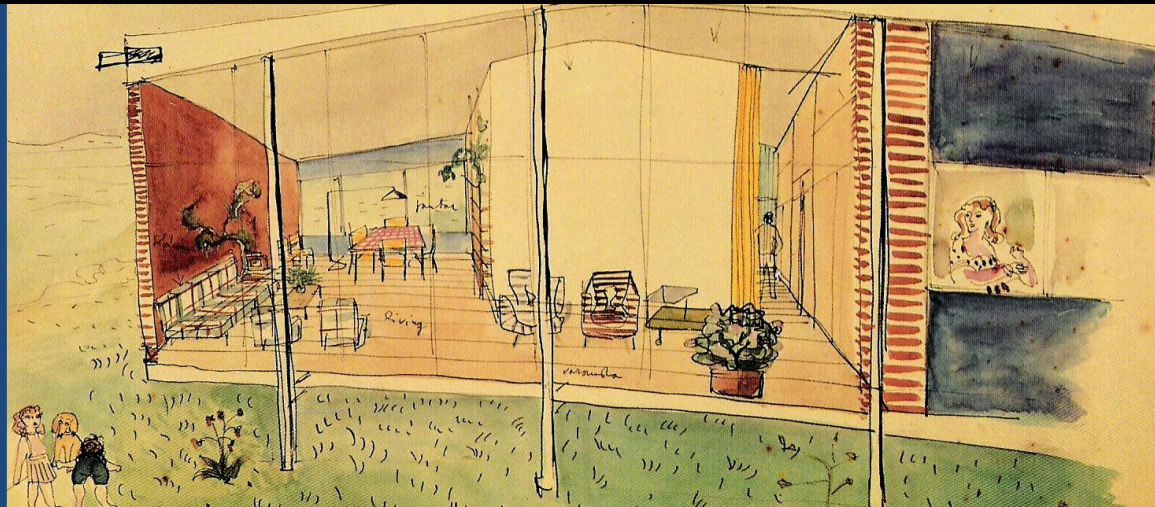


1

AS CASAS DE LINA BO BARDI E OS SENTIDOS DE HABITAT

maíra teixeira pereira



orientadores: sylvia ficher e andrey schlee

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação

As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat

Maíra Teixeira Pereira

Orientadores: Prof.^a Dra. Sylvia Ficher

Prof. Dr. Andrey Rosental Schlee

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, na área de concentração Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor.

Brasília – 2014

P436c Pereira, Maíra Teixeira.
As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat /
Maíra Teixeira Pereira. -- 2014.
380 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo, 2014.

Inclui bibliografia.

Orientação: Sylvia Ficher ; Coorientação: Andrey
Rosenthal Schlee.

1. Bardi, Lina Bo, 1914-1992. 2. Arquitetura moderna.
3. Cultura popular. 4. Arquitetura racionalista -
Itália. I.Ficher, Sylvia. II.Schlee, Andrey Rosenthal.
III. Título.

CDU 72.036

A Théo e Davi,

Ao Andrey, que acreditou na minha ideia inicial. A Sylvia, que me ajudou a transformar ideias em tese.

À UEG, que concedeu afastamento para poder realizar os meus estudos. Ao CNPQ, pelo apoio financeiro, fundamental para conseguir dar continuidade ao trabalho.

Aos servidores da Pós, Sr. João, Júnior, pela atenção dispensada. Aos colegas da UEG e do CEUB.

Aos funcionários do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi que pararam suas atividades para me auxiliar na pesquisa.

A Giordano e Leonardo, que trabalharam comigo no redesenho das casas de Lina.

A Fernando Mello, pelas horas e horas de conversas e desabafo sobre as desventuras de uma tese. A Ricardo Trevisan, pelo estímulo e sugestões preciosas.

Aos meus irmãos, Bolivar e Jean, pelos conselhos, estímulo, confiança e amizade. Ao meu pai, pelo amor e carinho. A minha família, que teve que se redescobrir com a ausência da minha mãe.

A Dona Emília e Sr. Fabrício que me acolheram como filha.

A Jô, o nosso anjo da guarda, que em muitos momentos viabilizou o meu trabalho.

Aos amigos Celine, Glau, Márcia, Marcelina e Mireille, por estarem presentes nos momentos mais difíceis da minha vida, e por muitas vezes terem ajudado esse Jeep descontrolado parar.

A Glauco, pela leitura cuidadosa do texto, pelo apoio e, principalmente, por ter sido um companheiro maravilhoso ao longo desse período.

A todos vocês e todas as outras pessoas que estiveram comigo ou que passaram pela minha durante esse período, muito obrigada.

Amigo é casa

Amigo é feito casa que se faz aos poucos
e com paciência pra durar pra sempre
Mas é preciso ter muito tijolo e terra
preparar reboco, construir tramelas
Usar a sapiência de um João-de-barro
que constrói com arte a sua residência
há que o alicerce seja muito resistente
que às chuvas e aos ventos possa então a proteger
Capiba Hermínio Bello de Carvalho

Sumário

Volume I



Resumo.....I
Abstract.....III
Introdução..... I

A história escrita sobre Lina - Cronologia




Capítulo I
Um universo chamado Lina.41

O universo lúdico e feminino em desenhos, 1914-1933.....45

O universo feminista e racional em textos, 1934-1947.....68

O universo de contrastes e tradição em projetos, 1946-1992.....94

Um universo chamado Lina- Cronologia




Capítulo 2
As dimensões do habitat na obra de Lina.....161

A dimensão bucólica e introspectiva em desenhos, 1914-1925.....165

A dimensão crítica e especulativa em textos, 1928-1950.....183

A dimensão funcional e popular em projetos, 1948-1987.....200

As dimensões do habitat na obra de Lina - Cronologia



Conclusão
As casas de Lina: a parte como o todo.....307

A parte lúdica e introspectiva: a Casa das Estórias.....327

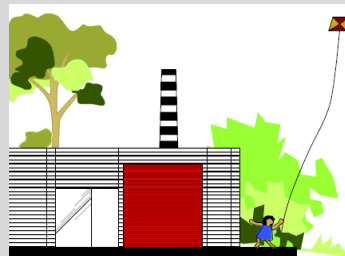
A parte racional e crítica: a Casa das Revistas.....334

A parte tradicional e funcional: a Casa das Crônicas.....341

As casas de Lina: a parte como o todo - Cronologia



Referências.....365



Dossiê..... I



Entrevista com Marcelo Ferraz.....239

Resumo

As casas de Lina Bo Bardi são muitas: são as casas pintadas por ela na sua infância, quando estudava no Liceu Artístico de Mamiani; são as casas por ela desenhadas e descritas nos artigos das revistas italianas, em que trabalhou nos primeiros anos depois de formada; e são as casas por ela projetadas e rascunhadas aqui no Brasil, em sua maturidade.

Essas casas compõem um universo muito rico, denso e complexo: o **universo chamado Lina**. O universo da menina que nasceu em Roma no mesmo ano da 1ª Guerra; da jovem que escolheu fazer arquitetura, até então um curso tipicamente masculino, e depois ir morar sozinha em Milão; da mulher que decidiu deixar seu país, para construir, junto com o seu marido, uma nova história no Brasil. Um universo costurado pelo tema *habitat*, que foi elaborado por Lina ao longo de sua vida, revelando diferentes sentidos, dimensões, sem perder, contudo, o princípio de simplicidade e o de morar em harmonia com a natureza.

Habitat que revelou-se ingênuo e introspectivo nas aquarelas, crítico e racional nos textos e nas ilustrações, funcional e popular nos projetos e crônicas. As diferentes **dimensões do habitat** foram reveladas, na tese, por meio da análise de documentos, levantados no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que confirmam a relevância do tema na obra de Lina.

Essas dimensões, por sua vez, suscitaram formas específicas de habitações, que materializaram esses sentidos e resgataram as “formas perdidas”, tão utilizadas por Lina nas suas obras, e que geraram pelo menos três tipos de residências: **as Casas das Estórias, as Casas das Revistas e as Casas das Crônicas**. Essa divisão ajuda a compreender melhor o universo habitacional de Lina e mesmo a sua obra, mostrando que **as casas de Lina são partes** representativas do **todo**.

Abstract

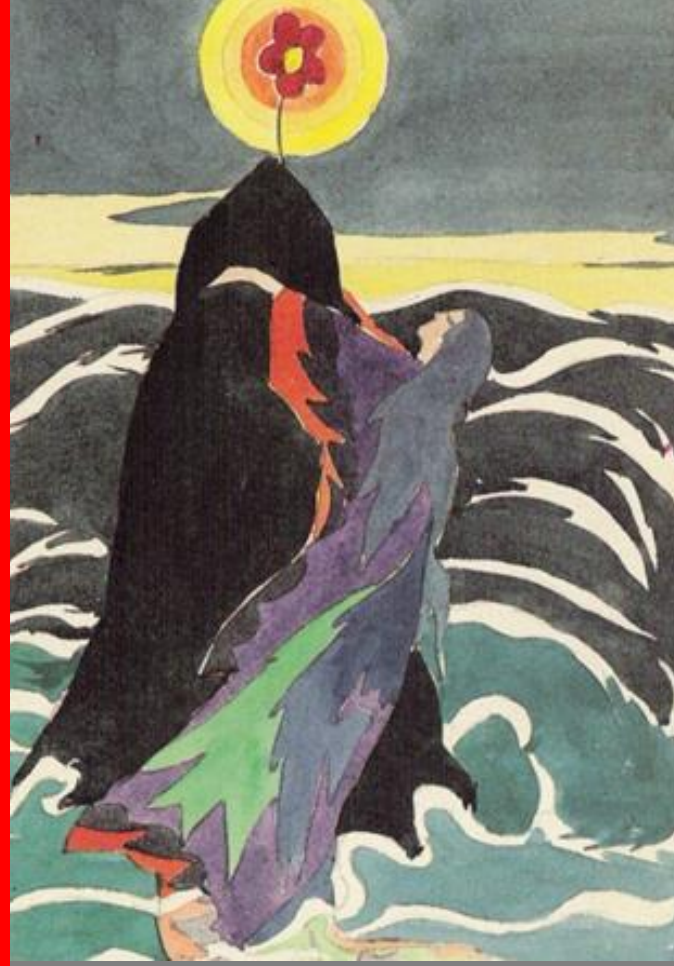
The houses of Lina Bo Bardi are many: the houses that she painted in her childhood, when she studied at the “Liceo Artistico Mamiani”, the houses she designed and described in her articles on Italian journals, in which she worked in the early years after graduation, and the houses that she designed and sketched here in Brazil in her adulthood.

These houses make up a rich, dense and complex universe: the **universe called Lina**. The universe of the girl who was born in Rome in the same year of the 1st World War, the young woman who chose architecture, until then a typically male profession, and then who left to live alone in Milan; woman who decided to leave her country to build, along with her husband, a new history in Brazil. A universe tailored by the habitat theme, which was elaborated by Lina throughout her life, revealing different directions, dimensions, without losing, however, the principle of simplicity of living in harmony with nature.

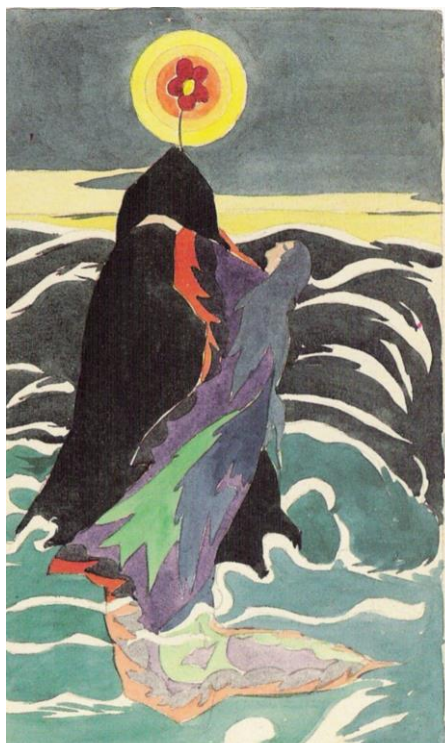
This habitat was naive and introspective in watercolors, rational and critical in texts and illustrations, functional and popular in designs and chronics. The different **dimensions of habitat** were primarily revealed through the analysis of documents found in the Lina Bo and Pietro Maria Bardi Institute, confirming the relevance of the theme in the work of Lina.

These dimensions, in turn, gave rise to specific forms of housing, which materialized these senses and rescued the "lost forms", as used by Lina in her works, and that generated at least three types of housings: **the Houses of Stories, the Houses of Journals and of the Houses of Chronicles**. This division helps to better understand the universe of Lina and even her work, showing that the houses of Lina are representative part of the **whole**.

Introdução



Introdução



I Desenho feito por Lina entre 1927-1928, no Liceu.
Ferraz, 1993, p. 16.

A História é aquilo que transforma os Monumentos em Documentos.

Lina Bo Bardi¹

A vida e obra de Lina Bo Bardi é um universo admirável, um pouco obscuro, impreciso em alguns momentos, mas surpreendente pelas escolhas que ela foi capaz de tomar [1], escolhas essas fruto de uma personalidade inquieta, curiosa, destemida e inconformada.

É o universo da menina, que nasceu em Roma no mesmo ano da 1ª Guerra, e que muitas vezes se fez de garoto para experimentar o contexto masculino, no qual tinha seu pai, engenheiro e pintor, como grande referência; da jovem que escolheu, contra a vontade da família, fazer Arquitetura, até então um curso tipicamente masculino, ao invés de Belas Artes; da arquiteta que decidiu abandonar a família em Roma e morar, sozinha, em Milão para exercer sua profissão, o que lhe possibilitou mostrar às mulheres, que viviam o momento inicial de liberação feminina, como deveria ser uma casa moderna e qual deveria ser o papel delas nesse cenário.

A própria trajetória de Lina muitas vezes serviu de referência às mulheres de sua época e das gerações seguintes. Foi com determinação e autoconfiança que a jovem arquiteta

¹In: **Cidadela da liberdade** – Catálogo da exposição realizada no Sesc-Pompéia. São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999, p. 38

enveredou pelo território da editoração e da pesquisa sobre arquitetura, trabalho que a colocou de frente com os horrores da 2ª Guerra.

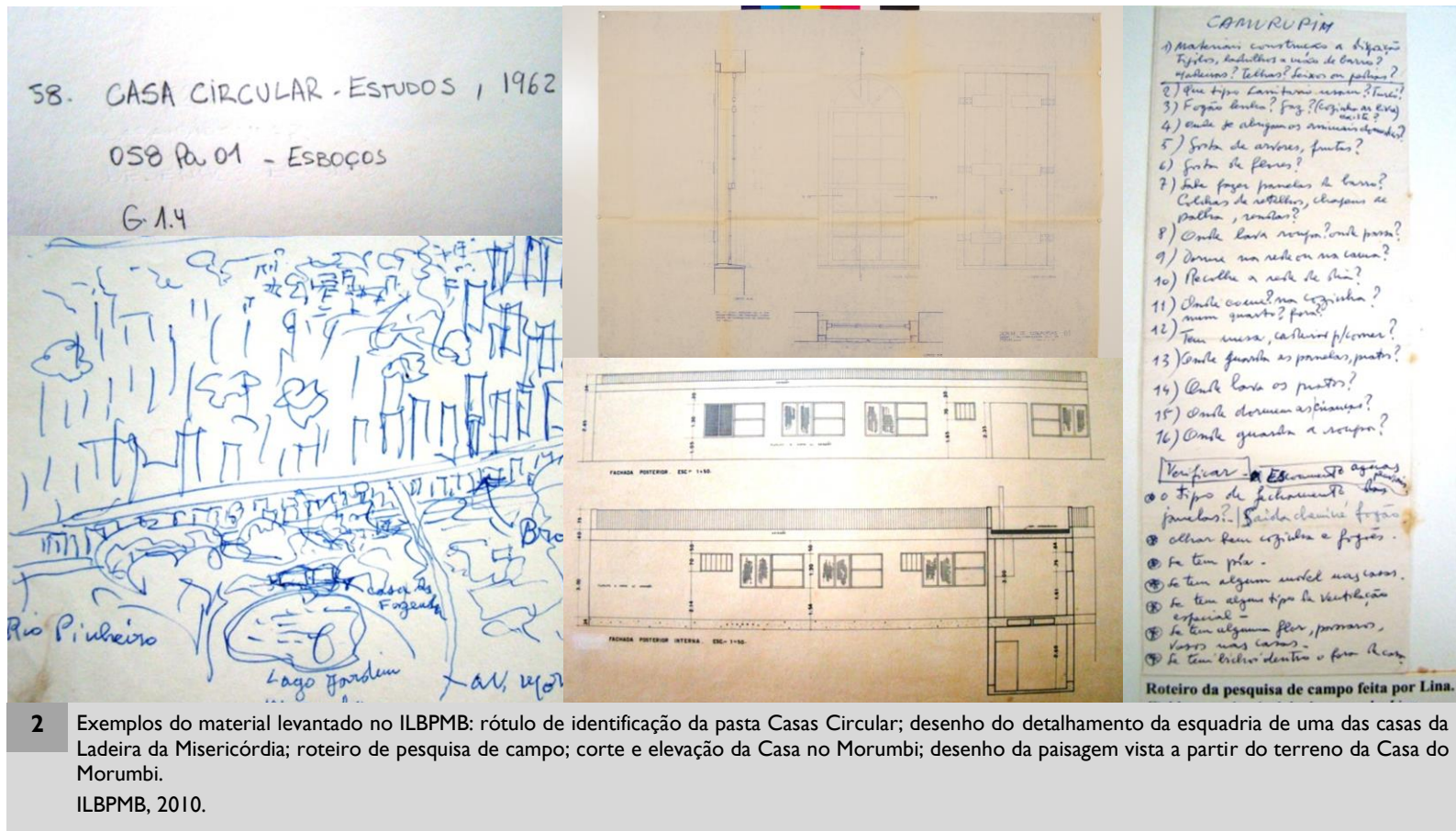
Esse é também o universo da mulher madura, da D. Lina, como muitos a costumavam chamar; da mulher que se casou com um homem divorciado e com ele decidiu deixar o seu país para construir uma nova história, longe das lembranças da guerra. É o universo da arquiteta que elaborou projetos diferenciados no contexto em que estava vivendo, projetos que expressam seu entendimento específico sobre modernidade, que vai além da abstração formal, da racionalidade espacial e dos avanços tecnológicos, uma modernidade que é o resultado do encontro dialético entre o erudito e o popular, entre o internacional e o local, entre o antigo e o novo. O universo da mulher arquiteta, que morre aos 77 anos no país que escolheu como pátria.

Dessa produção arquitetônica se destacam estudos e projetos residenciais, nos quais ela experimentou e materializou seu entendimento de modernidade, mas principalmente de *habitat*. Esse material encontrava-se organizado no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), em gavetas e pastas de uma mapoteca. Cada conjunto de desenhos recebeu um rótulo contendo número da pasta, nome do projeto ou estudo, conteúdo do conjunto e o ano do projeto.

Fazem parte desses conjuntos diferentes desenhos e pequenos textos, que compreendem: rascunhos feitos em guardanapo de papel, contendo as ideias iniciais de um projeto; aquarelas, desenhos feitos a caneta esferográfica em papel A4 e A5 com observações e análises do local onde seria implantado o projeto; inúmeros desenhos feitos a mão livre, com grafite, lápis de cor, em diferentes formatos de papel, do desenvolvimento do projeto; desenhos a nanquim feitos a partir de instrumentos técnicos com os detalhes construtivos da edificação e mesmo do mobiliário; pranchas formato A1, contendo todas as peças gráficas de uma edificação, algumas assinadas pela arquiteta e com o carimbo do órgão fiscalizador; anotações sobre os

aspectos físicos do local e sobre costumes e hábitos da população; cartas escritas pela arquiteta solicitando respostas sobre o projeto enviado; textos longos, detalhando os aspectos construtivos do edifício projetado, entre outros [2].

Nas quatro visitas realizadas ao Instituto fotografei todos os projetos e estudos residenciais presentes no arquivo



2 Exemplos do material levantado no ILBPMB: rótulo de identificação da pasta Casas Circular; desenho do detalhamento da esquadria de uma das casas da Ladeira da Misericórdia; roteiro de pesquisa de campo; corte e elevação da Casa no Morumbi; desenho da paisagem vista a partir do terreno da Casa do Morumbi. ILBPMB, 2010.

disponibilizado para pesquisa, gerando um acervo de mais de mil imagens, todas essas, no entanto, com baixa resolução, pois foi uma exigência do Instituto que as fotografias fossem realizadas com resolução VGA, o que nos levou a tratá-las, posteriormente, no intuito de melhorar a qualidade da informação, presente nesses documentos. Todas podem ser observadas no dossiê, coletânea de levantamentos de cada residência, contendo dados como: data do projeto, da construção, local, nome dos proprietários e fotos dos desenhos e das casas que foram construídas.

No entanto, apenas sete residências foram construídas: a Casa do Morumbi (1949-51), a Casa Valéria Cirell (1957-1958), a Casa do Chame-Chame (1958), a casa de hóspedes da Casa Valéria Cirell (1962), e as três de residência da Ladeira da Misericórdia (1987). Algumas propostas trazem o nome do seu proprietário registrado nos documentos, informação que nem sempre é suficiente para identificarmos o morador, como é o caso da Residência Guilherme Kraus, Casa Comércio Sr. Antônio Branco, Casa de Campo Sr. Ricardo, Casa Roberto e Eliane. Outras nem o nome é informado como Casa do Brooklin, Casas Econômicas, Casas de Praia, Casa Shed Impluvium, Casa da Laranjeiras, Casa Circular, Casa em Sítio e Casa Popular, o que nos leva a acreditar que algumas dessas serviram como laboratórios, em que Lina elaborou ideias a serem desenvolvidas em outros projetos. São “projetos teóricos”, ou seja:

(...) projeto realizado de forma independente, como um auto desafio. Este tipo de projeto permite ao arquiteto testar e desenvolver livremente ideias arquitetônicas genéricas, para ninguém e nenhum lugar em específico, capazes de inspirar projetos futuros. Neste sentido, projetos teóricos não são apenas projetos não edificados. Eles fornecem uma apropriada oportunidade para colocar a arquitetura em frente de seus limites disciplinares (Colombo, 2011, sp).

O conjunto levantado é o foco principal deste trabalho. Nele está elaborado o tema por ela mais visitado ao longo da vida, o *habitat*, tema que revela por meio de aquarelas, textos e projetos. A maior parte dos projetos, no entanto, não possuem identificação do possível proprietário.

Os projetos residenciais mostram-se muito mais do que uma parte representativa do todo: são uma parte que explica o todo. Percorrer esse conjunto foi como visitar Lina, por meio de documentos históricos deixados por ela.



Ao iniciar esta pesquisa, eu não tinha a real dimensão desse universo. Encarei o trabalho, inicialmente, como uma antropóloga que envereda por um novo território, com novas paisagens, personagens e histórias, à procura do desconhecido, em busca do “outro” [1]. Esse comportamento explica-se pelo fato de ter realizado meu último grande trabalho de pesquisa, o mestrado, na área de Antropologia e talvez, como um cacoete, a experiência tenha-se manifestado involuntariamente.

De fato, eu me comportei como tal, mergulhei nesse território com todos os cuidados que o *métier* prescreve, procurei não me misturar com o objeto, manter-me distante, isenta, observar ao máximo e, procurei deixar o objeto de estudo, o “outro”, falar. E assim foi feito: sempre que tive a oportunidade de trazer uma fala, uma opinião de Lina sobre algo que estava sendo debatido, ela se pronunciou.

Iniciado esse trabalho investigativo, percebi que o resultado deveria ir além de uma etnografia, um dos produtos do trabalho antropológico. Não que o trabalho etnográfico não seja importante, pelo contrário, a descrição detalhada como sugere o antropólogo Clifford Geertz, por exemplo, torna mais completa a compreensão e o entendimento do “outro”. Geertz acredita que é preciso transcender as anotações superficiais, que falam de hábitos, de costumes do povo “estranho”, como atos mecânicos, involuntários à sua natureza. É preciso também elaborar uma “descrição densa”, que busca o significado desses atos, a ser obtido através da sua interpretação. Não tinha dúvida de que esse seria um trabalho, por si só, já muito complexo: descrever detalhadamente a maneira como viveu Lina e ainda interpretar seus atos. Foi aí que percebi que, se seguisse este caminho, estaria transformando o meio no fim.

A vida de Lina e sua história são parte do caminho para o entendimento da sua produção que, acredito, não poderia ser explicada apenas pela sua biografia. Isto seria corroborar a ideia do gênio criador, em que a obra é o resultado da inspiração divina e isolada do autor. Lina, assim como todos nós, construiu teias de relações culturais, sociais, ambientais, econômicas e outras que se complementam e se sobrepõem como estratos de um desenho, que só quando todos ligados permitem que a imagem seja vista em sua complexidade.

Sendo assim, entendi que o trabalho a ser realizado exigia que a colocasse dentro de um contexto e verificasse suas conexões, intersecções. Com isso foi possível construir o primeiro capítulo que denominei **Um universo chamado Lina**. Isso foi feito sem que fosse abandonada a descrição, e sim adotando-a como um importante instrumento para compreensão não só da vida de Lina, mas da sua produção. Afinal, como diria Geertz, são essa descrição e sua posterior interpretação que nos permitem diferenciar uma simples piscadela de um tique nervoso.

Ficou claro, então, que o trabalho possuía uma natureza nitidamente histórica. Era preciso ir além da construção da ação de Lina no tempo e no espaço, verificar como essa ação reverberou e, principalmente, verificar as influências sofridas, partindo do pressuposto de que tudo isso se inter-relacionava, tudo se encontrava imbricado.

Uma vez identificada a natureza da pesquisa, passei à construção histórica, que se iniciou com o gesto de separar os dados coletados, organizá-los e transformá-los em documentos. Entre eles diversos desenhos feitos a nanquim, guache, ou aquarelas que retratavam desde as paisagens da infância da arquiteta até suas primeiras impressões sobre o Brasil... Dezenas de textos de sua autoria publicados em várias revistas nacionais e internacionais, tratando de temas os mais diferentes: da condição desejada para a mulher que, como ela, viveu os momentos difíceis da guerra e vivia a perspectiva da reconstrução física e moral da Europa; da casa moderna que, nas suas palavras, foi descrita como um espaço funcional, tecnológico, racional e, principalmente, simples, sem adornos ou elementos decorativos que dificultassem a vida da dona de casa... E vários projetos, em diferentes níveis de resolução – alguns, como da Casa do Morumbi², por exemplo, extremamente detalhado, e outros, como da Casa Sr. Ricardo (1969), feitos a caneta esferográfica, com algumas ideias iniciais de volumetria, que não ocupam mais do que sete páginas de folhas A4. Mas a surpresa maior foi perceber que muitos ainda eram desconhecidos.

Os documentos foram então identificados, organizados, fotografados, copiados. Como nas ciências naturais, procuramos analisar cada um individualmente para, assim, construir uma narrativa própria; porém a riqueza dos desenhos, dos textos e projetos logo nos fizeram perceber que eles eram muito mais do que fontes de informação sobre a vida e a obra de Lina:

²Adotamos o nome Casa do Morumbi e não Casa de vidro, pois era o termo utilizado pela arquiteta para denominar sua casa, como confirma Marcelo Ferraz em entrevista concedida em 2010: “Nunca foi Casa de vidro. Casa do Morumbi, mas eu acho que foi na exposição da FAU que ela concordou em batizar de Casa de Vidro, em 89, por isso que nós no livro e na exposição que acompanha o livro, que do livro gerou uma exposição que rodou o mundo todo e virou Casa de Vidro. Então, essa Casa de Vidro que todo mundo fala hoje não era da intimidade da Lina, esse termo Casa de Vidro. Interessante dizer isso porque botando as coisas no lugar.

passaram a ser “elementos estruturantes” dessa narrativa, que começou a ser contada a partir desses marcos, dessas referências, que pontuaram a história com datas, locais, falas e informações impregnadas de subjetivismo, que procuramos interpretar dentro de um ambiente mais amplo.

As informações contidas nos documentos não são estáticas. Os desenhos, que se mostravam tímidos nas primeiras manifestações, por volta de 1925, quando de seu ingresso no Liceu de Artes, tornaram-se instrumentos riquíssimos de análise, muito utilizados por Lina para capturar e sintetizar a ambiência, o cotidiano de um determinado lugar, onde pretendia inserir um novo projeto. Esses documentos são como variáveis de uma equação, que mudam de valor em função do tempo e espaço, mas que tem sempre como resultado final o entendimento de nosso objeto – no caso, o *habitat* para Lina.

O estudo dos documentos revelou que as casas de Lina são muitas. Não apenas as projetadas e construídas na maturidade, mas aquelas dos desenhos e aquarelas da infância, e as dos textos e ilustrações das revistas femininas e de arquitetura, elaborados na juventude. Os documentos evidenciaram **As dimensões do habitat na obra de Lina**, aprofundadas no segundo capítulo. O tema *habitat* perpassou sua vida, como uma costura ligando e reunindo momentos, que continuaram sendo denominados por ela de *habitat* mesmo depois que se mudou para o Brasil, e não “habitar”, cujo significado corrente é “morar”, “residir”. *Habitat*, para Lina, ia além dessa definição, significava “ambiente, dignidade, conveniência de vida, e portanto espiritualidade e cultura”. Não apenas espaço físico, abrigo, apesar de ter sempre valorizado a importância dessa necessidade primeira. *Habitat* era aquilo que podia agregar, reunir, proporcionar uma convivência que trouxesse dignidade para quem habita, não só porque lhe oferecesse conforto, segurança, mas porque reúne em si elementos que os identificasse com o demais de seu grupo, tornando-o parte de um todo chamado cultura, e principalmente porque o tornasse parte de

um todo maior, que em si se manifesta, tornando-o um microcosmos que revela em si o divino, o sagrado. Como na definição de Waisman:

El término “habitat” proviene de las ciencias biológicas y de antropología, y quisá la idea del habitat de lo pueblos primitivos, considerado como um médio ambiente integrado em si y a la vida del grupo humano, sirvió de base a la translación del concepto para caracterizar el espacio vital del hombre moderno (...) De este modo han contribuido a constituir las bases del concepto de habitat, el cual queda así incluido em lugar para la vida del hombre y de los grupos humanos, un lugar concebido em términos existenciales (Waisman, 1977, p. 41).

Nos 33 projetos encontrados, Lina respondeu questões que foram problematizadas ao longo da sua vida, como, dentre outras, as seguintes: entendimento de modernidade e sua relação com a tradição e com a cultura popular; a maneira como se apropriava das referências oriundas do local, seja esse construído ou natural, inclusive aquelas descartadas pela sociedade dominante; promoção do diálogo entre o antigo e o novo. Além disso, os projetos de residências revelaram outras questões importantes, como a relação da mulher com o espaço doméstico e a sociedade, ou a relação da casa com o abrigo, o terreno, a cidade. Essas casas podem ser entendidas como retalhos de uma colcha, unidos pelo tema, cada um com sua cor, textura, estampa, mas que, apesar de diferentes, poderiam ser facilmente reunidas em conjuntos, pois guardam em si a essência do todo. Esses conjuntos nunca poderiam ser entendidos isoladamente, pois as **Casas de Lina são a parte como o todo**, como poderá ser visto no terceiro capítulo.



A elaboração do presente trabalho não foi tão linear como parece subentendido nessa descrição inicial. A pesquisa é cheia de idas e vindas. Como o objetivo era uma construção histórica, esse movimento foi incorporado no processo e partiu-se para pesquisa na historiografia, assumindo que:

Cuando el investigador...se limita al instante presente de la vida de una sociedade, resultará em primer lugar víctima de una ilusión, porque todo es historia: lo que se há dicho ayer es historia, lo que se há dicho hace um minuto es historia. Pero, sobre todo, el investigador se condena a no conocer este presente, porque sólo el desarrollo histórico permite sopesar los elementos actuales y estimar sus relaciones respectivas (Lévi-Strauss, apud Waisman, 1977, p. 7).

De posse dos dados primários, era preciso organizá-los, sistematizá-los, de modo que o conteúdo ficasse evidente e pudesse ser manipulado. Um dos trabalhos que serviu de referência, naquele momento, foi o de Marlene Milan Acayaba, **Residências em São Paulo: 1947-1975** (1986), fruto de pesquisa rigorosa e detalhada sobre 43 residências, inclusive a do casal Bardi. A autora estabeleceu um método de análise, baseado em fotos e desenhos, esses últimos sempre na mesma escala e no mesmo padrão, o que acabou conferindo unidade ao conjunto investigado.

Na sua trilha pelo menos dois outros trabalhos foram realizados **A Casa Núcleo de Mies van der Rohe, um projeto teórico sobre a habitação essencial** (2011), elaborado por Luciana Fornari Colombo; e a tese **Os projetos residenciais não-construídos Vilanova Artigas** (2012), de Ana Tagliari. Em ambos, o redesenho fez parte da análise. Colombo

denomina os seus objetos de estudo de “projeto teórico”, termo que também adotamos para nos referir a alguns projetos não executados de Lina.

O redesenho também foi fundamental no nosso processo de análise e compreensão dos projetos e estudos, levantados no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Eles foram realizados no programa VectorWorks, respeitando dentro do possível, todas as medidas e informações contidas nos documentos originais. Nenhuma informação nova, como pé-direito, dimensão de cômodo, etc. foi acrescentada, sem que estas já houvessem no original.

O objetivo inicial do redesenho também era de padrozinhar as informações contidas nas peças gráficas, mas sua relevância foi além, eles nos permitiram entender melhor o processo de concepção do espaço doméstico, idealizado pela arquiteta; sua maneira de organizar o ambiente interno; ou implantar o edifício no terreno, entre outras características que serão evidenciadas no texto. Eles acabaram revelando as casas concebidas por Lina, muitas dessas ilegíveis em documentos desgastados pela ação do tempo, tornando-se assim ferramenta imprecindível para efetivar-se uma descrição densa.

Outro trabalho também muito importante foi a dissertação de Marina Mange Grinover, **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi** (2010). Graças a sua catalogação dos textos escritos por Lina na Itália e no Brasil, conseguimos identificar textos, muitos deles sem a assinatura, presentes na revista *Habitat*.

Mesmo tendo recolhido muitas informações sobre Lina e sua produção, foi necessário revisitar a historiografia, detalhada na cronologia – **A história escrita sobre Lina**, no intuito de compor o quadro da vida e da obra da arquiteta, conforme exposto na cronologia – **Vida e obra de Lina**.

A primeira publicação que trouxe informações sobre Lina foi o livro **Arquitetura italiana em São Paulo** (1953), de Anita Salmoni e Emma Benedetti. Sobre ela as autoras destacaram: sua formação; chegada ao Brasil; produção de mobiliário, junto a Giancarlo Palanti, no Estúdio de Arte Palma; projeto de reforma, decoração e mobiliário do Museu de Arte de São Paulo, na rua Sete de Abril; e o projeto da residência no Morumbi. Em 1993 foi lançado um livro importantíssimo, **Lina Bo Bardi**, organizada por Marcelo Ferraz, seu amigo e colaborador.

Teses e dissertações mostraram-se uma ótima referência. Elas apresentam um estudo aprofundado sobre temas que revelam as diferentes facetas da vida e obra da arquiteta como: a importância do desenho como instrumento de análise e interpretação, tema explorado na tese de Luis Antônio Jorge, **O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América** (1999), e na dissertação de Achylles Costa Neto **A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi** (2003); a influência do racionalismo arquitetônico na obra de Lina, conteúdo trabalhado por Maria Cristina Nascentes Cabral na dissertação **O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi** (1996); o diálogo do moderno com o popular em suas obras, abordagem desenvolvida por Eduardo Pierrotti Rossetti na dissertação **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura** (2002); seu entendimento de história e intervenção em obras pré-existentes, investigação realizada por Ana Carolina de Souza Bierrenbach na sua dissertação **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história** (2001). Dentro desse conjunto, alguns trabalhos foram fundamentais: o primeiro deles, a tese de Silvana Rubino, **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968** (2002), traz informações preciosas sobre a infância de Lina na Itália, sua estrutura familiar, sua formação da Escola Superior de Roma e sobre o período que residiu em Milão, dentre outras. A tese **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi** (1995), de Renato Sobral Anelli, não trata de Lina especificamente, mas do contexto de formação e consolidação da Escola Superior de Arquitetura de Roma, onde se formaram Rino Levi e Lina. O autor revelou o posicionamento ideológico dos dois principais

atores nesse processo, Marcello Piacentini (1881-1960) e Gustavo Giovannoni (1873-1947), e como eles se colocaram diante de temas importantes tais como história, arquitetura menor e arquitetura moderna.

Outro conjunto de trabalhos importantes são os que tratam do tema *habitat* na obra de Lina. O primeiro a dissertação de Maria de Fátima Campello, **Lina Bo Bardi: as moradas da alma** (1997), em que a autora estudou a Casa do Vidro (1949-1951)³ e a Casa Valéria Cirell (1957-1958). É uma abordagem histórica sobre origem e formação da arquiteta e sobre os fatos e acontecimentos que acompanharam o processo de concepção e construção de cada casa. A autora traz, ainda, artigos de revistas produzidos por Lina na Itália e no Brasil, que mostram seu interesse por habitação moderna e sua relação com “arquitetura menor”. A análise das casas é pautada em uma série de desenhos que foram levantados no ILBPMB.

Um segundo é a tese de Ana Carolina Bierrenbach, **El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi** (2006). Nela, a análise das casas e do entendimento de *habitat* para Lina é feita a partir de uma série de desenhos, fontes primárias levantadas também no ILBPMB. Esse trabalho buscou analisar seis casas concebidas por Lina. Três dessas foram construídas, inclusive a Casa do Chame-Chame (1958), enquanto outras três não foram executadas: Casa Mário Cravo (1958), em Salvador; Casa Figueredo Ferraz (1962), em São Paulo; e Casa Circular (1962), que não teve identificação de local nem de proprietário. Além disso, é proposto um debate mais teórico: a análise das casas é permeada por uma discussão conceitual sobre mimesis e abstração, que visa explicar esses projetos por meio desses conceitos.

Sutis substâncias da arquitetura (2006), de Olivia de Oliveira, parte do estudo das três residências construídas para discutir a produção de Lina. As casas são entendidas como marcos ideológicos, formais, dentro da sua obra. A autora propõe

³ A autora denomina Casa de Vidro.

um estudo que não se limita aos desenhos já mencionados, mas faz a associação desses projetos a ilustrações, croquis e aquarelas feitos por Lina sobre habitação.

Esses três trabalhos buscaram estabelecer relações formais entre a produção residencial de Lina e a de outros arquitetos, como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alberto Frey, Antoni Gaudi, entre outros. Eles e o livro organizado por Marcelo Ferraz foram fundamentais para compor a linha do tempo de suas casas, que posteriormente foi inserida no contexto internacional e nacional de produção habitacional. Este ambiente foi construído com a ajuda de livros como o já citado **Residências em São Paulo 1947-1975** de Marlene Acayaba, **Arquitetura moderna no Brasil** (1956), de Henrique Mindlin, **Arquitetura contemporânea no Brasil** (1981), de Yves Bruand, **Arquitetura moderna brasileira** (1982), de Sylvia Ficher e também Marlene Acayaba, **Arquiteturas no Brasil 1900-1990** (1999), de Hugo Segawa, **Arquitetura moderna brasileira** (2004) de Elisabetta Andreoli e Adrian Forty e **Brasil: arquiteturas após 1950**, de Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos, entre outros, para compor o quadro nacional. O cenário internacional foi elaborado a partir de livros como **La casa Latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados de siglo XX** (2003) de Carlos Eduardo Dias Comas e Miguel Adrià, **The architecture of modern Italy** (2005) de Terry Kirk, **Arquitectura del siglo XX** (2005), de Peter Gössel e Gabriele Leuthäuser, **Casas paradigmáticas del siglo XX: plantas, seccione y alzados** (2007) de Colin Davies, **Arquitetura moderna desde 1900** (2008), de William Curtis. Esses livros falam-nos da arquitetura produzida no momento em que Lina está atuando, o que nos possibilitou identificar possíveis relações de proximidade e afinidades entre essa produção e a dela, que podem ser verificadas na cronologia – **As casa de Lina**.



Seja como for, ainda há muito a ser explorado sobre obra tão rica. As aquarelas, ilustrações e textos da arquiteta que abordam o assunto podem ser estudados mais detalhadamente. Um aspecto que não foi contemplado pela historiografia é a apresentação e análise de todos os projetos residenciais concebidos por ela. Nesse sentido, existem ainda 27 projetos a serem estudados, sendo que, desses, cinco só se tornaram conhecidos do grande público a partir de 2013, quando o ILBPMB disponibilizou suas imagens pela internet. São eles: Casa do Brooklin (1950), Casa Comércio Sr. Antônio Branco (1967), Casa Maria Helena Chartuni (1968), Casa de Campo Sr. Ricardo (1969), Casa em Sítio (1970) e Casa Roberto e Eliane (1976).

Para tanto, organizamos a tese em três capítulos. Em um **Universo chamado Lina**, apresentamos Lina Bo Bardi, tendo os fatos históricos, sociais, econômicos e arquitetônicos como marcos temporais. Nesse capítulo revelamos Lina criança, por meio de suas aquarelas; ela jovem, por seus textos e pelos desenhos das revistas de arquitetura; e adulta, por meio dos projetos arquitetônicos e crônicas de jornais e revistas. O texto desse capítulo é amplo, percorrendo praticamente os 78 anos da sua vida no intuito de verificar algumas questões, entre elas: como a arquiteta trabalhou as influências relacionadas à sua herança italiana e aquelas frutos da sua vivência no Brasil, nos seus projetos arquitetônicos?

No segundo, **As dimensões do habitat na obra de Lina**, procuramos ser mais específicos e mostrar como Lina trabalhou o tema *habitat* ao longo da sua vida. Nesse capítulo, tivemos como marcos temporais projetos habitacionais diretamente relacionadas à sua vida e obra, que foram citados por ela em algum artigo ou que serviram de referência a algum projeto. O

capítulo procurou responder uma das questões fundamentais do trabalho: quais os sentidos de *habitat* presentes nas diferentes casas de Lina? E ainda, desvendar um pouco da personalidade dos seus moradores, nem sempre identificados nos projetos, porém sugeridos pela residência.

A conclusão, **As casas de Lina: a parte como o todo**, é o resultado da sobreposição dos dois capítulos. Nele dividimos as 33 casas projetadas por Lina em três conjuntos, cada um deles resumindo um número de características que foram reveladas a partir da análise do conceito de *habitat* gerado pelos documentos. Em outras palavras, os documentos analisados ensejam três tipos de habitação que denominamos: **Casa das Estórias**, revelada pela análise dos desenhos e aquarelas; a **Casa das Revistas**, resultado do que foi elaborado por Lina em seus textos e ilustrações para as revistas de arquitetura; e **Casa das Crônicas**, resultado da análise de alguns de seus projetos residenciais e de crônicas realizadas para jornais e revistas. No capítulo, definimos cada um dessas casas e, posteriormente, identificamos as características nos projetos, no intuito de responder uma das questões principais do trabalho: Como essas casas materializam os sentidos de *habitat* identificados nos documentos? E que ser humano Lina esperava conformar com esse *habitat*?

A seguir os 33 projetos, que foram estudados neste trabalho:

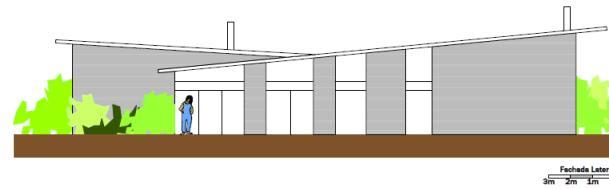
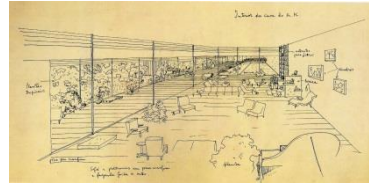
1949

Casa Guilherme Krausz (Dr. K),
realizada no Estúdio Palma com a
participação de Giancarlo Palanti.

Local: São Paulo.

Proprietário: Guilherme Krausz.

ILBPMB, 2010.



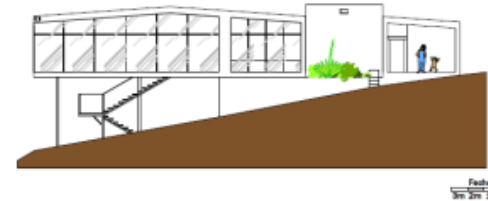
1949-1951

Residência do Morumbi.

Local: Jardim Morumbi –São Paulo.

Proprietário: Pietro Maria Bardi e Lina
Bo Bardi.

Oliveira, 2006, p. 43.

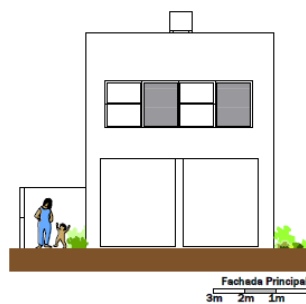
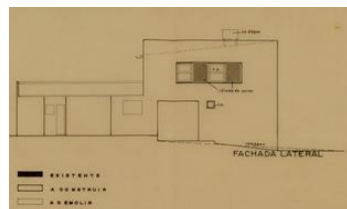


1950

Projeto Casa do Brooklin.

Local: Av. Dr. Cardoso de Melo, 1394,
Brooklin Paulista, São Paulo.

ILBPMB, 2013.

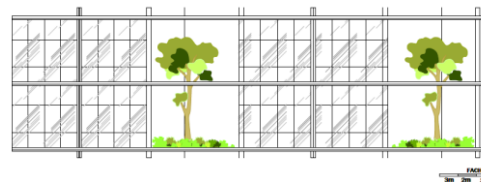


1951

Edifício Multifuncional Taba
Guaianases.Local: Viaduto Major Quedinho, São
Paulo.

Proprietário: Diário Associados.

Ferraz, 1993, p. 73.

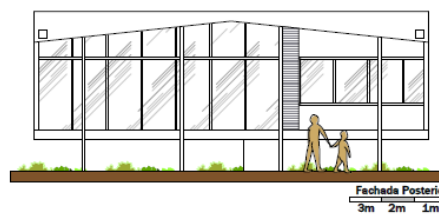
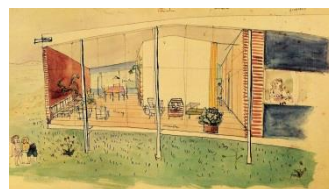


1951

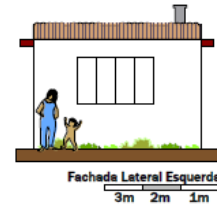
Estudos desenvolvidos para Casas
Econômicas.

Casa Econômica I

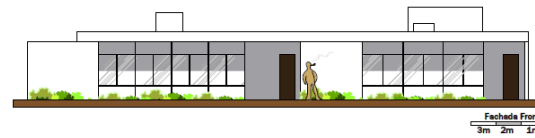
Ferraz, 1993, p. 87.



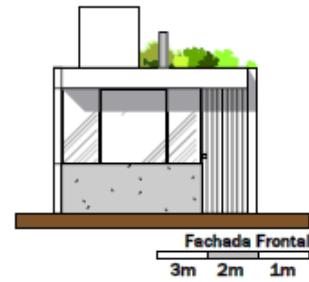
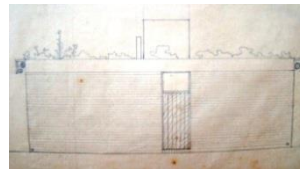
Casa Econômica 2
ILBPMB, 2010.



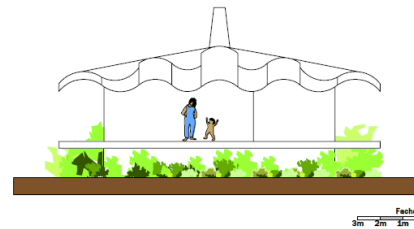
Casa Econômica 3
ILBPMB, 2010.



Casa Econômica 4
ILBPMB, 2010.

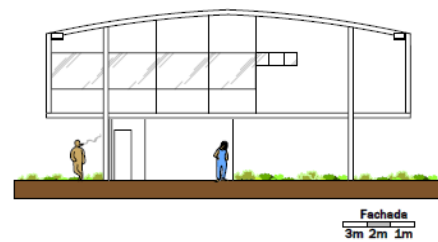
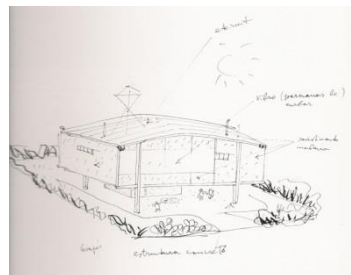


Casa Econômica 5
ILBPMB



1957

Casa de Praia I.
Ferraz, 1993, p. 99.



1957-1958

Casa Valéria Cirell
Local: Jardim Morumbi, São Paulo.
Proprietário: Valéria Cirell.
ILBPMB, 2010.



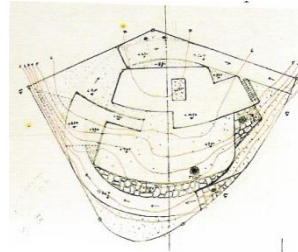
1958

Casa do Chame-Chame.

Local: Bairro do Chame-Chame,
Salvador.

Proprietário: Rubem Nogueira.

ILBPMB, 2010.



1958

Casa Mário Cravo.

Local: Rio Vermelho, Salvador.

Proprietário: Mário Cravo.

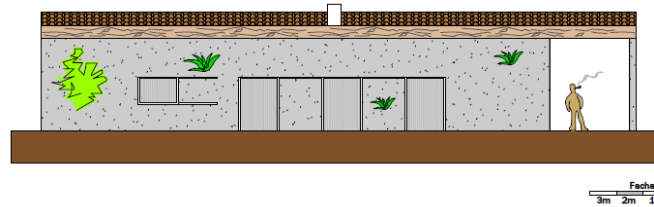
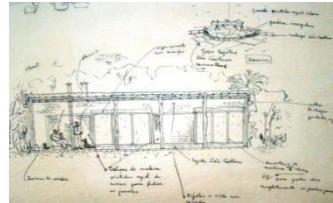
Ferraz, 1993, p. 127.



1958

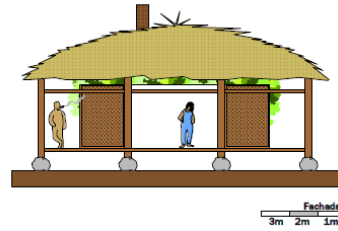
Casa Shed Impluvium.

ILBPMB, 2010.



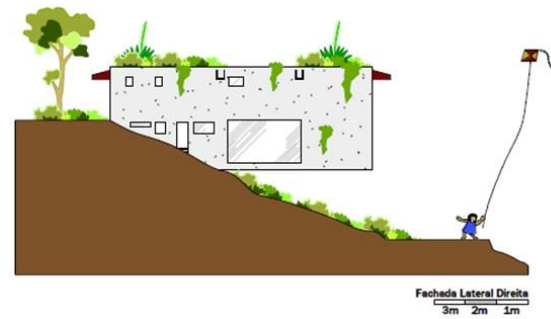
1958

Casa de Praia 2.
ILBPMB, 2010.



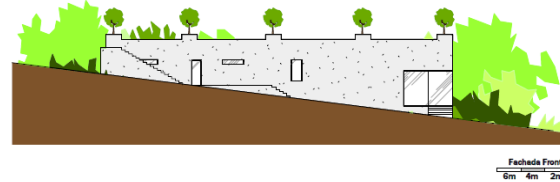
1962

Casa Figueiredo Ferraz
Local: Morumbi, São Paulo.
Proprietário: Figueiredo Ferraz.
ILBPMB, 2010.



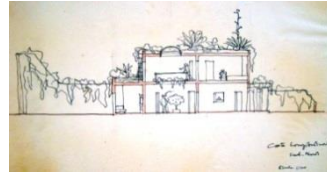
1962

Casa das Laranjeiras.
ILBPMB, 2010.



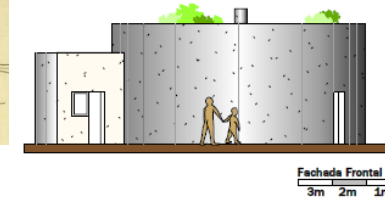
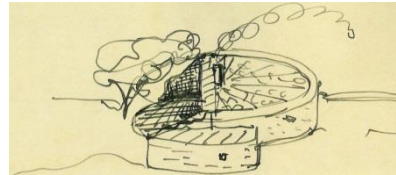
1962

Casa Circular.
ILBPMB, 2010.



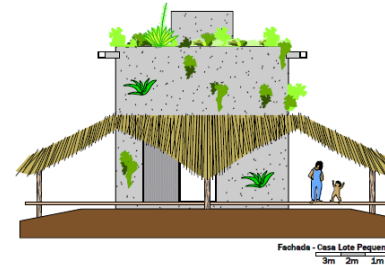
1964

Casa de Hospedes.
Local: Jardim Morumbi, São Paulo.
Proprietário: Valléria P. Cirell
Ferraz, 1993, p. 120.



1965

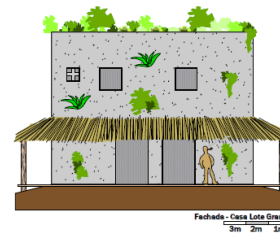
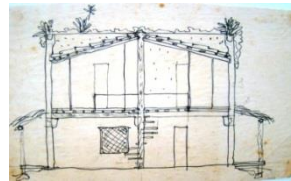
Conjunto Itamambuca, Ubatuba-SP.
Casa I - Lote pequeno.
Local: Ubatuba
Ferraz, 1993, p. 180.



Casa 2- Lote grande.

Local: Ubatuba.

Ferraz, 1993, p. 180.



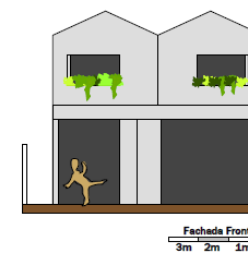
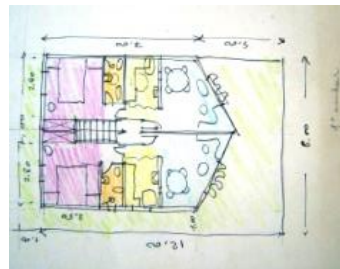
1967

Casa Comércio Sr. Antônio Branco.

Local: Desconhecido.

Proprietário: Sr. Antônio Branco

ILBPMB, 2010.



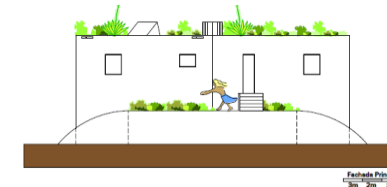
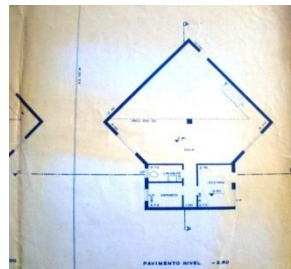
1968

Casa Maria Helena Chartuni.

Local: Bairro Santo Amaro, São Paulo.

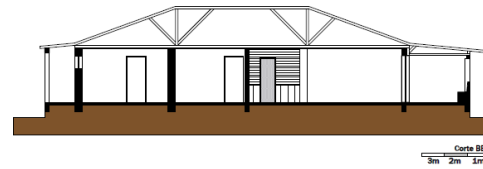
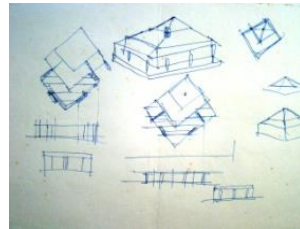
Proprietário: Maria Helena Chartuni

ILBPMB, 2010.



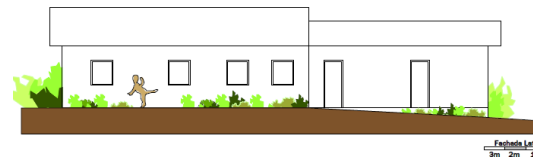
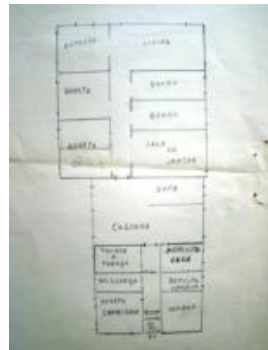
1969

Casa de Campo Sr. Ricardo
Proprietário: Sr. Ricardo.
ILBPMB, 2010.



1970

Casa em Sítio.
ILBPMB, 2010.



1975

Comunidade Cooperativa Camurupim
- SE
Local: Propriá.
Proprietário: Comunidade
Cooperativa Camurupim.



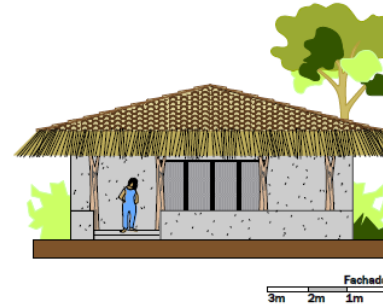
Casa 1

Ferraz, 1993, p. 260.



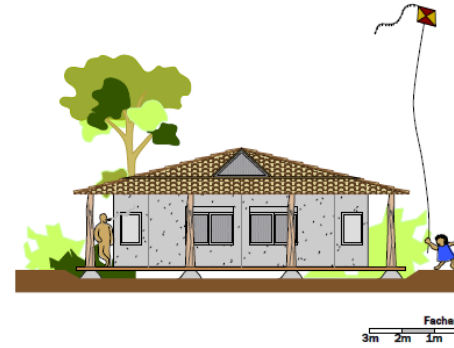
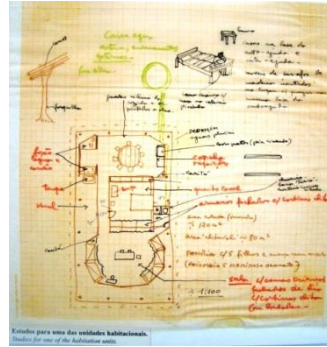
Casa 2

ILBPMB, 2010.



Casa 3

ILBPMB, 2010.



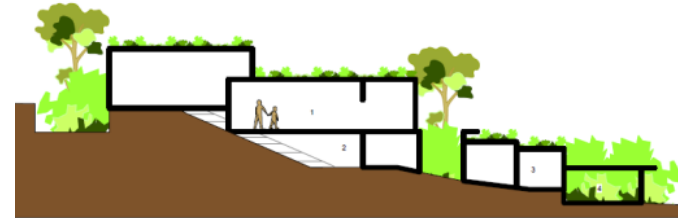
1976

Casa Roberto e Eliane.

Local: Morumbi, São Paulo.

Proprietário: Roberto e Eliane.

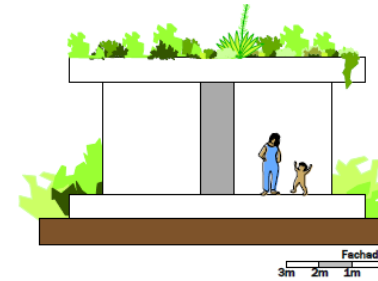
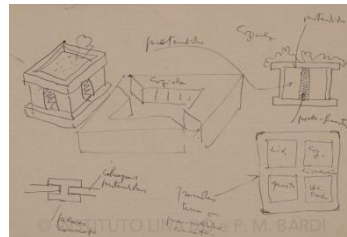
ILBPMB, 2010.



1983

Casa Popular

ILBPMB, 2013.



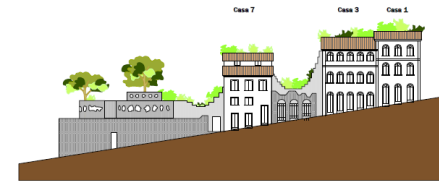
1987

Residência para Ladeira da Misericórdia

Local: Ladeira da Misericórdia, Salvador.

Proprietário: Prefeitura de Salvador.

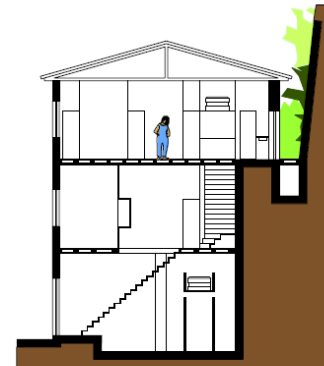
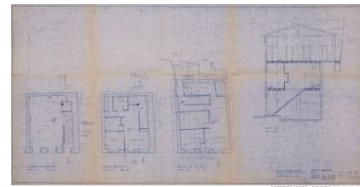
ILBPMB, 2010.



Fachada
15m 10m 5m

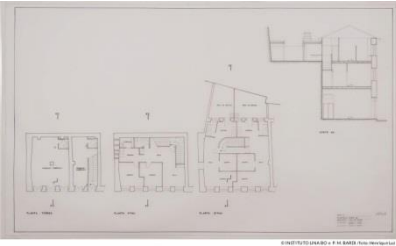
Casa 1

ILBPMB, 2010.



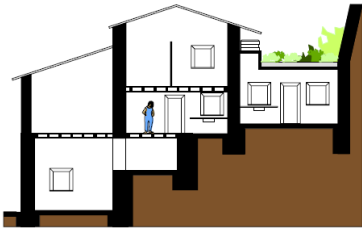
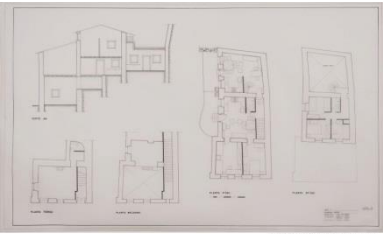
Casa 1 - Corte
3m 2m 1m

Casa 3
ILBPMB, 2010.



Casa 3 - Corte
3m 2m 3m

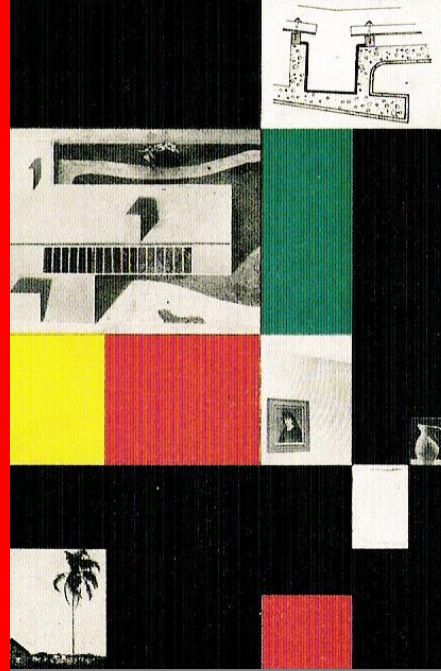
Casa 7
ILBPMB, 2010.



Casa 7 - Corte
3m 2m 3m

A história escrita sobre Lina - Cronologia

s no Brasil



HABITAT



Teses

Dissertações

Livros



1953 - SALMONI, A. DEBENEDETTI, E.
Arquitetura italiana em São Paulo.
São Paulo. Versão em Italiano



1956 - MINDLIN, H.E. **Modern Architecture in Brazil.** Rio de Janeiro; Amsterdam .

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

Historiografia

1960

Teses

Dissertações

Livros



Teses



1971 - BRUAND, Y. **L'architecture contemporaine au Brésil**. These presentee Devant L'universite de Paris IV

Dissertações

Livros

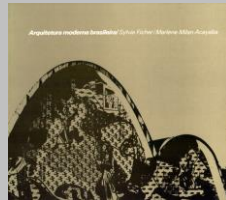
1971



1981 -BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil** ; São Paulo.

SALMONI, A. DEBENEDETTI, E. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo. (Edição em Português)

SANDERSON, Warren. **International handbook of contemporary developments in architecture**.New York.



1982 -FICHER, S. ACAYABA, M.M. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo.



1983 -XAVIER, A. LEMOS. C. CORONA, E. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo.



1986 -ACAYABA, M. M. **Residências em São Paulo 1947-1975**. São Paulo .

1981

1982

1983

1986

1988

Historiografia

1990



1999 -JORGE, L.A. O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América. Tese. São Paulo.

Teses

Dissertações



1994 -OLIVEIRA, O.F. Hacia Lina Bo Bardi. Dissertação. Barcelona.



1995 -AZEVEDO, M. M.M. A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992). Dissertação. São Paulo.

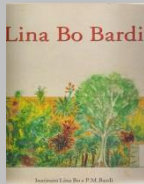


1996 -CABRAL, M. C. N. O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi. Dissertação. Rio de Janeiro.

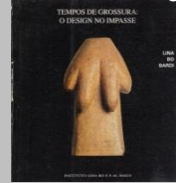
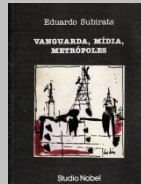


1997 -CAMPELLO, M.F.M.B. Lina Bo Bardi: as moradas da alma. Dissertação. São Carlos.

Livros



1993 -FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo.
SUBIRATIS, E. Vanguarda, mídia, metrópoles. São Paulo.



1994 -BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o desing no impasse Lina Bo Bardi. São Paulo.



1995 -RISÉRIO, A. Avant-garde na Bahia. São Paulo.



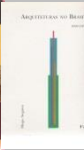
1997 -BARDI, L.B. & EYCK, A.V. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo.
FREIRE, Crisitan. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo.



1998 -BARDI, L.B.; SANTOS, C.R.; FERRAZ, M. VAINER, A. Centro de Lazer da Pompéia. São Paulo. Lisboa.



1999 -BARDI, L.B; ALMEIDA, E. Igreja Espírito Santo do Cerrado. São Paulo. Lisboa.



•SEGAWA, H. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo.

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

Teses



2002 - RUBINO, S.B. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968.** Tese . Campinas.

Dissertações



2001 - BIERRENBACH, Ana Carolina. **Os restauros de Lina e as interpretações de história .** Dissertação. Salvador .



2002 - CHAGAS, M. A. **Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia.** Dissertação. Salvador.

•ROSETTI, E.P. **Tensão Moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.** Dissertação. Salvador.

Livros



2000 - MINDLIN, H.E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN.

•TENTORI, F. **Pietro Maria Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933.** São Paulo.



2001 - SUBIRATS, E. **A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo.



•ZEIN, R.V. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura.** Porto Alegre.



•MONTANER, J.M. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX.** Barcelona ;



•MONTANER, J.M. **A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX.**



2002 - BARDI, Lina Bo. **Contribuições propedêuticas ao ensino da teoria da arquitetura/Lina Bo Bardi.** São Paulo.

• OLIVEIRA, O. **Lina Bo Bardi: obra construída.** Barcelona.

•MONTANER, J.M. **As formas do século XX.** Barcelona .

2000

2001

2002

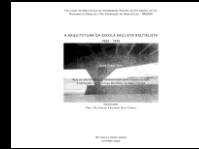
Historiografia

2000

Teses



2003 -LUZ, V.S. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi.** Tese . São Paulo.



2005 -ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973.** Tese. Porto Alegre



2006 -BIERRENBACH, Ana Carolina. **El caracol y El lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi.** Tese. Barcelona



2007 -ROSSETTI, E.P **Arquitetura em transe: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85).** Tese. São Paulo.

Dissertações

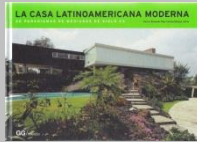


2003 -NETO, A.C. **A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi.** Dissertação. Porto Alegre.

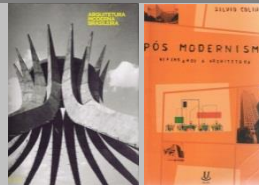
Livros



2002 - WESTON, R. **A casa no século vinte.** Lisboa.

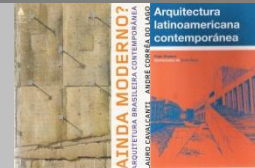


2003 - COMAS, E. D., ADRIÁ, M. **La casa Latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados de siglo XX.** México.



2004 -ANDREOLI, E. & FORTY, A.. **Arquitetura moderna brasileira.** São Paulo.

•COLIN, S. **Pós-modernismo: repensando a arquitetura.** Rio de Janeiro.



2005 -CAVALCANTI, L. CORRÊA, A. L. **Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro.

•SEGAWA, H. **Arquitetura latinoamericana contemporânea.** Barcelona .



2006 - OLIVEIRA, O. **Sutis substâncias da arquitetura.** São Paulo; Barcelona.

2002

2003

2004

2005

2006

2007

Teses



2008 –ORTEGA,C.G.Lina Bo Bardi móveis e interiores (1947-1968) interloções entre moderno e local. Tese. São Paulo.



2010 -CANAS, A.T. **MASP:museu laboratório projeto do museu para cidade:1947-1957**.Tese. São Paulo.

•SUZUKI,M. **Lina e Lucio**. Tese. São Carlos.

Dissertações

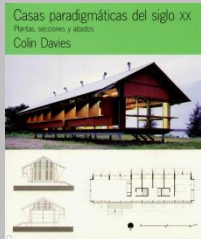


2008 –OLIVEIRA, R.P.C. **Permanência e inovação: o antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi**. Dissertação. São Paulo



2010 -GRINOVER, M. M. **Uma idéia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. Dissertação . São Paulo.

Livros



2008 -DAVIES, C. **Casas paradigmáticas del siglo XX: plantas, secciones y alzados**. Barcelona



2008 - MONTANER. J.M. **Sistemas arquitectónicos contemporáneos**. Barcelona.



•PEREIRA, J.A. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste(1958-1964)**. Uberlândia.



2009 – RUBIINO S. & GRINOVER, M.M. **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**.São Paulo .



•WISNIK, G. **Estado crítico: à deriva nas cidades**. São Paulo .



2010 -ZEIN, R. BASTOS, M. A. J. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo.

2007

2008

2009

2010

Um universo chamado Lina



Um universo chamado Lina



3 Aquarela feita por Lina em 1925, no Liceu Artístico.
ILBPMB, 2010.

Com vinte e cinco anos queria escrever memórias, mas não tinha matéria.

Lina Bo Bardi⁴

Esse é o pensamento de uma mulher madura, que olha para o passado e, sem medo, reconhece suas ansiedades e frustrações, típicas da juventude. De uma mulher que entende que o momento chegou e que está tranquila, pois, diferente da jovem de vinte e cinco anos que cursava arquitetura na Escola Superior de Arquitetura de Roma, agora já tem material para compor uma autobiografia.

A frase acima foi extraída do Currículo Literário, escrito por Lina e publicado em 1993, um ano depois da sua morte. Nele, relata como foram sua infância, as descobertas vividas ao lado da irmã, a afinidade com o pai, engenheiro e pintor, e os momentos de tensão gerados pela 1ª Guerra. Menciona, também, as experiências vividas na juventude, na Faculdade de Arquitetura, o aprendizado em Milão, já como arquiteta, onde conviveu com pessoas como Gio Ponti (1891-

⁴In: Ferraz, 1993, p. 9.

1979), Carlo Pagani e Bruno Zevi (1918-2000). Além disso, descreve o trabalho nas revistas de arquitetura, o que também propiciou o seu encontro com Pietro Maria Bardi (1900-1999), e mais uma vez trata das tristezas da guerra. Pelos seus depoimentos, é possível perceber uma guerra mais próxima que a outra, mais visível, que destruiu o seu escritório de arquitetura e acabou por conduzi-la para a Resistência. A guerra acabou se tornando um dos marcos temporais na sua vida, sendo decisiva para ela deixar a Itália com o marido. As vivências da maturidade e a paixão por sua nova nação, o Brasil, foram mencionadas também. No Brasil, pôde exercer plenamente o ofício de arquiteto, como gostava de ser chamada, com a parceria constante de Bardi nos trabalhos no MASP e na revista *Habitat*, indiretamente nos projetos de arquitetura, mas assiduamente nas polêmicas que geraram.

O desenho [3] foi feito por Lina em 1925, aos 11 anos de idade, quando começava a estudar no Liceu de Artes. Ele traduz o universo ingênuo, infantil, lúdico das brincadeiras de criança junto à natureza, com animais de estimação, um desenho que certamente poderia ser utilizado como ilustração de uma estória infantil. Porém, o que nos chama atenção nessa aquarela, assim como nos outros documentos que iremos analisar, é a maneira como ela já representa o *habitat*. A casa esboçada é praticamente um abrigo, quase uma cabana primitiva, mínima, um local para se proteger das intempéries, um esconderijo, um local para o repouso. A imagem nos induz a pensar que a vida seria para ser vivida fora da casa, junto à natureza e aos animais, uma natureza por sinal dominante, da qual brota a própria casa com suas paredes robustas e grossas, quase um forte.

A história que construímos sobre a vida da arquiteta foi elaborada, assim, com a sua fala sobre eventos vividos e sobre os seus projetos, mas também com a interpretação de valiosos documentos produzidos por ela: os desenhos (aquarelas, pinturas e ilustrações), os textos (artigos e crônicas) e os projetos (estudos, esboços). Esses documentos estão impregnados de informações sobre sua personalidade, os quais nos revelaram memórias, gostos, desejos, filiações, o que nos levou a utilizá-

los, não somente como marcos históricos na elaboração do contexto que a envolve, mas principalmente como **documentos de análise** no processo de elaboração do universo chamado Lina.

O capítulo está dividido em três partes, as quais possuem, respectivamente, os desenhos, os textos e os projetos como fios condutores de uma costura realizada com o contexto em que estão inseridos. Em alguns momentos eles vão se comportar, também, como marcos temporais do recorte estipulado, o que não significa que os fatos tratados nos subcapítulos não os avancem ou os retrocedam temporalmente. Porém, o papel principal dos instrumentos, nesse capítulo especificamente, foi nos auxiliar a compor essa colcha de retalhos que é a vida de Lina Bo Bardi. As informações contidas neles foram extraídas por meio da descrição densa, que trouxe à tona informações valiosas sobre sua maneira de ver arquitetura, natureza, história, tradição, modernidade, mas também sobre família, guerra, emancipação feminina, ditadura, etc, para podermos, assim, construir o universo chamado Lina.

A primeira delas, **O universo lúdico e o feminino em desenhos, 1914-1933**, tem como marco inicial a 1ª Guerra Mundial e o nascimento de Lina e finda com a conclusão do curso no Liceu Artístico, com suas últimas aquarelas onde ela parece retratar a si mesma. Neste tópico, abordamos sua infância, sua relação com a família e principalmente sua formação no Liceu, onde produziu os desenhos e as pinturas que serão alvo da nossa interpretação. Esses nos ajudaram a entender mais a Lina criança e sua relação com o meio em que estava vivendo, um contexto marcado pela guerra; pela ascensão do fascismo; pelos ideais futuristas; e pelo início da produção arquitetônica racionalista, a qual teve o envolvimento direto de um outro personagem muito importante, Pietro Maria Bardi.

A segunda, **O universo feminista e racional em textos, 1934-1947**, corresponde ao intervalo entre o ingresso na Escola Superior de Arquitetura de Roma e o primeiro texto produzido por ela já no Brasil: *Na Europa a casa do homem ruiu*. Durante

esse período, Lina foi edificando a sua identidade como arquiteta, mas também como mulher, ou melhor, mulher moderna, aquela capaz de escolher o seu próprio caminho. Durante parte desse período, ela produziu textos e ilustrações para as principais revistas de arquitetura e decoração de Milão, entre elas *Grazia*, *Stile* e *Domus*, que revelam uma Lina mais crítica, audaciosa, que procura definir o seu lugar no mercado profissional e, prepotentemente, o da mulher da sua época. Nas páginas das revistas, ela discutiu sobre o que seria uma casa moderna, e em vários momentos ela advogou a racionalização e mecanização do espaço doméstico.

A última, **O universo de contrastes e tradição em projetos, 1946-1992**, inicia com chegada de Lina e Bardi ao Brasil e finaliza com a intervenção no Palácio das Indústrias (1992), em São Paulo, a qual não conclui, pois faleceu nesse mesmo ano. Desde a sua chegada ao Brasil até a sua morte, Lina esteve intensamente envolvida com os acontecimentos culturais, artísticos, arquitetônicos e políticos que a cercavam. Nesse período, executou projetos importantíssimos para o cenário nacional. Em todos eles procurou trabalhar as esferas doméstica, urbana, histórica, popular e pública, ao mesmo tempo em que as problematizava em textos e crônicas para a revista *Habitat* ou para jornais como o Diário de Notícias. No Brasil, Lina pôde exercer plenamente sua profissão, organizando exposições de arte, fazendo cenários e figurinos para peças e lecionando. Enfim, foram muitas as atividades realizadas. Uma produção que se diferenciou, no contexto brasileiro, justamente pela capacidade de articular e sobrepor essas esferas, que revelam um olhar da arquiteta não mais voltado para suas questões pessoais, mas para a dimensão social e cultural que a cercava. Esses projetos nos revelaram a visão de Lina sobre arquitetura, natureza, tradição, história, cultura popular, mas o seu entendimento particular de modernidade, vista como um instrumento de dimensões políticas e sociais, dedicado à solução de problemas sociais. Assim, a arquitetura moderna é para ela, implicitamente, utilitária.

O importante nesse capítulo é entender como o aprendizado no Liceu, seu primeiro contato oficial com o mundo das artes, contribuiu na sua formação acadêmica e profissional. Como as influências advindas de professores como Giovannoni e Piantenti e do contexto racionalista manifestaram na sua obra? Como as pesquisas de Pagano sobre “arquitetura menor”, e as de Ponti, sobre artesanato popular, influenciaram nos trabalhos realizados nas revistas de arquitetura, nas exposições de arte e nos projetos elaborados? Como o estudo e, posteriormente, o convívio com a cultura popular brasileira influenciaram os seus projetos? E, por fim, como trabalhou as influências relacionadas à sua herança italiana com aquelas frutos da sua vivência no Brasil?

■ O universo lúdico e o feminino em desenhos, 1914-1933

... a Primeira Guerra Mundial, que assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX. Tratava-se de uma civilização capitalista na economia: liberal na estrutura legal e constitucional: burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica: exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral: e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado (Hobsbawn, 1995, p. 15) :

1914: um bom marco para começar a nossa história. Um ano singular na história da humanidade, onde as crises, e conseqüentemente a guerra, sacudiram a Europa, cuja posição de centro do poder mundial seria reavaliada. Os europeus passaram, naquele momento, a questionar as suas referências, a sua condição e se colocaram na situação de pensar novas soluções para as questões que lhes eram apresentadas.

Na Itália, no entanto, já se manifestavam os ideais dessa nova arquitetura, nos “projetos teóricos” de Antonio Sant’Elia (1888-1916), expostos nesse mesmo ano, em Milão. Os desenhos para uma *Città Nuova* [4], como foram denominados, vinham acompanhados por um texto, o *Mensaggio*, no catálogo da exposição do grupo *Nuove Tendenze*, o qual contava ainda com a participação de Mario Chiattonne e Ugo Nebbia. O *Mensaggio* foi reeditado e apresentado posteriormente como o Manifesto futurista da arquitetura. Se sua autoria ainda gera dúvida entre os historiadores⁵, não há dúvidas de que o texto reflete os ideais para uma nova arquitetura, pautados em uma admiração pela máquina, pelos novos materiais e tecnologias e na repulsa aos estilos históricos.

Devemos inventar e reconstruir *ex novo* nossa cidade moderna, como um imenso e tumultuado estaleiro, ativo, móvel e em todos locais dinâmico, e a edificação moderna como uma máquina gigante.(...)

Por essas razões, insisto que devemos abolir o monumental e o decorativo; que devemos solucionar o problema da arquitetura sem fotografias para plagiar China, Pérsia ou Japão, sem nos ridicularizar com regras vitruvianas, mas fazer proezas geniais, equipados apenas com uma cultura científica e tecnológica; (*Mensaggio*, apud Curtis, 2008, p. 109)



4 Antonio Sant’Elia, *Città Nuova-Casa a Grandinate*, 1914.

http://www.artandculture.com/media/show?media_id=26502&media_type=image

⁵ A primeira versão do *Mensaggio* foi apresentada em maio de 1914, a segunda em 11 de julho do mesmo ano. Segundo Curtis (2008), o texto deve ter sido elaborado por Sant’Elia com a contribuição de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), o poeta do Manifesto Futurista, ainda que Banham (2006) duvide da participação Sant’Elia nas duas versões e afirme que algumas pesquisas apontam Ugo Nebbia como provável autor do texto.

A Itália encontrava-se inquieta, não apenas artística e culturalmente, mas, antes de tudo, politicamente. Benito Mussolini (1883-1945) já era uma figura importante na política e também o editor do jornal *Avanti* onde defendia a participação da Itália na guerra, posicionamento que levou seu desligamento, nesse mesmo ano, do Partido Socialista.

É nesse contexto de transformações e mudanças que nasce em Parati di Castello, Roma, especificamente, no dia 5 de dezembro de 1914, Achillina di Enrico Bo [5], a filha mais velha de uma família cujo patriarca era Enrico Bo, engenheiro e proprietário de uma construtora, que possuía grande afinidade com o mundo da pintura. A mãe Giovanna Grazia, tem uma segunda filha, Graziella, criada com elas vivia a prima Mariella.

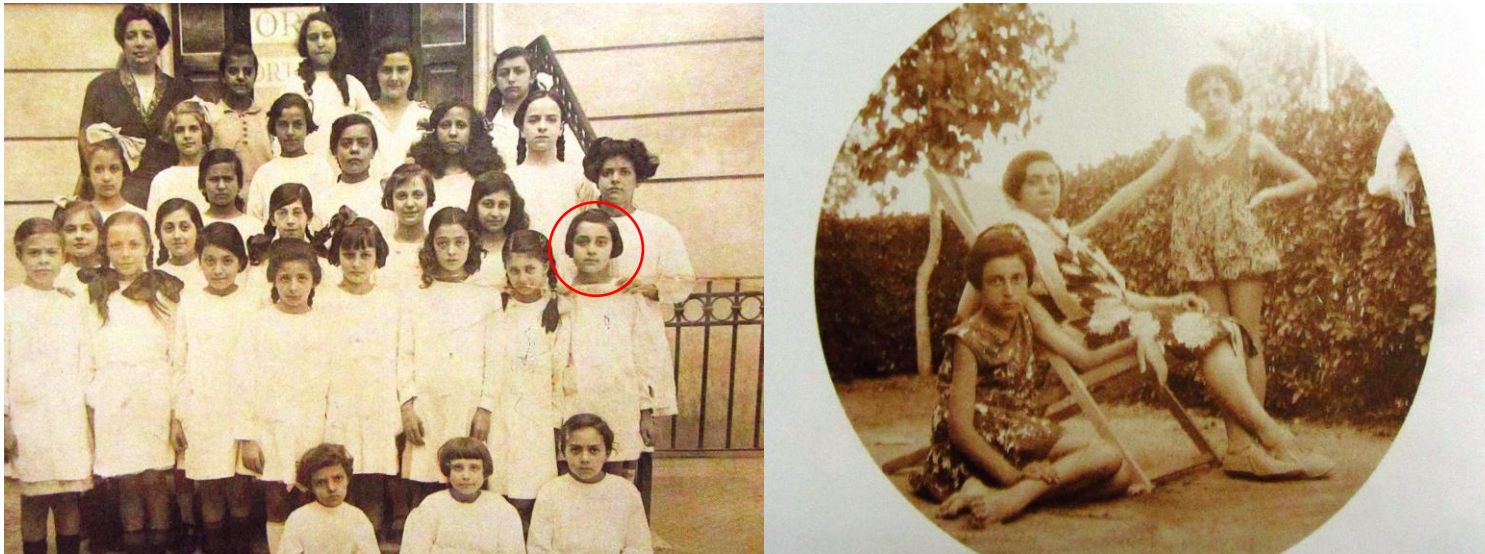
Lina nasce em uma Europa em guerra e em uma Itália caminhando para o fascismo. Esse tornou-se partido oficialmente em 1919, com o apoio de alguns artistas e intelectuais, entre eles Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que se identificava com seus ideais libertários e renovadores.

Também em **1919**, muda-se para Bergamo Pietro Maria Bardi, personagem importantíssimo nesse cenário de mudanças arquitetônicas e artísticas. Bardi nasceu em 21 de fevereiro de **1900**, em Spezia. Durante a infância humilde, procurou ler muito. Aos 17 anos, trabalhou como aprendiz num escritório de advocacia, onde gostava de copiar os livros; Bardi se dizia apaixonado pelas palavras e os seus significados. Saiu da pequena Spezia no mesmo ano que mudou para Bergamo, para poder servir ao exército.



5 Lina quando criança.
Ferraz, 1993, p.13.

Após dar baixa do serviço militar, começou a trabalhar na redação do *Giornale di Bergamo*. Os primeiros artigos assinados por ele são de junho de **1922** e falam de esporte, arte e acontecimentos locais. Na mesma época, contribuiu como redator na *Revista de Bergamo*. Após o fechamento do *Giornale* pelos fascistas, passou a escrever para o *Popolo di Bergamo* em **1923**, depois de ter conseguido um furo de reportagem sobre o desastre ocasionado pelo rompimento de uma represa no vale do



6 Lina em um registro feito na Escola Stéfano Porcari, em 1923, quando estava na 4ª série.

Lina, sua mãe Giovana e sua irmã Graziella, em Rimini, 1928.

Ferraz, 1993, p 14 e 16.

Scalve. Em função dessa nova atividade, muda-se no início de **1924** para Milão, ano que se casa com Gemma Tartarolo, com quem tem duas filhas, e inicia a carreira de galerista e crítico de arte e arquitetura.

Um pouco antes, em **1920**, Lina ingressa na Escola Primária Stefano Piaciari **[6]**, onde permaneceu até 1924. As manifestações políticas que assolavam sua cidade natal, especificamente a Marcha sobre Roma liderada por Mussolini, não passaram despercebidas da menina, que se lembrava desse momento como aquele em que ficou sem ter aulas, pois a escola iria abrigar os soldados durante uma semana. Um dos soldados permaneceu na escola durante anos, Giocardelli, e Lina referia-se a ele como o seu anjo da guarda.

As incertezas desses momentos, no entanto, não foram fator limitante para a imaginação dessa menina que gostava de vestir calças escondido da mãe, naquela época roupa típica do vestuário masculino. Mas suas aventuras iam além. Sua irmã Graziella Bo Valentinetti conta que a mente de Lina corria e sonhava mais rápido que a dos outros, o que lhe gerava em alguns momentos um certo constrangimento.

Suas brincadeiras eram sempre mais exclusivas, mais ‘difíceis’, mais ‘especiais’. E mesmo que fossem as mesmas de todas as meninas daquele tempo: as bonecas, o teatrinho de fantoches ou até uma simples poltrona, que nas asas da imaginação, transformava-se por exemplo, em proa de navio com destino ao infinito (Valentinetti, apud Gallo, 2006, p. 7).

Lina, desde cedo, demonstrava muito interesse por pintura, desenho, figurinos, cenários e arquitetura, o que acabou por aproximá-la muito do pai, um apaixonado pelas artes. Segundo Valentinetti (apud Gallo, 2006, p. 7), o seu pai era:

Monárquico e anticlerical declarado mas, na realidade com fortes tendências anarquistas, ele fez de tudo na vida, contanto que esse ‘tudo’ fosse rigorosamente ligado às fantasias e à sensibilidade: de desenhista a gráfico na Tipografia Gatteti (a etiqueta da ‘Violetta di Parma’, por exemplo, é dele); de inventor (vendeu para a Saint-Gobain um sistema de fechadura hermética, com uma bolinha de gude em cima, das garrafas de refrigerante) a dono de uma fábrica de brinquedos; de pintor a construtor (atividade que desenvolveu em

Roma, principalmente no bairro de Testaccio, com o cuidado de dar a cada palacete um pouco de comodidade e um pedacinho de jardim).

Segundo Rubino (2002, p. 41), essa proximidade fez com que ela fosse criada como menino, ingressando em um território até então masculino. “Lina aprendeu a desenhar com seu pai, que mais tarde a iniciaria no universo da engenharia, do cálculo, da construção. Notamos no traço de Lina uma semelhança com o de Enrico Bo, o apreço ao detalhe e a mesma paleta cromática”.

Com o fim da guerra, é retomado o gosto pelo neoclássico no cenário artístico e arquitetônico; os ideais de abandono do passado, pregados pelos futuristas, passam a ser combatidos. Foi um período de revalorização da história e da tradição, e, conseqüentemente, da busca pela reconstrução de uma identidade, em parte desfigurada pela guerra. Nesse sentido, uma exposição foi organizada em **1922** por um grupo de artistas ligados à Galeria Pesaro de Milão, entre eles Anselmo Bucci (1887–1955), Leonardo Dudreville (1885–1975), Achille Funi (1890–1972), Gian Emilio Malerba (1880–1926), Pietro Marussig (1879–1937), Ubaldo Oppi (1889–1942) e Mario Sironi (1885–1961), evento que marca oficialmente o nascimento do Novecento.



7 Giorgio de Chirico, Praça Italiana, 1921.

<http://luciensteil.tripod.com/katarxis/id16.html>

Assim como o movimento futurista, o Novecento também tinha um viés nacionalista, tendo como principais nomes na pintura Carlo Carrà (1881 – 1966) e Giorgio de Chirico (1888 – 1978), que se tornaria, anos mais tarde, amigo de Lina. De Chirico retoma uma produção mais realista, figurativa, onde as cenas voltam a ser representadas. No entanto, os elementos arquitetônicos, pilares, monumentos clássicos, torres, chaminés de fábricas, que compõem essas cenas delineiam espaços sombrios, solitários, vazios e alheios à realidade [7], numa tendência que ficou conhecida como metafísica.

No território da arquitetura, o grande destaque é Giovanni Muzio (1893-1982) que, assim como os demais artistas desse movimento, procurou uma ordem perdida e teve no passado clássico a grande fonte de inspiração. Entretanto, sua produção não se mostrou avessa a atualizações, e procurou um caminho aparentemente paradoxal que conciliava os valores clássicos com os advindos da modernidade.

Uma das suas obras mais conhecida de é a [8], reforma da fachada de um prédio de apartamentos para aluguel, elaborada entre 1921 e 1922. Nessa intervenção, trabalha a composição da fachada seguindo uma grelha preestabelecida, onde elementos de diferentes fachadas são organizados a partir de uma nova lógica. É como se ele procurasse reproduzir toda a diversidade presente na cidade. Segundo Anelli (1995, p. 19):

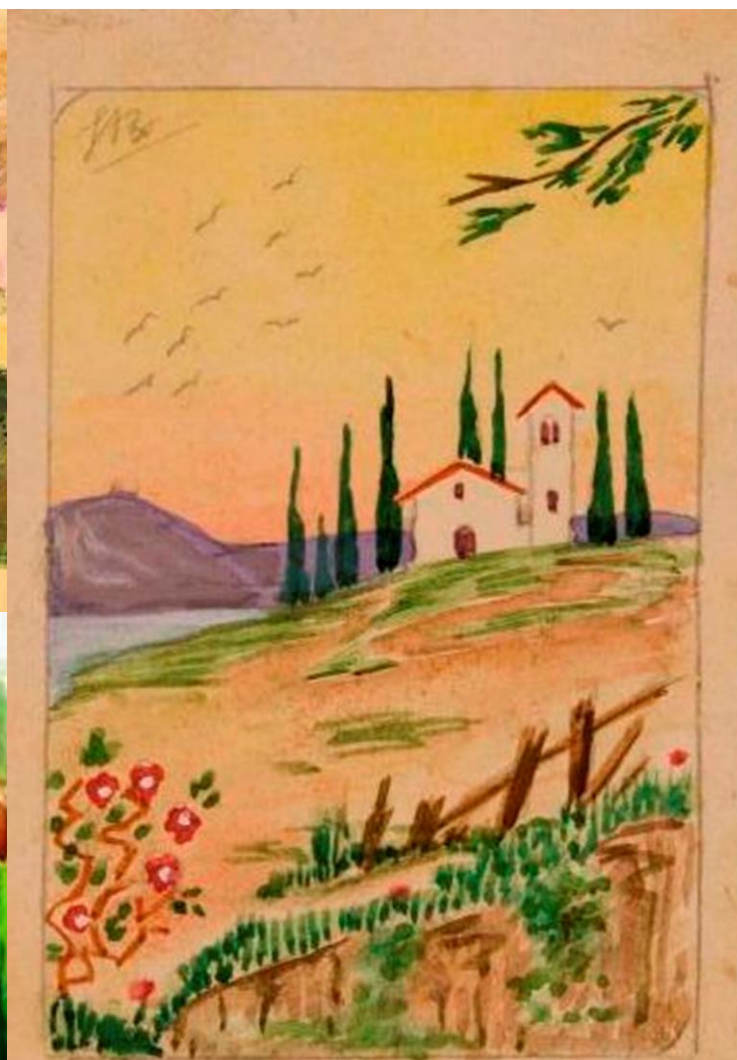
O projeto de Muzio não pode ser entendido como simples continuidade conservadora. Informada pelas pesquisas pictóricas mais atualizadas que estavam sendo produzidas na Europa, a operação de Muzio lançava



8 Giovanni Muzio, Ca' Bruta, Milão, 1921-1922.
<http://www.christiandeiuliis.it/scritti.php>

as bases de uma nova ação arquitetônica no ambiente cultural italiano (...) Edifício pensado como uma representação mental da cidade, abria espaço para coexistência entre tradição neoclássica e as produções artísticas contemporâneas. Ao conseguir dar resposta atualizada à vontade conservadora que dominava a cultura italiana, Muzio revela o contraste do ambiente milanês com o restante da Itália.

Em Roma, onde as modificações culturais e artísticas não aconteciam com a mesma velocidade e intensidade que em Milão, mais industrializada e geograficamente mais próxima das outras capitais europeias, Lina iniciava em **1925** os estudos no Liceu Artístico de Mamiani. A afinidade com o universo do desenho e da pintura e o incentivo do próprio pai foram decisivos para que ela comesse os estudos que, compreendiam “quatro anos de preparação arquitetônico-artística, teoria das sombras e desenhos geométrico.” (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 9). Quando do seu ingresso já fazia aquarelas **[9]** e desenhos a guache, mas no Liceu aprimorou a técnica. Os temas trabalhados inicialmente eram paisagens, montanhas, campos, densas vegetações e, às vezes, pequenos riachos ou lagos. É constante nesses desenhos a presença de casas rurais isoladas, envolvidas por belas paisagens; por outro lado, a figura humana é pouco comum, quando aparece, é imagem solitária de uma mulher ou uma menina, sempre marcada por algum detalhe na cor vermelha, cor utilizada por Lina para destacar elementos do seu interesse. As cores predominantes nessas pinturas são os vários tons de marrom e o amarelo, usados para representar a terra, e os de verde para a vegetação.



9 Aquarelas feitas por Lina no Liceu Artístico em 1925, cujo tema central são paisagens: montanhas, campos que envolvem casas rurais.

ILBPMB, 2010.

As paisagens retratadas por Lina em nada remetem à vida agitada da cidade de Roma. Mas algumas delas não eram totalmente imaginação. Apesar de ter sido criada na capital, Lina pôde, ao longo da infância, desfrutar de paisagens mais bucólicas; era muito comum a essa família, viagens de férias para praias e montanhas. Rimini foi um dos roteiros mais frequentados durante o verão, mas também eram comum os passeios pelas montanhas de Abruzzo, onde morava seu avô.

As aquarelas de paisagens foram um primeiro exercício no Liceu, onde a menina de 11 anos demonstra toda sua habilidade no uso das cores, nos efeitos de luz e sombra, mas ainda pouco realismo nos objetos retratados e que são colocados distantes do olhar da observadora.

Enquanto Lina começava a exercitar o seu traço em Roma, nesse mesmo ano, Bardi iniciava sua carreira de galerista, em Milão, e de membro do Partido Fascista. Esse foi um momento de grande atuação como crítico de arte e arquitetura e que acabou conduzindo-o para porta-voz da arquitetura que ali começava a despontar, a arquitetura racionalista.

A produção arquitetônica modernista na Itália, diferente de outros países europeus, foi marcada pela tentativa de reunir as referências advindas do passado e as atualizações oriundas da modernidade. A “arquitetura racionalista” teve seu desenvolvimento entre meados da década de vinte até fins da 2ª Guerra Mundial. Tal arquitetura procurou “relacionar de maneira racional e original, por um lado, as características do Classicismo Italiano, por meio da corrente clássica do Novecento, liderada por Giovanni Muzio e, por outro lado, a essência da lógica estrutural, promovida pelo Futurismo no início do século XX e, nos anos 1920, por Le Corbusier.” (Ortega, 2008, p. 30).

Essa arquitetura de caráter híbrido teve como um dos seus principais representantes o Grupo 7, composto por Giuseppe Terragni (1904–1943), Luigi Figini (1903–1984), Carlo E. Rava, Gino Pollini (1903–1991), Sebastiano Larco (1901–), Guido Frette e Ubaldo Castagnoli este último substituído por Adalberto Libera (1903–1963). Uma formação coesa no ideal de

produção de uma nova arquitetura, contemporânea do seu tempo e das novas necessidades e tecnologias, mas conflitante sobre a permeabilidade estilística dessa arquitetura. Os milaneses eram mais radicais, não aceitavam mediações, tendências historicistas, estavam mais voltados para a produção funcionalista europeia, enquanto os romanos buscavam alargar o campo do racionalismo indo em direção da produção de Marcello Piacentini (1881–1960), ex-professor deles.

Apesar do deslumbramento inicial desses arquitetos pela estética maquinista, esses arquitetos marcaram clara posição sobre o assunto, como mostra trecho do manifesto publicado pelo Grupo em 1926:

Nós não queremos romper com a tradição: é a tradição que se transforma e assume aspectos novos, sob os quais poucos a reconhecem (...). A nova arquitectura, a verdadeira arquitectura, deve ser produto de uma estreita adesão à lógica, à racionalidade... Nós não pretendemos, na realidade, criar um estilo, mas estamos convencidos de que do uso constante da razão e da perfeita correspondência do edifício aos fins a que está destinado, deve surgir, justamente por seleção o estilo (apud Zevi, 1970, p. 236).

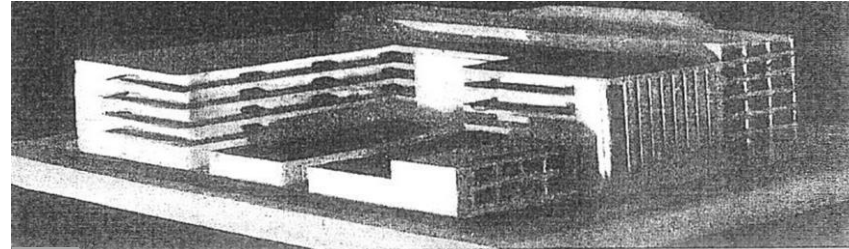
O ambiente arquitetônico, no entanto, mostrava-se polarizado entre duas vertentes: a arquitetura de característica acadêmica, de composição clássica e historicista, dominante no ensino; e a arquitetura racionalista [10], afinada com os ideais da vanguarda europeia. Ambas tinham na história a referência para a sua produção, porém, enquanto a primeira reinterpretava, a segunda a recriava. Apesar das diferenças, visíveis no campo ideológico e formal, ambas possuíam um ideal em comum, o de ser a arquitetura oficial do Estado Fascista. Muitos dos arquitetos que se engajaram no Movimento Racionalista acreditavam no potencial revolucionário e modernizador pregado pelo regime. Segundo Zevi (1970, p. 240):

O fascismo surgiu como um movimento reacionário no terreno político e social, ainda que tivesse enfeitado com verbosidade de renovação. Na arte quisera distinguir-se do pré-fascismo e apoiara moderadamente o movimento futurista; contrariamente ao nazismo alemão, para se diferenciar dos seus predecessores, devia

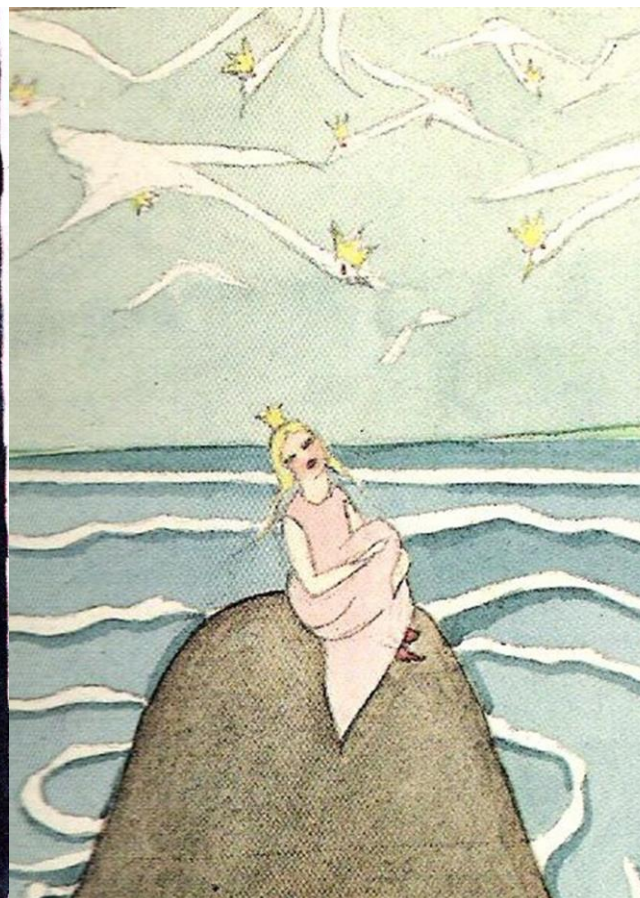
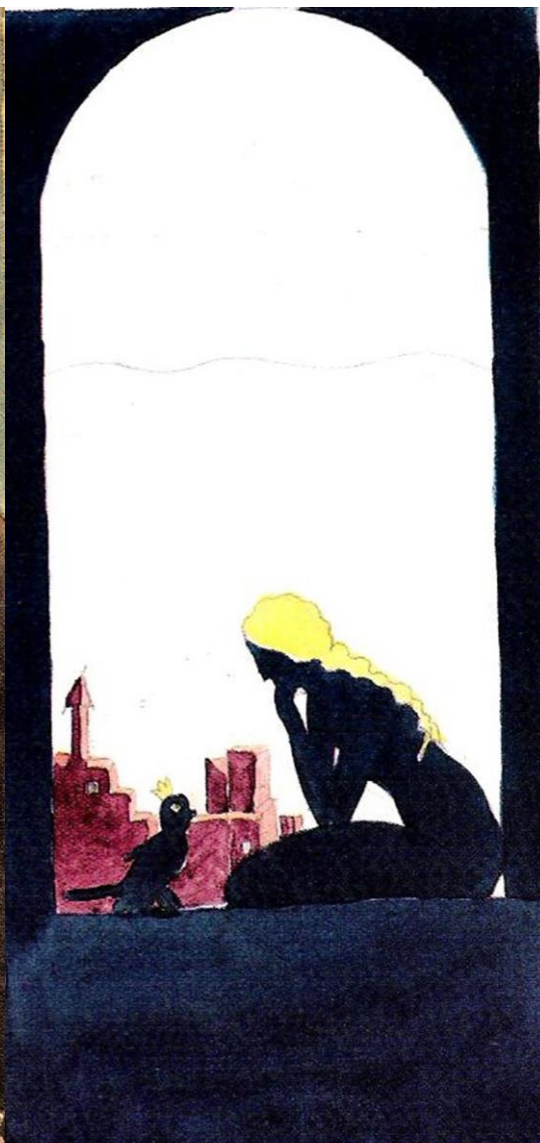
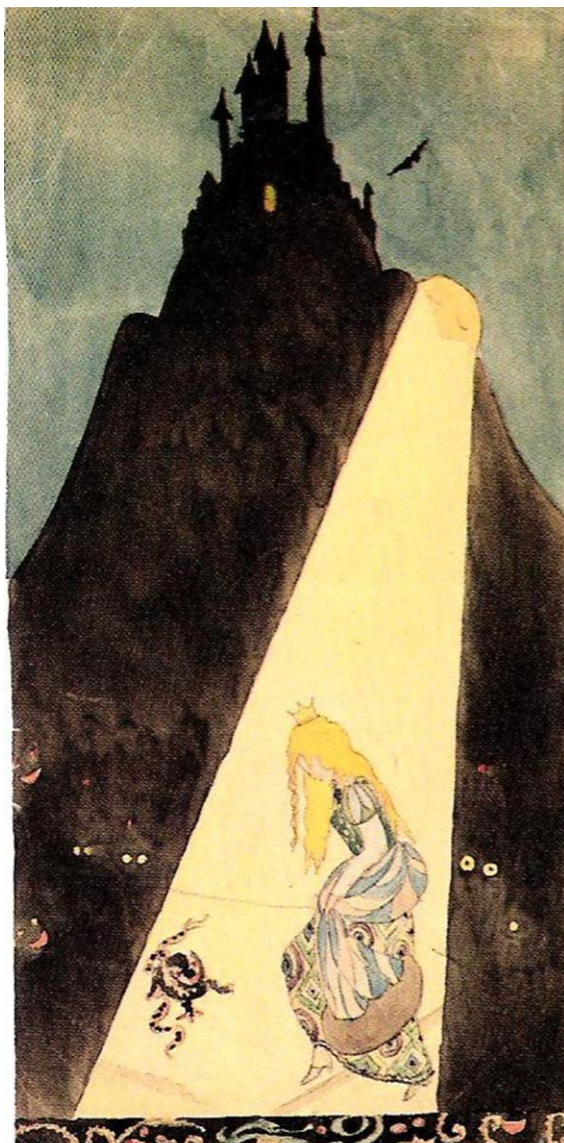
auspiciar uma tendência moderna (...) Mas esses jovens não viam ou não queriam ver, o outro aspecto do fascismo, completamente oposto às aparências renovadas e já maduro em 1931.

Tomados pelo ideal de uma nova arquitetura para um novo Estado, um grupo de arquitetos liderados por Adalberto Libera e Gaetano Minucci (1893-1980) inaugurou em 1928, ano do primeiro CIAM, a “Primeira Exposição de Arquitetura Racional”, no Palácio de Exposições de Roma. Nessa ocasião, foram apresentados trabalhos do Grupo 7 e de outros jovens arquitetos. Sua repercussão foi em parte sufocada por ações de Piacentini, que procurou conter o movimento. Nesse mesmo ano, em Milão, Pietro funda a Galleria Bardi e publica um boletim de arte mensal, depois semanal, onde exercitava sua crítica à arquitetura e à arte de traço historicista.

Entre **1927** e **1928**, com 13, 14 anos de idade, Lina muda a temática das suas pinturas. Deixava as paisagens e passava a explorar um território mais irreal, fantasioso, porém muito feminino. Começava a demonstrar admiração pelo universo das fadas, das princesas e das mulheres sofisticadas, o mundo feminino parece encantá-la, ainda mais no momento em que vivia a transição de menina para moça.

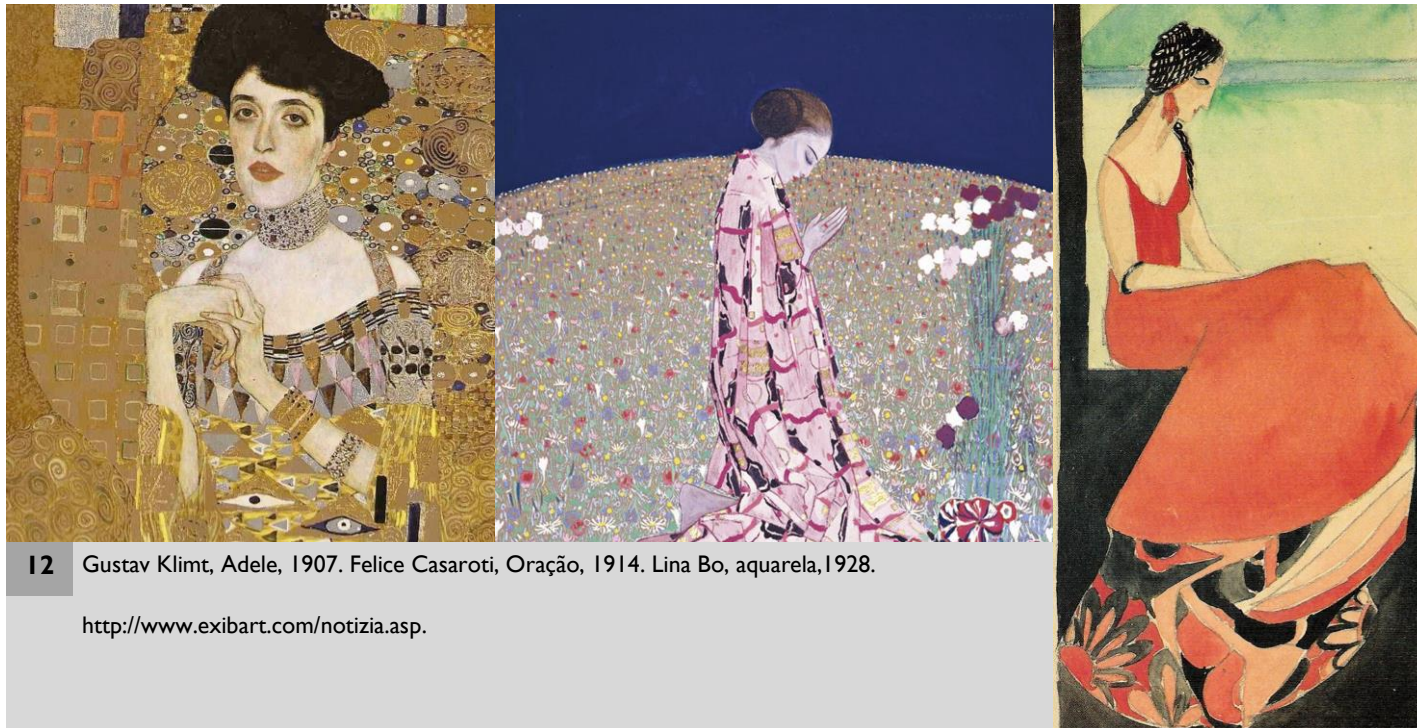


10 Gino Pollini e Luigi Figini, Garagem para 500 automóveis, 1928.
Zevi, 1970, sp.



|| Aquarelas produzidas por Lina entre 1927-1928, onde passa a retratar figuras femininas em paisagens oníricas. Ferraz, 1993, p.17.

Suas personagens são figuras, na maioria das vezes solitárias, acompanhadas geralmente por um passarinho que parece ser um amigo a quem ela confia, ou um bando que parece lhe proteger. A menina, ou sua silhueta, destaca-se em uma paisagem



sombria, com castelos medievais [11]. A cena retratada possui sempre essa imagem feminina no ponto central, uma jovem de longos cabelos e coroa, com trajés ricos, elaborados de uma maneira muito próxima à do pintor italiano Felice Casaroti (1883–1963), vinculado ao novecentismo mas, que, em um determinado momento da sua carreira, foi muito influenciado por

Gustav Klimt (1862–1918) na maneira de representar as figuras femininas e seus trajés. As mulheres retratadas [12] por esses artistas são extremamente delicadas, com gestos sutis e feições serenas, geralmente desenhadas de perfil, com a cabeça reclinada em uma postura contemplativa ou introspectiva, e essa figura serve de suporte para um colorido traje, ricamente estampado.

Essa descrição de obras de Klimt e Casorati poderia ser aplicada a algumas das realizadas por Lina nesse período, apesar de usarem técnicas diferentes: os artistas fazem uso de óleo, ela de aquarela. Contudo, a temática trabalhada por eles, em especial por Klimt, é muito semelhante à explorada por Lina. Não se pode esquecer de que essas aquarelas foram produzidas enquanto ainda estudava no Liceu, onde provavelmente tinha acesso a esse repertório artístico. Portanto, as aquarelas não só demonstram seu domínio sobre essa técnica, como revelam sua capacidade imaginativa para conceber personagens que parecem ter saído de contos, de lendas.

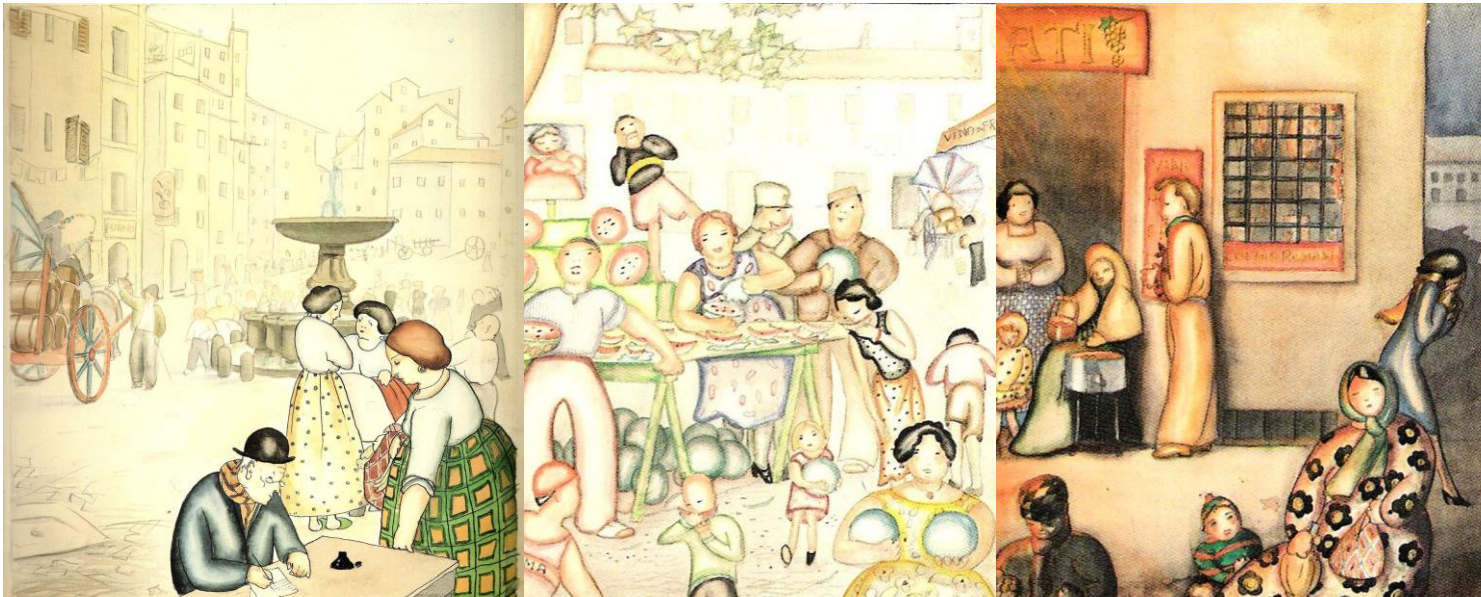
Em **1929**, Bardi lança o jornal *Belvedere*, em Milão, onde critica a arquitetura tida por ele como acadêmica, inclusive a produzida por Piacentini, e declara abertamente toda a sua admiração pela arquitetura



13 Giuseppe Terragni, Novocomun, edifício de apartamentos, 1927-1929.
<http://www.google.com.br/imgres?q=novocomun+terragni&hl=pt-R&sa=X&biw=1600&bih=745&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=q3Xyw23KSeB8nM:&imgrefurl=http://forma>

racionalista, principalmente a produzida por Giuseppe Terragni. Para Zevi (1970), a primeira obra racionalista construída em território italiano é de sua autoria, o edifício de apartamentos *Novocomum* [13], executado entre 1927 e 1929. Para Curtis (2008, p. 363):

Terragni foi muito mais profundo que os demais modernistas italianos, que absorviam as imagens tecnológicas e a pureza formal das obras dos mestres modernistas, em especial de Le Corbusier, enquanto que Terragni capturava os princípios da sua organização e os vínculos com a tradição. Ele acreditava que os valores 'essenciais' poderiam ser repensados e incorporados com sucesso em um modo de expressão moderno.



14 Aquarelas feitas por Lina em 1929, onde retrata festas populares, momentos vividos pela população nas ruas da cidade. Piazza Montanara; Melancia de verão; Castanha de inverno.

Ferraz, 1993, p19, 18.

Nesse mesmo ano, Lina passa a explorar outros temas, em especial, a cidade de Roma. Suas praças, festas populares e costumes tornam-se alvo da sua interpretação. As aquarelas não enfatizavam grandes eventos, mas o cotidiano simples das pessoas que frequentam a Piazza Montanara [14] para conversar, fofocar, escrever uma carta, das que iam à feira livre comer um pedaço de melancia nos dias quentes de verão, ou daquelas que enfrentam as noites frias para poder consumir uma castanha de inverno.

Lina parece abandonar o mundo do imaginário, do onírico, para se dedicar aos fatos do cotidiano, do qual demonstra ser muito íntima, revelado em detalhe com cores quentes, alegres e com muito bom humor e ironia. As aquarelas mostram, ainda, seu domínio sobre a técnica, o que lhe possibilitou, conseqüentemente, mais segurança para enfatizar ou omitir cenas e também para uniformizar a informação, quando lhe fosse conveniente. Poderíamos dizer que essas aquarelas marcam o seu ingresso no universo da cultura popular, do homem comum e das coisas simples e cotidianas sobre as quais ela vai se deter ao longo de toda sua vida.

Em 1931, os arquitetos presentes na 1ª Exposição de Arquitetura Racional já se configuravam como uma pressão cultural muito maior, quando convidam Bardi para participar da organização da 2ª Exposição, na qual ele se posicionou como interlocutor da arquitetura racionalista perante Mussolini. Nesse momento já



15 Bardi mostrando a Mussolini a fotomontagem Tavolo degli Orrori.
Tentori, 2000, p. 53

em Roma, Bardi cede a sua Galeria d' Arte di Roma, inaugurada no ano anterior, para a exposição e convida Mussolini, que recebe do mesmo um documento intitulado *Rapporto sull' architettura*, onde defendia a adoção do racionalismo como estilo oficial do Estado.

Na mesma ocasião, Bardi apresentou a fotomontagem [15] *Tavolo degli Errori*, com imagens de arquitetura, moda e comportamento, todos tidos por ele como anacrônicos. Nesse momento é lançado oficialmente o Movimento Italiano para Arquitetura Racional (MIAR), que passa a ter uma relação mais estreita com o Estado e também a ser perseguido pelos tradicionalistas da União Nacional dos Arquitetos (UMA), entre eles seu líder Piacentini, ofendidos com a exposição e com a fotomontagem de Bardi.

Outro grande defensor da arquitetura moderna foi Giuseppe Pagano (1896-1945). Arquiteto e crítico de arquitetura, Pagano esteve à frente da revista *Casabella* a partir de 1930, cujos editoriais utilizava para persuadir arquitetos, ainda indecisos, a aderirem à arquitetura racional. Por mais que se mostrasse afinado com os ideais do racionalismo, também estava muito próximo dos círculos de poder, ficando responsável pelo projeto do Instituto de Física na Universidade de Roma, que teve Marcello Piacentini como o grande coordenador. Posteriormente, se desiludiu com o regime, tornando-se antifascista militante. Segundo Argan (1992, p. 335):

Pagano era um polemista corajoso e impulsivo, embora de início tivesse a ilusão de poder persuadir o regime a adotar uma política mais aberta (...). A revista *Casabella*, cumprindo uma valiosa função de informação crítica, impediu o isolamento dos arquitetos avançados italianos, mantendo vivo o debate sobre os grandes problemas da arquitetura mundial.

A contribuição de Pagano, no entanto, foi além da defesa da nova arquitetura, avançando no debate sobre modernidade e tradição e incorporando, ao mesmo tempo, a discussão sobre a gênese da arquitetura moderna. Esta, segundo ele, estava muito vinculada à arquitetura feita pelo homem comum, à arquitetura simples das vilas rurais do Mediterrâneo que possuíam na sua essência os mesmos princípios de simplicidade e funcionalidade da arquitetura moderna.

Mas o que seria realmente moderno naquele contexto? Quais os limites dessa modernidade? Parte da produção do grupo liderado por Piacentini era vista, também, como moderna, mesmo título reivindicado pelo Grupo 7 para suas obras. O fato é que, diferente desses, os racionalistas estavam preocupados não só em produzir uma arquitetura herdeira dos ideais estéticos, mas também com os aspectos éticos que, nesse cenário específico, estavam vinculados à reconstrução das cidades destruídas pela guerra e, conseqüentemente, à construção de uma nova sociedade. Porém, diferente dos demais “modernos” europeus, os italianos nas suas diversas maneiras de serem “modernos” [16] buscaram fazê-la a partir da história e da tradição. Esse foi o seu traço original, o que os conduziu para a produção de uma arquitetura, antes de tudo, nacional. Para Argan (1992, p. 330)

(...) a história da arquitetura moderna italiana é a história de suas difíceis relações com o regime fascista. Essa história tem dois períodos: o primeiro é de compromisso, o segundo é de luta. (...) De início, a atitude do regime não é decididamente hostil. Seu arquiteto oficial, M. Piacentini, adota uma política de



16 Diferentes modernidades. De baixo para cima, no sentido horário Luigi Figini, Adalberto Libera, Gino Pollini, Monza, Casa Elettrica, Monza, 1930. Marcello Piacentini, edifício de apartamentos, Roma, 1930-1932. Pietro Lingeri, Villa Amila 1931-1932.

Kirk, 2005, p. 80 e 86; <http://www.tumblr.com/tagged/pietro%20lingeri>

compromisso: não renega a tendência moderna porque o regime diz ser favorável ao “desenvolvimento” da cultura; na essência, porém, apóia o tradicionalismo dos participantes insípidos e oportunistas.

Um bom exemplo foi a concepção da Cidade Universitária de Roma, encomendada por Mussolini a Piacentini, que iniciou sua elaboração em 1932. Para compor a equipe, convidou, entre outros, Gio Ponti e Giuseppe Pagano, dois arquitetos de características nitidamente modernistas, os quais ficaram responsáveis pelos prédios de matemática e física, respectivamente. Piacentini assumiu a concepção do plano geral e da reitoria, que pode ser considerada sua obra mais grandiosa, cuja produção teve seu limiar entre o Novecento e o modernismo racionalista, porém com a monumentalidade que lhe era típica. O projeto tornou-se, posteriormente, referência para outros do mesmo programa por todo mundo.

O processo de concepção da Cidade Universitária [17] deixa claro como era tênue a linha que separava -ideologicamente e formalmente- o modernismo do Novecento. Piacentini se posicionou como o arquiteto oficial do Fascismo e como um dos



17 Marcello Piacentini. Cidade Universitária de Roma, 1932-1935.
<http://virtualandmemories.blogspot.com.br/2010/07/cidade-universitaria-de-roma-projecto.html>
<http://theartofmemory.blogspot.com.br/2007/03/antonionis-leclisse-architettura-e.html>

grandes articuladores desse cenário, atraindo para próximo de si os arquitetos que possuíam uma produção consagrada pela sua qualidade e que eram influentes politicamente, como Ponti e Pagano. Por outro lado, realizou uma política insidiosa que

visava desagregar o movimento moderno e reduzir o problema a uma questão de escolhas formais: arcos e colunas ou concreto armado. Ainda segundo Argan (1992, p. 330-331), o triunfo de Piacentini foi justamente a Cidade Universitária onde conseguiu reunir edifícios em estilo monumental e edifícios em estilo moderno.

Enfim, todos queriam ser o arquiteto do Estado, mas apenas alguns buscaram ser, também, os arquitetos da revolução. Foi essa sutil, porém determinante, diferença que levou esse conjunto de profissionais pró-Fascismo a se desintegrar. Um dos primeiros dissidentes foi o próprio Pagano, ao perceber que não interessava mais ao Estado a revolução.

Ainda em **1932**, Lina realiza uma série de desenhos de observação no Liceu. Desenhos extremamente realistas em que demonstra muita habilidade para explorar efeitos de luz e sombra. São imagens humanas ou de vegetação, aparentando ser exercícios para trabalhar técnicas, muito comum nos cursos de formação artística. Ela procurava o mesmo caminho de muitos mestres da pintura, o que a capacitaria para outras atividades na sua vida profissional.

No intuito de reforçar os seus laços com a arquitetura moderna e sua ideologia, Bardi embarcou em 1933 no transatlântico *Patris II* [18], que saiu de Marselha a Atenas, para participar do IV CIAM. A bordo, presenciou a elaboração da Carta de Atenas, momento em que se encontrou com Le Corbusier e Terragni. Nesse mesmo ano, viajou ainda para Argentina, Chile e Brasil, onde conheceu Ciccilo Matarazzo.

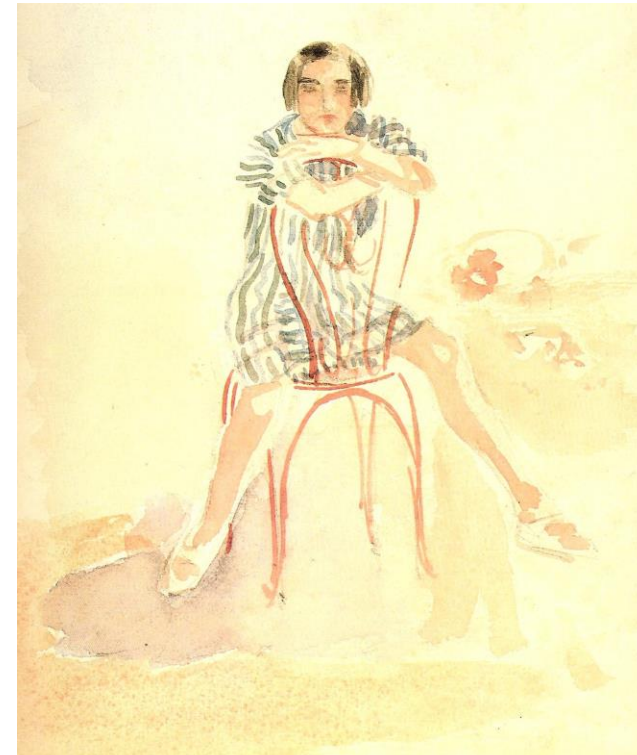


18 Le Corbusier, Bardi e Gino Pollini a bordo do *Patris II*, 1933.

Tentori, 2000, p.67.

1933 foi também o último ano de Lina no Liceu. Ela concluiu sua formação artística, para iniciar no ano seguinte a Faculdade de Arquitetura, contrariando a vontade da família, que almejava o curso de Belas Artes. Esta transição é marcada pela produção de algumas aquarelas onde demonstra toda sua liberdade e segurança técnica. Uma das que mais chamam a atenção é aquela onde representando uma jovem sentada em uma cadeira, imagem que remete, fisicamente, à própria na adolescência. Lina comparece artisticamente **[19]** muito franca e liberta dos preceitos mais acadêmicos, para produzir a imagem de uma jovem despojada. O desenho, de certa maneira, a traduz naquele momento: decidida, determinada, capaz de escolher o seu próprio destino.

Foi assim que deixou o Liceu, com uma bagagem teórica e técnica considerável sobre arte e arquitetura, fundamentais para seu desempenho nos anos seguintes de formação e trabalho. Mas, afinal: qual o significado desses desenhos? Nesse contexto, eles podem ser entendidos como um registro de paisagens vivenciadas, do seu imaginário lúdico e feminino, e da realidade próxima ao seu dia-a-dia, a qual ela reproduz com muitos detalhes e cores.



19 Aquarela feita por Lina em 1933, seu último ano no Liceu.
Ferraz, 1993, p. 23.

Os desenhos, no entanto, não se encerram nesse período. Eles continuaram sendo produzidos, porém irão ganhar outra conotação, ao assumir uma função ilustrativa, quase didática nas revistas onde Lina irá colaborar como editora, em alguns momentos executados ao extremo, no intuito de elaborar modelos de mobiliário ou ambientes desejados. Em outros, assumem a função de instrumento de análise, em que procura capturar a essência de um determinado lugar, a vivência em um espaço, ou um modo de vida de uma determinada população. Foi assim ao projetar a intervenção no Pelourinho: ela realizou antes uma série de desenhos que capturavam o modo de vida daquele lugar. Os desenhos passaram a fazer parte de um dos momentos mais importantes do processo de projeto, o da pesquisa, o momento de identificação dos aspectos não apenas físicos do local, mas principalmente culturais. Lina traz a vida do local através dos desenhos e aquarelas para determinar como seria o futuro projeto. Segundo Jorge (1999, p. 87), eles passam a construir “uma narrativa literária, onde Lina dialoga com seus distintos interlocutores, através de inumeráveis anotações, evocando idéias, imagens, referências, montando uma espécie de story-board, voltado muito mais à demonstração dos fundamentos do projeto, dos conceitos da proposta, do que à sua melhor representação”.

■ O universo feminista e racional em textos, 1934-1947

Contrariando a vontade de seus pais e as expectativas de uma sociedade predominantemente machista, Lina ingressou na Scuola Superiore di Architettura di Roma (ESAR) em **1934** para ser a única⁶ ou uma das duas únicas alunas de sua turma. E já aos vinte anos de idade, incompletos, ela estava afinada com um dos principais ideais da Escola: o de integração entre arte e técnica. A Escola tinha como membros do corpo docente Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni, Arnaldo Foschini (1884-1968), Vincenzo Fasolo (1885-1969), entre outros.

⁶ Lina sempre afirmou ser a única aluna da sua turma. Porém, Campello, nas suas pesquisas realizadas na Itália verificou que existia outra estudante.

A Escola Superior de Arquitetura de Roma foi o resultado da unificação do ensino de engenharia com o de belas artes, fusão que ocorreu em 1921. Nesse sentido, essa instituição foi pioneira em toda a Itália, sua integração trouxe consigo um novo currículo, em parte elaborado por Piacentini ainda em 1915, e a ideia de “arquiteto integral” proposta por Giovannoni em 1916. Com certeza, esses foram os dois grandes nomes da Escola durante o período que Lina por ali permaneceu. Dois arquitetos muito preocupados com a história e a tradição. No discurso inaugural, Giovannoni afirma o seguinte:

(...) eu penso que nada pode ser mais adequado ao significado deste evento (...) que se deter para considerar a admirável e grandiosa continuidade e a incomparável altura da tradição arquitetônica italiana e a sua completa aderência à vida (...). As recordações gloriosas do passado (...) não devem ser consideradas como um obstáculo no desenvolvimento da vida moderna, mas devem representar um farol que guia na cansativa travessia em noite escura (Giovannoni, apud Anelli, 1995, p. 25-26) .

Na disciplina Edilizia ed arti de giardini, Marcello Piacentini apresentava projetos de Walter Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier aos seus alunos. Ele posicionou-se, inicialmente, como divulgador dessa arquitetura, porém tornou-se um entrave, posteriormente, ao desenvolvimento da mesma.

Com essa disciplina, Piacentini procurava deixar claro a necessidade de produzir uma arquitetura nova que se adequasse aos aspectos geográficos e culturais do local, mas que fosse necessariamente italiana. Para ele, a nova arquitetura deveria:

Aderir perfeitamente à vida de hoje, material e espiritualmente, mas respeitando as condições do ambiente. Admitir o quanto há de universal, de correspondente à civilização contemporânea nos movimentos artísticos europeus, inserindo-lhes nossas peculiaridades características e tendo o presente nossas exigências de clima. Eis nosso dever (Piacentini, apud Anelli, 1995, p. 8).

Apesar das diferenças quanto a maneira de se ensinar projeto, ambos convergiam sobre a importância da arquitetura de fundo ou arquitetura menor para a ambiência do conjunto histórico, e como fonte de inspiração e conhecimento. Giovannoni⁷ afirmava que essa arquitetura era baseada nos mesmos elementos compositivos que a arquitetura clássica, como proporção e harmonia. Já Piacentini acreditava que nela estava embutida a “racionalidade das estruturas, a elementaridade da composição, a contenção da decoração, a supressão de estruturas falsas” (Anelli, 1995, p. 53) e que:

(...) dever[íamos] hoje procurar a fonte de estudo na totalidade da fisionomia da cidade, nas inúmeras construções alinhadas nas ruas que até hoje nos parecem cinzentas, em uma palavra na Arquitetura menor. (...) Assim e só assim, nós do passado poderemos aprender não apenas as formas já perfeitas, não apenas os particulares decorativos já amadurecidos e indissolúveis, mas o senso da cidade e dos ambientes, quero dizer o seu temperamento, a sua atmosfera estética.(...) De fora dos grandes monumentos, as construções respondiam a um método construtivo, não ao sonho abstrato de um artista. (...) Uma ausência de pretensão que ressaltava por contraste a beleza dos monumentos, sendo assim a maior razão do seu fascínio (Piacentini, apud Anelli, 1995, p. 46) .

O discurso vigente na Escola Superior de Arquitetura de Roma era o da produção de uma nova arquitetura que reafirmasse a tradição italiana, apoiada não apenas nas grandes obras, nos grandes monumentos, mas também na arquitetura popular, rural, pois era nessa que se encontravam alguns valores perdidos, mas fundamentais para a vida contemporânea, como a simplicidade. Não havia, para esses professores, diferenciação entre arquitetura erudita e vernácula, uma vez que ambas eram possuidoras de saberes, de tradições e serviam como referência no processo de reconstrução da cultura italiana.

⁷ Segundo Campello (2009, p.5) “A ‘architettura minore’ é tratada por Giovannoni como fonte de rejuvenescimento da arquitetura. Ele promove, junto com Marcello Piacentini, intensa divulgação no País da arquitetura vernacular italiana e de outros países. Piacentini traz para conhecimento do público o estilo ‘missões’, a casa e o *cottage* inglês, a arquitetura rústica da Rússia e da Bulgária.”

É nesse contexto, de conhecimento e discussão, que Lina vai iniciar o seu curso, tendo Gustavo Giovannoni como professor de restauro e Marcello Piacentini, de composição e urbanismo. Lina diz o seguinte:

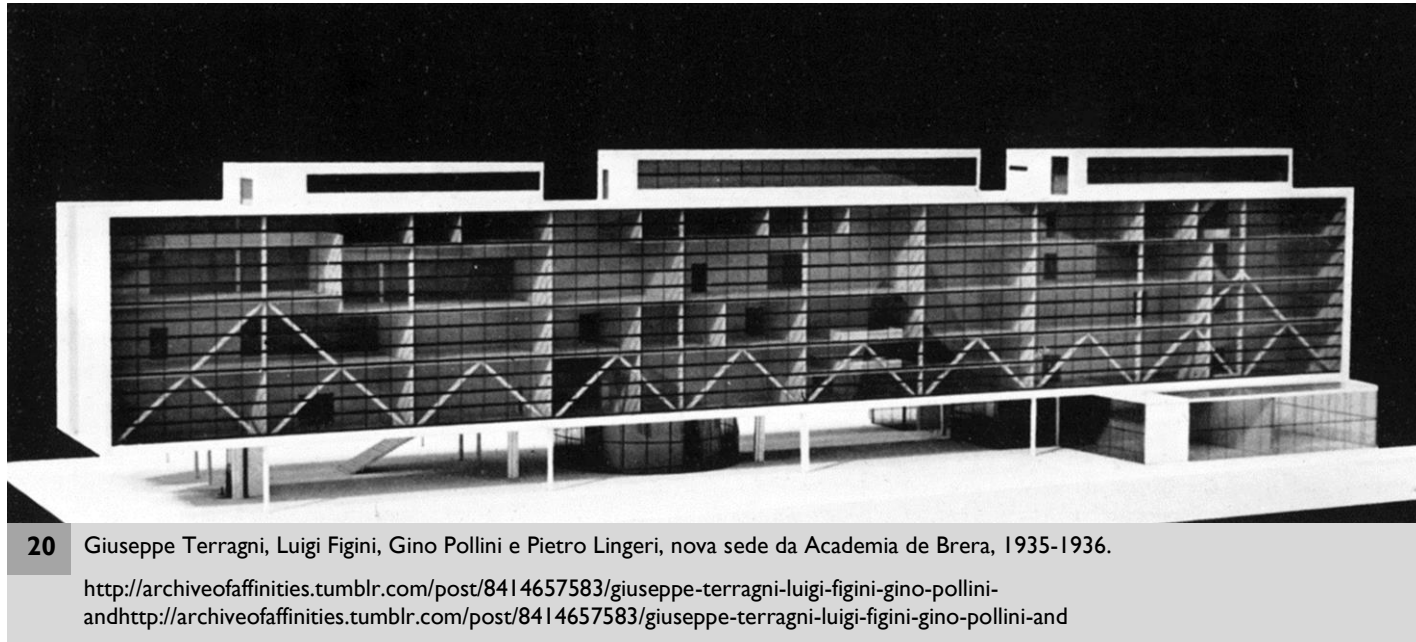
A tendência da faculdade, cujos reitores foram Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, se dirigia precipuamente para a indagação histórica: as disciplinas histórico-arquitetônicas eram consideradas mais importantes do que a Composição. O fato de ser Roma um dos centros da cultura clássica fazia com que os alunos, durante o biênio propedêutico dedicado às disciplinas: História dos Estílos [sic], Elementos de Composição, Relêvo [sic] dos monumentos, aplicassem a maior parte de tempo do seu estudo ao relêvo [sic], bem como ao desenho do natural e a observação dos monumentos antigos (Bardi, apud Campello, 1997, p.13) .

Ainda no ano de **1934** ocorre a visita de Le Corbusier a Roma, por iniciativa de Bardi, que se mantinha como um dos grandes promotores da arquitetura racionalista na Itália. Nesse mesmo ano, Walter Gropius esteve na cidade proferindo palestra. Os racionalistas continuavam produzindo **[20]**, respaldados pela presença dos grandes mestres, que vinham até Roma difundir a sua arquitetura. Os livros que traziam as suas obras eram amplamente difundidos da Escola e provavelmente foi através deles que Lina conheceu a arquitetura moderna internacional.

A tentativa de reconstruir a identidade cultural italiana, tendo como base os valores da cultura simples, mediterrânea, não encontrava amparo apenas no ensino da ESAR, mas nas páginas da revista *Casabella*, onde Giuseppe Pagano vinha publicando artigos sobre a importância dessa arquitetura.

Em 1936, na VI Trienal de Milão, Pagano realiza a Mostra Arquitetura Rural, no intuito de divulgar essa produção. As ideias de Pagano assim como as de Giovannoni e Piacentini, sobre a cultura e arquitetura mediterrânea encontravam respaldo no

discurso de Le Corbusier, que também acreditava que estava na arquitetura mediterrânea, especificamente na casa mediterrânea, a origem da casa moderna. Nesse mesmo ano, Le Corbusier volta a Roma, dessa vez a convite de Piacentini, para debater suas ideias.



Durante o período que esteve na Escola de Arquitetura [21], Lina teve acesso a todas essas discussões, não só por meio de seus professores, mas de palestras que aconteciam. Ela também pôde conviver com pessoas como Carlo Pagani, um milanês que havia se mudado para Roma no início de 1938, após realizar parte do curso de arquitetura na Politécnica de Milão, concluindo-o, em Roma.

Pagani foi um dos grandes amigos de Lina. Colega de sala, ele teve a sua ajuda para realizar o trabalho final, graduando-se um semestre antes que ela, para em seguida retornar a Milão e iniciar a vida profissional. Esse período foi fundamental para a parceria futura dos dois.

Em **1939**, inicia-se a 2º Guerra Mundial, mesmo ano em que Lina finaliza o curso, mais uma vez a guerra marcando momento importante na sua vida. Ela conclui com o trabalho Nucléo Assitencial da Maternidade e da Infância, um hospital para atender mulheres gestantes. O prédio de concreto e vidro, de forma abstrata e racional, soou como uma transgressão à postura adotada pela Escola, ao mesmo tempo que evidencia sua afinidade com essa estética e com os ideais revolucionários agregados a essa arquitetura.

Essas e outras escolhas feitas por Lina durante esse período revelam o traço feminista da sua personalidade, de quem busca a igualdade de direitos e de espaço. O ambiente predominantemente masculino não a intimidou na escolha da profissão e na realização da mesma, como também não a intimidou na escolha do tema do seu trabalho de conclusão, um projeto dedicado às mulheres. Anos mais tarde, já no Brasil, ela diria que não se tratava apenas de um hospital para gestantes, mas de uma maternidade para mães solteiras, informação suprimida na época talvez pelo conservadorismo do meio onde vivia, mas que não diminui o seu gesto quase militante a favor das mulheres. O trabalho foi avaliado por Piacentini, que participou da banca. Na ocasião, ele fez



21 Lina com os seus 24 anos de idade, em 1938, um ano antes de concluir o curso de arquitetura. Ferraz, 1993, p. 24.

um comentário jocoso, dizendo que Lina era uma bela moça, mas que infelizmente não iria exercer a profissão. A fala de Piacentini ratificava o pensamento predominante na época: lugar de mulher não era no mercado de trabalho.

Contrariando as previsões do professor e, mais uma vez, a vontade dos seus pais e os costumes da época, Lina muda-se, sozinha, para Milão em **1940**. Instala-se, a princípio, no Hotel Príncipe di Savoia e depois em uma pensão onde passou a ter a companhia de uma tia, que a mando da família, foi residir com ela.

Em Milão, associa-se com o amigo Carlo Pagani, fundando o Estúdio Bo e Pagani. Durante o período em que trabalharam juntos, fazem vários projetos de reforma de interiores e de mobiliário. No ano seguinte, **1941**, passam a realizar trabalhos para o estúdio de Gio Ponti e a colaborar com revistas das quais Ponti era diretor, como *Domus*⁸, *Lo Stile*⁹, *Bellezza*, *Grazia*¹⁰ e *Vetrina* e *Negozi*, em que contribuía com capas, ilustrações, artigos e projetos, muitos desses assinados por Lina e Pagani, outros só por ela. O convívio com esses arquitetos expande, não só o seu campo profissional, mas o de conhecimento pessoal, passando a conviver com artistas como Giorgio de Chirico, que, além de vizinho, tornou-se seu amigo, o que lhe rendeu um retrato pintado por ele.

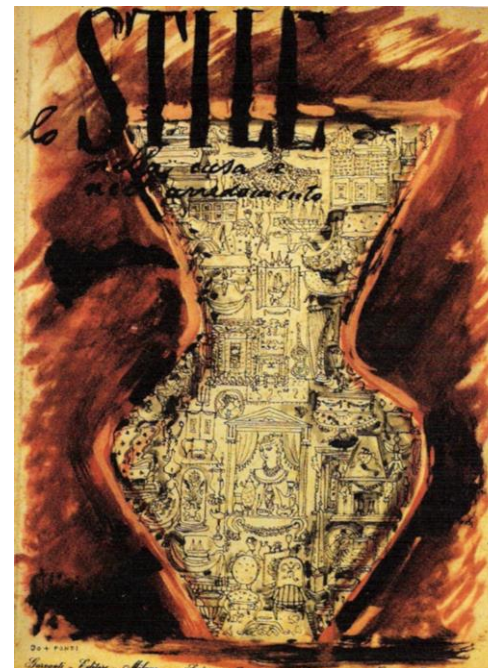
⁸ A *Domus* foi idealizada por Gio Ponti em 1928. Sua ideia para a revista era “ (...) abrir espaço editorial para discutir a casa. A casa em seu campo moderno, racionalista e artístico, mas também tradicional e em constante mutação (Grinover 2010, p. 82).” Ponti deixou a direção em 1941, cedendo espaço para Massimo Bontempelli, amigo de Bardi e parceiro na revista *Quadrante*, dirigida por ambos. A publicação sofreu problemas de continuidade em 1944 e em 1945 parou de ser publicada, retornando efetivamente em 1946 com Ernesto Natan Rogers como diretor. A participação de Lina nessa revista se deu de 1940 a 1946.

⁹ *Lo Stile* foi editada de 1941 a 1947. Era dirigida por Ponti e tinha a colaboração de Pagani, Lina, Enrico Bo (pai de Lina), Pietro Maria Bardi, Giorgio de Chirico e Carlo Enrico Rava. Lina contribuiu entre 1941 e 1945 com a revista. De acordo com Grinover (2010, p. 110-111), ela escrevia com Pagani, mas no final de 1942 e em 1943 passou a escrever sozinha, pois Pagani havia sido recrutado para a guerra. Ela contribuiu desde o primeiro número, em 1941, até o número 31, em 1943. A revista tinha como propósito a discussão do “estilo moderno” e de um “estilo moderno italiano”.

¹⁰*Grazia* pertence ao Grupo Mondadori, um dos maiores editores de revista da Itália. Ela foi lançada em 1938 e até hoje é publicada na Itália e em mais 10 países. Segundo Grinover (2010, p. 115), foi “considerada a primeira revista semanal para mulheres da Europa. Em termos de conteúdo a revista foi considerada referência de estilo e qualidade jornalística em moda e notícias. Símbolo de prestígio para mulheres refinadas, educadas e modernas (...). Considerada por anos a melhor intérprete do ‘Made in Italy’ e preferida por designers, fashion designers e empresas de cosméticos.”

Em função da guerra, condições mais restritas para o campo da construção civil foram impostas, o que acabou fixando Lina na área jornalística, como crítica de arte e arquitetura, não apenas nas revistas citadas, mas em *A cultura della vita*, *Quaderni di Domus*¹¹, *l'Illustrazione Italiana* – que não tinham Ponti como diretor – e também em jornal, como *Milano Serra*.

Os artigos escritos para esses periódicos abordam temas como: arquitetura moderna, sua origem e definição; artes decorativas, na mesma linha de valorização da modernização do artesanato local traçada por Ponti¹²; a relação arquitetura e natureza; e principalmente o tema *habitat*, cujas discussões iam desde sugestões de organização do espaço doméstico, passando por desenhos de mobiliário, propostas de equipamentos e utensílios domésticos, até debates mais sofisticados como a origem da casa moderna, uma discussão muito próxima àquela desenvolvida anos antes por Pagani, nas páginas da revista *Casabella*.



22 Capa da *Stile* feita por Lina e Gio Ponti, em 1941.
Ferraz, 1993, p. 26.

¹¹ Idealizada por Lina e Pagani em 1945, foi editada até 1955. Consta que eles aparecem como diretores do número 1 ao 5. No editorial, afirmavam que “Os Quaderni di Domus ajudarão, mediante a documentação ilustrada e o reforço dos valores técnicos, a resolver os problemas da casa moderna, segundo critério eficiente e estético rigorosamente selecionado” (Bo e Pagani, apud Grinover, 2010, p. 89).

¹² Ponti realizou vários estudos sobre o artesanato popular antes de fundar o Movimento de Valorização do Artesanato Italiano. Segundo Grinover (2010, p. 78) “(...) Gio Ponti pode ser considerado o arquiteto que melhor representa o processo formativo do desenho industrial italiano. Partindo dos estudos de Gropius em Weimar, ele elaborou uma metodologia de aplicação na produção de objetos decorativos, interseccionando as pesquisas formais da vanguarda, as tradições artesanais e a demanda industrial.”

Alguns dos textos produzidos por Lina tinham um caráter quase pedagógico, mas de essência feminista, principalmente os das revistas *Grazia* e *Lo Stile* [22], ambas dedicadas a um público feminino. Neles ela orientava, passo a passo, como organizar um jardim ou a construção de jardineiras dentro da casa; como aproveitar o espaço para se construir um pequeno escritório; como deveria ser feito um quarto para dois meninos ou um quarto de casal. Tratava a importância de uma varanda para a casa e mesmo de grandes janelas; da maneira adequada de se usar um papel de parede, de adequar móveis e objetos de decoração antigos em uma casa moderna; e, principalmente, como organizar e equipar a cozinha para que ela se tornasse um ambiente prático e funcional onde a mulher, da sua época, pudesse realizar essas tarefas de maneira rápida para se dedicar a



23 Capa da *Grazia*. Artigo escrito por Lina e Pagani em 1941, onde sugerem como deveria ser o uso das flores na casa. Detalhe da ilustração que acompanha o artigo, também de Lina e Pagani.

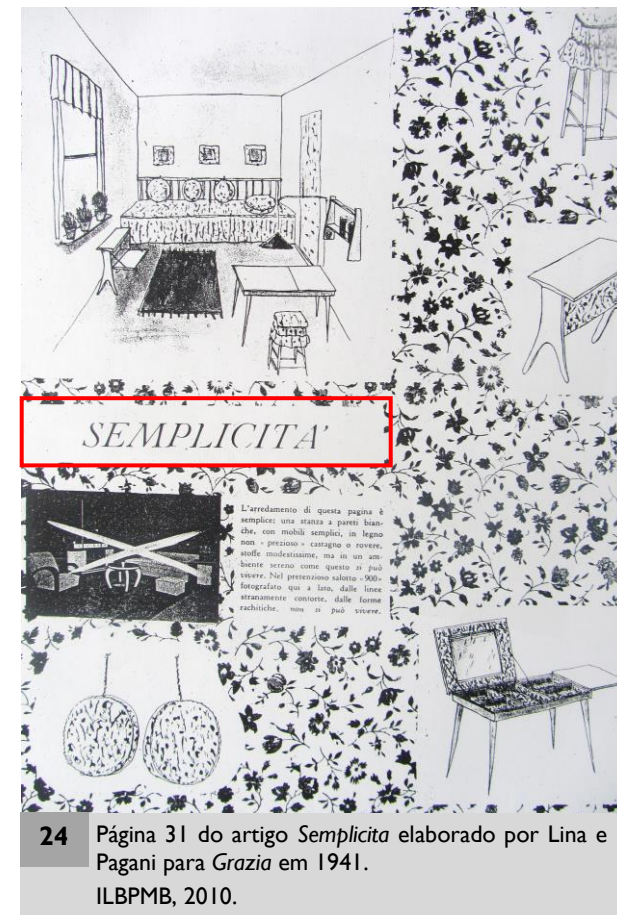
ILBPMB, 2010.

uma nova demanda de trabalho fora de casa.

Estes artigos eram ilustrados com desenhos feitos por Lina, que se assinava Bo, e por Pagani [23]. Havia também fotografias que eram utilizadas, para esboçar, didaticamente, o que estava sendo sugerido. Os conteúdos desses textos tinham pretensões teóricas singelas. Lina e Pagani procuravam atingir o público alvo com uma redação simples, objetiva e com um vocabulário próximo ao cotidiano das leitoras.

Sua habilidade com o desenho proporcionou a execução de algumas capas para a *Stile*, em especial, que eram muitas vezes elaboradas com a colaboração de outros parceiros, como Ponti, Pagani e mesmo o seu pai, Enrico Bo, que, ao mudar-se para Milão, abandonou a carreira de construtor e passou a se dedicar, exclusivamente, às artes. As capas quando eram elaboradas por todos eles recebiam o nome de “Gienlica” que, segundo Rubino (2002, p.54), queria dizer Gio Ponti, Enrico Bo, Lina Bo e Carlo Pagani.

Em 1941, Lina e Pagani realizaram uma série de artigos para a revista *Grazia*. No nº 141 [24], editado nesse ano, redigiram um texto cujo tema central é a simplicidade, ou melhor, *Semplicita*, que será evocado muitas outras vezes, por ser, na visão de Lina, um dos principais objetivos de



24 Página 31 do artigo *Semplicita* elaborado por Lina e Pagani para *Grazia* em 1941. ILBPMB, 2010.

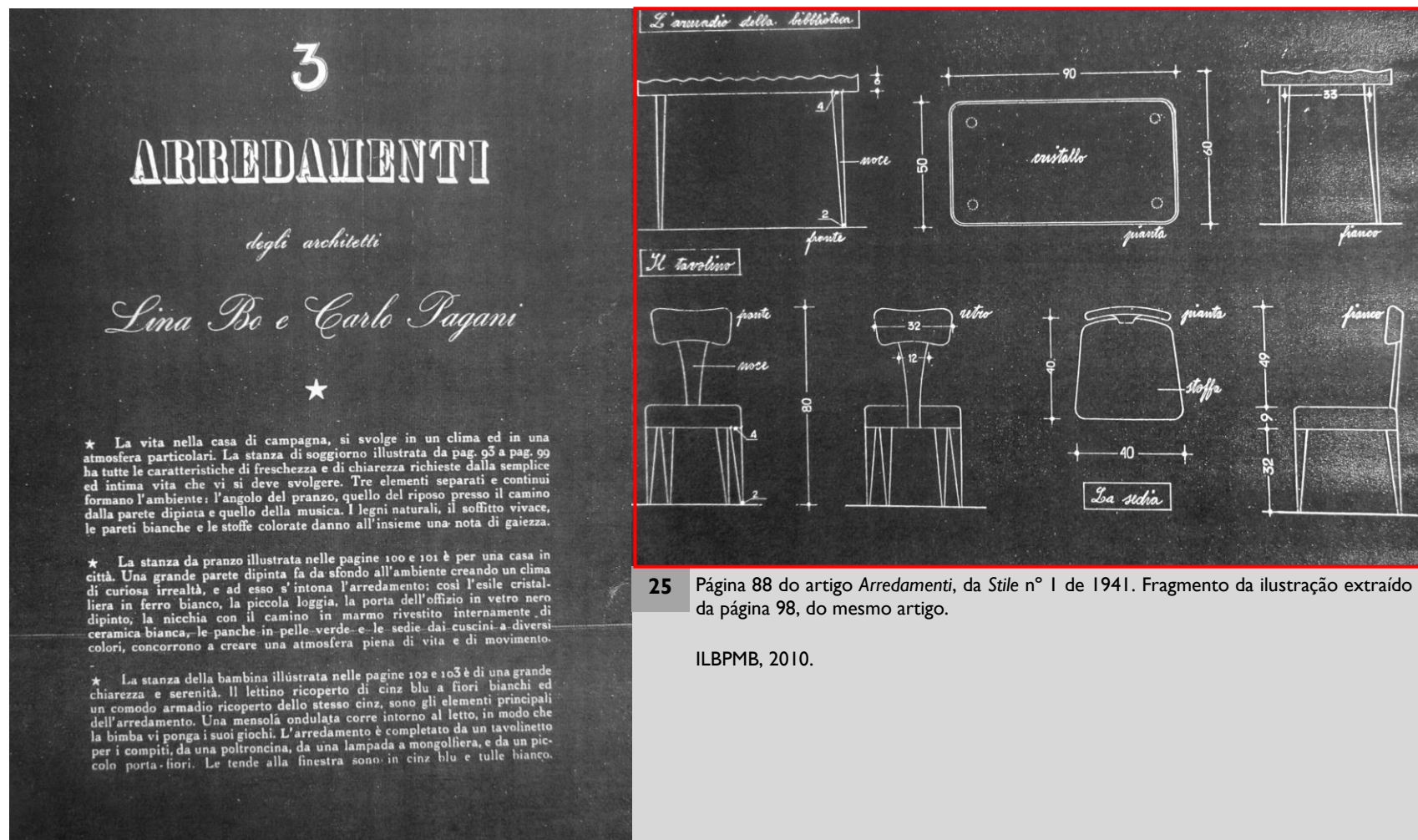
uma arquitetura de qualidade, ou seja, aquela comprometida com as demandas econômicas e sociais de uma nova sociedade. Nesse artigo, eles utilizam desenhos do interior de uma casa, de móveis, assim como fotografias de ambientes internos, para mostrar, à leitora como atingir a simplicidade, que para eles consistia na concepção de um *habitat* em consonância com o seu tempo; com um mobiliário atual, prático e funcional e o abandono de móveis de estilo, de moda. A casa, segundo eles, deveria ser despreziosa para ser simples e, conseqüentemente, moderna.

Mobiliar a “vossa” casa não quer dizer ir às várias lojas de móveis deste ou daquele estilo, segundo a “moda” do momento. Mobiliar a vossa casa quer dizer criar uma harmonia entre a casa e vocês, criar aquele estado de ânimo de serenidade e paz que é o vosso sagrado direito. Precisam transmitir para as vossas casas o vosso desejo de serenidade evitando ridículos móveis sem graça, desconfortáveis, arbitrários, madeiras vistosas, tecidos e lâmpadas de gosto ruim que geram confusão tirando a simplicidade e a clareza que vocês têm direito de ter.

As fotografias das decorações que vos apresentamos foram reproduzidas pela revista sueca “Svenka Hem”. Em cada uma transparece uma simplicidade, um cuidado, um amor pela casa, tão vivo e comovente a alcançar uma nota de alta poesia.

Olhem as fotografias! Com meios simples se compõe um canto de intimidade claro e repousante: são suficientes uma estante, uma cadeira confortável, um móvel claro, uma trepadeira.

Eis as decorações para as vossas casas. Falta qualquer exibicionismo, qualquer excessivo requinte estético, mas em cada decoração há o mesmo gosto simples, o mesmo sentido de vida que é indício de grande civilidade (Bo e Pagani, 1941, p.33; tradução nossa).



25 Página 88 do artigo *Arredamenti*, da *Stile* nº I de 1941. Fragmento da ilustração extraído da página 98, do mesmo artigo.

ILBPMB, 2010.

Ainda em 1941 eles começam a escrever para a revista *Stile*. Na primeira colaboração elaboram o artigo *Arredamenti*, com 15 páginas. Na primeira parte do artigo, eles explanam sobre o espaço interno de uma *casa de campo*, dedicando 7 páginas a essa temática, ilustrada com desenhos dos ambientes internos com: mobiliário, objetos de decoração, tapetes, quadros. Assim,

ocorreu nas duas outras partes do artigo, uma que aborda o tema *sala de uma casa urbana* e outra, *quarto de uma criança*. Além dos habituais desenhos detalhados de mobiliário, com as medidas [25], eles apresentam desenhos dos objetos de decoração. Outra coisa interessante é a representação dos possíveis moradores da casa, mulheres usando longos trajés como se fossem deusas, várias delas pela casa, trazendo flores e subindo escada...

A mulher idealizada nesses pequenos artigos era quase uma “semi deusa”, capaz de realizar as tarefas doméstica, de forma impecável, deixando a casa organizada e moderna; cuidar dos filhos, de si e das novas atividades de trabalho que surgiam fora



26 Fragmento da ilustração feita para *Stile* n° 1, 1941. Ilustração para *Grazia* n° 170 de 1942. Fotografia de Lina utilizada para ilustrar artigo da A, n° 9 de 1946.

ILBPMB, 2010.

do ambiente doméstico; sem deixar de estar elegante, bonita e feminina. De certa maneira, foi assim que essa mulher foi representada nas ilustrações [26] realizadas por Lina e Pagani.

Talvez a própria Lina fosse uma das melhores traduções dessa mulher que eles tanto idealizavam. Ela havia superado os padrões, baseados em normas de gênero, quando ingressara na Escola de Arquitetura e quando se mudara para Milão, sozinha. Em ambas as atitudes, advogou pela igualdade da mulher em relação ao homem e, nas páginas dessas revistas, pregava pela sua autonomia. Essa suposição, de certa forma, confirma-se ao analisarmos os artigos da revista *A*, feitos posteriormente, onde Lina aparece em algumas fotos, utilizadas para ilustrá-los, visitando lojas, escolhendo móveis, atendendo clientes no seu ambiente de trabalho, ou seja, realizando boa parte das atividades que uma mulher moderna deveria fazer.

Em **1942**, Lina escreveu um artigo muito interessante para a *Grazia*, *La casa moderna – attrezzatura e arredamento*¹³, onde sistematizou os pontos fundamentais de uma casa moderna e consequentemente de uma vida moderna. 1. *Arredamento utile e duraturo*; 2. *La casa deve essere efficiente*; 3. *Necessità di tranquillità*; 4. *Aerazione, illuminazione*; 5. *Attrezzare la casa modernamente*; 6. *Aderenza della casa alla vita*; 7. *Manutenzione della casa*; 8. *Comodità (eseguire i lavori stando seduti)* e 9. *Stabilire un programma di lavoro* foram os pontos elencados, acompanhados de desenhos que ilustravam, didaticamente, o que estava sendo dito. Grande parte desses pontos enfatiza a necessidade de eficiência da casa e dos seus mobiliários e equipamentos. O ponto de número 2 deixa claro seu entendimento de casa eficiente.

2. A casa deve ser eficiente. Deve responder com precisão às necessidades da família, e a tudo que você terá que encontrar em um ambiente confortável, saudável de corpo e espírito, especialmente se há crianças na família, ou meninos. Cada casa deve, portanto, responder às necessidades especiais de uma determinada

¹³ O artigo não aparece assinado por Lina ou Pagani, mas foi identificado por Grinover (2010) como de sua autoria.

família, às necessidades específicas da família e de todos os seus membros. Só então pode-se dizer que é perfeita (Bo, 1942, p.11; tradução nossa).

O ponto 5 reforça o argumento da modernização do mobiliário dizendo que “a economia de tempo e energia que o equipamento moderno gera amortiza o custo dos equipamentos modernos”. Outro ponto muito interessante e que foge um pouco da temática, eficiência e racionalização é o 6, que enfatiza a singularidade e especificidade de cada casa. Segundo Lina (1942, p.11), “as casas não podem ser todas iguais: a casa é a vida que nasce a partir das necessidades do meio ambiente e da vida”. Para ela, deveria existir uma correspondência entre a casa e o local onde seria construída, de maneira a responder as demandas do ambiente, não só fisicamente, mas culturalmente.

Após apresentar os pontos mencionados, a próxima página do artigo traz um texto que contempla o conteúdo dos pontos, frisando, no entanto, a importância do trabalho doméstico.

Os trabalhos domésticos são igualmente, senão mais interessantes, do que qualquer outro trabalho. Cada mulher precisa se convencer disso. Sentir-se superior ao próprio trabalho, evitando o sentimento de humilhação que é provocado por considerar o próprio trabalho inferior, é a convicção necessária à mulher que queira verdadeiramente se elevar, não com meios exteriores ou de aparência, mas com um verdadeiro ideal de trabalho e de vida.

Cada mulher precisa se acostumar em pensar o seu trabalho diário de dona de casa e de governanta como um trabalho que não é diferente daquele que é efetuado diariamente nos escritórios, nas fábricas, nos laboratórios; precisa, portanto, se organizar, não deixar que as diferentes tarefas da sua vida de governanta a esmaguem por desorganização, porque não foram previstas com inteligência, acima de tudo porque não são amadas.

Efetuada o trabalho diário de governanta, precisa sobrar o tempo para a dona de casa ler, para se instruir, para viver e para usufruir do lazer fora de casa.

(...)

A guerra tirou de casa muitas mulheres, encaminhando-as para a indústria: isso provoca a falta de domésticos fixos. As donas de casa não devem lamentar essa situação. Pelo contrário, isso deve lhes oferecer a oportunidade de cuidar da casa com eficiência, com higiene, sem ser oprimidas pelo pensamento de um trabalho desagradável, mas trabalhando em um ambiente doméstico agradável e alegre (Bo, 1942, p.12; tradução nossa).

O traço em comum entre os artigos da *Grazia* e *Stile* é a busca pela modernidade, que vai além da maneira como se decora uma casa, mas diz respeito ao modo como se deveria viver nesse novo ambiente doméstico e conseqüentemente social. Modernidade que não é vista como antagônica aos ideais feministas, pelo contrário, prescinde deles. Não se alcançaria a modernidade sem a liberação da mulher para uma vida fora de casa, assim como não se atingiria tal liberdade para exercer uma vida profissional sem a racionalização do espaço doméstico. Sendo assim, a mulher deveria estar preparada para essa modernidade, provavelmente, por esses artigos, como acreditavam seus autores.

Lina contribui com essas revistas até **1943**, ano que o seu estúdio foi bombardeado e ela passou a trabalhar na sua residência no Palazzo Bolchini, onde também já residia sua família. Durante o período que contribuiu com a *Stile*, essa também teve a colaboração de Pietro Maria Bardi. Uma das duas versões apresentadas pelo biógrafo de Bardi, Francesco Tentori, diz que o casal se conheceu nesse período¹⁴, a outra versão fala que o encontro aconteceu em **1944**, quando Lina foi para Roma

¹⁴ Segundo Tentori, a versão apresentada por Pietro é que eles se conheceram em 1944, em uma entrevista concedida a Lina. A versão de Lina é que tenha sido em 1943, durante o período que trabalharam na *Stile*.

entregar a Bardi uma ilustração, que havia sido utilizada em uma exposição. Ela havia escutado falar de Pietro desde criança, pelo seu tio e tinha muita curiosidade e vontade de conhecer o polêmico jornalista. É consonante nas duas versões, que o encontro aconteceu entre **1943** e **1944**. Bardi que, na época era casado, separou-se para se relacionar com a jovem arquiteta.

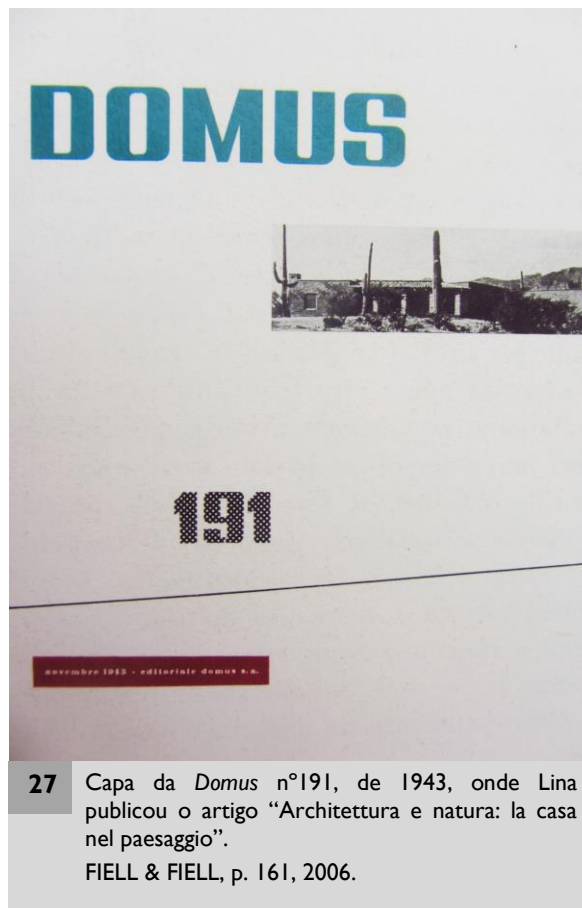
Esse ano, no entanto, ficou guardado na memória de Lina, assim como a de muitos italianos, pelo fim da ditadura fascista de Mussolini, consequência de seguidas derrotas do seu exército e posterior invasão dos Aliados. No seu curriculum literário, ela descreve o momento.

Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo “desencanto” literário e nostálgico. Senti que o mundo podia ser salvo, mudando para melhor, que este era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para poder sobreviver. Entrei na Resistência, com o Partido Comunista clandestino. Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata (Bardi, apud Ferraz, 1993, p.10).

Enquanto isso, acontecia no Museu de Arte Moderna (MOMA) de Nova York, em 1943, a exposição *Brazil builds*, que reuniu a produção modernista brasileira. Um dos produtos da exposição foi o livro homônimo que circulou por toda Europa. Foi por meio dele que Lina conheceu a arquitetura brasileira, com a qual dizia ter se encantado.

Em **1944**, Lina assumiu a direção da *Domus* com Carlo Pagani. No mesmo ano, fundou e dirigiu a *Quaderni di Domus*, também com Pagani e com Bruno Zevi, que havia chegado da América do Norte fortemente influenciado pela arquitetura que ele viria denominar de orgânica.

Na *Domus*, Lina realizou vários artigos, alguns anteriores a seu cargo de diretora, onde também predomina os temas do mobiliário, do *habitat* e do *habitat* moderno. Os textos possuem uma linguagem mais técnica e sofisticada, e fazendo referência, constantemente, a arquitetos italianos consagrados, como Luigi Piccinato, e também a Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright (1867-1959), Roth, Koch, Alvar Aalto (1898-1976), Marcel Breuer (1902-1981), entre outros. Esses arquitetos, mesmo quando não eram citados, tinham seus projetos de residência ou de mobiliário publicados, para exemplificar as sugestões feitas sobre organização interna da casa. O objetivo não fugia ao das outras revistas: orientar o leitor na busca de uma fusão harmônica entre a casa e o modo de vida. Porém, uma casa e um modo de vida que fossem: novos,



27 Capa da *Domus* n°191, de 1943, onde Lina publicou o artigo “Architettura e natura: la casa nel paesaggio”.
FIELL & FIELL, p. 161, 2006.



e decorativo, ma secondo un criterio tecnico, funzionale.

Il mito del «salotto chiuso», del mobile-monumento, del mobile-Partenone va abolito. Salotti chiusi da conservarsi sotto la campana di vetro; la polvere si ferma sugli intagli, si incrosta nelle decorazioni (tutte imitate, quelle «vere» costano troppo), i ricami si stramano, i velluti si spiano e si scoloriscono al sole, allora bisogna «chudere» il salotto, impedire che i «bambini» vadano dentro a giocare; il salotto «buono» si apre soltanto alle visite o la domenica.

I ricchi hanno anticamere e salotti studiati da noti architetti con molli drappaggi e rasi trapuntati, con cristalli e «trovate», o audaci mobili aerodinamici ispirati alle automobili e agli aeroplani con eliche alti e tiranti. Belli, arditi, antiborghesi...

28 Fragmento do *Giornale Milano Sera* de 8 de agosto de 1945.

ILBPMB, 2010.

funcionais, racionais, simples; próximos à natureza, ao ambiente em que foi construída; e distante dos modismos, dos efeitos decorativos, estes últimos, antagônicos à ideia de modernidade.

Em *Architettura e natura: la casa nel paesaggio* da *Domus* nº191 de 1943 [27], Lina ressalta o valor da arquitetura rural, pela sua perfeita correspondência “com o ambiente no qual a vida do homem se desenvolve”, destacando a casa mediterrânea, que considera “pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que se desenrola ali”. Essa discussão ia ao encontro dos debates propostos por Pagano na *Casabella*, de valorização da arquitetura rural. No entanto, ela vai além e, assim como Corbusier, fala da pesquisa que a arquitetura moderna vinha realizando sobre a “arquitetura menor”, a fim de extrair os ensinamentos da relação solo, clima, ambiente, vida e, principalmente, do modo simples de pensar e conceber o *habitat*.

Em outro artigo, em 1944, ela retoma o tema *sistemazione degli interni* já trabalhado na *Grazia*. Aqui, porém, ele ganha outra dimensão: o texto ficou maior e mais elaborado; as sugestões realizadas foram exemplificadas com projetos de arquitetos renomados e não mais com os desenhos feitos por ela e Pagani. Além disso, a crítica ao mobiliário

de “estilo”, acadêmico, tornou-se mais evidente.

Nesse mesmo ano, Lina afirmou ter começado a se reunir com alguns arquitetos milaneses, em segredo, para discutir sobre uma nova organização sindical e profissional que abrigasse os arquitetos. Essa organização se efetivou, a princípio denominada Organização dos Arquitetos Associados, depois Movimento Studi Architettura (MAS) e foi, segundo Campello (1997, p. 22), a mais importante associação dos arquitetos milaneses. Segundo essa autora, tal atitude reafirmou “mais uma vez a postura da profissional em favor da arquitetura moderna. A organização, com suas origens vinculadas à arquitetura racionalista do entre-guerras, propõe, no pós-guerra, uma retomada dos caminhos interrompidos pelos conflitos”.

Em um dos últimos artigos produzidos na Itália, em **1945**, para o *Giornale Milano Sera* [28], sintetizou as ideias defendidas durante o período em que permaneceu em Milão: racionalização, mecanização e modernização do espaço doméstico e inserção da mulher no mercado de trabalho. Esse foi o período de maior produção jornalística da arquiteta.

Paralelamente ao problema de construir milhares de apartamentos em período relativamente curto, apresenta-se o problema de mobiliá-los, ou melhor, equipá-los para a vida que deverá haver. Tendo ocorrido ao longo dos anos da guerra, as destruições e o desgaste dos móveis e do equipamento que constituem o patrimônio da casa impõem uma revisão total do problema do equipamento doméstico. Equipamento que não deve mais ser considerado hoje de um ponto de vista exibicionista e decorativo, mas segundo um critério técnico, funcional.

O mito da “sala de estar fechada”, do móvel monumento, do móvel Parthenon deve ser abolido. Salas de estar fechadas a ser conservadas debaixo de um vidro; a poeira parada nos entalhes, encrostada nos acabamentos (todos imitando aqueles “verdadeiros” custam demais); o cetim destramando; o veludo pelando e desbotando ao sol. E então é preciso “fechar” a sala de estar, proibir as “crianças” de entrar para brincar, abrindo-se a sala de estar “elegante” somente às visitas ou aos domingos.

Os ricos possuem anti-salas ou salas de estar planejadas por arquitetos conhecidos, com drapejamentos macios e cetim acolchoado, com cristais e “sacadas”, ou audazes móveis aerodinâmicos inspirados nos carros e nos aviões com hélices asas e tirantes. Bonitos, arditos, anti-burgueses...

Grandes mudanças sociais e econômicas trouxeram grandes modificações no modo de viver da mulher: necessidade de contribuir com o homem para as necessidades da vida cotidiana aumentada de custo com o crescimento das exigências impostas pelo progresso técnico, e consciência de ser chamada a participar à vida individualmente e socialmente.

Mas a vida da mulher é sempre ligada à casa. É preciso simplificar a grande máquina de trabalho doméstico, com as suas “tradições”, os seus “dogmas”, os seus “pontos fixos”, simplificá-la e reduzi-la em um esquema de trabalho organizado racionalmente de forma não diferente daquilo que acontece nas fábricas e nos laboratórios. Deseja-se impedir que o conjunto desordenado das ações que formam o trabalho doméstico oprima à mulher esmagando-a com o seu peso.

A base de uma boa organização do trabalho é um bom equipamento, ou, para utilizar um termo tradicional, uma boa “móvelia” (Bo, 1945, sp; tradução nossa).

Praticamente todo esse momento em que Lina viveu em Milão corresponde ao período em que a Europa esteve em guerra. Esse artigo é contemporâneo ao fim da 2ª Guerra, quando Lina não era apenas redatora do *Milano Sera*, como também repórter, uma atividade quase secreta, pelo fato de ser mulher, o que a tornava acima de qualquer suspeita e a possibilitava viajar pela Itália, em busca da notícia. Ela declarou o seguinte sobre esse momento específico:

1945. A Guerra acaba. A esperança de construir ao invés de destruir anima a todos. Tínhamos tudo nas mãos; nós, da esquerda e da centro-esquerda, éramos felizes.



29 Casamento de Lina com Pietro, em 1946.
ILBPMB, 2010.

Poucos dias após o armistício, junto a um repórter e um fotógrafo, realizei uma reportagem nas zonas tocadas pela guerra. Viajei recolhendo dados em toda a Itália. Sentíamos que era preciso fazer alguma coisa para tirar a arquitetura do pântano. Começamos a pensar, então, sobre uma revista ou um jornal que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos... Levar o problema da arquitetura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, das ruas onde deveria caminhar (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 11).

Antes de retornar a Roma em **1946**, Lina funda e dirige em Milão, com Zevi e Pagani, a revista *A*¹⁵, publicada quinzenalmente. Periódico de teor mais crítico, questionava a sociedade e seus valores e discutia, principalmente, o problema da habitação no pós-guerra. A revista, no entanto, teve uma vida curta, justamente por ter essa postura. Segundo Zevi (1992), ela foi fechada por publicar artigo sobre educação sexual, que resultou escandaloso aos olhos do obscurantismo católico lombardo.

Em agosto desse ano, Lina casa-se com Pietro [29], embarcando em seguida para o Brasil a bordo do navio Almirante Jaceguay. Na bagagem, carregavam obras de arte valiosas, mas também o desejo de recomeçar a vida longe da

destruição e da perseguição, eminente, aos antigos fascistas, grupo do qual fazia parte Bardi, que em **1935** havia abandonado

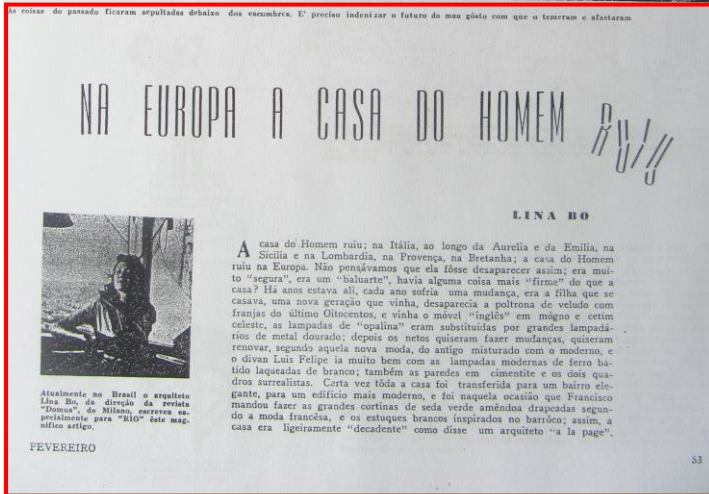
¹⁵ A revista *A* foi produzida dentro da editora *Domus*, assim como a *Quaderdi di Domus*. Ela teve como idealizadores Lina Bo Bardi, Carlo Pagani e Bruno Zevi. Essa foi uma revista de conteúdo muito crítico que questionava os valores morais e culturais da época. De acordo com o próprio Zevi (1992, sp) “(...) foi chamado de *A* e, as vezes, *A - Cultura da Vida* *A* estava no lugar de: ansiedade, amor, anti-mesquinha, aliança, (h)abilidade, acordo, audácia, aviso, aspereza, associação, absurdo”.

o Partido Nacional Fascista, insatisfeito com os rumos tomados. Ele, assim como muitos outros militantes, acreditava na possibilidade de revolução e de melhoras sociais, pregadas inicialmente pelo partido.

Segundo Lina, os “velhos fantasmas voltaram, os velhos nomes retornaram, a Democracia Cristã toma o poder. Com ela, figuras de passados governos, tudo aquilo que pensávamos derrotado para sempre.” (Bardi apud Ferraz, 1993, p. 12). O Brasil era visto, por eles, como uma nação próspera e jovem, onde ainda era possível sonhar. As suas primeiras impressões sobre ele, em especial sobre o Rio de Janeiro, revelam todo seu encantamento.

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. 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. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 12).

Esse depoimento feito por Lina, muito tempo depois da sua chegada ao Brasil, ainda conserva a emoção, a expectativa do momento, do recomeço. Por outro lado, contrasta, profundamente, com as lembranças do país que deixou. Em fevereiro de **1947**, ela escreve seu primeiro artigo para uma revista brasileira, a *Rio*, cujo título é: *Na Europa a casa do homem ruiu* [30]. Nele, registra sua desilusão com a Europa, como a sociedade que rachou moralmente, e usa o termo “casa” como sinônimo de sociedade, família e ser humano. Casa que a deixou surpresa ao desabar, uma vez que parecia tão segura, um baluarte do seu tempo e que caiu ao expor a soberba dos móveis de época e dos drapeados. Lina fala com pesar, por saber que naqueles destroços também estava sua casa, seus sonhos de menina. Um detalhe interessante no texto é a assinatura: apesar de já casada com Pietro, Lina assina Lina Bo e não Lina Bardi como vai fazer nos textos posteriores.



30 Fragmento do texto “Na Europa a casa do homem ruíu”. Revista Rio, fevereiro de 1947. ILBPMB, 2010.

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 começassem a ruir que nos apercebemos que elas “eram humanas”, que eram o “espêlho” [sic] do homem, que eram o “homem”. E sentimos também que era culpa nossa se morriam, nós havíamos erguido para que fossem o espêlho [sic] do nosso orgulho mais falso, da nossa incompreensão da vida 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 en scène”, os cetins, os veludos, as franjas, os braços, porque de manhã tudo era montinhos cinzentos desoladoramente 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 os mitos dos “monumentos”, também na casa, os móveis monumentos não devem existir mais, também eles [sic], 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

casas 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 no mundo, talvez o homem haja aprendido, e na manhã seguinte áquelas noites chamejantes, sentido, sobre os escombros da sua casa, que a casa é quem a habita, é “êle [sic] mesmo”, e tiveram vergonha da sua velha casa como se tivessem mostrado em público as próprias fraquezas e os próprios vícios (Bardi, 1947, p. 55).

Os textos são como um grito da autora que ecoa em uma sociedade desestruturada pela guerra. Por meio deles, ela se fez escutar até nos momentos de silêncio do período de guerra. Eles funcionaram muitas vezes como: um manual técnico para as mulheres modernas que ainda não identificavam seu lugar nesse novo contexto, instruindo-lhes de uma maneira didática como organizar a casa e mesmo a vida; uma mensagem de alerta para os colegas de profissão sobre os compromissos com a reconstrução; uma voz de otimismo para a população, no silêncio desanimador deixado pelas bombas; e um desabafo, como neste texto *Na Europa a casa do homem ruiu*.

Porém, eles não se encerram nesse período. Pelo contrário, vão continuar sendo realizados para os jornais vinculados aos Diários Associados, e, conseqüentemente, a Chateaubriand, como o *Diário de São Paulo* onde publicou, em novembro de **1949**, o texto *Uma cadeira de grumixaba e tabôa é mais moral do que um divã de bêbados* e depois na revista *Habitat*, a partir de 1950, vinculada ao MASP.

Na *Habitat*, Lina falaria sobre arte em geral -literatura, pintura, escultura, cinema, teatro-, comportamento, tecnologia, arquitetura e também sobre “arquitetura menor” ou arquitetura popular. Esta, uma discussão ainda pouco explorada no Brasil, com exceção de alguns escritos de Lucio Costa. Ela começa nesses artigos sua exploração do universo cultural brasileiro, da cultura popular, do homem comum, um universo regido pelas tradições, pelo conhecimento transmitido de pai

para filho, o conhecimento local, leigo, porém rico em sabedoria. Ela vai procurar sublinhar nesses textos a simplicidade dessas construções e suas semelhanças com a arquitetura moderna. Entre eles, podemos destacar: *Amazonas o povo arquiteto* (1950); *Porque o povo é arquiteto?* (1951); *Casa de 7 mil cruzeiros* (1951); *Construir é viver* (1952); *Construir com simplicidade* (1952); e *O povo é arquiteto* (1953).

Anos depois, escreve *Contribuição propedêutica ao ensino de teoria da arquitetura* (1957), tese apresentada para o concurso de professor de Teoria da Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde demonstra todo o seu conhecimento e aponta a história como um caminho para a prática de projeto. Em 1958, já em Salvador, contribui com o *Diário de Notícias de Salvador*, nas *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida*. As crônicas propunham ser ácidas, Lina falava diretamente sobre cultura, comportamento, arte e arquitetura; elas chegaram a cinco: *Cultura e não cultura* (7 de set. 1958); *arquitetura ou Arquitetura* (14 de set. 1958); *Inatualidade da cultura* (21 de set. 1958); *A escola e a vida* (28 de set. 1958); e *Casas ou museus* (5 de out. 1958).

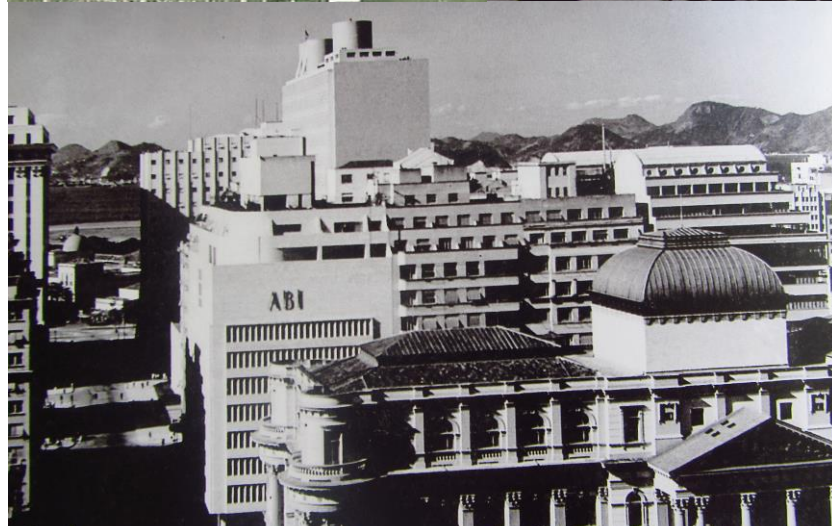
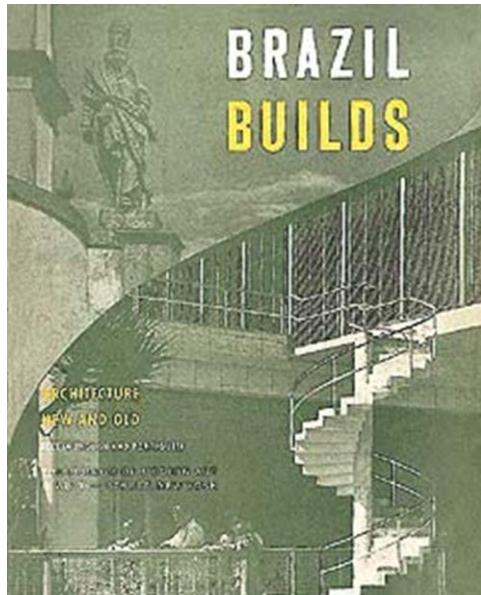
Entre **1967** e **1968**, Lina colaborou em praticamente todos os números da *Mirante das Artes*, editada pelo MASP e dirigida por Pietro. E depois em outras revistas, entre elas, a *Projeto* nos anos **1980**. Fato é que ela nunca parou de escrever, os textos sempre formam um registro e se tornaram um documento importantíssimo nesse processo de entendimento da vida e da obra da arquiteta.

■ O universo de contrastes e tradição em projetos, 1946-1992

1946 foi, realmente, um ano decisivo na vida do casal Bardi. Chegam ao Rio de Janeiro em outubro, sendo posteriormente recebidos no IAB por alguns dos mais influentes arquitetos cariocas, Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), Alcides Rocha Miranda (1909–2001), Marcelo (1908 – 1964) e Milton Roberto (1914-1953) e Burle Marx (1909-1994). A arquitetura moderna brasileira vivia um momento muito próspero, segundo Segawa (1999) o período de “afirmação de uma hegemonia” alcançada com os arquitetos cariocas, os seus principais representantes, então colhendo os frutos de uma produção que teve como principal obra o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936-1945).

O Ministério, assim como o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1939), de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, levaram a arquitetura moderna brasileira para além do território nacional, culminando na Exposição *Brazil Builds*, realizada no MoMA, em Nova York, em 1943. A exposição trazia imagens de obras produzidas no período colonial e na contemporaneidade, focando a relação entre tradicional e moderno, deixando subentendida a ideia de continuidade. A mostra foi acompanhada por um livro-catálogo de 200 páginas, com imagens realizadas durante uma viagem de Philip L. Goodwin (1885-1958) e do fotógrafo Kidder Smith (1913-1997) ao Brasil.

Assim como a exposição, o livro [31] trazia imagens, além dos dois projetos mencionados, como: a Associação Brasileira de Imprensa (1935) de Marcelo e Milton Roberto; o Instituto Normal de Salvador (1936-1939), do arquiteto alemão Alexander Buddeü; a Estação de Hidroaviões (1937), de Atilio Correia Lima (1901-1943); o Parque da Pampulha (1942-1943) e o Grande Hotel (1940-1944), ambos de Oscar Niemeyer; e a nova sede da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo (1942), de Jaques



3 | Capa de Brazil Builds. Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, 1939. M.M Roberto, Prédio da ABI, 1936. Oscar Niemeyer, Grande Hotel de Ouro Preto, 1938-1940. Andreoli & Forty, 2004, p.194, 197,200.

Pilon (1905-1962), dentre outros. Segawa (1999, p. 100), no entanto, adverte para o risco de acreditar que o interesse dos Estados Unidos, naquele momento, era apenas pela arquitetura brasileira. Segundo ele, o “*Brazil Builds* era uma das peças da ‘política de boa vizinhança’ que o presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) desenvolvia na América Latina para angariar alianças estratégicas no conflito mundial que corria a Europa. Até então, o presidente brasileiro Getúlio Vargas exercia uma política de neutralidade namorava ‘nazistas’ e norte-americanos”.

Apesar das questões políticas, muito bem sublinhadas por Segawa, o *Brazil Builds* acabou se tornando o passaporte da arquitetura moderna brasileira pelo mundo. Foi o que abriu as portas dessa jovem e até então desconhecida produção por diversos lugares. A própria Lina afirmou ter conhecido essa arquitetura através do livro-catálogo na Itália e ter se encantado; em tempos de guerra, as imagens presentes no livro, segundo ela, eram como “um farol de luz a resplandecer em um campo de morte” (Bardi, 1992, p. 64).

De certo modo, o contexto político, cultural e arquitetônico brasileiro anterior a chegada do casal assemelhava-se muito ao vivido na Itália antes da 2ª Guerra. O presidente Getúlio Vargas, tivera uma postura política centralizadora e autoritária muito próxima à de Mussolini, e igualmente foi um grande mecenas dessa nova arquitetura. O Brasil vivia um dilema muito próximo ao vivido pela Itália: adesão às influências internacionais ou valorização da cultura local. Na realidade, o problema possuía raízes mais profundas. Assim como a Itália do entreguerras, o Brasil passava por um processo de definição da sua identidade no campo da arquitetura que, teve início nos primeiros anos do século, com a arquitetura neocolonial.

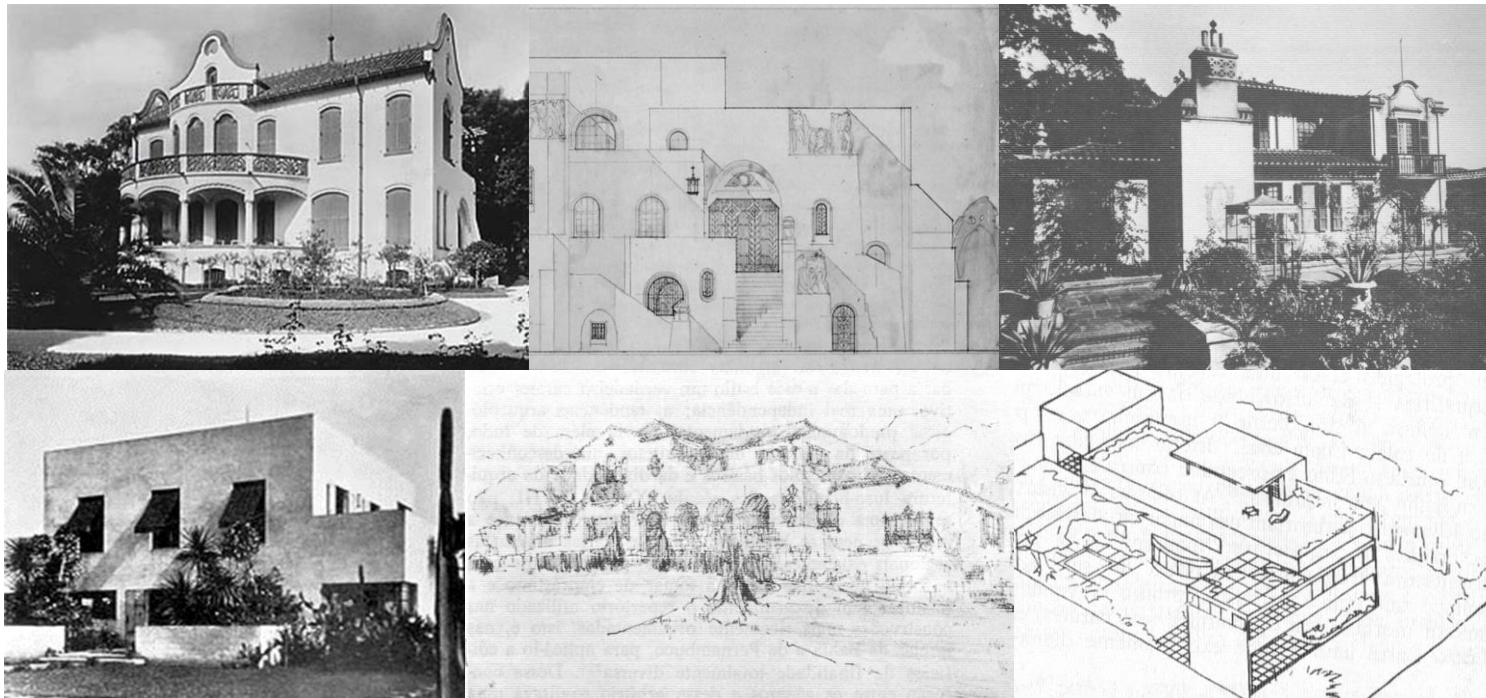
O debate sobre nacionalismo e modernidade já havia sido ampliado na Semana de Arte Moderna de 1922, onde essa discussão havia ganhado outros contornos. Para seus idealizadores, era preciso realizar uma arte que falasse do homem simples do interior do Brasil, do índio, do negro. Eles acreditavam que era preciso ir ao encontro das nossas origens e

explicitá-las, no intuito de se construir uma identidade nacional e não descobri-la ou recuperá-la. Segundo Martins (2010, p. 290):

... a construção de uma identidade nacional era uma condição necessária para a superação da ameaça à coesão social interna, representada pelo caráter pluriétnico da composição da população trabalhadora, urbana e, em alguns casos, agrária.

Construção de uma identidade, portanto, e não sua descoberta ou recuperação. O modernismo brasileiro foi interrogar o passado, a tradição em busca de elementos para construir uma imagem que afinal desse sentido ao Brasil moderno. A identidade não como origem mas como projeto, tão bem expressa na ideia andradiana de construir *a língua brasileira, é a virada* que define o sentido e o caráter do modernismo assim como seu drama e seus limites.

Mas, assim como na Itália, o Brasil dos anos 1920 e 1930 convivia com várias modernidades [32]. A Semana de 22 teve como exemplo de arquitetura moderna os projetos de Antonio Garcia Moya (1891-1949), por sinal uma produção praticamente esquecida pela historiografia corrente, resgatada recentemente por Ficher (2012), que evidenciou as diferentes maneiras de ser moderno no Brasil. Moya produziu uma arquitetura de linhas racionais; de grandes volumes planos, prismáticos, com alguns detalhes marajoaras e uma monumentalidade que remete a obra do próprio Piacentini, que vivia na Itália o dilema de ser moderno ou não. O que nos leva a mesma pergunta, colocada quando se comentava o cenário arquitetônico italiano: o que seria moderno nesse contexto? O neocolonial de Ricardo Severo (1869-1940), Victor Dubugras (1868-1933), Lucio Costa, ou a arquitetura monumental e por que não dizer art-déco de Moya? Não nos cabe aqui chegar a uma definição sobre o que seja uma arquitetura moderna, até porque, nenhum desses arquitetos estava procurando conceber uma arquitetura aos moldes do que ficou alcunhado, anos depois pela historiografia, como movimento moderno.



32 Da esquerda para direita, a casa Sabino de Victor Dubugras, **1903**; projeto de Antonio Garcia Moya, para um Palácio, **1922**; casa do arquiteto Ricardo Severo, **1924**. Na parte inferior, casa de Gregori Warchavchik, **1927-28**; casa Raul Pedroso, no Rio de Janeiro, projeto de Lucio Costa e F. Valentim, **1925**; outro projeto residencial de Lucio Costa, agora com feições mais racionalistas, feito para Roman Borges em **1934**.

Cronologia A casa paulista no século XX.

Ficher (2012) adverte sobre as controvérsias que envolvem o próprio termo, que passou a ser utilizado no campo da arquitetura, depois da produção de boa parte das obras tidas como modernas, como é o caso dos projetos de Frank Lloyd Wright. No campo das artes plásticas, a expressão já vinha sendo utilizada desde meados do século XIX, segundo a autora, em folhetos que acompanhavam a exposição de pintores franceses cujo título era *Le mouvement moderne en peinture*.

Lina, de certa forma, se reconhece nesse território. A discussão entre tradição e inovação, local e universal, decoração ou abstração já lhe era conhecida da Itália, o que a deixou muito livre para opinar. É nesse contexto, de certa maneira familiar, que ela e Bardi vão se inserir, começando a realizar exposições de artes com o acervo trazido da antiga galeria. Uma dessas exposições foi realizada no saguão do Ministério da Educação e tinha como tema pinturas italianas. Nesse evento, Bardi conhece Assis Chateaubriand, que se impressiona com o seu acervo e com sua capacidade de articulação e o convida para montar e dirigir um museu em São Paulo. Chateaubriand argumenta dizendo que é em São Paulo que se encontra o dinheiro e Bardi decide ficar no Brasil. Lina queria que fosse no Rio, pois estava encantada com a cidade [33], mas em 1947 eles se mudam para São Paulo.

No acerto feito entre Chateaubriand e Bardi, Lina ficaria responsável pelo projeto de adaptação de parte da sede dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, para abrigar o Museu de Arte de São Paulo que, segundo Bardi, deveria se chamar Museu de Arte e não Museu de Arte Moderna, como pensava Chateaubriand, pois arte não precisava de adjetivo.

Antes de se mudarem, Lina realiza seu primeiro projeto no Brasil, uma proposta de intervenção no Museu de Arte da Rua do Ouvidor, onde ela elabora um estudo para a fachada do edifício de características históricas. Já nessa proposta, confronta-se com a questão do diálogo entre o antigo e o novo. A estratégia adotada foi uma segunda pele de *brise-soleil* para toda a



33 Lina no Rio de Janeiro, em 1946.
Ferraz, 1993, p. 35.

fachada. Os elementos historicizantes desaparecem na nova fachada, no entanto, não fica claro, se eles seriam retirados ou se ficariam apenas.

Já instalados em São Paulo, é inaugurado no dia 2 de outubro de **1947** o Museu de Arte de São Paulo, com projeto de interiores e mobiliário de Lina. O MASP torna-se um centro de convergência e discussão de arte naquela cidade, passando a exercer uma função quase pedagógica, palestras sobre arte, programas semanais na televisão, colunas no Diário de Notícias, no intuito de “preparar”, “educar” o público para o que estava sendo exposto. Lina esteve presente, como colaboradora, na maioria dessas atividades, dedicando-se em especial à museografia. Foram muitas as exposições que tiveram a sua colaboração, que já havia trabalhado com essa atividade na Itália, inspirada, provavelmente, no arquiteto italiano Franco Albini (1905-1977).

Em **1948**, Lina e Pietro associaram-se ao arquiteto também italiano Giancarlo Palanti e a Valéria Piacentini Clrell, para montar o Stúdio de Arte e Arquitetura Palma onde Lina e Palanti ficavam responsáveis pela produção de mobiliário e projetos de interiores, enquanto Valéria pela seção de antiquário. Os móveis produzidos nesse período possuem formas geométricas, de características mais puristas, que remetem aos desenhos realizados por Lina nas revistas italianas. No estúdio, ela iniciou sua pesquisa sobre a cultura popular, artesanato, materiais e costumes, que acabou influenciando sua produção. De certa forma, Lina retoma o trabalho realizado por Gio Ponti na Itália, de valorização do artesanato popular.

A parceria com Palanti estendeu-se até **1951**, um ano depois de realizarem a adaptação de outro andar do edifício dos Diários Associados para receber parte do MASP. Durante o período que estiveram juntos realizaram vários projetos de mobiliário, de interiores e alguns estudos de residência, como a **Casa Guilherme Kraus** (1949).

Com o tempo, as demandas do MASP aumentaram. Entre elas, um novo curso de desenho industrial. Pensando nisso, em **1949** Lina visita um terreno no recém-aberto Jardim Morumbi, um bairro jardim, concebido por Oswaldo Bratke (1907-1997) e loteado pela Companhia Nacional de Investimentos, que tinha como lema publicitário os dizeres: “Arquitetura e Natureza”. O terreno era uma antiga fazenda de chá da família Müller Carioba, transformado em 180 lotes. Ela estava procurando um local para a sede do que seria o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), mas ficou tão encantada com a flora e a fauna do lugar, que acabou retornando outras vezes.

Diante de tanta admiração, ela e Pietro resolveram comprar dois terrenos (lotes 5 e 6) para abrigar a sua residência. Chateaubriand também adquiriu alguns para as instalações do futuro IAC, mas acabou vendendo posteriormente.

Nesse mesmo ano, dá-se início ao projeto, o seu primeiro projeto executado e um dos mais importantes da sua carreira: a **Casa do Morumbi** como chamava. Nele procurou materializar todos os debates levantados nas revistas de arquitetura, para os quais havia contribuído. O projeto é a exemplificação de como deveria ser o ambiente doméstico, a residência moderna, o espaço da mulher contemporânea, e também, o exemplo de como deveria se relacionar arquitetura e natureza. A **Casa do Morumbi** foi concebida para ser uma casa manifesto e foi dessa maneira que o casal procurou divulgá-la, como uma resposta à burguesia paulistana considerada por eles de mau gosto, que ainda concebia os casarões de estilo históricos e aos arquitetos que duvidavam da sua capacidade. Em **1952** Pietro dá um depoimento ao Jornal Folha da Manhã sobre sua residência.

Nossa residência no Jardim Morumbí [sic], está sendo focalizada pelas maiores publicações em arte e arquitetura do mundo¹⁶. Também [sic], tenho recebido, constantemente, solicitações de fotos, detalhes arquiteturais e permissão para visitas. O principal motivo desse [sic] interesse está em termos adotados [sic] como base do projeto o binômio “Arquitetura – Natureza” e na escolha que fizemos do local para sua construção: O jardim Morumbí [sic]. De fato, não foi por acaso que elegemos o Jardim Morumbí [sic]! É que esse [sic] é o único local, em São Paulo, onde a natureza foi preservada e está plena de encantos. A admiração



34 Desenho feito por Lina no qual mostra a relação do novo bairro com o seu entorno.
ILBPMB, 2010.

¹⁶ A casa do Morumbi foi publicada em diversas revistas internacionais. Entre elas: a *Domus* n° 279 de 1953; *Architectural Design* n° 8 de 1953; e *L'architecture d'aujourd'hui* n° 49 também de 1953, acompanhado do texto de Lina para *Habitat* n° 10 de 1952, onde ela apresenta sua casa.

despertada por nossa casa é mais uma vitória da arquitetura brasileira e também [sic] da beleza e do panorama do jardim Morumbí [sic] (Bardi, 1952, p. 12).

Antes mesmo de projetar a sua residência, Lina realizou alguns croquis [34], em que explorou a relação do bairro com as

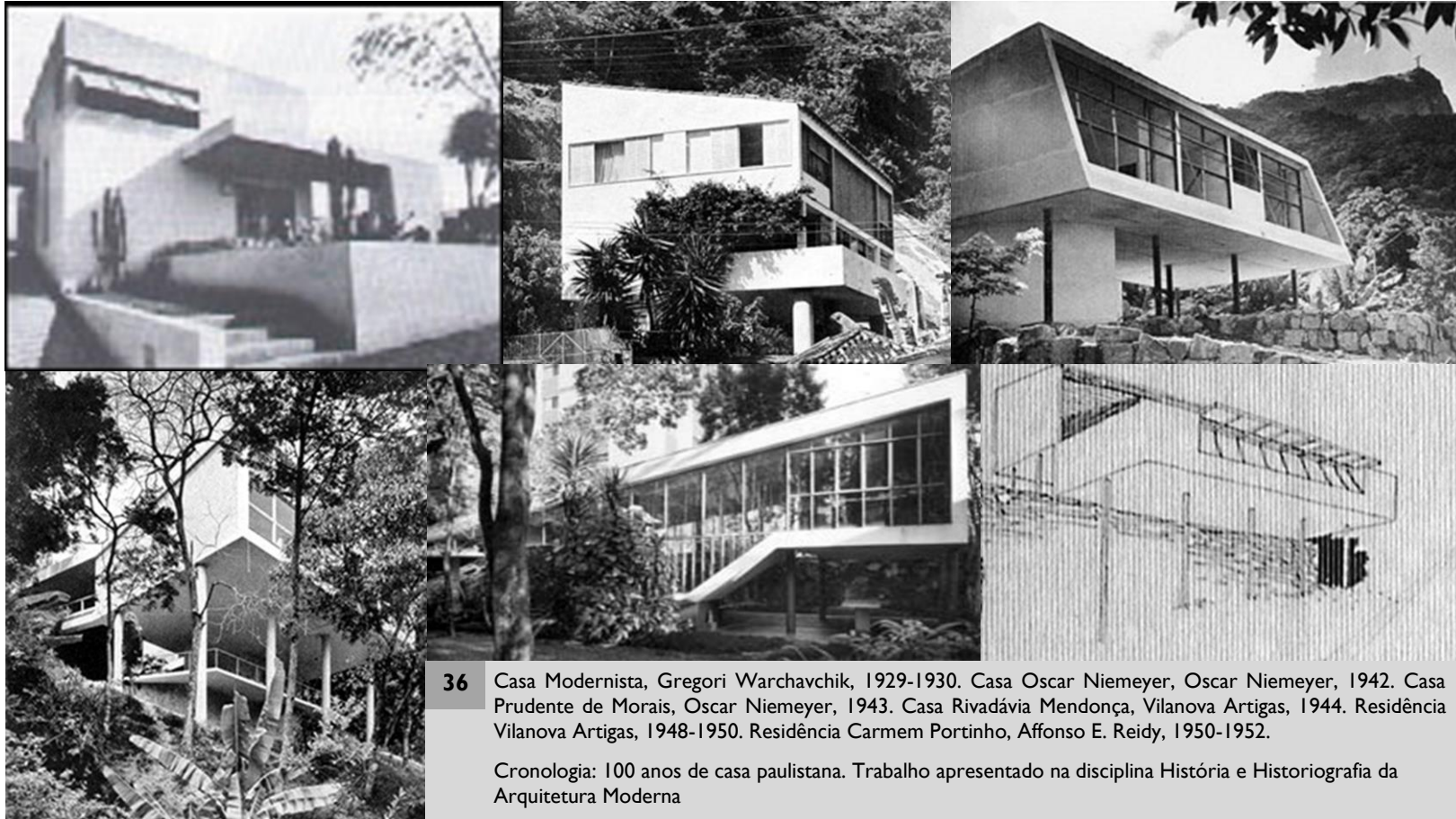


35 A casa do Morumbi em 1951, logo após a conclusão da construção. ILBPMB, 2010.

suas imediações e o restante da cidade. Mais uma vez o desenho mostrou-se como um importante instrumento de análise da arquiteta, com o qual ela conseguiu apreender as especificidades do lugar, o que provavelmente determinou a escolha do local para inserir o edifício, implantado no ponto mais alto do terreno, de onde se tem uma vista privilegiada de parte da cidade. O que nos leva a acreditar que a casa foi idealizada como um grande mirante, suspensa por finos pilotis de aço, invadindo sutilmente a mata, indo em direção à cidade, e trazendo, ao mesmo tempo, para o convívio doméstico a natureza que a envolve. Essa ideia remete muito aos desenhos realizados por Lina nas revistas *Grazia* e *Stile*, onde concebia varandas e salas fechadas com vidro, voltadas para paisagens naturais, de certa forma transformando a paisagem em uma extensão da casa, e a natureza em um ambiente doméstico.

A residência ficou pronta em **1951** [35], ano em que Lina naturalizou-se brasileira, inicialmente, idealizada para ser um grande ateliê, onde morariam artistas e estudantes de arte. Mudou de uso, mas nunca deixou de ser uma casa de artistas, uma casa para as artes, uma casa museu, como disse a própria Lina. A casa foi amplamente publicada pela historiografia, tendo sido destacado por vários autores os seus aspectos tecnológicos e formais, frisando o grande uso do vidro como vedação.

Ainda assim, no Brasil, já haviam sido construídas residências [36] de características modernistas, aos moldes do racionalismo corbusiano, desde 1927, com Warchavchik. Outros arquitetos, como Niemeyer e Artigas (1915-1985), também já haviam concebido muitas casas com essa estrutura, inclusive algumas apoiadas sobre pilotis, como é o caso da Residência Oscar Niemeyer (1942) e Casa Prudente de Moraes (1943), ambas projetos de Niemeyer; e as residências Rivadávia Mendonça (1944) e Vilanova Artigas (1948-1950) ambas de Artigas. Entre 1950 e 1952, Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) constrói a sua casa no Rio de Janeiro, conhecida pelo nome da sua esposa, a engenheira Carmem Portinho (1903-2001), também um volume geométrico, racional, branco, com a fachada frontal toda em vidro, apoiado sobre pilotis.



36 Casa Modernista, Gregori Warchavchik, 1929-1930. Casa Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer, 1942. Casa Prudente de Moraes, Oscar Niemeyer, 1943. Casa Rivadávia Mendonça, Vilanova Artigas, 1944. Residência Vilanova Artigas, 1948-1950. Residência Carmem Portinho, Affonso E. Reidy, 1950-1952.

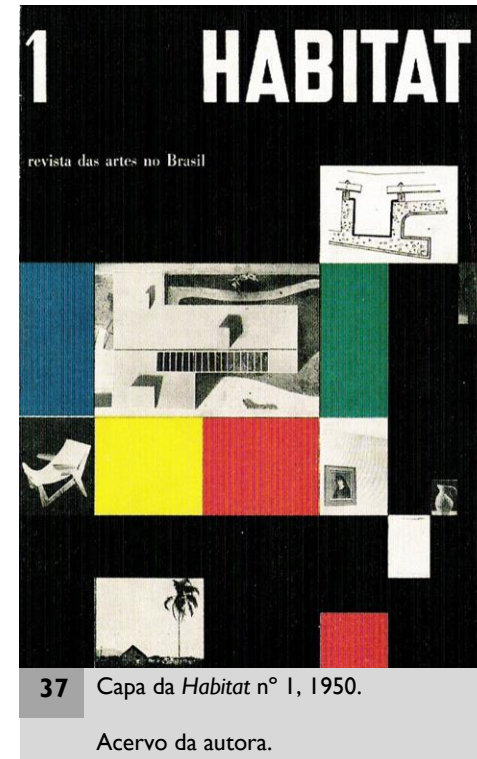
Cronologia: 100 anos de casa paulistana. Trabalho apresentado na disciplina História e Historiografia da Arquitetura Moderna

Com esse projeto Lina mostra-se afinada com a produção dos mais renomados arquitetos brasileiros, porém, diferente deles, ela incorpora características que vão além da sua herança racionalista. São as influências que trouxe dos ensinamentos de Gio Ponti, Giuseppe Pagano e sobre a valorização do artesanato e do saber local. Essa peculiaridade foi identificada por Bruand

(2002, p. 267), “a casa (...) chama atenção pela concepção audaciosa, que resulta de uma sutil mistura entre gosto artesanal muito seguro e o emprego de uma técnica industrial avançada”.

1951, nesse sentido, foi realmente um ano intenso para o casal, em especial para Lina. Além da conclusão de sua casa, ela realizou outros estudos para projetos habitacionais, entre eles alguns de interesse social, denominados por ela de **Casas Econômicas** (1951), somando um total de cinco propostas. Outro exemplo é um edifício multifuncional que abrigaria comércio e apartamentos, o **Edifício Tabaguianases** (1951), que contou com a colaboração do renomado engenheiro italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979). Lina também realizou os estudos para o Museu de Arte de São Vicente (1951) que, assim como os outros citados, não foi construído. No entanto, ela executou o projeto da cadeira Bardi's Bowl, dando continuidade à sua produção de mobiliário, e da exposição Agricultura Paulista, atividade que começava a se tornar comum em seu trabalho no MASP.

Talvez uma das maiores conquistas desse ano tenha sido a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP. O IAC era uma escola de desenho industrial, idealizada pelo casal, mas dirigida por Lina, que se inspirou na pedagogia do Instituto de Chicago por sua vez, baseada na Bauhaus. O corpo docente era composto, além da própria Lina, por Jacob Ruchti (1917-1974), Lasar Segall (1891-1957), Eduardo Kneese de Melo (1906-1994), Roberto Burle Marx (1909-1994), Oswaldo Bratke (1907-1997), Rino Levi (1901-



1965), Giancarlo Palanti (1906-1977), Elizabeth Nobling (1902-1975), Alcides da Rocha Miranda (1909-2001), Thomas Farkas (1924-2011), Rudolfo Klein (1885-1955) e Clara Hartoch, nomes importantes tanto no cenário arquitetônico como artístico.

Concomitante às aulas no IAC, Lina dedicou-se às atividades da *Habitat* – Revista das Artes do Brasil [37], onde retomou sua antiga função de editora e diretora. Ela dirigiu a revista do nº1 ao 15, com exceção dos números 10 a 13, dirigido por Flávio Mota, período em que esteve fora do Brasil acompanhando o acervo do MASP. Na revista, Lina elaborou vários artigos sobre decoração, que remetiam aos da *Grazia* e *Stile*, mas também sobre arquitetura, arte, cultura e sobre arquitetura popular brasileira, onde demonstrou um enorme interesse pela produção feita pelo homem simples, o seringueiro, o nordestino, o homem do povo, como costumava dizer. A *Habitat* se tornou referência no panorama editorial; segundo Grinover (2010), o campo editorial em São Paulo não era vasto, pois existiam na época as revistas “*Acrópole* (1938-1965), *Pilotis* (1949-1949), e mais tarde *AD* (1953-1958), *Bem Estar* (1958-1960), *Arquitetura Mackenzie* (1958-1958) e a *Revista do IAB* (1954-1961). Essas revistas de publicação esparsa estavam focadas [apenas] nas questões de construção ou da decoração”, diferentemente da *Habitat*. De acordo com a mesma autora, a *Habitat* diferenciava-se não somente por colocar os temas da arquitetura junto com artigos sobre arte, cinema, fotografia, teatro, dança, literatura, mas também porque se pautava na formação de uma cultura nacional moderna. (Grinover, 2010, p. 148-149)

A *Habitat* também foi porta voz das críticas feitas por Lina e Bardi à burguesia local e à arquitetura moderna brasileira. Às vezes de maneira velada, como nas crônicas onde utilizavam o pseudônimo de Alencastro, onde, segundo Grinover (2010, p. 150) “Lina fazia os desenhos e escrevia sobre arquitetura, decoração, costumes, Pietro pautava e escrevia também sobre arquitetura e arte.” Mas, outras de maneira direta, como os artigos que assinavam, neles Lina deixou clara sua admiração e afinidade com a obra de alguns arquitetos. Entre eles, Vilanova Artigas, tendo publicado No primeiro no artigo *Casas de*

Vilanova Artigas, elogiando a produção do arquiteto que, para ela, destacava-se das demais por ser humana, doméstica e por impor a seu morador uma moral severa, quase puritana.

No texto *Bela Criança* publicado na *Habitat* nº 2, de 1951, tece elogios ao prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, mas critica o formalismo e o distanciamento das questões sociais:

(...) a luta deve ser dirigida contra esta generalização perigosa, contra esta desmoralização do espírito de arquitetura moderna, que é um espírito de intransigência e do amor para o homem, que nada tem que ver com as formas exteriores e as acrobacias formalísticas.

A nova arquitetura brasileira tem muitos defeitos: é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança; concordamos que os *brise-soleil* e os azulejos são “fatores internacionais”, que certas formas livres do Oscar são complacências plásticas, que a realização não é sempre satisfatória(...)

A arquitetura brasileira nasceu como uma bela criança, que não sabemos por que nasceu bonita, mas que devemos em seguida educá-la, curá-la, encaminhá-la, seguir sua evolução;

Segundo Zein (2005, p. 56), esse texto foi fundador de uma crítica de arquitetura brasileira independente, onde fica definida com clareza a posição de Lina perante a arquitetura moderna e da escola carioca: “tingida, não somente pela sua incontida admiração, como pela demonstração de um zeloso cuidado por um rebento belo, mas ainda não bem ‘educado’, e que ela deseja, um tanto pretensiosamente, corrigir.” Para essa autora, o interesse de Lina, naquele momento, é doutrinar: ela elogia arquitetos como Artigas, por possuírem uma postura mais severa, e critica os arquitetos cariocas por tratar o moderno como um modismo, um estilo.

Em função das atividades, no MASP, no IAC e na *Habitat*, e, conseqüentemente, devido as polêmicas geradas, o casal Bardi assumiu papel de:

agitadores culturais numa cidade às vésperas de se tornar o maior e mais poderoso centro urbano da América do Sul (...) o conjunto de ações dos Bardi nos primeiros anos de Brasil encontra poucos paralelos pela competência na inserção e transformação de um meio culturalmente provinciano, mas potencialmente capaz de alavancar o processo de modernização do país (Anelli, 2010, p. 228) .

Porém, alegando que as demandas do MASP estavam sobrecarregando e que já tinham cumprido a sua proposta inicial de ampliar a discussão sobre arquitetura, arte e cultura, em **1954** o casal se afasta em definitivo da *Habitat*. No ano seguinte, Lina passa a dar aulas na Universidade de São Paulo, na Cadeira de Teoria e História da Arquitetura, atividade que já vinha experimentando no IAC. Essa experiência durou até **1957**, quando foi reprovada no concurso para preenchimento da vaga de catedrática. Iniciou, ainda, o projeto da **Residência Valéria Cirell** e da **Casa de Praia**.

Esse ano foi, também, o momento de pensar uma nova sede para o MASP. Diante da necessidade de expansão das atividades didáticas e culturais do museu, entre elas as aulas do IAC, o casal Bardi começou a idealizar um local que pudesse abrigar o acervo do museu e suas funções. Lina havia se interessado por um terreno na Avenida Paulista, em frente ao Parque Trianon, que abrigara o Belvedere Trianon.

O antigo Belvedere havia sido inaugurado em 1916, com projeto paisagístico do inglês Barry Parker (1867-1947) e arquitetônico de Ramos de Azevedo (1851-1928). O edifício possuía dois pavimentos: no piso inferior funcionava um restaurante, um salão de chá e um salão de baile; no segundo pavimento, um bar. O local foi muito frequentado pela alta sociedade, por artistas e intelectuais, como Mário de Andrade. Segundo Freire (1997, p. 269), Mário de Andrade se referia

ao local como um lugar que “surgiu com uma importante vocação: de belvedere natural a ponto de encontro social”. Em 1950, o edifício foi demolido, e no ano seguinte abrigou um galpão provisório que sediou a primeira Bienal Internacional de Artes Plásticas.

Porém, o terreno também era alvo de interesse dos Matarazzo, que haviam realizado a Bienal e almejavam construir, naquele local, o Museu de Arte Moderna. O terreno tornou-se, assim, objeto de uma disputa acirradíssima envolvendo os principais agitadores culturais da cidade, os Matarazzo e Assis Chateaubriand, este representado pelo casal Bardi que, por sua vez, logo procurou esquentar a disputa com suas críticas ao prédio da Bienal:

Tivemos que defender o princípio de que o Trianon não era tabu, e por isso não nos queixamos de sua entrega à Bienal, para a realização da mostra agora encerrada. Mas se tivéssemos imaginado a arquitetura que construiriam, teríamos proposto de transformar aquelas brincadeiras do antigo terraço num monumento de arquitetura (Alencastro, 1952, p.89)¹⁷.

Fato é que com o vazio deixado, após o desmonte do galpão da Bienal, surgiu a necessidade de se dar um novo uso e um outro significado para aquele local que era muito frequentado pela sociedade e mesmo pelos intelectuais, como Mário de Andrade (1893-1945) que considerava o restaurante do Trianon, por exemplo, como a expressão de uma “urbes progressista”¹⁸

O local era privilegiado em vários aspectos, um deles por já fazer parte do imaginário daquela população como lugar de socialização, de reunião, de acontecimentos festivos, e também pela topografia, que o configurava como um grande mirante

¹⁷ *Habitat* n°6, dez. /jan. de 1952

¹⁸ Ver mais em FREIRE, C. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Anablume, 1997.



38 Ramos de Azevedo. Restaurante Trianon, 1911-1926. Vista da cidade a partir do interior do Restaurante Trianon
<http://theurbaneearth.wordpress.com/tag/avenida-paulista-antiga/>;
<http://saudadesampa.nafoto.net/photo20090313101450.html>
http://www.google.com.br/imgres?q=restaurante+Trianon+Ramos+de+Azevedo&hl=pt-R&sa=X&tbo=d&biw=1600&bih=775&tbn=isch&tbnid=I5NAIBmiZu-pSM:&imgrefurl=http://www.skyscrapercity.com/showthread.php%3Ft%3D987415%26page%3D87&docid=jb_vnz2nNCjqoM&img

diante do qual se descortinava uma bela vista do centro. O terreno havia sido doado à prefeitura por Joaquim Eugênio de Lima (1845–1902), o construtor da Avenida Paulista, que exigiu, no entanto, que a vista da cidade a partir do terreno fosse preservada. E assim o fez Ramos de Azevedo (1851-1928) ao construir o Restaurante Trianon: concebeu um enorme terraço de onde se observava a vista [38].

De acordo com um relato da arquiteta, a ideia do projeto naquele terreno começou a ser desenhada depois de um passeio pela Paulista, em 1957, momento em que observou o terreno vazio e concluiu:

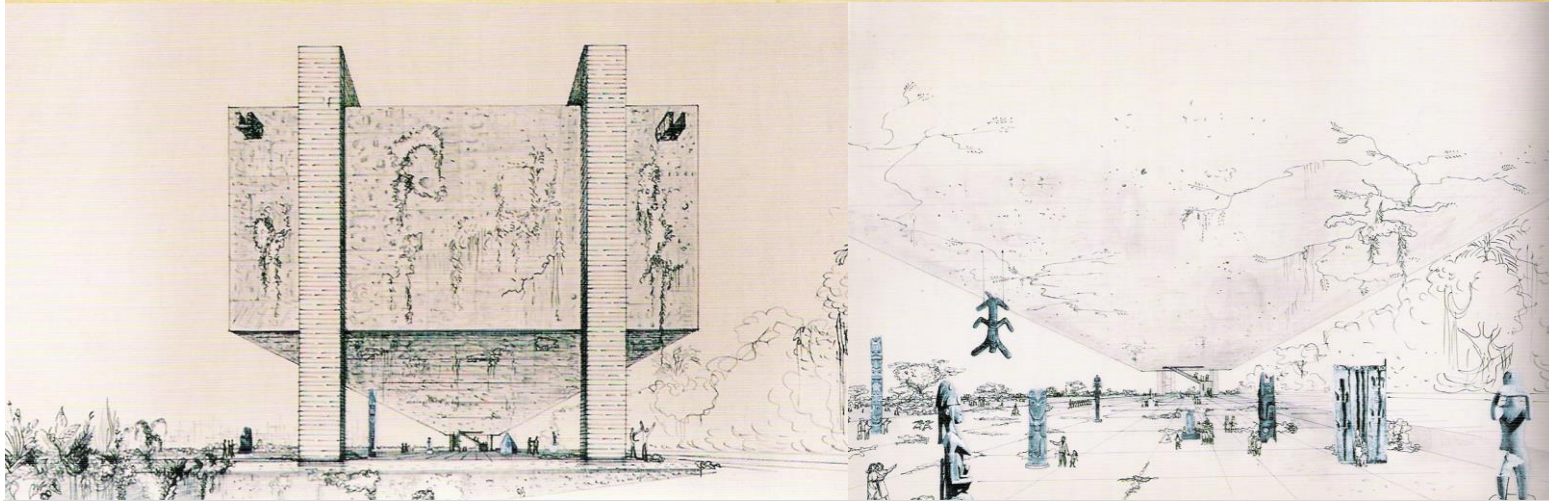
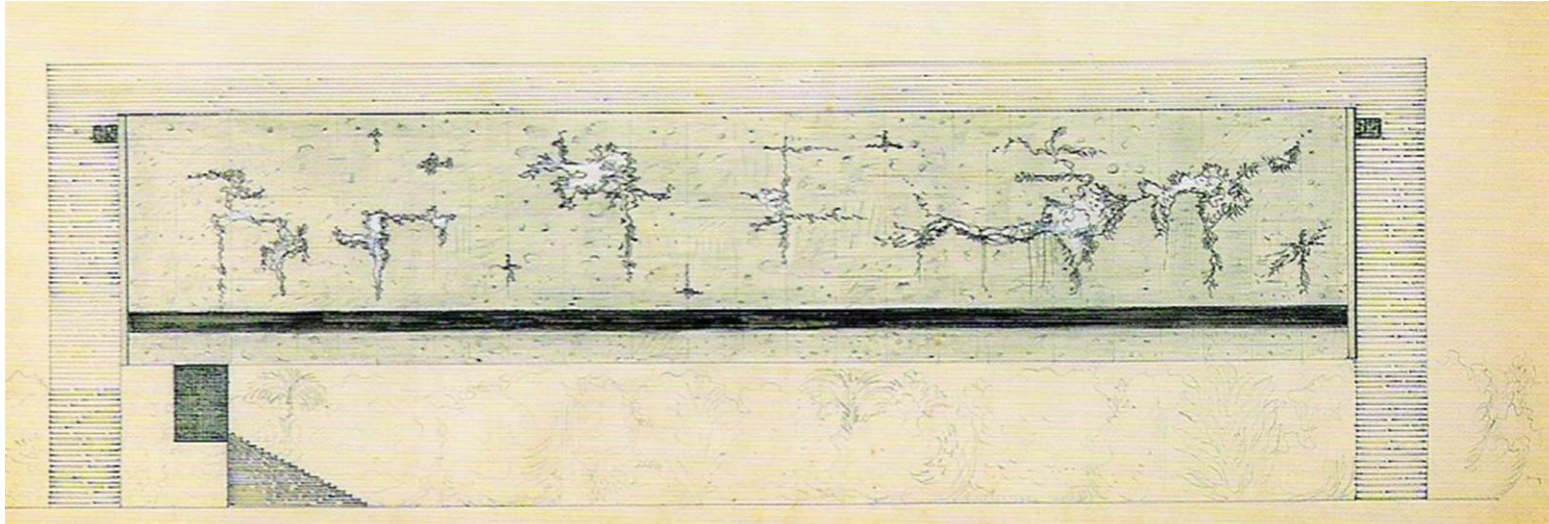
aquele era o único, único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno, pela projeção popular, de ser considerado a “base” do primeiro Museu de Arte da América Latina. A prefeitura de São Paulo tinha apontado um projeto de “logradouro” público, decente, mas que carecia dos requisitos sentimentais dignos da herança do velho Trianon. O tempo era curto, a firma construtora já tinha sido escolhida, as obras iam começar(...) recolhi os dados relativos a um museu popular moderno, e um centro popular de reuniões, coordenei um anteprojeto, telefonei a Edmundo Monteiro (diretor dos Diários Associados, que criaram, sustentaram e sustentam ainda hoje o Museu) e juntos fomos procurar o prefeito o secretário de Obras (Bardi, apud Rubino & Grinover, 2009, p. 122-123).

Com o apoio de Edmundo, Lina foi atrás de outras adesões importantes, no intuito de viabilizar sua ideia. Um dos primeiros a ser procurado foi o próprio prefeito, Ademar de Barros, que afirmou não possuir dinheiro! Mesmo após a negativa, por parte do prefeito, Lina e Edmundo não se deram por derrotados e foram tentar costurar outras parcerias, buscando o apoio do presidente do museu Assis Chateaubriand. Mas as conjecturas históricas não estavam a favor da construção da nova sede do MASP, naquele momento. Para surpresa de Lina, Chateaubriand tinha acabado de assinar um acordo com Annie Penteadó,

para que o MASP fosse para o edifício da Fundação Armando Alvares Penteado. Diante dos fatos, Lina arquivou o projeto, do que para ela era mais do que um Museu, mas um espaço cívico.

Procurei (e espero que aconteça) recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposição ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau gosto de cada dia que, enfrentando “friamente”, pode ser também um conteúdo (Bardi, apud Rubino & Grinover, 2009, p. 127).

O projeto compreendia uma caixa, a princípio opaca, de concreto, com um fino rasgo horizontal de vidro, suspensa por dois grandes pórticos, também de concreto. Os desenhos [39] revelam um volume com aparência “austera”, no mesmo sentido empregado por ela para definir a casa do Artigas, de uma arquitetura sem excessos, objetiva, racional, sem elementos decorativos e com um forte apelo tecnológico. Segundo Ficher e Acayaba (1982, p. 49), essa foi a linguagem que predominou em “São Paulo desde meados da década de 1950 e guiou-se pelos princípios de funcionalismo estrito e do interesse tecnológico na industrialização da construção. Ainda assim, o emprego extensivo do concreto armado aparente em volumes compactos resultou em uma estética própria”. Nesse projeto, a herança do racionalismo italiano aparece amalgamada à convivência com a arquitetura paulista, união que teve como resultado uma obra de estruturas robustas, de volumes com superfícies ásperas e uma súplica ideológica muito forte. O projeto era combativo, denunciava os abusos formais, os excessos decorativos e o estilismo epidêmico, ao mesmo tempo que clamava por mais ética e moral na arquitetura. Na visão da arquiteta no projeto, estava embutida uma nova proposta de monumento, que não vinha oprimir a população com sua dimensão, mas servi-la.



39 Proposta idealizada por Lina para o MASP em 1957, onde se percebe o volume suspenso ainda em concreto.

Oliveira, 2002, p. 223, 231, 232.

O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. Antes de tudo é preciso distinguir entre “monumental” (no sentido cívico-coletivo) e “elefântico”.

O monumental não depende das “dimensões”: o Parthenon é monumental embora sua escala seja reduzida. A construção nazifascista (Alemanha de Hitler, Itália de Mussolini) é elefântica e não monumental na sua empáfia inchada, na sua lógica. O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de “espalhafato”, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. (...) O racionalismo tem que ser retomado como marco importante na posição contrária ao irracionalismo arquitetônico e à reação política que tudo tem a ganhar numa posição “irracionalista” apresentada como vanguarda e superação. Mas é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos “perfeccionistas”, herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o “incidente” arquitetônico” (Bardi, apud Rubino & Grinover, 2009, p. 126).

Em abril de **1958**, Lina teve, enfim, a oportunidade de transpor o território da pesquisa e vivenciar toda a sua curiosidade sobre o universo da cultura popular. A convite do professor Mendonça Filho, da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, Lina vai para Salvador para proferir duas palestras. Além do grande interesse em conhecer o Nordeste, outros fatores fizeram com que Lina deixasse São Paulo, como a pouca produtividade arquitetônica, o desentendimento com a Universidade de São Paulo e o distanciamento dessa cidade da sua cultura original e o seu demasiado comprometimento “com a modernização industrial e a cultura de massa importada.” (Oliveira, 2006, p. 78)

A sua estadia em Salvador, no entanto, não vai se resumir a esses eventos. Em agosto do mesmo ano, Lina retorna à cidade, novamente a convite do professor Mendonça, para ministrar a disciplina “Teoria e Filosofia da Arquitetura” com o professor Diógenes Rebouças, no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes. Inicia-se então um período de grandes descobertas e experiências profissionais, culturais e mesmo políticas, o qual findará em 1964, quando deixa a Bahia em função do golpe

militar. Esse período é visto por alguns autores¹⁹ como o momento de redescoberta ou mesmo descoberta do Brasil e das suas origens, por parte de Lina. Um momento importantíssimo onde procurou confrontar e, posteriormente, conciliar os preceitos modernistas com os saberes e as tradições da cultura popular, pois segundo ela “o povo da Bahia é ‘Antigo e Moderno’, é ‘Internacional-Popular’ e nas suas invenções (da ‘lambreta’ à sua Música Popular) nada tem de Ranço da Colônia.” (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 270).

Lina encontrou em Salvador um território fértil para suas ações. A Universidade da Bahia estava sendo conduzida pelo reitor Edgar Santos, que incentivou e criou novos cursos ligados às artes, como dança, música e teatro. A cidade, assim como o país, vivia um momento de euforia e expectativa com o então Presidente da República Juscelino Kubitschek (1902-1976), que prometia fazer o país avançar cinquenta anos, durante os cinco que estaria no poder. As ações de Juscelino motivavam nacionalmente o campo arquitetônico com a construção de Brasília, mas também



40 Martim Gonçalves, Vivaldo Costa Lima, Glauber Rocha, Lina Bo e Luis Hossaka, no Parque Ibirapuera, durante a montagem da exposição Bahia, no Ibirapuera.

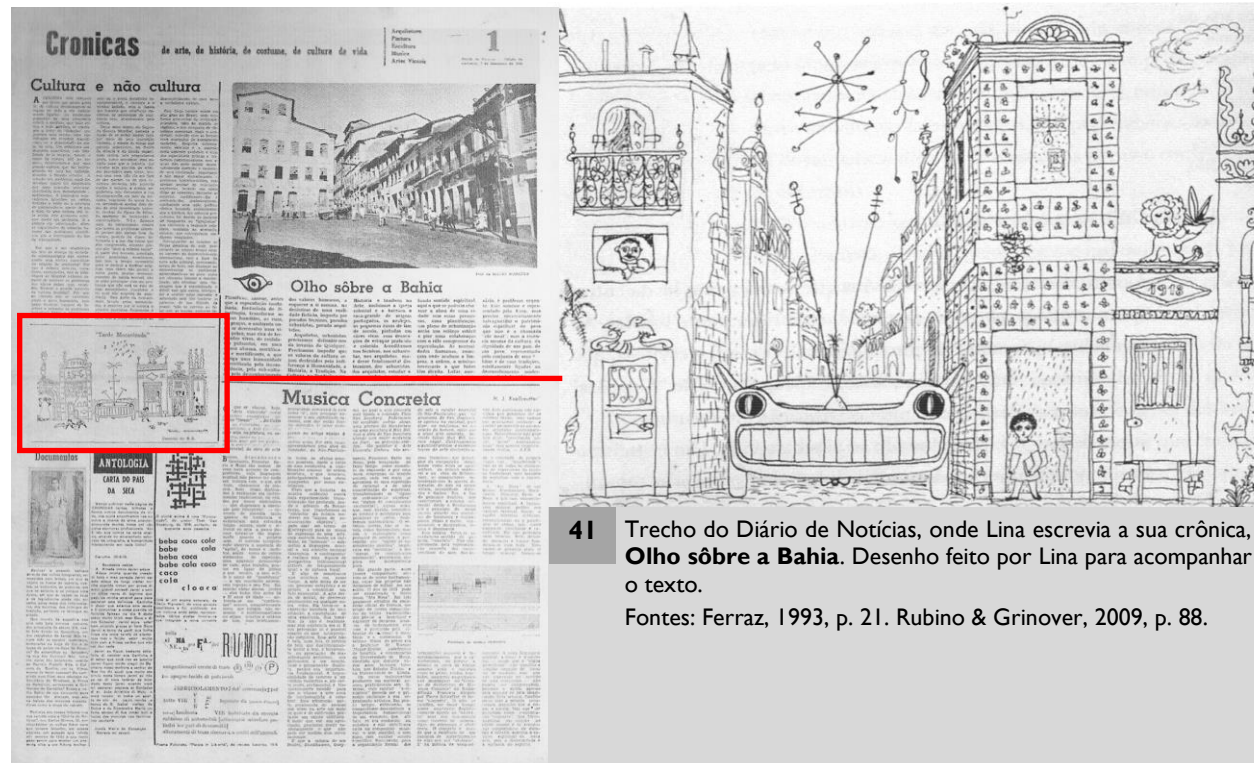
Ferraz, 1993, p. 134

¹⁹ Juliano Pereira, em seu livro *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*, refere a esse período como de redescoberta. Já o professor Paulo Ormíndo, em palestra proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, em 2008, durante o 2º Docomomo Norte Nordeste, o denominou de descoberta do Brasil por parte de Lina.

o social com a criação da Sudene (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste), órgão de atuação regional criado para tentar corrigir a desigualdade social existente entre os estados do Nordeste e as demais regiões do país, o qual teve como um dos seus desdobramentos a criação da Artene (Artesanato do Nordeste), órgão que se dedicou a apoiar o artesão da região.

Os incentivos no campo social e cultural não vinham apenas por parte do Governo Federal. A cidade de Salvador vivia um momento de

de efervescência com a presença de artistas [40] como o escultor Mario Cravo (1923), o cineasta Glauber Rocha (1939-1981), o maestro Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), o cenógrafo Gianni Ratto (1916-2005), o professor de teatro Martim Gonçalves e o fotógrafo Pierre Verger (1902-1996), todos eles



41 Trecho do Diário de Notícias, onde Lina escrevia a sua crônica, **Olho sôbre a Bahia**. Desenho feito por Lina para acompanhar o texto.
Fontes: Ferraz, 1993, p. 21. Rubino & Grinover, 2009, p. 88.

atores de umas das cenas culturais mais ricas encenadas naquela época. Essas foram algumas das pessoas com quem Lina teve a oportunidade de conviver e que foram, de certa forma, os responsáveis por conduzir o olhar da arquiteta sobre as belezas da Bahia, belezas que se revelam não só nas paisagens naturais, na arquitetura histórica, no misticismo cultural, mas principalmente na força, na resistência do homem simples que conseguiu transpor a limitação de meios e recursos e produzir a sua arte.

Os novos horizontes que foram sendo descortinados permitiram que Lina fosse conhecendo Salvador e a Bahia, conhecimento que serviu de material para suas críticas no jornal *Diário de Notícias*, no caderno semanal *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida*, cujo título era *Olho sôbre a Bahia* [41]. Assim como as pequenas crônicas escritas ao final da *Habitat*, assinadas com o pseudônimo de Alencastro, essas também vinham acompanhados do desenho de um olho, irônico e crítico. O olho que tudo via falava através dos escritos de Lina.

Nessas crônicas, expôs as suas primeiras impressões sobre aquela cultura e sobre aquela cidade. Em uma dessas crônicas, denuncia a ação da especulação imobiliária na cidade de Salvador.

Não é Salvador. É uma daquelas cidades que poderíamos, chamar depois do famoso filme americano, “Jungle do Asfalto”. Uma jungle onde as grandes árvores foram substituídas pelas colunas de concretos armados, a vegetação entrelaçada, pelo emaranhado das paredes, dos telhados o cipó pela confusão dos fios, cabos, tubos; o tapete de folhas pelo asfalto quente que agarra aos pés. E tudo duro cinzento, igual, sem uma presença vegetal, sem céu, tudo aquecido, aferventado, úmido, sujo e molhado: Jungle de Asfalto. A cidade construída pela especulação, cidade sem amor e sem esperança, onde os homens se acostumam á solidão e á indiferença, onde esquecem de ser homens. (...) A grande cidade cantada pela fantasia dos poetas é hoje sinônimo de dura negação de vida, retórica dos especuladores que glorificam a sua grandeza e o seu

progresso, que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver. Falsa retórica que repugna a quem tenha o sentido de responsabilidade coletiva não seja conivente de interesses financeiros ou se sinta satisfeito com uma falsa literatura (Bardi, 28 set. 1958).

Lina, no entanto, foi além das palavras provocativas e inquietas, que buscavam constranger e atingir a uma determinada camada da sociedade “superficialmente cosmopolita”, “anacrônica”, apegada aos valores europeus e americanos, mas distante das suas origens. Os especuladores transformavam “as casas humildes, as ruas, as praças, o ambiente onde se desenvolve uma vida pobre, mas rica de fermentos vivos, de realidades pulsantes, em uma massa amorfa, mortificada e mortificante” (Bardi, 7 set. 1958). Era um recado aos “pseudos” arquitetos e urbanistas que olhavam “as revistas de arquitetura, sentado[s] na prancheta e não [tinham] olhos para a realidade”(Bardi, 14 set. 1958). Ela transformou indignação, admiração e conhecimento sobre a cidade de Salvador em ingredientes essenciais para as outras ações ali realizadas: como a fundação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia; a organização de exposições de arte, onde contou com a participação do escultor Mário Cravo; a cenografia, muitas delas com a colaboração do teatrólogo Martim Gonçalves; e principalmente a arquitetura concebida para aquela cidade, como o mausoléu da família Odebrecht, a **Casa do escultor Mário Cravo** e a **Casa do Chame-Chame**, todos em 1958. Apenas a casa do escultor não foi executada, assim como outros dois projetos de residência, de proprietários e locais não identificados, a **Casa de Praia (1958)** e a **Residência Shed Impluvium (1958)**.

Em **1959**, Lina assume definitivamente a direção do Museu de Arte da Bahia e organiza alguns eventos, entre eles a exposição “Bahia” no Ibirapuera, na V Bienal de Arquitetura. Para essa exposição, contou com a ajuda de Martim Gonçalves que se tornara seu grande parceiro intelectual na Bahia. Nesse mesmo ano, iniciou a intervenção no Solar do Unhão (1959-1963), projeto que, assim como os demais realizados na Bahia, flertou intensamente com o popular, com a tradição e com a cidade. O que levou Lina a se distanciar das formas puras e limpas, presentes no seu primeiro projeto, da **Casa do Morumbi**, e

consequentemente a se aproximar dos elementos simbólicos, históricos e comunicativos. Isso não significou, no entanto, o abandono dos preceitos modernistas, mas a junção de alguns deles com outros de origem popular e local. Realizou, assim, uma síntese entre dois universos, que passou a permear toda a sua produção arquitetônica posterior. Um ato que segundo Montaner é de muita criatividade e que vinha superar os limites da própria modernidade.

Se a arquitetura moderna era anti-histórica, ela conseguiu realizar obras onde o modernismo e a tradição não eram antagônicas. Se a arte moderna era intelectual, internacional e resistente ao gosto estabelecido e às convenções, no Brasil foram possíveis uma arquitetura e uma arte moderna enraizada na experiência da arte popular, negra e indígena, rigorosamente distinta do folclorismo, do populismo e da nostalgia. Se a arquitetura racionalista baseava-se na simplificação, na repetição e nos protótipos, Lina Bo Bardi soube introduzir ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis sobre um suporte estritamente racional e funcional (Montaner, 2001, p.13) .

Tal síntese, no entanto, somente foi possível por seu extremo conhecimento sobre aquela cultura e o local em que estava sendo inserida a sua arquitetura, adquirido durante esse período de imersão cultural que viveu em Salvador. Tal conhecimento e vivência acabaram possibilitando a construção de uma obra que foi fruto de um olhar amplo na cidade, seu cotidiano, seus rituais, sua organização e suas necessidades, além de um olhar focado no terreno, seu entorno e as necessidades do seu futuro usuário.

O Solar do Unhão foi construído segundo Bierrenbach (2001, p. 95), no século XVI por Pedro Unhão de Castelo Branco, para exportar a produção dos engenhos do Recôncavo. Na primeira metade do século XX, ele foi modificado para abrigar um depósito de inflamáveis, um alambique e uma fábrica de rapé. A intervenção no complexo agroindustrial – composto por uma residência, uma igreja e alguns galpões – surgiu da necessidade de se construir uma nova sede para o Museu de Arte Moderna



42 Imagens do exterior e do interior do Solar do Unhão antes de ser restaurado por Lina Bo Bardi.

Ferraz, 1993, p. 152. Zollinger, 2007, p. 3 e p. 11.

a Bahia, até então abrigado nas dependências do Teatro Castro Alves. Em função da reforma que o teatro iria sofrer, para recuperar dos estragos ocasionados pelo incêndio, e da dimensão que o museu já vinha ocupando com suas atividades, Lina idealizou a transferência para uma nova sede, um local que deveria receber também um Museu de Arte Popular. O local escolhido seria então o Solar do Unhão [42] que se encontrava praticamente abandonado e destruído, funcionando como depósito de uma fábrica de derivados de cacau.

Lina começa o projeto em **1960**. Contudo, nesse mesmo ano, recebe um telegrama de São Paulo dizendo que a construção da nova sede do MASP-Trianon seria efetivada. Retorna à São Paulo e convida o antigo secretário de obras, Figueiredo Ferraz, para ser o engenheiro calculista do projeto, que aceita o convite. Ela passa a viver entre São Paulo e Salvador e entre as demandas projetuais de três museus o MASP, o MAM e MAP, esses dois últimos no Solar do Unhão, convivência que vai ser fundamental para elaboração do conceito de museu e de exposição.

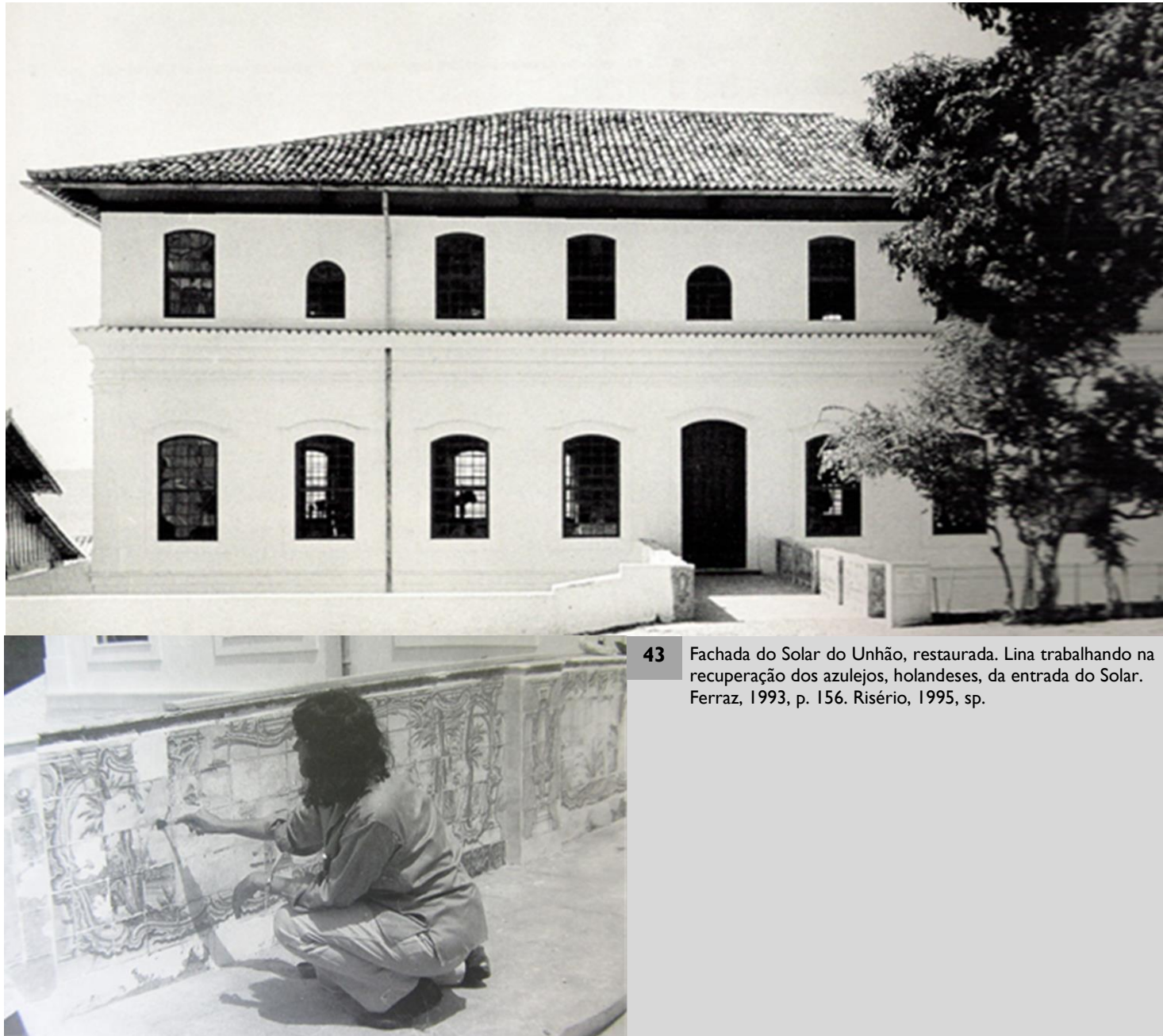
Museu? O que é o Museo? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa; uma idéia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: “é uma peça de museu”. Querendo indicar com estas palavras o lugar que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil. Às vezes, o museu é um mero palco para exercícios exibicionistas dos arquitetos que projetam para a exposição das “peças”, vitrinas, aparelhamento tão complicados, que interferem com o seu decorativismo no caráter geral do que se chama “museografia”. Outras vezes, o museu é o palco para os diletantes, senhoras à procura de uma ocupação, dedicando-se, nas horas vagas, à escultura, à pintura, ou à cerâmica e expõem suas obras no “Museu” em que geralmente está ausente o que lá deveria estar: o acervo verdadeiro de pintura e escultura. O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didática

e as sobras devem ser postas em evidência, que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar a ocasião para não dar espetáculo em tórno [sic] de si, projetando, por exemplo, em volta de uma célebre escultura, como foi feito no caso de a “Pietà”, de Miguel Angelo, no Castello Sforzesco, uma espécie de monumento, batisado [sic], imediatamente, pelo povo, de uma maneira pouco respeitosa, ou como aconteceu na Exposição da Coleção Bestegui, em Paris, no Louvre, uma série de paredes de veludo vermelho e ouro, mais própria para um Jóquei Clube do que para um museu (Bardi, 5 out. 1958.).

O restauro do Unhão [43] começa em **1962** e ocorre concomitante à construção da Avenida do Contorno, projetada por Diógenes Rebouças. Esta, e mais a Baía de Todos os Santos e um casario, em péssimo estado de conservação, compunham o entorno do Solar. A inauguração aconteceu em **1963** com a exposição “Nordeste”. Segundo Lina, “nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, centro de documentação de arte popular (não folclore) e centro de estudos técnicos visando a passagem de um pré-artesanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do país” (Bardi, 1967, p. 1).

Toda a intervenção realizada no conjunto foi condicionada pela visão da arquiteta de patrimônio, de cultura e de história.

A conservação do antigo é um problema paralelo à da conservação das tradições populares, que não podem ser confundidas com o folclore. Este é a aparência estereotipada da corrente profunda da cultura popular sobre cujas bases é que se funda a grande cultura, ao passo que a superficialidade cosmopolita, a imitação superficial de formas não assimiladas, é o caráter da pequena cultura, a cultura do intelectual provinciano. A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do folclore barato, são os problemas fundamentais do homem moderno. Problema crítico que não pode mais ser ignorado (Bardi, 05 out. 1958).



43 Fachada do Solar do Unhão, restaurada. Lina trabalhando na recuperação dos azulejos, holandeses, da entrada do Solar. Ferraz, 1993, p. 156. Risério, 1995, sp.

Sendo assim, ela procurou preservar no conjunto as modificações ocorridas ao longo da história, entre elas a estrutura em madeira, os elevadores manuais e alguns elementos que denotavam o passado fabril do local. Mas acrescentou outros, como a escada de madeira, feita em pau d'arco e ipê amarelo, resultado de um estudo dos antigos sistemas de encaixe, de carro de boi. Lina também preservou a vegetação local, desenvolvendo o projeto em volta de uma grande árvore, no pátio. A rusticidade do prédio foi mantida através das paredes rebocadas e dos seixos fixados no piso do pátio. Por outro lado, os espaços internos ganharam mais amplitude com a retirada de algumas paredes, criando grandes salões para uso diverso. Todos os edifícios foram pintados com tinta branca, fazendo com que pequenos detalhes decorativos “desaparecessem” diante do conjunto, não significando, porém, a descaracterização dos edifícios. Lina ainda demole um galpão, bem deteriorado, onde construiu um “terreiro” que tem o mar da Baía de Todos os Santos como limite espacial.

O projeto do Unhão é fruto do gesto aglutinador da arquiteta que, mais uma vez, procurou estimular a convivência entre moderno e tradicional, antigo e novo, erudito e popular. Em vários momentos, ao longo do projeto, Lina deve ter revisitado os ensinamentos de Giovannoni e Piacentini sobre a importância do “fundo”, do entorno e da “arquitetura menor”, para a unidade do conjunto. Nesse projeto, ampliou o conceito de “fundo” para além da paisagem construída ou natural. Ela buscou na essência daquela cultura os elementos necessários para serem evidenciados, ressaltados, não como algo pitoresco, alegórico, mas como parte integrante, complementar, sem a qual o todo não teria sentido. E foi assim com a construção do terreiro no Solar do Unhão, um grande “vazio” originado pela retirada de parte do edifício, que se tornou uma varanda, um mirante de onde se contempla a Baía de Todos os Santos. O terreiro é o silêncio, a pausa necessária para se vivenciar as forças da natureza e da história presentes naquele lugar.

Entre os anos de 1962 e 1964, Lina viveu entre Salvador e São Paulo. Em São Paulo, acompanhava a construção do MASP. Em 1962, elaborou três estudos de residência, um deles para Figueiredo Ferraz, e outros dois sem proprietários definidos, sendo apenas denominados de **Casa das Laranjeiras (1962)** e **Casa Circular (1962)**.

Em **1964**, chega ao fim os anos de descobertas e experimentações na Bahia. Um ano após inaugurar o Solar do Unhão, Lina é surpreendida com a decisão dos militares de organizar no foyer do Teatro Castro Alves, ainda o MAM, uma exposição sobre subversão. A exposição tinha um objetivo: intimidar os agitadores políticos e sociais, nos quais se incluía a própria Lina. Sentindo-se afrontada e, ao mesmo tempo, desamparada pela elite que outrora a apoiara, pede demissão e retorna em definitivo para São Paulo, onde passa a dedicar-se à construção do MASP. Nesse mesmo ano realiza o projeto para **Casa de hóspedes da sua amiga Valéria Cirell**. Depois, entre **1965** e **1968**, mais outras quatro propostas de habitação: a primeira delas para o **Conjunto Itamambuca (1965)**, em Ubatuba, que compreende dois estudos de residências e as ideias iniciais do que seria o loteamento; o estudo para **Casa Comércio Sr. Antônio Branco (1967)**; e em **1968** o projeto para a **Casa** da escultora e restauradora **Maria Helena Chartuni**. Todas essas, propostas não executadas.

No dia 7 de novembro de 1968, o MASP foi então inaugurado, com algumas modificações em relação ao projeto inicial. A principal delas foi a substituição do concreto pelo vidro, como elemento de vedação da caixa suspensa, mas que, não retirou do volume o aspecto de rigidez, severidade, tão perseguido por Lina outrora. No entanto, o MASP tornava-se o projeto arquitetônico onde Lina mais aplicou a gramática modernista: forma racional; apuro tecnológico; planta-livre, fachada livre; e volume suspenso do solo. Os quatro robustos pilares que sustentam o prisma da pinacoteca possibilitaram, não apenas a criação do vão de 78 metros, mas a materialização de um dos pontos principais do vocabulário modernista, que era a liberação do solo.

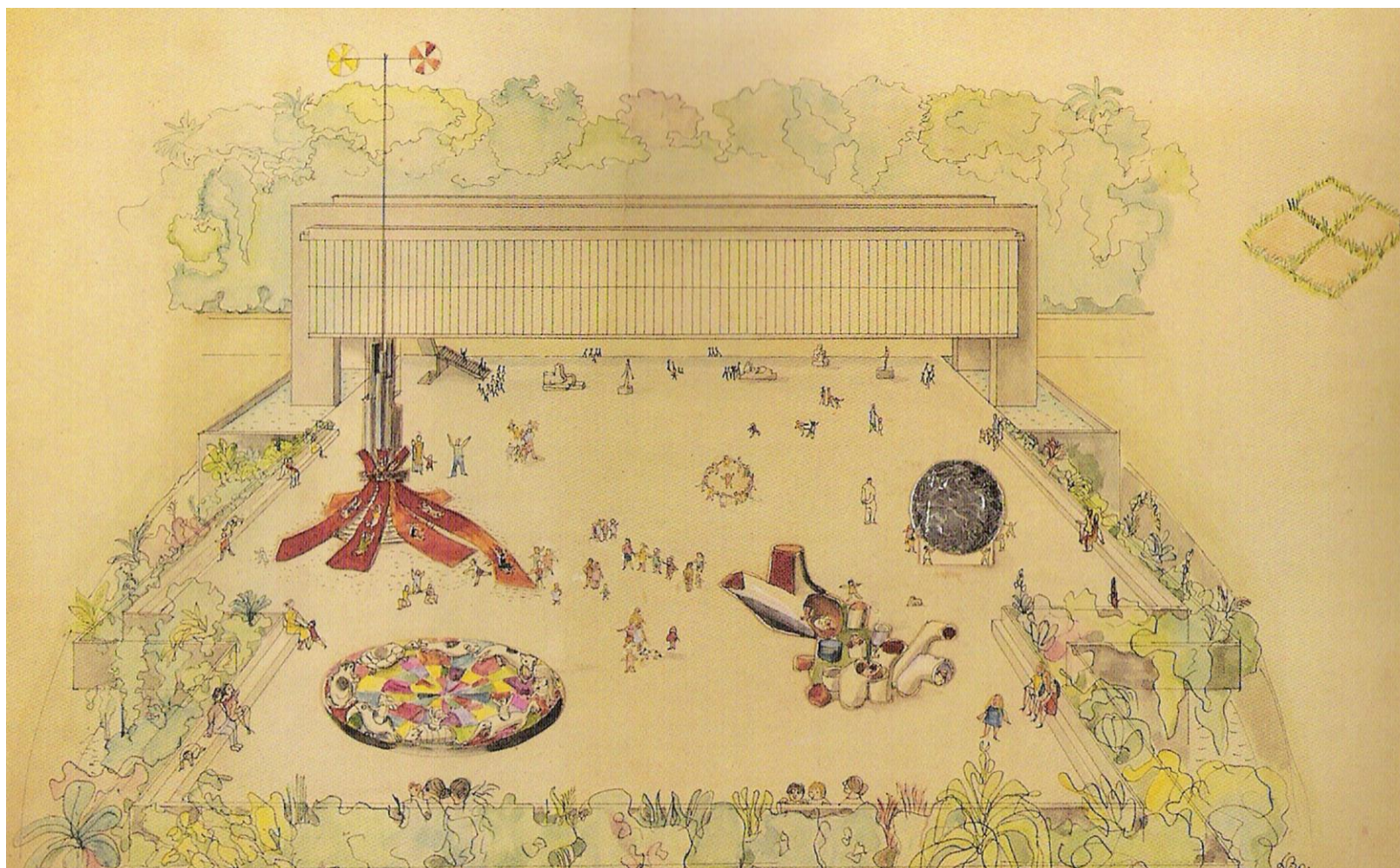
A inauguração do MASP foi um grande evento na cidade contando com a presença ilustre da Rainha da Inglaterra, mas sem a presença do seu principal idealizador, Assis Chateaubriand, que havia falecido meses antes. A construção do museu marcou a vitória de Chateaubriand sobre os Matarazzo na disputa pelo terreno, e de Lina sobre um contexto arquitetônico dominado pelos homens. Apesar de simbolizar algumas vitórias, a nova sede do MASP nasceu com a frustração de não ser o primeiro museu moderno construído no Brasil, façanha conseguida por Lucio Costa com o Museu de São Miguel das Missões, em 1940, e depois Affonso E. Reidy, com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967 [44]. Ambos são projetos de



44 Lucio Costa. Museu São Miguel das Missões(1937-1940). Affonso E. Reidy. Museu de Arte Moderna(1954-1967).
<http://museudasmissoes.blogspot.com.br/p/fotos.html>
<http://www.riodejaneirohotel.com.br/site/en/guia-do-rio/675/museus/5324/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro>

linguagem racionalista, geométrica, tendo como corpo principal um grande pavilhão de vidro, assim como o MASP. O primeiro foi uma proposta inovadora de convivência entre a arquitetura tradicional e a arquitetura simples e cristalina da arquitetura moderna. O outro, um projeto mais urbano, assim como o MASP, e também, uma grande caixa de vidro suspensa por pilares de concreto, que nesse último foi trabalhado mais plasticamente. Os dois museus provavelmente devem ter influenciado Lina, especificamente o primeiro no que se refere à concepção do Solar do Unhão onde ela também teve que propor um diálogo entre o moderno e o tradicional. O segundo a influenciou na concepção formal/estrutural, visto que ambos trabalham estruturas em concreto.

O avanço do MASP ocorre inquestionavelmente no aspecto tecnológico, no uso original, naquele contexto, do concreto protendido, e na maneira singular como a arquiteta elaborou o espaço público, o vazio, na massa edificada da Avenida Paulista. Ainda assim, um vazio diferente do criado no Solar do Unhão, pois este não é apenas o lugar da pausa para se contemplar a paisagem, do silêncio para se ouvir as forças da natureza, mas o lugar do grito dos manifestantes, das brincadeiras de crianças, das conversas ao final do dia, um espaço para a população apropriar-se de diversas maneiras. Com isso, ela atualizou o conceito de popular e por sua vez o de monumento. Os desenhos [45] que ilustram suas ideias sobre esse lugar são lúdicos e coloridos, assim como eram os desenhos feitos por ela ainda no Liceu para representar as festas populares e o cotidiano nas ruas de Roma.



45 Desenho feito por Lina em 1965 do MASP e do espaço cívico.

Ferraz, 1993, p. 111.

Nesse gradiente extremo e com tanta veemência metropolitana circulando a seu redor, a seu lado ou embaixo dele, o que Lina Bo Bardi construiu ali é quase inacreditável até que o vejamos com os nossos próprios olhos. O que parece impossível adquire realmente uma forma tangível, *concreta*.

Um feito espantoso, pois o edifício de fato está e não está ali, *devolvendo à cidade tanto espaço quanto retirou dela*. Uma vista impossível se é que já existiu alguma, ainda mais porque foi destinada a permanecer aberta e não para que se construísse nela.

O gesto é de tirar o fôlego, e majestoso também, pois ela não só manteve a cidade aberta nesse ponto espetacular, mas também construiu um espaço enorme para o povo. Para o *seu povo*, pois assim é que ela o via (Aldo Van Eyck, 1997, sp).

o ano de **1969**, Lina realiza outro estudo de residência, dessa vez uma **Casa de Campo para o Sr. Ricardo (1969)**. Outra proposta de habitação só volta a ser realizada em **1975** para a **Comunidade Cooperativa de Camurupim (1975)** em Propriá-SE. Além de realizar dois estudos para habitação, Lina faz o desenho urbano da comunidade, porém o projeto não é executado.

Após a inauguração do MASP, Lina passa um período sem realizar projetos arquitetônicos dedicando-se a cenografias e à organização de exposições, como foi “Repastos – Exposição Documento”, realizada com Edmar Almeida, em **1975**. Esse momento correspondeu ao período de obscurantismo da ditadura militar, onde muitos artistas próximos a ela foram perseguidos, o que levou à sua prisão em **1976**. Lina passou uma noite na cadeia, por ter sido acusada de proteger foragidos da polícia. O fato é que desde Salvador, a arquiteta se manteve muito próxima a um círculo de artistas que se opunham ao sistema.

Nesse mesmo ano, foi convidada por Frei Egydio Parisi, franciscano de Uberlândia, para fazer uma igreja na periferia daquela cidade. Lina conheceu o religioso por intermédio do seu amigo, o artista plástico mineiro Edmar de Almeida [46]. Ela aceita a proposta e inicia a concepção do projeto, ciente das limitações materiais que enfrentaria, pois a comunidade não possuía recursos e a igreja deveria ser construída com a mão de obra local e com os materiais da região. Entretanto, as limitações não foram um obstáculo; pelo contrário, foram o princípio para se pensar esse novo projeto, onde ela poderia colocar em práticas algumas das questões que já vinha trabalhando como o conhecimento popular sobre construção.

Alguns autores costumam comparar o gesto de Lina, nesse projeto, com a de um *bricoleur conforme* descrito por Lévi-Strauss, que constrói a partir de recursos limitados e muitas vezes reaproveita o que já foi descartado pela sociedade. Corroboramos com essa ideia, assim como acreditamos que isto também ocorreu na **Casa do Chame-Chame**, e no Solar do Unhão, mas entendemos que este gesto foi além da transformação material. Os integrantes dessa comunidade foram estimulados a se tornarem, também, atores no processo de transformação da sua realidade.

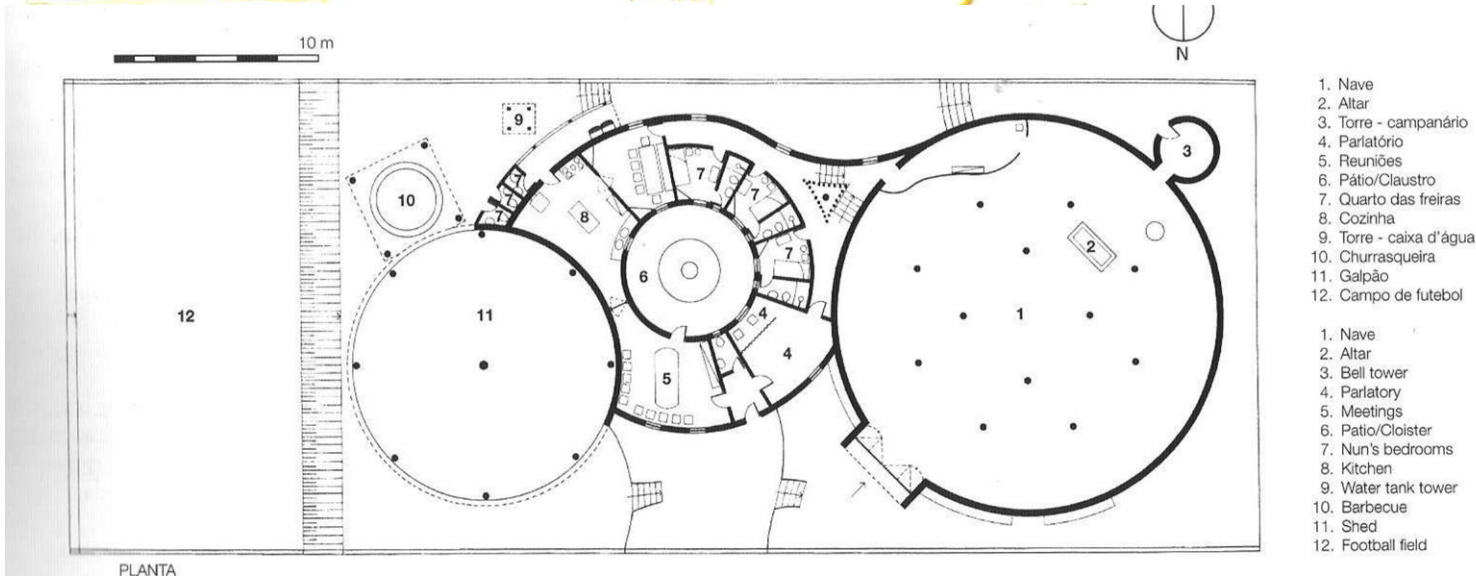


46 Edmar Almeida, Lina e Frei Egydio em uma das visitas à Uberlândia.
Bardi & Almeida, 1999, sp.

Não podemos esquecer que Lina era uma pessoa ilustrada, já havia sido editora de revista, conhecia o que estava acontecendo no meio editorial e naquele momento circulava a revista americana Shelter que trazia imagens de arquiteturas tradicionais, vernáculas feitas com materiais locais como madeira, terra ou pedra. Eram imagens impressionantes de construções dos mais distantes lugares do mundo. Além disso, outro tipo de arquitetura começava a ser evidenciado nas páginas dessa revista, aquela produzida a partir de materiais considerados resíduos da sociedade, e que se tornavam matéria prima para novas construções. Este tipo de arquitetura foi convencionalmente chamada de “arquitetura doce”, estando relacionada aos ideais da Contracultura.

Lina realiza o projeto entre **1976 e 1978**, fazendo várias visitas ao local para acompanhar a obra. Muitos dos detalhes foram decididos *in loco*, com a participação do mestre de obras. Este é o primeiro projeto em que ela contou com a colaboração de André Vainer e de Marcelo Ferraz.

O projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado [47] não compreendia apenas a capela, o programa era mais complexo. Lina elaborou três formas circulares ligadas entre si. A primeira, na parte mais alta do terreno, é a capela, que possui uma posição hierárquica em relação às demais. No círculo do meio funciona a moradia dos freis, com pequenos quartos e uma cozinha, todos espaços bem exíguos e simples. O último círculo compreende o salão comunitário; próximo a ele, foi colocada uma quadra de futebol. Lina já havia utilizado a forma circular em outros projetos e estudos anteriores, como para a **Casa Chame-Chame** (1958) e a **Casa Circular** (1962), formas que remetem também ao projeto elaborado por Frank Lloyd Wright para a Casa Hebert Jacobs (1944-1948), o qual ela analisa na sua tese *Contribuições Propedêuticas no tópico Natureza e Arquitetura*.



47 Desenho feito por Lina para a Igreja Espírito Santo do Cerrado.

Planta Baixa dos três círculos que compõem a Igreja

Bardi & Almeida, 1999, sp.

No processo de construção da igreja, Lina testa a ideia de se construir em mutirão, tão almejada por ela para a habitação de interesse social. Segundo a própria:

O que houve de mais importante, na construção da Igreja do Espírito Santo, foi a possibilidade de um trabalho conjunto, entre arquiteto e mão-de-obra.

(...)

Nossa experiência não é de uma “elite folclórica”, mas, um teste de viabilidade, tendo em vista a possibilidade de uma produção habitacional ao alcance econômico do povo e realizada com a colaboração ativa desse mesmo povo (Bardi, 1999, sp).

Mesmo envolvida com o projeto da Igreja, ela realiza o estudo para a **Residência Roberto e Eliane**, em **1976**. No ano seguinte, ela elabora o projeto para Fábrica de Perfumes Rastro (1977) e inicia o projeto para o SESC Pompéia onde ela também contou com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Entre os anos de **1977** e **1988**, Lina passou a se dedicar, quase que exclusivamente, à concepção e à construção do SESC. Ela chegou a montar o seu escritório no canteiro de obras e lá desenhou desde os detalhes construtivos dos novos edifícios até os uniformes dos funcionários, incorporando a máxima do seu antigo parceiro Gio Ponti, de que o bom arquiteto é aquele que desenha da cidade à colher. Em uma das suas primeiras visitas ao local, relatou que ficou impressionada com a beleza da estrutura de concreto da antiga fábrica de tambores, o que a levou a preservá-la. Mas algo além da antiga construção chamou a atenção de Lina. Segundo ela, a dinâmica existente no local a encantou.

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompéia, em 76, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente (...).

Todavia, o que me encantou foi a elegante e perscrutadora estrutura de concreto.(...)

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo de chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares (Bardi, 1986)²⁰.

A fala de Lina remete às aquarelas feitas ainda criança, cujo tema central era as festas populares e o convívio das pessoas nas ruas de Roma. Assim como nas aquarelas, o que mais a emocionou na visita foi a maneira alegre e festiva com que os usuários se apropriavam daquele espaço público, como eles haviam incorporado aquele local ao seu cotidiano.

O processo de concepção do projeto iniciou-se com essas percepções de Lina sobre o lugar e posteriormente com pesquisas gráficas feitas em aquarela [48], caneta esferográfica e lápis de cor, que materializaram a ideia de espaço público imaginada para o SESC. Sobre esse processo, Jorge (1999, p. 85) diz o seguinte: “Lina Bo Bardi transformava a realidade apreendida em obra de arquitetura”. Os desenhos, no entanto, não revelam apenas sua concepção arquitetônica para o local, mas as suas expectativas de uso. Em algumas aquarelas, ela apresenta as propostas para o interior dos galpões [49], onde tira partido do

²⁰ In: Cidadela da liberdade – Catálogo da exposição realizada no Sesc-Pompéia. São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999, p. 27.



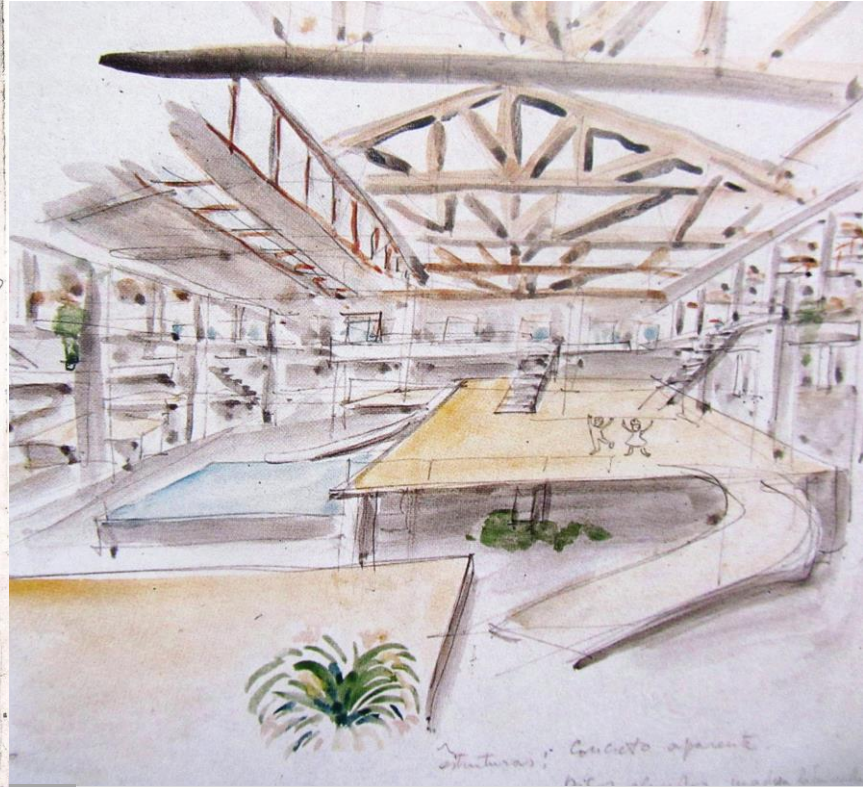
45 Desenho de estudo.
SESC, 1999, p.50.

pé-direito alto para conceber um novo espaço, o qual revela uma dinâmica muito rica entre lugar-usuário-elementos naturais. As aquarelas também mostram como os galpões foram facilmente absorvidos e integrados à proposta de centro de lazer. A dificuldade encontrada pela arquiteta foi trabalhar a grande demanda espacial do programa em uma pequena faixa de terreno existente, o que acabou conduzindo para uma proposta vertical.

Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo o país, nas cidades, nas florestas, no desterro dos desertos e sertões. Sugiram, assim, os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários. No meio, a área “non edificandi”. E como juntar os dois blocos? Só havia uma solução: a solução ‘aérea’, onde os dois ‘blocos’ se abraçam através de passarelas de concreto protendido (Bardi, 1986).²¹

Em função da solução vertical, mais uma vez a imagem do forte foi reelaborada por Lina em sua arquitetura. Primeiro, foi na **Casa do Chame-Chame** em 1958, quando fez uma alusão ao Forte de São Marcelo, e agora no SESC. De certo modo, as ideias estruturantes relacionadas à imagem do forte – como força, resistência, austeridade e proteção – estão presentes em outros projetos, inclusive em muitas casas, o que acabou conferindo às mesmas um sentido de introspecção. No caso do SESC não foi diferente. Os dois grandes volumes verticais, pesados, austeros, com poucas aberturas, conformam com os galpões um conjunto introspectivo, voltado para as atividades que estão acontecendo no seu interior. É como se Lina quisesse criar, com o SESC, um microcosmo da própria cidade, tentando reproduzir toda a dinâmica do cotidiano das ruas, das praças,

²¹ In: Cidadela da liberdade – Catálogo da exposição realizada no Sesc-Pompéia. São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999, p. 40.



49 Aquarelas de estudo.
SESC, 1999, p. 59 e 29.

dos locais de contemplação, dos parques infantis e até mesmo dos bares, no seu interior. Talvez tenha sido por isso que tenha dado o nome para o conjunto de Cidadela.

Contudo, o fato de ser um conjunto voltado para o seu interior não significa que a arquiteta não pensou no entorno ao projetá-lo, pelo contrário. Ao fazer a opção por manter os galpões antigos, ela estava fazendo a opção pela continuidade da história daquela região, que cresceu em função das fábricas que ali existiam e com o tempo foram desaparecendo. Essa é uma parte importante da história de São Paulo, do seu processo de industrialização, mas também da população que residia naquela região, muitos deles antigos trabalhadores das fábricas. Os edifícios novos, por sua vez, relacionavam-se com parte da região que já começava a se verticalizar. Em algumas aquarelas [49], de estudo, Lina já antevia essa situação que hoje é uma realidade.

Outro detalhe importante retomado no SESC é o uso de fragmentos da cultura popular e de espaços que fizessem referência ao cotidiano das pessoas comuns. Não se pode esquecer que Lina começou a elaborar a proposta do SESC ainda enquanto estava realizando o projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, onde executou um trabalho muito próximo da população, com quem compartilhou saberes, técnicas e tradições construtivas. No SESC, ela teve a colaboração constante dos mestres-de-obras, com quem passou a conviver diariamente no seu escritório instalado no canteiro de obras. Ela costumava dizer que a “idéia inicial de recuperação do conjunto foi a de ‘Arquitetura Pobre’, isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máximas através dos menores e humildes meios.” (Lina, 1986)²²

²²In: **Cidadela da liberdade** – Catálogo da exposição realizada no Sesc-Pompéia. São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999, p. 27.

O sentido de “arquitetura pobre”, empregado no SESC, é o mesmo adotado no Solar do Unhão, na Igreja do Espírito Santo do Cerrado e mesmo em muitas casas: o de uma arquitetura feita com muito rigor construtivo, sem excessos decorativos, despojada de elementos estilísticos e simples no seu uso. Segundo Zevi (1987, p.126) Lina conseguiu sem “intelectualismo, fornece(r) um modelo de ambiente desejável, denso de humanidade e poética fantasia. De resto, reflete a personalidade da autora: a sua formação juvenis no âmbito do design milanês, e depois o mergulho tenaz e sofrido no enigmático mundo brasileiro.”

Durante o período em que ficou envolvida com a concepção e posterior construção do SESC, Lina elaborou outros projetos, sendo que alguns deles foram executados, tais como: a Capela Santa Maria dos Anjos, em Ibiúna, São Paulo de **1978**, que também contou com a colaboração de Vainer e Ferraz; o da **Ladeira da Misericórdia**, de **1987**, de intervenção em antigos casarões residenciais em Salvador, os quais se encontravam praticamente destruídos pela ação do tempo e pelo abandono. O projeto teve como resultado a criação do Restaurante Coatí, o Bar Três Arcos e a recuperação de três **habitações**.

Em **1990**, Lina é convidada pela então prefeita Luiza Erundina a realizar uma reforma no Palácio das Indústrias, para abrigar a nova sede da prefeitura, de São Paulo. O Palácio das Indústrias **[50]**, edifício de características ecléticas, foi projetado pelo italiano Dominiano Rossi (1865-1920) em 1910, do escritório de Ramos de Azevedo, o mesmo escritório que havia projetado o antigo Belvedere Trianon. Mais uma vez, via-se envolvida com um edifício de características tão combatidas por ela mesma. Como seria trabalhar com algo que já havia sido tão criticado? Diferente do belvedere que só existia no imaginário das pessoas, o palácio estava de pé e precisava ser restaurado para receber um novo uso e ser incorporado à vida dos paulistanos. Para realizar esta tarefa, contou novamente com a colaboração de Ferraz, Suzuki e Vainer.



50 Dominizano Rossi. Palácio das Indústrias, 1910.

http://www.cdcc.usp.br/ciencia/artigos/art_23/sampa.html.

http://www.al.sp.gov.br/web/acervo2/caio_prado/No_legislativo_02/no_legislativo_02.htm

As especificidades do projeto fizeram com que Lina fosse buscar no seu passado, nos ensinamentos de Giovanonni, instrumentos para conduzir essa intervenção. Porém, algo se revelou no processo: o seu amadurecimento em relação ao patrimônio, ao passado e à história, o que lhe permitiu elaborar sua própria estratégia de intervenção.

É preciso se libertar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda sua história: o que é preciso é considerar o passado como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas... Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para

isso é necessário não um conhecimento profundo de especialistas, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentem a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros. (Bardi, citada por Ferraz, 1993, p.319)

O processo se iniciou, mais uma vez, com o entendimento do lugar em toda sua complexidade: cidade, entorno, terreno,



Nascimento da Indústria foi o Fogo desde a antiguidade -

51 Aquarela de estudos, para a intervenção no Palácio das Indústrias.

Ferraz, 1993, p. 318 e p. 323.

edifício. Posteriormente, deu-se interpretação, materializada em diversos desenhos e aquarelas, confirmando a importância do desenho como instrumento de análise. O processo finaliza com as proposições de transformações do lugar.

Nesse caso específico, ela não explorou apenas o local e suas características físicas e históricas, mas a própria ideia de industrialização e sua origem. Em algumas aquarelas [51] faz referência ao fogo como elemento fundamental nesse processo. Lina propõe recuperar a fachada e, sobre ela, projetar feixes de luzes nas cores do próprio fogo. Além da intervenção no edifício antigo, concebeu um novo edifício, uma grande lâmina que contornaria parte do terreno. Uma das fachadas seria toda de vidro, justamente a que estaria voltada para cidade; a outra funcionaria como um grande muro de vegetação, um “jardim vertical”, sem nenhuma abertura, voltada para o interior do terreno. Assim como fez no MASP e no SESC, Lina idealizou a nova sede como um espaço “cívico”, “monumental”, como um local para as massas.

(...) o Palácio não será como são em geral os edifícios de Administração Pública que impedem a participação da vida popular em um ambiente que, afinal, é dedicado a ela. Terá, então, áreas para recreação infantil com teatros de bonecos, música, merenda, etc; grande restaurante-choperia, área de exposições variadas, auditório. Enfim, toda a Nova Prefeitura será aberta à visitação pública. (Bardi, apud Ferraz, 1993, p.323)

Lina despede-se da carreira e da vida com esse projeto. Ela falece no dia 22 de março de 1992, aos 77 anos de idade, na sua casa, por embolia pulmonar. Mas ficaram os seus registros: desenhos, aquarelas, pequenos textos, projetos que nos possibilitaram a construção desse universo tão rico chamado Lina!

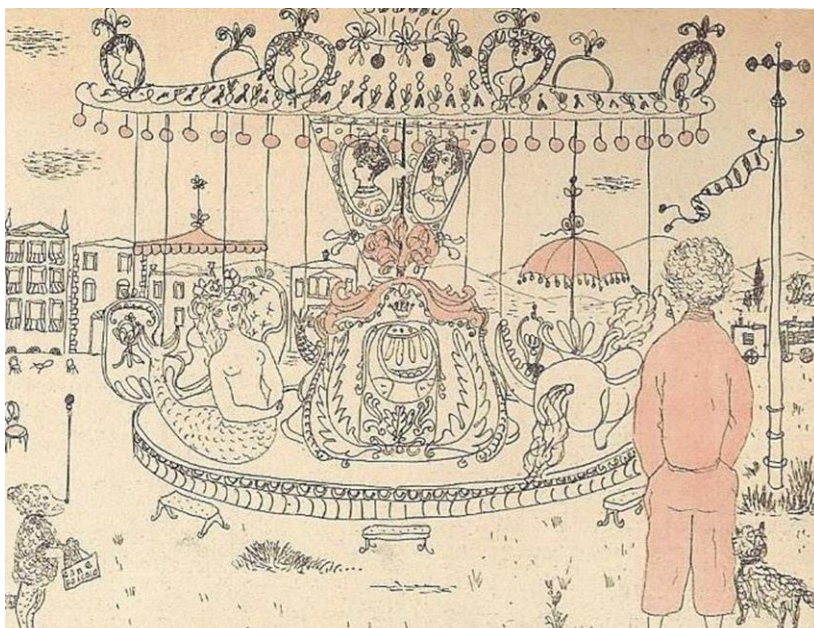


Provavelmente, quando quis construir as suas memórias aos 25 anos de idade, Lina tenha pensado em fazer uma história infantil, como as que ilustrou anos mais tarde. Com certeza seria uma história cheia de momentos e paisagens lúdicas, que iriam representar muito bem a sua infância em Roma e as suas viagens com a família. Mas, naquele momento, aos 25 anos, ainda faltavam trechos importantes dessa história.

Como uma boa história infantil ela precisava de aventura e de desafios, e foi isso o que acabou vivendo anos depois na sua juventude em Milão quando, pregou em seus artigos sobre o novo lugar da mulher na sociedade contemporânea; criticou o espaço doméstico vigente, que escravizava a mulher no trabalho do lar e a impedia de assumir outras demandas fora de casa; censurou a sociedade que se importava muito com a aparência, como o decorativismo, ao invés da simplicidade e da funcionalidade; mas, principalmente, quando se colocou como agente dessa mudança, participando como repórter no período de guerra, indo a locais destruídos pelos bombardeios identificando a realidade das pessoas naquele momento e levantando, com a população, possíveis soluções para o período de reconstrução.

Esse capítulo, no entanto, encerra-se com muita tristeza e decepção, por parte de Lina, ao perceber que a mudança almejada no período de guerra não seria implementada. Essa tristeza, porém, foi substituída pela alegria do recomeço, em lugar novo e diferente. Foi com essa sensação que ela iniciou uma nova etapa da sua vida, no Brasil, o cenário das suas grandes realizações

como arquiteta, onde pôde exercer plenamente sua profissão, escrevendo artigos sobre arte e arquitetura, concebendo mobiliário, atuando como professora, organizando exposições e projetando.



52 Desenho feito por Lina em 1942 para ilustrar contos infantis.
Ferraz, 1993, p. 29.

O seu primeiro projeto edificado foi concebido no Brasil, a sua moradia com o marido Pietro Maria Bardi, mas ela foi além e acabou realizando outros, como museus, igrejas, espaços culturais e mais casas. Nesses projetos, aplicou muito do que aprendeu com Piacentini e Giovannoni na sua formação na Escola Superior de Arquitetura de Roma, sobre a importância de se preservar a história e a relevância da arquitetura menor. Também utilizou muitos dos ensinamentos de grandes arquitetos, como Pagani, que pregava nos seus artigos o estudo e a valorização da arquitetura tradicional; como Gio Ponti, com quem teve a oportunidade de trabalhar e aprender sobre a relevância do artesanato local e com a obra de Terragni, percebendo por meio dela que modernidade e avanços tecnológicos poderiam conviver com tradição.

Aqui, no Brasil, ela teve outros mestres, como Artigas e sua arquitetura ética, moral e sem modismos, que tanto admirava. Mas, também teve os “mestres da vida”: a dona de casa, o seringueiro, o pequeno comerciante da beira da estrada, mestres

populares, arquitetos do povo que, apesar de possuírem recursos limitados e pouco conhecimento formal, foram capazes de conceber uma arquitetura funcional, simples, adequada a sua realidade cultural e sem o esnobismo tão criticado por ela.

Portanto, Lina experimentou todas essas referências nos seus projetos arquitetônicos, produzindo uma arquitetura que superficialmente poderia ser entendida como de contrastes, mas que ela traduziu em encontros: do moderno com o tradicional; do erudito com o popular; do industrial com o artesanal; do antigo com o novo; do opaco com o transparente. Uma arquitetura que muitas vezes ela denominou de: feia, pobre, para dizer que era simples, na sua forma e uso; racional no uso dos recursos e da tecnologia disponível; e ética com o contexto que a produziu.

O universo de Lina é como o carrossel desenhado por ela para ilustrar histórias infantis [52]. Complexo para ser entendido a um primeiro olhar, e rico em detalhes e informações, os quais falam muito da própria autora, mas do qual a autora também se coloca como espectadora, como quem aprende consigo mesmo e com os seus próprios erros.

Como a menina do desenho, Lina se coloca distante a observar o carrossel para ver o que deixa de ser visto ou o que escapa ao seu controle, e acaba sendo evidenciado. Mas, como a menina, não entrega o jogo de imediato, não mostra a cara. Para conhecê-la, é preciso embarcar nesse carrossel de figuras místicas e tentar interpretá-lo. Foi isso que fizemos até aqui, tendo a certeza que interpretações outras poderiam ter sido feitas por diferentes viajantes.

Mas algo nos chamou atenção nesse universo: o tema *habitat*. Lina realizou diversos desenhos, aquarelas, textos e projetos sobre habitação. Ela problematizou e especulou o assunto de diversas maneiras, em cada fase da sua vida, o que nos fez concluir que essas representações materializam a **dimensão do habitat na obra de Lina**, sobre a qual nos aprofundaremos mais no próximo capítulo.

Um universo chamado Lina- Cronologia



2



1914- Nasce em 5 de dezembro Achillina di Enrico Bo em Parati de Castello, Roma.

1914

- Início da Primeira Guerra Mundial.
- Início da elaboração do sistema Dom-ino por Le Corbusier, que vai até 1917;
- Exposição, em Milão, do grupo Novas Tendências-Mario Chiattonne, Ugo Nebbia e Antonio Sant'Élia(Cidade Nova)-, considerada uma manifestação arquitetônica do movimento Futurista.

1919

1919- Pietro Maria Bardi sai de Spezia onde nasceu, em 1900, e muda-se para Bergamo, onde substitui o redator do Giornale di Bergamo.



1920-24 cursa escola
Primária Piancari na rua
Stefano Porcari em Roma.



1925 -Aquarelas feitas no
Liceu Artístico de Mamiani

1920

1922

Semana de Arte
Moderna em São
Paulo.
Marcha sobre Roma.

1924

Pietro passou para
redação do
Poppolo Di
Bergamo, no
mesmo ano
transferiu-se para
Milão.

1925

Pietro dá início a sua
carreira de galerista e
comerciante de arte
em Milão, no mesmo
ano que filia-se ao
Partido Fascista.

1928

Acontece o primeiro
CIAM.

Pietro funda a
Galleria Bardi S/A,
que passou a
produzir um Boletim
de Arte Mensal
depois semanal .

1929

Início da crise
econômica: Quebra da
Bolsa de Nova York;

Pietro lança um jornal de
arte chamado Belvedere,
onde critica a arquitetura
acadêmica e defende a
obra de Terragni .



1933 - Se gradua no Liceu Artístico Mamiani de Roma.

1930

Giuseppe Pagano procura conduzir o os caminhos da arquitetura moderna na Itália, por meio da *Casabella*.

Bardi funda a Galleria d'Roma.

1931

2º Mostra de Arquitetura Racional, momento em que se formou o Movimento Italiano para a Arquitetura Moderna (MIAR), que tinha como membros Figini, Frette, Larco, Adalberto Libera, Pollini, Carlo Ravana. Na mesma ocasião Bardi organiza uma exposição de fotomontagens, na Galeria d'arte, da qual era diretor, sobre o que a arquitetura moderna fascista. Bardi publica na revista *Critica Fascista* um artigo onde defende o modernismo como estilo do regime.

1932

Nova Cidade Universitária de Roma, cujo Plano Geral e Reitoria eram de Marcello Piacentini e prédios de matemática e física, respectivamente, de Gio Ponti e Giuseppe Pagano.

1933

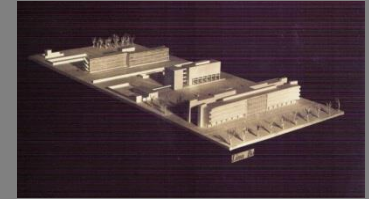
Bardi embarca no *Patris II* que sai de Marselha a Atenas, onde se encontra com Le Corbusier e Terragni. No mesmo ano viaja para o Brasil, Argentina e Chile

Vida

1934-1939 –
Curso de
Arquitetura na
Faculdade de
Arquitetura da
Universitá degli
Studi di Roma



Produção



1939 - Licencia em Arquitetura pela Escola Superior de Arquitetura de Roma
Apresentando o trabalho: Maternidade para mães solteiras.

1934

Le Corbusier chega a Roma por iniciativa de Bardi. No mesmo ano Walter Gropius esteve na cidade proferindo palestras.

1935

Bardi deixa o Partido Nacional Fascista.

1936

VI Trienal de Milão-Exposição de Giuseppe Pagano Arquitetura Rural

Le Corbusier retorna a Roma a convite de Marcello Piacentini.

1939

Cronologia

1940

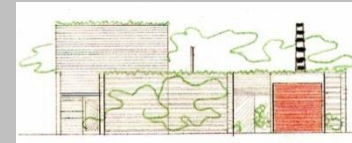


1946 – Casa-se com Pietro Maria Bardi. Viaja para o Brasil, desembarca no Rio de Janeiro, dia 17 de outubro.

1947 - Chateaubriand convida Pietro para fundar e dirigir um Museu de Arte. Transferem-se para São Paulo, onde se estabelecem. Em 2 de outubro fundam o Museu de Arte de São Paulo, na rua 7 de Abril



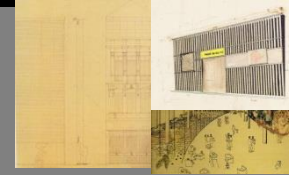
1948/51 - Associa-se ao arquiteto Giancarlo Palanti e cria o stúdio Palma, que tem a participação de Pietro



1949 - Estudos da Casa Guilherme Krausz (Dr. K) feita no Estúdio Palma

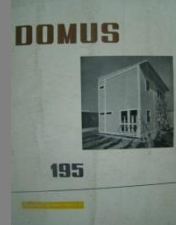


1949/51 – Inicia o projeto do que vai se tornar a sua primeira obra, a Casa do Morumbi



1947 – Estudo para o Museu de Arte da rua do Ouvidor – RJ; Projeto para a adaptação do edifício do Diário Associados para abrigar o Museu de Arte de São Paulo. Estudos para nova sede do edifício Diários Associados .

1945 – Funda e dirige a revista *Quaderni di Domus*, com Carlo Pagani e o apoio de Bruno Zevi



1944 - Assume a vice-direção da revista *Domus* ao lado de Carlo Pagani

1943 – Substitui Carlo Pagnani na redação da revista *Lo Stile*. Em 13 de agosto, do mesmo ano, o escritório é bombardeado, ela passa a trabalhar na sua residência Palazzo Bolchini. **Conhece Pietro Maria Bardi**

1941-43 – Escreve artigos de autoria própria e em parceria com Carlo Pagani para as seguintes revistas: *Domus*, *Grazia*, *Illustrazione Italiana*, *Tempo*, *Cordelia*, *Vetrine*, *Belezza*, *Europeo*, *Corriere de la Sera*, *Lo Stile*.

1940 - Instala-se em Milão e associa-se com o arquiteto Carlo Pagani, fundam o Estúdio Bo e Pagani e também passam a realizar trabalhos no estúdio de Gio Ponti.



1941 - Desenvolve ilustrações para revistas, entre elas *Stile*, *Grazia*

Produção

Casas

1940

Foi retratada pelo seu amigo e vizinho Giorgio de Chirico.

1941

1943

É realizado no MoMA em Nova York a exposição "Brazil Builds: Old and new"

1944

Ernesto Nathan Rogers funda, com outros arquitetos milaneses o Movimento Studi Architettura (M.S.A.)

1945

Falece Giuseppe Pagano em um Campo de concentração.

1946

1947

Aarquitetura moderna brasileira é capa da *L'Architecture d'Aujourd'hui*

1948

1949

1958 - Vai para Bahia em abril para dar conferência na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Em agosto retorna a Salvador para atuar no curso de arquitetura e Urbanismo com Diógenes Rebouças.

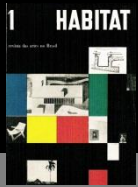
1959 - É convidada pelo governador da Bahia para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia.

1956 - Viaja para Espanha e visita o Parque Güell

1955/57 - Atua como professora de Teoria e História da Arquitetura na USP

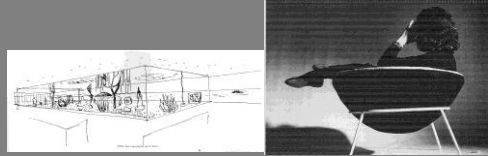
1954 - O Casal Bardi deixa de colaborar com a revista Habitat.

1951 - Naturaliza-se brasileira



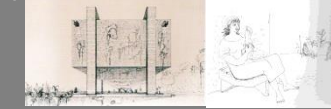
1950 - Lança e dirige a Revista Habitat com Pietro, a qual está vinculada ao MASP;

- Com a colaboração de Palanti projeta reforma no E.D.A. para melhor abrigar o MASP;
- Realiza o Projeto de interiores para o Restaurante Prato de Ouro.



1951 - Organiza a exposição Agricultura Paulista. Projeto do Museu de Arte de São Vicente

- Projeta Bardi's Bowl



1957/68 - Realiza os primeiros estudos para o MASP.

- Concurso para mobiliário, Cantú, Itália.
- Redige a tese Contribuições Propedêuticas para o ensino da arquitetura.



1958 - Escreve na coluna dominical do Diário de Notícias de Salvador



1959 - Organiza a exposição Bahia no Ibirapuera, na V Bienal de Arquitetura.

- Realiza o projeto de restauro do Solar do Unhão e adaptação para o novo museu.



1950 - Projeto para Casa no Brooklin



1951 - Estudos para o Edifício Taba Guaianases, com a colaboração do engenheiro Pier Luigi Nervi. - projeto de apartamento.

- Estudos para Casas Econômicas



1958 - Casa do Chame-chame

- Estudos para Casa Mário Cravo
- Estudos para Casa de Praia 2
- Estudos para residência Shed Impluvium



1957 - Estudos para Casa de Praia I.

- Inicia o projeto da Casa Valéria Cirell

1950 Getúlio Vargas retorna a Presidência da República, por eleições populares	1951	1953 Casa das Canos-RJ e Casa Edmundo Cavanelas, Petropólis projetadas por Oscar Niemeyer.	1954 Abertura do Parque Ibirapuera, projetado por Niemeyer. Suicídio de Getúlio Vargas	1955 Juscelino Kubitschek é eleito Presidente da República	1956	1957 Lucio Costa vence o concurso para construção de Brasília	1958 Surge a Bossa Nova	1959
--	-------------	--	---	--	-------------	---	-----------------------------------	-------------

Vida

Produção

Casas

Vida

1960 – Inaugura Museu de Arte Moderna da Bahia, provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves, onde Lina vai relatar várias exposições até 1963.



1961 – Cenário e figurino para a peça Calígula, apresentada no Teatro Castro Alves

1964 – o MAM BA é invadido por militares, Lina se demite, abandona Salvador e retorna a São Paulo.

1966 – Volta a acompanhar as obras do MASP, na Paulista e faz algumas adaptações no projeto.

1968 - Passa uma noite na prisão acusada de estar envolvida com o "grupo dos arquiteto" ligados ao partido comunista.



1969 – Organiza a exposição A Mão do Povo Brasileiro; • Faz o cenário para a peça Na selva das Cidades, no teatro Oficina, dirigida por J.Celso Martinez

Produção



1960 – Fez o cartaz para exposição de filmes nordestinos; • Cenografia para a ópera Três Tostões, apresentada no Teatro Castro Alves



1962 – Estudo para Conjunto das Artes; • Estudos do Museu Circular;

1963 – Inaugura o Solar do Unhão e também o Museu de arte Popular, localizado nas suas instalações, com a exposição Nordeste, • Produz texto Cinco anos entre os Brancos; • 1963 – Estudos para o Museu do Mármore em Carrara Itália.



1965 – Elabora projetos que não são realizados: • O Museu do Instituto Butantã, SP • Pavilhão de Exposição do Parque Laje, RJ



1967 – Dirige a Revista Mirante das Artes; • Faz a cadeira de beira da estrada;



1968 – Inaugura o MASP. • Cenografia para o filme A Compadecida de Jorge Jonas.

Casas



1962 – Estudos para Casa Circular. • Estudos para Casa Figueiredo Ferraz. • Estudo para Casa das Laranjeiras.



1964 – Realiza projeto para casa de hóspedes, da sua amiga Valéria Cirell



1965 – Estudos para o Conjunto Itamambuca, em Ubatuba, que possui duas propostas de habitação



1967 – Estudos para o Casa Comércio Sr. Antônio Branco



1968 – Projeto para o Casa Helena Chartuni



1969 – Estudos para Casa de Campo Sr. Ricardo

1960

Inauguração de Brasília

1961

Início da construção da FAU-USP, projeto do Vilanova Artigas. Jânio Quadros assume e renuncia a presidência da república.

1962

1963

1964

Instala-se o regime militar

1965

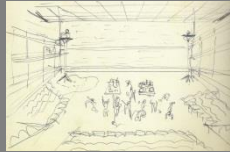
1966

1967

1968

1969

1970 – Cenografia para o filme Prata Palomares de André Faria



1971 – Cenografia para peça Gracias Señor, apresentada no Teatro Tereza Rachel, RJ, dirigida por J.Celso Martinez

1975 – Viaja para Marraquech



1975 – Organiza e realiza Repastos – Exposição Documento com Edmar Almeida, exposta no MASP



1976/82 – Inicia o projeto para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia e inaugura a parceria com **André Vainer e Marcelo Ferraz**

1978 – Viaja para o Japão



1977 – Estudos para Fábrica de Perfumes Rastro
1977/86– Inicia o projeto do **SESC** e conta com a colaboração de : André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki



1978 – Projeta a capela Santa Maria dos Anjos com a colaboração de André Vainer e Marcelo Ferraz



1975 – Estudos para a **Comunidade Cooperativa de Camurupim** em Propriá- SE, onde apresenta três propostas de habitação



1976 –Estudos para o **Casa Roberto e Eliane**

1970

1971

1972

1975

1976

1977

1978

Lina é presa por uma noite, sendo solta com a ajuda de Pietro.
Viaja para Itália.

Revogação do AI-5 e o retorno a liberdade de expressão.

Cronologia

1980

1988 – Projeto da Casa do Olodum;
 •Estudos para o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, Portugal;



1989 - Estudos para Casa do Brasil em Benin;
 Estudos para a Fundação Pierre Verger em Salvador;
 Estudos para o Teatro das Ruínas em Campinas, SP

•Estudo para o Centro de Convivência LBA, em Cananéia , SP.
 •Organiza e realiza a exposição **África Negra**, no MASP;
 •Estudos para a Grande Vaca Mecânica

1987 – Projeto da Casa do Benin na Bahia;

1986 – Estudos para o Teatro Politheama, com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki;
 •Estudos para Teatro e Bar no Morro da Urca, RJ, com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki;
 •Projeto do seu estúdio(Casinha) com a colaboração de André Vainer e Marcelo Ferraz;
 •Realiza o plano de recuperação do Centro Histórico de Salvador;
 •Projeto para o Belvedere da Sé;
 •Barroquinha;



1985 - Organiza e realiza a exposição **Entreato para Crianças**, exposta no SESC Pompéia – SP;
 •Cenografia e figurino para a peça **UBU – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicas** sob direção de Cacá Rosset



1984-93 – Restauro do Teatro Oficina;
 •Organiza e realiza a exposição **Caipiras, Capiaus: Pau-a-Pique**, exposta no SESC Pompéia – SP.



1983 –Organiza e realiza a exposição **Mil Brinquedos para a Criança Brasileira**, exposta no SESC Pompéia – SP;

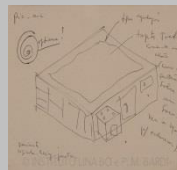
1982 –Estudos para as novas instalações do Museu de Arte Moderna, de São Paulo, sob a marquise do Ibirapuera, com a colaboração de André Vainer e Marcelo Ferraz;
 •Organiza e realiza a exposição **Design no Brasil: História e Realidade**, exposta no SESC Pompéia – SP.



1981 – Participa do concurso de projetos para o Vale do Anhangabaú, com o projeto **Anhangabaú Tobogã**, que teve a participação de André Vainer, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarotta, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Uchoa Carvalho e Marcelo Suzuki



1987-Projeto da Ladeira da Misericórdia,
 Onde realiza três propostas de habitação.



1983 –Estudo para Casa popular

1989
 Fernando Collor é eleito presidente pelo voto direto, depois de 29 anos sem eleições diretas

1985
 Tancredo Neves é eleito indiretamente o primeiro Presidente civil depois da ditadura militar

1984
 Movimento em prol das eleições diretas para Presidente da República

1988

1987

1986

1985

1984

1983

1982

1981

Vida

Produção

Casas

1992 – Lina falece em 20 de março, aos 77 anos de idade, na sua casa, por embolia pulmonar, seqüela da fratura de uma perna



1991 – Estudos para o Centro de Convivência Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, que contou com a colaboração de Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer.

- Participa do concurso para o pavilhão do Brasil na Exposição de Servilha, com a colaboração de Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer;

- Recebe o Prêmio Latino Americano na IV Bienal de Arquitetura de Buenos Aires,

1990 -92 -Projeto do Palácio das Indústrias com a colaboração de Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer;

- Estudos para Estação Guanabara, em Campinas, SP, com a colaboração de Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki

1990

A década de 90 marca o início de um período de mudanças econômicas com altas taxas de juros e muitas privatizações

1991

1992

Impeachment do Presidente Fernando Collor

A dimensão do habitat na obra de Lina



2

As dimensões do habitat na obra de Lina - Cronologia

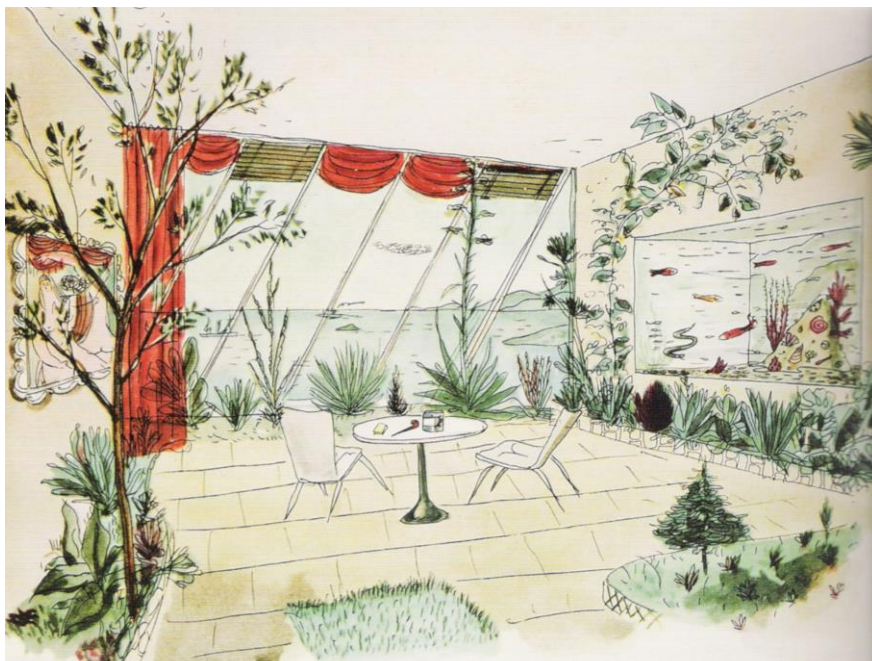


3

As dimensões do habitat na obra de Lina

Uma casa deve ser como uma alma aberta às coisas da vida e não casa caverna, uma furna de onça. Mais do que tudo, a casa deve ser uma entidade espiritual e moral, sem oferecer aparência cenográfica teatral.

Lina Bo Bardi²³



53 Desenho feito por Lina para a revista *Lo Stille* em 1941.

ILBPMB, 2010.

A ideia de *habitat* foi exaustivamente trabalhada por Lina ao longo da sua vida. De diferentes maneiras, ela foi revisitando e reelaborando esse tema, que se tornou o mais constante nos seus trabalhos. As modificações ocorridas com essa ideia estão intimamente relacionadas com as transformações vividas por ela durante a infância, depois na juventude e na fase adulta. Esse processo, por sua vez, teve um grande vetor propulsor: a sua proximidade, cada vez maior, com a arquitetura, entendida por ela não apenas como construção, mas como *design* de móveis e joias, cenografia, figurino, exposições e textos.

23 In: Ferraz, 1993, p.126.

No pequeno trecho acima, Lina deixa claro que, apesar das transformações, a essência do conceito ainda conserva em si muito da sua ideia original, trabalhada ainda na infância: o abrigo do corpo e do ser espiritual, o lugar do encontro com suas origens, suas verdades, consigo mesma. O ponto de partida para a conquista do mundo exterior, em que o desnecessário, o ocioso, o decorativo, o supérfluo, o que vem a se configurar como cenário, nada disso tem espaço. Sentido muito próximo ao trabalhado por Norberg-Schulz (2005, p. 98):

Uma casa sirve al hombre de dos maneras fundamentales: le ofrece un refugio donde pueda sentirse a gusto y estar en paz consigo mismo, y le sirve como punto de partida para sus acciones em el mundo. Estas dos 'funciones' son evidentemente independientes; sólo cuando la casa crea una sensación de pertenencia y protección alcanza el hombre la fuerza interior que necesita para salir. En nuestro mundo abierto, la última de esas funciones tiende a hacerse dominante, y por eso la casa moderna se abre a sus alrededores, exigiendo interacción y respuesta.

(...)

Em la casa encontramos las cosas que realmente conocemos y que nos resultan particularmente significativas; las hemos llevado con nosotros y forman parte de nuestra vida cotidiana. Por tanto, la casa confirma la identidad de cada cual.

A imagem [53], concebida por Lina e Pagani para acompanhar o artigo *L' Aquario in casa* da revista *Lo Stille* de 1941, revela outras nuances elaboradas pela arquiteta recém-formada. A residência é apresentada com feições racionalistas, formas ortogonais e revestida com materiais industrializados, linguagem arquitetônica que admira. O espaço doméstico revelado pelo desenho se distancia das casinhas das aquarelas, não só formalmente, mas conceitualmente. A casa da revista aparenta ser mais urbana, diferente do espaço bucólico, das casas presas ao chão. Comporta-se como uma varanda, um mirante, quase um aquário de onde se vê tudo o que está fora, mas também de onde se pode ser visto. O morador dessa casa se abre para o

mundo, tendo o mundo como objeto a ser conquistado, diferente daquele das casinhas com pequenas aberturas, que parecia se esconder, se refugiar, buscar em si, na sua casa introspectiva, o seu mundo.

Ambas remetem à fala da arquiteta, anos mais tarde: a casa como lugar da vida simples, sem encenações, onde se pode desfrutar de um cachimbo, enquanto se aprecia a paisagem. O homem que habita esse espaço provavelmente é outro. Diferente do que residia na casa do campo, é mais intelectualizado, conhece arte, coleciona quadros, mas ainda quer viver em uma casa que tem sua dinâmica comandada pelas forças da natureza, seja ela a paisagem que invade sua casa ou a vegetação que, agora domesticada, faz parte do seu dia a dia.

Os documentos -desenhos, textos e projetos- foram novamente utilizados para construção do capítulo, o que nos possibilitou um melhor entendimento das diferentes dimensões assumidas pelo tema *habitat*, sejam essas espaciais e emocionais.

Neste capítulo, temos como contexto os fatos arquitetônicos, especificamente aqueles diretamente relacionados à habitação. Dividimos o capítulo em três partes. Na primeira delas, **A dimensão bucólica e introspectiva em desenhos, 1914-1925**, os desenhos e as aquarelas são os objetos da análise.

1914 não é apenas o ano do início da 1ª Grande Guerra, o ano do nascimento de Lina, também o ano em que Le Corbusier elaborou o sistema Dominó, fato de extrema relevância para o contexto arquitetônico habitacional que estamos estudando, pois irá influenciar toda uma concepção futura de moradias, inclusive de algumas feitas por Lina. A data final desse recorte corresponde a suas últimas aquarelas com tema *habitat* no Liceu.

A segunda parte, **A dimensão crítica e especulativa em textos, 1928-1950** tem como marco inicial a Casa Tugendhat (1928-1930), de Mies van der Rohe, e a Casa de Vidro (1928-1931), de Pierre Chareau (1883-1950) e Bernard Bijvoet (1889-1979). Residências que influenciaram diretamente alguns projetos da arquiteta e que foram também por ela citadas no período em que trabalhou como editora e diretora de revistas na Itália. A data final do recorte corresponde ao ano em que Lina fundou, no Brasil, junto com Bardi, a revista *Habitat*, que teve no primeiro número o artigo *Casas de Villanova Artigas*, artigo esse que evidencia o entendimento de Lina sobre a casa, especificamente sobre a casa moderna.

Em **1951**, Lina realizou uma série de artigos para a *Habitat* sobre a moradia, porém não mais a moradia feita pelos grandes nomes da arquitetura, mas aquela feita pelo homem comum: o seringueiro da Amazônia; a dona de casa do interior de São Paulo... Enfim, pessoas simples, sem formação acadêmica, mas com vasto conhecimento sobre construção, materiais e costumes. Nesses textos, destaca a qualidade espacial dessas edificações feitas, na maioria das vezes, com poucos recursos, mas com muita criatividade, simplicidade e racionalidade. E evidencia a pesquisa que vinha realizando sobre a tradição construtiva brasileira, assim como fizera Pagano na Itália, nas páginas de *Casabella*. Esses estudos foram fundamentais para uma outra atividade que estava realizando naquele momento: a construção de sua própria casa. É por isso que os textos referentes a esse conteúdo serão analisados juntamente com os projetos que estava elaborando de residência, entre eles de habitação de interesse social, aos quais aplicou diretamente esse conhecimento.

A terceira e última parte, **A dimensão funcional e popular em projetos, 1948-1987**, tem como marco inicial a conclusão da Casa Hebert Jacobs II, de Frank Lloyd Wright, outro projeto que a influenciou diretamente, inclusive citado por ela como exemplo de arquitetura que estabelece uma relação muito respeitosa com a natureza. O período foi de intensa e variada produção. Lina não apenas concebeu as sete casas construídas, mas outras 26 dentre as quais se incluem propostas de

habitação unifamiliar, de interesse social, casas tipo sem proprietário específico, habitação em edifícios em altura, habitação e loteamento no interior do Nordeste e no litoral paulista e, por fim, restauro e adaptação de antigos edifícios para o uso de residência, como na Ladeira da Misericórdia em **1987**, projeto com o qual finalizamos esse recorte. Foram analisados croquis com as ideias iniciais, peças gráficas da etapa final, anotações e memorial descritivo, referentes a cada projeto. Depois procuramos identificar possíveis filiações, origens dessas habitações. Grande parte dos documentos analisados não traz informações sobre o proprietário, nem mesmo o nome, o que nos faz acreditar que algumas propostas não foram realizadas para um morador específico.

Dos 33 projetos residenciais levantados, ela procurou trabalhar de modo diferenciado todas as referências, pesando o que era mais importante explorar em cada caso, dando assim o seu tom para cada projeto e confirmando sua ideia de *habitat*.

Ainda é necessário conhecer melhor esse universo produzido por Lina, para avançar no seu entendimento da arquiteta sobre *habitat*. Como esse entendimento se relaciona com a discussão italiana, contemporânea à sua formação, sobre modernidade? Onde esse entendimento tangencia ou intersecta as discussões modernistas sobre *habitat*? Como as suas pesquisas sobre arquitetura popular influenciaram os projetos residências por ela concebidos? E ainda, que casas são reveladas por cada documento e quais suas dimensões?

A dimensão bucólica e introspectiva em desenhos, 1914-1925

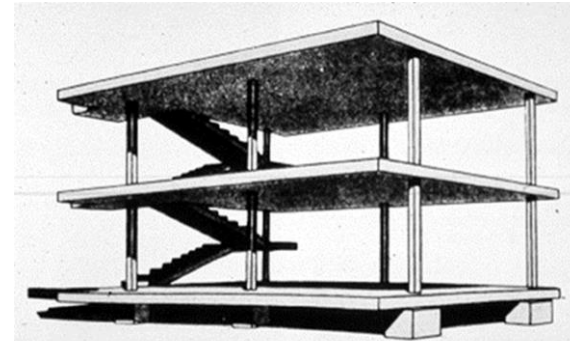
O Movimento Moderno, impulsionado por uma visão positiva e psicológica ao mesmo tempo, pensa a arquitetura em função de um homem ideal, puro, perfeito, genético, total. Um homem ético e moralmente

completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples (Montaner, 2001, p. 18) .

1914 é uma data muito importante para se entender a arquitetura e, especificamente, a habitação conforme elaborada até a meados do século XX. É nesse momento que Le Corbusier concebe o esquema estrutural dom-ino [54], que fomentou a ideia de arquitetura e, especificamente de casa racionalista. O sistema é uma resposta às inquietações do próprio arquiteto sobre como enfrentar a enorme demanda habitacional gerada pela guerra, em um curto espaço de tempo, especialmente em Flandres, que precisava ser reconstruída. Era principalmente uma resposta a suas expectativas sobre uma nova arquitetura, que deveria ser esteticamente comprometida com a racionalidade e a limpeza formal, com a fluidez espacial e com o rigor estrutural e tecnológico.

As ideias que originaram o sistema faziam parte de um conjunto maior, elaboradas não só para uma nova arquitetura, mas para uma nova sociedade, a ser constituída pelo homem ideal, como menciona Montaner: ético, puro e perfeito. E para esse “homem perfeito”, a estrutura dom-ino comportava-se como a cabana primitiva.

Para Norberg-Schulz, a origem dessa casa encontra-se mesmo na América, nos Estados Unidos, materializada nos projetos residenciais de Frank Lloyd Wright.



54 Le Corbusier, sistema dom-ino concebido entre 1914 e 1915, porém só publicado na década de 1920.

http://hanser.ceat.okstate.edu/6083/Corbusier/villa_stein.htm

No es de extrañar que el desarrollo inicial de la casa moderna tuviese lugar en Norte-América. En primer lugar, los Estados Unidos son el país que representa el nuevo mundo por antonomasia y, en consecuencia, está particularmente abierto a la invención y el cambio. En segundo lugar, la casa aislada tiene allí un papel más importante en otros sitios. Sin embargo, habría que añadir que el desarrollo norteamericano se inspiraba en gran medida en Inglaterra, donde la noción de “mi casa es mi castillo” tiene una larga tradición.

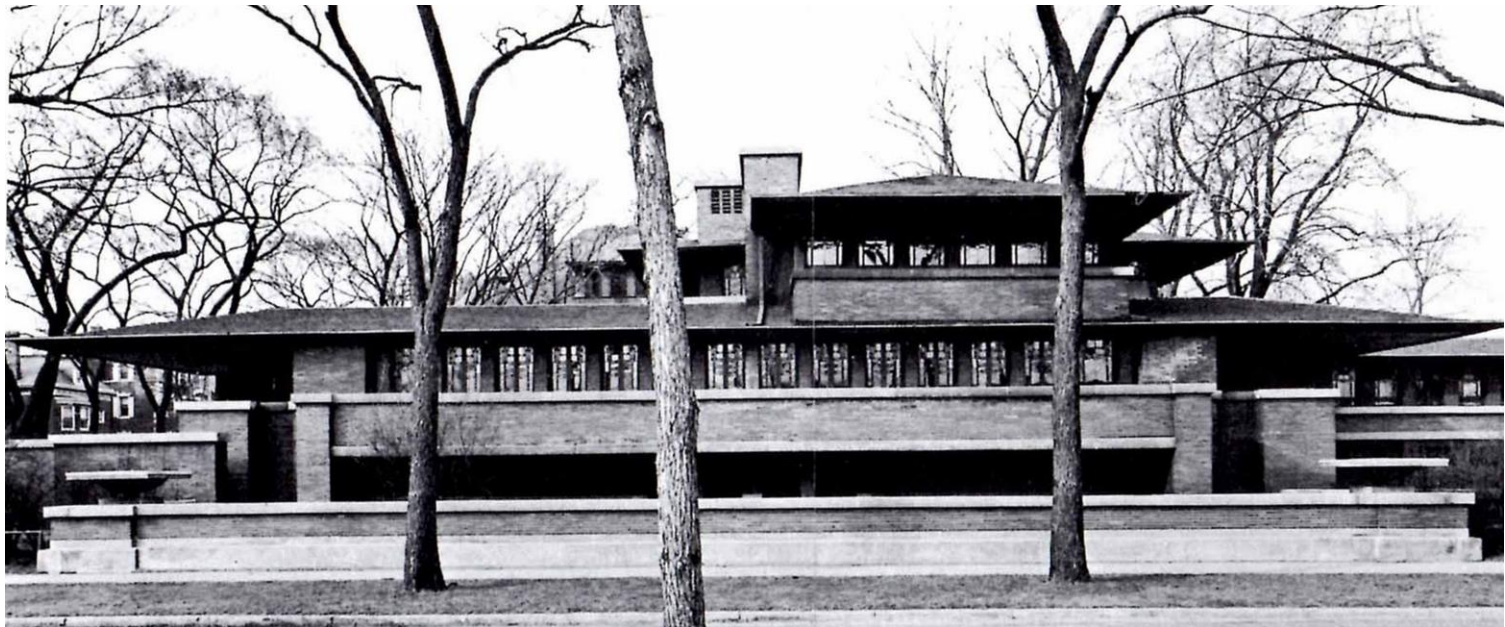
(...) A partir de 1750 aproximadamente se había producido en la arquitectura inglesa una ‘revolución pitoresca’ que pretendía hacer las viviendas más cómodas y naturales. La principal fuente de inspiración eran las mansiones y casas de la Edad Media. Éstas se distinguían por tener unas plantas funcionales y distribuidas con libertad, a diferencia de los esquemas representativos y simétricos del Renacimiento italiano e francés.

(...) Para hacer realidad la casa natural se emplearon medios variados; lo que tienen en común es la libertad en la disposición de la planta, y una incipiente apertura en la forma construida. Pero fue solo en las obras iniciales de Wright donde esos fines y esos medios se interpretaron de manera que hicieron posible el desarrollo de una arquitectura doméstica verdaderamente moderna (Norberg-Schulz, 2005, p.100, 103 e 110) .

Se, por um lado, Wright buscou na casa inglesa referências para conceber um novo *habitat* na América, autêntico com o seu tempo, Le Corbusier foi buscar na casa romana, mediterrânea, respostas para suas indagações sobre como deveria ser esse espaço. Segundo Curtis (2008, p. 171), Corbusier inspirou-se nas residências cúbicas mediterrâneas, de superfícies caiadas, que ele havia visto em suas viagens, para conceber suas casas. Fato é que a morada, perseguida por Wright e Corbusier, não era tão nova assim: tem sua base em casas tradicionais, perdidas na história e que foram reinterpretadas por esses arquitetos.

Wright possuía uma visão singular de *habitat*, relacionada à natureza. Ele entendia que a vida poderia se desenvolver melhor em contato com a natureza. Nesse sentido, a casa deveria ter uma relação mais intensa com o ambiente externo. Além disso,

acreditava que era preciso “romper a caixa” [55], de espaços delimitados, fechados, estáticos, do passado por um espaço contínuo.



55 Frank Lloyd Wright, Casa Robie, 1908.

http://4.bp.blogspot.com/_4DVodFn6em0/TKh0kCMhfol/AAAAAAAAAZU/OQ9KBSLJDqg/s1600/img041.jpg.

Dejemos que las paredes, los techos y los suelos lleguen a ser no sólo partícipes unos em outros, sino partes unos de otros, afectándose y alterándose mutuamente; continuidad em todo [...] Em vez de muchas cosas, uma cosa” (Wright, apud Norber-Schulz, 2005, p. 46).

A Robie House (1908-1910) materializa muito bem essa ideia. Ela representa a dissolução de um volume único, é o resultado da justaposição de planos (tetos, paredes, pisos) que se interpenetram e se sobrepõem, avançando em direção à paisagem, como se quisesse capturá-la e trazê-la para seu interior. A casa abre-se para o exterior em um processo contínuo, que tem no centro – muito marcado pela presença da lareira – a parte mais densa e as extremidades mais porosas.

O projeto foi encomendado a Wright por um fabricante de bicicletas, que tinha à época apenas 27 anos de idade. Robie era um industrial que desejava, entre outras coisas, uma casa com sala de bilhar, aberta, de onde pudesse ver a vizinhança, o parque que ficava próximo, sem porém ser visto. Esses desejos foram contemplados.

Le Corbusier, por sua vez, continuou a se dedicar à discussão, nos anos seguintes, sobre o novo *habitat*. Entre 1920 e 1921, elabora melhor as ideias dessa nova habitação nas páginas da revista *L'Esprit Nouveau*, porém deixando claro que tudo ainda estava por ser feito, a casa e principalmente a construção do espírito novo.

Uma grande época começa.

Um espírito novo existe.

A indústria, exuberante como um rio que rola para seu destino, nos traz os novos instrumentos adaptados a esta época nova animada de espírito novo.

A lei de economia gere imperativamente nossos atos e nossos pensamentos.

O problema da casa é um problema de época. O equilíbrio das sociedades hoje depende dele. A arquitetura tem como primeiro dever, em uma época de renovação, operar a revisão dos valores, a revisão dos elementos constitutivos da casa.

A série está baseada sobre a análise e a experimentação.

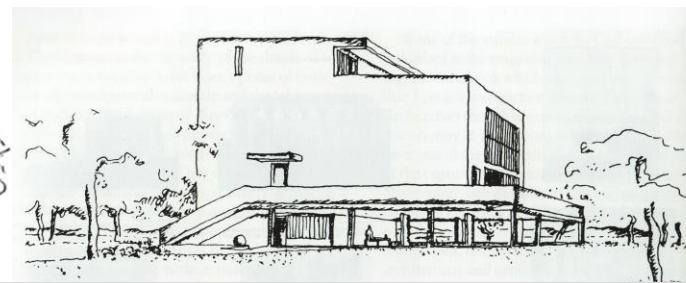
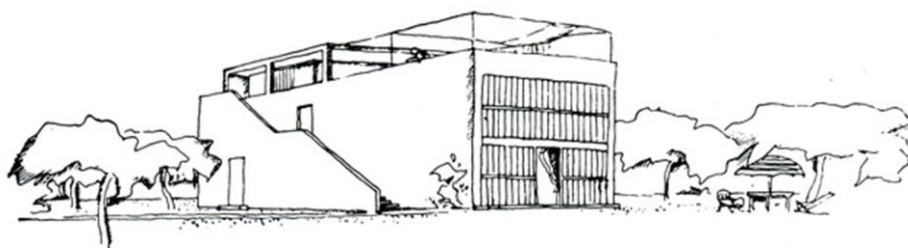
A grande indústria deve se ocupar da construção e estabelecer em série os elementos da casa.

É preciso criar o estado de espírito da série.

O estado de espírito de construir casas em série.

O estado de espírito de residir em casas em série (Le Corbusier, 2009, p.159).

O conceito de “espírito novo” não era algo ainda elaborado por todos. Apenas alguns “iluminados” conseguiam visualizar essa trajetória. Le Corbusier colocou-se, naquele momento, como o farol desse novo tempo, guiando o caminho de muitos arquitetos, entre eles a própria Lina, que se apropriou de muitas de suas ideias sobre espaço doméstico. Tais ideias foram impostas, de certa maneira, a uma sociedade carente por habitação, principalmente habitação de qualidade, e que procurou se



56 Le Corbusier, primeira proposta da Maison Citrohan, 1920 e segunda proposta, 1922.
Curtis, 2008, p. 170.

adaptar ao modo de vida idealizado por essa intelectualidade.

É inegável que a moradia elaborada por muitos desses arquitetos, inspirados em Le Corbusier e no sistema dom-ino, trouxe dignidade social para um grande número de pessoas, uma camada socialmente excluída das grandes benfeitorias tecnológicas,

mas, por outro lado, apartou-as de suas referências espaciais e históricas. É justamente nesse aspecto que Lina irá demonstrar, posteriormente, toda sua habilidade, todo seu gesto poético, ao conseguir conciliar tradição, costumes locais, com as tão almejadas racionalidade e funcionalidade.

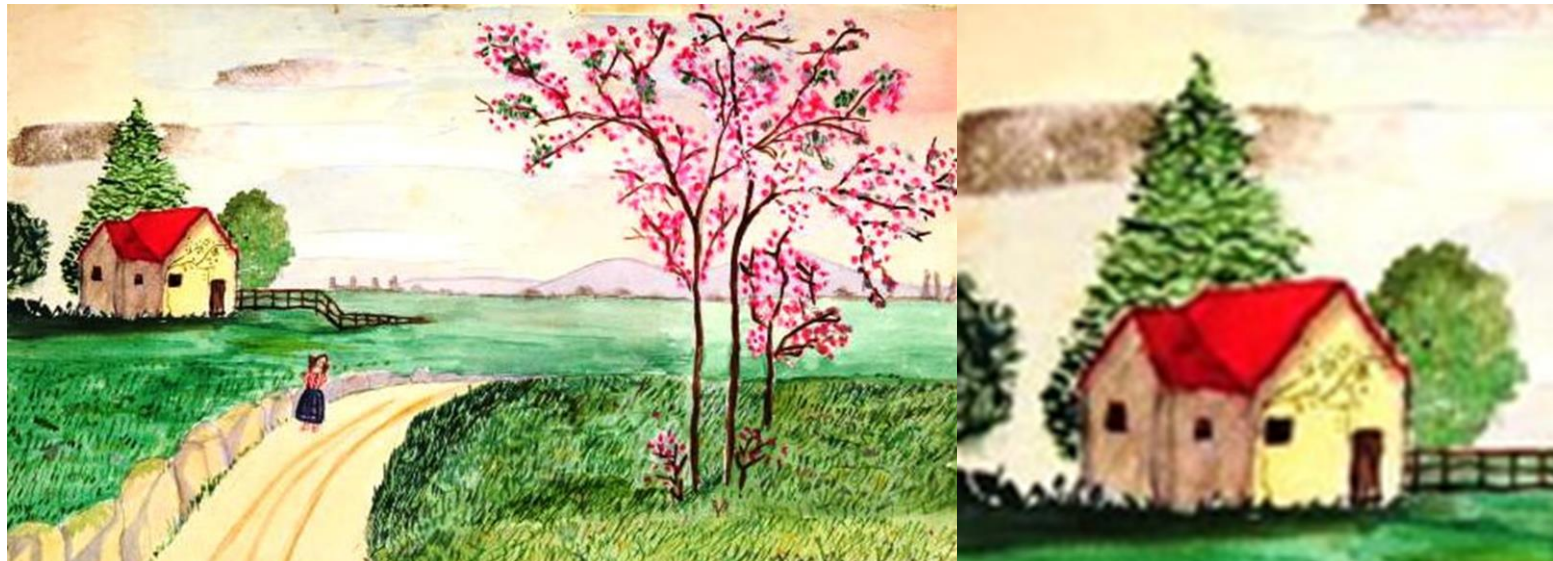
Apesar de todo o potencial estético e volumétrico do sistema, ele só começou a ser implementado plenamente anos mais tarde, na Maison Citrohan, de 1920 e 1922 [56]. Até então, os croquis feitos por Corbusier apresentavam casas com volumetria simples, presas ao chão e com uma organização interna muito tradicional. Segundo Curtis (2008, p. 85), elas “provavelmente refletiam a admiração de Jeanneret pelas habitações mediterrâneas despojadas de adornos, com suas lajes de cobertura planas e formas cúbicas moldadas pela luz”. A Casa Citrohan, além de materializar os cinco pontos para uma nova arquitetura idealizados por Le Corbusier, representa a possibilidade de colocar em prática a ideia de casa standardizada, que pudesse ser produzida em série.



57 Le Corbusier, croquis das casas Dom-ino, 1914-1915. Projeto de uma residência apresentado por Antonio Garcia Moya na Semana de Arte de 1922.

Curtis, 2008, p. 84; http://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/01-02-residencia-palacio_aracy-p-151/

Os desenhos concebidos por Corbusier em 1914, para as casas com estrutura dom-ino não estão muito distantes, formalmente, das idealizadas por Antonio Garcia Moya em 1922, para a Semana de Arte Moderna. Ambas possuíam volumes robustos, geometrizados, presos ao chão [57]. A Casa Citrohan, por sua vez, foi o resultado da elaboração formal de um arquiteto que via no passado antigo – as pirâmides do Egito, o Partenon, os banhos romanos etc. – a beleza e a simplicidade necessária para sua arquitetura, ao mesmo tempo em que via no passado recente o empobrecimento da arquitetura. Além da arquitetura clássica, Corbusier inspirou-se na arquitetura feita pelos engenheiros –silos para grãos, fábricas, e mesmo em



58 Aquarela feita por Lina, em 1925. No detalhe, vegetação sobre a parede da casa.

ILBPMB, 2010.

automóveis, trens e aviões– para conceber a nova arquitetura.

Alheia a toda essa produção e às discussões que a envolvia, Lina realizava no Liceu de Artes, em **1925**, uma série de aquarelas. Nelas, a casa encontrava-se sempre inserida em um ambiente natural, bucólico; presa ao chão; com paredes robustas, praticamente no mesmo tom amarelo que usava para colorir a terra. O telhado era geralmente de duas águas ou cônico, na cor vermelha ou laranja, em outros momentos com uma representação que remetiam a texturas de cobertura vegetal.

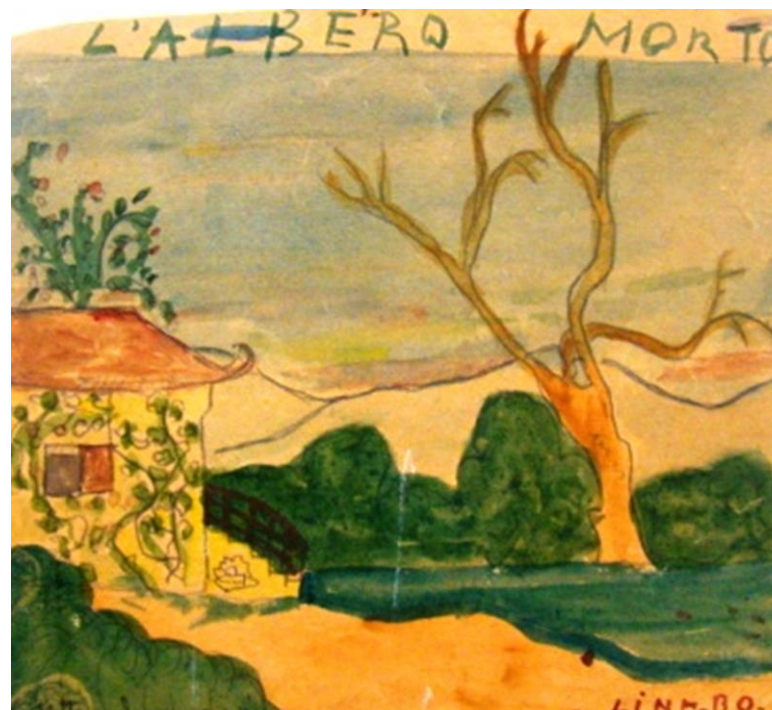


59 Algumas das casas pintas por Lina em suas aquarelas.
ILBPNB, 2010.

Em algumas dessas aquarelas, a casa é apenas parte de algo maior: a paisagem. Nesse caso, os elementos naturais predominam na imagem, em que se vê um enorme céu, com nuvens, um extenso campo verde e diversas árvores e flores de diferentes texturas e cores [58]. Um cenário ideal para ambientar estórias infantis, aventuras de crianças, férias em família, temas que talvez tenham sido suas referências.

Em outras aquarelas, a menina apresenta a casa grandiosa, como um castelo [59], com suas paredes pesadas, com poucas aberturas e colorida com tons muito próximos aos utilizados para representar a terra ou outro elemento natural. Nessas aquarelas, a residência domina a cena, porém, apesar do tamanho, mantém-se simples e integrada à paisagem, integração conseguida através das cores utilizadas ou em função da inserção no terreno.

Apesar de serem apresentadas como parte integrante da paisagem, elas não desaparecem na natureza. Lina procurava diferenciar ambiente construído de ambiente natural, as casas são marcadas pela sua ortogonalidade, pelo peso de suas paredes, que as destaca em relação às formas sinuosas da paisagem. Em algumas aquarelas, no entanto, ela parece querer “camufla-la”, “mistura-la” à natureza, não formalmente, mas através da incorporação de elementos naturais.



60 A casa é invadida pela natureza, em uma das aquarelas de Lina de 1925.

Fonte: ILBPM,2010.

Em uma dessas [60], a parede aparece coberta pela vegetação que, curiosamente, se repete no telhado. A casa é invadida pela natureza, como se dela precisasse para se camuflar e, assim, se proteger de possíveis perigos. Mas não se rende à natureza; Nessa aquarela, o *habitat* se impõe ao ambiente externo, apesar de incorporá-lo. Um bom exemplo disso é o acesso principal, que acontece por uma escada, a qual distancia a entrada do chão e a coloca acima da natureza, como se de lá de cima pudesse observar melhor a paisagem ao seu redor e se ter uma visão do todo.

A casa nessas aquarelas se mostra no limite, entre se entregar e se impor à natureza. Um limite que a princípio pode parecer contraditório, mas que pode ser entendido como estratégico, como uma maneira específica de se inserir na natureza, sem ofendê-la, e conseqüentemente ser absorvido por ela.

A casa idealizada pela menina, nas suas aquarelas, é a morada do homem, que nela busca inspiração, abrigo e proteção, mas não um túmulo. Ela é o refugio para o aconchego, para a introspecção próxima da natureza, mas não uma prisão. É a expressão da racionalidade desse homem, é geométrica, pesada, feita com materiais resistente, quase um forte que demarca o que é natural e o que é construído, mas que se deixa incrustar por elementos naturais. Um forte que propicia a seu morador uma vida em seu interior mais intimista, isolada do mundo urbano, das agitações do dia-a-dia, um lugar do refúgio, da solidão, da tranquilidade, um lugar da vida simples, quase monástica.

Enquanto Lina elaborava moradas mais intimistas, mais ligadas a vida campestre, Le Corbusier apresentava em Paris, na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, uma proposta de residência muito vinculada a vida urbana e à ideia de eficiência e racionalização do espaço doméstico.

Ele mostrava-se empenhado na consolidação desse novo *habitat* e, para alcançar esse objetivo, não poupou esforços: realizou diversos estudos de habitação e elaborou vários textos, no intuito de fomentar essa proposta.

A casa não será mais essa coisa espessa que pretende desafiar os séculos e que é o objeto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que o automóvel. A casa não será mais uma entidade arcaica, pesadamente enraizada no solo pelas profundas fundações, construída em “duro” e à devoção da qual se instaurou desde muito tempo o culto da família, da raça etc.

Se arrancamos do coração e do espírito os conceitos imóveis da casa, e se encaramos a questão de um ponto de vista crítico e objetivo, chegaremos à casa-instrumento, casa em série acessível a todos, incomparavelmente mais sadia que a antiga (e moralmente também) e bela pela estética dos instrumentos de trabalho que acompanham nossa existência” (Le Corbusier, 2009, p. 166).

O Pavilhão L’Esprit Nouveau **[61]**, branco, abstrato, de forma prismática, sem adornos ou decoração, é a expressão da sua estética maquinista, da qual se extrai, também, a ideia de produção em série. Era o exemplo de habitação que poderia ser reproduzida em grande escala e que, geraria economia no processo de construção, igualdade de oportunidades, ao mesmo tempo em que se distanciava das propostas ecléticas que até então predominavam. Segundo Bruna (2010, p.104), essa arquitetura era a expressão de uma nova mímese, não mais da natureza como no passado, “mas daquilo que era fascinante naquele momento, especialmente a tecnologia, as máquinas e o desenvolvimento impressionante dos sistemas industriais destinados ao consumo das massas.”

A austeridade, a rigidez impressa no pavilhão, estava relacionada com a ideia de função defendida pelos puristas, que ia além de sua compreensão enquanto utilidade. A funcionalidade estava relacionada com a proporção harmônica das partes, com a sua precisão e simplicidade. No entanto, essa austeridade não foi muito bem aceita à época, mesmo no próprio evento, em que se via claramente uma tendência a geometrização da forma, mas onde predominava uma arquitetura decorativa. Rybczynski critica a posição dos puristas e ironiza as intenções implícitas no pavilhão:



61 Le Corbusier, Pavilhão Espirit Nouveau, Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925.

<http://thaa2.wordpress.com/2009/08/17/uma-analise-do-purismo/> <http://blackbirddesignstudiouk.blogspot.com.br/2012/04/corbusier-interior-design.html>

(...) não era só branco em aparência, mas era também moralmente imaculado. Era uma ruptura com o passado, um passado cada vez mais visto como sem valor e imoral, pelo menos do ponto de vista da arquitetura. Segundo esta visão, o Art Déco fora obsceno, as reconstituições vitorianas, exageradas, e o

rococó comam-brioques era o pior -somente a austeridade branca era virtuosa. A decoração fazia mal à alma; tinha que ser eliminada. As pessoas seriam mais felizes se descartassem a bagagem da decoração de época. Se isto não era sempre fácil, ou agradável, pelo menos, como remédio, fazia bem. (Rybczynski, 1986, p. 210)

Seguindo essa linha de uma habitação mais racional, como elemento modificador da própria realidade, encontramos a obra de Ernst May (1886-1970). Nomeado arquiteto da cidade de Frankfurt, realizou em 1925 várias propostas de habitação [62]. A Alemanha, assim como a Holanda, a Inglaterra e a Suécia, vinha implantando grandes conjuntos habitacionais para a massa operária, mas o setor foi impulsionado, mesmo, com a presença de May.



62 Ernst May, Siedlungen Praunheim, Frankfurt, 1926-1929. Na outra imagem Ernst May em uma das coberturas do Siedlungen Bruchfeldstrasse, onde passou a residir.

<http://frankfurtammainknownasfrankfurt.blogspot.com.br/2012/04/prauenheim-district-of-frankfurt.html>

Ainda em 1925, realiza sua primeira obra, o Bruchfeldstrasse, que contou com a participação C.H. Rudloff. Segundo Frampton (2000, p. 166), foram construídas mais de quinze mil unidades sob a sua direção, o que equivale a mais de 90% das moradias construídas em Frankfurt no período.

Essas habitações eram pensadas detalhadamente. Foram realizados estudos de insolação e ventilação, da técnica construtiva mais adequada a ser utilizada, da organização espacial e da implantação. Muitos desses conjuntos habitacionais, os Siedlungen, acabaram agregando vários serviços e equipamentos urbanos ao seu redor, o que acabou potencializando o projeto original. May acreditava tanto nessa nova proposta de habitação, ou melhor, nesse novo modo de vida, que chegou a mudar-se para uma das unidades do Siedlungen Praunheim, construído por ele entre 1926 e 1929.

A proposta de casa racional, mínima, eficiente, foi incrementada com o projeto da cozinha idealizada pela arquiteta Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), que integrava a equipe de May. Segundo Bruna, a Cozinha de Frankfurt [63], como ficou conhecida, era:

(...) altamente industrializada, era organizada de modo a permitir uma racionalidade e uma eficiência de movimentos condizentes com os estudos de Frederick W. Taylor. O ponto de partida foram os livros publicados em 1915 pelos norte-americanos Christine Frederick e Mary Pattison, que estudavam, com a ajuda de diagramas e muitas fotografias, como os trabalhos domésticos podiam ser executados mais

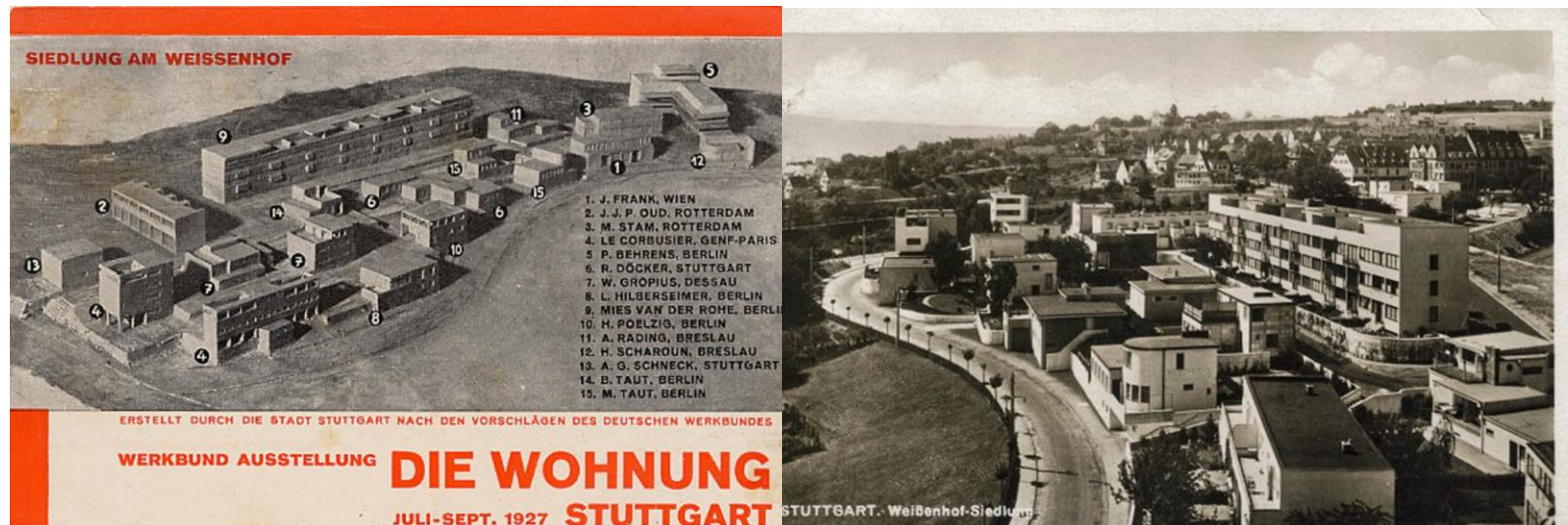


63 Margarete Schütte-Lihotzky, cozinha de Frankfurt, 1926.
Bruna, 2010, p. 44.

eficientemente. Essas idéias foram logo retomadas por autores alemães como Ema Meyer, que as colocaram no contexto da Alemanha (Bruna , 2010, p. 43-45).

Os aspectos tecnológicos e funcionais não foram os únicos a serem alavancados com essa Cozinha. Ela tinha, como um dos seus objetivos, a simplificação das atividades domésticas e, conseqüentemente, a emancipação da mulher para uma vida fora de casa.

A mulher deveria ser liberada de seu papel tradicional de dona de casa, permitindo que participasse de trabalhos remunerados nos escritórios, na administração pública ou mesmo nas indústrias. Assim, a nova cozinha de Frankfurt é o símbolo dessa simplificação das atividades domésticas, simplificação que se aplicará a tudo o que existe no interior da casa mínima: móveis, luminárias, aquecedores, peças sanitárias, louças, talheres etc. Todos esses objetos serão estudados de forma a se integrem nas habitações, tanto do ponto



64 Cartaz da Exposição Siedlung Weissenhof organizada por Mies Van Der Rohe, em Stuttgart 1927. Imagem dos projetos habitacionais executados para exposição

http://www.worldofbuildings.com/bldg_profile.php?bldg_id=2340.

de vista do conforto e da manutenção como do baixo custo, uma vez que a redução no número de tipos deverá permitir sua produção em escala industrial (Bruna, 2010, p. 58-63).

Uma das grandes oportunidades reservada à discussão dessa nova habitação foi, com certeza, a Exposição Internacional do Weissenhofsiedlung em Stuttgart [64], inaugurada em 1927. Promovida pela Deutscher Werkbund, ficou sob a supervisão de Mies van der Rohe, responsável pela organização do evento e pela concepção de um edifício de apartamentos. Mies convocou os protagonistas do movimento moderno para elaborarem suas propostas de casa moderna, como Walter Gropius (1883-1969), Hans Scharoun (1893-1972), Peter Behrens (1868-1940), Hans Poelzig (1869-1936), Bruno Taut (1880-1938), Adolf Rading (1888-1957), Max Taut (1884-1967), Ludwig Hilberseimer (1885-1967), Josef Frank (1885-1967) e alguns estrangeiros, entre eles Le Corbusier, Victor Bourgeois (1897-1962), J.J.P. Oud (1890-1963) e Mart Stam (1899-1986).

Le Corbusier elaborou duas propostas, sendo uma delas sobre pilotis, com a qual implementou os cinco pontos para uma nova arquitetura. As outras soluções apresentadas seguiam uma linguagem formal muito próxima, materiais industrializados, formas cúbicas, fachadas limpas, grandes aberturas com vidro. Segundo Giedion, em texto da época, “O conjunto habitacional de Weissenhof comprova duas grandes mudanças:



65 Gregori Warchavchick, Casa da rua Santa Cruz, 1927.
<http://www.kachusims.net/forum/viewtopic.php?f=37&t=36874>.

a mudança dos métodos artesanais de construção para a industrialização, e a premonição de um novo modo de vida” (Giedion, 2004, p. 625)

Esses projetos apresentados acabaram influenciando a concepção de outras moradias em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil. Nesse mesmo ano, Gregori Warchavchick (1896-1972) constrói uma residência [65] para ele e sua esposa, Mina Klabim, na Rua Santa Cruz. A casa, uma das primeiras de feições modernista entre nós, surge em um contexto pouco industrializado, no qual os materiais e a mão-de-obra necessária para viabilizar esse tipo de produção ainda não estavam disponíveis.

Ciente dessa condição, porém muito determinado em realizar a residência nos moldes do contexto internacional, Warchavchik aventura-se em um processo quase artesanal de construção, tendo que produzir os protótipos das esquadrias, caixilhos, grades, instalações e mobiliário, fugindo ao princípio básico da arquitetura moderna de produção industrial em série. O arquiteto leva a cabo sua proposta estilística da residência moderna, concluída com paredes de alvenaria de tijolo, piso de tabuado sobre vigamento de madeira e telhado de barro, este escondido por uma platibanda. Ela foi o resultado do empenho pessoal do seu arquiteto, que tinha um discurso muito afinado com o de Aldof Loos (1870-1933), Enest May, Le Corbusier, mas que vivia em um ambiente defasado tecnologicamente, em relação à Europa.

O arquiteto estava ciente de que o processo implementado por ele traía os princípios originais da arquitetura moderna, mas acreditava estar dando um passo fundamental para sua nova arquitetura no Brasil. Segundo Lira (2011, p.153), a casa revela contradições intrínsecas ao momento e a maneira como foi construída.

Urbana e suburbana, moderna e clássica, inovadora e convencional, provinciana e cosmopolita, a casa representa eloquentes matrizes compositivas e, simultaneamente, a negação de todos os estilos. Ao afirmar

uma vontade de correspondência entre o objeto e a função, a forma e o uso, mas também um vínculo com velhos esquemas de composição e construção, o edifício realça a unidade interna do objeto arquitetônico assim como o local e a história. As discrepâncias visuais, concessões e desvios patentes em sua arquitetura, em vez de atestarem uma defasagem, aludem às possibilidades concretas do modernismo no solo social e cultural específico em que se exprime.

A dimensão crítica e especulativa em textos, 1928-1950

No entanto, não era apenas a residência operária, a casa mínima que estava sendo elaborada naquele momento. Um novo conceito de morar estava sendo construído e passava por questões comuns, como funcionalidade, uso de novas tecnologias e equipamentos domésticos, limpeza formal e fluidez entre os espaços internos e entre esses e o exterior. Comas também comenta sobre essa nova casa.

(...) La casa unifamiliar constituye uno de los laboratorios de la nueva arquitectura en Holanda, Alemania, Austria, Francia y Estados Unidos, en el mayor de los casos como a casa aislada, villa suburbana o rural y, a menor escala, como casa urbana apareada o entre medianeras. Se construyeron para sus propios autores, artistas, intelectuales, profesionales, industriales ilustrados, ricos coleccionistas o para la bohemia chic, clientes que, de alguna forma, se muestran sensibles a los cambios de costumbres y procesos de la domesticidad cotidiana (no se trata simplemente de innovaciones como la luz eléctrica, el teléfono, la radio, el telégrafo, los automóviles o la desaparición del servicio, sino de la búsqueda de aire, luz, libertad, simplificación y confort en el mundo doméstico) (Comas, 2003, p. 3).

A casa moderna inaugurou uma nova relação entre com a cidade. Muitas foram implantadas em grandes lotes, nos subúrbios das cidades, onde ficavam isoladas, cercadas pela natureza. Mesmo em terrenos mais urbanos, essas residências procuraram uma relação mais reclusa em relação à rua, afastando-se da testada do lote e se posicionando na parte central dele, no intuito de resguardar a vida doméstica do barulho e das agitações do caos urbano. A casa maquinista, de características racionais e tecnológicas, buscava como local ideal para sua implantação as paisagens bucólicas, campestres, muito parecidas com as que Lina desenhava nas suas aquarelas. Mas, diferente das casas dessas aquarelas, que eram fechadas, com poucas aberturas, a casa



66 Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, 1928-1930.

Davies, 2006, p. 78.

moderna abria-se para a paisagem natural, trazendo-a para seu interior, estabelecendo com ela uma relação de "continuidade visual".

Dois bons exemplos dessa nova relação casa e terreno são a Casa Tugendhat (1928-1930) [66], de Mies van der Rohe, e a Casa de Vidro (1928-31), de Pierre Chareau e Bernard Bijvoet. Ambas são residências urbanas, concebidas tendo o vidro como elemento dominante na vedação, porém são reclusas da vida urbana.

A Casa Tugendhat de propriedade Fritz Tugendhat, industrial do setor têxtil, colecionador de artes e apaixonado por fotografias, que já conhecia as obras de Mies e o escolheu para realizar sua casa, em um terreno com um grande declive, de onde se via parte da cidade de Brno.

Nós procurávamos por luz, ar, clareza e honestidade e, logo após conhecermos Mies van der Rohe, o contratamos (Tugendhat, apud Colombo, 2011, sp.).

O acesso principal acontece pela fachada que está no nível da rua, onde também se encontra a garagem. A residência que se apresenta através dessa fachada é completamente despojada, simples, quase monástica. Parte dela tem o vidro como material de revestimento, mas um vidro opaco, que permite a entrada da luminosidade, mas inibe a visualização do interior, ou seja casa e rua pouco interagem. Já o volume que ficava abaixo do nível da rua, voltado para o interior do terreno, é totalmente tomado por um vidro translúcido, cristalino, que desmaterializava seus limites, aproximando o interior da paisagem. Esse espaço abrigava um dos principais cômodos da casa: uma grande sala que, segundo os desenhos de Mies, deveria ter o piano e ser um grande espaço de socialização, de onde se poderia contemplar a natureza e a cidade, vista de cima, como se estivesse em um mirante. Curtis ainda destaca outros aspectos importantes dessa edificação.

A Casa Tugendhat combinava um espaço libertador moderno com eixos e pontos focais sutilmente dispostos; ela empregava aço, pedra e vidro para evocar um mundo translúcido. (...) Aqui o luxo do Pavilhão de Barcelona foi reproduzido em um ambiente doméstico com vidro incolor, semi-reflexivo ou colorido, pilares cruciformes cromados, planos brancos de ônix polido e uma parede curva em ébano definindo o

nicho reservado para a mesa de jantar. (...) A Casa Tugendhat combinava uma idéia luxuosa de maquinismo com ares de nobreza clássica (Curtis, 2008, p. 307-308).

A casa [67] idealizada por Pierre Chareau para o médico e patrono das artes Dr. Dalsace e sua esposa era uma residência em Paris. Ela foi o resultado de uma intervenção em uma pré-existência, antigos apartamentos, que passaria abrigar não só a nova moradia do casal, mas também o consultório do Dr. Dalsace.

Chareau teve que resolver esse complexo programa, que envolvia diversas variáveis, como a recuperação de parte do prédio antigo, a intenção de separar o morar do trabalhar e a necessidade de iluminação natural. O projeto final é o resultado bem-sucedido dessa equação, que entre outras coisas propôs uma grande parede de tijolo de vidro cobrindo toda a fachada da casa voltada para rua. O painel funciona como um filtro que permite a entrada da luz, mas mantém a cidade distante do seu interior. Oliveira(2007, sp) explora mais essa relação casa e cidade, mediada pelo vidro:

A Maison de Verre está na cidade, mas não pertence a ela. Quem nela entra, transporta-se para outro lugar, para o mundo da nova arquitetura. As fachadas da maison de verre não tem o sentido tradicional de relacionar, vincular, exterior e interior. Pelo contrário, os planos contínuos de blocos de vidro são elementos de separação, nunca de integração. Aos fundos, onde se situam os dormitórios, a continuidade dos blocos é rasgada por janelas longitudinais, mas elas se abrem para o jardim, recinto à parte, descolado da vida urbana.

A opacidade translúcida das superfícies envolventes interrompe o olhar e isola o interior; a luz que chega de fora, filtrada pela espessura do vidro, nada tem a ver com a luz da rua. É outra coisa, pertence à casa e atribui ao espaço doméstico uma atmosfera própria. A maison de verre não pertence a um lugar, ela mesma constitui o lugar, deslocando as referências que a conectam com a cidade. Existe, assim, uma leitura externa

e uma interna, que se fazem em paralelo: uma acompanha a outra em mútua correspondência, mas os mundos que descrevem não se tocam.

O grande painel de tijolo de vidro foi fixado ao prédio antigo através de estruturas de aço. Estruturas que também foram utilizadas no interior da residência e permitiram uma nova configuração espacial, com pé-direito duplo, ambientes mais amplos, tal qual a sala utilizada como biblioteca, sala de música e local para obras de arte, o living, espaço tão comum nas



67 Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, Casa de Vidro, Paris, 1928-31.

<http://www.paris-architecture.info/PA-018.htm>.

casas modernistas. A presença das vigas e estruturas aparentes, tanto no exterior, como no interior, conferiram a esta, um aspecto fabril.

A Maison de Verre ajudou a retomar o interesse por transparências na construção civil e pelo uso de estruturas metálicas, mas ela foi além das questões materiais: possibilitou uma ambiência singular ao espaço de morar, condicionada pela presença da luz.

Em 1929 aconteceu o II CIAM em Frankfurt, tendo como tema o *Existenzminimum*, com o objetivo de discutir habitações econômicas e compactas. O congresso não contou com a participação de Le Corbusier e foi dominado pela presença de Walter Gropius e pela equipe de May, que foi responsável pela organização do evento. Dois anos depois, em **1931**, foi realizado o I° Congresso de Habitação, em São Paulo, organizado pela Divisão de Arquitetura do Instituto de Engenharia de São Paulo. O congresso foi um marco no debate do tema, e teve uma pauta de discussão muito próxima à do CIAM de 1929, que compreendia eficiência econômica e técnica dos materiais, bem como processo construtivo e questões ligadas a higiene. Essa correspondência mostra que o Brasil vinha acompanhando de perto as discussões sobre habitação que ocorriam no cenário internacional.

A Itália também estava afinada com o debate sobre a habitação modernista. Em 1933 ocorreu a V Trienal de Milão, onde os arquitetos Giancarlo Piretti, Giuseppe Pagano, Franco Albini, Renato Camus (1891-1971) Mazzoleni e Minuletti apresentaram o projeto da "Casa com Estrutura em Aço". Tratava-se de uma proposta para um complexo urbanístico semelhante, de certa forma, ao Weissenhofsiedlung, porém aqui as habitações poderiam chegar a sete pavimentos. Essa proposta **[68]**, no entanto, possuía quatro pavimentos, sendo apenas os dois últimos destinados a moradia. Nos dois primeiros, os arquitetos fizeram a opção por deixar a estrutura de aço exposta. De acordo com Seta:

A casa era fruto do encontro de sensibilidades e competências diversas, que reunia o detalhamento de Albini e Palanti, responsáveis pela arquitetura de interiores da mesma, à maturidade de Pagano, na sua opinião, único arquiteto capaz de propor um sistema completo de habitação coletiva reproduzível em série (Seta, apud Sanches, 2004, p.41).



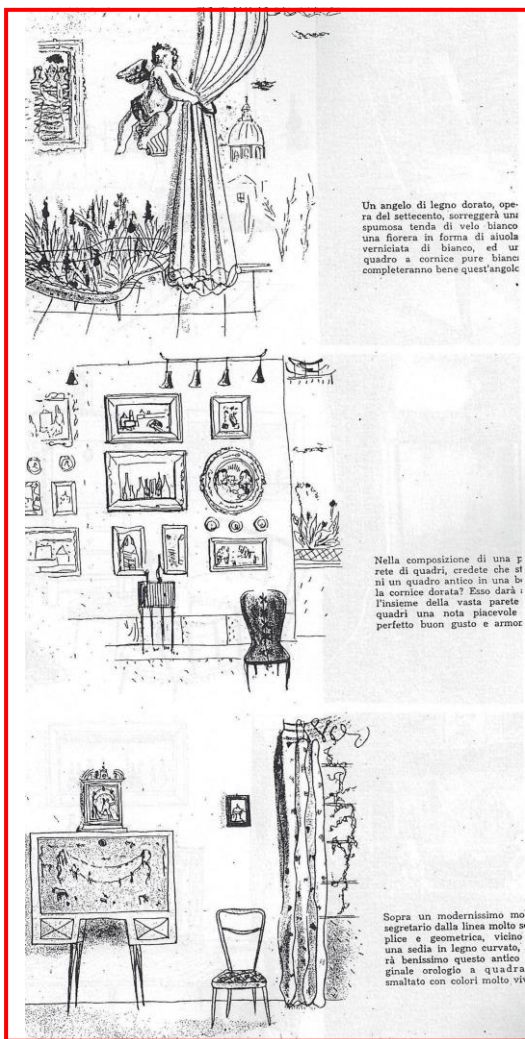
68 Palanti, Pagano, Albini, Camus, Mazzoleni e Minulett, Casa de Estrutura de Aço, 1933. Luigi Figi, residência do arquiteto, 1934-1935. Giuseppe Terragni, Vila Bianca de, 1937.

Sanches, 2004, p. 40.

Seguindo essa mesma linha de superfícies limpas, volumes geométricos, racionais, e grandes aberturas, Luigi Figini concebeu sua própria casa entre 1934-1935. É um volume prismático suspenso por pilotis, lembrando a Vila Savoye (1928), de Le Corbusier. A casa de dois pavimentos possui uma planta recortada por pequenos terraços, de onde brotam árvores. Eles funcionavam como "poros", aberturas de iluminação e ventilação natural para o ambiente doméstico. Em 1937, Terragni concebeu a Vila Bianca, também um volume prismático, geométrico, racional, porém diferente da casa de Figini, uma residência presa ao chão, com três pavimentos, mais a cobertura-terraço.

Em **1941**, Lina iniciou sua carreira como repórter de arquitetura, e escreveu com Pagani, alguns artigos para revistas de arquitetura. Um dos temas abordados pela dupla é o uso de objetos de decoração e mobiliário antigo na casa contemporânea. No artigo *L'antico nella casa d'oggi*, publicado na revista *Grazia* empreenderam uma discussão, um tanto quanto singela, sobre a necessidade de retirar do ostracismo os objetos antigos, para introduzi-los no convívio harmonioso com o mobiliário e o ambiente de uma casa moderna. Esse debate estava distante dos proferidos sobre passado e história, do professor Giovannoni. No texto, eles ainda comentam que os objetos antigos davam um ar romântico, no entanto, advertiam sobre os possíveis riscos desse tipo de decoração, entre eles o excesso e o uso de objetos de “estilo”, de imitações. O artigo é ilustrado com desenhos e imagens que correspondem às sugestões feitas [69]. Um ambiente que poderia muito bem ilustrar esse artigo seria o interior da casa do arquiteto Franco Albini, utilizado pela *Domus* daquele mesmo ano para acompanhar o texto *La casa di un architetto*. As imagens revelavam um grande espaço para receber, contornado por móveis e luminárias de desenho contemporâneo, estante de aço, mas também muitos quadros e objetos antigos, que convivem harmoniosamente, assim como foi sugerido no texto dos arquitetos. A residência é a morada de um arquiteto renomado, *designer* de móveis, que havia trabalhado com Gio Ponti e, assim como esse, buscava uma junção do artesanato tradicional com o desenho moderno. Era um dos integrantes do Grupo 7, que conhecia muito bem obras de arte e convivia com o que havia de mais sofisticado no campo da arquitetura e do *design*.

Tentem criar um ambiente para os velhos moveis, tentem torná-los novamente úteis, dar para eles uma nova vida, mas não exagere. O excesso nunca é agradável, uma casa cheia demais de poeirentas velharias, não será simpática, nem acolhedora, mas um só móvel colocado em evidência, um antigo enfeite isolado,



69 Imagem ao lado, página nº 32 do artigo *L'antico nella casa d'oggi*, *Grazia* nº 132 de 1941. Acima, imagem do interior da casa do arquiteto Franco Albini, apresentado no artigo "La casa di un architetto" *Domus* 163, de 1941. ILBPMB, 2010 e FIELL & FIELL, 2006, p.113.

um tecido, um vaso dará a toda a decoração um tom de sabia elegância. Tentem combinar os objetos antigos, harmonizá-los não os deixando alheios como peças de armazém.

(...)

Mas... atenção, nada de moveis e acessórios “imitação”, nada de “estilo antigo” “rococó” “veneziano” os moveis devem ser bonitos, autênticos e de valor, se não podem tê-los façam sem, contentem-se de uma casa clara, simples, feita hoje (Bo e Pagani, 1941, p. 310).

Outro artigo [70] elaborado por eles, também de 1941, trata do tema mecanização da cozinha. Foram provavelmente influenciados pelos ideais da Cozinha de Frankfurt e de liberação da mulher para o mercado de trabalho. No artigo *La cucina*²⁴, falam da importância desse ambiente: “o coração das atividades domésticas, ocupa um lugar muito importante na casa, é quase o centro, e as suas proporções estão relacionados com o tamanho da própria residência e o número de membros da família.” (Bo e Pagani, 1941, p.31). No artigo, eles ainda evidenciaram a tendência à mecanização da cozinha, como uma solução que visava à praticidade, à racionalidade e à higiene, apresentaram modelos de fogão, e desenharam móveis que agregavam fogões, pia, tudo no mesmo espaço. Seria uma alternativa às antigas cozinhas grandes, que tendiam a ser substituídas por cozinhas menores, para as casas mínimas. Em tempos de guerra, talvez essa fosse, também, uma solução imaginada por eles para as novas moradias que seriam construídas.

O problema do trabalho doméstico, isto é, libertar a mulher da escravidão da casa, é um dos problemas "sociais" dos mais importantes. A racionalização do trabalho doméstico, o aperfeiçoamento e a mecanização da casa são os instrumentos para resolver este problema (Bardi, 1954, p. 52).

²⁴Não foi identificado o número da revista e o mês da sua publicação.

Em muitos dos artigos que produziu durante aquele período, Lina foi compondo sua imagem de casa modernista, algumas

Trabalho Doméstico

O problema do trabalho doméstico, isto é, liberar a mulher da escravidão da casa e de um dos problemas "cruciais" das entre-luvas, é o primeiro passo de trabalho doméstico, a organização e a mecanização da casa são os instrumentos para resolver este problema. Publicamos duas "recomendações" de Paris, relativas aos aparelhos mais importantes de que se dispõem de "novos", a Salon des Arts Ménagers e a exposição "Techniques 1954".

salon des Arts Ménagers Paris

6, abril

um pouco voltar o 23° Salon des Arts Ménagers, que sempre se apresenta fazendo voltar Paris a uma cidade saudável, alegre e confortável. A cidade inteira, a França e vem ao Grand Palais para ver o que se realizou, qual os produtos e a qualidade dos objetos mostrados. Esta exposição tem o intuito de mostrar a mulher o que ela pode fazer para aliviar a sua vida doméstica e ajudar a dona de casa. As peças são de grande variedade, desde os mais simples até os mais sofisticados, desde os mais baratos até os mais caros. As peças são de grande variedade, desde os mais simples até os mais sofisticados, desde os mais baratos até os mais caros.

Un'altro disposizione per l'acquino, il tavolo, la dispensa, il fornello, anche questa molto razionale.

Un praticissimo fornello ed una cucina a gas. Il fornello può essere incorporato in un mobile, la cucinetta con la sua linea pratica e semplice permette sempre una buona sistemazione fra i mobili e gli utensili da cucina.

70 Página 32 do artigo *La cucina*, de autoria de Bo e Pagani, *Grazia*, 1941. Fragmento do artigo *Cucina-bagno, cuore meccanico della casa*, da *Domus* 212 de 1946. Página 52 da *Habitat* nº15 de 1954. ILBPMB, 2010.

vezes através de sugestões, ricamente ilustradas, mas em outras por meio da crítica, em que apontava, sem rodeios, aquilo que lhe desagradava. No artigo *Casa a nuclei abitativi in Roma* [71], publicado na *Stile* nº 31, de 1943, mostra o edifício residencial projetado por Piccinato para o bairro Manzini, em Roma. Um projeto de pequenos apartamentos denominados

estúdios, em uma região que era reduto de artistas, mas também de antigos palacetes, que, segundo ela, não atendiam às necessidades contemporâneas de uma habitação. Lina criticou as residências, mas também os arquitetos modernistas que vinham fazendo uma arquitetura contemporânea "propagandista de ideias excêntricas". De certa maneira, o que ela censurava era o "estilismo", fosse ele historicista ou modernista. O foco do artigo, no entanto, era a habitação em si e sua capacidade de "aderência" à vida contemporânea, fosse essa habitação destinada a um artista, a uma pequena família ou a trabalhadores.

Esta construção erguida bem no meio do bairro Mazzini, mosaico de palacetes, residências, casinhas em pseudo estilo floreal e Coppede denuncia, com sua arquitetura aberta, flexível, aérea, a arquitetura a seu redor, cristalizada em formas e dogmas, enrijecida na imobilidade das fachadas, na noção de fechado, apertado; uma arquitetura em franco contraste com as necessidades humanas, bases e justificativas da mais essencial arquitetura de hoje: a arquitetura da casa.

Esta residência, realizada por Luigi Piccinato, é do tipo para uma pessoa só (artistas, intelectuais etc.), com núcleos habitacionais separados e áreas de serviço centralizadas: restaurante, salas de estar, biblioteca. Já em 1922, na ocasião da famosa Exposição, o arquiteto Milani projetou, para o Instituto Romano dei Beni Stabili [Instituto Romano de Bons Imóveis] um conjunto baseado em princípios análogos, mas a construção, inspirada em uma ideia muito nova para a época, não teve sorte e o edifício foi transformado depois em um imóvel comum para locação.

Hoje, em dia mais maduros, baseada em uma concepção mais livre, mais aberta da vida, a ideia foi retomada, e o conjunto que surgiu dela responde exatamente a necessidades reais e práticas da vida contemporânea e não a um modernismo propagandista de ideias excêntricas que adentram o campo da prática escolar.

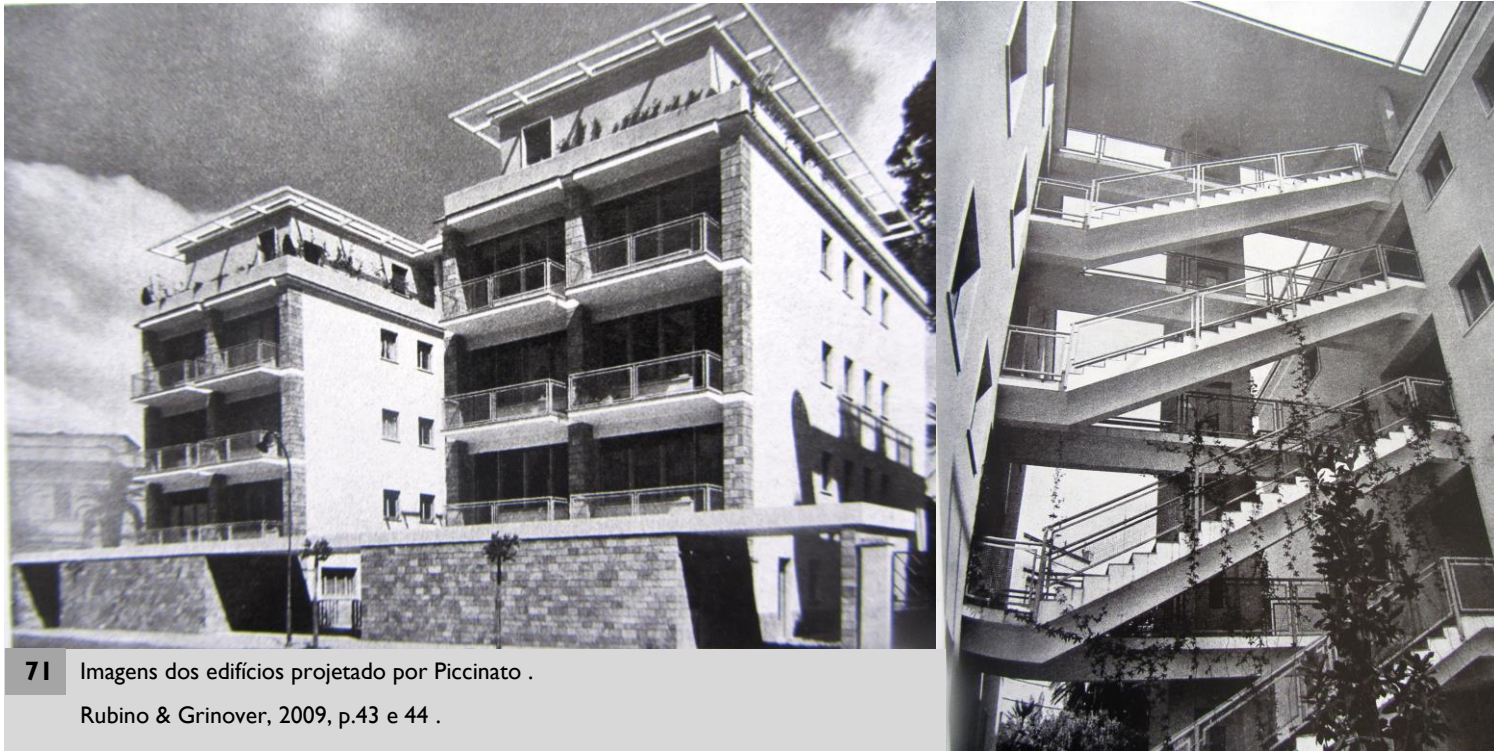
Piccinato quis criar um conjunto orgânico de "estúdios" arejados, abertos para terraços floridos, confortáveis, que nada tivessem de romântico, de "bizarro", mas que oferecessem aos artistas a possibilidade

de uma habitação modernamente estudada, com serviço perfeito, distante da literatura da desordem, do pó e da confusão; resumindo, uma “via Margutta” tinindo de moderna.

(...)

O fracasso da experiência de 1911 e o sucesso da de hoje nos demonstram que se caminhou muito desde então, na arquitetura e na aderência desta à vida humana, e mais ainda, na concepção de vida de todas as classes sociais. O fato de esses “núcleos” não serem habitados apenas por “artistas”, mas também por pequenas famílias ou por trabalhadores, nos diz que essa “arquitetura moderna” tão teórica, tão difícil de adaptar-se à vida “prática” de “todos os dias”, começa a transitar para a realidade comum. Esse experimento de Piccinato nos mostra que até mesmo os ex-moradores das casas *art nouveau*, Coppedè e Novecentos começaram a formar uma nova mentalidade: só um passo a frente, porém, porque se foram atraídos pela pura beleza, pela clara limpeza da arquitetura, não se inspiram nela na escolha da mobília e da decoração, nas quais triunfam a imitação do estilo Luís XVI ou um belo “estilo antigo” adamascado, ou pior, um Novecentos com poltronas de veludo, rodapés de madeira, e veadinhos, além de bibelôs de vidro e de prata vazada e ceramicazinhas.

Isso demonstra que esta arquitetura não surgiu dos pressupostos ou da modernidade dos materiais, mas das verdadeiras e indiscutíveis necessidades práticas e estéticas e que por isso é natural, é espontânea, é útil, e bela também (Bo, apud Rubino & Grinover, 2009 p. 42-46).



71 | Imagens dos edifícios projetado por Piccinato .
Rubino & Grinover, 2009, p.43 e 44 .

A habitação idealizada por Piccinato era a casa de morador urbano, de alguém que tinha seu cotidiano inserido no dia-a-dia das cidades, de alguém que buscava em seu lar um espaço muito eficiente e prático, mas que tivesse locais de encontros onde pudesse compartilhar da companhia de outras pessoas.

O tema habitação e sua capacidade de "aderência" à vida contemporânea foi outras vezes debatido por Lina. Em **1944**, dessa vez na *Domus* nº 198, ela disse o seguinte:

Perdidas as afinidades entre o desenho tradicional das formas e o modo de vida tradicional, surge a necessidade de uma nova aderência das formas ao novo modo de vida. Essa correspondência terá de se manifestar, em primeiro lugar, no ambiente da vida humana: a casa. Como deverão ser os interiores dos apartamentos para que esta aderência entre forma e vida se manifeste e seja coerente? (Bo, apud Rubino & Grinover, 2009, p. 56-57).

Lina dá continuidade ao texto apresentando respostas formais, espaciais e construtivas que considerava adequadas a esse novo *habitat*. Em muitos momentos ela ilustrava a solução apresentada com imagens de projetos realizados por Le Corbusier, Mies van der Rohe, Roth e Koch. De acordo com o artigo, uma casa adequada à vida contemporânea deveria ter espaços eficientes, onde fossem evitados pequenos recintos e muitas portas, "bem como conservar o máximo possível as subdivisões por meio de paredes móveis e cortinas", mobiliário flexível, amplas janelas horizontais envidraçadas, que permitissem "maior liberdade das subdivisões internas e a eliminação dos cantos escuros" e a "construção de estruturas independentes, com a abolição das paredes portantes (...) A lógica construtiva passaria a ser aquela de maior liberdade na disposição dos ambientes."

Em **1950**, já no Brasil, Lina escreveu um artigo para o primeiro número da revista *Habitat*, com o qual ela retomou o tema habitação. No artigo intitulado *Casas de Vilanova Artigas [72]* ela apresentou as casas daquele arquiteto como exemplo de uma arquitetura "humana", "doméstica", de uma simplicidade "severa" e "puritana", em que não havia espaço para exibicionismo e estilismo. Lina aproveitou a oportunidade para criticar arquitetos e arquiteturas que faziam da modernidade um modismo.

A sua é uma arquitetura humana, ou melhor doméstica, no sentido mais claro da palavra. Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital,

uma moral que é sempre severa, quase puritana. Não é “vistosa”, nem se impõem por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo. As casas de Artigas não se exaurem na única impressão na única impressão de prazer comunicada por uma boa arquitetura de exteriores; eliminada a sensação de aprazível novidade que sempre suscita uma obra moderna(...)

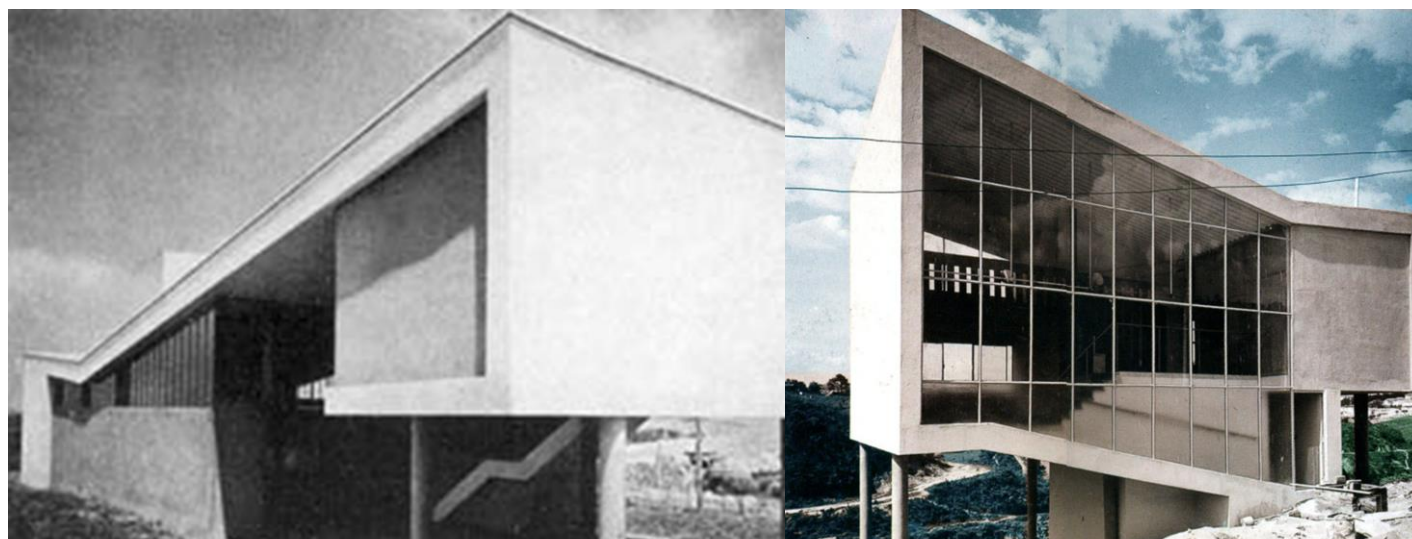
Esta harmônica continuidade de espaço é obtida por meios lípidos, claríssimos, sem a recorrência dos efeitos forçados, da forma livre, que como se pode observar em muita expressão arquitetônica contemporânea, especialmente na norte-americana, descamba para o decorativismo. Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês. Nas casas de Artigas, que se vêm dentro, tudo é aberto, por toda a parte o vidro, e os tetos baixos – muitas vezes – a cozinha não é separada, e o burguês que se deixasse levar pela novidade e pedisse uma casa a Artigas, chocado com “tão pouca intimidade”, cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas, para continuar, bem defendido, a sua vida despreocupada entre móveis “Chippendale” e os “abat-jours” pintados a mão” (Bardi, 1950, p.2-16).

Nesses artigos ela foi apresentando, muitas vezes em forma de crítica, seu entendimento de *habitat*. Em cada texto enumerava os aspectos que considerava fundamentais para que esse espaço se adequasse às novas demandas contemporâneas. No texto sobre as casas de Artigas, ela fechou esse debate, de certo modo, apresentando um exemplo de habitação que não era só esteticamente adequada a sua época, mas também moralmente ética.

As casas de Artigas seriam a morada ideal para o homem moderno, idealizado nos primórdios do movimento moderno: moralmente ético, que não tinha o que esconder para o restante da sociedade e que poderia viver muito bem em uma casa

com pouca privacidade, com grandes espaços abertos, iluminados, que imprimiam uma sensação de higiene e salubridade. Esses espaços teriam formas racionais, geométricas, produto de um homem mais intelectualizado.

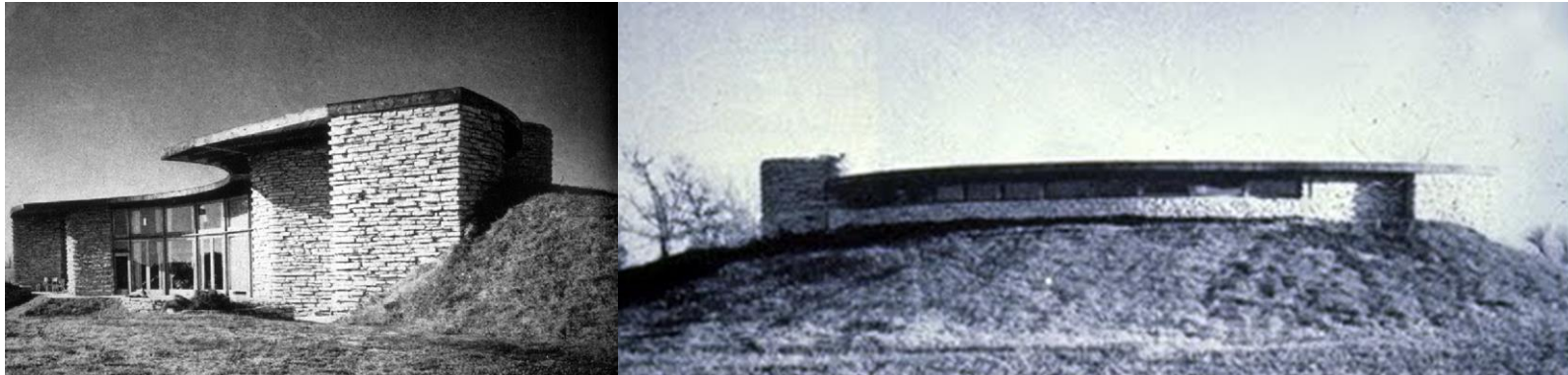
Esse não foi o último texto produzido por Lina. Ela continuaria escrevendo, porém não mais com a finalidade de caracterizar o que deveria ser um *habitat* contemporâneo. Em alguns artigos e crônicas, procuraria apresentar suas pesquisas sobre a casa feita pelo homem comum, o seringueiro, a dona de casa do interior de São Paulo, pessoas que construíam suas próprias residências a partir de um conhecimento transmitido de geração para geração, a partir de seus hábitos, costumes, espaços aderentes a seu ritmo de vida, e, por isso, extremamente funcionais. Tal estudo faria parte de um conjunto maior chamado cultura popular brasileira, pelo qual Lina se apaixonou. Alguns desses artigos serão apresentados no próximo tópico, junto com os projetos habitacionais, feitos já no Brasil.



72 Vilanova Artigas, Casa Dr. Mario Bittencourt e Casa do casal Julian Czapsky e Alice Brill, de 1949. Ambas foram utilizadas para ilustrar o artigo.

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.064/428>.

A dimensão funcional e popular em projetos, 1948-1987



73 Frank Lloyd Wright, Casa Hebert Jacobs II, 1946-1948.

<http://arkitectos.blogspot.com.br/2009/10/solar-hemicycle-casa-familia-jacobs-ii.html>

Ficou pronta, em **1948**, a segunda casa [73] concebida por Frank Lloyd Wright para o casal Hebert e Katherine Jacobs. Hebert era jornalista do *Milwaukee Journal* e foi professor de jornalismo na Universidade da Califórnia. Ele havia encomendado sua primeira residência ao amigo em 1936: uma construção de baixo custo, conhecida como a Usonian I ou Jacobs I. Diante da necessidade de fugir dos inconvenientes da cidade, Herbert solicitou a Wright um novo, projeto que foi construído em Middleton, Wisconsin.

A residência compreende um volume de planta circular, com dois pavimentos: o primeiro, ocupado por living –um espaço para receber visitas, tocar piano e contemplar a paisagem, vista através de um grande pano de vidro que vai do chão ao teto; no segundo pavimento ficam os quartos, perfilados ao longo de um mezanino, voltado para o interior da grande sala. O

principal revestimento é de pedra, com exceção da fachada voltada para o interior do terreno, que tem o vidro como elemento de vedação.

Frank Lloyd construiu uma residência que dá continuidade ao terreno, que adere perfeitamente a ele, como se esse fosse parte da própria edificação, que se aproxima do terreno, em formas e materiais. Ela foi concebida como um refúgio para um casal que buscava a tranquilidade longe dos grandes centros, próxima da natureza.

Em *Architettura e natura: la casa nel paesaggio*, um dos seus artigos produzidos para a revista *Domus*, em 1943, Lina destacou a capacidade de aderência, de aproximação entre casa e terreno, como mais uma das especificidades da arquitetura rural mediterrânea. O artigo discorre sobre essa peculiaridade, que, segundo ela, também podia ser identificada na obra de alguns arquitetos modernos que souberam produzir uma arquitetura contemporânea, mas com ligação profunda com a paisagem. Um desses exemplos era Frank Lloyd Wright.

A arquitetura moderna trouxe à precisa relação de TÉCNICA, ESTÉTICA e FUNÇÃO aquele complexo organismo que é a casa, e estabeleceu uma estreita ligação entre esta e a terra, a vida, o trabalho do homem. Montanhas, bosques, mar rios, rochas, prados e campos são os fatores determinantes da forma da casa; o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, a terra ao redor oferece o material para sua construção; assim, a casa surge ligada profundamente à terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui sua vida (Bo, apud Rubino & Grinover, 2009 p. 47).

No trecho acima, Lina parece ter descrito a Casa Jacobs II e as intenções de Wright para aquele ambiente. De certo modo, ela estava em sintonia com as ideias desse arquiteto sobre a relação entre arquitetura e natureza tanto assim que não foi a primeira vez em que elogiou a arquitetura de Wright, e também não seria a última. Anos depois, em outro texto, na tese para

o concurso de professor de teoria e história da USP, em 1957, retomaria o tema Natureza e Arquitetura, que ela destacou como fundamental para o ensino de arquitetura:

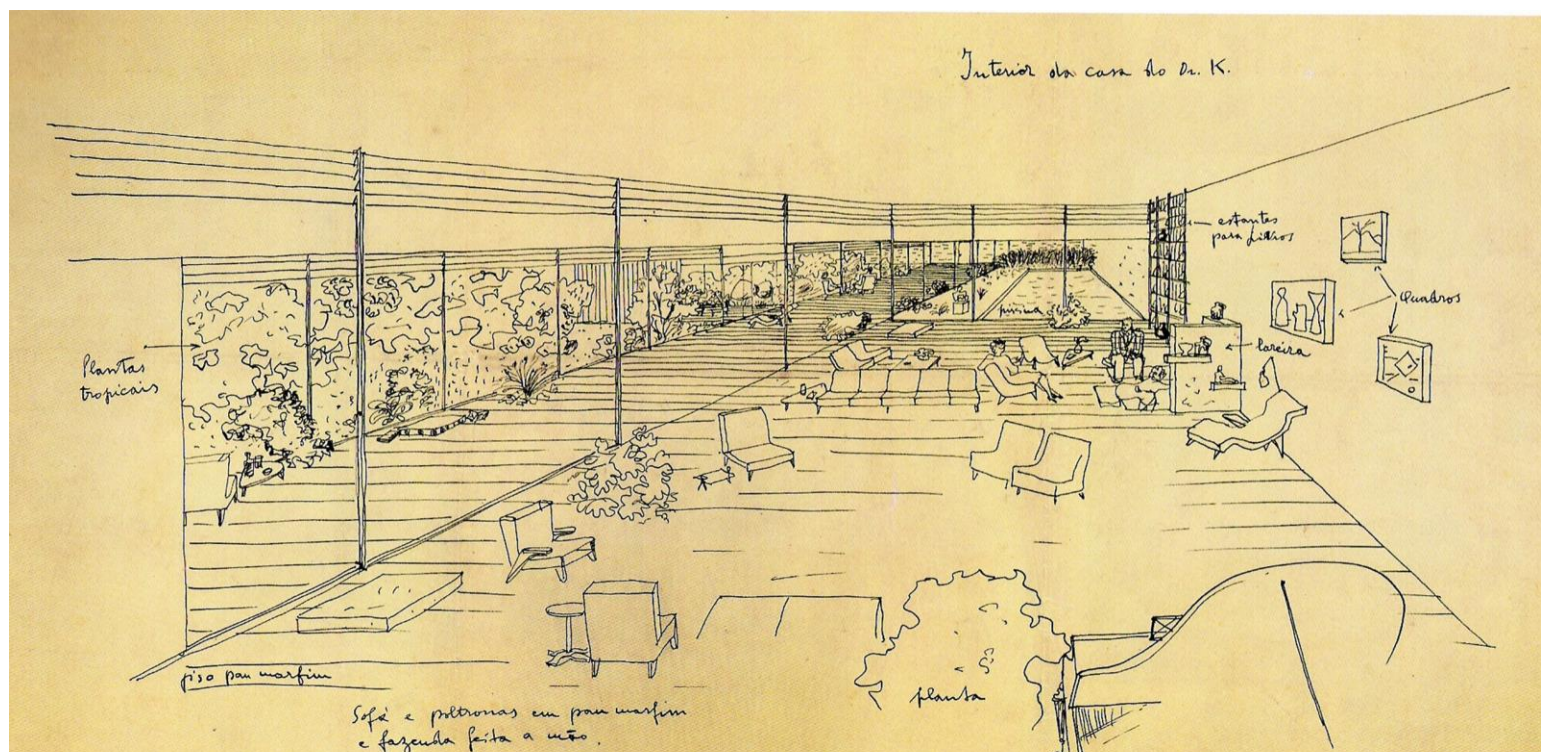
A Arquitetura se inspira na natureza que a governa, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo, os materiais e os instrumentos necessários para formá-la e dar-lhe harmonia; é pacífico, por isso mesmo, que o estudo da natureza deve ser a fonte primeira do estudo da arquitetura, enquanto produto de criação do homem (Bardi, 1957, p. 14).

Residência Guilherme Kraus

Em **1949**, já no Estúdio Palma com Palanti, realizou alguns estudos para a Residência Guilherme Kraus ou “Dr. K.” **[74]**, nome anotado em alguns dos seus croquis. Os desenhos iniciais²⁵ têm uma afinidade formal muito grande com as ilustrações **[75]** feitas por ela, alguns anos antes, para as revistas italianas. Esses desenhos retratavam uma grande sala com mobiliário de desenho contemporâneo, tendo como ponto central uma lareira. Assim como nas ilustrações, a sala é um local destinado aos livros às obras de arte e à contemplação da natureza, em suas diferentes versões: livre ou domesticada.

²⁵ Ver mais no dossiê.

O mobiliário idealizado seguia a linha adotada por Ponti de valorização da cultura e do artesanato local. Nesse sentido, eles conceberam os móveis com estrutura de pau-marfim e revestimento de tecido feito a mão. O pau marfim também seria utilizado para revestir o piso da sala.

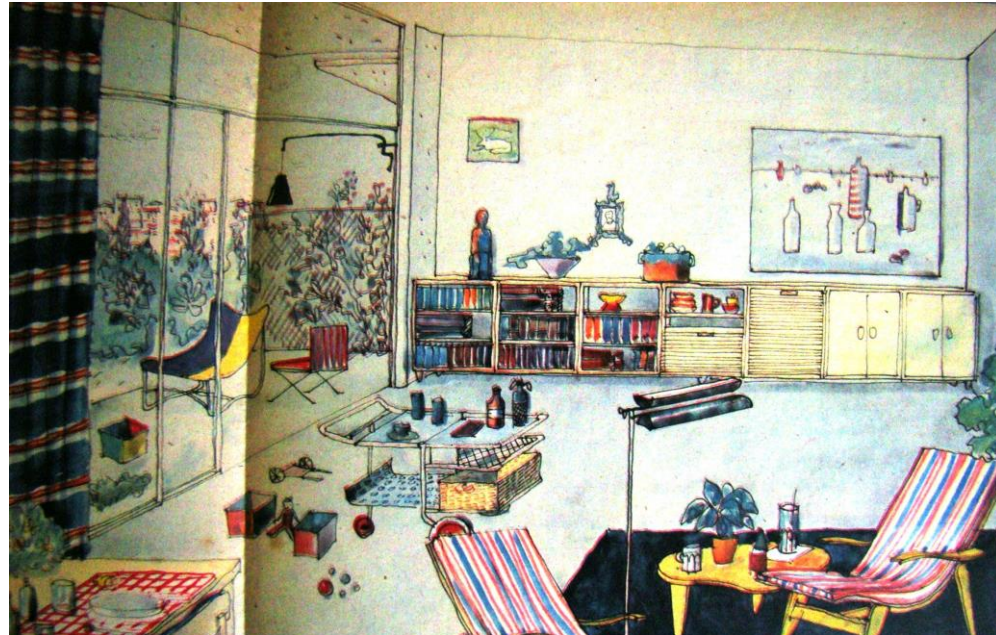


74 Casa Guilherme Kraus - Dr. K. Projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, 1949.
Ferraz, 1993, p. 63.

Nos vários estudos realizados os ambientes internos eram intercalados por pátios, jardins internos que permeiam toda a residência, como “poros” de luz e ventilação natural, e levam o verde, ao interior. O desenho final, não mais a mão livre como os demais, apresenta três pátios, que acompanham grandes áreas, com as quais se comunicam diretamente: uma destinada aos quartos; as outras duas, a espaços de convívio. Apesar de os desenhos demonstrarem que os arquitetos pareciam ter chegado a uma versão final do projeto, a casa não foi edificada.

Não encontramos informações sobre o Dr. K, sua origem, formação familiar, etc., mas podemos concluir que sua casa diz muito sobre sua personalidade. O *habitat* idealizado por Lina e Palanti sugere que ele era um homem refinado, um amante das artes, dos livros e mesmo da música, como Dr. Dalsace, que também teve sua residência concebida como espaço que propiciava esse convívio.

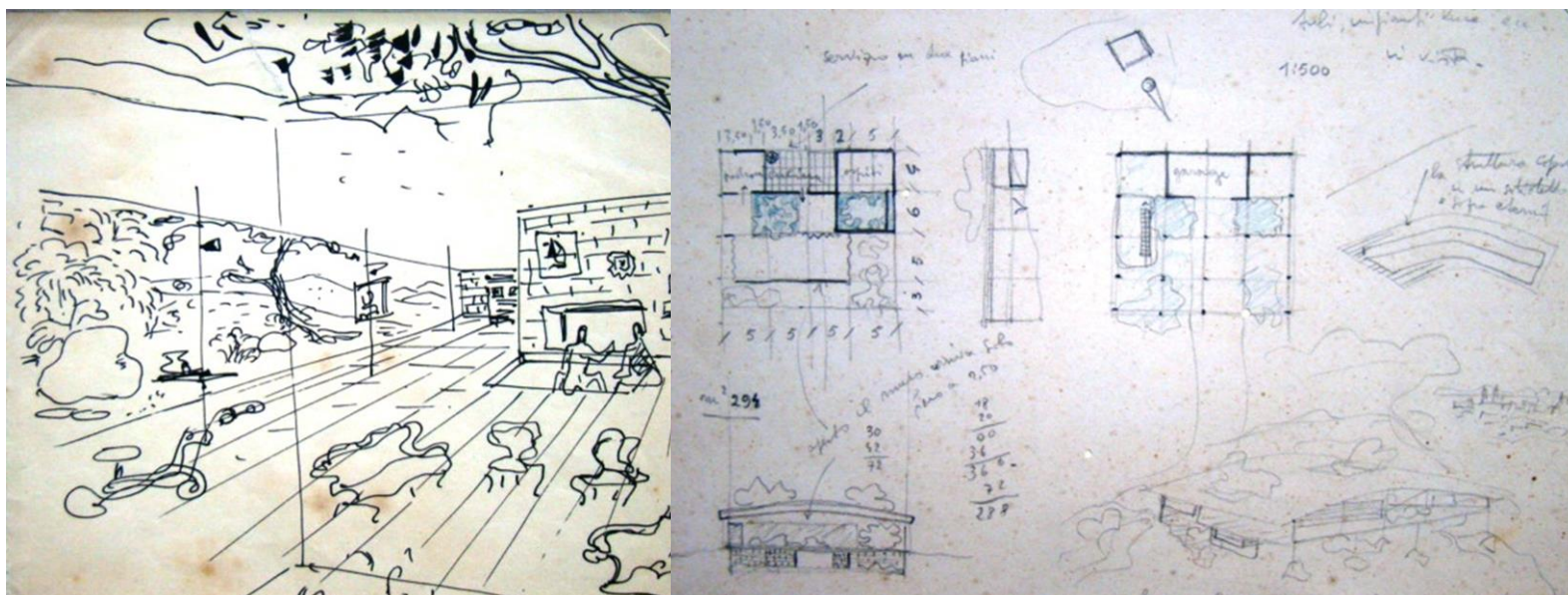
Assim como na Maison de Verre, o vidro aqui também foi elemento determinante da atmosfera da casa, permitindo que a luz natural invadisse o ambiente interno, condicionando o ritmo das atividades domésticas.



75 Ilustração feita por Lina para revista A.
ILBPMB, 2010.

Casa do Morumbi

Nesse mesmo sentido, Lina iniciou, no mesmo ano, o projeto de sua residência. Nele, a arquiteta retomou o tema da grande sala [76] como espaço de socialização e convívio entre as pessoas, as obras de arte, o calor da lareira, muitos livros e e paisagem natural. Segundo Ferraz (2010, p.249), a casa foi pensada para receber:



76 Casa do Morumbi, Lina Bo Bardi, 1949.
ILBPMB, 2010.

O termo que ela usava: esta é uma *open house*. Sempre disse isso: uma casa de receber pessoas! E todo mundo passou pela casa. Eu conto isso no meu texto assim: todo mundo importante que vinha ao Brasil, Max Bill, Aldo Van Enck, políticos, passavam pela casa para um almoço fantástico! Então ela tinha essa coisa de

receber as pessoas com boa comida, com bons livros, com boa conversa, com bons convidados, que recebiam os estrangeiros ou os brasileiros. Então ela se dedicou a isso, e a casa é isso, a casa dela era uma casa mais dela do que do próprio Bardi. Nesse sentido, ela preenchia mais: a presença da Lina preenchia mais a casa do que o Bardi. O Bardi era um homem da rua, um homem do museu! A casa era a Lina!

Os desenhos²⁶ [76] indicam que a casa começou a ser concebida a partir de uma trama estrutural. Assim como fazia Mies van der Rohe, Lina partiu de um princípio racional de composição, o que não impediu que o projeto fosse sendo condicionado pela topografia e pela vegetação, conduzindo para uma solução em que parte da edificação ficaria apoiada no terreno e parte suspensa, de maneira a interferir o mínimo no terreno. De acordo com Lina, com esse projeto:

A moderna arquitetura superou o conceito de adaptar o terreno para a casa, destruindo o encanto do natural, a vegetação e a própria topografia. Hoje constrói-se a beleza espontânea da vegetação e do panorama. Eu mesmo segui esse processo na construção de nossa residência e localizei-a no Jardim Morumbi que, na minha opinião, é o único local, em São Paulo, onde a natureza ainda se mantém [sic] intacta em todo seu esplendor [sic] (BARDI, 1952, p. 12).

A casa foi organizada em dois volumes e três áreas bem distintas (social, íntima e de serviço). A parte suspensa é exatamente o espaço destinado ao grande salão onde deve funcionar sala de estar, sala de jantar, biblioteca, lareira, enfim a área social da casa, um espaço vedado apenas por grandes panos de vidro. O volume dos fundos, apoiado sobre o terreno, abriga quartos, banheiros, cozinha e as áreas de serviço e destinada aos empregados.

Um dos volumes, o frontal, é cristalino, poroso, racional, industrial e faz referências a “arquitetura aérea” [77], a arquitetura sobre pilotis problematizada por Lina na revista *Domus*, bem como aos projetos residenciais da Casa Tugendhat (1928), de

²⁶ Ver no dossiê.

Mies van der Rohe, à Villa Savoie (1931), de Corbusier, à Casa Figini (1934-1935), de Luigi Figini, e à casa Kocher (1934), de Albert Frey (1903-1998). Essas referências evidenciam sua ligação direta com a arquitetura moderna racionalista e com seu passado como editora, época em que publicou muitos desses projetos.

O bloco opaco, caiado, preso ao chão, com pequenas aberturas, remete à casa simples do homem brasileiro, à casinha porta-janela, tão comum no interior do Brasil, que Lina vinha publicando nas páginas da *Habitat*. Os dois volumes têm como ligação a cozinha, que articula as três áreas. Lina idealizou uma cozinha nos moldes da cozinha de Frankfurt, tecnológica, racional, com eletrodomésticos de última geração, um lugar de libertação da mulher para uma vida fora de casa, e não o lugar da escravidão, assim como pregava nos manuais da revista *Grazia*.

Nesse projeto, a arquiteta inaugura uma característica que será comum à sua obra: o convívio entre os contrastes. Aqui, entre o moderno e o tradicional, o poroso e o opaco, o industrial e o artesanal, que, sob o efeito de um gesto aglutinador, resultou em uma conversa harmoniosa de partes que se complementam. O contraste maior, no entanto, ela propôs entre a própria residência e o entorno [77], a Mata Atlântica, praticamente intocada naquele local. Sobre essa relação escreveu um artigo para a *Habitat* nº 10 de 1953:

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo os elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos dentro de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “extremo” (Bardi, 1953, p. 31).

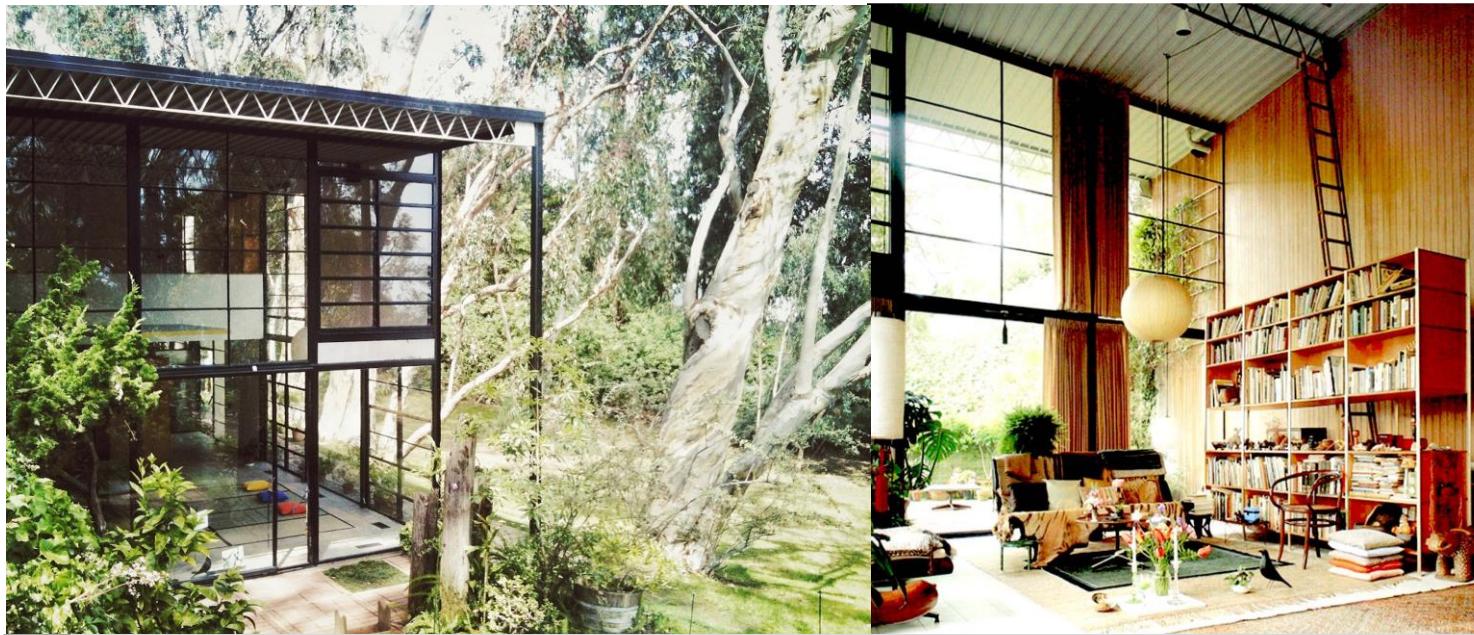


77 Casa do casal Bardi, em 2010.
Acervo da autora.

A Casa do Morumbi foi idealizada para ser o *habitat* de um casal sofisticado, intelectualmente refinado, que conhece obras de artes e gosta de colecioná-las, assim como o Sr. Fritz Tugendhat, mas principalmente como o casal Charles (1907-1978) e Ray (1912-1988) Eames [78], que também concebeu uma residência tendo o vidro como elemento predominante na vedação. Ferraz (2010, p.247-248) também identificava semelhanças entre essas duas casas.

Eu associo muito essa casa aos projetos dos Eames, do Charles e da... Como é o nome dela? Charles e Ray Eames, casal. E é engraçado, que eles são da geração da Lina. Eu acho que eram coisas que, às vezes, não tinham nem grande comunicação, em certo momento, mas eles estavam buscando coisas parecidas. Se você olhar a caxilharia, o fechamento da casa toda, o fechamento da cozinha, o fechamento dos quartos, você vai encontrar ausência de paredes e vidro e aço, criando um vedado. Quer dizer, por que usar vedado, em vez de usar parede usar vidro e aço para marcar um septo na casa? Quer dizer, pode separar volume. E o desenho desse vidro e aço no caso da cozinha da casa da Lina e do quarto, o quarto principal dela, é muito semelhante ao desenho da casa, principalmente da casa do casal Eames em Los Angeles. Enfim, artigo de caxilharia, perfilado. Eu acho que tem muita coisa interessante, assim, modo de concepção de espaço. Eu não sei exatamente dizer o que. Talvez se debruçando mais... Se a gente se debruçar mais nos projetos, você vai identificar esses espaços de... Entre quase que um espaço de um atelier e de uma casa, um espaço de morar e um espaço de trabalhar criativamente.

A Residência do casal Eames, conhecida como Case Study House nº 8, foi construída nesse mesmo ano e, apesar de algumas diferenças, como a ausência de pilotis, possui muito em comum com a de Lina. Ambas tem dois volumes pavilhonares, com estruturas de aço, e fechamento em vidro. Porém o que chama atenção nessa moradia, construída no momento em que Lina começava a esboçar a sua, é o uso proposto pelo casal Eames para a sala, um espaço generoso, de pé direito duplo, que aglutina várias funções: social, de lazer e mesmo contemplação.



78 Ray e Charles Eames, Case Study House nº 8, 1949.

http://4.bp.blogspot.com/_4DVodFn6em0/TKh0kCMhfoI/AAAAAAAAAZU/OQ9KBSLJDqg/s1600/img041.jpg.

Ambas foram construídas em terrenos que tem a natureza como elemento predominante, e os arquitetos procuraram, ainda, permear a casa com essa natureza, através de pátios. A Casa Eames, compreende dois volumes, intercalados por um pátio. A casa de Lina possui pátios que separam a área social da íntima e essa do espaço destinado aos funcionários. As caixas de vidro comportam-se na paisagem como prismas virtuais, que se desmaterializam diante da luz e que desfazem o limite entre interior e exterior.

A casa concebida por Lina para ser sua residência, assim como Casa Dr. K, são exemplos de construções que demonstraram completa sintonia com o que estava ocorrendo de mais sofisticado no meio arquitetônico, propostas que trouxeram em sua essência um processo de produção muito fabril, mas que propunham uma relação muito íntima com o entorno. Ela não era apenas o resultado dos desenhos de Lina para as revistas; em parte, era o resultado do que estava sendo evidenciado pelas revistas de arquitetura naquele momento, como sinônimo de modernidade.

Nas duas casas projetadas em 1949, Lina utilizou, novamente, o volume pavilhonar e o pátio, porém de uma maneira contemporânea. O "pátio aéreo", que fica no salão do volume cristalino, na residência Bardi, é um exemplo disso: um espaço virtual, que pode ser apenas contemplado e não experimentado, mas que traz uma introspecção, um olhar para o interior, em um ambiente devassado.

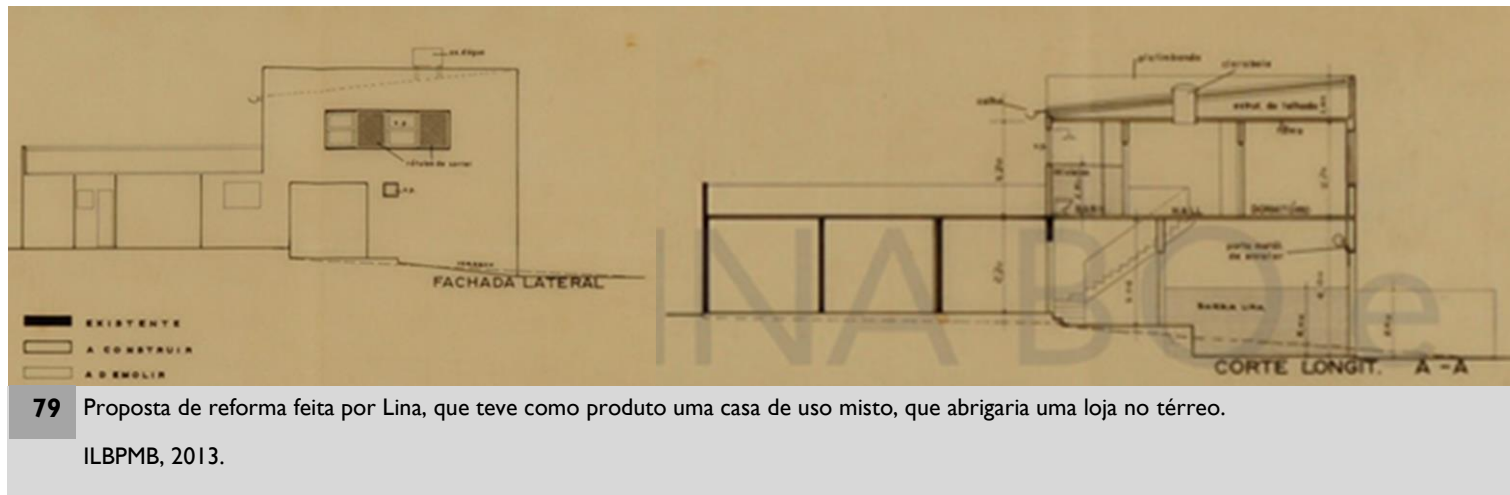
Casa do Brooklin

No ano seguinte, **1950**, Lina realizou a Casa do Brooklin [79], nome que deve estar associado a sua localização. Diferente dos dois projetos anteriores, essa proposta apresenta-se mais pesada, robusta e fechada. Os poucos desenhos encontrados²⁷ revelam um edifício de dois pavimentos, que abrigaria no térreo uma loja com depósito, escritório, pátio e banheiro. No primeiro andar ficaria a casa propriamente dita, com uma pequena cozinha, banheiro, quarto e sala. Os desenhos indicam, ainda, que parte do edifício já existia e que a proposta seria de uma intervenção.

Nessa pequena residência, o quarto se localizaria na frente, sobre a loja, acesso principal do primeiro pavimento, ao contrário da casa da arquiteta, em que a sala está na parte frontal e os quartos, mais resguardados, ao fundo.

²⁷ Ver mais no dossiê.

A casa-comércio remete às residências urbanas brasileiras do período colonial, que também abrigavam comércio no térreo. Assim como essas, a Casa do Brooklim tem janelas fechadas com treliças de madeira, o muxarabi. Foram identificados poucos desenhos e nenhuma informação a respeito e de seus donos. Ao que tudo indica, esse foi mais um projeto não



edificado. A casa certamente seria a morada do proprietário ou da proprietária da loja, que dedicaria grande parte do tempo ao trabalho. Seria uma habitação bem prática, não exigindo muito tempo de quem nela viesse a morar. Lina indicou que parte da construção fosse demolida, para que se criasse um pátio.

Edifício Multifuncional Taba Guaianases

Em **1951**, Lina elaborou uma grande proposta de residência: o Edifício Multifuncional Taba Guaianases, que contou com a participação de seu amigo, o engenheiro italiano Pieri Luigi Nervi como calculista. O edifício seria construído pelo grupo

Diários Associados, para abrigar estúdios de rádio e televisão, um auditório de cinco mil lugares e as habitações. O complexo acabou não sendo construído, mas o projeto foi publicado na *Domus* nº 282, de 1953 e na *Habitat* nº 14, de 1954.

As habitações são pequenas, práticas e eficientes, para um morador ou uma pequena família, *habitat* que se adequa às demandas das grandes cidades, mas que não isola seu morador, na sua individualidade. Lina projetou áreas coletivas para servir às moradias, acreditamos que influenciada pela proposta de Piccinato concebida para o bairro Mazzini, apresentada por ela na *Stile*.

O bloco destinado às unidades habitacionais tem os pavimentos vazados por pátios, que funcionavam como poros no grande prisma vertical, de onde surgiriam pequenos jardins. Os pavimentos teriam um ritmo de cheios e vazios, marcado pela estrutura, sendo os vazios preenchidos por esses jardins [80]. Os desenhos das unidades lembravam muito os da Casa de Figini, realizada em 1935, com seus terraços e pátios, que tinham a mesma função, introduzir área verde no *habitat*.

No memorial descritivo do projeto, identificado no Instituto, Lina fez as seguintes observações sobre o conjunto de edifícios:

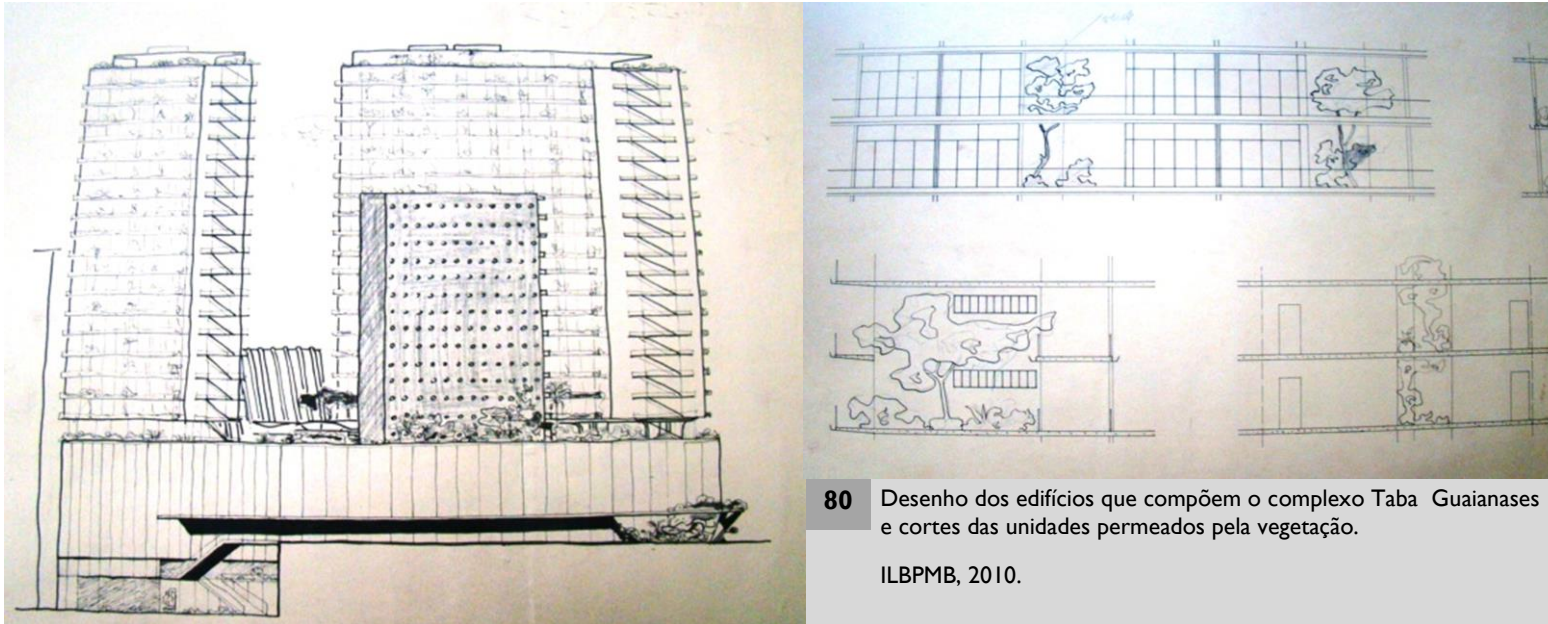
Memorial descritivo para construção de um prédio para teatro e habitações coletivas populares, no terreno de esquina Avenida 9 de julho, viaduto Major Quedinho, Alvaro de Carvalho, de propriedade das Emissoras Associadas.

(...) Este prédio (bloco B) apresenta a particularidade de ser constituído por áreas livres superpostas. Sendo os apartamentos mais casas particulares com pequenos jardins que apartamentos. As ruas internas são alternadas com áreas transversais completamente abertas, de seis metros de altura, para permitir a entrada do sol.

(...) Nos três blocos de apartamentos, haverá um total de 2000 apartamentos, estudados de forma tal, de terem antes o caráter de pequenas casas sobrepostas, cada uma com um jardim pênsil.

(...) Os apartamentos, embora do ponto de vista numérico um complexo único no mundo e um bloco de tipo coletivo, foram estudados de maneira a deixar aos moradores, absoluta individualidade.

Serão instalados serviços coletivos de incineração de lixo, lavanderias etc. Nos últimos andares serão distribuídos: restaurante, palestra e solarium, biblioteca e sala de leitura coletiva (Bardi, sd).



80 Desenho dos edifícios que compõem o complexo Tabacaria e cortes das unidades permeados pela vegetação.

ILBPMB, 2010.

O projeto é muito ambicioso, em diferentes aspectos: pela solução tecnológica a ser empregada e pelo volume de habitações e, conseqüentemente, espaços que ele iria gerar. Nessa mesma época, estava sendo concluído o segundo edifício do Parque

Guinle [81], o Bistrol. Dois anos antes, havia sido finalizado o Nova Cintra (1948), o terceiro, o Caledônia, só foi concluído em 1954.

Lucio Costa projetou seis edifícios em 1943, como diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, órgão que ficou encarregado de urbanizar a área, que compreendia os jardins da residência de Eduardo Guinle, projetado originalmente na década 1920. Dos seis edifícios, apenas os três citados foram construídos. O Nova Cintra diferencia-se dos outros por sua orientação norte-sul e por estar paralelo à rua, o que talvez tenha conduzido Lucio Costa a criar no térreo espaços destinados ao comércio. Os outros dois blocos destacam-se pela textura de suas fachadas, composta por cobogós e brises de madeira, que fazem a proteção da fachada e introduzem na arquitetura moderna elementos típicos da arquitetura tradicional. Lina tinha uma admiração especial por esse projeto de Lucio e o menciona em 1957, quando escreveu sua tese para USP. No texto ela realçou a capacidade do arquiteto de traduzir para um contexto contemporâneo, principalmente para a casa, características presentes na arquitetura popular.

Lúcio Costa é um intérprete e defensor dos caracteres "nacionais"(já dissemos em que sentido entendemos essa palavra), da arquitetura brasileira. Em suas realizações encontramos, com efeito, tais caracteres, como se dá no conhecido Conjunto do Parque Guinle, no Rio, do qual reproduzimos um detalhe. Êle remota às origens da autêntica arquitetura brasileira descobrindo seu caracter genuino não na arquitetura "oficial" portuguesa, mas na "popular", "transferida –na pessoa dos antigos mestres e pedreiros "incultos"– para a nossa terra". Êle acha, êsse início, ótimo, aquilo que deu à arquitetura brasileira. "êsse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX". E ainda: "A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desativada e pobre, comparada à opulência dos "palazzi" e "ville" italianos, dos castelos de França e das "maisons" inglesas da mesma época, ou à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto palacetado e faceiro de certas residências nobre

portuguesas". E êsse caracter de domesticidade e de modestia, tão claramente focalizado, e quase recomendado, caracter que se encontra intacto nas primeiras arquiteturas de Oscar Niemeyer e dos outros arquitetos seus contemporâneos, explica o sucesso da arquitetura brasileira, que apareceu de repente ao mundo, saindo de uma experiência sangrenta, da guerra contra a retórica, como um apêlo a um sentido honesto e jubiloso da vida (Bardi, 1957, p. 70).



81 Lucio Costa, Parque Guinle, 1943.

http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-guinle-lucio-costa/http://4.bp.blogspot.com/_4DVodFn6em0/TKh0kCMhfol/AA

Apesar das inúmeras diferenças entre as duas propostas, de ordem formal e de uso, acreditamos que elas possuem algumas afinidades. No Parque Guinle, Lucio buscou uma proximidade entre arquitetura e natureza. Com exceção do Nova Cintra, todos os outros cinco edifícios foram concebidos com as fachadas frontais voltadas para o interior do parque, que poderia ser

contemplado pelos moradores. Os desenhos para o Conjunto Taba Guaianases não demonstram ter alguma paisagem natural no entorno, fato que talvez tenha conduzido a arquiteta a idealizar pequenos pátios. Lina, assim como Lucio, acreditava que a relação casa e natureza era saudável, benéfica para seu morador, e também entendia que a referência à arquitetura tradicional na arquitetura moderna era o traço necessário para conferir personalidade, identidade, a essa arquitetura.

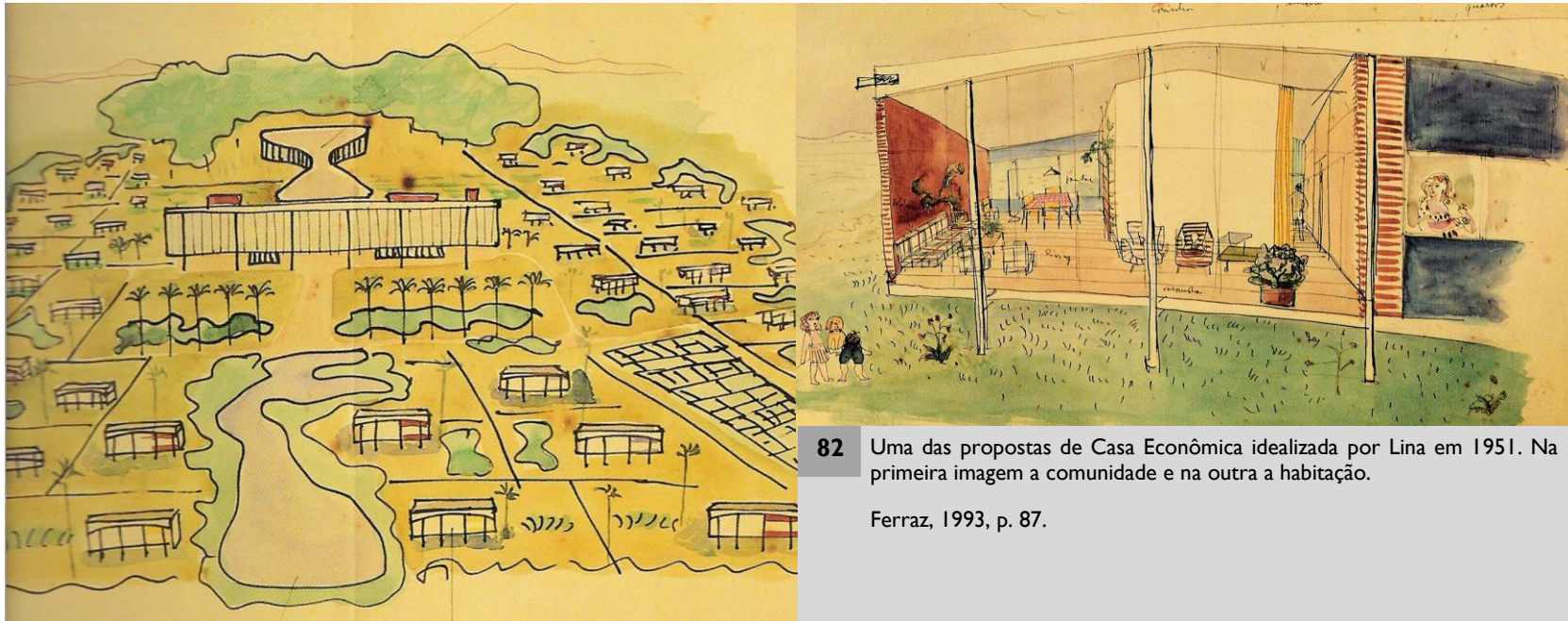
Casas Econômicas

Lina estava realmente envolvida com o tema habitação popular. Nesse mesmo ano, ela elaborou outras cinco propostas, que denominou Casas Econômicas. As propostas são formalmente bem diferentes entre si, confirmando nossa hipótese de que o seu entendimento de arquitetura moderna é bem amplo. Os documentos, no entanto não trazem nenhuma indicação sobre o possível proprietário dessas edificações e o local onde seriam construídas.

Casa Econômica I

Uma dessas propostas remete à sua própria casa, um volume suspenso por pilotis, de estrutura metálica e com grandes panos de vidro [82]. A habitação possui dois quartos, uma cozinha, um banheiro e uma sala, que tem duas faces envidraçadas. A área íntima da residência é resguardada, fica ao fundo, enquanto a área social está localizada na parte frontal e é praticamente toda revestida de vidro. As aquarelas²⁸ feitas por Lina para materializar essa ideia são muito expressivas e ricas. Elas não detalham apenas a habitação, mas a vida que a arquiteta imaginou que haveria dentro e fora desse ambiente, um ambiente que vai além da própria residência. Nessa proposta, ela não apenas idealizou o *habitat*, mas uma "comunidade", da qual a residência seria apenas uma célula. Lina concebeu um *habitat* para viver-se coletivamente. Apesar dos documentos não informarem

²⁸ Ver mais desenhos dessa proposta no dossiê.



82 Uma das propostas de Casa Econômica idealizada por Lina em 1951. Na primeira imagem a comunidade e na outra a habitação.

Ferraz, 1993, p. 87.

sobre os proprietários, algumas aquarelas revelam para que morador a casa é idealizada. Neste caso, para uma família com crianças, onde essas pudessem brincar livres pelo gramado, sob o olhar atento da mãe, que as observaria pelas grandes aberturas.

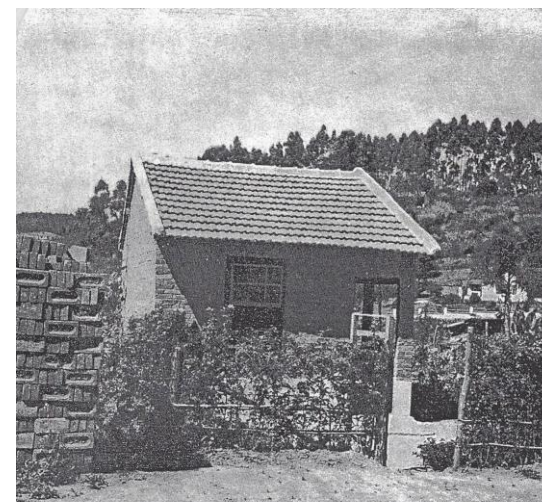
Segundo Oliveira (2006, p. 42), o conceito de casa de vidro trabalhado por Lina nessa proposta está relacionado com o de “Dom-Kommuna”, desenvolvido na antiga União Soviética na década de 1920, que seriam habitações compostas “por células individuais e vastos espaços coletivos para refeições, repouso, lazer e atividades culturais”. De acordo com essa autora, “Lina

desenha um conjunto de casas unifamiliares isoladas, todas iguais, onde o vidro é o elemento preponderante e exhibe toda a vida coletiva da casa.”

Casa Econômica 2

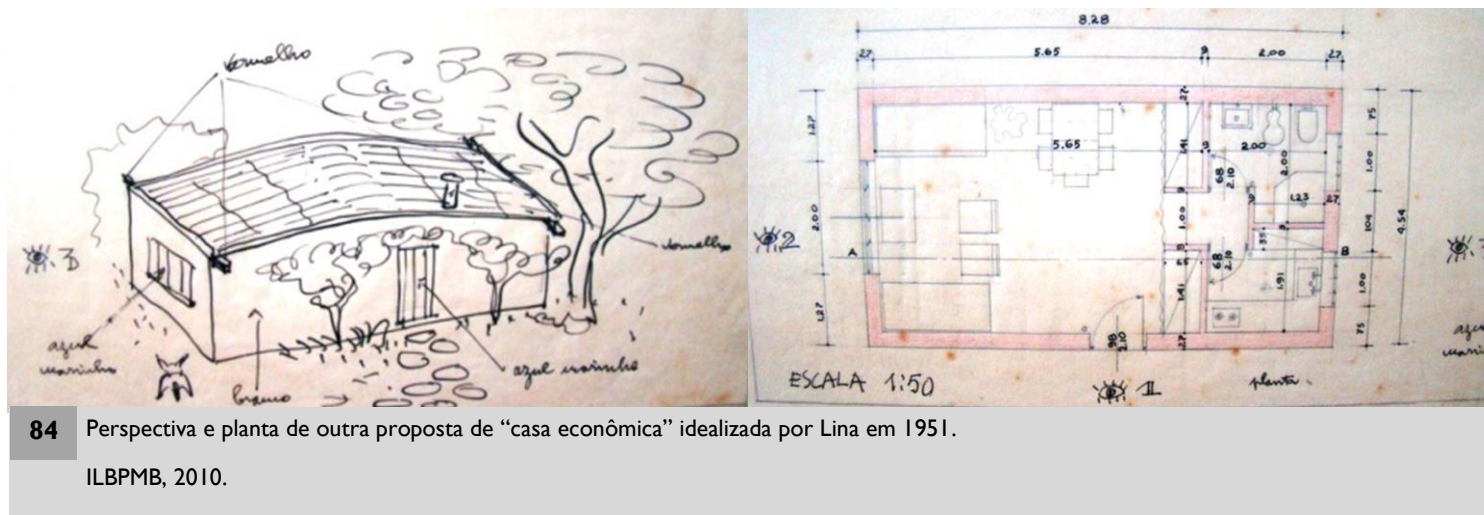
A outra proposta desenvolvida por Lina é formalmente muito diferente. Consiste de um volume totalmente fechado, preso ao chão, com telhado de eternit, inspirada, provavelmente, na casinha porta-janela, bastante comum na arquitetura popular brasileira, uma fisionomia muito próxima à do volume dos fundos da casa da arquiteta e também de algumas das residências que Lina apresentaria nos artigos da *Habitat*. Um bom exemplo disso é o artigo *Casa de 7 mil cruzeiros*, publicado nesse mesmo ano. Nele, ela exhibe uma casa [83] concebida pela moradora, uma dona de casa que trabalhava em uma olaria perto de Em’boy, onde fabricou todos os tijolos que foram utilizados na construção. A residência é o resultado da determinação dessa senhora humilde, como muitas outras do interior desse Brasil, que, num determinado momento, movida pela necessidade de ter sua casa própria, colocou-se como arquiteto, jardineiro e pintor, como mencionou a própria Lina, para atingir esse fim.

Lina enfatiza, no texto, a capacidade da proprietária de reutilizar materiais que haviam sido descartados, como a janela aproveitada de uma edificação demolida e as madeiras de caixotes, usados para construir os móveis da casa. E destaca o resultado conseguido pela moradora: uma habitação inteligente, funcional e bonita.



83 Casa feita com 7 mil cruzeiros. Apresentada por Lina na revista *Habitat* n. 3 de 1951. Bardi, 1951, p. 4.

A casa [84] concebida por Lina lembra, do ponto de vista formal, aquela apresentada em suas crônicas: um único volume, com esquadrias de madeira, com telhado duas águas. Diferentemente da casa de 7 mil cruzeiros, a de Lina tem o telhado embutido, fazendo com que ela utilizasse um recurso muito comum em seus projetos: a gárgula, que conduz a água da chuva



captada pelas calhas.

O espaço interno, por sua vez, materializa muito bem a ideia de habitação mínima. Ela possui uma única entrada, a qual acessa o cômodo, que deveria abrigar o espaço para refeições, socialização e repouso. Este conduz a outros dois, bem menores, onde funcionaria a cozinha e o banheiro. A área dessa pequena residência, de 8,28m x 4,54m, não chegaria a 38m². Este provavelmente seria o *habitat* para alguém que não demandasse de muito espaço doméstico, que buscasse realizar nesse

ambiente as atividades primordiais do morar, que convivesse com a sobreposição de função e flexibilidade espacial. Mas alguém que valoriza a tradição construtiva brasileira.

Casa Econômica 3

Lina elaborou outra proposta [85], seguindo essa mesma linha. Como na anterior, ela chegou a definir fachadas, cortes e planta, essa com mobiliário e cotas²⁹. Um desenho racional, feito a régua, não mais a mão livre, demonstrando que a proposta encontrava-se em estágio bem desenvolvido.

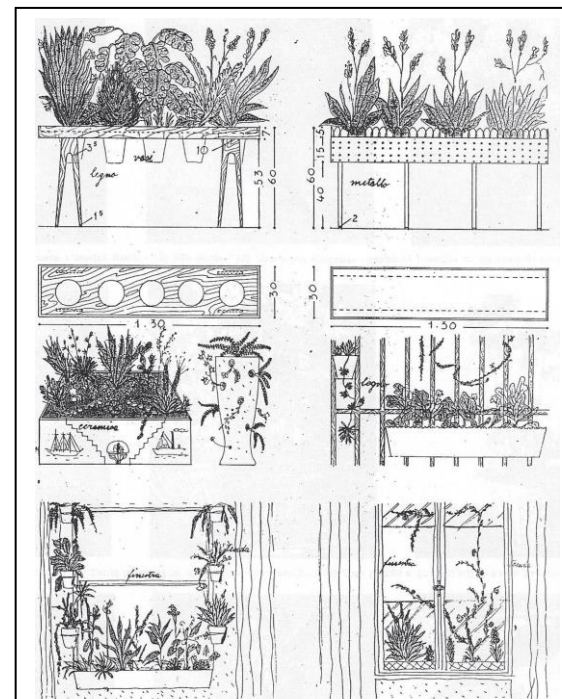
O estudo compreende um único volume preso ao chão, de teto plano, porém coberto por um jardim com diferentes espécies de vegetação. O acesso principal se dá por uma porta de madeira na fachada frontal. O primeiro cômodo a ser acessado é um espaço destinado a refeições e à reunião dos moradores; ele é iluminado por uma grande janela de vidro, que lhe confere um aspecto mais industrial, moderno, do que o verificado na proposta anterior. O *living*, como costumava denominar Lina, conduziria a um corredor/hall onde se encontrariam os acessos aos outros três cômodos: cozinha, quarto e banheiro. Nesse mesmo corredor ainda haveria outra entrada para o interior da casa.

²⁹Ver mais desenhos dessa proposta no dossiê.

Em outra proposta para as Casas Econômicas, ela concebeu uma residência de um único volume, de base quadrada e superfície suspensa. Nela reservou uma área, abaixo da laje do piso, para inserir um jardim. Assim como a vegetação, no telhado da habitação anterior, e mesmo nas páginas da *Grazia*, essa tem dimensões e formas diferentes: é um jardim pequeno, porém denso, que dissimula sua base.

Os desenhos demonstram que o estudo não chegou a sua etapa final. A planta, diferente das outras já apresentadas, não possui todas as cotas e não está com seu mobiliário completo. Além disso, a representação gráfica ainda é muito livre. Os demais desenhos demonstram que estava estudando a possibilidade de trabalhar com estruturas premoldadas de concreto armado na vedação. A proposta não foi adiante, e ela acabou adotando o concreto armado apenas na cobertura: um quadrado ondulado de 13m x 13m [87]. Essa cobertura possui uma chaminé no centro, que o desenho não deixa claro se é de um fogão ou de uma lareira, elemento muito utilizado por Lina em seus projetos residenciais.

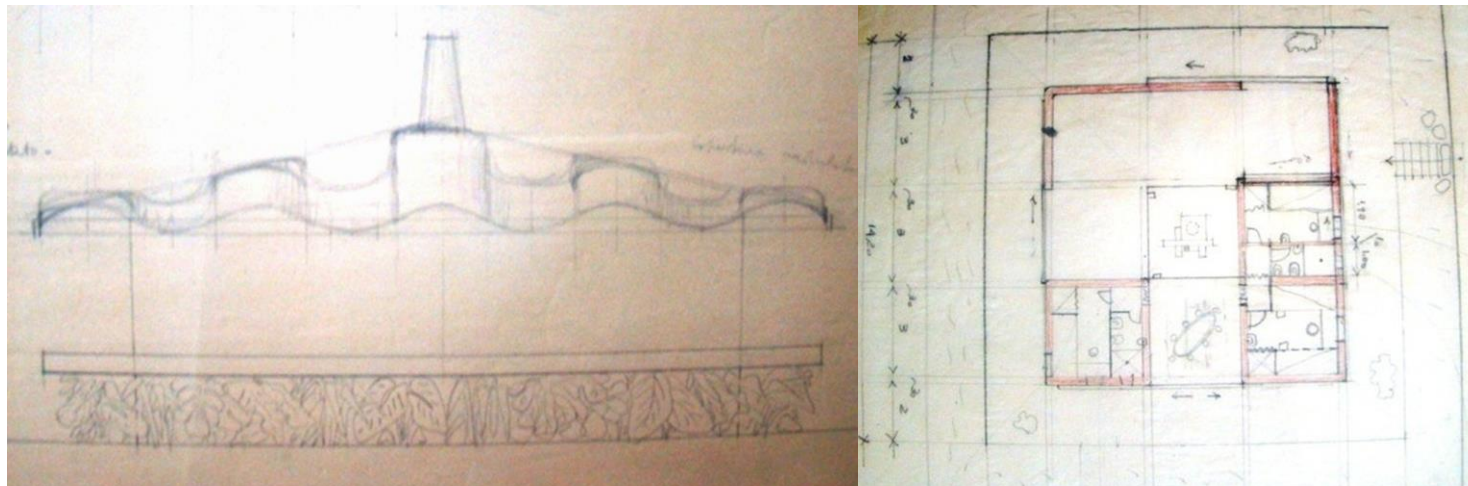
A planta é organizada a partir de módulos de 3m x 3m; os cômodos têm a essa medida ou um múltiplo. A residência proposta teria três quartos, dois banheiros e um espaço para uma grande mesa de refeições, o qual estaria diretamente ligado à área central, destinada ao fogão ou à lareira. Ainda existe um outro espaço, pouco detalhado e sem mobiliário, com planta em L, o qual poderíamos deduzir que seria o local destinado ao *living*.



86 Desenhos Lina e Pagani, para o artigo *Fiori in casa e alla finestr.*

Grazia, 1941, p. 32.

A cobertura de concreto armado, ondulada, é o grande diferencial dessa proposta. Ela remete a algumas coberturas realizadas por Nervi. No artigo *Duas construções de Oscar Niemeyer*,³⁰ publicado na *Habitat* n° 2 de 1951, Lina destacou a maneira plástica como o arquiteto usou o concreto armado em suas coberturas, bem diferente dos arquitetos do início do racionalismo, que, segundo ela, apenas exploravam os aspectos tecnológicos do concreto. Comparou essas obras às produzidas por Nervi e Wright e utilizou um termo deste último para denominar obras com essa características.



87 Proposta de habitação com cobertura ondulada de concreto armado, que remete a obra de Nervi.
ILBPMB, 2010.

³⁰ O artigo mostra várias peças gráficas do projeto realizado por Niemeyer para um conjunto industrial, no interior de São Paulo. Segundo a autora, nessa proposta o arquiteto retoma o uso do concreto, de maneira plástica, assim como fez na Igreja de São Francisco, na Pampulha, e no projeto do teatro a ser construído junto ao Ministério da Educação.

As possibilidades da nova arquitetura deste segundo período que podemos denominar pós-racionalista, estão justamente na possibilidade plástica do concreto armado. Na série de conferências feitas por Frank Lloyd Wright em 1939, em Londres, fora prognosticada para o futuro como "a forma desabrochada", isto é, a forma plástica, produto típico da máquina, já humanizada e tornada expressão da civilização contemporânea, em harmonia enfim com o homem, após o trabalho e as fraturas do alvorecer da civilização mecânica.

À "forma desabrochada" e às grandes possibilidades plásticas do concreto armado, referia-se também Pier Luigi Nervi, o grande engenheiro calculador e depositário de patentes italiano (patentes especialmente de "prefabricação"), na série de conferências no Museu de Arte; Nervi prevê a época das formas plásticas de concreto armado, e das superfícies resistentes "enrugadas". As primeiras manifestações dessas formas já podem ser assinaladas, na produção industrial, nas carroçarias dos carros, em certos aparelhos de uso doméstico, como ferros para passar, bateadeiras e ventiladores (Bardi, 1951, p. 6-8).

Casa Econômica 5

A quinta proposta desse conjunto compreende três casas-pátio [88] conectadas. As residências possuem volumetria pavilhonar e cobertura plana. A implantação, influenciada provavelmente, pela proposta realizada por Mies van der Rohe na década de 1930 para as casas-pátio, mas também a um projeto de Irenio Diotallevi (1909-1954) e Franco Marescotti (1908-1991) apresentando na *Domus* nº178, de 1942, ano em que Lina já contribuía com a revista. A proposta deles [89] é de uma residência, com *studio*. A casa, cuja planta remete a um C, possui seu volume intercalado por pátios, justamente para intensificar a relação entre interior e exterior. Os arquitetos conceberam o projeto a partir de uma cobertura pré-existente, sob a qual agenciaram novos espaços. A proposta está descrita no artigo e foi considerada uma nova maneira de edificar na cidade, aproveitando edifícios existentes. Volumes pavilhonares, cobertura plana, paredes envidraçadas e janelas que vazam a laje são alguns dos elementos comuns aos projetos de Diotallevi e Marescotti e de Lina.

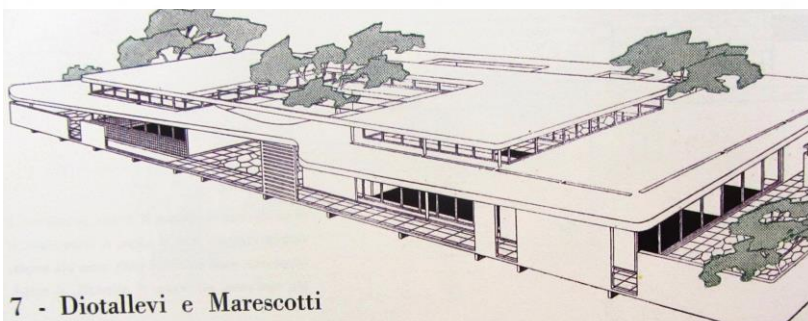
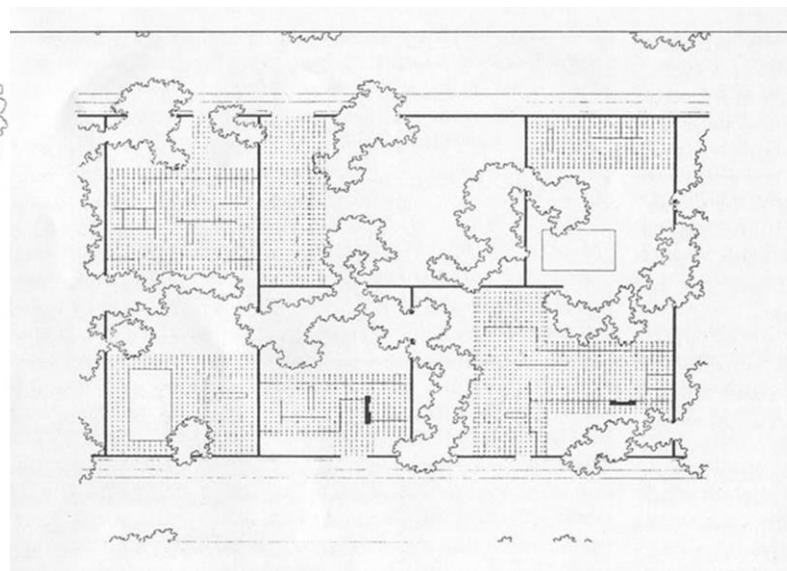
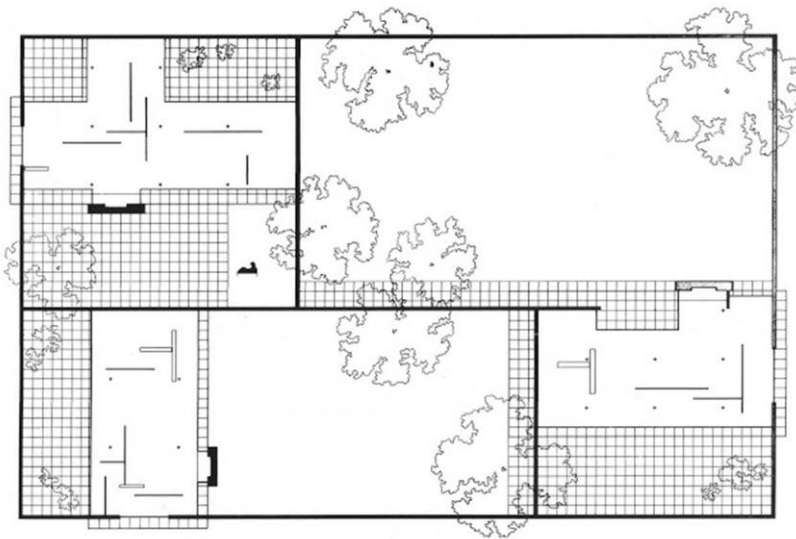


88 Implantação e elevações de uma das propostas de casa econômica elaborada por Lina em 1951.

ILBPMB, 2010.

As residências projetadas por Lina são volumes conectados por planos, sejam eles paredes, muros ou lajes, que se expandem para além da construção. Todas as três propostas possuem o mesmo número de cômodos, *living* com grande abertura frontal, quatro quartos, todos com grandes aberturas voltadas para os pátios e jardins, dois banheiros e cozinha. As casas possuem arranjos espaciais diferenciados, principalmente em relação à posição dos quartos, é diferente em cada estudo.

Um corredor, que conduz aos demais cômodos da casa, funciona como nas antigas casas coloniais brasileiras, como uma “espinha dorsal” que organiza a circulação e os acessos aos demais espaços. Como não possui nenhuma abertura para o exterior, foi idealizado com iluminação zenital.



7 - Diotallevi e Marescotti

89 As duas primeiras imagens são propostas de casa-pátio realizadas por Mies Van der Rohe na década de 1930. As outras duas, abaixo, projeto residencial realizado por Diotallevi e Marescotti, apresentada no artigo “La casas che si potrebbe avere”, na revista Domus 178 de 1942, período que Lina já contribuía como revista.

<https://cercle.upc.edu/review/004.-october-2010>. FIELL & FIELL, 2006, p. 156-157.

Diferenciando-se de todas as outras casas do conjunto, esta proposta é de uma residência bem maior. Seu programa não remete ao de uma habitação mínima, mas certamente ao de uma casa que poderia ser reproduzida em grande escala e reorganizada de maneiras diferentes, como foi mostrado nas três propostas, guardando o princípio de complementariedade entre casa e paisagem natural. Segundo Lina:

O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a “prisão”, e perceber que muitíssimo de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer (Lina, apud Ferraz, 1993, p. 120).

Oswaldo Bratke (1907-1997) talvez seja um bom exemplo de arquiteto que corresponde ao texto, o “projetista da casa do homem”, o “autor da rebeldia contra a prisão”. De qualquer modo a *Habitat* nº 10, de 1953, apresentou a segunda casa [90] do arquiteto, no Morumbi, de 1951. O título do artigo é *Outra residência no Morumbi*³¹, texto ricamente ilustrado com imagens do exterior e do interior da casa.

Bratke foi um dos responsáveis pela implantação do projeto de urbanização do bairro do Morumbi, na década de 1950, quando iniciou o projeto de sua residência. De acordo com Segawa, a casa marcou o início de uma fase mais criativa na carreira de Bratke, na qual ele retomou, magistralmente, um conjunto de práticas que vinha desenvolvendo na década anterior.

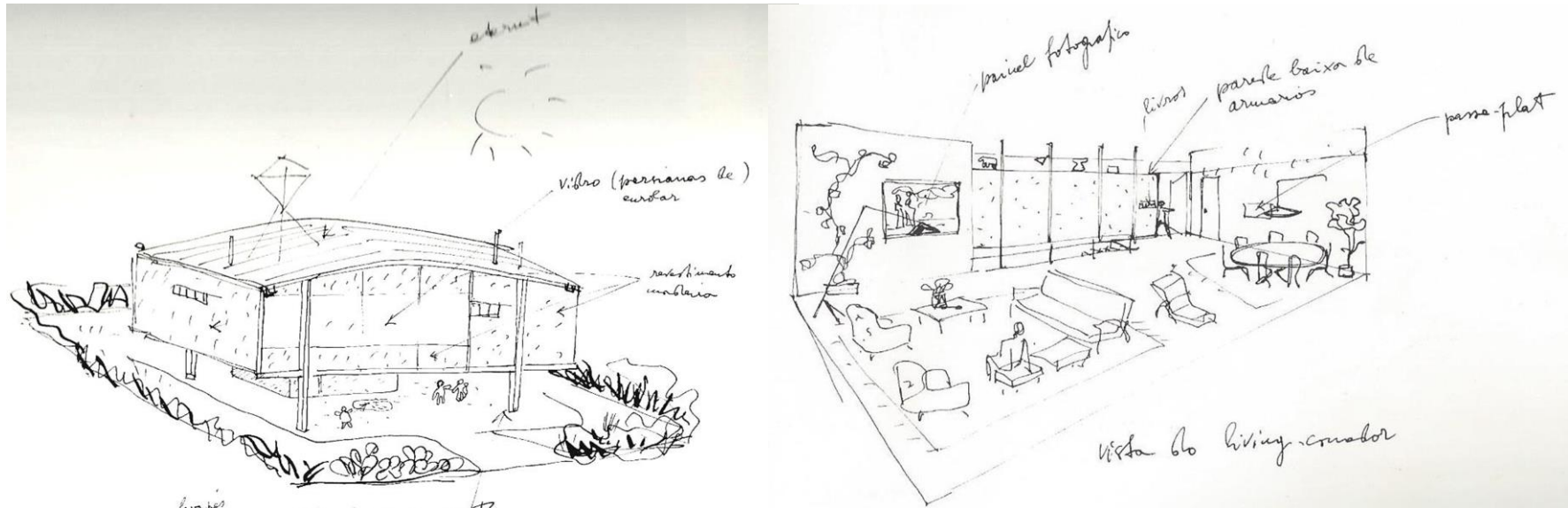
³¹ Outra, porque o artigo anterior era *Uma residência no Morumbi*, texto onde Lina apresentava a sua casa.

(...) Bratke propôs uma obra marcada pelo ritmo uniforme e pelas cuidadosas proporções de uma malha estrutural de concreto que, apesar de estabelecer uma modulação rígida conforme uma lógica construtiva racional, possibilitava uma admirável flexibilidade de disposição das partes. Valendo-se do contraponto de cheios e vazios, articulando espaços fechados, abertos e semi-abertos, explorando assimetrias, combinando materiais produzindo diferentes texturas e efeitos de luz e sombra – sob o controle da moldura estrutural -, a casa resultou numa sábia combinação de soluções na qual criatividade e sensibilidade fluíram proporcionando substância arquitetônica para a austeridade aparente de uma realçada estrutura (Segawa, 1997, p. 108).



90 Oswaldo Bratke, residência e estúdio do arquiteto, 1951.
Segawa & Dourado, 1997, p. 111 e 108.

Casa de Praia



91 Estudo para casa de praia, concebido por Lina em 1957.

Ferraz, 1993, p. 99.

Em **1957**, Lina realizou outro estudo, denominado Casa de Praia **[91]**, não tendo identificado nem local, nem proprietário. Essa proposta lembra os estudos realizados para Casas Econômicas que pareciam não ter um morador específico, propostas de pequenas habitações, que podem ser adaptadas a terrenos diversos.

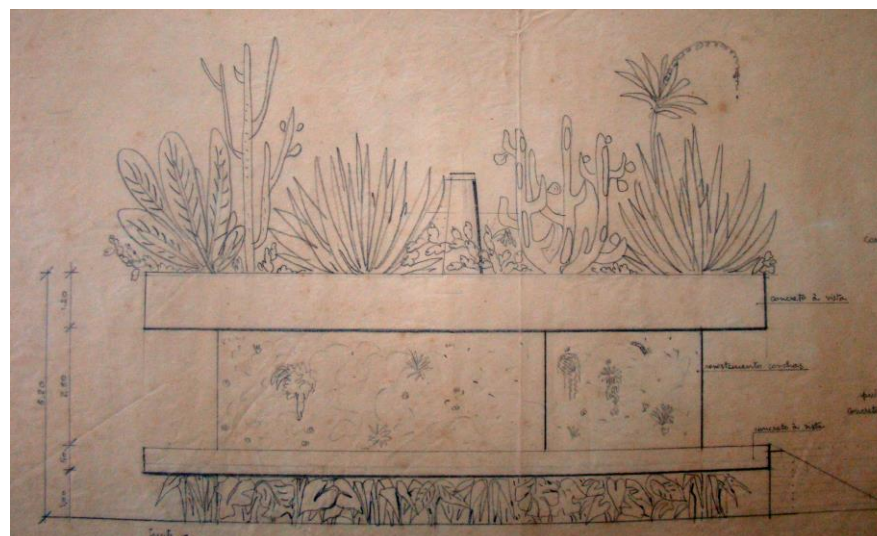
Os desenhos são a mão livre e revelam uma afinidade formal muito grande com um dos estudos de Casa Econômica: o da casa suspensa por pilotis. Assim como aquela, a casa de praia também é uma proposta mais industrial, com estrutura de concreto e vedações de vidro. Nos poucos desenhos identificados³², destacamos duas perspectivas, uma do exterior e outra do interior. Elas estão acompanhadas por anotações que informam o material a ser usado e identificam objetos e cômodos. Esses indicam como a casa deveria ser vivida: com crianças brincando sob o volume da residência e um espaço interno ocupado por móveis de desenho contemporâneo, livros, fotografias. Mais uma vez Lina retomou as proposições elaboradas nas revistas *Grazia*, *Stile* e *Domus* de espaço interno para compor um dos seus projetos.

Casa Valéria Piacentini Cirell

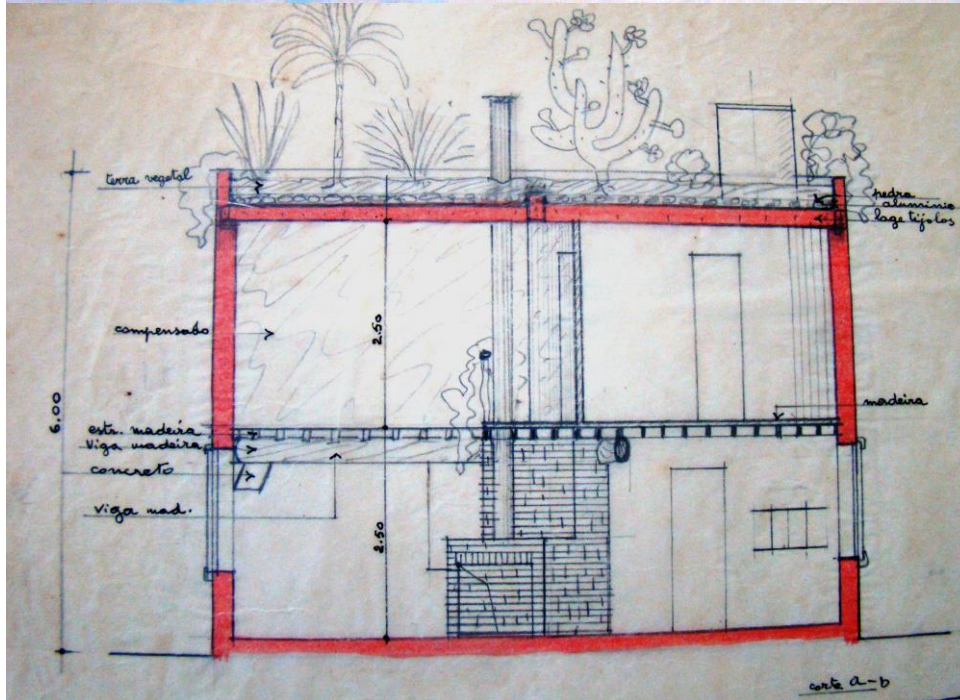
Nesse mesmo ano, ela faz outra proposta, dessa vez para sua amiga Valéria Piacentini Cirell e seu esposo, o professor de Filosofia do Direito da USP Renato Cirell Czern (1922-2005), também no Morumbi.

Diferente do terreno onde foi construída sua casa, o do Casal Cirell é mais fechado, menor. A arquiteta também elabora uma residência muito diferente da sua, pesada, opaca, presa ao chão, de superfície rugosa, tomada pela vegetação.

³² Ver dossiê.



92 Desenho elaborado por Lina, durante o processo de concepção da residência do casal Cirell.
ILBPMB, 2010.



93 Desenhos feitos para casa Valéria Piacentini Cirell, 1957.

ILBPMB, 2010.

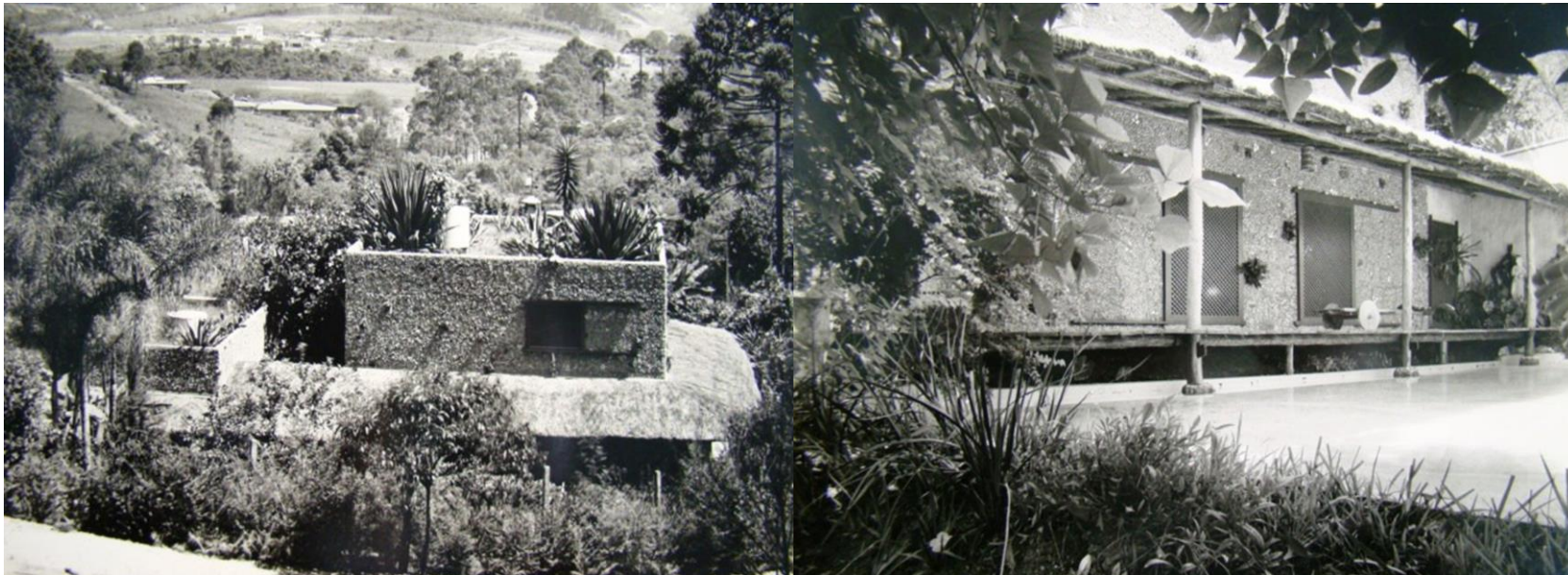
Lina realizou diversos estudos, até chegar à proposta final. Há desenhos a caneta esferográfica, de estudos formais e organização espacial, e desenhos a lápis, demonstrando, de maneira mais elaborada, a ideia que queria imprimir à obra: a ideia de um edifício tomado pela natureza, de casa como um muro verde. Alguns desses desenhos mostram que ela resgatou elementos de uma das propostas desenvolvidas para Casa Econômica [92], reforçando a hipótese de que muitos desses estudos não realizados funcionavam como projetos teóricos, com os quais exercitava possibilidades técnicas, funcionais e estéticas.

Lina foi reelaborando essa proposta e, ao final, concebeu uma volumetria apoiada diretamente sobre o solo, com paredes incrustadas com vegetação, conchas, pedras e pedaços de azulejos, cobertura jardim e uma grande varanda que circunda parte da casa, coberta com sapé. As aquarelas com a solução final revelam uma casa totalmente envolvida pela natureza, não mais uma casa mirante, como a sua residência. Nessa proposta, a casa aproxima-se da natureza e se deixa ser invadida por ela, sem, no entanto, desaparecer.

As aquarelas [93] mostram uma casa à beira da água (a piscina), com pilares de madeira sobre supostas “pedras” de concreto. Esses pilares saem da água para ser parte da sustentação do telhado de sapé, que protege um homem que aprecia a paisagem, enquanto fuma o seu cachimbo. Como de costume, as aquarelas retratam não apenas a casa, mas a vida imaginada naquele ambiente. Nesse caso, uma vida um tanto quanto prosaica, simples, muito parecida com a do homem do Amazonas, que ela descreveu em dois artigos da *Habitat: Amazônas: o povo arquiteto*, de 1950, e *Construir é viver*, de 1952. Nesses enfatizou a capacidade desse homem simples de conceber e construir uma residência “firme, espaçosa, agradável, no meio da natureza.” Casas funcionais, belas e simples, feitas sem a participação de arquitetos:

José fabricou sua casa sem arquiteto, sem o auxílio daqueles escritórios técnicos que só sabem encher a cidade de “finos palacetes” em estilo português e mexicano. Êste arquiteto de que falamos, êste arquiteto sem compasso, régua T e tecnógrafo; êste homem simples e feliz, trabalhou dias e dias escolhendo a boa madeira, a mais útil. José sentiu o prazer da arquitetura, o gosto de planejar, de sistematizar sua vida em baixo de um teto: um dos mais nobres prazeres do homem (Bardi, 1952, p. 3).

Lina foi buscar no universo do construtor popular algumas referências para esse projeto: cobertura com palha na varanda, o assoalho de madeira do mezanino, e a janela guilhotina com treliça, que ela utiliza deitada [94].



94 Imagens da Casa Cirel após a construção.
ILBPMB, 2010.

Como essa casa foi idealizada para uma proprietária de antiquário e um professor de filosofia, sua concepção pedia um uso mais urbano. O acesso principal se dá por um terraço, de piso revestido com cacos de azulejos, à sala, que é o espaço mais generoso da residência e reúne estar e jantar, um espaço destinado a reunião, tendo no centro uma lareira. A sala comunica-se diretamente com a pequena cozinha, que fica em uma das arestas da planta quadrada de 8m x 8m, e com o exterior, o terraço, que, na parte suspensa, sobre a piscina, possui piso de madeira. Parte da sala possui pé-direito duplo, enquanto a outra parte é coberta por mezanino de assoalho de madeira. Esse mezanino abrigaria dois quartos, separados por cortinas, e poderia ser transformado em um único quarto. Nele foi executado apenas o banheiro com direito a uma banheira.

A casa ainda tem outro volume com planta de 3,5m x 8,45m, que deveria abrigar dois quartos e um banheiro. O volume principal está conectado a esse através da área de serviço e de um pequeno jardim. Lina acabou adotando o mesmo princípio utilizado em sua residência, de unir os dois blocos através de um jardim, princípio igualmente adotado pelo casal Eames em sua casa.

Outra referência nesse projeto é feita provavelmente à obra de Gaudí. Os azulejos, conchas, incrustados na superfície, assim como a vegetação remetem à obra do arquiteto catalão, obra que Lina havia conhecido um ano antes de conceber esse estudo. Ferraz (2010, p.251) reforça essa hipótese.

Ela vai para Barcelona, lá descobre o Gaudí, que era moderno... Gaudí era moderno, e ele fazia parte do movimento moderno na Catalunha. Aquela pedrinha não era um capricho, não! Todos eles faziam aquilo. Ele foi o proeminente, foi o cara que mais se destacou, mas todos estavam fazendo aquilo ali. E hoje você pergunta: qual era o movimento moderno lá? É do Gaudí, justamente! Eu acho que isso tudo vai impactando na visão da Lina, e ela faz a casa da Valéria de palha, o telhadinho de barro, posterior, original... E faz uma casa super simples, despojada, usando aquilo que tem que ser: usa a janela, aquela comprada na periferia,

numa casa de material de construção, e assenta deitada mesmo, sem estar em pé, janela de guilhotina, aproveitável. (...). Ela pega uma janelinha daquela de guilhotina e assenta deitado. E ela falou: eu posso fazer coisas interessantes, espaços interessantes, com poucos meios. Volta aí a ideia da cortina: permanece, tanto na casa dela, como na casa da Valéria, cortina que fecha o mezanino. A da Valéria já é um pouco aquilo. Ela fez a da Valéria quadrada e depois fez o pavilhão redondinho. (...). Ela termina assim, então. Ela tinha essa coisa já orgânica. Eu acho que ela começa a assumir mais uma paixão da vida dela, que era Frank Lloyd Wright. Ela gostava muito, e, em um certo momento, eu acho que, pela formação dela, eles tiveram que deixar Frank Lloyd Wright um pouco de lado, porque era, afinal, um homem do século XIX... Então eu acho que a formação mais racionalista, miesiana, ela teve que olhar para o Frank Lloyd como um bicho do século XIX, não? Mas aí eu acho que ela vai voltando: se você pega depois o SESC Pompeia, os móveis do SESC Pompeia são muito Frank Lloyd, são muito próximos. Eu acho que ela descobre uma nova simplicidade.

Nesse projeto Lina retomou, com mais ênfase, um processo que já vinha sendo delineado desde sua residência, que é o de reunir informações de universos formais e intelectuais bem diferentes. Ela se apropria do universo construtivo e cultural do homem simples do Brasil, como um *bricoleur* que reúne, coleta “produtos” descartados pela sociedade e que serão reincorporados de uma outra maneira, num outro contexto. Nesse caso os produtos são técnicas tradicionais, materiais, usos, que procurou amalgamar às referências advindas do universo arquitetônico moderno, porém um universo de arquiteturas simples, funcionais, muito vinculadas à natureza e ao contexto cultural em que foram concebidas. As especificidades, segundo Lina, aproximavam essas duas arquiteturas.

A Casa Cirell é, de certo modo, um manifesto [95] contra essa sociedade de consumo e a burguesia paulistana, que ela tanto criticava por rejeitar suas referências culturais mais autênticas, em busca de referências estrangeiras. A casa era acinte a essa sociedade! Uma choupana, uma casa de telhado de palha, num bairro de classe alta, onde os moradores estão muito



95 Casa Valéria Cirell em 2010.

Acervo da autora.

preocupados com a aparência. O uso de azulejos velhos, quebrados, de seixos e conchas nas paredes de argamassa não foi acidental. Lina procurou chocar a comunidade, utilizando aquilo que a mesma comunidade havia descartado. Era uma casa política, crítica, partidária, expressão do que ela outrora havia denominado arquitetura feia, pobre, ou seja, ética e moral.

Casa do Chame-Chame

Em 1958, Lina foi para Salvador e lá retomou muitas dessas críticas, na coluna dominical do *Diário de Notícias*, vinculado ao grupo de Assis Chateaubriand. Nas crônicas denominadas *Olho*³³ *sobre a Bahia*, deixou clara sua posição sobre essa sociedade de consumo, sobre o papel do arquiteto e a importância da história para a arquitetura.

Em Salvador ela realizaria outro projeto residencial, o terceiro construído, resultado da encomenda do advogado baiano Rubem Nogueira e sua esposa Gilka. Ele irmão do médico Felloni Matos, para quem ela havia projetado o consultório em São Paulo. O caminho seguido foi muito parecido com o adotado na Casa Cirell, o que deixa claro que, a partir de então, ela não tinha mais como pensar a habitação de uma maneira distante do que havia sido trabalhado na casa da sua amiga. O projeto para Rubem Nogueira revelou surpresas: Lina resgatou em sua memória de infância elementos importantíssimos para compor a proposta. A primeira visita de Lina ao terreno, localizado no Chame-Chame, bairro jardim de Salvador, tal como o Morumbi, foi em 1958. Na ocasião, dois aspectos impressionaram a arquiteta: a topografia, muito acidentada, e a presença de uma jaqueira. Esses dois fatores acabaram se tornando os condicionadores de todo o processo de concepção.

³³As crônicas assinadas pelo pseudônimo Alencastro são acompanhadas pelo desenho de um olho. Nas crônicas do jornal ela retoma a ideia do olho, porém como título.



96 Primeiro e segundo partidos, para a Casa do Chame-Chame .
ILBPMB, 2010.

Lina elaborou dois partidos **[96]** distintos. Um marcado pela ortogonalidade e por um grande volume em balanço, que remete à Casa do Morumbi. Outro, sinuoso, orgânico, totalmente assentado no chão, foi adotado por comunicar-se melhor com os condicionantes mencionados.

Os primeiros croquis³⁴ da proposta definitiva revelam uma casa pesada, robusta, mais fechada e um tanto introspectiva, uma casa voltada para o seu interior como um caracol, ou melhor, como um forte. Os croquis evidenciavam a semelhança identificada por Lina entre a casa e o Forte de São Marcelo, em Salvador, declarada por ela em algumas anotações que acompanham os desenhos: “a casa invadida por plantas domésticas devolve a imagem domesticada daquilo que um dia era um fortinho na beira do mar” (Bardi, apud Ferraz, 1993, p.125). A casa curvava-se para poder abrigar, a grande jaqueira, que



³⁴Ver mais desenhos no dossiê.

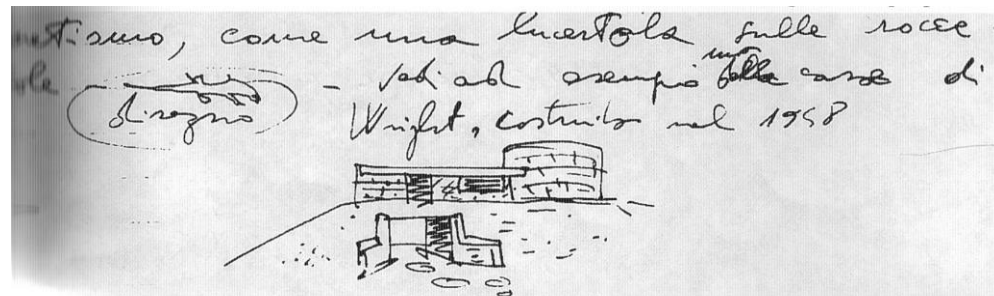
passou a ser contemplada por quem estava no interior da residência, através de grandes janelas de vidro [97].

O casal gosta tanto do projeto que em março, do mesmo ano, Rubem envia uma carta para Lina, comentando essa satisfação.

Gilka e eu nos sentimos particularmente felizes, primeiro porque tivemos uma bellissima casa vigorosamente de acôrdo com o ambiente local, e segundo porque por nosso intermédio a cidade de Salvador se enriquecerá com a primeira residência projeta pela insigne Lina Bo Bardi (ILBPMB, 2010).

Lina já havia trabalhado com essa proposta de uma casa que contornava árvores e jardins, tanto em sua residência como no projeto do Edifício Taba Guaianases. Nesses exemplos, fica muito evidente a intenção de aproximar esses espaços, um tanto quanto artificiais, do ambiente natural, porém na Casa do Chame-Chame foi diferente. O ambiente construído foi sendo moldando ao terreno, o que acabou excluindo de suas feições o aspecto industrial, intrínseco às propostas mencionadas. Com isso a casa se dissolve e se mistura com o terreno.

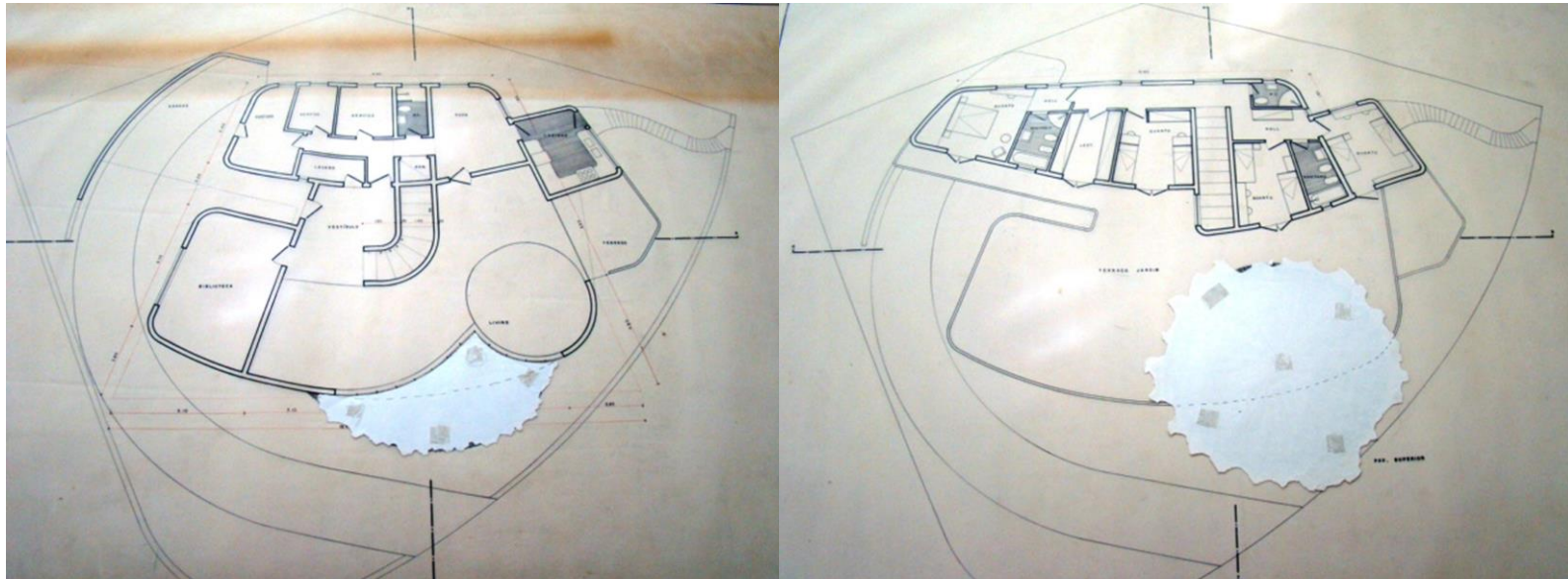
Ao longo do desenvolvimento do projeto, Lina foi organizando a casa em dois pavimentos e estreitando o pátio central, onde até então havia um oratório e um flamboyant, que foram retirados. Com isso, acabou compactando a casa e aproximando os ambientes.



98 Desenho de estudo de Lina, sobre a casa Herbert Jacobs II, de Frank Lloyd Wright..
Oliveira, 2006, p. 97.

Nos desenhos finais, fica evidente a proximidade dessa proposta com a concebida por Frank Lloyd Wright para casa Herbert Jacobs II, de 1946. Segundo Oliveira (2006), nesse mesmo ano, Lina fez uma citação ao projeto de Wright, em alguns desenhos [98] em papéis utilizados em palestras na Faculdade de Arquitetura em Salvador.

Assim como a Casa Herbert Jacobs II, a do Chame-Chame [99] era um volume sinuoso que se aderiria ao solo como se nele quisesse proteger-se. O que Lina propôs foi estreitar os limites entre o natural e o cultural e trabalhar com os materiais oferecidos pela realidade que a cercava, como pedaços de pires, de xícaras, de azulejos, de bonecas, que deveriam ser encrustados nas paredes, como se essas fossem um santuário de oferendas, de ex-votos, tão comum na cultura baiana e tão



99 Pavimento térreo e pavimento superior, em ambos os desenhos uma colagem representando a jaqueira.

ILBPMB, 2010.

apreciado por Lina.

A proposta é uma continuidade do caminho afirmado na Casa Cirell, mas algo a diferenciava daquele projeto e fazia com que abrisse outra vertente dentro desse, que é de um *habitat* mais introspectivo, recluso; de uma arquitetura mais sinuosa, menos racional, o que nos faz acreditar que, ao acessar, aquilo que denominamos baú de ideias, memórias, Lina retirou as imagens de *habitat*, concebidas ainda quando criança em suas aquarelas. Nelas, trabalhara o *habitat* como um esconderijo, que em alguns momentos dissimulava diante da paisagem natural e, em outros, se impunha diante dessa como um forte ou um castelo. Segundo Ferraz (2010, p. 256), as referências para essa residência também podem ser identificadas em outras fontes:

Eu diria que a Casa do Chame-Chame é feita pensando nos *pueblos* lá do interior do Colorado, nos Estados Unidos, no Arizona, nas casas indígenas, de terra. E ela gostava muito disso. Ela tinha essas coisas! Então uma experiência que ela fez, tinha uma coisa orgânica, que tinha que controlar uma área, e alguém topou fazer essa experiência com ela - um amigo, no caso. (...) A do Chame-Chame é uma coisa de experimento *a la*, sei lá, *Shelter*. Foi uma revista importante que fez a nossa cabeça uma época, que era toda, sabe, as casas dos índios ou de vários povos do mundo, a casa da Mongólia com a casa dos índios, dos *pueblos* indígenas mexicanos com as casas dos *hippies*, dos movimentos *hippies*... Então, nesse sentido, é uma referência, uma vontade, mas eu não acho que seja uma referência.

Ironicamente, a casa que foi concebida como um forte não conseguiu trazer segurança para os seus moradores, diante da violência de outros tempos. Em novembro de 1982, Rubem Nogueira escreveu outra carta para Lina comunicando, que a casa seria vendida e posteriormente demolida.



100 Prédio que foi construído após demolição da Casa do Chame-Chame em 1984.

ILBPMB, 2010.

Nossa casa, que surgiu do seu inspirado desenho, está por um fio. Quando, há dezoito anos e meio, nela passamos a residir, vivíamos cercados de verde. A tal ponto que alguns parentes ficaram admirados de nós termos fixado num “fim de mundo”. Tínhamos por perto umas poucas casas, tudo mais era mato.

Lembra-se de sua recomendação? “Não usem quadros nas paredes vocês já tem a natureza em frente”. De fato assim era. (...) Já de oito para cá estamos cercados de altos prédios.

Simultaneamente com isso surgiu o pior: o problema da insegurança. A Bahia virou um paraíso dos ladrões e este bairro está sendo um dos mais visados. Ninguém tem mais tranquilidade. Há poucas semanas fomos roubados pela segunda vez, o que nos obriga a ter um vigilante noturno (...).

Decidimos, diante disso, vender a casa. Mas aí tivemos a surpresa de verificar que na Bahia de hoje residência isolada tem muito menos valor do que apartamento (...).

O jeito, pois, foi reconhecer que a operação só conviria a uma imobiliária. Resultado: também aqui vai ergue-se um bolo de apartamentos. Mas não quisemos consumir tal deliberação sem antes dar-lhe estas explicações, pelo muito que a senhora merece. Não procedemos prazerosamente, antes pelo contrário, foi com grande pena que decidimos desfazer-nos desta casa que representa a realização de um sonho da mocidade. (ILBPMB, 2010)

Casa Mário Cravo



101 Desenhos iniciais do projeto da casa Mário Cravo, feitos por Lina. Perspectiva da proposta final assinada por JSP.
ILBPMB, 2010.

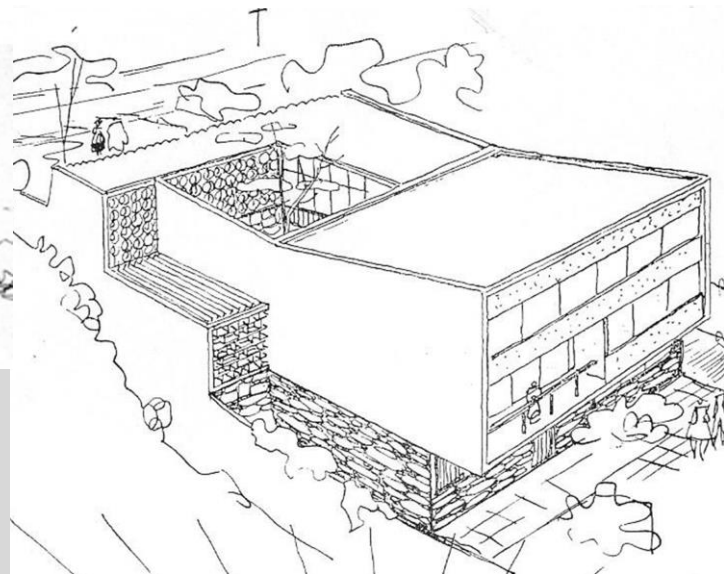
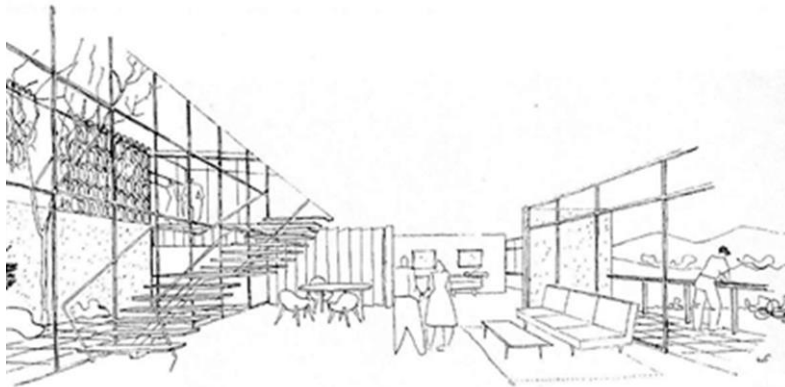
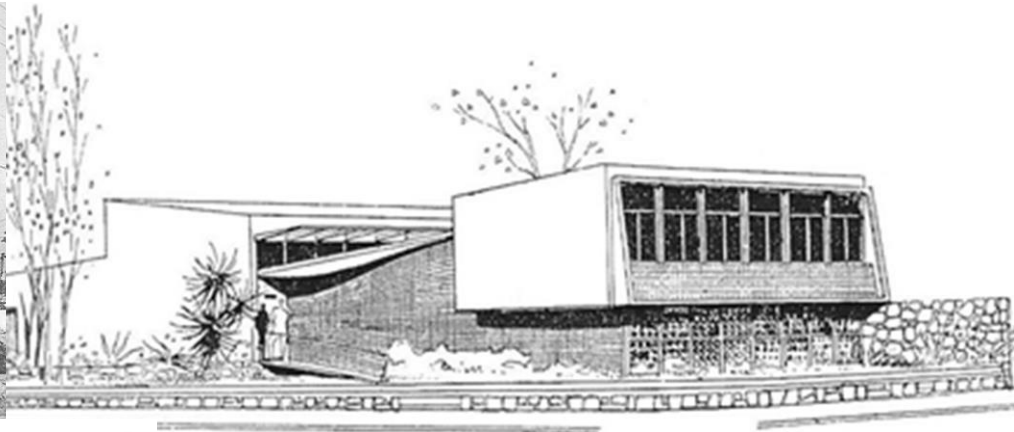
Nesse mesmo ano, Lina realizou outro projeto não efetivado, dessa vez para o amigo e escultor Mário Cravo (1923), em terreno situado no bairro boêmio de Rio Vermelho. Os poucos desenhos identificados no Instituto, que também podem ser visto no dossiê, mostram duas propostas, uma ainda em nível de croqui, a mão livre, e uma outra já elaborada com instrumentos de desenho. Acredita-se que esses últimos sejam o resultado da elaboração dos croquis iniciais, por sinal desenhos assinados por uma outra pessoa, talvez um estagiário, uma vez que Lina não gostava de fazer desenhos técnicos.

A residência abrigaria também o atelier [101]. Seus croquis iniciais³⁵, mostram volumes pavilhonares, com cobertura plana, conformando um C, revestidos com material que remete a argamassa de cimento e areia, com vegetação nas paredes e na cobertura, como na Casa Cirell. Um elemento que a arquiteta procurou destacar é um grande pátio ou jardim de esculturas, contornado pelos volumes da casa. Outros croquis revelam um pouco do ambiente interno, que também possuiria uma grande sala ligada diretamente ao pátio.

A proposta que acreditamos ser a final mostra os volumes gerando um grande jardim, na parte frontal da casa e daria acesso à garagem, no bloco lateral, e à residência, conduzindo diretamente a uma escada que levaria ao segundo pavimento. Neste se encontrariam o *living* e os quartos. O *living* teria uma varanda frontal em balanço destacada sobre a entrada principal. Em função dessas características poderíamos dizer que esse volume funcionaria como um mirante, de onde se teria a vista do bairro.

A proposta final estava em sintonia com o que vinha sendo evidenciado pelas principais revistas de arquitetura, especialmente pela *Habitat*, que trazia em todos os números projetos considerados referência, como os de Oswaldo Bratke, Sérgio Bernardes (1919-2002), Oswaldo Correia Gonçalves (1917-2005), entre outros. O que nos faz acreditar que Lina se apropriou desse repertório para conceber essa moradia. Um bom exemplo é a residência Levi, de 1944, apresentada no seu artigo *Casas de Vilanova Artigas*, em 1950. Mas, não para por aí, a *Habitat* nº 5, de 1951 [102], traz outros exemplos, nos artigos *Uma residência em São Paulo* e *Residência em São Paulo*, que expõem projetos com volumetrias e espaços internos muito parecidos com a Casa Mário Cravo. O primeiro artigo trata de um projeto de Gilberto M. Tinoco e Isbem Pivatelli, para uma casa organizada em três blocos, separados por jardins e assim como a de Mário Cravo, com salas voltadas para

³⁵Ver mais no dossiê.



102 Acima Casa Levi de Artigas, 1944. Projeto de residência Tinoco e Pivatelli apresentado na revista *Habitat* n° 5 de 1951. Abaixo, projeto de Eduardo Corona e Roberto Tibau, também apresentados na mesma revista.

Habitat, 1951, p. 49 e 54.

pátios internos e um atelier. Já no segundo de Eduardo Corona (1921-2001) e Roberto Tibau (1924-2003), e se iniciava com o seguinte texto:

Publicamos dois projetos de residências, do arquiteto Corona e Tibau, que estão sendo construídas em São Paulo.

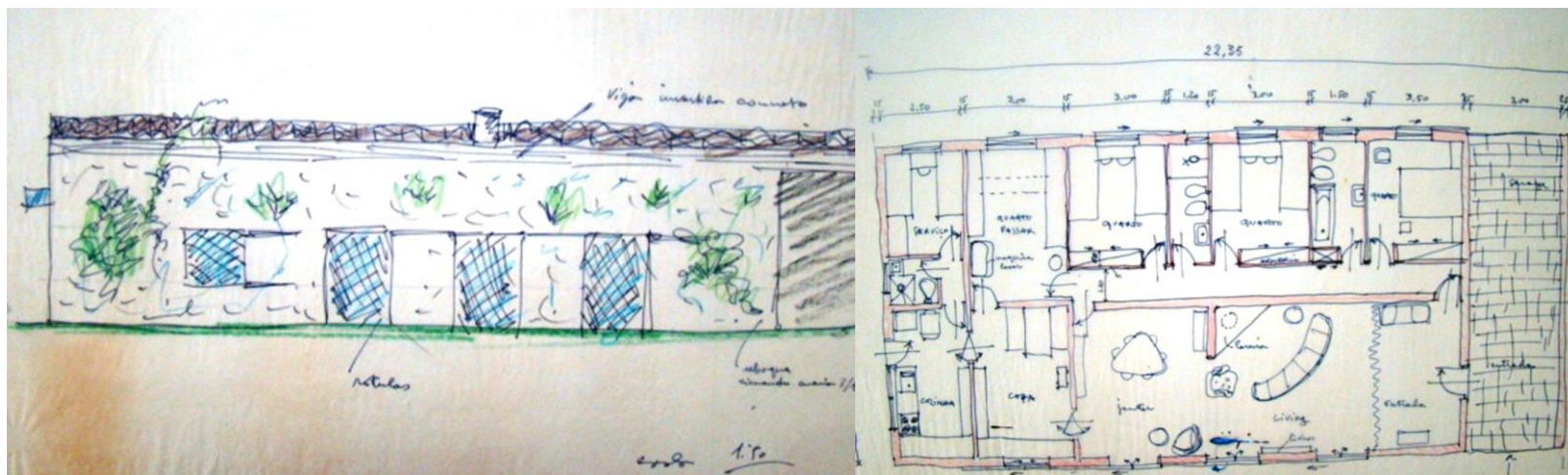
Publicamo-os como exemplos típicos de que se poderia definir “arquitetura doméstica” brasileira, arquitetura bem definida pelo seu caráter de movimento, leveza e principalmente de côr. A côr é o caráter peculiar dessa arquitetura, bem como os elementos tradicionais da arquitetura colonial portuguesa reelaborados pelos arquitetos contemporâneos brasileiros e revivificados num sentido oposto da reprodução culturalística. De fato, os azulejos, as treliças, as assim chamadas “rótulas” são usadas não só pelos arquitetos modernos brasileiros, como pelos refazedores do “colonial”, podendo todos avaliar a diferença. (*Habitat*, 1951, p. 50)

A residência elaborada por Corona e Tibau, assim como a Casa Mário Cravo, foi concebida para um terreno em declive, ao qual se adaptada. As semelhanças com esse projeto vão além da volumetria e do uso do espaço interno. Na residência elaborada para o escultor, Lina procurou utilizar também materiais tradicionais, como treliça de madeira nas janelas e portas, e painéis decorativos nas paredes e superfícies coloridas.

Casa Shed Impluvium

Seguindo essa linha de reelaborar elementos da arquitetura tradicional, Lina concebe em **1958** a Casa Shed Impluvium [103]. Seria uma residência de volumetria mais simples, um pavilhão, revestido de argamassa de cimento e areia, coberto por vegetação. Parte da estrutura seria de troncos de árvore, com vigas de concreto, caídas. A cobertura seria de telha eternit e

o piso de lajota São Caetano, como especificado em outro desenho.³⁶ As janelas e portas seriam de treliças como muxarabis, ou rótulas, como foram identificadas, pintadas de azul. Lina dispôs as janelas de guilhotina deitadas, como que fez na Casa Valéria Cirell.

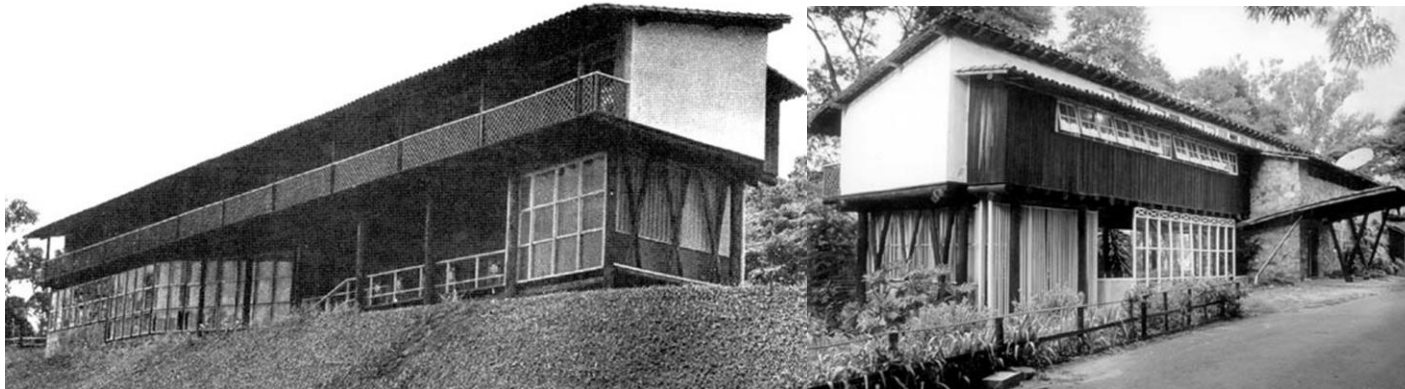


103 Desenhos da residência Shed Impluvium, realizados por Lina em 1958.
ILBPMB, 2010.

A entrada foi localizada na varanda lateral, a qual funcionaria como espaço de transição entre o público e o privado. A sala seria o primeiro cômodo a ser acessado. Parte dessa sala seria dividida com uma cortina, criando um hall antes do *living*. Nesse espaço estaria a porta de acesso ao corredor, que conduziria a todos os quartos. O *living* abrigaria uma lareira e estaria

³⁶Ver mais no dossiê.

em contato direto com a sala de jantar. Juntos, eles formariam um grande salão destinado ao convívio dos moradores, com várias portas de treliça de madeira, rótula, por onde entraria luz natural, portas essas que permitiriam, quando abertas, uma ligação direta com o exterior do edifício. Na copa existiria outra porta, pela qual se acessaria o corredor dos quartos. A cozinha estaria conectada ao exterior e o quarto de serviço. Os quartos, que seriam quatro, estariam paralelos a esse



104 Lucio Costa, Park Hotel, em Nova Friburgo, 1944-1945.

http://www.facartes.unal.edu.co/porta/unidades/esarq/premios_america_PC/img_ori/costa_park_hotel_2.jpg

conjunto de espaços, e seriam acessados pelo corredor.

A organização do espaço interno seria convencional reproduzindo a conhecida tripartição burguesa, distanciando de outras mais sofisticadas. Por outro lado, aproximava Lina da arquitetura doméstica brasileira, inclusive formalmente. A Casa *Shed*

Impluvium remetia às casas porta janela, da arquitetura popular, à residência tradicional brasileira, que também foi utilizada como repertório por Lucio Costa no Park Hotel [104], em Nova Friburgo em 1944.

Assim como Lucio, Lina optou por uma volumetria simples e por uma organização espacial muito funcional, partindo de matérias e técnicas presentes na arquitetura colonial, que foram reelaborados por esses arquitetos.

Os desenhos foram executados a mão livre e demonstram que a proposta ficou na fase de estudo. Como outros estudos já mostrados, esse não possui nem proprietário específico, nem local determinado, o que nos faz acreditar que Lina elaborava ideias de *habitat* com as quais exercitava suas pesquisas sobre materiais, tecnologias, organização espacial e principalmente sobre sua vasta, porém específica gramática modernista.

Casa de Praia

Nessa gramática modernista, coube outro estudo elaborado em 1958. A Casa de Praia, muito vinculado ao universo da arquitetura popular, da arquitetura dos ribeirinhos da Amazônia. Lina acreditava que a arquitetura produzida por esses “construtores da vida” possuía os ingredientes necessários a uma boa arquitetura: simplicidade e funcionalidade, uma arquitetura despojada, sem esnobismo, que explora corretamente os materiais naturais como a madeira, a palha e o cipó [105].



105 Imagem extraída do artigo “Construir é viver”, escrito por Lina para revista *Habitat* nº 7 de 1952.

Habitat, 1952, p. 7.

Em muitas das crônicas escritas para a *Habitat* e para o Diário de Notícias, durante o período em que esteve em Salvador, explicita toda sua admiração pelo arquiteto popular e por sua capacidade de traduzir, como poucos, seu contexto cultural e ambiental. Deixa evidente, nessas crônicas, que o seu universo de referência é muito amplo, indo além da arquitetura colonial, tão visitada por ela e Lucio, indo de encontro à arquitetura produzida pelo ribeirinho da Amazônia ou pela dona de casa do interior de São Paulo. No artigo *Porque o povo é arquiteto?* publicado na *Habitat* nº 3, de 1951, registra sua opinião:

O povo é sempre singelo e racional: não tem preocupação de estética, de tradição, de moral, de arte. Todavia, os freios e os limites de sua exuberância, de suas virtudes, de seu senso de arte, agem espontaneamente, por um impulso atávico, por espírito tradicionalista inconsciente, que se manifesta fora e além de toda premeditação, de todo programa, de toda preocupação (Bardi, 1951, p.3) .

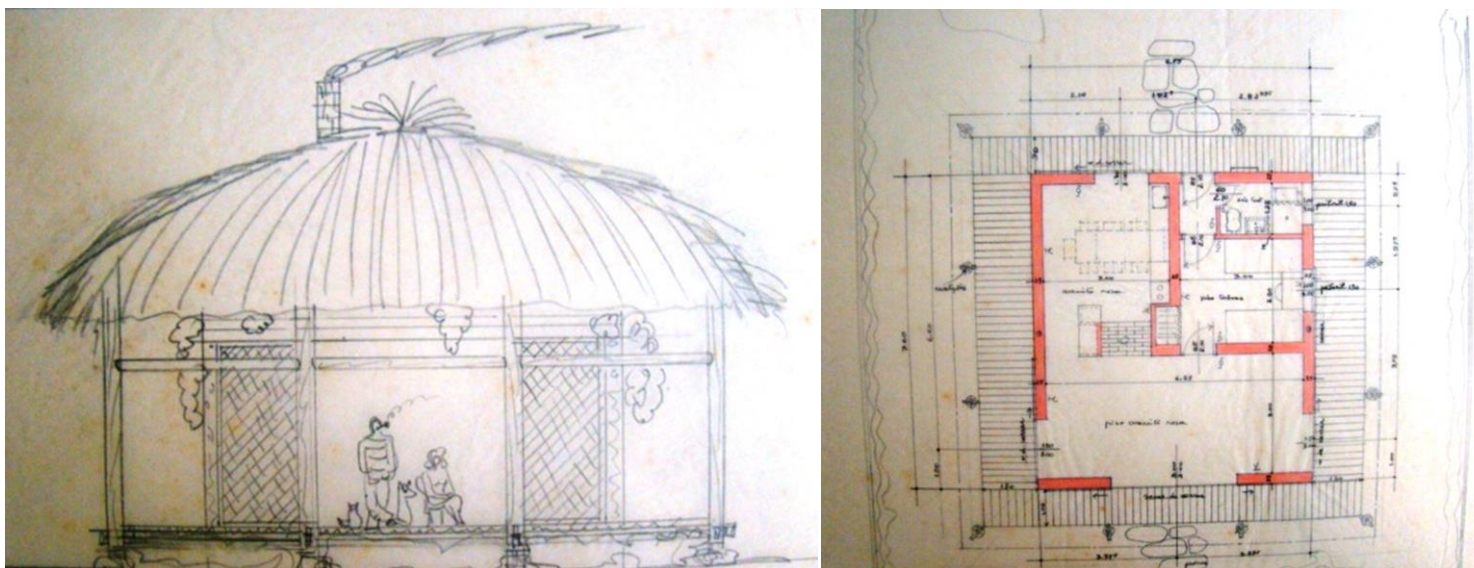
Vale ressaltar que, em 1958, Lina estava em Salvador e que sua ida para o Nordeste talvez tenha intensificado seu convívio com a cultura popular, como destacado por Rossetti:

(...) as experiências de Lina Bo Bardi com o universo da cultura popular vão investigar a sua possibilidade de atuação no campo da produção moderna com outras especificidades. Para tanto, seu deslocamento para Salvador e o convívio com o povo do Nordeste foi extremamente significativo, fornecendo novos índices e evidências para Lina empreender um processo e consolidar uma perspectiva de trabalho. A experiência no Nordeste é para Lina Bo Bardi um ponto de inflexão entre valores, escalas e plasticidades. A cultura popular incluiu uma miríade de possibilidades de manifestação, que se estendem desde as técnicas construtivas até os hábitos alimentares, às festas, etc. (Rossetti, 2003, sp).

Dada a referência do universo da cultura popular, dos hábitos, costumes e, principalmente, do modo de construir nesse contexto, Lina elaborou mais uma proposta sem um proprietário específico, um volume de base retangular, suspenso a 80

centímetros do solo, com telhado de estrutura de madeira e palha, localizado 1.80m acima de uma laje que está sobre a casa, com exceção da varanda que contorna esse volume principal. Sobre a laje haveria uma caixa d'água e um jardim que, diferentemente de todas as propostas já apresentadas, ficaria escondido sob o telhado de palha, mas que poderia ser visto por quem estivesse na varanda, deixando muito evidente a necessidade da presença da natureza no espaço doméstico.

Foram identificados poucos desenhos³⁷ desse estudo [106], a elevação e a perspectiva feitos a mão livre, e corte e a planta, feitos com instrumentos. Eles incluem algum mobiliário e registros das dimensões, demonstravam que o acesso à varanda



106 Estudo para Casa de Praia, 1958.

ILBPMB, 2010.

³⁷Ver mais no dossiê.

seria por uma “escada” frontal, feita de pedra. A sala seria o espaço de convergência, dando diretamente para o único quarto e a copa/cozinha.

Lina trabalhou outro elemento muito comum em suas residências: a lareira, localizada numa parede que separa a sala da copa, criando um grande espaço de socialização a sua volta. A casa ainda teria um banheiro que ficaria dentro do quarto, mas que também poderia ser acessado pela varanda e, assim, ser utilizado sem que se fizesse necessário passar pelo quarto. A copa/cozinha também poderia ser acessada pela varanda.

A casa, um pequeno pavilhão suspenso, teria a aparência totalmente artesanal, conferida pelo uso de troncos de árvores na estrutura, pela cobertura vegetal e, pela presença das treliças de madeira nas portas e janelas. E seria provavelmente o *habitat* de alguém que conhecesse a cultura popular brasileira e reconhecesse sua importância, talvez um estudioso, que não se preocupasse com decorativismo, estilismo, e buscasse um espaço sem excessos, porém de uso mais urbano e sofisticado.

Casa Figueiredo Ferraz

Em **1962** Lina, realizou outro projeto residencial, aparentemente depois de quatro anos sem conceber nenhuma proposta de habitação, talvez por estar envolvida com as novas atividades decorrentes de sua presença em Salvador: direção do Museu de Arte Moderna; organização de exposições; elaboração de cenários para peças de teatro; projeto e restauro do Solar do Unhão; concepção do novo Museu de Arte Popular; viagens a São Paulo para acompanhar a construção do MASP. Foi nesse momento que iniciou o estudo da residência de seu parceiro na construção do MASP, o engenheiro Figueiredo Ferraz. O terreno, localizado no Morumbi, caracterizado por uma acentuada declividade. Ela produziu alguns esboços da volumetria, que teria parte apoiada sobre o terreno e parte sustentada por uma estrutura de troncos de uma árvore **[107]**. Fazendo mais uma vez, alusão à árvore como elemento estrutural, assim como fez nos estudos iniciais da casa do Chame-Chame.

Os demais desenhos³⁸ – todos feitos a mão livre, com caneta esferográfica, lápis ou caneta hidrocor – deixam evidente que



foram estudadas outras soluções estruturais, até se chegar à solução que acreditamos ser a final, a mais desenvolvida, na qual a casa aparece com uma pequena parte apoiada sobre o terreno e o volume restante em balanço, avançando em direção à cidade, como se fosse um mirante. A solução adotada poderia se aproximar da que ela adota em sua residência, mas talvez ela acreditasse que o *habitat* de um engenheiro calculista devesse ter uma estrutura mais ousada.

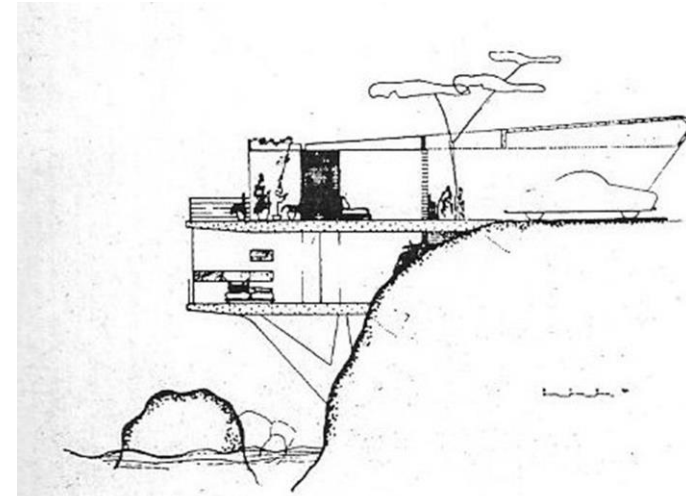
A casa foi concebida com dois pavimentos: um no nível da cota máxima do terreno e o outro imediatamente abaixo desse. No pavimento inferior haveria três quartos: dois próximos à cozinha, que imaginamos serem destinados aos empregados, e

³⁸Ver dossiê.

outro numa ala mais restrita. Ainda nesse pavimento, existiriam cozinha; copa mobiliada com mesa e cadeiras, e, na sequência, um outro cômodo, com pé direito duplo, voltado para vista. Acreditamos que esse último seria o *living*. No andar superior, mais três quartos, todos com banheiro e com as aberturas voltadas para um pátio interno, onde deveria haver um jardim com uma escada pela qual se acessaria o terraço, assim como projetado por Luigi Figini para sua própria residência.

A proposta conserva muito dos elementos encontrados nos outros estudos e projetos já mencionados, como, por exemplo, os pátios internos intercalando os cômodos, a cobertura jardim, as paredes jardim e as gárgulas. Os desenhos iniciais, principalmente, remetem propostas de casas concebidas por Frank Lloyd Wright, principalmente Casa Falligwater (1934-1938), com terraços que avançam em direção à paisagem, mas não é preciso ir tão longe

para buscar semelhanças: acreditamos que muitas vezes Lina foi compondo seu repertório, o seu baú de ideias, memórias com propostas realizadas no Brasil, a maioria delas apresentadas pela revista *Habitat*. Exemplo disso seria o projeto residencial de Henrique Verona Cristófani, em 1952, para uma encosta na praia das Astúrias no Guarujá, litoral de São Paulo, publicado na *Habitat* nº 12, de 1953 [108], número que traz um artigo de Lina. A residência de dois pavimentos avança, como um mirante, em direção ao mar, apoiada em parte sobre o terreno e, em parte, sobre uma robusta estrutura de concreto armado. A proposta é descrita pela revista como um “audacioso projeto”.



108 Henrique Verona Cristófani, casa sobre pedra, 1952.

Habitat nº 12, 1953, p. 26.

Nesse projeto Lina exercitou, ao máximo, a ideia trabalhada em sua residência de interferir o mínimo possível no terreno. O volume, robusto, pesado, austero, impregnado por plantas no teto e nas faces, foi também dando lugar a uma casa pouco “vistosa”, no mesmo sentido dito por ela sobre as casas do Artigas, ou seja, uma casa de moral severa e que não segue uma “aparência de modernidade”, entendido por ele como certos estilismos. Uma casa varanda, mirante, que toca pouco o terreno e tem suas grandes aberturas voltadas para além do próprio lote, para a paisagem – nesse caso, a cidade – como se a quisesse conquistar, ou como se a cidade fosse uma paisagem a ser observada de longe, como a Casa do Morumbi e a Casa Tougendhat.

A Casa de Figueiredo Ferraz difere completamente, em termos de implantação, das duas outras propostas elaboradas, ainda em 1962. Os dois estudos, ambos sem proprietário específico e local determinado, são propostas em que a casa apoia-se totalmente sobre o terreno, ou se insere no terreno, como na Casa do Chame-Chame.

Casa das Laranjeiras

Uma delas, a Casa das Laranjeiras [109], seria um volume retangular austero, pesado, fechado e denso. E, assim como um forte, possuiria seus observatórios/torres, porém aqui ocupados por árvores, que contornam a cobertura. Os poucos desenhos³⁹, feitos a lápis e coloridos com aquarela, enfatizam a presença das árvores na construção, provavelmente laranjeiras. Estes não trazem informação sobre o possível proprietário e o local da construção.

³⁹ Ver dossiê.

O estudo é muito preliminar e o espaço interno foi pouco desenvolvido. Pela planta a casa teria pelo menos cinco cômodos, cujos usos não estão especificados. A parte mais desenvolvida é a implantação e a volumetria, que ficaria apoiado sobre um aterro, o qual seria utilizado para compensar a diferença de nível do terreno. A casa seria acessada por escadas, que somariam um total de três, uma das quais conduziria até a cobertura.



109 Estudo para casa das laranjeiras, 1962.
ILBPMB, 2010.

Os desenhos retratam uma casa que procurava ser uma extensão do terreno. A residência parece ter sido inspirada nas casas desenhadas por Lina nas aquarelas, quando criança: construções pesadas, robustas, que se apoiavam no solo e procurava dar continuidade a ele a paisagem, em cor e texturas, com se quisessem nele se esconder. Essa ideia havia sido trabalhada por Lina, anteriormente, na Casa do Chame-Chame, e nos fala de uma casa voltada para seu interior, introspectiva, que

procuraria aderir à paisagem, ao terreno, mesmo possuindo dimensões mais generosas. É uma casa mais lúdica, que poderia ser confundida muito bem com um castelo, com uma fortaleza.

Casa Circular



O outro estudo, denominado **Casa Circular [110]** também é o resultado de um exercício de implantação, onde a arquiteta enterrou parte da casa, assim como a Casa do Chame-Chame, um dos poucos projetos de planta circular: uma residência de dois pavimentos, com o cobertura e paredes jardim. Os desenhos⁴⁰, muitos deles feitos com caneta esferográfica, lápis e nanquim, são extremamente coloridos e ricos em informação, principalmente na representação da vegetação. Estes não trazem informações sobre o proprietário e o possível local da construção.

⁴⁰Ver dossiê.

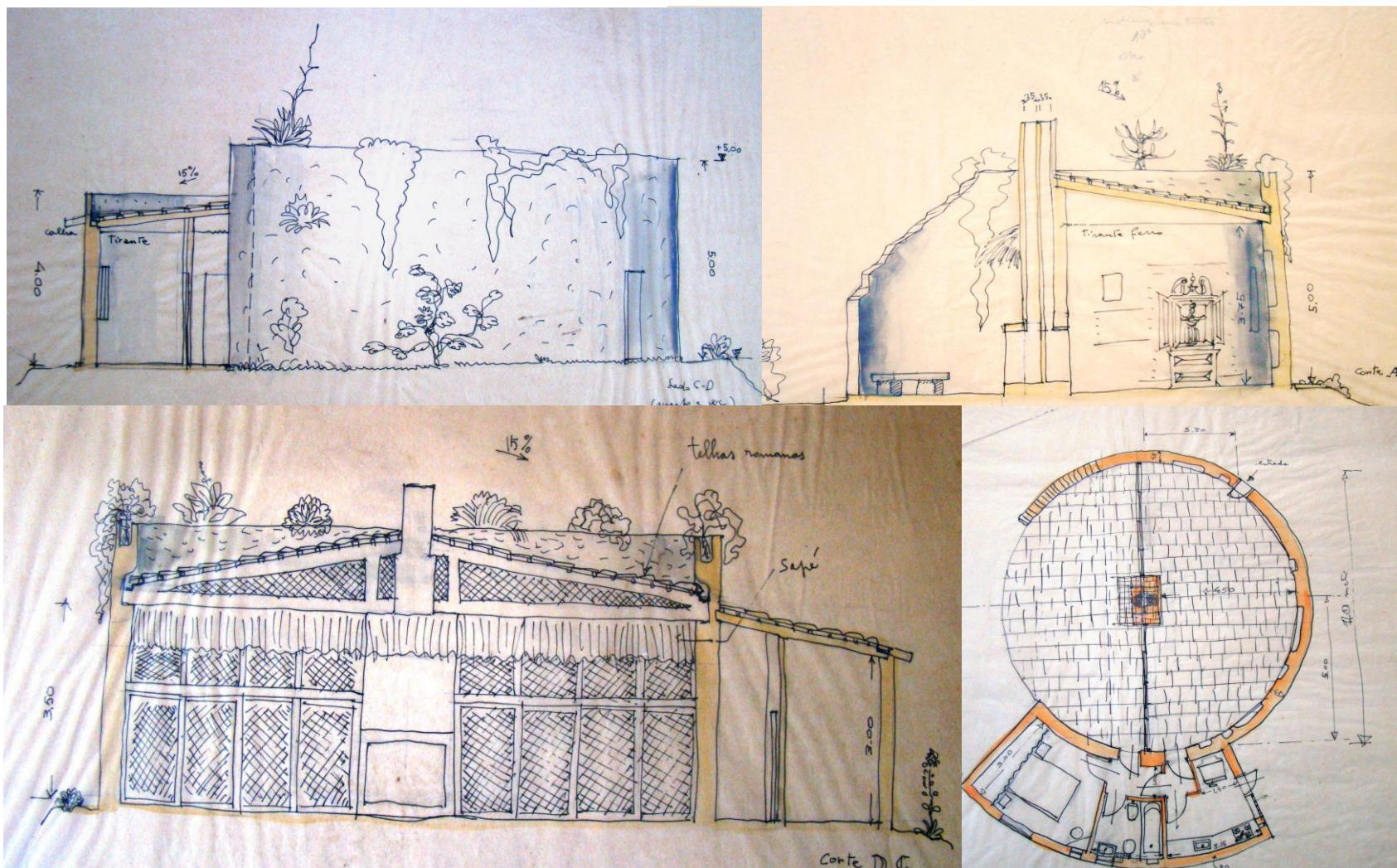
A planta, no entanto, revela que essa residência seria provavelmente a casa de um fotógrafo, em função da presença de um laboratório fotográfico, como identificou Lina no texto que acompanha o desenho. A planta foi organizada a partir do seu centro, onde se encontraria um pequeno pátio iluminado zenitalmente. Os outros cômodos seriam organizados radialmente, que teria também uma circulação contornando o pátio. O térreo contaria com os seguintes cômodos: *living*, que, como nas outras propostas, seria o espaço mais generoso em medidas e o local de reunião, socialização; cozinha; quarto de empregados; sala de TV; escritório/biblioteca; lavabo; e laboratório de fotografia. O segundo pavimento seria acessado por uma escada, localizada na parte central da casa, que conduziria aos três quartos, todos com banheiro. A área externa teria churrasqueira e piscina. O programa, desenvolvido para essa residência, nos leva a acreditar que ela foi concebida para moradores de poder aquisitivo mais elevado.

Essa proposta, assim como a anterior, possui volumetria pesada, densa, fechada, configurando-se como uma casa voltada para vida que acontece no seu interior. Ambas remetem às casas das aquarelas, e poderiam muito bem ilustrar contos ou histórias infantis, casas fortalezas, casas castelos, casas esconderijos, que se dissimulam na paisagem natural, como se quisessem nela se esconder.

Casa de hóspedes

Ainda em 1962, Lina realizou o estudo para o Museu Circular, que também não foi construído, no qual trabalhou muito do que foi desenvolvido na proposta da Casa Circular. Em 1964, retomou a ideia de planta circular na proposta da Casa de hóspedes [III] de Valéria Cirell. A casa, com 10 metros de diâmetro, teria um pequeno volume associado à forma central, que seria originado a partir de raios que partiriam do centro do círculo. Esse volume abrigaria o quarto, o banheiro e uma pequena cozinha, que daria suporte ao quarto e ao grande salão circular, que teria em seu centro uma lareira, muito utilizada

por Lina em suas residências. A casa muito se assemelharia formalmente à Casa Circular, porém, ao contrário daquela, a cobertura não seria de laje e sim cobertura de estrutura de madeira e telhas romanas, e vegetação na parte superior da



III Desenhos elaborados para Casa de hospedes da Residência Valéria Cirell, concebidos em 1964.

ILBPMB, 2010.

parede. A superfície das paredes seria de argamassa de concreto, onde seriam implantadas a vegetação, conferindo a essa moradia, assim como muitas outras, o aspecto de ruína. Para reforçar essa característica, ela concebe parte da parede recortada, como se tivesse sido destruída.

Conjunto Itamambuca

Depois que trabalhou as paredes jardim na Casa de sua amiga Valéria Cirell, paredes essas que já apareciam nas suas aquarelas em 1925, Lina não mais deixou de utilizá-las. Em **1965**, realizou um estudo, dessa vez concebendo também o loteamento, com lotes circulares que se organizariam de maneira bem diferente dos tradicionais [112]. Para o Conjunto Itamambuca, localizado em Ubatuba, em uma área de Mata Atlântica, Lina propôs duas residências [113], com plantas que modificavam em função do tamanho do lote. Seriam ambas quadradas, tendo varandas cobertas com sapé, paredes e cobertura jardim. Apesar de informarem o local da construção os documentos não trazem informações sobre o proprietário.



112 Proposta do loteamento idealizado por Lina para o Conjunto Itamambuca, em 1965.

ILBPMB, 2010.

Casa Lote Pequeno

A Casa destinada ao lote pequeno teria um planta quadrada contornada por varanda suspensa com estrutura de madeira, através da qual se acessaria um grande salão, com uma escada helicoidal ao centro conduzindo ao primeiro pavimento. Um dos cantos, seria destinado à cozinha, com planta triangular, mesma solução adotada na Casa Cirell. No primeiro pavimento, um mezanino dividiria o quadrado em dois triângulos, onde estariam os quartos e banheiros, ocupando um espaço sobre a cozinha.

Casa lote maior

A residência idealizada para o lote maior teria a organização espacial do térreo igual à da casa anterior, a diferença estaria no primeiro pavimento. Nesse, o mezanino seria o resultado de uma abertura quadrada no centro do primeiro pavimento. Essa configuração gerou uma circulação ao redor do vazio, por onde se acessaria os quatro cômodos, provavelmente quartos, com os banheiros ocupando os cantos do quadrado.

As duas propostas tem volumetria simples, com portas e janelas de treliças de madeira e cobertura de telha cerâmica com estrutura de madeira. Os desenhos⁴¹ elaborados para essa proposta mostram as residências no local onde seriam construídas, envolvidas pela densa mata da região. Lina procurou enfatizar essa imagens usando muitas cores; contudo, mesmo estando a superfície das casas e a cobertura tomadas pela vegetação, ainda fica muito evidente, o que é ambiente construído e o que é ambiente natural. De modo diferente da Casa Circular, aqui a casa não dissimula na paisagem: apenas se harmoniza, como as

⁴¹Ver dossiê.



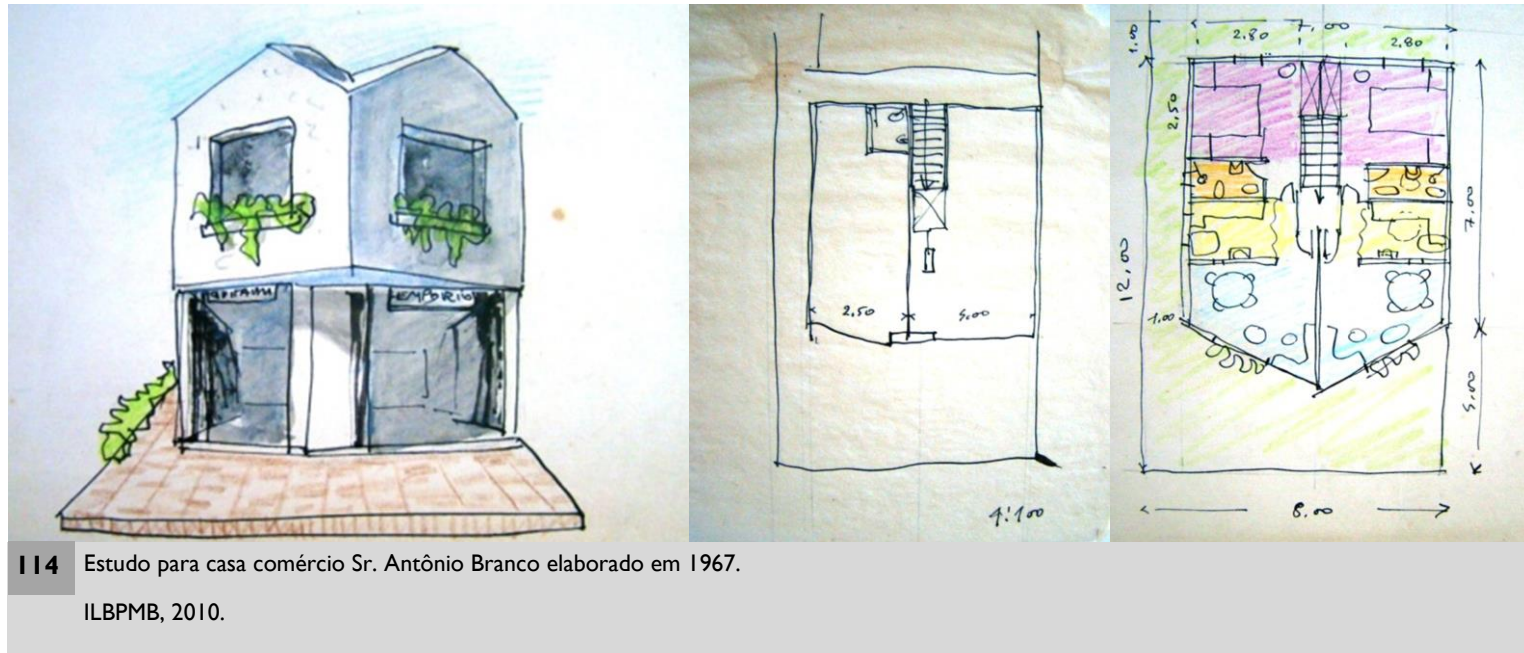
113 Primeira imagem estudo de residência para lote pequeno a outra para o lote grande.
ILBPMB, 2010.

casas dos seringueiros da Amazônia, também utilizam materiais naturais, extraídos do próprio local, como a palha e a madeira, mas que deixam muito claro o que é um produto cultural e o que é natural.

Esses desenhos [113] poderiam certamente ilustrar as crônicas em que Lina debate a importância da arquitetura popular. Lina procurou elaborar uma proposta em que utilizasse elementos tradicionais, materiais locais, e uma organização espacial muito simples e funcional, uma proposta muito adequada ao ambiente em que foi construída.

Casa Comércio Sr. Antônio Branco

Em **1967**, ela elaborou a proposta para Casa Comércio Sr. Antônio Branco, com dois pavimentos a ser implantada na lateral de um terreno de 8 m de largura e 12 m de profundidade. O térreo seria destinado a empório e quitanda, como bem informa a placa destacada no desenho. Esse andar seria um galpão, tendo ao fundo um banheiro e uma escada, que conduz ao

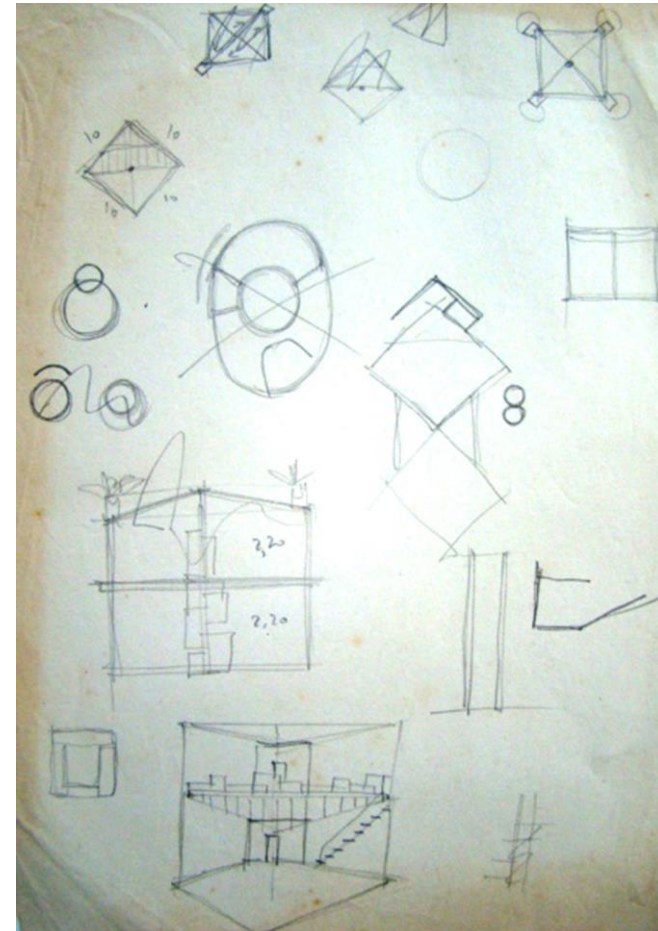


primeiro pavimento, onde se localizariam dois pequenos apartamentos, com tamanhos e plantas iguais, com sala, cozinha, banheiro e quarto. Os documentos referente a este estudo não trazem informações sobre quem seria o Sr. Antônio Branco e nem sobre a localização do terreno.

Seus cinco desenhos⁴² [114], todos feitos a mão livre, não foram além do estudo da planta, de uma elevação inconclusa e de uma perspectiva aquarelada. Eles falam de um comércio de bairro, que vende artigos de primeira necessidade, ou mesmo um pequeno comércio à beira da estrada, como mostrou Lina no artigo *O povo é arquiteto* da *Habitat* número 10, de 1953, singelo em sua arquitetura, porém muito funcional. Não conseguimos informações sobre quem seria Sr. Antônio Branco, e sobre quem ocuparia o outro apartamento. Fato é que os moradores só os acessariam através do comércio, o que nos faz acreditar que o proprietário também seria o morador.

Esse projeto apresenta algumas especificidades que vão além do uso: uma delas é o volume superior, que avança sobre o volume inferior, como uma marquise sobre a entrada do comércio; outra é a planta dos apartamentos, que têm uma de suas laterais sobre o limite do terreno e não possui aberturas, nem na cozinha, nem no banheiro, o que os deixaria pouco iluminados e ventilados, características que não se verificaram nos projetos residenciais anteriores, nos quais todos os

⁴² Ver dossiê.



115 Estudos realizados por Lina para Residência Maria Helena Chartuni. ILBPMB, 2010.

espaços possuíam aberturas para o exterior. Por fim, o uso da cortina como vedação/divisória, nesse caso para separar a cozinha e corredor, foi experimentado por Lina desde os desenhos realizados por ela e Pagano para as revistas italianas, em geral para divisória, principalmente, de espaços pequenos.

Casa Maria Helene Chartuni

Em **1968**, Lina iniciou o projeto da restauradora Maria Helene Chartuni (1942), que entre 1965 e 1988 liderou o departamento de restauro do MASP. A residência deveria ser construída no bairro de Santo Amaro, em São Paulo. Os desenhos⁴³ compreendem desde croquis feitos a mão livre, com lápis e caneta esferográfica, até o projeto final, com cotas, materiais especificados e detalhes construtivos. Alguns desenhos [115] revelam que a ideia inicial era de uma volume de planta circular, que remete à Casa Circular, com pátio central. Nessa proposta, no entanto, o pátio também teria uma árvore, ideia que foi sendo substituída por uma solução compreendendo dois volumes de base quadrada conectados pelos cantos. Essa disposição já havia sido estudada também na Casa Circular, de 1962. Cabe destacar que, naquele momento, Lina parece não mais buscar referências fora da sua produção. Parece que se sente segura o suficiente para visitar projetos que não foram executados e elaborar propostas diferentes. Esses projetos teóricos, não executados, vão integrar o seu báu de ideias, que além das formas clássicas, passou a ter seus próprios projetos.

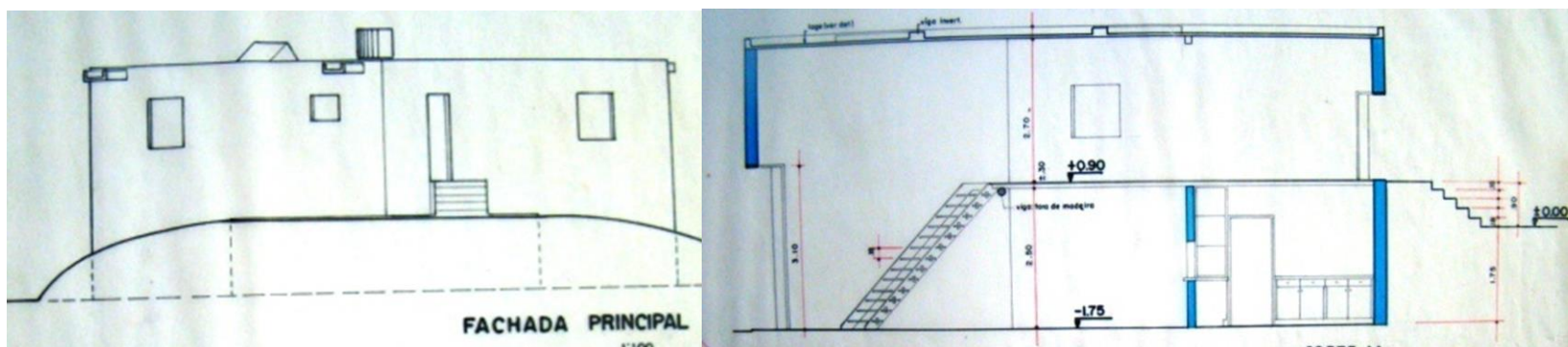
Alguns desenhos mostram dois quadrados ligados por um terceiro, retangular. Essa proposta de plantas quadradas conectadas foi sendo elaborada até chegar a dois volumes sobrepostos que, conectados a um de planta retangular, encaixado no terreno, este volume abrigaria a cozinha e o quarto e o banheiro de serviço. A casa poderia ser acessada tanto pelo pavimento

⁴³ Ver dossiê.

superior, que se encontra 90 centímetros acima do nível da parte frontal do lote, quanto pelo pavimento inferior, que estaria 1,75 metro abaixo desse.

Ela mais uma vez ajustou o projeto ao terreno, no intuito de modificá-lo o mínimo; com isso, escondeu parte da casa na topografia, como na Casa do Chame-Chame e na Casa Circular. Como aquelas duas casas, essa também é uma proposta de volumetria mais pesada, densa e com aberturas muito pequenas, muito ligada ao terreno.

O pavimento localizado parte frontal do terreno, seria o mezanino [116], destinado a dormitório, *studio* e banheiro. A escada do mezanino ou uma escada externa, contornando a residência, daria acesso ao pavimento inferior, abrigando cozinha, área de serviço e sala. No centro dessa sala, da qual uma parte teria pé direito duplo, existiria uma lareira, reforçando o caráter de



116 Projeto para Casa Maria Helena Chartuni de 1968.
ILBPMB, 2010.

socialização e intergração desse espaço.

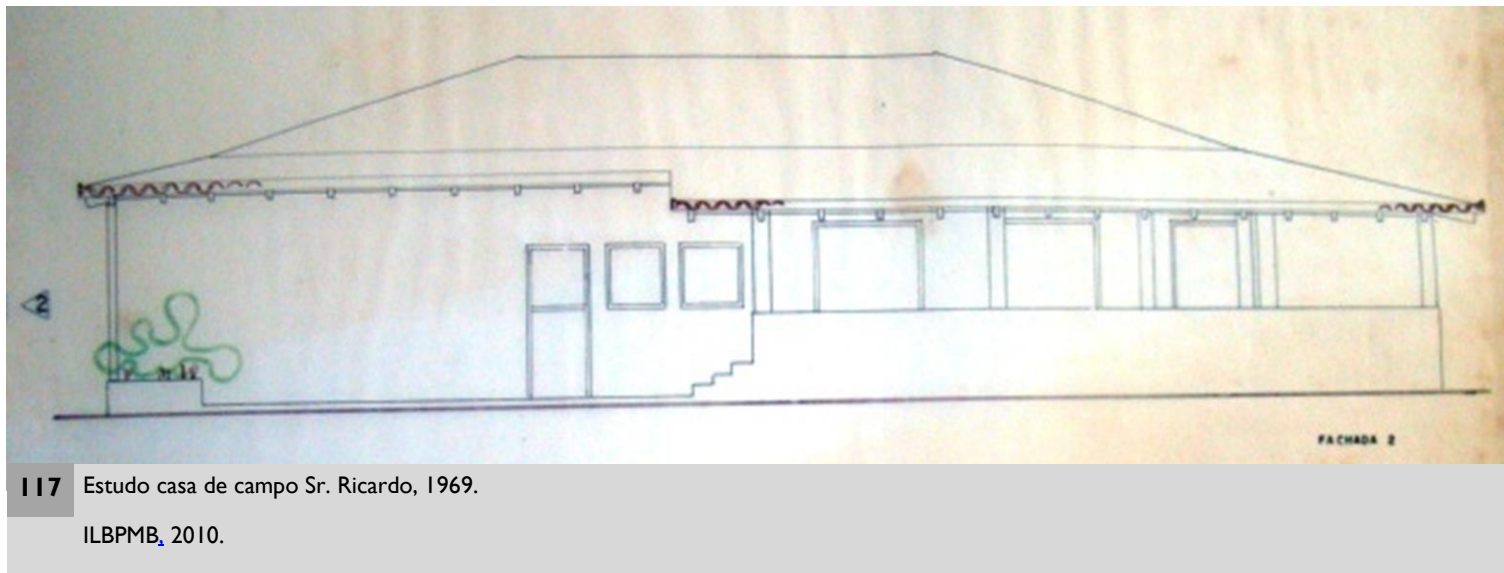
Esta planta é muito próxima da realizada na Casa Cirell. Ambas as casas seriam pequenas, de planta flexível, espaço despojado, de livre apropriação, com mezanino e lareira no centro. No entanto a Casa Chartuni difere da Casa Cirell em dois aspectos muito importantes. Primeiro, a maneira como a casa coloca-se no terreno: no caso da residência no Morumbi, ela está apoiada sobre o terreno, tendo uma varanda suspensa, enquanto na casa de Santo Amaro uma parte está sobre o terreno e uma outra está escondida na topografia, o que a faz mais introspectiva, voltada para o seu interior. O outro aspecto é a inexistência de elementos da arquitetura popular, como o telhado com estrutura de madeira coberto com sapé e a varanda que circunda parte da casa, já que a residência Maria Helena Chartuni é um volume compacto, conciso, fechado, coberto por laje e pela vegetação, reforçando a ideia de um volume pouco poroso, austero, robusto, como um forte ou uma das habitações pintadas por Lina em suas aquarelas, preso ao chão, de paredes pesadas, com poucas aberturas.

Os desenhos que compreendem esse projeto, demonstram que a proposta foi totalmente desenvolvida, inclusive constam pranchas com o projeto final, mas não obtivemos informações se foi construído.

Casa de Campo Sr. Ricardo

Apesar de não ter trabalhado nesse projeto com muitos elementos da arquitetura popular, retomou esse vocabulário, especificamente da arquitetura colonial, nos dois projetos seguintes, ambos para um contexto rural. O primeiro Casa de Campo Sr. Ricardo [117] de 1969, do qual não obtivemos informações sobre o morador e o local da construção. O outro, Casa em Sítio, de 1970 [118], com proprietário e local da construção não identificado.

Apesar de não possuírem muitos desenhos⁴⁴, a primeira chegou à sua fase final. Além estudos volumétricos, feitos a mão livre, com caneta esferográfica, foram identificados os desenhos finais, com cotas, carimbo, com o nome da arquiteta e a data do projeto. A segunda proposta compreende sete folhas de papel A5, nas quais esboçou a volumetria, a planta, a localização de algumas árvores e ainda o esboço de uma fachada colonial.



117 Estudo casa de campo Sr. Ricardo, 1969.

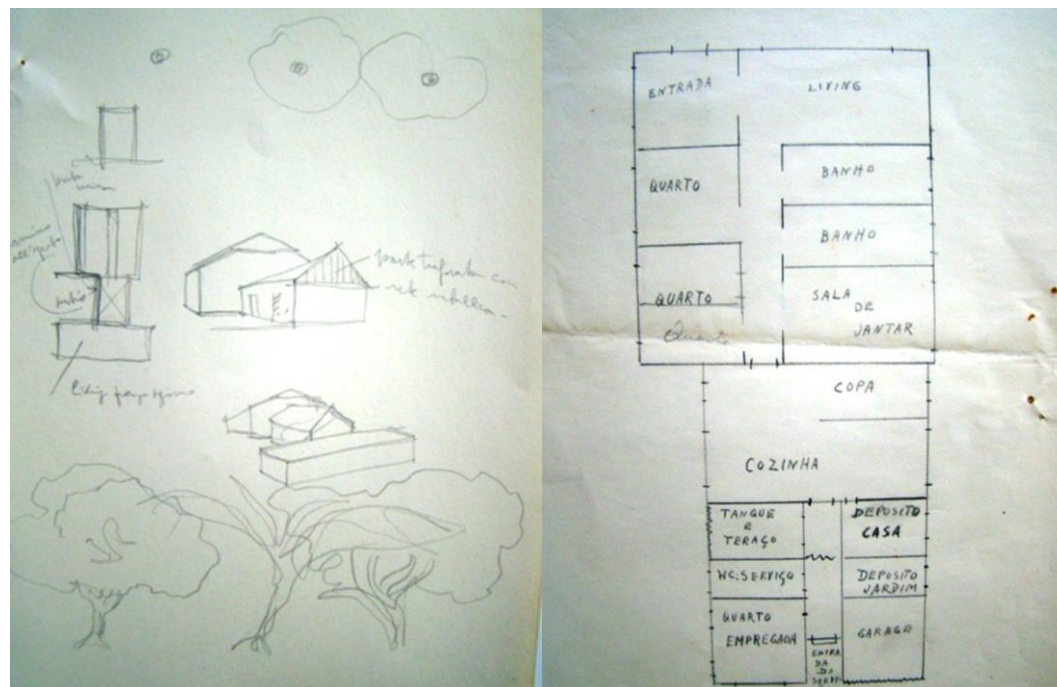
ILBPMB, 2010.

⁴⁴Ver dossiê.

A Casa do Sr. Ricardo seria uma construção térrea, com telhado de barro, estrutura de madeira e planta em formato de “U”, dividida em três áreas bem distintas. A parte central seria destinada aos ambientes de convívio social, uma sala, com ligação direta com a varanda frontal ou alpendre, e um pátio interno, separando as duas outras alas: uma destinada aos quartos e banheiros, e outra à cozinha e ao quarto dos empregados.

Apesar de a casa estar apoiada sobre o chão, parte dela – a sala e a varanda – estaria elevada e seria acessada por escadas. Lina chegou a realizar alguns desenhos de como funcionaria a escada, reforçando a linguagem colonial dessa construção.

Esse aspecto, em particular, e a própria volumetria nos faz acreditar que Lina foi influenciada pelo projeto realizado por Oscar Niemeyer [119], entre 1960 e 1961, para sua residência em Brasília. O arquiteto construiu uma casa de feições nitidamente coloniais no bairro Park Way, distante cerca de 30 quilômetros do Plano Piloto. Em bairro, com lotes que atingem 10.000 m² de área, tem características



118 Estudo casa em sítio 1970.
ILBPMB, 2010.

bucólicas, e foi nesse local, distante do centro do Plano Piloto, que Oscar decidiu construir sua casa, de planta retangular, com três áreas bem definidas: de convivência na parte central e, nas extremidades, a de serviço e íntima. O volume pavilhonar tem telhado de barro com estrutura de madeira e uma grande varanda na parte frontal como na Casa de Campo do Sr. Ricardo. As semelhanças entre os dois projetos são muitas e confirmam a admiração desses arquitetos pela simplicidade e funcionalidade da arquitetura colonial.

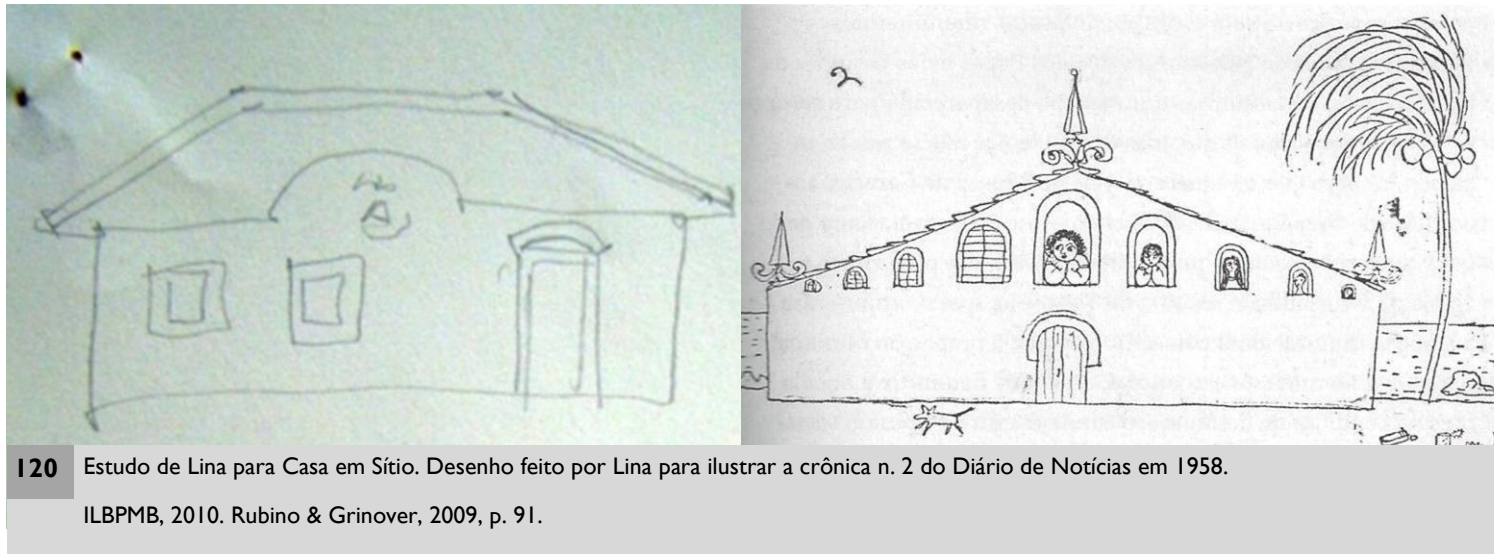
Casa em Sítio

Lina já havia trabalho com referências advindas do universo construtivo colonial, desde o projeto da sua residência, em 1949, mas nunca nessa proporção. Talvez o fato de um arquiteto renomado como Oscar Niemeyer ter realizado um projeto com tais características a tenha encorajado a tomar tal atitude. O fato é que, no ano seguinte, ela retomou essa linguagem, com a mesma dimensão, na Casa em Sítio, que compreenderia dois volumes pavilhonares de base retangular, com telhado duas águas, provavelmente de telha de barro. O volume maior seria destinado à área social e íntima, e o outro, à de serviço. A casa seria muito compartimentada e teria, nos dois volumes, o corredor como elemento articulador dos espaços, e a copa/cozinha como o centro da casa, como espaço de transição entre o setor íntimo/social e o de serviço.



119 Oscar Niemeyer, casa do arquiteto, Brasília, 1960-61.
<http://informearqurb.wordpress.com/2011/10/03/o-espaco-fisico-da-fau/>.

Os desenhos inconclusos não nos permitem ir muito além dessas conclusões, mas revelam, assim como os do estudo anterior, o interesse de Lina pela arquitetura colonial – interesse que não se resumiu a projetos, mas se fez presente em textos [120] e desenhos. Em uma das crônicas elaboradas para o *Diário de Notícias* de Salvador, em 1958, em um texto denominado *Cultura e não cultura* realçou a importância desse contexto.



120 Estudo de Lina para Casa em Sítio. Desenho feito por Lina para ilustrar a crônica n. 2 do *Diário de Notícias* em 1958.

ILBPMB, 2010. Rubino & Grinover, 2009, p. 91.

Arquitetos, urbanistas, precisamos defender-nos da invasão do Qualquer. Precisamos impedir que os valores da cultura sejam destruídos pela indiferença à Humanidade, à História, à Tradição. Na Cultura, na Tradição e na História e também na Arte, incluímos a igreja colonial e o barroco, a casa-grande de origem portuguesa, os azulejos, as pequenas casas de fim de século, pintadas em cores vivas com decorações de estuque prateado e colorido. Acreditamos nos técnicos, nos urbanistas, nos arquitetos, mas é dever fundamental dos

técnicos, dos urbanistas, dos arquitetos, estudar e compreender, no seu profundo sentido espiritual, aqui o que se poderia chamar a alma de uma cidade; sem essas premissas, uma planificação, um plano de urbanização serão um esforço estéril e pior uma colaboração com o rôlo compressor da especulação. As necessidades humanas, começam onde acabam a limpeza, a ordem, o mínimo necessário a que todos têm direito. Lutar, assegurar êste mínimo necessário, é problema urgente. Êste mínimo é representado pela Casa, mas precisa necessariamente salvaguardar o patrimônio espiritual do povo que não é a chamada “côr local”, mas a essência mesma da cultura, da dignidade de um país, de um povo, representado pelo conjunto de seus hábitos e de suas tradições, estritamente ligadas ao desenvolvimento moderno e atual da vida” (Bardi, 7 set. 1958).

Comunidade Cooperativa Camurupim



121 Desenhos feitos por Lina ao visitar o terreno onde seria implantado o projeto urbano-rural da comunidade Camurupim. ILBPMB, 2010.

Em **1975**, depois de alguns anos sem realizar projetos, fato que em parte se deveu a sua proximidade com o Partido Comunista, Lina retomou a discussão sobre a “patrimônio espiritual”, dessa vez não mais através de textos, mas de projetos. Ela acreditava que “patrimônio espiritual” dizia respeito aos hábitos e costumes que compõem o cotidiano da população e se referia à maneira como as pessoas se relacionam com a casa, a rua, a cidade, com o mundo, o qual deve ser identificado e preservado pelo arquiteto. Imbuída desse espírito, em 1975 visitou o sertão de Sergipe, especificamente a cidade de Propriá, às margens do Rio São Francisco, para conceber um loteamento de características urbana e rural, para abrigar a Comunidade Cooperativa Camurupim [121].

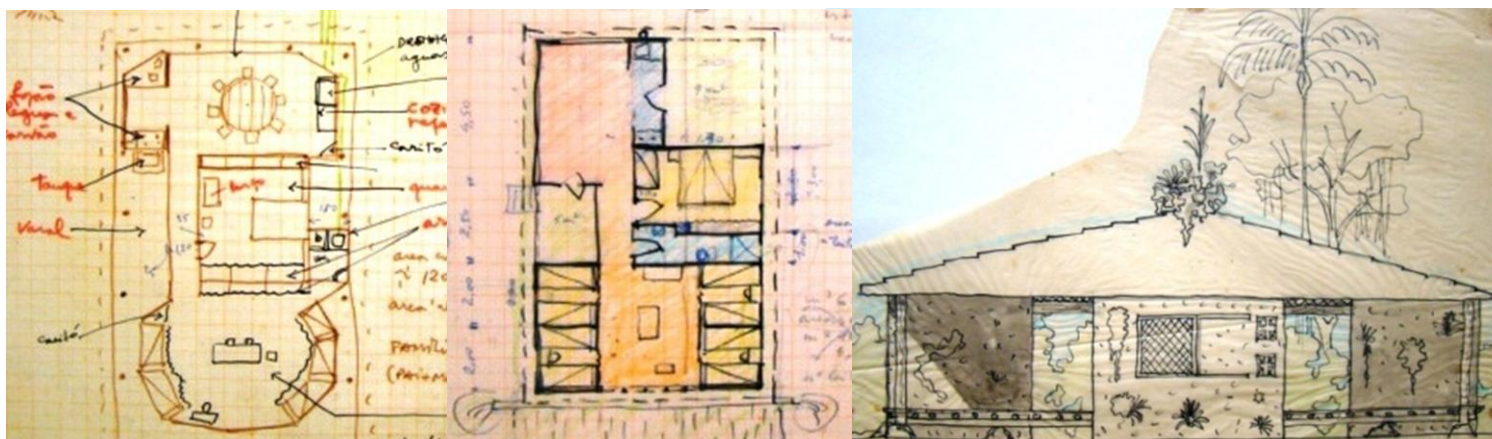
A proposta resultou de uma demanda da Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco – CODEVASF, uma empresa federal, que tinha como objetivo o desenvolvimento daquela região – tendo como parceira a ELECTROCONSULTELC, que tinha como acionista uma empresa italiana de mesmo nome. Segundo Bierrenbach (2013) um dos funcionários dessa empresa era casado com uma funcionária do MASP, o que em parte explica o convite feito a Lina para conceber o projeto, mas a autora acredita que o fator determinante tenha sido o período que Lina ficou no Nordeste e o trabalho desenvolvido na Bahia.

Fato é que iniciou esse trabalho com um estudo minucioso sobre o local, sua flora, fauna, sobre as casas construídas na região e principalmente sobre os hábitos da população local.

Lina realizou alguns desenhos⁴⁵[122] durante a visita, que registrando suas impressões sobre a paisagem. Num deles Lina descreveu essa paisagem: “horizontes infinitos, serras azuis longe, morros verde e azul, matas e mangueiras verde escuro, várzeas verde claro” (Bardi, 1975)

Seu projeto previa a construção de vias acompanhando as curvas de nível do terreno, com áreas para espaços públicos como uma praça, que deveria ser implantada na parte mais alta do terreno e lotes onde poderiam ser realizadas atividade rurais.

Além do projeto urbano, concebeu ainda três propostas de residência. Duas delas foram pouco desenvolvidas, mas outra, muito próxima formalmente do projeto residencial da Comunidade Itamambuca, mostrou-se mais definida como planta,



122 Propostas tipo A, B, e C, respectivamente, para Comunidade Cooperativa Camurupim em Sergipe de 1975.

ILBPMB, 2010.

⁴⁵ Ver dossiê.

corde, fachada e perspectiva.

Casa Tipo A

As propostas residenciais são o resultado de uma pesquisa extensa sobre as casas da região. Os desenhos e anotações que integram esse estudo mostram que Lina identificou materiais, sistemas construtivos, organização espacial e relação da casa com o entorno, bem como hábitos, antes de definir sua solução. A primeira delas, a Casa Tipo A imaginada para uma família com 5 filhos, compreende uma planta facetada, contornada por varanda de planta retangular. No interior haveria uma sala de planta octogonal na parte frontal, com camas em suas faces, funcionando como quarto das crianças à noite. Um corredor paralelo ao quarto do casal, localizado no centro da casa. E, por fim, a cozinha, um espaço generoso com mesa e fogão a lenha. A circulação no interior da casa ocorreria linearmente, e os espaços mais públicos estariam situados nas suas extremidades da casa. A casa ainda contaria com um banheiro, com ligação direta com a sala, e um tanque, na varanda.

A Casa Tipo B

A Casa Tipo B teria uma pequena varanda frontal, que lhe serviria de acesso. O primeiro cômodo seria a sala de planta retangular, tendo nas laterais os quartos das crianças. Ao final um corredor dá acesso ao quarto do casal, o banheiro e a cozinha, ligada diretamente com a área de serviço, no exterior da casa. Em ambas as propostas, procurou realizar uma planta muito próxima ao que tinha visto na região. Embora pouco desenvolvidos os desenhos têm informações sobre o sistema construtivo e os materiais de revestimento.

A Casa Tipo C

A Casa Tipo C muito se aproxima do que já havia sido desenvolvido por Lina para o Conjunto Itamambuca, em 1965, e, conseqüentemente, para Casa na Praia (1958) e para a Casa Cirell (1957). Talvez por ser uma solução já conhecida, ela tenha conseguido desenvolver mais. A casa seria elevada do chão, provavelmente para os lotes em áreas alagadiças, e haveria uma varanda, de planta quadrada, contornando a casa. No interior, existiria uma sala, também de planta quadrada, seria o centro da residência e por onde se acessariam os demais espaços – cozinha e quartos, cada um com seu banheiro – todos posicionados nas faces desse quadrado.

Em todas as propostas é evidente a preocupação com o espaço de convívio, sala ou cozinha, sempre concebido como amplidão e em relação direta com o exterior. As residências seriam construídas com materiais locais: madeira, para as estruturas; e palha, para a cobertura das varandas; o piso seria de chão batido. A busca de adequação da casa ao contexto ia além da utilização de materiais do local; buscando principalmente conhecer, os hábitos e o cotidiano da sua população.

Apesar de o projeto não ter sido construído, Lina colocou em prática muito do que, nas páginas das suas crônicas, dizia ser função do arquiteto. A postura adotada na condução do projeto para a Comunidade Cooperativa Camurupim foi ao encontro dos argumentos registrados na crônica publicada no *Diário de Notícias*, em 14 de setembro de 1958 na qual diferencia arquitetura de Arquitetura. Um dos focos da discussão é a importância que deveria ser dada ao estudo dos hábitos e costumes da população, para qual deveria ser direcionado o projeto, assim como ela fez em Camurupim. Segundo Lina:

O arquiteto planejador tem que basear o seu projeto sobre este desenvolvimento natural das formas arquitetônicas, urbanísticas, criadas pela necessidade da vida cotidiana. O projetista que olha as revistas de arquitetura, sentado na prancheta e não tem olhos para a realidade, será um criador de edifícios e cidades abstratas, projetadas para uma humanidade que existe somente na sua fantasia e os homens reais obrigados a habitar casas e cidades nas quais serão estrangeiros, as abandonarão ou serão transformados numa

humanidade amorfa, sem desejos e sem personalidade. O arquiteto de hoje mesmo se fôr um bom arquiteto obterá os mesmos resultados das obtidas pela especulação imobiliária: a ausencia de características ou nada (Bardi, 14 set. 1958).

Casa Roberto e Eliane

Apesar de ter manifestado sua vontade de realizar projetos de habitação de interesse social, como em Camurupim, Lina muitas vezes se deteve elaborando propostas de habitação para famílias abastadas. Em 1976, enquanto concluía a proposta da comunidade de Sergipe, iniciou o projeto para o casal Roberto e Eliane [123] em São Paulo. A residência seria implantada em um lote na Avenida Morumbi. O terreno de número 7 – com 20m de frente, 17 de fundos, 41,51 m de profundidade de um lado e 40,15 m do outro – destaca-se pela grande declividade, que chegava a 20 m de desnível, ficando a parte mais alta rente à Avenida. Lina realizou poucos desenhos⁴⁶ para esse estudo, todos eles a mão livre, feitos a lápis, caneta hidrocor e aquarela. Neles, fica evidente como a condição do terreno foi determinante para a solução. Ela elaborou alguns esboços de planta, nos quais organizou a casa em função das curvas de nível. A proposta prevê uma casa com circulação central, parte em rampa, parte em escada, remetendo ao caule de uma planta, para conduziria os moradores aos diferentes cômodos. Existiria ainda uma segunda circulação muito importante: a do carro, que deveria entrar por uma das extremidades da fachada e sair pela outra, depois de ter descido todo o lote, uma vez que a garagem ficaria na parte mais baixa do terreno.

A casa seria organizada em patamares, como bem demonstrado nos cortes. No mais alto, estaria o *living*; no patamar imediatamente abaixo, estariam os quartos e abaixo desse, mais salas. O nível destinado a serviços e cozinha seria o próximo, e estaria imediatamente acima da garagem, no último patamar.

⁴⁶Ver dossiê

Uma aquarela mostrava uma casa pesada, feita de concreto aparente, com jardim na cobertura, escondida no terreno e dando



123 Estudo para Casa Roberto e Eliane, 1976.

ILBPMB, 2010.

continuidade a ele; uma casa espreada, que seguia o movimento natural do próprio terreno; uma casa lúdica, com rampas e chaminé gigante, como se fosse um grande jardim, um parque ou um playground, como aqueles idealizados por Lina para o

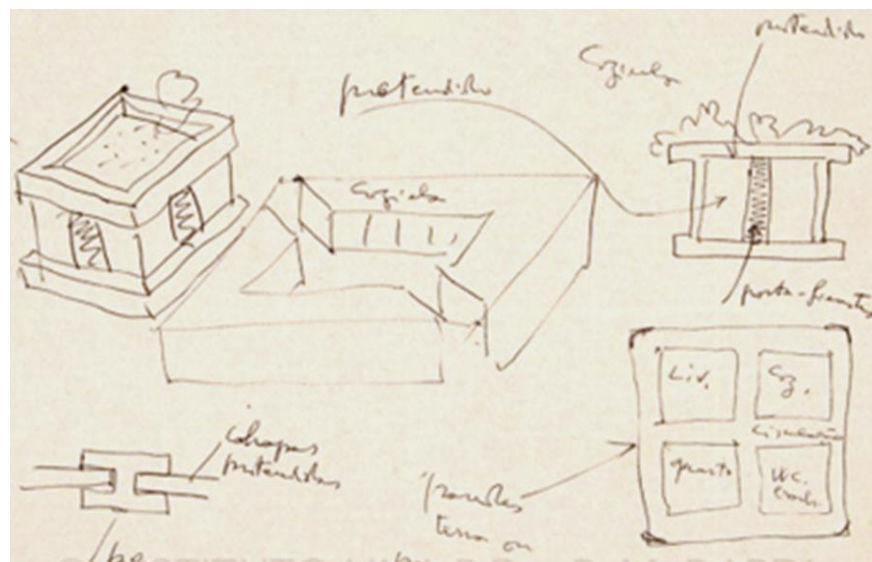
MASP. Nos momentos em que a casa se revela no terreno, ela apresenta suas grandes aberturas envidraçadas, todas voltadas para o interior do lote e para o sol da manhã.

A casa que viraria as costas para cidade, que se colocaria como parte do terreno, não chegou a ser totalmente resolvida graficamente. Também não encontramos informações sobre os moradores, que provavelmente deveriam constituir um casal próximo a Lina, pois, como ela própria dizia, ela não gostava de fazer casas para madame, mas para seus amigos.

Casa Popular

O programa dos seus sonhos era casa popular. Segundo Ferraz (2010), ela sempre esteve pensando em habitação social. Em 1983, sete anos depois de ter realizado o estudo para o casal Roberto e Eliane, período em que esteve envolvida com a construção do SESC, elaborou um estudo denominado de Casa Popular. Assim como as Casas na Praia e as Casas Econômicas, propostas para um proprietário e terreno idealizados, como esses projetos teóricos, onde experimentou volumetrias, técnicas e materiais.

Para a Casa Popular [124], Lina preparou alguns



124 Estudo para Casa Popular, 1983.

ILBPMB, 2013.

desenhos⁴⁷ em papel no formato A5, todos a mão livre, com os quais desenvolveu a ideia de uma casa mínima, que atendesse às necessidades primeiras. Pensou a casa como uma célula que se pudesse conectar a outras e formar um grande tecido de habitações. Internamente a organizou em função de três “variantes”, como escreveu, que seriam o *living*, a cozinha, o jantar.

A proposta compreende um volume sintético, fechado e pesado, de base quadrada, de 5x5 m ou de 6x6 m, conforme Lina vinha experimentando. No interior, quatro espaços muito bem definidos, também de planta quadrada, seriam o *living*, a cozinha, o quarto e o banheiro. Esses cômodos estariam separados por uma circulação em cruz, conduzindo também ao exterior da casa. Uma pequena área funcionaria como uma varanda de acesso.

A casa seria de concreto, estaria sobre o chão, apesar de o acesso a seu interior ser um pouco elevado, e haveria cobertura vegetal. A Casa Popular seria, de certa forma, um manifesto, um grito de Lina, que tanto soube olhar a população pobre e identificar suas potencialidades e necessidades. Com essa casa e muitas outras que concebeu com intuito semelhante, quis falar aos poderosos do Brasil, à burguesia pouco preocupada com as classes menos abastadas. Queria dizer, usando a mesma linguagem, o mesmo argumento de Acácio Gil Borsoi (1924-2009), – que fez algumas propostas por ela elogiada nos artigos *Ao ‘limite’ da Casa Popular*, da *Mirante das Artes*, de 1967; que era preciso pensar em casa popular, casa de qualidade. Queria pedir que a população fosse respeitada, não fosse oprimida, não fosse negada. Queria dizer que era preciso ser realista e tentar resolver esse problema. Em 1958, tratou do tema em suas crônicas:

A Casa Popular é um direito e não um presente. Ao estado cabe o dever de resolver a situação, cancelando, em primeiro lugar, os mitos e os preconceitos, impostos pela iniciativa particular, pela especulação imobiliária e pelos que costumam consolar-se das injustiças, com autojustificações ao invés de enfrentar resolutamente

⁴⁷Ver dossiê.

os problemas. Precisa eliminar: o otimismo abstrato, o ceticismo pelos empreendimentos do Estado, a crença de que as casas populares não resolverão os problemas das habitações para todos, a crença de que é o próprio pobre que cria os cortiços, o costume de supervalorizar os próprios interesses de coletividade.

O problema das casas populares levanta problemas econômicos e sociais de grande envergadura, interfere e atinge interesses econômicos particulares. A imposição econômico-social e científica tem que ser feita com o concurso de técnicos de toda natureza, desde os sociólogos e arquitetos, até médicos e cientistas. Precisamos levantar o problema (Bardi, 12 out.1958).

Ladeira da Misericórdia

Ela ainda encontraria a oportunidade de efetivar seu sonho. Em **1987**, foi convidada para realizar o projeto de intervenção na Ladeira da Misericórdia, local com vista privilegiada, voltada para Baía de Todos os Santos. Apesar da beleza da paisagem, as construções do local encontravam-se abandonadas e marginalizadas. Sua proposta reuniu dois temas de seu interesse: restauro e habitação. Para realizar o projeto, contou com a colaboração de Marcelo Ferraz (1955) e Marcelo Suzuki.

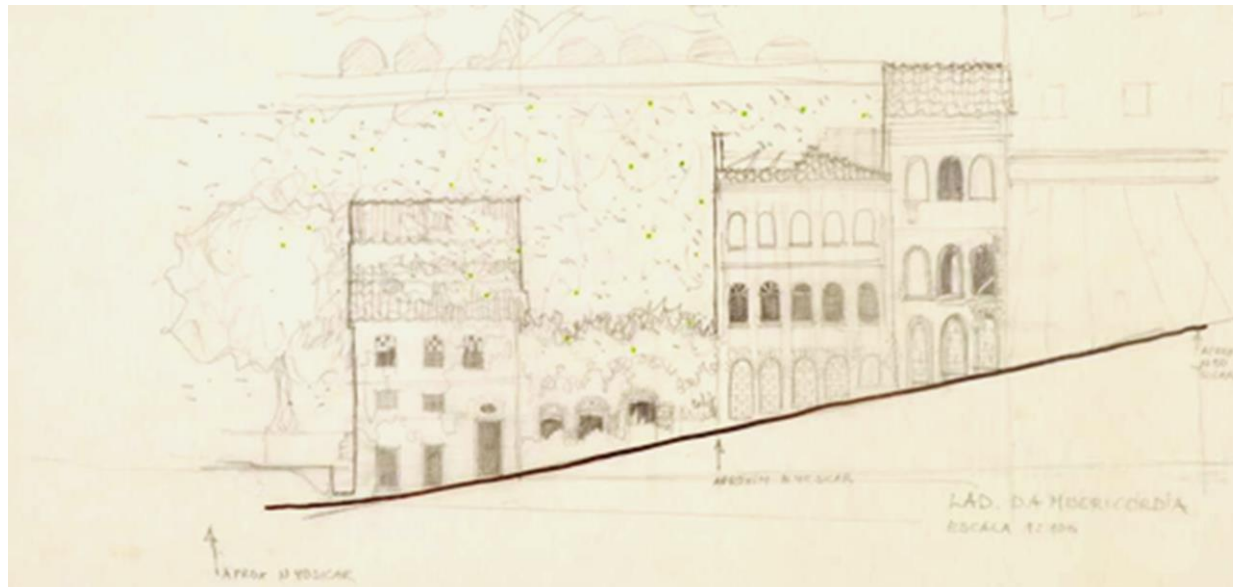
Ao visitar o local, elaborou alguns desenhos **[125]** do casario que sofreria a intervenção, evidenciando o seu estado de degradação. Lina propôs a recuperação dos casarões coloniais e a inclusão de um novo edifício onde funcionaria o Restaurante Coati. Numa das casas ficaria o Bar 3 Arcos; as demais seriam habitação e comércio. Anos depois, explicou essa proposta:

O que estamos procurando na recuperação do Centro Histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando rigorosamente os princípios da restauração histórica tradicional. Para isso, pensamos num sistema de recuperação que deixe perfeitamente intacto o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício.

Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual. Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 292).

Foi com esse objetivo de não mexer em nada, mas mexer em tudo, que concebeu sua proposta, a qual previa a conservação das fachadas e de suas características originais, porém com a introdução de alguns elementos contemporâneos, como os “contrafortes” de argamassa armada, realizados em parceria com João Filgueiras Lima, Lelé, (1932), que seriam utilizados para sustentar algumas paredes, principalmente as do Bar 3 Arcos. Já no interior dos edifícios, grandes modificações seriam realizadas: paredes seriam removidas, outras inseridas, o pé-direito duplo seria dividido, no intuito de organizar o espaço para receber as novas moradias. Partindo do princípio de deixar evidente o tempo da intervenção, não mascarar a história, de inserir o edifício antigo na vida contemporânea, sem tentar congelá-lo no tempo, Lina retomou algumas de suas ideias desenvolvidas nas crônicas dominicais do *Diário de Notícias*. Numa delas “Inutilidade da cultura”, deixou claro seu entendimento de patrimônio e monumento.

A conservação de um monumento antigo não significa a conservação de uma vitrina de museu, mas a integração do antigo na vida de hoje. Neste sentido, um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado (Bardi, 21 set. 1958).



125 Desenho feito por Lina dos antigos casarões da Ladeira da Misericórdia, Salvador, 1987.
ILBPMB, 2010.

Casa I

A proposta de habitação propriamente dita seria o resultado da intervenção em três casarões: as Casas 1, 3 e 7 [126]. A Casa I, na parte mais alta da ladeira, abrigaria no térreo um pequeno comércio. O acesso ao primeiro pavimento seria por uma escada com entrada independente do comércio, na fachada frontal. O térreo abrigaria uma sala reversível para quarto, mais outros dois quartos, uma cozinha e um banheiro. Independente do seu corpo, existiria uma escada que conduziria ao primeiro pavimento, a um outro apartamento. Esse apartamento teria o mesmo número de cômodos: dois quartos; uma sala

conversível para quarto; cozinha; banheiro; e quintal, com tanque. Existiria ainda um outro pequeno quintal paralelo a esse, porém independente, para o apartamento do piso inferior.



Casa 3

A Casa 3 teria o térreo destinado também a comércio e serviço, porém, nela existiriam dois espaços, independentes para esse fim, que se resumiriam a salão e banheiro. Independente, uma escada conduz ao primeiro pavimento, no qual estaria o primeiro apartamento, sala, dois quartos, cozinha, banheiro e pequena área destinada ao tanque. Por ser mais larga e menos comprida que a anterior, quase um quadrado, Lina conseguiu locar os quartos paralelos à fachada frontal, aproveitando as aberturas já existentes. Nessa proposta, todos os cômodos teriam iluminação e ventilação direta, com exceção do banheiro. Justamente em relação a esse fato, a proposta difere da realizada para a Casa 1, na qual o apartamento térreo teria vários

cômodos sem iluminação direta, como a cozinha, o banheiro e um dos quartos. O primeiro pavimento da Casa 3 deveria receber dois apartamentos, de plantas praticamente iguais. Ambos teriam os mesmos cômodos: sala com uma parte mais isolada, reversível para quarto; quarto realmente independente, porém com parede que não chegaria até o teto, conhecida como parede-meia; cozinha; banheiro; e, ao fundo, quintal, que, seria um espaço destinado ao convívio dos moradores de cada apartamento.

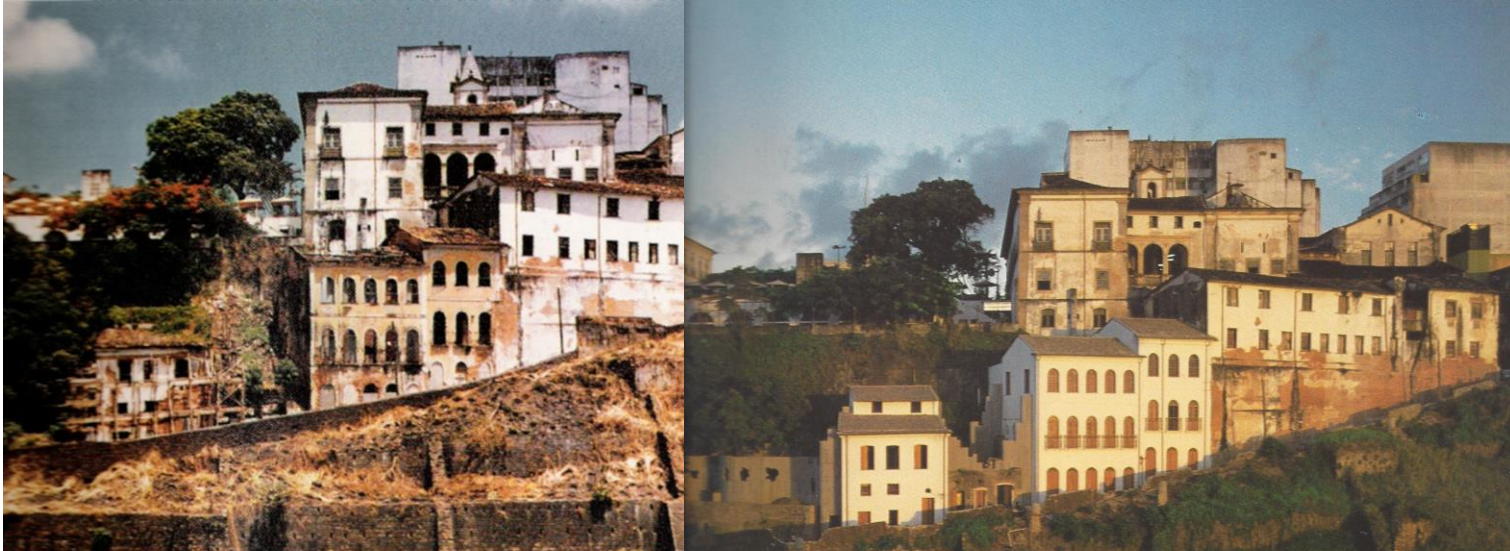
Casa 7

O pavimento térreo da Casa 7 também seria destinado ao comércio, mas, esse teria um mezanino. O primeiro pavimento seria destinado a dois apartamentos: um deles na parte frontal de maior área; outro, ao fundo. Dois quartos, uma sala conjugada com a cozinha e um banheiro seriam os cômodos do apartamento frontal, todos com iluminação e ventilação natural, exceto o banheiro. O apartamento dos fundos teria um único espaço nesse pavimento, agregando cozinha, sala e jantar em um mesmo ambiente, e onde haveria uma escada helicoidal para o primeiro pavimento, no qual ficariam três quartos e banheiro.

Apesar de realizada a intervenção na Ladeira da Misericórdia [127] não foi devidamente ocupada e hoje muitos desses casarões encontram-se abandonados. A proposta de Lina para as habitações ia além das questões arquitetônicas e históricas: tinha um viés social.

(...) 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 instalados boutiques para turistas, exposições, artesanatos feitos em São Paulo, etc. Agora, a idéia principal de recuperação em Salvador é justamente a de

manter a população que mora nas cidades que precisam ser restauradas e recuperadas (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 292).



127 Ladeira da Misericórdia antes e depois da reforma.
Ferraz, 1993, p. 292 2 293



Como pôde ser visto, as casas de Lina são muitas. São as casas da infância, concebidas por uma menina, em dissonância com o contexto arquitetônico vigente, mas em sintonia com o imaginário lúdico de uma criança, que concebia casas como refúgios, abrigos na natureza, **casas** que poderiam muito bem ilustrar **estórias infantis**. Elas seriam a morada de alguém que busca na paisagem bucólica o amparo para suas aventuras, isoladas do mundo urbano e conturbado; seriam abrigo para introspecção de quem tinha o *habitat* como local de encontro consigo mesma, com seu ser mais primitivo e íntimo.

São também as casas de uma jovem arquiteta que procura imprimir nas suas residências de papel, ou melhor, nas suas **casas das revistas**, desenhadas ou descritas por ela, o que existia de mais sofisticado no território da arquitetura. Essa morada era o *habitat* de uma mulher que buscava novos campos de trabalho e social e, por isso, a casa, em especial a cozinha, deveria ser um espaço eficiente, que a ajudasse a executar essas novas demandas. É também a morada de pessoas intelectualizadas, urbanas, que gosta de conviver com os livros e as obras de arte, com a presença constante da natureza, seja ela em vasos, jardins internos, pátios, ou na paisagem, e da cidade como horizonte.

São ainda as casas de uma mulher madura, que abandonou suas raízes e sua família em busca de novos caminhos, que conseguiu ver nessa nova pátria belezas escondidas embaixo da pobreza, do abandono. São as residências de quem flerta com a história e a cultura popular, de quem conhece e valoriza as origens brasileiras, a **casa** que poderia muito bem ilustrar as **crônicas** escritas por Lina, crônicas nas quais ataca a sociedade consumista e fútil, o *star system* arquitetônico e tudo o que

lhe parecia solidificado no poder. Em contrapartida, Lina valorizava o conhecimento, a cultura das camadas mais populares, o saber tradicional, ou aquele que se apresentava como uma alternativa ao *status quo*.

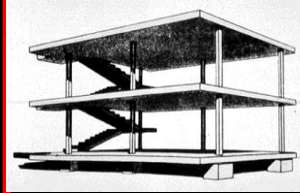
O conjunto das residências elaboradas se mostrou heterogêneo, porém com afinidades vinculadas às dimensões, presentes nos documentos examinados. Em sua essência, são *habitats* que guardam em si as referências advindas do contexto italiano de valorizar a arquitetura menor, de promover o convívio entre o antigo e o novo, de trabalhar uma linguagem arquitetônica racional, de implementar espaços internos destinados ao convívio com a natureza. São casas afinadas com a discussão de funcionalidade, mecanização do espaço doméstico, pré-fabricação e espaço mínimo, pregada pelos pioneiros da arquitetura moderna; com os conceitos de proximidade formal e física entre arquitetura e natureza, elaboradas por Frank Lloyd Wright; com as ideias de porosidade das casas-pátio, de Mies Van der Rohe, e de permeabilidade visual dos seus pavilhões e casas translúcidas; com o diálogo entre tradição e modernidade promovido por Lucio Costa em suas obras; com a espontaneidade e coerência do arquiteto popular que utiliza os materiais e os meios adequados ao lugar onde vive e à sua cultura. Bem, todas essas referências, e outras que foram realçadas, fazem parte da sua gênese, estão, digamos, em sua estrutura genética, porém condicionadas a algo maior: as casas presentes em Lina, pois acreditamos, assim como Bachelard (2000, p.25), que:

(...) não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção.

Nos diversos projetos e estudos residenciais que elaborou, Lina recorreu a essas memórias, a suas “lembranças de proteção”, para conceber novos *habitats*, os quais, em função de seus condicionantes, conduziram a soluções que estão relacionadas a pelo menos uma das três dimensões que identificamos. Entendemos que esse conjunto de projetos residenciais pode ser

dividido em três partes, três subconjuntos, regidos, cada um deles, por uma dessas “lembranças”, com um conjunto específico de elementos, formas, que os caracterizam.

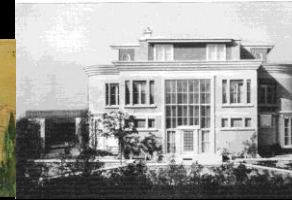
Como é cada um desses conjuntos? Quais suas características? Como se relacionam com as condicionantes? Que sentido esses *habitats* revelam é como a arquiteta materializou esses sentidos é o que propomos analisar no próximo capítulo, em que deve ficar claro por que **As casas de Lina são a parte como o todo.**



Le Corbusier. Casa Domíno, 1914



Le Corbusier. Casa Domíno, 1914



Le Corbusier. Casa Schwob. La Chaux-de-Fonds, 1916



Frank Lloyd Wright. Casa Barnsdall. Los Angeles, 1917-21



Francisco Bolonha. Casa do engenheiro. Belém, 1915



Ricardo Severo. Casa Numa de Oliveira. SP, 1916



Victor Dubugras. Casa Baronesa de Arari. SP, 1916

1914

1915

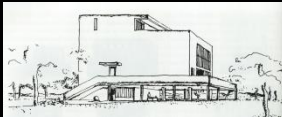
1916

1917

Nasce em 5 de dezembro Achillina Giuseppina Bo, em Parati de Castello, Roma.

Exposição, em Milão, do grupo Novas Tendências-Mario Chiattono, Ugo Nebbia e Antonio Sant'Élia(Cidade Nova), considerada uma manifestação arquitetônica do movimento Futurista.

Contexto Internacional



Le Corbusier. Maison Citrohan. 1922.



Rietveld. Casa Schröder. Utrecht, 1923-4



Le Corbusier. Pavilhão Espirit Nouveau 1925



Cozinha de Frankfurt, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926



Le Corbusier. Casa Stein de Monzie. Cercanías de Paris, 1927



Mies van der Rohe Casa Lange, Krefeld / Casa Tugendhat. República Checa, 1928

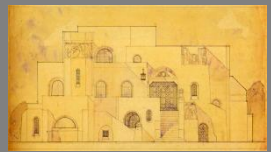


Pierre Chareau. Casa de vidro, Paris, 1928-31.



Le Corbusier. Villa Savoye. Poissy, 1928

Brasil



Antonio Garcia Moya, Projeto Palácio. SP, 1922



Ricardo Severo. Casa do arquiteto. SP, 1924



Lucio Costa e F. Valentim. Projeto para casa Raul Pedrosa. RJ, 1925



Victor Dubugras, casa Olivo Gomes. SP, 1926-27

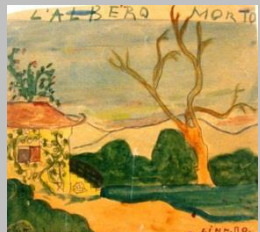


Gregori Warchavchik. SP, 1927-28



Gregori Warchavchik. "Casa Modernista". SP, 1929-30

Casas de Lina



Lina Bo. Aquarela, 1925

1920

1922
Semana de Arte Moderna em São Paulo.

1924

1925
Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas

1926

1926- 1929- Ernst May realiza o projeto para o Siedlungen Praunheim .
Le Corbusier lança os cinco pontos para uma nova arquitetura.

1927

Aconteçe o primeiro CIAM.
Exposição Internacional Weissenhofsiedlung em Stuttgart

1928

1929

Contexto Internacional



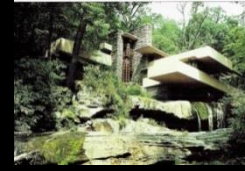
Hans Scharoun. Casa Schminke. Alemanha, 1932-33



Luigi Figini. Casa do arquiteto. Milão, 1933-35



Albert Frey & A. L. Kocher. Casa Kocher, Nova York, 1934



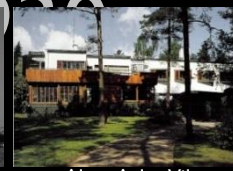
Frank Lloyd Wright. Casa da cascata. Pensilvânia, 1935-37



Adalberto Libera e Curzio Malaparte. Casa Malaparte, Capri, 1936-40



Giuseppe Terragni e Seveso. Villa Branca, Milão, 1937



Alvar Aalto. Vila Mairea, Finlândia, 1938-39

Brasil



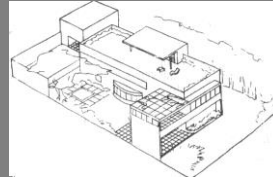
Gregori Warchavchik. Casa Nordchild. RJ, 1931



Rino Levi. Casa Delfina Ferrabino. SP, 1931-32



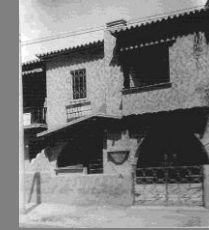
Flávio de Carvalho. Conjunto de casa. SP, 1933-38



Lucio Costa. Casa de Roman Borges. RJ, 1934



Lucio Costa. Casa Roberto Marinho. RJ, 1937



Oswaldo Bratke. Casa em Perdizes. SP, 1938



Vilanova Artigas. Casa de Roberto Lacase, SP, 1939

Casas de Lina

1930

Giuseppe Pagano procura conduzir o os caminhos da arquitetura moderna na Itália, por meio da Casabella.

1931

Mostra de Arquitetura Racional no Palácio de Exposições de Roma.

1932

1933

1934

1935

1932-Nova Cidade Universitária, cujo Plano Geral e Reitoria eram de Marcello Piacentini e prédios de matemática e física, respectivamente, de Gio Ponti e Giuseppe Pagano.

1936

1937

1938

1939

Max Cetto. Casa Cetto, México, 1949

Contexto Internacional



Marcel Breuer. Cottage Chamberlin, Massachusetts, 1945



Amancio Williams. Casa da ponte, Mar del Plata, 1945



Frank Lloyd Wright. Casa Hebert Jacobs 2, Middleton, 1944-48



Mies van der Rohe. Casa Fransworth, Illinois, 1945



Richard Neutra. Casa Kaufmann, deserto, Califórnia, 1946-47



Le Corbusier. Casa Turrutchet, La Plata, 1948-49



Charles e Ray Eames. Casa Eames, Los Angeles/ Philip Johnson. Casa de vidro, Connecticut, 1949

Brasil



Vilanova Artigas. Casa Berta Gift, SP, 1940



Vilanova Artigas. Casa Paranhos, SP, 1940-41



Bernard Rudofsky. Casa João Arnstein, SP, 1941



Oscar Niemeyer. Casa do arquiteto, RJ, 1942



Oscar Niemeyer. Casa Prudente de Moraes Neto, RJ. Parque Guile, Lucio Costa, 1943



Rino Levi. Casa do arquiteto, SP, 1944-46



Oswaldo Bratke. Casa na rua Avanhandava, SP, 1947



Vilanova Artigas. Casa do arquiteto, SP, 1948-50

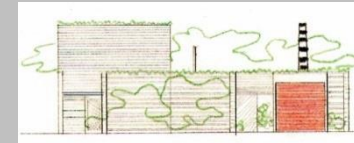


Vilanova Artigas. Casa Julia Czapsky, SP, 1949

Casas de Lina



Lina Bo e Pagani. Ilustração para Revista Grazia, 1941



1949 - Estudos da Casa Guilherme Krausz (Dr. K) feita no Estúdio Palma



1949/51 – Inicia o projeto do que vai se tornar a sua primeira obra, a Casa do Morumbi

1940

1941

1942

Modulor de Le corbusier

1943

É realizado no MoMA em Nova York a exposição Brazil Builds: old and new

1944

Ernesto Nathan Rogers funda, com outros arquitetos milaneses o Movimento Studi Architettura (M.S.A.)

1945

1946

1947

1948

1949

Cronologia

1950

Contexto Internacional



Jorn Utzon. Casa Utzon, Dinamarca. **1950-52**



Francisco Artigas. Casa do Risco, México **1952**.
Alvar Aalto. Vila experimental. Finlândia, **1952-54**



Eduardo Catalano. Casa Catalano. Releigh, **1953-55**



Le Corbusier. Vila Shodhan. Índia, **1956**

Brasil

Rino Levi. Casa Milton Guper. SP, **1951-53**



Eduardo Reidy. Casa Carmem Portinho. RJ, **1950-52**.



Oswaldo Bratke. Casa do arquiteto. SP, **1951**.

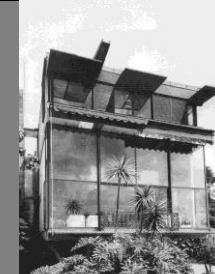
Henrique Verona Cristófani, casa sobre pedra, **1952**.



Oswaldo Bratke. Casa Oscar Americano. SP, **1952**.



Oscar Niemeyer. Casa das Canoas. RJ. Casa Edmundo Cavanelas. Petrópolis, **1953**



Joaquim Guedes. Casa Cunha Lima. SP, **1958**



Vilanova Artigas. Casa Taques Bittencourt. SP. **1959**

Casas de Lina



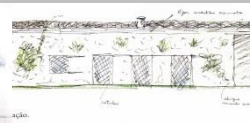
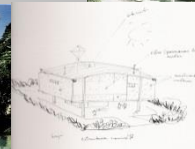
1950 - Projeto para Casa no Brooklin



1951 - Estudos para o Edifício Taba Guaianases, com a colaboração do engenheiro Pier Luigi Nervi. - projeto de apartamento.
• Estudos para Casas Econômicas



1957 - Estudos para Casa de Praia 1.
• Inicia o projeto da Casa Valéria Cirell



1958 - Casa do Chame-chame
• Estudos para Casa Mário Cravo
• Estudos para Casa de Praia 2
• Estudos para residência Shed Impluvium

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

Getúlio Vargas retorna a Presidência da República, por eleições populares

Jucelino Kubitschek é eleito Presidente da República

Lucio Costa vence o concurso para construção de Brasília

Surge a Bossa Nova

Contexto Internacional



John Lautener. Casa Malin. Los Angeles, **1960**



Pierre Koenigr. Casa studio nº22. Los Angeles, **1960**



Louis Kahn. Casa Esherick. Pensilvania, **1961**



Augusto H. Alvarez. Casa Álvarez. México, **1961**



Charles Moore. Casa Moore. California, **1962**



Robert Venturi. Casa Vanna Venturi. Pensilvania, **1962-64**



Luis Barragán. Casa do arquiteto. Cidade do México. **1968**

Brasil



Carlos Barjas Millán. Casa Nadir de Oliveira, SP, **1960**



Sérgio Bernardes. Casa do arquiteto. RJ, **1960 - 61.**



Sérgio Ferro. Casa Bóris Fausto. SP, **1961**



Vilanova Artigas. Casa Ivo Viterito. SP, **1962-64.**

Paulo Mendes da Rocha. Casa sp, de Gaetano Miani. SP, **1962**



Paulo M. da Rocha. Casa do arquiteto. SP, **1964-66.**

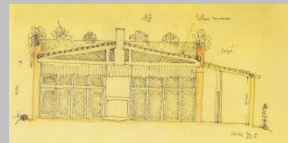


Vilanova Artigas. Casa Elza Berquó. SP, **1965-68.**

Casas de Lina



1962 – Estudos para Casa Circular.
• Estudos para Casa Figueiredo Ferraz.
• Estudo para Casa das Laranjeiras.



1964 – Realiza projeto para casa de hospedes, da sua amiga Valéria Cirell



1965 – Estudos para o Conjunto Itambuca, em Ubatuba, que possui duas propostas de habitação



1967 – Estudos para o Casa Comércio Sr. Antônio Branco



1968 – Estudos para o Casa Helena Chartuni



1969 – Estudos para Casa de Campo Sr. Ricardo

1960

Inauguração de Brasília

1961

Início da construção da FAU-USP, projeto do Vilanova Artigas

1962

1963

1964

Instala-se o regime militar

1965

1966

1967

1968

1969

Cronologia

1970

Contexto Internacional

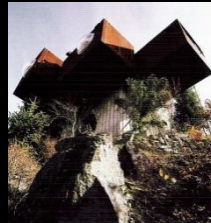
H.Fathy. Casa Fathy. Egito, 1971



Alvaro Siza. Casa Cardoso. Portugal, 1971



John Lautner. Casa Marbrisa. Acapulco, 1973



Kisho Kurokawa Casa Capsula K. Japão, 1974



Michael e Patty Hopkins. Casa Hopkins. Londres, 1977

Brasil



C.M. Fayet e Suzy T. B. Fayet. Casa Marcello Blaya. POA, 1970



Severiano Mário Porto. Casa Severiano Porto. Manaus, 1971



Eduardo Longo. 2ª casa do arquiteto. SP, 1974-79.



Paulo M. da Rocha. Casa de Fernando Millan. SP, 1970



Rodrigo Lefèvre. Casa Dino Zamattaro. SP, 1971



Paulo M. da Rocha. Casa James King. SP, 1972-74.



Vilanova Artigas. Casa Domschke. SP, 1974



Marcos Acayaba. Casa Marlene Acayaba. SP, 1975

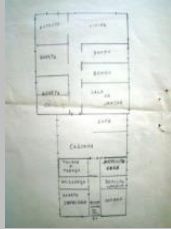


Paulo Mendes da Rocha. Casa Antônio Junqueira. SP, 1976-80



David L. Bondar e Arnaldo Knijnik. Casas David L. Bondar e Isaac Stolink. POA, 1978

Casas de Lina



1970 – Estudos para o Casa em Sítio



1975 – Estudos para a Cooperativa de Camurupim em Propriá- SE, onde apresenta duas propostas de habitação



1976 – Estudos para o Casa Roberto e Eliane



1970

1971

1972

1973

1974

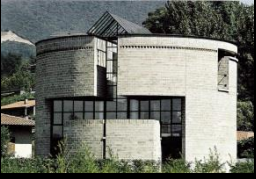
1975

1976

1977

1978

Contexto Internacional



M. Botta. Casa Rotunda. Suíça, F. O. Gehry. Casa do arquiteto. Minnesota, **1983-87**



Enric Miralles. Casa Garau Agustí. Espanha, **1985**



Sverre Fehn. Casa Busk. Noruega, **1987-90**



Antoine Predock. Casa Zuber. Arizona, **1989**

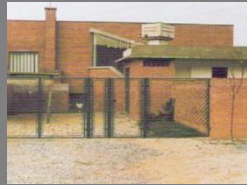
Brasil



Lucio Costa e Maria Elisa Costa. Residência Costa e Moreira Penna. RJ, **1980**



Silvio Abreu Filho. Casa Ladércio Furlan. POA, **1980**

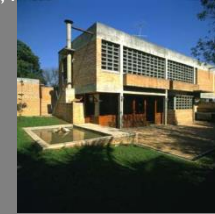


M. Ferra, F. Fanucci, M. Suzuki. Casa Jardim São Francisco. SP, **1982**



Éolo Maia. Casa Rubens/Cristina. Nova Lima, **1983**

Augusto Portugal, Marília Portugal e Cláudio Levitan. Casa Augusto Portugal e Cláudio Levitan, POA. **1983**

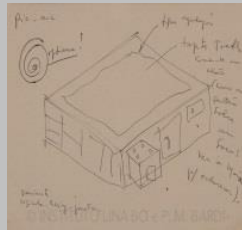


Marcos Acayaba. Casa no Morumbi. SP, **1986-87**



Marcos Acayaba. Casa Hélio Olga. SP **1987-90**

Casas de Lina



1983 –Estudo para Casa popular



1987 –Estudo para habitação na Ladeira da Misericórdia

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

Contexto Internacional



Alberto C. Baeza. Casa Gaspar.
Espanha, 1991



Rem Koolhaas. Vila Dall'Ava.
Paris, 1991

Brasil



Paulo Henrique Paranhos. Casa João
Pessoa. Brasília, 1991-92



Paulo Mendes da Rcha. Casa
Gerassi. SP, 1990-92

Casas de Lina

1990

1991

1992

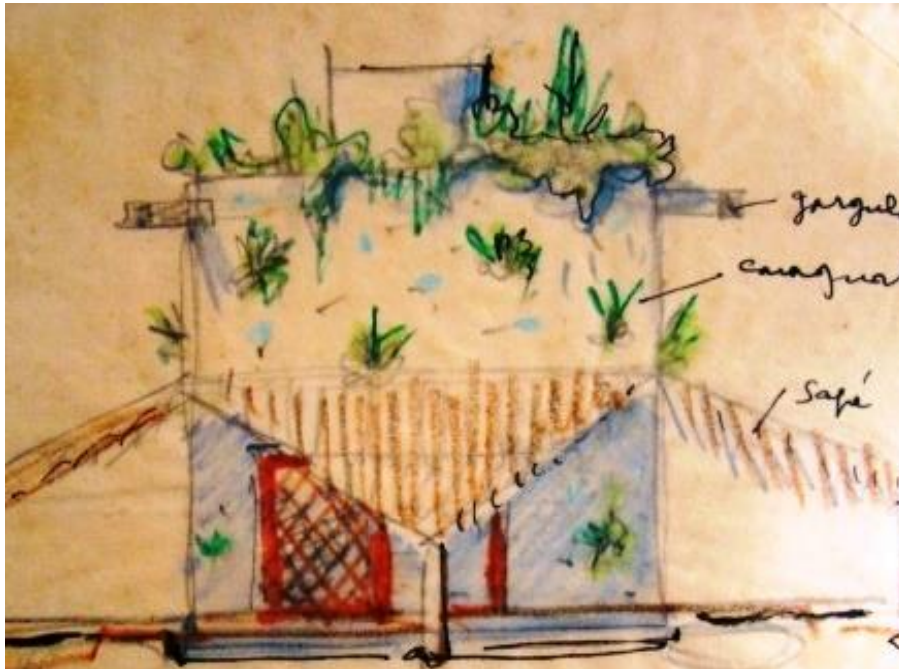
Lina falece em 20 de março,
aos 77 anos de idade, na
Casa de Vidro, por embolia
pulmonar, seqüela da fratura
de uma perna

As casas de Lina: a parte como o todo

3



As casas de Lina: a parte como o todo



128 Proposta de residência para Conjunto Itamambuca, realizada por Lina em 1965. ILBPMB, 2010.

nas décadas de 1940 e 1950, ela procurou registrar sua insatisfação com essa arquitetura impregnada de modismos, preocupada com aparências. Por outro lado, Lina foi se aproximando cada vez mais, ao longo da sua vida profissional, do

⁴⁸ Palestra proferida na Universidade Brás Cubas, São Paulo, 1995.

A casa não reflete mais a vida, mas sim um conjunto de preconceitos, de aparências e convenções; a arquitetura burguesa torna-se assim a direta responsável pela insuficiência do homem contemporâneo. Ali está a nossa casa. Simples, sem voltas, retórica. Uma casa em que os espaços foram cuidadosamente examinados, calibrados, pensados, não sobre a base da especulação da construção, mas sobre a base da solidariedade humana; uma casa onde é possível viver, e principalmente pensar, onde há espaço para tudo, um espaço cuidadosamente dosado, que vai da cozinha dada como um laboratório químico, ao esconderijo para os barbantes e as rolhas usadas.

Lina Bo Bardi⁴⁸

Essa é mais uma crítica feita por Lina sobre o que ela denominava “arquitetura burguesa”. Desde os textos para as revistas *Grazia*, *Stille*, *Domus* e *A Cultura dela Vita*,

universo da arquitetura popular, da casinha simples a que se referia nesse texto, com admiração. Menciona várias vezes residência feita pelo homem comum, o não-arquiteto, sempre elogiada pela sua espontaneidade, beleza e funcionalidade. Nesse texto, deixou evidente a relevância da arquitetura e, conseqüentemente, da casa, na formação do homem, mais uma vez acusando a “arquitetura burguesa” pela “insuficiência do homem contemporâneo”. Essa sua fala nos provoca um questionamento pertinente: que homem as casas elaboradas por ela formaram ou procuram formar?

Em 1965, Lina fez o projeto do Conjunto Itamambuca, uma comunidade a ser implantada em Ubatuba região de grande beleza natural, dominada pela Mata Atlântica, a qual foi muitas vezes destacada nos seus desenhos. A proposta, já foi descrita, contempla o projeto de loteamento e duas residências [128], estas fortemente influenciadas pelo contexto construtivo popular, de onde ela provavelmente extraiu o uso de materiais naturais, como o sapé para a cobertura e a madeira presente no assoalho do pavimento superior, na estrutura de sustentação do telhado, e nas portas e janelas de treliças. Esses materiais e sistemas construtivos foram rearranjados e organizados a outros de modo a conferir a essa nova arquitetura simplicidade, funcionalidade, mas também modernidade. Lina não pregava a reconstrução de um modo de vida alheio, distante da realidade do seu morador, o contexto popular fazia parte do conjunto de referências a serem trabalhadas. Não era uma imposição, mas, na sua visão, uma maneira de ligar a arquitetura às suas origens, o que não significava retornar ao seu modo primitivo. No texto que elaborou para o concurso de professor da USP, em 1957, comentou a importância da herança e como ela deveria ser trabalhada na arquitetura.

As heranças são pesadas, e as “não-heranças” são perigosas e dificilmente superáveis por falta de exemplos que, apesar de tudo, criam “a atmosfera” da cultura.

Não somos fatores da casa de “pau a pique” nem tampouco da cultura anteposta ao fato criativo arquitetônico; o que reputamos necessário, hoje em dia, é um justo meio, e pois nem o “dogmatismo” nem o

“impressionismo”, mas uma espécie de medida, naturalmente crítica que, levando em consideração a história como herança e continuidade, abra as mais amplas liberdades às possibilidades do arquiteto, hoje mais do que nunca mediador responsável pelo “modo de viver” dos homens (Bardi, 1957, p.50-51).

Ciente da responsabilidade do arquiteto, como o mediador entre necessidades, sonhos e espaço, Lina pensou duas casas para o Conjunto Itamambuca, que conformariam um modo de vida prático, funcional, com ambientes flexíveis e espaços conjugados. Adequados a um modo de vida mais rápido, nelas seus moradores não deveriam se deter muito tempo com atividades domésticas, sempre abertas a possíveis readaptações espaciais. Apesar de serem pensadas para um ambiente mais rural, as plantas dessas residências se adaptariam muito bem aos grandes centros urbanos. As casas seriam provavelmente, moradas de pessoas que gostariam de usufruir dos benefícios da vida ligada à natureza, sem perder algumas praticidades já conseguidas na vida urbana; pessoas que sabem da importância do patrimônio natural, mas também do cultural, e que não encarariam a escolha de determinados materiais e técnicas como um modismo, como uma excentricidade, mas como uma tentativa de dar continuidade a uma determinada tradição, de perpetuar uma herança construtiva. Essas casas, assim como a Casa Valéria Cirell, a Casa de Praia, as Casas da Comunidade Camurupim, entre outras, são as propostas mais afinadas como as críticas feitas por Lina nas **crônicas** dos jornais e revistas.

As referências, heranças, lembranças, usadas em muitos dos seus projetos residenciais elaborados, compunham o seu baú de memórias, ou como disse Lévi-Strauss sobre o *bricoleur* seu “tesouro de ideias”. Lina foi, ao longo da sua existência, recolhendo imagens, soluções, vivências, tanto populares, como eruditas, que foram compondo esse repertório. Corrêa e Silva, que estudaram o papel do *bricoleur* na sociedade de consumo e descarte, a mesma sociedade tão criticada por Lina em suas **crônicas**, dizem que a escolha das peças é determinada

pelas significações que cada objeto reporta ao bricoleur. Portanto, as probabilidades de arranjo se vinculam à história e ao que subsiste de predeterminado em cada peça pelo uso original e pelas adaptações que sofreu para o desempenho de outras funções. Essas significações específicas de cada objeto contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete ressignificações na reorganização total da estrutura final (Corrêa e Silva, 2012, sp).

Segundo Marcelo Ferraz (2010, p.260-261):

(...) ela não gostava de falar das referências dela: “Nossa! Isso aqui está falando de móveis de sucesso, mas isso aqui é Frank Lloyd Wright...” Imagina! Nunca vi isso na minha vida! O que é isso? Ela era capaz de negar, e parecia que ela estava inventando tudo. Era discurso dos nossos mestres modernos todos: eles são assim. Mas, ao pegar uma revista na casa dela, ela mostrava uma coisa: “Ah! Isso aqui é dali que vem!” Ela gostou daquilo. Às vezes emprestava um livro pra ela... Ela gostava de uma coisa: “Ah! Deixa comigo.” No outro dia, eu encontrava desenho dela: ela tinha copiado coisa daquele livro. Ela gostava de desenhar com manteiga em cima de livro, copiar desenho, copiar solução. Aí você vê que ela na prática, ela mostrava as referências que da boca para fora não existiam.

Em muitas situações, como essa relatada por Ferraz, Lina agia como se estivesse a procura das suas **formas perdidas**, termo utilizado por ela para se referir a alguns dos elementos arquitetônicos utilizados na concepção da sua casa. A suas formas perdidas eram espaços ou formas, elementos arquitetônicos, vinculados à cultura que os originou e que se modificaram ao longo da história para se adequar as novas realidades, mas sem com isso perder a sua essência. Acreditava que Essas formas estavam sendo abandonadas na contemporaneidade e que precisavam ser recuperadas, tais como o pavilhão, o recinto/pátio, o forte, a varanda, a torre, e outros, todos eles presentes em um desenho que realizou para *Illustrazione* em 1942.

O desenho [129] de características lúdicas e eróticas, talvez não causasse estranhamento a uma criança pela presença do carrossel e de alguns animais. De certa forma lembra o quadro *Jardim das Delícias*, de Hieronymus Boch (1450-1516), em função da quantidade de cenas numa mesma imagem. São vários elementos unidos por um lago sinuoso, que poderíamos chamar de **formas perdidas**. A ilustração é composta por **formas-tipo**, empregadas ao longo da história, mas que inconsciente ou conscientemente Lina parece querer resgatar.



129 Lina Bo, *Illustrazione*, 1942.

ILBPMB, 2010.

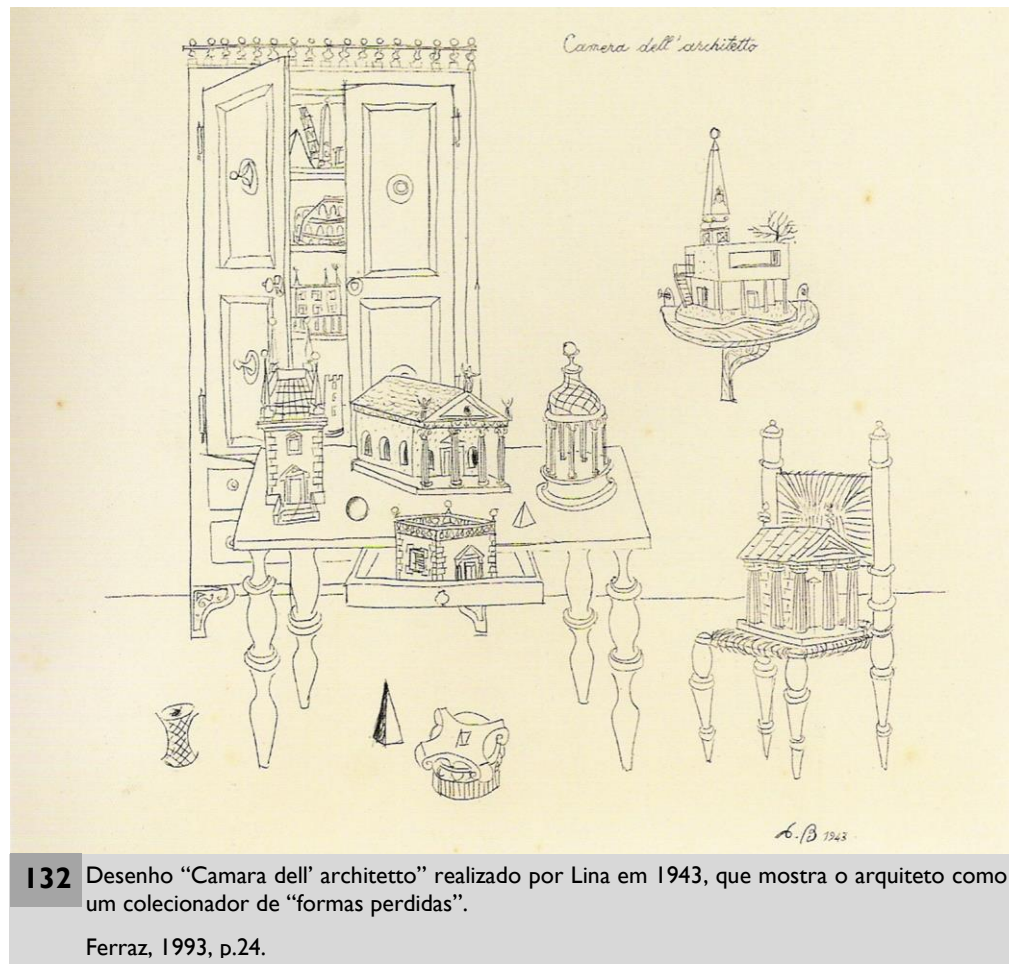


Zollinger (2006) explorou a relação das **formas-tipo**, presentes nesse desenho, com a Casa do Morumbi. As formas previamente identificadas por Lina são: o “pavilhão”, o “recinto para animais”, a “piazzale de esculturas” e o “carrossel” [130].

É importante realçar que esse desenho foi realizado quando tinha 28 anos, era recém-formada e trabalhava com edição de revista com Pagani e Ponti. Talvez tivesse o intuito de despertar no público infantil o gosto pela arquitetura. Na realidade, não sabemos, mas essa ilustração confirma nossa hipótese inicial de que Lina já elaborava mentalmente, desde criança as referências arquitetônicas que mais tarde utilizaria em seus projetos.

O desenho [131] revela, ainda, outros elementos importantes, que foram também trabalhados por Lina. Dentre esses, podemos evidenciar os seguintes: a “torre”, elemento vertical que se destaca em relação à edificação e funciona como um marco visual para identificar o conjunto arquitetônico, como a grande torre de concreto da caixa d’água do SESC; a “escadaria”, presente de maneira escultural, em vários projetos, como no Solar do Unhão, no Teatro Gregório de Matos (1986) e mesmo na casa do Morumbi; os “volumes prismáticos”, puristas, com cobertura-jardim, recurso esse muitíssimo utilizado por Lina principalmente nas residências, como vimos; e, por fim, os “muros com vegetação”, utilizados por ela em sua casa, na casa do Chame-Chame, no MASP e no projeto da nova Prefeitura de São Paulo. Esses são apenas alguns exemplos, mas o fato é que Lina esteve sempre com um olho no passado, outro no futuro.

Outro desenho [132], realizado no ano seguinte, confirma essa hipótese. Denominado *Camera dell' architetto*, revela-nos a intimidade, os segredos intelectuais e formais desse profissional, segredos que compartilha apenas com aqueles com quem mais convive. O desenho convida-nos a desfrutar desse “quarto mental”. Dentro do guarda-roupa, bem escondidinho, podemos ver, através de uma fresta, obras como o Coliseu, as pirâmides, a Torre de Pisa, a torre de um castelo medieval e alguns obeliscos. Sobre a mesa de trabalho, um ponto central do quarto, estão dispostos um templo romano e o Tempietto. Um templo grego está sobre a cadeira, em função da falta de espaço, mesmo motivo que talvez tenha feito esse arquiteto apoiar uma pequena edificação na gaveta da mesa. Ainda sobre a mesa se encontram uma pequena pirâmide e uma esfera, na qual se percebe o efeito de luz e sombra. Outras formas estão espalhadas pelo chão como o capitel, talvez não tão importantes e, assim, não





133 Piranesi, Henard, Corbusier e suas versões para desenhos que reúnem obras clássicas da arquitetura.

<http://www.vam.ac.uk/users/node/3906>; <http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/henard.htm>; Corbusier, 2009,p.108.

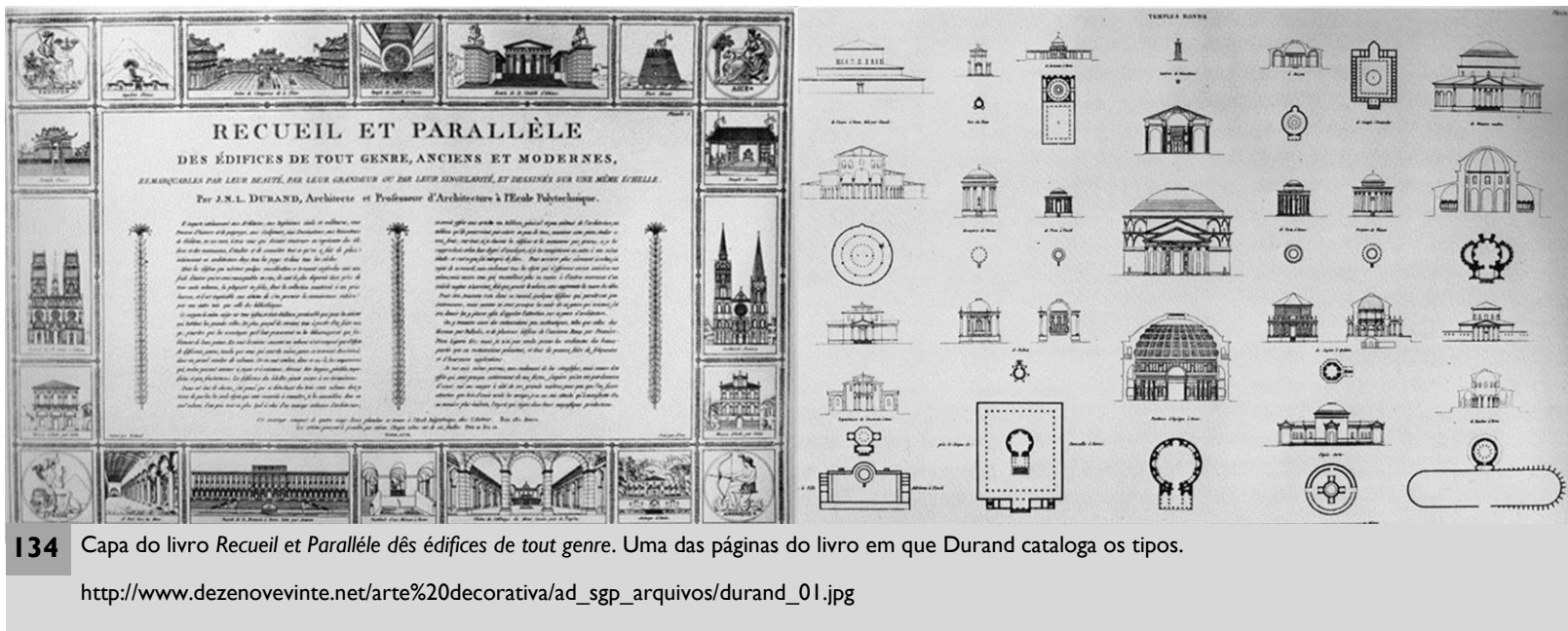
mereceram espaço na mesa. Um dos edifícios que não teve espaço ganhou um local de destaque. Em uma pequena prateleira presa à parede, há um edifício que remete a uma casa moderna, diferenciando-se pelo pátio interno que comporta uma árvore, como no Pavilhão Espírito Novo de Corbusier, ou a Casa de Luigi Figini. Le Corbusier realizou um desenho **[133]**, nos anos 1920 que, também reunia obras como Coliseu, pirâmides, templos, obeliscos, muralhas, assim fizeram Eugene Henard (1849-1923) e Piranesi (1729-1778) muitos anos antes, o que nos leva a supor que esses arquitetos têm na arquitetura clássica algumas de suas referências, de suas **formas perdidas**.

Nesse sentido, poderíamos comparar as **formas perdidas** com as **formas-tipo**, partindo do pressuposto que estas são organizações espaciais e formais fundamentadas em uma ideia genérica, que percorre a história e vai se modificando, sem perder sua origem, sua essência. A definição de tipo é complexa, definida em 1832 por Quatremère Quincyde (1755-1849), no *Dictionnaire Historique de l'architecture*, como:

A palavra 'tipo' não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto a idéia de um elemento que deve ser ele mesmo servir de regra ao modelo [...]. O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual qualquer pessoa pode conceber obras que não se assemelharão em nada entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo. Assim vemos que a imitação dos tipos nada tem que o sentimento e o espírito não possam reconhecer (Quincy apud Argan, 2000, p. 66).

Antes mesmo, em 1771 Jacques-François Blondel (1705-1774) trabalhou com uma lista de vários tipos, uma espécie de taxonomia em que separa edifícios do repertório arquitetônico para em seguida qualificá-los pelos seus caracteres gerais. Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) utilizou método parecido, em que redesenha os edifícios no intuito de identificar sua estrutura interna, suas características fundamentais e depois os organiza por similaridades: edifícios com organizações internas parecidas eram listados como sendo da mesma “espécie”. Entre 1799 e 1801 Durand reuniu um número expressivo de tipos e os registrou em seu *Recueil et parallèle des édifices de tout genre* [134], mais tarde editado em várias línguas. Segundo Feferman (2009, p. 65-66), o método de Durand:

(...) apoiava, portanto, o reconhecimento de “espécies arquitetônicas” mostradas no espaço de uma simples página, numa progressão do mais primitivo ao mais complexo e atual exemplo. Revela-se então uma noção nova de progresso em substituição à servidão dos modelos clássicos que assim passavam de cânones intocáveis a material superável.

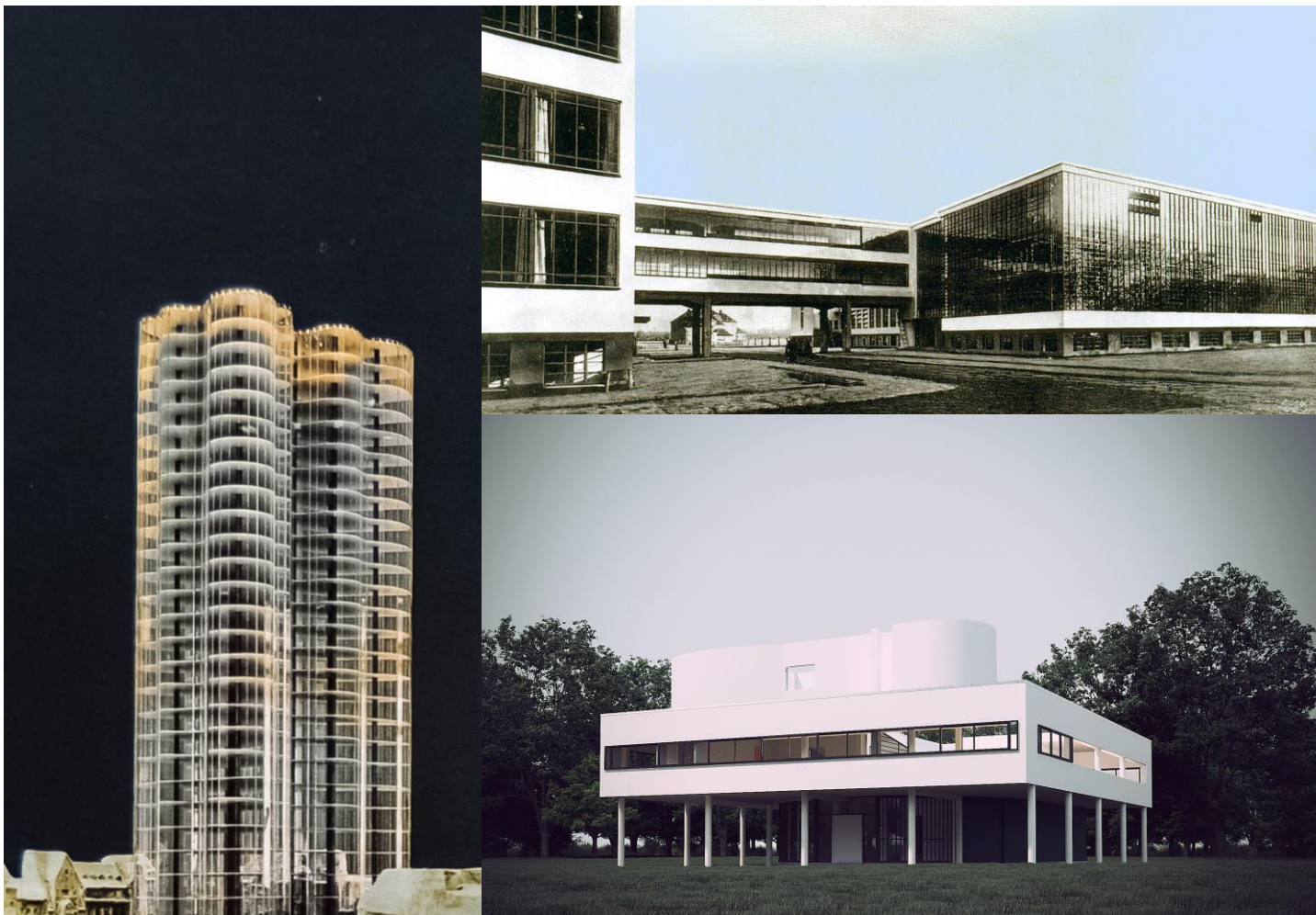


134 Capa do livro *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre*. Uma das páginas do livro em que Durand cataloga os tipos.

http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp_arquivos/durand_01.jpg

Durand não só enumerou tipos, mas propôs um método de composição a partir deles. De acordo com Marina Waisman (1977), a produção de arquitetura baseada em **formas-tipo** existe desde o Renascimento e guiou muitos arquitetos ao longo da história. No movimento moderno, no entanto, os arquitetos procuram se manter distantes das **formas-tipo**, como uma maneira de não macularem suas obras com referências historicistas; mas não conseguiram, pois, segundo ela, todo material com que trabalha a arquitetura é histórico e a historicidade não é o resultado do tempo transcorrido da aparição de uma determinada forma, o que a leva a concluir que mesmo a arquitetura moderna foi capaz de produzir seus próprios tipos.

Uma observação somera de los edificios construídos em los últimos decenios deja ver, em primer término, la existência de cierto número de temas a los que se associam modos particulares de articulación de los espacios, constituyendo así tipologias funcionales; entre ellos existen algunos ligados al passado, que repiten formas existentes, y otros nuevos, que dan lugar a la creación de nuevos tipos formales que luego ejercerán sua accinón aun fuera del ámbito de las funciones que les dieron origen; em segundo término la existência de um certo número de modos de enfrentar los aspectos tecnológicos y constructivos de las obras, modos que llegan a adquirir carácter de tipicidade y a separarse sucessivamente de los problemas formales o funcionales que motivaron su aparición, por último, la existência de ciertas organizaciones formales, que se repiten em diversas circunstancias, caracterizadas por diferentes lenguajes formales, utilizadas para fines no siempre idénticos pero evidentemente emparentadas por la forma de estruturación de volumes y espacios [135]: le rescacielos, el bloque sobre pilotis, el edificio-placa, el cluster, etcétera. Es cierto que estas formas no parecen traer consigo connotaciones simbólicas, y que sua alusiones históricas quizá no van mucho más allá de uma imagen de modernidade o de um determinado concepto de vida urbana; sin embargo, cumplen claramente las funciones de um tipo em lo que respecta a prestar um punto de partida más o menos definido para la invención formal, para las caracterizaciones funcionales, para las intenciones estéticas (Waisman, 1977, p. 64).



135 Exemplos de tipos citados por Waisman: **Rescacielos** – arranha-céu de vidro (1922); **Edifício-placa** – Bauhaus (1925-1926); **Bloque sobre pilotis** – Villa Savoye (1928).

<http://www.eikongraphia.com/wordpress/wp-content/2%20Mies%20van%20der%20Rohe%20-%20Maquette%20Glazen%20Wolkenkrabber%201922.jpg>; <http://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2011/03/cc3b3pia-de-bauhaus-jpg>; <http://nadonechin.files.wordpress.com/2013/02/villa-savoye.idg>

Waisman complementa sua argumentação afirmando que alguns tipos modernos são o resultado da abstração de diferentes edifícios criados ao longo da história, mas outros são resultado de uma criação individual, voluntária ou não, de alguns “mestres” como Le Corbusier, Mies van der Rohe ou Oscar Niemayer. Sobre Corbusier diz:

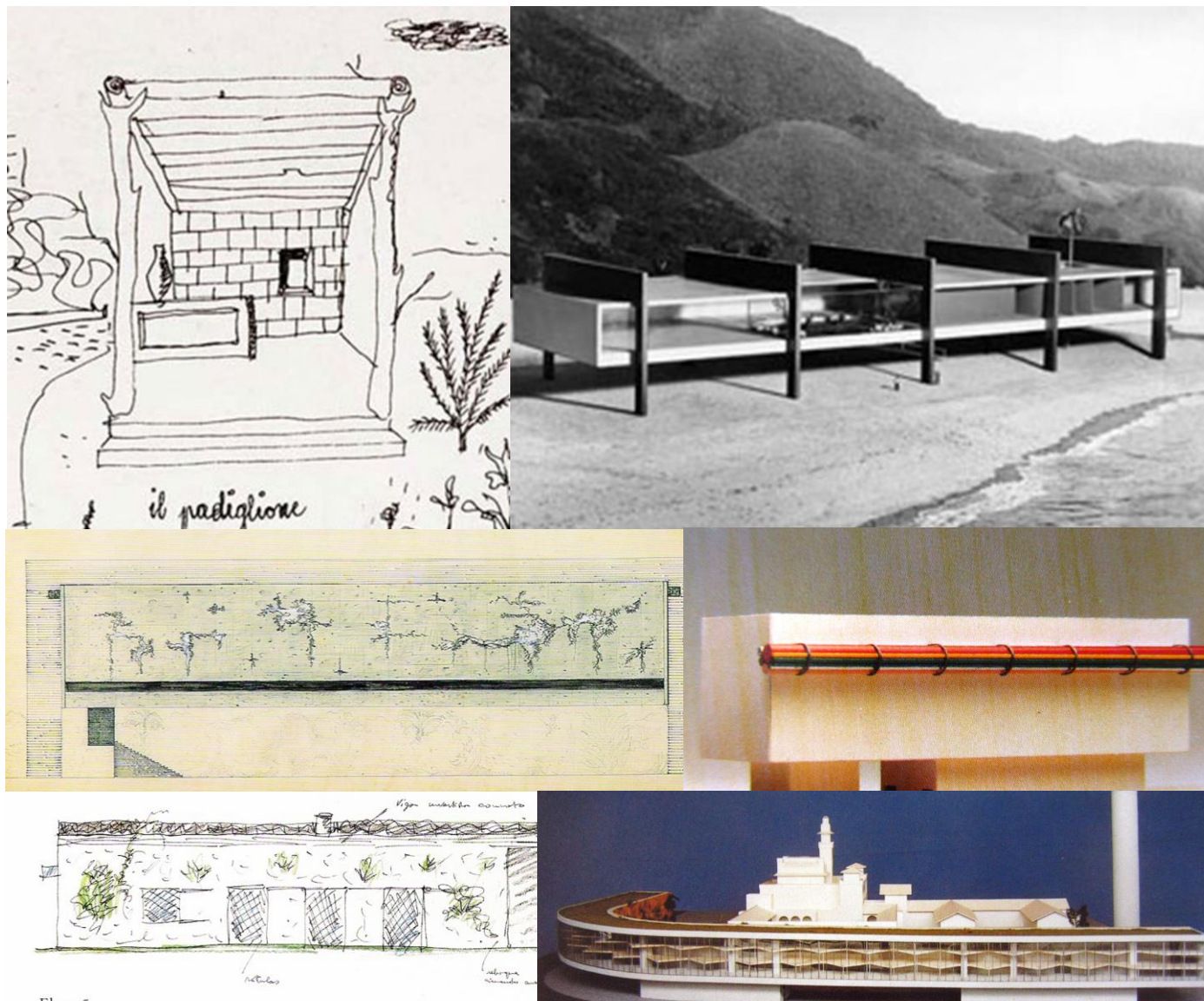
(...) em todos os sus escritos y proyectos da priemra época aparece evidente la aspiración a crear tipos repetibles. Cuando habla de maison-type, cuando pone nombre a sus proyectos (Do-mi-no, immeules-villas, Citrohan), es clara su intención de caracteriza fuertemente uma determinada organización formal o estrutural y hacerla por esse medio facilmente reconocible y repetible. Que logro sus propósitos y que sus obras llegaron a constituir verdadeiros tipos (Waisman, 1977, p. 65).

Montaner (2001, p. 11) corrobora a argumentação de Waisman e acrescenta que o estilo internacional produziu os seus “tipos ideais”, cujo princípio formal é: “a arquitetura como volume e jogo dinâmico de planos; o predomínio da regularidade substituindo à simetria axial acadêmica; e a ausência de decoração acrescentada que surge da perfeição técnica”. O autor ainda identifica as obras que melhor materializaram essa ideia: a Villa Savoye (1928), de Le Corbusier; o Pavilhão de Barcelona (1929) e a Casa Tughendaht (1928), ambos de Mies van der Rohe. Montaner, no entanto deixa evidente que os tipos são mais do que formas que se repetem, são a materialização de uma ideia, de um conceito, com leis internas intrinsecamente relacionadas à sociedade, ao contexto, e que se revela por meio de formas, espaços e elementos arquitetônicos:

A planta livre e flexível, a fachada transparente, a estrutura aparente, a indiferenciação, a uniformidade e a igualdade características do antiespaço do movimento moderno queria ser o equivalente de uma sociedade, da justiça e da economia, expressão da imagem científica de uma natureza livre (Montaner, 2001, p. 115) .

Lina, por sua vez, não se mostrou indiferente à história. Ao longo da sua vida profissional sempre teve um olhar voltado para as inovações tecnológicas, relacionadas a materiais, sistemas construtivos, mas foi fiel aos ensinamentos de seu professor Gustavo Giovannoni sobre a importância dos edifícios históricos; ao legado de Giuseppe Pagano sobre arquitetura rural; ao aprendizado com Gio Ponti sobre arte popular; mas principalmente às suas pesquisas realizadas, tanto na Itália como no Brasil, sobre esses temas. **No universo arquitetônico de Lina** o erudito e o popular, o moderno e o tradicional, o internacional e o local convivem dialeticamente, numa tentativa de somar, de mostrar uma outra perspectiva dentro da arquitetura. Nesse universo as **formas perdidas** são constantemente utilizadas, porém à sua maneira, reelaboradas e adaptadas a uma nova realidade, sem perder o seu sentido de origem. O tipo não é entendido, no seu processo projetual, como um elemento a ser repetido, mas algo a ser transformado.

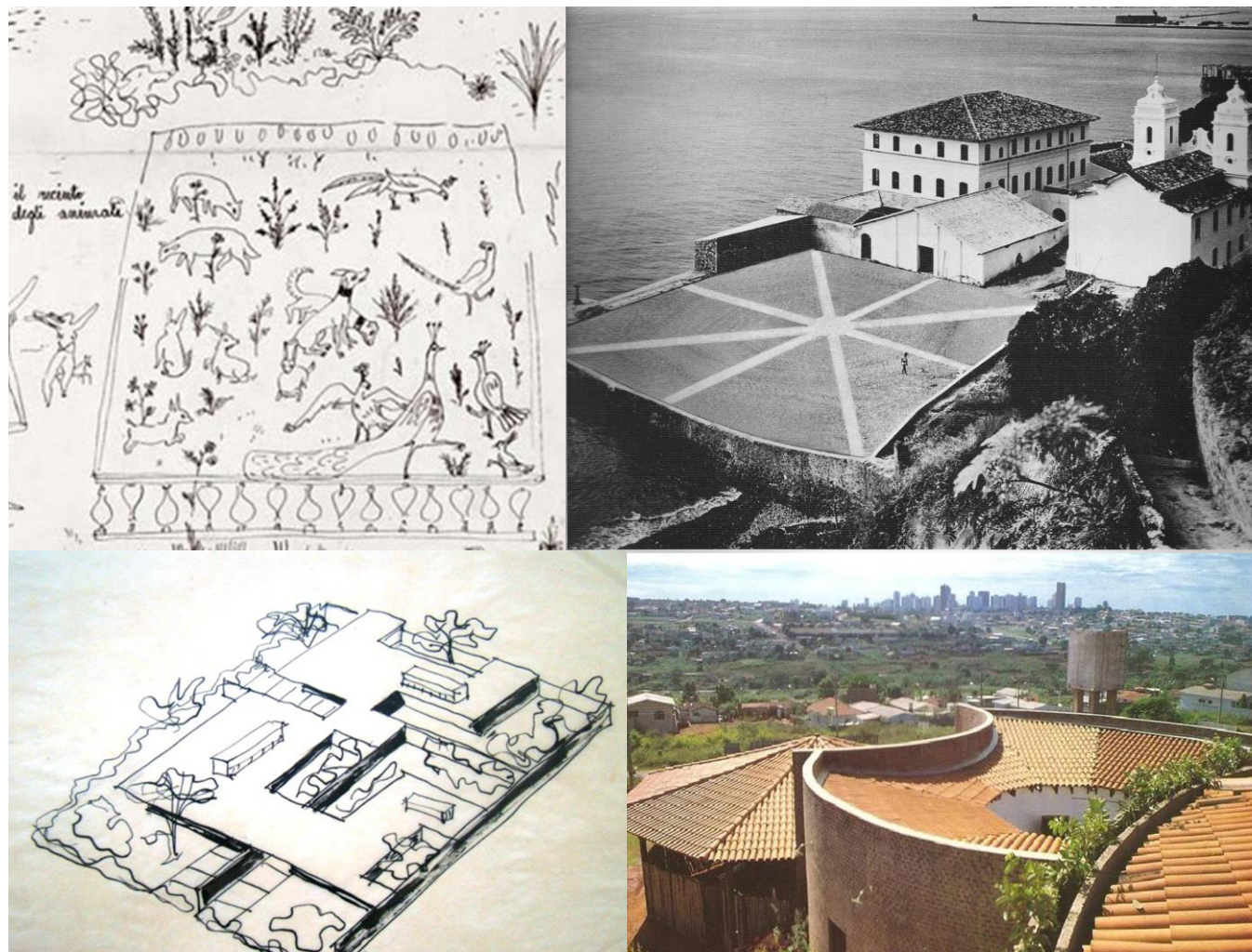
O Museu de São Vicente, o MASP, a Residência Bardi, a Casa de Praia, entre outros, são bons exemplos de volumes sobre pilotis [136]. Volumes que conservam em si a ideia de mirante, de observatório da paisagem que os circundam. Eles, assim como o anexo para nova Prefeitura de São Paulo e o pavilhão do Brasil na Exposição de Sevilha (1991), materializam outro tipo mencionado por Waisman, o edifício lâmina, muito trabalhado pelos arquitetos modernos, o que evidencia a afinidade da arquiteta com essa produção. Mas, apesar de se apropriar do vocabulário modernista, Lina sempre buscou imprimir seu entendimento próprio de arquitetura nos seus projetos: um bom exemplo é a proposta inicial para o MASP, em que o bloco suspenso, aparece opaco, revestido de concreto e impregnado de vegetação, solução muito próxima à utilizada na Casa Shed Impluvium, um volume em lâmina, pavilhonar, revestido com chapisco grosso, onde brotariam plantas.



136 Reelaborações de **formas-tipo**: Desenho feito para revista *Illustrazione*, Museu de São Vicente, MASP, Pavilhão do Brasil, casa Sheed Impluvium e anexo da nova prefeitura de São Paulo.

Ferraz, 1993, p. 78 .

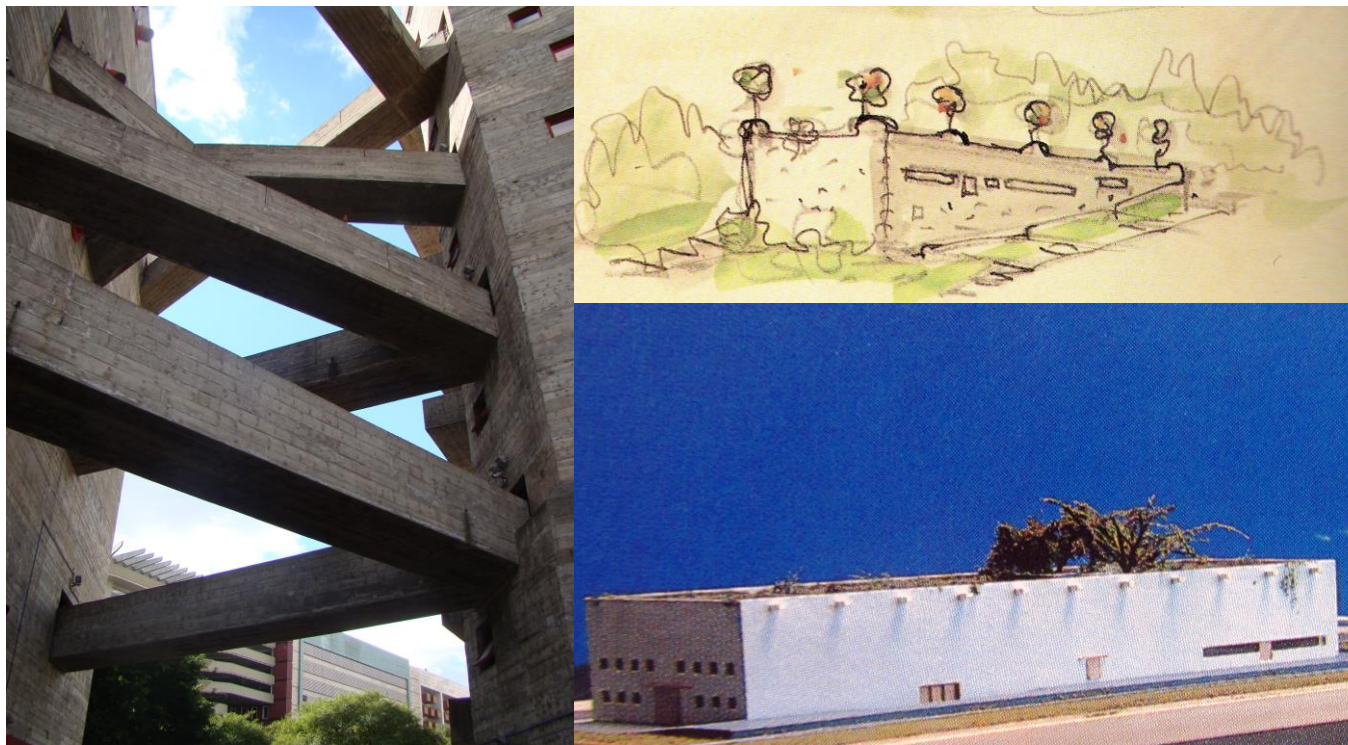
O pátio interno [137] é outra **forma-tipo** muito utilizada por Lina. Ele comparece em praticamente todas as suas



137 Pátio, recinto: Desenho da revista *Illustrazione*, Solar do Unhão, proposta de residência para Casa Econômica, Igreja do Espírito Santo do Cerrado.

ILBPMB, 2010; Ferraz, 1993, p.; ILBPMB, 2010;

residências, de diferentes maneiras, mas com a mesma ideia de local de introspecção e de convívio com a natureza, como é o caso de uma das propostas de Casa Econômica, elaborada em 1951. Esse foi o sentido que procurou materializar no Solar do Unhão e na Igreja do Espírito Santo do Cerrado. No Solar, um pátio-terreiro, originado da remoção de uma ruína que compunha o antigo complexo agro-industrial surge circundado pelas edificações, que foram restauradas, e pelo mar, objeto a



138 Reelaboração de formas perdidas: As torres do SESC Pompéia (1977-1986), casa das laranjeiras (1962), novo anexo para Estação Guanabara (1990).

Acervo da autora. Ferraz, 1993, p. 170 e p. 313

ser contemplado. Esse é a pausa, o vazio necessário para se perceber a imensidão do mar e do horizonte da Baía de Todos os Santos. Diferente do pátio da Igreja do Espírito do Cerrado, esse um pequeno jardim destinado à reclusão dos freis, uma pausa para o encontro, mas, principalmente, uma pausa para auto-reflexão, para um olhar interno.

As formas perdidas de Lina não tem origem apenas no contexto modernista; ela reelaborou formas mais antigas, como a dos fortes [138], por exemplo. Os volumes pesados, fechados semelhantes a estruturas fortificadas são exemplificadas pelas duas torres do SESC Pompéia, a Casa do Chame-Chame e a Casa das Laranjeiras.

Nesses exemplos, poderíamos explicar o universo arquitetônico de Lina pelas **formas-tipo**, ou melhor, pelas formas perdidas. Lina as usou, reelaborou, somou a outras, mas acreditamos que foi além. Assim como Corbusier, Mies van der Rohe e o próprio Niemeyer, ela também foi capaz de gerar as suas **formas-tipo**. Segundo Argan, o nascimento de um tipo está condicionado:

ao fato de já existir uma série de edificações que tem entre si uma evidente analogia formal e funcional: em outros termos, quando um tipo se fixa na prática ou na teoria arquitetônica ele já existe, numa determinada condição histórica da cultura, como resposta a um conjunto de exigências ideológicas, religiosas ou práticas.

No processo de comparação e superposição das formas individuais para a determinação do tipo são eliminados os caracteres específicos dos edifícios isolados e são conservados todos e apenas os elementos que comparecem em todas as unidades da série. O tipo se configura assim como um esquema deduzido através de um processo de redução de um conjunto de variantes formais a uma forma-base comum. Se o tipo é o resultado desse processo regressivo, a forma-base que se encontra não pode ser entendida como mera moldura estrutural, mas como estrutura interna da forma ou como princípio que implica em si a possibilidade de infinitas variantes formais e, até, da ulterior modificação estrutural do tipo mesmo. De fato,

não é necessário demonstrar que, se a forma final de um edifício é uma variante à série formal, determinará necessariamente uma mutação, mais ou menos marcada, no tipo (Argan, 2000, p. 66-67).

As formas perdidas de Lina se manifestam principalmente no contexto residencial. Ao estudarmos as **dimensões do habitat na obra de Lina** verificamos que os documentos analisados [139] – aquarelas/desenhos, textos/ilustrações, projetos/crônicas – revelam dimensões espaciais e emocionais diferentes sobre o *habitat*, que acabaram regendo um determinado grupo de projetos habitacionais, o que nos permitiu concluir que o conjunto poderia ser subdividido em três categorias, cada uma delas guiada pelo seu entendimento de *habitat* formulado, provavelmente, em uma dessas fases a infância, a juventude e a maturidade. A divisão, segundo esse critério gera a nosso ver três tipos: a **Casa das Estórias**, a **Casa das Revistas** e a **Casa das Crônicas**.



139 Documentos, com três ideias diferentes de *habitat*, que representam muito bem cada um dos tipos: a aquarela – a casa das estórias, a ilustração – casa das revistas, o projeto - casa das crônicas.

ILBPMB, 2010.

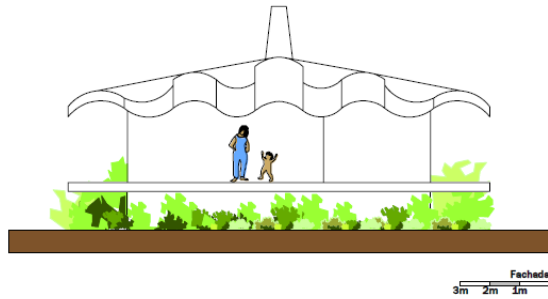
Essas três categorias, também têm as suas obras-modelo, que são: a Casas do Chame-Chame para Casa das Estórias, a Casa do Morumbi para a Casa das Revistas e a Casa Valéria Cirell para a Casa das Crônicas. Os demais projetos são variações, alguns mais próximos outros, nem tanto, mas todos guardando em si a essência de cada tipo.

A divisão serve de referência para organização dessa conclusão, arranjada pelos tipos e pelas ideias de *habitat* desenvolvidas em cada uma das etapas da vida de Lina.

Acreditamos que, ao analisarmos as casas separadamente, agrupadas por semelhanças e utilizando o redesenho – que uniformiza a representação, para que a organização espacial e volumétrica se destaque –, identificaremos melhor suas características e as respostas para as seguintes questões: quais os sentidos de *habitat* presentes nessas residências? E como a arquiteta materializou esses sentidos?

■ A parte lúdica e introspectiva: a Casa das Estórias

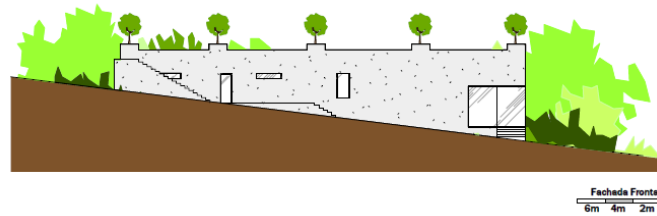
As **Casas das Estórias** são aquelas que corporificam as ideias trabalhadas por Lina nas aquarelas: o *habitat* com um espaço lúdico, fechado, introspectivo, envolvido por uma paisagem bucólica, traduzido como pequenos abrigos, fortalezas e castelos, que vivem no limite entre se impor ou se entregar à natureza, ao lugar. São as residências de paredes robustas, presas ao chão, com poucas e pequenas aberturas; que têm a sua dinâmica voltada para o interior, onde há geralmente uma lareira ou um fogão; a natureza, por sua vez, é para ser experimentada do lado de fora. Esses *habitats* tem como essência a ideia de ninho, de concha, de espaço para proteção e refúgio. As casas que melhor materializam essas ideias são:



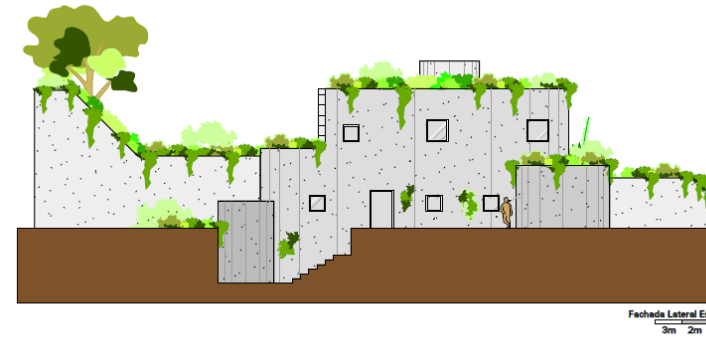
Casa Econômica 5 - 1951



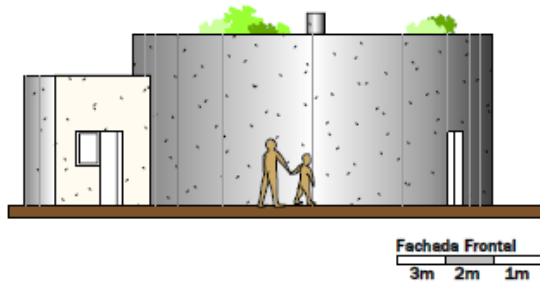
Casa do Chame-Chame - 1958



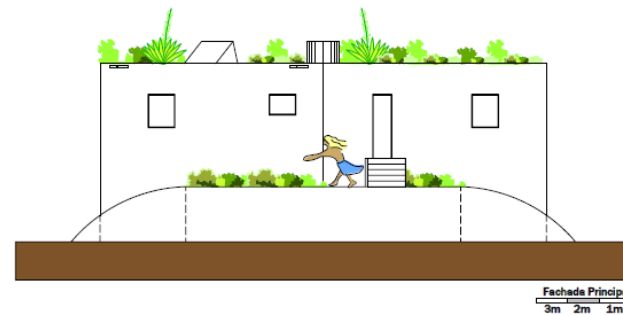
Casa das Laranjeiras - 1962



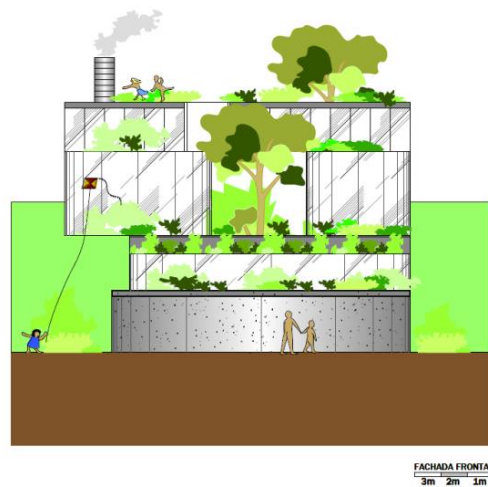
Casa Circular - 1962



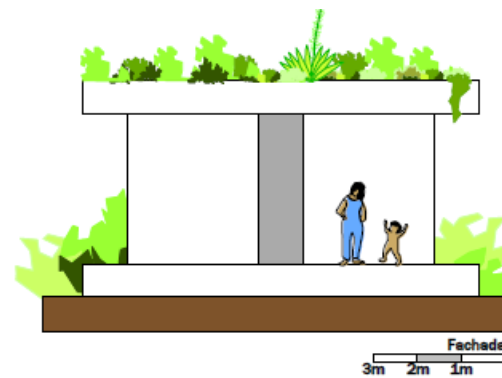
Casa de hospedes Valéria Cirell - 1964



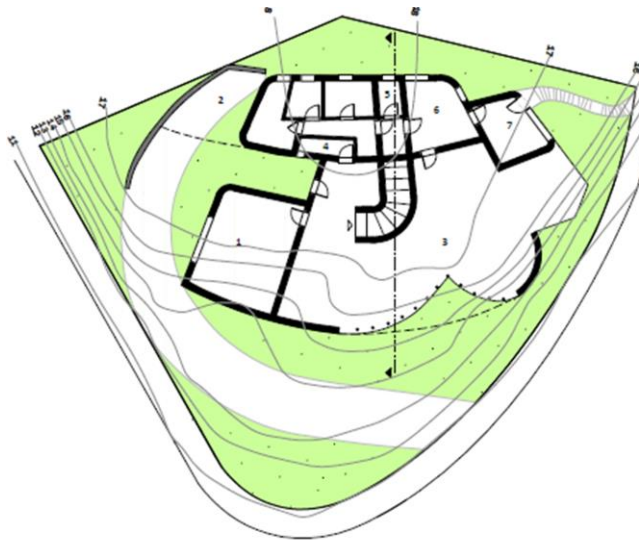
Casa Maria Helena Chartuni - 1968



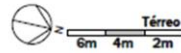
Casa Roberto e Eliane - 1976



Casa Popular - 1983

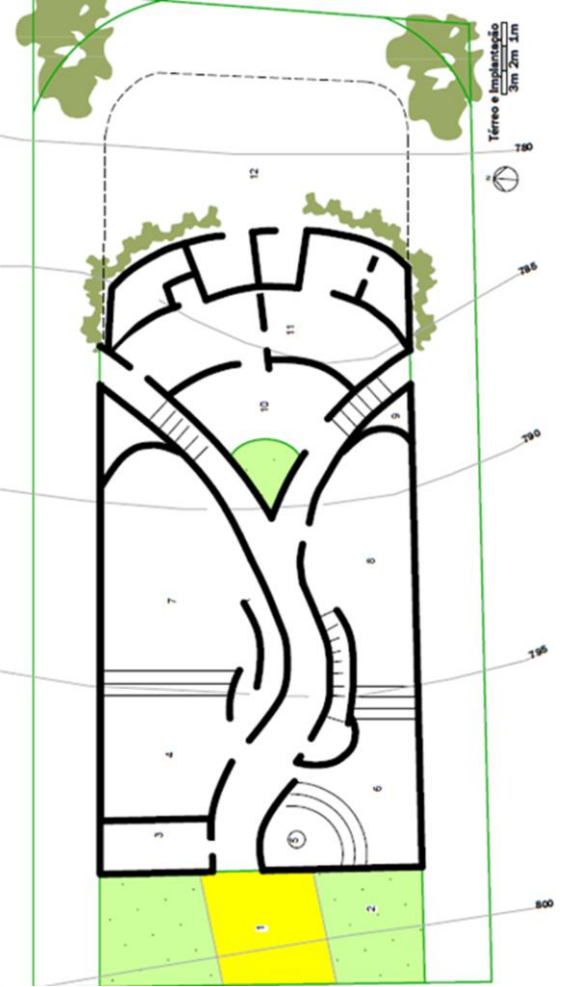
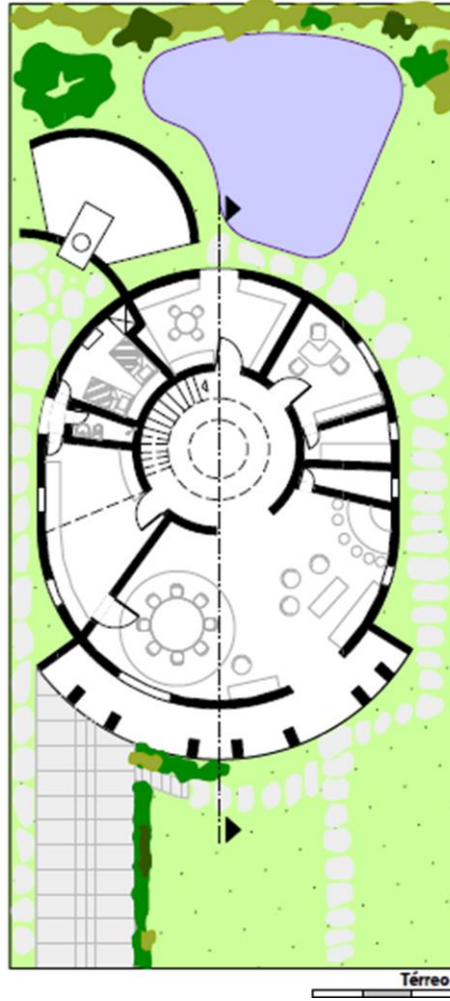


- 1. Biblioteca
- 2. Garagem
- 3. Salão
- 4. Lavabo
- 5. Banheiro
- 6. Copa
- 7. Cozinha
- 8. Quarto
- 9. Quarto de Vestir
- 10. Terraço Jardim
- 11. Caixa d' Água



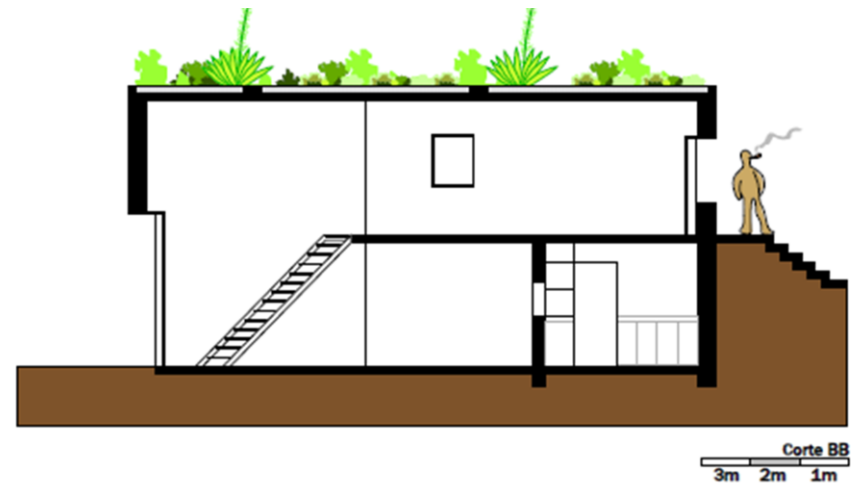
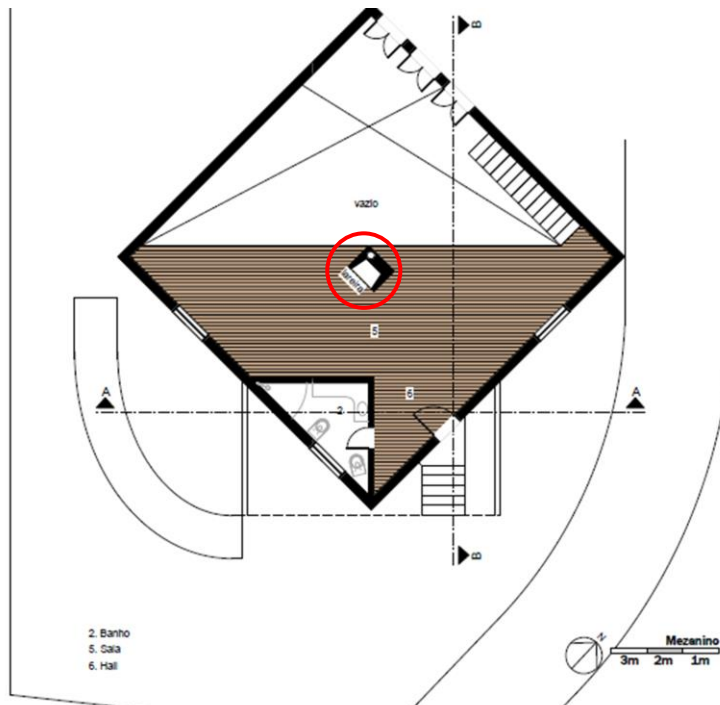
140 Implantação das Casas do Chame-Chame, Casa Circular e Casa Roberto e Eliane.

Acervo da autora.



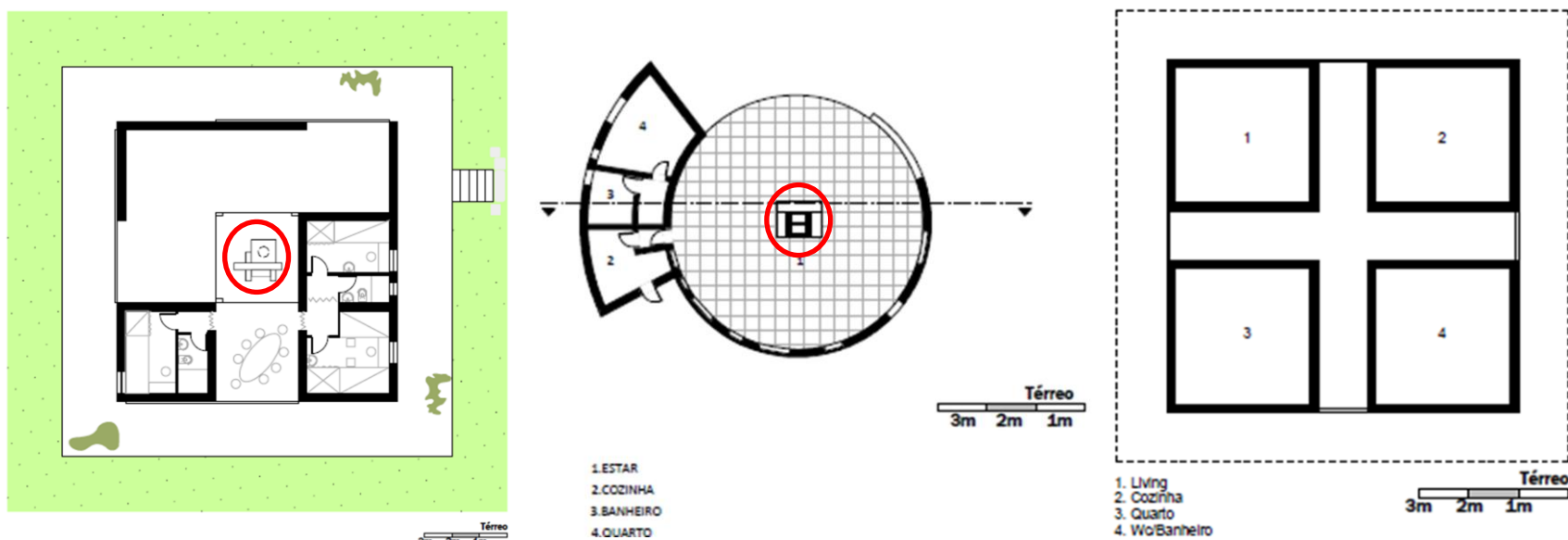
A maneira como essas casas se posicionam no terreno é uma das características que as definem. Elas buscam aderir a ele,

nessa tentativa algumas propostas como a Casa do Chame-Chame, a Casa Circular e a Casa Roberto e Eliane, foram elaboradas com volumetrias sinuosas [140], que se adaptam melhor às curvas de nível da topografia. A Casa das Laranjeiras e a Casa Maria Helena Chartuni não possuem volumetria sinuosa, mas tem o volume condicionado pelo terreno. A primeira tem parte apoiada sobre um aterro, utilizado para compensar a diferença de nível; a segunda posiciona-se de tal maneira que parte da casa, o térreo, fica escondida [141].



141 Casa Maria Helena Chartuni. No detalhe a lareira.
Acervo da autora.

Todas as residências desse conjunto se encontram apoiadas diretamente sobre o terreno, porém duas delas, a Casa Econômica 5 e a Casa Popular, têm o nível interno elevado em relação ao solo, o que acaba distanciando o morador do terreno. Nesse sentido essas propostas distanciam-se das demais e se aproximam de outro conjunto, mas elas materializam outra característica muito forte dessa categoria, que é o seu isolamento em relação ao exterior, resultado de paredes pesadas, com poucas e pequenas aberturas que reforçam a ideia de casa voltada para seu interior, que tem muitas vezes a



142 Plantas da Casa Econômica – Casa 5, Casa de hospede Valéria Cirell e Casa Popular. No detalhe a lareira

Acervo da autora.

lareira, ou fogão como elemento central da residência [142]. Além dessas duas propostas, a Casa de hospedes Valéria Cirelli e, a Casa Circular são ótimos exemplos de introspecção.

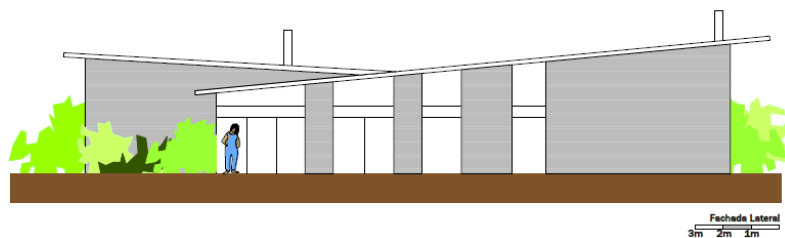
As ideias geradoras dessas residências têm muito em comum com os princípios adotados por Frank Lloyd Wright para concepção de suas casas, e também com os adotados nas casas mediterrâneas e nas casas rurais espalhadas pelo mundo, mencionadas muitas vezes por Lina. No texto *Architettura e natura: la casa nel paesaggio* para *Domus* nº 191 de 1943, ela identifica essas produções como exemplo de “fusão harmônica” entre casa e natureza.

Apresentamos aqui um grupo de casas que têm, cada uma, em seu organismo não estilizado, uma ligação profunda com a paisagem, com a vida do ambiente, algumas são “antiarquitectônicas”, não correspondendo nem mesmo em linhas gerais aos cânones da casa tradicional, mas muito mais à própria paisagem, acompanhando as linhas do solo, seguindo com as paredes o movimento das rochas e as manchas verdes, numa fusão harmônica, sem aquela total “separação” entre casa e natureza levada a cabo pela arquitetura tradicional (Bo, apud de Rubino & Grinover, 2009, p. 48 | 1943).

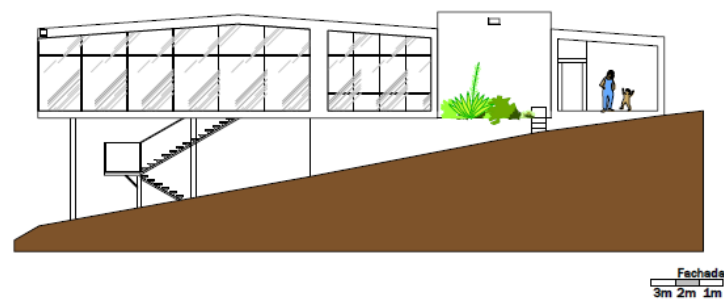
A Casa do Chame-Chame representa muito bem essa ideia, de construção que acompanha as linhas do terreno, que se desenvolve dando continuidade a topografia. A residência consiste em uma forma orgânica, sinuosa, de paredes pesadas e impregnadas por vegetação, que em um gesto de aproximação com a natureza se curva para que a jaqueira, elemento fundamental no processo de projeto, seja inserida na sua volumetria. Ela possui poucas aberturas, a maior parte delas fechadas com treliças de madeira, com exceção de uma grande abertura na parede da sala, idealizada para observar a árvore. A casa materializa as duas principais características da Casa das Estórias, que é a aderência do volume ao terreno e a introspecção.

■ A parte racional e crítica: a Casa das Revistas

As **Casas das Revistas** são as que resgatam a ideia de liberdade, amplitude, de casa como mirante ou uma varanda, de se onde observa a paisagem. Essas ideias estão impregnadas nas ilustrações e nos artigos elaborados por Lina nas revistas femininas e de arquitetura na Itália e nos primeiros números da *Habitat* no Brasil. Neles, a arquiteta sugere uma casa de feições racionalistas, de elementos industrializados, com cozinha mecanizada, espaços amplos e grandes aberturas envidraçadas, que seja a própria crítica aos antigos palacetes pouco funcionais, carregados de elementos decorativos. As Casas das Revistas são aquelas que encarnam o discurso ético e moral, muito influenciado pelos mestres europeus sobre habitação mínima, habitação coletiva, uso de materiais e tecnologias coerentes como o momento histórico e ao mesmo tempo, uma estética muito alinhada com as das residências realizadas por alguns deles como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Terragni, Figini e Artigas. As propostas que identificamos com essas características são:



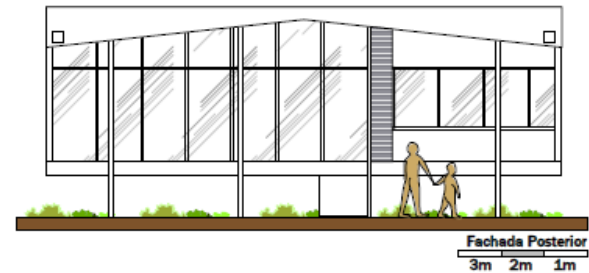
Casa Guilherme Krausz - 1949



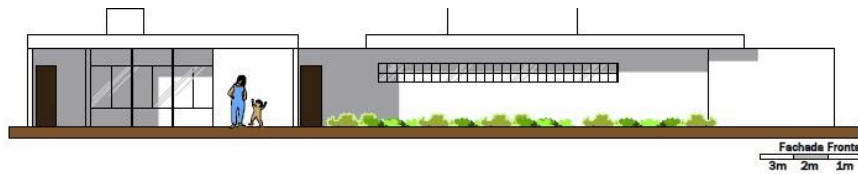
Casa do Morumbi - 1949-1951



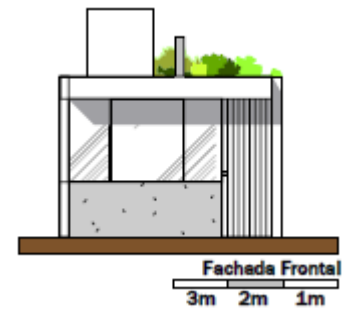
Edifício Taba Guainases - 1951



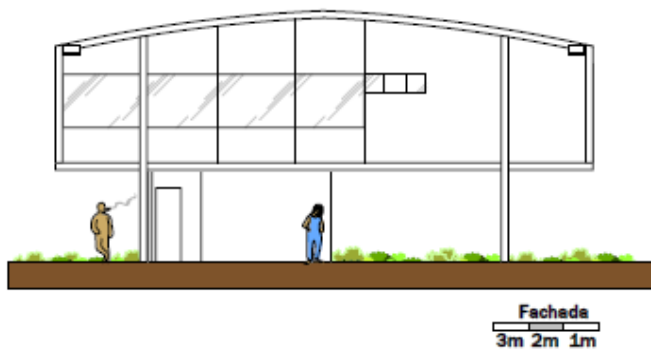
Casa Econômica I -1951



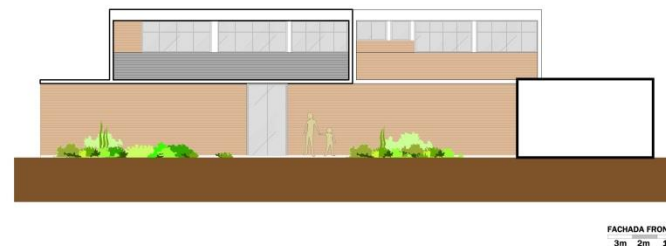
Casa Econômica 3 -1951



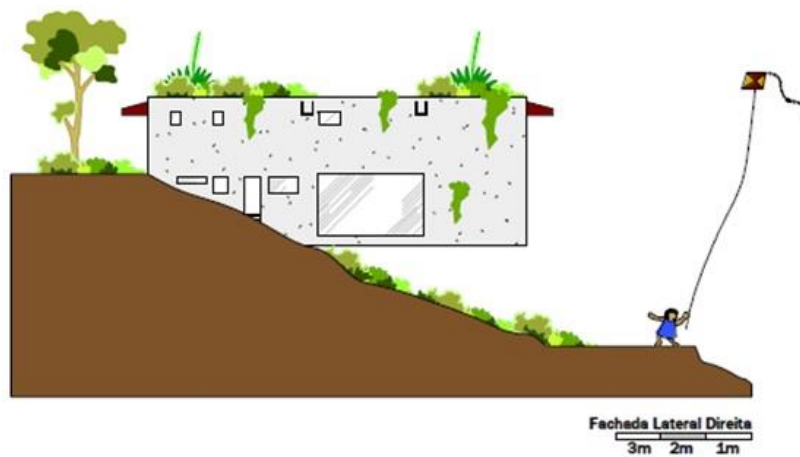
Casa Econômica 4 -1951



Casa de Praia - 1957

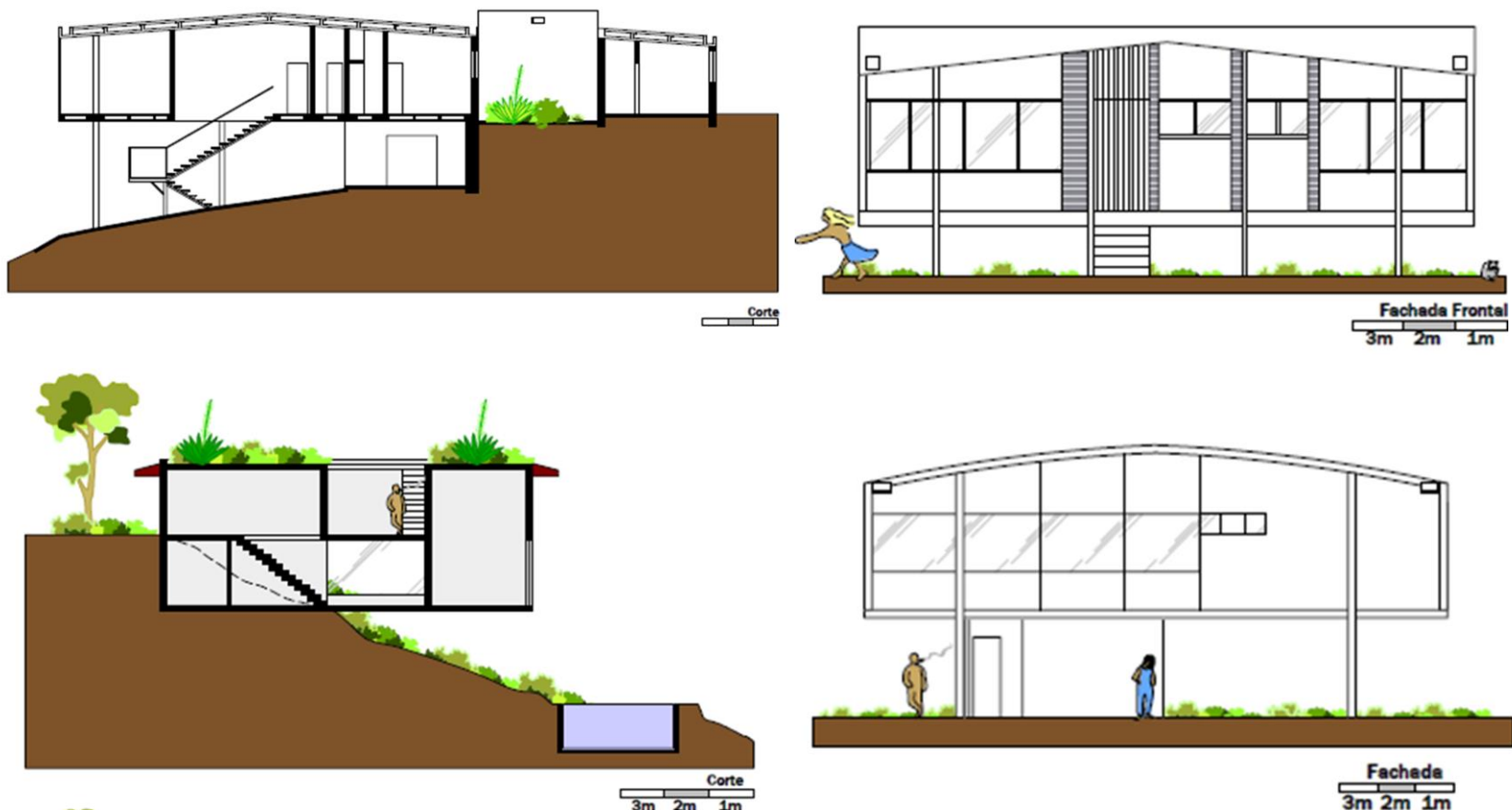


Casa Mário Cravo - 1958



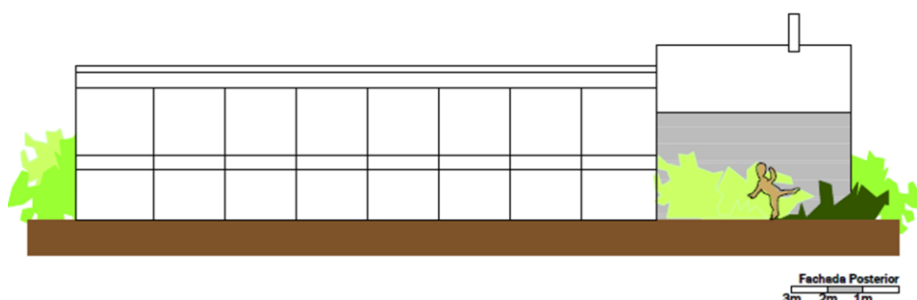
Casa Figueiredo Ferraz - 1962

Uma das principais características dessas residências é sua implantação. Algumas estão totalmente ou em parte suspensas sobre o terreno [143], de modo a interferir o mínimo na topografia, configurando-se como um mirante que avança sobre a paisagem. Elas buscam conduzir o olhar do morador para além da casa ou do terreno. Como é o caso da Casa do Morumbi.



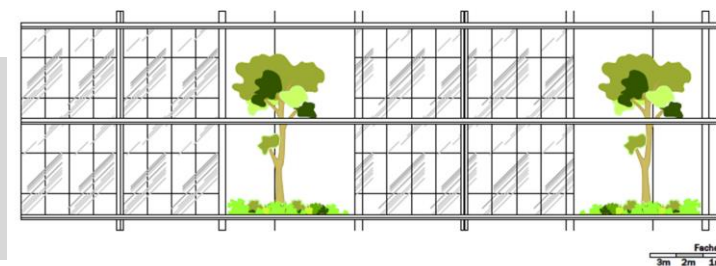
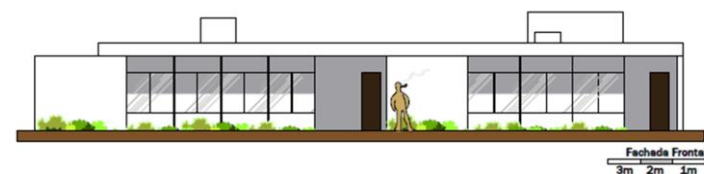
143 Volumes suspensos e a ideia de mirante: Casa do Morumbi, Casa Econômica Casa I, Casa de Praia, Casa Figueiredo Ferraz.
Acervo da autora.

As residências, implantadas diretamente sobre o solo [144] conservam a ideia de varanda, que através das suas grandes aberturas conseguem uma continuidade visual com o exterior, como a Casa Guilherme Krausz, com grandes panos de vidro; a Casa Econômica 3, com janelas horizontais; Casa Econômica 4, que tem praticamente toda a pequena fachada frontal tomada por uma grande janela de vidro; e o Edifício de apartamentos Taba Guaianases, que tem como fechamento grandes panos de vidro.



144 Continuidade visual: Casa Guilherme Krausz, Casa Econômica – Casa 3, Edifício Taba Guaianases.

Acervo da autora.



A continuidade visual é, com certeza, outra característica marcante dessas habitações, materializada por grandes janelas ou por panos de vidro. Em vários artigos que escreveu para as revistas italianas, Lina enfatiza a importância das janelas:

A janela é parte substancial da casa moderna, e com ela a habitação humaniza-se, sente-se, através dela passar a luz, o som, a vida. A janela é, então, uma necessidade espiritual, a necessidade espiritual da casa, hoje, é por

isso que arquitetos modernos dão grande importância para toda a casa tomada em seu aspecto social e humano. A casa moderna, com grandes janelas deixam entrar o verde, o céu, o sol, e as ruas cinzentas do plano de casas abandonadas são tristes, as casas tristes com pequenas janelas com persianas desvinculadas das cortinas tímidas que mal tentam defender a intimidade e perto do sol e do caminho para a vida. Mas a janela ampla, clara da casa hoje é verdade deixa a passagem livre para o sol e a luz, mas protege do vento, do frio, do ruído aumentando, número de fatores inimigos da paz é essencial para a vida na casa moderna (Bo e Pagani, 1942, p. 11; tradução nossa)

As janelas de vidro permitem a entrada da luz, do sol, do vento e a observação da paisagem natural, da vista da cidade. A Casa do Morumbi e a Casa de Figueiredo Ferraz foram idealizadas a partir da paisagem, tendo esta como seu grande protagonista. Mas as Casas das Revistas buscam continuidade visual, também, por meio de o pequenos jardins, pátios estrategicamente implantado no interior [145]. As aberturas servem para observar o verde, seja na sua forma mais selvagem, como na Casa do Morumbi, ou na versão mais dominada, como na Casa Guilherme Krausz, na Casa Econômica 3, no Edifício Taba Guaianases, na Casa Mário Cravo, que possuem pátios permeando a vida doméstica. Eles configuram-se como poros, que intercalam volumes prismáticos, racionais, criando um contraste entre o construído- geométrico e o natural-orgânico.



1. Salão
2. Quarto
3. Toalete
4. Banho
5. Vestiário
6. Copa
7. Cozinha
8. Despensa
9. Adega

145 Presença de pátio: Casa Guilherme Krausz, Taba Guaianases, Casa do Morumbi, Casa Econômica nº 5.

Acervo da autora.



Apertamentos Tipo
3m 2m 1m

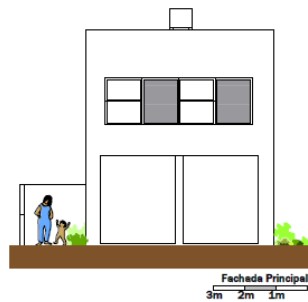


Superior
3m 2m 1m

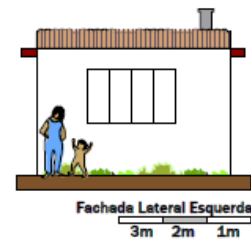
A Casa do Morumbi é a que reúne o maior número de características desse conjunto. As grandes superfícies de vidro, o volume suspenso e a presença de pátios internos mostram afinidade dessas residências com o *status quo* arquitetônico, que a jovem arquiteta tantas vezes utilizou como referência nos seus artigos. Elas materializam os ideais de alguém fortemente influenciada pela arquitetura racionalista italiana e pela obra de arquitetos como Mies van der Rohe, de alguém que realmente acredita em uma revolução social intermediada pela arquitetura. É a casa que melhor incorpora os ideais modernistas de estrutura independente da vedação, materiais industrializados, mobiliário arrojado e estética mais limpa e abstrata, porém que convive com móveis antigos, em um ambiente invadido pela natureza.

■ A parte tradicional e funcional: a Casa das Crônicas

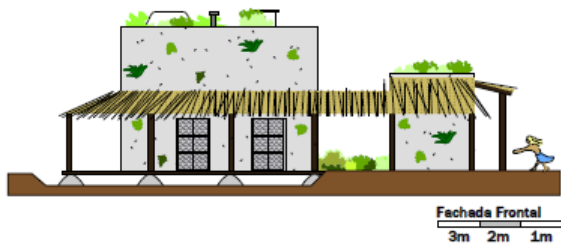
As **Casas das Crônicas** são aquelas em que Lina procurou congregiar as questões trabalhadas nos seus projetos como o contraste entre o popular e o erudito, o moderno e o tradicional e, também, muitas das ideias descritas nas suas crônicas de jornais e revista, quando apresenta a casa feita pelo homem comum como uma referência de qualidade, coerente com os seus meios e a sua cultura. As Casas das Crônicas são as residências do dia-a-dia, são as casas reais, de quem procura praticidade, sem modismos; são ambientes nem muito fechados, nem muito abertos, com janelas na medida certa da funcionalidade; moradas impregnadas pela natureza nas paredes e nos tetos, pela história e cultura expressos na escolha das técnicas e dos materiais utilizados. Elas materializam a ideia de *habitat* envolvido por uma volumetria geométrica, racional, mas concebido através de técnicas tradicionais, populares ou aquelas que se mostram como uma alternativa a sociedade de consumo, como a reciclagem. As residências que reúnem a maioria dessas características são:



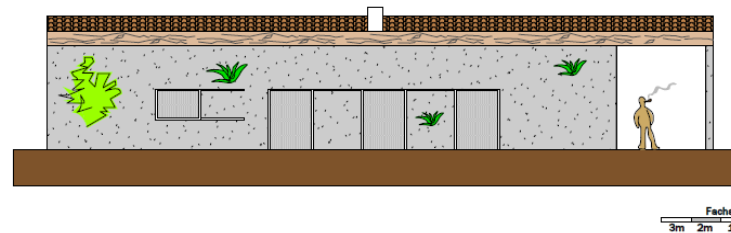
Casa do Brooklin - 1950



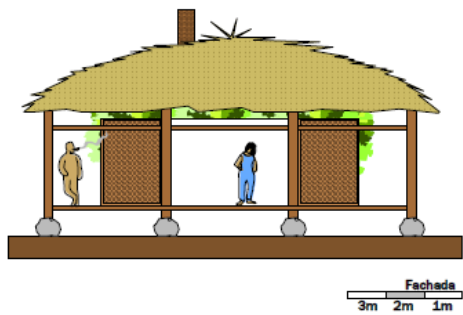
Casa Econômica 2



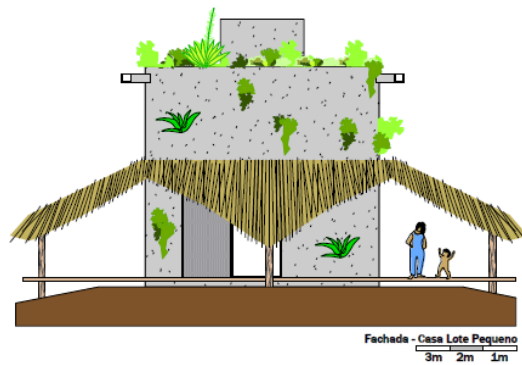
Casa Valéria Cirelli-1957-1958



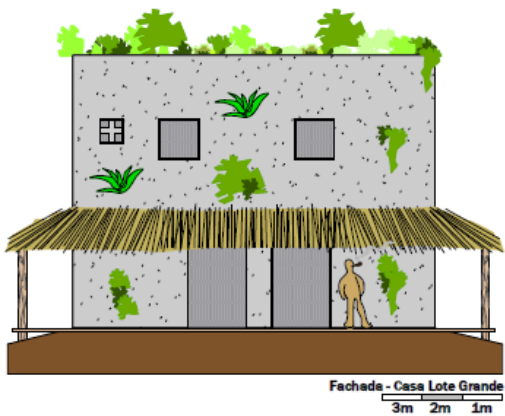
Casa Shed Impluvium - 1958



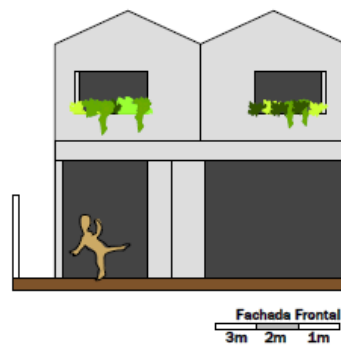
Casa de Praia 2 - 1958



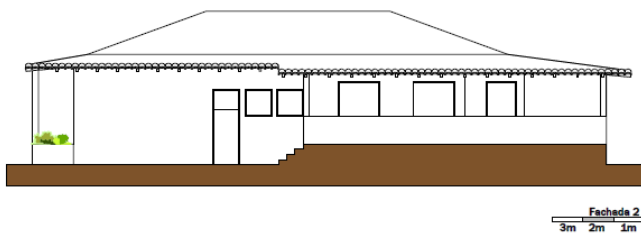
Conjunto Itamambuca - Casa I - 1965



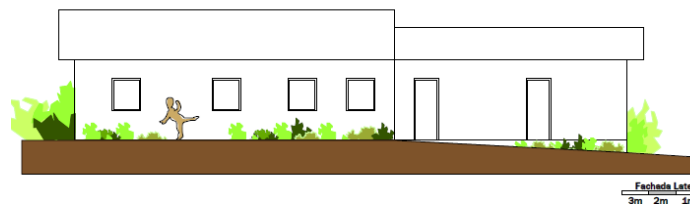
Conjunta Itamambuca - Casa I - 1965



Casa Comércio Sr. Antônio Branco - 1967



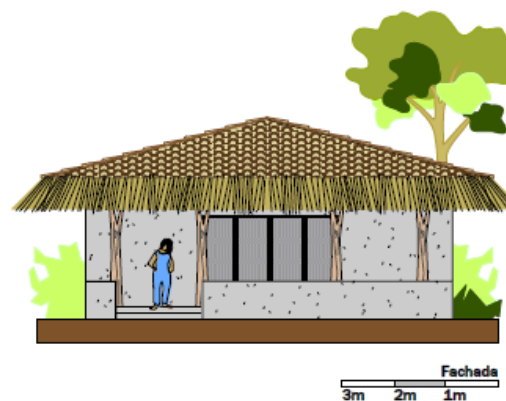
Casa de Campo Sr. Ricardo - 1969



Casa em Sítio - 1970



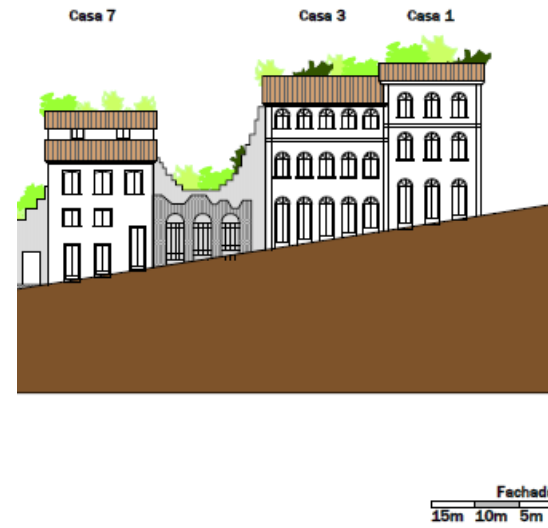
Camurupim - Casa I - 1975



Camurupim - Casa 2 - 1975



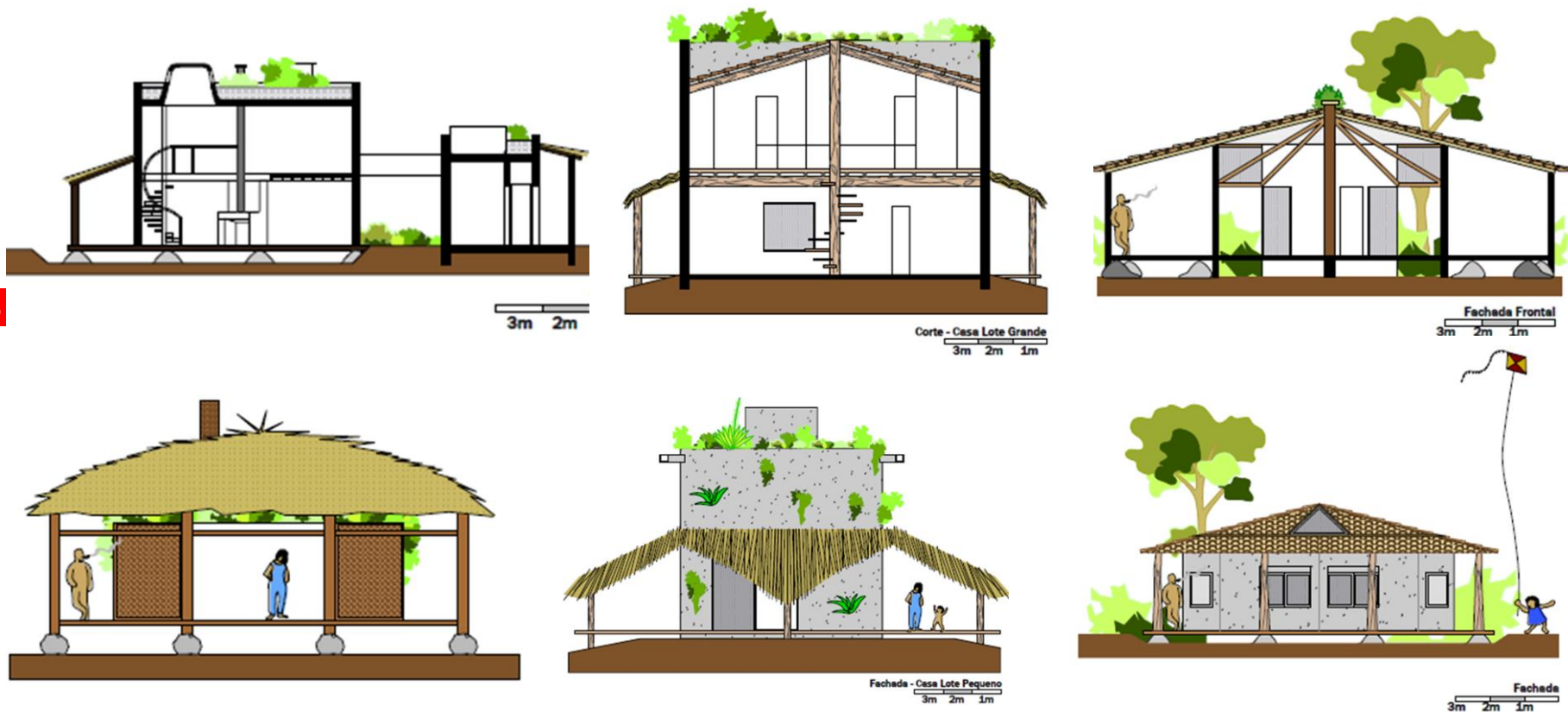
Camurupim - Casa 3 - 1975



Ladeira da Misericórdia - 1987

Uma das principais característica dessas casas é a maneira como elas estão implantadas. A grande maioria encontra-se um pouco elevada sobre o terreno, seja sobre um aterro – como podemos ver na Casa Sr. Ricardo, na Casa em Sítio e na Casa 2

346



146

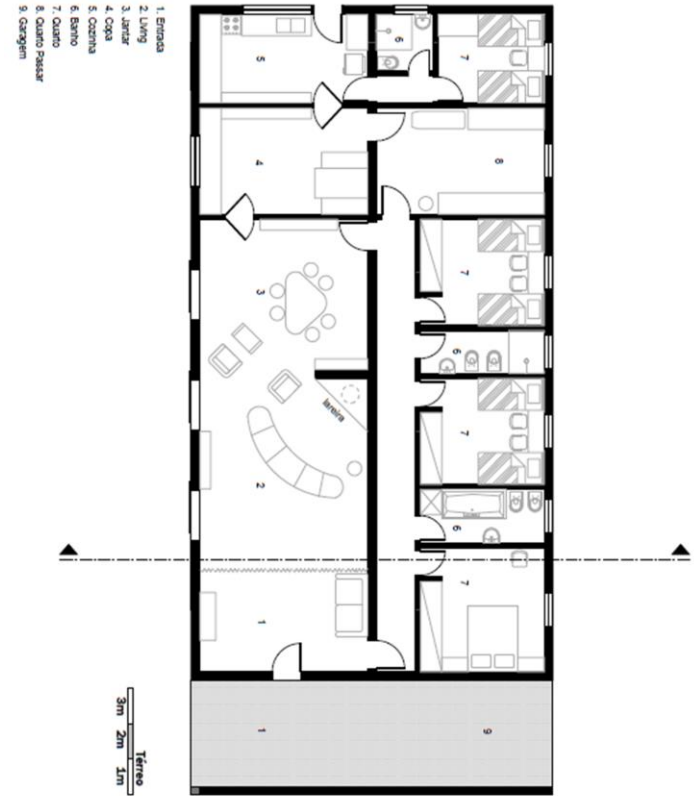
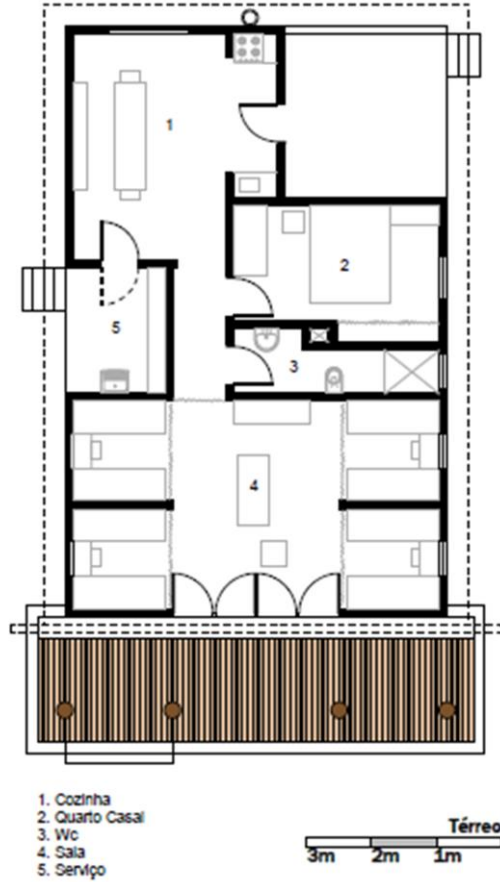
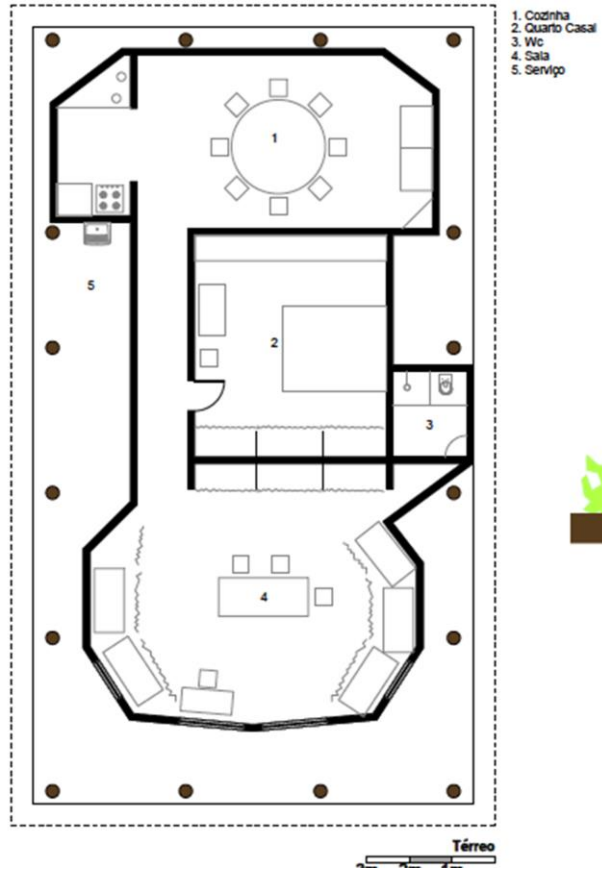
Casas suspensas - nos cortes: Casa Valéria Cirell, Casa Lote Grande – Conjunto Itamambuca, Casa I - Comunidade Camurupim. Fachadas da Casa de praia 2, Casa Lote Pequeno- Conjunto Itamambuca e Casa 3 – Comunidade Camurupim,

Acervo da autora.

da Comunidade Camurupim – seja sobre plataformas de madeira a cerca de 80 centímetros do nível do chão, solução muito utilizada nas casas da Amazônia mostrada por Lina em um dos seus artigos, e que também pode ser observado nas Casa Valéria Cirell, Casa de Praia 2, Conjunto Itamambuca e em duas das Casas da Cooperativa Camurupim [146].

A Casa do Brooklin e as Casas da Ladeira da Misericórdia não seguem essa implantação, vale lembrar que são resultado da intervenção em edifícios já construídos. Porém, a Casa Econômica 2, a Casa Comércio Sr. Antônio Branco e a Residência Shed Impluvium são, realmente as exceções desse conjunto, elas foram idealizadas apoiadas diretamente sobre o solo. As duas primeiras, assim como a Casa de Campo Sr. Ricardo e a Casa em Sítio são consequência de uma incursão da arquiteta pelas referências coloniais e populares do universo construtivo brasileiro: as residências com grandes telhados de madeira e barro das fazendas de cana-de-açúcar do nordeste; a casinha porta-janela do interior do país; o pequeno comércio de beira da estrada; todas elas mencionadas por Lina nas suas crônicas. Nessas propostas, ela materializa espaços e usos contemporâneos com materiais e técnicas tradicionais, assim como fez Lucio Costa em alguns dos seus projetos. As casas desse conjunto foram concebidas ainda com outros sistemas, como a cobertura de sapé apoiada sobre estrutura de madeira, as treliças de madeira para fechar janelas e portas e o assoalho de madeira.

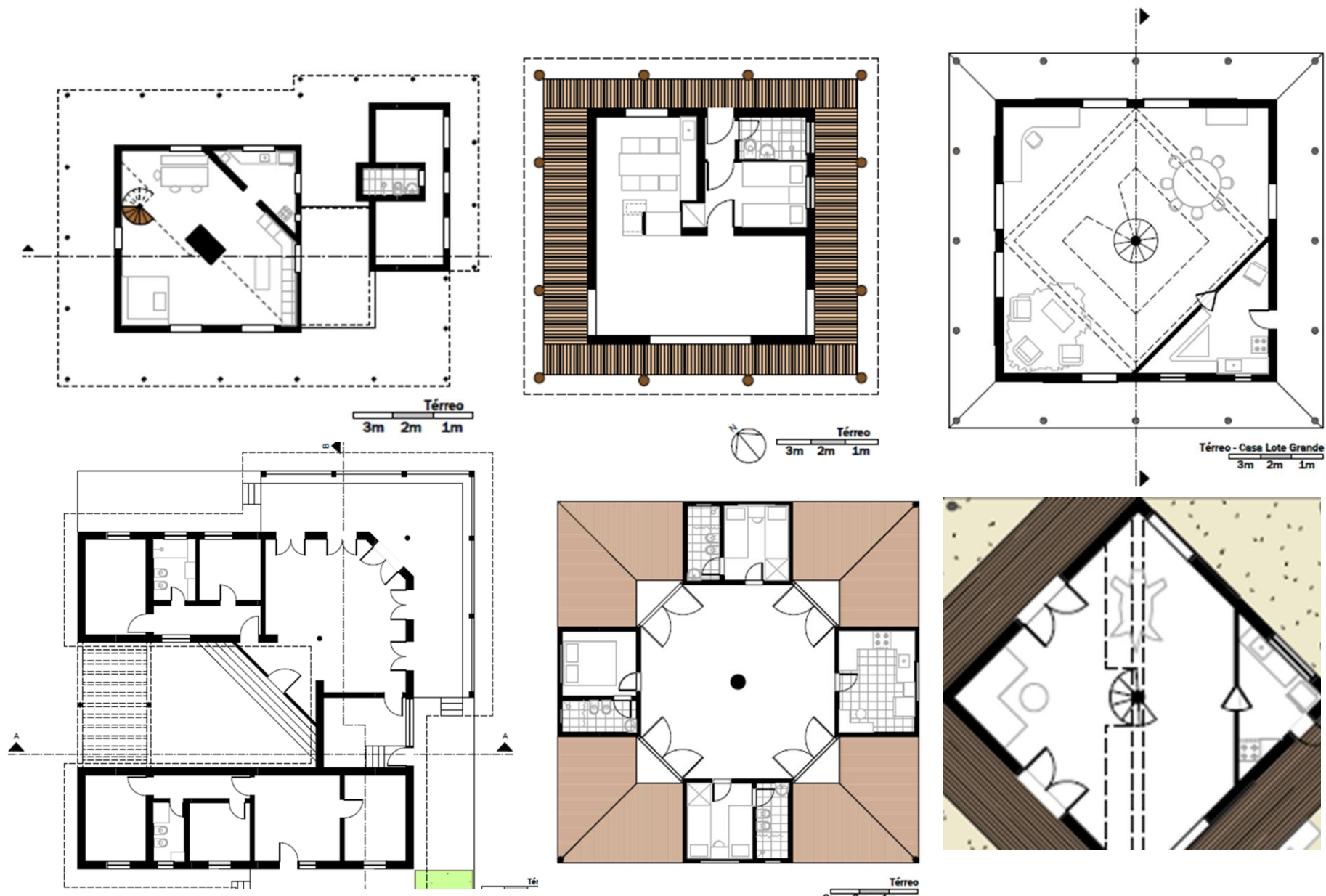
A Casa Shed Impluvium, no entanto, incorpora outras características, como a superfície de concreto aparente incrustada com seixos, azulejos, conchas e mesmo vegetação, artifício vegetação que Lina usou pela primeira vez na Casa Valéria Cirell. Outra peculiaridade aproxima essa casa das demais: a presença de portas, que tem ligação direta com o terreno e varandas que funcionam como uma extensão da casa sobre a natureza. Nesse caso, a continuidade não é apenas visual mas física, como pode ser visto também na Casa 2 e 3 da Comunidade Camurupim, todas elas de planta de base retangular [147] e em outras



147 Casas de planta de base retangular com varanda: Casas 3 e 2 do conjunto Camurupim, Casa Shed Impluvium.
Acervo da autora.

como na Casa Valéria Cirell, na Casa de praia 2, nas Casas do Conjunto Itamambuca, na Casa de Campo Sr. Antônio Branco, e na Casa I da Comunidade Camurupim, que tem a varanda percorrendo todo o seu perímetro [148].

A Casa Valéria Cirell é a que reúne o maior número de características desse conjunto: paredes-jardins, cobertas pela vegetação e agregados; varanda circundante; casa elevada do solo e uso de materiais e técnicas tradicionais. Essas residências, só poderiam ter sido concebidas por uma mulher madura, que já tem certo o seu entendimento sobre arquitetura e não tem medo de arriscar, de misturar influências e elaborar uma nova síntese entre racionalidade, funcionalidade e referências populares. Elas materializam muito do que Lina expressou nas suas crônicas sobre a valorização do saber popular, também colocada no restauro do Solar do Unhão e na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, projetos que dialogam muito bem com as influências históricas e populares. Esse último é muito afinado com as discussões contemporâneas da revista *Shelter*, que apresenta a arquitetura tradicional de culturas isoladas e aquela que estava sendo feita por membros de movimentos da Contracultura, utilizando materiais naturais e restos da sociedade.



148 Casas com planta de base quadrada circundadas pela varanda: Casa Valéria Cirell, Casa de Praia 2, Casa Lote Grande e Lote Pequeno- Conjunto Itamambuca, Casa I – Comunidade Camurupim, Casa de Campo Sr. Ricardo.

Acervo da autora.



Lina Bo Bardi iniciou a sua produção habitacional muito afinada como os ideais dos racionalistas italianos como Terragni e Figini; dos modernistas Le Corbusier, Mies van der Rohe e, depois, Vilanova Artigas. Motivada, talvez, pelo ideal social-democrata, presente no discurso desses arquitetos, que viam na produção industrial da arquitetura uma maneira de atingir uma parcela da sociedade ainda desassistida de espaços de qualidade, e também pelo desejo de um espaço mais racional, mecanizado, que possibilitasse, entre outras coisas, a emancipação da mulher. É a visão de *habitat* como espaço libertador.

As Casas das Revistas são fruto de uma arquiteta ainda muito próxima das insatisfações que a conduziram para a Resistência, durante a 2ª Guerra e que acredita na arquitetura como instrumento de transformação social. Elas foram concebidas no início da sua produção, quase todas até 1957, data que corresponde ao projeto da Casa de Praia, o último a ter aspecto industrial, superfícies de vidro, anteriormente a sua ida à Bahia. A última residência que identificamos como pertencente a esse conjunto é a Casa Figueiredo Ferraz de 1962 que, apesar de possuir grandes aberturas, tem sua superfície incrustada com seixos, pedaços de azulejos, vegetação, ou o que pudesse parecer resto, lixo, pouco interessante para a sociedade de consumo.

Foi buscando materializar essas características que, em 1957, Lina iniciou outro projeto para a Casa Valéria Cirell, onde procurou implementar, pela primeira vez, essas paredes-vivas. Influenciada talvez pela obra do Gaudí, obra que havia conhecido em 1956, e por um novo discurso que vinha apresentando, na *Habitat* e, no ano seguinte, nas páginas do Jornal

Diário de Notícias, de valorização da arquitetura feita pelo homem comum, da cultura popular e do patrimônio histórico. A admiração pela cultura popular, no entanto, está presente na sua vida desde as aquarelas realizadas em 1929, em que retrata o cotidiano das ruas e praças da Roma.

A permanência dessas ideias mostra que as lembranças da Itália não foram maculadas pelos momentos difíceis da guerra, como parece ficar evidente no texto *Na Europa a casa do homem ruiu*, mas que bastou o contato mais intenso com essas manifestações para elas aflorarem. E foi justamente o que aconteceu, no Brasil Lina não apenas se deparou com a arquitetura que conhecia das páginas de *Brazil builds*, e que tanto a impressionou, *A bela Criança*, mas também a arquitetura de *7 mil cruzeiros, do povo da Amazônia*. Ela reencontra no Brasil, e em especial na Bahia, matéria-prima para realizar uma nova síntese entre as influências modernas e a cultura popular, síntese que reelabora a cada nova influência popular absorvida.

O maior número das casas estudadas se enquadram nesse conjunto, o qual compreende desde ambientes mais rurais, como Conjunto Itamambuca, Comunidade Camurupim, às intervenções em edifícios históricos, como as residências da Ladeira da Misericórdia, seu último projeto habitacional. São as casas comprometidas com a funcionalidade espacial e, ao mesmo tempo com a história do lugar, com a origem do seu morador, com a vida que acontece no entorno dessa edificação. É o *habitat* que traz a realidade para o seu cotidiano.

Por outro lado, quando essa síntese teve como ingrediente as lembranças mais longevas, da época de menina, quando representava moradias, como refúgios, o resultado se mostrou diferente. O foco principal não é mais o debate sobre origem, cultura e história, mas a necessidade de proteção, de aconchego intrínseco ao *habitat*. Essas foram traduzidas pela arquiteta com o reencontro consigo mesma, com a família, próximo ao calor de uma lareira, em um ambiente que remete à proteção, isolado da cidade. Essas ideias se materializaram na Casa do Chame-Chame. Elas não repercutem muito na sua obra, são um

total de oito, o menor conjunto, produzidas em 1962, 1964, 1968 e depois em 1976, em uma grande proposta para o casal Roberto e Eliane. Esses se são os *habitats* que propicia a introspecção, são as casas dos sonhos.

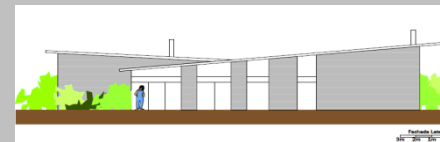
Esse três conjuntos materializam o que é *habitat* para Lina, deixam evidente que esse deve possuir uma relação intrínseca com o local, elaborado muitas vezes em função dele; ser prático, funcional, para atender as demandas do dia-a-dia; aproximar-se da natureza em materiais, formas e texturas, mas nunca desaparecer diante dessa; e ser resultado do contexto cultural e histórico em que foi inserida.

Ao elaborar essas 33 residências, Lina estava consciente do seu papel como “mediador responsável pelo modo de viver dos homens”, postura cobrada por ela muita vezes dos outros arquitetos. Concebeu sabendo da responsabilidade de conformar a vida dos seus futuros moradores. Por isso idealizou *habitats*, que libertem o homem das vaidades e soberbas dos palacetes de épocas, dos salões carregados decoração; que o incitem a participar da realidade e a reconhecer sua origem, sua história; e que os possibilitem sonhar protegidos por seu lar.

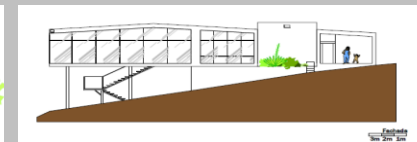
As casa de Lina: a parte como o todo - Cronologia



4



1949 - Casa Guilherme Krausz (Dr. K)



1949 - Casa do Morumbi

1949

Casas das Crônicas



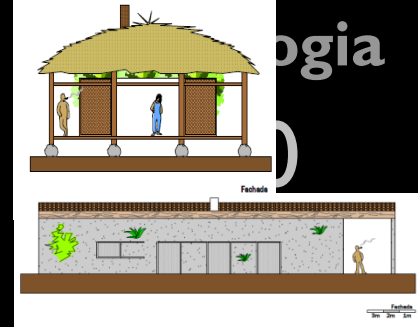
1950 – Casa do Brooklin



1951 - Casas Econômicas 2

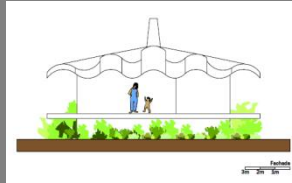


1957- Casa Valéria Cirell



1958 – Casa de Praia 2
Residência Shed Impluvium

Casas das Estórias

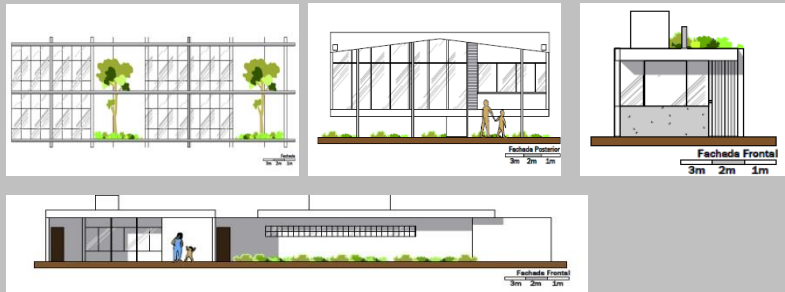


1951 - Casas Econômicas 5

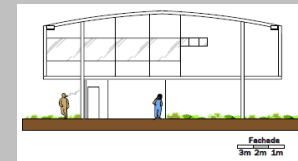


1958 – Casa do Chame-chame

Casas das Revistas



1951 - Edifício Taba Guaianases e Casas Econômicas 1, 4, 3



1957- Casa de Praia I



1958 - Casa Mário Cravo

1950

1951

1957

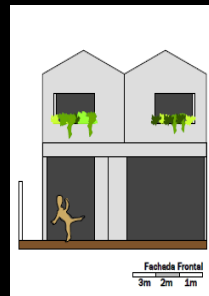
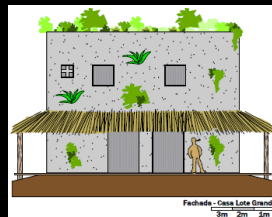
1958

Cronologia

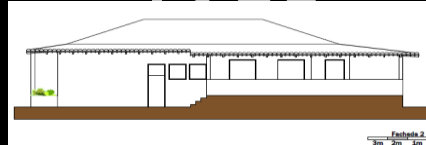
1960



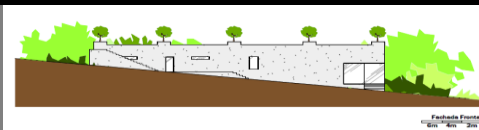
1965 – Conjunto Itamambuca- Casa Lote Pequeno e Lote Grande



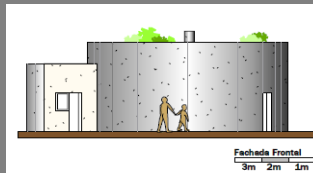
1967 – Casa Comércio Sr. Antônio Branco



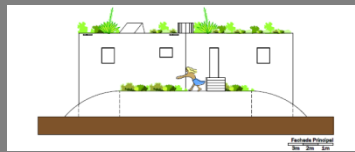
1969 – Casa de Campo Sr. Ricardo



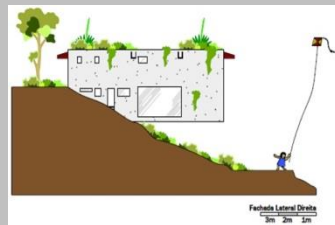
1962 - Casa das Laranjeiras Casa Circular.



1964 – Casa de Hospedes Valéria Cirell



1968 – Estudos para o Casa Helena Chartuni



1962 – Casa Figueiredo Ferraz.

1962

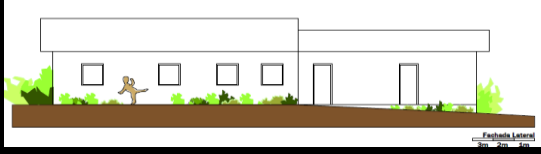
1964

1965

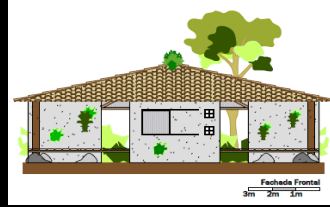
1967

1968

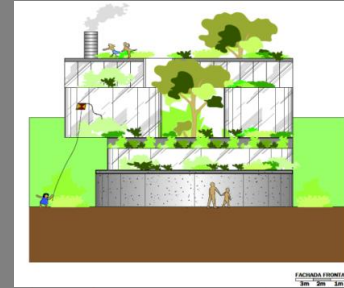
1969



1970 – Casa em Sítio



1975 – Comunidade Cooperativa de Camurupim – Casa 1, 2 e 3



1976 – Casa Roberto e Eliane

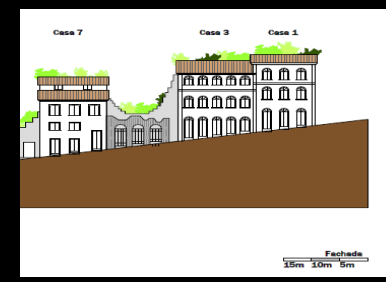
1970

1975

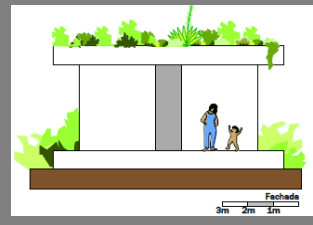
1976

Cronologia

1980



1987 – Ladeira da Misericórdia – Casa 1, 3 e 7

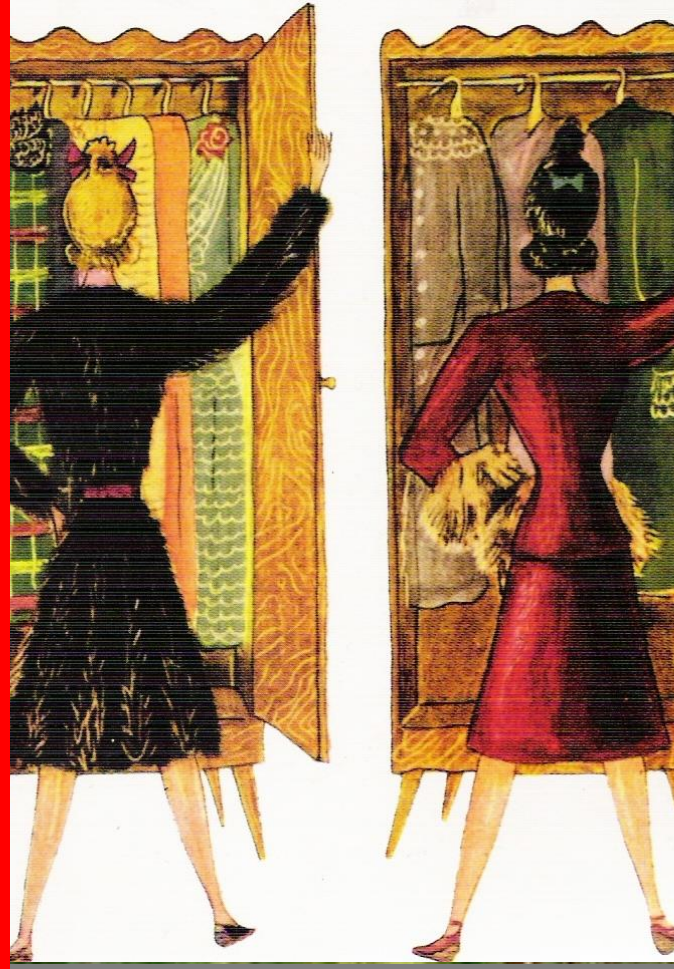


1983 – Casa popular

1983

1987

Referências consultadas



Referências

Textos de Lina Bo e Carlo Pagani

La stanza per due ragazzi. **Domus**, Milão, n. 156, p. 68-69, nov. 1940.

Casa de caccia per le vacanze, di fine settimana. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 160, p. 26-27, nov. 1941.

Uma câmara da letto. **Grazia**, Milão, s/n, 1941.

Um piccolo ufficio. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 146, p. 31-33, ago. 1941.

Armandi a muro. **Grazia**, Milão, s/n, p. 31-33, 1941.

Balconi. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 139, p. 31-33, jun. 1941.

3 cassette. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 138, p. 31-33, jun. 1941.

La canapa. **Grazia**, Milão, s/n, p. 31-33, 1941.

La casa alla periferia. **Grazia**, Milão, s/n, p. 31-32, 1941.

Come organizzarsi in campagna durant lo sfollamento. **Grazia**, Milão, s/n. p. 31-33, 1941.

Il giardino. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 124, p. 31-33, mar. 1941.

Fiori in casa e alla finestra. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 129, p. 31-33, mar. 1941.

Um móbile-parente CREA due ambienti. **Grazia**, Milão, s/n, p. 3, 1941.

La cucina. **Grazia**, Milão, s/n, p. 31-33, 1941.

La casa piccola. **Grazia**, Milão, s/n, p. 31-33, 1941.

Semplicitá. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 141, p. 31-33, jul. 1941.

Nelle vacanze d'estante semplicità e tradizione nelle vostro case. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 136, p. 31-33, jun. 1941.

Al mare. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 135, p. 31-33, maio 1941.

In campagna. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 134, p. 31-33, maio 1941.

Tende alle finestra. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 133, p. 31-33, maio 1941.

L'antico nella casa d'oggi. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 132, p. 31-33, maio 1941.

La casa degli sposi. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 130, p. 31-33, abr. 1941.

3 Arredamenti. **Lo Stile**, Milão, n. 1, p. 88-103, jan. 1941.

La casa moderna – attrezzatura e arredamento. **Grazia**, Milão, ano XVII, n. 201, p. 10-11, set. 1942.

La casa semplice. **Grazia**, Milão, ano XVII, n. 170, p. 26-27, jan. 1942.

La finestra doppia. **Grazia**, Milão, ano XVII, n. 207, p. 11, out. 1942.

La natura nella casa – il balcone. **Grazia**, Milão, ano XVII, n. 200, p. 11, ago. 1942.

Uma casetta di caccia. **Lo stile**, Milão, n. 17, p. 26-27, maio 1942.

Textos de Lina Bo

Finestre. **Lo Stile**, Milão, n. 16, p. 18-19, abr. 1942.

Um esperimento riuschitto: la casa a nuclei abitativi in Roma. **Lo Stile**. Milão, n. 31, p. 15-20, jul. 1943.

Architettura e natura. **Domus**, Milão, n. 191, p. 464-471, nov. 1943.

Sistemazione degli interni. **Domus**, Milão, n. 198, p. 199-209, jun. 1944.

L'attrezzatura della casa. **Milano Sera**, Milão, ago. 1945.

Textos de Lina Bo Bardi

Na Europa a casa do homem ruiu. **Revista Rio**, Rio de Janeiro, n. 92, p. 53-54 e 95, fev. 1947.

Uma cadeira de grumixaba e tabôa é mais moral do que um divã de babados. **Diário de São Paulo**, São Paulo, nov. 1949.

Casas de Vilanova Artigas. **Habitat**, São Paulo, n. 1, p. 2-16, out. /dez. 1950.

Amazônas: o povo arquiteto. **Habitat**, São Paulo, n. 1, p. 68-71, out. /dez. 1950.

Bela criança. **Habitat**, São Paulo, n. 2, p. 3, jan/mar. 1951.

Duas construções de Oscar Niemeyer. **Habitat**, São Paulo, n. 2, p. 6-9, jan. /mar. 1951.

Por que o povo é arquiteto? **Habitat**, São Paulo, n. 3, p. 3, abr. /jun. 1951.

Casa de 7 mil cruzeiros. **Habitat**, São Paulo, n. 3, p. 4-5, abr. /jun. 1951.

Construir é viver. **Habitat**, São Paulo, n. 7, p. 3-9, abr. /jun. 1952.

Casa na Bahia. **Habitat**, São Paulo, n. 8, p. 16-17, jul. /ago. /set. 1952.

Casa em Juiz de Fora. **Habitat**, São Paulo, n. 8, p. 18-19, jul. /ago. /set. 1952.

Construir com simplicidade. **Habitat**, São Paulo, n. 9, p. 15, out. /nov./dez. 1952.

Arquitetura. **Folha da manhã**. São Paulo, p. 12, 14 dez. 1952.

O Jardim Morumbí: arquitetura - natureza. **Habitat**, São Paulo, n. 10, p. 26-30, jan. /fev. /mar. 1953.

Residência no Morumbí. **Habitat**, São Paulo, n. 10, p. 31-40, jan. /fev. /mar. 1953.

O povo é arquiteto. **Habitat**, São Paulo, n. 10, p. 52, jan. /fev. /mar. 1953.

Casas, eles também precisam. **Habitat**, São Paulo, n. 14, p. 28, jan. /fev. 1954.

Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002 [1957].

Crônicas de arte, de história, de costumes, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais. Caderno olho sobre a Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, n. 1, 7 set. 1958.

Crônicas de arte, de história, de costumes, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais. Caderno olho sobre a Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, n. 2, 14 set. 1958.

Crônicas de arte, de história, de costumes, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais. Caderno olho sobre a Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, n. 3, 21 set. 1958.

Crônicas de arte, de história, de costumes, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais. Caderno olho sobre a Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, n. 4, 28 set. 1958.

Cinco anos entre os “brancos”. **Mirante das Artes**. São Paulo, n. 6, nov./dez. 1967.

História do MASP. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.

Arquitetura e Cidade e Natureza – Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.

Palestra. São Paulo: FAU-Brás Cubas, 1995.

BARDI, L.B.;VAN EYCK, A. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi; Lisboa, Blau, 1997.

BARDI, L.B.;ALMEIDA, E. **Igreja Espírito Santo do Cerrado**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi; Lisboa, Blau, 1999.

Exposição realizada no Sesc-Pompéia, 1999, São Paulo. **Cidadela da liberdade**: catálogo. São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999.

Artigos publicados na Habitat no período em que Lina Bo Bardi era diretora

Uma residência em São Paulo. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 48-49, out. /nov. /dez. 1951.

Residência em São Paulo. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 50-51, out. /nov. /dez. 1951.

Outra residência. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 52-54, out. /nov. /dez. 1951.

Casa em São Paulo. **Habitat**, São Paulo, n. 9, out. /nov. /dez. 1952.

Outra residência no Morumbí. **Habitat**, São Paulo, n. 10, p. 41-44, jan. /fev. /mar. 1953.

Uma nota de interiores. **Habitat**, São Paulo, n. 12, p. 5, set. 1953.

Casa sobre pedra. **Habitat**, São Paulo, n. 12, p. 26, set. 1953.

Entrevista

A entrevista realizada com Marcelo Ferraz no seu escritório na Vila Madalena, São Paulo, em maio de 2010.

Referências Gerais

ACAYABA, M. M. **Residências em São Paulo 1947-1975**. São Paulo: Projeto, 1986.

ÁBALOS, I. **A boa vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ALMEIDA, M. F. **Revista Acrópole publica residências modernas: análise da revista Acrópole e sua publicação de residências unifamiliares entre os anos de 1952 a 1971**. São Carlos: Dissertação de mestrado, EESC/USP, 2008.

AMORIM, L.; LEITÃO, L [Orgs.]. **A casa nossa de cada dia**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

ANDREOLI, E.; FORTY, A. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Phaidon, 2004.

ANELI, R.L.S. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. São Paulo: Tese de doutorado, USP, São Paulo, 1995.

_____. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. **Arqtexto**, Porto Alegre, n. 14, p. 92-109, maio. 2009.

_____. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Revista Pós**, São Paulo, n. 27, p. 86-101, jun. 2010.

_____. O Mediterrâneo nos trópicos. Interloquções entre arquitetura moderna brasileira e italiana. In: GUERRA, Abílio [Org.]. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, v. 2, p. 219-238, 2010.

ARAÚJO, A. Estudos de gênero em arquitetura. Um novo referencial teórico para a reflexão crítica sobre o espaço residencial. **Cadernos PPG-AU/FAU/UFBA**, Salvador, ano IV, n° 1, p. 11-22, 2006.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Projeto e destino**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. Sobre el concepto de tipología arquitetônica. In: PATETA, L. **História de la arquitectura. Antologia critica**. Madrid: Hermann Blume, 1984.

AZEVEDO, M. M. M. **A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)**. São Paulo: Dissertação de mestrado, USP, 1995.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANHAN, R. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BERNARDES, K. ; CAVALCANTI, L. **Sergio Bernardes**. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

BIERRENBACH, A. C. S. **Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq044/arq044_03.asp>. Acesso em: fev. de 2007.

_____. **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história**. Salvador: Dissertação de mestrado, UFBA, Salvador, 2001.

_____. O projeto de mundo da arquitetura de Lina Bo Bardi. **Cadernos PPG-AU/FAUUFBA**, Salvador, ano IV, n. 1, p. 55-68, 2006.

_____. **El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi**. Barcelona: Tese de doutorado, ETSAB-UPC, 2006.

_____. **Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/101>>. Acesso em: fev. de 2013.

BRANDÃO, C. A. L. Os modos do discurso da teoria da arquitetura. In: KIEFER, F.; LIMA, R.R.; MAGLIA, V.V.B.[Orgs]. **Cadernos de Arquitetura Ritter do Reis**. v. 3. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001. p. 17-43.

BRANDÃO, L. de L. **A casa subjetiva: matérias, aspectos e espaços domésticos**. São Paulo: Perspectiva; Cuiabá: Secretaria de Estado e de Cultura de Mato Grosso, 2002.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**.. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BRUNA, P. J. V. **Os primeiros arquitetos modernos: habitação social no Brasil 1930-1950**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

CABRAL, M. C. N. **O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi**:Dissertação de mestrado, PUC, Rio de Janeiro, 1996.

CAMPELLO, M. F. M. B. **Lina Bo Bardi**: as moradas da alma: Dissertação de mestrado, EESC/USP, São Carlos-SP, 1997.

CASTELLO, L. **A percepção de lugar**: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.

CAVALCANTI, L.; CORRÊA, A. L. **Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHAGAS, M. A. **Modernismo e tradição**: Lina Bo Bardi na Bahia: Dissertação de mestrado, UFBA, Salvador, 2002.

COLIN, S. **Pós-modernismo: repensando a arquitetura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004.

COLOMBO, L. F. **A Casa Núcleo de Mies van der Rohe, um projeto teórico sobre a habitação essencial (I)**.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/980>. Acesso em: jun. de 2011.

_____. **Casa Tugendhat**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/249>>. Acesso em: jul. de 2013.

COMAS, C. E. D.; ADRIÀ, M. **La casa Latinoamericana moderna**: 20 paradigmas de mediados de siglo XX. México: Gustavo Gili, 2003.

_____. Três variações sobre a domesticidade e a transparência no pós-guerra. **Arqtexto 8**, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 8, p. 12-19, 2006.

_____. Lina 3X2. **Arqtexto**, Porto Alegre, n. 14, p. 146-189, maio. 2009.

_____. Protótipo e monumento um ministério, o ministério. **Projeto**, São Paulo, n. 102, p. 136-149, ago. 1987.

CORATO, A. C. S. **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil: Dissertação de mestrado EESC/USP, São Carlos-SP, 2004.**

CORRÊA, M.R.; SILVA, C.M.F. A sociedade de consumo: a figura do bricoleur em diálogo com objetos e narradores. In: Monteiro, R. H. ; Rocha, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.** Goiânia: UFG, FAV, 2012.

CURTIS, J. R. W. **Arquitetura moderna desde 1900.** Porto Alegre: Bookman, 2008.

DANTAS, C. F. A. **A “transformação do lugar” na arquitetura contemporânea: Dissertação de mestrado UnB, Brasília, 2007.**

DAVIES, C. **Casas paradigmáticas del siglo XX: plantas, seccione y alzados.** Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

ELIADE, M. O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições. Lisboa: Edições 70, 1969.

Exposição realizada no Sesc-Pompéia, 1999, São Paulo. **Cidadela da liberdade: catálogo.** São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999.

FEFERMAN, M.V. Caos e ordem: origens, desenvolvimentos e sentidos do conceito de tipologia arquitetônica. In: OLIVEIRA, B.S. [Org]. **Leituras em teoria da arquitetura.** v. I. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

FERRAZ, M. C. [Org]. **Lina Bo Bardi.** São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

FICHER, S.; ACAYABA, M. M. **Arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Projeto, 1982.

_____. **Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22.** Disponível em: < <http://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/>> Acesso em: jul.2012.

- FIELL, C.; FIELL P. **Domus**. v. II (1940-1949). Itália: Taschen, 2006.
- FREIRE, C. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC, Anablume, 1997.
- FREMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FUSCO, R. de. **A idéia de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- GALLO, A. [Org.]. **Lina Bo Bardi, arquiteto**. Catálogo da Exposição Lina Bo Bardi Arquiteto. Veneza e São Paulo, 2006.
- GAMEREN, D. van. **A casa de vidro de Lina Bo Bardi**. Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/980>>. Acesso em: fev. de 2007.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura**: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GÖSSEL, P.; LEUTHÄUSER, G. **Arquitetctura del siglo XX**. Madri: Taschen, 2005.
- GREGOTTI, V. **Território da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GRINOVER, M. M. **Uma ideia de arquitetura**: escritos de Lina Bo Bardi: Dissertação de mestrado, USP, São Paulo, 2010.
- GUEDES, J. Lembranças de Lina Bo Bardi. **Caramelo**, São Paulo, nº 4, 1992.
- GUERRA, A. [Org.]. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. v. I. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- _____. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. v. 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar e pensar. In: _____. **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 125-141.

HILBERSEIMER, L. **La arquitectura de la gran ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JORGE, L.A. **O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América: Tese de doutorado, USP, São Paulo, 1999.**

KIRK, T. **The architecture of modern Italy: Volume I: The challenge of tradition, 1750-1900**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

_____. **The architecture of modern Italy: Volume II: Visions of utopia, 1900- present**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

KOOP, A. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa..** São Paulo: Nobel, EDUSP, 1990.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 1989.

_____. **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.

LIMA, Z. A. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **Arqtexto**, Porto Alegre, n. 14, p.110-145, mai. 2009.

LIRA, J. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LLEÓ, B. **Sueño de habitar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

LUZ, V. S. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi**: Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2003.

MAHFUZ, E. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente**. Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq045/arq045_02.asp>. Acesso em: mar. de 2006.

_____. Traços de uma arquitetura consistente. In: **Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis (o clássico, o poético e o erótico e outros ensaios)**. v. 4. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001. p. 153-157.

MARTINS, C.A.F. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição. In: GUERRA, Abílio [Org.]. **Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. v. I. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

MICHELIS, M. de. Arquitectura italiana de la posguerra 1944-1960. **2G Revista Internacional de Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

MIGUEL, J. M. C. **A casa**. Londrina: Eduel; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MINDLIN, H. E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MONTANER, J. M. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

_____. **A modernidade superada: arquitetura arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

_____. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. **Sistemas arquitectónicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MONTEZUMA, R. **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

NESBITT, K. [Org]. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NETO, A. C. **A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi**: Dissertação de mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

NORBERG-SCHULZ, C. **Genius Loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1980.

_____. **Existencia, espacio y arquitectura: nuevos caminos de la arquitectura**. Barcelona: Blume, 1975.

_____. **Arquitectura ocidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

_____. **Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición de siglo XX**. Barcelona: Reverté, 2005.

OLIVEIRA, O. F. **Hacia Lina Bo Bardi**: Dissertação de mestrado, UPC, Barcelona, 1994.

_____. Lina Bo Bardi: o movimento moderno como atitude política. In: CARDOSO, L. A. F. [Org]. **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em arquitetura e urbanismo da UFBA, 1997.

_____. **Lina Bo Bardi: obra construída**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. **Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

OLIVEIRA, L. B. **A invenção da luz na moderna**: Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2005.

ORTEGA, C. G. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) interlocuções entre moderno e local**: Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2008.

ORTEGOSA, S.M. **Cidade e memória: do urbanismo “arrasa-quarteirão” à questão do lugar.** Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/30>>. Acesso em: jan. de 2011.

PEREIRA, M.T. **Arquitetura como um microcosmo: religiosidade e representação do espaço na Comunidade do Matutu-MG.** Dissertação de mestrado, UFV, Viçosa, 2003.

____; SCHLEE, A.R. **Reconstruindo Lugares: a ação de em Salvador.** Seminário 50 anos de Lina Bo Bardi: na encruzilhada da Bahia e do Nordeste, Salvador, 2009.

PEREIRA, J.A. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964).** Uberlândia: EDUFU, 2008.

PFEIFER, G. ; BRAUNECK, P. **Casas- pátio.** Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PORTOGHESI, P. **Depois da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAPOPORT, A. **Vivienda y cultura.** Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

RIBEIRO, C.R.V. **A dimensão simbólica da arquitetura: parâmetros intangíveis do espaço concreto.** Belo Horizonte: FUMEC-FACE, C/Arte, 2003.

RISÉRIO, A. **Avant-garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

ROCHA, P. M. da. Imagem do Brasil. **Caramelo**, São Paulo, nº 4, 1992.

ROSSETTI, E. P. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.** Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>>. Acesso em: mar. de 2003.

_____. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi:** nexos de arquitetura: Dissertação de mestrado, UFBA, Salvador, 2002.

_____. **Arquitetura em transe:** Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85): Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2007.

RUBINO, S. B. **Rotas da modernidade:** trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968: Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002.

RUBINO, S.; GRINOVER. M. M. **Lina por escrito:** textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

RYBCZYNSKI, W. **Casa:** pequena história de uma idéia. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RYKWERT, J. **A casa de Adão no paraíso.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

SALMONI, A.; DEBENEDETTI, E. **Arquitetura italiana em São Paulo.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

SANCHES, A. C. **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Pianti: Itália e Brasil:** Dissertação de mestrado, EESC/USP, São Carlos-SP, 2004.

SANTA-MARIA, L. M. **El árbol, el camino, el estanque, ante la casa.** Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **Arquitetura latinoamericana contemporânea.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

_____. **Oswaldo Artur Bratke.** São Paulo: ProEditores, 1997.

SEGRE, R. Habitar latino-americano: fogo e sombra, opulência e precariedade. **Cadernos de Arquitetura Ritter do Reis,** v. I, Porto Alegre, 1999.

SOLÀ-MORALES, I. de. Lugar: permanência o producción. In: _____. **Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

SUBIRATIS, E. **A flor e o cristal**: ensaio sobre a arte e a arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. **A penúltima visão do paraíso**: ensaio sobre memória e globalização. São Paulo: Nobel, 2001.

_____. **Vanguarda, mídia, metrópoles**. São Paulo: Nobel, 1993.

TAGLIARI, A. **Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo**: Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2012.

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

TAFURI, M. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

TEIXEIRA, N. M. O. de M. **Influências e contributos do racionalismo italiano no desenvolvimento do novo pensamento do movimento moderno. A obra de Cesare Cattaneo: 1912-1943 na segunda geração do racionalismo**. Reflexos de uma prática arquitectónica contemporânea: Dissertação de mestrado, Faculdade de Lisboa, Lisboa, 2011.

TENTORI, F. **Pietro Maria Bardi**: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933. São Paulo; Lisboa: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TOGNON, M. **Arquitetura italiana no Brasil**: a obra de Marcello Piacentini (história, catálogo, documentos). Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

XAVIER, A. **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WAISMAN, M. **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires Nueva Visión, 1977.

WESTON, R. **A casa no século vinte**. Lisboa: Blau, 2002.

WISNIK, G. **Estado crítico: à deriva nas cidades**. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZEIN, R. V. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

_____. **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**: Tese de doutorado, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

ZEIN, R.; BASTOS, M. A. J. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZEVI, B. **História da arquitectura moderna**. Lisboa: Editora Arcádia, 1970.

_____. Lina Bo Bardi: um architetto in tragitto ansioso. **Caramelo**, São Paulo, nº 4, 1992, sp.

ZOLLINGER, C. B. **Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidro, 1964: “Niente Vetri” (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp408.asp>>. Acesso em: mai. de 2006.

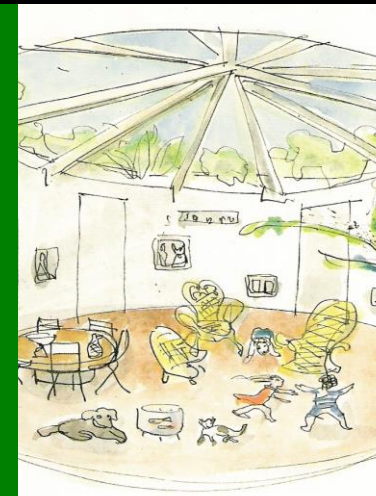
_____. **Lina Bo Bardi. A residência do administrador do Unhão: o pavilhão e o recinto. Cadernos PPG-AU/FAU/UFBA**. Ano IV, Nº especial. Salvador: PPGAU/FAUUFBA, 2007, p. 89-104.

_____. **O trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. Anais do 7º seminário do.co.mo.mo-Brasil**. Porto Alegre, 2007.

As casas de Lina Bo Bardi são muitas: são as casas pintadas por ela na sua infância, quando estudava no Liceu de Artes e Ofício; são as casas por ela desenhadas e descritas nos artigos das revistas italianas, em que trabalhou nos primeiros anos depois de formada; e são as casas por ela projetadas e rascunhadas aqui no Brasil, em sua maturidade.

Essas casas compõem um universo muito rico, denso e complexo: o **universo chamado Lina**. O universo da menina que nasceu em Roma no mesmo ano da 1ª Guerra; da jovem que escolheu fazer arquitetura, até então um curso tipicamente masculino, e depois ir morar sozinha em Milão; da mulher que decidiu deixar seu país, para construir, junto com o seu marido, uma nova história no Brasil. Um universo costurado pelo tema *habitat*, que foi elaborado por Lina ao longo de sua vida, revelando diferentes sentidos, dimensões, sem perder, contudo, o princípio de simplicidade e o de morar em harmonia com a natureza.

Habitat que revelou-se ingênuo e introspectivo nas aquarelas, crítico e racional nos textos e nas ilustrações, funcional e popular nos projetos e crônicas. As diferentes **dimensões do habitat** foram reveladas, na tese, por meio da análise de documentos, levantados no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que confirmam a relevância do tema na obra de Lina.

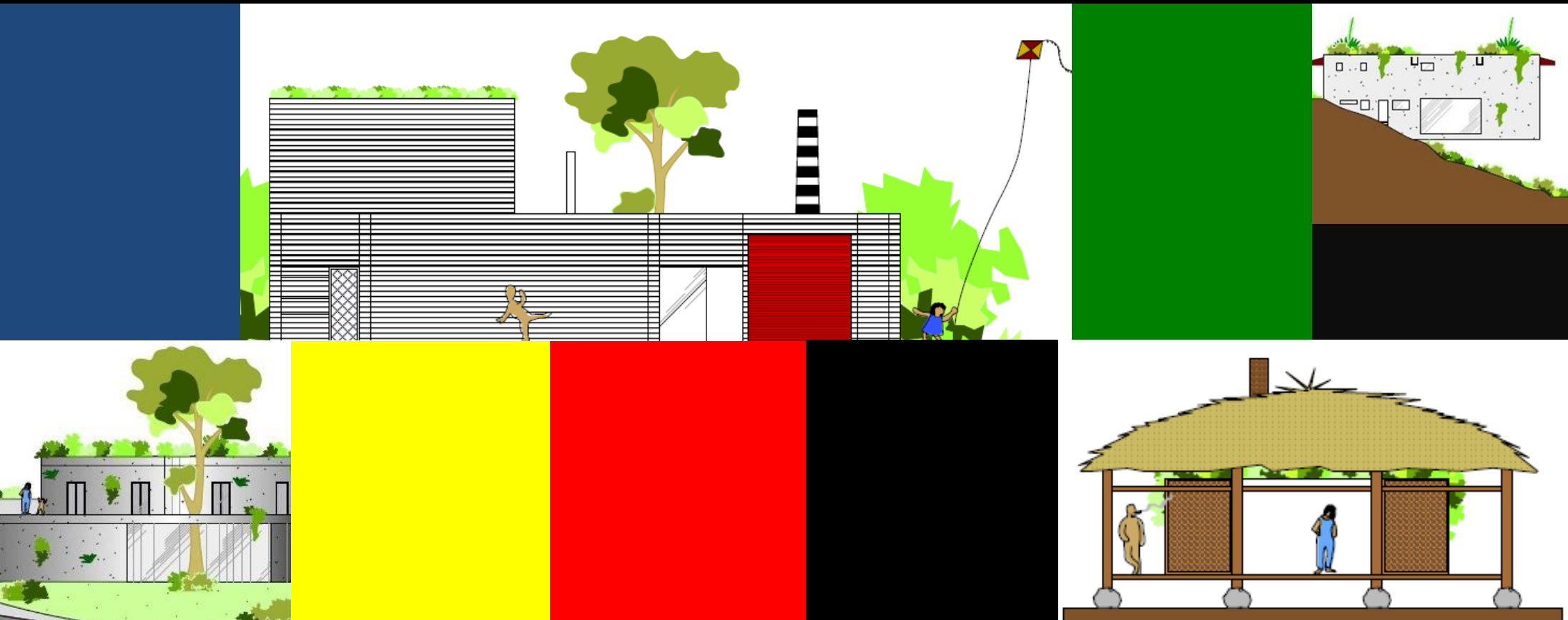


doutorado
fau-unb

2

AS CASAS DE LINA BO BARDI E OS SENTIDOS DE HABITAT

maíra teixeira pereira



orientadores: sylvia ficher e andrey schlee

Apresentação

O dossiê contém todas as imagens que foram obtidas a partir dos documentos originais (plantas, croquis) presentes no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Elas foram geradas com uma câmera digital na resolução VGA, resolução essa previamente determinada pelo instituto, por isso algumas estão pouco legíveis e todas estão com tamanho reduzido, para não haver uma perda de qualidade ainda maior.

As imagens estão organizadas em planilhas contendo nome do projeto, ano de realização e local da possível construção da residência. Essas imagens são acompanhadas por fotografias dos edifícios, feitas na época em que foram construídos e por outras feitas pela autora em visitas realizadas em 2010. Além das imagens dos documentos originais e das fotografias dos edifícios construídos, completam o dossiê os redesenhos de todas as residências identificadas no Instituto. Eles foram elaborados no programa *Vector Works*, respeitando, dentro do possível, todas as medidas e informações contidas nos documentos originais. Nenhuma informação nova (como pé-direito, dimensão de cômodo etc.) foi acrescentada às que já havia no original.

Cada residência possui um conjunto de redesenhos, que compreende implantação, planta dos pavimentos, cortes e fachadas. Em função do nível diferenciado de resolução dos projetos, alguns não possuem todas as peças gráficas redeseenhadas, outros tem redesenhos incompletos (com ausência de aberturas, por exemplo). Os redesenhos foram um instrumento importantíssimo de análise das casas. Eles deram materialidade aos croquis incompletos e plantas pouco nítidas, e ainda revelaram o universo residencial concebido por Lina.

Casa Guilherme Krausz



Casa Guilherme Krausz

Ano do Projeto: 1949

Ano da Construção: não foi construída

Arquiteto: Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti

Proprietário: Guilherme Krausz

Endereço: São Paulo

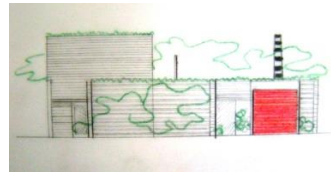
Desenhos

Levantamentos

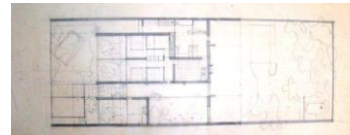
Estudos



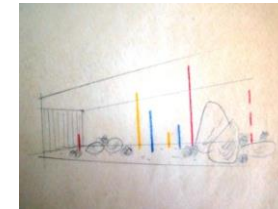
ILBPMB



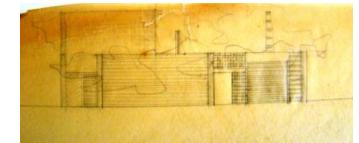
ILBPMB



ILBPMB



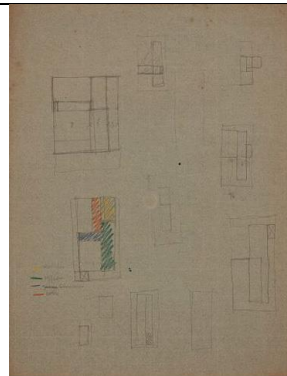
ILBPMB



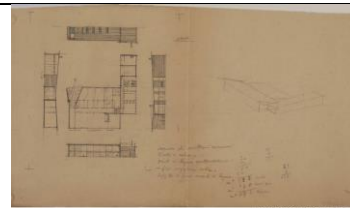
ILBPMB



ILBPMB



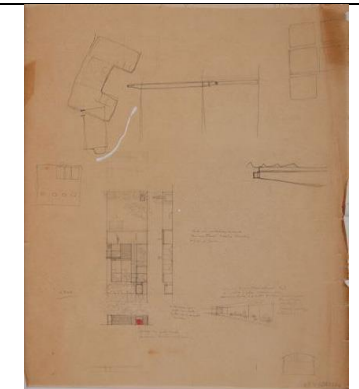
ILBPMB



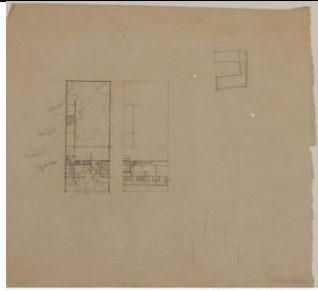
ILBPMB



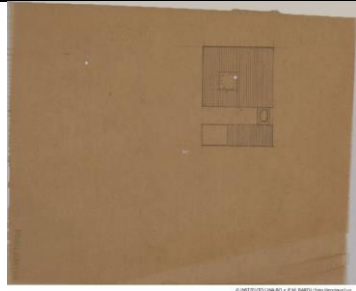
ILBPMB



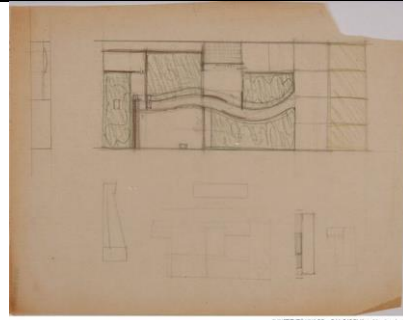
ILBPMB



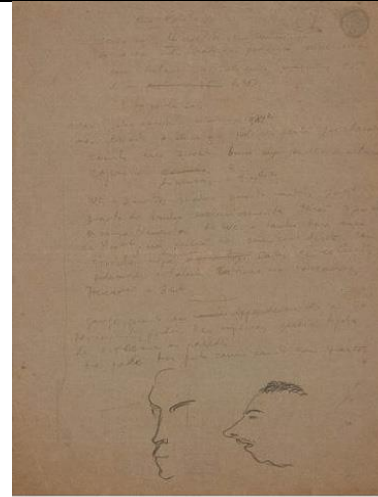
ILBPMB



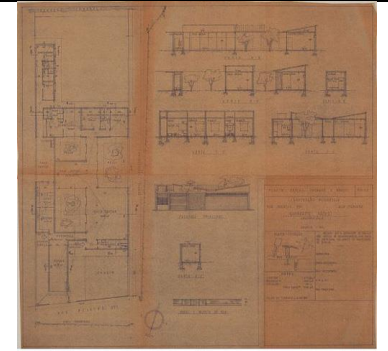
ILBPMB



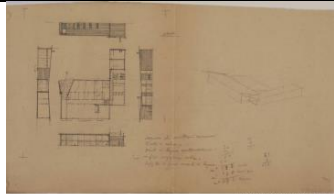
ILBPMB



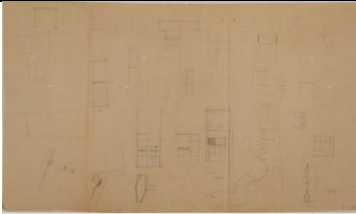
ILBPMB



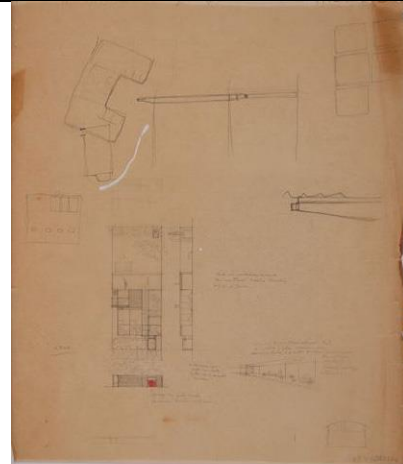
ILBPMB



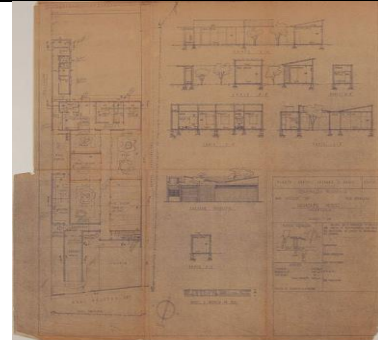
ILBPMB



ILBPMB




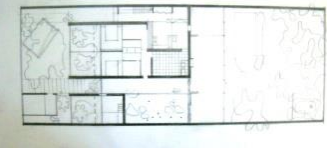
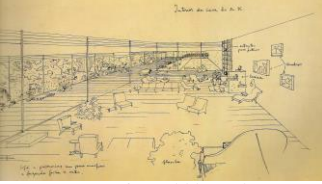




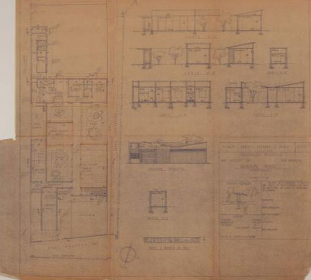
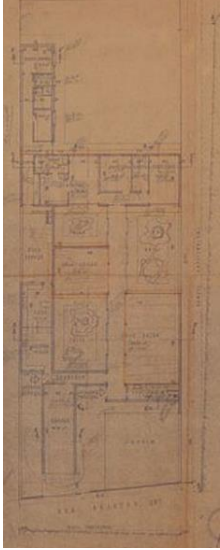
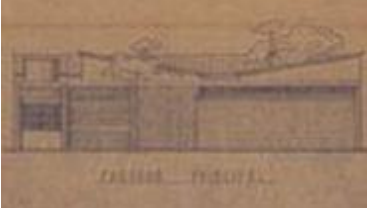


ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.63</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.62</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.62</p>
 <p>FERRAZ, 1993, p.62</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.62</p>			
<p>Projeto Final</p>				
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

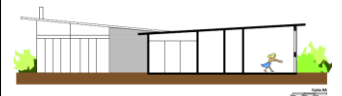
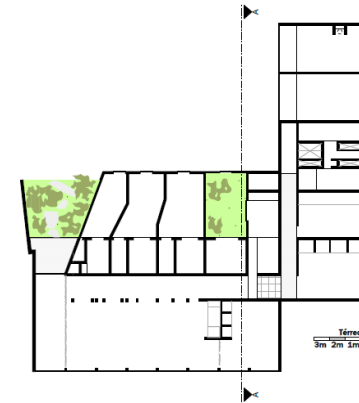
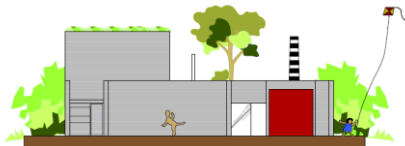
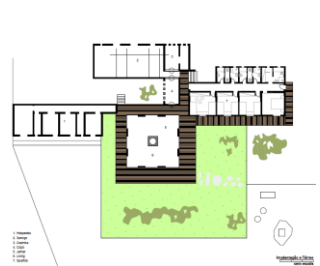


ILBPMB

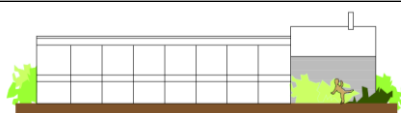
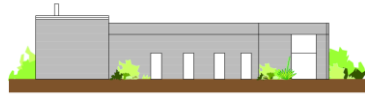
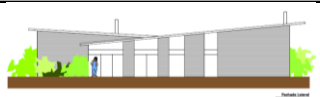
Fotos

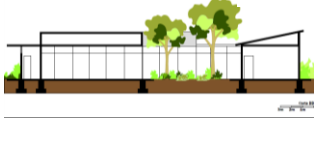
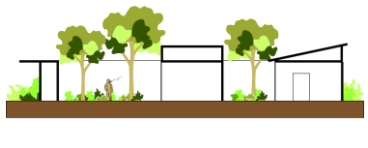

Redesenhos

Estudo I



Projeto Final

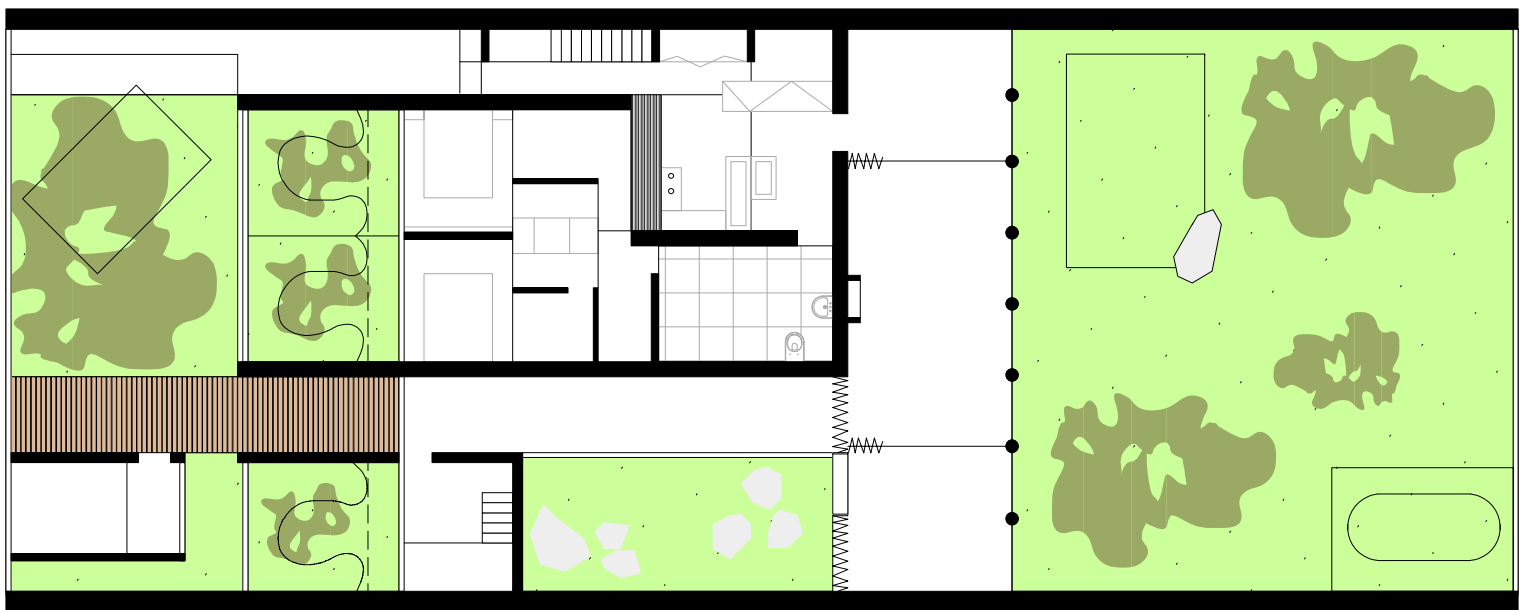


				
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.			
Observações				
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.			

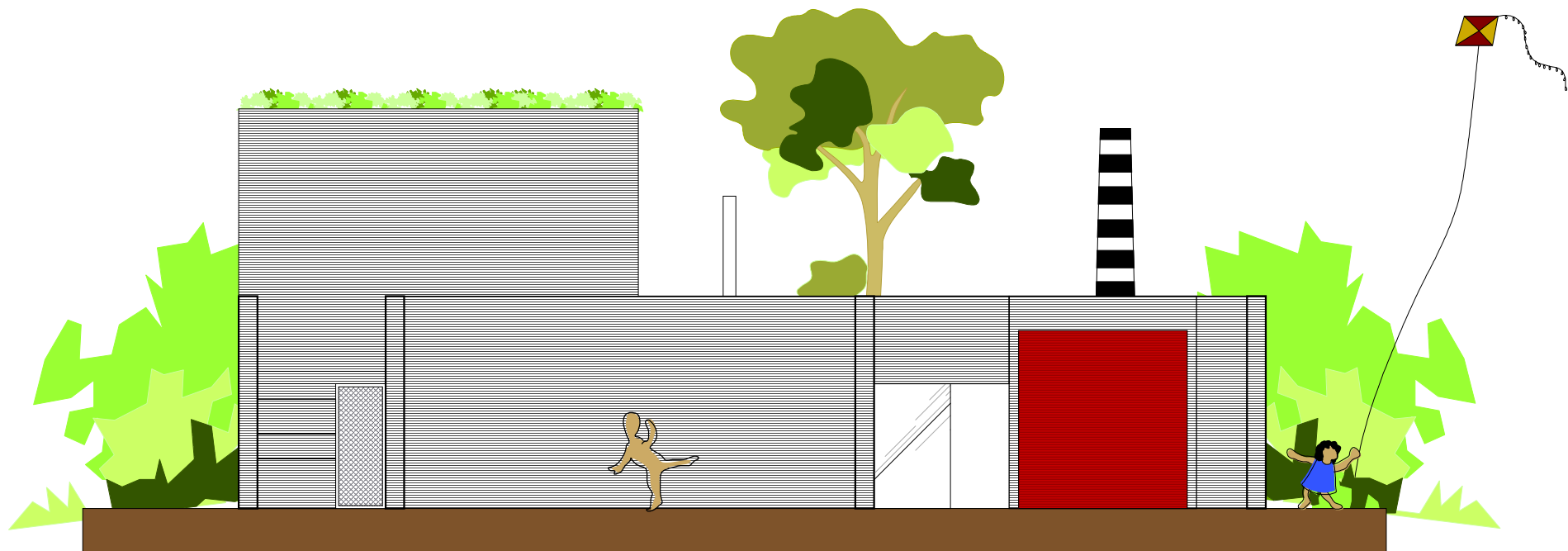


- 1. Hóspedes
- 2. Serviço
- 3. Cozinha
- 4. Copa
- 5. Jantar
- 6. Living
- 7. Quartos

Implantação e Térreo
sem escala



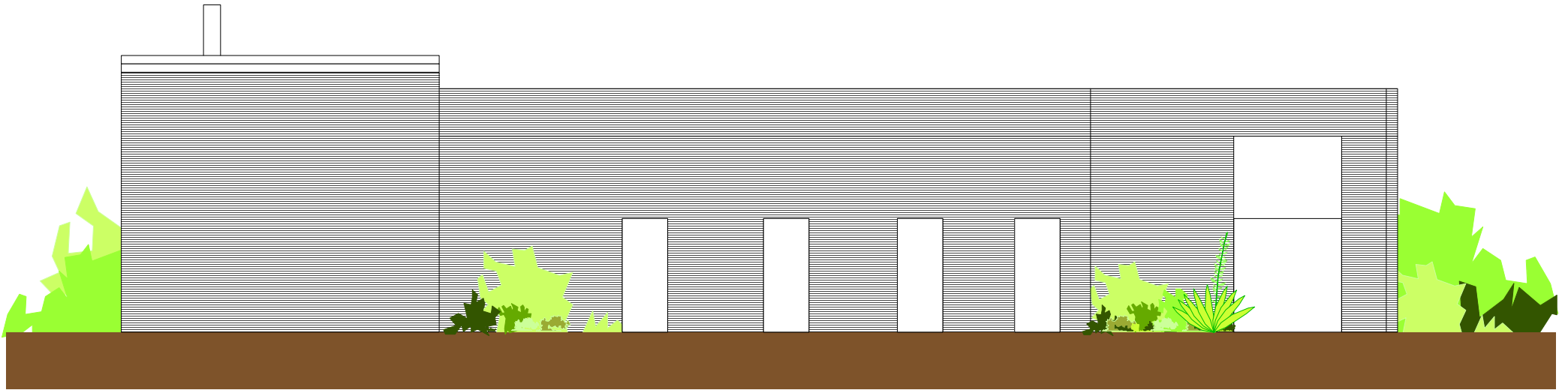
Térreo
sem escala



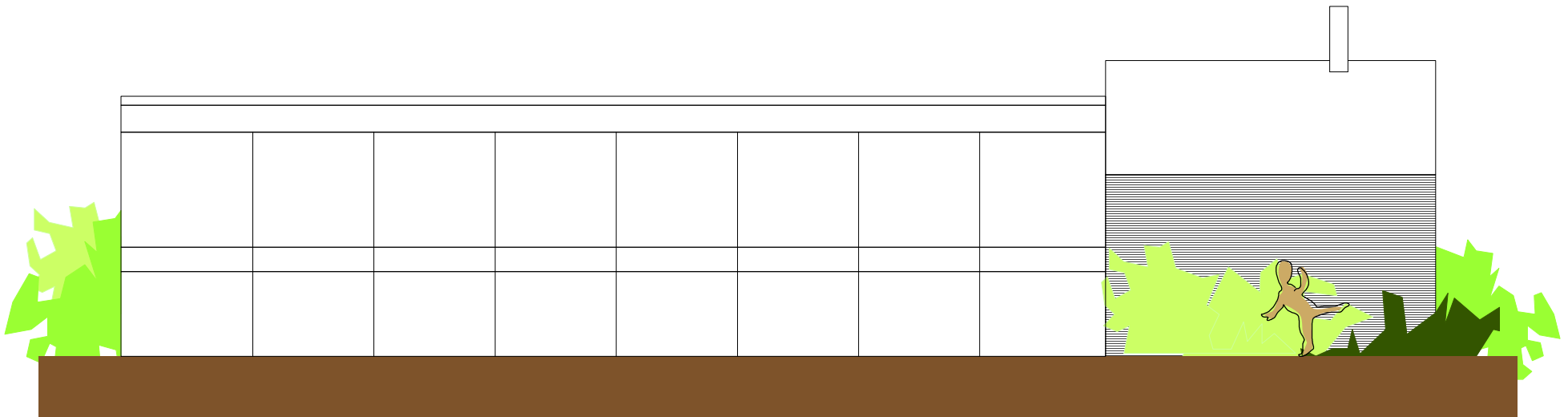
Fachada
sem escala



Térreo
3m 2m 1m



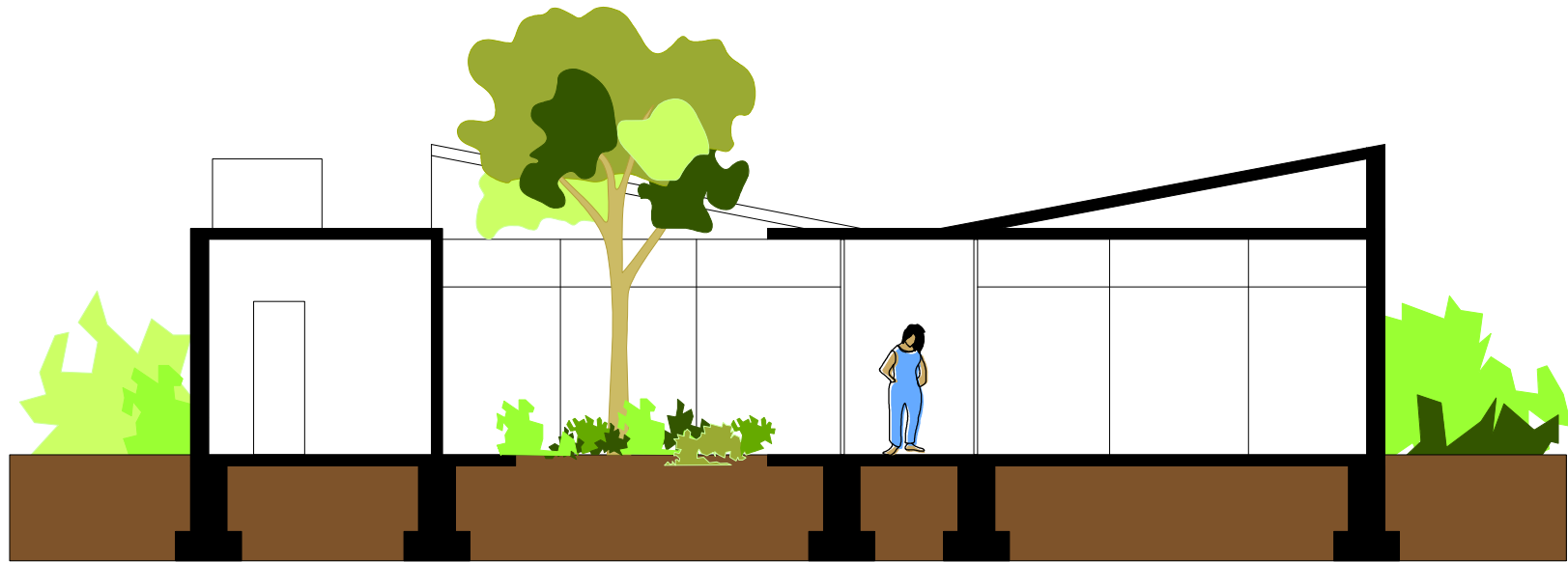
Fachada Frontal



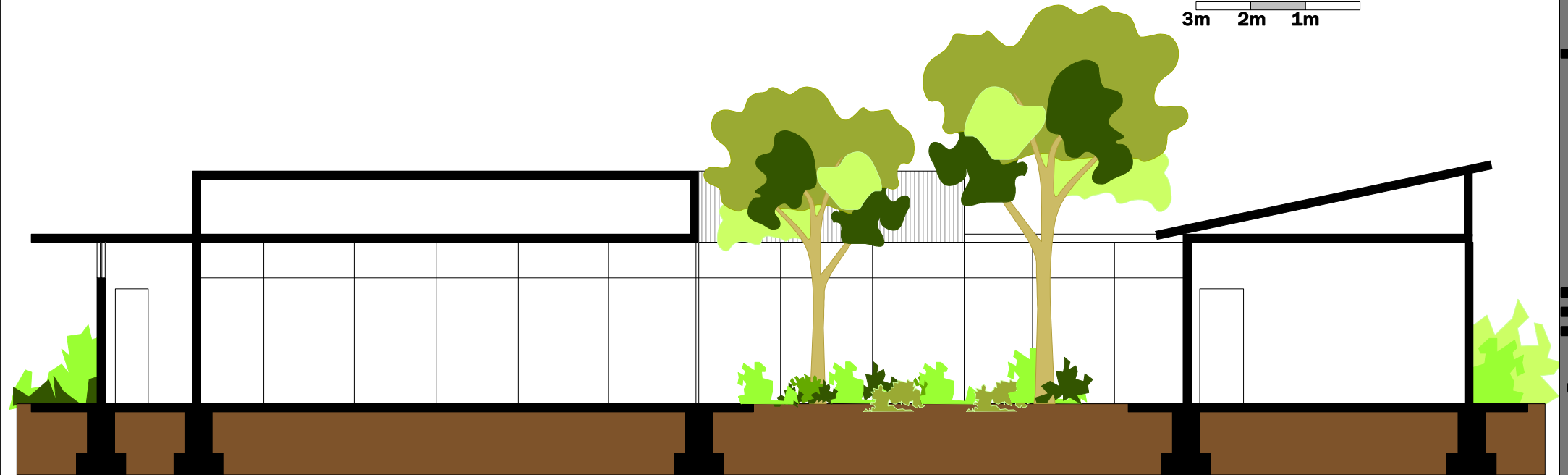
Fachada Posterior



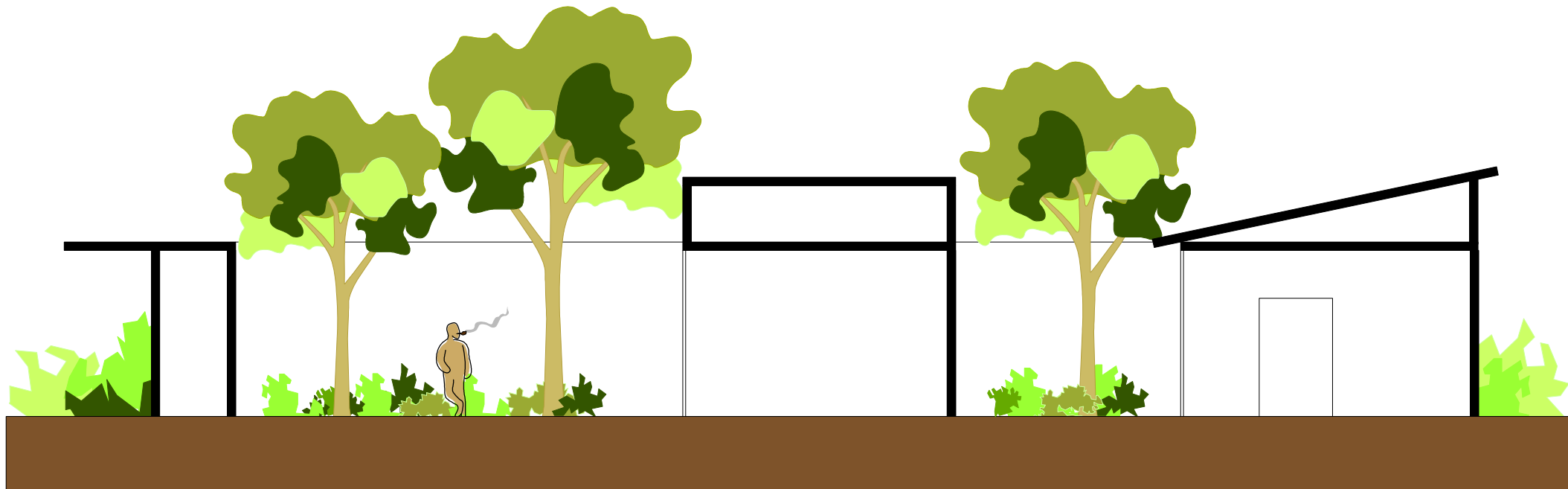




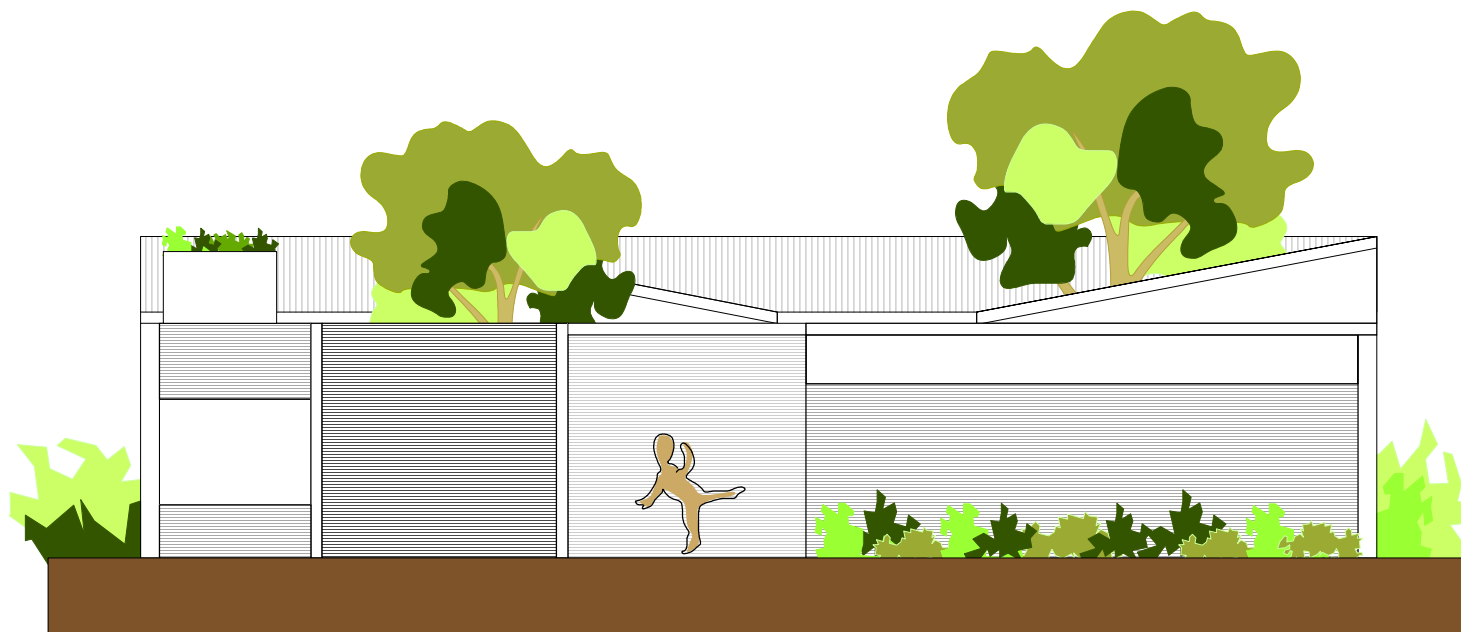
Corte AA
3m 2m 1m



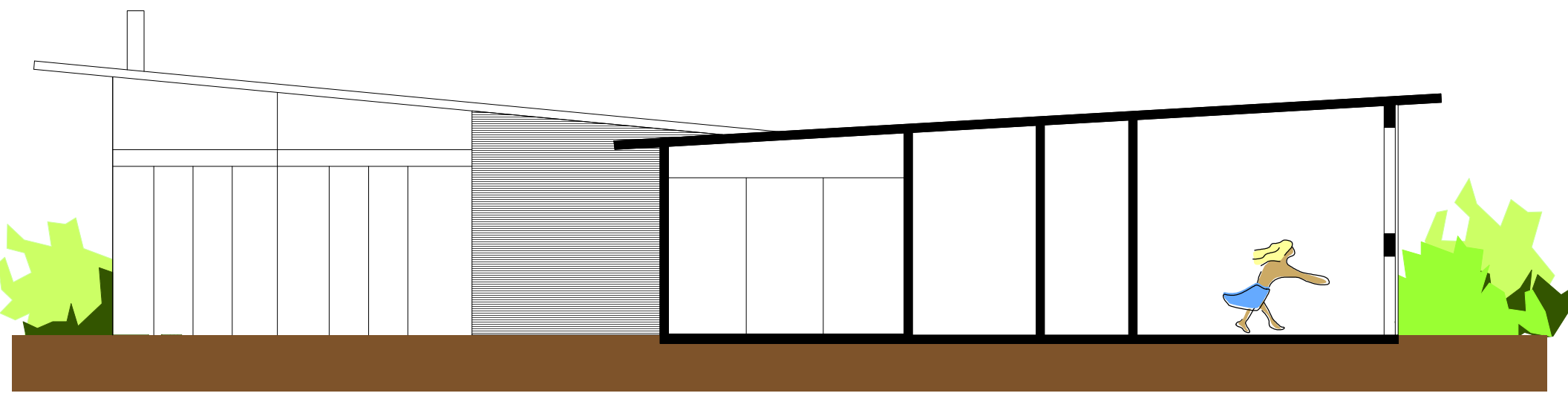
Corte BB
3m 2m 1m



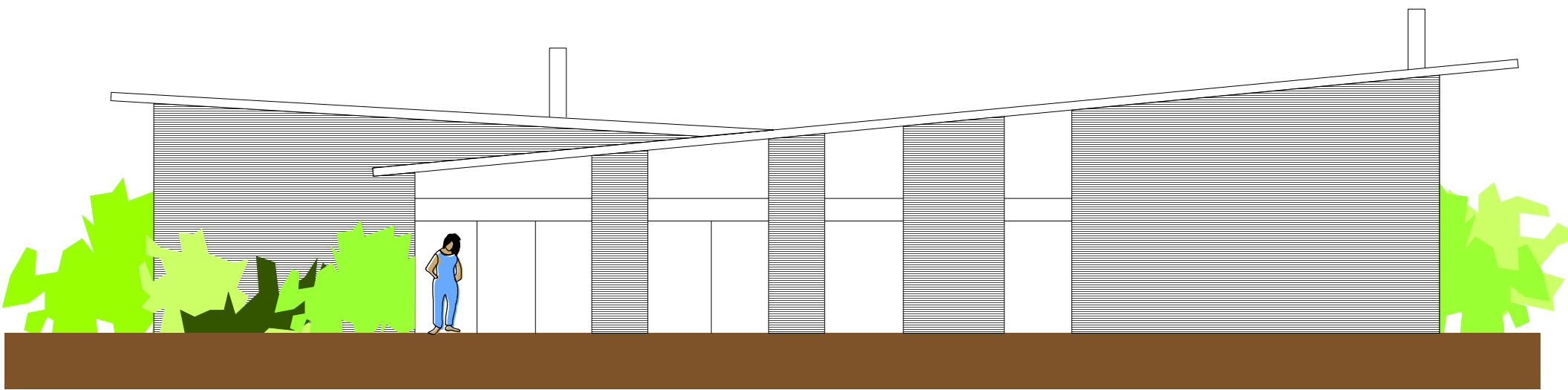
Corte CC
3m 2m 1m



Fachada
3m 2m 1m



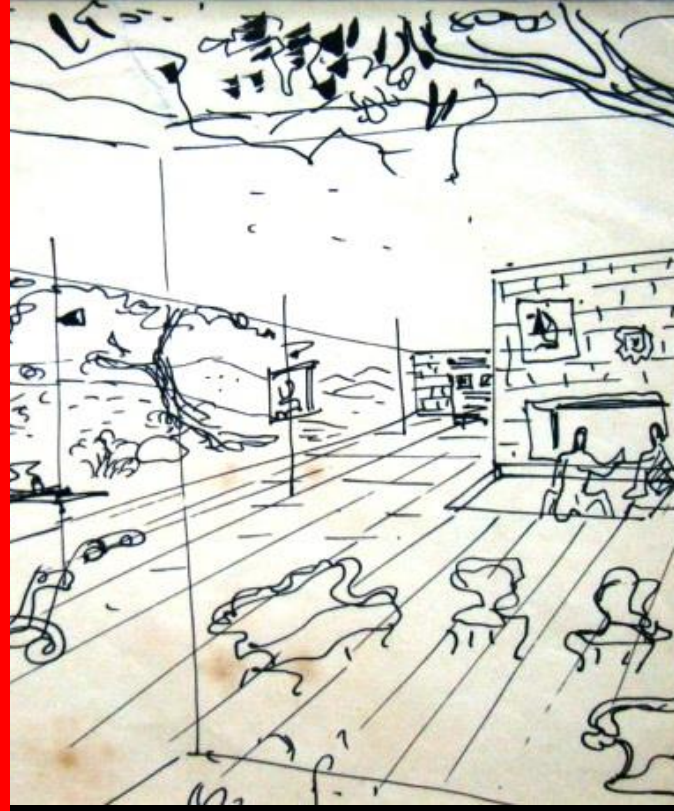
Corte AA
3m 2m 1m



Fachada Lateral
3m 2m 1m

Casa no Morumbi

2



Casa no Morumbi

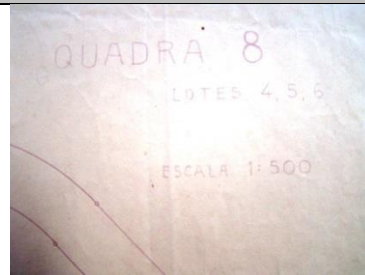
Ano do Projeto: 1949	Ano da Construção: 1951	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi	Endereço: Esquina da Rua 30 com a Rua 29, quadra 8, lote 5 e 6, Loteamento Parque do Morumbi, São Paulo - SP
----------------------	-------------------------	--------------------------	--	--

Desenhos

Levantamentos



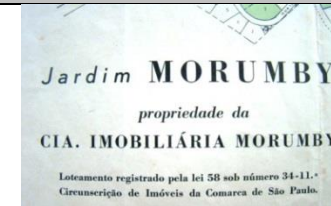
ILBPMB



ILBPMB



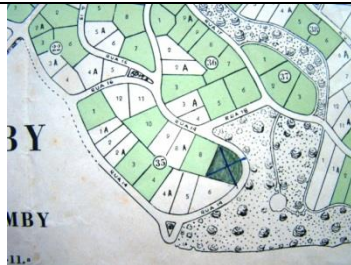
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

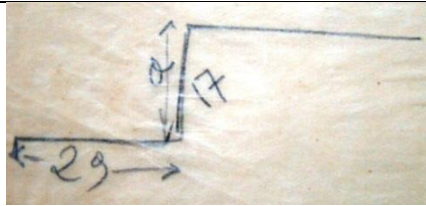


ILBPMB

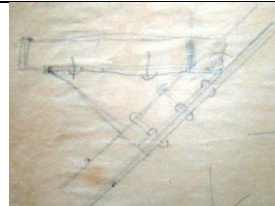


ILBPMB

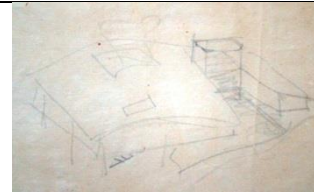
Estudos



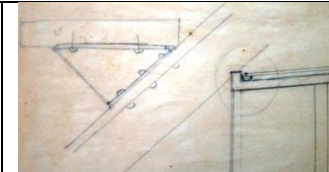
ILBPMB



ILBPMB



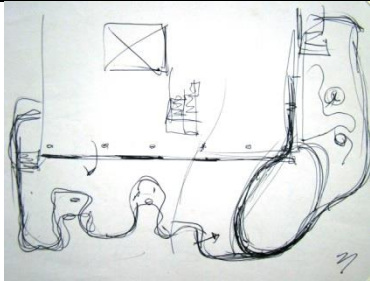
ILBPMB



ILBPMB



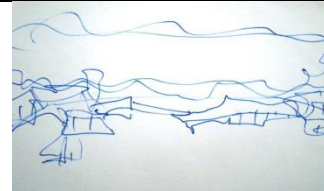
ILBPMB



ILBPMB



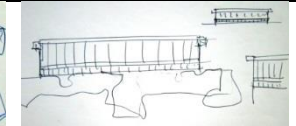
ILBPMB



ILBPMB



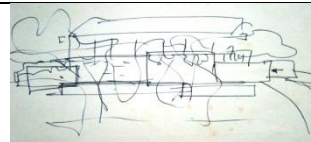
ILBPMB



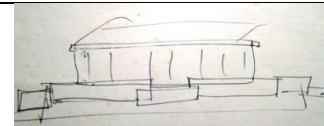
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



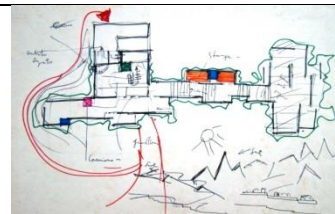
ILBPMB



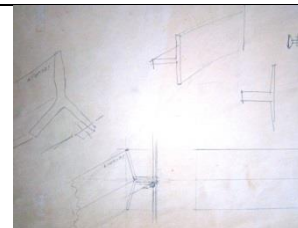
ILBPMB



ILBPMB



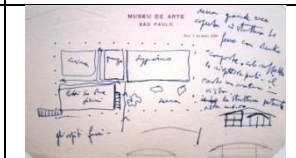
ILBPMB



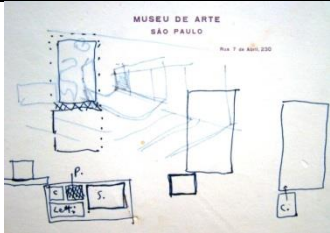
ILBPMB



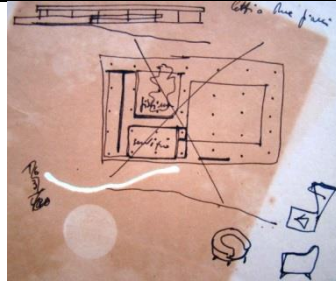
ILBPMB



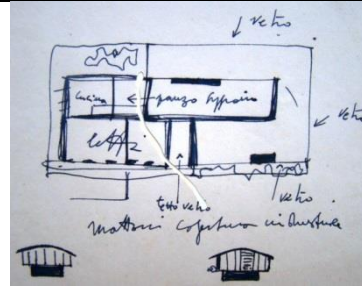
ILBPMB



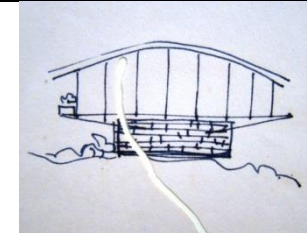
ILBPMB



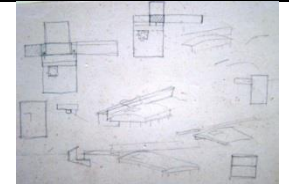
ILBPMB



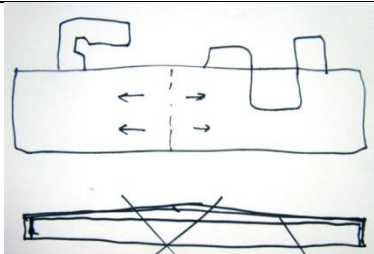
ILBPMB



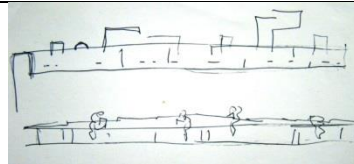
ILBPMB



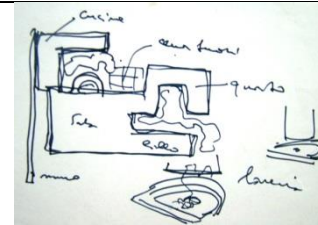
ILBPMB



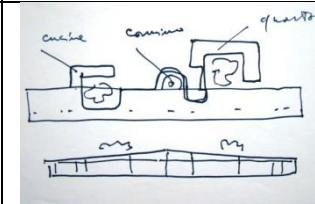
ILBPMB



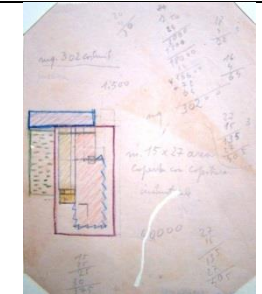
ILBPMB



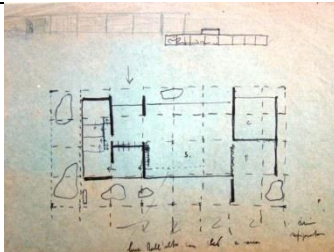
ILBPMB



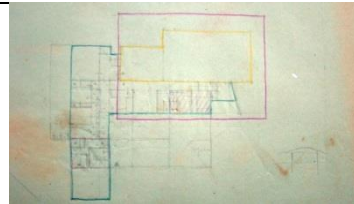
ILBPMB



ILBPMB



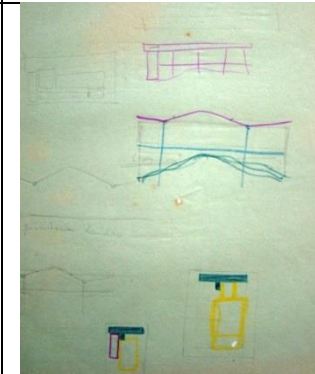
ILBPMB



ILBPMB



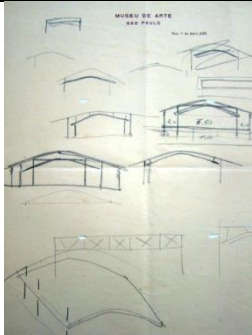
ILBPMB



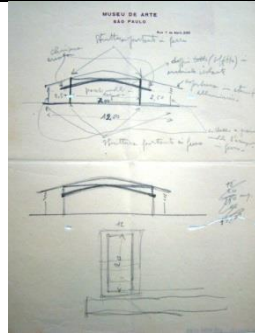
ILBPMB



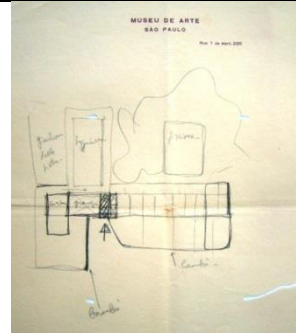
ILBPMB



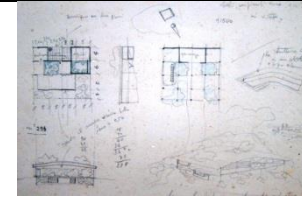
ILBPMB



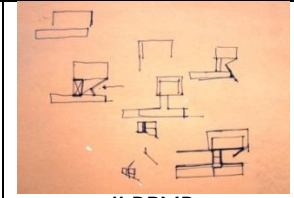
ILBPMB



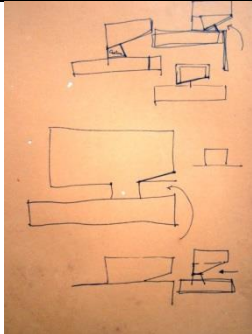
ILBPMB



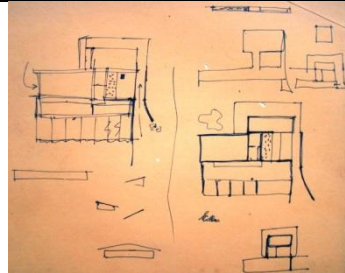
ILBPMB



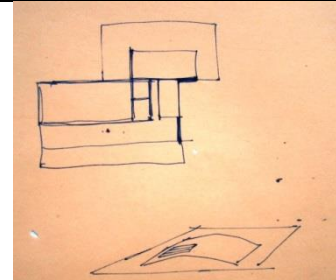
ILBPMB



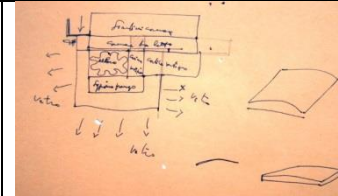
ILBPMB



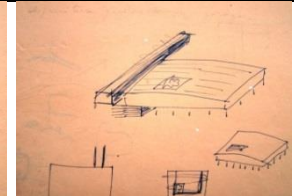
ILBPMB



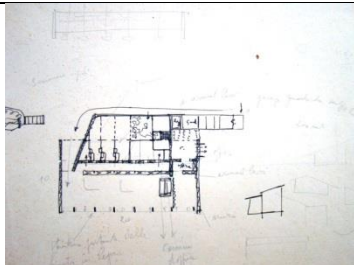
ILBPMB



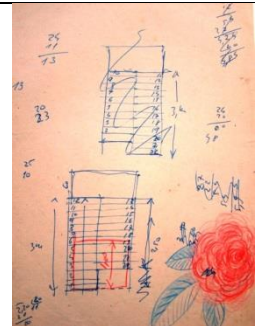
ILBPMB



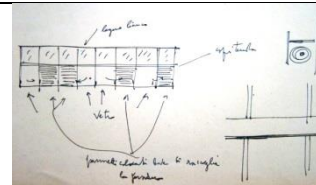
ILBPMB



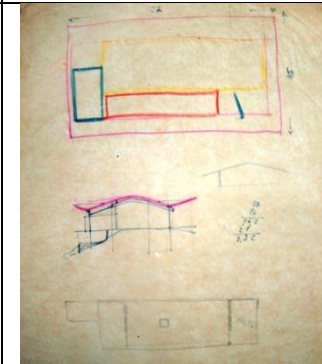
ILBPMB



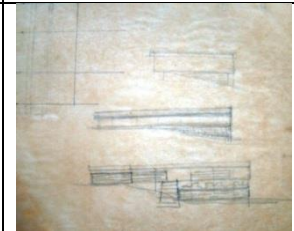
ILBPMB



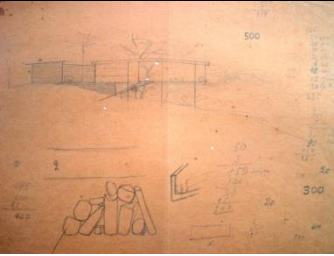
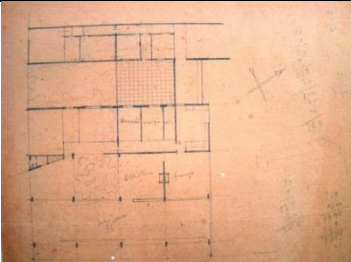

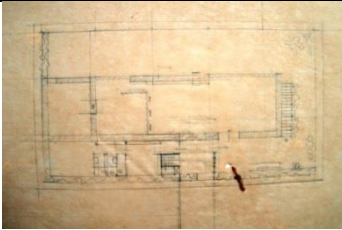
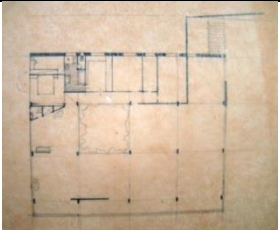
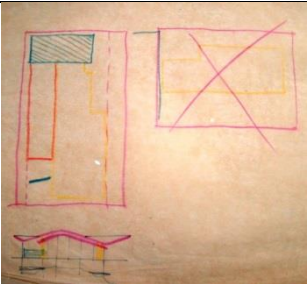
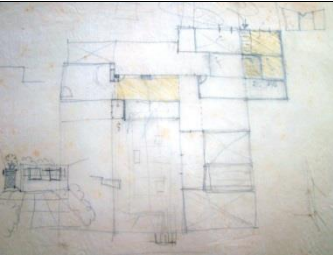
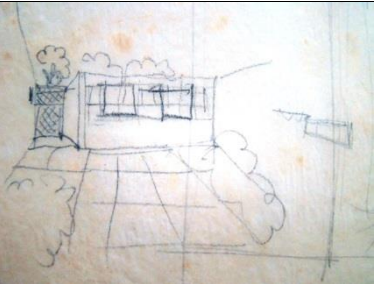
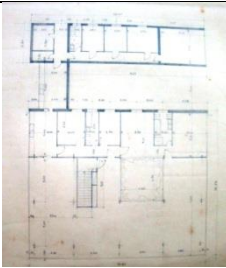
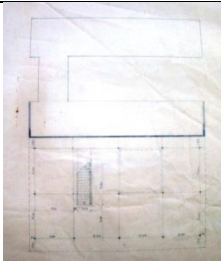
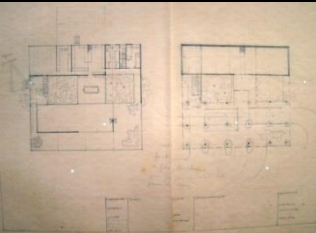
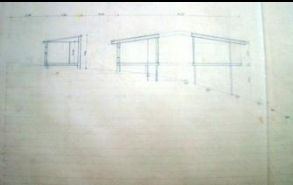
ILBPMB

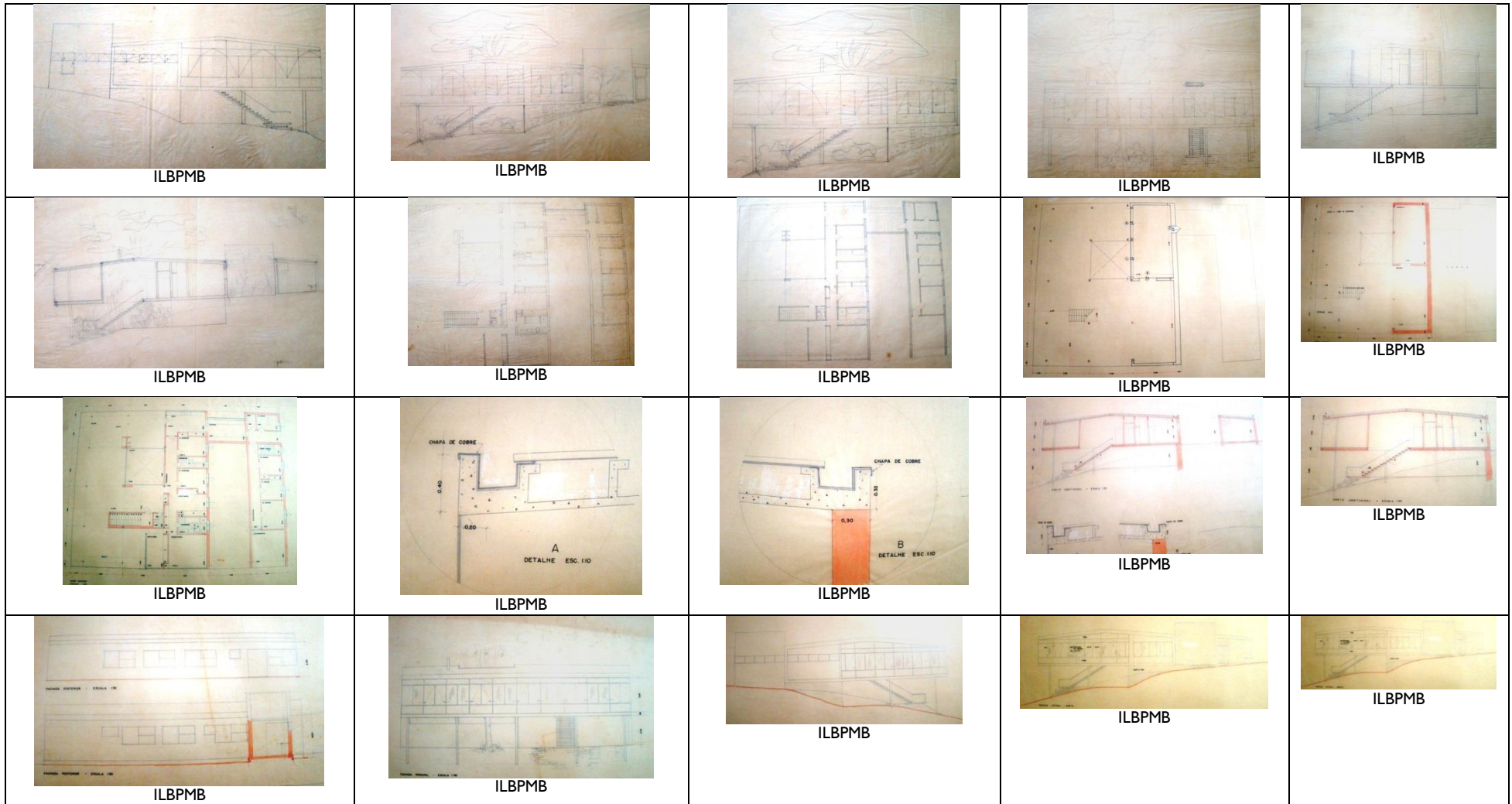


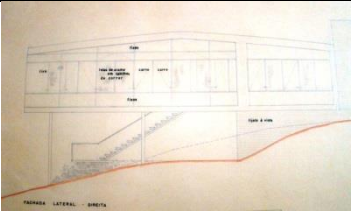
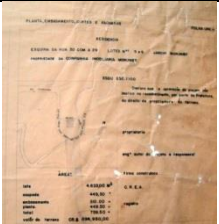
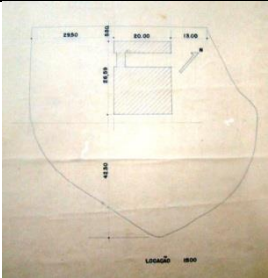
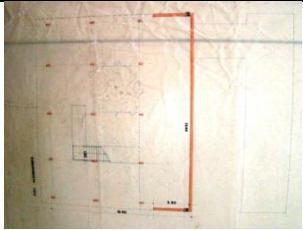


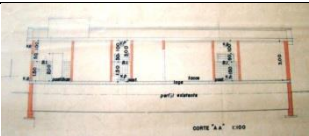
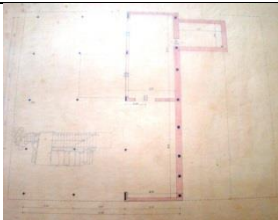
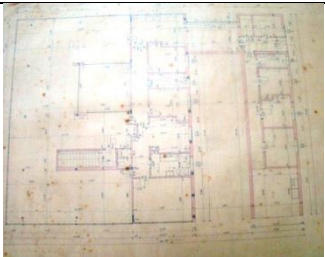
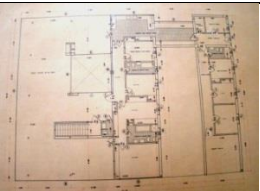
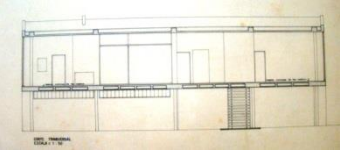
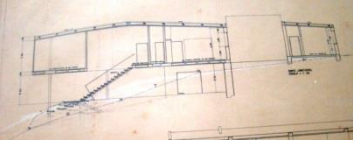
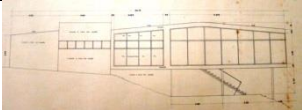
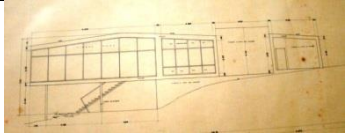
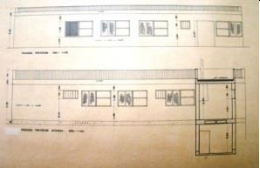
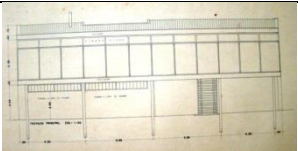
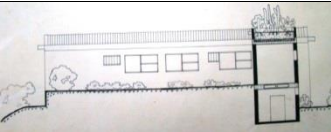
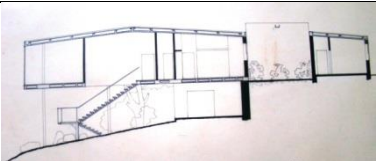
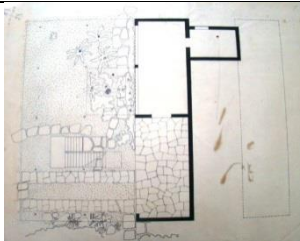
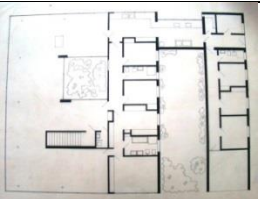
ILBPMB

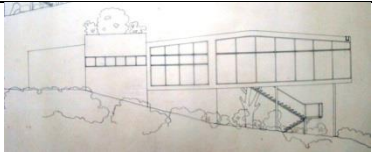


ILBPMB

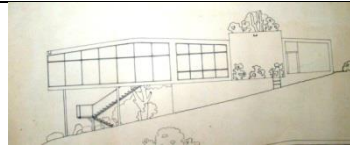
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>			
<p>Projeto Final</p>				



 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>



ILBPMB



ILBPMB



Fotos



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



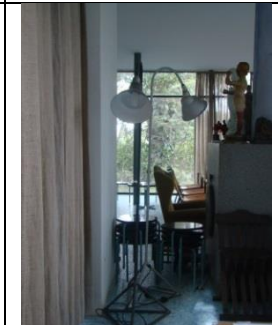
ILBPMB



ILBPMB



Máira Teixeira



Máira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



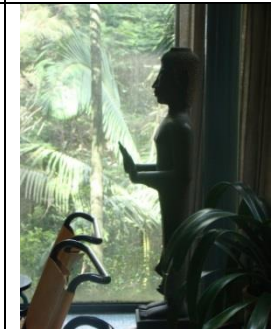
Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



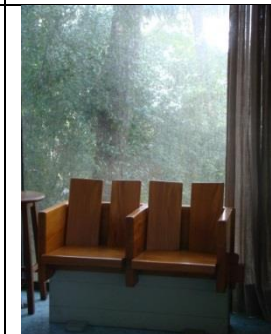
Maira Teixeira



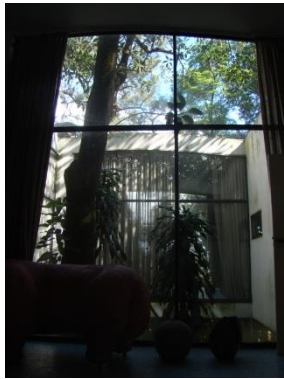
Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



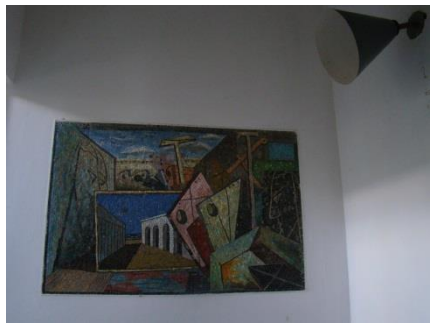
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



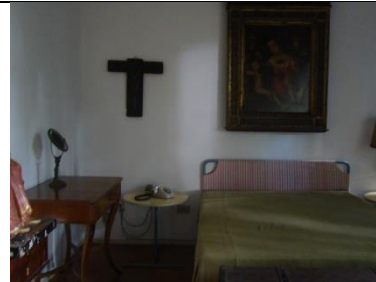
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



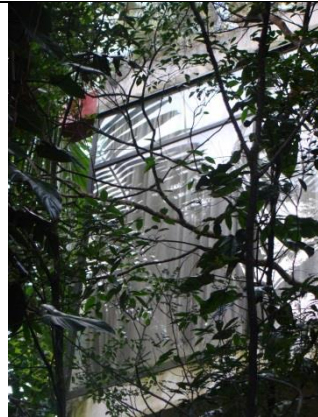
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



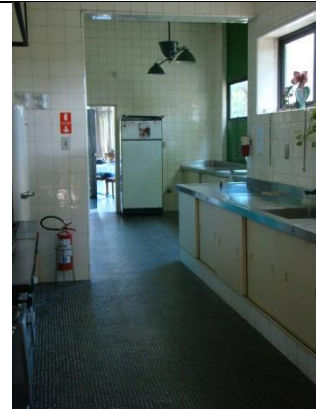
Maira Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



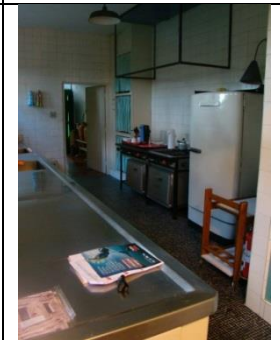
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



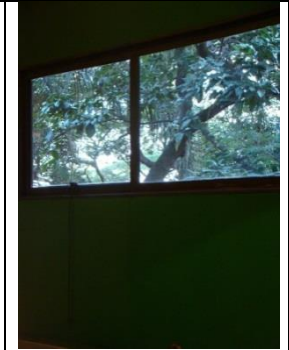
Maíra Teixeira



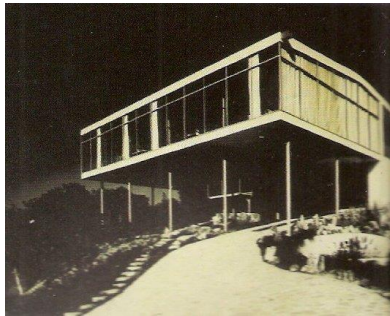
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.22



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.23



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.24



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.25



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.27



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.28



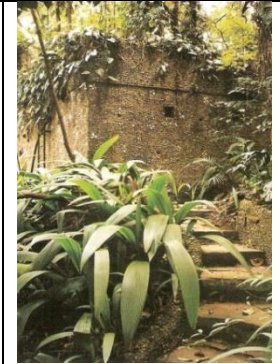
Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.29



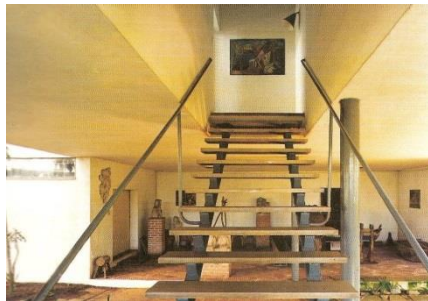
Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.30



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.30



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.24



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.31



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.31



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.34



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.35



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.35



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.36



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.37



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.38



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.39



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.39



Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.41

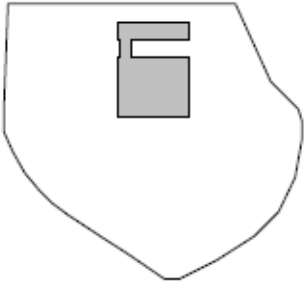
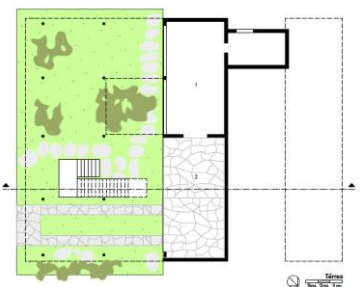





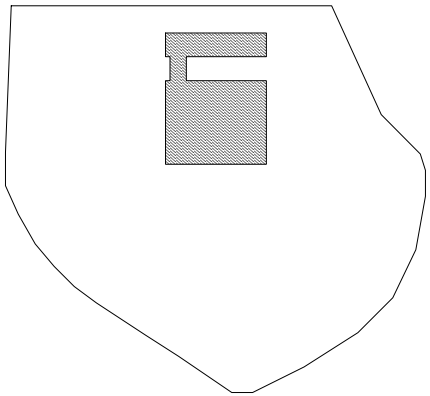
Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.42



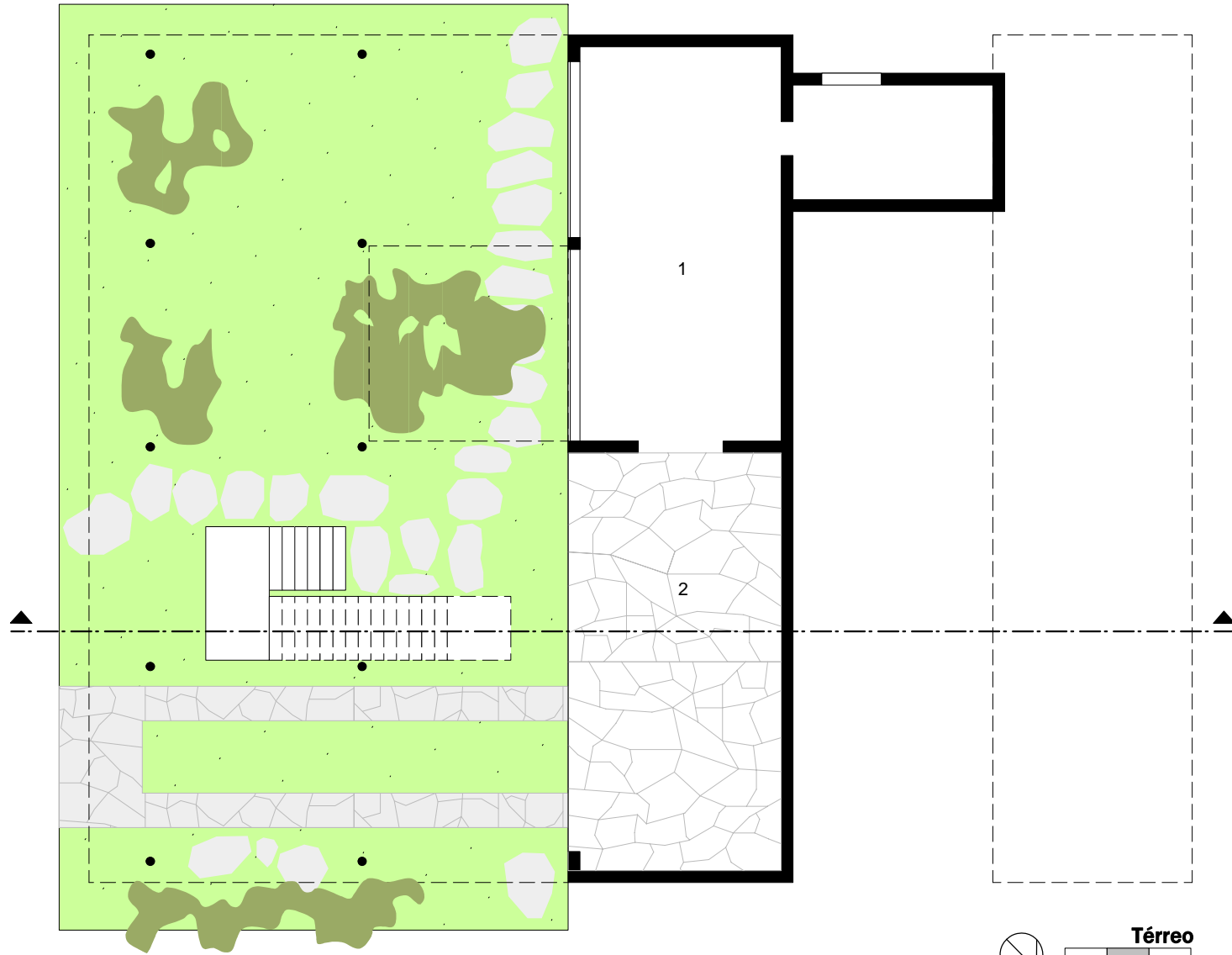
Casa de Vidro, 1951, São Paulo. Oliveira, 2002, p.42

Redesenhos

 <p>Implantação 30m 20m 10m</p>		 <p>1. Sala 2. Sala 3. Sala 4. Sala 5. Sala 6. Sala 7. Sala 8. Sala 9. Sala 10. Sala</p>		
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi OLIVEIRA, O.F. Lina Bo Bardi: obra construída. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.</p>			



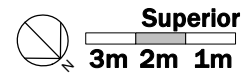
Implantação
30m 20m 10m

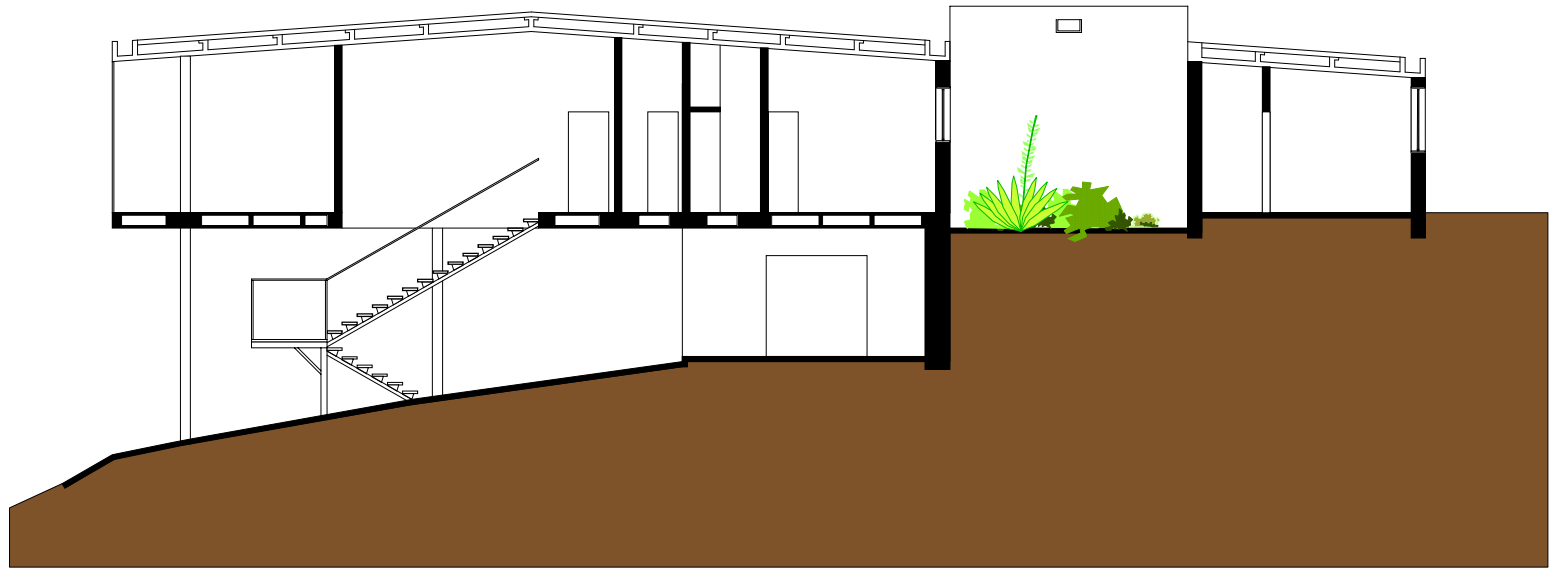


- 1. Depósito
- 2. Garagem

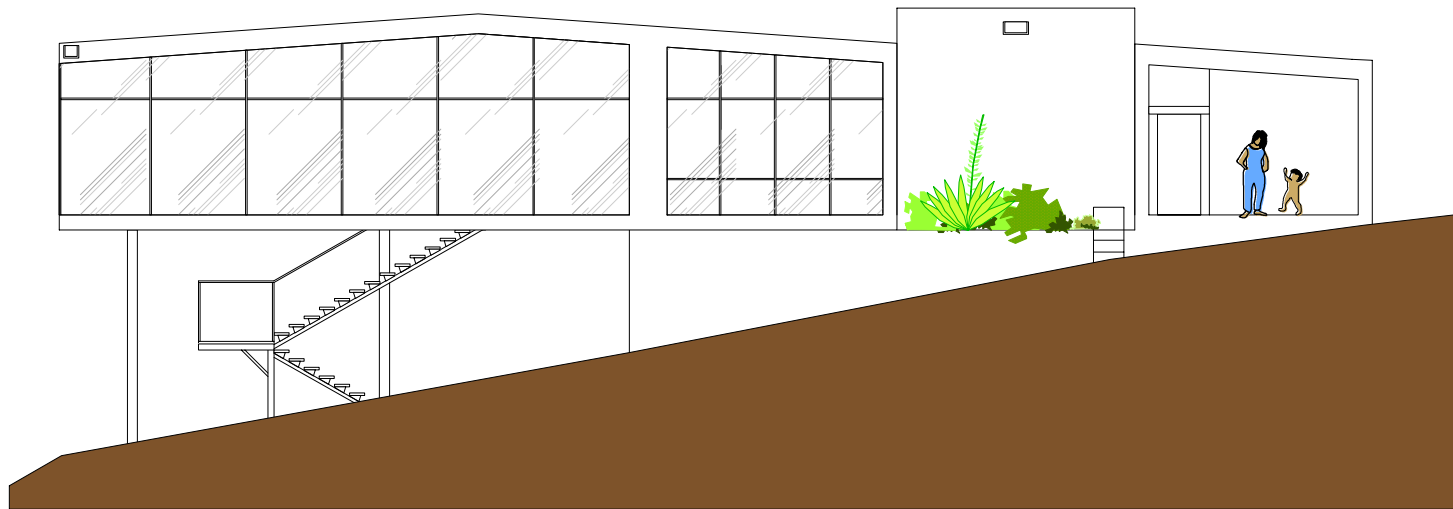
Térreo
3m 2m 1m

- 1. Salão
- 2. Quarto
- 3. Toalete
- 4. Banho
- 5. Vestiário
- 6. Copa
- 7. Cozinha
- 8. Despensa
- 9. Adegas





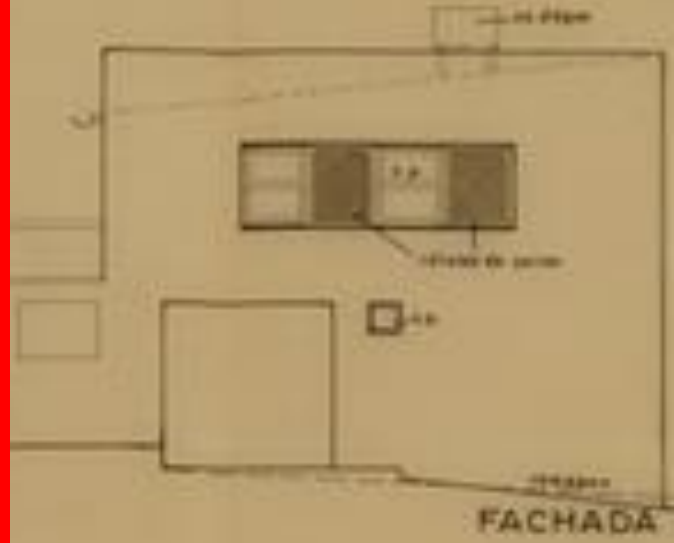
Corte
3m 2m 1m



Fachada
3m 2m 1m

3

Casa do Brooklyn



Casa no Brooklin

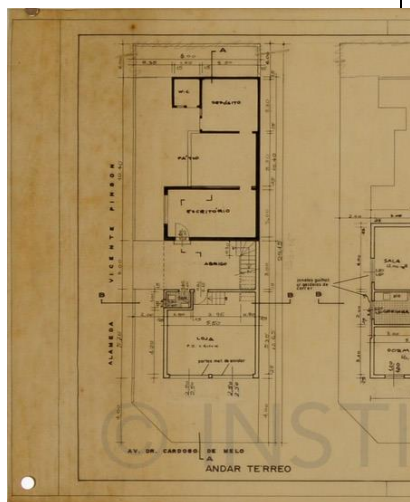
Ano do Projeto: 1950	Ano da Construção: Desconhecido	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Desconhecido	Endereço: Av. Dr Cardoso de Melo, n.1394, Brooklin Paulista
----------------------	---------------------------------	--------------------------	----------------------------	---

Desenhos

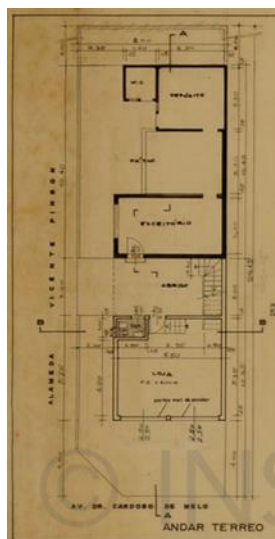
Levantamentos

--	--	--	--	--

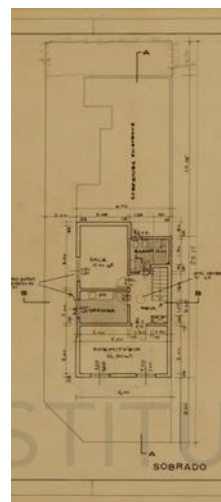
Estudos



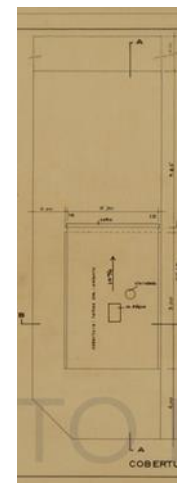
ILBPMB



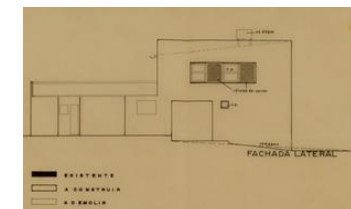
ILBPMB



ILBPMB



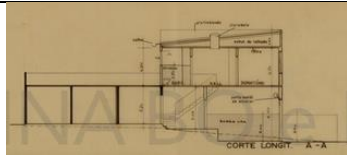
ILBPMB



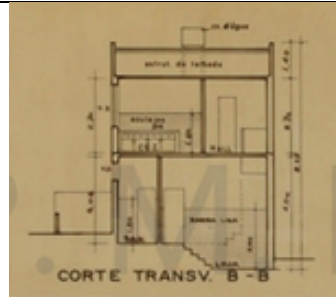
ILBPMB



ILBPMB



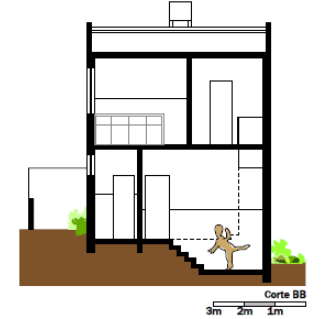
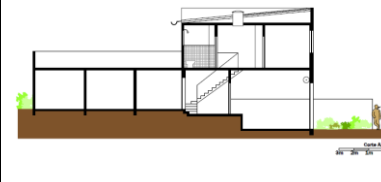
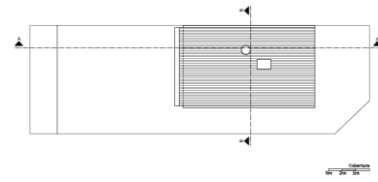
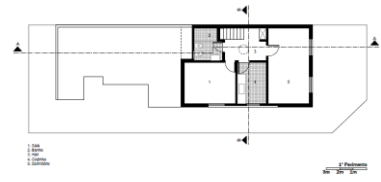
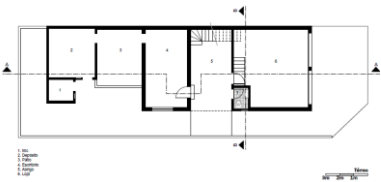
ILBPMB

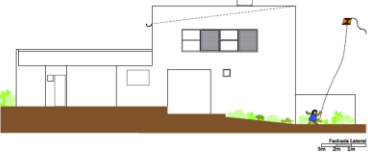
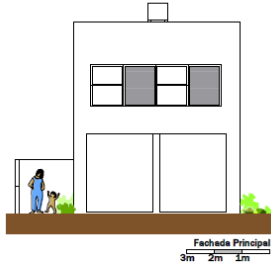


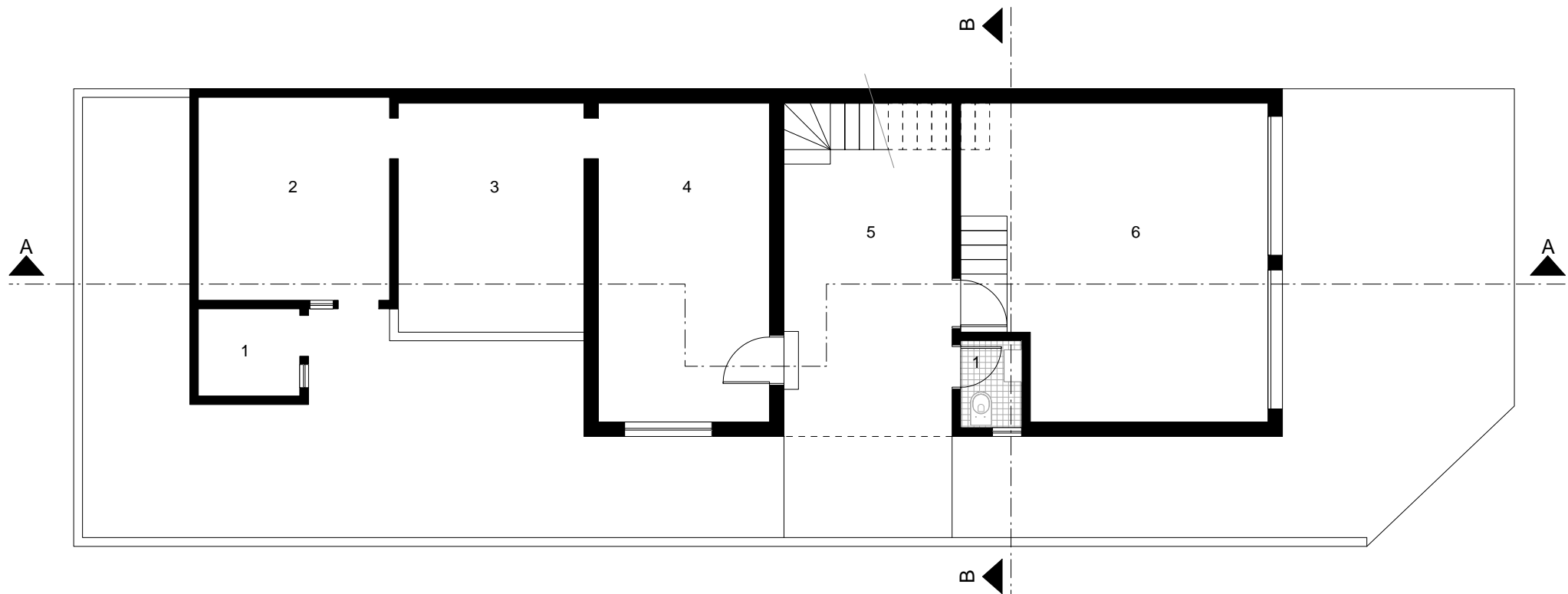
ILBPMB

Fotos

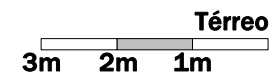
Redesenhos

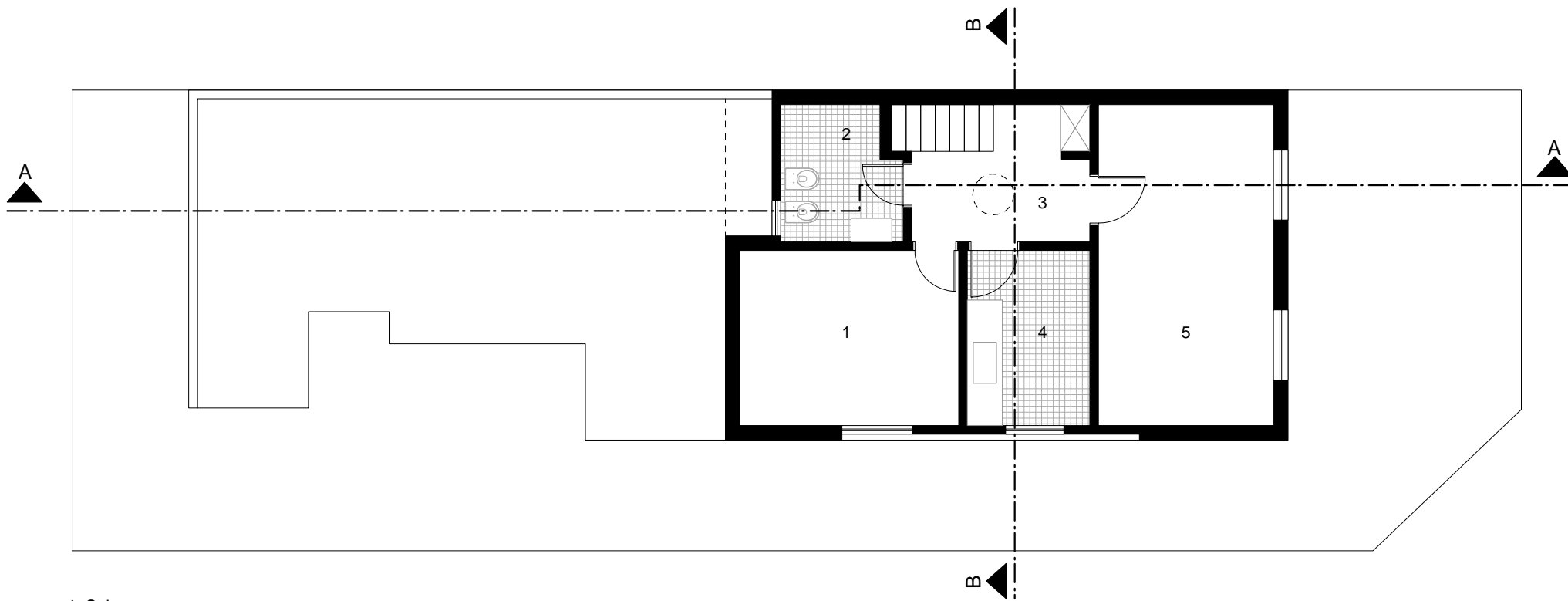


				
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Maira Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>	<p>Reforma e ampliação</p>			
<p>Referências</p>	<p>Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi</p>			



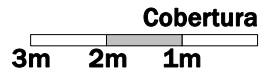
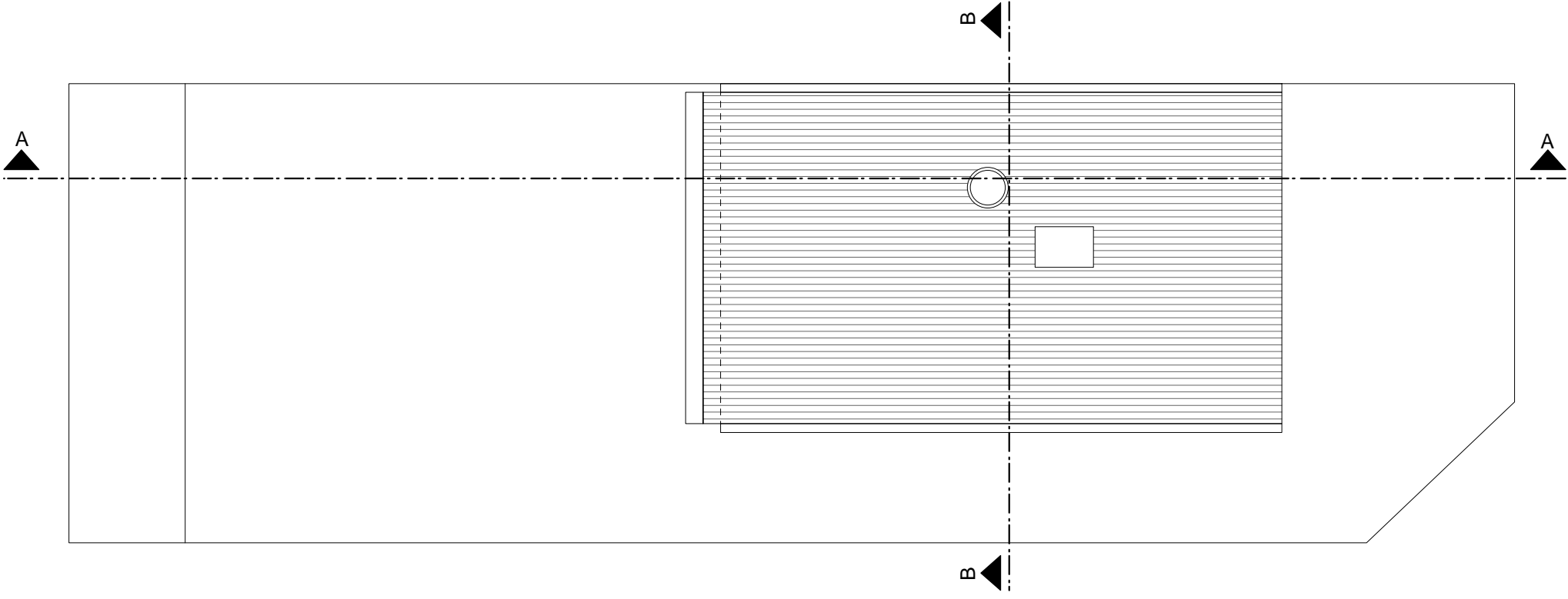
- 1. Wc
- 2. Depósito
- 3. Pátio
- 4. Escritório
- 5. Abrigo
- 6. Loja

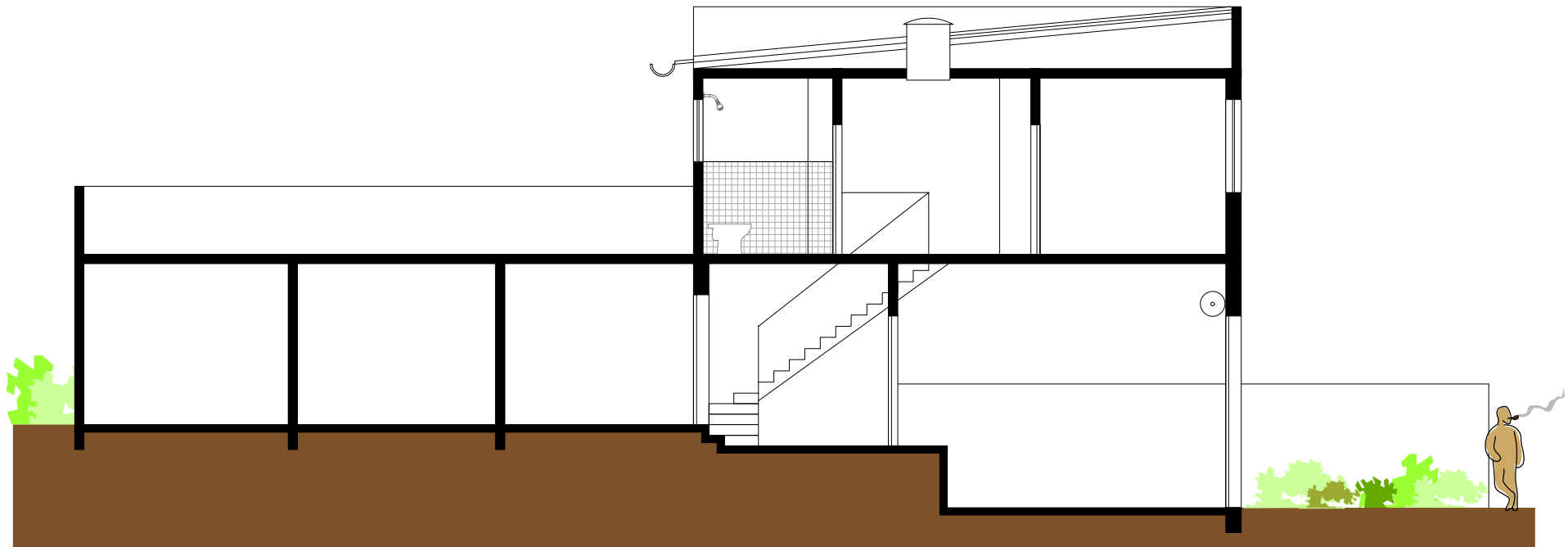




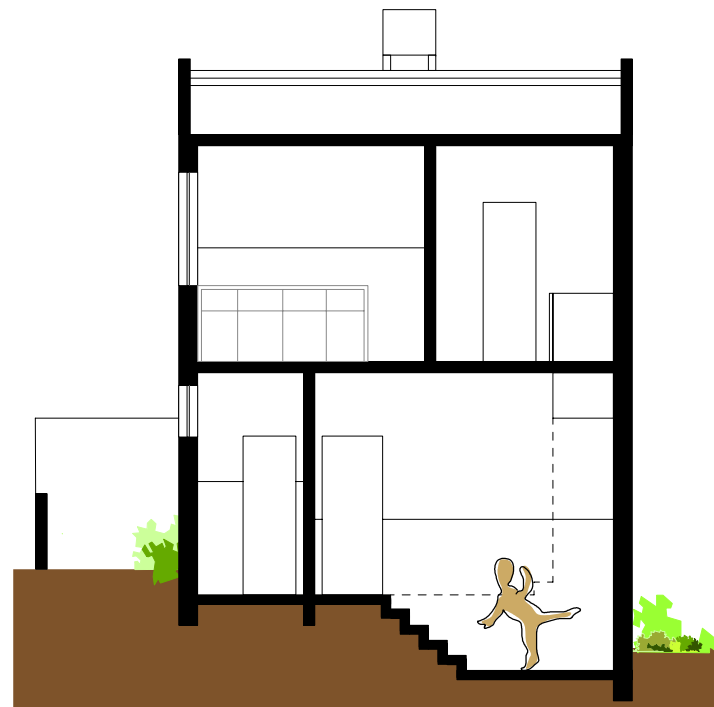
- 1. Sala
- 2. Banho
- 3. Hall
- 4. Cozinha
- 5. Dormitório

1º Pavimento
3m 2m 1m

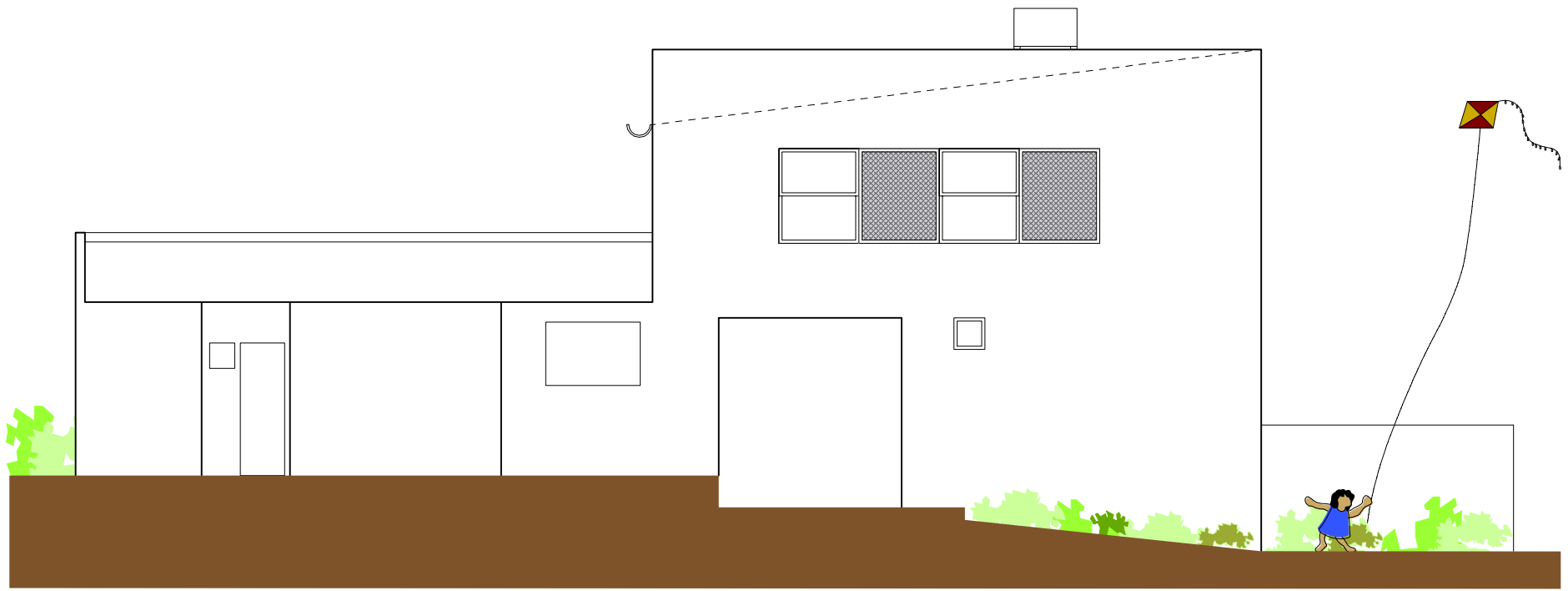




Corte AA
3m 2m 1m

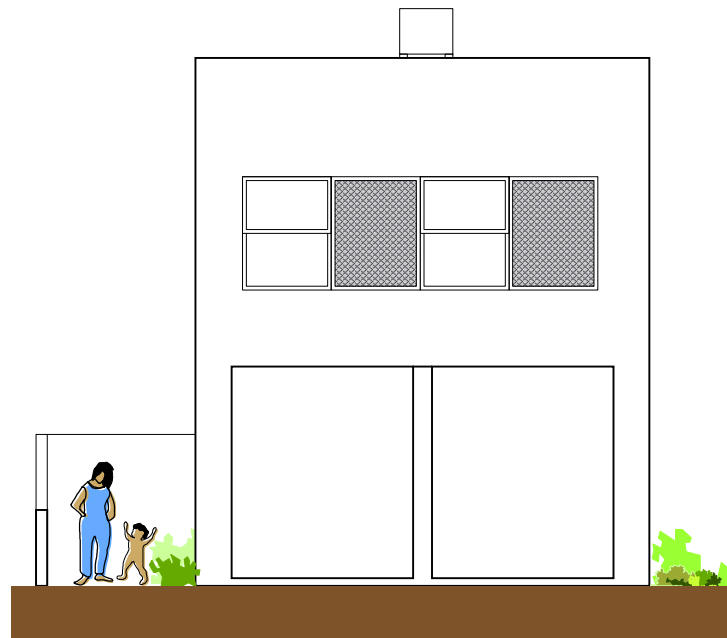


Corte BB
3m 2m 1m



Fachada Lateral

3m 2m 1m

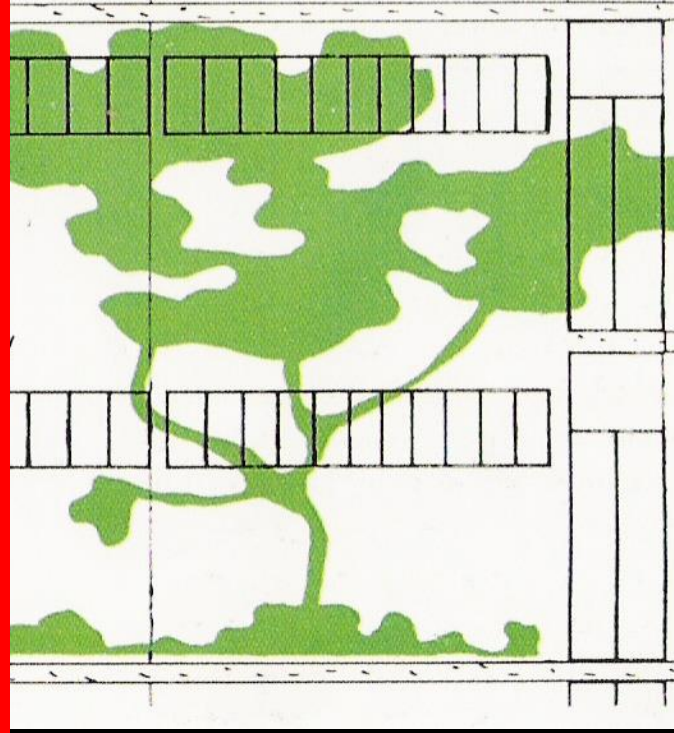


Fachada Principal

3m 2m 1m

4

Taba Guaianases - Apartamentos

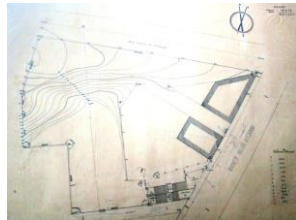


Edifício Taba Guaianases - Apartamentos

Ano do Projeto: 1951	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Diário Associados	Endereço: esquina do Viaduto Major Quedinho com a Rua Álvaro de Carvalho - SP
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	---------------------------------	---

Desenhos

Levantamentos

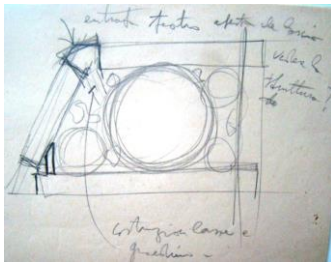


ILBPMB

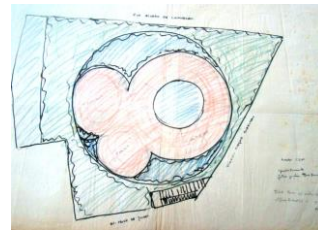


ILBPMB

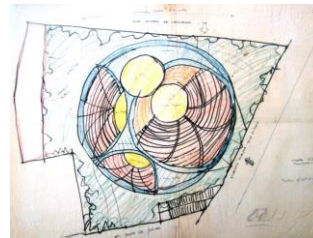
Estudos



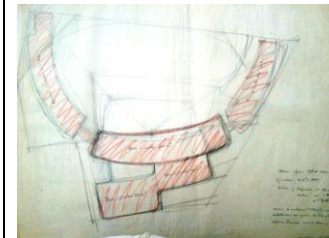
ILBPMB



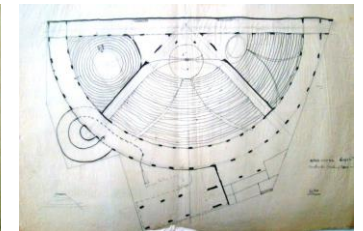
ILBPMB



ILBPMB



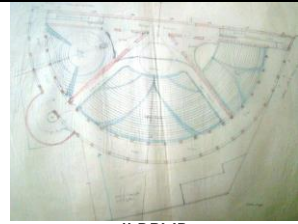
ILBPMB



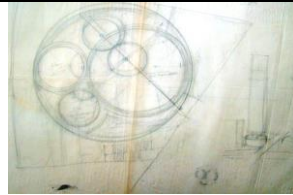
ILBPMB



ILBPMB



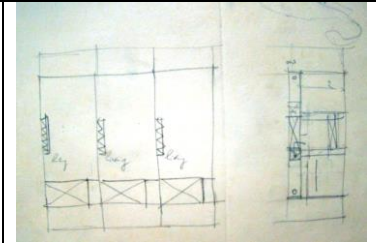
ILBPMB



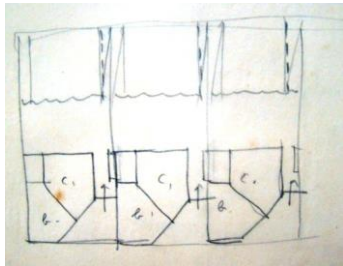
ILBPMB



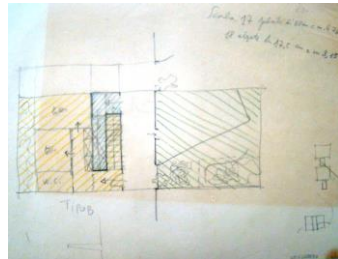
ILBPMB



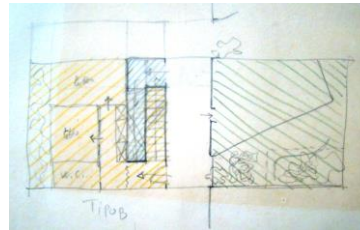
ILBPMB



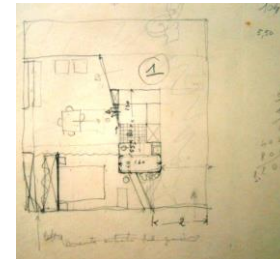
ILBPMB



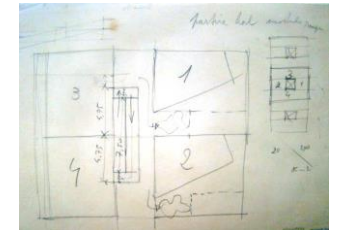
ILBPMB



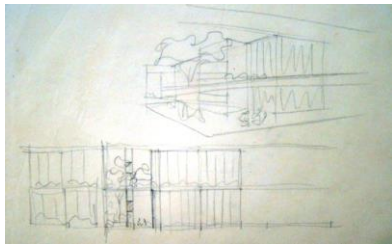
ILBPMB



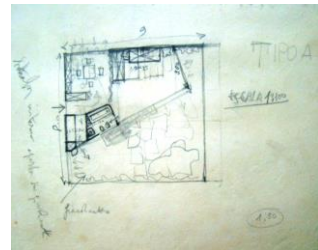
ILBPMB



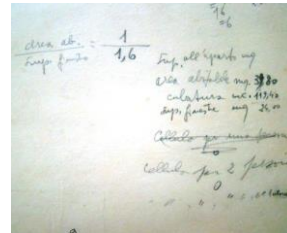
ILBPMB



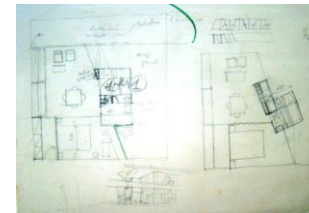
ILBPMB



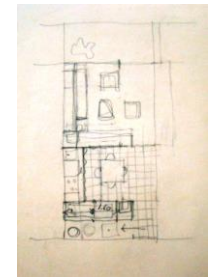
ILBPMB



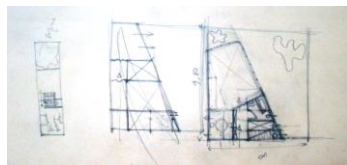
ILBPMB

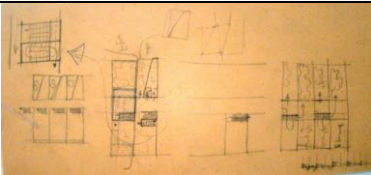
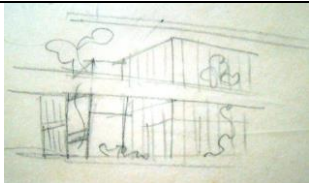
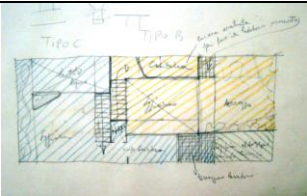
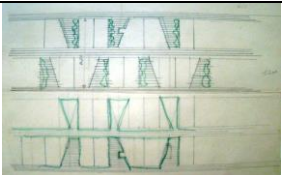
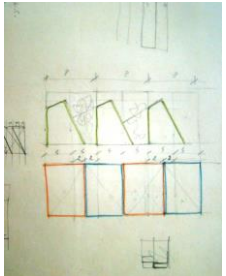


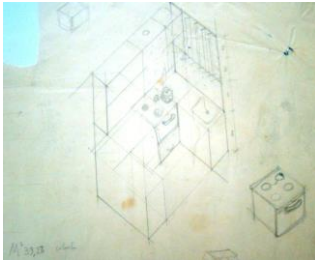
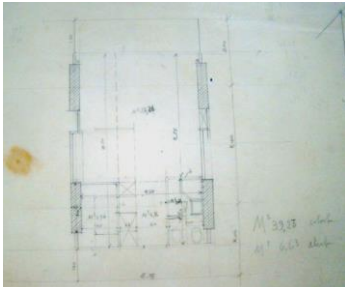

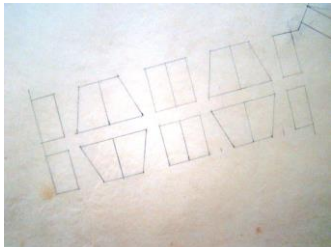
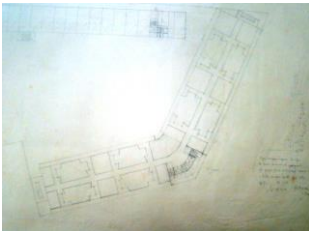
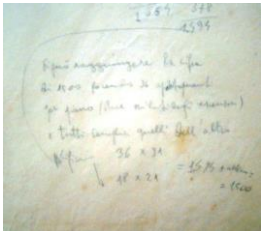
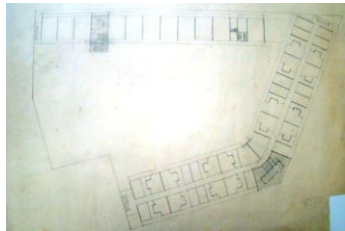
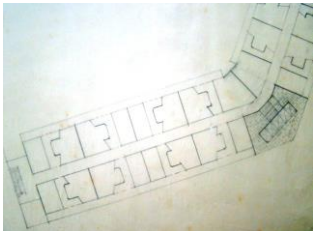
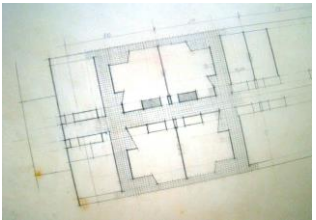
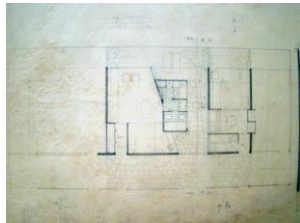

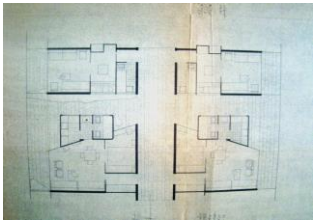


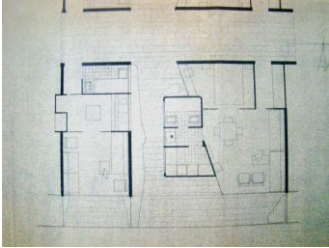
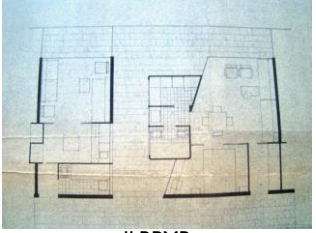
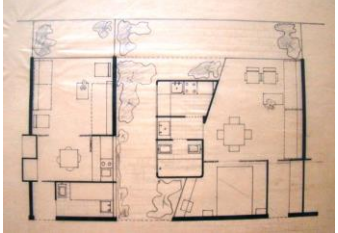
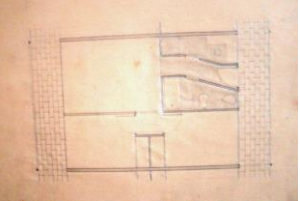
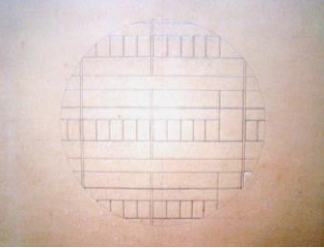
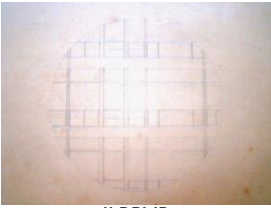
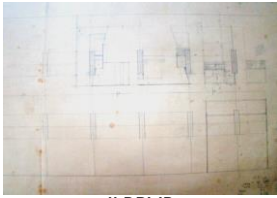
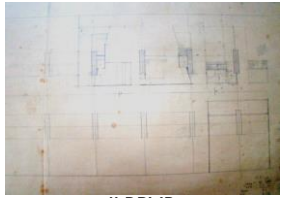
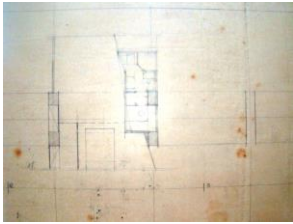
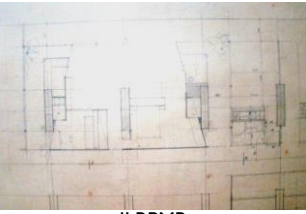
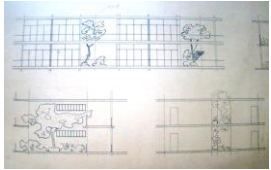
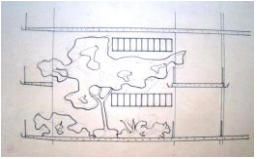
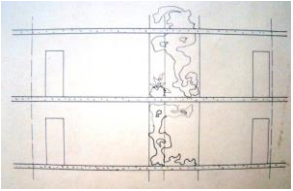
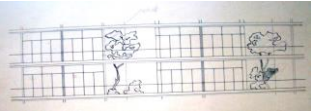
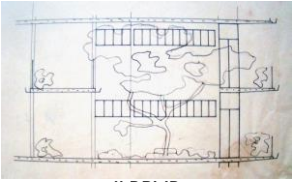
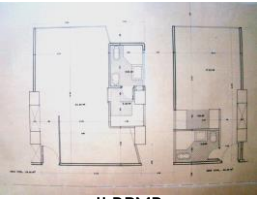
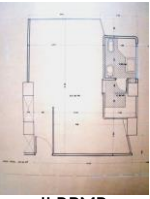
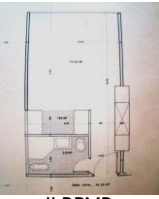
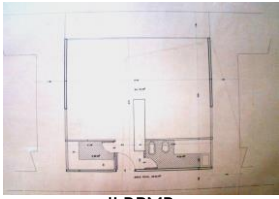
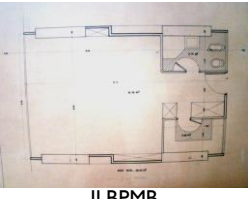
ILBPMB

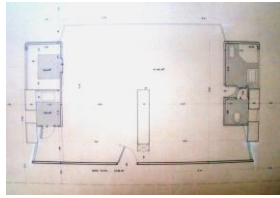
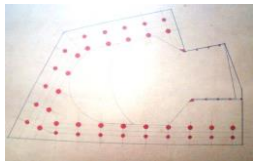

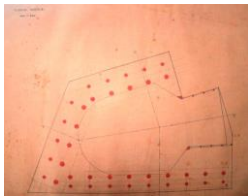
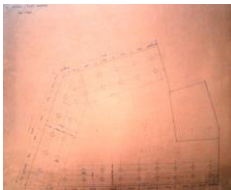

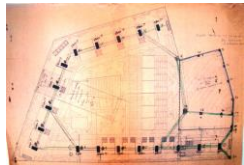


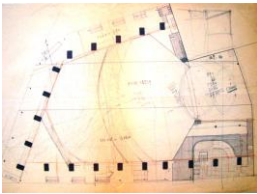
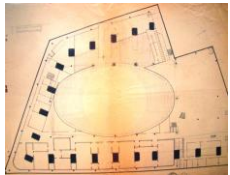
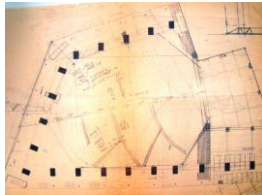
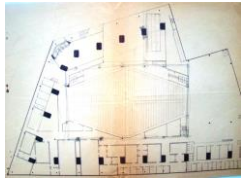


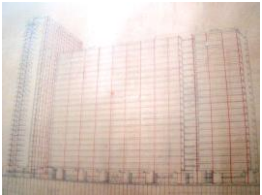


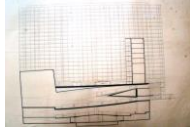


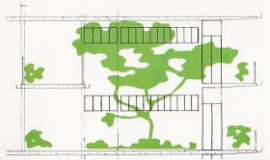
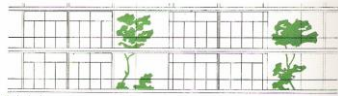


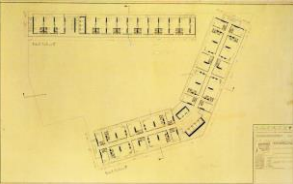

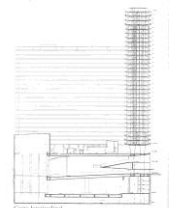
ILBPMB



 <p>ILBPMB</p>	<p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

ILBPMB				
 <p data-bbox="344 564 421 587">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="748 549 824 571">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1144 549 1220 571">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1525 517 1601 539">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1883 564 1960 587">ILBPMB</p>
 <p data-bbox="344 820 421 842">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="748 810 824 833">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1144 810 1220 833">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1525 836 1601 858">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1883 826 1960 849">ILBPMB</p>
 <p data-bbox="344 1054 421 1077">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="748 1043 824 1066">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1144 1075 1220 1098">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1525 995 1601 1018">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1883 1066 1960 1088">ILBPMB</p>
 <p data-bbox="344 1321 421 1343">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="748 1321 824 1343">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1144 1321 1220 1343">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1525 1321 1601 1343">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1883 1321 1960 1343">ILBPMB</p>


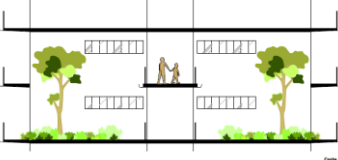

 <p>ILBPMB</p>				
Projeto Final				
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 FERRAZ, 1993, p. 73	 FERRAZ, 1993, p. 72
 FERRAZ, 1993, p. 73	 FERRAZ, 1993, p. 73	 FERRAZ, 1993, p. 72	 FERRAZ, 1993, p. 73	 FERRAZ, 1993, p. 72

Fotos

--	--	--	--	--

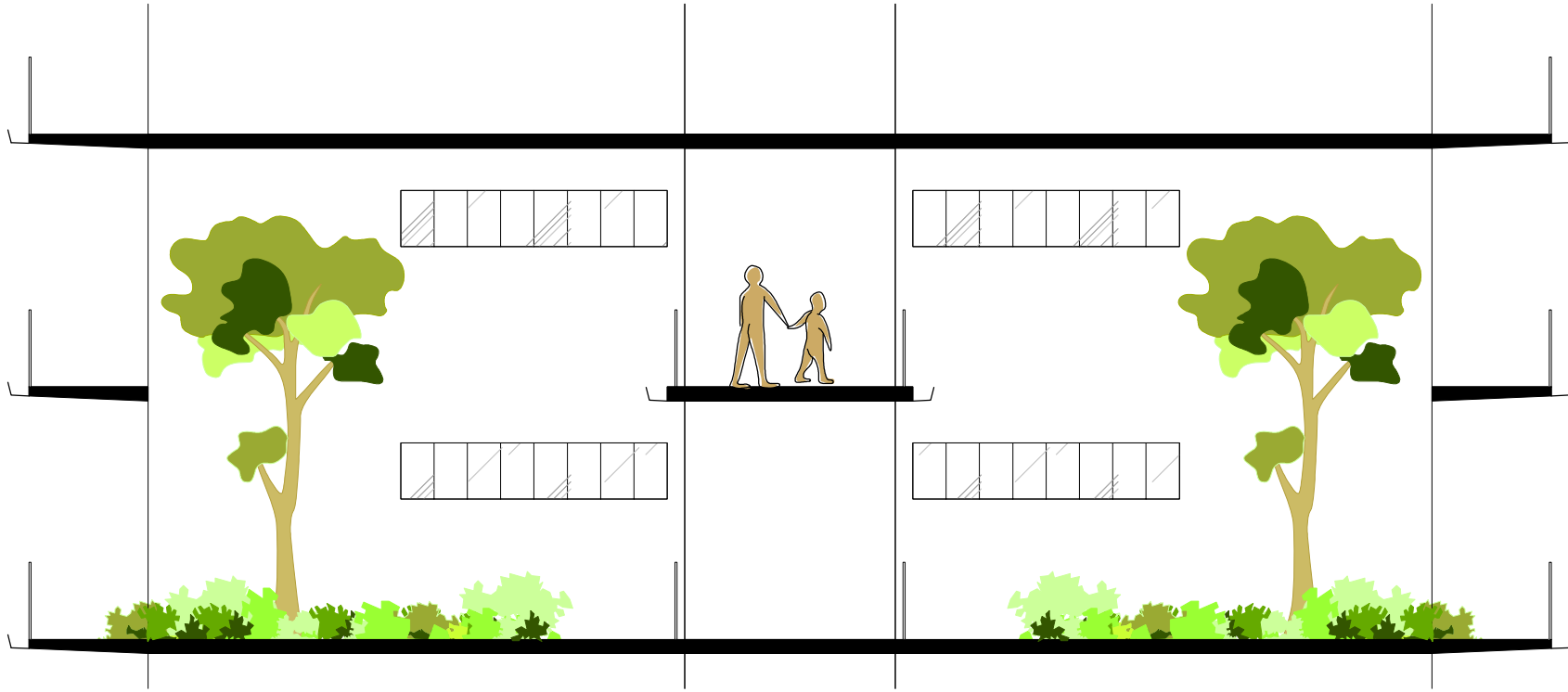
Redesenhos

		 Fachada 3m 2m 1m	
--	--	--	--

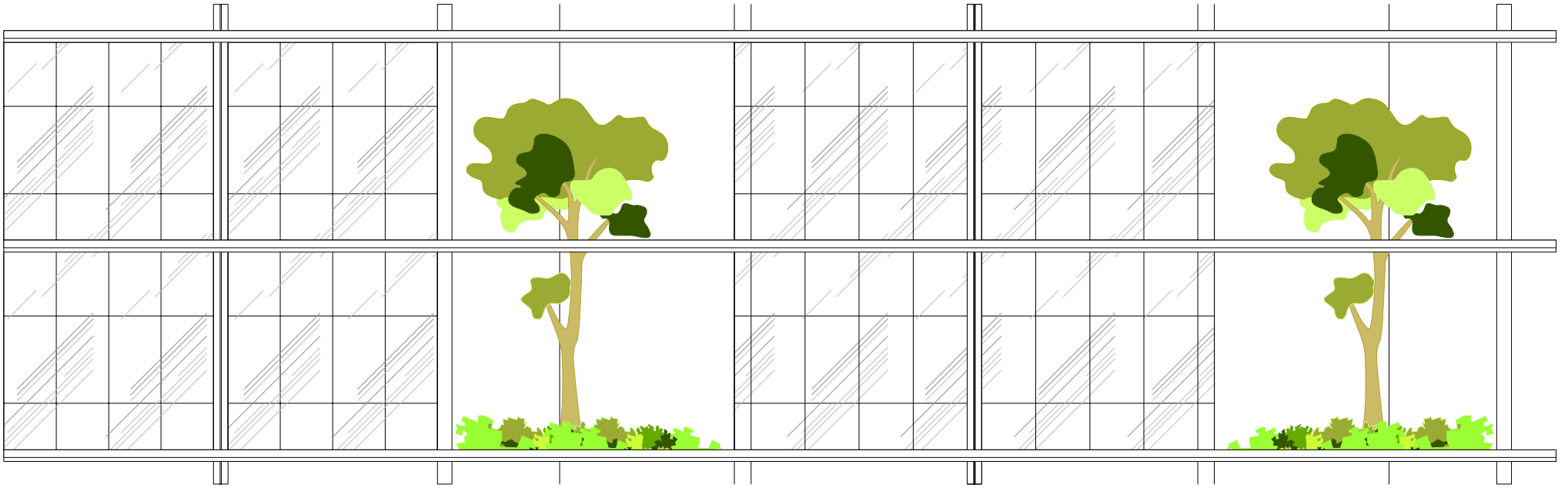
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.
Observações	
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



Apartamentos Tipo
3m 2m 1m



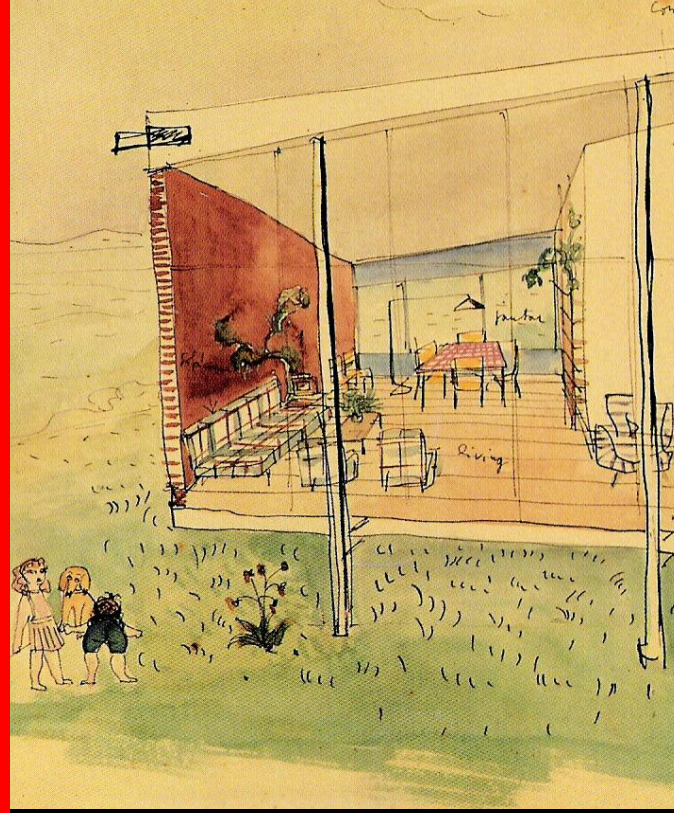
Corte
3m 2m 1m



Fachada
3m 2m 1m

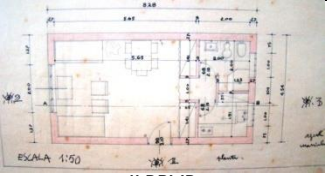
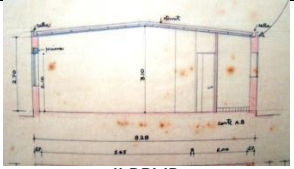

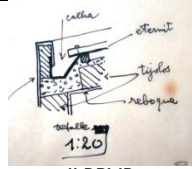
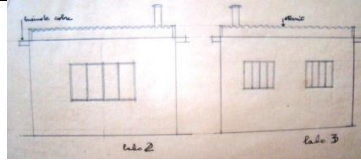
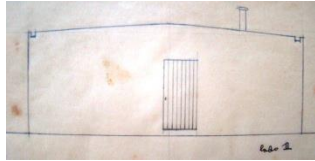
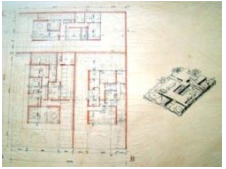

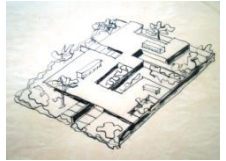
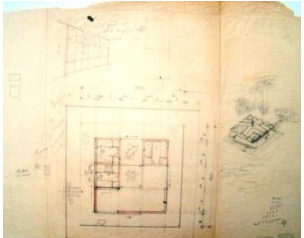

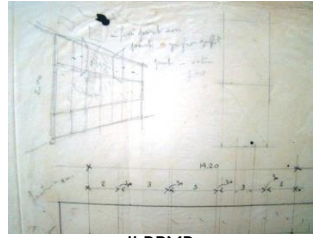

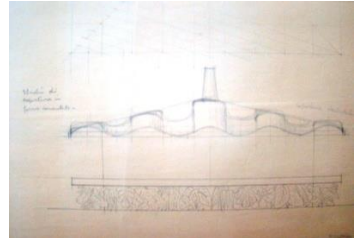

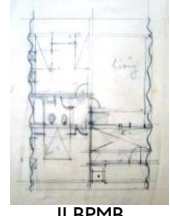
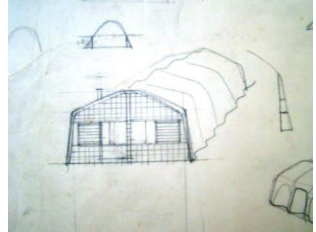

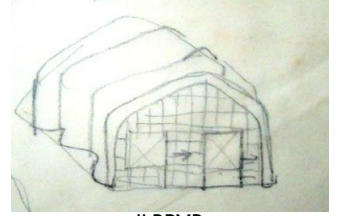

Casas Econômicas

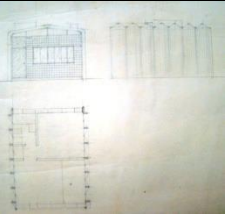
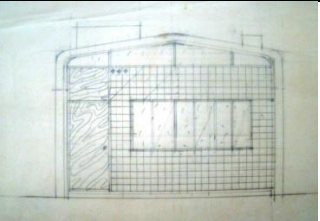
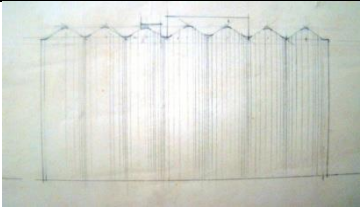
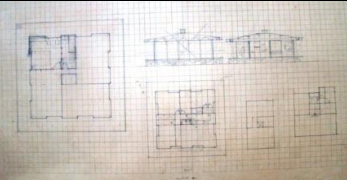
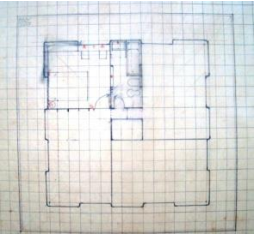
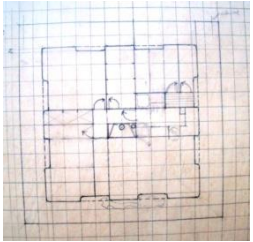
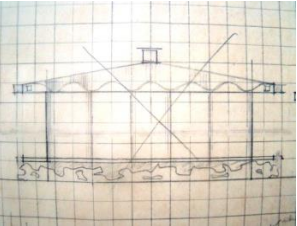
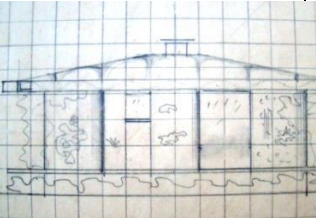
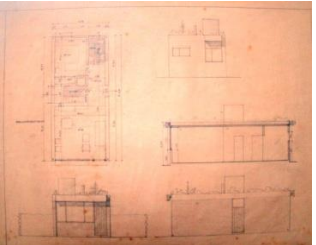

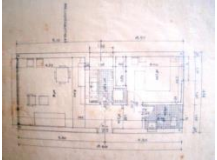
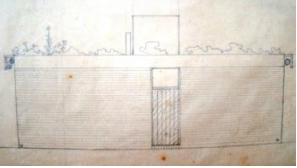
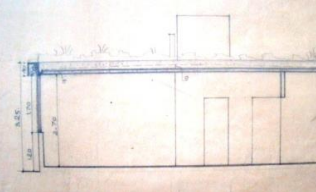
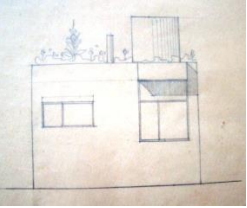
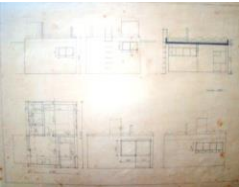
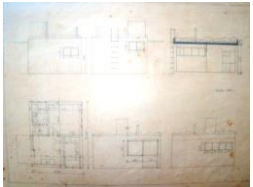
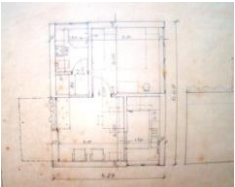
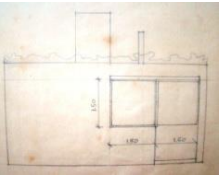
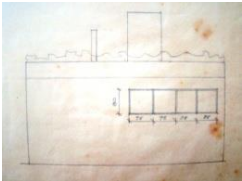
5

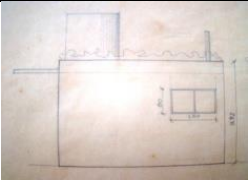
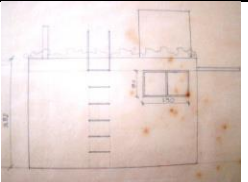
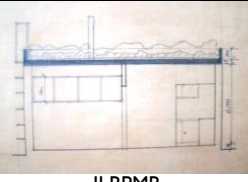
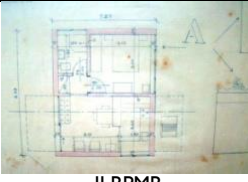

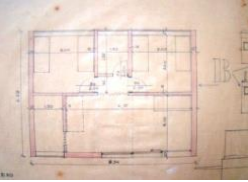
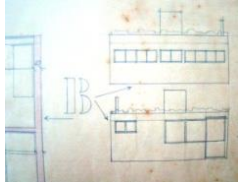

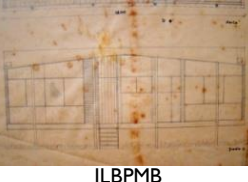







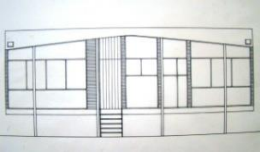


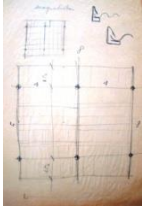


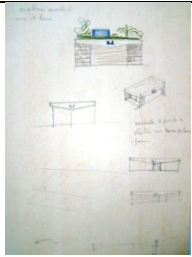
Casas Econômicas

Ano do Projeto: 1951	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado	Endereço: Não identificado
Desenhos				
Levantamentos				
Estudos				
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

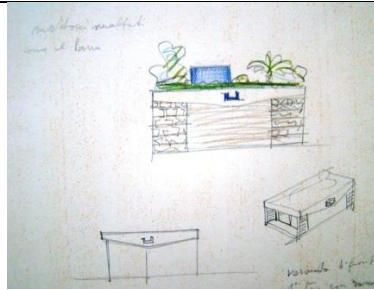
 <p>ESCALA 1:50</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>1:20</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	<p>P.24. CASAS ECONÓMICAS . 1951 G. 1.3 124Pa.02</p> <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
				

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	<p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

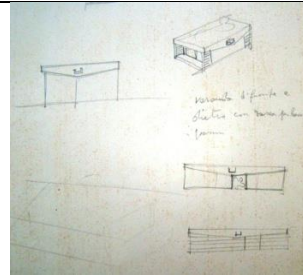
				
ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
				
ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
				
ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
				
ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB



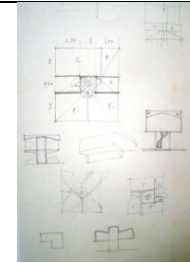
ILBPMB



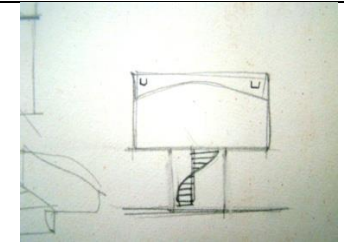
ILBPMB



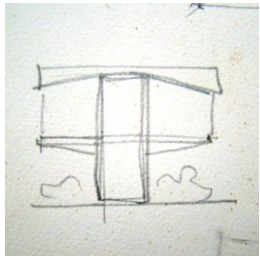
ILBPMB



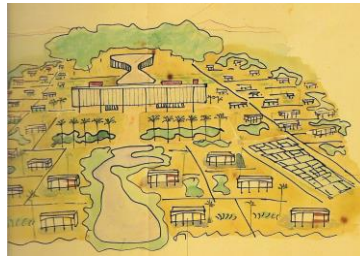
ILBPMB



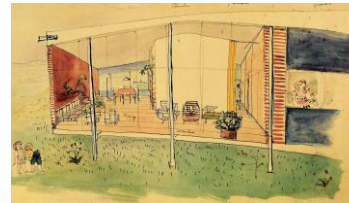
ILBPMB



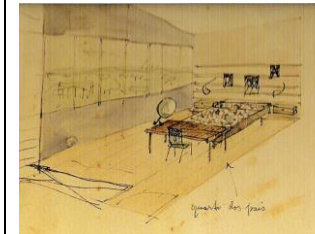
ILBPMB



FERRAZ, 1993, P.87



FERRAZ, 1993, P.87



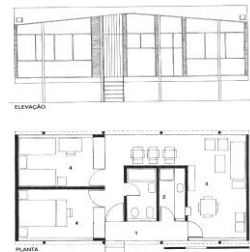
FERRAZ, 1993, P.86



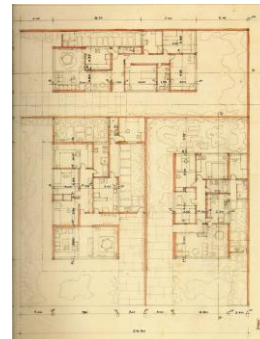
FERRAZ, 1993, P.87



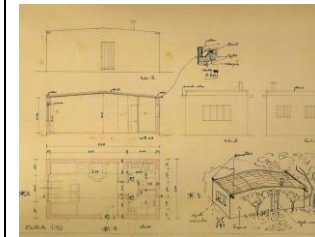
FERRAZ, 1993, P.86



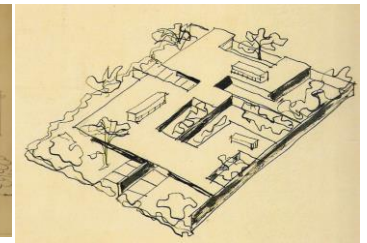
FERRAZ, 1993, P.86



FERRAZ, 1993, P.85



FERRAZ, 1993, P.84



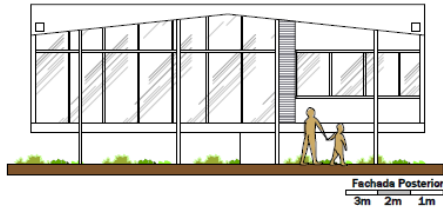
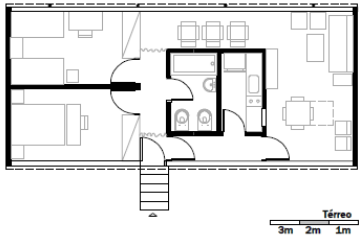
FERRAZ, 1993, P.85

Projeto Final

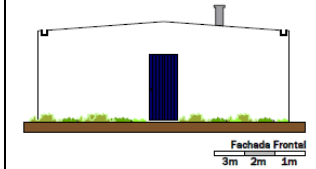
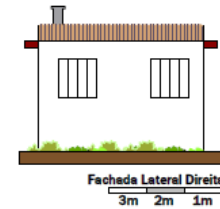
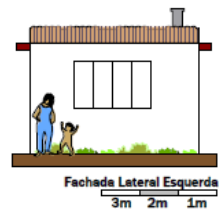
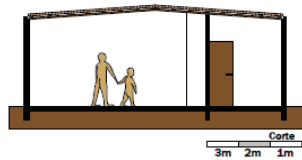
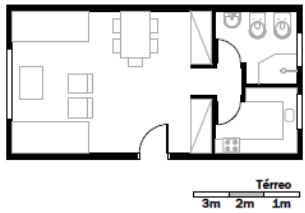
Fotos

Redesenhos

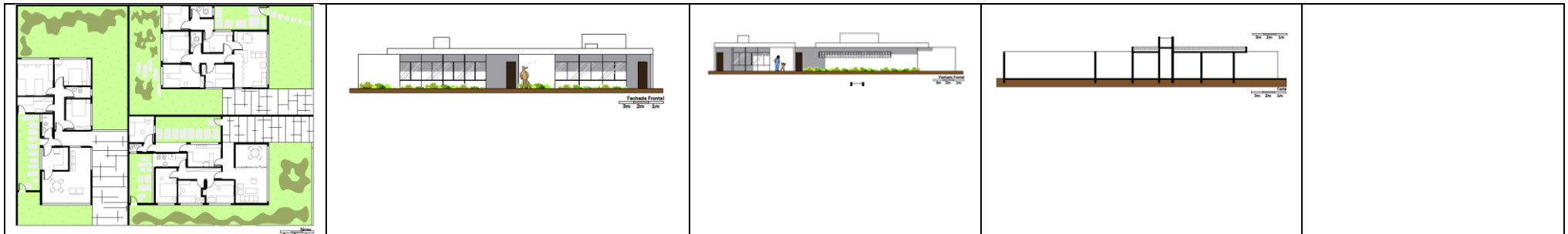
Casa 1



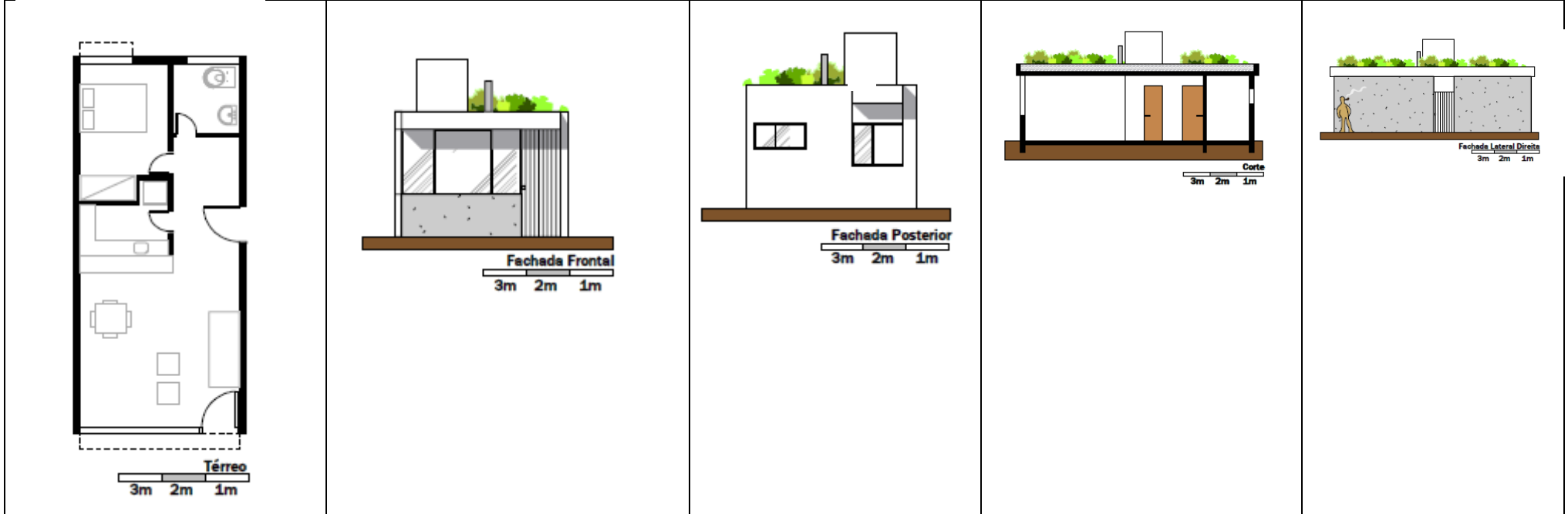
Casa 2




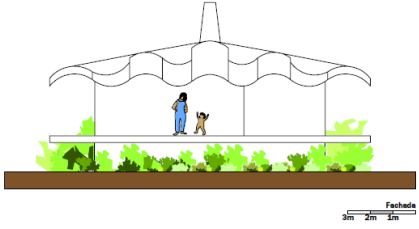
Casa 3

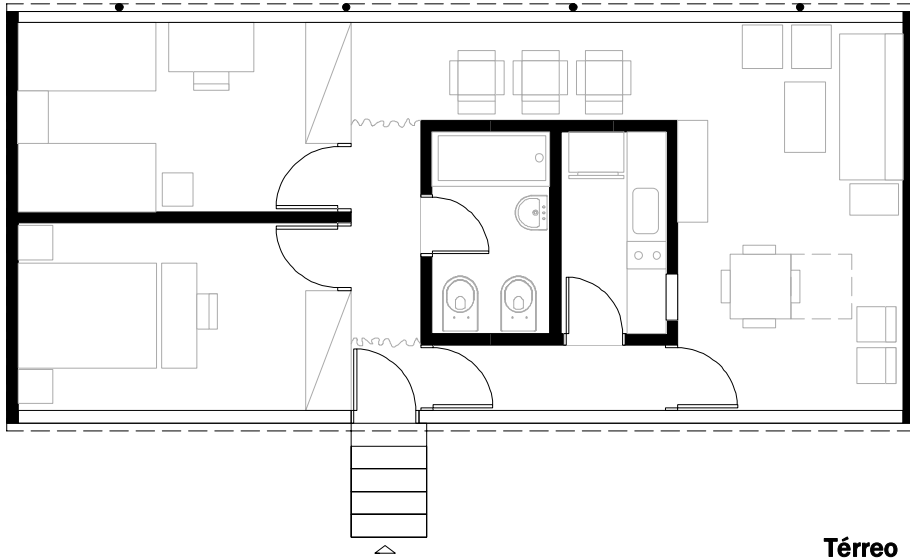


Casa 4

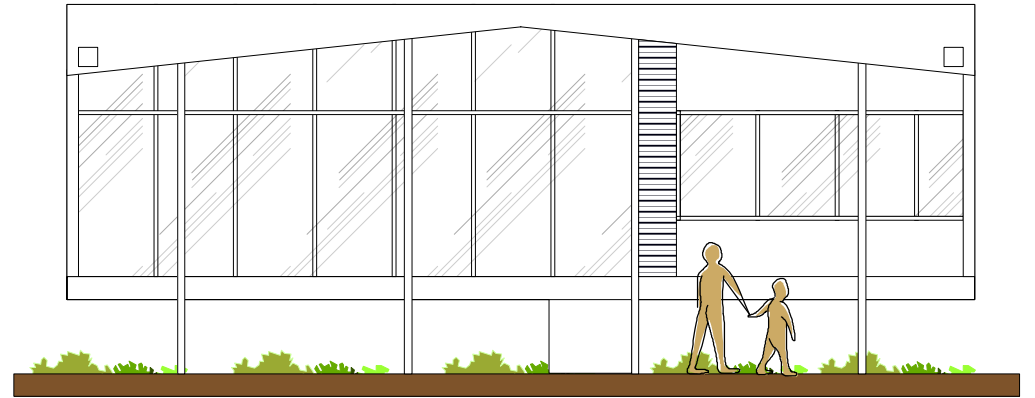


Casa 5

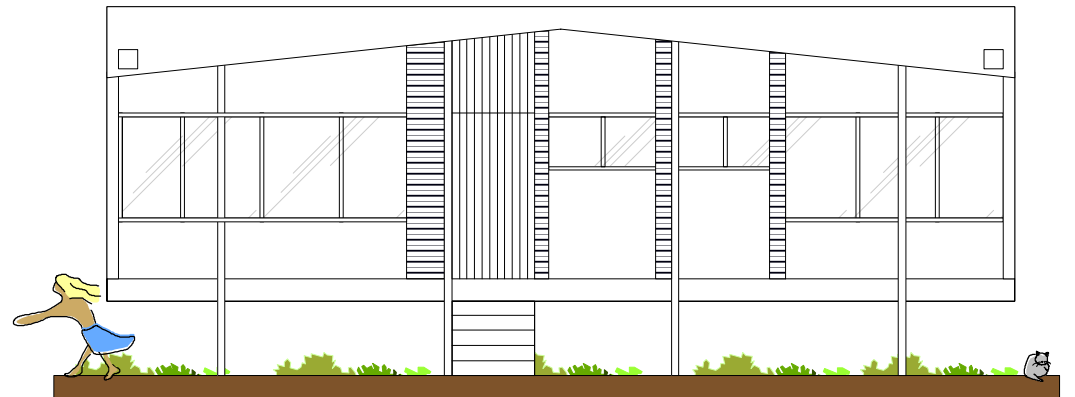
				
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.</p>			



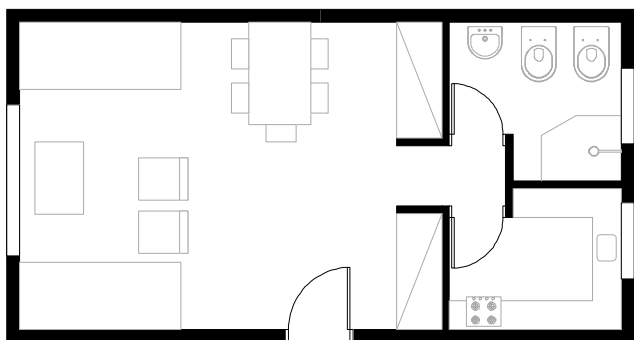
Térreo
3m 2m 1m



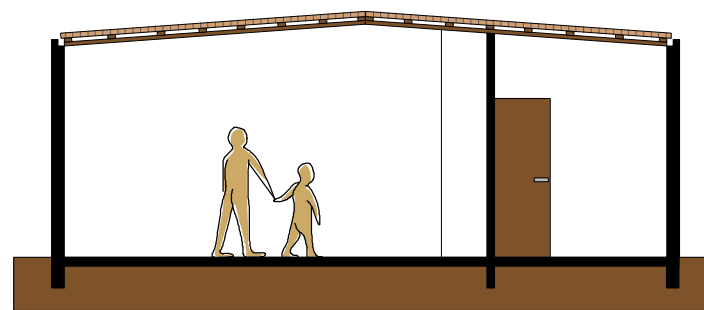
Fachada Posterior
3m 2m 1m



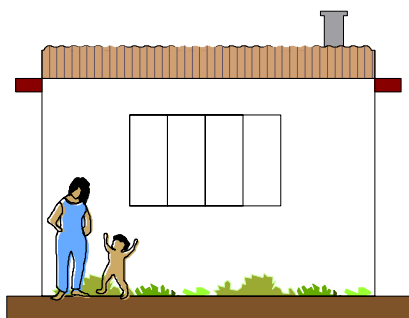
Fachada Frontal
3m 2m 1m



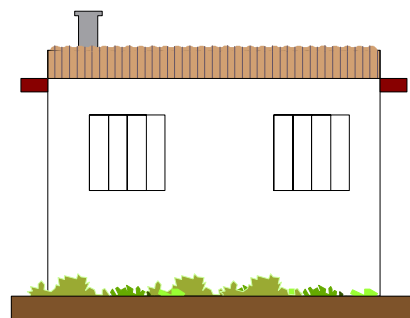
Térreo
3m 2m 1m



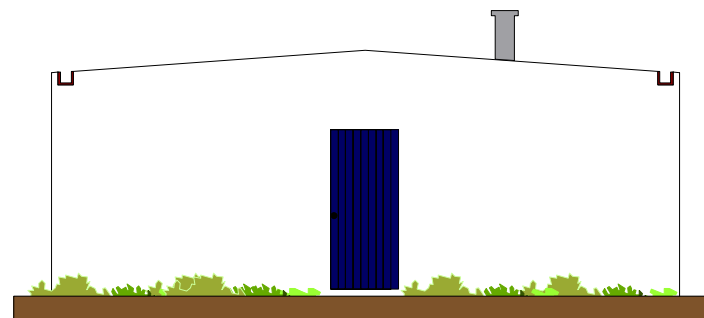
Corte
3m 2m 1m



Fachada Lateral Esquerda
3m 2m 1m



Fachada Lateral Direita
3m 2m 1m

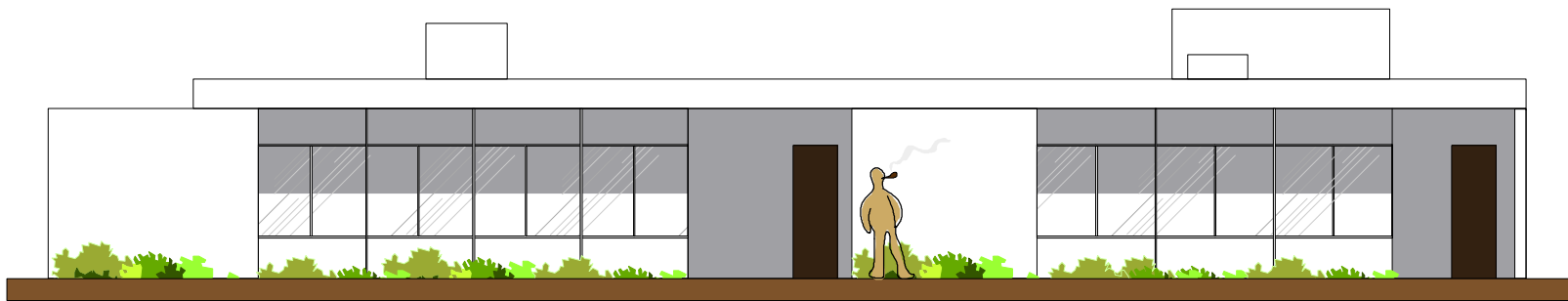


Fachada Frontal
3m 2m 1m

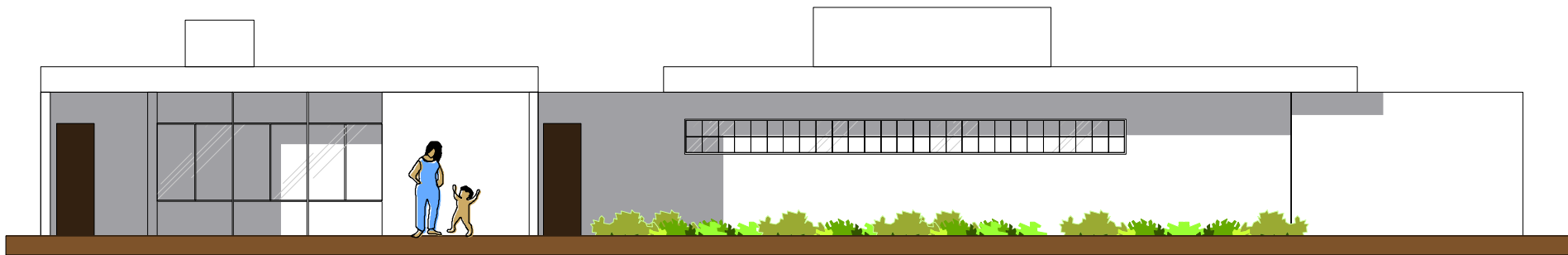


Térreo
0m 2m 4m

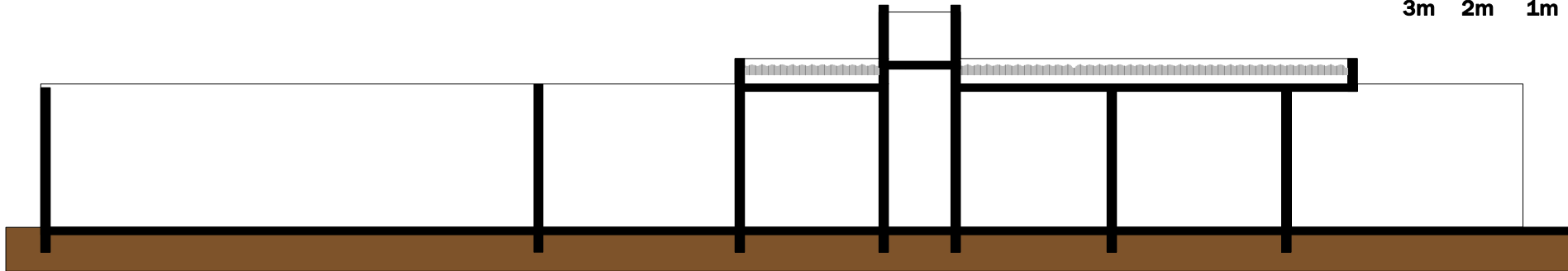
casas econômicas - 1951



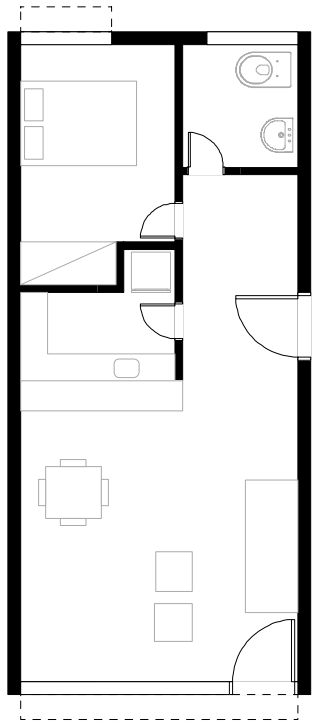
Fachada Frontal
3m 2m 1m



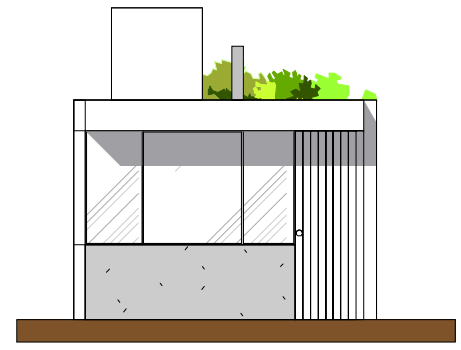
Fachada Frontal
3m 2m 1m



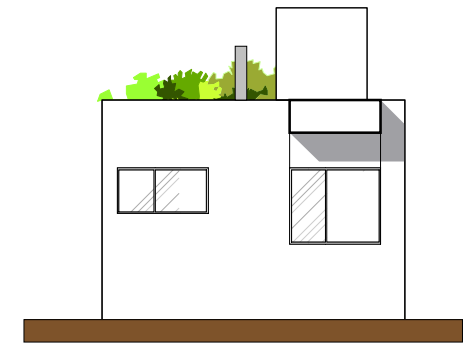
Corte
3m 2m 1m



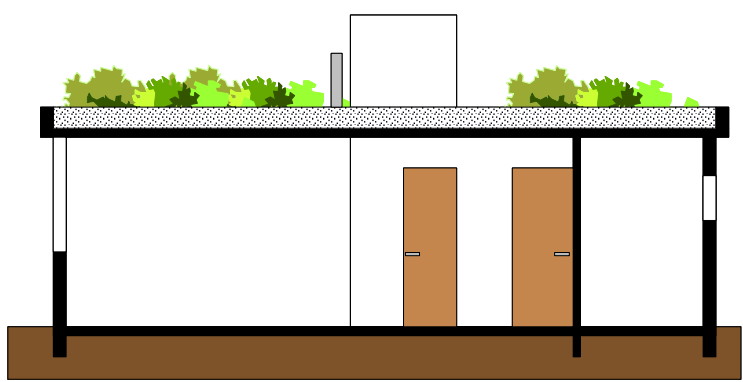
Térreo
3m 2m 1m



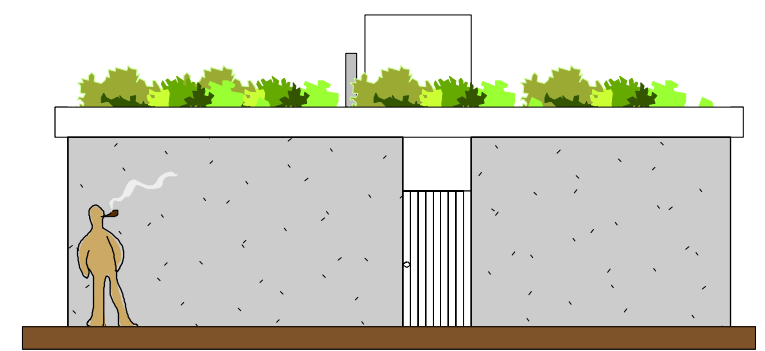
Fachada Frontal
3m 2m 1m



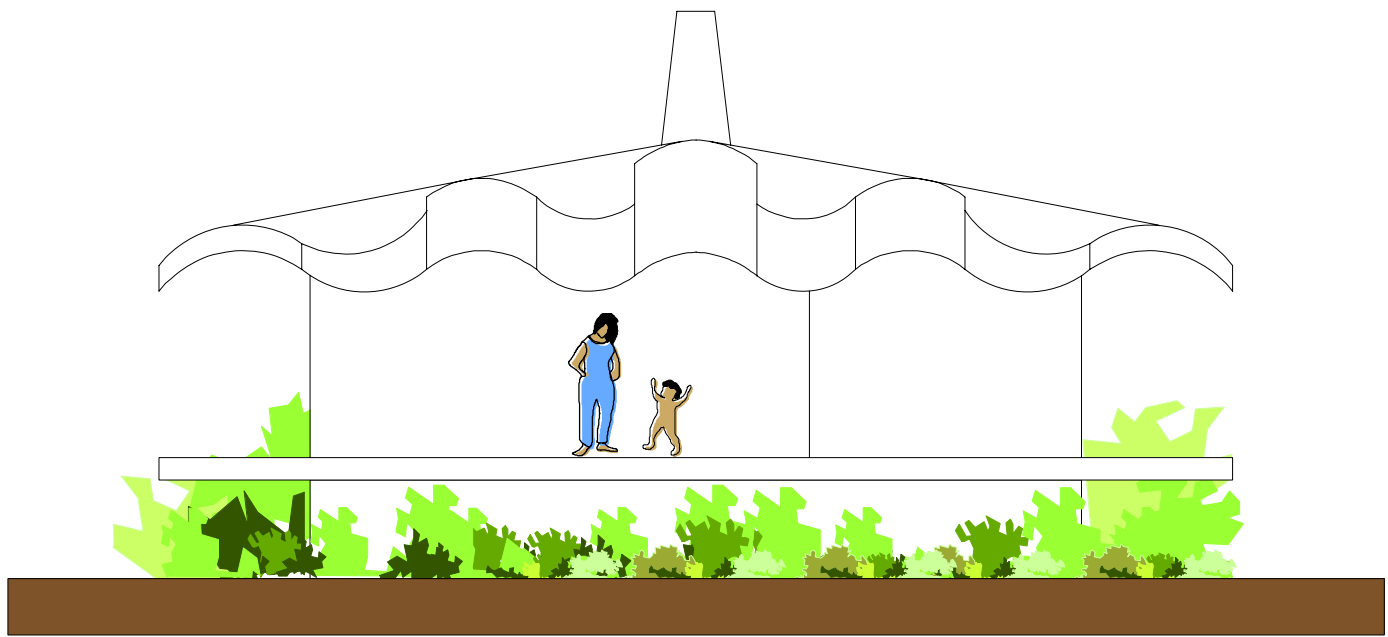
Fachada Posterior
3m 2m 1m



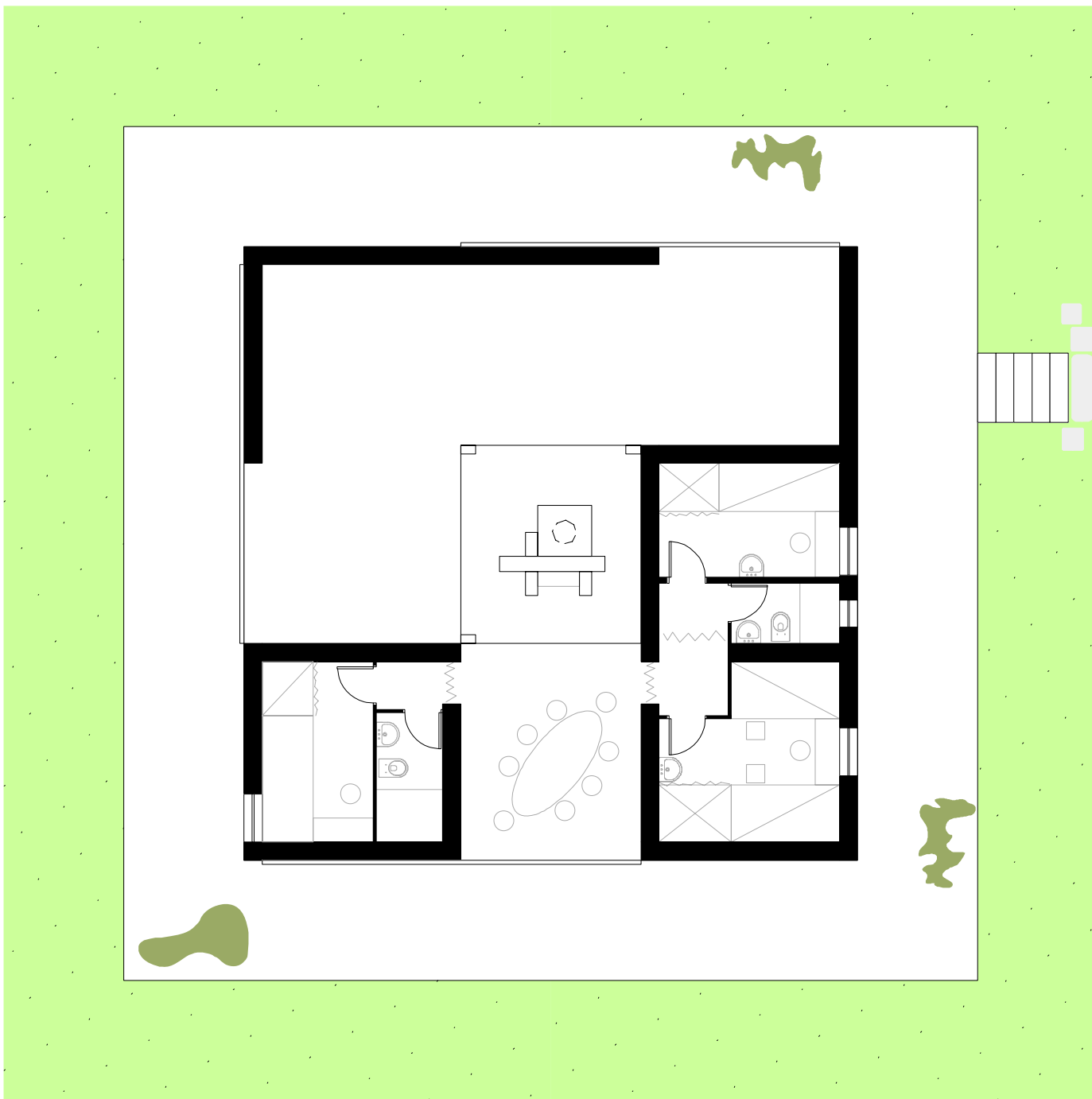
Corte
3m 2m 1m



Fachada Lateral Direita
3m 2m 1m

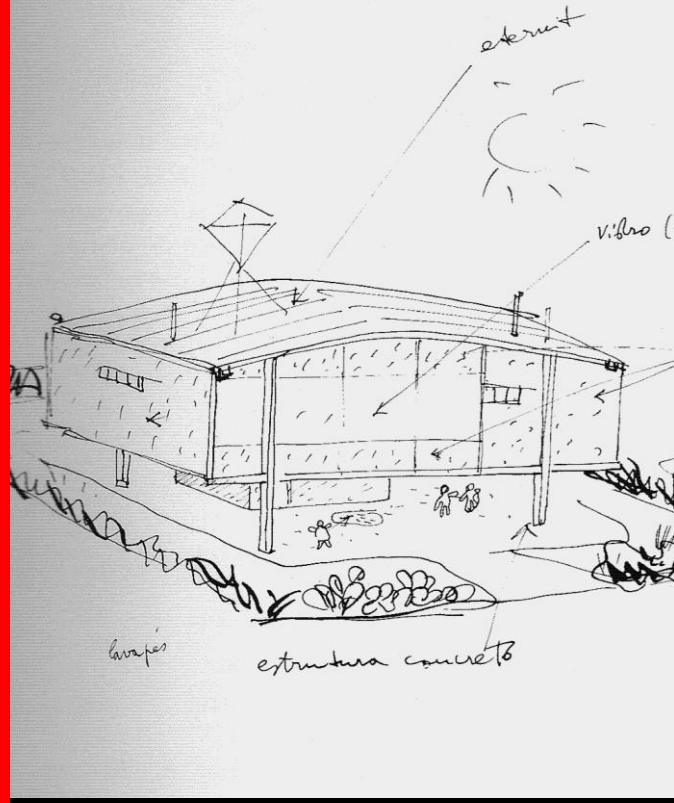


Fachada
3m 2m 1m



Térreo
3m 2m 1m

Casa de Praia



6

Casa na Praia - 1957

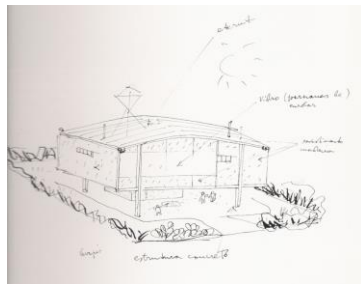
Ano do Projeto: 1957	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	--------------------------------

Desenhos

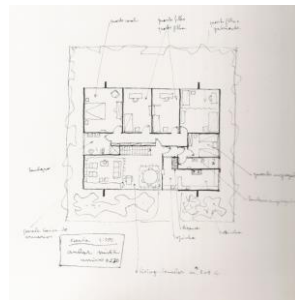
Levantamentos

--	--	--	--

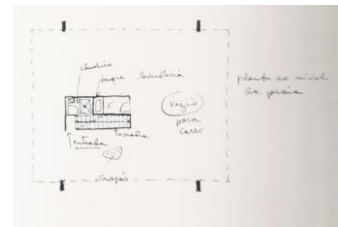
Estudos



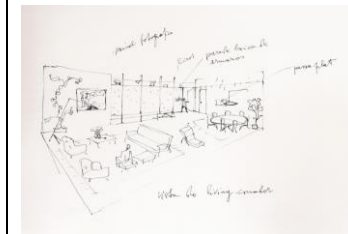
FERRAZ, 1993,,p. 99



FERRAZ, 1993,,p. 99



FERRAZ, 1993,,p. 99



FERRAZ, 1993,p. 99

A casa é constituída de um núcleo central, distribuído ao nível do nível da praia. Em baixo, ao nível da praia, estão o alpendre, a cozinha (com a cozinha) e o quarto (com o quarto) para guardar o carro. Ao nível + 2,70 Living, sala - quartos.

A estrutura do núcleo central é constituída de 4 pilares verticais. Entre os pilares são independentes da estrutura e podem ser feitas com materiais leves como madeira, alumínio etc. e fechados a cores vivas. Colocados de 4 em 4. Os pilares de madeira. Pisos de madeira de madeira.

FERRAZ, 1993,p. 99

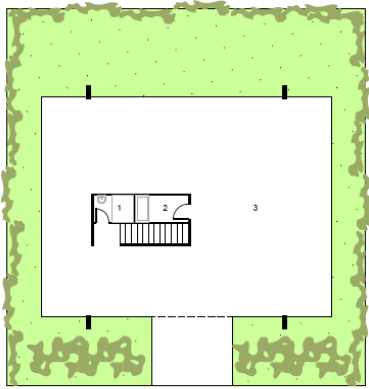
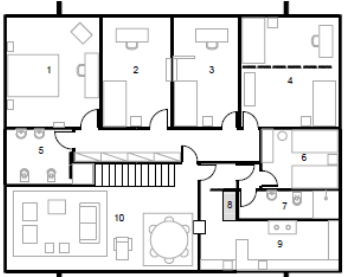
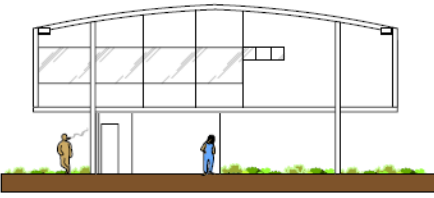
Projeto Final

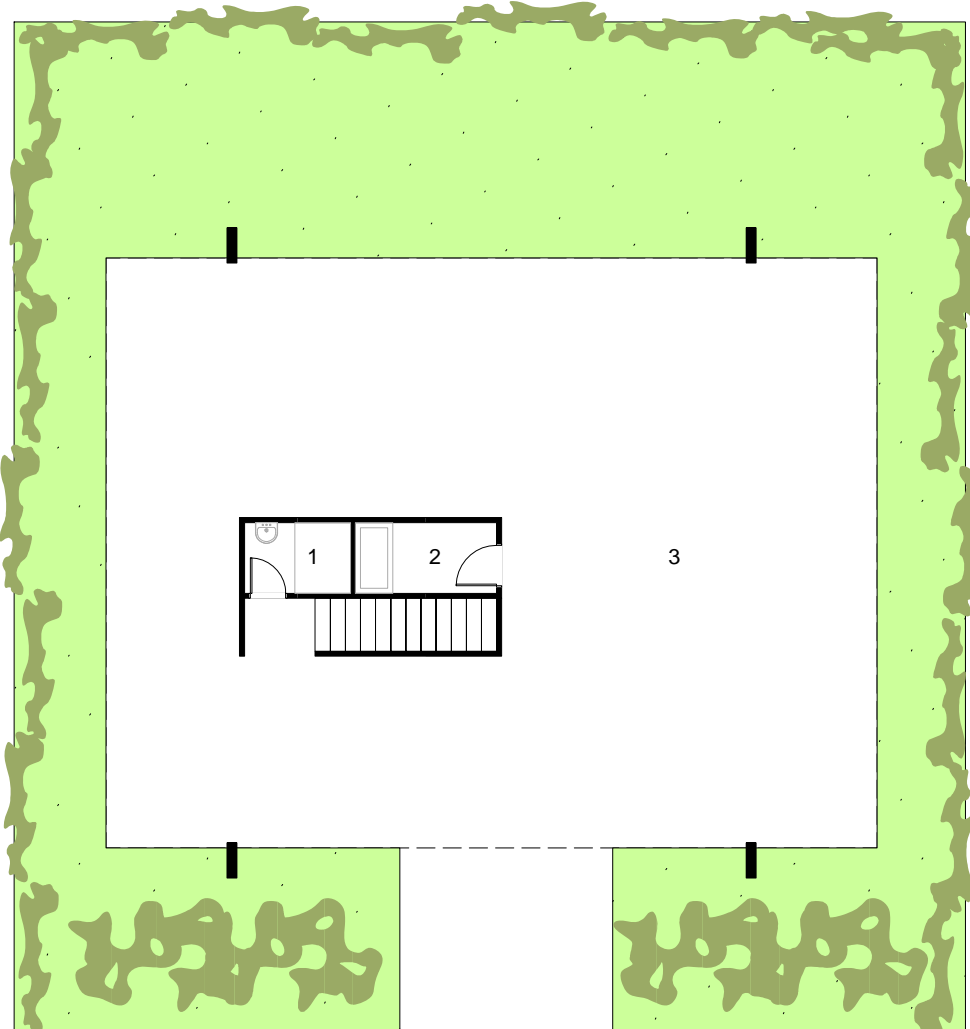
--	--	--	--

Fotos

--	--	--	--

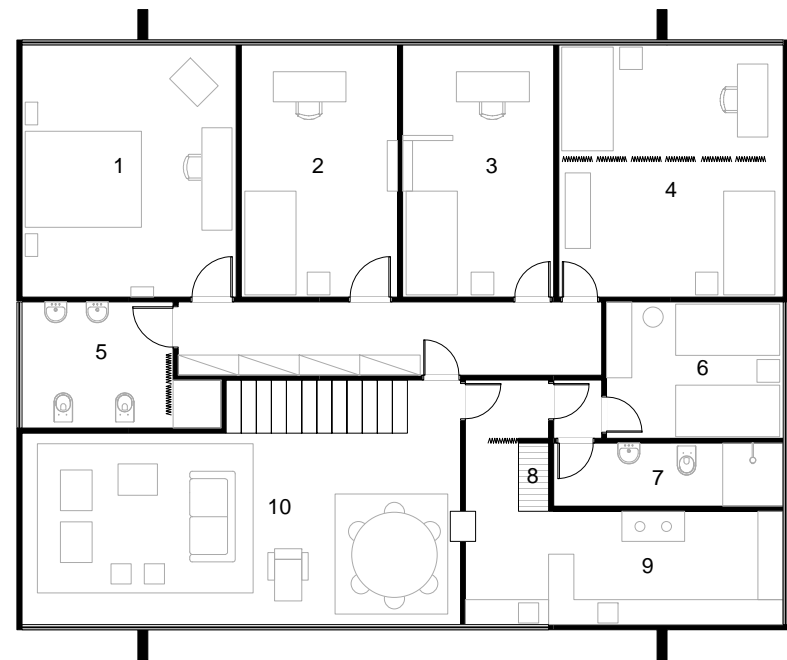
Redesenhos

 <p>1. Banho 2. Lavanderia 3. Garagem</p> <p>Térreo 3m 2m 1m</p>	 <p>1. Quarto Casal 2. Quarto Filho 3. Quarto Filha 4. Quarto Filho e Governante 5. Banho 6. Quarto Empregados 7. Banho Empregados 8. Despensa 9. Cozinha 10. Living</p> <p>Superior 3m 2m 1m</p>	 <p>Fachada 3m 2m 1m</p>		
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Máira Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>	<p>Esta casa não foi levantada no instituto.</p>			
<p>Referências</p>	<p>FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.</p>			



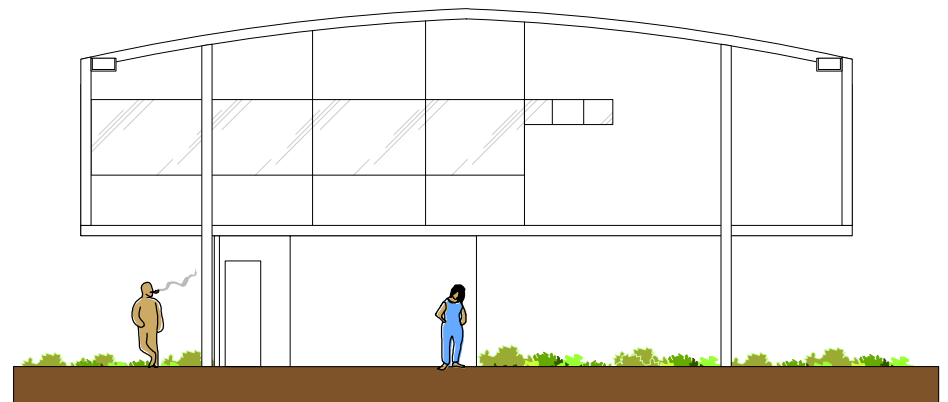
- 1. Banho
- 2. Lavanderia
- 3. Garagem

Térreo
3m 2m 1m



Superior
3m 2m 1m

- 1. Quarto Casal
- 2. Quarto Filho
- 3. Quarto Filha
- 4. Quarto Filho e Governante
- 5. Banho
- 6. Quarto Empregados
- 7. Banho Empregados
- 8. Despensa
- 9. Cozinha
- 10. Living



Fachada
3m 2m 1m

Casa Valéria Cirell



7

Casa Valéria Cirell

Ano do Projeto: 1957

Ano da Construção: 1958

Arquiteto: Lina Bo Bardi

Proprietário: Renato Cirell
Czerna

Endereço: Rua 5. quadra
14, Jardim Morumbi-SP

Desenhos

Levantamentos

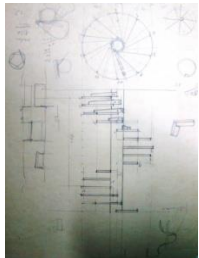


ILBPMB

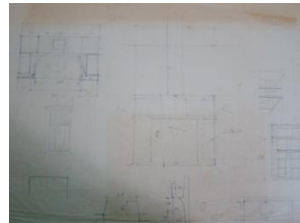


ILBPMB

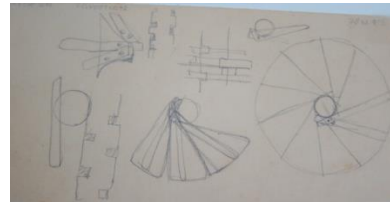
Estudos



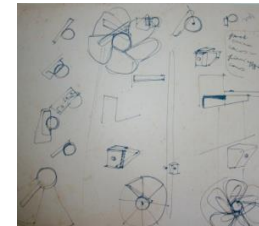
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



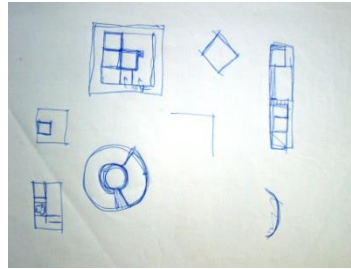
ILBPMB



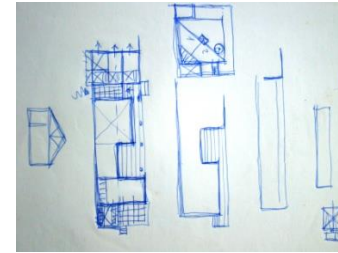
ILBPMB



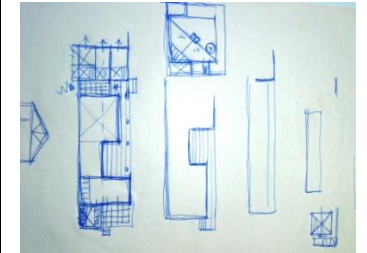
ILBPMB



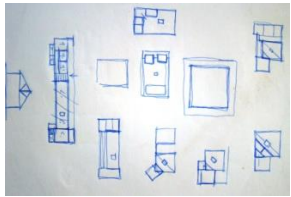
ILBPMB



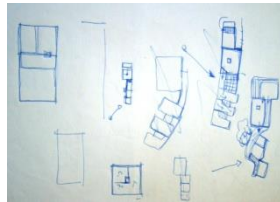
ILBPMB



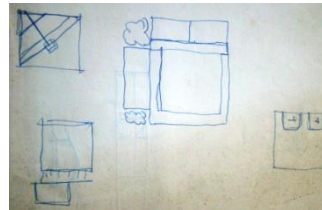
ILBPMB



ILBPMB



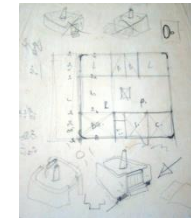
ILBPMB



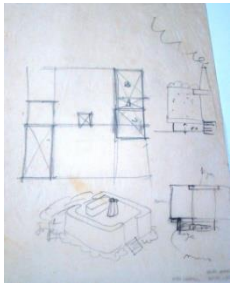
ILBPMB



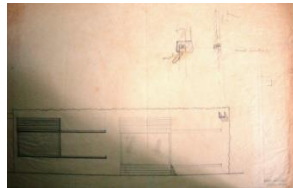
ILBPMB



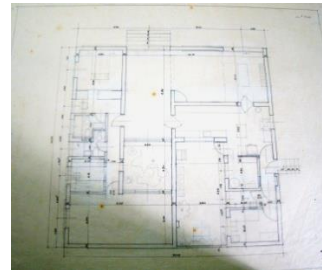
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



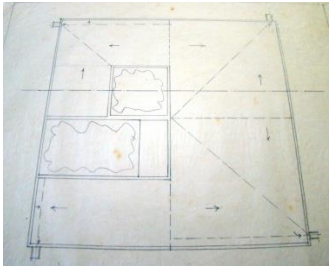
ILBPMB



ILBPMB



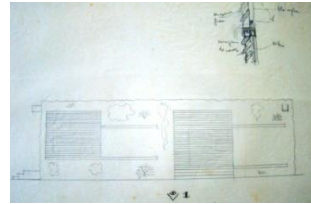
ILBPMB



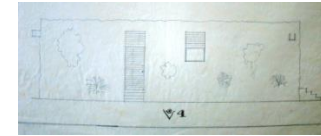
ILBPMB



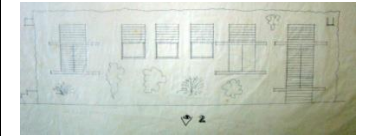
ILBPMB



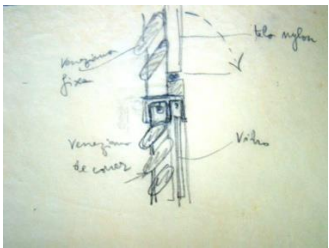
ILBPMB



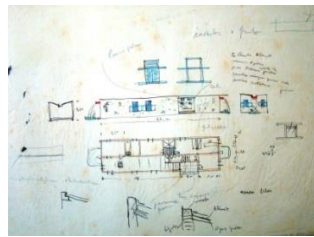
ILBPMB



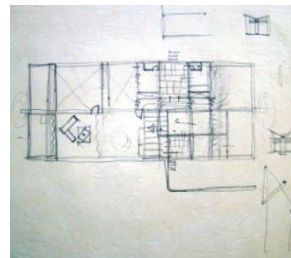
ILBPMB



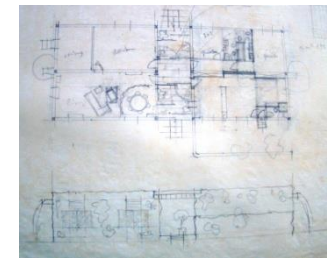
ILBPMB



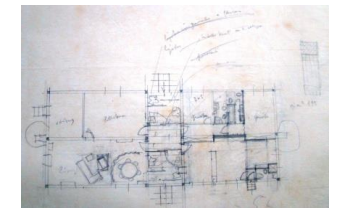
ILBPMB



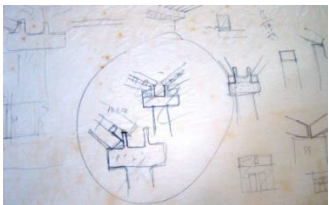
ILBPMB



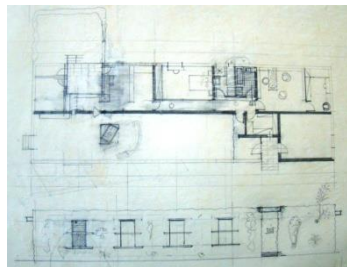
ILBPMB



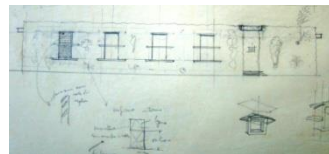
ILBPMB



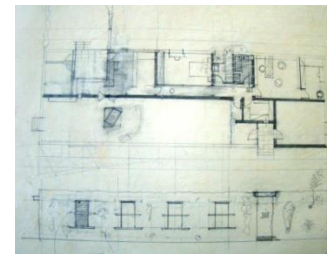
ILBPMB



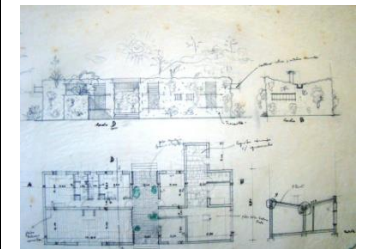
ILBPMB



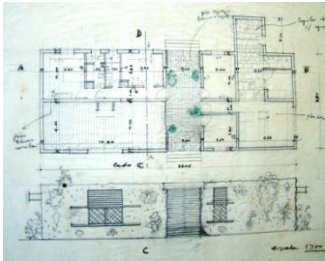
ILBPMB



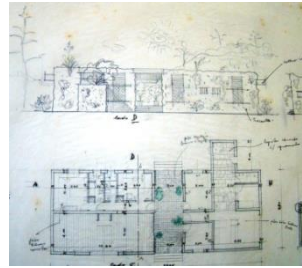
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



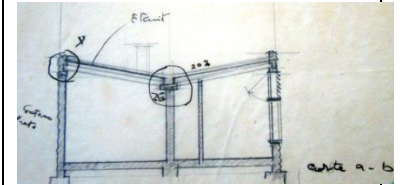
ILBPMB



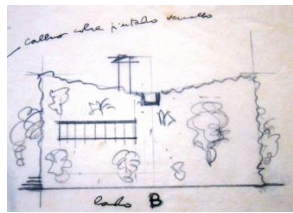
ILBPMB



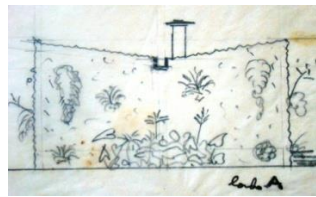
ILBPMB



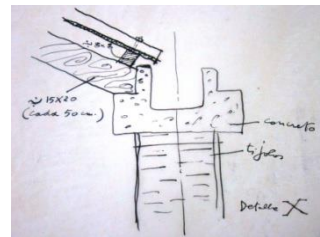
ILBPMB



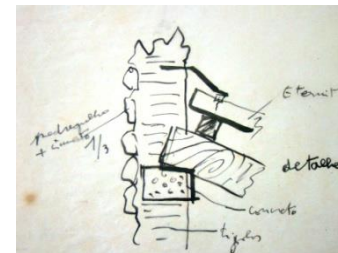
ILBPMB



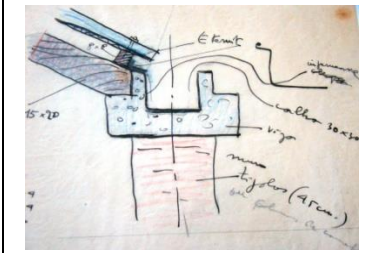
ILBPMB



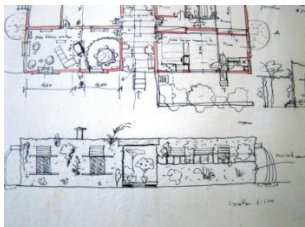
ILBPMB



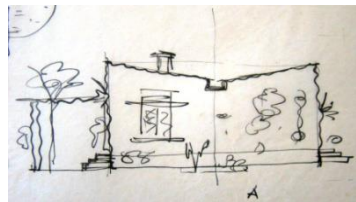
ILBPMB



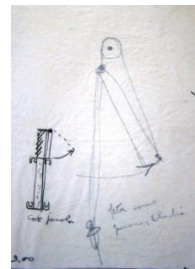
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



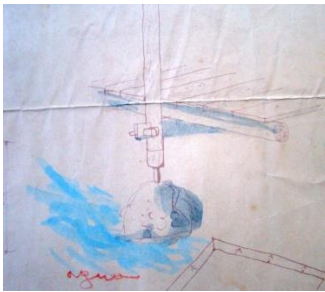
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



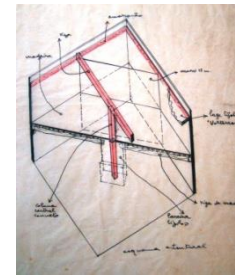
ILBPMB



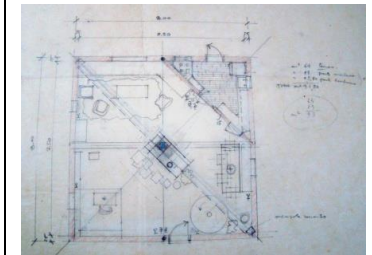
ILBPMB



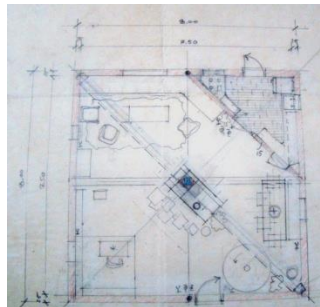
ILBPMB



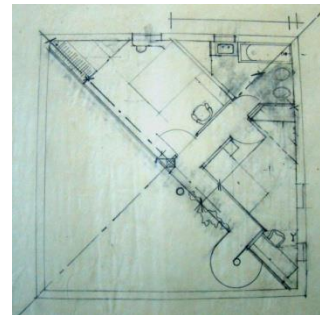
ILBPMB



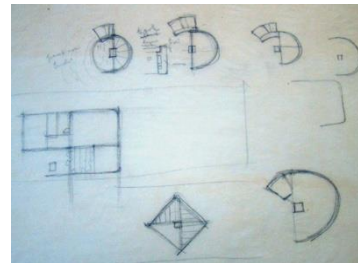
ILBPMB



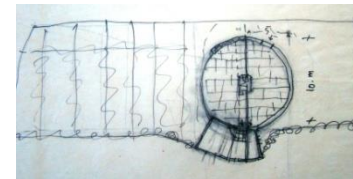
ILBPMB



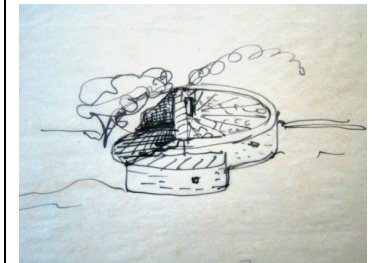
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



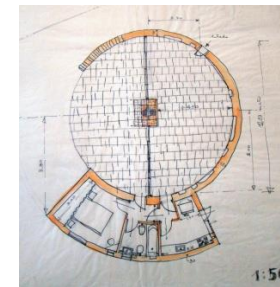
ILBPMB



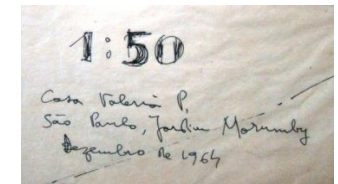
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



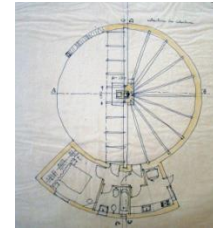
ILBPMB

Atenção!
verificar no lugar
a posição mais conveniente
respeito à casa e ao vizinho.

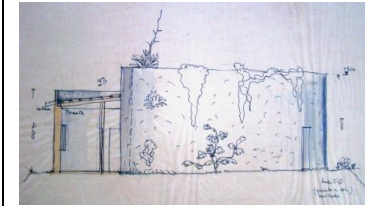
ILBPMB

ESCALA 1:50
CASA VALERIA P. MORUMBY
DEZEMBRO 1964

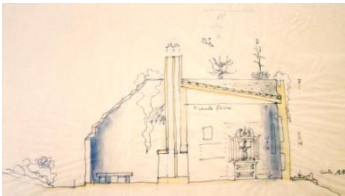
ILBPMB



ILBPMB



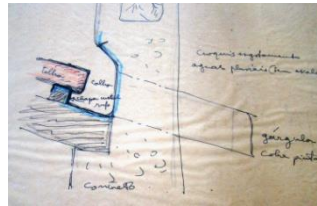
ILBPMB



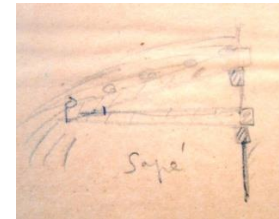
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



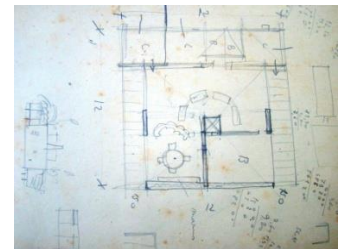
ILBPMB



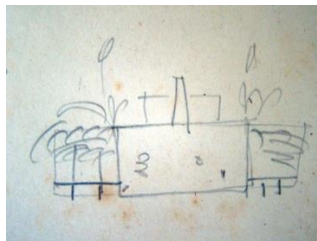
ILBPMB



ILBPMB



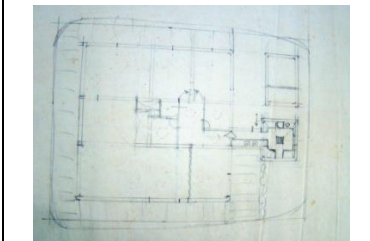
ILBPMB



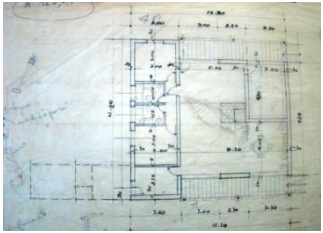
ILBPMB



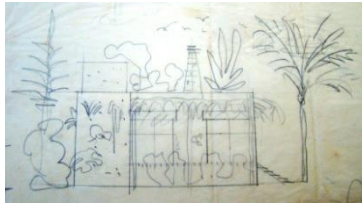
ILBPMB



ILBPMB



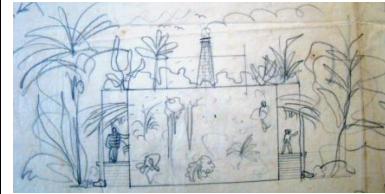
ILBPMB



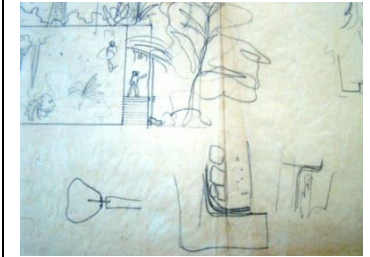
ILBPMB



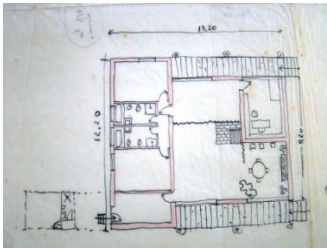
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



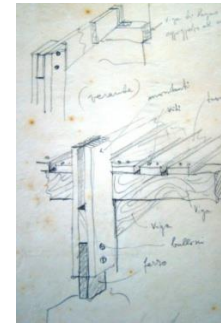
ILBPMB



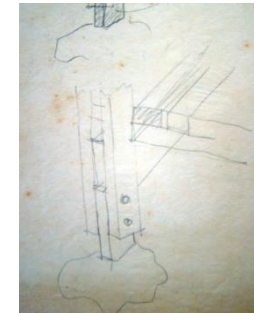
ILBPMB



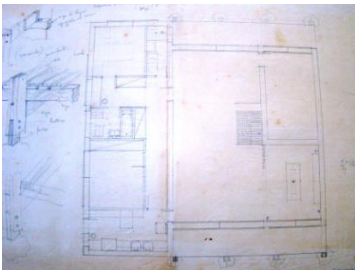
ILBPMB



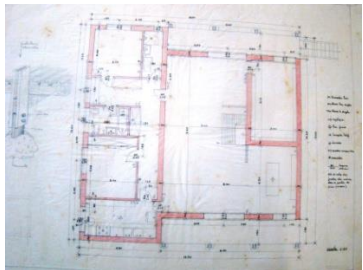
ILBPMB



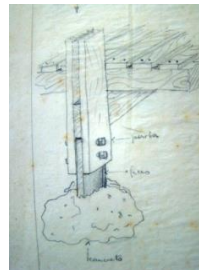
ILBPMB



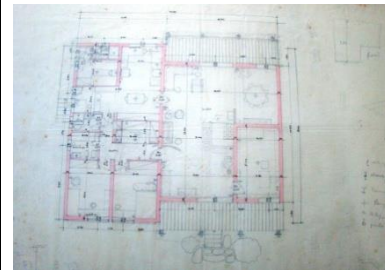
ILBPMB



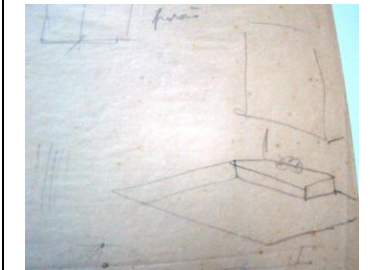
ILBPMB



ILBPMB



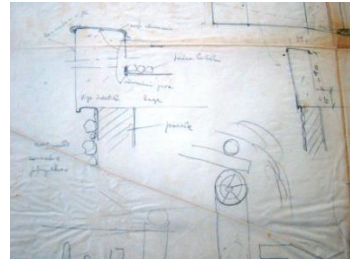
ILBPMB



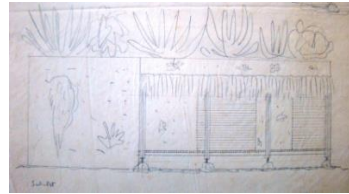
ILBPMB



ILBPMB



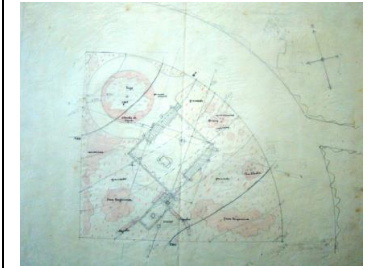
ILBPMB



ILBPMB



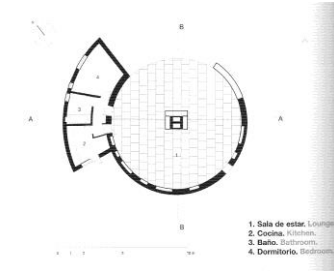
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

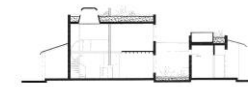


OLIVEIRA,2002 p.54

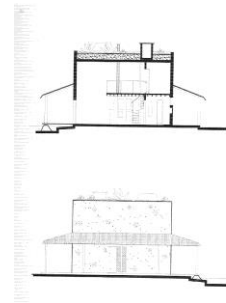
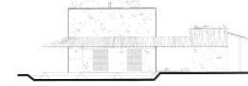
- 1. Sala de estar, Lounge
- 2. Cozinha, Kitchen
- 3. Banho, Bathroom
- 4. Dormitório, Bedroom



OLIVEIRA,2002 p.54



OLIVEIRA,2002 p.46



OLIVEIRA,2002 p.47



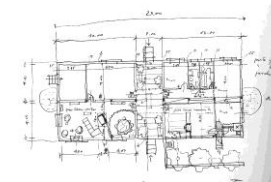
FERRAZ,1993,p.116



FERRAZ,1993,p.116



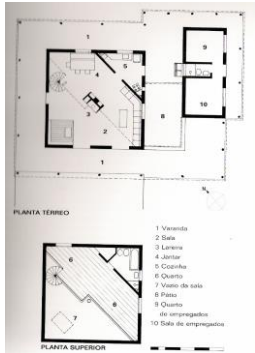
FERRAZ,1993,p.116



FERRAZ,1993,p.116



FERRAZ,1993,p.116



FERRAZ, 1993, p.116



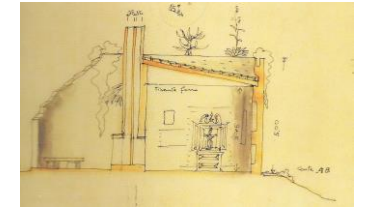
FERRAZ, 1993, p.116



FERRAZ, 1993, p.120



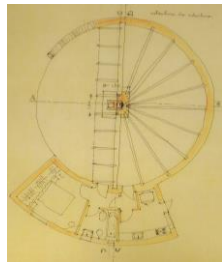
FERRAZ, 1993, p.120



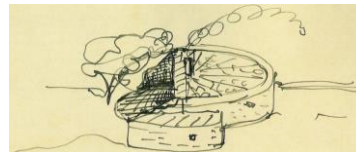
FERRAZ, 1993, p.121



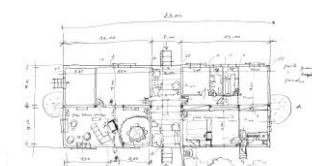
FERRAZ, 1993, p.121



FERRAZ, 1993, p.121



FERRAZ, 1993, p.120

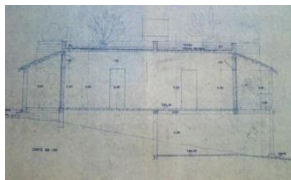


FERRAZ, 1993, p.116

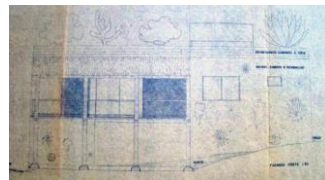


FERRAZ, 1993, p.116

Projeto Final



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



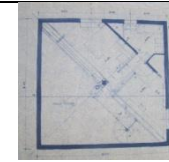
ILBPMB



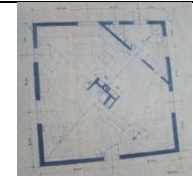
ILBPMB



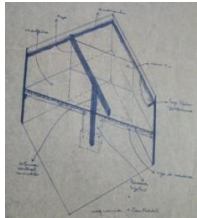
ILBPMB



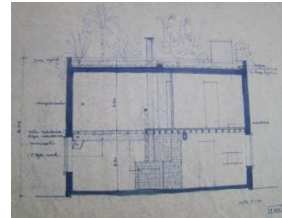
ILBPMB



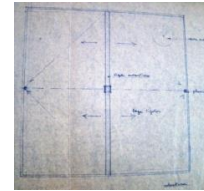
ILBPMB



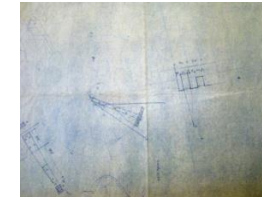
ILBPMB



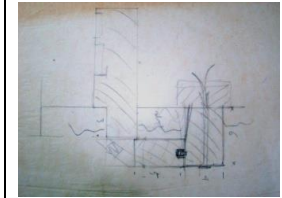
ILBPMB



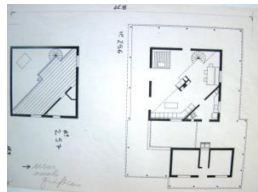
ILBPMB



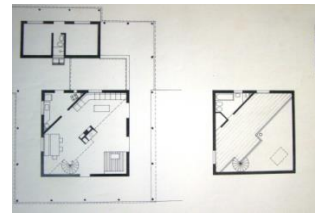
ILBPMB



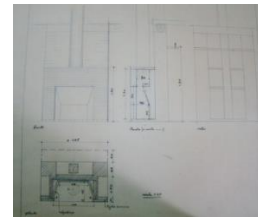
ILBPMB



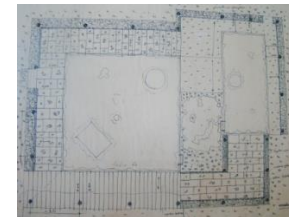
ILBPMB



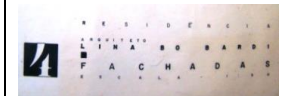
ILBPMB



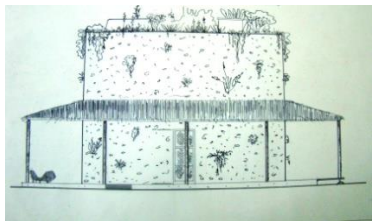
ILBPMB



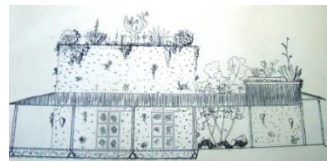
ILBPMB



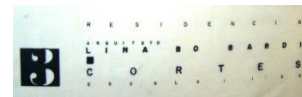
ILBPMB



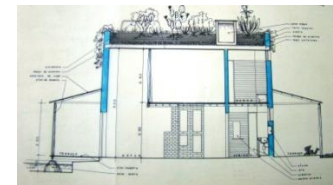
ILBPMB



ILBPMB



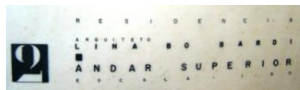
ILBPMB

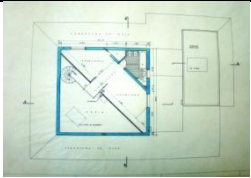
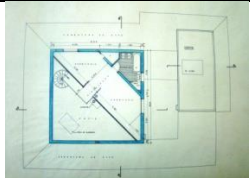
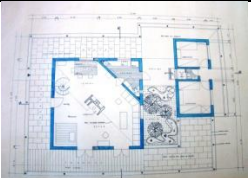
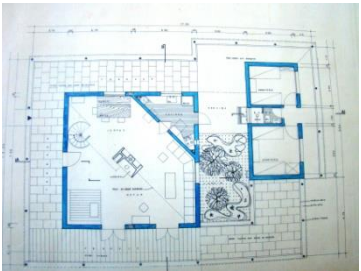

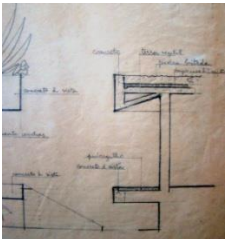
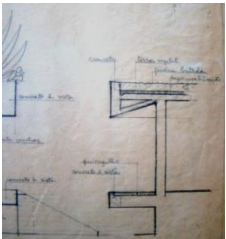
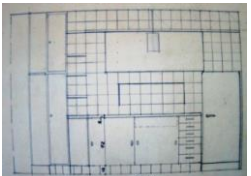
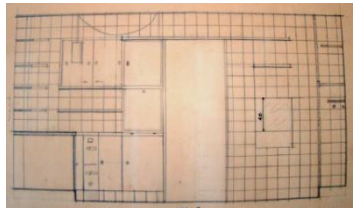
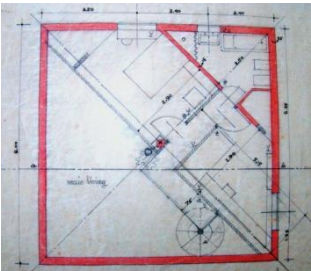
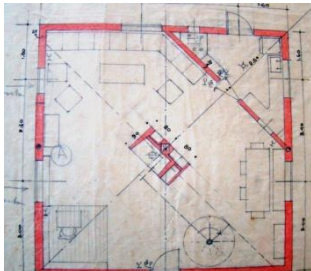
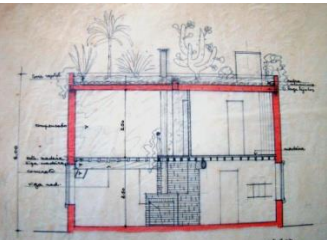
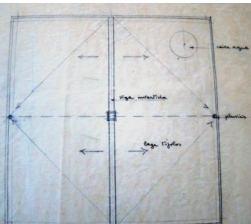
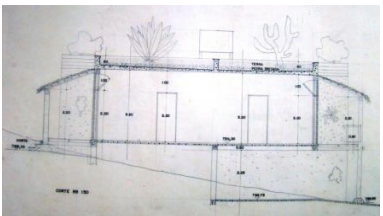
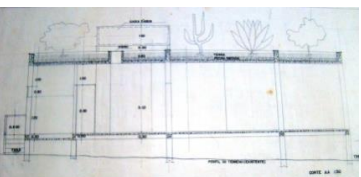
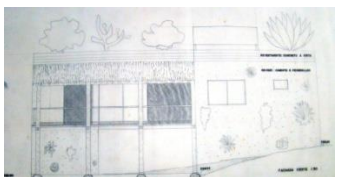




ILBPMB

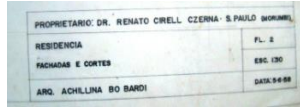


ILBPMB



<p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	<p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

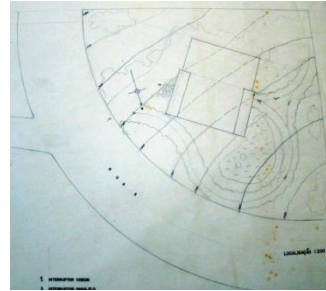
ILBPMB



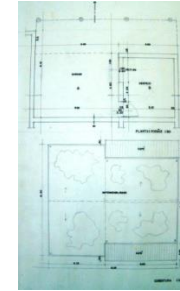
ILBPMB



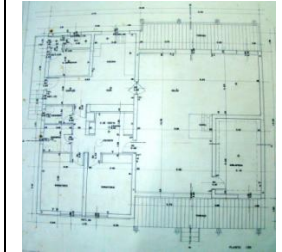
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



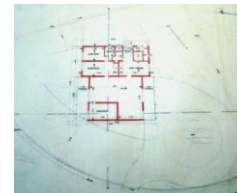
ILBPMB



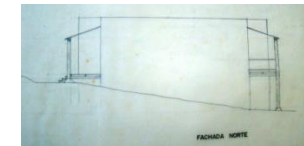
ILBPMB



ILBPMB



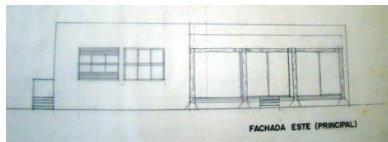
ILBPMB



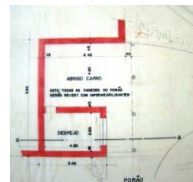
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

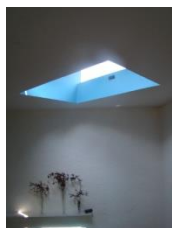


ILBPMB

Fotos



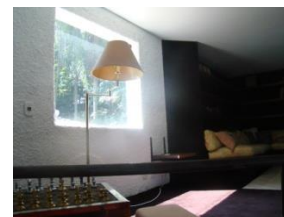
Maíra Teixeira



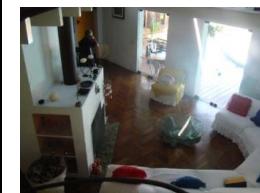
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



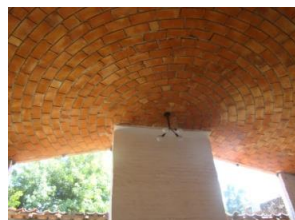
Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maíra Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira



Maira Teixeira

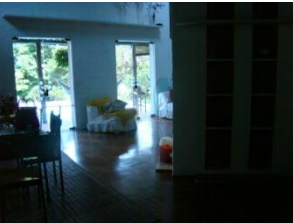









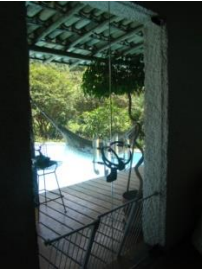






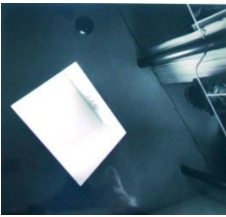



















Maira Teixeira



Maira Teixeira

 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>
 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>
 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>
 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>	 <p>Maíra Teixeira</p>

 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>
 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>
 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>	 <p>Maira Teixeira</p>
				

Maíra Teixeira	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
 <p data-bbox="286 496 367 517">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="734 512 815 533">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1167 496 1247 517">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1585 544 1666 564">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1933 555 2013 576">ILBPMB</p>
 <p data-bbox="286 868 367 888">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="734 863 815 884">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1167 858 1247 879">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1585 884 1666 904">ILBPMB</p>	 <p data-bbox="1933 884 2013 904">ILBPMB</p>
 <p data-bbox="226 1161 427 1182">OLIVEIRA,2002, p. 43</p>	 <p data-bbox="674 1161 875 1182">OLIVEIRA,2002, p. 45</p>	 <p data-bbox="1099 1177 1301 1198">OLIVEIRA,2002, p. 46</p>	 <p data-bbox="1518 1182 1720 1203">OLIVEIRA,2002, p. 47</p>	 <p data-bbox="1868 1171 2069 1192">OLIVEIRA,2002, p. 50</p>



OLIVEIRA,2002, p. 51



OLIVEIRA,2002, p. 52



OLIVEIRA,2002, p. 53



OLIVEIRA,2002, p. 54

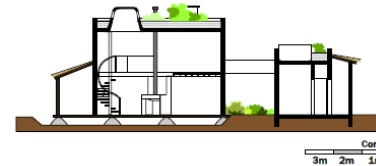
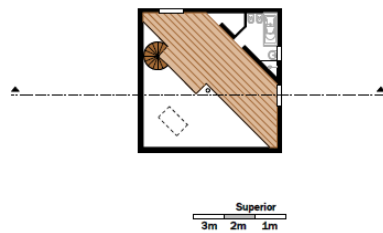
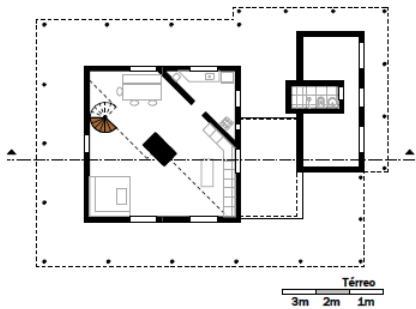


OLIVEIRA,2002, p. 55

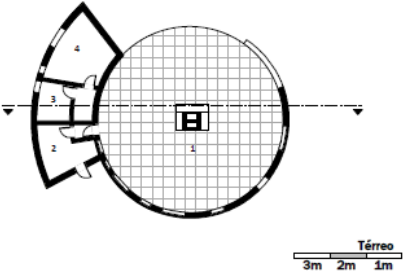
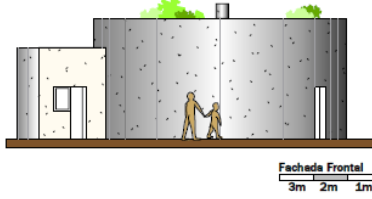
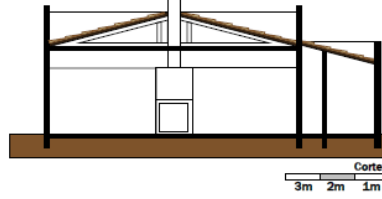


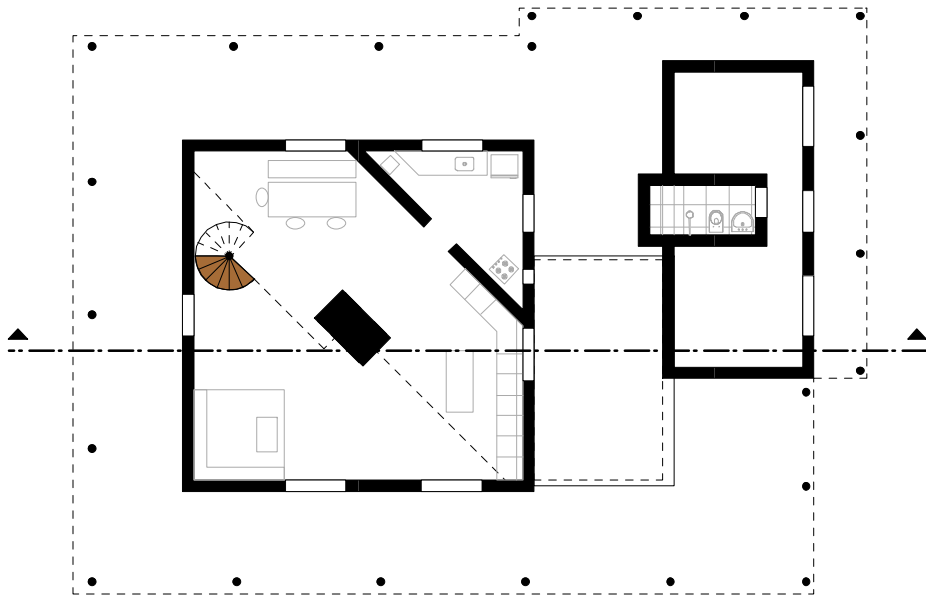
OLIVEIRA,2002, p. 55

Redesenhos

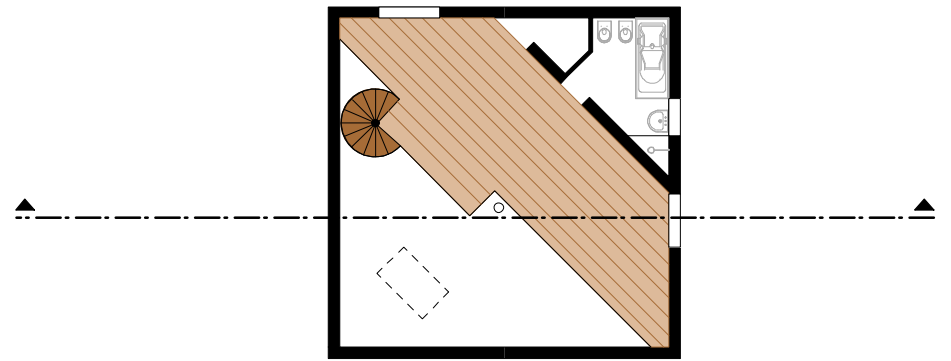


Casa de hospede

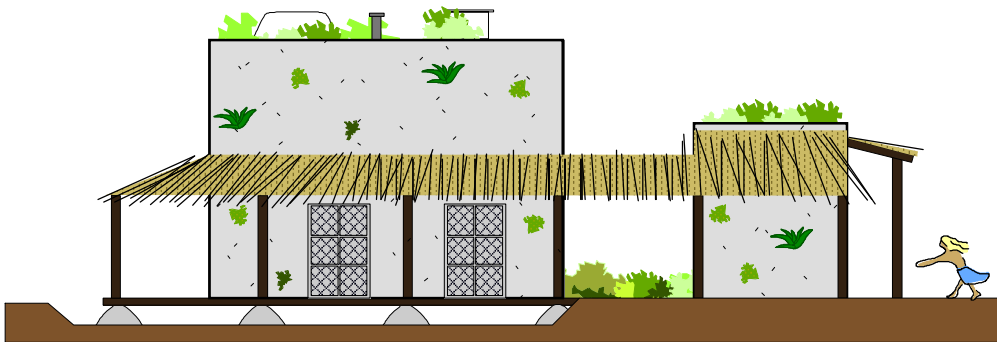
 <p>1. LESTAR 2. COZINHA 3. BANHEIRO 4. QUARTO</p> <p>Térreo 3m 2m 1m</p>	 <p>Fachada Frontal 3m 2m 1m</p>	 <p>Corte 3m 2m 1m</p>		
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. OLIVEIRA, O. Lina Bo Bardi: obra construída. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.</p>			



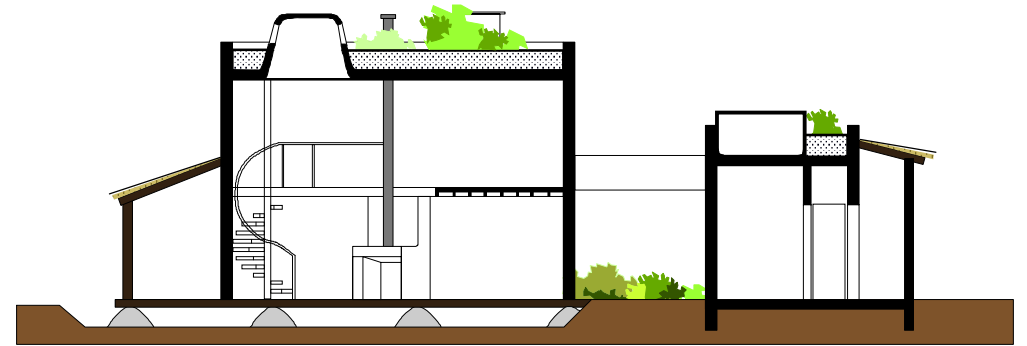
Térreo
3m 2m 1m



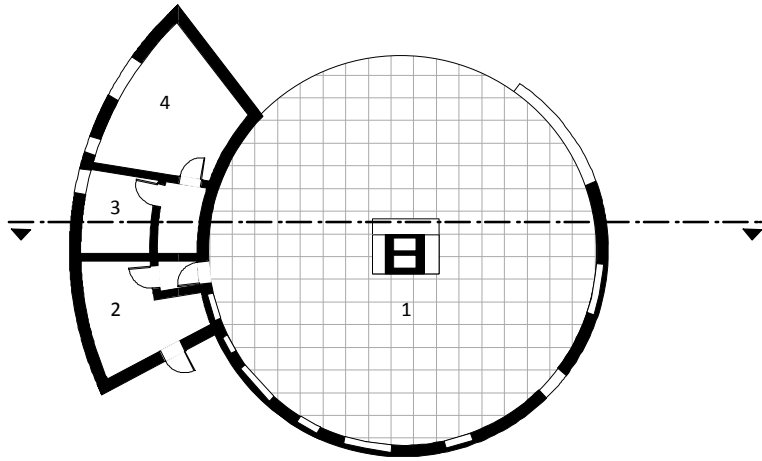
Superior
3m 2m 1m



Fachada Frontal
3m 2m 1m

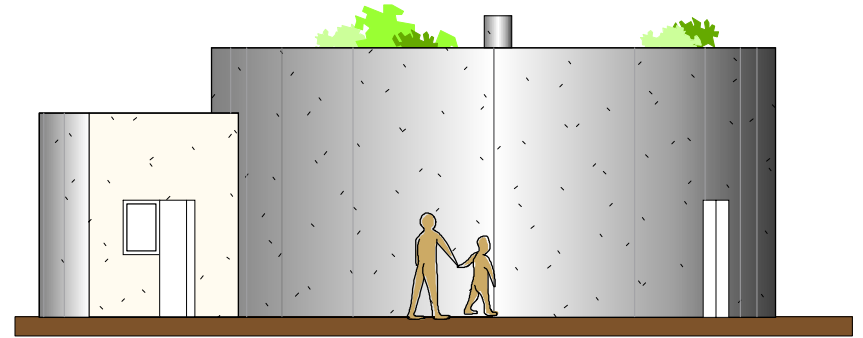


Corte
3m 2m 1m

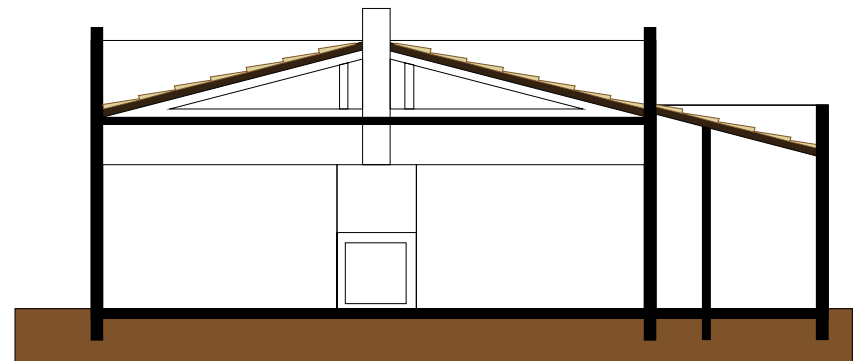


- 1. ESTAR
- 2. COZINHA
- 3. BANHEIRO
- 4. QUARTO

Térreo
3m 2m 1m



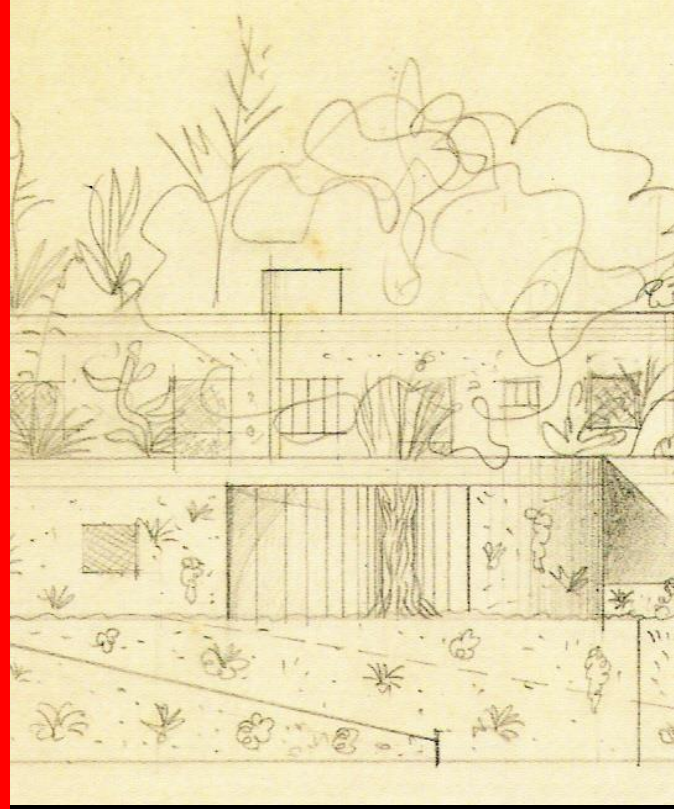
Fachada Frontal
3m 2m 1m



Corte
3m 2m 1m

8

Casa do Chame -Chame

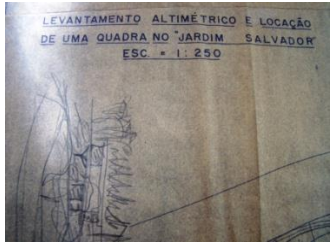
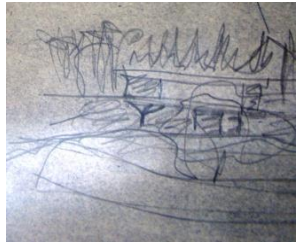

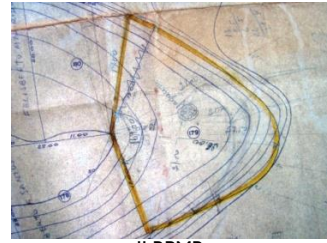






Casa do Chame-Chame

Ano do Projeto: 1958	Ano da Construção: 1958	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Ruben Nogueira	Endereço: Jardim Salvador, lote nº 179, Salvador-BA
----------------------	-------------------------	--------------------------	------------------------------	---

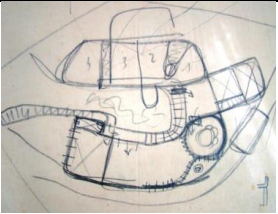
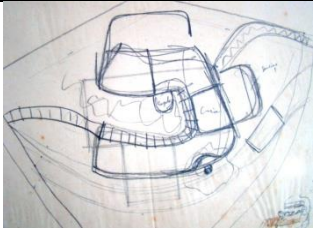
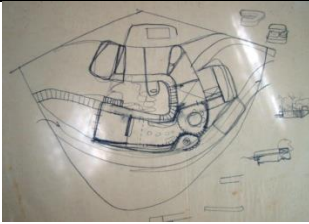
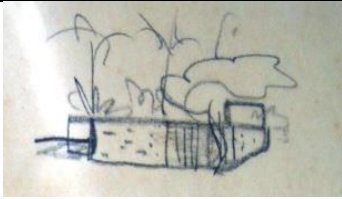
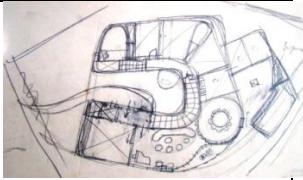
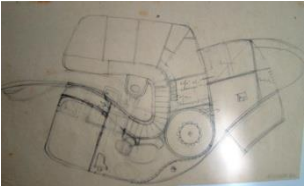
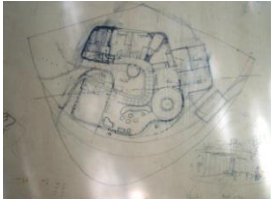


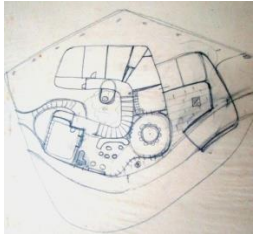
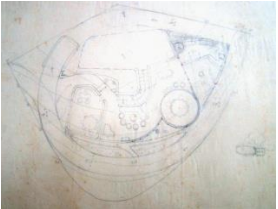
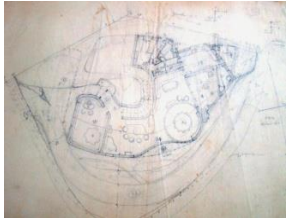
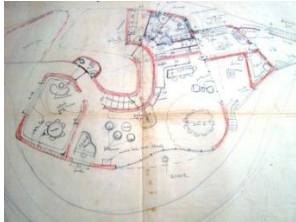
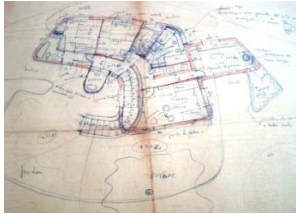
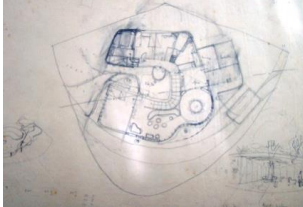



Desenhos



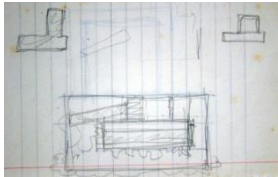

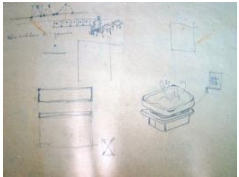

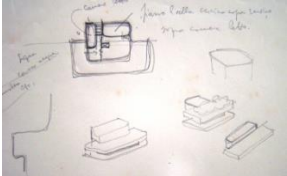
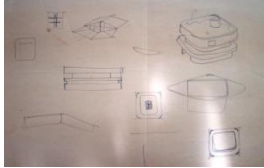
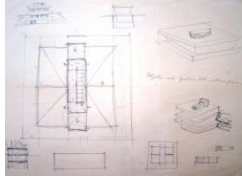
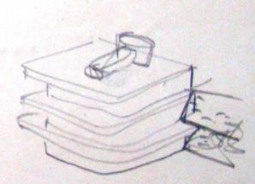
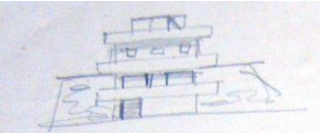
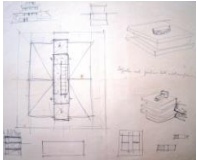
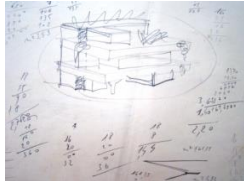
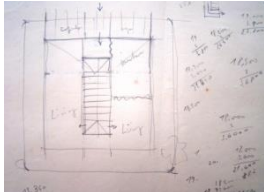

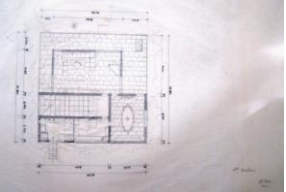


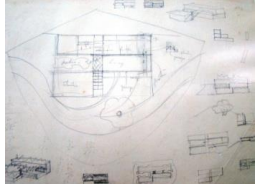
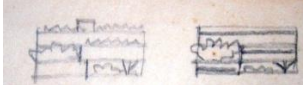
Levantamentos

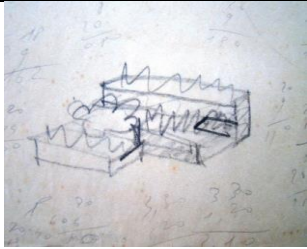
 <p style="font-size: small;">LEVANTAMENTO ALTIMÉTRICO E LOCAÇÃO DE UMA QUADRA NO JARDIM SALVADOR ESC. = 1:250</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>		

Estudos

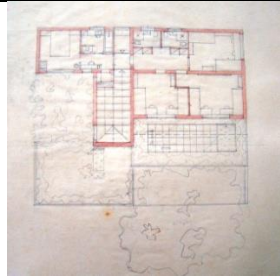
--	--	--	--

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>		

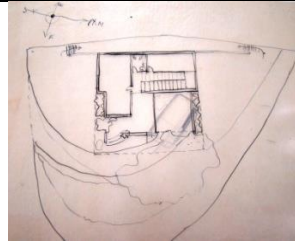
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>



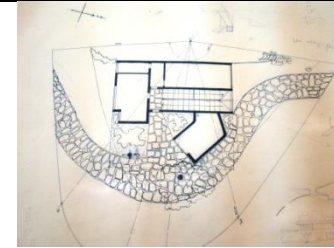
ILBPMB



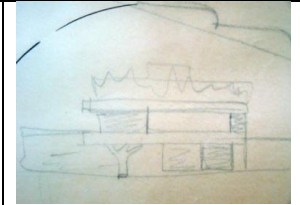
ILBPMB



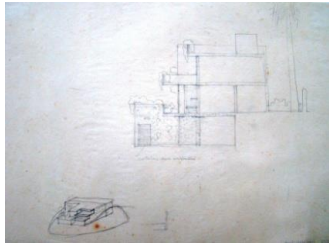
ILBPMB



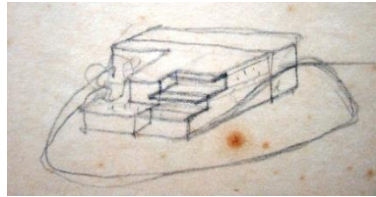
ILBPMB



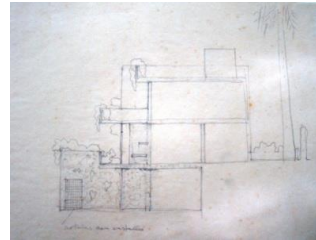
ILBPMB



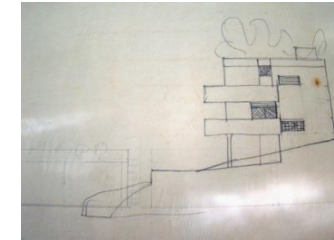
ILBPMB



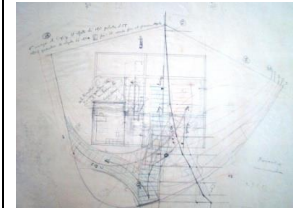
ILBPMB



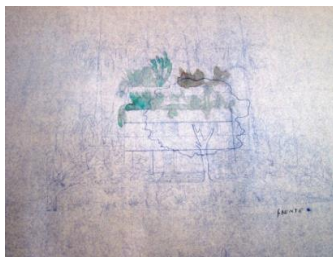
ILBPMB



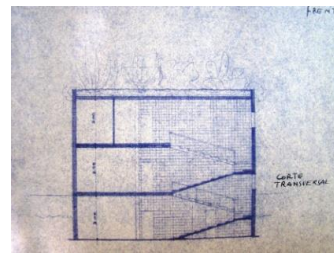
ILBPMB



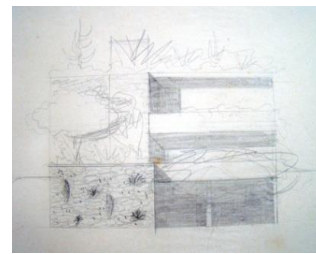
ILBPMB



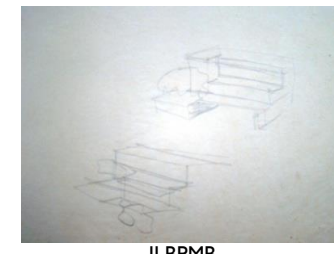
ILBPMB



ILBPMB



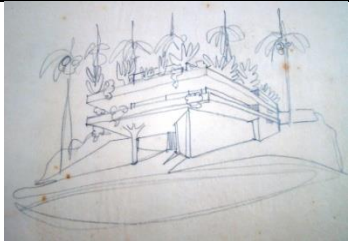
ILBPMB



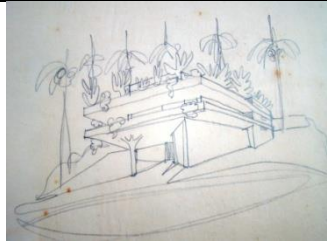
ILBPMB



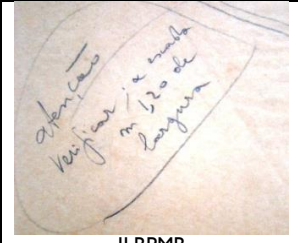
ILBPMB



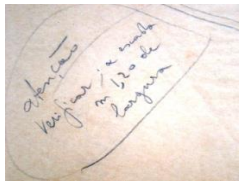
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



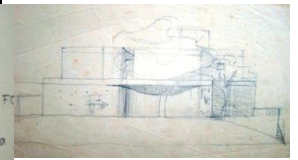
ILBPMB



ILBPMB

038- CASA DO CHAME CHAME, 1958
038 R. 06 - PROPOSTA III - ESTUDOS
TOMOS : 038 ARQ 0063 a 0072 (40 FOL)
G-18
0038 foi para o

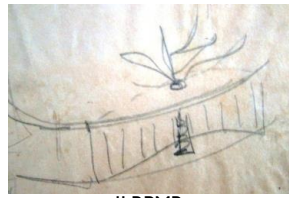
ILBPMB



ILBPMB



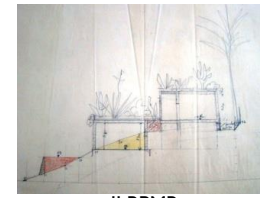
ILBPMB



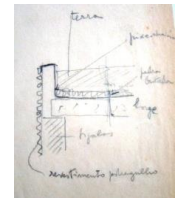
ILBPMB



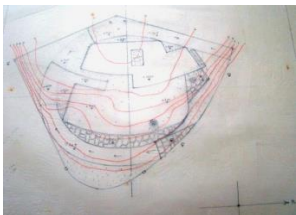
ILBPMB



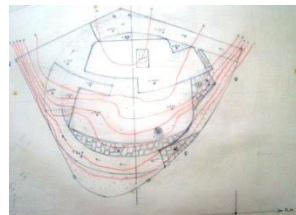
ILBPMB



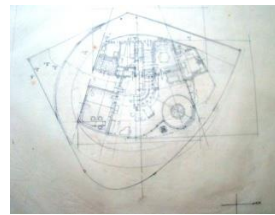
ILBPMB



ILBPMB



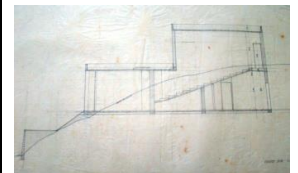
ILBPMB



ILBPMB


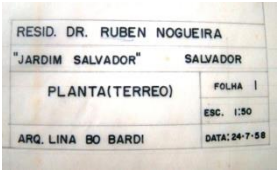
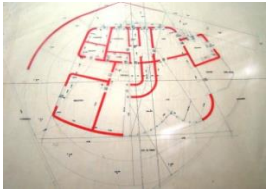
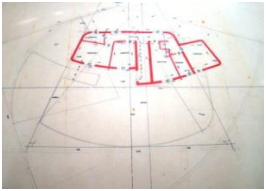
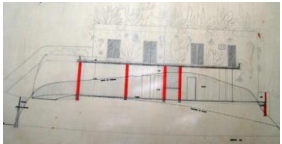
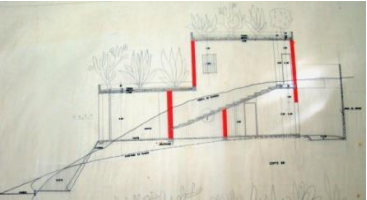
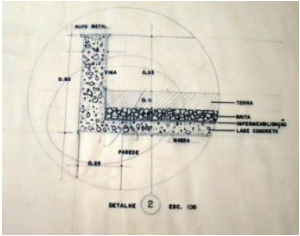
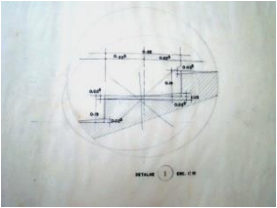


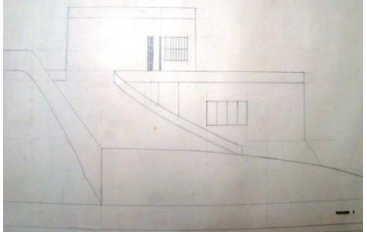
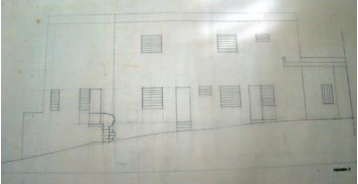










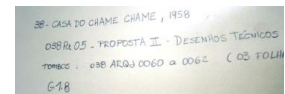
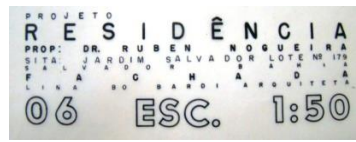
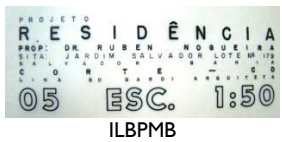
ILBPMB



ILBPMB

Projeto Final

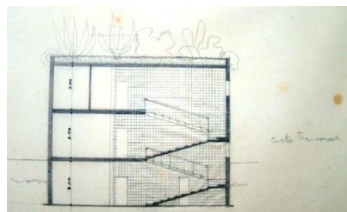
 <p>38-CASA DO CHAME-CHAME (1958) 38 Pa 07 - Pro Postfa III - Desenhos Técnicos (VERSÃO 11 folhas) nbs: D38ARQd0073 a D38ARQd0083 18</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>RESID. DR. RUBEN NOGUEIRA "JARDIM SALVADOR" - SALVADOR PLANTA(TERREO) FOLHA 1 ESC. 1:50 ARQ. LINA BO BARDI DATA: 24-7-58</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>PROJETO RESIDÊNCIA PROP: DR. RUBEN NOGUEIRA SITA: JARDIM SALVADOR LOTE N. 173 PAVIMENTO TERREO LINA BO BARDI ARQUITETA 01 ESC. 1:50</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>PROJETO RESIDÊNCIA PROP: DR. RUBEN NOGUEIRA SITA: JARDIM SALVADOR LOTE N. 173 PAVIMENTO SUPERIOR LINA BO BARDI ARQUITETA 02 ESC. 1:50</p> <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>PROJETO RESIDÊNCIA PROP: DR. RUBEN NOGUEIRA SITA: JARDIM SALVADOR LOTE N. 173 PAVIMENTO TERREO LINA BO BARDI ARQUITETA 03 ESC. 1:50</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>PROJETO RESIDÊNCIA PROP: DR. RUBEN NOGUEIRA SITA: JARDIM SALVADOR LOTE N. 173 PAVIMENTO SUPERIOR LINA BO BARDI ARQUITETA 04 ESC. 1:50</p> <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>



ILBPMB



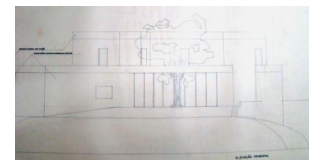
ILBPMB



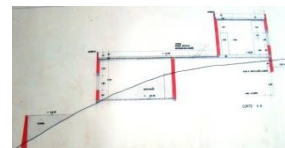
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



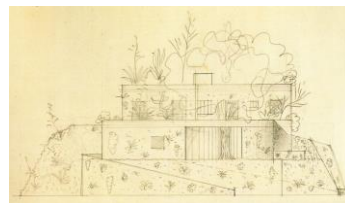
ILBPMB



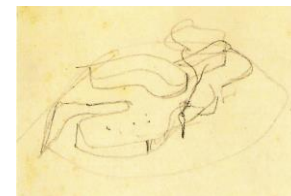
Ferraz, 1993, p.122



Ferraz, 1993, p.122



Ferraz, 1993, p.123



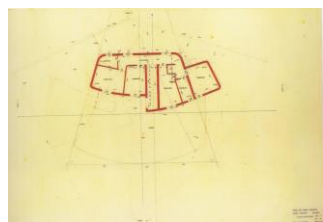
Ferraz, 1993, p.123



Ferraz, 1993, p.122



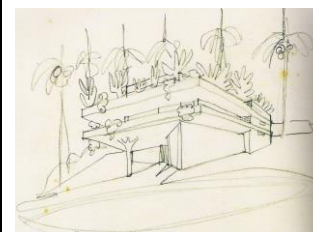
Ferraz, 1993, p.124



Ferraz, 1993, p.124



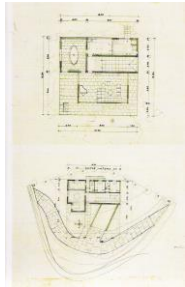
Ferraz, 1993, p.125



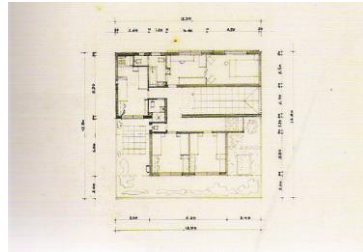
OLIVEIRA, 2006,p.83



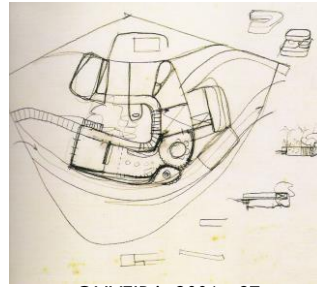
OLIVEIRA, 2006,p.84



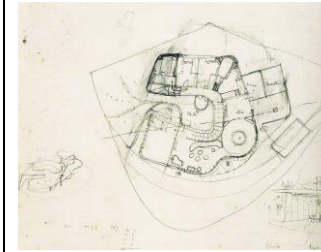
OLIVEIRA, 2006,p.84



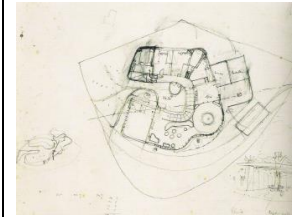
OLIVEIRA, 2006,p.85



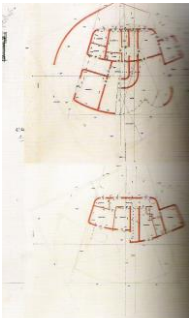
OLIVEIRA, 2006,p.87



OLIVEIRA, 2006,p.89



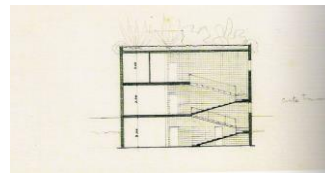
OLIVEIRA, 2006,p.101



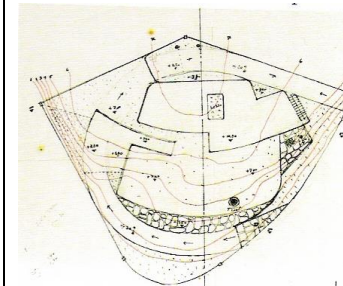
OLIVEIRA, 2006,p.101



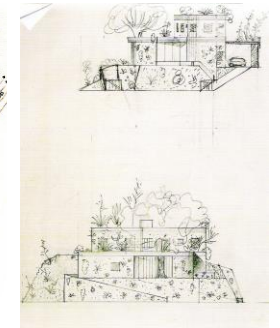
OLIVEIRA, 2006,p.103



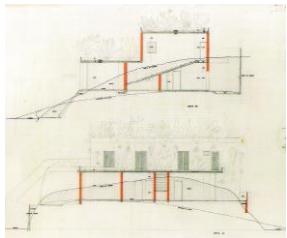
OLIVEIRA, 2006,p.85



OLIVEIRA, 2006,p.101



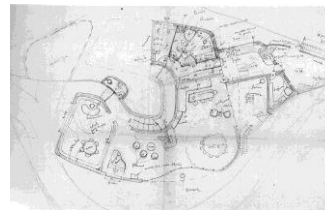
OLIVEIRA, 2006,p.100



OLIVEIRA, 2006,p.100



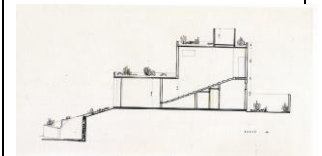
OLIVEIRA, 2006,p.105



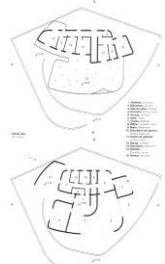
OLIVEIRA, 2006,p.99



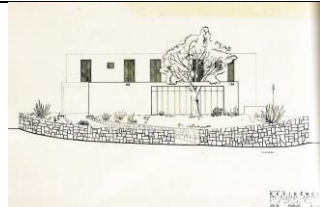
OLIVEIRA, 2006,p.98



OLIVEIRA, 2006,p.102



OLIVEIRA, 2006,p.100



OLIVEIRA, 2006,p.100

Fotos



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.



ILBPMB,2010.

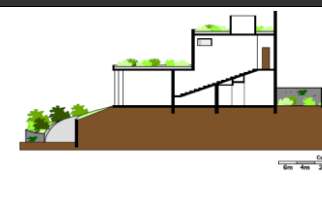
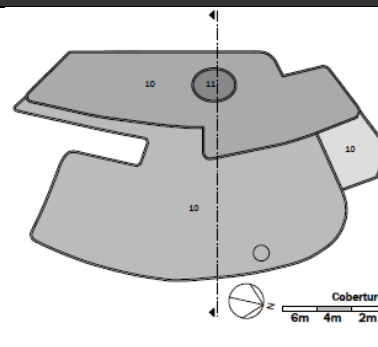
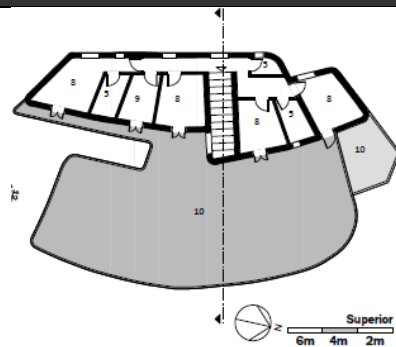
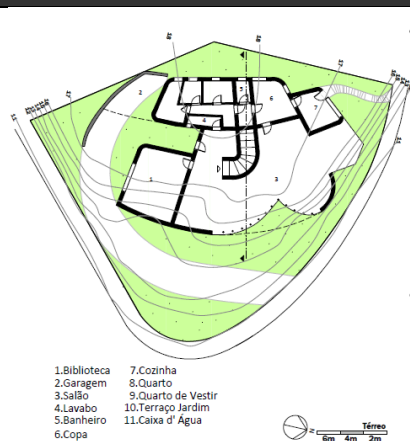


OLIVEIRA ,2002, p. 59



OLIVEIRA, 2002, p. 59

Redesenhos



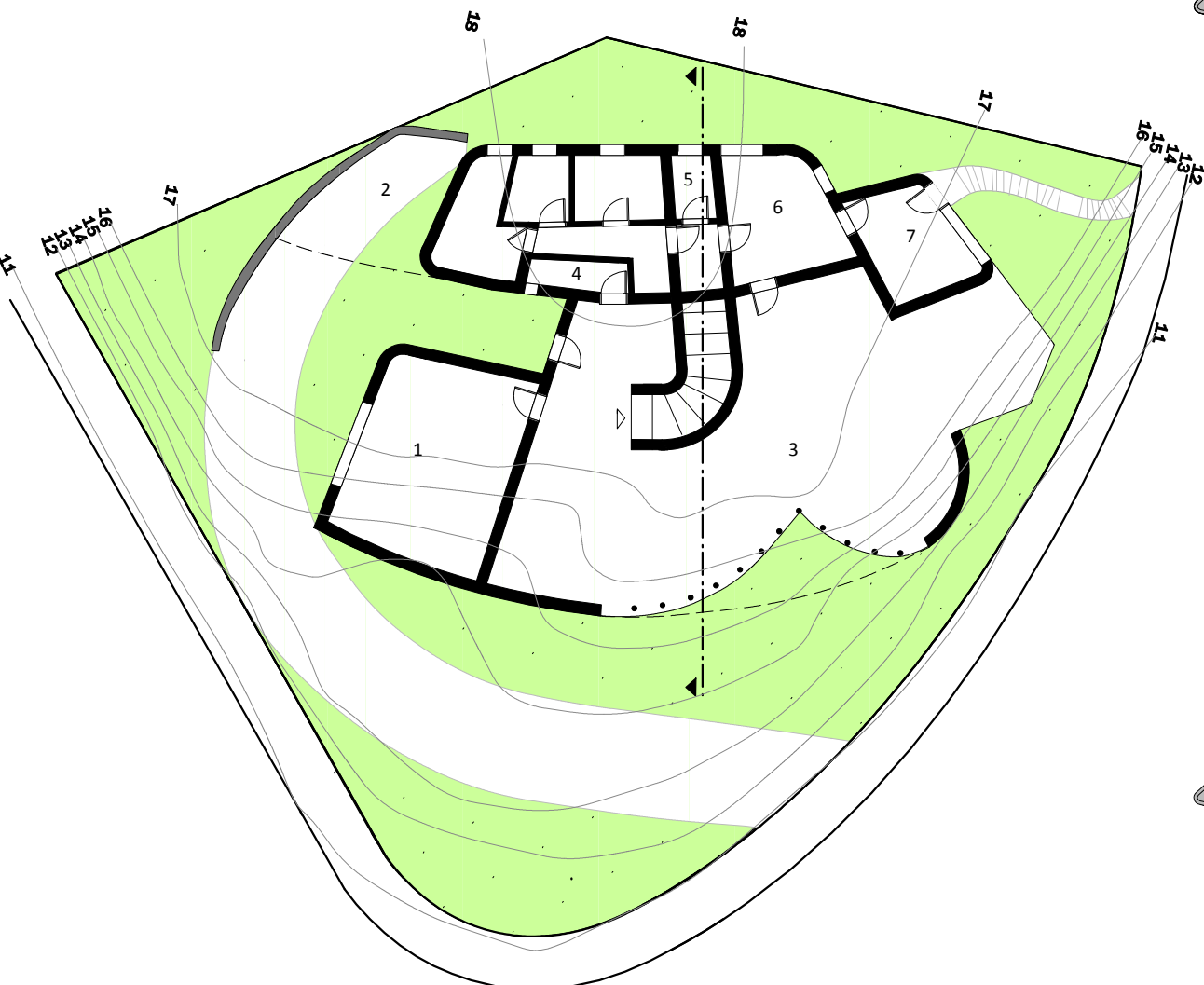
Autores

Leonardo Dmitry, Giordano Rogoski, Máira Teixeira.

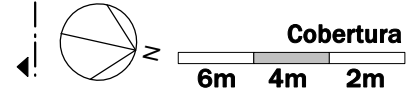
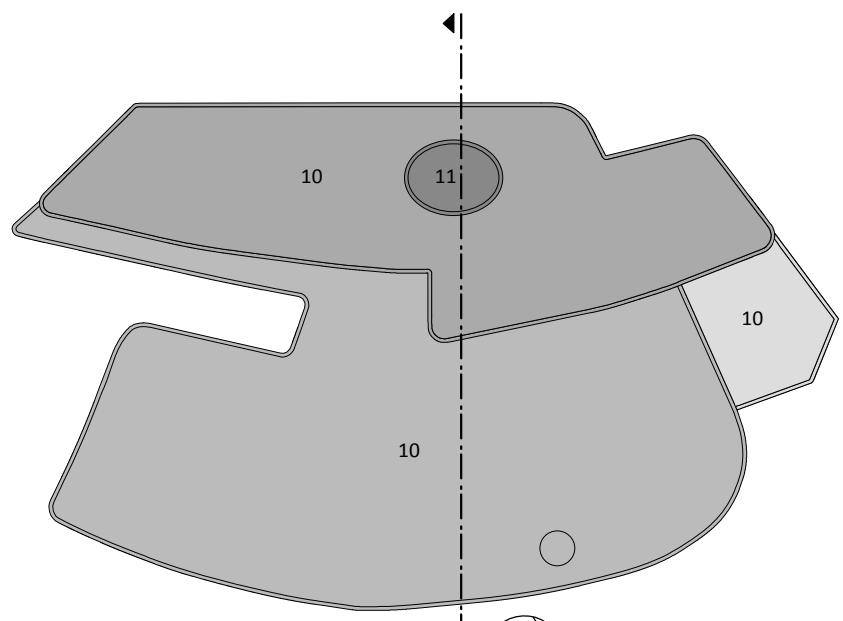
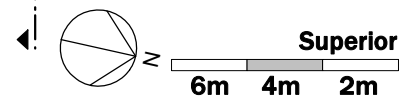
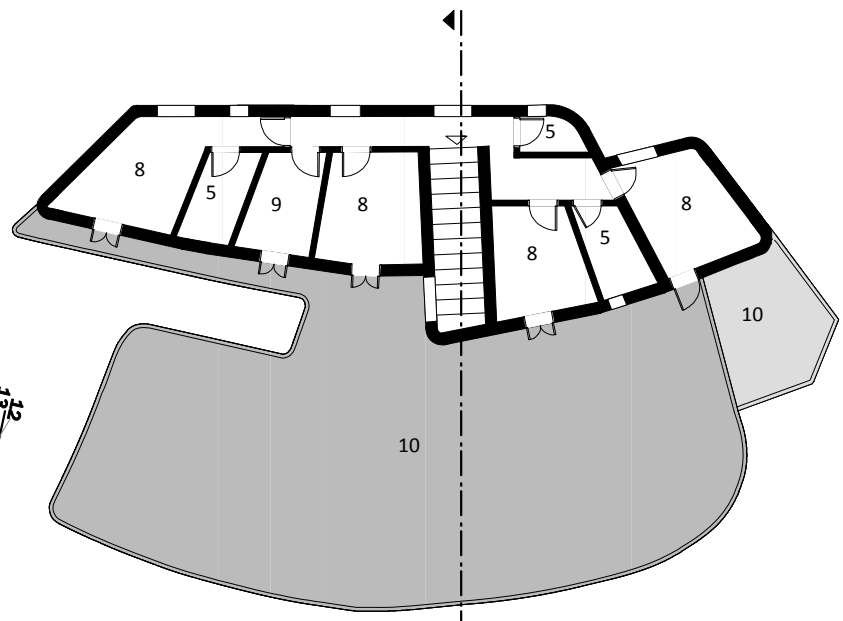
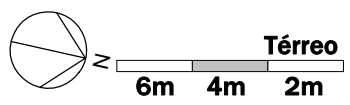
Observações

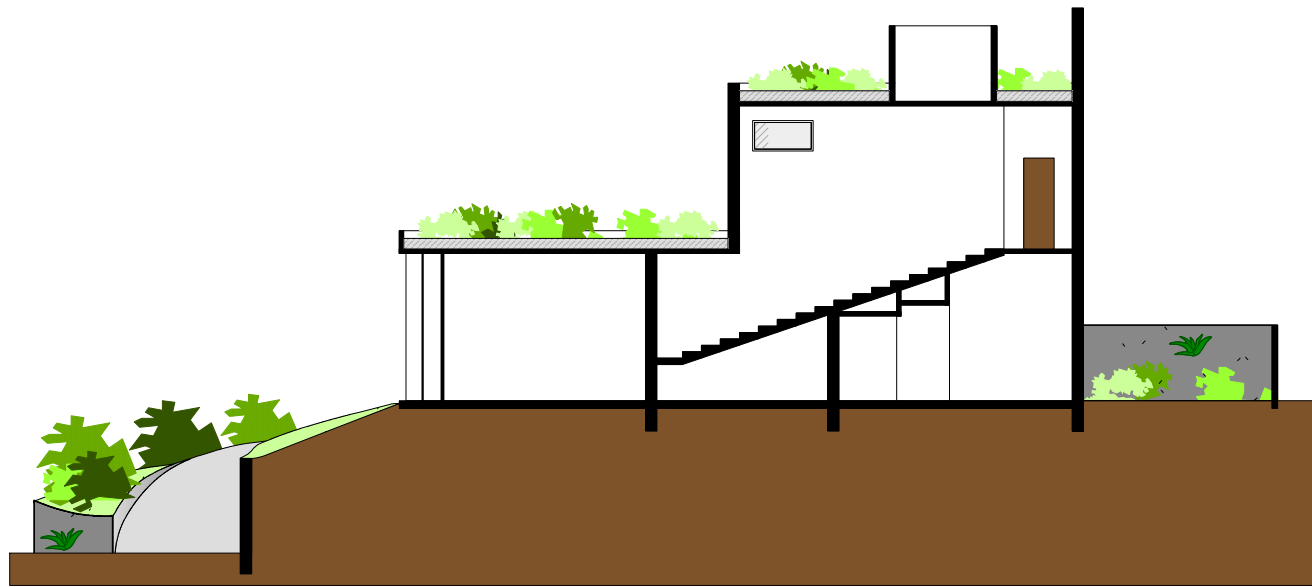
Referências

FERRAZ, M. C (org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.
 Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.
 OLIVEIRA, O. **Lina Bo Bardi: obra construída**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
 OLIVEIRA, O. **Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

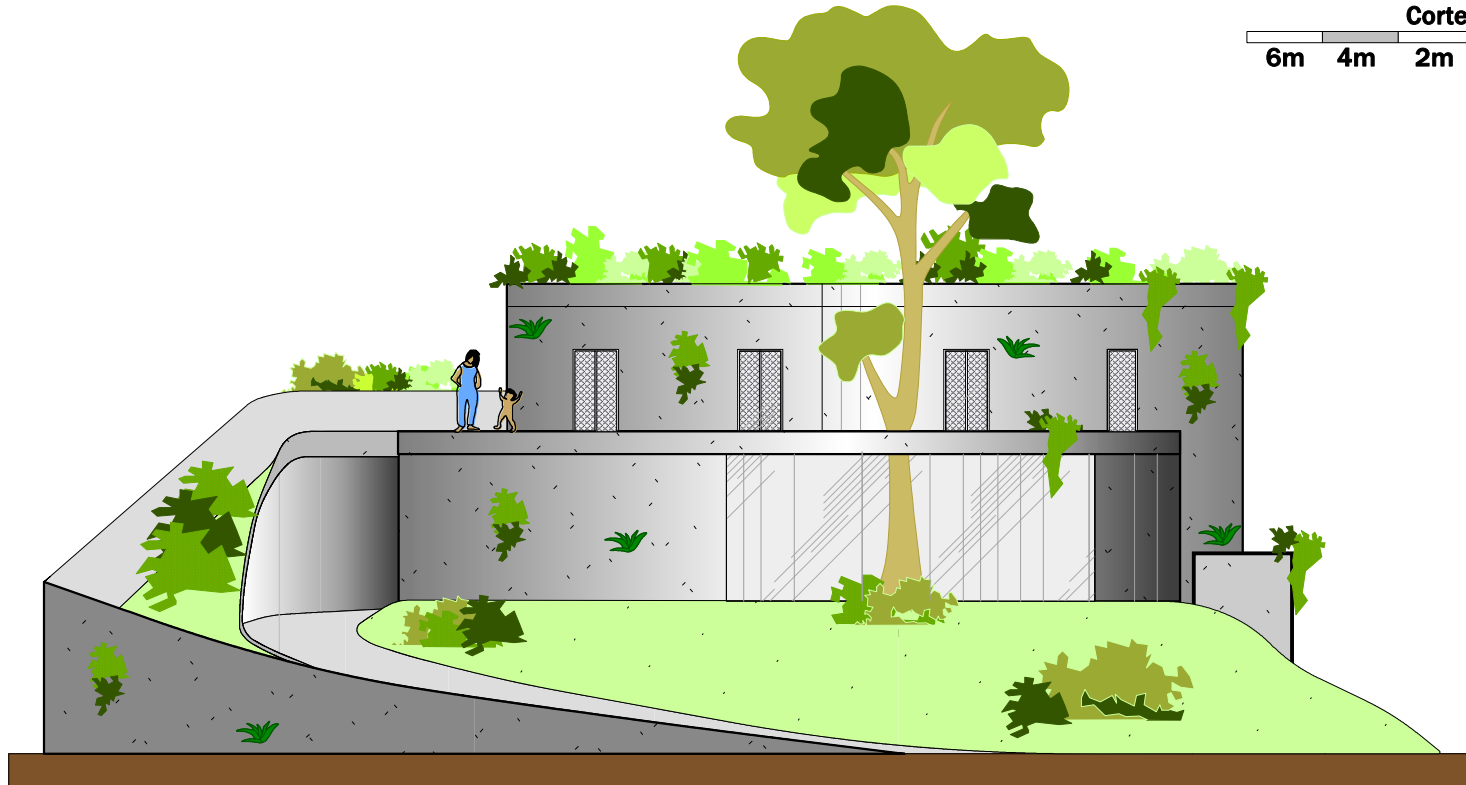


- 1. Biblioteca
- 2. Garagem
- 3. Salão
- 4. Lavabo
- 5. Banheiro
- 6. Copa
- 7. Cozinha
- 8. Quarto
- 9. Quarto de Vestir
- 10. Terraço Jardim
- 11. Caixa d' Água





Corte
6m 4m 2m



Fachada Frontal
6m 4m 2m

9

Casa Mário Cravo

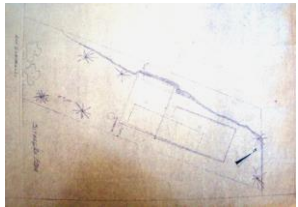


Casa Mário Cravo

Ano do Projeto: 1958	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Mário Cravo	Endereço: Salvador-Ba
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	---------------------------	-----------------------

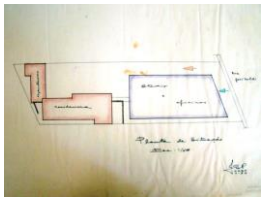
Desenhos

Levantamentos

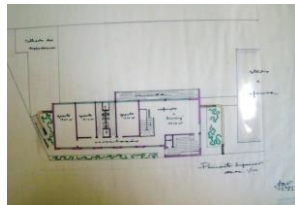


ILBPMB

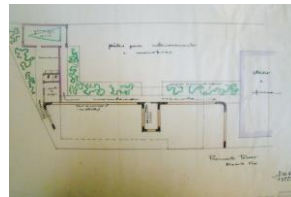
Estudos



ILBPMB



ILBPMB



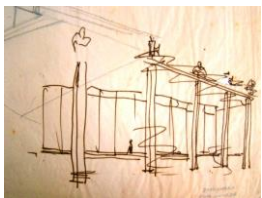
ILBPMB



ILBPMB



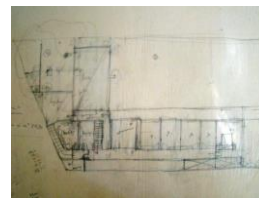
ILBPMB



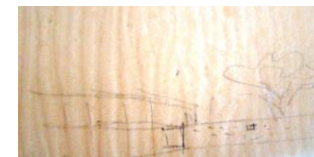
ILBPMB



ILBPMB



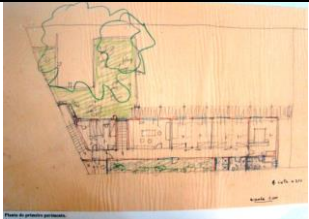


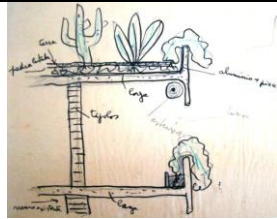
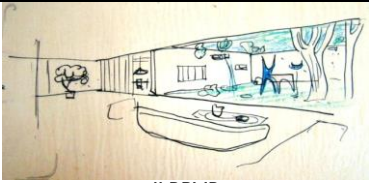
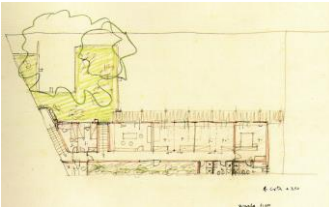


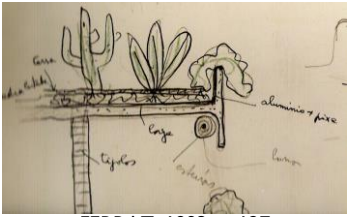
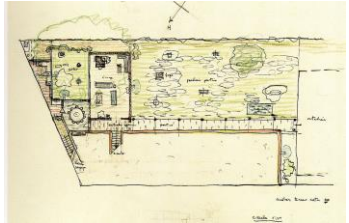
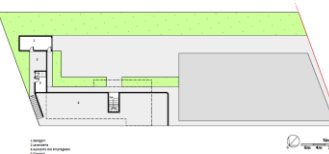


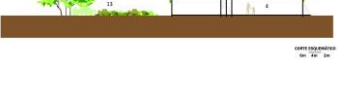

ILBPMB



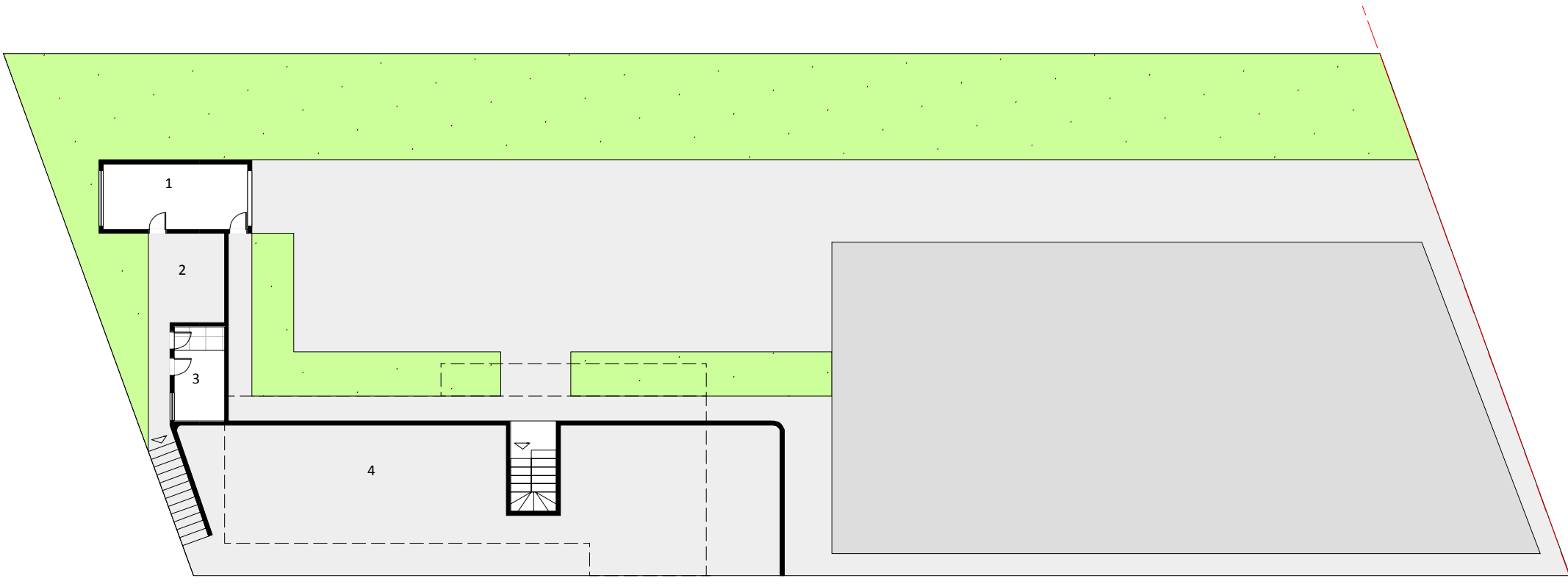
ILBPMB



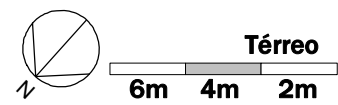
ILBPMB

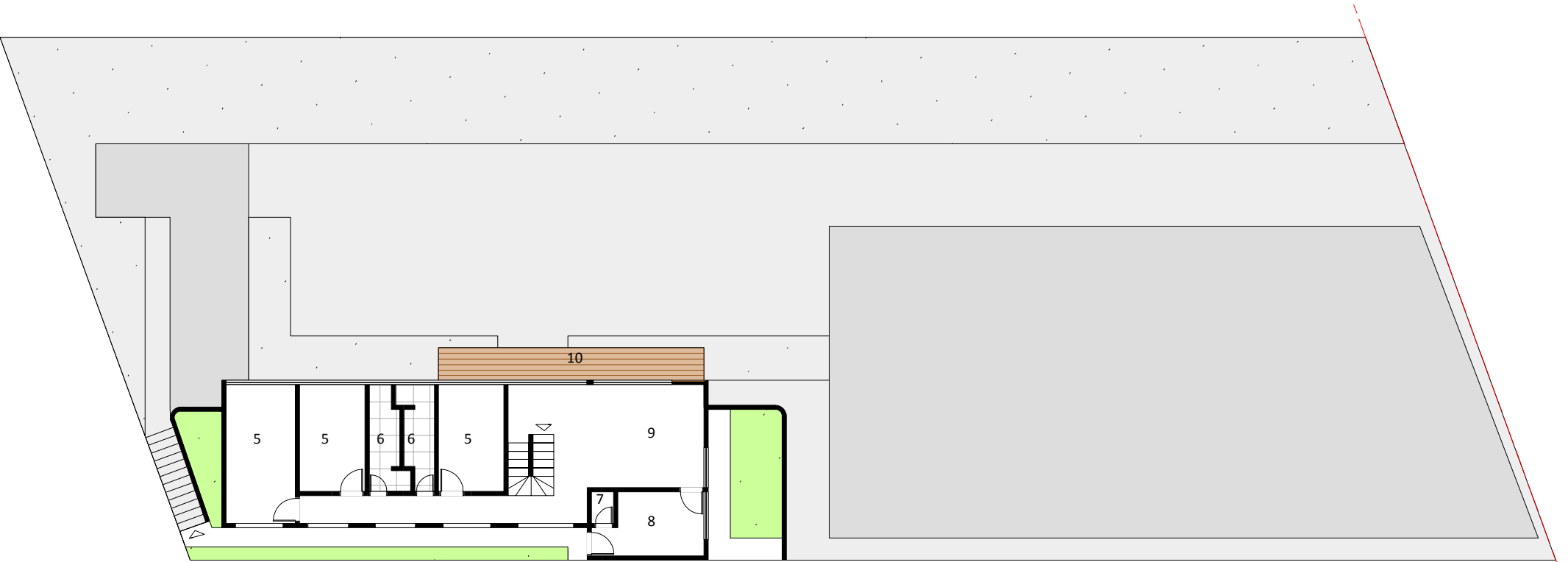
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>FERRAZ, 1993, p.126</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.127</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.127</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.127</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p.126</p>
<p>Projeto Final</p>				
<p>Fotos</p>				
<p>Redesenhos</p>				
				

Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.
Observações	
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



- 1. Garagem
- 2. Lavanderia
- 3. Aposento dos Empregados
- 4. Convívio

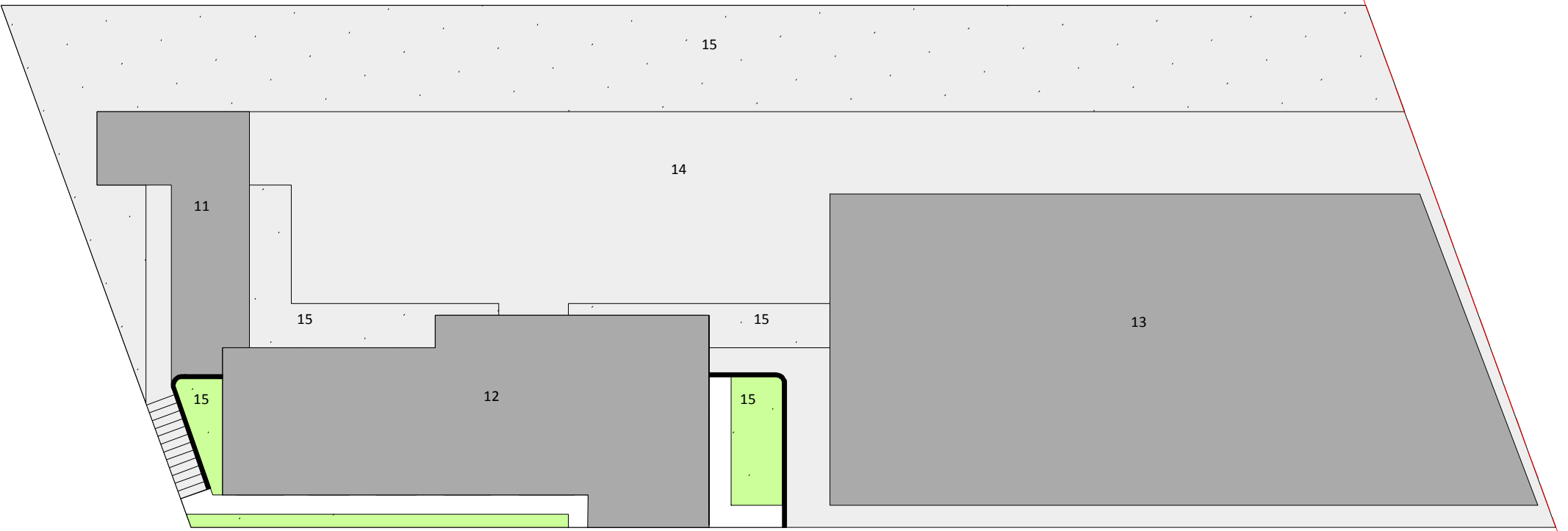




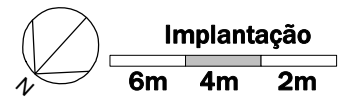
- 5.Quarto
- 6.Banheiro
- 7.Despensa
- 8.Cozinha
- 9.Living e Refeições
- 10.Sacada

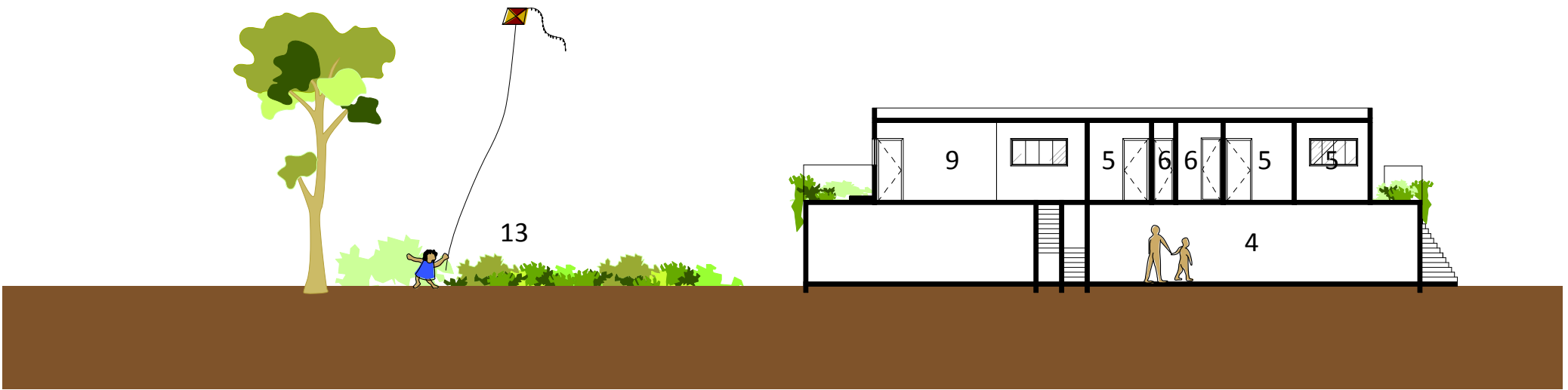


Superior
6m 4m 2m

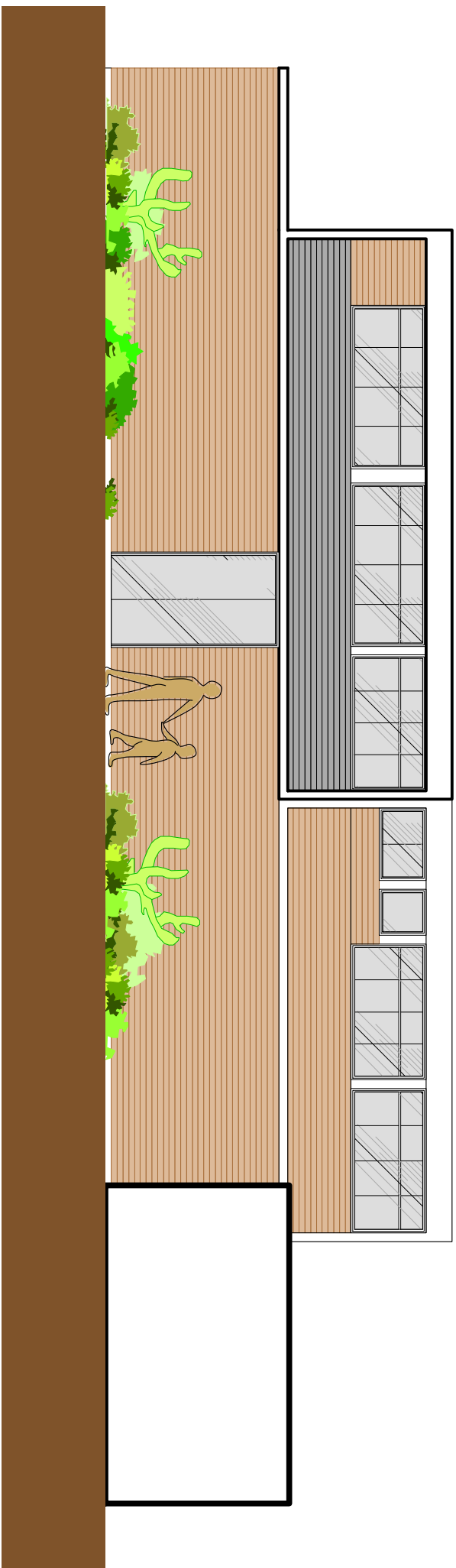


- 11. Dependências
- 12. Residência
- 13. Studio e Oficinas
- 14. Estacionamento e Manobras
- 15. Jardim





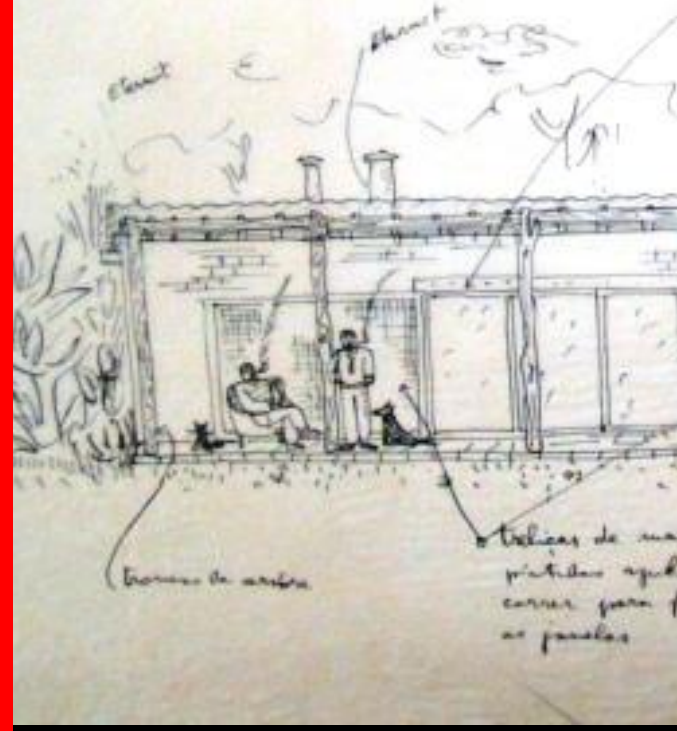
CORTE ESQUEMÁTICO
6m 4m 2m



FACHADA FRONTAL
3m 2m 1m

Residência Shed Impluvium

10



Residência Shed Impluvium

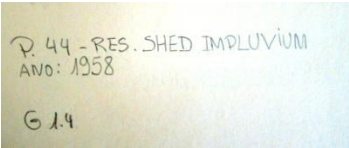
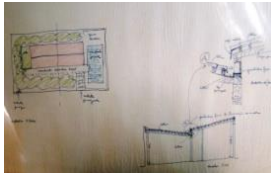
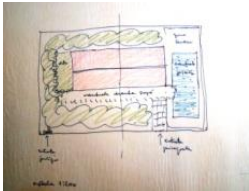
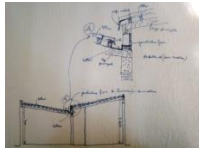
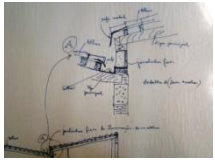
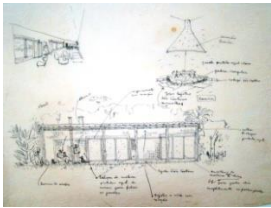
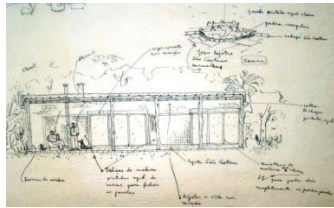
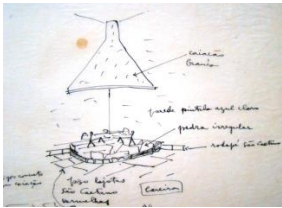
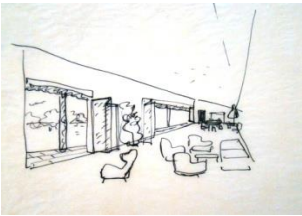
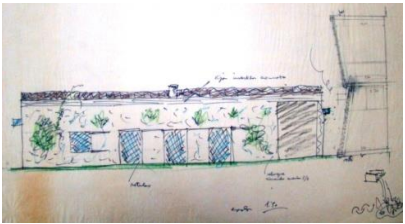
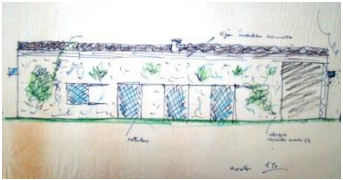
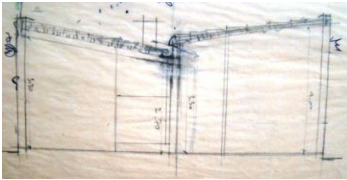

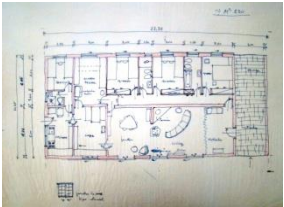
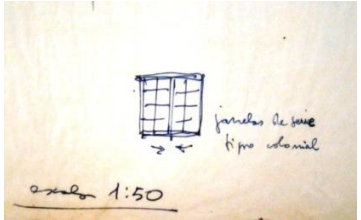
Ano do Projeto: 1958	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado	Endereço: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	--------------------------------	----------------------------

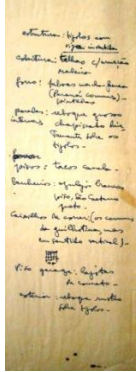
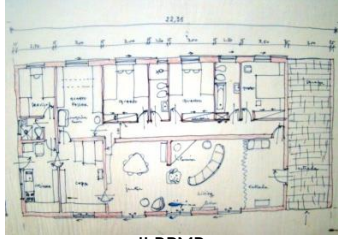
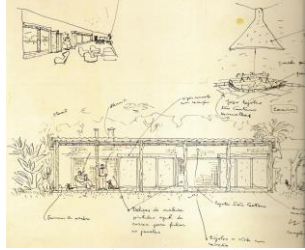
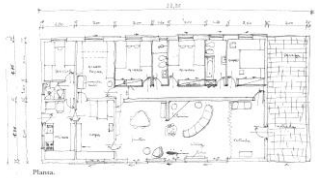

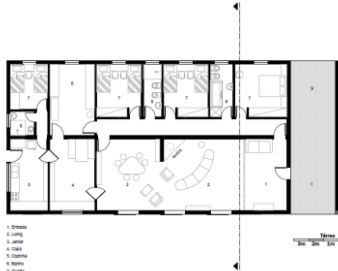
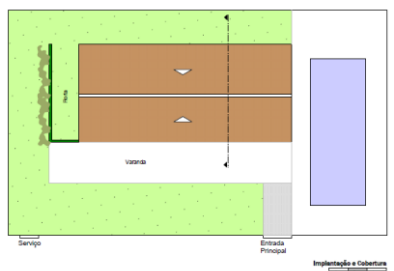
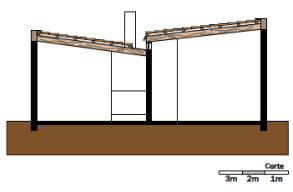
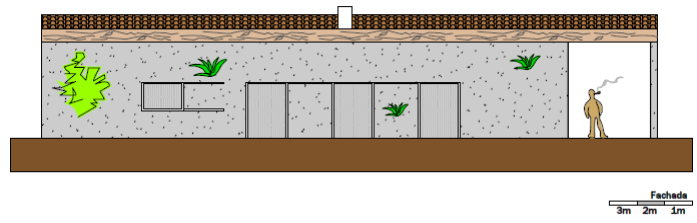
Desenhos

Levantamentos

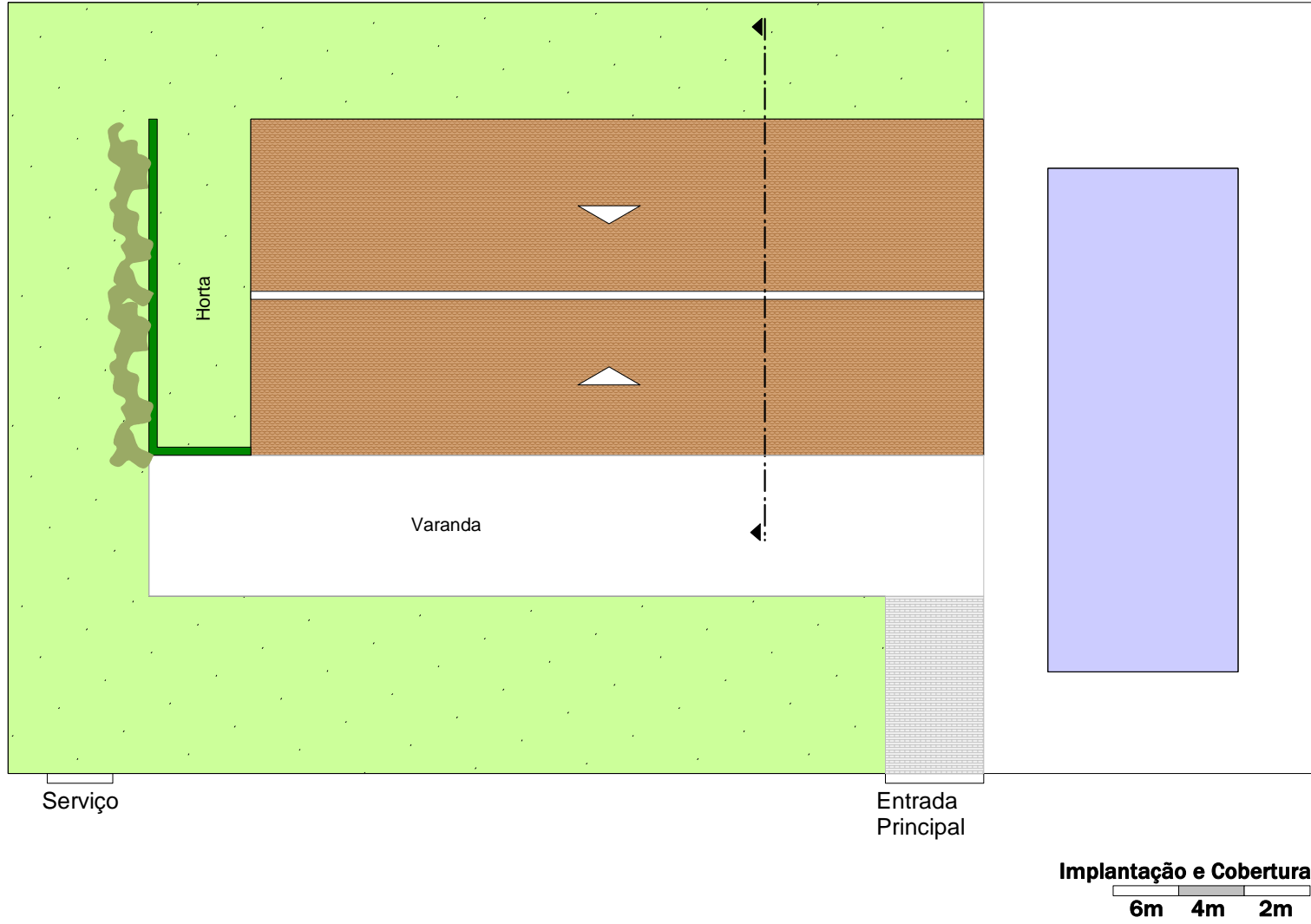
--	--	--	--	--

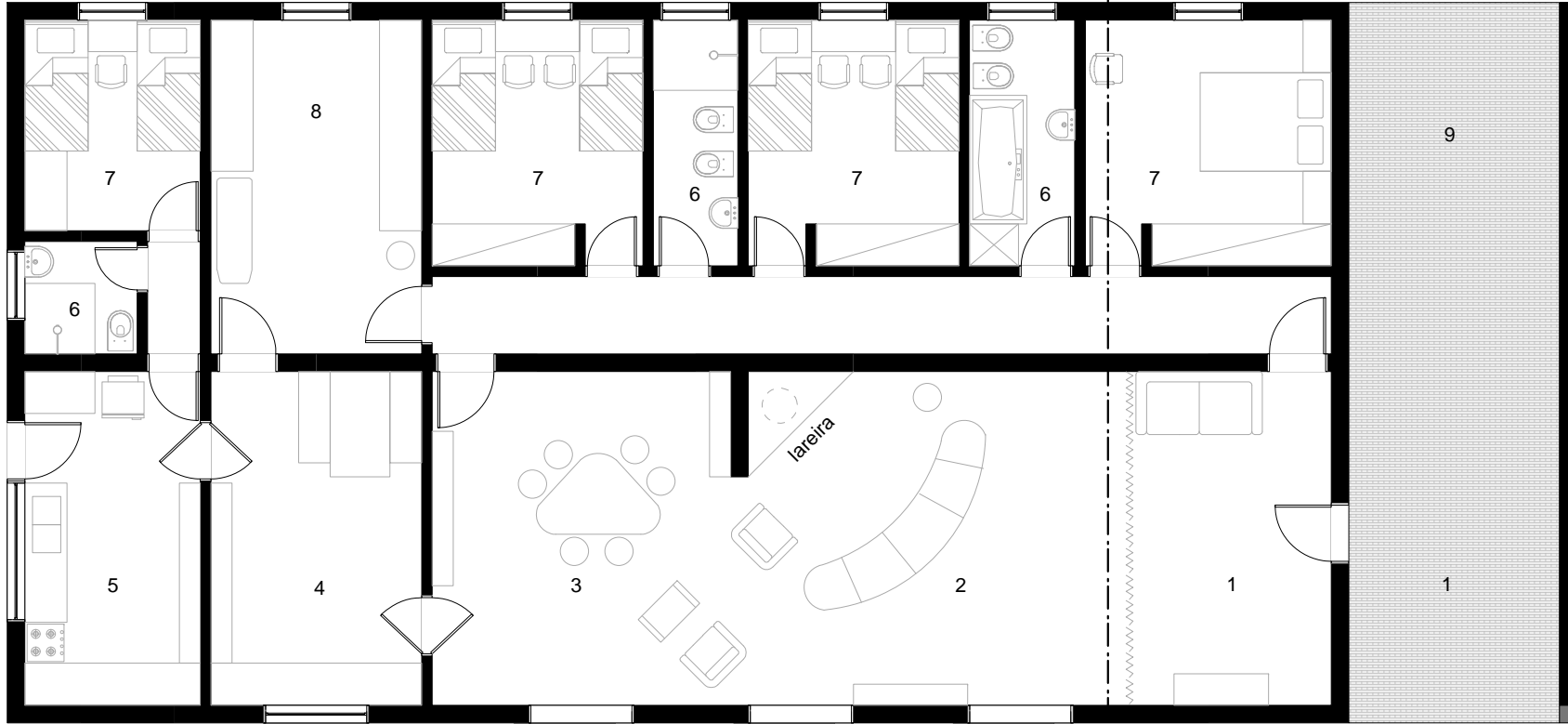
Estudos

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

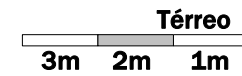
			ILBPMB	ILBPMB
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p. 129</p>	 <p>FERRAZ, 1993, p. 129</p>	 <p>Elevação: FERRAZ, 1993, p. 129</p>
Projeto Final				
Fotos				
Redesenhos				
				
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Máira Teixeira.			

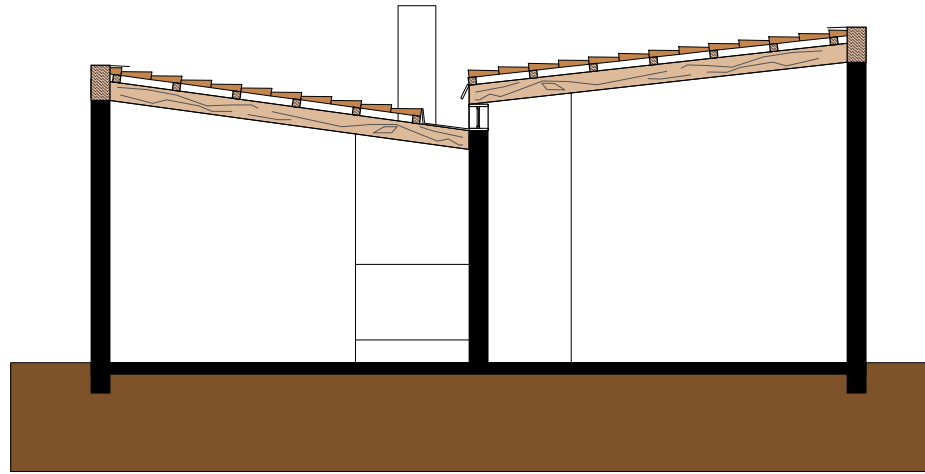
Observações	
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



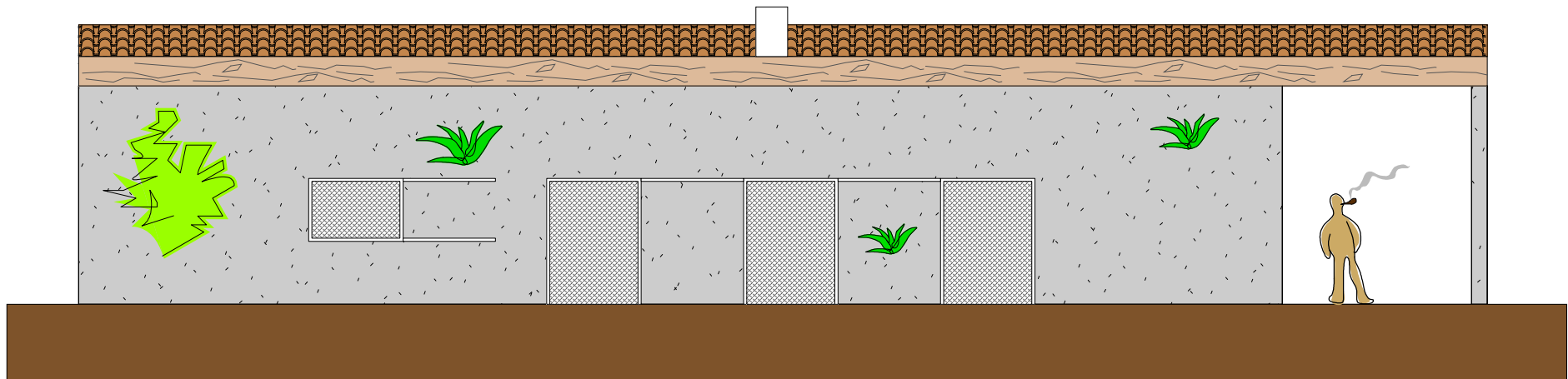


- 1. Entrada
- 2. Living
- 3. Jantar
- 4. Copa
- 5. Cozinha
- 6. Banho
- 7. Quarto
- 8. Quarto Passar
- 9. Garagem





Corte
3m 2m 1m

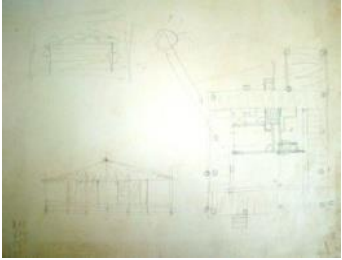











Fachada
3m 2m 1m

Casa de Praia 2

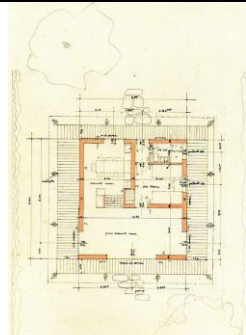


Casa na Praia - 1958

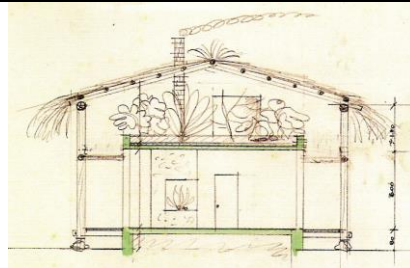
Ano do Projeto: 1958	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado	Endereço: Não identificado
Desenhos				
Levantamentos				
Estudos				
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>



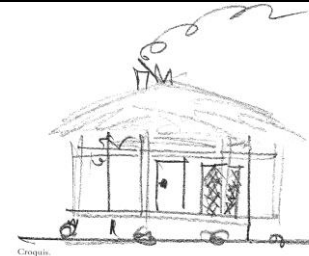
FERRAZ, 1993,p. 128



FERRAZ, 1993,p. 128



FERRAZ, 1993,p. 128

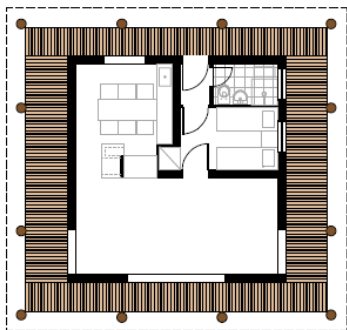


FERRAZ, 1993,p. 128

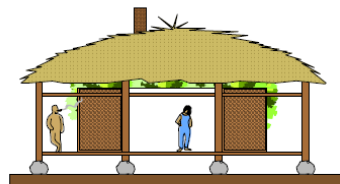
Projeto Final

Fotos

Redesenhos

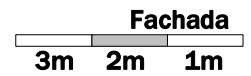
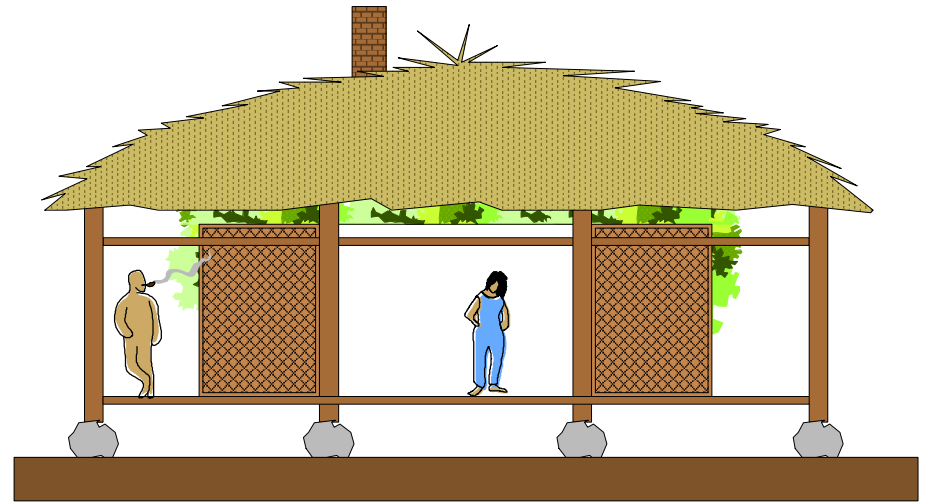
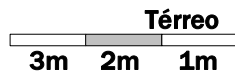
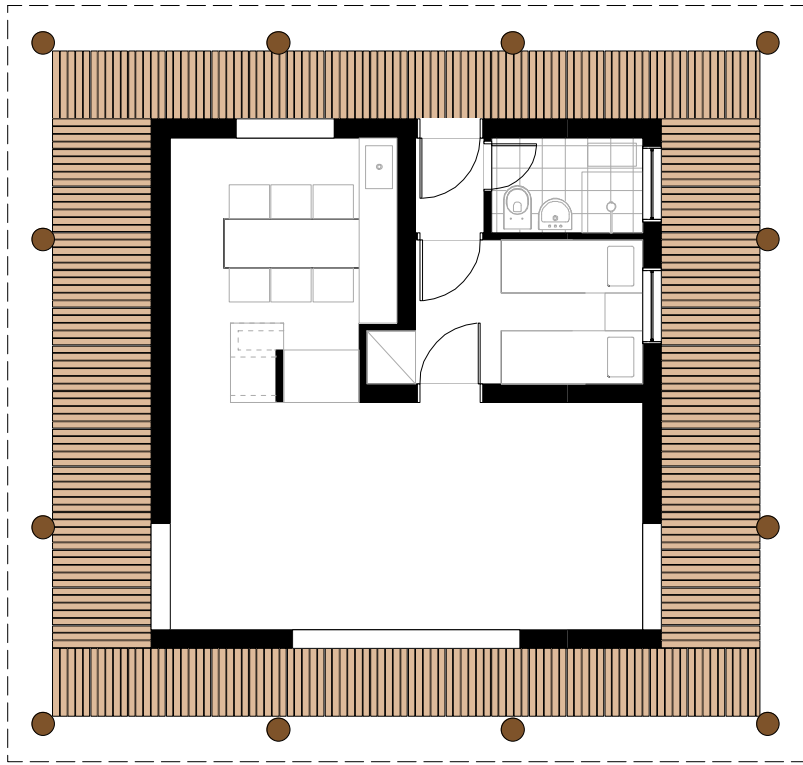


Térreo
3m 2m 1m



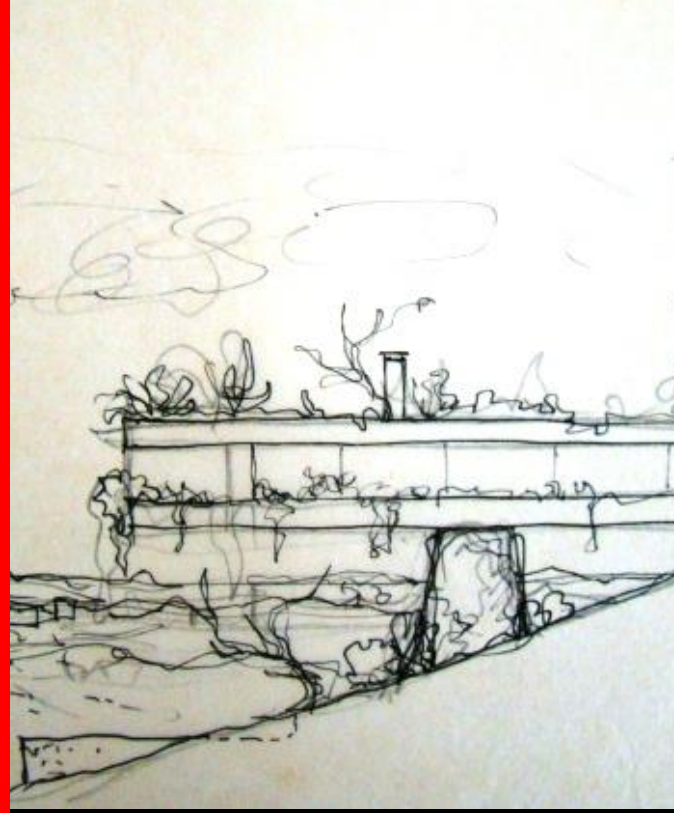
Fachada
3m 2m 1m

Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.
Observações	
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



Casa Figueiredo Ferraz

12



Casa Figueiredo Ferraz

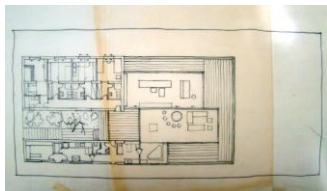
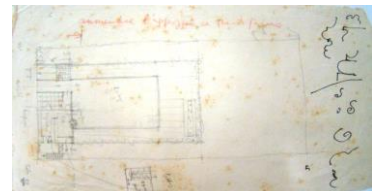
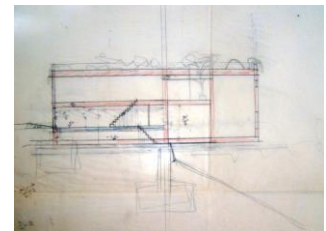


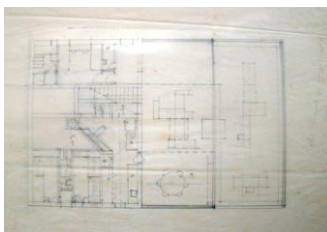
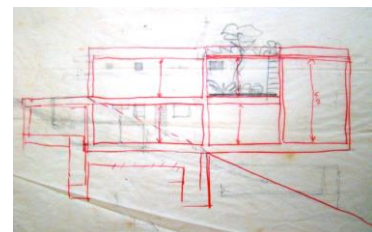
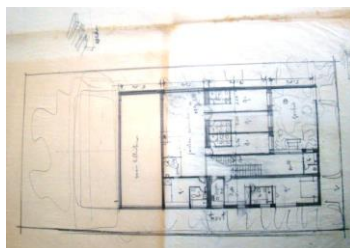
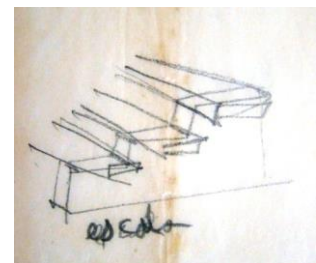

Ano do Projeto: 1962	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Figueiredo Ferraz	Endereço: Morumbi, São Paulo
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	---------------------------------	------------------------------

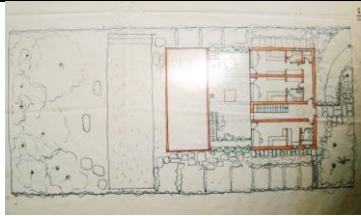
Desenhos

Levantamentos

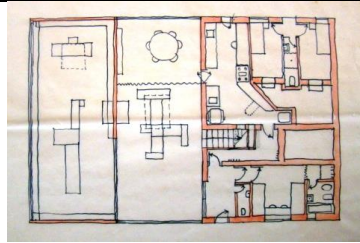
--	--	--	--	--

Estudos

 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB
 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB



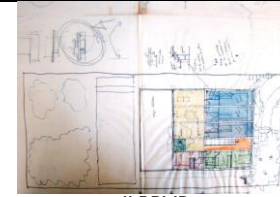
ILBPMB



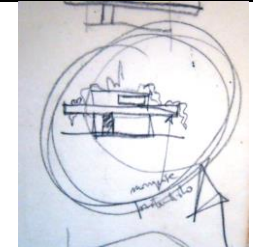
ILBPMB



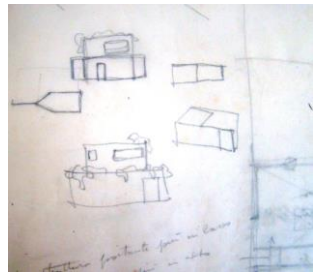
ILBPMB



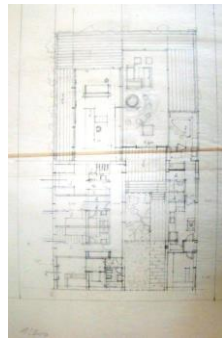
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



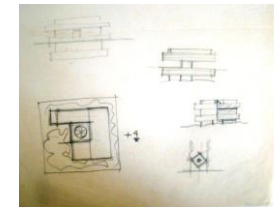
ILBPMB



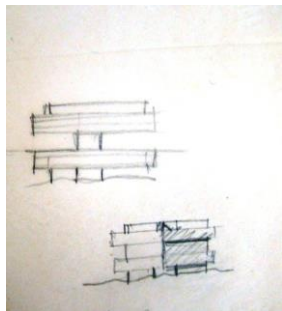
ILBPMB



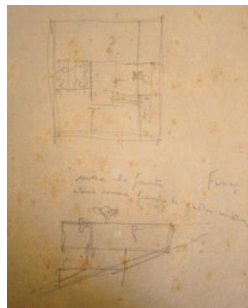
ILBPMB



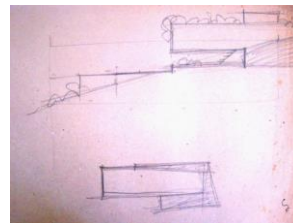
ILBPMB



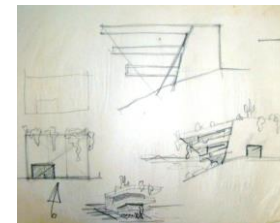
ILBPMB



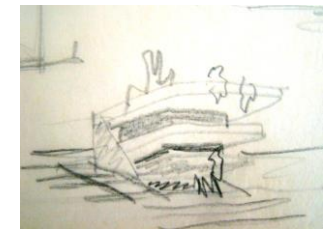
ILBPMB



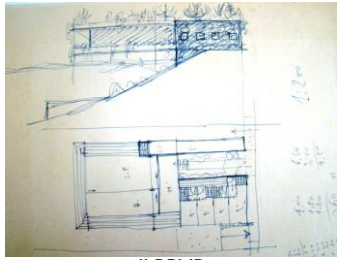
ILBPMB



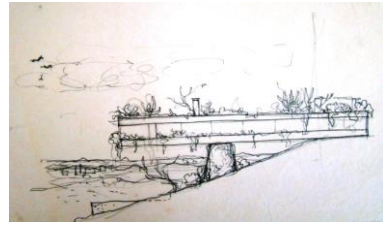
ILBPMB



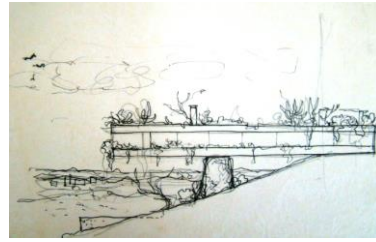
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



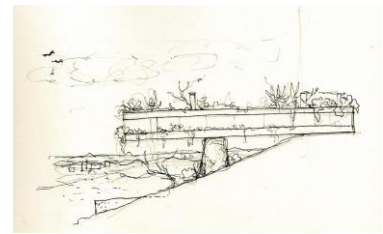
ILBPMB



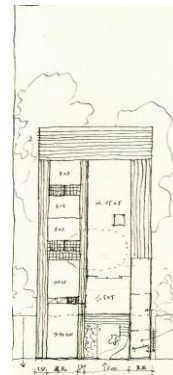
ILBPMB



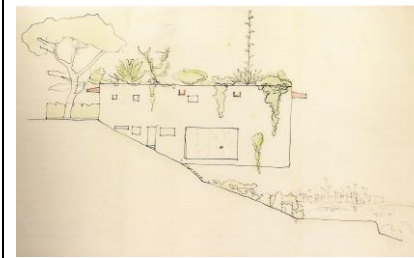
FERRAZ, 1993, P.166



FERRAZ, 1993, P.166



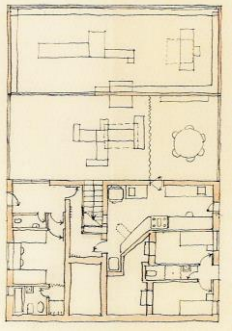
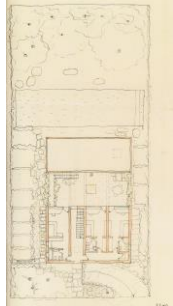

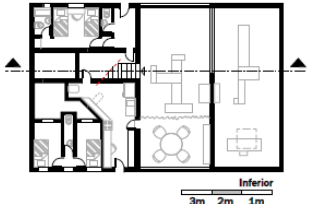
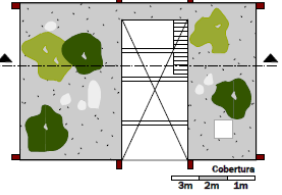
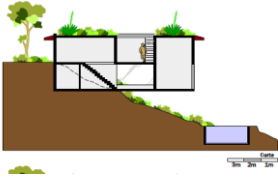
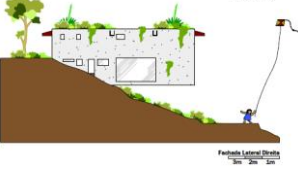
FERRAZ, 1993, P.166

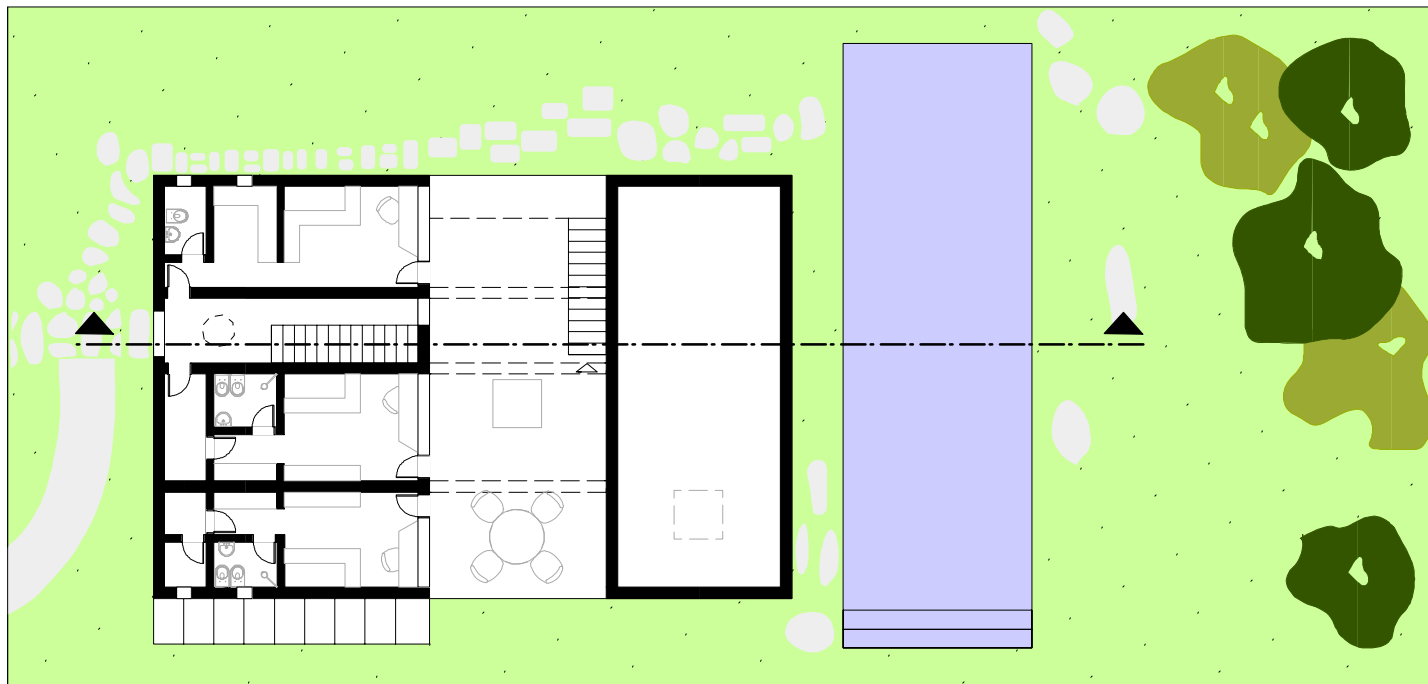


FERRAZ, 1993, P.166

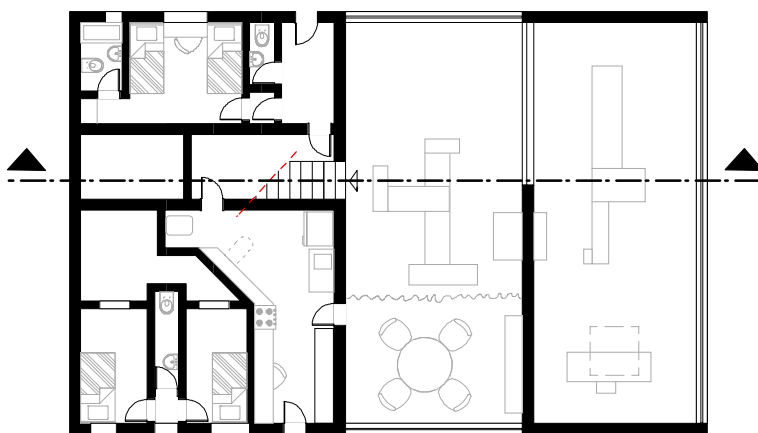


FERRAZ, 1993, P.167

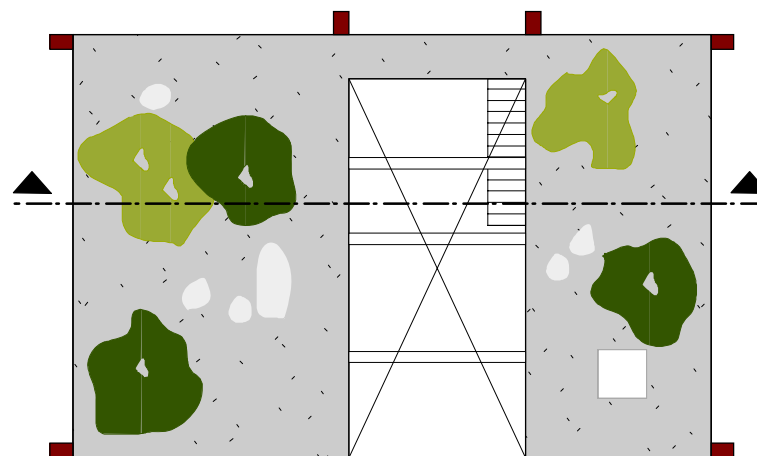
 <p>FERRAZ, 1993, P.167</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.167</p>			
Projeto Final				
Fotos				
Redesenhos				
				
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.			
Observações				
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.			



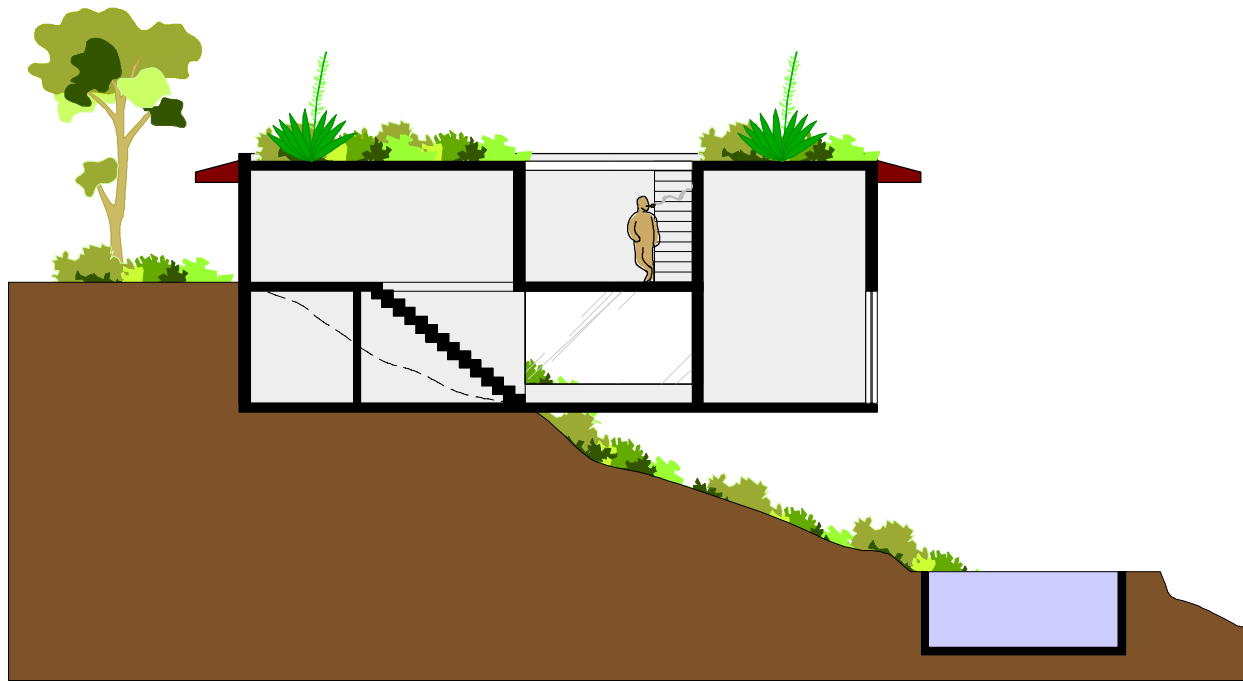
Térreo
3m 2m 1m



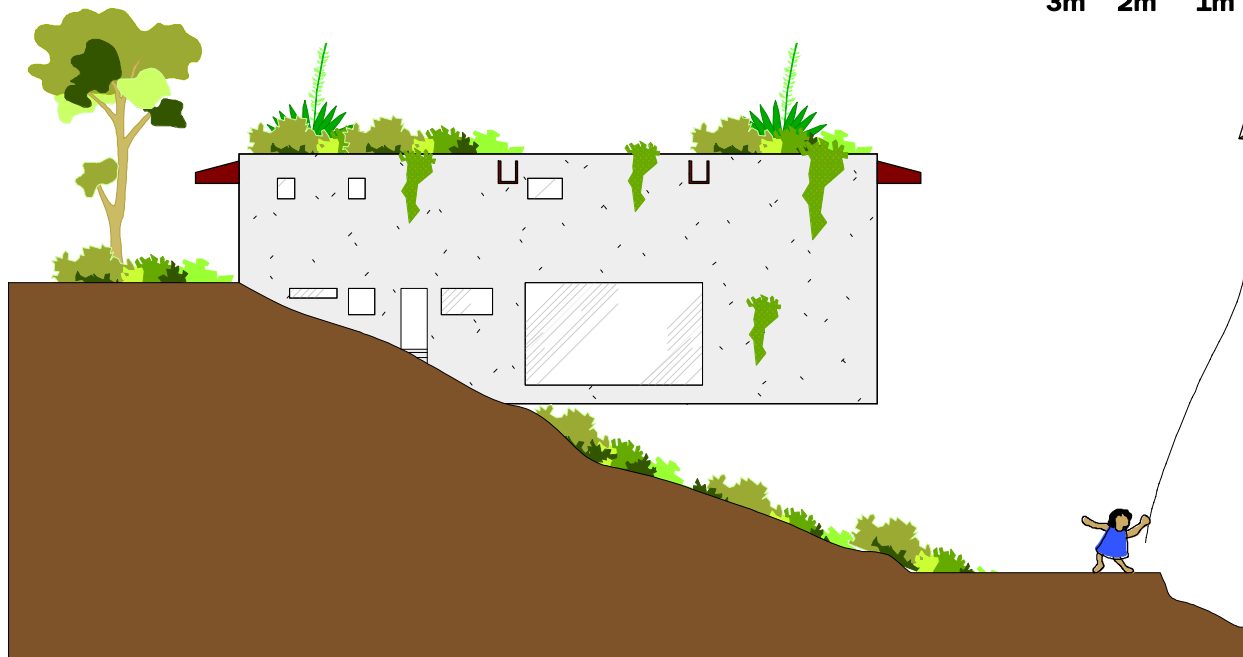
Inferior
3m 2m 1m



Cobertura
3m 2m 1m



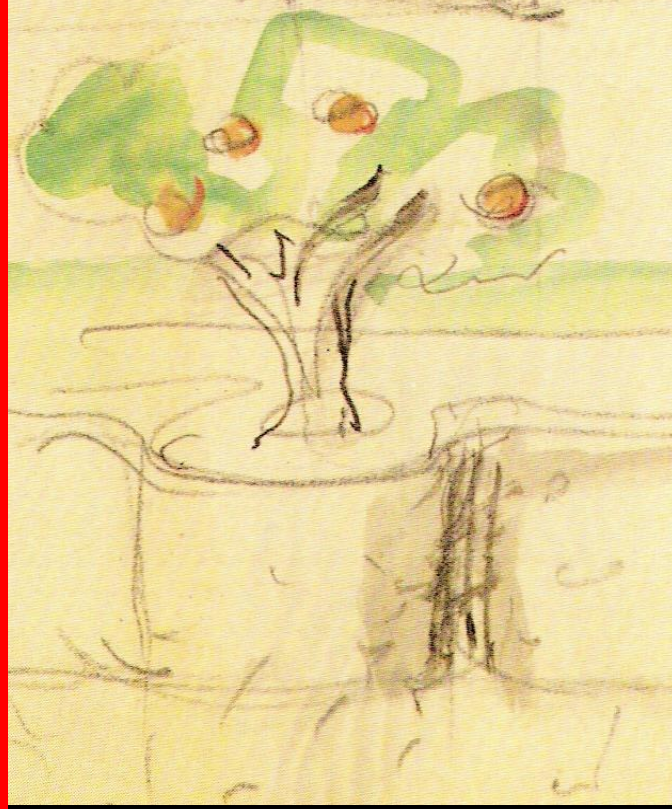
Corte
3m 2m 1m



Fachada Lateral Direita
3m 2m 1m

Casa das Laranjeiras

13



Casa das Laranjeiras

Ano do Projeto: 1962	Ano da Construção: não foi construído	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	--------------------------------

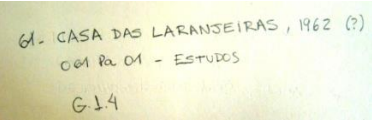
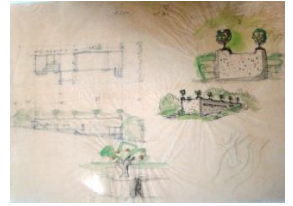


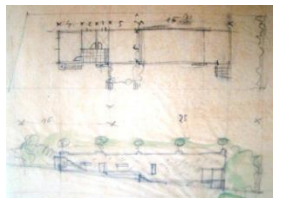


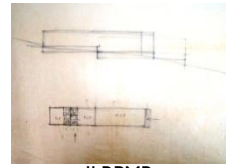

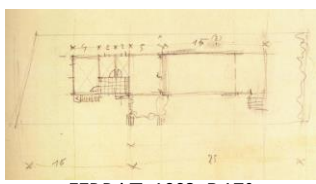
Endereço: Não identificado

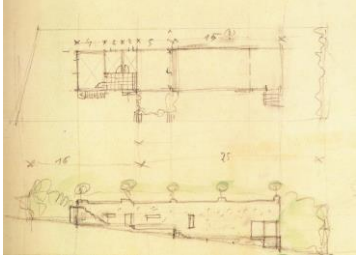


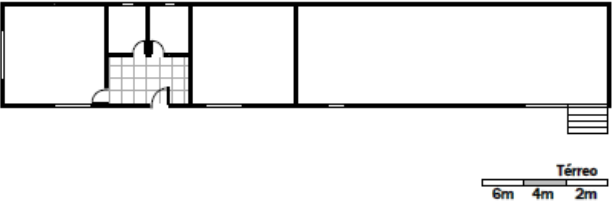
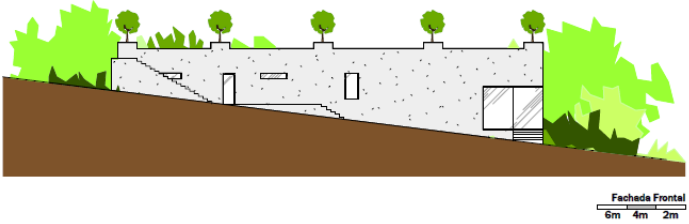
Desenhos

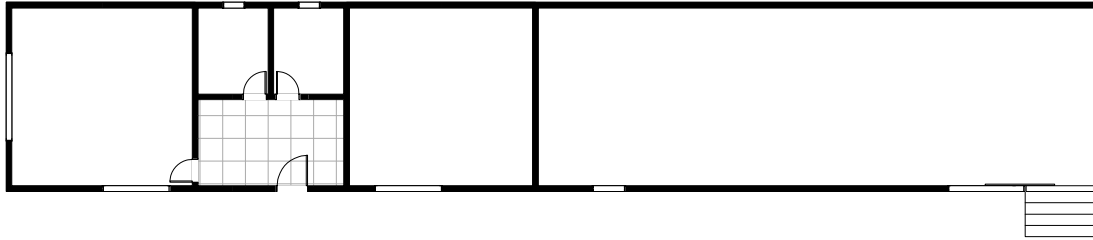
Levantamentos

--	--	--	--

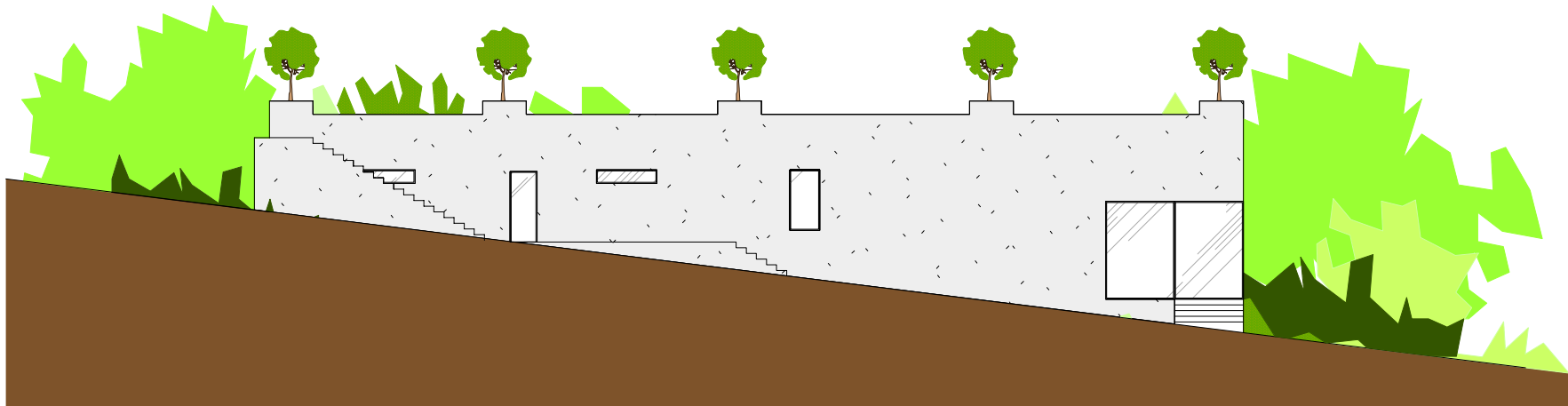
Estudos

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.170</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.170</p>

				
<p>FERRAZ, 1993, P.170</p>	<p>FERRAZ, 1993, P.170</p>	<p>FERRAZ, 1993, P.170</p>		
<p>Projeto Final</p>				
<p>Fotos</p>				
<p>Redesenhos</p>				
				
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Máira Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.</p>			

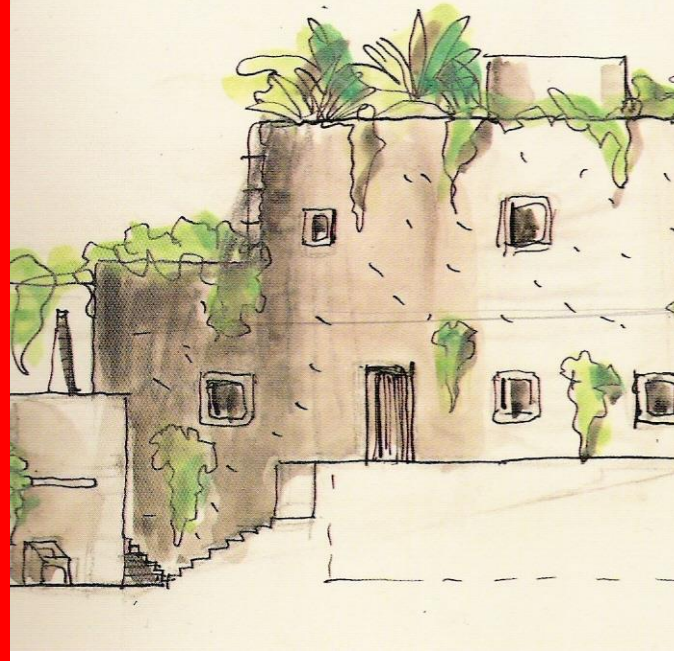


Térreo
6m 4m 2m



Fachada Frontal
6m 4m 2m

Casa Circular

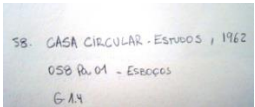
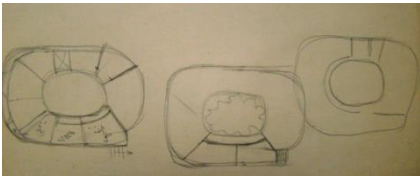
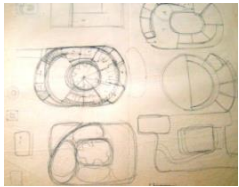
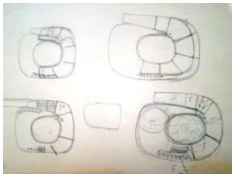
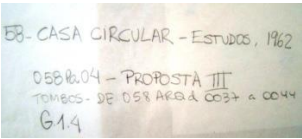
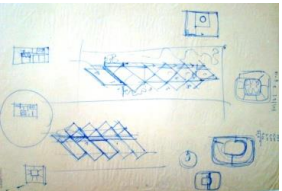
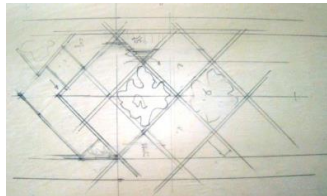
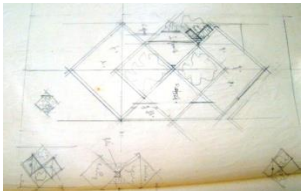
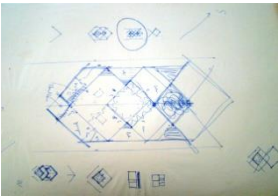
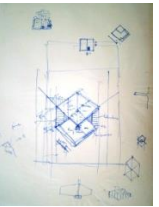
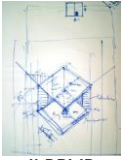

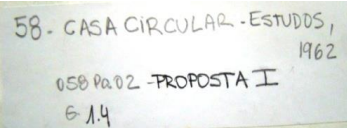




14

Casa Circular

Ano do Projeto: 1962	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	--------------------------------

Desenhos

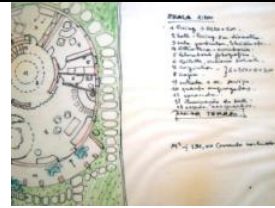
Levantamentos				
Estudos				
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>



ILBPMB



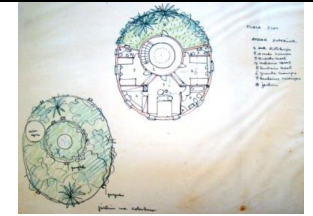
ILBPMB



ILBPMB



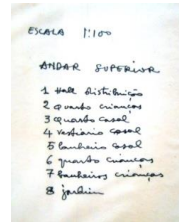
ILBPMB



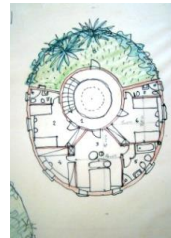
ILBPMB



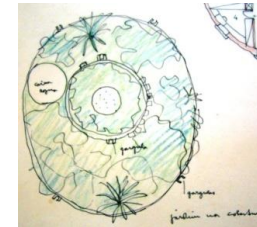
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



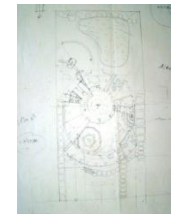
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



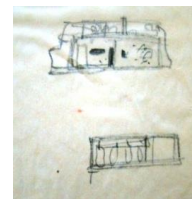
ILBPMB



ILBPMB



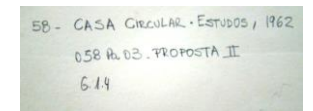
ILBPMB



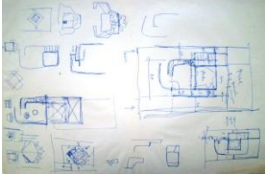
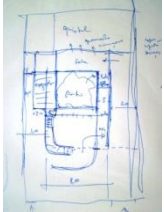
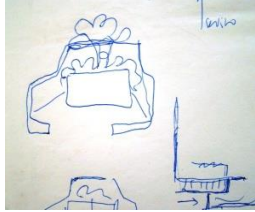


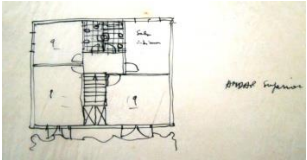
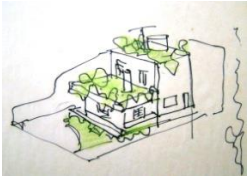
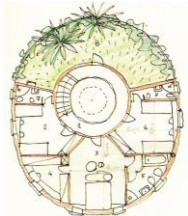






ILBPMB

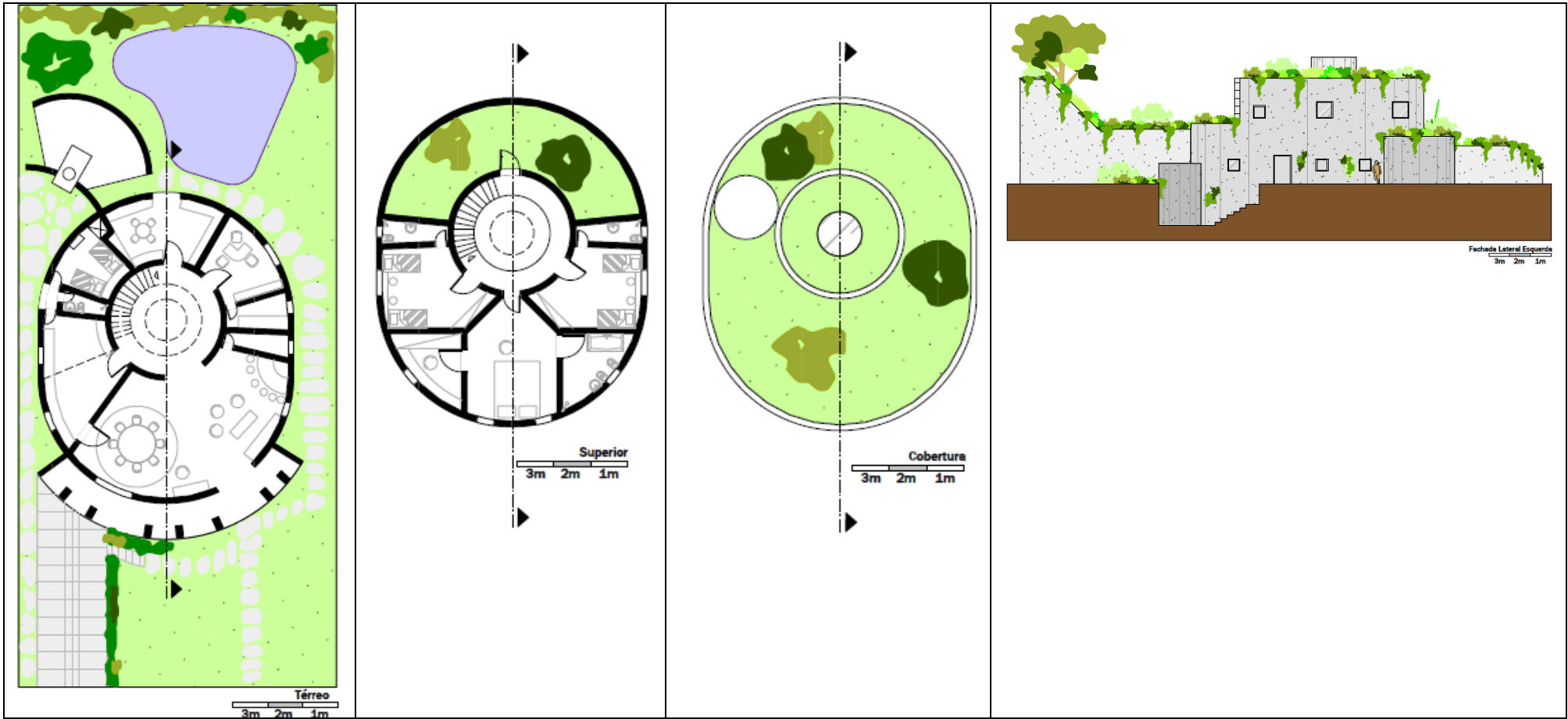


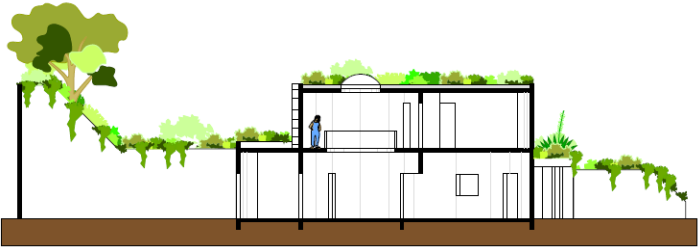
ILBPMB

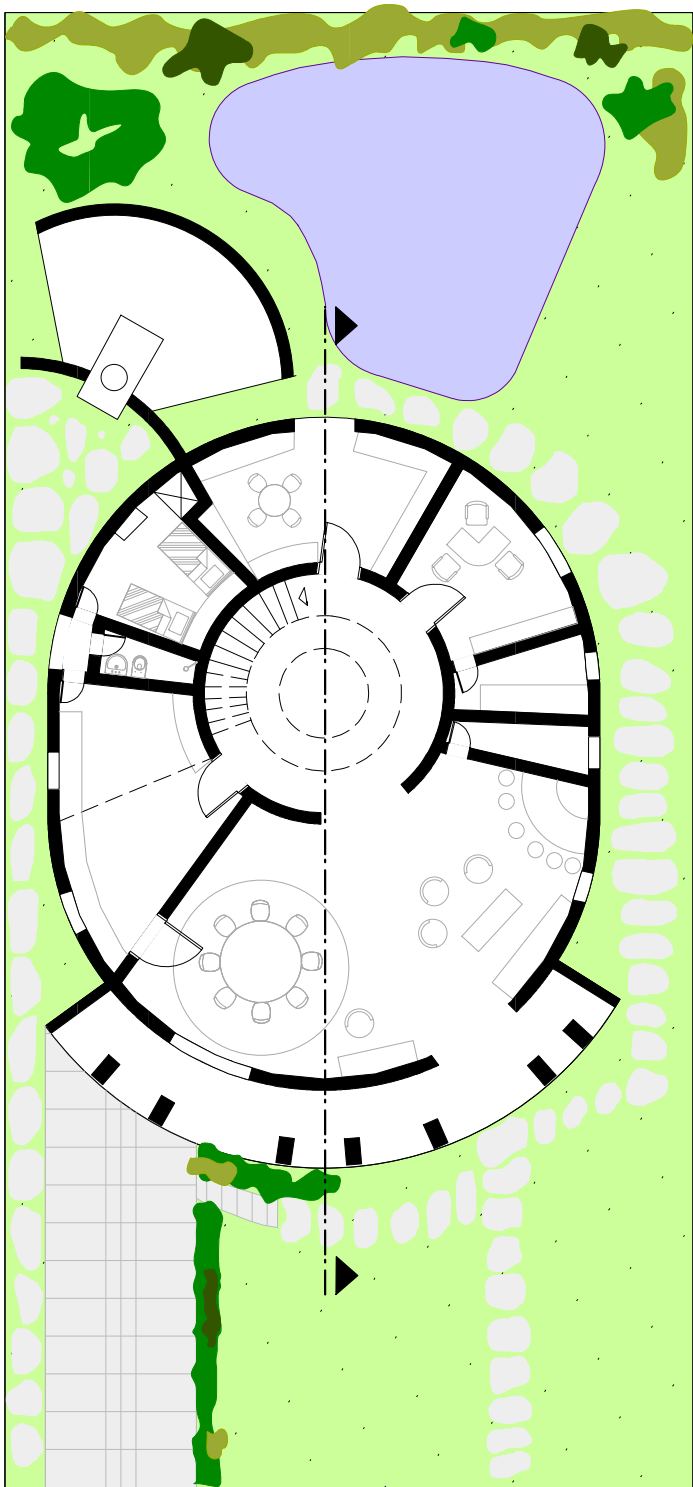


ILBPMB

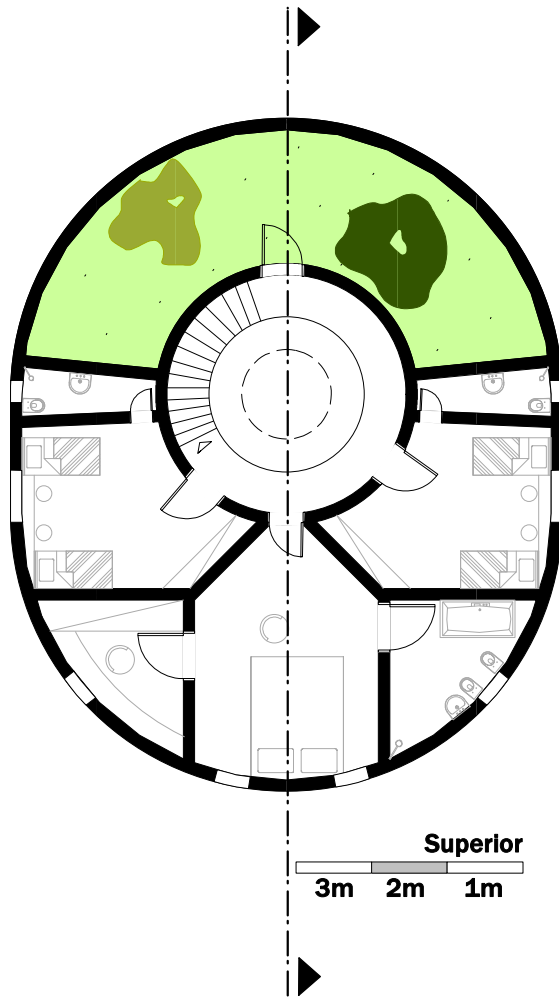
 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB	 ILBPMB
 ILBPMB	 ILBPMB	 FERRAZ, 1993, P.168	 FERRAZ, 1993, P.168	 FERRAZ, 1993, P.168
 FERRAZ, 1993, P.169	 FERRAZ, 1993, P.169	 FERRAZ, 1993, P.169	 FERRAZ, 1993, P.168	
Projeto Final				
Fotos				
Redesenhos				



			 <p data-bbox="2011 507 2092 539"> <small>Corte</small> <small>3m 2m 1m</small> </p>
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.		
Observações			
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.		

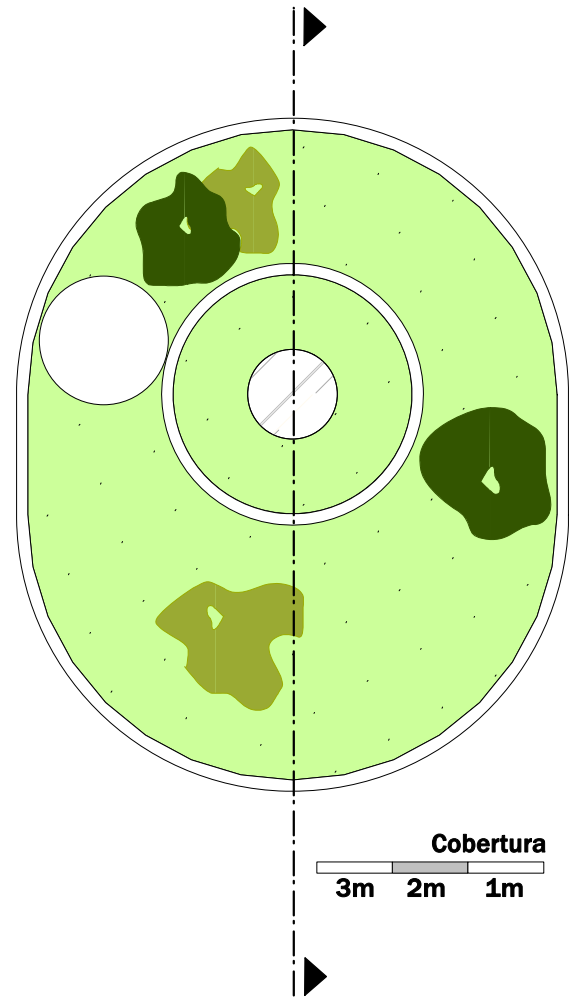


Térreo
3m 2m 1m



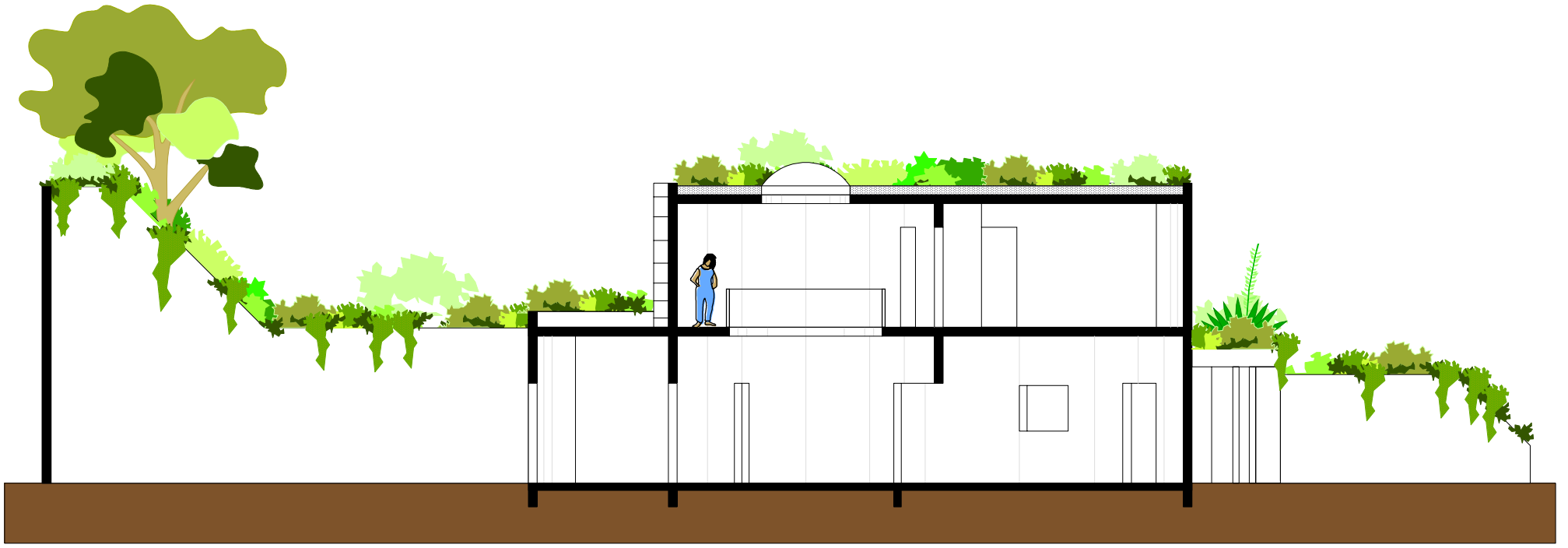
Superior

3m 2m 1m



Cobertura

3m 2m 1m



Corte
3m 2m 1m

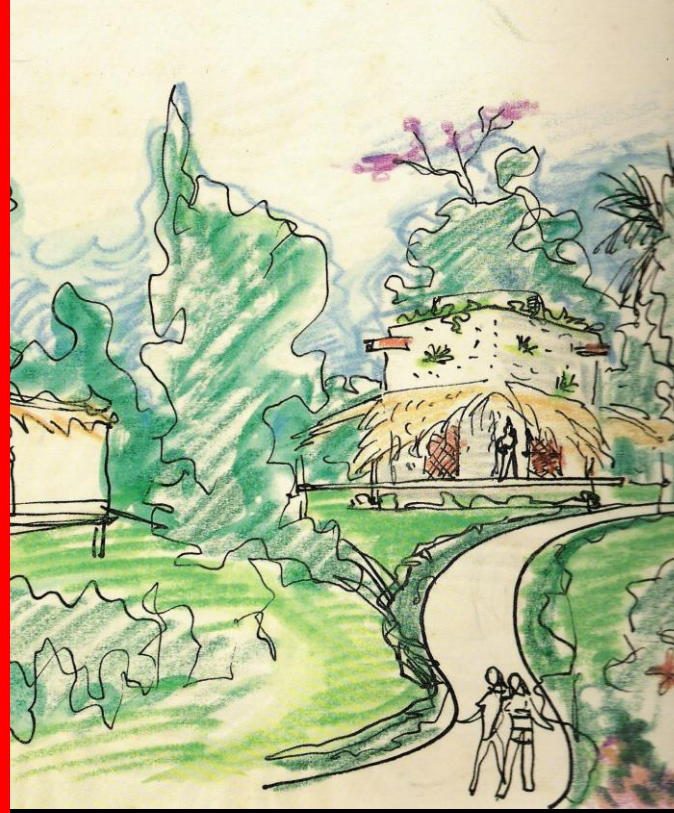


Fachada Lateral Esquerda

3m 2m 1m

Conjunto Itamambuca

15



Conjunto Itamambuca

Ano do Projeto: 1965	Ano da Construção: não foi construído	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	--------------------------------

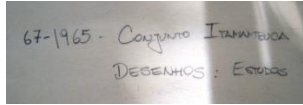

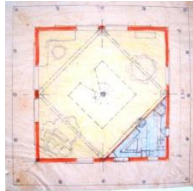






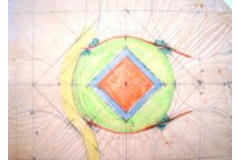
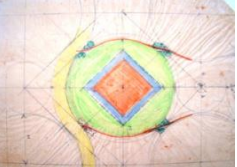



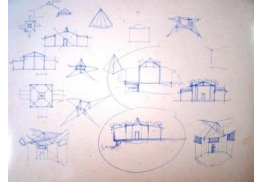
Endereço: Ubatuba – São Paulo


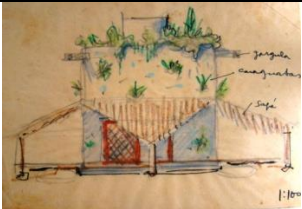
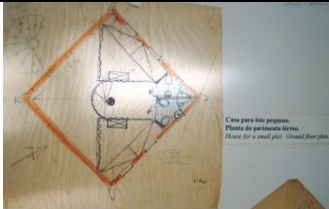
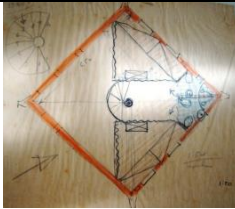
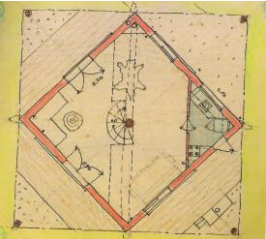
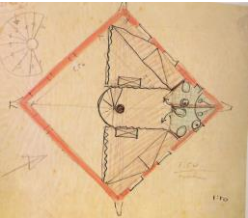

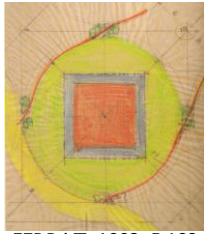
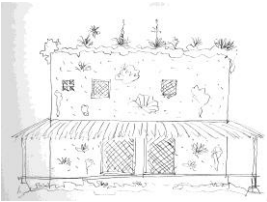
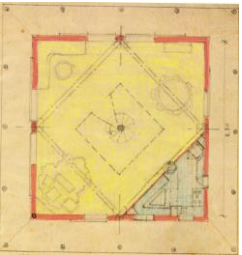
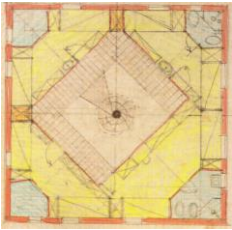



Desenhos

Levantamentos

--	--	--	--

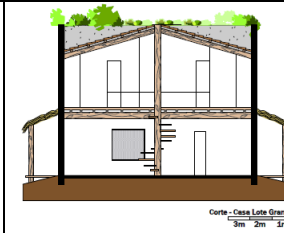
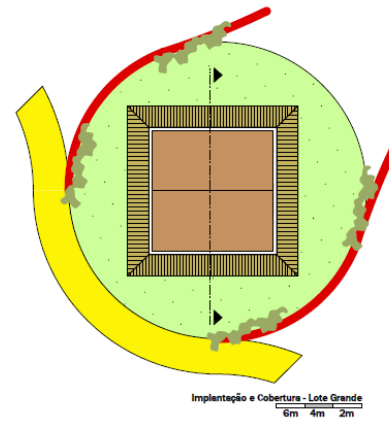
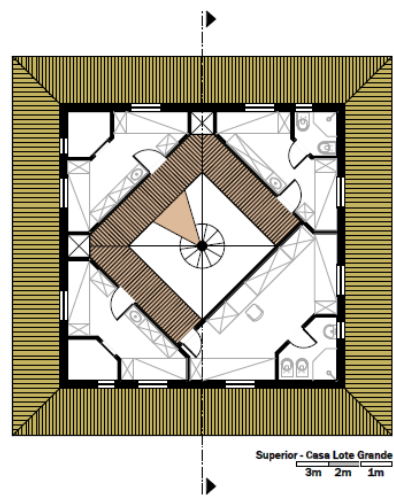
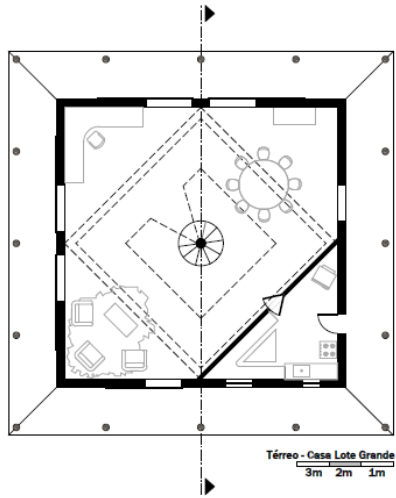
Estudos

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>

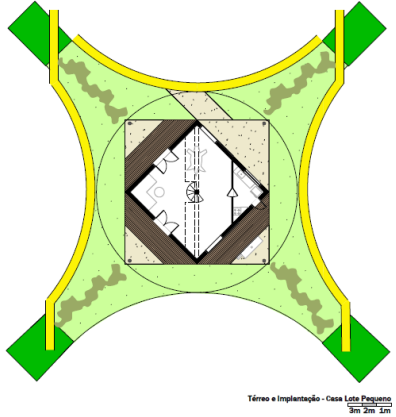
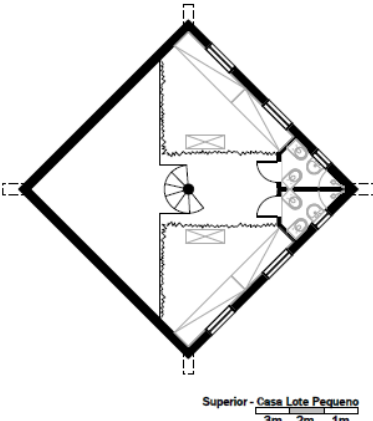
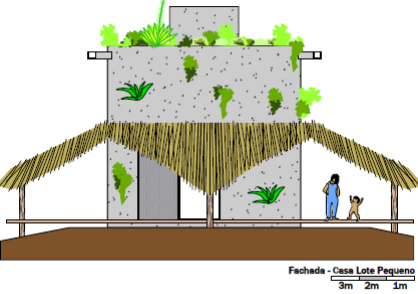
 <p>ILBPMB</p>	 <p>Casa para lote pequeno. Elevação. House for a small plot. Elevation. ILBPMB</p>	 <p>Casa para lote pequeno. Planta de pavimento térreo. House for a small plot. Ground floor plan. ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	
 <p>FERRAZ, 1993, P.183</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.183</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.183</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.182</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.</p>
 <p>FERRAZ, 1993, P.182</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.182</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.180</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.181</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.180</p>
<p>Projeto Final</p>				
<p>Fotos</p>				

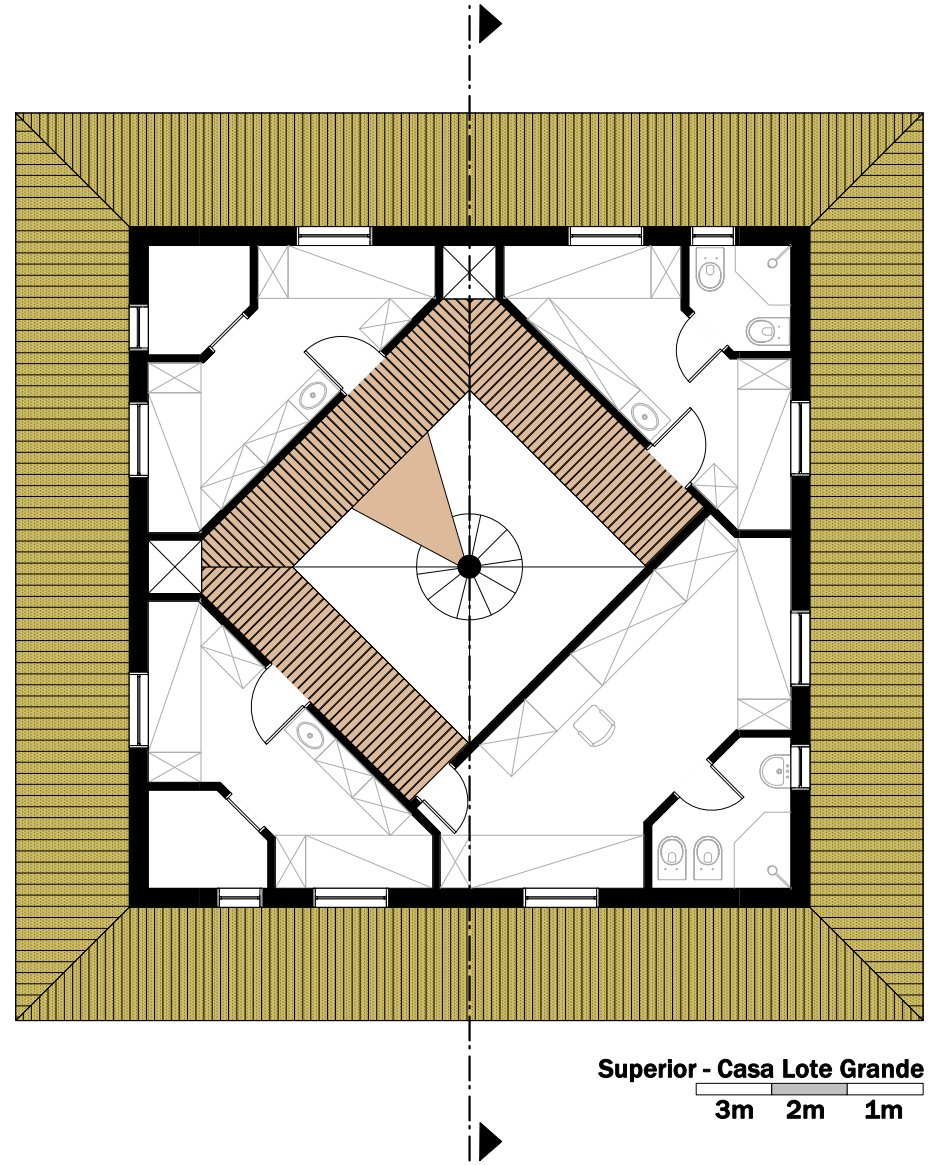
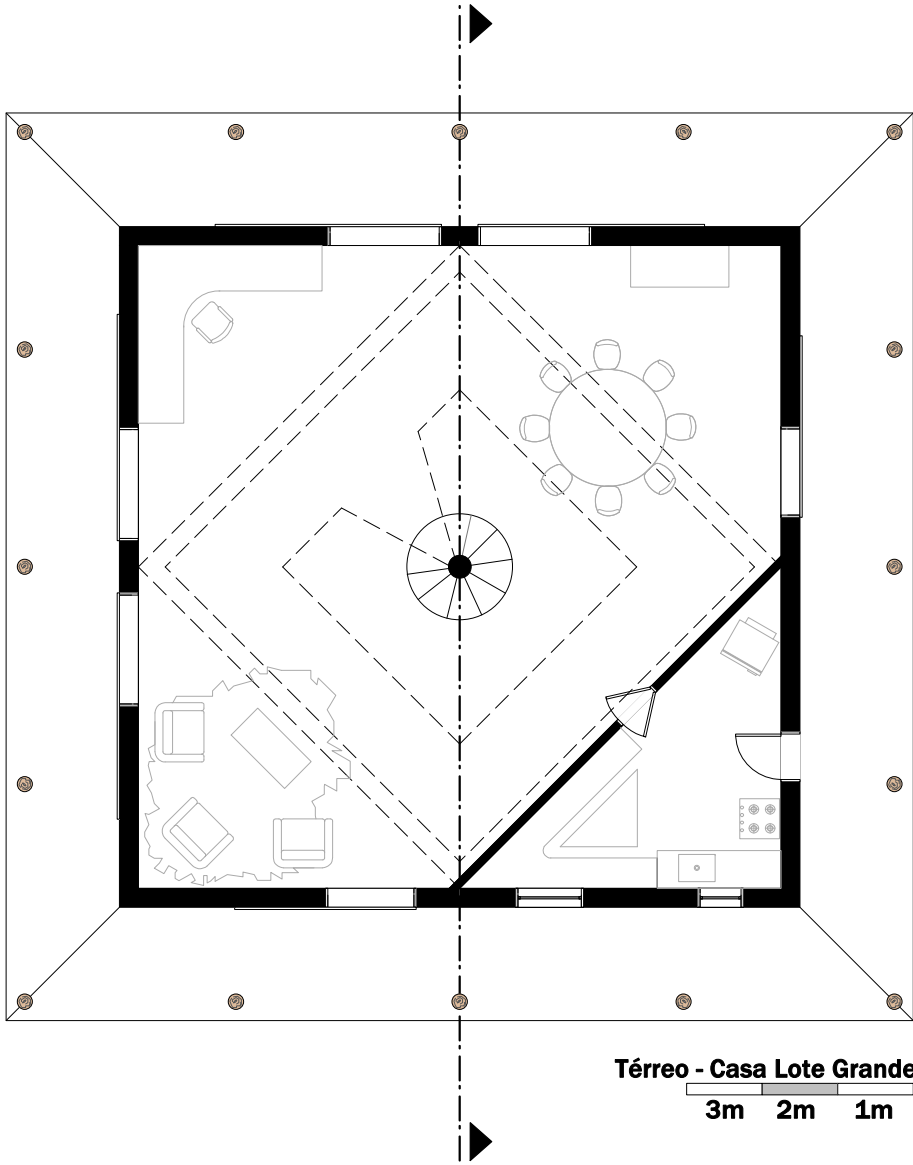
Redesenhos

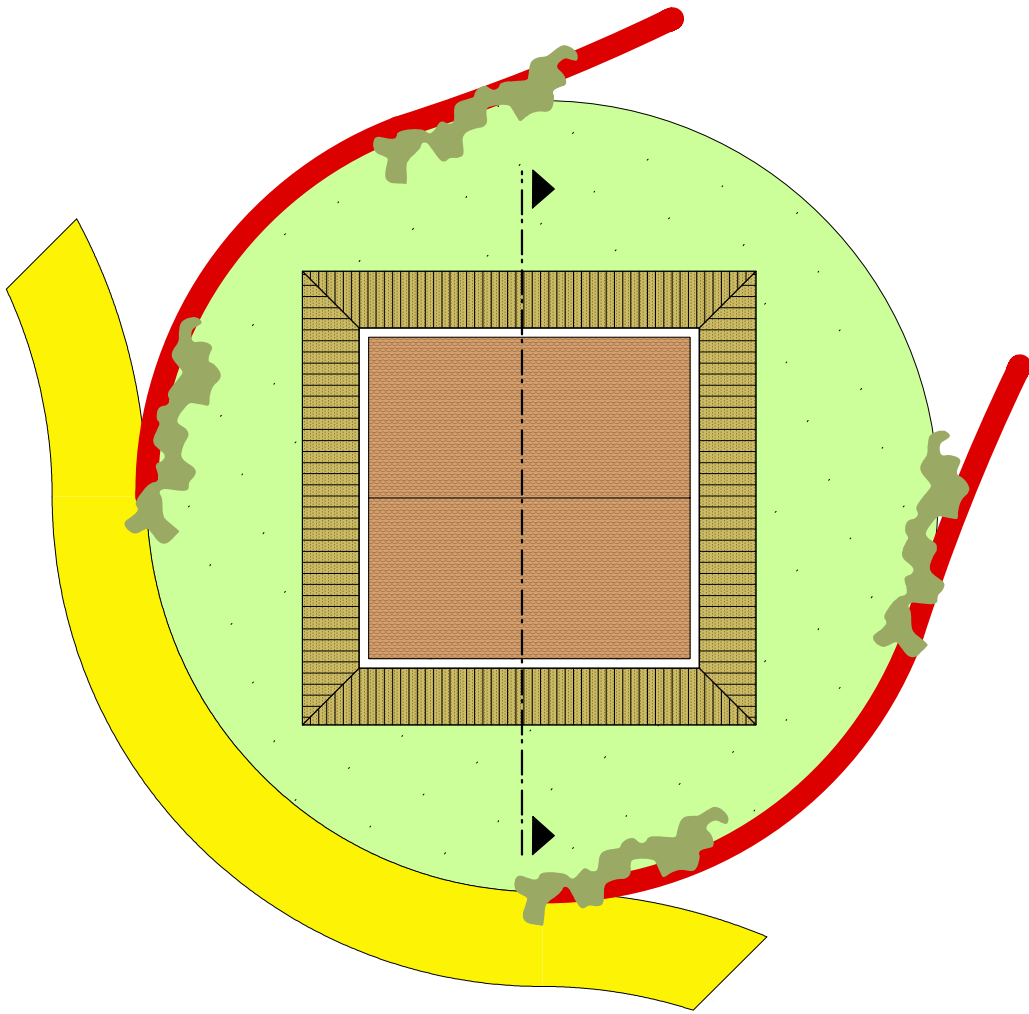
Proposta para lote grande



Proposta para lote pequeno

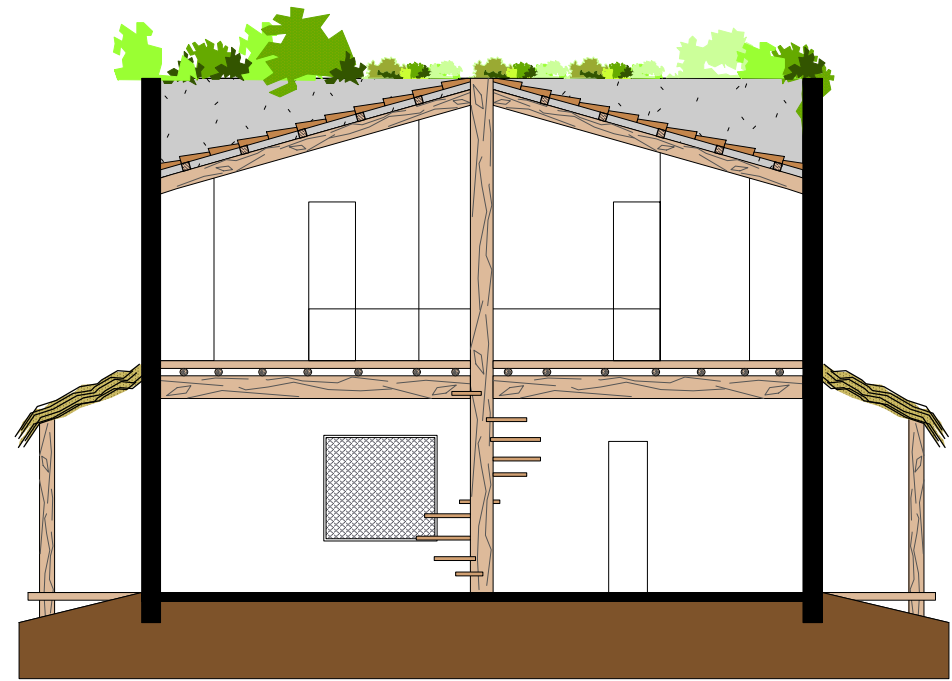
 <p>Térreo e Implantação - Casa Lote Pequeno 3m 2m 1m</p>	 <p>Superior - Casa Lote Pequeno 3m 2m 1m</p>	 <p>Fachada - Casa Lote Pequeno 3m 2m 1m</p>		
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Máira Teixeira.			
Observações				
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.			





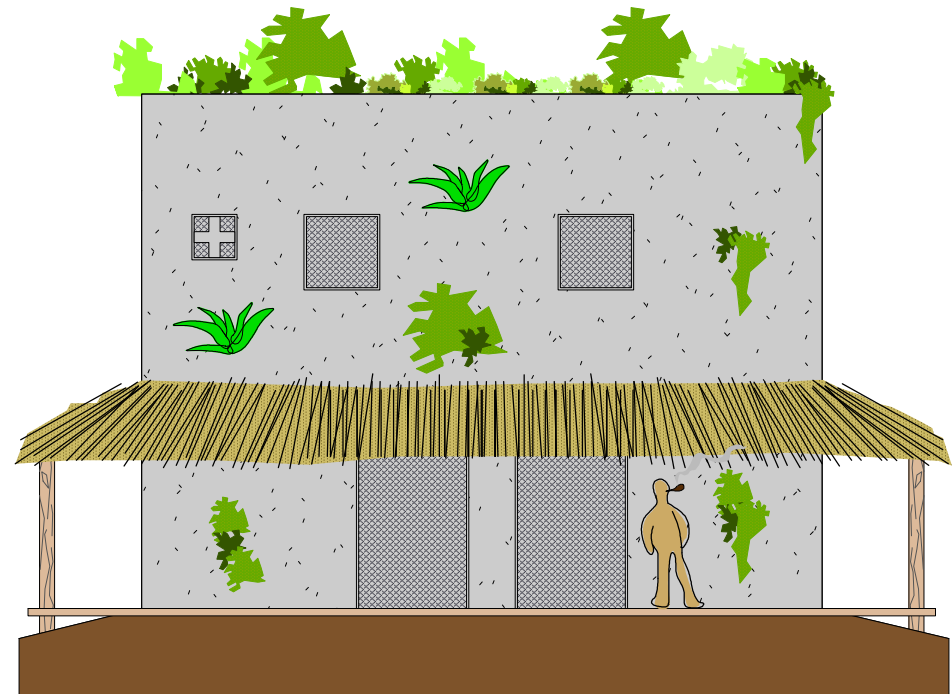
Implantação e Cobertura - Lote Grande

6m 4m 2m



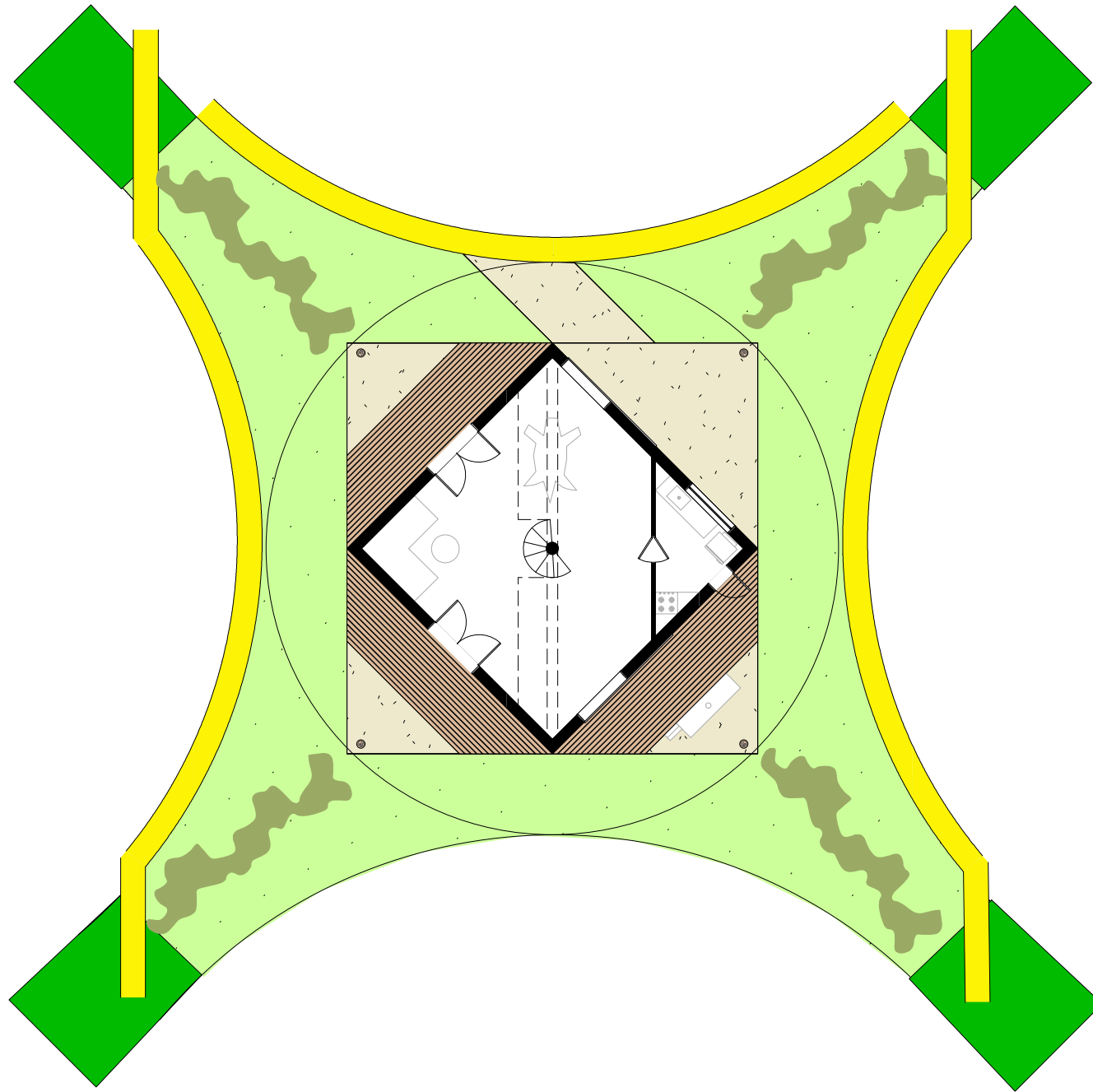
Corte - Casa Lote Grande

3m 2m 1m



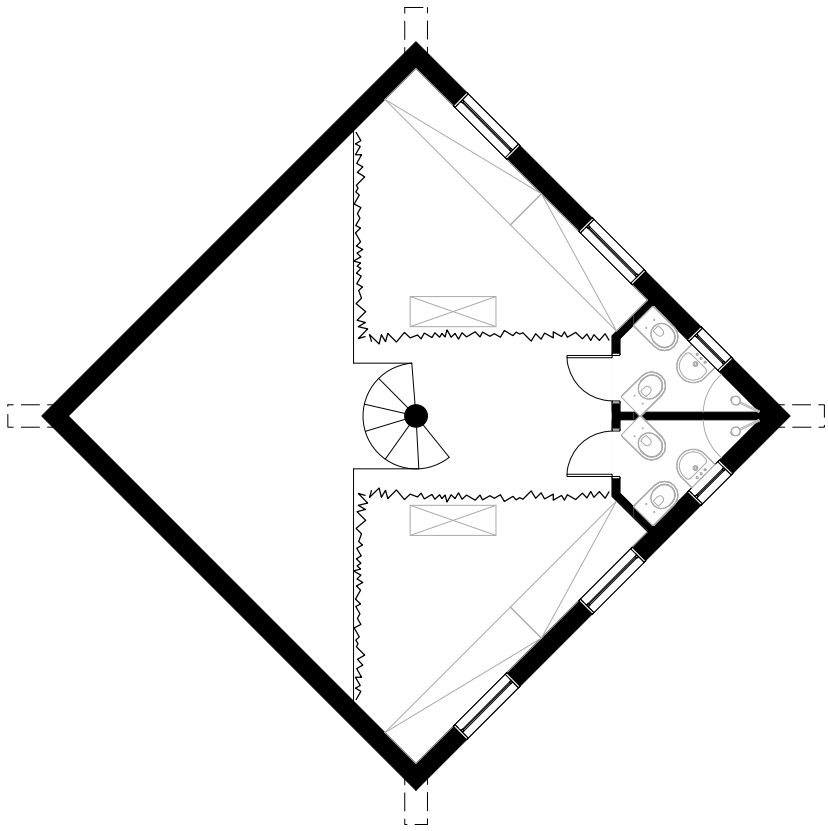
Fachada - Casa Lote Grande

3m 2m 1m

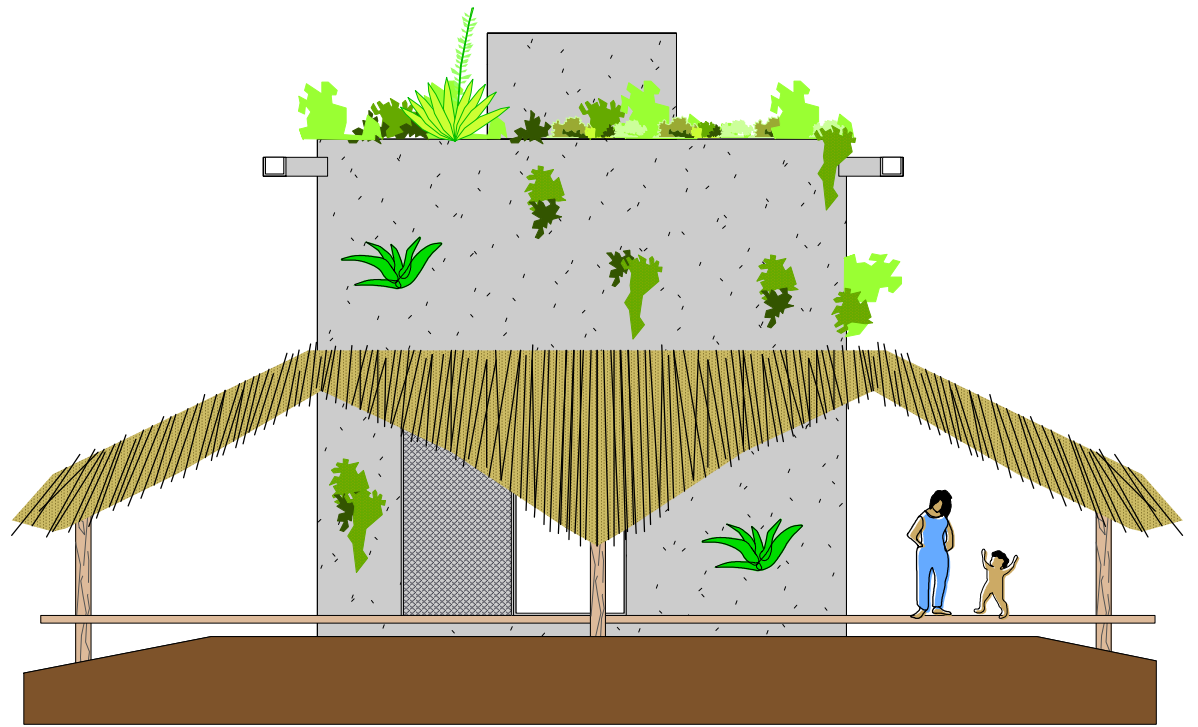


Térreo e Implantação - Casa Lote Pequeno

3m 2m 1m



Superior - Casa Lote Pequeno
 3m 2m 1m



Fachada - Casa Lote Pequeno
 3m 2m 1m

Comércio e Residência Sr. Antônio Branco



16

Casa e Comércio Sr. Antonino Branco

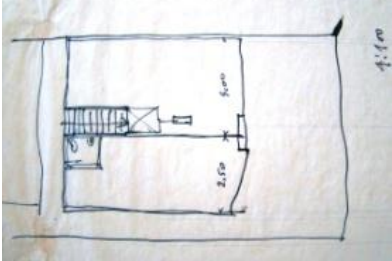
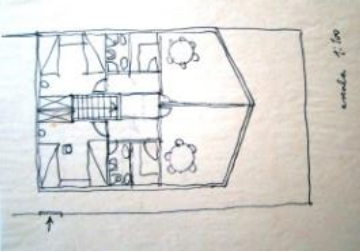
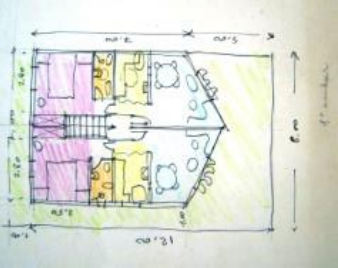


Ano do Projeto: 1967	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Sr. Antônio Branco	Endereço: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	----------------------------------	----------------------------

Desenhos

Levantamentos

--	--	--	--	--

Estudos

 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>
---	--	---	--	---

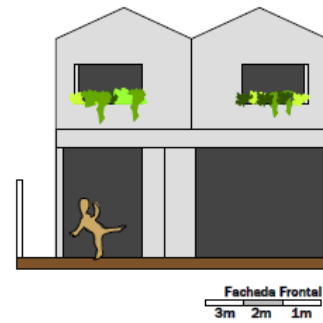
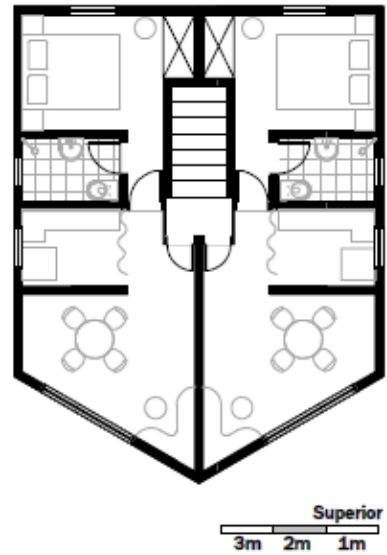
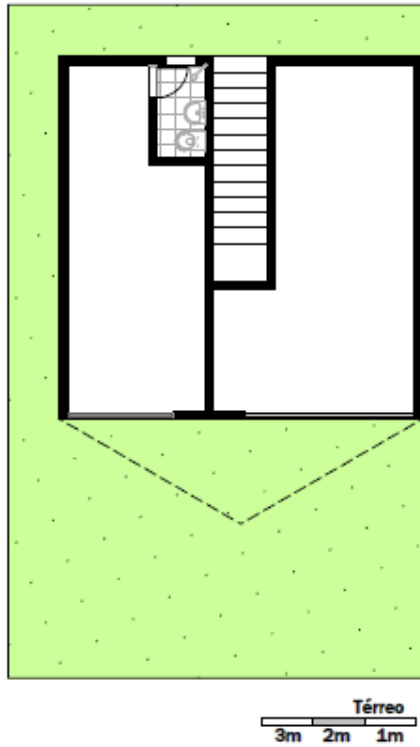
Projeto Final

--	--	--	--	--

Fotos

--	--	--	--	--

Redesenhos



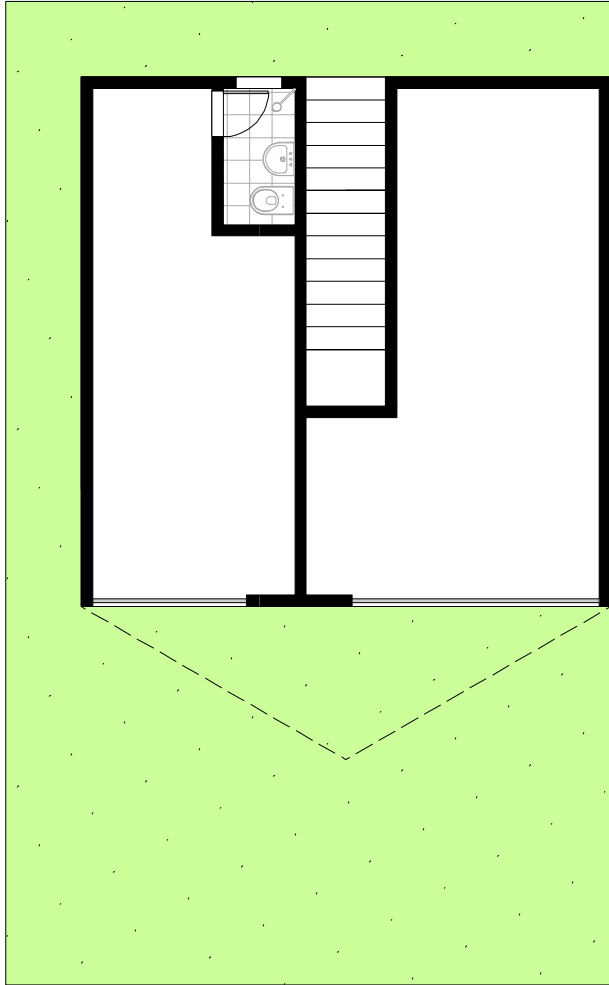
Autores

Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.

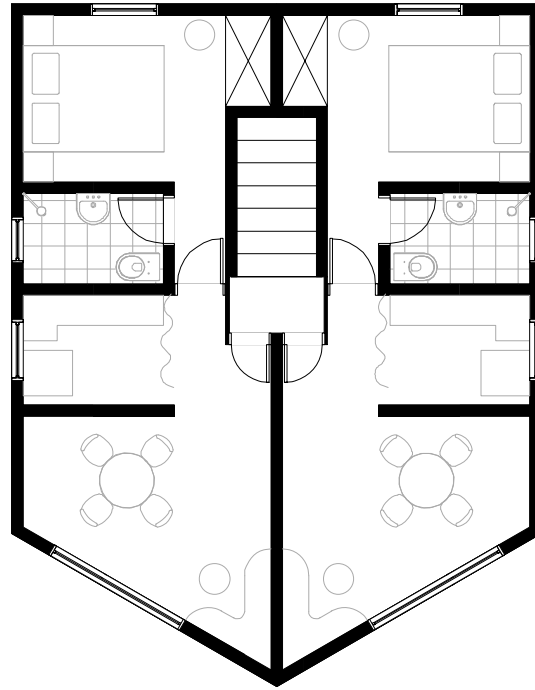
Observações

Referências

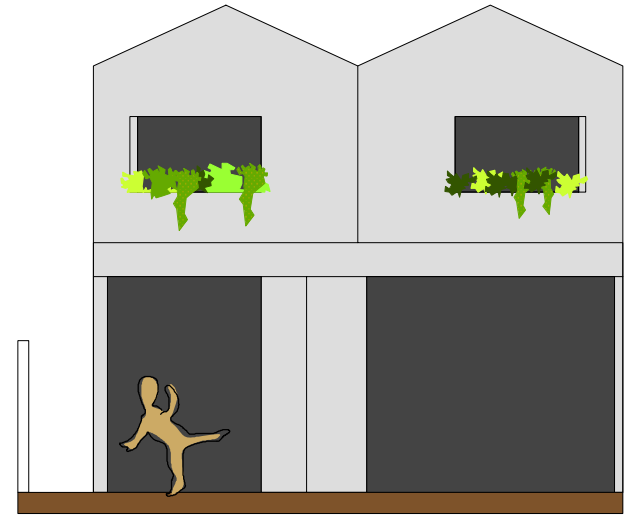
Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



Térreo
3m 2m 1m



Superior
3m 2m 1m



Fachada Frontal
3m 2m 1m

Maria Helena Chartuni

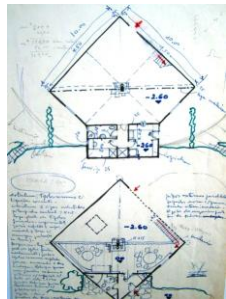
Ano do Projeto: 1968	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Maria Helena Chartuni	Endereço: Rua Santos Dumont, 444, Santo Amaro, São Paulo - SP
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	-------------------------------------	---

Desenhos

Levantamentos

--	--	--	--	--

Estudos



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



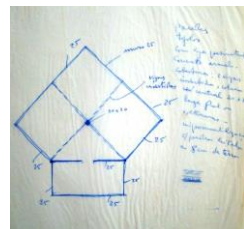
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



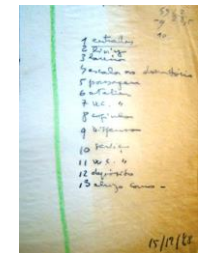
ILBPMB



ILBPMB

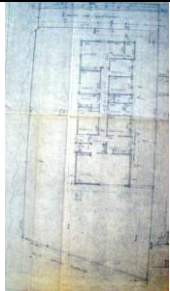

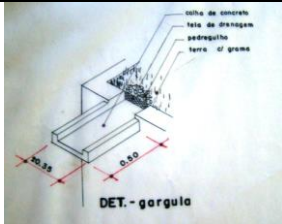
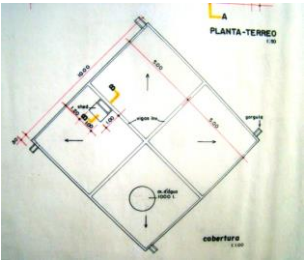
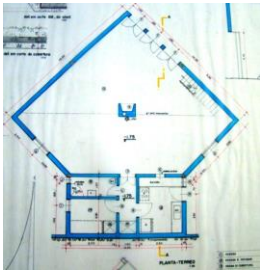
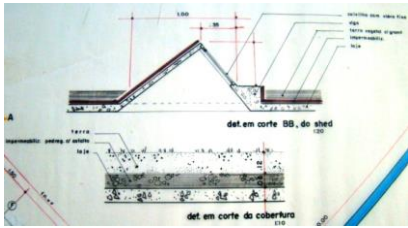
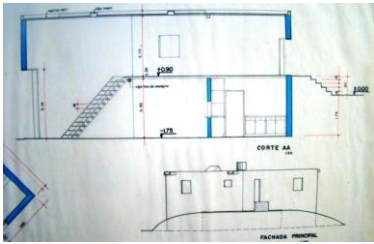
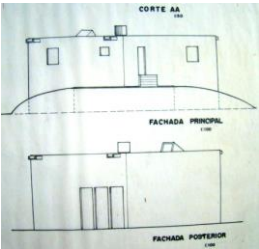



ILBPMB

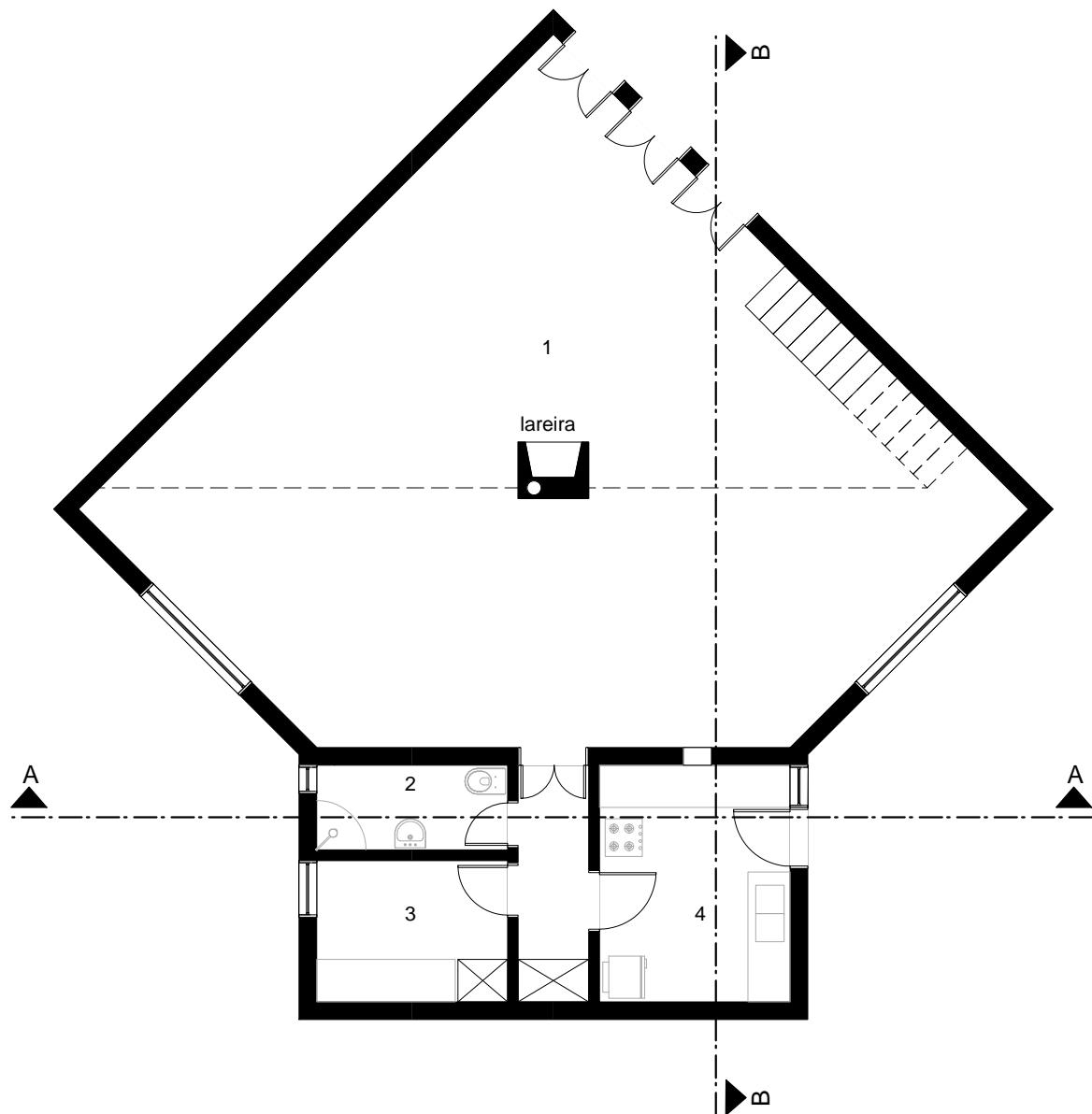


ILBPMB

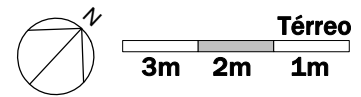
	 <p>PROJETO COMPLETO PROJETO PARA CONSTRUÇÃO DE UMA RESIDENCIA LOCAL: RUA SANTA ROSA, 484 BARRIO: SANTA ROSA - LIGONIE PROPRIETARIO: MARIA HELENA CHARTUNI</p>		 <p>PAVIMENTO NIVEL: -0.20</p>	
	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	
 <p>CORTE AA</p>	 <p>ELEVAÇÃO PRINCIPAL</p>	 <p>RUA S/ESCALA AV. IBIRAPUERA R. SANTOS DUMONT 20.00 18.00 19.30</p> <p>AREA S</p> <p>AREA DO TERRENO 1.028.00 M² - PAV. 00 71.00 M² - S.S.0 127.05 M² - TOTAL CONSTRUIDA 198.05 M²</p>		
ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
	 <p>PREFEITURA DO MUNICIPIO DE SÃO PAULO Subprefeitura de São Joo Sumário 2.101 PROJETO APROVADO ALIQUOTA 29/18/62 2.101</p>	 <p>PROJETO APROVADO 1.008,70 M²</p>		 <p>CORTE AA</p>
ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
		 <p>PROJETO CASA DE CAMPO À R. SANTOS DUMONT SANTOAMARO PROPRIETÁRIO MARIA HELENA CHARTUNI ARQUITETO LINA BO BARDI março-1969 ESCALA Indicadas</p>		
ILBPMB				

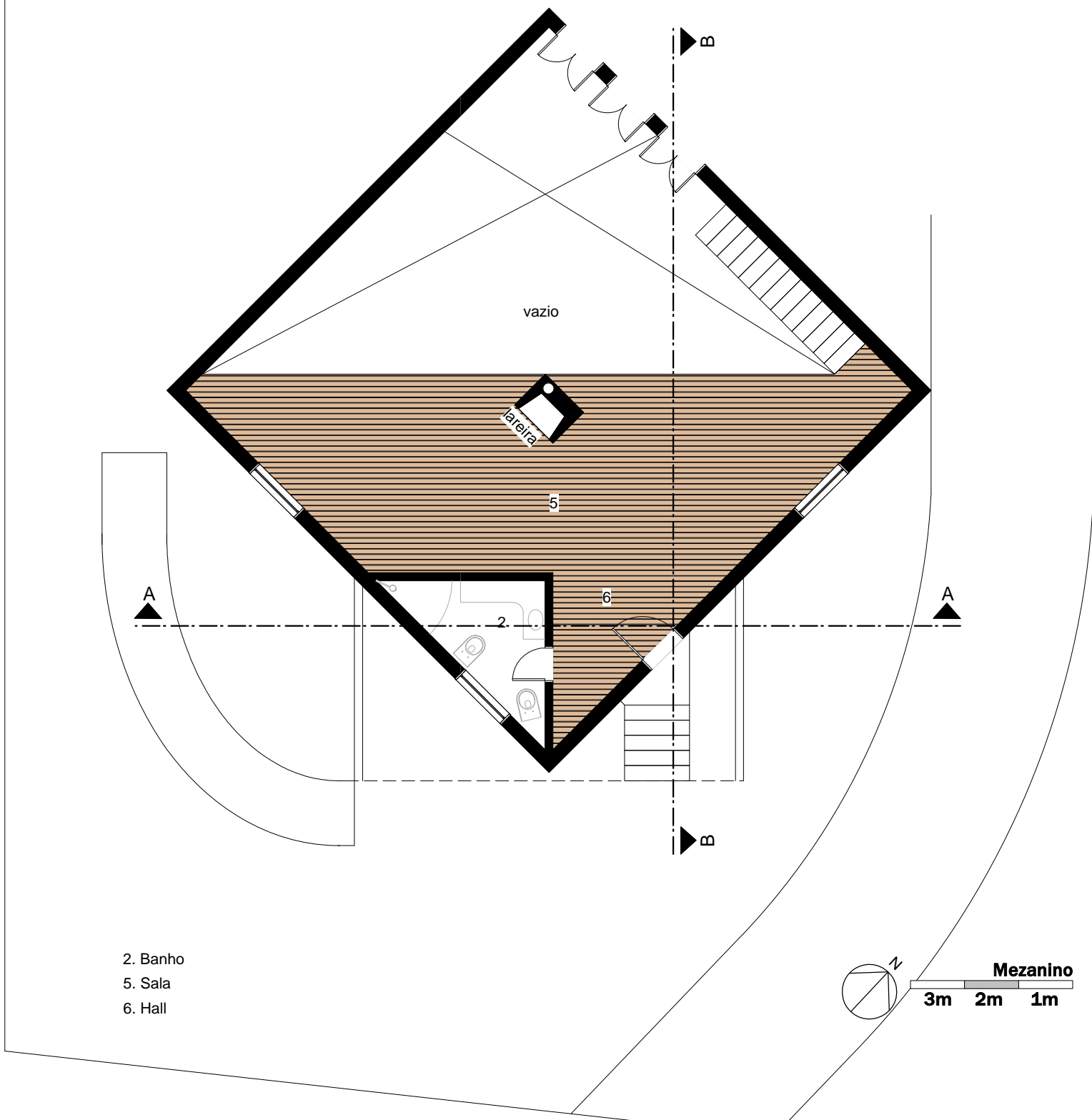
	 <p>ILBPMB</p>	<p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>DET - gorgula ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>det em corte BB, do shed det em corte da cobertura ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
 <p>ILBPMB</p>				
Fotos				
Redesenhos				

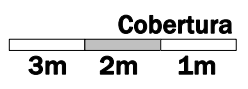
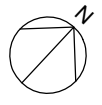
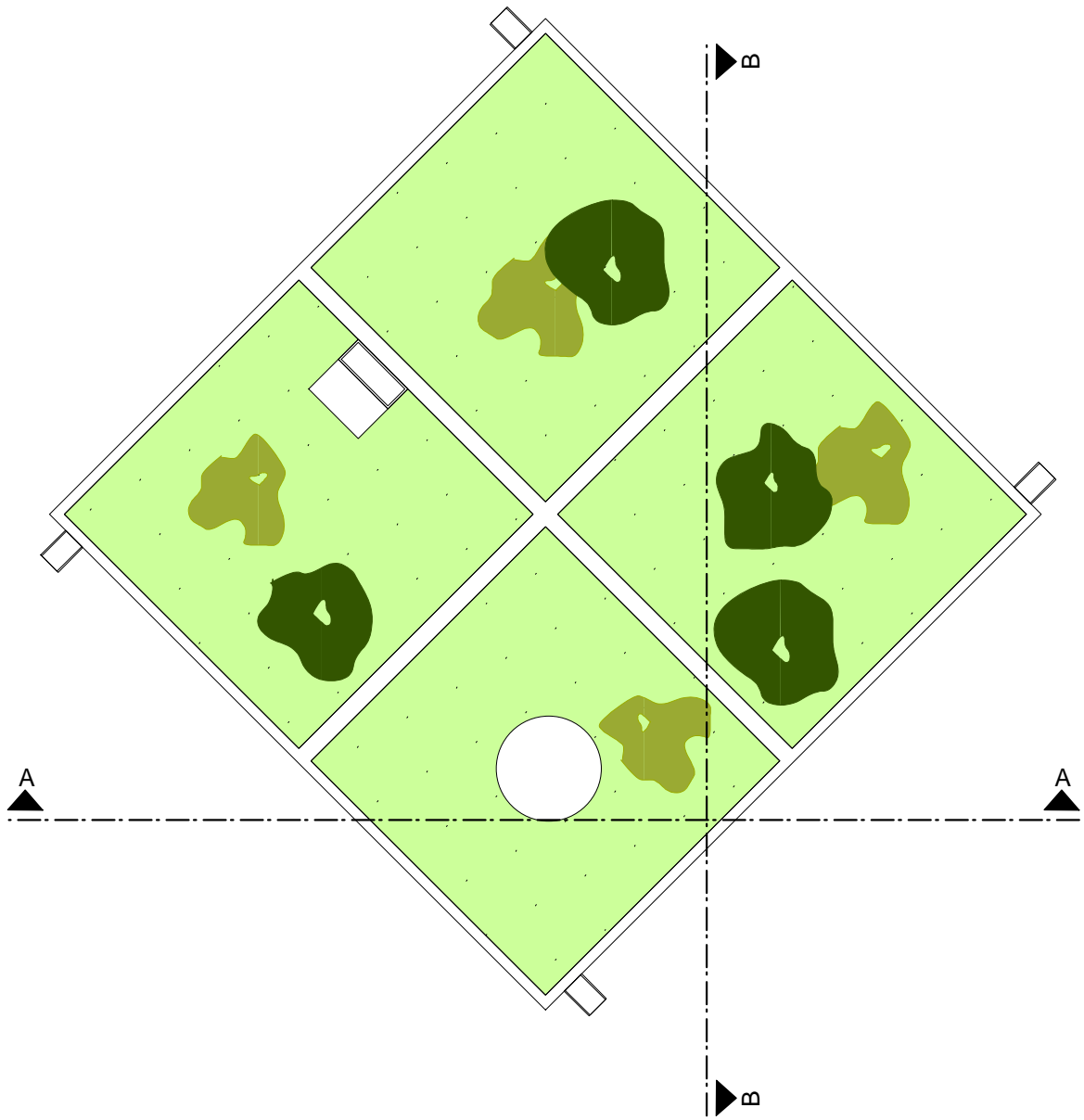
<p>1. Salão 2. Banho 3. Cozinha 4. Sala</p> <p>Térreo 3m 2m 1m</p>	<p>2. Sala 3. Sala 4. Sala</p> <p>Mezzanine 3m 2m 1m</p>	<p>Cobertura 3m 2m 1m</p>	<p>Corte AA 3m 2m 1m</p>	<p>Corte BB 3m 2m 1m</p>
<p>Fachada Principal 3m 2m 1m</p>	<p>Fachada Posterior 3m 2m 1m</p>			
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.</p>			

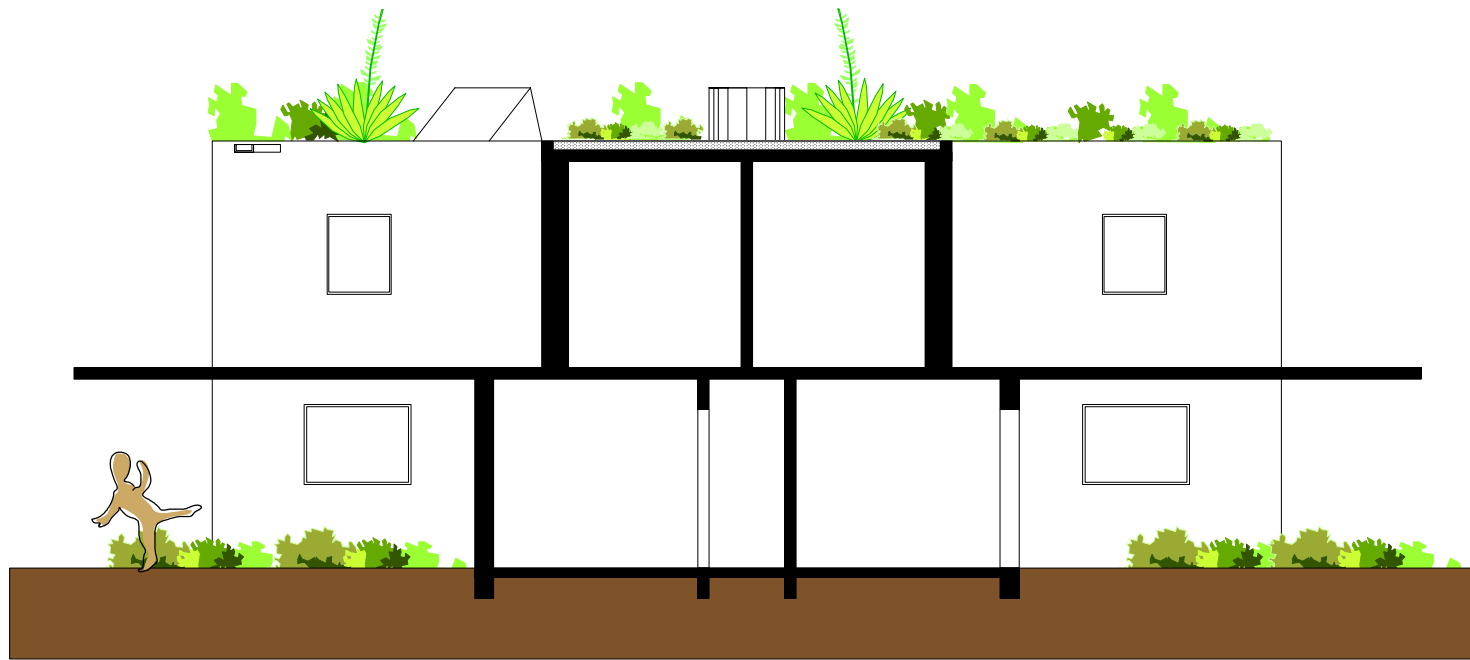


- 1. Studio
- 2. Banho
- 3. Empregada
- 4. Cozinha

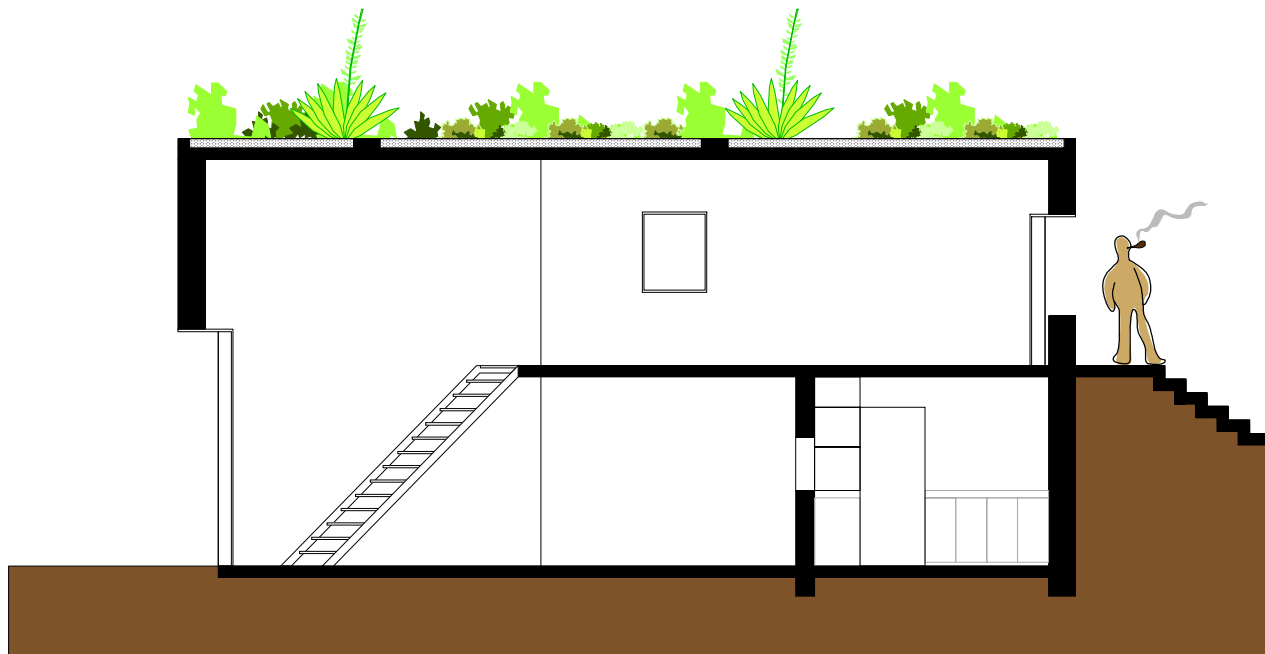




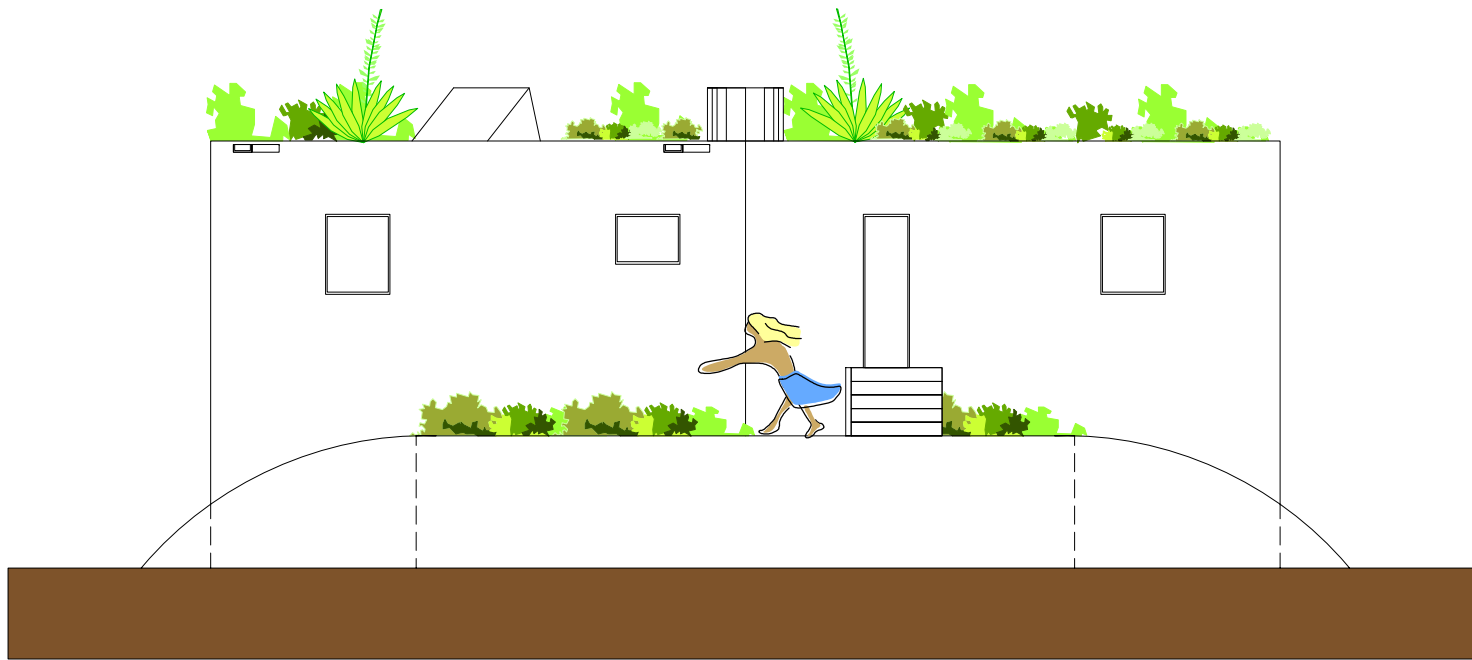




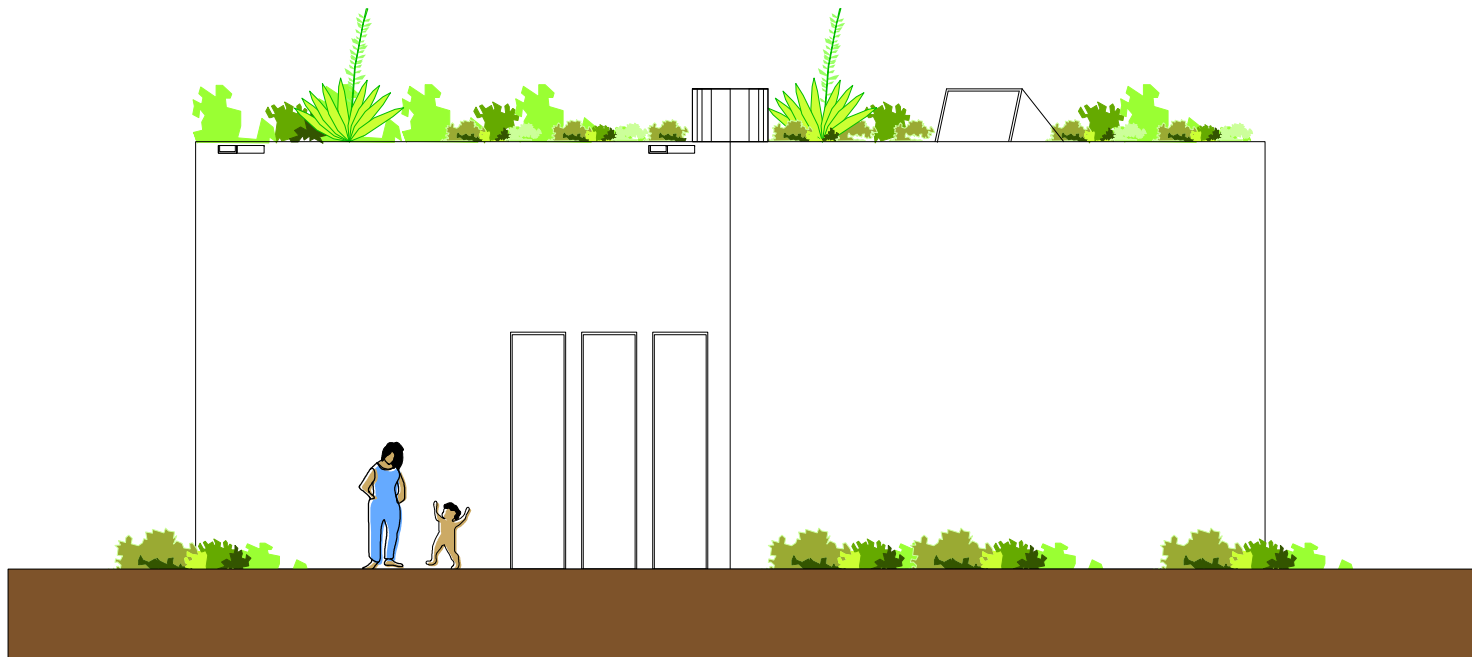
Corte AA
3m 2m 1m



Corte BB
3m 2m 1m

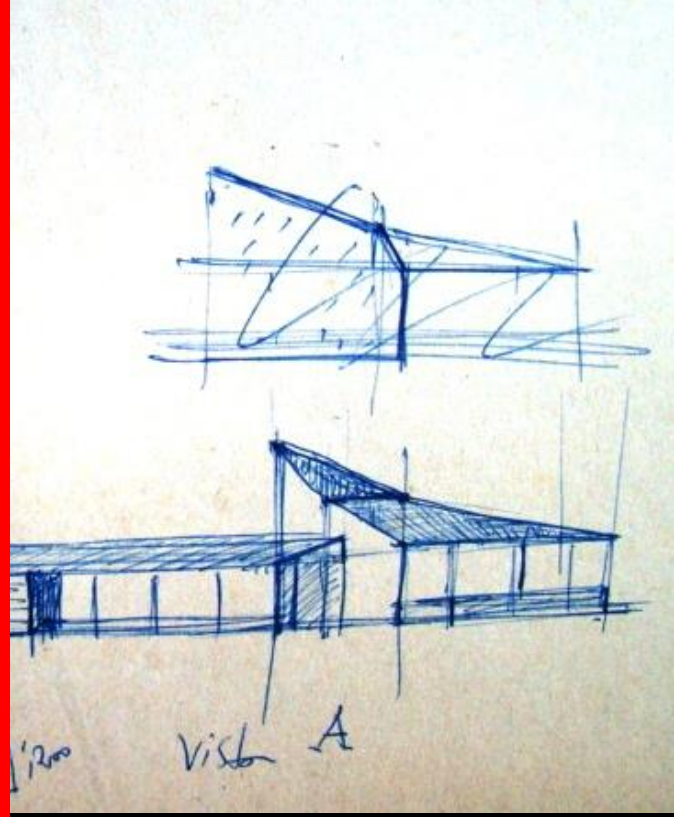


Fachada Principal
3m 2m 1m



Fachada Posterior
3m 2m 1m

Casa de Campo Sr. Ricardo



Casa de Campo Sr. Ricardo

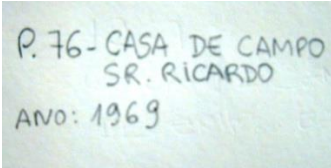
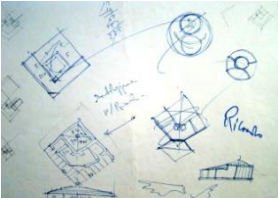
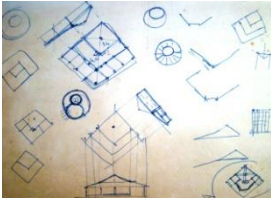
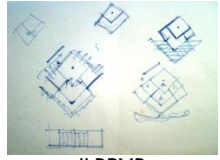
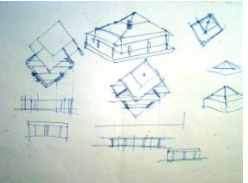
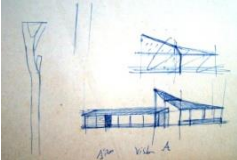
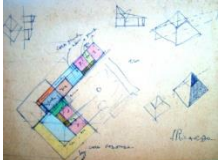
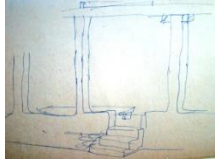
Ano do Projeto: 1969	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário: Sr. Ricardo	Endereço: Não identificado
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	---------------------------	----------------------------

Desenhos



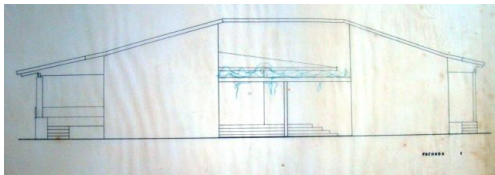
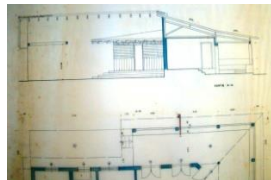
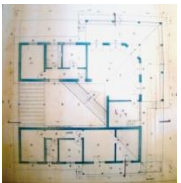
Levantamentos


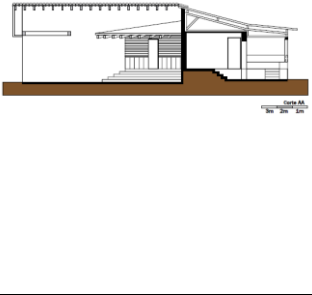
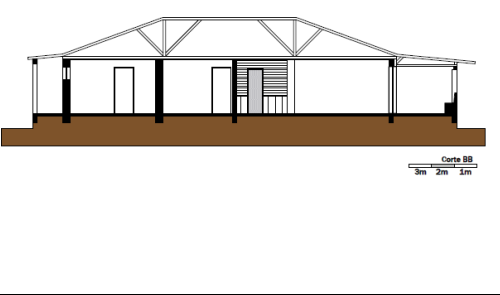
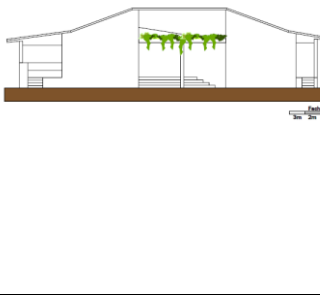
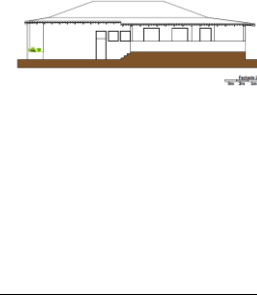
--	--	--	--	--

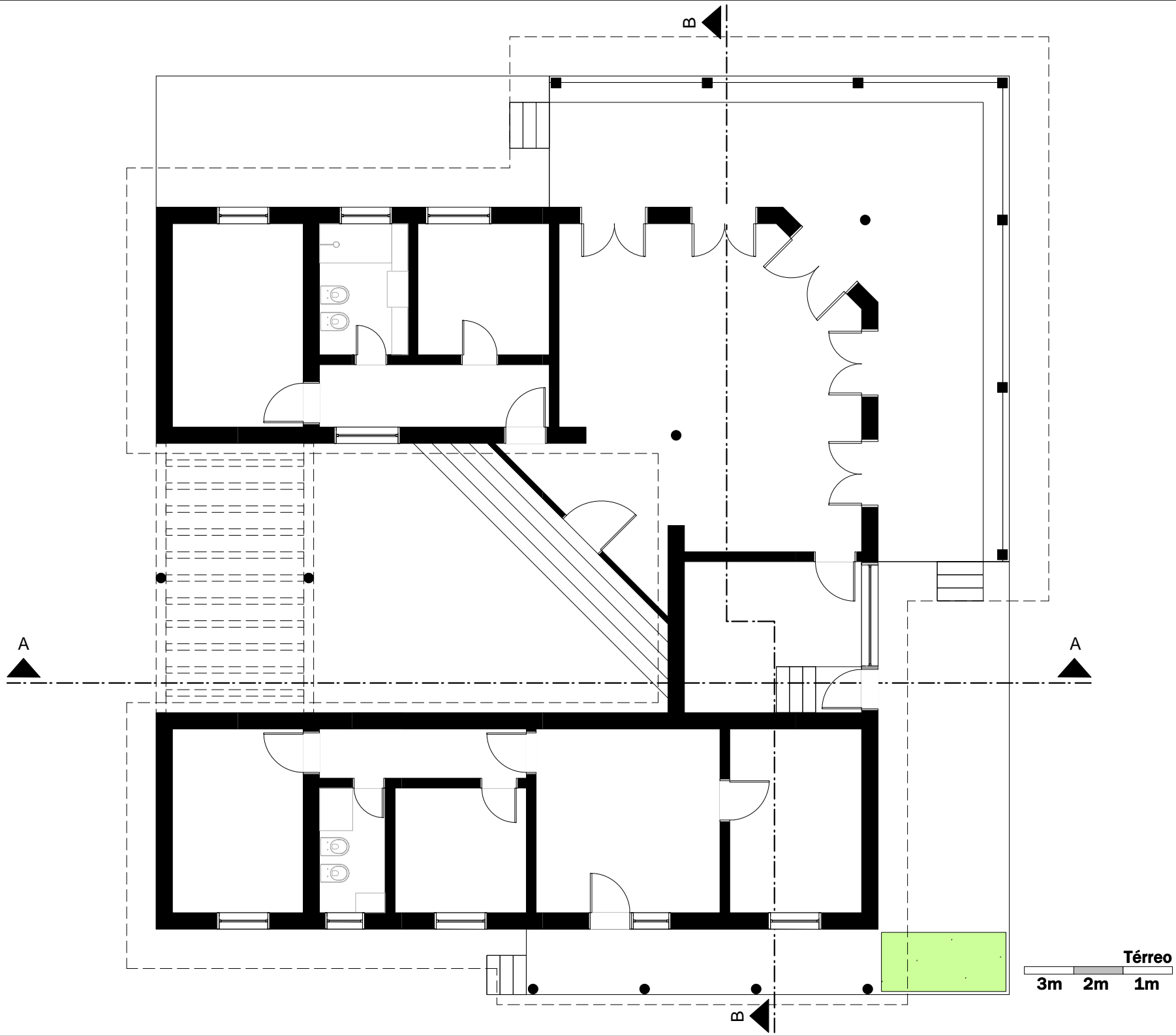
Estudos

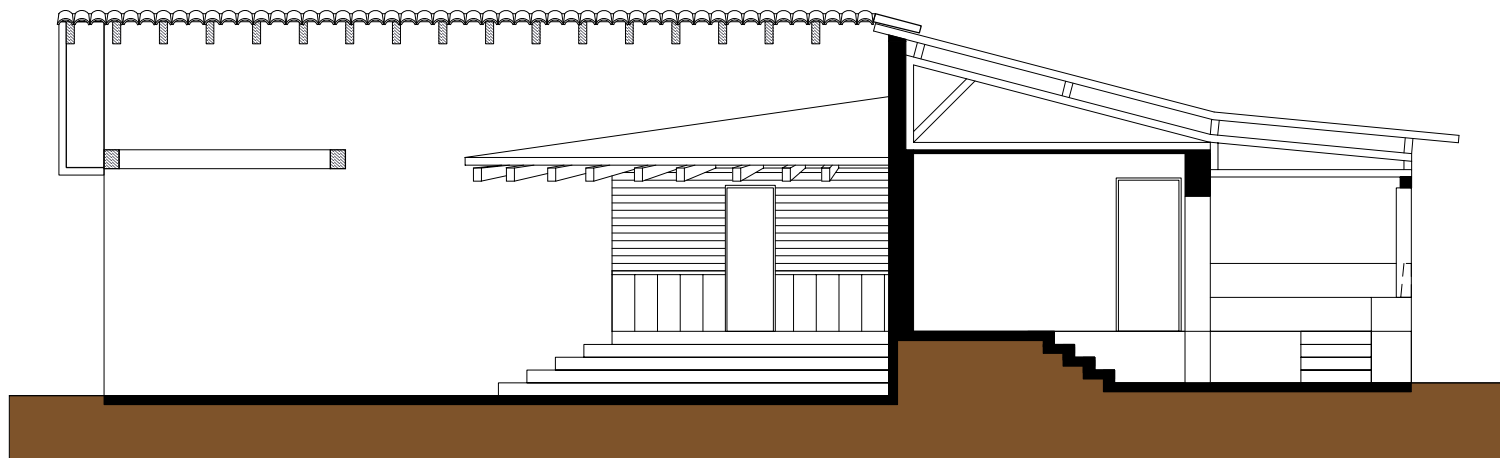
 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>
 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>	 <p style="text-align: center;">ILBPMB</p>		

Projeto Final

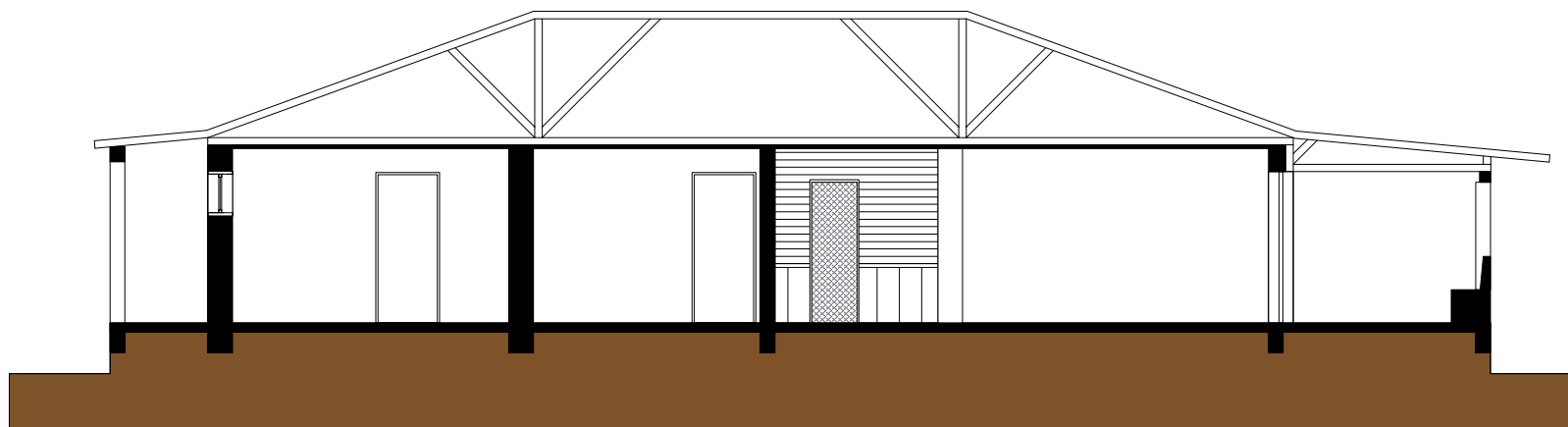
				
---	---	--	---	---

ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB	ILBPMB
Fotos				
Redesenhos				
				
Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maira Teixeira.			
Observações				
Referências	Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.			

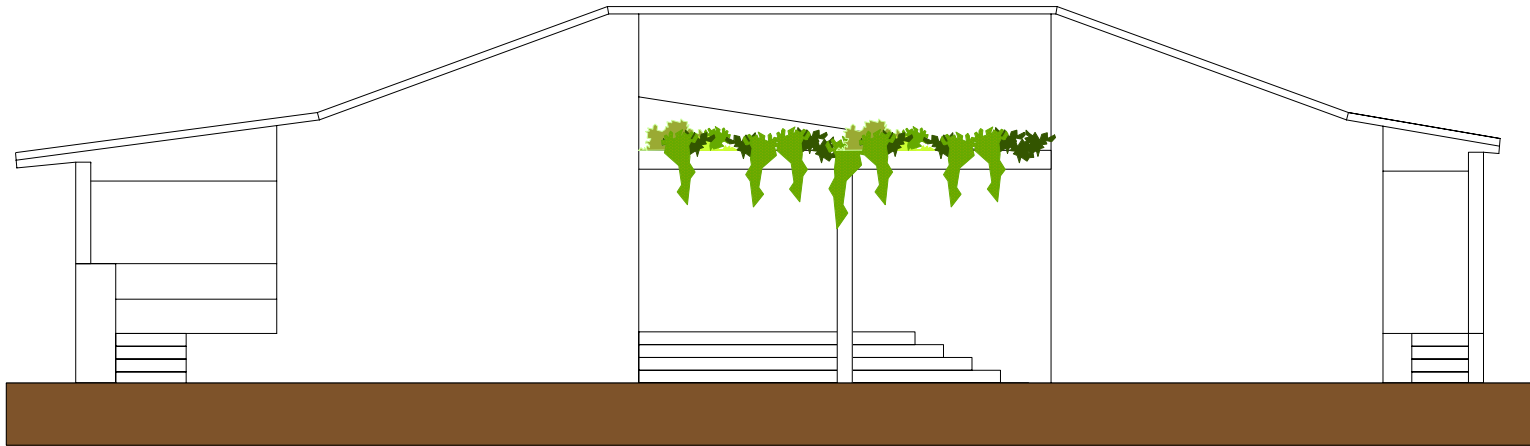




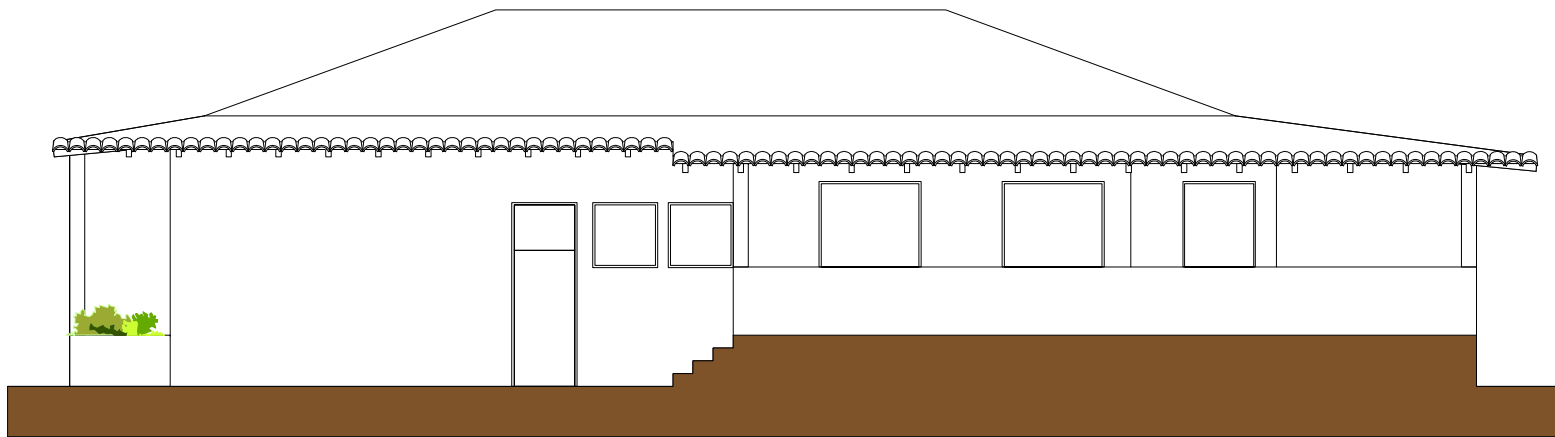
Corte AA
3m 2m 1m



Corte BB
3m 2m 1m

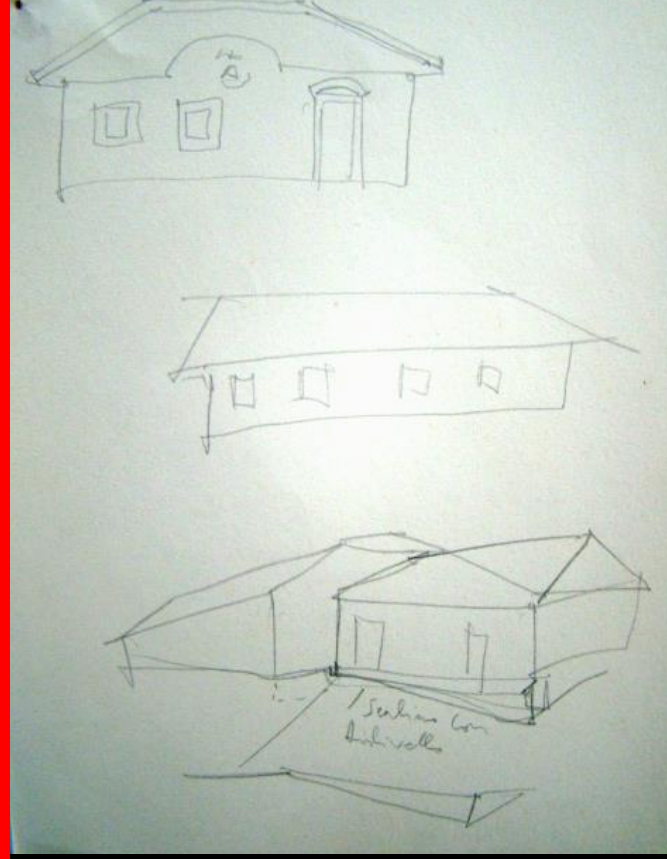


Fachada 1
3m 2m 1m



Fachada 2
3m 2m 1m

Casa em Sítio



19

Casa em Sítio

Ano do Projeto: 1970

Ano da Construção: não foi construída

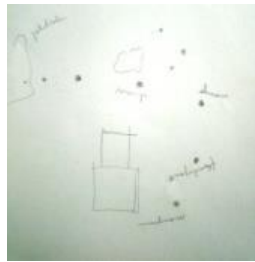
Arquiteto: Lina Bo Bardi

Proprietário: desconhecido

Endereço:

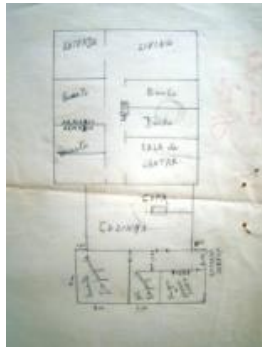
Desenhos

Levantamentos

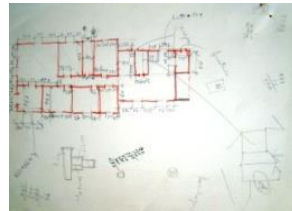


ILBPMB

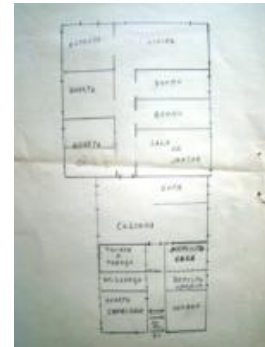
Estudos



ILBPMB



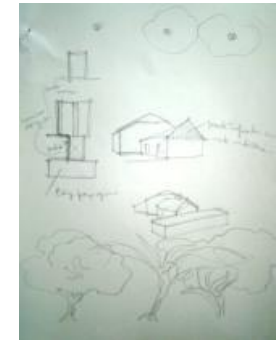
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

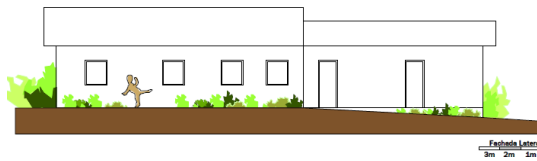
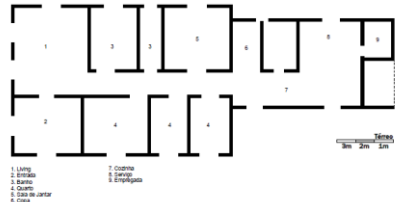


ILBPMB

Projeto Final

Fotos

Redesenhos



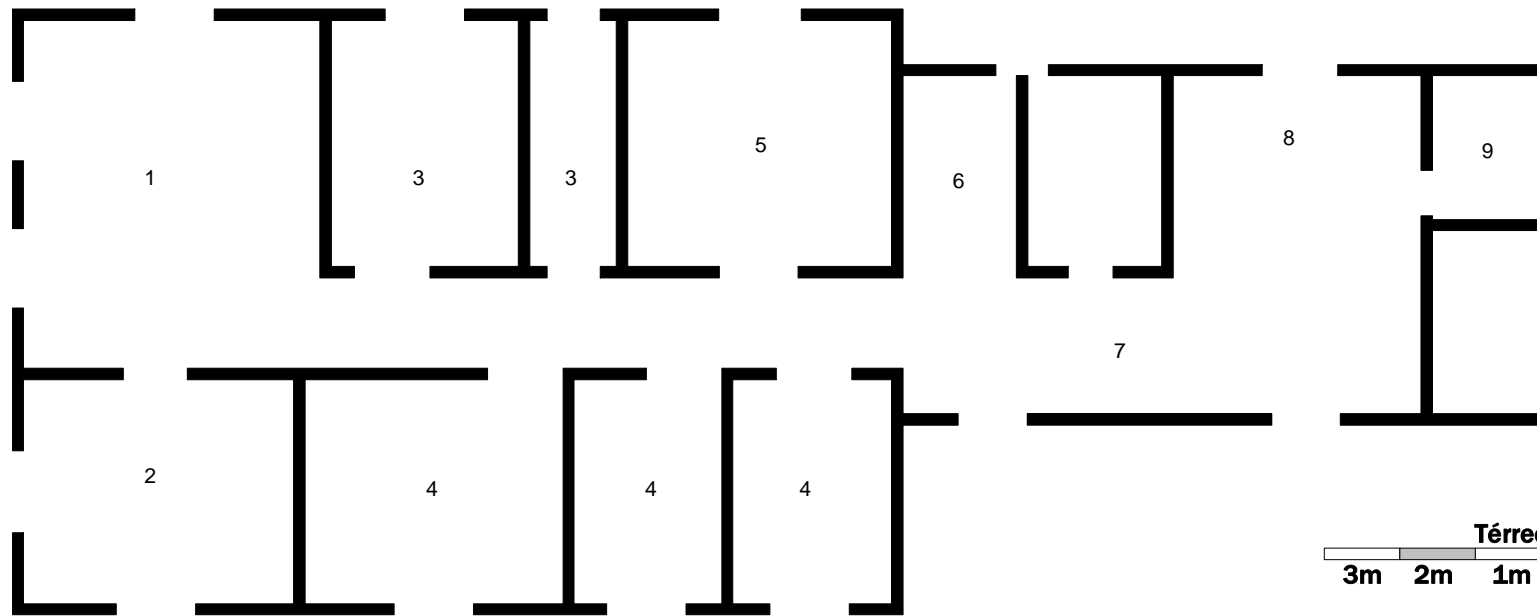
Autores

Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.

Observações

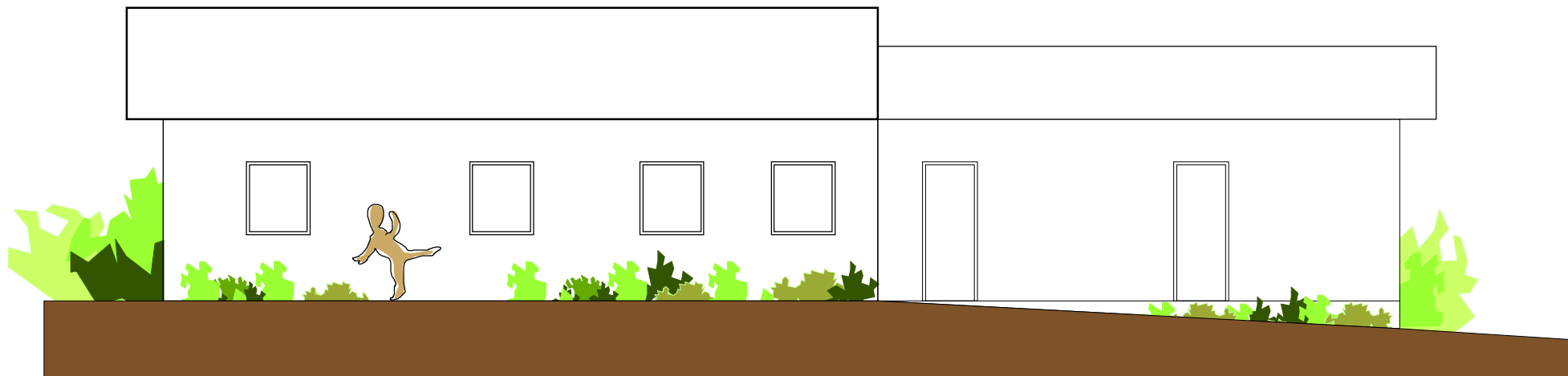
Referências

Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



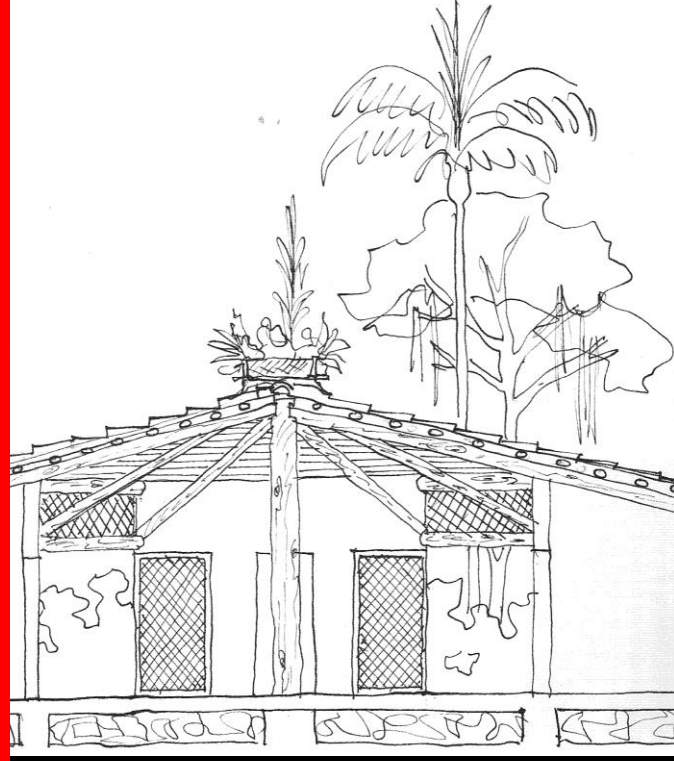
- 1. Living
- 2. Entrada
- 3. Banho
- 4. Quarto
- 5. Sala de Jantar
- 6. Copa

- 7. Cozinha
- 8. Serviço
- 9. Empregada



Camurupim – Comunidade Cooperativa

20



Camurupim – Comunidade Cooperativa

Ano do Projeto: 1975

Ano da Construção: não foi construída

Arquiteto: Lina Bo Bardi

Proprietário: Comunidade Cooperativa Camarupim

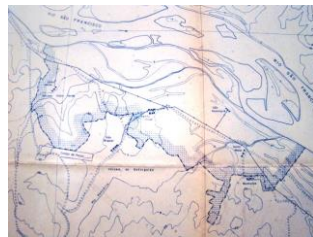
Endereço: Propriá - Sergipe

Desenhos

Levantamentos



ILBPMB



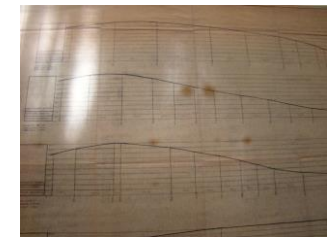
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



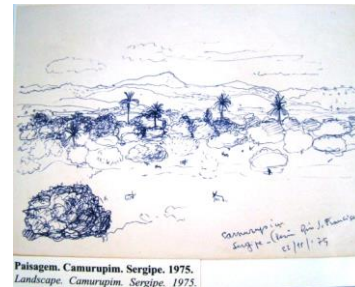
ILBPMB



ILBPMB



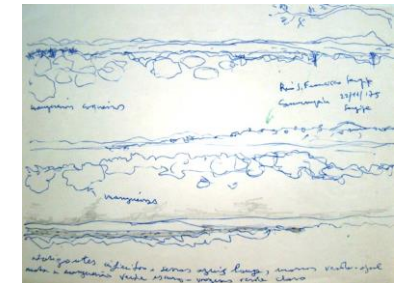
ILBPMB



Paisagem, Camurupim, Sergipe, 1975.
Landscape, Camurupim, Sergipe, 1975.
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

Estudos



ILBPMB



ILBPMB



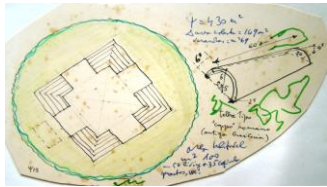
ILBPMB



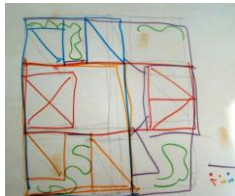
ILBPMB



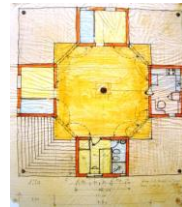
ILBPMB



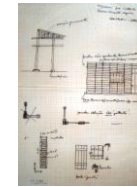
ILBPMB



ILBPMB



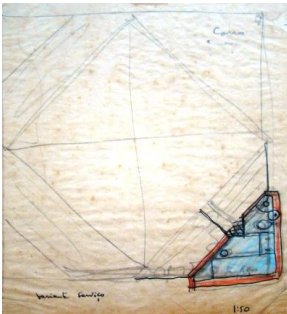
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



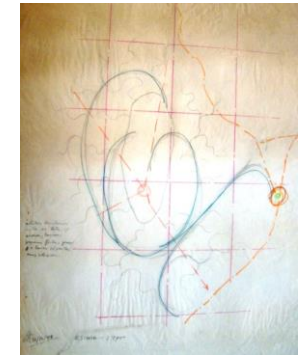
ILBPMB



ILBPMB



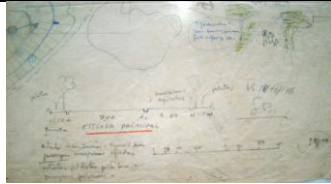
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



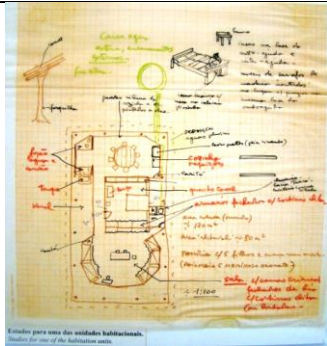
ILBPMB



ILBPMB



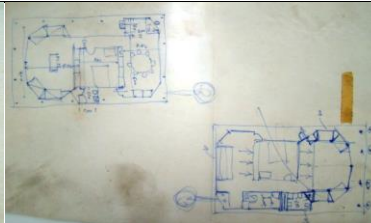
ILBPMB



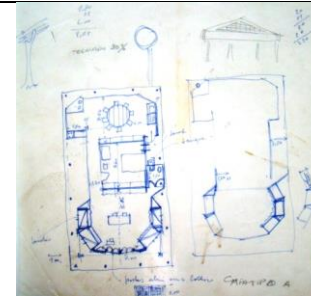
ILBPMB



ILBPMB



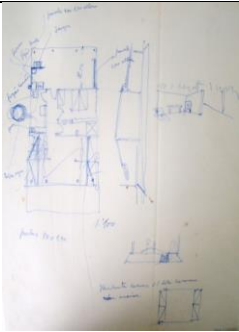
ILBPMB



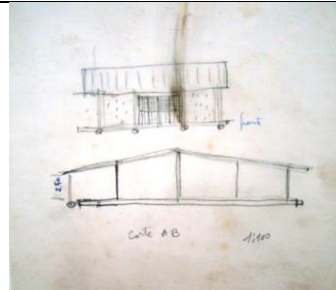
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



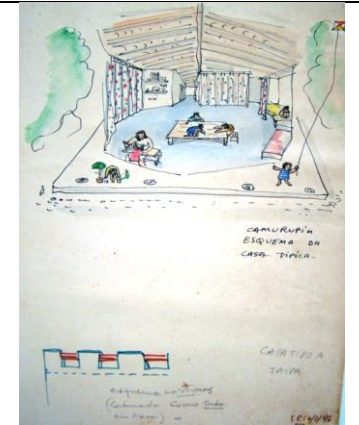
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

CAMURUPIM

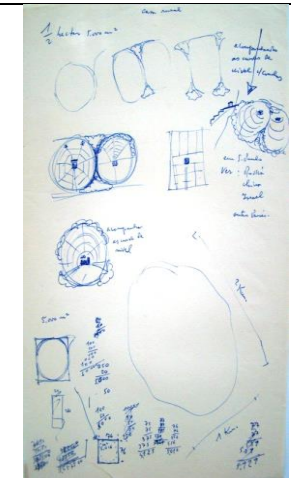
- 1) Análise das condições a respeito do tipo de habitação e nível de bem-estar econômico da comunidade.
- 2) Que tipo de construção é mais adequada?
- 3) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 4) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 5) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 6) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 7) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 8) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 9) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 10) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 11) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 12) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 13) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 14) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 15) Que tipo de materiais são mais adequados?
- 16) Que tipo de materiais são mais adequados?

Roteiro da pesquisa de campo feita por Lina.
Field research schedule drawn up by Lina.

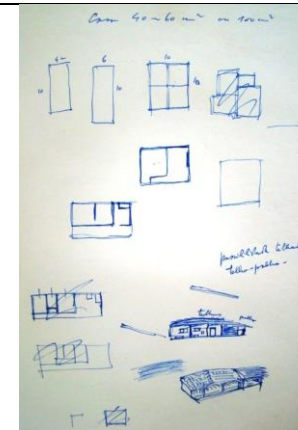
ILBPMB



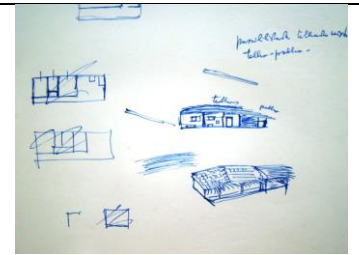
ILBPMB



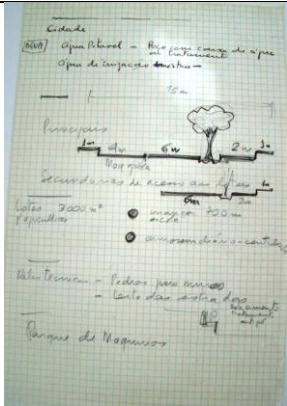
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



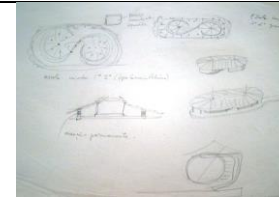
ILBPMB



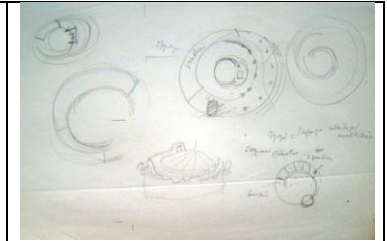
ILBPMB



ILBPMB



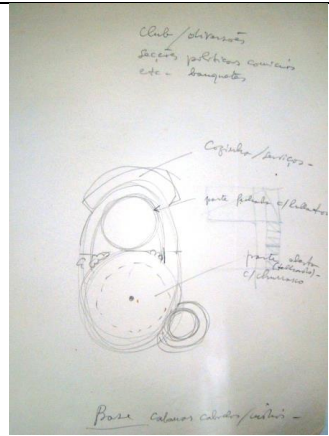
ILBPMB



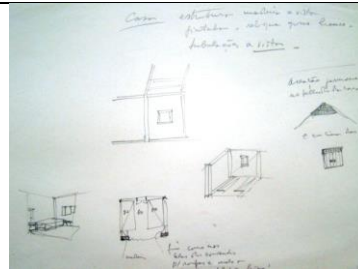
ILBPMB



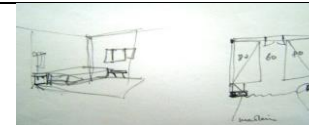
ILBPMB



ILBPMB



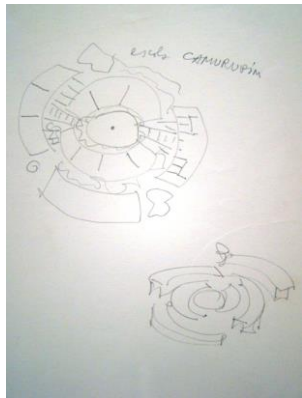
ILBPMB



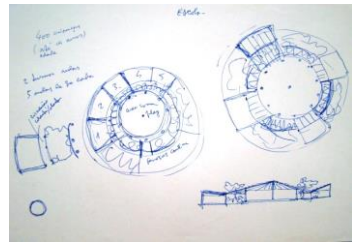
ILBPMB



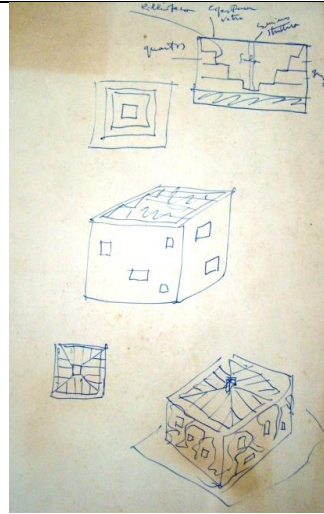
ILBPMB



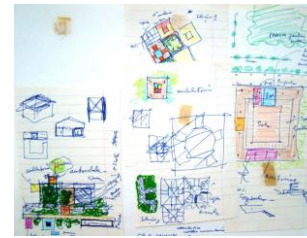
ILBPMB



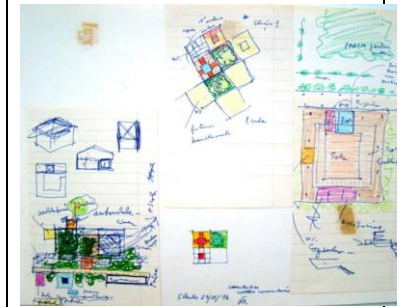
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



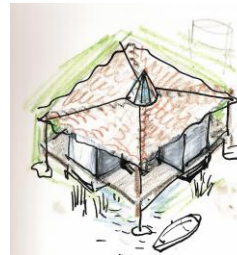
ILBPMB



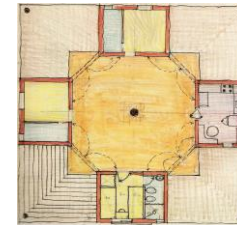
ILBPMB



FERRAZ, 1993, P.206



FERRAZ, 1993, P.206



FERRAZ, 1993, P.206



FERRAZ, 1993, P.207



FERRAZ, 1993, P.207



FERRAZ, 1993, P.209



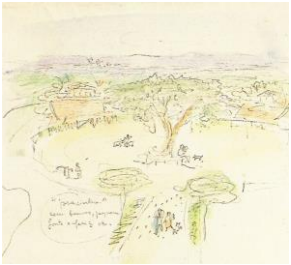



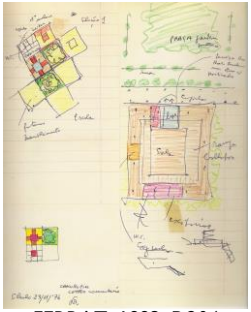


FERRAZ, 1993, P.209

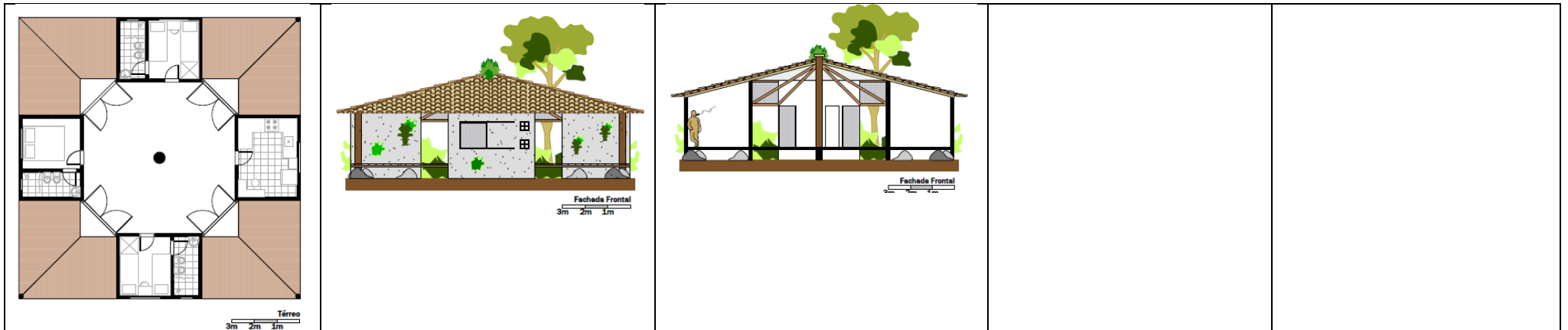


FERRAZ, 1993, P.206

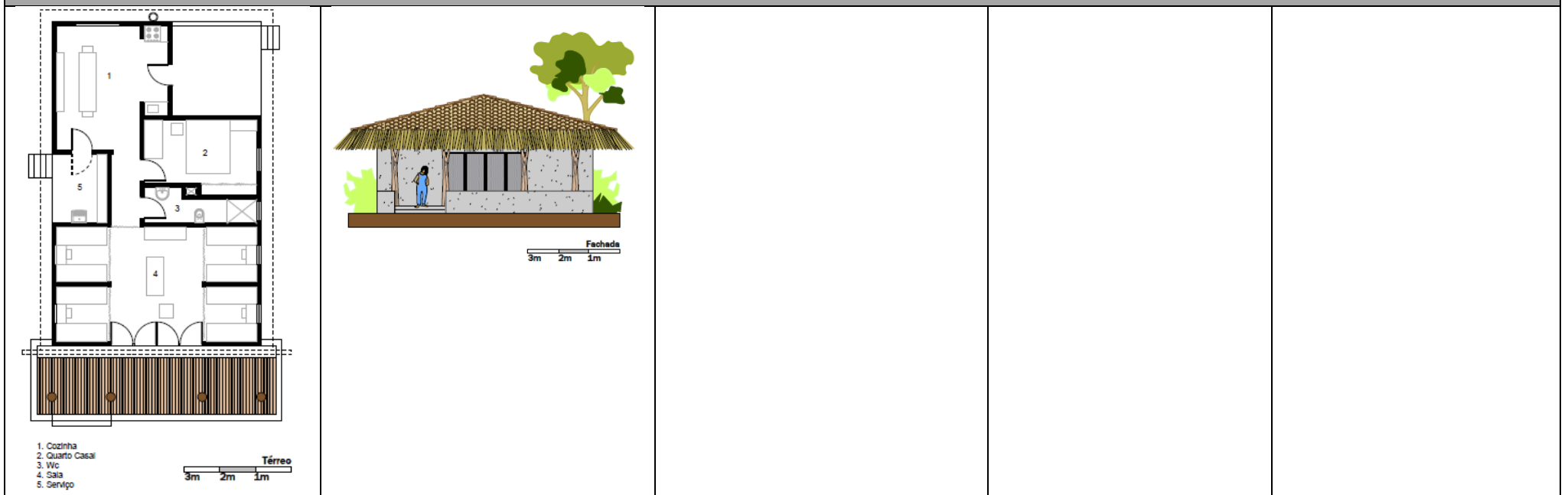


FERRAZ, 1993, P.203

 <p>FERRAZ, 1993, P.203</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.202.</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.202</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.202</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.204</p>
 <p>FERRAZ, 1993, P.204</p>	 <p>FERRAZ, 1993, P.204</p>			
Projeto Final				
Fotos				
Redesenhos				
Casa I - Proposta concluída				

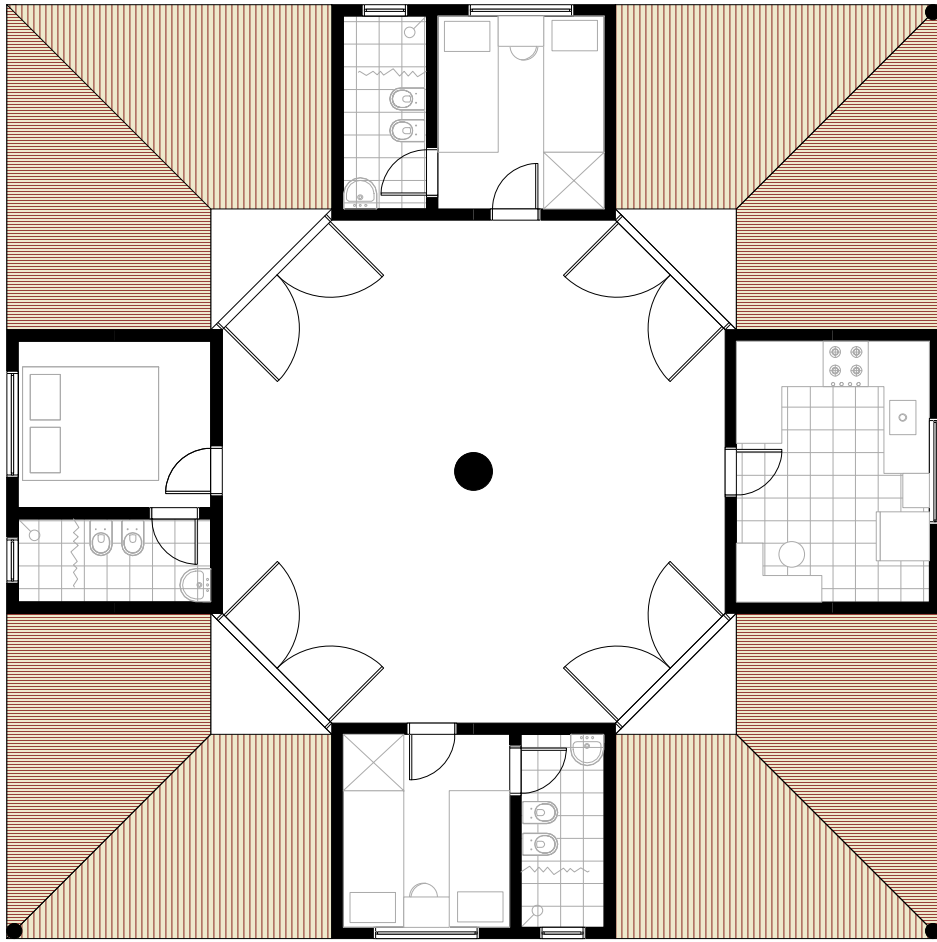


Casa 2



Casa 3

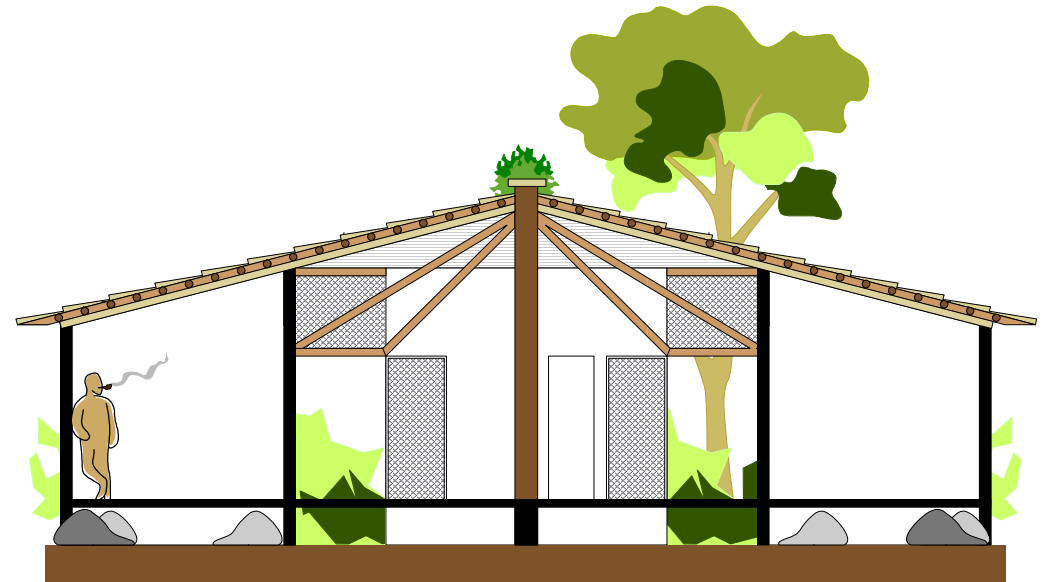
<p>1. Cozinha 2. Quarto Casal 3. Wc 4. Sala 5. Serviço</p> <p>Térreo 3m 2m 1m</p>	<p>Fachada 3m 2m 1m</p>			
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>BIERRENBACH, A.C.S. Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim. Acessado em fevereiro de 2013. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/101.</p> <p>FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.</p> <p>Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.</p>			



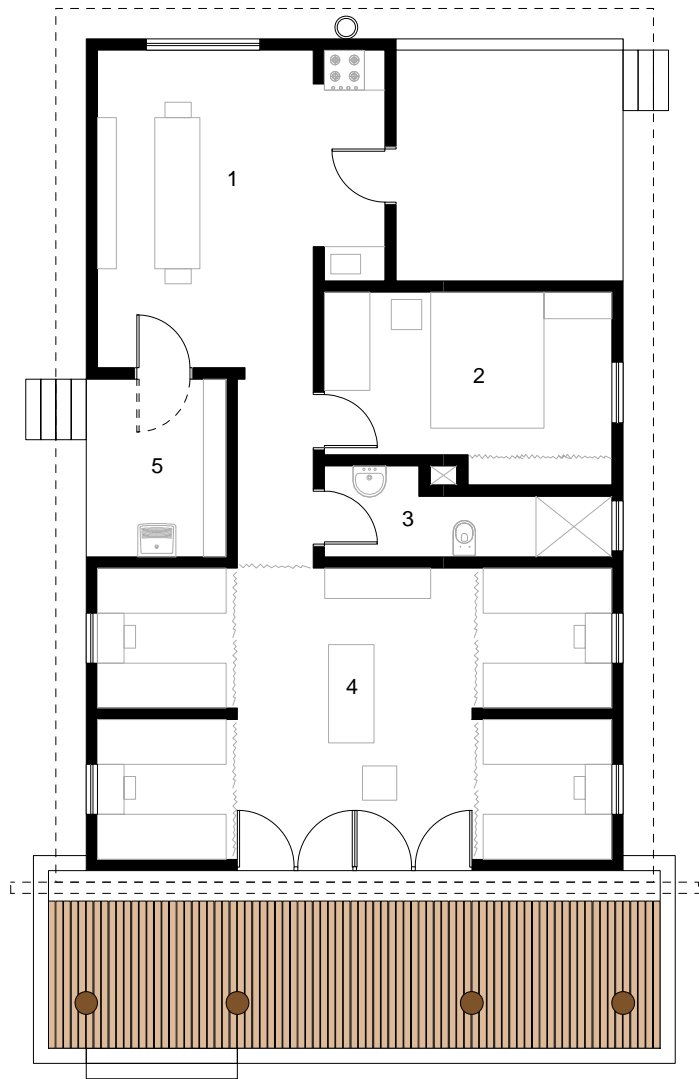
Térreo
3m 2m 1m



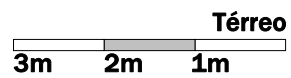
Fachada Frontal
3m 2m 1m



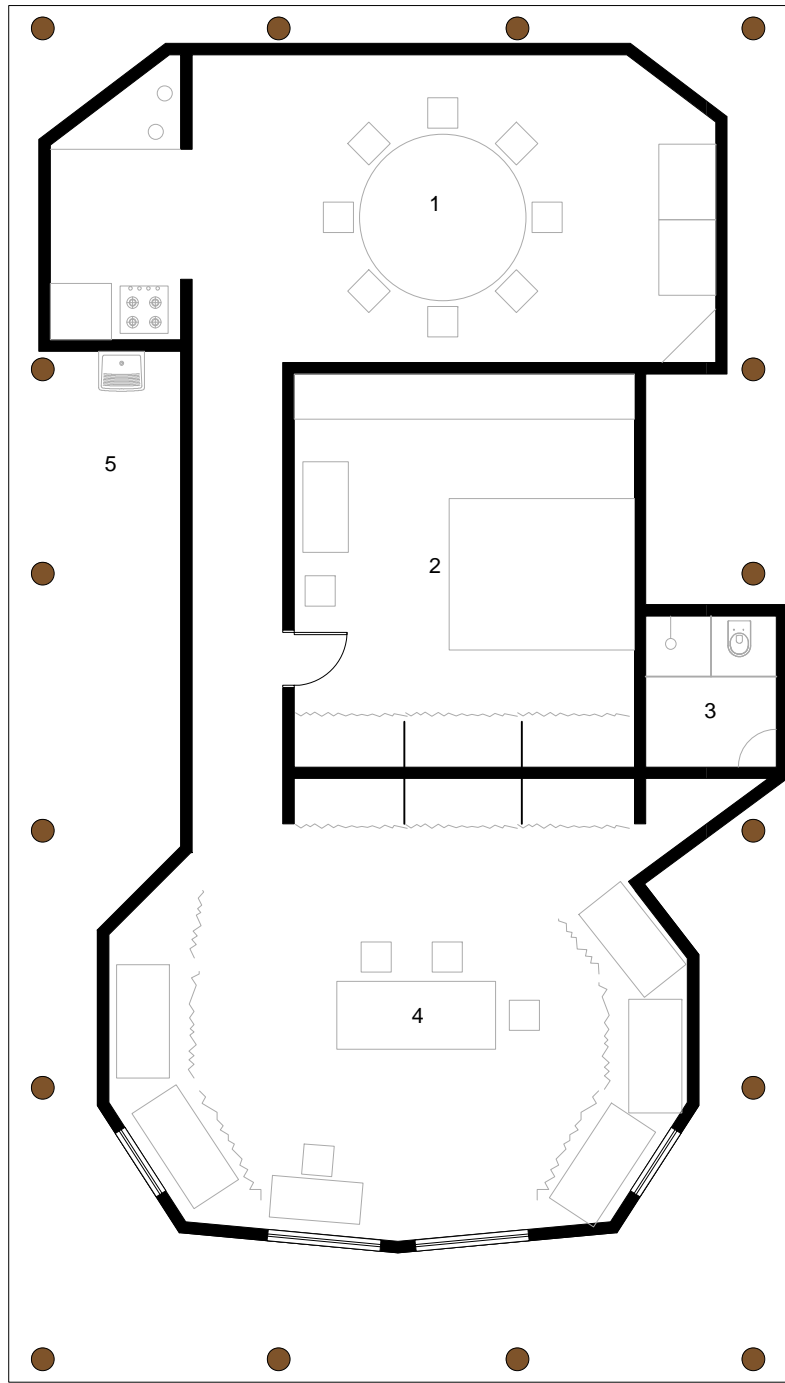
Fachada Frontal
3m 2m 1m



- 1. Cozinha
- 2. Quarto Casal
- 3. Wc
- 4. Sala
- 5. Serviço

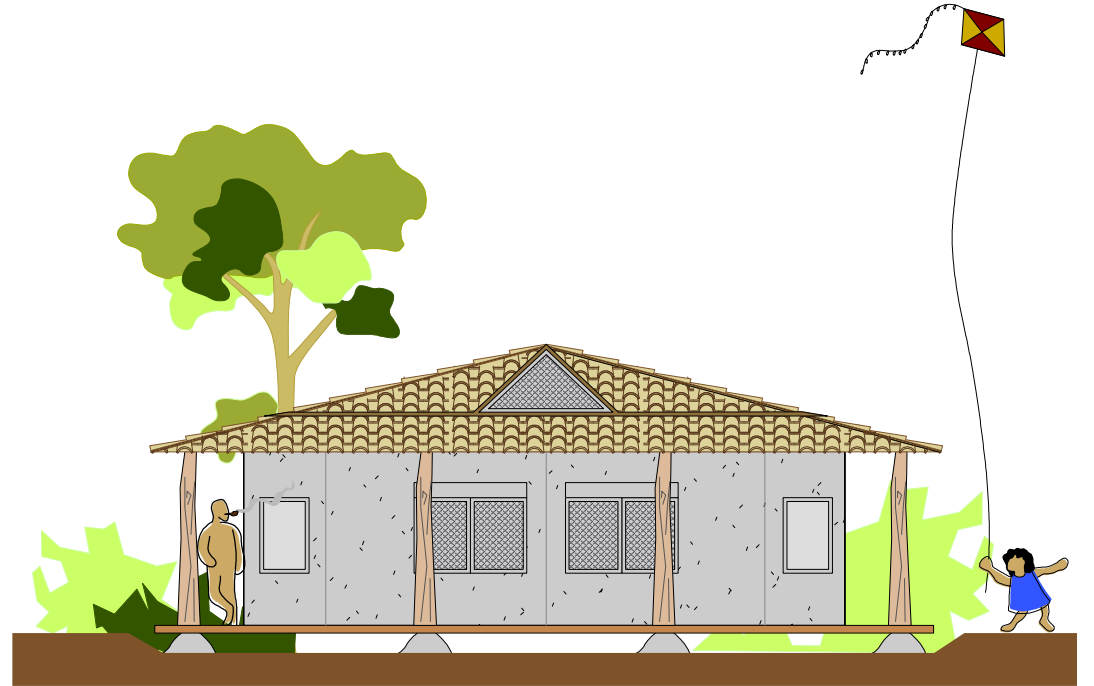


1. Cozinha
2. Quarto Casal
3. Wc
4. Sala
5. Serviço



Térreo

3m 2m 1m



Fachada

3m 2m 1m

Casa Roberto e Eliane



21

Casa Roberto e Eliane

Ano do Projeto: 1976

Ano da Construção: não foi construída

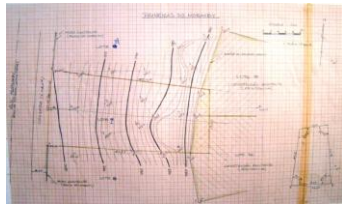
Arquiteto: Lina Bo Bardi

Proprietário: Roberto e Elaine

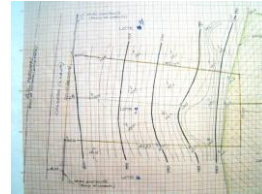
Endereço: Av. Morumbi - SP

Desenhos

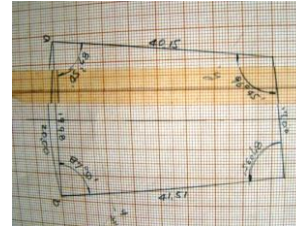
Levantamentos



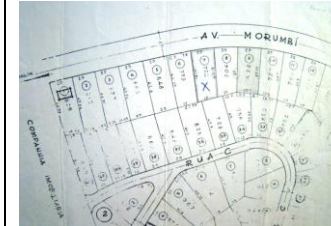
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB

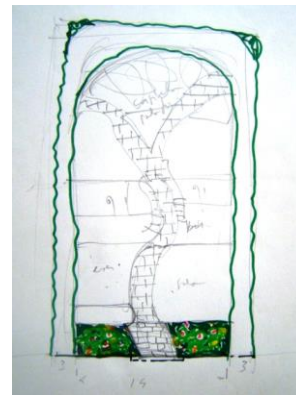
Estudos



ILBPMB



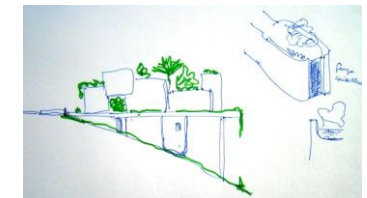
ILBPMB




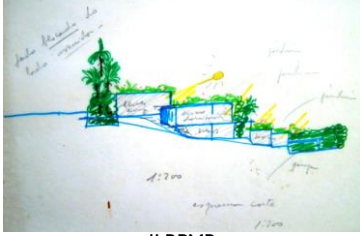
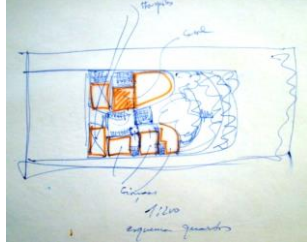


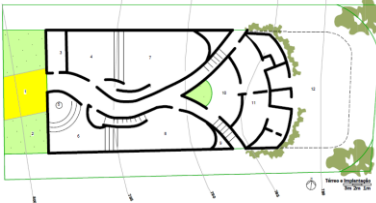
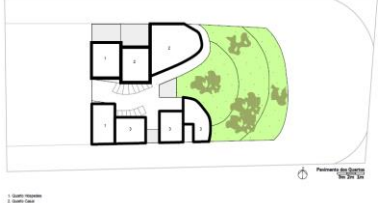

ILBPMB

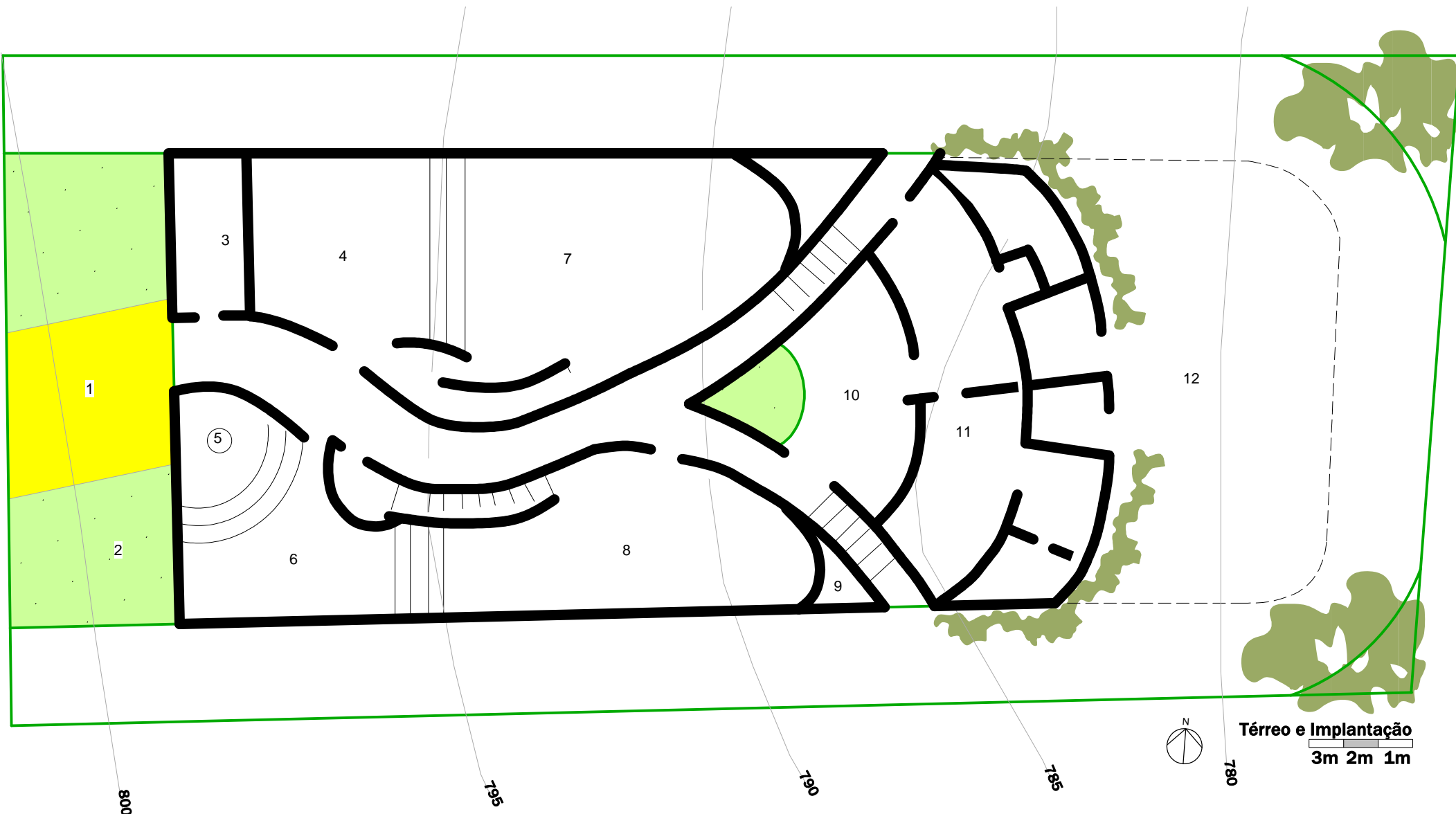


ILBPMB

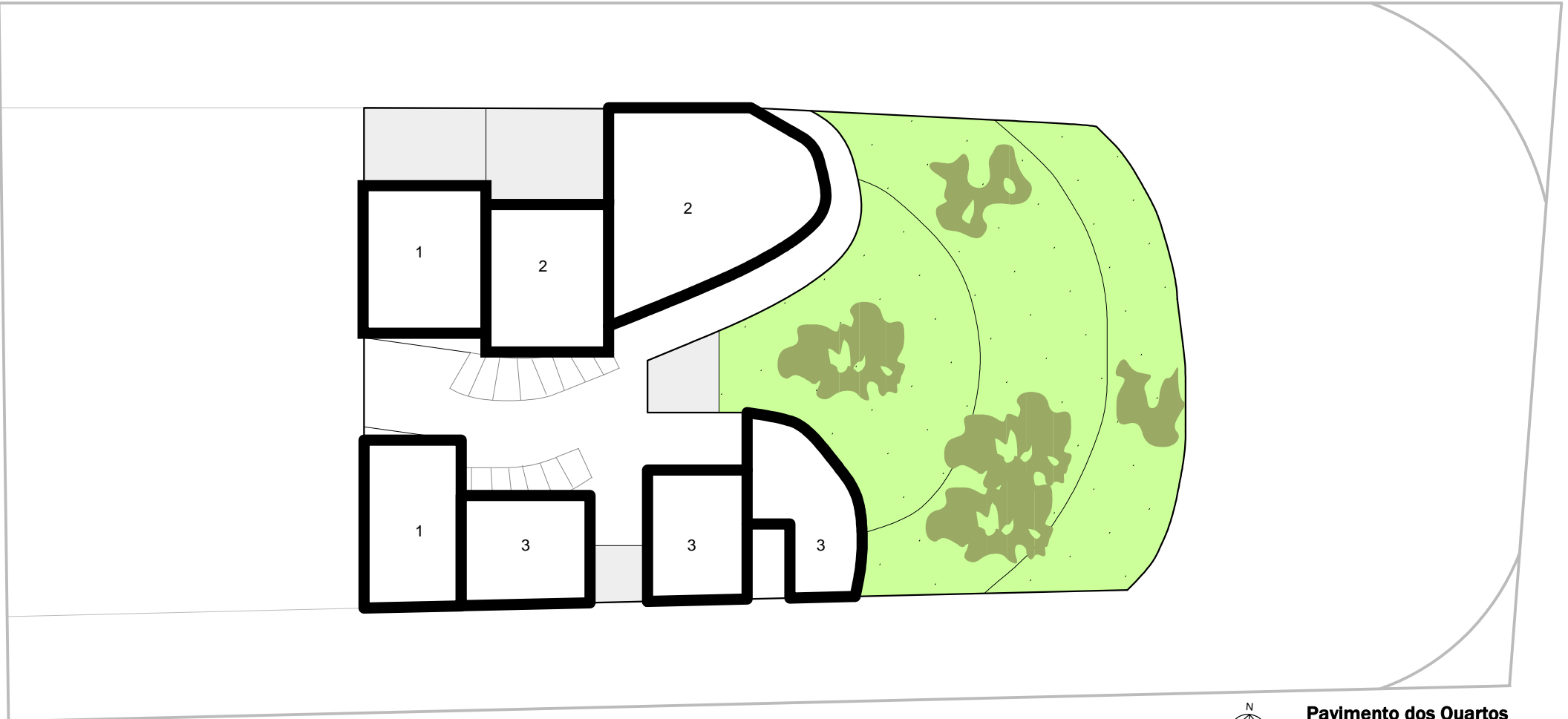


ILBPMB

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>
<p>Projeto Final</p>				
<p>Fotos</p>				
<p>Redesenhos</p>				
				
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maíra Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>				
<p>Referências</p>	<p>Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.</p>			

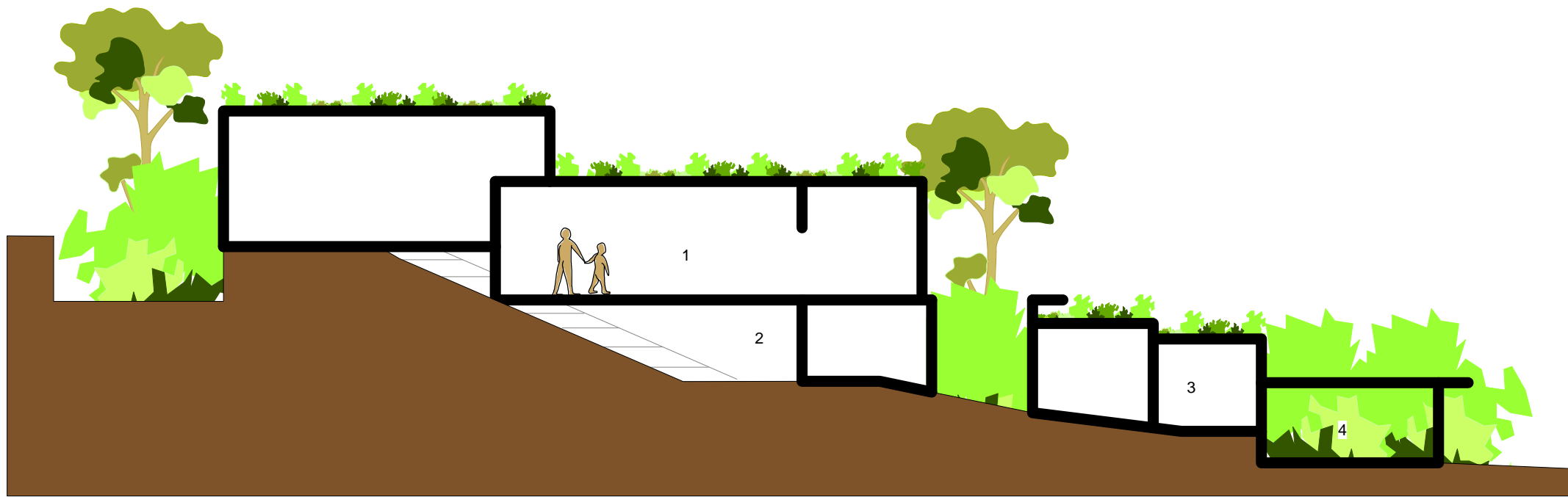


- 1. Hall
- 2. Jardim
- 3. Banho Social
- 4. Biblioteca
- 5. Lareira
- 6. Living
- 7. Living
- 8. Jantar
- 9. Office
- 10. Estar, Tv, Almoço
- 11. Serviço
- 12. Garagem



Pavimento dos Quartos
3m 2m 1m

- 1. Quarto Hóspedes
- 2. Quarto Casal
- 3. Quarto Crianças



- 1. Dormitórios
- 2. Salas
- 3. Serviço
- 4. Garagem

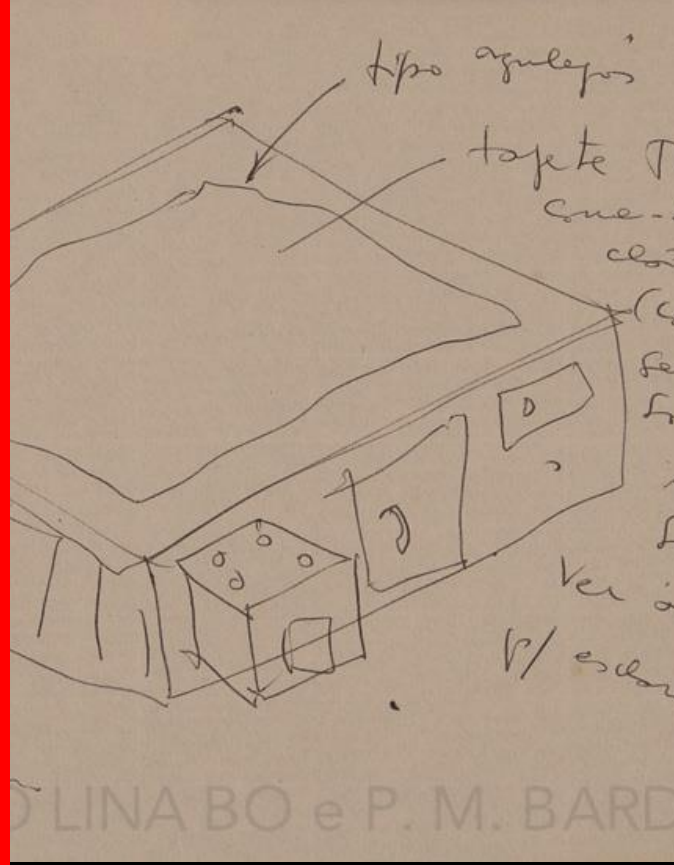
Corte Esquemático
3m 2m 1m



FACHADA FRONTAL
3m 2m 1m

casa roberto e eliane - 1976

Casa Popular



22

Casa Popular

Ano do Projeto: 1983	Ano da Construção: não foi construída	Arquiteto: Lina Bo Bardi	Proprietário:	Endereço:
----------------------	---------------------------------------	--------------------------	---------------	-----------

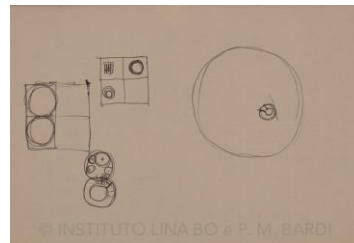
Desenhos

Levantamentos

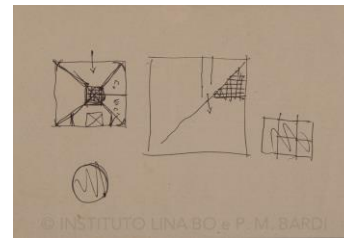
Estudos



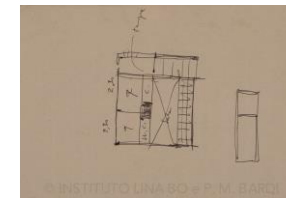
ILBPMB



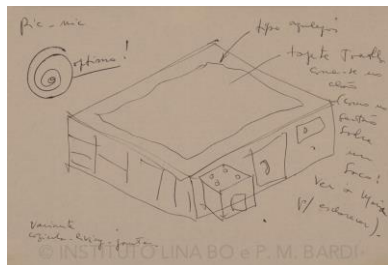
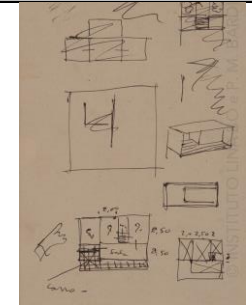
ILBPMB



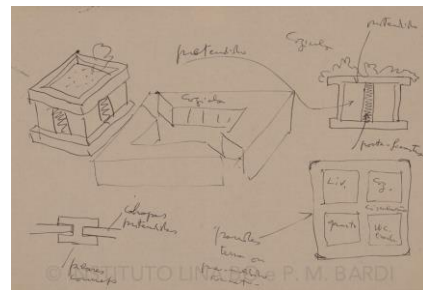
ILBPMB



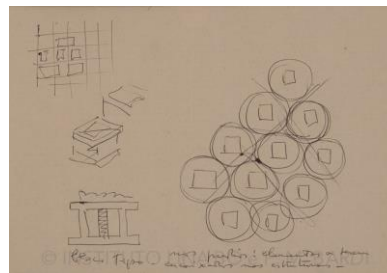
ILBPMB



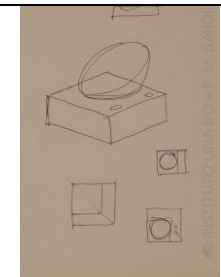
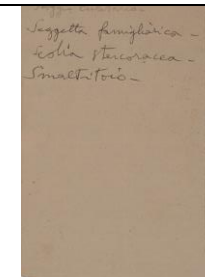
ILBPMB

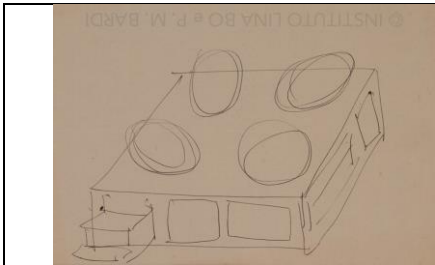


ILBPMB

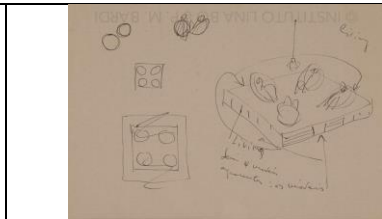


ILBPMB

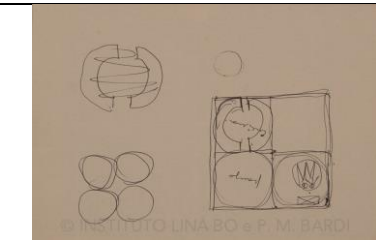




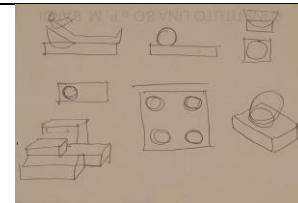
ILBPMB



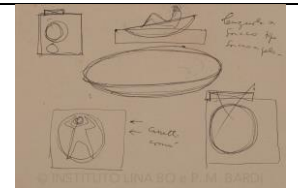
ILBPMB



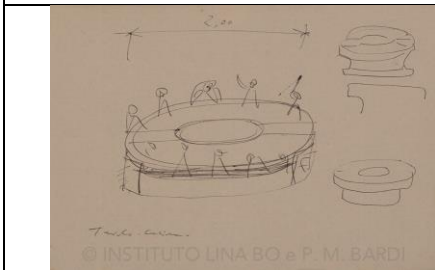
ILBPMB



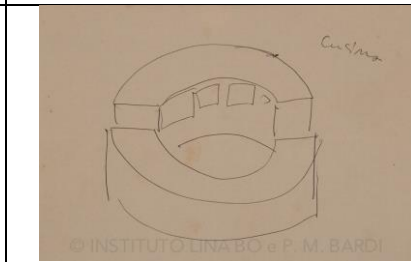
ILBPMB



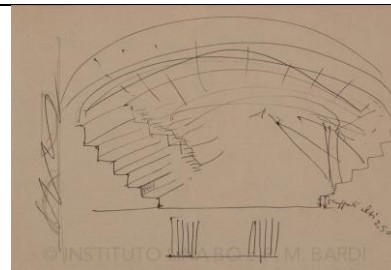
ILBPMB



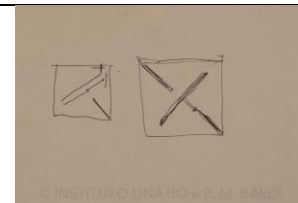
ILBPMB



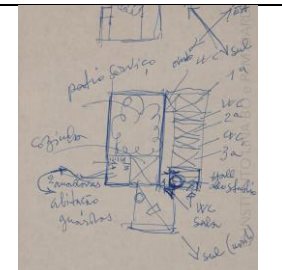
ILBPMB



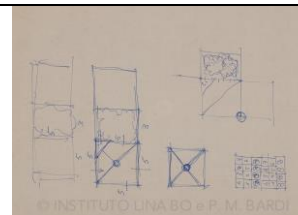
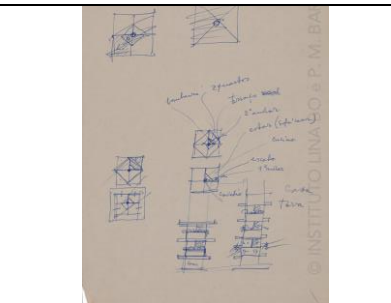
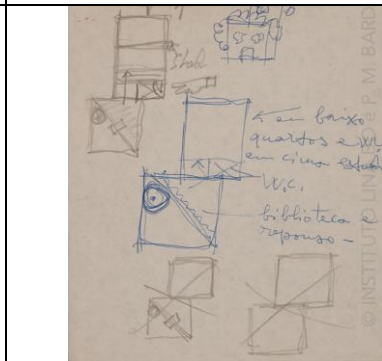
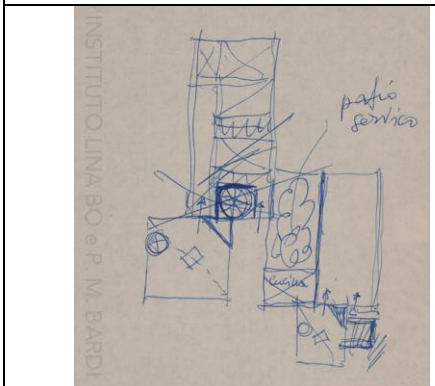
ILBPMB



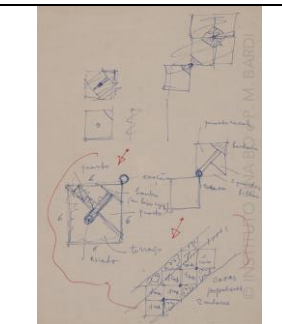
ILBPMB

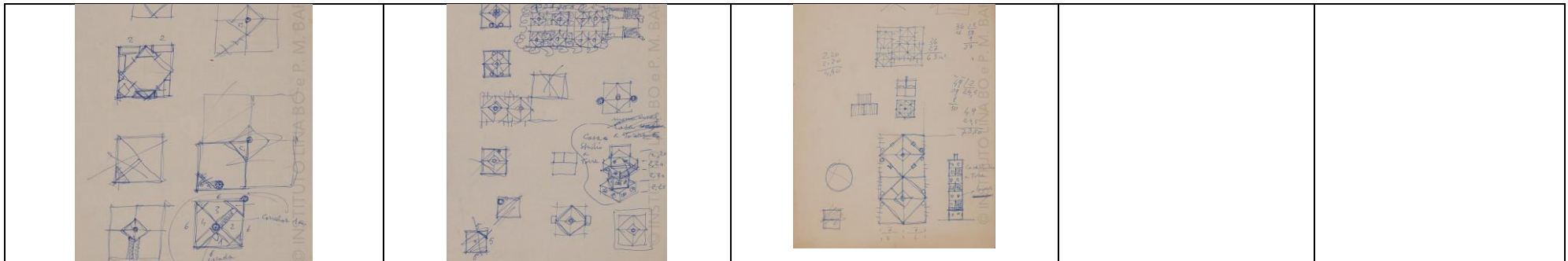


ILBPMB



ILBPMB

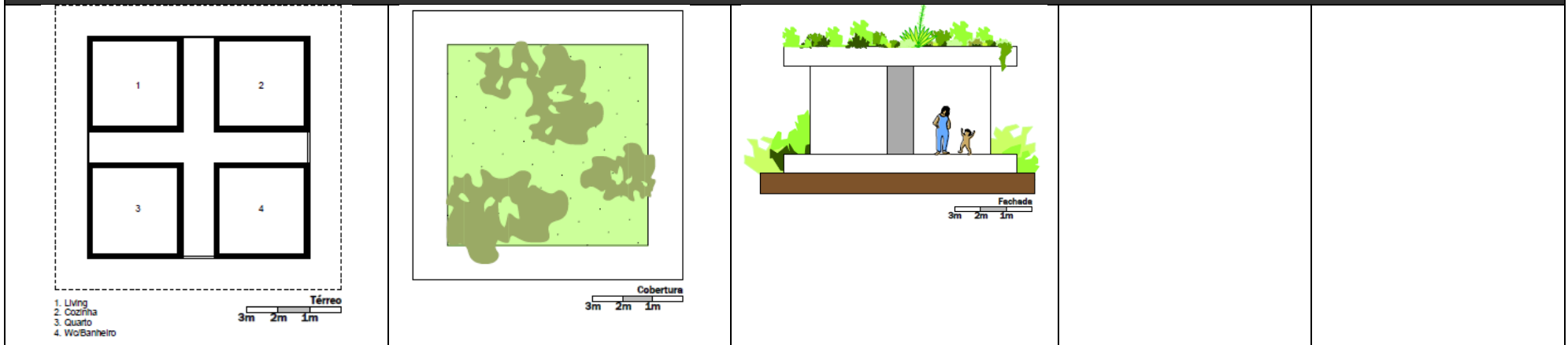




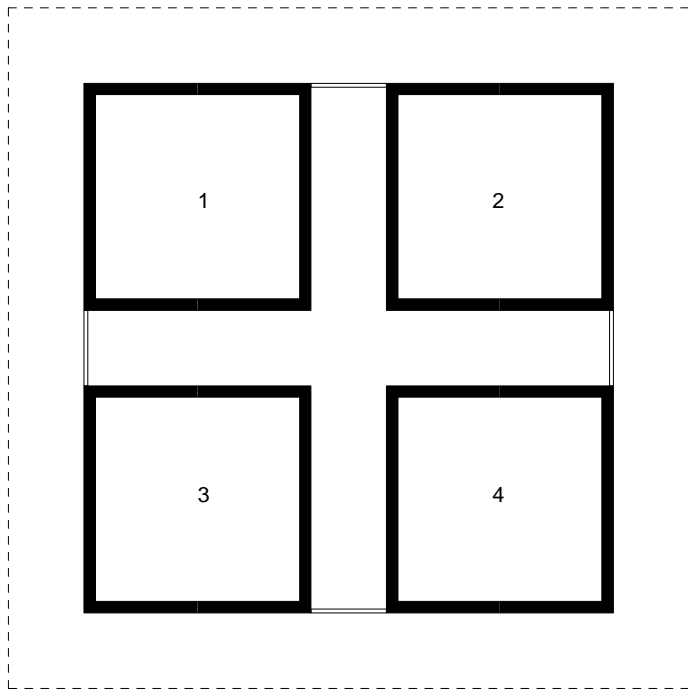
Fotos



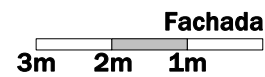
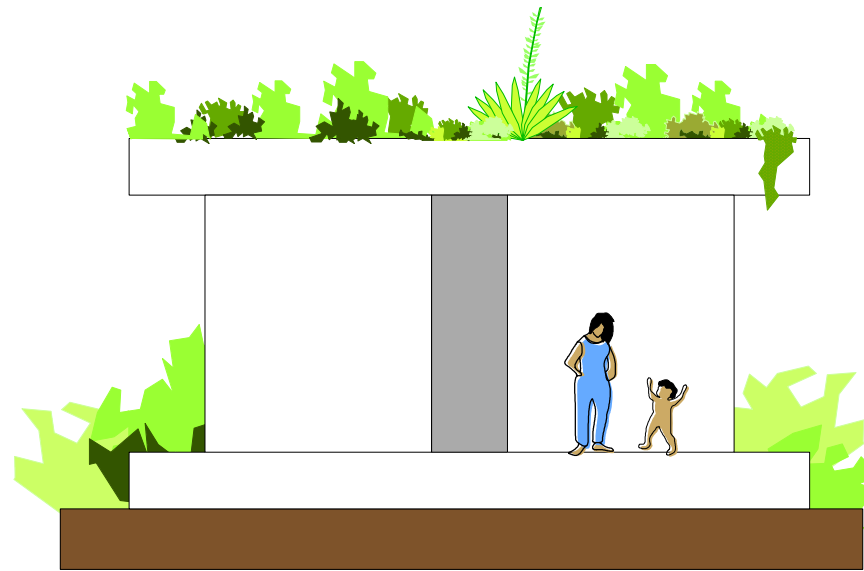
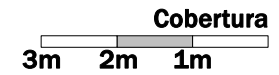
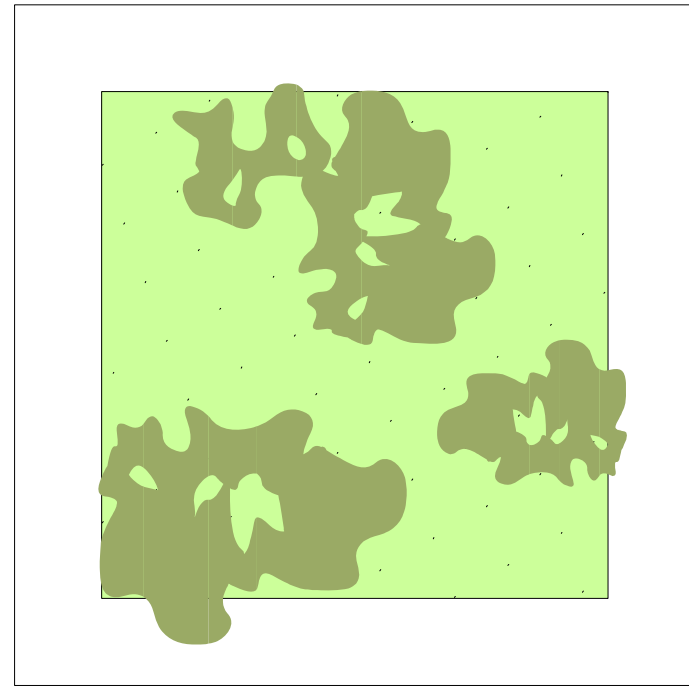
Redesenhos



Autores	Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Máira Teixeira.
Observações	
Referências	FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi . São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



- 1. Living
- 2. Cozinha
- 3. Quarto
- 4. Wc/Banheiro



Ladeira da Misericórdia

23



Habitação – Ladeira da Misericórdia

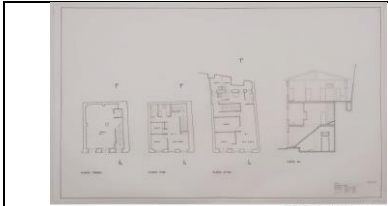
Ano do Projeto:	Ano da Construção: 1987	Arquiteto: Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki	Proprietário:	Endereço: Ladeira da Misericórdia – Salvador - BA
-----------------	-------------------------	--	---------------	---

Desenhos

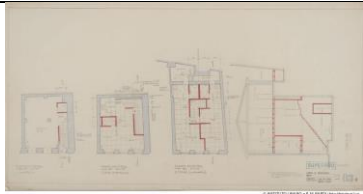
Levantamentos

<p style="font-size: small; margin-top: 5px;">© INSTITUTO LINA BO BARDI / SEM HERRINGRUELL</p>			
--	--	--	--

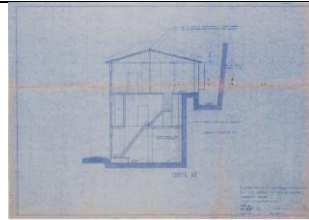
Estudos Casa I



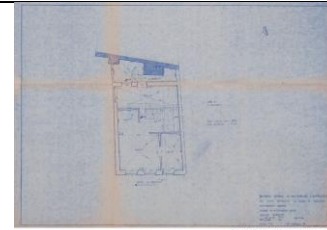
ILBPMB



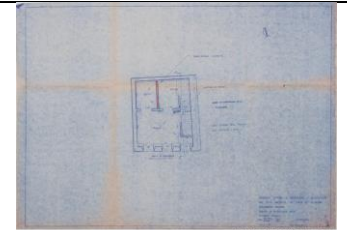
ILBPMB



ILBPMB



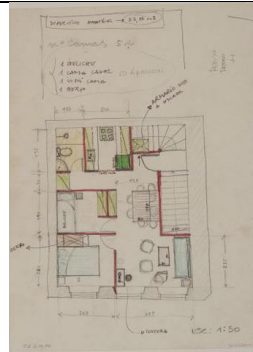
ILBPMB



ILBPMB



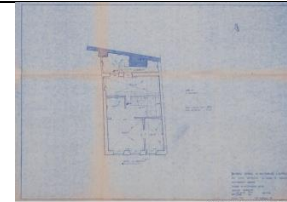
ILBPMB



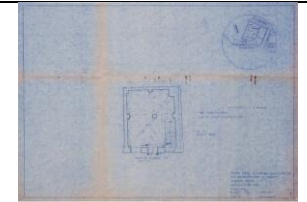
ILBPMB



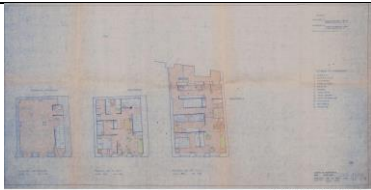
ILBPMB



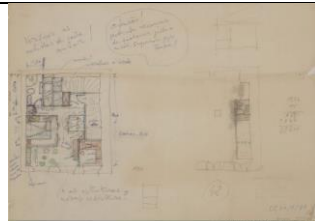
ILBPMB



ILBPMB



ILBPMB



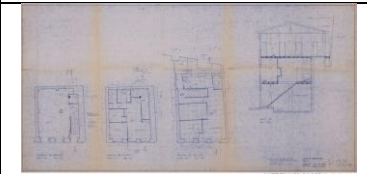
ILBPMB



ILBPMB

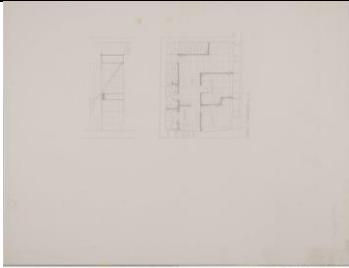


ILBPMB



ILBPMB

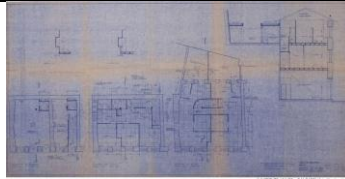
Estudos Casa 3



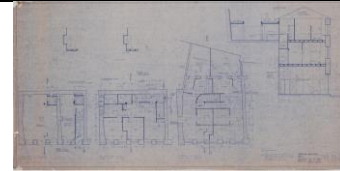
ILBPMB



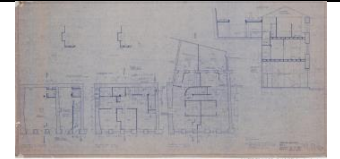
ILBPMB



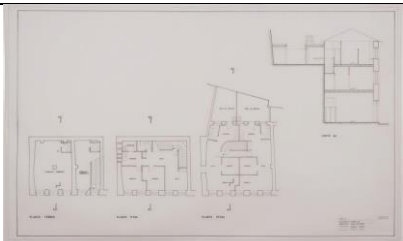
ILBPMB



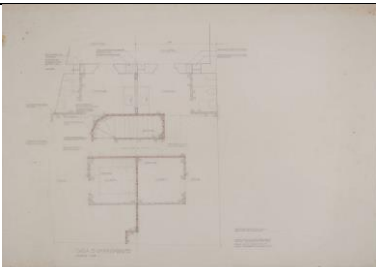
ILBPMB



ILBPMB



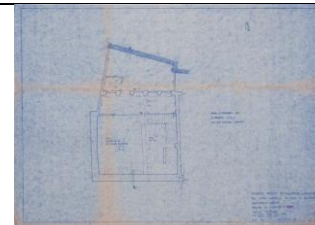
ILBPMB



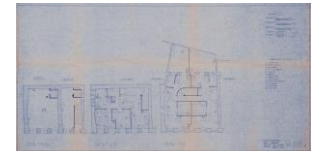
ILBPMB



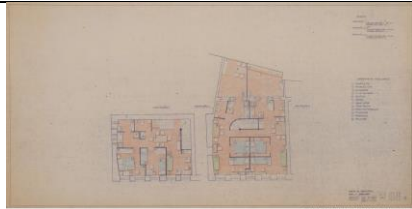
ILBPMB



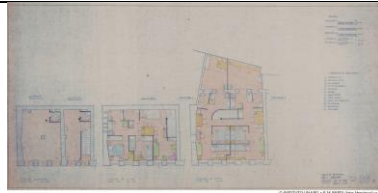
ILBPMB



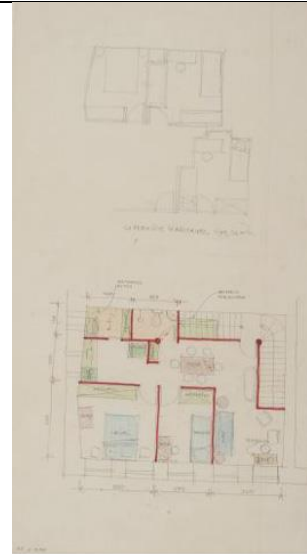
ILBPMB



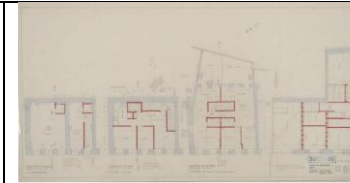
ILBPMB



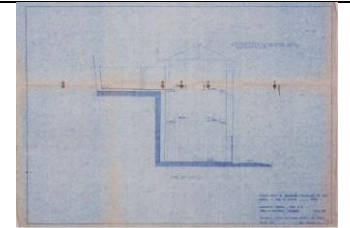
ILBPMB



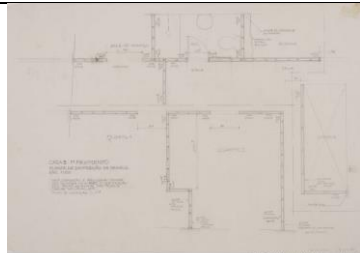
ILBPMB



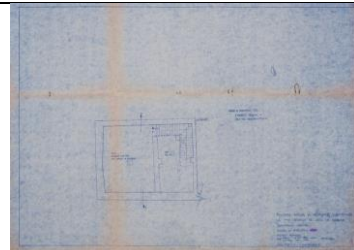
ILBPMB



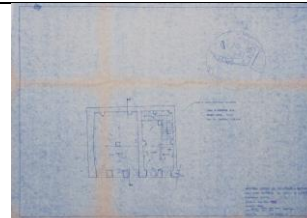
ILBPMB



ILBPMB

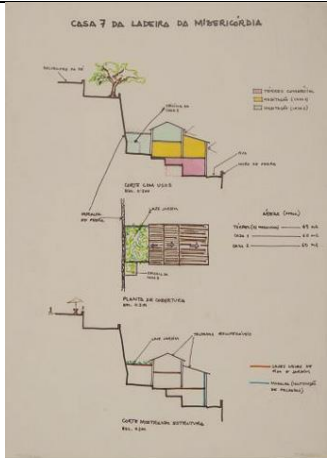


ILBPMB

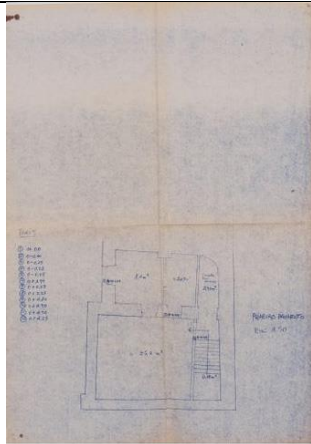


ILBPMB

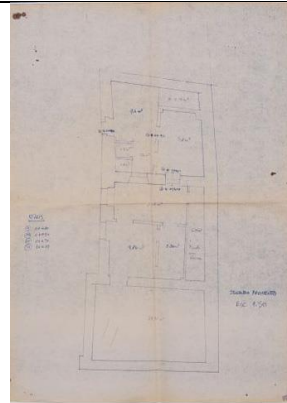
Estudos Casa 7



ILBPMB



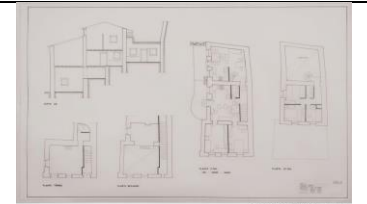
ILBPMB



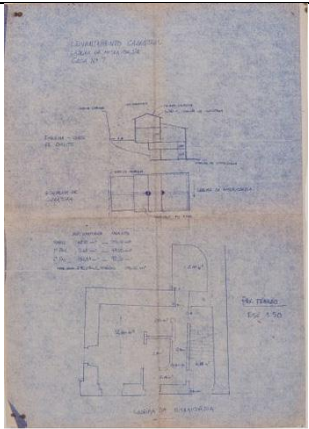
ILBPMB



ILBPMB



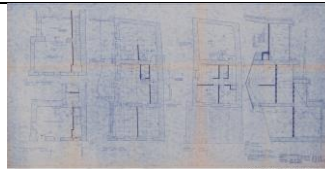
ILBPMB



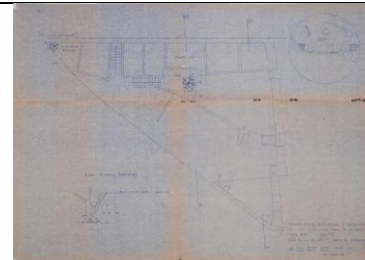
ILBPMB



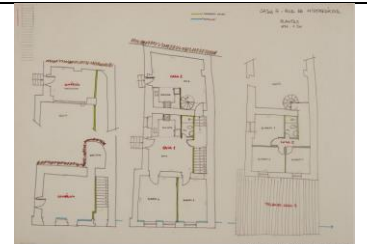
ILBPMB



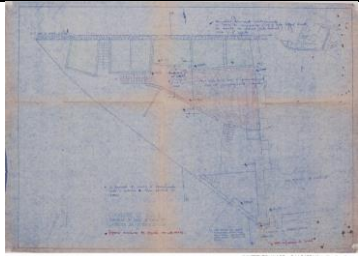
ILBPMB



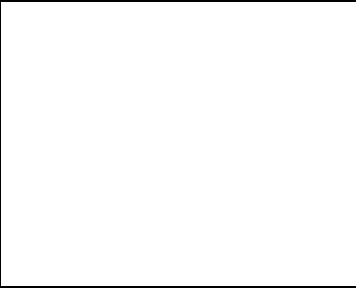
ILBPMB



ILBPMB



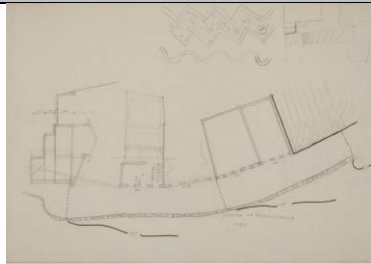
ILBPMB



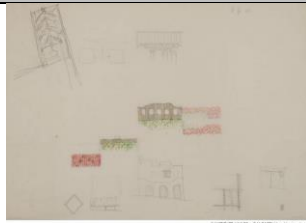
Estudos Conjunto



ILBPMB



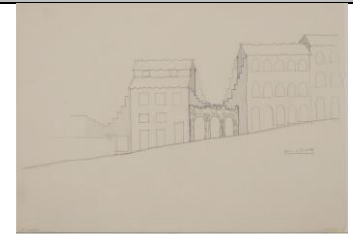
ILBPMB



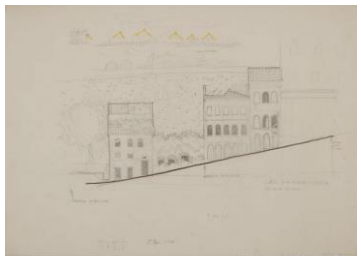
ILBPMB



ILBPMB



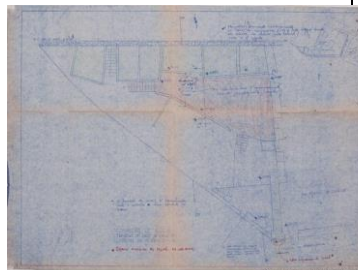
ILBPMB



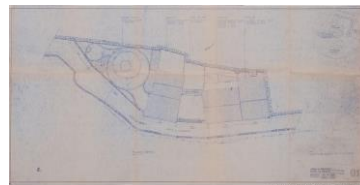
ILBPMB



ILBPMB



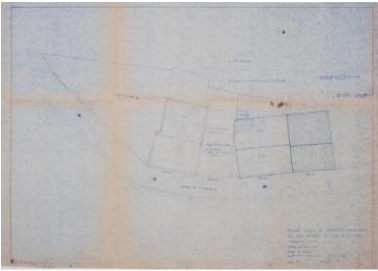
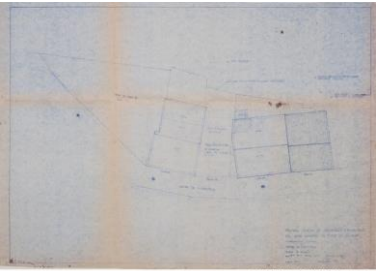
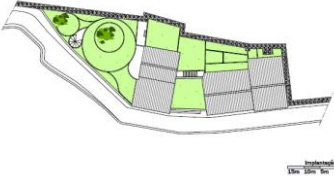
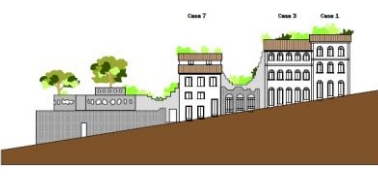
ILBPMB

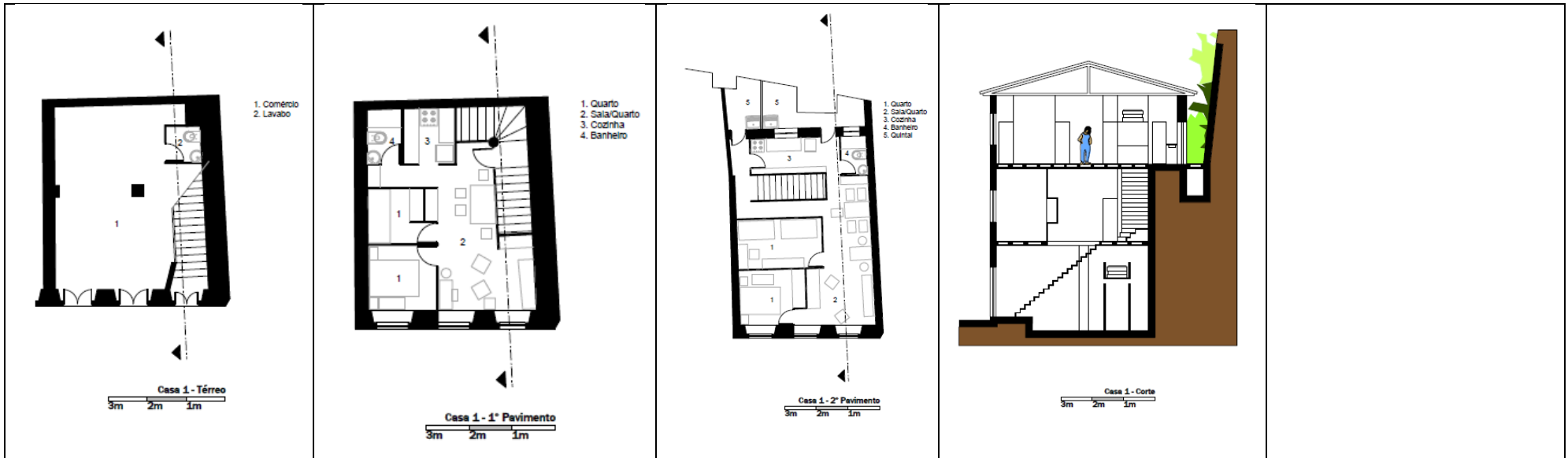


ILBPMB

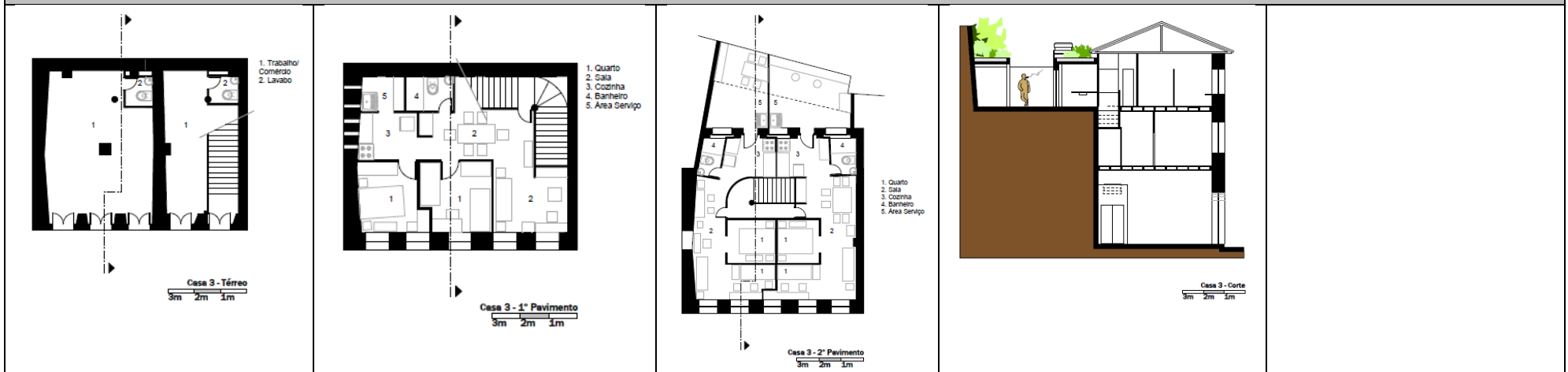


ILBPMB

 <p>ILBPMB</p>	 <p>ILBPMB</p>			
Fotos				
Redesenhos				
Conjunto geral				
				
Casa I				

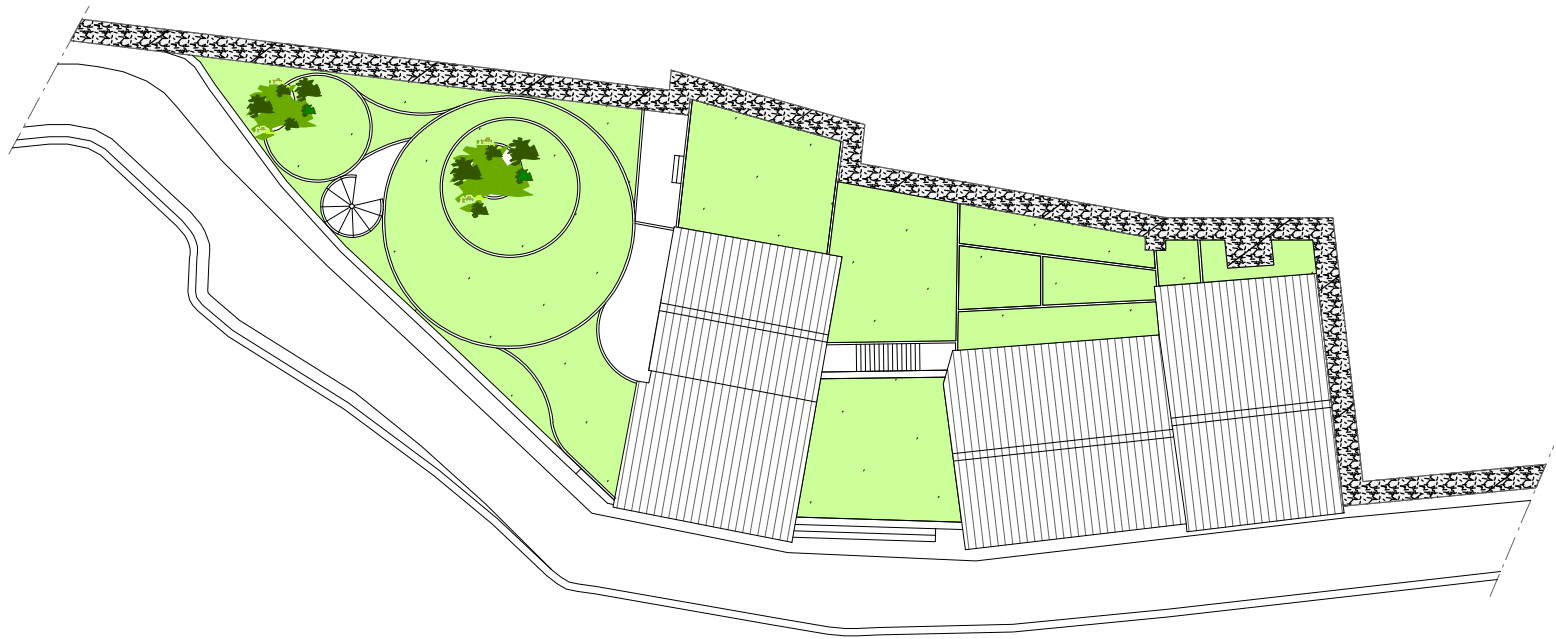


Casa 3

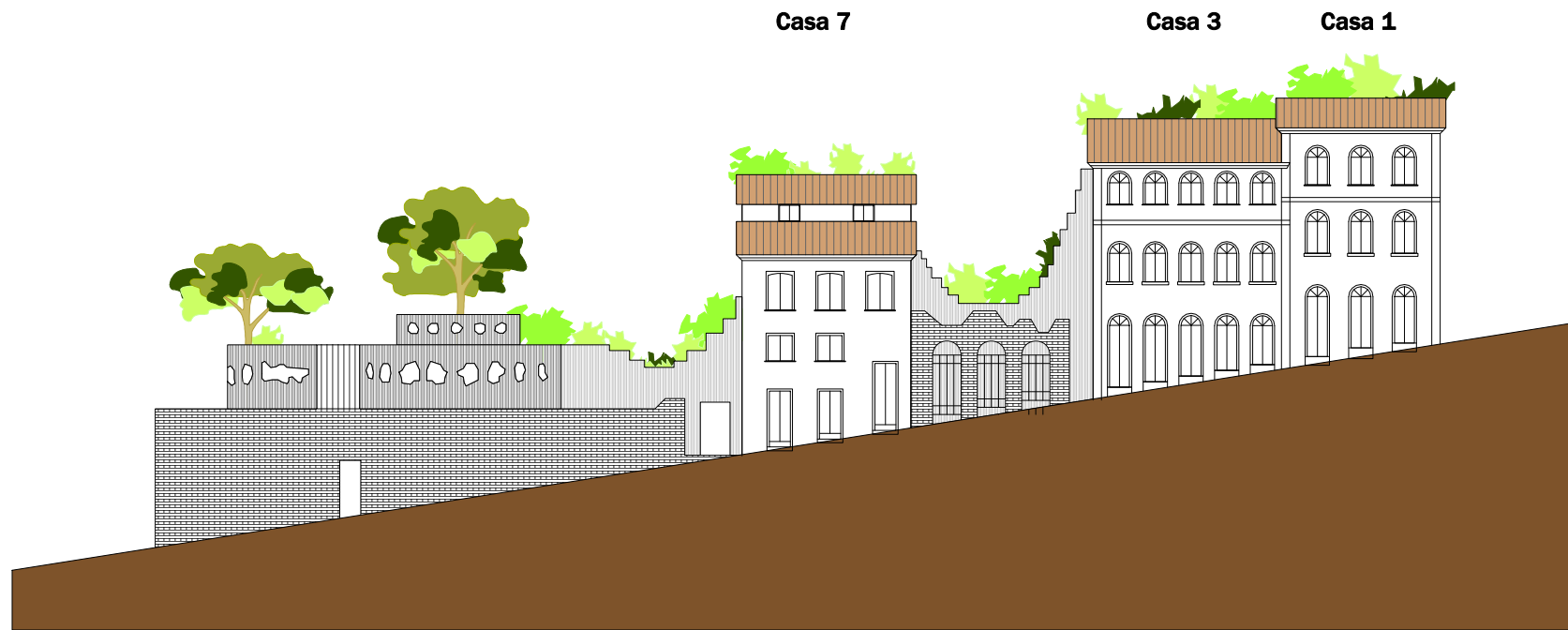


Casa 7

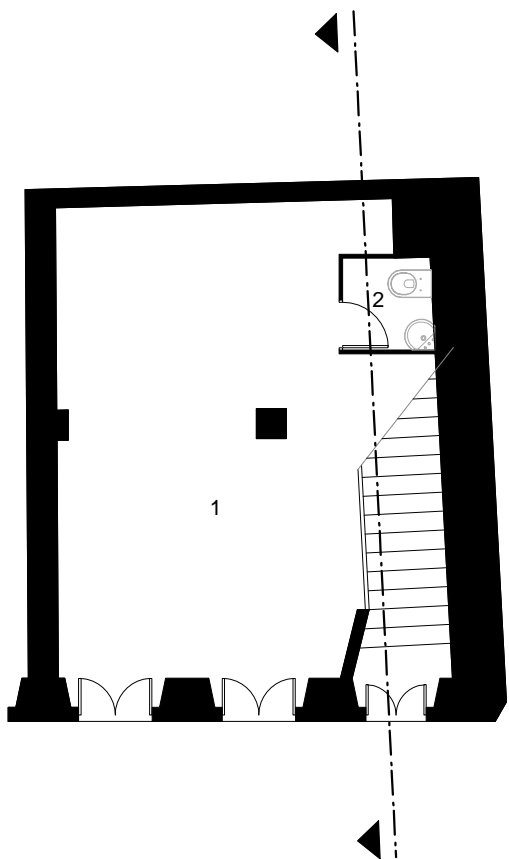
<p>1. Comércio 2. Lavabo</p> <p>Casa 7 - Térreo 3m 2m 1m</p>	<p>1. Mezanino</p> <p>Casa 7 - Mezanino 3m 2m 1m</p>	<p>1. Quarto 2. Sala 3. Cozinha 4. Banheiro</p> <p>Casa 7 - 1º Pavimento 3m 2m 1m</p>	<p>1. Quarto 2. Banheiro</p> <p>Casa 7 - 2º Pavimento 3m 2m 1m</p>	<p>Casa 7 - Corte 3m 2m 1m</p>
<p>Autores</p>	<p>Leonardo Dimitry, Giordano Rogoski, Maira Teixeira.</p>			
<p>Observações</p>	<p>Reforma e ampliação</p>			
<p>Referências</p>	<p>FERRAZ, M. C (org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.</p>			



Implantação
15m 10m 5m

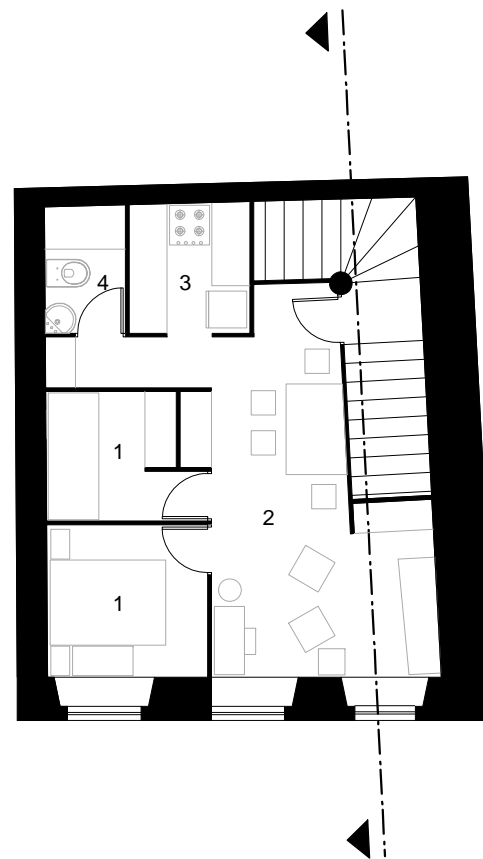


Fachada
15m 10m 5m



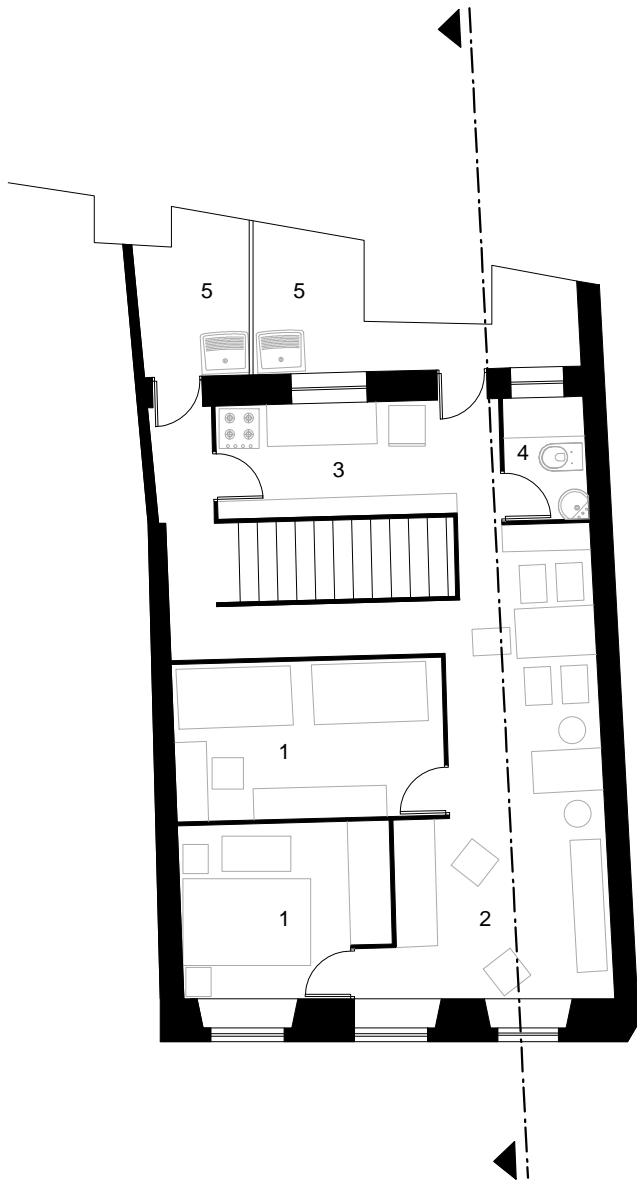
- 1. Comércio
- 2. Lavabo

Casa 1 - Térreo
 3m 2m 1m



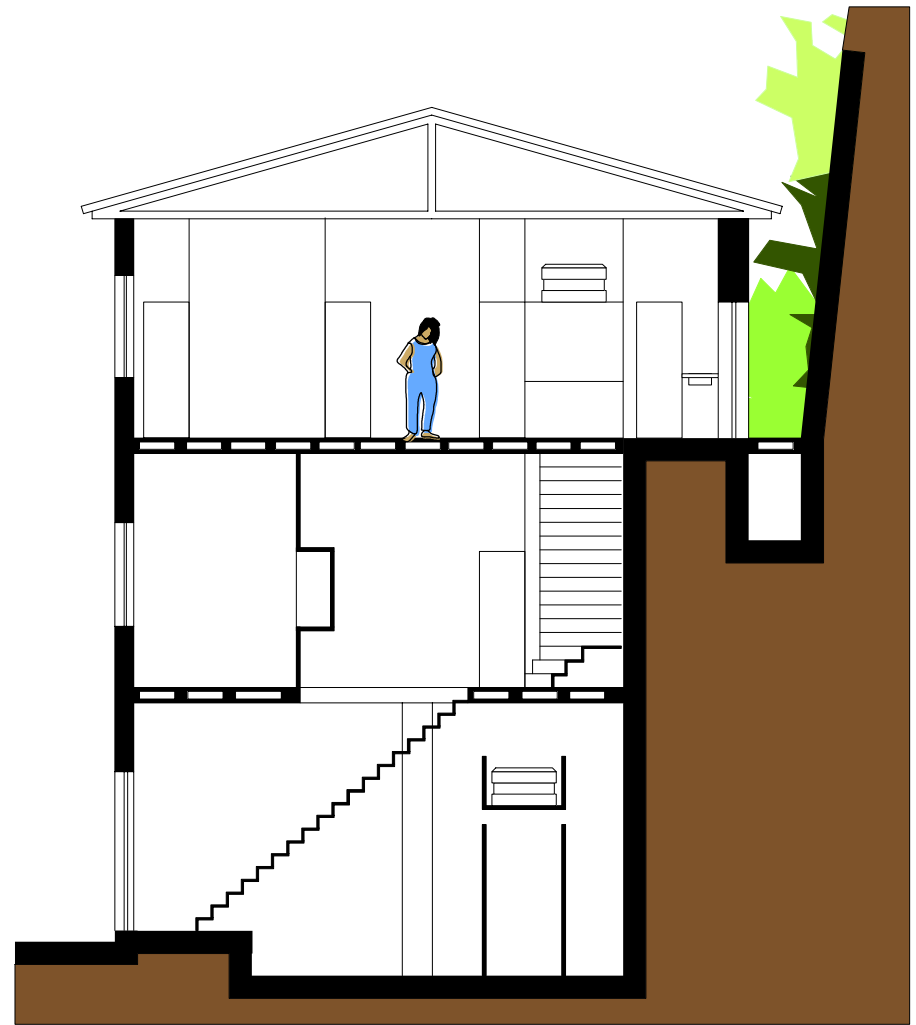
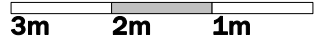
- 1. Quarto
- 2. Sala/Quarto
- 3. Cozinha
- 4. Banheiro

Casa 1 - 1º Pavimento
 3m 2m 1m



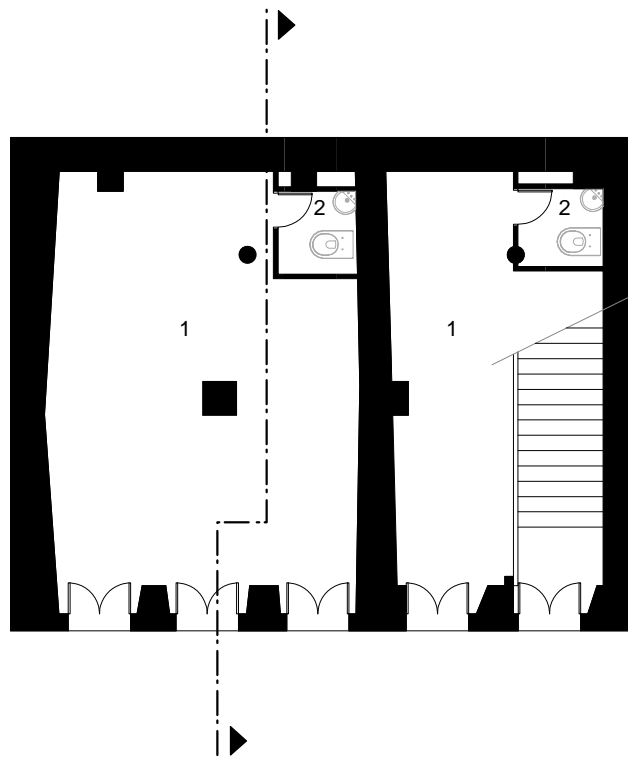
- 1. Quarto
- 2. Sala/Quarto
- 3. Cozinha
- 4. Banheiro
- 5. Quintal

Casa 1 - 2º Pavimento



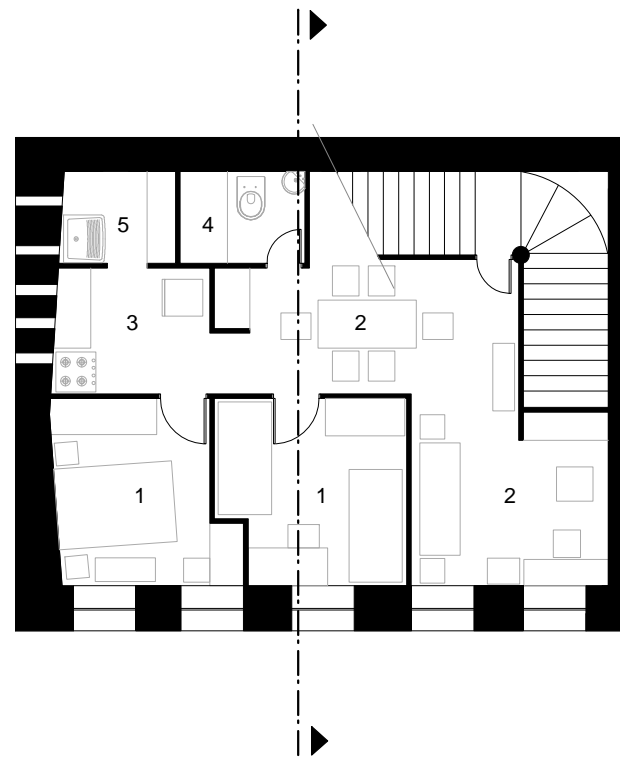
Casa 1 - Corte





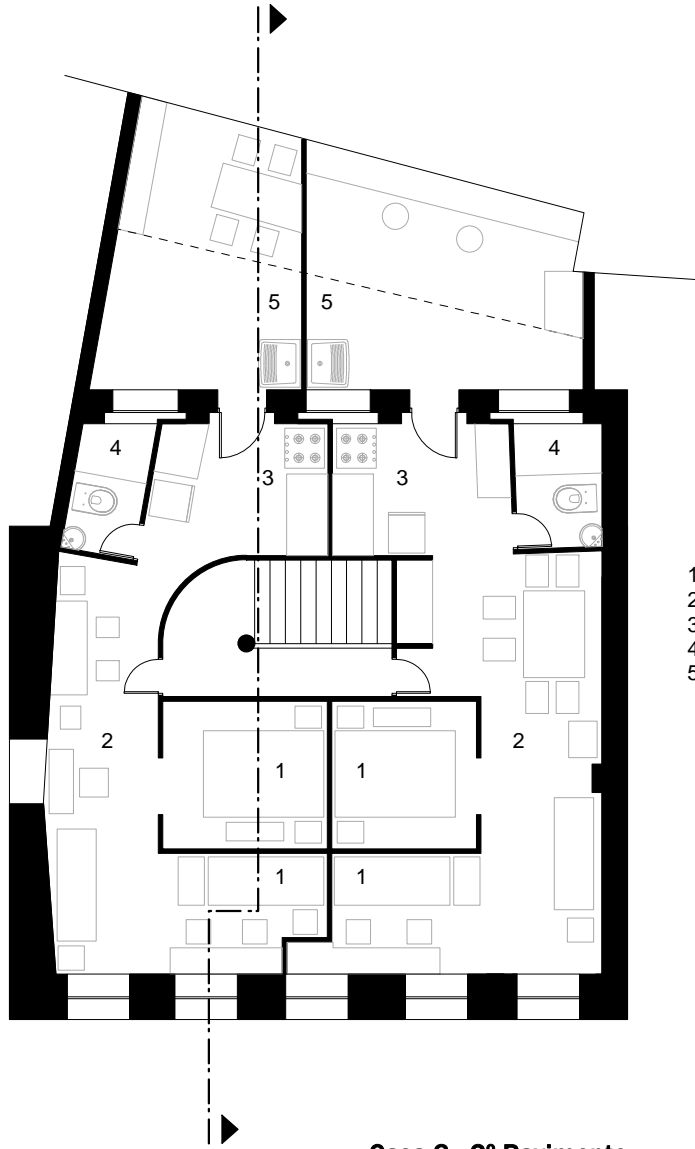
- 1. Trabalho/
Comércio
- 2. Lavabo

Casa 3 - Térreo
 3m 2m 1m



- 1. Quarto
- 2. Sala
- 3. Cozinha
- 4. Banheiro
- 5. Área Serviço

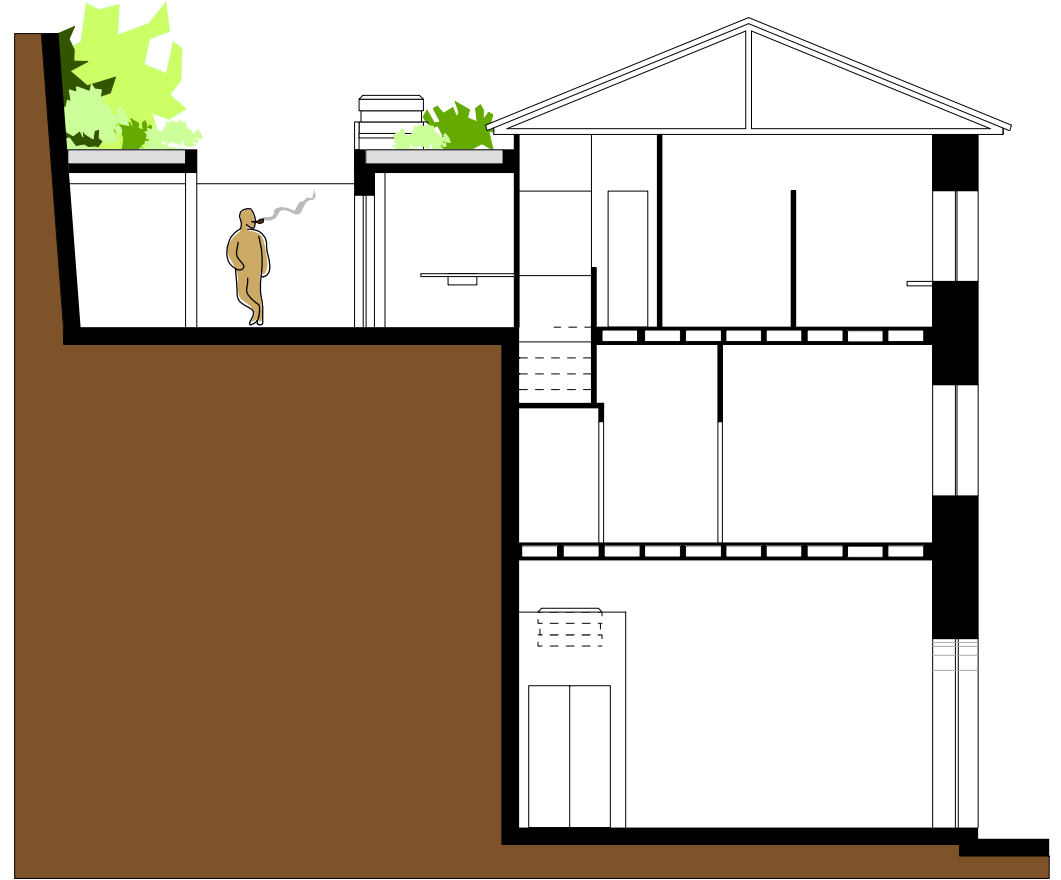
Casa 3 - 1º Pavimento
 3m 2m 1m



- 1. Quarto
- 2. Sala
- 3. Cozinha
- 4. Banheiro
- 5. Área Serviço

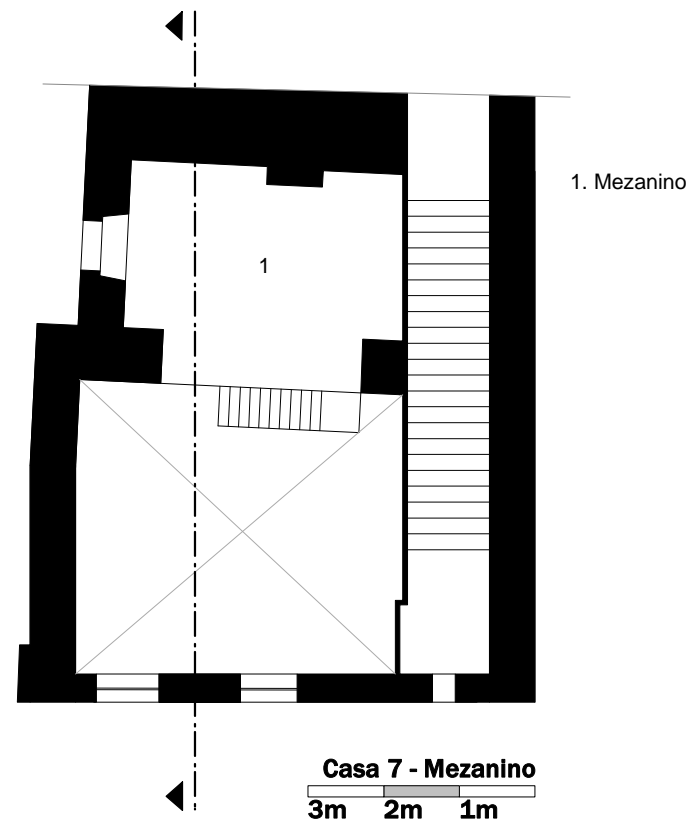
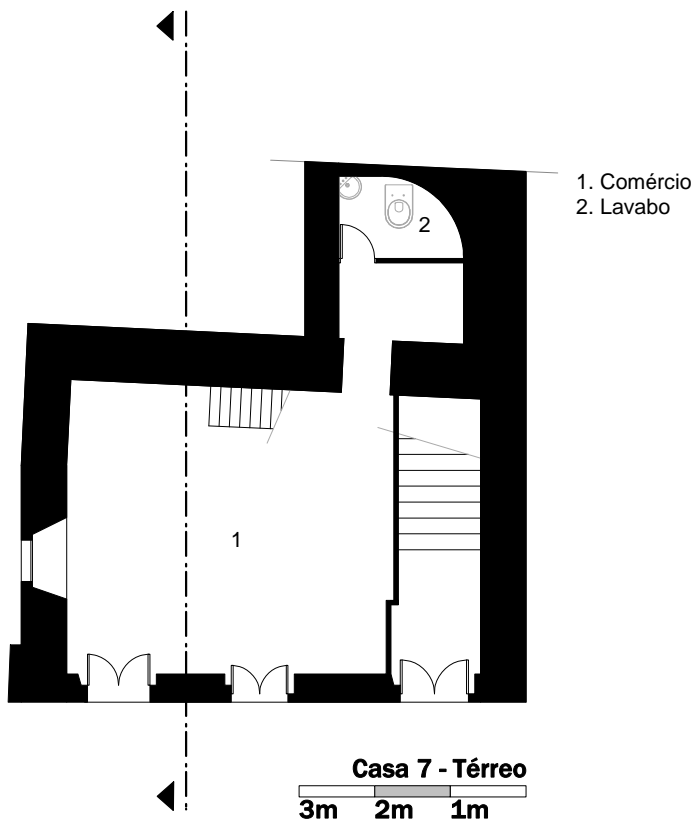
Casa 3 - 2º Pavimento

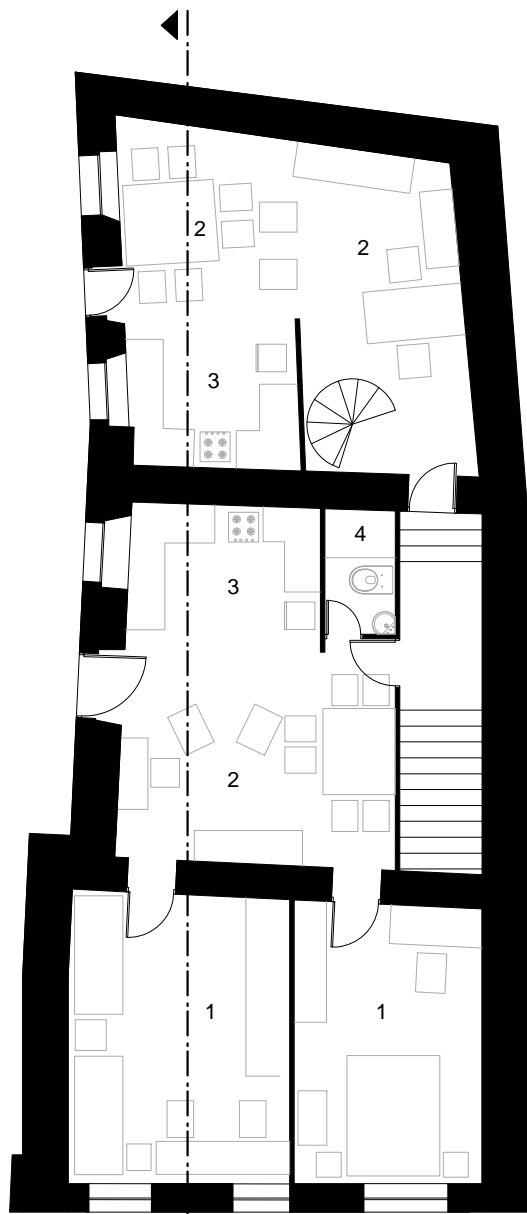
3m 2m 1m



Casa 3 - Corte

3m 2m 1m

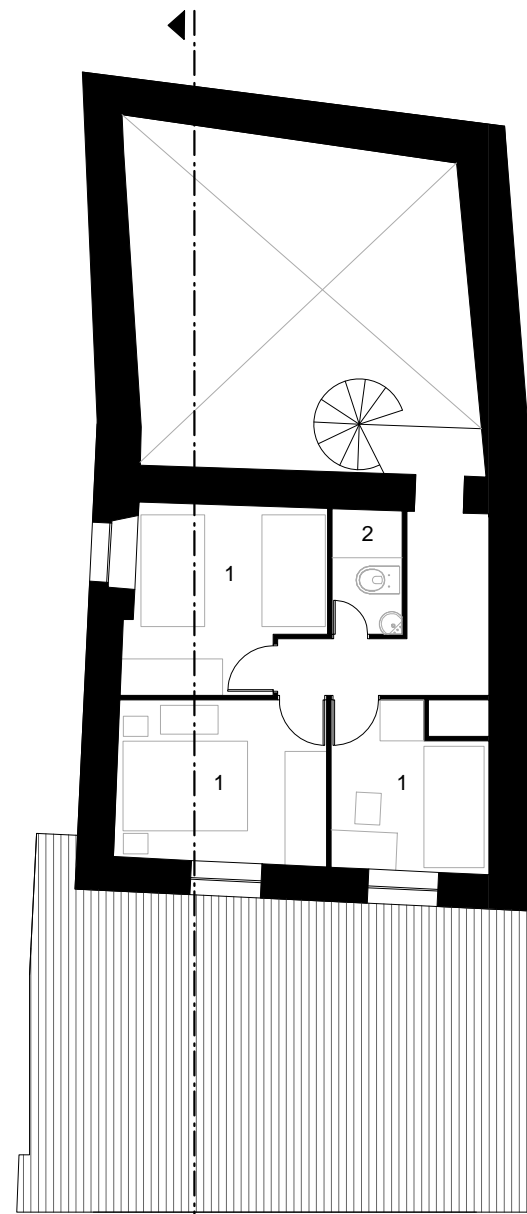




Casa 7 - 1º Pavimento

3m 2m 1m

- 1. Quarto
- 2. Sala
- 3. Cozinha
- 4. Banheiro



Casa 7 - 2º Pavimento

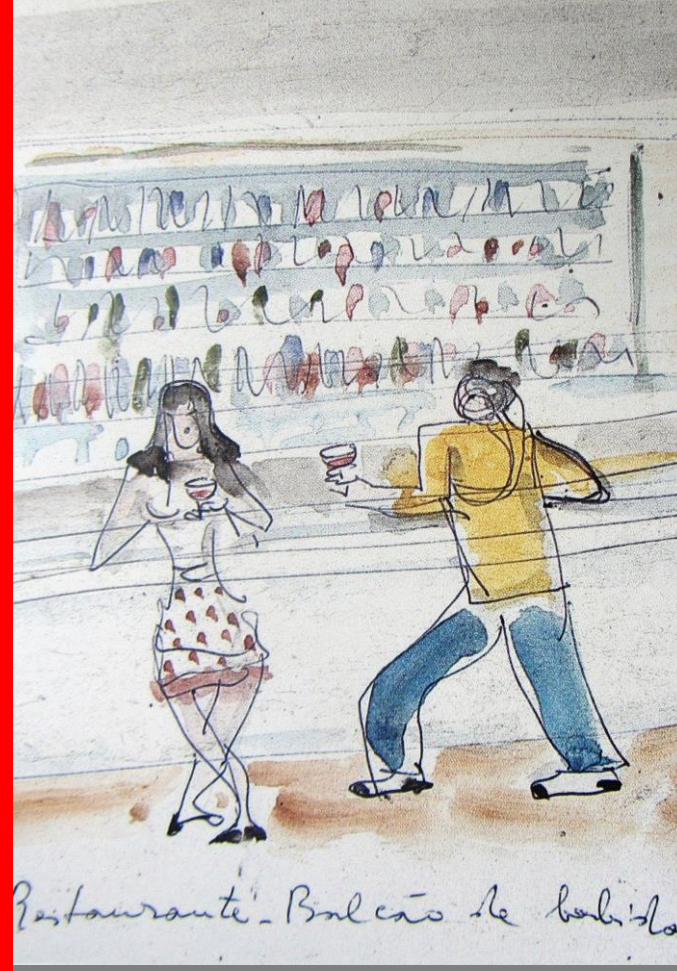
3m 2m 1m

- 1. Quarto
- 2. Banheiro



Casa 7 - Corte
3m 2m 1m

Entrevista com Marcelo Ferraz



Entrevista com Marcelo Ferraz



Maíra Teixeira: - Como começou a organização do material referente ao livro, a ideia partiu de Lina?

M. Ferraz: - Olha, nós, em 1989, três anos antes de Lina morrer, nós organizamos a exposição da Lina na FAU-USP, eu e o Suzuki (com o apoio dela, claro!) chegamos a montar a exposição toda. Nosso escritório era lá na casa dela, lá no jardim, onde você provavelmente vai conhecer amanhã e ela topou fazer essa exposição na FAU e essa exposição só ficaria uma semana e só ficou uma semana montado, mas foi uma maneira da gente começar a mexer no material e organizar esse material. Fizemos a exposição, bastante precária

ainda, poucos recursos, e montamos lá na casa dela, ela viu isso ser montado, botados no chão os painéis de um por um metro. E a nossa vontade era depois da exposição fazer um livro, fazer este livro. Ela concordava e não concordava, hora sim,

hora não. Ela chegou até a concordar num certo momento, em seguida dessa exposição ela ficou entusiasmada porque foi uma aula na FAU que está publicada no outro livro dela e a revista Projeto publicou essa aula, mas, em seguida ela disse que não, não vamos fazer livro, não vamos fazer livro, estamos fazendo o trabalho mais importante da vida, sempre o último trabalho era o trabalho mais importante da vida, sempre o trabalho que a gente está fazendo é o mais importante, ela disse. E chegou uma hora, eu cheguei a conseguir patrocínio para fazer um livro, e quando tinha patrocínio, tinha tudo, e ela: Não, não vamos fazer livro, fazem vocês, póstumas, quando eu morrer vocês fazem um livro, eu não vou fazer. Então, ela morreu em 92, imediatamente eu saí a campo para poder buscar de novo um apoio para fazer o livro dela, consegui apoio para fazer esse livro e, inclusive, esse formato de livro foi um formato que ela escolheu, por isso que a gente adotou esse 28 por 28, quadrado, tipo álbum. Quando ela concordou em fazer o livro ela queria desse tamanho, então por isso que a gente adotou esse formato e a gente sabia que era o livro como ela gostaria que fosse. E aí começamos a mexer em tudo, mais do que na primeira exposição da FAU, então mexemos em tudo que estava na casa.

Era muito material. E o material estava disperso dentro da casa, às vezes fora da casa, no quarto, em armários, coisas que ela não se lembrava, e aí o material cresceu. Montamos uma equipe: eu, Suzuki e o André (basicamente éramos os arquitetos que trabalhávamos com ela), a Isa, minha mulher (que é socióloga, mas trabalhou para mim dois anos organizando os escritos da Lina), que era uma das pessoas que mais conhecia os arquivos da Lina naquele momento, principalmente do ponto de vista dos textos, até hoje acho que muitas coisas não conseguiram se entender ainda, mas acho que vamos precisar da ajuda da Isa para botar ordem porque a Isa ficou dois anos com a Lina, fazendo isso: “é o quê? Isso é onde? E o que mais?” e os estagiários, jovens arquitetos que estavam trabalhando com a gente, montamos uma equipe pequena e começamos a trabalhar com esse material, foi bom, fundamental, ter a Isa para poder cercar os textos de cada projeto: “não, o texto desse projeto é qual é qual”. E foi ao mexer no arquivo que foi saindo esse livro, e esse livro passou a ser guia para uma organização do

próprio arquivo, até hoje o arquivo é organizado pela cronologia dada pelo livro. Lógico que foi acrescentado muito mais coisas, eles foram descobrindo outras coisas agora nesse trabalho dos últimos anos e estão fazendo uma organização mais sistemática do ponto de vista da biblioteconomia, dessa coisa de arquivista e tal. Mas foi assim que tudo aconteceu e a gente (depois que a Lina morreu) encontrou muitos projetos que a gente não conhecia com ela viva.

Maíra Teixeira: - Você acredita que todos os projetos feitos por Lina estão aqui?

M. Ferraz: - Olha, se não todos, a grandessíssima maioria, quase 100%. Dos projetos sim, o que não está aí 100%, aí sim tem muito mais, são os desenhos. Lá tem muito mais desenhos. Outros desenhos, mas do ponto de vista de quantidade de projetos quase tudo está aí.

Maíra Teixeira: - Como Lina pensava e trabalhava o tema casa, habitat, apesar de não ter feito muitos projetos residenciais?

M. Ferraz: - Apesar de não ter feito muitos projetos ela sempre pensou na casa, eu quero pular aquele texto “a Casa do Homem Ruiu”. Aquela coisa já está tão... Eu já estou cansado daquele texto, todo mundo usa aquilo como se fosse... Aquela é um texto a que ela nunca se referiu, quer dizer, é uma coisa do tempo da guerra. A Lina, nos quinze anos que eu trabalhei com ela, nos quinze últimos anos da vida dela, era uma pessoa que não tinha muita saudade e nem vontade de remexer nas coisas do tempo, nem da Itália e nem do princípio do Brasil, ela dizia que o mundo tinha mudado muito, o país tinha mudado muito e aquilo serviu num certo momento, mas que ela não acreditava muito naquilo, por exemplo, o desenho imobiliário

que ela fez no Estúdio de Arte Palma, tudo aquilo ela dizia que foi uma experiência, mas que tanto é que os móveis que ela desenha no fim da vida, depois de ter passado muitos anos sem desenhar móveis, são muito diferentes do que ela fez para Estúdio de Arte Palma, aquela linha bumerangue, que é o aproveitamento do compensado, aquelas coisas. Ela dizia “não, não acredito mais no Industrial Designer”, ela dizia, “eu vou fazer móveis agora somente para os meus projetos”, então fez para o SESC Pompeia e depois fez para a Bahia, mais nada, e aí reutilizava o mesmo, na prefeitura de São Paulo desenhamos uma mesa gigante e usamos móveis parecidíssimos com o do SESC ou com o da Bahia. Então, ela era uma Lina muito mudada nesse sentido, e em relação à casa, eu comecei isso para dizer do texto da casa do homem ruiu, mas ela não se referia àquilo, era um outro momento, a guerra tinha acabado, ela já estava longe. Ela pensava no projeto da Ladeira da Misericórdia, ela pensou muito na casa, como deveria ser. Todos os projetos, na igreja de Uberlândia, pensou muito na casa dos freis, naquela casinha. Então, o tema casa estava presente sempre, e ela dizia, se fosse fazer minha casa hoje faria totalmente diferente, a casa, ela dizia “ah! muito problema, é uma casa muito europeia, cheguei aqui, quer dizer, uma casa sem beirais, uma casa com...” e eu depois fiz essa interpretação, uma casa absolutamente racionalista, misiana, eu escrevi isso naquele texto da casa dela, porque realmente eu continuo achando o máximo, é super moderna, fantástica, mas eu tenho impressão que também a Lina no final da vida faria uma outra casa, de uma outra maneira, de outro modo.

Maíra Teixeira: - Ela chamava casa de vidro ou casa no Morumbi?

M. Ferraz: - Casa no Morumbi! Esse termo casa de vidro só aparece num depoimento dela quando ela dizia, quando ela conta, eu acho que está publicado no livrinho da casa de vidro, que o pessoal passava lá embaixo quando ela construiu a casa e dizia, olha uma casa de vidro, só isso. Então isso foi adotado, em função disso nós adotamos no livrinho casa de vidro como

uma referência, mas ela dizia, e já bem no final da vida, ela contou essa história, deu esse depoimento, tem o texto, mas ela falou com um certo... Eu acho que nós adotamos com a permissão dela já na exposição da FAU, essa exposição nós fizemos na FAU em 89.

Maíra Teixeira: - Na revista Habitat de 52 ela fala Casa no Morumbi.

M. Ferraz: - Nunca foi casa de vidro. Casa do Morumbi, mas eu acho que foi na exposição da FAU que ela concordou em batizar de Casa de Vidro, em 89, por isso que nós no livro e na exposição que acompanha o livro, que do livro gerou uma exposição que rodou o mundo todo e virou casa de vidro. Então, essa Casa de Vidro que todo mundo fala hoje não era da intimidade da Lina, esse termo Casa de Vidro. Interessante dizer isso porque botando as coisas no lugar.

E a minha preocupação hoje muito grande, eu acho maravilhoso todo mundo estar fazendo trabalho sobre a Lina. Tese, estudando, principalmente a partir do trabalho que nós começamos, então, ótimo, está feita, a Lina virou uma cidadã do mundo, uma arquiteta internacional, mas eu vejo tanto equívoco, tanta barbaridade por aí que eu fico assustado, então assim, estão reinventando a pessoa, uma pessoa, “folclorizando” em certo sentido, como se a Lina fosse uma pessoa muito doidona, muito isso, muito aquilo, quase hippie às vezes, é uma coisa que não tem nada a ver, a Lina é uma pessoa de um rigor, uma pessoa que viveu a guerra, foi formada no racionalismo, é de um rigor muito grande, não era essa pessoa assim “ah! eu gosto de arte popular”, ela tinha, ela abominava, quando o assunto começava a pesar demais, essa coisa de arte popular dizia, não, sou contra, estou fora, nunca estive assim, paparicando bijuteria, paparicando a ceramicazinha disso, olha que bonitinho isso aqui, ela odiava essa conversa, esse canal, muito doméstico, muito folclórico.

Maíra Teixeira: - Então, o tema casa estava sempre presente?

M. Ferraz: - Ela fala muito. Se você ler, o Vasco Caldeira fez um texto sobre, no nosso livro Brasil Arquitetura sobre as casas. Chegou a ler ou não? É um artigo e ele usa uma citação da Lina muito legal, muito pertinente, com muita pertinência. É uma citação "uma casa deve ser como uma alma aberta às coisas da vida e não, e não uma casa caverna, uma furna de onça". É muito bonito, isso!

Maíra Teixeira: - No livro, ela define da seguinte maneira a casa: "Uma casa deve ser uma alma aberta às coisas da vida e não uma caverna, mas que toda casa deve ser uma entidade espiritual e moral sem oferecer aparência cenográfica teatral".

M. Ferraz: - Isso é muito bom, muito bom para os dias de hoje, continua (muito) um recado para os arquitetos: "olha, assim que é a casa!". Então, nesse sentido, eu acho, assim, que a Lina, apesar de toda essa formação dentro do movimento moderno, racionalista e tal... A casa, ela preservou: a ideia de que a casa tem que ser confortável, física e espiritualmente falando, diferentemente de muitas correntes de arquitetura que passaram a fazer experimentos com a casa, como laboratórios. Não que ela não gostasse da ideia de laboratório, mas laboratórios... Deixando de lado essa questão do conforto, ela também partilhava da ideia de que o quarto de dormir é uma cela onde você dorme, pequenininho. O espaço mais importante é o espaço da convivência, da sala. A cozinha é importante. A cozinha pode ser uma máquina, isso, aquilo, mas ela tinha essa ideia de que a casa não pode ser uma furna de onça, não pode ser uma coisa fechada, não pode ser um

espaço que deprime, ela tem que ter espaço bom, espírito, com vista boa. Então a casa dela é isso, assim: a casa que proporciona convivência no bom sentido.

Maíra Teixeira: - Tem uma frase no livro em que ela diz o seguinte: "Eu tenho projetado algumas casas, mas só para pessoas que eu conheço, por quem tenho estima. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida... Enfim, gostaria muito de fazer casas populares. Tenho diversos estudos pessoais nesse sentido, mas por enquanto parece que não há possibilidade". Então existia essa dualidade de não querer fazer a casa de madame, mas a casa popular?

M. Ferraz: - Sempre! Ela sempre quis fazer, mas nunca foi convidada para poder projetar.

Maíra Teixeira: - Mas ela tem vários estudos, não é?

M. Ferraz: - Me lembro quando foi a inauguração do SESC Pompeia, em 1982. O presidente era o Figueiredo, ele veio para a inauguração do SESC, e teve uma recepção no restaurante do SESC Pompeia, e ela foi apresentada para ele. Ela foi e falou isso para ele: Presidente, é preciso fazer casas populares boas para as pessoas! "Ah! É uma boa ideia..." Falou qualquer coisa... Ela até chegou a se entusiasmar, mas não durou nem um dia, nem uma semana, esse entusiasmo, Ela repetia: falei com o presidente Figueiredo... Ela repetiu isso durante um tempo, depois ela viu que... Jamais! Imagina! Ele estaria ligado a alguma coisa de fazer casas com qualidade, que ela achava que podia fazer com qualidade? E aí isso vem, esse tema, vem na Ladeira da Misericórdia. Ela curtiu tanto fazer a Ladeira da Misericórdia, que ela começou – você vai encontrar no instituto amanhã, pede

pra ver esse material, as plantinhas dos apartamentos! Se a gente pegar uma casa daquela, colonial, para restaurar e fizer três, quatro apartamentos para três famílias... Então ela estudou... Tem uns desenhos em que ela estudou uma plantinha com escada que sobe aqui, um gaveteiro embaixo da escada... A cozinha é pequenininha! Ela voltou a... Você vê que tinha um trabalho prazeroso dela de pensar o espaço mínimo de uma casa popular.

Maíra Teixeira: - E essa história de não querer projetar a casa para madame, você acha que, em parte, fez com que ela fizesse menos projeto residencial?

M. Ferraz: - Com certeza! Ela odiava essa conversa! Ela não gostava de fazer nada! Ela gostava de fazer projeto público! Então, nesse sentido, fazer... E tem realmente um lado entediante... É um lado que você gasta muito tempo, muita energia para problemas que são falsos problemas das pessoas... Podem ser importantes, com todo o respeito, para as pessoas, para o fulano, para o casal - é claro! (está fazendo a casa da vida!) -, mas você não quer entrar nessa seara, nem de psicanalista, nem de conselheiro... Então ela tinha mesmo ojeriza a esse tipo de conversa.

Maíra Teixeira: - Marcelo, eu queria que você falasse um pouquinho de cada casa, a casa dela, a casa do Morumbi, a casa da Valéria, que eu estive no final do ano passado, que você fez um trabalho intervenção, e a casa do Chame-Chame.

M. Ferraz: - A casa da Lina, eu acho que... Eu fiz um texto sobre a casa dela nesse livrinho, que é um texto dela. Essa coleção sempre vai ser assim: um texto da Lina, um texto de alguém. Metade do livro era foto branco e preto, quando tinha os textos dela; depois a outra metade, então, é uma foto antiga e hoje, antiga e hoje. A ideia era essa. Então na Casa de Vidro tem a casa, quando ficou pronta, com o texto dela falando da casa, e depois um texto, nesse caso era meu, mas nos outros livros eram outras pessoas... Meu com fotos coloridas da casa, depois que o mato cresceu, depois que envelheceu. E eu continuo achando aquela casa uma casa fantástica! Fantástica, porque, com toda essa coisa, ela associa assim esse rigor racionalista, esse rigor da estrutura, o rigor dos mínimos meios, para atingir os objetivos, que até aproxima a Lina de uma questão popular, de uma questão da arte popular... Quer dizer, da objetividade máxima. Ela tinha certas críticas, mas eu acho que as críticas dela eram por envelhecimento da casa sem muita manutenção, tal, mas que a casa sobrevive muito bem. Se você vai lá hoje, você vai encontrar uma casa que, para os dias de hoje, continua sendo muito moderna, muito avançada. Isso é um ponto alto da casa: ela é ousada, despojada, em todos os sentidos. Continua nessa radicalidade: o quarto é pequeno, a sala é grande é uma sala espaço de convivência, os livros convivem com a casa, com todos os objetos. Não é uma casa compartimentada nesse sentido, apesar de que você quer sossego, você tem ala de dormir, a ala de privacidade da casa totalmente isolada, nesse sentido ela é diferente, vamos chamar assim, das casas feitas pela vanguarda brasileira, da arquitetura paulista, essa coisa toda, que era botar todo mundo num caldeirão e ligar o liquidificador... Quer dizer, então eu acho que ela não tinha, não tem esse componente, acho que ela não tem, porque isso não era do universo da formação da Lina. Eu associo muito essa casa aos projetos dos Eames, do Charles e da... Como é o nome dela? Charles e Ray Eames, casal. E é engraçado, que eles são da geração da Lina. Eu acho que eram coisas que, às vezes, não tinham nem grande comunicação, em certo momento, mas eles estavam buscando coisas parecidas. Se você olhar a caxilharia, o fechamento da casa toda, o fechamento da cozinha, o fechamento dos quartos, você vai encontrar ausência de paredes e vidro e aço, criando um vedo. Quer dizer, por que usar

vedo, em vez de usar parede usar vidro e aço para marcar um septo na casa? Quer dizer, pode separar volume. E o desenho desse vidro e aço no caso da cozinha da casa da Lina e do quarto, o quarto principal dela, é muito semelhante ao desenho da casa, principalmente da casa do casal Eames em Los Angeles. Enfim, artigo de caxilhariaria, perfilado. Eu acho que tem muita coisa interessante, assim, modo de concepção de espaço. Eu não sei exatamente dizer o que. Talvez se debruçando mais... Se a gente se debruçar mais nos projetos, você vai identificar esses espaços de... Entre quase que um espaço de um atelier e de uma casa, um espaço de morar e um espaço de trabalhar criativamente.

Maíra Teixeira: - A ideia, a principio, era de ser um atelier?

M. Ferraz: - Ela dizia que sim. Sempre disse que a ideia é aquela casa que seria a casa mãe de uma série de casas que seriam feitas em volta no terreno onde está a casa da Valéria. Aquele terreno foi comprado pelo Chateaubriand. Aquele terreno, mais do que dele, um pouco mais, para fazer uma série de casas que seriam, vamos dizer... Para artista, convidados... Casa de convidados.

Maíra Teixeira: - Para quem estivesse fazendo algum curso no MASP?

M. Ferraz: - Exatamente. Uma casa... Tem um nome, isso aí: casa de hóspedes, que usariam a casa dela como casa mãe, mas nunca a casa dela. Ela iria morar lá mesmo. Usariam a casa dela, no sentido de usar a biblioteca, a sala, essa parte mais de convivência. Essas casas de visitantes não aconteceram, porque o terreno foi vendido. Isso nunca aconteceu no MASP, por

isso ela dizia: não, por isso que eu fiquei morando numa casa atelier e tal... Era um pouco para dar uma desculpa de uma coisa muito boa: a casa atelier, é claro! A casa dela é uma casa pensada pra receber. É uma casa... O termo que ela usava: esta é uma *Open House*. Sempre disse isso: uma casa de receber pessoas! E todo mundo passou pela casa. Eu conto isso no meu texto assim: todo mundo importante que vinha ao Brasil, Max Bill, Aldo Van Enck, políticos, passavam pela casa para um almoço fantástico! Então ela tinha essa coisa de receber as pessoas com boa comida, com bons livros, com boa conversa, com bons convidados, que recebiam os estrangeiros ou os brasileiros. Então ela se dedicou a isso, e a casa é isso, a casa dela era uma casa mais dela do que do próprio Bardi. Nesse sentido, ela preenchia mais: a presença da Lina preenchia mais a casa do que o Bardi. O Bardi era um homem da rua, um homem do museu! A casa era a Lina!

Maíra Teixeira: - O projeto inicia em 49?

M. Ferraz: - Acho que por aí: 49, 50.

Maíra Teixeira: - Falam em 51, mas é a construção?

M. Ferraz: - 51 foi quando eles mudaram para lá. Ela ficou pronta em 51. Ela dizia que a casa custou 30 mil dólares, sempre repetiu essa cifra, o que, para época, era bastante dinheiro. Então casa de vidro eu acho que é isso. E depois ela faz... Em 1957, ela vai visitar Barcelona e descobre o Gaudi. E aí nessa época é que ela faz todos os caminhos do jardim da casa, aqueles caminhos que você vai subir amanhã, descer... São todos *a La Gaudi*. E aí, em 57, não são do tempo da casa. Aquelas muretas depois vão gerar a casa da Valéria e a casa do Chame-Chame, com a mesma linguagem.

Maíra Teixeira: - Acho que não tem as imagens aqui.

M. Ferraz: - Mas no livrinho tem, é uma pena! Aqueles caminhos, são muitos caminhos, são muitos, escadinhas e muretas com pedrinhas e tal, já é um ensaio do que ela faria na casa da Valéria e na casa do Chame-Chame.

Maíra Teixeira: - Exatamente. E aí, você acha que nesse momento ela está com um diálogo mais próximo do Gaudí, se distanciando um pouco mais do Eames, do Mies, do Le Corbusier, da arquitetura aérea?

M. Ferraz: - Exatamente! Ela descobre que a arquitetura pode ser uma outra coisa e ser moderna também, que essa questão, essa dicotomia que vivia entre o industrial e o artesanal, ela sai um pouco dessa discussão dicotômica...

Maíra Teixeira: - Mas ela existe na casa do Morumbi, a sala de visita mais industrial, e a área de serviço caiada mais presa ao chão...

M. Ferraz: - Ela tinha essa vontade. A vontade já estava ali. Quando ela constrói aquele forno de barro e a churrasqueira da Casa de Vidro... Quando eu era estudante, que eu peguei isso na FAU, eu achei uma grosseria aquilo! Vou contar a você, porque eu achei: meu Deus, uma casa dessa, futurista, moderna, de caxilharia fina, casa do futuro, com uma coisa dessa *barracada*, um forno de barro... Pois achei aquilo lá uma *forçação de barra*, nesse sentido! Eu estava na FAU, com a cabeça de

Artigas, de tudo aquilo... Nesse sentido era chocante. E talvez ela já tivesse essa vontade, e a vontade dela ficou nessa coisa um pouco esconsa... Quer dizer, é uma coisa que grita no projeto, mas a vontade estava ali, e essa vontade vai entrando no projeto dela, porque ela descobre, eu tenho impressão, ela chega à conclusão... A casa dela era tão artesanal, quanto o forno de barro, porque o estágio da construção, da indústria da construção no Brasil, tudo era feito muito à mão. Aparentemente era industrial, mas não era: ela era toda artesanal. Existia uma vontade de fazer uma coisa industrial, mas ela foi artesanal. Dizia: comprou os canos Mannesmann para usar como pilares, e a cozinha dela é toda feita de aço inox, como se fosse uma cozinha que fosse funcionar num mundo do futuro. A casa do futuro estava ali: aquela ideia da casa do futuro, nos Smithson's, não é... Um outro casal importante! Tudo aquilo faliu, ela dizia! Tudo deixou de funcionar. O triturador não funcionou, pifou no Brasil, porque o triturador não é necessário numa casa. A lava-louças não funcionou... Tudo aquilo... E ela dizia: a cozinha que eu sonhei, que era aquela cozinha de Frankfurt, baseada na cozinha de Frankfurt, não é a real na realidade brasileira, não tinha rebatimento na nossa realidade. E ela dizia: não, eu hoje faria diferente, faria uma casa diferente. Então, eu acho que ela... Primeiro, estávamos numa Europa buscando uma saída para um mundo industrializado, um mundo sem mão de obra, onde você teria que fazer tudo viver de suas contas, de seus meios. O Brasil era uma outra realidade, era um outro mundo, em que você tinha outras necessidades, outras soluções. Isso tudo vai mudando. Ela vai para Barcelona, já descobre o Gaudí, que era moderno... Gaudí era moderno, e ele fazia parte do movimento moderno na Catalunha. Aquela pedrinha não era um capricho, não! Todos eles faziam aquilo. Ele foi o proeminente, foi o cara que mais se destacou, mas todos estavam fazendo aquilo ali. E hoje você perguntar: qual era o movimento moderno lá? É do Gaudí, justamente! Eu acho que isso tudo vai impactando na visão da Lina, e ela faz a casa da Valéria de palha, o telhadinho de barro, posterior, na original... E faz uma casa super simples, despojada, usando aquilo que tem que ser: usa a janela, aquela compra na periferia, numa casa de material de construção, e assenta deitada mesmo, sem estar em pé, janela de guilhotina, aproveitável. E hoje já não está mais lá,

infelizmente: tem blindex e tal. Ela pega uma janelinha daquela de guilhotina e assenta deitado. E ela falou: eu posso fazer coisas interessantes, espaços interessantes, com poucos meios. Volta aí a ideia da cortina: permanece, tanto na casa dela, como na casa da Valéria, cortina que fecha o mezanino. E a do Chame-Chame, quer dizer, eu conheço só pela foto do projeto. Então eu não cheguei a pegar essa casa, mas ela falava muito na casa, que foi feita em função da árvore, mas é uma casa que a gente pode dizer que...

Maíra Teixeira: - Ela falava que a casa foi pensada em função da árvore?

M. Ferraz: - É. Foi pensada em função da árvore, que morreu logo em seguida.

Maíra Teixeira: - Uma jaqueira.

M. Ferraz: - Uma jaqueira, que, em seguida, morre. Quer dizer, numa casa ainda mais galdiniana, do ponto de vista dos espaços mais orgânicos. Então, eu acho que ela vai mudando essa visão.

Maíra Teixeira: - Inclusive era isso uma das coisas que eu queria te perguntar: por que você acha que aconteceu essa mudança da casa racional, cristalina e industrial, para casa opaca, fechada, que tem a casa Valéria Cirell como momento de transição a e na casa do Chame-Chame o extremo, uma casa totalmente sinuosa, presa ao chão, não mais uma arquitetura de pilotis?

M. Ferraz: - A da Valéria já é um pouco aquilo. Ela fez a da Valéria quadrada e depois fez o pavilhão redondinho. E o pavilhão, ela já dizia que ela não sabia como terminar aquele muro. E ela terminou em ruína. E depois isso é retomado pelos pós-modernistas lá da Califórnia. Você sabe que termina em ruína um daqueles muros da varandinha do pavilhão? O pavilhão é um cilindro que não encontra, que as pontas não encontram. Então, um cilindro meio coberto, um pouco mais que meio coberto. Então ela termina em ruína a ponta, esse final de parede. Ela termina assim, então. Ela tinha essa coisa já orgânica. Eu acho que ela começa a assumir mais uma paixão da vida dela, que era Frank Lloyd Wright. Ela gostava muito, e, em um certo momento, eu acho que, pela formação dela, eles tiveram que deixar Frank Lloyd Wright um pouco de lado, porque, afinal, um homem do século XIX... Então eu acho que a formação mais racionalista, misiana, ela teve que olhar para o Frank Lloyd como um bicho do século XIX, não? Mas aí eu acho que ela vai voltando: se você pega depois o SESC Pompeia, os móveis do SESC Pompeia são muito Frank Lloyd, são muito próximos. Eu acho que ela descobre uma nova simplicidade.

Maíra Teixeira: - Inclusive acho que tem em algum lugar, na tese da Ana Carolina sobre as casas, em que ela associa a casa de Chame-Chame a um desenho da Lina de uma casa do Frank Lloyd lá nos Estados Unidos para o James, me esqueci o nome todo, e tem um desenho que mostra uma certa sinuosidade, muito próximo ao desenho da casa. O meu estudo sobre a Lina começou no mestrado: fiz mestrado em antropologia, e eu sempre quis estudar a arquitetura feita pelo homem comum. E eu fui fazer isso, e, na realidade, quando eu estudei, a única pessoa que eu via dentro da arquitetura falando da arquitetura feita pelo homem comum era Lina. E tinha um texto dela que falava isso: que o homem comum é arquiteto por natureza, sabe construir.

M. Ferraz: - No meu livro?

Maíra Teixeira: - Acho que é isso mesmo.

M. Ferraz: - Olha, esse texto é um depoimento que ela deu na apresentação do meu livrinho da Mantiqueira, as casinhas rurais da Serra da Mantiqueira. E acho que é um texto provocativo. A Lina era muito provocadora, e ela sempre respeitou, quer dizer, a forma de construir do povo. Ela acreditava na pessoa que falava do povo, de um jeito que hoje você quase não pode falar, mas esse homem comum, ela considerava que esse homem comum era um homem que detinha a tecnologia, a técnica, o modo de fazer. Nesse sentido: quer dizer, um homem comum especial, alguém que constrói. Não é todo mundo que constrói na roça, nem no campo, nem na periferia. Ela não achava que tudo que faz na periferia era maravilhoso, porque na favela, por exemplo, o que é feito pelo homem comum, nesse sentido, não. Ela olhava muito para isso e sabia tirar o que era feito com sabedoria, ou seja, tudo que vem de pai para filho, que adquiriu conhecimento.

Maíra Teixeira: - ...Que passa de geração pra geração.

M. Ferraz: - ...Que passa de geração pra geração, como colocar uma casa na zona rural protegida do vento, como não deixar apodrecer a madeira... Tudo isso ela sabia olhar.

Maíra Teixeira: - ...É o saber adquirido?

M. Ferraz: - Adquirido! Agora, quando tinha um discurso, muitos estudantes abordavam: você não acha que a favela tem todas as soluções? Então ela falava: então não precisamos dos arquitetos! Vocês estão estudando pra que? Vocês sabem: vocês têm que aprender engenharia, têm que aprender a técnica, têm que aprender como construir uma casa para proteger as pessoas, porque senão isso cai na folclorização barata. E ela morria de medo disso! Então ela dizia: nós somos assim, técnicos; podemos até ser poetas em algum momento, mas somos técnicos; nós temos que construir as casas; nós temos que construir as cidades - os arquitetos e urbanistas. Então isso é importante!

Maíra Teixeira: - Isso não significa negar a arquitetura e o arquiteto?

M. Ferraz: - Não.

Maíra Teixeira: - Mas saber que pode agregar, ter conhecimento que você pode agregar...

M. Ferraz: - Sim, mas é importante ressaltar... Senão fica parecendo que tudo que é feito, tudo que é mutirão. Por exemplo: é legal, não, não é.... A igreja de Uberlândia foi feita em mutirão, por exemplo. E é uma experiência de fazer casa, aquela experiência muito... Mas tinha! Nós arquitetos desenhamos 1:20, sei lá quantos desenhos, desenhos grandes, detalhamos tudo... Eu desenhava na obra, ficava uma semana com os padres... Tinha um mestre do obras, tinha um engenheiro que fez os cálculos, e o povo com esse mestre que comandava a mão obra que construía a igreja... Nesse sentido, era o mutirão, mas você não vai chegar: “você é um popular, você sabe mais do que eu, e pronto! Eu não preciso projetar nem trabalhar!” Ela estaria negando a própria formação dela. Então eu acho que isso é uma confusão que fazem.

Maíra Teixeira: - Voltando à casa do Chame-Chame, eu tenho a seguinte hipótese: seria muito exagero dizer que a casa do Chame-Chame se tornou uma referência, pensando depois a casa circular, a própria igrejinha, o próprio MASP que muda o projeto? E a casa dela acabou se tornando uma exceção?

M. Ferraz: - Eu não acredito que a casa do Chame-Chame seja uma referência nenhuma, porque a casa do Chame-Chame era um experimento dela baseado em muitas coisas já feitas. Eu diria que a casa do Chame-Chame é feita pensando nos *pueblos* lá do interior do Colorado, nos Estados Unidos, no Arizona, nas casas indígenas, de terra. E ela gostava muito disso. Ela tinha essas coisas! Então uma experiência que ela fez, tinha uma coisa orgânica, que tinha que controlar uma área, e alguém topou fazer essa experiência com ela - um amigo, no caso. Eu acho que a casa dela é uma casa referencial, como uma casa racionalista, e a casa da Valeria é uma casa fantástica nos dois sentidos: os dois blocos, um quadrado e o circular, porque ali tem uma concepção de espaço moderna, do ponto de vista das conquistas do movimento moderno. Todas estão ali incluídas. A do Chame-Chame é uma coisa de experimento a la, sei lá, Shelter. Você conhece a revista Shelter? Foi uma revista importante que fez a nossa cabeça uma época, que era toda, sabe, as casas dos índios ou de vários povos do mundo, a casa da Mongólia com a casa dos índios, dos *pueblos* indígenas mexicanos com as casas dos *hippies*, dos movimentos *hippies*... Então, nesse sentido, é uma referência, uma vontade, mas eu não acho que seja uma referência.

Maíra Teixeira: - Você não acha que a ideia de casa de Lina, de certa forma, não resgata uma ideia da infância dela, não só da infância, mas das ilustrações que ela fazia na revista *Grazia* e nas aquarelas do Liceu?

M. Ferraz: - ...Mas se você olha o desenho da Lina... Esse desenho é de 25, e é muito parecido com os últimos desenhos dela, com todos. Eu concordo plenamente: a casa, a ideia de espaço, os valores dela estavam todos aí, da árvore... Isso, com certeza! E numa pessoa com personalidade forte, que soube manter sua criatividade até a morte... Que isso é que é o problema: a gente vai sendo estragado à medida que vai ficando adulto, vai ficando mais velho. Primeiro a escola primária estraga, depois a escola secundária estraga, mais depois a universidade acaba de estragar, depois a vida vai e a gente vai. Esse é o processo natural da sociedade ocidental. Talvez no oriente... Eu não sei dizer como é, mas talvez seja diferente. Tanto é que, para os velhos, lá, vale bastante: eles têm o seu lugar na sociedade. Na nossa ocidental, não: a gente vive um processo em que você vai virando lixo. Quem são as grandes referências nossas, os grandes artistas, os grandes criadores? São essas pessoas como a Lina que mantém aquilo da mais remota infância, aquele pedaço da mais remota infância até o fim da vida. Você pode pegar qualquer um que você disser “você vai ter aí...” Qualquer grande músico, qualquer grande artista, arquiteto... O Picasso, por exemplo, era uma criança quando morreu. Ele conseguiu ser livre, passou por uma fase da formação da adolescência, teve que provar que ele sabia fazer um desenho clássico, sabia fazer uma técnica tal, depois ele joga tudo no lixo. Todo mundo passa por isso. A Lina provou que ela sabia fazer a coisa racional, e vai se libertando disso, dessas amarras da vida. Então isso é o lado!

Maíra Teixeira: - Então se a gente pensa a questão da casa do Morumbi, a sala com esse ambiente de receber, de ter o livro, obra de arte, de ter a lareira, mas também um ambiente com uma relação intensa com o

exterior... Por mais que a casa do Chame-Chame não fosse de vidro, não fosse porosa, ela também tinha essa relação com o que estava fora.

M. Ferraz: - O próprio Masp olha para fora o tempo todo.

Maíra Teixeira: - Exatamente! Eu acho que essa ideia de casa já existia de certa forma. Lógico: tem as influências, como você falou, do Eames, do Mis, mas isso está muito na Lina, é muito da Lina. As casas da Lina são muito da Lina.

M. Ferraz: - Com certeza!

Maíra Teixeira: - Por mais que exista um diálogo com alguns arquitetos, mas é muito dela. Então na primeira vez que eu estudei a casa da Chame-Chame, eu consegui fazer uma associação com essas casas, com essas aquarelas e com esses desenhos em que ela faz mostrando como deve ser o ambiente de uma casa, sempre próximo a uma árvore, sempre próximo a um livro, sempre próximo ao calor de uma lareira onde pudesse reunir pessoas, mas sempre indo ao encontro da natureza, às vezes trazendo a natureza para essa relação. Aí vem outra pergunta: a partir do momento que ela implanta a casa, ela constrói lugares? Até então, é como se existissem apenas espaços, e, quando ela constrói lugares, ela passa a dar sentido ao que até então não existia?

M. Ferraz: - Isso é só uma coisa da Lina ou é de outros arquitetos?

Maíra Teixeira: - Não, é uma coisa só da Lina.

M. Ferraz: - Quando você constrói uma casa, você constrói lugar.

Maíra Teixeira: - Exatamente! Constrói lugares, mas ela procura exercer essa relação de diálogo com o entorno, com o que se encontra no local. O que você acha?

M. Ferraz: - Sem dúvida, é lógico que você constrói, mas eu acho que é principalmente pensando na utilização do espaço. Quer dizer, ela conseguia projetar, ir lá, muito adiante, como as pessoas iam se comportar, como utilizar o espaço, como se relacionar dentro do espaço, assim, assado, o espaço sala, o espaço da lareira, o espaço do quarto... Nesse sentido, eu acho que todo arquiteto deveria pensar assim, mas nem sempre pensa assim, pensa de maneira mais funcional: aqui isso, aqui aquilo, aqui aquilo outro... Então as casas saem um pouco desalmadas. As casas da Lina talvez sejam mais cheia de alma.

Maíra Teixeira: - Você percebia, nesse processo de implantação, como era esse olhar da Lina para o terreno, para o entorno, como ela se apropriava dessa paisagem? Existia isso?

M. Ferraz: - A casa dela, eu não sei: o terreno é amplo, ela tinha que fazer a casa pendurada ali, usando o lugar para engastar, pra olhar pra vista... Ela estava interessada em ter uma vista, ela estava interessada em morar numa casa pendurada que olhasse para todo Pinheiros.

Maíra Teixeira: - Era quase um mirante.

M. Ferraz: - Um mirante, que olhasse para o rio Pinheiros. Naquele tempo você via até Santo Amaro. A casa da Valéria é o contrário: não tinha vista, é um terreno fechadinho, ela compra o terreno vizinho e faz um pavilhãozinho, área da piscina, um pouco mais de jardim... E a casa do Chame-Chame é isso, o que você vê: tem uma árvore linda... Então vamos homenagear a árvore: faz a casa em volta da árvore. Eu acho que é um pouco... Ela sabia lidar com essa questão.

Maíra Teixeira: - Você acredita que, nesse sentido, a Lina supera um pouco a modernidade como, fala Montaner, e dá um avanço no sentido de agregar elementos que vão além da racionalidade modernista, elementos comunicativos? Você vê que não é só uma bricolagem: é se comunicar com o lugar, com o entorno, conseguir ser mais comunicativa.

M. Ferraz: - Eu acho que ela supera. Primeiro porque ela é essa pessoa que busca essa fidelidade às raízes dela, à infância dela. Ela quer ser livre. Nesse sentido, é uma artista. Ela busca a liberdade. Não quer ter amarras. Mesmo tendo sua formação dentro de um movimento moderno muito racional, radical, comunista, ela tinha o discurso... Muitas vezes o discurso dela contrariava o que ela fazia. Isso não é incomum com as pessoas, mas, no caso dela, ela falava uma coisa, uma radicalidade... Por exemplo, ela não gostava de mostrar (um exemplo que talvez esclareça o que estou dizendo), ela não gostava de falar das referências dela: “nossa! Isso aqui está falando de móveis de sucesso, mas isso aqui é Frank Lloyd Wright...” Imagina! Nunca vi isso na minha vida! O que é isso? Ela era capaz de negar, e parecia que ela estava inventando tudo. Era discurso dos nossos

mestres modernos todos: eles são assim. Mas, ao pegar uma revista na casa dela, ela mostrava uma coisa: “ah! Isso aqui é dali que vem!” Ela gostou daquilo. Às vezes emprestava um livro pra ela... Ela gostava de uma coisa: “ah! Deixa comigo.” No outro dia, eu encontrava desenho dela: ela tinha copiado coisa daquele livro. Ela gostava de desenhar com manteiga em cima de livro, copiar desenho, copiar solução. Aí você vê que ela ,na prática, ela mostrava as referências da boca para fora, que não existiam.

Maíra Teixeira: - Como surgiu o convite para o projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado e a parceria?

M. Ferraz: - A Lina tinha um grande amigo que vive lá em Uberlândia, que é o Edmar de Almeida. Em 1974, tinha feito uma exposição no MASP. Era amigo do Flávio Império, era amigo da Lina, era cenógrafo... Fizeram uma exposição no MASP sobre as tecedeiras do triângulo mineiro. Foi aí que ela conheceu o Triângulo. Edmar ficou fascinado com esse mundo da tecelagem tradicional e com as possibilidades de usar aquilo, e fizeram uma exposição no MASP. E ele foi muito amigo dela no movimento da resistência à ditadura, em 1977, e ele era muito ligado aos franciscanos em Uberlândia (o Edmar). Pintou essa coisa dos franciscanos quererem fazer uma igreja, ele estava muito ligado, e foram à Alemanha pra conseguir dinheiro pra fazer uma igreja em Uberlândia. E, falando com a Lina: “ah! Você gostaria de projetar?” “Gostaria.” Aí ela faz um estudo, um estudozinho, e eles vão para a Alemanha e conseguem dinheiro na Alemanha de uns padres franciscanos pra fazerem a igreja. E aí começa o projeto. E aí a Lina começa... E a gente estava trabalhando com ela nesse momento... E aí começamos a desenvolver o projeto, e foi um trabalho muito interessante.

Maíra Teixeira: - Esse processo teve a participação popular? Ela agregou as pessoas?

M. Ferraz: - Muito, muito, porque hoje em dia está numa zona central de Uberlândia. Hoje está sendo asfaltado, está sendo urbanizado... A periferia tinha pouca coisa. Por isso que a Lina fala... Tem uma frase dela que causou um mal estar lá, no meio das prostitutas, dos soldados... Tinha um quartel ali atrás, e o pessoal não gostou, mas era uma região mais pobre. Antes da igreja ficar pronta, tinha lixo, tinha rua sem calçar, e a comunidade se organizava em torno da igreja. Então a Lina fazia umas reuniões que o pessoal vinha ver, depois participou da construção.

Maíra Teixeira: - Mas teve uma discussão da população sobre o programa? Ou foi mais com os Freis?

M. Ferraz: - Com os Freis. Mesmo com os freis, foi assim: quantas celas isso... E ela pensou naquela coisa absolutamente inusitada, uma forma incrível, uma coisa que vai buscar soluções lá quase medievais.

Maíra Teixeira: - Vou finalizar com a pergunta do Andrey. O Andrey quer saber de você se o ser bruto da Lina é dela mesma ou é uma coisa de convivência com os arquitetos paulistas?

M. Ferraz: - O ser o que?

Maíra Teixeira: - Ser bruto da Lina.

M. Ferraz: - Esse bruto da Lina é... Essa pergunta é muito importante para esclarecer mais alguns equívocos, para não deixar acontecer tanto equívoco como está acontecendo com a Lina. Ela odiava quando diziam que a arquitetura dela era brutalista, que o MASP era brutalista. Ela odiava, e dizia que não era nada disso. E eu só fui entender isso pouco tempo atrás, vendo a exposição dos Smithson's, da Alison e do Peter Smithson em Barcelona, que teve curadoria de Marx Carselada... Tem o livro editado. Tem dois: tem o inglês e tem também o espanhol. Agora, perguntaram se eles eram os pais do brutalismo, essa coisa, e ele, numa frase, dizia: o que é brutalismo, eu não sei te dizer, mas posso procurar e te arranjar. Eu falei: era a Lina que repetia isso! A Lina podia ser uma Smithson. Hoje eu ligo ela totalmente ao casal Smithson, aos Eames, essa geração, mas o brutalismo, ele dizia assim: brutalismo é ser direto nas coisas, é evitar meias passagens sinuosas, é criar objetividade máxima e a economia de meios... Uma coisa mais ou menos assim. Nesse sentido, a Lina era brutalista, e ela sempre dizia, uma frase que ela citava do Brecht: “é preciso se entender claramente, é preciso ser objetivo, ter objetividade máxima.” Isso é o povo! O povo é de uma objetividade... São diretos! Quer dizer: construir com objetividade é fundamental. Hoje eu aumento isso: numa boa arquitetura, você não pode ter bagaços, igual na poesia você não tem na poesia sobra, não tem um poema que você possa dizer que está sobrando palavra, se é um poema é um poema ele é inteiro, a arquitetura nesse sentido é inteira, por isso que a Lina defendia a poética também não pode ter sobra, não pode bagaço, não pode ter resto. Então ela é objetiva e uma, concisa. Então nesse sentido é brutalista, e não no sentido do que ficou superficial, a concreto rústico isso, aquilo...

Maíra Teixeira: - Isso também é dela?

M. Ferraz: - É dela! Não sei se respondi a sua pergunta.

As casas de Lina Bo Bardi são muitas: são as casas pintadas por ela na sua infância, quando estudava no Liceu de Artes e Ofício; são as casas por ela desenhadas e descritas nos artigos das revistas italianas, em que trabalhou nos primeiros anos depois de formada; e são as casas por ela projetadas e rascunhadas aqui no Brasil, em sua maturidade.

Essas casas compõem um universo muito rico, denso e complexo: o **universo chamado Lina**. O universo da menina que nasceu em Roma no mesmo ano da 1ª Guerra; da jovem que escolheu fazer arquitetura, até então um curso tipicamente masculino, e depois ir morar sozinha em Milão; da mulher que decidiu deixar seu país, para construir, junto com o seu marido, uma nova história no Brasil. Um universo costurado pelo tema *habitat*, que foi elaborado por Lina ao longo de sua vida, revelando diferentes sentidos, dimensões, sem perder, contudo, o princípio de simplicidade e o de morar em harmonia com a natureza.

Habitat que revelou-se ingênuo e introspectivo nas aquarelas, crítico e racional nos textos e nas ilustrações, funcional e popular nos projetos e crônicas. As diferentes **dimensões do habitat** foram reveladas, na tese, por meio da análise de documentos, levantados no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que confirmam a relevância do tema na obra de Lina.



doutorado
fau-unb

Maíra Teixeira: - Respondeu.

M. Ferraz: - ...Mas essa frase do Peter Smithson é muito boa. Eu nunca falei pra ninguém, procurei descobrir e matei a charada dessa Lina: por que brutalista.