

LINA BO BARDI: O LEGADO DA ARQUITETA NO BRASIL.

HERMANN, Fernanda Raquel Vier.¹

OLIVEIRA, Ana Paula da Silva.²

BRATTI, Bruna Keli Bianchini.³

ANDRADE, Tâmara Milena de.⁴

ANJOS, Marcelo França dos.⁵

RESUMO

O seguinte artigo apresentará ao leitor a biografia da arquiteta Lina Bo Bardi, abrangendo desde a sua infância em Roma até o final de sua vida em São Paulo. Além disso, serão apresentadas três obras relevantes elaboradas pela arquiteta, que são a Casa de Vidro (1951), o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (1967) e o Sesc Pompéia (1982). Será realizada uma análise relacionando as experiências pessoais da arquiteta com a concepção de seus projetos, observando a influência que a primeira tem sobre a segunda. Reconhecida por sua “arquitetura pobre”, Lina buscava expor em suas obras os seus ideais plásticos e sociais, principalmente defendendo o pressuposto de que a arquitetura só deveria ser feita quando o homem a necessitasse, e ao fazê-la utilizar os elementos da base da arquitetura, sem adicionar ornamentos e características que extrapolassem essa necessidade, remetendo às obras primitivas do homem, buscando o artesanal.

PALAVRAS-CHAVE: Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, MASP, Sesc Pompéia, Arquitetura brasileira.

1. INTRODUÇÃO

Italiana radicada no Brasil, Lina Bo Bardi é conhecida por sua pujante produção cultural, atuando como arquiteta, designer, ilustradora, escritora, ilustradora, cenógrafa, curadora e artista visual, de acordo com Baratto (2016). Desde que chegou ao Brasil, Lina Bo Bardi demonstrou sua dedicação em interpretar a cultura brasileira de um ponto de vista antropológico, aponta Baratto (2015). Sua produção arquitetônica se destaca pelo radicalismo moderno, utilizado com o intuito de gerar aproximação da cultura e modo de vida popular, a fim de desfazer as diferenças entre a “cultura de elite” e a “cultura popular”, cita Delaqua (2015). Apesar de sua obra possuir grande reconhecimento, são poucas as edificações que foram construídas, porém, estas apresentam grande contribuição para a arquitetura (LIMA, 2014), como pode ser visto nas obras do MASP, Sesc Pompeia e o Teatro Oficina (BARATTO, 2016). Isto posto, nota-se a grande importância da arquiteta no cenário da arquitetura moderna brasileira, e por esse motivo é oportuno o estudo da mesma e de suas obras.

¹Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FAG. E-mail: fer.hermann@hotmail.com

²Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FAG. E-mail: oliveira.s.ap@gmail.com

³Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FAG. E-mail: bruna.bratti@hotmail.com

⁴Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FAG. E-mail: tamarandrade20@hotmail.com

⁵Professor arquiteto do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FAG. E-mail: anjos@fag.edu.br

Para isso, serão realizadas análises sobre o trabalho arquitetônico desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi durante o período moderno no Brasil, buscando identificar a contribuição da mesma para a arquitetura moderna brasileira e de que forma a arquiteta a utiliza como instrumento social. O trabalho em questão busca analisar a trajetória e algumas das principais obras da arquiteta, que são a Casa de Vidro, o SESC Pompéia e o MASP (Museu de Arte de São Paulo), visando sua importância na história da arquitetura brasileira. Para isso, os objetivos específicos foram determinados como: a) Realizar um levantamento sobre a biografia e a trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi; b) Listar três das principais obras da arquiteta analisando sua relevância histórica no modernismo; c) Analisar a influência de Lina Bo Bardi no modernismo brasileiro e mundial.

2. REFERENCIAL TEÓRICO OU FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Achillina Adriana Giuseppina Bo, conhecida como Lina Bo Bardi, é considerada uma das arquitetas mais prestigiadas da arquitetura na América Latina (ORTEGA, 2008). Nascida no dia 05 de dezembro de 1914, em Roma, na Itália, e passou sua infância sendo considerada uma criança solitária e de temperamento difícil (INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI, 2016).

Lina Bo Bardi ingressou na arquitetura seguindo sua sensibilidade visual e de composição, não tendo levado em conta características com a história, as técnicas construtivas e percepção espacial para a escolha do curso. Seu interesse pelas artes e composições se iniciou quando criança, quando, junto de seu pai (que era pintor), fazia desenhos e aquarelas. Devido a essa influência, Bo Bardi cursou o *Liceo Artistico* em Roma antes de cursar arquitetura. Durante a faculdade, a arquiteta não teve grande destaque entre os padrões, apesar de sua dedicação. Seus trabalhos eram embasados por composições de linhas firmes e balanceadas, cores intensas e contrastes de tons, características presentes durante toda a sua vida. Conhecida pela sua inteligência, ambição e pela maneira proveitosa com que lidava com as diversas influências que recebia, Bo Bardi definiu seu futuro profissional de forma independente em uma época de início de guerra, mesmo sendo mulher em um meio predominado por homens (LIMA, 2009).

Em 1940, alarmada com a instabilidade política em que Roma se encontrava e com o surgimento do fascismo, se muda para Milão, onde inaugura junto com Carlos Pagani o *Estúdio Bo e Pagani* (INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI, 2016). Ao deixar sua família em Roma, passa a viver sozinha e atuar como arquiteta, servindo de exemplo para as mulheres da época, que

passavam pelo início da liberação feminina, apresentando-as como deveria ser a casa moderna e qual o papel da mulher nesse cenário (PEREIRA, 2014).

Em 1943, devido a situação política em que a Itália se encontrava após a ascensão de Mussolini, parte da edição da revista *Domus*, onde Lina trabalhava, foi transferida de Milão para Bergamo. Nesse momento, ela foi escolhida para liderar o ambiente de trabalho, sendo considerada “[...] frente e a fachada do processo de comunicação e publicação porque as mulheres levantavam menos suspeitas, ajudando a dissimular a censura e particularmente o controle policial nos trens entre as duas cidades [...]”. No ano de 1945, junto com Carlo Pagani e Bruno Zevi, Bo Bardi trabalhou na criação da revista conhecida com *A – Cultura della Vita*, que foi publicada de janeiro a julho do ano seguinte. Nela, a arquiteta foi responsável pelos trabalhos gráficos e de edição, assim como pela produção das ilustrações da revista, sempre buscando unir a modernidade e o vernacular (LIMA, 2009).

Lina se tornou a Senhora Bo Bardi em 1946, casando-se com Pietro Maria Bardi, um homem polêmico. Um mês após a união do casal, eles vêm ao Brasil a negócios, momento em que Bardi é convidado por Assis Chateaubriand para assumir a direção da galeria de artes que pretendia abrir em São Paulo. Tendo aceito o convite, o casal se muda definitivamente para o Brasil. No início de 1947, o casal se mudou do Rio de Janeiro para São Paulo, contra a vontade de Lina, pois, para ela, foi decepcionante trocar “[...] a estimulante vida cultural do Rio de Janeiro pelo que se reduzia à promessa de um centro industrial emergente, mas ainda provinciano [...]” (LIMA, 2009). Um ano após sua chegada ao Brasil, o esposo de Lina é convidado a fundar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo. Com isso, a arquiteta passa a projetar as instalações do museu. Nesse momento, ocorre a criação da primeira cadeira moderna do Brasil. Idealizada para o uso no auditório do museu, é dobrável, feita de madeira e couro (INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI, 2016). Cria, já em São Paulo, o IAC (Instituto de Arte e Cultura), que foi a escola de artes aplicadas pioneira no Brasil na formação de profissionais voltados ao desenho industrial (GRINOVER, 2010).

Junto com Giancarlo Piretti, cria em 1948, o *Studio d'Arte Palma*. Com a pretensão de produção em série, os móveis eram idealizados com chapas de madeira cortadas e com encaixes. Devido ao clima tropical, os móveis eram produzidos de maneira que se adaptassem aos inconvenientes dos trópicos, como calor e o mofo. Naquela época, ainda eram comuns os mobiliários coloniais, e apesar disso, a produção era feita a partir de influências indígenas, africanas e sertanejas, utilizando materiais como o couro, o sisal e fibras naturais (COSULICH, s.d.).

Em 1950, Lina funda com seu esposo a revista Habitat. Nela, a escritora expõe toda a sua bagagem de conhecimentos, apresentando ao Brasil uma série de características culturais que não haviam chegado ao Brasil. A visão tida da Europa era positiva, corroborada pelas vanguardas que embasaram a Semana de Arte Moderna de 1922, porém, Lina exhibe a situação pós-45 e as imagens da guerra. Sua produção literária é voltada, principalmente, para as construções brasileiras simples. Ela destaca a o quão singelas eram as construções na Amazônia, o modo como os caiçaras viviam e a riqueza que possuía as tapeçarias indígenas. Suas menções não se restringiam às características amazônicas, mas a casa viagem que fazia pelos quatro cantos do Brasil, Lina apresentava suas percepções. Ela acreditava que o Brasil ainda era um lugar novo, onde tudo se encontrava por fazer. (KAMINURA, 2013).

Em 1958, foi convidada para dar aulas de Teoria da Arquitetura na Universidade Federal da Bahia, assim como para restaurar o Solar do Unhão para posteriormente o mesmo abrigar um museu de artes populares e um centro de documentação. A partir de então, Lina passa a estar em contato cotidiano com a cultura nordestina (KAMINURA, 2013). Nesse período, ela descobriu lá uma espécie de arte pura, que ainda não havia recebido a influência dos interesses econômicos e das culturas externas. Ao perceber isso, Lina buscou encontrar a base da arte brasileira, mesmo que fosse somente o exemplar nordestino, um de tantos que o Brasil oferecia. Nessa busca ela percebeu que aquela era “[...] a expressão do verdadeiro ser humano, não influenciado pela urbanização nem pelo capitalismo gerado pelo consumo dos turistas.”. Lina via o artesanato como uma verdadeira cultura, diferente da maneira como era usualmente visto, ou seja, inferior ou passível de menosprezo. Ela acreditava que o artesanato era uma alternativa para o design, que deveria utilizar como referência a riqueza antropológica, e não produzir cópias europeias (COSULICH, s.d.). Para ela, estes objetos de fatura popular apontavam um caminho para o desenho industrial brasileiro. Lina entendia que um desenho industrial que partisse dessas raízes populares estaria mais próximo da realidade do país. Este movimento em direção à pesquisa do desenho popular no Nordeste do Brasil não foi um gesto isolado; outros intelectuais brasileiros da região estavam voltados a buscar nas “raízes populares” uma base para garantir uma educação e o consequente desenvolvimento da cultura alicerçados no popular (BASTOS E ZEIN, 2010).

Durante o período em que passa no Nordeste, Lina inicia sua jornada em busca de objetos artesanais a fim de produzir mostras e exposições a respeito do povo brasileiro e de sua civilização. O produto dessa pesquisa foi exposto diversas vezes em São Paulo e no Nordeste, além de Roma. Para Lina, “esta é uma manifestação espontânea porque não precisa de esclarecimento ou reflexão

para entendê-la” (COSULICH, s.d.). De 1960 a 1964, Lina é responsável pela direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (LIMA, 2014). Sua estadia em Salvador é forçada a terminar em 1964 pelo novo governo militar (KAMINURA, 2013).

Durante sua estadia na Bahia, Lina passa por um processo de simplificação da linguagem. A partir de então, seus projetos passam a ser considerados de “arquitetura pobre”, termo exemplificado por obras como o Sesc Pompéia e o Teatro Oficina. Essa é a última fase da carreira de Lina (ITAÚ CULTURAL, 2016), que falece em 1992 na cidade de São Paulo (INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI, 2016).

Lina sempre visualizou a arquitetura como um “[...] fenômeno visual e consciente da pluralidade de referências estéticas que a sustém”, defendendo o pressuposto de que os arquitetos devem se importar mais com a vida de quem usa os projetos do que com valores estéticos e estilísticos. Esse pensamento fez que com Bo Bardi fosse reconhecida como uma arquiteta moderna, mas que não restringia seu pensamento. Em sua visão, a arquitetura só existia pois a humanidade necessita dela, e serve para suprir essa necessidade. Seu trabalho se encontrava em sintonia visual e conceitual com as relações já estabelecidas “[...] entre vida cotidiana e estética refinada, referências abstratas e figurativas, assim como entre valores simbólicos históricos e progressistas, contingentes e abstratos”. Criticava o Ecletismo, tendo por diversas vezes desenhado croquis que ridicularizavam o mesmo e suas características, como a mistura de vários estilos e o uso de ornamentos desnecessários. Bo Bardi sempre reverenciou Vitruvius, dizendo que se deve estabelecer uma conexão entre a casa, a terra, a vida e o trabalho do homem, de forma que é preciso unir a arquitetura com o ambiente natural e a medida humana. Ela sempre incentivou a junção da tradição arquitetônica com a vernacular, uma vez que é preciso considerar a relação existente entre a obra e a paisagem (LIMA, 2009).

Lima (2009) ainda cita “Para Lina, o Brasil não tinha meios termos. Não havia moderação. E foi nessa excentricidade, mais do que na ambição modernizante do país, que ela viu potencial para desenvolver seus conceitos e sua prática para uma estética brasileira.”

2.1 CASA DE VIDRO

A Casa de Vidro (Imagem 01), projetada por Lina Bo Bardi, foi construída entre 1950 e 1951, sendo a sua primeira obra construída no Brasil. É localizada no Bairro do Morumbi, zona Sul de

São Paulo. Lá, ela e seu marido moraram grande parte de suas vidas. O bairro era considerado, na época, uma grande reserva de Mata Brasileira, rica em fauna (BO BARDI, s.d.).

Imagem 01 – Casa de Vidro



Fonte: Wordpress Casasbrasileiras, *in*: Fracalossi (2011).

Uma das propostas de Lina para a construção da casa foi manter o perfil natural do terreno, em uma área bastante inclinada, influenciando o fato de que a frente da casa fosse construída sobre pilotis e a parte de trás da edificação ficasse apoiada em muros de concreto diretamente sobre o terreno. A construção foi dividida em dois blocos, o primeiro transparente e cristalino sobre os pilotis, visto como uma característica da arquitetura moderna, onde é abrigada a ala social da casa, biblioteca, sala de estar, sala de jantar e a área íntima da casa, que foi dividida por uma parede branca. O outro é um volume opaco, com a utilização de materiais que representam a arquitetura vernacular. Neste se localiza a área de serviço e de empregados. A cozinha é a parte que une os dois blocos da obra. Para que houvesse a transição dos dois blocos, Lina Bo Bardi criou um pátio que não fosse acessível desde o exterior da casa, o qual deu o nome de pátio das Rosas, parte da casa essencial para o conforto da edificação, que permitia a ventilação de todos os dormitórios. O bloco social da casa está apoiado em pilares metálicos e é definido por dois planos horizontais da cobertura e também das lajes de piso que destacam a fachada principal. No primeiro piso estão localizadas as máquinas junto com a garagem (TANNURI, 2008).

A casa de vidro foi tombada em 1987 pelo CONDEPHAAT como patrimônio histórico do estado de São Paulo, e a partir de 1995 se tornou sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Grande

parte da coleção de arte que foi adquirida pelo casal ao longo de suas vidas está lá ainda (FRACOSSO, 2011).

2.2 MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND

A atual sede do MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Imagem 02) iniciou a ser projetada em 1957 e foi inaugurada em 1968, na Avenida Paulista, em São Paulo. O partido formal é dado por uma caixa retangular de vidro suspenso por uma moldura de concreto pintado na cor vermelha, representando de maneira objetiva os valores arquitetônicos do período em que foi concebido (CÁRDENAS, 2015).

Imagem 02 – MASP



Fonte: Nelson Kon, *in*: Cárdenas (2015).

No final do século XIX, a cidade de São Paulo passou por diversas transformações, principalmente de caráter urbanístico; dentre elas, o crescimento econômico e populacional, passando a ser considerada metrópole a partir de 1950. Após a Segunda Guerra Mundial, muitas pessoas vieram para o Brasil, entre elas, a arquiteta Lina Bo Bardi e seu marido Pietro Maria Bardi, um entusiasta e financiador das artes (CÁRDENAS, 2015). Lina se fascinou com a natureza do Rio de Janeiro e com as características culturais do país, encantando-se principalmente pelo artesanato brasileiro, algo que impactou profundamente sua essência. A mudança de Lina do Rio de Janeiro para São Paulo ocorreu devido as relações de seu marido com o influente Francisco de Assis Chateaubriand (Chatô), um magnata da imprensa brasileira nesse período. Em 1947, Chatô convida

Pietro Bardi para dirigir um museu de arte no Brasil, que seria implantado em São Paulo, e Pietro incumbi a sua esposa, Lina, a tarefa de projetá-lo (ROSSETI, 2002).

No século XX, a arquitetura começava a receber influências das novas tecnologias, que utilizavam concreto armado, elementos pré-fabricados e cortinas de vidro nas fachadas; influências internacionais que introduziam no Brasil os princípios de uma arquitetura moderna. O arquiteto Vilanova Artigas foi um dos precursores e grande expoente ao se apropriar do concreto armado em virtude da arquitetura brutalista, expondo a beleza do concreto aparente em suas obras (CÁRDENAS, 2015).

O uso de pilotis, por Le Corbusier, e a concepção de edifícios de blocos modulados, aplicação do vidro e partes suspensas, de Walter Gropius, certamente influenciaram na concepção projetual de Lina, que recorreu a alguns desses elementos para a criação do vão livre no MASP (CASTILHO E SCHNEIDER, 2016). O arquiteto Affonso Reidy projetou o Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro em período simultâneo ao MASP, e a alta expressão arquitetônica dessa obra, evidenciando os materiais em voga na época, também se tornou uma referência para Lina. Os pórticos que se repetem no MASP e apoiam a caixa envidraçada, de alguma forma também está presente no MAM de Reidy, assim como os estudos da escada helicoidal de centro aberto. O acesso do MASP através de uma escada/rampa também foi empregado na Casa de Vidro da arquiteta (CÁRDENAS, 2015).

A apropriação do concreto armado e protendido, o uso de vãos livres para o público e cortina de vidro na fachada dessas obras evidencia o espírito arquitetônico inovador de uma época e Lina confronta o uso desse concreto bruto aparente arrojado do edifício com o uso de delicadas gramíneas no perímetro do terreno. Assim como outras características próprias do modernismo aplicados à obra, a sintetização das formas geométricas livre de ornamentos em busca do funcionalismo racional resgata para o edifício o conceito “*less is more*” (menos é mais) de Mies van der Rohe (CASTILHO E SCHNEIDER, 2016).

O museu conta com uma área construída total de 10.272m², abrigando hall cívico, biblioteca, auditórios, pinacoteca e áreas expositivas. Devido ao entorno caracterizado principalmente por edifícios de grande escala, a horizontalidade do MASP o transforma em protagonista no local. Lina lançou mão de proporções e modulações ao projetar o museu, seguindo o sistema estrutural. O MASP é resultado de sua estrutura, e sua execução teve a participação do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, e o sistema construtivo de protensão solucionava as vigas de grandes vãos que estariam posicionadas paralelamente em relação à avenida Paulista (CÁRDENAS, 2015).

A grande invenção da criatividade, no caso do MASP, foi solucionar a sustentação do edifício mantendo a suspensão da caixa de exposição do museu, adaptando a ideia e a sensação fenomenológica deste fragmento da Bauhaus: transformar o teto com suas vigas em um conjunto integrado de sustentação, Lina cria o maior vão livre do planeta, além das múltiplas possibilidades de acesso ao museu, abolindo ou ampliando o conceito de fachada, criando um diálogo entre o espaço interno e externo do edifício que baniu os limites e barreiras que envolvem tradicionalmente uma edificação. Dentro desta proposta, durante a elaboração do projeto foi muito importante levar em consideração a função do edifício e os arredores onde foi instalado, bem como a relação topológica do prédio com o terreno. (CASTILHO E SCHNEIDER, 2016)

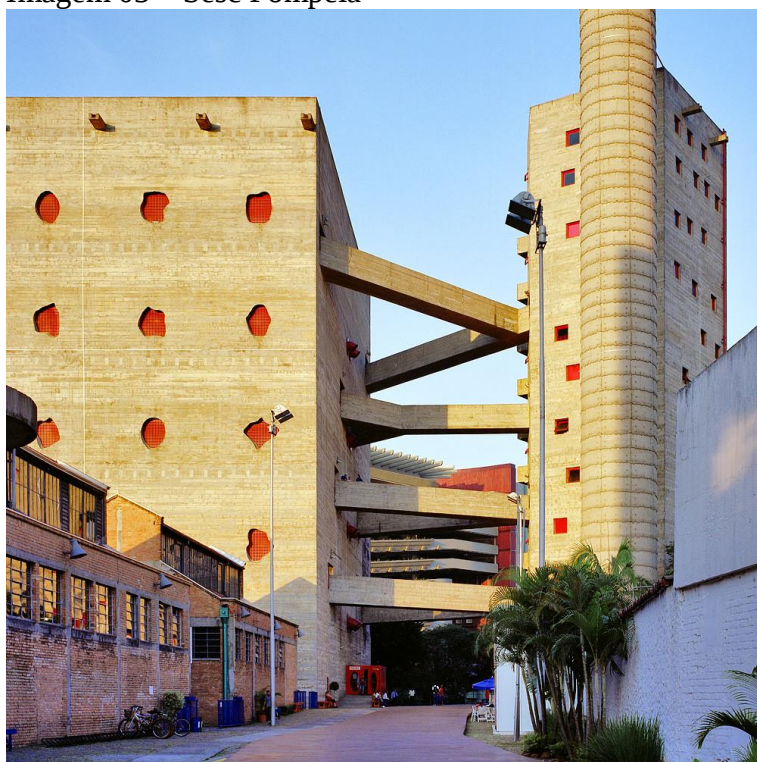
O edifício possuía o maior vão livre da América Latina na época. A superfície aberta originada através dos pilotis para a circulação de pessoas no espaço, segundo Castilho e Schneider (2016), estabelece uma relação que integra e abriga o transeunte, “[...] criando uma área de uso comum, típica dos conceitos modernos voltados ao desenvolvimento social, visava contribuir para um espaço mais igualitário”. A obra se encontra no sentido diagonal em relação ao norte/sul, evitando a incidência solar nas grandes fachadas e permitindo o desenvolvimento das atividades internas sem a interferência de elementos de proteção como brises. O acesso principal se dá pela Avenida Paulista (CÁRDENAS, 2015).

A inauguração ocorreu em 1968, cerca de dez anos após o início do projeto. Após 21 anos, Lina fez uma intervenção no edifício com a impermeabilização da cobertura e das vigas, aplicando tinta de cor vermelha sobre elas, seguindo os pilares. Segundo Lina, essa atitude não seria possível no período de construção do MASP devido à vigência ditatorial agressiva que ocorria no país na época. Após a morte do diretor Pietro Bardi, a nova administração do museu executou diversas reformas, como a construção do subsolo e instalação de um segundo elevador. Em 2003, o MASP passou a ser protegido e preservado como patrimônio histórico e tombado pelo Iphan (Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) (CÁRDENAS, 2015).

2.3 SESC POMPÉIA

A fábrica que é atualmente o SESC Pompéia (Imagem 03) foi construída em 1938 e foi baseada em um projeto inglês característico do início do século. Em 1945 a Ibesa – Indústria Brasileira de Embalagens – comprou a fábrica e posteriormente instalou em seu espaço a Gelomatic – indústria de geladeiras a querosene. O projeto do SESC Pompéia teve como premissa básica recuperar e manter a velha fábrica, intervindo através de uma perspectiva contemporânea (VAINER E FERRAZ, 2013).

Imagem 03 – Sesc Pompéia



Fonte: Pedro Kok, in: Fracalossi (2013).

Segundo Zein (*apud* VAINER E FERRAZ, 2013), a “Fábrica da Pompéia” representa “uma possível terapia” contra a crise do movimento moderno. Tratava-se de inserir um complexo de serviços socioculturais em um meio urbano de dez milhões de habitantes. O “vazio” a ser utilizado consistia nos locais de uma velha e aparente insignificante estrutura. Bo Bardi se recusou a demoli-la para se arriscar em um desafio: manter intacta a volumetria existente reconfigurando a mesma, porém, de modo a transformar as introvertidas estruturas em brilhantes espaços extrovertidos.

Em alguns depoimentos, Lina defendeu uma arquitetura que parta da base e não da cúpula, ou seja, uma arquitetura em cooperação com os pedreiros nos canteiros: “pode-se trabalhar muito bem montando um pequeno escritório, ou escritórios nas diferentes obras, trabalhando coletivamente”. O SESC Pompéia foi um projeto muito bem-sucedido, apropriado plenamente pela população. Trinta anos após sua concepção segue com uma arquitetura instigante e atual, a grande pergunta seria: começou pela base? (BASTOS E ZEIN, 2010)

Três volumes prismáticos de concreto aparente surgem ao lado dos antigos galpões da fábrica da Pompéia: um prisma retangular de trinta por quarenta metros de base e quarenta e cinco metros de altura; um segundo prisma retangular, menor e mais alto que o primeiro, de quatorze por

dezesesseis metros de base e cinquenta e dois metros de altura; e um cilindro de oito metros de diâmetro e setenta metros de altura (FRACALOSS, 2013).

O prisma maior possui janelas nas faces menores, leste e oeste. São quatro de cada lado por andar e configuram aberturas irregulares, criadas a partir de moldes de isopor embutidos durante a concretagem. O prisma menor apresenta doze pavimentos que coincidem a cada dois com os pavimentos do prisma maior. Esse prisma se apresenta girado trinta e três graus em relação ao prisma maior. Suas janelas são quadradas e menores que as aberturas ameboides do prisma maior, porém não apresentam um alinhamento ortogonal rígido, aparecendo assim dispostas em diversas coordenadas. A conexão entre o primeiro e o segundo prisma é feita através de passarelas elevadas cada uma apresentando desenhos diferentes, ainda que sob as mesmas regras. O último prisma que compõe o conjunto é um cilindro formado a partir da concretagem sistemática de setenta anéis de um metro de altura cada. Une-se ao prisma menor através de uma passarela metálica que parte da sua cobertura (FRACALOSS, 2013).

O partido adotado é simples e racional. Um retângulo ocupando a esquina se somava ao retângulo testando com ruas paralelas. Os galpões desativados formavam duas fitas paralelas à maior testada, entre as quais se desenvolvia a rua interna de serviços. Desocupado, o segundo retângulo se comprometia por um córrego ao longo do eixo longitudinal, perpendicular à rua interna. A rua interna se torna acesso de pedestres. Sem maior modificação externa que a substituição das telhas de barro por telhas translúcidas de vidros, os galpões de dentro viram cantina e depósito, os de fora se tornaram a administração, uma grande praça coberta com uma biblioteca e espaço para exposições, um teatro e oficinas. Coberta com as mesmas telhas translúcidas uma passagem transversal vira foyer do teatro. O córrego se tampa com uma plataforma de madeira (COMAS, 2009).

O prisma maior contém ginásios superpostos a uma piscina térrea e o prisma menor constam com lanchonete térrea, vestiários e salas de ginástica. A simplicidade e racionalidade da intervenção nova tornam ainda mais extraordinário o seu impacto visual. Altura e material contrastam com os galpões vizinhos, a força não exclui a elaboração e a sutileza. Em comparação à rudeza e vulgaridade apropriadas aos lances esportivos, os galpões viram paradoxalmente abrigos intimistas. A luminosidade filtrada difusa e suave sublinha a elegância da estrutura de concreto original (COMAS, 2009).

Enfim, o compromisso maior da arquiteta era

[...] antes de sedimentar uma linguagem arquitetônica arcaica, recuperar uma outra palavra, a “vanguarda”. Creio que esse espaço tenha sido criado para manifestações novas, e não caberia, portanto, fazer, por exemplo, um teatro com palco italiano. Aliás, prefiro chamá-lo de auditório, na esperança de que ele seja utilizado tanto para convenções como para espetáculos de dança, cinema, forró, ou sejam que se transforme num espaço aberto. (VAINER E FERRAZ, 2013)

Lina também afirmou que,

[...] muitos poderão ficar chocados com as diferenças entre as duas estruturas (a antiga fábrica e o moderno centro esportivo), porque numa delas as comunicações são horizontais, enquanto no prédio novo são verticais. É uma questão prática. Um centro de lazer não é, afinal, um museu ou uma escola, porque as premissas não são essas. (VAINER E FERRAZ, 2013)

Fato que não deve ser desprezado é o escritório na obra, que Lina havia defendido anteriormente, prova de um grande cuidado com a construção e de certa abertura nas deficiências do detalhamento. Subiras descreve com riqueza de detalhes o escritório na obra do SESC:

Era uma casinha de madeira, de paredes escorridas pela chuva e pelo bolor, que se sustinha sobre umas delgadas pilastras. (...) O conjunto era frágil. Chegava-se à casinha por uma tenebrosa escada, que logo dava lugar a uma passarela. Seus interior oferecia aos olhos um alegre espetáculo: empoeirados arquivos, mesas e cadeiras velhas, muitas pastas com recortes de jornais, revistas, e alguns textos manuscritos. Uma certa desordem. E, aqui e além redefinição a um museu de arte popular brasileira: brinquedos maravilhosos, bonecos lavrados por mãos delicadas e toscas a um mesmo tempo, cerâmicas cheias da mais sensual fantasia. E esse era o obrador, ou oficina, como se chamavam os ateliês dos artistas que construíram as igrejas da Idade Média europeia. A frágil casinha, o obrador, a favela, a palafita, o escritório enfim, de Lina [...].

“Ora, que tipo de contrato permitiu tal dedicação à obra SESC Pompéia?” A condição *sui generis* da arquiteta e o idealismo, próprio dos jovens, dos que colaboraram com o projeto – André Vainer e Marcelo Ferraz. Não é atitude que caiba em orçamentos e disponibilidades de tempo. Se objetos de fatura popular faziam parte da desordem do escritório de obra, como lembranças de determinada sensibilidade estética que Lina queria manter viva, foi a presença mesma do escritório na obra – o entendimento da arquitetura como construção, o detalhamento “artesanal”-, o que destacou o projeto do SESC Pompéia da produção brasileira dos anos 70:

A ideia inicial de recuperação do dito conjunto foi a “Arquitetura Pobre”, isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal que exprime comunicação e dignidade máxima através dos mentores e humildes meios. O SESC Pompéia teve um detalhamento “artesanal”, opusera, não é o detalhe padrão do edifício de escritório bem acabado, standard, com sua aparência acética e universal, mas um detalhamento peculiar com as rótulas de madeira, os seixos rolados, os revestimentos cerâmicos, os ferros em flor de mandacaru. (BASTOS E ZEIN, 2010)

A ideia de reciclar os galpões da antiga Fábrica de Tambores da Pompeia foi de Lina Bo Bardi. Embora se tratasse de um edifício industrial, com uma estrutura independente de concreto armado, Lina soube valorizar a beleza despojada dos edifícios industriais, a simplicidade dos grandes espaços com um detalhamento “artesanal”. O SESC Pompéia segue como um marco na arquitetura contemporânea brasileira, que até então vinha embalada no sono do urbanismo de Brasília, nas décadas de 1960 e 70 (BASTOS E ZEIN, 2010).

Foi nesse projeto que Lina realizou todos os seus desejos relacionados a arquitetura que vinha aspirando desde a sua chegada ao Brasil. Nele foi possível “[...] associar diversas metodologias de projeto, formas de expressão artística, práticas construtivas e trabalho colaborativo”. Essa obra é caracterizada por apresentar uma arquitetura que se define como espaço vivido (LIMA, 2014).

3. METODOLOGIA

A metodologia a ser utilizada é realizada através de pesquisas bibliográficas em livros e revistas, artigos, dissertações e teses utilizando como apoio *websites* e periódicos online (LAKATOS E MARCONI, 2001). Após o levantamento bibliográfico as acadêmicas realizarão uma análise buscando entender a metodologia de trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi e as influências que a arquiteta recebeu.

4. ANÁLISES E DISCUSSÕES

Recém chegada da Itália, a arquiteta possuía em sua formação pensamentos formados durante seu período acadêmico e profissional durante a guerra, que se apresentavam em forma de ideias sociais e arquitetônicas que a influenciaram em sua maneira de projetar. Em contato com grandes críticos, como Bruno Zevi, Lina desenvolveu seu senso crítico de forma astuta, assim como suas convicções arquitetônicas foram influenciadas pelo modernismo de Le Corbusier, como pode ser explícito em sua primeira obra no Brasil, a Casa de Vidro. Nela é possível visualizar alguns dos cinco pontos da arquitetura moderna criados pelo arquiteto, como o uso de pilotis, para elevar o térreo, as fachadas em vidro e livres, assim como é a planta-livre. A não interferência na topografia do terreno e na arborização do mesmo mostra a preocupação com a relação entre o ambiente

construído e o ambiente natural que Lina desenvolve desde o início. Com a construção dessa residência, Lina apresentava ao Brasil o que estava em voga no exterior, mostrando qual o potencial que o país poderia alcançar a partir do momento que passasse a se dedicar a um arquitetura exclusivamente brasileira, tirando proveito das características de suas belas paisagens.

Ao projetar o MASP, Lina se apropria de novidades estruturais para a concepção da obra. O uso do concreto armado e protendido, que antes era inviável, passa a ser a peça-chave do projeto, proporcionando a possibilidade de um grande vão-livre intencionado à criação de uma praça. Influências nacionais e estrangeiras tornam a obra única. Os valores brutalistas, tanto estéticos quanto sociais, herdados de Vilanova Artigas, e o uso de fachadas totalmente em vidro, colhidas das obras de Walter Gropius e Mies Van der Rohe, assim como a premissa de que menos é mais, são os elementos que compõe o edifício e o tornam icônico.

A elaboração do projeto do Sesc Pompéia ocorre após a sua volta do Nordeste, ou seja, nesse momento Lina buscava a execução de projetos considerados de “arquitetura pobre”, que era baseada na utilização de meios simples de contemplavam o trabalho do povo brasileiro, sem excessos e inutilidades. A criação do edifício ocorre no momento em que o movimento moderno passa a entrar em decadência, sendo que a obra aparenta amenizar a crise que vinha ocorrendo. A formação de espaços públicos em meio a uma área intensamente urbanizada e industrial releva a importância da obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao produzir a análise a respeito das obras de Lina Bo Bardi, nota-se que a arquiteta recebe diversas influências durante o decorrer de sua carreira, aplicando as mesmas em suas obras, assim como mantém pensamentos que possuía desde a sua juventude até a sua última obra. Seu caráter social é evidente em ambas as obras de grande porte analisadas. Outro ponto que percebido é uso de novas tecnologias. Apesar de presar por uma arquitetura simples e que de certa forma remetesse ao vernacular, Lina jamais deixou de utilizar materiais novos e inovadores que pudessem proporcionar a execução da obra por esse motivo. É possível visualizar que a busca de uma arquitetura artesanal é aliada ao uso de novas tecnologias. Apesar de produzir poucas obras, as que foram executadas são de altíssima qualidade e são, até hoje, lembradas como referência por muitos.

A análise do processo e das influências pelas quais Lina passou durante sua carreira proveram às que produziram o artigo o aperfeiçoamento do senso crítico e de análise, uma vez que se tratou de um tema que apresentou novas informações e conhecimentos relacionados à arquitetura brasileira às acadêmicas.

REFERÊNCIAS

BARATTO, R. **Lina Bo Bardi, a representação da mulher no espaço público**. 2016. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/783182/lina-bo-bardi-a-representacao-da-mulher-no-espaco-publico>> Acesso em 11 ago 2016.

_____. **Em foco: Lina Bo Bardi**. 2015. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/758576/em-foco-lina-bo-bardi>> Acesso em 11 ago 2016.

BO BARDI, L. **Casa de Vidro**. São Paulo.

CÁRDENAS, A. S. **MASP: Estrutura, proporção, forma**. Editora da Cidade. CAU/SP, 2015.

CASTILHO, E. R.; SCHNEIDER, T. **Abordagens do museu como ato criativo: Museu de Arte de São Paulo – Gênese e lugar na museologia brasileira**. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016.

COMAS, C. E. **Lina 3x2**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/06_CEDC_lina%203x2_190110.pdf> Acesso em: 07 de set. 2016.

COSULICH, R. M. **Lina Bo Bardi: do pré-artesanato ao design**. Instituto Presbiteriano Mackenzie. s.d.

DELAQUA, V. **Lina Bo Bardi – Obra construída / Olivia de Oliveira**. 2015. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/771919/lina-bo-bardi-obra-construida-olivia-de-oliveira>> Acesso em 11 ago 2016.

FRACALOSS, I. **Clássicos da Arquitetura: SESC Pompéia / Lina Bo Bardi**. 2013. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>> Acesso em: 07 set. 2016.

_____. **Clássicos da Arquitetura: Casa de Vidro/Lina Bo Bardi**. 2011. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi>>. Acesso em: 03 set. 2016.

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

INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI. **Biografia Lina.** Disponível em:
<http://institutobardi.com.br/?page_id=87> Acesso em 01 set. 2016.

JUNQUEIRA, M. A.; ZEIN, R. V. **Brasil: Arquiteturas após 1950.** Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 2010.

KAMINURA, R. Arquitetura do povo, com o povo, para o povo: teoria e crítica – J.B. Vilanova Artigas, Sérgio Ferro, Lina Bo Bardi. In: **Anais X Seminário Docomomo Brasil, Arquitetura Moderna e Internacional:** conexões brutalistas 1955-75. Curitiba, 2013.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de Metodologia Científica.** São Paulo: Atlas, 2001.

LIMA, Z. **Lina Bo Bardi:** em busca de uma arquitetura pobre. 2014. Disponível em
<<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/lina-bo-bardi-em-busca-de-uma-arquitetura-pobre-334011-1.aspx>> Acesso em 11 ago 2016.

_____. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **ARQTEXTOS 14.** 2009. Disponível em:
<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf> Acesso em 07 set. 2016.

Lina Bo Bardi. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi>>
Acesso em 15 set. 2016.

ORTEGA, C. G. **Lina Bo Bardi:** Móveis e interiores (1947-1968) Interloquções entre moderno e local. 2008. Tese (Doutorado em arquitetura e urbanismo) Universidade de São Paulo.

PEREIRA, M. T. **As casas de Lina Bo Bardi e os sentido de habitat.** 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília.

ROSSETI, E. P. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.** 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia.

TANNURI, F. L. **O processo criativo de Lina Bo Bardi.** São Paulo, 2008.

VAINER, A.; FERRAZ, M. **Cidadela da liberdade.** Editora SESC São Paulo. São Paulo, 2013.