e o Design, no momento de chegada do casal Bardi, na década de 1940.

O quinto capítulo tratou de discutir, finalmente, as expressões de simplicidade na obra de Lina, no Brasil. Antes, contudo, seria preciso realizar uma aproximação biográfica a partir de sua produção em arquitetura e design, já que sua profissão era um tema central em sua vida. O levantamento da obra de Lina, em seus vários campos de atuação, permitiu à autora da tese chegar ao segundo resultado obtido: a obra de Lina, se olhada a partir da *lente* das expressões tangíveis e intangíveis da simplicidade, e tendo como arcabouço a biografia da arquiteta, pode ser dividida em *quatro períodos*, ou *categorias*, que permitiram um melhor entendimento do todo, e foi compilada na linha do tempo a seguir:



Analisar toda a obra de Lina a partir de suas expressões da simplicidade seria um trabalho hercúleo, e como a produção de Lina vem sendo extensamente pesquisada e discutida há pelo menos trinta anos, por diversos pesquisadores e pesquisadoras, não seria necessário. Por isso, foram selecionados artefatos projetados pela arquiteta, aqui chamados de *emblemáticos da simplicidade*, entre aqueles produzidos de 1946 a 1992 – o tempo em que viveu no Brasil. A análise contemplou as expressões tangíveis e intangíveis identificadas pela autora, a partir do cruzamento de dados da biografia de Lina, de textos escritos por ela e de livros, artigos científicos e trabalhos acadêmicos que foram publicados sobre sua trajetória.

Assim, a autora chegou ao terceiro resultado desta tese, compilado no quadro abaixo: as expressões de simplicidade dos artefatos selecionados, dentre as tangíveis e intangíveis, se transformaram à medida que os anos passaram. De uma simplicidade mais ligada ao tangível, ao material, voltada principalmente para características modernas, passa-se a uma simplicidade de caráter predominantemente intangível, ligada ao propósito social dos artefatos; de formas mais racionais, passa-se a formas mais *brutais*, já que, para Lina, o design e a arquitetura deveriam servir e refletir o povo, que muitas vezes vive na *barbárie*.

Quadro 01 - Expressões tangíveis e intangíveis da simplicidade nos artefatos emblemáticos selecionados para cada categoria temporal.

	Artefato	Aspectos representativos da Simplicidade	
		Tangíveis	Intangíveis
A SIMPLICIDADE ONDE TUDO ERA POSSÍVEL (1946-1958)	 <p><i>cadeira dobrável e empilhável para o MASP Sete de Abril</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>design racional e suas formas mínimas</li> <li>flexibilidade de uso</li> <li>uso de materiais locais</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>valorização do trabalho artesanal</li> <li>artefato ligado ao gosto moderno</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
	 <p><i>Exposição Vitrine das Formas</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>design racional e suas formas mínimas</li> <li>flexibilidade de uso</li> <li>uso de aço e vidro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>artefato ligado ao gosto moderno</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
	 <p><i>Casa de Vidro</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arquitetura racional</li> <li>Integração à paisagem</li> <li>Uso de aço e vidro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Uso de referências locais, “gosto artesanal”</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>

A SIMPLICIDADE ENTRE OS "BRANCOS" (1958-1964)	1958	 <p><i>Casa Valeria Cirell</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>princípios modernistas de sua arquitetura – planta racional, livre, teto jardim</li> <li>Integração à paisagem</li> <li>inspiração vernacular do mecanismo de travamento dos carros de boi</li> <li>uso de materiais rústicos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Uso de referências locais, “gosto artesanal”</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
	1959	 <p><i>Suporte expositivo criado para a exposição Bahia no Ibirapuera</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Linhas retas, racionais</li> <li>uso de materiais rústicos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Uso de referências locais, “gosto artesanal”</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
	1962	 <p><i>Escada do Solar do Unhão</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Linhas retas, racionais</li> <li>Uso de material comum ao local</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Uso de referências locais, “gosto artesanal”</li> <li>referência a um artefato popular e “pobre”</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
A SIMPLICIDADE SOB VIGILÂNCIA (1964-1976)	1967	 <p><i>Cavalete de Vidro para o Masp Avenida Paulista</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Poucos elementos em sua estrutura, forma mínima</li> <li>materiais sóbrios – concreto, aço, vidro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Experiência de simplificação</li> <li><i>Design Pobre</i></li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
	1967	 <p><i>Cadeira de Beira de Estrada</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Poucos elementos em sua estrutura, forma mínima</li> <li>Uso de materiais disponíveis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Experiência de simplificação</li> <li><i>Design Pobre</i></li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>
	1968	 <p><i>MASP Avenida Paulista</i></p> <p><i>OBS: construído entre 1957 e 1968</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>princípios modernistas de sua arquitetura – planta racional, livre, formas puras</li> <li>materiais sóbrios – concreto, aço, vidro</li> <li>estilo arquitetônico brutalista</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Arquitetura Pobre verdade arquitetônica</i> intrínseca ao Brutalismo</li> <li>o caráter social e de liberdade que denota a própria arquitetura do museu</li> <li>Experiência de simplificação</li> <li>Conhecimento técnico</li> </ul>

A SIMPLICIDADE COMPARTILHADA (1976-1992)	1976	 <p><i>Igreja do Espírito Santo do Cerrado</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Arquitetura racional</li> <li>▪ Integração à paisagem</li> <li>▪ Uso de materiais locais</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Experiência de simplificação <i>coletiva</i></li> <li>▪ Valorização da cultura popular</li> <li>▪ Uso de referências locais, “gosto artesanal”</li> <li>▪ <i>Arquitetura Pobre</i></li> <li>▪ Conhecimento técnico e das experiências</li> </ul>
	1986	 <p><i>Cadeira Girafa</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Experiência coletiva com sua equipe</li> <li>▪ Valorização da cultura popular</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Uso de referências locais, “gosto artesanal”</li> <li>▪ Conhecimento técnico</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

A partir do Quadro 1, conclui-se que Lina mantém premissas modernistas em seus projetos. Tanto nas suas arquiteturas quanto nos seus artefatos de design, sejam eles utilitários ou expositivos, as formas retas, as linhas *simples* são uma constante em sua trajetória, como aprendeu a projetar ainda na Itália. Esta é a principal expressão de simplicidade percebida como de caráter tangível neste trabalho. Com relação aos materiais, Lina passa a utilizar outros materiais, que conferem às suas produções um aspecto mais rústico e ligado à *pobreza* que percebia no cotidiano das pessoas. A mudança e os tipos de materiais usados são a segunda forma de expressão da simplicidade percebida aqui. Com relação aos modos de fazer, em Design, percebeu-se que se passa de uma produção essencialmente industrial para um fazer manual, e na Arquitetura se passa de um modo de pensar solitário para o coletivo. Estes aspectos estão ligados à terceira forma de expressão da simplicidade percebida, que neste caso dialoga entre o tangível e o intangível.

Com relação às expressões da simplicidade intangível, percebeu-se que a principal característica é o conhecimento técnico aplicado às soluções que poderiam ser consideradas banais, como no exemplo da *Cadeira de Beira de Estrada*, no que Lina passou a chamar de experiência de simplificação. A segunda forma de simplicidade intangível percebida é o uso cada vez mais frequente de referências e materiais – ligados a um fazer artesanal e/ou local.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o falecimento de Lina em 1992, são inúmeros os trabalhos acadêmicos que abordam a sua obra, em áreas do conhecimento que dialogam com a Arquitetura, profissão à qual Lina se dedicou durante toda a sua vida. Ao longo desses trinta anos, também foram diversos os prêmios de reconhecimento e livros e trabalhos acadêmicos publicados em sua referência. Mesmo assim, é preciso ainda pesquisar e, claro, reconhecer a obra de Lina Bo Bardi. Por que? Talvez seja porque sua obra é tão complexa a ponto de ainda estarmos *digerindo* o seu discurso projetual. Ao longo das cinco décadas em que trabalhou como arquiteta, designer e outras vertentes de atuação, Lina foi agregando elementos à sua forma de projetar – formas, materiais, tendências – que descobria ao longo dos anos, o que torna, pela compreensão da autora da tese, a obra complexa. Mas existe um tema que está sempre presente e que foi sempre visado por Lina, mas não transformado em objeto de pesquisa: a simplicidade.

Assim, esta tese pretendeu, como objetivo geral, analisar as transformações da noção de simplicidade no conjunto de sua obra entre os anos de 1946 e 1992, especialmente sobre projetos e artefatos emblemáticos em arquitetura e design, incluindo os suportes expositivos criados para ações culturais. Para tanto, foi preciso entender primeiro o que é simplicidade, no capítulo que trata de uma epistemologia do termo, e chegou-se à conclusão de que o simples está intrinsecamente ligado à economia de formas e elementos, o que dialoga diretamente com um dos principais pontos do Movimento Moderno nos campos da Arquitetura e do Design: a ausência de ornamentos e as formas racionais.

Depois, em busca de compreender como se expressou e se transformou a simplicidade no conjunto da obra de Lina, foi preciso mapear esta produção, esforço que gerou o quadro que compila todos os achados do período de pesquisa desta tese, o qual foi organizado cronologicamente. A construção deste quadro possibilitou que, através da observação e análise do conjunto, se percebesse e se interpretasse aspectos tangíveis e intangíveis que sugerissem a simplicidade, e a posterior construção da linha do tempo que ilustra essas transformações. Pelos aspectos tangíveis, concluiu-se que, nos primeiros anos, esses se manifestavam nas formas racionais e linhas retas, que dialogam com os achados da fase italiana, nos primeiros anos de atuação profissional de Lina e da convivência com os seus mestres. De modo intangível ou simbólico, os projetos iniciais remetem diretamente ao racionalismo moderno, dos tempos difíceis na Itália durante o regime fascista e a Segunda Guerra Mundial, onde não cabiam supérfluos – o que também justifica o uso de materiais que aqui encontrou, e que eram de custo

menor. A partir das vivências da arquiteta na Bahia, os aspectos visuais de seus projetos passam a incluir traços da cultura nordestina, *pobre*, que vinham sendo descobertos por ela. Daí, agrega elementos de aspecto rústico, *bruto* – no sentido de não possuírem acabamentos refinados, e o uso mais frequente de materiais locais representam simbolicamente a *simplicidade da barbárie* à qual a classe trabalhadora e os menos favorecidos pelo poder público estavam sujeitos.

O rompimento dos trabalhos na Bahia, decorrente do início da ditadura militar (1964-1985), também representa uma quebra no ritmo de produção de Lina, assim como a volta de sentimentos de desgosto e melancolia que lhe lembravam os tempos difíceis na Itália fascista. Na sua obra, isto representa a resistência e a resiliência da arquiteta, em se manter ativa. Assim, se pode entender o período entre 1964 e 1976 como um amadurecimento dos aprendizados da Bahia, inclusive na forma que passou a enxergar o edifício do Masp da Avenida Paulista, sua obra mais conhecida. Este amadurecimento levou ao último período aqui delimitado, quando usa da experiência popular e do apoio intelectual e prático de parceiros de trabalho como formas de expressão da simplicidade, agora vista de um contexto mais amplo e adaptado a cada local.

Durante o período desta pesquisa doutoral, as análises de artefatos de arquitetura e design (incluindo os suportes criados para exposições) produzidos por Lina Bo Bardi entre 1946 e 1992 mostraram que ela seguiu os princípios modernistas ligados à ausência de ornamentos, devido à sua formação, mas os aspectos ligados à simplicidade se transformaram ao longo dos anos, e por isso foi usado o termo *simplicidade mestiça*. Assim, cabe destacar o caráter de ineditismo e de contribuição desta tese para o campo do Design e para os estudos sobre a obra de Lina Bo Bardi, a qual não havia sido estudada sob este viés.

Então, entende-se que este percurso valida a hipótese da tese, indicada na introdução: *Lina Bo Bardi apreendeu uma forma de pensar e projetar ligada à simplicidade ainda na Itália e, no seu processo de constituição de um fazer projetual a partir do simples no Brasil, incorporou esses aprendizados e passou a agregar outros elementos, sendo que os fatos biográficos ligados às suas vivências e experiências profissionais influenciaram diretamente na sua forma de projetar, ao longo de sua trajetória*. Concluiu-se que as transformações nas expressões tangíveis e intangíveis da simplicidade no conjunto da obra produzida por Lina Bo Bardi no Brasil estão intrinsecamente ligadas às suas vivências pessoais e profissionais, inclusive aos aprendizados adquiridos nos anos referentes à fase italiana. Entende-se, também, que o percurso de pesquisa desta tese também responde às perguntas elencadas na introdução:

- ✓ *O que é simplicidade e quais são os significados mais comuns para este termo? O assunto foi abordado no capítulo 2, Epistemologia da Simplicidade;*

- ✓ *A produção de Lina Bo Bardi no Brasil encontra aderência a algum dos movimentos e/ou correntes da Arquitetura e Design existentes no Brasil durante a fase brasileira? Qual(is)?* Seguindo a sua formação acadêmica moderno-racionalista, Lina continuou seguindo os princípios modernistas, mas agregou aspectos materiais e imateriais, em especial aqueles que representam expressões de simplicidade, assuntos que se encontram abordados nos capítulos 3 e 4;
- ✓ *Quais foram as principais ações humanas, culturais e sociais de Lina Bo Bardi no mesmo período? De que forma essas ações impactaram a sua produção?* Compreende-se que as principais ações humanas, culturais e sociais propostas por Lina foram aquelas ligadas à descoberta e valorização da produção popular, assunto abordado ao longo do capítulo 5, nas aproximações biográficas;
- ✓ *Como a simplicidade surgiu e foi problematizada nos discursos escritos e projetuais (experiências, vivências e o senso comum) de Lina Bo Bardi na fase brasileira?* Concluiu-se que a simplicidade surgiu, foi problematizada e representada de formas tangíveis e intangíveis, em todo o conjunto da obra, em especial, no ponto de vista da autora da tese, nos projetos elencados como emblemáticos, discussão que se encontra no capítulo 5.

Apesar de esta tese ser apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Design, a Arquitetura não poderia deixar de ser considerada objeto de análise, já que foi a área de formação acadêmica de Lina e da autora da tese, em nível de graduação. Ao mesmo tempo, este fato configura-se como um dos desafios enfrentados no desenvolvimento da pesquisa, desde o mestrado cursado pela autora da tese, porque foi preciso, a partir de uma base teórica em Arquitetura, compreender e adquirir novos conhecimentos em Design. Além disso, configurou-se como desafio a necessidade buscar conhecimentos inter e transdisciplinares para analisar teoricamente a simplicidade, no Design e na Arquitetura, sendo necessário explorar campos de conhecimento como Filosofia, Sociologia e História. Um outro desafio, desta vez de escala mundial, se deu em decorrência da pandemia do Covid-19, que impossibilitou as visitas para pesquisas de campo em São Paulo e Salvador.

Foi um caminho longo, de desafios e de muitos aprendizados, mas que não esgotam a possibilidade de desenvolvimento de novos estudos acerca da simplicidade e da obra de Lina Bo Bardi. A partir do embasamento teórico sobre a simplicidade moderna, pode-se partir, por exemplo, para o estudo sobre a obra de outros autores, arquitetos e designers para os quais o *simples* seja uma premissa de projeto. Na obra de Lina, é possível ainda o desenvolvimento

mais aprofundado da simplicidade no período em que esteve na Bahia, entre 1958 e 1964, já que se compreende, nesta tese, este como o período de ampliação do olhar da arquiteta para a cultura brasileira. Dentro dos estudos sobre Gramsci, em especial dentro do conceito de intelectual orgânico, cabem possibilidades de pesquisa acerca da simplicidade e sobre a obra de Lina por esse viés – apesar de já existirem estudos sobre a obra da arquiteta a partir do pensamento gramsciano, como em Furtado (2022) e Rubino (2017).

Por sua formação modernista, Lina sempre pensou artefatos, arquiteturas e exposições que tinham o ser humano como ator principal; mas essa simplicidade encontraria, com o tempo, o que seria um dos principais objetos de suas reflexões: a arte e a cultura popular. Ela entendeu que a resolução para o *impasse do Design* brasileiro deveria vir justamente da cultura popular, sendo essas, para ela, as raízes de um verdadeiro Brasil, um país que teve seus próprios valores e tradições originais desvirtuados por séculos de exploração. Ao vir de um local socialmente privilegiado – já que apesar das adversidades conseguiu estudar, e de um país de valores culturais ricos e estabelecidos, Lina pode começar a descobrir as forças vitais do povo brasileiro, que em sua maior parte resolve os problemas cotidianos por meio da simplicidade – uma *simplicidade pobre*, que em certos aspectos, sempre esteve ligada ao pensamento moderno que foi base de sua educação, e essa simplicidade, para ela, deveria se tornar a base de um novo movimento cultural. Então, seguindo este raciocínio, talvez Lina tenha feito o seu próprio Movimento Antropofágico, porque sempre fez o esforço de compreender a cultura popular e elevá-la a uma cultura de caráter nacional.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1026 p. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti.
- AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista de Cultura e Extensão USP**, São Paulo, v. 7, p. 25-29, 1 maio 2012. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v7i0p25-29>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491/50247>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**: volume 1 - A a I. São Paulo: Pro Editores, 1998. 316 p.
- ALEIXO, Paulo Arthur Silva; CAIXETA, Eline Maria Mora Pereira. Entre a cultura popular e a resistência: a trajetória de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica. **Oculum Ensaios**, [S.L.], v. 18, p. 1, 1 mar. 2021. Cadernos de Fe e Cultura, Oculum Ensaios, Reflexão, Revista de Ciências Médicas e Revista de Educação da PUC-Campinas. <http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v18e2021a4906>. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/4906/3195>. Acesso em: 21 out. 2022.
- ALMEIDA, Eneida de. L'Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant'Elia. **arq.urb**, [S. l.], n. 9, p. 143–158, 2013. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/371>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- ALVES, André Augusto de Almeida. Um projeto para o Brasil: arquitetura e política na trajetória de Lina Bo Bardi no Brasil, 1946–1977. **Risco**, São Paulo, n. 20, p. 35-48, fev. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/117439/115209>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- AMARAL, Cláudio Silveira. Descartes e a caixa preta no ensino-aprendizagem da arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, n. 90, nov. 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.090/194>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- \_\_\_\_\_. John Ruskin e as pedras de Veneza. **Oculum Ensaios** - Periódicos Científicos da PUC-Campinas, Campinas, v. 2, n. 12, p. 281-295, dez. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/belca/Downloads/2400-7997-2-PB.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- \_\_\_\_\_. Proposta de revisão epistemológica da teoria da Arquitetura de John Ruskin. **Arquitextos**, [s. l.], v. 7, n. 130, mar. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/11.130/3802>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- AMARAL, Luiza Batista. **O CAVALETE DE VIDRO: análise e diretrizes de conservação do mobiliário expositivo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)**. 2020. 103 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/13932/1/LBamaral.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2023.
- AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos. **Arquitextos**, São Paulo, v. 03, n. 12, maio 2001. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/889>. Acesso em: 17 dez. 2019.
- ANELLI, R. L. S. 1925 - Warchavchik e Levi: dois manifestos pela Arquitetura Moderna no Brasil. **RUA: Revista de Arquitetura e Urbanismo**, [S. l.], v. 5, n. 1, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3129>. Acesso em: 19 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Design moderno e a produção nacional hoje, por Renato Anelli**. 2016. Editorial da produtora cultural SP-Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/as-raizes-do-design-brasileiro-por-renato-anelli/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. Gosto Moderno: O design da exposição e a exposição do design. In: LATORRACA, Giancarlo (comp.). **Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. p. 62-79.

\_\_\_\_\_. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. **Arquitextos**, São Paulo, v. 1, n. 112, p. 1-10, set. 2009. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>. Acesso em: 07 out. 2020.

\_\_\_\_\_. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FauUSP**, São Paulo, v. 17, n. 27, p.86-101, 1 jun. 2010. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i27p86-101>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43682>>. Acesso em: 02 maio 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Nova Versão, 2005. 503 p.

BARATTO, Romullo. **Arper relança Cadeira Bowl de Lina Bo Bardi**. 2014. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-174087/arper-relanca-cadeira-bowl-de-lina-bo-bardi>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

BARBOSA FILHO, Evandro Alves. **Coalizão de forças, discursos e conflitos: uma análise do gerencialismo na gestão do consórcio público intermunicipal de saúde do Sertão do Araripe pernambucano (CISAPE)**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BARBOSA FILHO, E.A.; ROCHA, M. S. G. **Três Décadas de Neoliberalismo e de Lutas Contra a Epidemia de HIV Aids na Periferia Capitalista: uma análise crítica da África do Sul, Brasil e Moçambique**. In: Solange Rocha; Ana Cristina de Souza Vieira; Evandro Alves Barbosa Filho. (Org.). **HIV Aids e as Teias do Capitalismo, Patriarcado e Racismo: África do Sul, Brasil e Moçambique**. 2ed. Recife: Editora UFPE, 2018, v. 2, p. 27-154. Disponível em: <https://ieafricaufpe.wordpress.com/serie-brasil-africa/>. Acesso em: 05 mai. 2021.

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo & P. M. Bardi, 1957.

\_\_\_\_\_. **Tempos de Grossura: O Design no Impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. 41 p. Versão eletrônica. ICAA Record ID: 1110902 Access Date: 2020-03-17.

\_\_\_\_\_. Uma aula de arquitetura. **Projeto**, São Paulo, n. 149, p. 59-64, jan. 1992. Edição especial Lina Bo Bardi. Transcrição da conferência proferida por Lina Bo Bardi na FAU-USP.

BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim. "Bahia", esposizione a San Paolo. **Domus**, Milão, v. 1, n. 3, p. 32-35, mar. 1960.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2000. 225 p

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATISTA, Antonio José de Sena. **Arquitetos sem halo: A ação dos escritórios M.M.M. Roberto e Henrique Mindlin Arquitetos Associados**. 2013. 573 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=34834@1>. Acesso em: 04 jan. 2021.

BECHARA, Renata Carneiro. **A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)**. 2017. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2017. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=3877974](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3877974). Acesso em: 10 jul. 2019.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 813 p.

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.

BIERRENBACH, Ana Carolina. Lina Bo Bardi e o Mausoléu da Família Odebrecht, entre o etéreo e o terreno. **Minha Cidade**, São Paulo, ano 05, n. 058.02, Vitruvius, maio 2005  
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.058/1977>>. Acesso em: 07 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim. **Arquitextos**, São Paulo, v. 2, n. 101, out. 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/101>. Acesso em: 07 out. 2020.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza; ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Lina Bo Bardi reloaded: vestígios, memórias, latências. **Risco**, São Paulo, v. 1, n. 20, p. 74-86, fev. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/download/117442/115212/>. Acesso em: 27 out. 2020.

\_\_\_\_\_. LINA BO BARDI revisited: COMO LEMBRAR, ESQUECER, DESTRUIR E RETOMAR. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO NORTE/NORDESTE, 5., 2014, Fortaleza. **Anais do 5º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste - Fortaleza - 2014**. Fortaleza: 2014. Disponível em: [https://lab20.ufba.br/sites/lab20.ufba.br/files/lina\\_bo\\_bardi\\_revisited.pdf](https://lab20.ufba.br/sites/lab20.ufba.br/files/lina_bo_bardi_revisited.pdf). Acesso em: 13 dez. 2022.

BO, Achilina. Economia di spazio. **Grazia**, Milão, n. 241, p.11, jun. 1943.

BO, Lina. La casa moderna – Attrezzatura e arredamento. **Grazia**, Milão, n. 201, p.10-11, 03 set. 1942a.

\_\_\_\_\_. L'attrezzatura della casa. **Milano Sera**. Milão, ago. 1945.

\_\_\_\_\_. Lettera dal Brasile. **L'Architettura**, Roma, n. 9, p. 182-187, jul. 1956.

\_\_\_\_\_. Na Europa, a casa do homem ruiu. **Rio**, Rio de Janeiro, n. 92, p. 53-55; 95, fev. 1947. Pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146854&pesq=%22Na%20Europa,%20a%20casa%20do%20homem%20ruiu%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=4255>. Acesso em: 12 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. Sistemazione degli interni. **Domus**, Milão, n. 198, p.199-209, jun. 1944.

\_\_\_\_\_. Un mobiletto da lavoro. **Grazia**, Milão, p.11-13, nov. 1942b.

\_\_\_\_\_. Uno scrittoio per signora. **Grazia**, Milão, p.26-27, nov. 1942c.

BO, Lina; PAGANI, Carlo. Architettura e natura, la casa nel paesaggio. **Domus**, Milão, n. 191, p.464-471, nov. 1943a.

\_\_\_\_\_. Come organizzarsi in campagna durante lo sfollamento. **Grazia**, Milão, p.31-33, 1941a.

\_\_\_\_\_. La casa degli sposi. **Grazia**, Milão, n. 130, p. 31-33, 24 abr. 1941b.

\_\_\_\_\_. La stanza per due ragazzi. **Domus**, Milão, n. 156, p.68-69, nov. 1940.

\_\_\_\_\_. Una piccola scrivania per la casa degli sposi. **Grazia**, Milão, n. 221, p. 26, 21 jan. 1943b.

\_\_\_\_\_. Una semplice poltroncina. **Grazia**, Milão, n. 220, p. 11, 14 jan. 1943c.

\_\_\_\_\_. Una semplice stanza da pranzo. **Grazia**, Milão, n. 127, p. 31-33, 03 abr. 1941c.

\_\_\_\_\_. Un mobile per la stanza del neonato. **Grazia**, Milão, p.31-33, 1941d.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BÜRDEK, Bernhard E. **Design: História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2010. 496 p.

CABRAL, M. I. R. A Expressão do Pensamento Moderno de Lina Bo Bardi: Uma análise de escritos da arquiteta para revistas italianas entre 1939 e 1946. In: 11º SEMINÁRIO DOCOMOMO\_BR, 2016, Recife. **Anais XI Seminário Do.Co, Mo.Mo Brasil: o campo ampliado do movimento moderno.**, 2016. Disponível em: <[http://seminario2016.docomomo.org.br/artigos\\_publicacao/DOCO\\_PE\\_CABRAL.pdf](http://seminario2016.docomomo.org.br/artigos_publicacao/DOCO_PE_CABRAL.pdf)>. Acesso em 22 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. **Lina Bo Bardi, Architetto e Designer**: Um estudo de caso sobre a fase italiana (1939 - 1946). Ponta Grossa: Atena, 2019. Disponível em: [https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/09/Lina-Bo-Bardi-Architetto-e-Designer\\_-Um-estudo-de-caso-sobre-a-fase-italiana-1939-1946.pdf](https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/09/Lina-Bo-Bardi-Architetto-e-Designer_-Um-estudo-de-caso-sobre-a-fase-italiana-1939-1946.pdf). Acesso em: 03 set. 2020.

CABRAL, Maria Izabel Rego; CAVALCANTI, Virgínia Pereira; BARBOSA FILHO, Evandro Alves. Significados e sentidos da simplicidade em arquitetura e design: uma revisão integrativa. **Brazilian Journal Of Development**, Curitiba, v. 6, n. 5, p. 31923-31940, maio 2020. Disponível em: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/10771>. Acesso em: 11 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. O Modernismo Italiano e o debate sobre a casa simples a partir do pensamento de Lina Bo Bardi. In: **12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. Belo Horizonte: Blucher Design Proceedings, 2016. p. 502 - 511. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-modernismo-italiano-e-o-debate-sobre-a-casa-simples-a-partir-do-pensamento-de-lina-bo-bardi-24279>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

CAMARGO, Monica Junqueira de (org.). **Bruno Zevi e América Latina**. São Paulo: USP, 2022. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/756/672/2502>. Acesso em: 17 fev. 2022.

CAMPELLO, Maria de Fatima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Departamento de Arquitetura e Planejamento, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-30052016-104837/en.php>. Acesso em: 15 jul. 2019.

CAMPOS, Arthur Guilherme; CANAS, Adriano Tomitão. A Revista Habitat e a Difusão das Exposições de Arte e Arquitetura: As Exposições de Le Corbusier e Max Bill no MASP. **Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 9, n. 2, p.1-24, dez. 2015. Veículo de divulgação da produção acadêmica gerada nos programas de iniciação científica da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/30863/17473>. Acesso em: 22 abr. 2017.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2019.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. INTERLOCUÇÃO ENTRE A EUROPA E O BRASIL – OS CIAM E OS ARQUITETOS BRASILEIROS. In: **Anais do 13º DOCOMOMO, Salvador**. Comitê Internacional de Documentação e Conservação de Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno, 2019. p. 1-19, Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/119264.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2022.

CÁRDENAS, Alexandra Silva. **Masp: estrutura, proporção e forma**. São Paulo: Escola da Cidade, 2015. 140 p. 25 cm. (Obras Fundamentais; v.1)

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo, SP: Edgard Blücher, 2008. 239 p.

CARRANZA, Edite Galote. Casa Valéria Cirell e o nacional-popular. **Pós**, São Paulo, v. 21, n. 35, p. 118-138, jun. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/84494/87248>. Acesso em: 04 set. 2022.

CÉLIA REGINA INOUE. Faculdade de Ciências Agrônômicas Unesp Botucatu (Ed.). **Tipos de Revisão de Literatura**. Elaborada pela Biblioteca Prof. Paulo de Carvalho Mattos. Disponível em: <http://www.fca.unesp.br/#!/biblioteca/normas-tecnicas/tipos-de-revisao-de-literatura/>. Acesso em: 08 maio 2017.

CINEMA NOVO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14333/cinema-novo>. Acesso em: 08 de novembro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COLOMBO, Luciane Ozelame Ribas; FAVOTO, Thais Brandt; CARMO, Sidney Nascimento do. A EVOLUÇÃO DA SOCIEDADE DE CONSUMO. **Akrópolis**, Umuarama, v. 16, n. 3, p. 143-149, set. 2008. Disponível em: <http://hilaineyaccoub.com.br/wp-content/uploads/2018/01/Luciane-Colombo-Thais-Brandt-Sidney-Carmo-A-evolu%C3%A7%C3%A3o-da-sociedade-de-consumo.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.

COUTINHO, Amanda Ribeiro. **Richard Wagner compositor, escritor e nacionalista: o projeto de construção de uma obra de arte alemã (1834-1871)**. 2019. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/64523>. Acesso em: 01 jul. 2022.

COUTINHO, Sylvia de Souza e Silva Ribeiro. **O conceito de formalismo e arquitetura moderna: contribuição para uma revisão crítica da obra de Oscar Niemeyer**. 2012. 196 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=21056@1>. Acesso em: 28 jan. 2021.

CUOGHI, Guilherme Vendramini; CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. Habitat e Mirante das Artes: uma perspectiva dialética sobre o problema da moradia social no Brasil na década de 1960. **Horizonte Científico**, v. 8, n. 1, 2014.

DIAS, Bruno Silva. **Arquiteta/Designer: relações projetuais entre a arquitetura e o design de mobiliário na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi**. 2018. 314 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3610>. Acesso em: 07 out. 2020.

DOURADO, Guilherme Mazza. Prelúdio do paisagismo moderno no Brasil. **Paisagem e Ambiente**, [S.L.], n. 14, p. 79, 10 dez. 2001. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i14p79-94>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/134134>. Acesso em: 05 maio 2021.

DUARTE, Newton. A anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco: A dialética em Vigotski e em Marx e a questão do saber objetivo na educação escolar. **Educação & Sociedade**, Campinas, n. 71, p. 79-115, jul. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/GkhgksVWNhmjD6DnxtxdwsM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 fev. 2022.

ECO, Umberto. **O Fascismo Eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

EDITORA OLHARES (ed.). **Quando os interiores ficaram modernos**. 2020. Disponível em: <https://editoraolhares.com.br/janela/gregori-warchavchik-quando-os-interiores-ficaram-modernos/>. Acesso em: 05 maio 2021.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2021.

FERRAZ, Marcelo. **Clássicos da Arquitetura: Casa Valéria Cirell / Lina Bo Bardi**. 2020. Artigo do site Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi>. Acesso em: 09 set. 2022.

\_\_\_\_\_. (org.). **Lina Bo Bardi**. 5. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2018. 336 p.

\_\_\_\_\_. Numa velha fábrica de tambores. Sesc Pompeia comemora 25 anos. **Vitruvius**, São Paulo, v. 1, n. 93, abr. 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>. Acesso em: 09 out. 2020.

FICHER, Sylvia. Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22: ou pro Mario, o Moya era moderno.... **MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Brasília, mar. 2012. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12206/1/ARTIGO\\_AntonioGarciaMoya.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12206/1/ARTIGO_AntonioGarciaMoya.pdf). Acesso em: 14 jun. 2021.

FRACALOSSI, Igor. **Clássicos da Arquitetura: SESC Pompéia / Lina Bo Bardi**. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>. Acesso em: 09 out. 2020a.

\_\_\_\_\_. **Clássicos da Arquitetura: Solar do Unhão / Lina Bo Bardi**. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>. Acesso em: 09 out. 2020b.

\_\_\_\_\_. **Manifesto: Acerca da Arquitetura Moderna / Gregori Warchavchik**. 2013. Referência: Alberto Xavier (org.), *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração*, ABEA/FVA/PINI, São Paulo, 1987. Transcrição e Revisão: Igor Fracalossi. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-slash-gregori-warchavchik>. Acesso em: 08 jul. 2022.

FRAGOSO, Emanuel Angelo da Rocha. Considerações sobre o método, a ordem e o entendimento em René Descartes e Benedictus de Spinoza. **Estudios de Filosofía**, Medellín, n. 33, jun. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-36282006000100005](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282006000100005). Acesso em: 12 jan. 2021.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo: a última trincheira do movimento moderno. **Arquitextos**, [s. l], n. 7, dez. 2000. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>. Acesso em: 11 fev. 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional**. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 08 fev. 2022.

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Scientific Electronic Library Online**. Disponível em: <<http://www.fapesp.br/62>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

FURTADO, Lívia Tinoco da Silva. Os traços de Gramsci na obra de Lina Bo Bardi. **Arquitextos**, São Paulo, ano 22, n. 262.01, Vitruvius, mar. 2022. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.262/8431>>. Acesso em: 11 set. 2022.

GALVÃO, Arabella. **História do Mobiliário**. (Material Didático). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2016. Disponível em: [http://www.exatas.ufpr.br/portal/degaf\\_arabella/wp-content/uploads/sites/28/2016/08/Apostila-Hist%C3%B3ria-do-Mobili%C3%A1rio.pdf](http://www.exatas.ufpr.br/portal/degaf_arabella/wp-content/uploads/sites/28/2016/08/Apostila-Hist%C3%B3ria-do-Mobili%C3%A1rio.pdf). Acesso em: 05 mai. 2021.

GARCÍA-PARDO, Rafael Sumozas. Arte e Arquitetura mourisca e mudéjar na Espanha medieval e na América. **Aedos**: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGH-UFRGS), Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 458-463, jun. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9872/5737>. Acesso em: 20 jun. 2021.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. Tradução de Carlos Nelson Coutinho.

GREGOTTI, Vittorio. **Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980**. 5. ed. Milão: Electa spa, 2003. A cura di Manolo De Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Borsoni.

GRINOVER, Marina Mange. **Uma Ideia de Arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Annablume, 2018. 296 p.

\_\_\_\_\_. A forma a partir do espaço em uso, construções de Lina Bo Bardi. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 9, 2011, Salvador. **Anais do 9º Seminário Docomomo Brasil**. Brasília, 2011. Disponível em: [https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/047\\_M24\\_OR-AFormaAPartirDoEspaco-ART\\_marina\\_grinover.pdf](https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/047_M24_OR-AFormaAPartirDoEspaco-ART_marina_grinover.pdf). Acesso em: 07 out. 2020.

GULLAR, Ferreira. Cultura Posta em Questão. In: GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento. Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 83-87. Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/fgullar.pdf>. Acesso em: 05 out. 2022.

HALL, Jane. Lina Bo Bardi, o intelectual orgânico e a revista Habitat. In: PEDROSA, Adriano *et al* (org.). **Lina Bo Bardi: Habitat**. São Paulo: MASP Museu de Arte de São Paulo, 2019. p. 72-79.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 25. ed. São Paulo: Loyola, 2014. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era do Capital: 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012. 518 p.

\_\_\_\_\_. **A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 101 p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/117062294/Cultura-e-participacao-nos-anos-60#logout>. Acesso em: 08 out. 2022.

INSTITUTO BARDI. **Instituto Bardi/Casa de Vidro**. São Paulo, 2020. Instagram: @institutobardi. Disponível em: <https://www.instagram.com/institutobardi/>. Acesso em: 07 out. 2020.

INSTITUTO JOHN GRAZ. **Biografia**. Disponível em: <http://www.institutojohngraz.org.br/wp-content/uploads/2016/04/BIOGRAFIA.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.

IRACE, Fulvio. **Gio Ponti**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. (Coleção Grandes Designers).

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JOBIM, Instituto Antônio Carlos (comp.). **"Mobiliário luso-brasileiro": te, através da regência, uma boa parte do reinado... Inclusive ilustrações**. 1939. Parte do ensaio escrito para a Revista do (do IPHAN). Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/291>. Acesso em: 15 jun. 2021.

JOLIVET, Régis. **Vocabulário de Filosofia**. Rio de Janeiro: Livraria AGIR, 1975. 254 p.

KORNIS, Mônica. **MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR (MCP): Verbete**. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-de-cultura-popular-mcp>. Acesso em: 08 nov. 2022. LA CASA MODERNA. Grazia, Milão, n. 201, p.10-11, 1942.

LATORRACA, Giancarlo (comp.). **Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LEÃO, Silvia Lopes Carneiro; LIMA, Raquel Rodrigues. Casa do Chame-Chame: conexões com cultura local e arquitetura moderna internacional. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13.,

2019, Salvador. **Anais do 13º Seminário Docomomo Brasil**. Salvador, 2019. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/110693.pdf>. Acesso em: 07 out. 2020.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização Do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2005. LEON, Ethel. IAC Primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.

LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone (Ed.). **Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to modernism**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Por uma revolução da arquitetura teatral: o oficina e o Sesc da Pompéia. **Arquitextos**, São Paulo, v. 1, n. 101, out. 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>. Acesso em: 09 out. 2020.

LIMA, Zeuler. Lina Bo Bardi: Em busca de uma arquitetura pobre. **aU**, v. 249, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/artigo334011-3.aspx>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **Arqtextos**, Porto Alegre, n. 14, p.110-144, jun. 2009. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_14/05\\_ZL\\_entre\\_margens\\_e\\_centro\\_070210.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre_margens_e_centro_070210.pdf)>. Acesso em: 22 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LIRA, José Tavares Correia de. Ruptura e Construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927. **Novos Estudos (Cebrap)**, São Paulo, v. 2, n. 78, p. 144-167, jul. 2007. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-78/>. Acesso em: 05 maio 2021.

\_\_\_\_\_. Ruskin e o trabalho da arquitetura. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 4, p. 77-86, fev. 2006. Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo EESC-USP. Disponível em: <file:///C:/Users/belca/Downloads/44675-Texto%20do%20artigo-53219-1-10-20120924.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2021.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Novecento, novecento italiano, artistas italianos do novecento. In: **Classicismo, realismo, vanguarda: Pintura italiana no entreguerras**. Tradução. São Paulo: MAC-USP, 2013. Disponível em: [https://bdpi.usp.br/directbitstream/19e4e982-2220-4350-94a2-14a003c13995/ANA44\\_artistasitalianos.pdf](https://bdpi.usp.br/directbitstream/19e4e982-2220-4350-94a2-14a003c13995/ANA44_artistasitalianos.pdf). Acesso em: 03 jul. 2022.

MARCENARIA BARAÚNA. **Móveis de linha**. Disponível em: <https://barauna.com.br/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife. **Arquitextos**, São Paulo, n. 131, abr. 2011. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/516488348/Jose-de-Souza-Martins-A-sociabilidade-do-homem-simples-cotidiano-e-historia-na-modernidade-anomala>. Acesso em: 21 out. 2022.

MARX, Karl. **O Capital: livro 1 - o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 1867. Tradução de Rubens Enderle. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2547757/mod\\_resource/content/1/MARX%2C%20Karl.%20O%20Capital.%20vol%20I.%20Boitempo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2547757/mod_resource/content/1/MARX%2C%20Karl.%20O%20Capital.%20vol%20I.%20Boitempo.pdf). Acesso em: 08 fev. 2022.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Ciência & Saúde Coletiva**, [s. l], v. 3, n. 17, p. 621-626, mar. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/39YW8sMQhNzG5NmpGBtNMff/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 108 p.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano: IPHAN, 2000. 286 p.

MIYOSHI, Alex. O edifício do Masp como sujeito de estudo. **Arquitextos**, São Paulo, ano 07, n. 08402, maio 2007. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/07.084/245>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MONTUORI, Francesco. Un architetto provocatorio: Antonio Sant'Elia e il Manifesto per l'Architettura Futurista. Verso la Modernità. **About Art Online**, Roma, fev. 2020. Periodico settimanale di Arte e Cultura online. ISSN: 2611-6294. Disponível em: <https://www.aboutartonline.com/un-architetto-provocatorio-antonio-santelia-e-il-manifesto-per-larchitettura-futurista-verso-la-modernita/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de Filosofía**. 5. ed. Buenos Aires: Montecasino, 1984. 2017 p.

NASCIMENTO, Michelli Barbosa do; BARBOSA FILHO, Evandro Alves; ALMEIDA, Maria da Conceição Lafayette de. A inserção da pessoa idosa nos serviços de atenção domiciliar: uma análise crítica da produção científica e do discurso governamental. In: COSTA, Joice Sousa et al (Org.). **Aproximações e ensaios sobre a velhice**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. Cap. 5. p. 84-103. Disponível em: <<https://www.franca.unesp.br/Home/Publicacoes/01-aproximacoes-e-ensaios-sobre-a-velhice.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

OLIVEIRA, Camila Soares de. **Warchavchik: ensaio para a modernidade**. 2008. 228 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/26008>. Acesso em: 21 set. 2022.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. Na América do Sul. Le Corbusier e Lina Bo Bardi. In: RIUSECH, Josep Quetglas. **Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos - 2002**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002. p. 162-167. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2657>. Acesso em: 07 out. 2020.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. O pensamento de John Ruskin. **Resenhas Online**, São Paulo, n. 74, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087>. Acesso em: 12 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. O idealismo de Viollet-le-Duc. **Resenhas Online**, São Paulo, n. 87, mar. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/08.087/3045>. Acesso em: 22 dez. 2020.

ORTEGA, Cristina. Lina Bo Bardi e a experiência de simplificação nordestina: uma premissa para o Museu de Arte de São Paulo. **Revista Restauro: Arte, Museu, Arquitetura, Cidade**, São Paulo, n. 3, 2018. Disponível em: <https://revistarestauro.com.br/lina-bo-bardi-e-a-experiencia-de-simplificacao-nordestina-uma-premissa-para-o-museu-de-arte-de-sao-paulo/>. Acesso em: 08 dez. 2022.

\_\_\_\_\_. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968): Interlocações entre moderno e local**. 2008. 428 p. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2008. Disponível em: < [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-20092010-092353/publico/CristinaOrtega\\_LinaBoBardi.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-20092010-092353/publico/CristinaOrtega_LinaBoBardi.pdf) >. Acesso em: 01 abr. 2014.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PALLASMAA, Juhani. A complexidade da simplicidade: a estrutura interna da imagem artística. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia**, [S.L.], v. 3, n. 1, set. 2014. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/ek.2014.12793>. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/276334780\\_A\\_complexidade\\_da\\_simplicidade\\_a\\_estrutura\\_interna\\_da\\_imagem\\_artistica](https://www.researchgate.net/publication/276334780_A_complexidade_da_simplicidade_a_estrutura_interna_da_imagem_artistica). Acesso em: 27 nov. 2020.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016.** São Paulo: MASP Museu de Arte de São Paulo, 2016. 320 p.

PEDROSA, Adriano *et al.* **Lina Bo Bardi: Habitat.** São Paulo: MASP Museu de Arte de São Paulo, 2019. Catálogo da exposição homônima realizada no MASP de 4.4.2019 a 10.5.2020, no Museu Jumex, Cidade do México, de 30.1.2020 a 10.5.2020 e no Museum of Contemporary Art Chicago, de 6.6.2020 a 6.9.2020.

PEREIRA, Carlos Alberto. **Notas sobre Rousseau.** 2001. Curso ministrado na Unicamp. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~jmarques/cursos/2001rousseau/cap.htm#:~:text=%22a%20natureza%20C3%A9%20boa%20E2%80%93%20a,intelecto%20visualmente%20perversa%20e%20pervertedora..> Acesso em: 26 ago. 2022.

PEREIRA, Maira Teixeira. **As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat.** 2014. 649 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=1377270](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1377270)>. Acesso em: 10 jul. 2019.

PEREIRA, Maíra Teixeira; FICHER, Sylvia. As Casas de Lina: As partes como um todo. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13., 2019, Salvador. **Anais do 13º Seminário Docomomo Brasil.** Salvador, 2019. Disponível em: <http://www.inscricoes13docomomobrasil.ufba.br/>. Acesso em: 07 out. 2020.

PEREIRA, Matheus. **Clássicos da Arquitetura: Teatro Oficina / Lina Bo Bardi e Edson Elito.** Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito>. Acesso em: 09 out. 2020.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. A "desformalização" da arquitetura de Lina Bo Bardi. A "desformalização" do MASP. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 165.00, fev. 2014. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.165/5063>. Acesso em: 11 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **Lina: Uma biografia.** São Paulo: Todavia, 2021. 576 p.

PIRAZZOLI, Giacomo; BIERRENBACH, Ana Carolina; ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. A herança de Lina Bo Bardi em Salvador, Bahia: três arquitetos debatem questões sobre conservação e outras mais. **Arquitextos**, Salvador, v. 1, n. 220, nov. 2018. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/19.220/7172>. Acesso em: 27 out. 2020.

PIRAZZOLI, Giacomo. Dialogando sull'heredità (misconosciuta) di Lina Bo Bardi a Salvador di Bahia: questioni e commenti con Ana Carolina Bierrenbach e Nivaldo Vieira Andrade sulla conservazione (o manomissione) di alcune opere di Lina Bo Bardi in Brasile. **Il Giornale Dell'Architettura.com**: Magazine libero e indipendente sulle culture del progetto e della città, Torino, 11 jul. 2018. Disponível em: <https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2018/07/11/dialogando-sulleredita-misconosciuta-di-lina-bo-bardi-a-salvador-di-bahia/>. Acesso em: 27 out. 2020.

PONZIO, Angelica. A casa equipada de Gio Ponti: o mobiliário como elemento de projeto. **Arqtexto**, São Paulo, n. 13, p. 58-81, jul. 2008. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22299/000730381.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 jul. 2022.

PRIORE, Mary Del; VENÂNCIO, Renato. **Uma Breve História do Brasil**. São Paulo: Crítica, 2016.

PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. Lina e Nervi. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13., 2019, Salvador. **Anais do 13º Seminário Docomomo Brasil**. Salvador, 2019. Disponível em: <http://www.inscricoes13docomomobrasil.ufba.br/>. Acesso em: 07 out. 2020.

REGNI, Bruno; SENNATO, Marina. **Marcello Piacentini (1881-1960): l'edilizia cittadina e l'urbanistica**. Roma: Edizioni Kappa, 1983. (Storia dell'Urbanistica 5). Disponível em: [https://www.storiadellurbanistica.it/wp-content/uploads/2021/04/Storia-dellUrbanistica-I-5\\_1984.pdf](https://www.storiadellurbanistica.it/wp-content/uploads/2021/04/Storia-dellUrbanistica-I-5_1984.pdf). Acesso em: 19 set. 2022.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. (Pontos sobre o Brasil).

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, n. 32, jan. 2003. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>. Acesso em: 27 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**. 2002. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/12086/1/Tens%C3%A3o%20modernopopular%20em%20Lina%20Bo%20Bardi%20Nexos%20de%20arquitetura.pdf>. Acesso em: 02 set. 2022.

RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana, GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 19-39.

\_\_\_\_\_. Tra Gramsci e Croce. In: CRICONIA, Alessandra (org.). **LINA BO BARDI: un'architettura tra Italia e Brasile**. Milão: Francoangeli, 2017. p. 293-299. (Nuova serie di architettura). Disponível em: [https://www.academia.edu/38359783/Lina\\_Bo\\_Bardi\\_tra\\_Gramsci\\_e\\_Croce](https://www.academia.edu/38359783/Lina_Bo_Bardi_tra_Gramsci_e_Croce). Acesso em: 11 dez. 2022.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 208 p.

SANCHES, Aline Coelho. O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil. **Risco**, São Paulo, n. 1, p. 22-43, fev. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44614>. Acesso em: 17 jul. 2022.

SANTANA, Fernanda. Arquitetura: Conheça a história da Casa Coaty, que nasceu de uma planta. **Correio**. Salvador, 01 set. 2019. Disponível em:

<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/arquitetura-conheca-a-historia-da-casa-coaty-que-nasceu-de-uma-planta/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

SANTOS, Lourival Santana; ARAÚJO, Ruy Belém de. **Aula 4 - Capitalismo concorrencial**. Aracaju. Notas de aula da disciplina História Econômica Geral e do Brasil. Disponível em: [https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/10265418102016Historia\\_economica\\_geral\\_e\\_do\\_brasil\\_Aula\\_04.pdf](https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/10265418102016Historia_economica_geral_e_do_brasil_Aula_04.pdf). Acesso em: 28 jul. 2022.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Olhares, 2015. 264 p.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos; SAKURAI, Tatiana (org.). **Móvel Moderno Brasileiro**. São Paulo: Olhares, 2017.

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. Dialética e Ontologia em Hegel e Marx. **Espaço Acadêmico**, Belo Horizonte, v. 10, n. 120, p. 137-145, maio 2011. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/11639>. Acesso em: 01 fev. 2022.

SANTOS, Paulo César dos. UM OLHAR SOBRE AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17., 2013, Natal. **Anais do XVII Simpósio Nacional de História**. Natal: Simpósio Nacional de História, 2013. p. 1-15. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 abr. 2022.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M.. **Brasil: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEGALL, Silvia Prado. Apresentação. In: VARGAS, Jayme. **Gregori Warchavchik**. São Paulo: Olhares, 2009. p. 7-9.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2018.

SEGRE, Roberto *et al.* O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. **Arquitextos**, São Paulo, v. 2, n. 69, p. 00-00, fev. 2006. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SILVA, Natalia Achcar Monteiro; TEIXEIRA, Maria Cristina Villefort. Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado: diversas lembranças. **Risco**, São Paulo, v. 1, n. 20, p. 49-64, fev. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/117440>. Acesso em: 08 out. 2020

SKIDMORE, T. E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Architettura Contemporanea**. Milão: Electa, 2009. 428 p. (Storia universale dell'architettura).

VARGAS, Jayme. A fundação de Brasília assinalou a consolidação da linguagem modernista no imaginário nacional, marcando a fase de apogeu do móvel moderno brasileiro. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/modernidade-entrelacada-o-mobiliario-brasileiro-do-seculo-20/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **Gregori Warchavchik: design e vanguarda no brasil**. São Paulo: Olhares, 2009.

WISNIK, Guilherme. Lina Bo Bardi A interpretação cultural do Brasil 'pós-Brasília'. **Drops**, São Paulo, ano 06, n. 014.03, mar. 2006. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/06.014/1676>. Acesso em: 13 dez. 2022.

ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). **Arquitextos**, n. 84, maio 2007. Disponível em: [https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243#:~:text=ZEIN%2C%20Ruth%20Verde.,por%20isso%20mesmo%2C%20adequado\).&text=Termo%20de%20cunhagem%20relativamente%20recente,de%20maneira%20acurada%20e%20isenta](https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243#:~:text=ZEIN%2C%20Ruth%20Verde.,por%20isso%20mesmo%2C%20adequado).&text=Termo%20de%20cunhagem%20relativamente%20recente,de%20maneira%20acurada%20e%20isenta). Acesso em: 28 jan. 2021.

ZEVI, Bruno. **Giuseppe Terragni**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. 224p.

ZOLLINGER, Carla Brandão. O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 7., 2007, Porto Alegre. **Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil**. Porto Alegre: 2007. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: Planejamento e Métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 164 p. Disponível em: <http://lelivros.download/book/download-estudo-de-caso-planejamento-e-metodos-robert-k-yin-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 31 maio 2016.

## **FONTES COMPLEMENTARES:**

**Artigos de jornais e revistas selecionados da Hemeroteca da Biblioteca Nacional**  
(FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2022)

A LIBERDADE ESPACIAL. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 42, p. 72-73, 20 out. 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=183787>. Acesso em: 24 jul. 2022.

ATHAYDE, Austregesilo de. Museu de Arte. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 1. 02 out. 1947. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961\\_02&pasta=ano%20194&pesq=%22Mus eu%20de%20arte%22&pagfis=40919](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_02&pasta=ano%20194&pesq=%22Mus eu%20de%20arte%22&pagfis=40919). Acesso em: 24 jul. 2022.

BO, Lina. Na Europa, a casa do homem ruiu. **Rio**, Rio de Janeiro, n. 92, p. 53-55; 95, fev. 1947. Pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146854&pesq=%22Na%20Europa,%20a%20casa%20do%20homem%20ruiu%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=4255>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CORREIO PAULISTANO. Antigamente não se cuidava muito da comodidade das cadeiras. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 1-2. 17 set. 1948. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_09&pasta=ano%20194&pesq=%22lina%20bo%20bardi%22&pagfis=39201](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_09&pasta=ano%20194&pesq=%22lina%20bo%20bardi%22&pagfis=39201). Acesso em: 24 jul. 2022.

DIÁRIO DA NOITE. Inaugura-se na próxima quinta-feira o "Museu de Arte". **Diário da Noite**. São Paulo, p. 1. 28 set. 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=9343>. Acesso em: 24 jul. 2022.

HORA, Abelardo da. Arte e Artesanato. **Última Hora**. Recife, 24 nov. 1963. Página de Cultura Popular, p. 3. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=5513>. Acesso em: 24 jul. 2022.

MAURÍCIO, Jayme. A mão do povo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 25 out. 1969. Artes Plásticas, 2º Caderno, p. 3. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=104974](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=104974). Acesso em: 24 jul. 2022.

MAURÍCIO, Jayme. Lina Bardi fala sobre Museu de Arte. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 2. 27 jan. 1960. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=977](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=977). Acesso em: 24 jul. 2022.

PASCHOAL, Engelber Adair. Museu de Arte de São Paulo: revolução na arquitetura. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 83-85, 20 abr. 1968. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=168517>. Acesso em: 24 jul. 2022.

SILVA, Quirino da. Lina Bô Bardi. **Diário da Noite**. São Paulo, 20 mar. 1961. Notas de Arte, p. 4. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=63283>. Acesso em: 24 jul. 2022.



## Revista Rio

*Edição 92, Fevereiro de 1947*

### NA EUROPA A CASA DO HOMEM RUIU

LINA BO

A casa do homem ruiu; na Itália, ao longo da Aurelia e da Emilia, 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 divan Luis Felipe ia muito bem com as lâmpadas modernas de ferro batido laqueadas de branco; também as paredes em cimentite e os dois quadros surrealistas. Certa vez toda a casa foi transferida para um bairro elegante, para um edifício mais 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 “a 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 ousaríamos admitir que pudesse desaparecer assim. Agora, quando relembro nossos zêlos 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. No ângulo do salão, à esquerda, havia o retrato da vovó; debaixo deles tínhamos mandado fazer um delicado motivo em estuque, quase um braço, tirado de uma revista; um esculpido que escondia uma delicada luz rósea; era o nosso ângulo preferido, tinha uma vitrola de pele de serpente e um “bar” arrumado num velho móvel “Império”. Palavra, nunca imaginei que acabasse assim e, naquela manhã, quando a nossa casa já não existia mais, achei um pedaço de gesso branco raiado, e vi que era uma lasquinha de lâmpada rósea. Mas que estranho, que estranho que nada se visse da nossa casa tão bela, que nada tivesse ficado capaz de distingui-la uma das outras! Era tudo cinzento, tudo pó, tudo igual aos outros montes cinzentos que também haviam sido casas, mas certamente muito menos bonitas que a nossa.

Sim, não pensávamos que as casas fossem assim frágeis, assim sutis, assim “humanas”, e que pudessem morrer assim. Foi então, quando esperávamos naqueles momentos de pesadelo, que as casas comessem a ruir que nos apercebemos que elas “eram humanas”, que eram o “espelho” do homem, que eram “o homem”. E sentimos também que era culpa nossa se morriam, nós as havíamos erguido para que fossem o espelho do nosso orgulho mais falso, da nossa incompreensão da vida e dos homens, e por culpa nossa ruíam também as pequenas causas sem culpa, as pequenas casas sem luzes róseas e sem drapeados de seda. 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, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então compreendemos por que as casas ruíam, e ruíam os estuques, a “mise en scène”, os cetins, os veludos, as franjas, os braços; porque de manhã tudo era montinhos cinzentos desoladamente idênticos. Na Itália, as casas ruíram; na França as casas ruíram, na Inglaterra e na Rússia; na Europa as casas ruíram. E pela primeira vez os homens devem reconstruir as casas, tantas casas no centro das grandes cidades, ao longo das estradas de campo, nos vilarejos; 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.

Na Europa se reconstrói, e as casas são simples, claras, modestas, pela primeira vez do mundo, talvez um homem haja aprendido, e na manhã seguinte àquelas noites chamejantes, sentido, sobre os escombros da sua casa, que a casa é quem a habita, e “ele mesmo”, e tiveram vergonha da sua velha casa como se tivessem mostrado em público as próprias fraquezas e os próprios vícios.

**2. DIÁRIO DA NOITE.** Inaugura-se na próxima quinta-feira o "Museu de Arte". **Diário da Noite.** São Paulo, p. 1. 28 set. 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Lina%20Bardi%20Bardi%22&pasta=ano%201947&hf=memoria.bn.br&pagfis=9343>. Acesso em: 24 jul. 2022.



**Jornal Diário da Noite (SP)**  
Edição 06999, 28 de Setembro de 1947

### INAUGURA-SE NA PRÓXIMA QUINTA-FEIRA O “MUSEU DE ARTE”

Com a inauguração, quinta-feira próxima, dia dois, do “Museu de Arte” de São Paulo, será aberta ao público uma das mais perfeitas organizações no gênero em todo o mundo. Os nossos “clichés” fixam diversos do interior do “Museu de Arte”, vendo-se à esquerda o seu diretor, o sr. P. M. Bardi apontando ao jornalista as características de uma estátua egípcia do século XII A.C., uma das obras mais raras do Museu. Ao centro, o arquiteto Lina Bardi e colaboradores preparando um dos 84 painéis que ilustram o Salão Didático, vendo-se ao fundo o quadro de Portinari “O último baluarte”.

À direita, um grupo de operários ocupados na montagem dos painéis do Salão de Didática, que como as telas dos mestres da pintura, estão suspensos a barras de alumínio redondo dispostas em várias fileiras em toda a extensão do salão.

3. ATHAYDE, Austregesilo de. Museu de Arte. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 1. 02 out. 1947. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961\\_02&pasta=ano%20194&pesq=%22Museu%20de%20arte%22&pagfis=40919](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_02&pasta=ano%20194&pesq=%22Museu%20de%20arte%22&pagfis=40919). Acesso em: 24 jul. 2022.



### **Jornal Diário da Noite (RJ)**

*Edição 04411, 02 de Outubro de 1947*

#### **MUSEU DE ARTE**

Inaugura-se hoje, em S. Paulo, o Museu de Arte Clássica e Moderna, que os “Diários Associados” organizaram, graças à generosidade e à alta compreensão que tiveram dessa iniciativa numerosos doadores particulares.

Dezenas de telas dos maiores nomes da arte universal, desde os primitivos italianos até os mais modernos criadores, enchem as amplas galerias de um edifício que é em si mesmo um testemunho da audácia e de fé no destino do Brasil.

A iniciativa dos “Diários Associados” inspira-se em razões sociais e políticas que nem todos descobrem na cultura artística do povo.

\*\*\*

Não possuímos no Brasil museus que atestem sequer o nosso próprio desenvolvimento nas artes plásticas. O único que merece esse nome, o Nacional de Belas Artes, não tem podido corresponder ao ideal dos nossos artistas, porque os governos jamais levaram na devida conta os seus deveres nessa matéria. Carecendo de instalações adequadas e de verbas para a aquisição sistemática de novas obras, está parado, vivendo ainda quase inteiramente das coleções que D. João Sexto trouxe de Portugal.

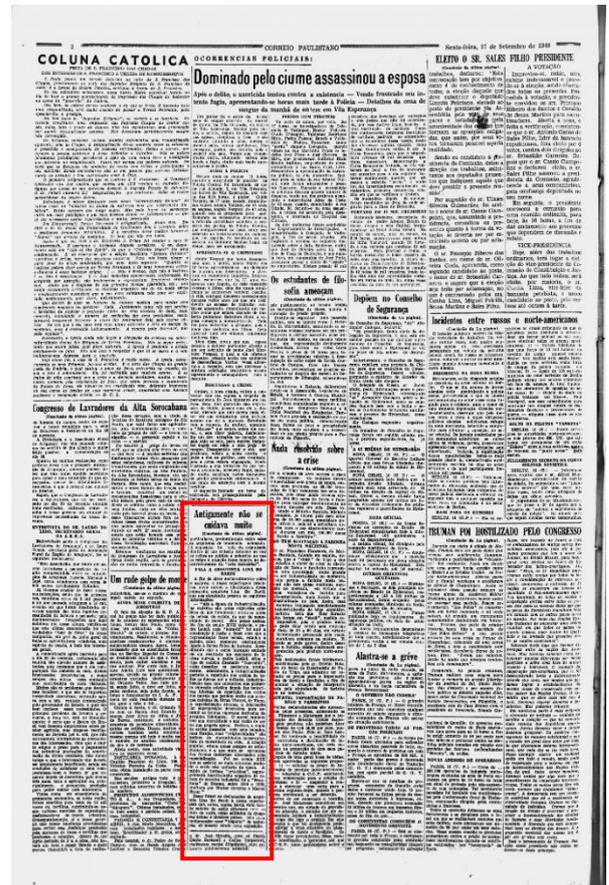
\*\*\*

Cumprindo a sua missão educativa, os “Diários Associados” lançaram-se à realização de um verdadeiro Museu de Arte que o seja não só pela qualidade e universalidade dos artistas representados, como ainda pela inteligência e capacidade da direção e pela natureza instrutiva dos seus serviços. O nosso propósito é dar ao povo brasileiro, pois que o museu terá caráter itinerante e as suas melhores telas serão expostas sucessivamente nas grandes capitais do país, uma oportunidade de adquirir e aperfeiçoar o gosto, travando conhecimento direto com algumas das mais notáveis manifestações do gênio pictórico da Europa e da América. É um obséquio de monta ao Brasil que as gerações futuras, beneficiadas, saberão reconhecer e proclamar. Aumentamos com isso o patrimônio cultural e contribuiremos, sem dúvida, para elevar o nível das artes plásticas em nossa terra. Essa a finalidade e a justificativa do grande acontecimento social e artístico de hoje, na capital paulista.

**Austregesilo de Athayde**

1948

4. CORREIO PAULISTANO. Antigamente não se cuidava muito da comodidade das cadeiras. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 1-2. 17 set. 1948. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_09&pasta=ano%20194&pesq=%22lina%20bo%20bardi%22&pagfis=39201](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_09&pasta=ano%20194&pesq=%22lina%20bo%20bardi%22&pagfis=39201). Acesso em: 24 jul. 2022.



**Jornal Correio Paulistano (SP)**  
Edição 28360, 17 de Setembro de 1948

### ANTIGAMENTE NÃO SE CUIDAVA MUITO DA COMODIDADE DAS CADEIRAS

Mais de duas mil fotos foram selecionadas para mostrar como os povos têm usado as cadeiras durante estes três últimos séculos – Velhos e pesados móveis dos tempos em que os romanos dominavam o mundo ao lado de cadeiras ultra-modernas e super-comodas.

#### – Declarações da arquiteta Lina Bo Bardi

Está à mostra no “Museu de Arte de São Paulo” uma exposição, organizada e ideada pela arquiteta Lina Bo Bardi, inaugurando uma série de exposições sobre “artes industriais”. Cadeiras de todo tipo; velhos e pesados móveis dos tempos em que os romanos de Augusto dominavam o mundo, cadeiras plebeias dos artesãos da Idade Média e móveis de borracha, couro e madeira do século XX podem ser vistos pelo visitante.

SELECIONADAS DUAS MIL FOTOS

Para mostrar como a humanidade se tem utilizado desse móvel velho desde que aderiu à mania de sentar-se acima do solo, aquela arquiteta teve de selecionar perto de duas mil fotografias, antes de colocá-las fichadas nos painéis didáticos com a competente explicação de que nem todos os povos usam e usaram cadeiras. Os antigos japoneses ignoravam-na.

No que diz respeito: Apresentação dos móveis propriamente ditos, colocados nas duas salas de exposições daquela casa de arte, foi necessária a contribuição de numerosos particulares, predominando entre estes os arquitetos de tendência avançada. A exposição foi toda ela organizada dentro de um critério didático no que se refere ao público e polemico no que se refere à atuação dessa mostra no desenvolvimento da “arte industrial”.

#### FALA A ARQUITETA LINA BO BARDI

A fim de obter esclarecimentos sobre o assunto, a nossa reportagem procurou ouvir ontem a idealizadora dessa exposição, arquiteta Lina Bo Bardi, que nos atendendo prestou as seguintes informações:

– *“Até a época da industrialização, as cadeiras são antes expressões estéticas do que funcionais: cuida-se antes da beleza, do estilo, do que da comodidade do móvel. São peças únicas. No fim do século XVII todavia, o padre Lodoli, cujo “leimotif” foi unir a construção à razão e fazer com que a representação fosse beleza, estudou a cadeira como elemento estritamente ligado à forma física do homem. Acreditando que o corpo humano sentado dá em resultado um conjunto de linhas curvas, o padre Lodoli, criou o tipo de cadeira chamado “facocchio”, cujos desenhos se perderam, infelizmente. Atualmente, a industrialização essa que encontrou sua primeira expressão estética depois das tentativas híbridas de repetição dos estilos dos móveis que perdem então sua secular superposição decorativa para assumir as formas rigorosas derivadas da pesquisa fisiológica. A especialização alcança a fabricação nas cadeiras da firma Thonet, de Viena. O móvel também tem sua moralidade e sua razão de ser na sua própria época. Por isso, a cópia de estilos passados com seus babados, suas franjas, suas “originalidades” são índices de mentalidades incoerentes, fora da modalidade da vida. A criação popular, alheia quase sempre ao exibicionismo, é a que mais se aproxima das formas modernas alcançadas pela especialização. Foi no século XIX que se assistiu ao mais estranho predomínio de formas “artísticas”, segundo o estilo não utilitário da época. A primeira manifestação orgânica de estudo de desenho industrial foi a ‘Brauhaus’ (sic) de Dessau, entre 1919 e 1928, chefiada por Walter Gropius e Marcel Breur (sic)”.*

Essas foram as declarações da arquiteta Lina Bo Bardi à nossa reportagem que, antes, nunca havia visto tanta cadeira de estilo diferente uma ao lado da outra como soldados de diversas armas e diversos países. Mas para compreender esse “negócio” de cadeiras, só mesmo vendo uma exposição.

## 1960

**5.** MAURÍCIO, Jayme. Lina Bardi fala sobre Museu de Arte. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 2. 27 jan. 1960. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=977](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=977). Acesso em: 24 jul. 2022.



**Jornal Correio da Manhã (RJ)**  
Edição 20502, 27 de Janeiro de 1960

**ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS**  
(Coluna)

Jayme Maurício

**LINA BARDI FALA SÔBRE MUSEU DE ARTE**

Foi uma surpresa encontrar Lina Bo Bardi em Salvador, desenvolvendo uma atividade intensiva, não como arquiteto, mas como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia. Não é necessário falar da competência profissional de Lina, nem da sua inteligência (sua última manifestação, a mostra baiana da V Bienal, foi excepcional). Tampouco o seu temperamento um tanto hermético, desconfiado, da sua combatividade e ortodoxia de pontos de vista. Lina continua a mesma, personalíssima, elegante, olhar malicioso e movimentado, frases sibilinas, double saens, misteriosíssima... às vezes lembra uma baronesa italiana fazendo espionagem na Áustria. Inteiramente sobre a Ufa. Descobrimos, entretanto, um lado bem mais

esportivo na Lina bem-humorada, dançante, cantante... Quando quer, é gentilíssima, tolerante, compreensiva, e cuida da gente que é uma beleza. Disse coisas amáveis sobre o Museu de Arte Moderna do Rio (sobre o Museu de Arte de São Paulo, é claro, não precisaria dizer...) sobre Reidy e Carmem Portinho, que não conhece ainda, sobre Niomar Moniz Sodré, e falou sobre a arquitetura brasileira da forma mais precisa e simpática. A Bahia está fazendo maravilhas em Lina Bardi...

**COMEÇOU DISCORDANDO**

Falando sobre o museu baiano, Lina – era fatal – começou discordando do nome “Museu”. O termo era improprio: o museu conserva e a pinacoteca ainda não existia. Deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e futura coleção, Coleção Permanente. Depois, polemizou sobre a palavra “moderno”, sobre a qual era preciso chegar-se a um acordo.

*– Passada a época da revolta contra as correntes reacionárias da arte, cessada a necessidade do “choque”, do escândalo, chegados ao ponto em que a arte moderna é aceita por todos, é necessário começar-se a construir considerando encerrado o período da necessária “destruição”, sob pena de se fazer parte das “vanguardas retardatárias” e se ser colocado fora da realidade moderna. A Natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos. De suas leis não podemos fugir e cada conquista aparente fora da Natureza evidencia apenas um insuficiente estudo científico, ou, no campo da arte, crítico, do desenvolver-se do fato. Por isso é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites da arte moderna, que, às vezes, parece invadir o campo da Natureza, da “matéria-prima” natural.*

**COMPREENSÃO DA NOVA ÉPOCA**

A autora do projeto para o Museu de Arte de São Paulo, a ser construído brevemente no Trianon, em São Paulo, prossegue dizendo que nem toda a pobreza ária da arte moderna denunciava um desejo místico de anulação do momento histórico, um desejo de auto-destruição, uma renúncia à imortalidade. E esclarece:

*– Muitas expressões modernas da arte podem ser interpretadas como uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo com os instrumentos críticos para compreendê-lo e práticos para forjá-lo. Uma época nova já começou e quem não chega a compreender sua necessidade lúcida e rigorosa, melancólica sem pieguice, profundamente poética, corre o perigo de ficar de fora. A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno. Por isso expomos e continuaremos a expor obras do passado. Procuramos isolá-las, coloca-las em evidência como “acontecimento” e a comentamos com música de época. De fato, se no considerar uma obra do passado, consideramos o “ponto”, o momento no qual foi executada, nós a poderemos reviver hoje em sua continuidade histórica, enquanto que se a encaramos apenas como “realidade” de hoje, eliminamos a continuidade histórica e perdemos o passado de que o moderno é o resultado.*

## IMATURIDADE DA CRÍTICA

Referindo-se à exposição temporária que inaugurou o Museu, e da ausência de uma apreciação crítica ou didática, disse o seguinte:

*– Na exposição temporária, eliminamos a apresentação crítica, não por descrever na crítica, mas porque estamos convencidos que entre nós a crítica não ainda não formou, de modo definitivo, os seus instrumentos, e preferimos recorrer claramente à literatura, que representa o mundo brasileiro, ainda hoje mais poético do que crítico, em vez de interpretações híbridas, crítico-literárias, sem bases sérias. Acreditamos necessário restabelecer a presença do homem na obra de arte, restabelecendo as dimensões humanas depois das abstrações idealísticas. Por isto pedindo um testemunho ao artista de nossa primeira exposição temporária e apresentamos um painel documentário de sua vida.*

## CRITÉRIO E PROGRAMA

Finalizando seus esclarecimentos, Lina Bardi falou sobre os critérios do Museu e de um possível programa futuro:

*– Começamos sem grandes peças ou grandes nomes. As obras que apresentamos são “doações” ainda não reguladas pelo critério de seleção didática. Não apresentamos todas as obras que possuímos, porque as obras de arte devem ser expostas, diremos, “lidas”, como os livros que se tomam aos poucos, na biblioteca. O nosso critério será o de rotação das obras expostas. Apresentamos uma série de esculturas, parte de uma coleção emprestada de outro Museu. Apresentaremos o mais possível obras emprestadas de museus ou de coleções particulares, assim como organizaremos uma parte dedicada à exposição temporária de obras de jovens. Prevemos ainda uma secção de “empréstimo” de obras de arte das exposições temporárias, a particulares interessados na sua aquisição, não para estimular o mercado da arte, mas para criar o interesse pela obra de arte, o hábito. Por estas razões consideramos impróprio o significado corrente da palavra Museu e lhe atribuímos um outro sentido. As escolas que em breve se instalarão no Museu de Arte Moderna, definirão melhor seu caráter didático e útil.*

1961

6. SILVA, Quirino da. Lina Bô Bardi. **Diário da Noite**. São Paulo, 20 mar. 1961. Notas de Arte, p. 4. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=63283>. Acesso em: 24 jul. 2022.



**Jornal Diário da Noite (SP)**  
Edição 11086, 20 de Março de 1961

LINA BÔ BARDI

A arquiteta Lina Bô Bardi ou está chegando ou indo para a Bahia. Encontramo-nos com ela em Congonhas.

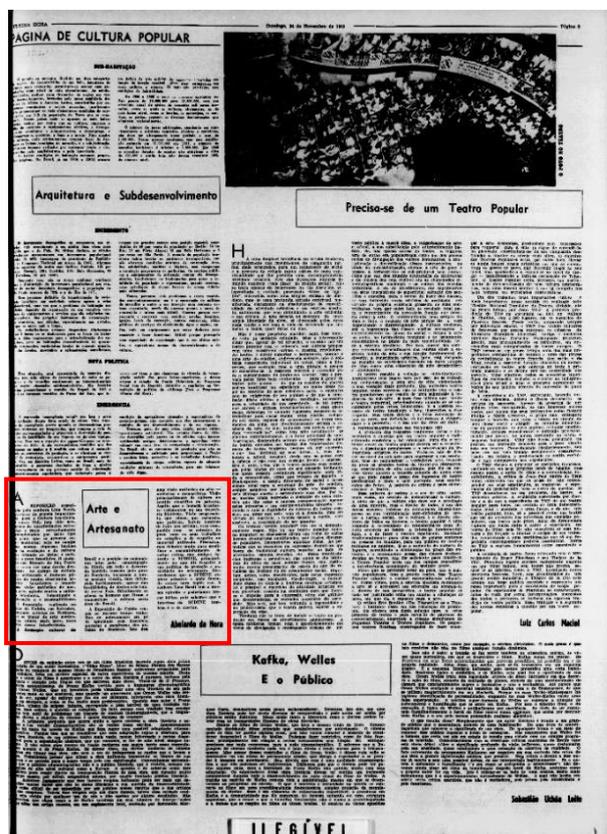
- Sempre viajando. Chegando ou indo?
- Chegando. Como sabe, viajar, hoje, não é mais um problema.
- Como vai o Museu de Arte Moderna da Bahia?
- Muito bem. O acervo é ainda modesto, mas muito bem selecionado. Não se pode até dizer que seja um museu. É mais uma escola. Criamos agora a escola para projetistas e mestres de ofício. Também criamos o “Museu de Arte Popular”, em colaboração com a CPE – Comissão de Planejamento Econômico da Bahia – que tem como secretário o sr. Romulo de Almeida. Temos, também, a colaboração do INEP, do qual é diretor o sr. Anísio Teixeira.

- Lina, é verdade que a fúria urbanística está destruindo a outra Bahia?
- Não é verdade. Ainda agora estão cuidando, ou, melhor, cogitando da aquisição do conjunto do Trapiche do Unhão. Como você sabe, é um dos mais belos blocos arquitetônicos da outra Bahia, como você diz. O Museu de Arte Moderna da Bahia conseguiu despertar o interesse popular pelas coisas brasileiras. Há, hoje, naquele estado, um verdadeiro culto por parte do povo pelas nossas coisas.
- Lina, em que pé está a Bienal Nacional de Arte Contemporânea?
- Já estamos organizando a primeira. Deve ser inaugurada em maio de 62. O Museu de Arte Moderna da Bahia desenvolve atividades em colaboração com a Escola de Teatro e Seminário Livre de Música da Universidade da Bahia. Não poderia concluir esta rápida palestra, Quirino, sem acentuar a colaboração do jornalista e colecionador de obras de arte, Odorico Tavares. A ele devemos bastante. A sua coleção de arte brasileira é notável.

O clichê reproduz a fotografia da arquiteta Lina Bô Bardi.

1963

7. HORA, Abelardo da. Arte e Artesanato. **Última Hora**. Recife, 24 nov. 1963. Página de Cultura Popular, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=%22Lina%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=5513>. Acesso em: 24 jul. 2022.



## Jornal Última Hora (PE)

Edição 00486, 24 de Novembro de 1963

ARTE E ARTESANATO (Coluna)

Abelardo da Hora

A EXPOSIÇÃO organizada pela senhora Lina Bardi, reveste-se de grande importância para a Cultura Brasileira. O nosso país tem sido acometido de interferências estranhas e mais estranhamente acumpliciadas por certo tipo de gente que se arvorou como mentores: seja no campo das nossas riquezas básicas, seja da evolução e da cultura que difunde as ideias e politiza o povo brasileiro. O exemplo das bienais de São Paulo é a nosso ver uma dessas desgraças no campo da cultura que utilizando o dinheiro público da nação, discrimina artistas brasileiros e impede uma visão autêntica de nossa arte, agindo contra a cultura brasileira, fomentando a alienação e o cosmopolitismo. A exposição realizada no Solar do Unhão em Salvador, reunindo artistas do Nordeste, por se tratar de arte nordestina, estava

mais pura, mais livre dessa interferência.

A formação cultural do Brasil e a posição de comando nas lutas pela emancipação da Pátria em todo o decorrer da história tomada pelo povo do Nordeste, tornaram a nossa posição visada, mas defendida heroicamente, apesar das hostilidades de dentro e de fora de nosso País. Dificilmente se aliena os homens que fixam e transmitem a cultura nesta área do Brasil.

A exposição do Unhão reuniu ao mesmo tempo trabalhos de artesanato em pé de igualdade com desenhos, pinturas e esculturas dos artistas do Nordeste. Isto deu uma visão autêntica da arte – autêntica e democrática. Visão principalmente de cultura no sentido científico da palavra. Aquilo que o homem brasileiro sedimentou na sua trajetória histórica. Visão progressista, que educa, que esclarece, que politiza. Serviu também de lição aos artistas, essa companhia com os artesãos do povo, com os seus trabalhos e soluções e de respeito ao material utilizado. Precisávamos debater muito para modificar o encaminhamento de certas coisas que andava fazendo a SUDENE, principalmente no que diz respeito à sua política de proteção e assistência ao artesanato. Discordamos que a SUDENE explore artesãos e ande fazendo coisas para inglês ver. A senhora Lina Bardi tem a mesma opinião e poderíamos trocar ideias, pois sabemos que o interesse da SUDENE também é o de acertar.

1968

**8. PASCHOAL, Engelber Adair. Museu de Arte de São Paulo: revolução na arquitetura. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, n. 16, p. 83-85, 20 abr. 1968. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=168517>. Acesso em: 24 jul. 2022.**



**Revista O Cruzeiro (RJ)**  
Edição 16, 20 de Abril de 1968

## MUSEU DE ARTE DE S. PAULO REVOLUÇÃO NA ARQUITETURA

Texto de ENGELBER ADAIR PASACHOAL. Fotos de CARLOS NAMBA (Da Sucursal de O CRUZEIRO em São Paulo)

"é possível a construção do Museu de Arte de São Paulo sobre os túneis da Avenida 9 de Julho?" A arquiteta Lina Bo Bardi e Edmundo Monteiro, diretor dos Diários Associados, queriam uma resposta do engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz, secretário de Obras da Prefeitura, gestão Adhemar de Barros. Um mês depois, a resposta: sim. Responder foi fácil, mas para isso foi desenvolvido um trabalho bastante complexo. Figueiredo Ferraz e toda a sua equipe técnica tiveram que recalcular inteiramente os túneis. Foram consultados todos os arquivos da Prefeitura para se obter a localização dos detalhes estruturais, necessários para o esclarecimento dos métodos de cálculo e dimensionamento das abóbadas de revestimento. Foram consultados, ainda, os arquivos da Companhia Construtora Brasileira, que construiu os túneis. O cálculo não se limitou à determinação das tensões oriundas da quantidade de terreno e da sobrecarga das obras do Trianon, mas estendeu-se também à determinação do coeficiente de segurança das estruturas dos túneis. Para isso foi empregado o critério da ruptura no exame do comportamento estático do revestimento.

"O Dr. Assis Chateaubriand percorreu o caminho inverso ao usual - e por isso mesmo certo - na formação do seu Museu de Arte: preocupou-se primeiro com a formação da coleção de obras e, depois, com a sede para abrigá-las." Pietro M. Bardi, marido de Lina Bo, assim explica o convênio feito entre a Prefeitura de São Paulo e o sr. Assis Chateaubriand. O Museu estava pronto e modestamente instalado



então, nenhuma estrutura urbana do mundo tinha um vão livre com essa proporção, só observada em pontes. Os estudos desenvolvidos para se saber da viabilidade da construção apresentaram os seguintes dados: carga máxima das colunas - 2.250 toneladas; área das sapatas - 10 x 12,5 metros; tensão do solo - 2 kg por cm<sup>2</sup>; volume de concreto nas sapatas - 1.000 m<sup>3</sup>. O edifício constitui-se, fundamentalmente, de 4 colunas e 4 vigas. Aqui o segundo recorde: um edifício comum necessitaria de 100 colunas desse tipo para sustentá-lo. As colunas são maciças até certa altura apenas, sendo o restante em seção caixão, e portanto oco. Cada uma delas suporta 2.000 toneladas excêntricas (isto é, que incidem de lado e não no centro das colunas). As 4 vigas protendidas tem quase 80 metros de extensão em uma altura de 3,5 metros. São de dois tipos: do topo, em seção caixão, suportando uma carga de 20 toneladas por metro linear, onde se apoia toda a cobertura do edifício; e do andar intermediário, arcando com peso de todo o resto da estrutura, isto é, cerca de 30 toneladas por metro linear. Em termos de comparação, cada metro suportaria 30 Volkswagens - carga esta muito superior à normal das pontes, já que a média é de 36 toneladas para toda a ponte. As vigas apoiam-se, em um dos lados, em peças pendulares de concreto, embutidas nos pilares, os movimentos decorrentes dos efeitos de retração.

### UMA LAJE DE 2.400 M<sup>2</sup> PARECE ESTAR FLUTUANDO NO ESPAÇO

O problema principal do projeto estrutural foram, em decorrência do vão e da enorme carga a ser suportada, as vigas de concreto protendido. Diante da dificuldade, o eng. Figueiredo Ferraz inventou e patenteou um sistema de protensão, que já está sendo usado em obras do gênero, sobretudo em pontes, e conhecido como "sistema Ferraz". Este processo caracteriza-se por permitir o emprego de uma quantidade enorme de valores de protensão, que podem atingir centenas de toneladas limitadas apenas pelo macaco hidráulico empregado. O problema é resolvido com a aderência desenvolvida entre o cabo no interior da viga e a trombeta da extremidade. Os cabos, na extremidade por onde são esticados, passam por uma ondulação com a intercalação de argolas, cujos diâmetros crescem gradativamente. Esticado o cabo, mantém-se a protensão através de retentores provisórios. Depois, injeta-se uma nata de cimento, preenchendo os vazios da bainha e trombeta. Três ou quatro dias depois, pode-se retirar os retentores, pois a nata já aderiu. A força de protensão transmite-se, desta forma, ao concreto, pela aderência desenvolvida entre o cabo e a nata endurecida dentro da trombeta. Antes de ser feita a injeção, o sistema permite que se façam várias distensões, com intervalos de tempo, para que se compensem as perdas de protensão por retração, lenta deformação do concreto ou fluência do aço.

Nas vigas superiores, foram empregados 52 cabos de protensão, cada um com 36 fios de aço comum de 5 mm, e nas inferiores, 104 cabos de 40 fios, chegando ambas a suportar força superior a 80 toneladas. A distensão destes cabos em uma viga, cuja reação de apoio superior a 1.000 toneladas, possibilitou que ela flutuasse através de um dispositivo hidráulico (bolsa de óleo, restringida por neoprene), durante todo o processo de protensão. Apesar das dimensões da viga - 74 metros de comprimento e 3,5 de altura-, o sistema de protensão fez com que ela encostasse 5 cm. A altura interna (pé direito) de cada uma das quatro vigas é igual à dos prédios correntes de qualquer casa, e o espaço útil (área disponível) dentro delas corresponde a um apartamento de 200 m<sup>2</sup>. Quem passa pela Avenida Paulista fica impressionado e encabulado ao mesmo tempo: uma laje (de 2.400 m<sup>2</sup>) parece estar flutuando no ar, pois não se tem a impressão nem de que esteja apoiada nas 4 colunas. Mas poucos sabem que 280 pequenas barras de ferro, em grupos de 4, distantes 5 metros um do outro e colocados na periferia da laje, na sua parte superior, é que a sustentam.

O concreto empregado na construção do Museu, utilizando-se de materiais comuns e dosagem racional, atingiu resistências todas superiores a 550 kg por cm<sup>2</sup>, o que é completamente fora do normal. Na cobertura - que, devido à variação da temperatura, oscila diariamente 5 cm - as vigas protendidas são ligadas por uma casca poligonal de concreto armado de apenas 4 cm, mas sobre a qual pode-se andar e até passar um caminhão sem qualquer perigo.

Mais de 550 toneladas de aço, cerca de 3 bilhões de cruzeiros velhos e o trabalho diário de 120 operários, em média, foram consumidos pelas obras do Museu.

O edifício do Museu de Arte de São Paulo basicamente se divide em duas partes: a inferior, abaixo do nível da Avenida Paulista, e a superior, acima da avenida, separadas pelo belvedere, no nível da avenida. A parte inferior é um embasamento (do lado da Avenida 9 de Julho), constituída de um grande salão

cívico (sede de reuniões públicas e políticas), um teatro-auditório e um pequeno auditório-sala de projeções. A cobertura desta parte é o belvedere, uma praça enorme. A parte superior, acima do belvedere, é o Museu. Setenta metros de luz, 5 de balanços laterais, 8 de pé direito, o Museu apoia-se sobre as 4 colunas, coligadas pelas 4 vigas de concreto protendido, duas das quais sustentarão o andar que abrigará a Pinacoteca do Museu. O andar logo abaixo da Pinacoteca compreenderá os escritórios, sala de projeções temporárias, biblioteca, etc. Uma escada ao ar livre e um elevador-monta-carga em aço e vidro temperado permitem a coligação do Museu e do grande salão.

## O QUE É COLETIVO PODE E DEVE SER MONUMENTAL

A arquiteta Lina Bo Bardi, formada pela Universidade de Roma (1940), também aprovada nos exames da Universidade de Veneza (no mesmo ano), e que chegou ao Brasil em 1946, fez a instalação do Museu de Arte de São Paulo, organizado pelo Dr. Assis Chateaubriand, em 47, na Rua 7 de Abril. De então para cá, sempre cuidou do museu, acompanhando-o em todas as fases. Para construir-lhe uma nova sede, ninguém melhor que ela.

"A Prefeitura de São Paulo tinha aprontado um projeto de logradouro público decente, mas que carecia dos requisitos sentimentais dignos da herança do velho Trianon." Lina Bo Bardi tinha pouco tempo para pensar: já fora escolhida a firma construtora (Sociedade Construtora Heleno e Fonseca S.A.), através de concorrência, e as obras já iam começar. Apresentou o seu projeto e depois de muita discussão e problemas iniciou-se a obra, em 1960, sendo todo o material empregado, desde a mão de obra até o acabamento e o protendido - inclusive os vidros, que terão 5,50 metros de altura - cem por cento nacional.

"Procurei (e espero que aconteça) recriar um ambiente no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar ao sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau gosto de cada dia, que enfrentado friamente pode ter também um conteúdo. O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. "Mas o monumental tem outro sentido para Lina Bo Bardi: "Não é questão de tamanho ou espalhafatoso, mas apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do particular, o que alcança o coletivo pode - e talvez deva - ser monumental."

Por causas diversas, principalmente, a burocracia, as obras do Museu estiveram paralisadas um certo tempo, apesar de todos os prefeitos de São Paulo se mostraram interessados nelas. "Mas a verba liberada pelo prefeito Faria Lima, que de fato é bastante grande, possibilitará o término das obras no máximo até o fim deste ano." A arquiteta Lina Bo Bardi já está voltada para o acabamento, que será dos mais simples: "Concreto à vista, caiação, piso de granito para o grande salão cívico, vidro temperado, paredes plásticas, concreto à vista com caiação para o edifício do Museu, cujo piso está previsto em borracha preta do tipo industrial." Ela já está cuidando dos caixilhos, detalhes de escadas, pisos e ar-condicionado, que, como todas as demais instalações, será à vista.

*"Very impressive project. Monumental structure. Very well thought". - Ashkenazy*

Arquitetos e engenheiros de todas as partes do Brasil e do mundo que participaram do Congresso Internacional de Grandes Estruturas (no Rio, em 64) das Jornadas Sul-Americana de Engenharia (em São Paulo, em 66) e das Jornadas Luso-Brasileiras (em São Paulo, em 67), além de estudantes de Arquitetura e professores de universidades de vários estados deixaram escritas suas impressões sobre as obras do Museu de Arte de São Paulo.

*"Very impressive project. Monumental structure. Very well thought" – Joe Ashkenazy, Washington, D.C.*

*"Imposaul und gevaltig" – um engenheiro austríaco.*

“A very interesting visit and unusual structure” – K. W. Johansen, professor de Copenhague (Dinamarca).

“Nos ha impresionado muy gratamente y por ella nos damos cuentas de los progresos alcanzados por el Brasil em las técnicas del concreto pre-esforzado” – eng. Aristides Viramontes, da Universidade de Guadalajara (México).

“O edifício Trianon expressa bem a pujança e o arrojo da engenharia brasileira” – Hanns Herbert Baron, redator de “A Voz da Alemanha”.

1969

9. MAURÍCIO, Jayme. A mão do povo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 25 out. 1969. Artes Plásticas, 2º Caderno, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%201966&hf=memoria.bn.br&pagfis=104974](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%201966&hf=memoria.bn.br&pagfis=104974). Acesso em: 24 jul. 2022.

**Jornal Correio da Manhã (RJ)**

Edição 23475, 25 de Dezembro de 1969



ARTES PLÁSTICAS (Coluna)

Jayme Maurício

Em justa e comovente homenagem a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lina Bo Bardi organizou no Museu de Arte de São Paulo a mostra da *Mão do Povo* de nossa terra. Um soneto de Odilo Costa Filho, canta o trabalho sem par do saudoso Rodrigo, e logo predispõe o visitante a comover-se com o que vê e a compreender melhor que foi de fato Rodrigo quem muito nos ajudou a descobrir e enxergar tanta obra da mão de nossa gente.

Tal como Rodrigo, Lina Bo Bardi é outra descobridora e outra grande amante da arte do povo brasileiro. Somos dela devedores por muitas descobertas, e por muito serviço em prol da conservação e difusão de nossa arte popular. Em princípio, caberia mesmo a Lina organizar a mostra, já há várias semanas em exibição no novo edifício do Museu criado por Chateaubriand.

Cantadas essas justíssimas loas, passemos ao lado amargo da crítica – o lado sem o qual a crítica deixa de ser o que deve ser, o lado sem o qual a crítica perde sua função

esclarecedora e exigente de sempre maior perfeição. Há ainda poucos dias, nesta mesma coluna, fizemos restrições bem marcantes ao display "já vi tudo," da estupenda coleção permanente do museu paulista. Existem restrições sob certos aspectos do mesmo sentido a se fazer a respeito da mostra da mão do povo. A mostra é "integral" demais; integral num sentido pouco autêntico e demasiadamente óbvio; integral num sentido imediato. Ao invés de uma mostra "já vi tudo", parece uma mostra "já vi demais". A primeira impressão assusta o visitante e trabalha em sentido contrário à predisposição induzida pela leitura do belo soneto de Odilo a Rodrigo, logo à entrada da mostra.

Trata-se mesmo de uma exposição de arte popular ou de um antiquário? - pergunta talvez o visitante, ao olhar para o salão onde a arte do povo encontra-se quase caoticamente amontoada. Trata-se de antiquário

ou de guarda-móveis? Eis outra pergunta quase inevitável em quem subitamente confronta-se com décor de caixotes de madeira, que domina de modo avassalador o ambiente da exposição. Na sala de cima - na sala dos Renoirs, dos Cezanes e dos Van Goghs- tudo é brilho e glamour (pelo menos enquanto não se olha o verso dos quadros, com seus recortes de figurinhas e seu aspecto cemiterial); na sala de baixo, ao invés do brilho da floresta de vidros que sustenta os Renoir, os Cezanes e os Van Gogh, prevalece o fosco, o rústico, o áspero numa tradução literal demais do aspecto primitivo da arte popular. É necessário algum tempo para que o esforço do visitante no sentido de ignorar o caixote e a madeira, surta afinal o seu efeito; é necessário algum tempo para se afastar a ideia de depósito de antiquário ou de guarda-móveis.

Começa então a descoberta de toda uma coleção de obras do maior interesse, mais ou menos dispersa num oceano de obras menores. Mas infelizmente começa então, também, ainda uma outra descoberta, outra vez penosa. A mostra foi reunida e exibida sem o trabalho de scholarship a ela imprescindível. Não chegou a ser propriamente estruturada; foi quase que só reunida - para não se dizer quase que só amontoada. Regiões e épocas culturais encontram-se representadas em qualquer organicidade. Gêneros riquíssimos comparecem de modo paupérrimo, produzindo uma falsa impressão de debilidade. As indicações que acompanham grande parte das peças são insatisfatórias - parecendo que em muitos casos poderia ser contornada a dificuldade inerente à identificação crítica da arte popular, em especial a de séculos passados. Peças de dimensões colossais - tachos e alambiques, por exemplo - que talvez sejam mesmo produtos industriais, e, não, fruto da mão do povo propriamente, ocupam porções demasiadas do campo visual da mostra. Procura-se em vão um catálogo que complemente as indicações junto às peças, ou que forneça um roteiro crítico. A coleção de arte índia é tão exígua e limitada, que muito melhor seria que simplesmente não estivesse representada.

É impressionante porém, a demonstração de vitalidade das artes plásticas do interior paulista nos séculos passados, e, mesmo, neste século. A mostra em causa funciona, talvez não intencionalmente, de modo a dar realce à arte religiosa paulista, em relação à arte tão mais conhecida das Minas Gerais e da Bahia. Há um aspecto de descoberta - um aspecto muito positivo, portanto - neste realce. Mas seria necessário sustentá-lo com um aparato crítico, ou pelo menos com uma melhor organização material da mostra. Um pintor popular contemporâneo da cidade de Franca está representado por uma curiosa coleção de extraordinário sabor de autenticidade - sabor que a proliferação presente de falsos primitivos em galerias e salões do país nos faz esquecer. Joaquim Garcia Lopes é o pintor popular em questão.

Em potencial, a exposição da *Mão do Povo Brasileiro* contém toda uma variedade de exposições. Esperemos que funcione como um ponto de partida - ou melhor, como uma espécie de antevisão impressionista de uma série de mostras a vir - mostras que deverão naturalmente estar sustentados por uma organização crítica cuidadosa, capaz de, por sua vez, incentivar a pesquisa e a divulgação da arte popular de nossa gente.

## 1971

**10.** A LIBERDADE ESPACIAL. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 42, p. 72-73, 20 out. 1971. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Lina%20Bo%20Bardi%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=183787>. Acesso em: 24 jul. 2022.

### **Revista O Cruzeiro (RJ)**

*Edição 42, 20 de Outubro de 1971*

### **MASP / Arquitetura**

**A LIBERDADE ESPACIAL**



do antigo Belvedere, que devia ser conservada livre. O que procurei expressar e acho importante na arquitetura do edifício é sua simplicidade e honestidade - *sua liberdade espacial*. Os cálculos estruturais foram feitos pelo eng. J. C. Figueiredo Ferraz e engenheiros consultores; o concreto protendido foi executado com a patente Ferraz."

A parte do edifício que transcende o Belvedere e que constitui o corpo do Museu, formada de dois andares mais a cobertura, com uma área em planta de 2.500 metros quadrados, se apoia em seus pilares não maciços de 4 m x 2,50 m. Todo esse esforço se conjuga suportando uma carga vertical de 2.300 toneladas cada, nas quatro grandes traves de cimento armado comprimido. Duas destas traves suportam uma cobertura, cobrindo uma distância de 74 metros. As traves, ocas, apoiam-se livremente nos pilares; o mesmo acontece com os dois subjacentes que suportam a carga dos dois andares do edifício; um, apoiado diretamente; o outro, sustentado a meio por tirantes de aço.

O comprimento de cada andar é de 74 metros, e a largura de 30 metros, com dois corredores laterais de 5 m. A altura da parte coberta do Belvedere - onde brevemente serão realizados concertos - é de 8 metros. Na base correspondente à cobertura/Belvedere, situam-se dois auditórios, com 100 e 500 lugares, respectivamente, para lições, conferências, espetáculos e concertos experimentais. O resto da área compreende uma sala para exposições de comunicação de massas e ao mesmo tempo utilizável para cerimônias públicas.

A estrutura da base é de cimento armado, a cobertura em "artesanato", permitindo um vão de 35 x 35 metros, com sólidos pilares perimetrais. Acabamento tradicional lá não existe, como rebocos, zincos, juntas de cobre. Todos os materiais utilizados têm "denunciado" seu emprego; todos os arranjos técnicos estão em evidência: elétrico, hidráulico, ar-condicionado. As escadas são intencionalmente "picadas", para oferecer uma visão plena do Museu. O elevador, com capacidade para 30 pessoas, é, em si mesmo, um objeto de arte. O pavimento do prédio é de borracha negra e as paredes das saias de exposição estão pintadas de branco. A Pinacoteca é completamente vedada, com a aparelhagem de ar-condicionado (média: 24°) exposta. O teto não rebocado, conserva as características do cimento armado à vista (é pintado a cal e ilumina, por reflexo, todo o ambiente com lâmpadas a vapor de iodo situadas lateralmente). Um sistema de persianas-estores de alumínio gradua a luz diurna e protege interior.

## CONCEITO

"Não fiz paredes na Pinacoteca do Museu porque acho que os quadros não devem ser pendurados em paredes, mas livres no espaço, num "cavalete" como foram criados pelos artistas. Num museu quadro é um *"fato de arte"* e não objeto decorativo" (Lina Bo).

A solução adotada, de chapas de vidro com painel didático atrás, representa uma importante contribuição da arquiteta e do MASP à Museografia Contemporânea. Procurando trazer a arte a um plano de *bem comum* desmistificando-a e retirando-lhe a aura de exceção - essa aura que a arte contemporânea já havia praticamente esquecido - o conceito museográfico do MASP glorifica o fato fundamental: o trabalho do homem ("Também esse trabalho é excepcional.").

"A exposição das obras de arte contém a mínima interferência formal: procurou-se, ao máximo, limitar as intervenções, quer sejam por "parede", fundo ou suporte. Os quadros estão colocados ao abrigo de vidro temperado e bem transparente, incrustado em armadura de cimento. Sobre o reverso de cada chapa de vidro e em plena transparência, está disposta a ampla e completa informação técnica, com dados destinados ao público."

E Lina Bo Bardi, a grande inovadora, que faz sua arte prosseguir nas sucessivas exposições montadas no MASP, repete a tônica de seu recado:

- *Arte é trabalho, não joia preciosa conservada inacessível...*

## APÊNDICE B - INVENTÁRIO DA PRODUÇÃO DE LINA BO BARDI NA FASE BRASILEIRA (1946-1992)

### 1946

Lina e Pietro chegam ao Rio de Janeiro, em outubro. Em dezembro, montam a exposição que seria sua primeira ação cultural no país, no salão de exposições do Ministério da Educação e Saúde.

### 1947

Assis Chateaubriand convida o casal Bardi para fundar e dirigir um Museu de Arte. São Paulo é escolhida, apesar da preferência deles pelo Rio de Janeiro.

#### Publicação

**Revista Rio** – Artigo “Na Europa a casa do homem ruiu”.

BO, Lina. Na Europa, a casa do homem ruiu. **Rio**, Rio de Janeiro, n. 92, p. 53-55; 95, fev. 1947. Pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:

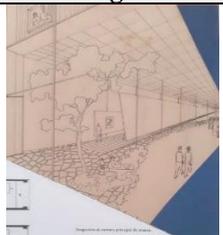
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146854&pesq=%22Na%20Europa,%20a%20casa%20do%20homem%20ruiu%22&pasta=ano%201947&hf=memoria.bn.br&pagfis=4255>. Acesso em: 12 jul. 2022.

#### Acessórios e Vestuário

**Jóias com pedras semipreciosas** - Águas marinhas, topázio, malaquita, quartzo.

FONTE: FERRAZ, 2018, p. 40

#### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Museu de Arte</b> Rua do Ouvidor, RJ.	<i>Referência modernista, a edificação é uma “caixa” de linhas retas. No interior, se percebe a forma de expor sem paredes –</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 42  <b>Não construído</b>
	<b>MASP Rua Sete de Abril</b> , SP	<i>O estudo da entrada provisória tem formas modernistas, o que se destaca no estilo neoclássico da edificação. Internamente, usa a forma de expor sem paredes, em suportes projetados por ela, tornando o espaço permeável e dando autonomia de escolha de percurso ao visitante.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 44

#### Design

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Cadeira para auditório</b> (pequeno auditório do MASP Sete de Abril)	Dobrável e empilhável em imbuia maciça com assento e encosto em couro sola. As primeiras foram produzidas por Cesare Saracchi, um tapeceiro que executou 150 delas, e a partir de 1948, pelo Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)  <i>Foi o primeiro móvel projetado por Lina no Brasil</i>

### 1948

Fundação do **Studio de Arte e Arquitetura Palma**, reunindo Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti (que permanece na sociedade até 1951) e Valeria Piacentini Cirell (responsável pela seção de antiquário), no 18º andar de um edifício projetado pelo arquiteto polonês Lucjan Korngold. Localizado na Praça Bráulio Gomes, 66, São Paulo.

Em agosto, realiza a exposição *Nós e o Antigo*, no MASP Sete de Abril.

#### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
--------	------	-----------

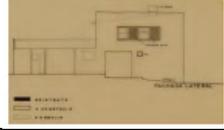
	<b>Casa Guilherme Krausz (Dr. K)</b>	Projeto realizado pelo Studio de Arte Palma com a participação de Giancarlo Palanti. Local: São Paulo (FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019)  <b>Não construído</b>
<b>Design</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Cadeira Tripé</b> (estrutura de metal)	Estruturada em tubo conduíte metálico com três pés de apoio, capa em lona ou couro, Criação para o Studio de Arte Palma (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Cadeira da casa Valéria Cirell</b> (atribuída a Lina Bo Bardi)	Estrutura metálica com capa em couro sola. Móvel original da casa Valéria Cirell. (FONTE: ORTEGA, 2008)  <i>Segundo Cristina Ortega, cadeira atribuída a Lina Bo Bardi.</i>
	<b>Cadeira Tripé</b> (estrutura de madeira)	Estruturada em madeira torneada e encerada com três pés de apoio e capa de couro sola natural, Criação para o Studio de Arte Palma (FONTE: ORTEGA, 2008)  <i>Segundo Ortega, Lina apresenta assentos que remetem a questões antropológicas, como a adoção das características das redes, e estas cadeiras Tripé remetem às redes de descanso. Ver FERRAZ, 2018, p. 59, foto dos “navios gaiola” com redes.</i>
	<b>Cadeira com taboa</b> (1948-1949)	Cadeira em madeira roliça com assento e encosto em trama de taboa, uma fibra natural, utilizada na confecção de esteiras no Brasil. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Cadeira “Z”</b> – Em parceria com Giancarlo Palanti	Cadeira dobrável em pau-marfim e couro. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)

	<p><b>Cadeira (1)</b> (1948-1951) – Em parceria com Giancarlo Palanti</p>	<p>Em compensado de pinho com assento e encosto estofados e revestidos em tecido. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)</p>
	<p><b>Cadeira (2)</b> (1948-1951) – Em parceria com Giancarlo Palanti</p>	<p>Desmontável, com estrutura em compensado, assento estofado e encosto solto em tecido. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008) <i>Segundo Ortega, esta cadeira possui travas no assento e encosto que traduzem para o mobiliário os elementos utilizados na cultura popular (fixação dos carros de boi)</i></p>
	<p><b>Cadeira (3)</b> (1948-1951) – Em parceria com Giancarlo Palanti</p>	<p>Em pau-marfim torneado, assento e encosto em lona. Criação para o Studio de Arte Palma. <i>Segundo Ortega, remete à leveza das cadeiras de Joaquim Tenreiro. O acabamento em lona é uma alternativa ao estofado para amenizar o calor.</i> (FONTE: ORTEGA, 2008)</p>
	<p><b>Cadeira preguiçosa</b> (1948-1951)</p>	<p>Peças estruturais em cedro maciço e forro solto em trama de sisal natural. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008) <i>Segundo Ortega, Lina pesquisou atentamente os costumes e o saber artesanal do povo brasileiro, e um dos resultados foi este projeto, que remete ao costume de sentar de cócoras do índio e do caboclo, às redes de descanso muito utilizadas no país e ao sisal, fibra da terra.</i></p>
	<p><b>Espreguiçadeira</b> (1948-1951) – Em parceria com Giancarlo Palanti</p>	<p>Estruturada em madeira e estofado revestido em tecido, mais pesada do que as cadeiras que o Studio costumava produzir. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)</p>
	<p><b>Espreguiçadeira (2)</b> (1948-1949) – Em parceria com Giancarlo Palanti</p>	<p>Estruturada em pau-marfim e corda esticada. <i>Experimentação de fibras naturais aplicadas aos assentos.</i> Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)</p>
	<p><b>Poltrona (1)</b> (1948) - Em parceria com Giancarlo Palanti</p>	<p>Em madeira compensada e estofada. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)</p>

	<b>Poltrona P12</b> (1948-1951) - Em parceria com Giancarlo Palanti	Em madeira compensada e estofado com “linolite” italiano. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Poltrona (2)</b> (1948-1951) - Em parceria com Giancarlo Palanti	Em pau-marfim com assento, encosto e braços estofados e revestidos em tecido. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Poltrona (3)</b> (1948-1949) - Em parceria com Giancarlo Palanti	Em compensado e tecido esticado. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Poltrona de Balanço</b> (1948-1949) - Em parceria com Giancarlo Palanti	Em compensado de pinho e estofado revestido em tecido. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Poltrona (4)</b> (1948-1949) - Em parceria com Giancarlo Palanti	Em compensado e tecido esticado. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Poltrona (5)</b> (1948-1949) - Em parceria com Giancarlo Palanti	Sem braços, em compensado e tecido esticado. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)

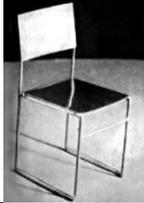
## 1950

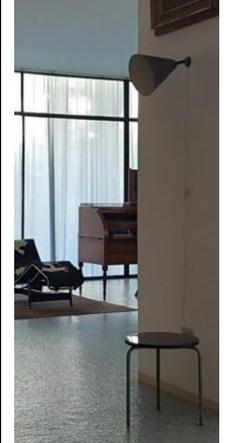
### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Reforma do espaço expositivo do MASP Sete de Abril</b> Com Giancarlo Palanti	Uma das exposições do MASP Sete de Abril foi a “Vitrine das Formas”, que expunha objetos do cotidiano como arte - <i>ressignificação do artefato</i> .
	<b>Casa do Brooklin.</b>	Local: Av. Dr. Cardoso de Melo, 1394, Brooklin Paulista, São Paulo. (FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019)  <b>Não construído</b>

### Design

Imagem	Nome	Descrição
--------	------	-----------

	<b>Cadeira com assento móvel para o grande auditório</b> (MASP Sete de Abril)	Produzida provavelmente pela empresa Grasselli & Cia. – <i>estruturada em aço tubular cromado, com assento móvel e encosto estofados e revestidos com plástico cinza vinil</i> (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Banco para o espaço expositivo do MASP Sete de Abril</b>	Estrutura em madeira e assento estofado e revestido, provavelmente, em tecido. Peça provavelmente criada pelo Studio de Arte Palma (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Cadeira (4)</b>	Em tubos de ferro e tecido esticado. Móvel inserido na estética do mobiliário tubular de época. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Cadeira (5)</b>	Maquete de uma cadeira com estrutura metálica, assento e encosto almofadados e revestidos em plástico plavinil. Segundo Ortega, provavelmente, uma das últimas criações para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Cadeira (6)</b>	Estrutura em “U” composta por tubos e chapas de alumínio. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Cadeira (7)</b>	Em madeira compensada com assento e encosto (provavelmente) em chapa de alumínio. Criação para o Studio de Arte Palma. (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Estante com estrutura tubular branca</b> (Mobiliário da Casa de Vidro)	A estante com estrutura tubular branca e prateleiras em azul celeste foi projetada por Lina Bo Bardi para compor o mobiliário da Casa de Vidro, acomodando televisão, toca discos, antena entre outros objetos. A estante dialoga com outros móveis do grande salão da Casa de Vidro, primeira obra construída de Lina Bo Bardi. A peça apresenta uma particularidade é a única em tubo pintado em branco. As prateleiras são em azul celeste, a exemplo das peças que integram o mobiliário original da residência do casal Lina Bo e P. M. Bardi. (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020) <i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i>

	<p><b>Mesa com estrutura em aço azul celeste</b> (Mobiliário da Casa de Vidro) Desenvolvida entre 1950 e 1955</p>	<p>A mesa, localizada na sala de jantar da Casa de Vidro e desenvolvida entre 1950 e 1955, integra o projeto da primeira obra construída de Lina Bo Bardi.</p> <p>Com tampo em Mármore "Jaspe de Minas Gerais", recortado e fixado em concreto, a mesa apresenta a base em aço e cabos de aço de sustentação na cor azul celeste. O móvel representa a paixão da arquiteta pelas pedras brasileiras e, não por acaso, ocupa lugar de destaque na icônica residência dos Bardi.</p> <p>O projeto de mobiliário para Casa de Vidro reúne diferentes peças em estrutura metálica tubular nas cores azul celeste, preto, branco e também cinza, dialogando com os Pilotis. A mesa é uma exceção, acompanhando a estrutura dos caixilhos e da escada principal.</p> <p>Sobre o tema, Lina Bo Bardi escreve "a padronização dos móveis é necessária, porém o objetivo é alcançar, ainda, uma razoável variedade". (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)</p> <p><i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i></p>
	<p><b>Banquinho de tubo azul celeste</b> (Mobiliário da Casa de Vidro) Desenvolvida entre 1950 e 1960</p>	<p>A peça foi desenvolvida entre 1950 e 1960, com assento em preto, revestido com material semelhante ao laminado melamínico, apoiada na estrutura em tubo metálico pintado de azul celeste. A cor também é aplicada nas estruturas das quatro poltronas e na da mesa, apoiadas no piso em mosaico de pastilha de vidro (Vidrotil) com o mesmo azul celeste. Com essa estratégia, Lina traz a luminosidade do céu para o interior da casa, acentuando a continuidade espacial com o exterior, já estabelecida pelos planos de vidro em três das faces da sala. O banquinho não possui um nome específico, a exemplo das demais peças de mobiliário que integram o projeto original da Casa de Vidro.</p> <p>Utilizados pelo casal Bardi como apoio de objetos, livros, plantas, além da vocação básica de sentar, os banquinhos ainda hoje têm diferentes usos, compondo de forma discreta o acervo exposto dos espaços da Casa de Vidro. (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)</p> <p><i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i></p>
	<p><b>Poltrona (6) – Mobiliário da Casa de Vidro</b></p>	<p>Em estrutura de tubo metálico pintado de azul celeste, com almofadas cobertas por tecido na cor bege.</p> <p><i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i></p>
	<p><b>Estantes de estrutura metálica com vidro</b></p>	<p>Estantes em estrutura metálica pintada de azul celeste, com prateleiras de vidro. (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)</p> <p><i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i></p>

	<b>Cama de casal em estrutura metálica</b>	Cama de casal em estrutura metálica tubular pintada de azul celeste (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)  <i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i>
	<b>Cama de solteiro em estrutura metálica</b>	Cama de solteiro em estrutura metálica tubular pintada de azul celeste (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)  <i>Mobiliário projetado para a Casa de Vidro (década de 1950).</i>

### Publicação

**Revista Habitat** - Fundada por Lina e Pietro e editada por ambos entre 1950 e 1953, foi uma publicação que inovou o design gráfico e a crítica de arte e arquitetura no Brasil. *Alencastro* era o pseudônimo usado nos editoriais da revista. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 64

**Artigo “Bela Criança”** – Publicado na segunda edição da revista Habitat, publicada entre janeiro e março de 1951, o que seria, para Lima (2021), possivelmente, um dos mais importantes artigos de sua carreira.

### 1951

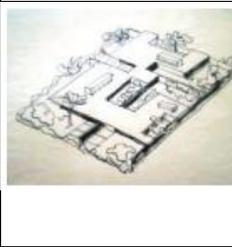
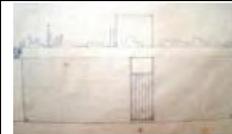
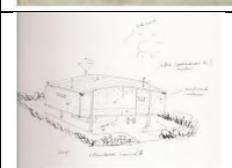
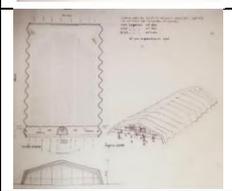
**Naturaliza-se brasileira:** "Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi este lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha 'Pátria de Escolha', e eu me sinto cidadã de todas as cidades, desde o Cariri, ao Triângulo Mineiro, às cidades do interior e às da fronteira."

Junto com Pietro Maria Bardi, cria e dirige o **Curso de Desenho Industrial no Instituto de Arte Contemporânea (IAC)**, onde lecionam Jacob Ruchti, Lasar Segall, Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Giancarlo Palanti, Elizabeth Nobling, Alcides da Rocha Miranda, Thomas Farkas, Rudolf Klein e Clara Hartoch.

Promove **ações para atualizar a moda em São Paulo em relação ao panorama internacional**, trazendo palestras e desfiles de coleções de estilistas europeus. Inicia trabalhos com Roberto e Luiza Sambonet para desenvolver uma "Moda Brasileira".

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Edifício Multifuncional Taba Guaianases</b>	O Taba Guaianases é o único projeto de Lina Bo Bardi que tratando-se de um programa multifuncional, inclui edifício de habitação coletiva vertical. E neste sentido, é necessário considerar o processo de construção do capitalismo industrial pelo qual o país passa no período, sendo importante destacar o significado do moderno e sua busca no contexto da ideologia desenvolvimentista predominante na época (FONTE: PUPPI, 2019). Este projeto teve a colaboração do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi. <b>Não construído</b>
	<b>Casa de Vidro</b>	Parte do volume está suspenso sobre o terreno, de modo a interferir o mínimo na topografia, configurando-se como um mirante que avança sobre a paisagem. O projeto busca conduzir o olhar do morador para além da casa ou do terreno. (FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019). Este projeto se aproxima mais aos princípios difundidos pelo Modernismo Corbusiano, e teve a colaboração do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi.

	<b>Casas Econômicas</b> (Estudos)	<p>Proposta de habitação de interesse social, somando um total de cinco propostas (FONTE: PEREIRA, 2014). As casas têm semelhança formal e na estrutura com a Casa de Vidro. Pág. 86 do FERRAZ, 2018, p.:</p> <p><i>Arquitetura como espaço habitado, humano; é uma realidade potente responsável pelo comportamento do homem, responsável até pela sua felicidade. E nesse sentido o Movimento Moderno continua.</i></p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Casa Econômica 2</b>	<p>Estudo para casa econômica. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Casa Econômica 3</b>	<p>Estudo para casa econômica. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Casa Econômica 4</b>	<p>Estudo para casa econômica. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Casa Econômica 5</b>	<p>Estudo para casa econômica. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Casa de praia</b>	<p>Estudo para casa de praia. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Espaços de Uso público</b> (Estudos)	<p><i>A “produção em série”, que deve-se hoje levar em consideração como base da arquitetura moderna, existe na própria Natureza, e intuitivamente, no trabalho popular</i> (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 89).</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<b>Museu à beira do Oceano</b> (São Vicente)	<p>Paralelepípedo elevado do solo por 5 pórticos transversais, com a face voltada para o mar inteiramente transparente. Este partido foi adotado um tempo depois, no MASP. (FONTE: ANELLI, 2014)</p> <p><b>Não construído</b></p>
<b>Design</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>

	<b>Cadeira Bola de latão</b>	Em tubos de conduíte pintados, assento e encosto em couro sola e esferas de latão nos acabamentos dos braços. <i>Produzida possivelmente para a Casa de Vidro.</i> (FONTE: ORTEGA, 2008)
	<b>Poltrona Bowl</b>	Estrutura em tubos metálicos pintados de preto; concha semiesférica, independente da estrutura, em alumínio repuxado, estofada com espuma e revestida com couro. Possui almofada redonda. <i>Produzida possivelmente para a Casa de Vidro.</i> (FONTE: ORTEGA, 2008) <i>A hipótese que norteia a Tese de Bruno Dias (DIAS, 2018) é que a concepção projetual presente na obra de Lina se fundamenta em uma harmonia de linguagem, que se expressa na integração do Design dos móveis e do espaço arquitetônico. O objetivo da pesquisa é verificar, explicitar e demonstrar possíveis relações e similaridades entre o projeto da edificação e seus interiores e móveis.</i>

## 1952

Promove o Primeiro Desfile de Moda Brasileira com tecidos desenvolvidos especialmente para o clima, com padronagens de Sambonet, Burle Marx e Carybé.

## 1955

Em fevereiro foi convidada para lecionar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na disciplina de composição decorativa, onde permanece até fevereiro de 1956 (FERRAZ, 2018).

## 1956

### Publicação

É publicada a *Lettera dal Brasile* (Carta do Brasil, escrita em 1955) na nona edição da revista *L'Architettura – Cronache e Storia*, criada e dirigida por seu amigo Bruno Zevi. No texto, Lina fala do país que tinha acabado de adotar, e sobre como o olhar para as peculiaridades do país só pode existir para quem aqui estava – as dificuldades como as grandes distâncias, a pobreza, e as qualidades, como a simplicidade com que as pessoas vivem o seu cotidiano, e coloca as dificuldades de se fazer arquitetura como se era conhecida na Europa (LIMA, 2021).

## 1957

Conclui a redação da tese **Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura**, para o concurso da cátedra de Teoria da Arquitetura, na FAU-USP.

Após a demolição do Trianon, Lina inicia o projeto da segunda sede do MASP para ocupar o seu terreno. A obra viria a ser inaugurada apenas em 1968.

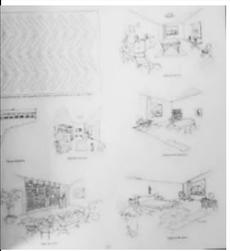
Projeta o consultório médico do Dr. Felloni Mattos em São Paulo e faz estudos para uma "Casa de Praia".

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Museu de Arte de São Paulo – MASP</b> (Concluído em 1968)	<i>Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, o sentido do “coletivo”, da “Dignidade Cívica”. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 100

### Design

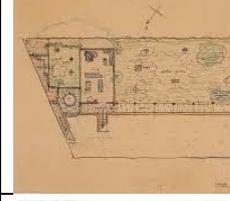
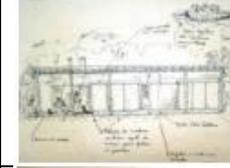
Imagem	Nome	Descrição
--------	------	-----------

	<p><b>Concurso de Mobiliário da cidade de Cantù, Itália</b></p>	<p><i>A série de móveis propostos para o concurso é constituída por um único elemento base, desenhado de acordo com as observações feitas com os caboclos do interior que ficam por horas a fio de cócoras. Neste hábito que vem dos índios, o corpo assume uma posição especial, e o móvel que corresponde a esta posição é o banquinho, muito usado também nas antigas fazendas de café. Ao estudar a posição do homem de cócoras ou no banquinho, pode-se observar a relação entre a curva inferior da perna correspondente ao joelho.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 96</p>
---	---	--

## 1958

Vai a Salvador para dar conferências na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, em abril. Retorna a Salvador em agosto para atuar no Curso de Arquitetura e Urbanismo, junto ao arquiteto Diógenes Rebouças.

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<p><b>Casa Valéria Cirell</b></p>	<p><i>Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas... Tenho feito mais obras públicas, sempre em trabalhos coletivos. Gostaria muito de fazer casas populares.</i></p> <p>FONTE: FERRAZ, 2018, p. 117</p>
	<p><b>Casa do Chame-Chame</b> (Salvador)</p>	<p>A Casa do Chame-Chame faz parte da obra produzida pela arquiteta em sua primeira temporada na Bahia. Destaca-se das outras duas por algumas características muito peculiares: em primeiro lugar, pelo uso de formas curvilíneas, muito mais orgânicas e livres; em segundo, por uma relação mais visceral ao solo, como se dele brotasse. Se tais peculiaridades derivam do estreito contato de Lina com a cultura da Bahia, na qual encontrava-se mergulhada em 1958 ao organizar a exposição Bahia no Ibirapuera. (FONTE: LEÃO; LIMA, 2019)</p>
	<p><b>Casa Mário Cravo</b> (Salvador)</p>	<p><i>Uma casa deve ser como uma alma aberta às coisas da vida e não uma casa-caverna, uma furna de onça. Mais do que tudo, a casa deve ser uma entidade espiritual e moral, sem oferecer aparência cenográfica teatral.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 126</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<p><b>Casa Shed Impluvium</b></p>	<p>Estudo para casa. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>
	<p><b>Casa de praia 2</b></p>	<p>Estudo para casa de praia. com telhado de sapé FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.</p> <p><b>Não construído</b></p>

### Publicação

**Página Dominical – Diário de Notícias (BA)** - No período em que ministrou o curso de Teoria da Arquitetura na Universidade da Bahia, Lina publicou, no Diário de Notícias, a página dominical de informações culturais

*Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida.* Escritas, diagramadas e ilustradas por ela.  
 FONTE: FERRAZ, 2018, p. 130

## 1959

É convidada pelo governador da Bahia para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA).

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Solar do Unhão</b> – Museu de Arte Moderna da Bahia	Projeto de Restauro para instalação do Museu de Arte Moderna da Bahia, que seria inaugurado em 1963 Possui a escada de madeira, realizada com o sistema de encaixes dos carros de boi. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 157; CERÁVOLO, 2020; ZOLLINGER, 2007

### Expografia

**Museu de Arte Moderna da Bahia** - Instalado provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 138

**Exposição Bahia no Ibirapuera** - V Bienal de São Paulo; Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 134

## 1960

Inauguração das instalações provisórias do MAM-BA no foyer do Teatro Castro Alves, em janeiro. Lina realiza, nesse espaço, diversas exposições até 1963, com a assistência de Mario Cravo, transformando o museu em um centro de atividades culturais. O maestro Koellreutter realiza os Seminários Livres de Música, e Walter da Silveira organiza o Clube de Cinema da Bahia.

### Arquitetura cênica/Cenografia

**Ópera de Três Tostões** - Teatro Castro Alves, Salvador/BA; Peça de B. Brech e K. Weill; Direção de Martim Gonçalves

### Design

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Conjunto de cadeiras do Teatro Castro Alves</b>	Devastado por incêndio em 1958 pouco depois da abertura, o espaço do imponente Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia, abrigou diferentes iniciativas culturais de Lina Bo Bardi entre 1959 e 1960.  Entre as ruínas, a arquiteta cria um auditório para encenação de peças teatrais, um cinema e no "Foyer" do Teatro, instala a primeira sede do Museu de Arte Moderna da Bahia, idealizado por Lina Bo Bardi em 1959.  Um dos desafios da arquiteta era o aproveitamento dos espaços o que a inspirou a projetar o conjunto de poltronas entrelaçadas, em madeira e couro, com amarrações que remetem às redes, influência da cultura popular, com objetivo de utilizar também a rampa do teatro.  O conjunto, conhecido como cadeiras do Teatro Castro Alves, apresenta os pés posteriores mais curtos em relação aos frontais, acompanhando a inclinação do piso da rampa, caracterizando o auditório de improvisado para os diferentes usos. (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)

	<p><b>Suporte Expositivo para o Museu de Arte Moderna da Bahia</b></p>	<p>Realizado em 1960 para expor pinturas na primeira sede do Museu de Arte Moderna da Bahia, no Teatro Castro Alves, em Salvador, composto por estrutura vertical de metal fixada em base de concreto em formato de balde; o design, intencionalmente áspero e não acabado, contrasta com o trabalho exposto.</p>
---	--	---

## 1961

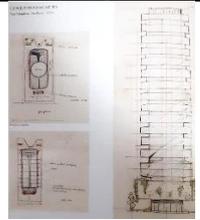
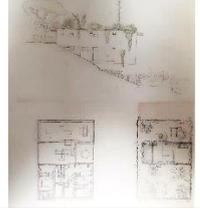
### Arquitetura cênica/Cenografia

**Calígula** - Arquitetura cênica/Cenografia e trajes. Teatro Castro Alves, Salvador/BA; Peça de Albert Camus; Direção de Martim Gonçalves

## 1962

Continua a promover exposições no MAM-BA, idealizando a Bienal Nacional de Artes, nunca realizada.

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<p><b>Conjunto das Artes</b> – Rua Pamplona, São Paulo</p>	<p>Estudo para uma edificação de 15 pavimentos. Possui galeria, antiquário, auditório, mirante. Os pavimentos-tipo possuem ateliês e escritórios. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 164 <b>Não construído</b></p>
	<p><b>Casa Figueiredo Ferraz</b></p>	<p>Estudos de casas, incluindo uma para o engenheiro J. C. Figueiredo Ferraz. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 166 <b>Não construído</b></p>
	<p><b>Casa das Laranjeiras</b></p>	<p>Estudos de casas. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019 <b>Não construído</b></p>
	<p><b>Casa Circular</b></p>	<p>Estudos de casas. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019 <b>Não construído</b></p>
	<p><b>Capela</b></p>	<p>Estudos para uma capela, planta em formato caracol. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 171 <b>Não construído</b></p>

## 1963

Após a conclusão do restauro do Solar do Unhão, Lina transfere para lá o MAM-BA. Funda o Museu de Arte Popular do Unhão, inaugurado com a exposição "Nordeste". Planeja criar junto a estes museus o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal e a Escola de Desenho Industrial.

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
--------	------	-----------

	<b>Museu do Mármore</b>	Estudo para um museu em Monte Altíssimo, Carrara, Itália. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 172 <i>Não construído</i>
	<b>Mausoléu da família Odebrecht</b> Salvador, 1963-64	Lina Bo Bardi conhece Norberto Odebrecht devido às atividades que ambos realizam no Teatro Castro Alves. Enquanto a arquiteta se encarrega da direção do Museu de Arte da Bahia, situado no foyer do Teatro, a construtora do engenheiro assume as obras de recuperação do seu corpo principal, destruído por um incêndio, em julho de 1958. É nessas circunstâncias que coincidem Lina Bo Bardi e Norberto Odebrecht. Segundo depoimento de Norberto Odebrecht, Lina Bo Bardi toma conhecimento da construção do Mausoléu durante uma viagem que realiza à Ilha de Kieppe, no sul da Bahia, de propriedade da família Odebrecht. A arquiteta se prontifica em colaborar no projeto e na execução da obra, enquanto o engenheiro se responsabiliza pela realização de sua estrutura. Lina Bo Bardi concebe o projeto, mas não chega a acompanhar sua construção, já que abandona Salvador no ano de 1964. Fonte: BIERRENBACH, 2005.

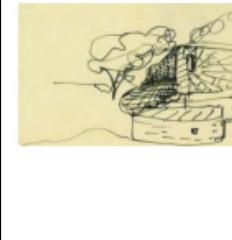
**Design**

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Suporte Expositivo para a Exposição Nordeste</b>	Realizado em 1963 para expor carrancas na exposição “Nordeste”, que inaugurou o Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, em Salvador; a estrutura é composta por uma haste de metal fixada em uma base cúbica de concreto, similar à base dos cavaletes de vidro do MASP, suspendendo o trabalho aqui exibido.

**Expografia**

**Exposição Nordeste** – Exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão. *Esta exposição deveria se chamar Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta 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 às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.* FONTE: FERRAZ, 2018, p. 158  
Texto: Cinco Anos entre os “Branços”

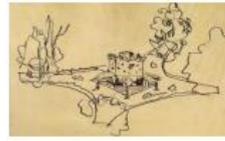
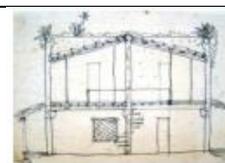
**1964****Arquitetura**

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Casa de Hóspedes Valeria Cirell</b>	Estudo para casa de hóspedes de Valéria Cirell, apelidada por Lina de <i>La Torraccia</i> .  <i>No atelier/casa de hospedes Torraccia, é o cinturão de construções ao fundo, conectadas ao cilindro – pequenos quartos, banheiros e cozinha, além da varanda aberta “desconstruída” na fachada frontal. Uma imagem forte, como se o cilindro tivesse levado uma mordida perdendo um pedaço. Lina</i>

		<p><i>dizia que não sabia como terminar as paredes circulares para dar lugar à abertura da varanda até que se lembrou das ruínas dos monumentos da antiguidade que têm suas terminações tão justas e bem resolvidas.</i></p> <p>FONTE: <a href="https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi">https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi</a></p>
--	--	--

## 1965

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Museu do Instituto Butantã</b>	Estudo para um museu popular para apresentar o trabalho da instituição. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 174  <b>Não Construído</b>
	<b>Pavilhão no Parque Lage</b>	Estudo para o centro cultural da Fundação Parque Lage, no Rio de Janeiro, na ocasião em que Lina foi chamada para dirigir a instituição. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 178  <b>Não Construído</b>
	<b>Conjunto Itamambuca</b>	Conjunto Itamambuca, Ubatuba-SP. Casa 1- Lote pequeno. Local: Ubatuba. com telhado de sapé FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>
	<b>Casa em Ubatuba</b>	Casa 2- Lote grande. Local: Ubatuba, com telhado de sapé FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>

### Urbanismo

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Conjunto Itamambuca</b>	Estudo para o projeto de urbanização de Itamambuca, em Ubatuba (litoral norte de São Paulo), de 1965, que possui lotes circulares, com áreas verdes comuns e caminhos sinuosos. (FONTE: BIERRENBACH, 2008)  <b>Não Construído</b>

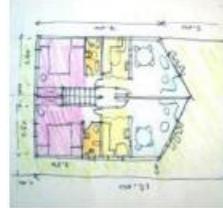
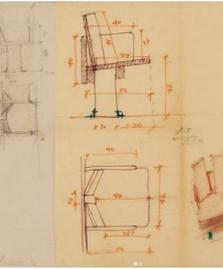
### Expografia

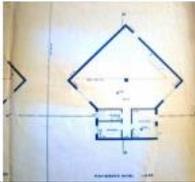
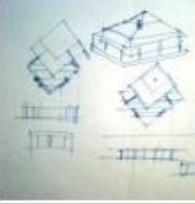
Exposição *Nordeste do Brasil*, com curadoria de Lina, montada em Roma, mas nunca aberta ao público por censura da ditadura militar.

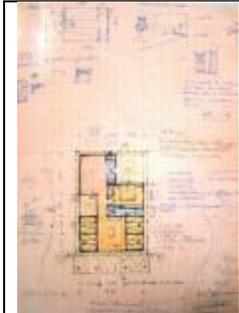
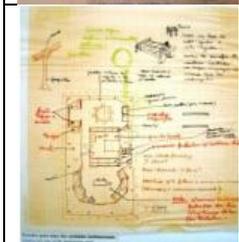
## 1966

Retoma o acompanhamento das obras do MASP na Avenida Paulista, desenvolvendo adaptações e detalhamentos do projeto.

## 1967

Faz o projeto gráfico da revista <i>Mirante das Artes</i> , editada por Pietro Maria Bardi		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Casa Comércio Sr. Antônio Branco</b>	Casa Comércio Sr. Antônio Branco. Local: Desconhecido. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>
<b>Design</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Protótipo de poltrona para o teatro do Masp Avenida Paulista</b>	Apresenta a característica de certo desconforto, que para Lina, cria um estado de atenção. As poltronas desenhadas por Lina não integram o projeto do Museu, o conceito deste móvel, entretanto, foi resgatado 10 anos depois, com o projeto das cadeiras do auditório do SESC Pompéia, desenvolvidas em 1977. (FONTE: INSTITUTO BARDI, 2020)
	<b>Cavalete de Vidro para a exposição permanente do Masp Avenida Paulista</b>	Esse mobiliário nasce com a proposta de composição de um espaço expositivo dinâmico, em que as obras estão suspensas e não mais exibidas em paredes, formato mais tradicional de exposição das obras bidimensionais. Ele deriva de uma série de curadorias e expografias feitas anteriormente pela arquiteta na primeira sede do museu no andar do Diário dos Associados, na rua 7 de abril, e de outros projetos como a exposição “Bahia na Bahia, abrigado no foyer do Teatro Castro Alves e dirigido por um período pela arquiteta. Nessas exposições, a arquiteta compõe curadorias dinâmicas trabalhando o ideal de suspensão das obras e do uso de materiais industriais para a composição dos suportes expositivos (AMARAL, 2020)
	<b>Cadeira de Beira de Estrada</b>	Cadeira feita com três galhos e um pedaço de tronco, amarrados com cipó.
<b>Publicação</b>		
Na América do Sul: Após <i>Le Corbusier o que está acontecendo?</i> – <b>Artigo.</b> <i>Mirante das Artes</i> , etc, São Paulo, n.1, p.10-11, JAN/FEV 1967. A Revista <i>Mirante das Artes</i> foi publicada em doze números entre os anos de 1967 e 1968, e foi uma publicação sob inteira edição de Pietro Maria Bardi. A <i>Mirante</i> , podemos é uma espécie de espelho do pensamento de Pietro Bardi no momento, bem como de seu museu; desde seus editoriais e reportagens, até a escolha dos assuntos, temas e colaboradores. Abrangendo todas as artes, com sessões de poesia, arquitetura, discussão de museus, música, teatro, cinema, artes plásticas e escultura, ainda tratava de discussões polêmicas do universo da arte.		
<b>1968</b>		
Inauguração do MASP da Avenida Paulista		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>

	<b>Casa Maria Helena Chartuni</b>	Casa Maria Helena Chartuni. Local: Bairro Santo Amaro, São Paulo. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>
<b>Arquitetura cênica/Cenografia</b>		
A <i>Compadecida</i> – Filme de George Jonas		
<b>1969</b>		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Casa de Campo Sr. Ricardo</b>	Casa de Campo Sr. Ricardo Proprietário: Sr. Ricardo. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>
<b>Arquitetura cênica/Cenografia</b>		
Na <i>Selva das Cidades</i> – inicia sua colaboração com o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, realizando a arquitetura cênica e o figurino da peça de Bertold Brecht, dirigida por José Celso Martinez Correa. Teatro Oficina, São Paulo. <i>Minhas ideias sobre teatro pobre, que identifico com as ideias mais modernas de arquitetura pobre (não no sentido econômico é claro, mas no sentido da simplicidade dos meios de comunicação), coincidiram com o tipo de “montagem” que ele queria para a peça do jovem Brecht.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 187		
<b>Expografia</b>		
A <i>mão do povo brasileiro</i> – <i>A exposição é apenas uma apresentação de criatividade e de possibilidades. Não é uma exposição da Arte como consolação, não queríamos que fosse interpretada neste sentido, não é tampouco um convite à sobreavaliação de uma produção que exprime difíceis condições de vida. Estamos convencidos de que tudo aquilo que pode compatibilizar a miséria deve ser destruído.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 192		
<b>1970</b>		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Casa em Sítio</b>	Estudo para Casa em Sítio. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>
<b>Arquitetura cênica/Cenografia</b>		
Prata Palomares – arquitetura cênica do filme de André Faria. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 196		
<b>1971</b>		
<b>Arquitetura cênica/Cenografia</b>		
Gracias Señor – Peça dirigida por José Celso Martinez Correa. Teatro Tereza Rachel, Rio de Janeiro.		
<b>1975</b>		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Casa 1</b>	Estudo para Casa. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>

	<b>Casa 2</b>	Estudo para Casa. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>
	<b>Casa 3</b>	Estudo para Casa. FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>

### Expografia

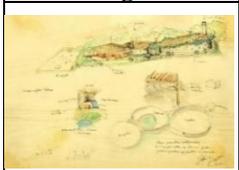
**Repastos** – Exposição Documento. Museu de Arte de São Paulo, realizada em parceria com Edmar de Almeida sobre o trabalho das tecedeiras do Triângulo Mineiro. A comunicação visual e o filme super-8 são de Flávio Império. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 200

### Urbanismo

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Comunidade Camurupim</b> (Não construído)	Proposta para a implantação de um núcleo urbano-rural, para a realização da sua infraestrutura e para a execução das suas casas. O projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim insere-se no contexto dos conflitos rurais ocorridos durante a ditadura. Entre meados dos anos 60 e 70, o governo autoritário brasileiro adota uma postura desenvolvimentista que tem muitas implicações para os trabalhadores do campo. (FONTE: BIERRENBACH, 2008)  <b>Não Construído</b>

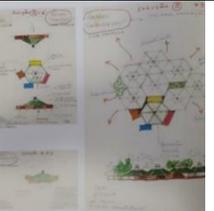
## 1976

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
 	<b>Igreja Espírito Santo do Cerrado.</b> Uberlândia/MG – 1976-1982. Colaboração: Marcelo Ferraz e André Vainer	O projeto foi edificado entre os anos de 1976 e 1982, no bairro Jaraguá, numa época em que a região estava em processo de ocupação, com vias ainda não pavimentadas. De iniciativa da Ordem Franciscana, o conjunto foi construído com elementos característicos do cerrado mineiro, como por exemplo, a madeira de aroeira, e erguido por sua própria comunidade, que esteve constantemente envolvida na obra através dos mutirões. (FONTE: FERRAZ, 2018, p.211, SILVA; TEIXEIRA, 2014)

	<b>Casa Roberto e Eliane</b>	Casa Roberto e Eliane. Local: Morumbi, São Paulo. Proprietário: Roberto e Eliane FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.
<b>Não Construído</b>		

**1977****Arquitetura**

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Fábrica de perfumes Rastro.</b> Santana do Parnaíba/SP (não construído).	Lina tinha um projeto “de nível internacional, romântico, bonito, poético”, mas caro. Três anos após, refaz o projeto para que seja viável, sem perder a “poesia”, mas lançando mão de soluções <i>simples, pobres</i> (suas palavras), dando opções ao cliente, Aparício. (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 219)
<b>Não Construído</b>		
	<b>Sesc Fábrica da Pompéia</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e André Vainer	Projeto criado a partir do olhar de Lina em como as pessoas usavam o espaço de uma antiga fábrica de tambores, que une o restauro dos galpões da fábrica com a construção de um conjunto de características brutalistas. (FONTE: FERRAZ, 2018, p.220, FRACALLOSSI, 2020a; CERÁVOLO, 2020 e FERRAZ, 2008; LIMA, 2008)

**1978****Arquitetura**

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Capela Santa Maria dos Anjos</b> Vargem Grande Paulista Colaboração: Marcelo Ferraz e André Vainer	Projeto de forma muito semelhante à Casa Valéria Cirell. Revestida de barro e varanda coberta de sapé. (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 250)

**1980****Design**

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Banquinho Capela Santa Maria dos Anjos e Igreja Espírito Santo do Cerrado.</b> Colaboração: Marcelo Ferraz	Produzido em compensado de madeira para compor a arquitetura da Capela Santa Maria dos Anjos, em Ibiúna, interior de São Paulo, projetada também pela arquiteta e equipe em 1978. O desenho do banquinho tem relação com o mobiliário do SESC e de outros projetos de Lina Bo Bardi, como a Igreja Espírito Santo do Cerrado, em Minas Gerais, que marcam o período entre 1976 e 1982 pautado por obras que incorporam a simplicidade da experiência popular para construir e habitar. Um dos detalhes do móvel é a presença de recorte nas laterais da estrutura de madeira, em formato caixote, para o encaixe das mãos, permitindo facilitar a movimentação da peça. (FONTE: FERRAZ, 2018, p.214, INSTITUTO BARDI, 2020)

**Publicação**

**Tempos de Grossura: O Design no Impasse** - Em 1980, Lina Bo Bardi começou a preparar este livro, um testemunho do período em que trabalhou no Nordeste Brasileiro e que foi bruscamente interrompido em 1964. Com a colaboração de Isa Grinspum Ferraz, separou e legendou as ilustrações, revisou textos que havia escrito no período, (cuja linguagem peculiar, que contém certos italianismos, fizeram questão de preservar), esboçou o roteiro que inclui textos e artigos das pessoas que, num esforço verdadeiramente coletivo, buscaram enxergar no Brasil-de-Verdade o projetar de um Brasil desvencilhado, livre, sem ranços do complexo de inferioridade. Lina interrompeu os trabalhos em 1981, dizendo: "Não adianta, tudo isso vai cair no vazio". (FONTE: BARDI, 1994, FERRAZ, 2018, p.210)

**1981**

## Concursos

**Anhangabaú Tobogã** – Sobre o projeto, Lina escreve: “Numa cidade que só oferece a seus habitantes que nunca tiveram ‘carro’ ou ‘sítio’, como diversão aos domingos, o espetáculo da saída-chegada dos aviões em Congonhas, ou os campos do Ibirapuera, o Anhangabaú devolvido ao povo será o parque central da cidade, parque urbano, com sua estrutura protendida e árvores de aço. Tour Eiffel para cidadãos e turistas, montanha russa para ônibus cheios de crianças”. Equipe: André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, Francisco Fanucci, Paulo Fecarotta, Guilherme Palioello, Bel Palioello e Ucho Carvalho. (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 252)

## 1982

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Reforma do Museu de Arte Moderna do Ibirapuera</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e André Vainer	A história do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) no parque, um dos primeiros museus de arte moderna da América Latina, começa durante a 5ª Bienal de São Paulo, quando Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves idealizaram o projeto de um ambiente temporário sob a marquise para abrigar a exposição “Bahia”. Posteriormente, o espaço funcionou como depósito da bienal até virar a sede do MAM em 1968-69. (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 256)

### Expografia

**Design no Brasil: História e Realidade** – Exposição realizada no SESC Pompéia sobre objetos do cotidiano, dividida em “Brasil manual (até 1960)” e “Brasil industrial (70/80)”, “dedicada ao público popular”, “nos moldes das feiras dos sertões nordestinos e supermercados paulistas que hoje inundam todas as capitais do Brasil”. Colaboração: André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, NDI/FIESP e equipe do SESC. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 236

**Mil Brinquedos para a Criança Brasileira** – Exposição realizada no SESC Pompéia sobre brinquedos infantis, a maioria artesanal. Colaboração: André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e equipe do SESC. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 238

**O Belo e o direito ao Feio** – Exposição realizada no SESC Pompéia com artes dos funcionários do INAMPS. Lina diz: “Esta pequena exposição não é uma – Integração do Kitsch – é apenas um pequeno exemplo do DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até o Extremo Oriente que nunca conheceram o “conceito” de Belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental. De todo este processo foram excluídos uns ainda menos afortunados: o Povo. E o Povo nunca é kitsch. Mas esta é uma outra história”. Colaboração: Equipe do SESC. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 241

## 1983

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Casa Popular</b>	Estudo para casa popular FONTE: PEREIRA; FICHER, 2019.  <b>Não Construído</b>

## 1984

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Teatro Oficina</b> Parceria: Edson Elito	Lina diz: “Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Tátil, sua Não-Abstração – que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios”. Nos croquis, escreveu: “Simplicidade e clareza, como num Nô japonês”. (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 258, PEREIRA, 2020, LIMA, 2008)

### Expografia

**Caipiras, Capias: Pau-a-Pique** – Exposição realizada no SESC Pompéia sobre técnicas construtivas, “planos experimentais para os países subdesenvolvidos sugerindo a utilização, para a solução do problema de habitação popular, de sistemas ‘tradicionais’ como o uso do barro, tijolos crus, pau-a-pique, sapé, taquara, etc.”. Lina ainda escreve, no croqui, que “os objetos coletados integrarão os ambientes e não serão expostos como peças folclóricas” (grifo dela). Parceria com Gláucia Amaral. Colaboração: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e equipe do SESC. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 242

## 1985

### Design

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Polochon</b>	O Polochon (ou Porco-chon) é uma figura simpática de duas bundas. Descrito por Alfred Jarry em texto de 1885, foi colocado em cena pela primeira vez por Lina Bo Bardi, exatos cem anos depois. Integrava a cenografia da montagem brasileira de Ubu Rei (Ubu Roi), que a arquiteta criou a convite da companhia Teatro do Ornitórrinco.  FONTE: <a href="https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2020/12/polochon-o-simpatico-porquinho-criado-por-lina-bo-bardi-ganha-edicao-limitada.html">https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2020/12/polochon-o-simpatico-porquinho-criado-por-lina-bo-bardi-ganha-edicao-limitada.html</a>

### Arquitetura cênica/Cenografia

**UBU – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes** – Arquitetura cênica e trajes. Teatro Oficina; Peça de Alfred Jarry; Direção de Cacá Rosset. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 260

### Expografia

**Entreato para Crianças** – Exposição realizada no SESC Pompéia sobre o imaginário infantil, que incluía de insetos e bichos empalhados a brinquedos e objetos artesanais ligados ao tema, “também uma chamada para a Imaginária Brasileira, isto é, a ligação do povo brasileiro com os Bichos. Colaboração: Marcelo Ferraz, Marcia Benevento e equipe do SESC. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 246

## 1986

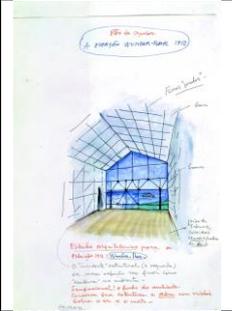
Inauguração da segunda etapa do Sesc - Fábrica Pompéia, o Centro Esportivo.

Lina é convidada pela Prefeitura de Salvador para realizar um conjunto de novos projetos na cidade. Realiza com Ferraz e Suzuki o Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, não implementado no seu conjunto, mas que teve algumas das obras pontuais levadas a cabo. As primeiras delas foram o Belvedere da Sé e o Teatro da Fundação Gregório de Mattos.

Com Ferraz, Suzuki e Vainer realiza estudos para o projeto da equipe de Joaquim Guedes para o concurso de Bicocca (Milão).

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<b>Teatro Polytheama,</b> Jundiaí/SP. Colaboração: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer <i>Concluído após a sua morte</i>	Projeto de restauro da fachada (edificação do séc. XIX) e “plano direcional” de adequação do teatro, que permitiu uma “plena realização de uma ‘Continuidade Histórica’ no Tempo e na Memória”. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 264, CERÁVOLO, 2020

	<p><b>Teatro e Bar no Morro da Urca</b>, Rio de Janeiro/RJ. Colaboração: Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer</p>	<p>Projeto de restauro do conjunto, projeto de engenharia alemã de 1912. “O projeto de recuperação transforma seu uso num café, batizado ‘Wunder-Bar’, com palco para pequenas apresentações (teatro Nô japonês) entre o salão e o ‘American-Bar’. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 268, CERÁVOLO, 2020</p>
	<p><b>“Casinha”</b> – Estúdio no Morumbi – São Paulo (Casa de Vidro) Colaboração: Marcelo Ferraz e André Vainer</p>	<p>Casinha em madeira construída no jardim da Casa de Vidro, para uso como estúdio de arquitetura. “Telha canal; Estrutura eucalipto; Paredes <i>maderit</i>; Portões (?) de correr tipo <i>japonez</i> com dupla porta de tela nylon; piso madeira”. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 269</p>
	<p><b>Belvedere da Sé</b> Salvador/BA Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>Mirante com vista para a Bahia de todos os santos. Na Praça da Sé, o vazio deixado pela demolição do templo nos anos 1930 foi reformulado como um belvedere, com mesas e guarda-sóis para permanência e apreciação da vista da Baía de Todos os Santos. A proposta de Lina Bo Bardi e sua equipe para o centro histórico previa espaços de permanência, fontes para se refrescar e previa um prosaico circuito de charretes para passeio, considerando a presença dos vendedores ambulantes em vários pontos do centro histórico, com banquinhas e barraquinhas para o comércio popular. Até mesmo a pavimentação do piso da área histórica receberia um tratamento diferenciado com pedras coloridas. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 274, BIERRENBACH; ROSSETTI, 2014, ROSSETTI, 2003.</p>
  <p>Planta do primeiro pavimento</p>  <p>Planta do térreo</p> 	<p><b>Projeto Barroquinha</b> Salvador, Bahia Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>O projeto não se limitava apenas ao restauro (e mudança de uso) da Igreja da Barroquinha, mas à revitalização de todo o quarteirão em que ela estava inserida, com intervenções no Cine Glauber Rocha e no Teatro Gregório de Matos, além do restauro do casario, para manter o uso misto (comércio + habitação). O projeto para o teatro é composto por dois andares, um térreo para exposições e o outro para exibição de espetáculos. O espaço oferece ao espectador a possibilidade de participação no espetáculo, visto que o seu formato é uma arena para 300 pessoas. Junto da Praça Castro Alves, na área da Barroquinha, foram implantados o Teatro Gregório de Matos e o Cinema Glauber Rocha. No ambiente público do complexo havia um bar com mesas e cadeiras ao ar livre. Para a igreja da Barroquinha — que já não tinha mais atividades litúrgicas — a arquiteta propôs inicialmente um centro comunitário para a população local, com salas de reuniões e espaços para oficinas etc. Para o teatro a intenção era manter sua vocação com ênfase em peças musicais. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 276, BIERRENBACH; ROSSETTI, 2014.</p>
<b>Design</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>

	<p><b>Cadeira/Série Girafa</b> Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>Criada para uma série de projetos em Salvador, como o restaurante da Casa do Benin e o Teatro Gregório de Mattos. Frustrados com o que viam no mercado e tendo a recém-inaugurada Marcenaria Baraúna à disposição, a equipe resolveu desenvolver algumas peças por conta própria, sendo que o primeiro esforço começou com uma inspiração nada tropical: Alvar Aalto e os móveis para o sanatório de Paimio, na Finlândia, edificado nos anos 1930. Para o solo baiano, repensaram o banquinho de três pés com um novo significado, substituindo o compensado pela madeira maciça brasileira. A primeira peça da linha Girafa, como viria a ser batizada, foi a cadeira, que logo se desdobrou em banco, mesa, banco bar e bordadeira. FONTE: MARCENARIA BARAÚNA, 2020.</p>
---	---	--

### Urbanismo

Imagem	Nome	Descrição
	<p><b>Centro histórico da Bahia.</b> Plano de Recuperação – Salvador/BA. Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>“Não é um trabalho turístico, feito com a intenção de transformar o Pelourinho numa cidade sorvete. As ‘bases’ são para nós velhas conhecidas: é a luta contra o folclore. Neste caso a luta da conservação de um ‘Centro Histórico’ na base nostálgica do ‘Tempo que passa’ no sentido moderno, ligado à industrialização (o que representa a verdadeira garantia por uma preservação histórica) mais a atenção pelos homens e não somente pelos momentos. O ‘caso’ do Centro Histórico da Bahia é: <i>não</i> a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas) mas a preservação da <i>Alma Popular</i> da Cidade”. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 270, PIRAZZOLI; BIERRENBACH; ANDRADE JUNIOR, 2018, PIRAZZOLI, 2018.</p>

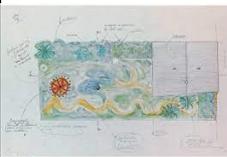
### 1987

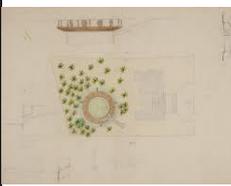
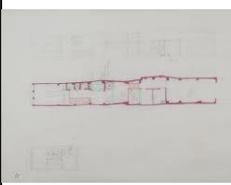
A fotógrafa Anna Mariani publica o livro *Pinturas e Platibandas*, reunindo 220 fotos de fachadas de casas populares nordestinas, com comentários de Ariano Suassuna e Lina Bo Bardi.

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
--------	------	-----------

    	<p><b>Casa do Benin na Bahia</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>Intervenções: Fachada - restauração do tipo clássica, seguindo orientações da Carta de Veneza, ou seja, buscando restabelecer as condições inicialmente construídas do objeto arquitetônico. Forma de recuperação que respeita e expõe o passado com dignidade de condições de uso na atualidade.</p> <p>A primeira Intervenção é feita após o incêndio em 1978, pela prefeitura da cidade. O projeto de Lina parte de uma restauração estrutural, no lugar da provável estrutura de madeira original. Outras intervenções:</p> <p>A) Os andares separados isolados, sozinhos, foram reunidos verticalmente por um ‘buraco’, uma abertura que, do térreo, cega até a cobertura do último andar. Tecidos do Benin caem através do vazio, ligando os espaços.</p> <p>B) Para atingir o terceiro e último andar (a hospedaria dos visitantes africanos), uma escada de ferro, por ser uma estrutura leve.</p> <p>C) As colunas de concreto, ‘pesadas’ para o espaço tão pequeno, foram revestidas de palmas de coqueiro, trançadas a mão, conforme os trabalhos de folhas, taquaras e fibras dos países africanos.</p> <p>D) O muro de pedras e terra, raspado o reboco, ficou de pé, com seu perfil irregular, antes de atingir o balanço da estrutura de concreto. Ele foi limpo cuidadosamente e colocado um vidro protetor na sutil tira de céu azul que limitava o espaço, no alto.</p> <p>E) O meio de comunicação entre os três andares, isto é, a escada, marcada no projeto antecedente no meio do espaço térreo, foi deslocada para as ‘colunas’ e o muro de pedras e terra, como caminho contínuo, moderno, mas em linha, como as escadas contínuas do tempo da Colônia.</p> <p>F) Utilização dos fundos – os quintais verdes das casas – como quintais coletivos, onde foi construído o Restaurante. Ao penetrar e cruzar um casarão, ou uma arcada de portais seria como que reforçar a ideia de ‘oásis’ opondo-se à cidade de cal e pedra.</p> <p>FONTE: FERRAZ, 2018, p. 282 e texto Estudos sobre a Casa do Benin</p> <p>Crítica em PIRAZZOLI; BIERRENBACH; ANDRADE JUNIOR, 2018</p>
	<p><b>Restaurante Coaty</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p> <p>Em parceria com o arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé.</p>	<p>O edifício é constituído por um conjunto de cilindros em argamassa armada que abrigam um restaurante. O terreno no qual está implantado é um polígono irregular muito próximo a um triângulo retângulo com catetos medindo dezoito metros e quarenta centímetros, e quatorze metros e setenta centímetros, e hipotenusa de vinte e três metros e cinquenta e cinco centímetros.</p> <p>FONTE: <a href="https://www.archdaily.com.br/br/917357/restaurante-coati-projetado-por-lina-bo-bardi-e-lele-pelas-lentes-de-manuel-sa">https://www.archdaily.com.br/br/917357/restaurante-coati-projetado-por-lina-bo-bardi-e-lele-pelas-lentes-de-manuel-sa</a></p>
<b>Design</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<p><b>Cadeira Frei Egídio</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>A cadeira Frei Egídio foi desenvolvida por Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, para equipar o Teatro Gregório de Mattos, em Salvador. Ela deveria ser leve e facilmente transportável e, para tal, tomaram como exemplo as cadeiras dobráveis do renascimento italiano que a equipe usava quando trabalhava na Casa de Vidro. Estudando como modernizar seu desenho, as várias ripas do modelo clássico foram sintetizadas em três fileiras de tábuas. A definição de madeira, encaixes e ferragens ficou a cargo de Ferraz e Suzuki, que trabalhando o desenho e a fabricação simultaneamente, conseguiram finalizar a</p>

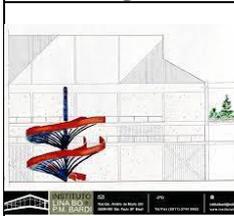
		cadeira como a conhecemos. O nome da cadeira veio por Lina, que quis homenagear o frade que a convidara para projetar a Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, na década anterior. FONTE: <a href="https://barauna.com.br/loja/cadeira-freiegidio/">https://barauna.com.br/loja/cadeira-freiegidio/</a>
<b>Urbanismo</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
 	<b>Ladeira da Misericórdia</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki	<p>Recuperação do conjunto da Ladeira da Misericórdia, constituído pelo Restaurante do Coaty, pelo Bar dos Três Arcos e pelas Casas Um, Três e Sete (concluídos apenas em 1990). Além da colaboração de Ferraz e Suzuki, estes projetos tiveram a participação de João Filgueiras Lima (Lelé).</p> <p>“Outro problema muito sério, talvez mais importante do que a própria restauração arquitetônica, é o problema social. Em geral, as pessoas são tiradas das habitações, são providenciados outros abrigos na periferia das cidades. Nos edifícios restaurados são instaladas boutiques par turistas, exposições, artesanatos feitos em São Paulo, etc. Agora, a ideia principal da recuperação em Salvador é justamente a de manter a população que mora nas casas que precisam ser restauradas, recuperadas”. (FONTE: FERRAZ, 2018, p. 256 e 295; ARCHDAILY)</p>
<b>1988</b>		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
 	<b>Casa do Olodum</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki	<p>Foi pensada para ter um interior moderno e conservar as características do casarão colonial do século XVII por fora. Lina projetou o espaço interno em forma de pirâmide, com parte da cobertura de vidro, sobre a escada, para entrarem luz e boas energias. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 290</p> <p>Crítica em PIRAZZOLI; BIERRENBACH; ANDRADE JUNIOR, 2018</p> <p>Nesta obra foi utilizada a técnica de parede estrutural de argamassa armada, desenvolvida por João Filgueiras Lima, Lelé.</p>
	<b>Centro de Convivência LBA</b> Cidade de Cananéia, SP	<p>“Procuramos criar um espaço funcional e poético para as ‘horas livres’. Gente de todas as idades, velhos, crianças, se dando bem. Todos juntos. Uma coisa anti-burguesa. A cultura como convívio, livre-escolha, como liberdade de encontros e reuniões”. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 308</p>
<b>Arquitetura cênica/Cenografia</b>		
	<b>Teatro das Ruínas</b> Campinas Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki	<p>“E o ‘Teatro’ onde está? Onde estão as poltronas, os ‘corredores’, o ‘palco’, os urdimentos, os apetrechos, os bandos de refletores? O que vemos aqui é um espaço livre e despido como uma Praça. É preciso aproveitar todos os espaços de uma Cidade, encontrando também, junto ao respeito rigoroso pelo Passado, o moderno Teatro da Liberdade”.</p> <p>Um teatro liberto de convenções, um teatro com caráter de praça pública, com fisionomia de circo armado sob uma arquitetura de estruturas atirantadas e lonas. (Fig. 15) A proposta era aproveitar as ruínas de uma edificação residencial do século XIX. Iniciado</p>

		em 1989, infelizmente, este projeto não foi concretizado. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 311; LIMA, 2009
<b>Concursos</b>		
<b>Centro Cultural de Belém</b> – Proposta para centro cultural em Lisboa. “Cultura como lazer (isto é, séria), e então: um grande, enorme jardim, o Centro reunido num só bloco de 300m de comprimento por 35 de largura, em concreto protendido sem colunas. De um lado, a grande torre-farol em concreto armado (e barro). Com elevadores em aço e vidro. Uma grande rampa autoportante, em concreto protendido, contorna a torre permitindo um passeio até a plataforma final: a rampa de acesso aos diversos andares da torre, sede das exposições e do acervo. Os apoios do bloco de 300m são a própria torre, o edifício à esquerda, de três andares (com 10m de altura), que ‘morde’ o bloco. E um apoio à direita – um paralelepípedo, sede de escritórios e informações”. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 307		
<b>Design</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Grande Vaca Mecânica</b> Colaboração: Marcelo Suzuki	Objeto escultórico/instalação “E no fundo de sua alma imaginativa, alguns meses antes, enquanto preparava a exposição e passava seus dias no Masp, Lina desenhou uma vitrine móvel que combinava armários de escritório de metal, mapotecas e algumas estantes adaptadas, montados sobre um chassi com quatro rodas. Ela nomeou seu projeto para uma carreta zoomórfica <i>Grande vaca mecânica</i> , que, assim como o porco <i>polochon</i> , lembrava um objeto cênico surrealista. (FONTE: LIMA, 2021, p. 360).
<b>Expografia</b>		
<b>África Negra</b> – Exposição realizada no MASP, em parceria com Pierre Verger, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki sobre “a arte e o sangue negro do Brasil”. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 302		
<b>1989</b>		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Casa do Brasil no Benin</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki	Recuperação de um casarão colonial francês e construção do restaurante em concreto com cobertura de palha, como a casa de Valéria Cirell. <i>Não construído.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 288
	<b>Fundação Pierre Verger</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki	Projeto de restauro de um sobrado no Pelourinho, Salvador. É o último projeto de Lina para Salvador. <i>Não construído.</i> FONTE: FERRAZ, 2018, p. 274, BIERRENBACH; ROSSETTI, 2014
<b>1990</b>		
<b>Arquitetura</b>		
<b>Imagem</b>	<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
	<b>Estação Guanabara</b> Colaboração: Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki	Centro de convivência da UNICAMP. Recuperação de uma estrutura inglesa de ferro. <i>Não construído</i>

	<p><b>Nova Prefeitura de São Paulo</b> Parque D. Pedro II – 1990/92 Colaboração: André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>Lina é convidada para restaurar o Palácio das Indústrias em São Paulo no início dos anos 90. O edifício deve ser transformado na prefeitura paulistana. Lina leva em consideração tanto os aspectos históricos do edifício, como suas características arquitetônicas. Para a arquiteta, mesmo as estripulias ecléticas do autor do projeto, Domiziano Rossi, têm que ser respeitadas: “A idéia fundamental do projeto da Sede da Nova Prefeitura de São Paulo no Parque D. Pedro II é a rigorosa preservação dos caracteres históricos do edifício do Palácio das Indústrias, isto é: a típica Arquitetura Eclética.” FONTE: BIERRENBACH, 2003</p>
---	--	---

## 1991

### Arquitetura

Imagem	Nome	Descrição
	<p><b>Centro de convivência Vera Cruz</b> São Bernardo do Campo Colaboração: André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki</p>	<p>Centro de Convivência que utilizaria as antigas instalações dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A equipe desenvolve algumas estratégias já aplicadas no Sesc Pompeia, projetado pela própria Lina na década de 80, pois ambos os projetos são no interior de grandes galpões pré-existentes. Entre os poucos desenhos preservados destaca-se uma escada em flor, muito semelhante a escada que havia sido projetada inicialmente para o MASP. <b>Não Construído</b> FONTE: INSTITUTO BARDI, 2021.</p>

### Concursos



#### **Pavilhão do Brasil** - Bienal de Sevilha de 1992

Colaboração: André Vainer, Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki

A ousadia implícita na proposição de formas e organizações inusitadas ao longo de toda sua carreira volta a aparecer com toda força no projeto para o malfadado concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha. Ali aparece um paralelepípedo, apoiada sobre dois menores, revestido integralmente em mármore e totalmente cego, à exceção da porta de entrada. Essa economia de meios tão marcante não implica uma seriedade excessiva nem impede a presença de um certo espírito lúdico na obra de Lina. É suficiente lembrar as passarelas que unem as torres e as janelas irregulares da torre mais volumosa do SESC/Pompéia, e a presença de dutos coloridos concentrados no alto da fachada principal do Pavilhão de Sevilha. FONTE: FERRAZ, 2018, p. 314

## 1992

Lina falece em 20 de março, na Casa de Vidro.

## APÊNDICE C - TEXTO TRADUZIDO PELA AUTORA DA TESE: *LETTERA DAL BRASILE*

BO, Lina. Lettera dal Brasile. *L'Architettura*, Roma, n. 9, p. 182-187, jul. 1956.

### Carta do Brasil

*Algumas revistas reacionárias italianas criticaram a arquitetura moderna do Brasil. Lhes responde um arquiteto milanês que há muitos anos vive em São Paulo. Frente ao esplendor aterrador da floresta, às habitações primitivas dos indígenas, aos poucos exemplos de arquitetura europeia importada nos séculos passados, o movimento moderno brasileiro significa um ato de vontade grandioso e artificial ao mesmo tempo. Os contrastes figurativos e psicológicos que derivam desta situação são sempre violentos. Mas o homem está vencendo a floresta, começa a não a temer mais: um novo diálogo entre a natureza e a arquitetura se iniciou e Burle Marx representa a personalidade mais significativa.*

Dois aspectos do ambiente brasileiro: uma raiz de “mangue” no litoral, entre os seus grandes tentáculos não há lugar para o homem; a praia de Copacabana, em primeiro plano uma antena decorativa de Burle Marx. Copacabana é geralmente criticada, mas o grande arco de edifícios em concreto armado quase lambido pelas grandes ondas do oceano tem um significado duro, mas humano. Uma fila de casinhas baixas com pouca vegetação salgada rosa, em vez de arranha-céus, teria documentado uma vida familiar e burguesa, mas não representaria o sentido da atual luta pela modernidade, que a sociedade brasileira combate sem piedade e sem arrependimentos. Das janelas dos inúmeros pequenos apartamentos de Copacabana, em frente ao mar, é a nova sociedade do país que enfrenta e compete.

***Acima:** A floresta foi desmatada, começou-se a plantar o café; além da igreja, ao fundo, a floresta retoma, soberana. **Abaixo:** no alpendre de uma cabana de madeira, um menino brinca ao sol; estamos em Manaus, a cidade da borracha, lá o “seringueiro” vive na floresta, onde corta as grandes árvores para extrair o látex.*

***Acima:** como nos filmes western, é uma cidade de barracos, um organismo social que nasce, os homens acabaram de começar a desmatar a floresta para plantar café e algodão, só em um segundo momento as verdadeiras casas virão, as de tijolo e de cal. **Abaixo:** o município de São Sebastião. Um construtor no início do século levantou o monumento, embelezou a cornija, ajeitou as janelas.*

***Acima:** a anfitriã de um aeroporto próximo deu um presente ao camponês – um índio “garimpeiro”, ou caçador de ouro – um calendário de cores; estamos no estado de Minas Gerais: aqui também as casas foram apenas começadas, de madeira e esteiras, felizmente faz calor o ano todo. **Abaixo:** as casas flutuantes ao longo do Rio Amazonas.*

Da arquitetura brasileira tem sido muito discutida, após as "edições únicas" das revistas e as viagens de arquitetos e críticos terem divulgado os seus aspectos. Os elogios e críticas foram muito exagerados, às vezes contraditórios, e sempre a arquitetura brasileira foi julgada “por si”, alheia aos problemas reais de vida e de ambiente que também afetam a construção de um país. Mas, se as opiniões dos arquitetos estrangeiros que julgaram a arquitetura brasileira “por si mesma” permaneceram, mesmo quando ásperas e apressadas, nos limites da crítica construtiva, a mesma coisa não se pode dizer do julgamento dos

jornalistas, tão mais perigosos quanto mais destinados a um vasto número de leitores. Para a Itália, é o caso de uma série de artigos que surgiram, alguns meses atrás, no “*Corriere della Sera*”, e especialmente de um publicado em “*Il Borghese*”. “*O artigo do Borghese esmaga a arquitetura brasileira*”, me escreveram amigos italianos querendo respostas. Mas, para “responder”, ocorre que o problema seja posto em termos de seriedade, para não dizer de competência. Em “*Il Borghese*”, a seriedade é substituída pelo “espírito brilhante” do jornalista que, em três ou quatro dias, pretende julgar um País e sugerir um novo modo de existir aos habitantes. O recurso da palavra de efeito, do toque brilhante, da pequena arrogância e da mentirinha, o direito de mentir para alcançar o objetivo, incitando os instintos desleixados do leitor, deveriam ter feito o seu tempo. Como é o Brasil para um europeu que desembarca pela primeira vez no Rio de Janeiro? Do avião o contraste entre os barracos dos negros e as construções modernas move mais o caso social que o ressentimento burguês pelo arranha-céu estandardizado em vez da casinha em estilo. Do navio, a enseada de Copacabana e a baía com o Ministério da Educação e os outros edifícios que surgem de repente, quase colados à floresta da qual chega a bordo o cheiro, sugerem um esforço humano que não deixa o tempo de pensar se era melhor o arranha-céu ou a casinha folclórica portuguesa.

À observação mais atenta parece evidente a razão de um crescimento vertical tão rápido: a parte plana é exígua, logo depois do Oceano sobem as colinas de pedra molhadas das chuvas e cobertas pela floresta tropical. Qual enviado especial tentou dar a ideia desta cidade à beira do Oceano, cujas ruas atravessam a estrada costeira e acabam contra a floresta cheia de “quaresmeiras” e acácias violetas e amarelas, filodendros e bromélias e todas as plantas que na Europa estão apenas nas vitrines dos floristas?

Só há poucos anos a floresta não dá medo, desde quando os meios de defesa e desinfecção estão ao alcance de todos. O que a grande árvore carregada de orquídeas dizia ao emigrante europeu senão que, na água parada nas folhas, se escondia a febre amarela? e no emaranhado de plantas preciosas que cobriam o solo viviam a cascavel, o escorpião e outros insetos venenosos? E como defender-se dos animais selvagens senão abatendo as árvores que favorecem os ataques repentinos?

Cortar, queimar, destruir a grande floresta inimiga, ódio pelas flores que portadoras de morte. E logo depois de cortada, logo depois de queimada, eis, à primeira chuva, o broto renasce de um pedacinho de raiz, de um ramo que ficou enterrado; eis o Mato subindo e sufocando a muda de café e algodão, a tremenda Tiririca brotando entre as pedras do pavimento – e o homem a rasgar, a cortar, a queimar - e eles a crescer, a sufocar de ramos e cipós para querer caçar o intruso.

O medo antigo pela floresta foi hoje substituído por uma visão mais serena e, onde não ocorra não a destruir para dar lugar a plantações, o medo se transformou em amor. O grande berçário que o arquiteto Roberto Burle Marx possui vizinho ao Rio de Janeiro é uma coleção única de plantas tropicais prontas para serem colocadas nos jardins de casas privadas ou de palácios públicos. Se houve uma inovação de fato na arquitetura dos jardins, esta veio do próprio Burle Marx, e a vista dos jardins brasileiros com as belas plantas tropicais, os movimentos da água, os painéis de cerâmica colorida, dão ao visitante europeu habituado aos jardins oficiais ou municipais um senso de liberdade de alegria primitiva, mas o cronista precipitado, ocupado a interrogar o proprietário da *trattoria* italiana, emigrado ao princípio do século e quase sempre filo-fascista e nostálgico, não tem tempo de visitar os jardins, nem as pequenas cidades do Interior que são só uma rua com casinhas de cá e de lá e uma praça arborizada sempre igual.

***De frente, no alto, à esquerda:*** o detalhe de uma arquitetura de Lúcio Costa, parede brise-soleil perfurada por elementos móveis em um edifício no Parque Guinle do Rio.  
***Ao centro:*** no carro de boi, com as características rodas de madeira maciça, igual a cento ou duzentos anos atrás; o barulho do carro se ouve de longe, é um guincho afiado,

*quase a voz do Brasil antigo; para certos estados do norte, é ainda o único meio de transporte com o qual se pode chegar à cidade: em São Paulo, aos edifícios moderníssimos de Oscar Niemeyer alinhados no Parque Ibirapuera. **Abaixo:** uma velha casa do fim do século, em São Paulo, ficou espremida entre as construções de vinte anos atrás e os arranha-céus recentíssimos; aqui o problema é como implantar um sistema de vida aderente e coerente às necessidades de standardização e de adensamento típicos da nova cidade.*

### **Carta do Brasil**

*Nesta página: os jardins de Burle Marx. **No alto:** um jardim público no Rio de Janeiro, as raízes da planta tropical junto ao asfalto, os canteiros vivamente coloridos e as artérias para o tráfego moderno. **Ao centro:** um jardim privado, os muros ondulados revestidos em cerâmica ou em mosaico parecem competir pelas cores e pelo desenho com a maravilhosa flora transplantada artificialmente dos ambientes naturais ou dos viveiros. **Abaixo:** o jardim de uma casa em Boa Esperança, a natureza, as colinas escarpadas são aquelas que circundam o Rio. Roberto Burle Marx soube compreender e desfrutar melhor que qualquer outro arquiteto o elemento da flora tropical, que não é mais o símbolo da competição para arrancar da terra virgem o terreno para cultivar, mas um modo de reportar o ambiente natural no perímetro da cidade moderna.*

A cidade-rua é um pequeno oásis no deserto-floresta ou no deserto verdadeiro, como no norte. Os velhos são habituados à cidade-rua, os jovens passeiam no domingo acima e abaixo e não podem ir a lugar nenhum porque tudo é muito longe. De vez em quando alguém decide ir a São Paulo, pega um carro de boi, um caminhão, o trem, o barco, e depois de vinte ou trinta dias, chega. Com tanta distância e tantas dificuldades, como criar um plano, como encontrar tempo para fazer “os planos”? Faltam casas, falta tudo, se deve apressar, construir, depois se verá. As cidades brasileiras sofrem desta febre súbita, revelam uma humanidade, que quer estabelecer-se rapidamente, ganhar tempo: uma humanidade que trabalha, que merece um momento de meditação e não a liquidação snobe da pseudo-cultura.

A mesma febre de fazer, e rápido, está na arquitetura brasileira que tem pouco mais de dez anos de vida. O arquiteto brasileiro é um menino chamado para a guerra no improviso, e se colocou com coragem e generosidade, sem conhecer a fundo o “mecanismo”, o seu impulso o moveu; passada a batalha, se quer ver se merecia ou não a medalha. Do todo que desconserta e choca os europeus, precisamos isolar os elementos positivos desta arquitetura, os elementos “autênticos”, que não dependem de limitações de cultura: soluções construtivas extremamente simples e frescas, uma modéstia unida a um sentido festivo da vida: os arquitetos brasileiros foram os primeiros a colorir as suas arquiteturas. No alvorecer de suas possibilidades, no entusiasmo das realizações, o arquiteto brasileiro pensou que “tudo era permitido”, que não lhes era preciso “reprovação”. Esta condição psicológica está só agora variando. Os jovens que saem da Faculdade estão sob um plano de revisão: a nova arquitetura brasileira poderia começar agora.

Falei mais dos homens, e do Brasil que de arquitetura e também as ilustrações que precedem as obras de Burle Marx são de homens e de ambientes. Mais tarde. Mandarei a *L'architettura* uma documentação dos “elementos positivos” os quais mencionei. Este como contribuição ao amor ao diálogo que todos devemos restabelecer, porque, sozinhos, não podemos viver.

***Carta do Brasil***

*Outros aspectos dos jardins de Burle Marx. O totem de madeira, para um jardim público de Belo Horizonte, semelhante à antena de ferro na praia de Copacabana, são sinais de modernidade, criações do intelecto humano, mas querem competir por escala, por verticalidade, por vigor com as manifestações da vida natural, com as árvores da floresta, sempre próxima, sempre presente no moderno Brasil.*

**APÊNDICE D - TEXTO TRADUZIDO PELA AUTORA DA TESE: "BAHIA",  
ESPOSIZIONE A SAN PAOLO**

BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim. "Bahia", esposizione a San Paolo. *Domus*, Milão, v. 1, n. 3, p. 32-35, mar. 1960.

**"Bahia", exposição em São Paulo**

Infelizmente as fotografias em branco e preto – que aqui a seguir publicamos – não podem reproduzir bem a atmosfera desta exposição singular e poética. Organizada por Lina Bo Bardi, arquiteta, e por Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com o apoio do Magnífico Reitor daquela Universidade, professor Edgar Santos, e de Ciccillo Matarazzo, Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a exposição foi montada – em São Paulo – em um pavilhão à beira do Parque Ibirapuera, em frente ao pavilhão da V Bienal.

Colocação não casual. A exposição Bahia – pensada como uma exposição não de folclore, mas de produção artística, viva, em movimento – era quase posta a demonstrar que “aquela liberdade popular de expressão e certos aspectos da arte contemporânea que poderiam ser interpretados como o desespero da arte (os ferros, os trapos, as sucatas, como os mais famosos papéis recortados de Matisse e as "sobras" de Picasso), se encontram em um mesmo plano; ainda encharcado de metafísica no pavilhão da Bienal, cheio de realidade humana e confiança consciente nesta documentação popular”.

O ambiente da mostra – com paredes de cortinas de algodão azul escuro, e velário de teto branco – hospedava, sobre as paredes coloridas, objetos e fotografias intercaladas: artefatos populares (madeiras, cerâmicas, gaiolas, redes, cestos, tecidos); bordados de igreja, flores de lata, e imagens de arquitetura e de festas; sobre outras paredes, objetos barrocos católicos (quadros duplos de procissão, do século XVIII); estátuas de santos e bonecas “orixás” (ídem vestidos, em tamanho real); como grandes esculturas, as “carrancas”, proas de barcos, esculpidas e pintadas; tapeçarias compostas de retalhos, e bandeiras de sociedades de canto e dança; a roupa inteira de couro do habitante do “sertão” ou deserto seco; uma árvore de catavento, movida por um ventilador; uma de flores de papel. Imagens coloridas, de arquiteturas e costumes, eram projetadas em um percurso escuro, passagem obrigatória para o público: no ar uma música contínua, de cantos afro-brasileiros, e instrumentos de percussão.

Todo o piso do pavilhão estava coberto de uma camada de folhas de eucalipto, que todo dia era trocada. A definição “arte popular, folclore, arte primitiva, espontânea” implica uma classificação abstrata da arte, que exclui o homem. A arte considerada como “privilegio”.

Onde acaba e começa a arte? Onde é a fronteira? Sobre esta “terra de ninguém”, sobre este limite entre arte e Arte foi construída esta exposição.

Que lugar ocupa na classificação da arte, a assim chamada arte popular, espontânea, primitiva? Qual é o seu significado? Por que existe arte popular e não aquela dos funcionários públicos, dos engenheiros ou dos funcionários do banco? O “povo”, por sua própria dificuldade material para chegar a um certo grau de instrução, é geralmente privado de inibições, das inibições criadas pela cultura (ou melhor, de uma “certa” cultura), e conserva o hábito natural de expressão do homem estético. A palavra “folclore” define a necessidade e a capacidade de expressar-se esteticamente do homem “culturalmente só”, vista e classificada pelos homens cultos. Mas a arte parece hoje reivindicar os valores humanos, saindo da caixa e olhando além deles mesmos para a completude de sua expressão. Depois da revolta, depois do desejo de auto-aniquilação (a exposição “Bahia” está de frente à Bienal, e e o que está além dos italianos

Burri ou Fontana, que agora podem ser definidos como os *neoclássicos da negação*? depois disso a estrada volta), começa uma era em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma clareza crítica e autonomia que não pode deixar espaço para a divisão em categorias e compartimentos estanques; uma época que não pode negar ao homem, em nome de qualquer credo ou mito, o direito de viver em sua totalidade.

A renúncia à imortalidade poderia ser a crença do artista de hoje julgado pela obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência, que da colagem ao papel recortado, aos retalhos, às sucatas é próprio da arte moderna, denuncia a indesejada eternidade da obra de arte, é não querer resistir ao tempo. As composições multimateriais (o multimaterialismo moderno é diferente daquele do passado, que com os fundos dourados e as incrustações de diferentes pedras e materiais, documentava uma busca de riqueza, um sentimento de felicidade, longe do “humilde” que é típico de hoje), o papel recortado, as esculturas de “avanços”, as arquiteturas precárias realizadas com materiais anti-eternos como os plásticos ou o metal estampado, não querem ser nada além da renúncia consciente da imortalidade, o privilégio da arte, o reconhecimento de si mesmo como homens e limitados, conscientes daquele “verdadeiro” criado pelo homem, fora do qual reside o absoluto, metafísico e indiferente.

O gênio poderá criar “relações fixas”; a grande obra-prima, a grande obra de arte, é a exceção, mas o homem sozinho, precário nas suas expressões julgadas colaterais, parece reivindicar hoje o seu direito à poesia. Fora das categorias não se terá mais medo de reconhecer um valor estético de uma flor de papel ou a um objeto feito de uma lata de óleo. A grande arte terá aberto espaço para uma expressão estética não de privilégio; a produção folclórica, popular ou primitiva perderá o seu atributo (mais ou menos explícito hoje), de expressão não consciente ou de transição a outras formas, e irá adquirir o significado do direito do homem ocidental à expressão estética, direito reprimido por séculos nos instruídos, sobrevivendo como uma semente viva pronta para germinar naqueles incapazes de se instruir de acordo com métodos inibitórios.

Ao encomendar esta exposição estivemos atentos a todos os fatos, mesmo os mais ínfimos, que expressam a poesia na vida cotidiana. Nesse sentido, apresentamos toda uma série de objetos comuns, humildes mesmo, amorosamente cuidados; exemplo para o moderno desenho industrial (\*), que produzido por uma elite especializada em Ocidente, representa o Oriente, onde o homem estético tem há séculos a preponderância sobre o homem teórico, um fato normal. Este amor estético pelas coisas comuns não é para ser confundido com o estetismo decadente, é uma necessidade vital bem aos primórdios da vida humana. E nesse sentido, tudo ligado a um modo de viver, que apresentamos esta exposição: um modo de viver que se estende ao modo de ver as coisas, de mover-se, de colocar o pé no chão, um modo não estetizante, mas próximo ao “verdadeiro” humano. Esta exposição é apresentada por uma Escola de Teatro e o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. Recordamos aqui as palavras de Appia, que hoje podem parecer “messiânicas” e fazer sorrir os críticos de arte advertidos, mas que soam como um alarme para o endereço da nova cultura: *soyons artiste, nous le pouvons* [sejamos artistas, nós podemos]. Apresentando Bahia, pudemos escolher a América Central, a África, a Espanha ou a Itália do Sul, qualquer lugar aonde nossa cultura não chegou, ou parou antes de se cristalizar, a nossa cultura.

**Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves**

## **APÊNDICE E - TEXTO TRADUZIDO PELA AUTORA DA TESE: *L'ARTE DEI POVERI FA PAURA AI GENERALI***

ZEVI, Bruno. *L'arte dei poveri fa paura ai generali*. *L'Espresso*. Roma, p. 18-18. 14 mar. 1965.

Disponível em:

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110904#?c=&m=&s=&cv=&xywh=981%2C4165%2C1778%2C995>.

Acesso em: 02 nov. 2021.

### **A arte dos pobres assusta os generais**

Bruno Zevi

*L'Espresso 14 março 1965, p.18*

Tudo pronto na Galeria de Arte Moderna: as “peças” vindas da Bahia – Salvador estão no lugar, o catálogo está em processo de impressão, assim como os manifestos; faltam alguns equipamentos de iluminação e os painéis sobre os quais serão afixadas grandes fotografias de arquitetura. A inauguração é marcada definitivamente para a manhã de 10 de março.

Em vez disso, chega a ordem da Embaixada brasileira: a mostra não ocorrerá, tudo deve ser desmontado em silêncio, postos em caixa e enviado de volta para a pátria. Não se discute. Estourará um escândalo? Paciência, com um regime de generais, a diplomacia é terrorizada e paralisa também as atividades culturais. De resto, esta não é uma mostra de arte qualquer, tem uma carga explosiva. “Roupa suja se lava em casa”, talvez em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não em Roma. É a náusea habitual.

A exposição “Nordeste do Brasil” foi promovida por uma arquiteta italiana, Lina Bo, cuja própria biografia explicita os movimentos da iniciativa. Depois de ter fundado em Milão uma revista semanal, “A”, que teve brevíssima vida mas foi no pós-guerra a única tentativa de levar os problemas da casa ao nível do povo, em 1947 decide transferir-se para o Brasil, onde P.M. Bardi lhe oferecia para projetar o Museu de Arte de São Paulo. Esta missão profissional constituía porém um mero pretexto: Lina Bo procurava uma conexão com a realidade que satisfizesse necessidades morais básicas que permaneciam insatisfeitas, uma conexão íntima e orgânica, não apenas intencional e irrealista entre arquitetura e compromisso humano. Dirigiu uma escola de desenho industrial, ensinou por três anos na faculdade de Arquitetura de São Paulo; mas a ocasião para um tiro certo e próprio veio em 1959, quando o governador da Bahia, Juracy Magalhães, hoje embaixador nos Estados Unidos, a convidou para criar um museu de arte moderna capaz de se tornar um centro de propulsão cultural na região.

Neste ponto, Lina Bo encontra os economistas e os sociólogos que trabalham pela planificação territorial, através deles conhece os jovens que se ocupam pela luta contra o analfabetismo, uma luta que logo leva à redenção social das massas camponesas. O salto está marcado: da arte moderna se passa à arte popular, da cultura importada à documentação de produtos autóctones até aqui ignorados e ocultados. A mostra de Roma tinha a função de revelar à Europa este mundo proibido.

O nordeste brasileiro, seco e agreste, habitado por escravos de condição semifeudal, tem aumentado nos últimos anos, devido à violência dos movimentos de libertação reunidos nas “Ligas Camponesas”, símbolo do país. A sua história tem a força trágica da miséria camponesa. A 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 necessidade, distantes do folclore, “feitos” mais do que obras de arte, feitos com latas de óleo americanas, madeira, palha, resíduos, páginas de revistas velhas, retalhos de tecidos que vêm do sul de vez em quando do sul, em velhos caminhos.

De tais materiais são compostos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as capas de couro, as “carrancas”, cabeças de animais policromadas, içadas sobre a proa dos grandes barcos do Rio São Francisco. São objetos chocantes, que também podem ser confundidos com "pop-art", como aconteceu recentemente em Paris. pelo contrário, é precisamente o inverso da pop art: não são gestos de integração, mais ou menos passivos, de uma cultura economicamente avançada, mas esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte que acusa a sua intolerável existência.

Os economistas, os arquitetos, os jovens progressistas estão convencidos que o estudo desses documentos sirva para impulsionar um processo de formação cultural radicado na trágica realidade do país. O barroco jesuítico, depois a “missão francesa” que institui a Escola de Belas Artes, enfim os “fachadistas” italianos que no século passado davam aparência de “bolo de noiva” às construções dos mestres de obras, bloquearam essa formação; é preciso começar tudo de novo, onde a arte se funde com a antropologia e grita ou reprime sua indignação.

Isso implica a rejeição da arquitetura racionalista, transplantada improvisadamente por Le Corbusier no Rio de Janeiro por volta de 1936? Lina Bo nega, e realmente preparou uma ampla resenha fotográfica sobre Brasília. Diante das reservas que muitos de nós expressamos sobre o plano urbano e os edifícios da nova capital, fica impaciente. Questões de gosto não são de forma alguma secundárias. Arquitetura não tem nada a ver com isso, ou apenas indiretamente. Brasília, em sua opinião, significa distanciamento do litoral da colônia, integração racial, coragem de se apresentar ao mundo com os valores culturais da pobreza, em suma, um ato irreversível de ruptura e de libertação.

De um lado, a produção do povo, testemunha do infinito sofrimento negro. Do outro, uma cidade kafkiana, autoritária e exibicionista. Estes polos antitéticos parecem hoje manifestações paralelas de um mesmo espírito subversivo. É difícil entender as razões intelectuais, mas entre os estudantes de Brasília e as massas degeneradas do nordeste existe uma comunicação imediata. Os acentos monumentais de Oscar Niemeyer naquele contexto não parecem retóricos, assim como a arte popular é o inverso do pop art. Deste estranho fenômeno percebeu Le Corbusier quando, cerca de dois anos atrás, visitou Brasília, recebido como um herói. Não elogiou o plano regular, nem os edifícios, mas declarou que a cidade constitui “uma esperança do futuro”.

A tese de Lina Bo se confirma em Roma. Generais e seus embaixadores vetam tanto a mostra de arte quanto a de Brasília. São argumentos muito perigosos, subversivos, porque, de forma oposta, dizem respeito ao interior faminto do continente, a realidade do país, as suas estruturas. Em frente aos temas da realidade, da miséria ou da cultura, generais e embaixadores perdem a cabeça, desafiam o ridículo, proibem insensatamente por fim uma exposição.