



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CAMPUS FLORIANÓPOLIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Gabriela Fernandes Favero

**Lina Bo Bardi e a natureza: o máximo de fantasia**

Florianópolis

2022

Gabriela Fernandes Favero

**Lina Bo Bardi e a natureza: o máximo de fantasia**

Dissertação submetida ao Programa de Arquitetura e  
Urbanismo da Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do título de Mestre em  
Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade

Orientador: Prof. Rodrigo Almeida Bastos, Dr.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Favero, Gabriela

Lina Bo Bardi e a natureza : o máximo de fantasia /  
Gabriela Favero ; orientador, Rodrigo Almeida Bastos, 2022.  
130 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Lina Bo Bardi. 3.  
Natureza. 4. Arquitetura. 5. Fantasia. I. Almeida Bastos,  
Rodrigo. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III.  
Título.

Gabriela Fernandes Fávero

**Lina Bo Bardi e a natureza: o máximo de fantasia**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.<sup>a</sup> Karine Daufenbach, Dr.<sup>a</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Iazana Guizzo, Dr.<sup>a</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão, que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos

Orientador

Florianópolis, 2022.



À natureza que somos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos lugares em meio à natureza que me acolheram em momentos de necessária reconexão com a vida. Às praias, às cachoeiras, ao céu estrelado e às paisagens da linda cidade que escolhi para viver;

Ao meu orientador, Professor Dr. Rodrigo Almeida Bastos, pelas sempre certas e construtivas palavras que muitas vezes extrapolaram o campo da orientação. Pela confiança e liberdade generosamente oferecidas;

Às professoras Dr.<sup>a</sup> Karine Daufenbach e Dr.<sup>a</sup> Iazana Guizzo, pela disponibilidade e pelos enriquecedores comentários desde a banca de qualificação.

À minha família, especialmente aos meus pais, Laercio e Maria Antonieta e ao meu irmão Lucas, por zelarem por mim com tanto amor e sempre me incentivarem a estudar e a desenvolver-me profissionalmente;

Ao meu companheiro de vida, Isaac, pelas conversas filosóficas e pelas trocas. Por me ouvir nos dias difíceis, apoiar-me, incentivar-me e acompanhar o meu trabalho com tanto carinho;

Às minhas sócias e amigas Camilla e Julia, por tudo que estamos construindo juntas e por abrirem espaço dentro da rotina agitada de um escritório para que eu pudesse me concentrar no mestrado;

Às minhas amigas, mulheres incríveis que tanto me inspiram, Julia, Laura, Cuca, Gabriela, Mariana e Heloisa, que não medem esforços em me apoiar. Em especial à Camilla e a Bruna que, com muita gentileza, além de todo carinho, ofereceram seus olhos atentos ao meu trabalho.

Ao meu amigo Victor, por me acompanhar nas visitas às obras da Lina e por me acolher em sua casa nas viagens para São Paulo para pesquisar no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi;

Ao Genaro, meu companheiro, por me oferecer tanto amor e trazer a disciplina diária dos passeios pela praça, que muitas vezes me faziam recuperar o folego;

À Universidade Federal de Santa Catarina, pelo ensino público e gratuito de qualidade e a todos os professores e colegas que cruzaram a minha jornada;

E claro, não poderia deixar de agradecer à Lina, *in memoriam*, que abriu caminhos para que eu pudesse entender mais sobre o mundo, sobre a vida, sobre arquitetura e sobre mim mesma;

Obrigada, do fundo do meu coração.

“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 e criação do homem” (Lina Bo Bardi).



la giostra

il pastigione

il recinto degli animali

il giardino delle statue

## RESUMO

A relevância de Lina Bo Bardi extrapola suas obras arquitetônicas e adentra caminhos bastante heterogêneos. Durante a sua vida, Lina escreveu para revistas, ilustrou, lecionou, desenhou figurinos e propôs ideias para uma nova nação. Fruto desta interdisciplinaridade, entende-se que a poesia da obra de Lina não se restringe a um único elemento, sendo pautada na complexa maneira com que ela relacionava componentes da arquitetura, da natureza, da cultura e da história. A natureza é constante na sua trajetória, uma vez que, do início ao fim da sua vida, Lina busca trazê-la para perto de si e dos seus trabalhos. Diante disso, propõe-se investigar a poética da obra de Lina a partir da perspectiva da natureza, presente em seus desenhos e textos, que têm em comum a forte ligação com o mundo natural, seja nas soluções projetivas, práticas, teóricas, conceituais ou mesmo funcionais. A natureza ora é ponto de partida, ora é linha de chegada, mas inevitavelmente é processo. A cada capítulo, adicionam-se novos elementos importantes para a construção da ideia de natureza desenvolvida. Nesse percurso, é possível compreender como o natural penetra seus projetos, fundamentando estratégias, processos, formas, sensibilidades e, assim, orienta uma visão de mundo que é decisiva para sua arquitetura.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi 1. Arquitetura Moderna 2. Natureza 3. Fantasia 4. Ordem 5. Arquitetura Contemporânea 6.

## ABSTRACT

Lina Bo Bardi's relevance goes beyond her architectural works and enters quite heterogeneous paths. During her lifetime, Lina wrote for magazines, drew, lectured, designed costumes, and proposed ideas for a new nation. As a result of this interdisciplinarity, it is understood that the poetry of Lina's work is not restricted to a single element but is based on the complex way in which she associated components of architecture, nature, culture, and history. Nature is constant in her walk of life as, since the beginning as a child, to the end as a professional, Lina sought to bring it closer to herself and to her pieces. Therefore, this work focuses on investigating the poetics of Lina's work from the perspective of nature found in her drawings and texts, considering that both are strongly connected to the natural world, either in her design insights or in her practical, theoretical, conceptual, and even functional solutions. In her work, nature is sometimes a starting point, and in other occasions it is a finish line, but it is, always and inevitably, a process. In each chapter, important new elements are added for the construction of the concept of nature developed. Following this path, it is possible to understand how nature enters her projects, basing strategies, processes, forms, sensitivities and, thus, guiding a vision of the world that is decisive for her architecture.

**Keywords:** Lina Bo Bardi 1. Architecture 2. Nature 3. Fantasy 4. Order 5. Contemporary Architecture 6.



## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: Planta baixa da <i>Casa Sul Mare di Sicilia</i> .....                         | 19 |
| Figura 2: Desenho de Lina Bo Bardi para a <i>Casa Sul Mare di Sicilia</i> .....         | 22 |
| Figura 3: "Un giardino disegnatte da Bo e Pagani" .....                                 | 24 |
| Figura 4: Casa do Benin, Salvador .....   | 24 |
| Figura 5: Estudo para Casa Valéria Cirell, 1964.....                                    | 26 |
| Figura 6: Planta baixa da <i>Casa Sul Mare di Sicilia</i> .....                         | 27 |
| Figura 7: Perspectiva da área social com o pátio à direita.....                         | 28 |
| Figura 8: Planta Baixa do terraço-jardim .....  | 29 |
| Figura 9: Perspectiva da fachada sul .....  | 30 |
| Figura 10: Corte perspectivado da casa .....  | 31 |
| Figura 11: Perspectiva da casa na ilha de Prócida de Bernanrd Rudofsky .....            | 33 |
| Figura 12: Perspectiva da casa na ilha de Prócida de Bernanrd Rudofsky .....            | 34 |
| Figura 13: Ilustração do artigo "L'acquario in casa" .....                              | 36 |
| Figura 14: Ilustração para o artigo " La casa in campagna" .....                        | 38 |
| Figura 15: Pintura feita por Lina Bo Bardi em 1924 .....                                | 41 |
| Figura 16: Pintura feita por Lina com o título <i>L'albero morto</i> , em 1925.....     | 42 |
| Figura 17: <i>Domingo – fuga do circo</i> , Enrico Bo, 1952. ....                       | 43 |
| Figura 18: Projeto para a exposição <i>Bahia</i> .....                                  | 46 |
| Figura 19: Estudo para expositor .....  | 48 |
| Figura 20: Desenhos de estudo da Casa Valéria Cirell.....                               | 48 |
| Figura 21: Casa <i>Solar Hemicycle</i> , Middleton, Wisconsin, Frank Lloyd Wright. .... | 53 |
| Figura 22: Casa <i>Solar Hemicycle</i> , Middleton, Wisconsin, Frank Lloyd Wright. .... | 53 |
| Figura 23: Desenho para a área social da casa no Morumbi.....                           | 55 |
| Figura 24: Croqui da Casa Valeria Cirell .....  | 60 |
| Figura 25: Museu do mármore em Monte Altíssimo, Carrara, Itália.....                    | 61 |
| Figura 26: Desenho da residência no Morumbi, 1951 .....                                 | 66 |
| Figura 27: Desenhos de fachada para a Casa Valeria Cirell, 1964 .....                   | 67 |
| Figura 28: Desenho de fachada da Casa Chame-Chame, 1964 .....                           | 67 |
| Figura 29: Desenhos para a Casa Das Laranjeiras .....                                   | 69 |
| Figura 30: Desenhos para a Casa <i>Shed Impluvium</i> .....                             | 70 |
| Figura 31: Desenhos para a Casa <i>Shed Impluvium</i> .....                             | 70 |
| Figura 32: Proposta para o Museu do Instituto Butantã .....                             | 72 |
| Figura 33: Estudos para a Cadeira de Beira de Estrada.....                              | 74 |
| Figura 34: Estudo para o Restaurante Coaty .....  | 77 |
| Figura 35: Vista para o mar a partir da Casa dos Três Arcos.....                        | 79 |
| Figura 36: Vista da Ladeira da Misericórdia a partir do mar.....                        | 79 |
| Figura 37: Panorâmica do fotógrafo italiano Camillo Vedani.....                         | 80 |
| Figura 38: Detalhe da mangueira existente.....  | 81 |
| Figura 39: Desenho de implantação da Cooperativa Camurupim .....                        | 84 |
| Figura 40: Desenho dos lotes circulares da Cooperativa Camurupim .....                  | 85 |
| Figura 41: Planta Baixa – modelo de Casa 1, Lina Bo Bardi. ....                         | 87 |
| Figura 42: Perspectiva – modelo de Casa 1 .....   | 87 |
| Figura 43: Fachada – modelo de Casa 1 .....   | 88 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 44: Estudos de planta baixa para habitação Modelo 2.....             | 90  |
| Figura 45: Estudos para habitação Modelo 2.....                             | 91  |
| Figura 46: Croqui da rua principal do Sesc Pompeia.....                     | 93  |
| Figura 47: Croqui para o muro do Sesc.....                                  | 94  |
| Figura 48: Exposição Entreato para Crianças no Sesc Pompeia.....            | 96  |
| Figura 49: Proposta para o concurso Anhangabaú.....                         | 98  |
| Figura 50: Croqui para o concurso de projeto para o Vale do Anhangabaú..... | 99  |
| Figura 51: Desenho para ocupação do vão do Masp.....                        | 99  |
| Figura 52: Jardim vertical para a nova sede da Prefeitura de São Paulo..... | 101 |
| Figura 53: Foto da maquete de estudo da parede jardim vertical.....         | 102 |
| Figura 54: Desenhos para a nova sede da Prefeitura de São Paulo.....        | 102 |



## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>14</b>  |
| <b>2 BROTAR: A NATUREZA NO CONTEXTO ITALIANO.....</b>              | <b>18</b>  |
| 2.1 DESENHO INAUGURAL: <i>CASA SUL MARE DI SICILIA</i> .....       | 18         |
| 2.2 SOBRE UM PROMONTÓRIO SELVAGEM .....                            | 19         |
| 2.3 UM ABRIGO LITORÂNEO.....                                       | 26         |
| 2.4 ELEMENTOS CILIARES.....  | 32         |
| 2.5 AS SEMENTES DE UM IMAGINÁRIO INFANTIL.....                     | 40         |
| <b>3 CRESCER: A NATUREZA NO PRIMEIRO ENCONTRO COM A BAHIA.....</b> | <b>45</b>  |
| 3.1 SEM FOLHAS NÃO TEM NADA: EXPOSIÇÃO BAHIA .....                 | 45         |
| 3.2 AS FOLHAS DE UM LIVRO NO TEMPO DE UMA VIAGEM .....             | 50         |
| 3.3 ARQUITETURA ORGÂNICA E NÃO-ORGÂNICA.....                       | 57         |
| 3.4 UMA MULHER EPÍFITA.....  | 64         |
| 3.5 PONTO E VÍRGULA COM A CHEGADA DO INVERNO.....                  | 72         |
| <b>4 FLORESCER: A NATUREZA COMO ENSEJO .....</b>                   | <b>77</b>  |
| 4.1 UNIVERSO AO REDOR: LADEIRA DA MISERICÓRDIA .....               | 77         |
| 4.2 <i>MÍMESIS</i> .....   | 81         |
| 4.3 À BEIRA DO RIO SÃO FRANCISCO .....                             | 83         |
| 4.4 O CONCRETO TAMBÉM RESPIRA.....                                 | 92         |
| 4.5 COMO NA NATUREZA, O MÁXIMO DE FANTASIA.....                    | 97         |
| <b>5 CONCLUSÃO .....</b>   | <b>104</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>107</b> |
| <b>ANEXO: “Lina do tempo” .....</b>                                | <b>111</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Lina Bo Bardi trilhou caminhos bastante heterogêneos durante sua vida. Além de projetos arquitetônicos, escreveu para revistas, ilustrou, lecionou, desenhou figurinos, organizou exposições e propôs ideias para uma nova nação. Fruto desta interdisciplinaridade, entende-se que a poesia da obra da arquiteta não é restrita a um único elemento, mas pautada na complexa maneira como ela relacionava componentes da arquitetura, da natureza, da cultura e da história. Para Lina, a arquitetura aproximava-se da filosofia e significava um modo operante de enfrentar o mundo no sentido mais amplo da vida, no qual a natureza tinha papel fundamental.

Propõe-se, neste trabalho, investigar a poética da obra de Lina Bo Bardi a partir da perspectiva da natureza presentes em seus desenhos, textos e projetos. Estudar a obra de Lina é uma oportunidade de encontrar outras lógicas na relação humano-arquitetura-natureza e apostar, junto com ela, que é possível construir uma humanidade mais atenta e conectada com a vida. Através de diálogos atemporais, é possível criar outras narrativas, outras maneiras de olhar para a obra e para o legado da arquiteta. Esse movimento de leitura do passado legitima a possibilidade de compreender questões do presente e propor diferentes maneiras para enfrentar o futuro no campo da arquitetura. Entende-se aqui, assim como Lina, que o passado e a memória não devem ser interpretados como algo estático, mas sim como um lugar aberto para a imaginação e a reinvenção.

A natureza é um tema que permanece constante na trajetória de Lina Bo Bardi. Do início ao fim da sua vida, a arquiteta busca trazer para perto de si e dos seus projetos o mundo natural. Lina o faz através de estratégias que se vão transformando ao longo do tempo, impregnada por influências externas, mas também imbuída de uma interpretação própria da arquitetura e do contexto vivido. As discussões propostas por ela envolvem a natureza desde reflexões filosóficas até elementos arquitetônicos fantasiosos, que têm o objetivo de intermediar diálogos complexos.

Como ponto de partida para esse estudo, um minucioso trabalho de revisão bibliográfica foi dividido em duas frentes de trabalho, a primeira através da leitura de todo material acessível escrito, produzido e construído por Lina Bo Bardi. Para isso, foi fundamental a dissertação de Marina Mange Grinover, *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi* (GRINOVER, 2010), pela sistemática catalogação dos textos de Lina, a

pesquisa presencial no acervo do Instituto Bardi, em São Paulo, e a viagem a Salvador, na Bahia. A segunda foi através da revisão dos trabalhos produzidos sobre Lina Bo Bardi ao longo das últimas décadas, desde artigos, livros, dissertações e teses até documentários, exposições, páginas de Instagram, *lives*, entre outros.

A tese de doutorado de Olivia Oliveira, *Sutis substâncias na arquitetura de Lina Bo Bardi* (2000), apresentada na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, na Universitat Politècnica de Catalunya, Espanha, foi fundamental para percorrer o trabalho de Lina Bo Bardi. Oliveira pontua conceitos importantes presentes na obra da arquiteta, especialmente a ideia de simultaneidade. No primeiro capítulo há uma menção à relação de Lina com a natureza e com a ideia de integralidade das coisas:

Percebemos como aquele conceito de fusão harmônica elaborado por Lina extrapola as fronteiras do artificial-natural, para procurar um equilíbrio muito mais amplo entre coisas que por muito tempo se mantiveram isoladas: o belo e o útil, o trabalho e o jogo, o passado e o presente, natureza desenhada e natureza selvagem. Tal conceito vai intervir na obra de Lina a todo momento, sob diversos parâmetros e escalas. (OLIVEIRA, 2006, p. 129).

Oliveira também abre o seu livro, homônimo à tese de doutorado e publicado posteriormente, com uma miniescultura feita por Lina Bo Bardi chamada “Inseto, lâmpada queimada, pluma, arames e vidro”. Essa singela e potente imagem pode nos dizer muito a respeito da visão de Lina sobre o mundo: um novo corpo —de uma espécie de gafanhoto— surge da transformação do que é velho e descartável. As plumas verdes, que mais parecem folhas, brotam do inseto como um lembrete: mesmo com corpo de vidro e pernas de arame, ele é um produto da natureza transformada.

Quase vinte anos mais tarde, em 2019, Beatriz Colomina e Mark Wigley publicam o texto “A de angústia: a guerra de Lina Bo” no catálogo da exposição *Habitat*. O artigo apresenta as angústias de Lina que atravessam desde a Europa em destruição e ruínas até as angústias de ser mulher no campo fortemente masculino da arquitetura daquela época. Na última parte do texto, os autores sugerem a ideia de uma “arquitetura interespecies” como filosofia arquitetônica desenvolvida por Lina. Segundo eles, na obra de Bardi “a arquitetura não é nada mais que um convite interespecífico, uma forma terna de hospitalidade” (COLOMINA; WIGLEY, 2019, p. 70).

Em 2021, duas biografias sobre Lina Bo Bardi foram lançadas, *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*, de Zeuer R. Lima, e *Lina: uma biografia*, de Francesco

Perrotta-Bosch. O lançamento ocorreu logo após o reconhecimento da arquiteta com o Leão de Ouro pela 17ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, pelo conjunto de suas conquistas. Estes livros foram fundamentais para a organização, sistematização e acesso a textos e documentos históricos para a pesquisa.

Além dos trabalhos citados, tiveram fundamental importância no avanço das pesquisas sobre os diversos temas relacionados a Lina Bo Bardi os trabalhos de Renato Anelli, Silvana Rubino, Marcelo Ferraz, Maria de Fátima Campello, Ana Carolina Bierrenbach e, mais recentemente, o trabalho de Iazana Guizzo, com uma pesquisa sobre o tema da participação no processo de projeto através de um olhar sensível para o corpo e o afeto.

A importância de Lina para a valorização da cultura popular brasileira é inquestionável, assim como sua primorosa produção nos campos do *design*, exposições, moda, publicações, patrimônio e tantos outros já tão estudados. O que se deseja nessa dissertação é contribuir com as reflexões sobre a relação entre a obra de Lina e o campo da natureza, de maneira diacrônica, dentro da sua obra. Para isso, não se separa desenho de texto ou projeto. Todo material é analisado acompanhando a cadência orgânica da vida.

Um dos métodos para a construção dessa narrativa foi a elaboração da “Lina do tempo” (Anexo A), uma espécie de diagrama organizado cronologicamente com trechos de textos e desenhos de Lina Bo Bardi relacionados à natureza. Esse procedimento se mostrou eficaz para mostrar a sequência de produções e aproximá-las na construção de um raciocínio crítico, pautado na produção da própria arquiteta, além de conectar pensamentos, lógicas e o contexto histórico-cultural.

Ao longo de sua vida, Lina escreveu e desenhou muito. O desenho, assim como a escrita, era para a arquiteta uma linguagem, um modo de expressar seus pensamentos, dúvidas e, de certa forma, era também a sua voz. Nos arquivos de Lina, existem mais de seis mil desenhos —disponíveis, em sua maioria, no Instituto Bardi/Casa de Vidro. É por isso que, ao longo deste trabalho, empenhamo-nos em utilizar apenas desenhos e não fotos dos seus projetos, pois estamos em busca de identificar, no tecido dessa trama delicada de formas, cores, texturas e palavras, o que revela a potência da natureza a partir do ponto de vista do pensamento de Lina Bo Bardi.

Tendo em vista a bibliografia analisada, esta dissertação se constitui como uma trilha que percorre os trabalhos de Lina, na qual, a cada passo, a cada capítulo, adicionam-se novos elementos importantes para a construção da ideia de natureza desenvolvida pela

arquiteta. A dissertação inicia com o primeiro projeto publicado por Lina e finaliza com o último. Os três principais capítulos estão organizados cronologicamente. Entretanto, internamente, as discussões extrapolam a linearidade temporal e se organizam através das relações possíveis e que interessam.

O capítulo “Brotar: a natureza no contexto italiano” discute os trabalhos de Lina quando morava na Itália, entre 1924 e 1943. Nesse período, como uma arquiteta recém-formada em meio à Segunda Guerra Mundial, Lina experimentava o projeto arquitetônico através de publicações em revistas e construía seu repertório relacionado à natureza em colaboração de outros arquitetos e em conexão com as vanguardas internacionais.

O capítulo “*Crescer: a natureza no primeiro encontro com a Bahia*” aborda o período entre 1956 e 1964, quando a arquiteta encontra no Nordeste brasileiro um campo aberto para a experimentação arquitetônica e intelectual. É um momento de intensa produção textual e de colaboração com artistas, teatrólogos e pessoas de diversas áreas, que contribuem para o enriquecimento de suas reflexões sobre arte, natureza, artesanato, cultura popular e outros temas.

O capítulo “Florescer: a natureza como ensejo” discute o período a partir de 1977, quando Lina é convidada a projetar o Sesc Pompeia e volta a desenvolver projetos para o Nordeste brasileiro. Nesse período, há um amadurecimento das ideias de natureza desenvolvidas anteriormente, e Lina realiza projetos intimamente relacionados com a vida, com o cotidiano, expandindo o conceito de natureza para um campo de união e comunicação direta com os seres humanos.

Os textos, desenhos e projetos percorridos nos três capítulos têm em comum a forte ligação com os elementos naturais, seja nas soluções projetivas, práticas, teóricas, conceituais, ou mesmo nas funcionais. A natureza ora é ponto de partida, ora é linha de chegada, mas, inevitavelmente, é processo. Aos poucos, no decorrer do texto, diferentes camadas do pensamento de Lina sobre a natureza vão sendo reveladas e aprofundadas.

## 2 BROTAR: A NATUREZA NO CONTEXTO ITALIANO

### 2.1 DESENHO INAUGURAL: CASA SUL MARE DI SICILIA

Do terraço se enxerga tão longe que a linha do horizonte se desvanece entre céu e mar. A oeste, o olhar atravessa um jardim exuberante no qual as folhas balançam vagarosamente com o vento litorâneo. Logo adiante, as pupilas aumentam ao se depararem com a sequência de muros altos que cercam um conjunto de plantas exóticas. Um riacho sinuoso atravessa os muros de alvenaria e desemboca em um pequeno lago de onde brota um obelisco de concreto. As plantas que cercam o jardim são das mais diversas espécies, formas, cores e texturas; é possível senti-las através da contemplação. Ao final dessa miscelânea de elementos, os olhos relaxam na cor azulada e na textura rochosa às margens do Mediterrâneo. Na direção sul, ainda do terraço, é possível olhar através de três janelas longilíneas, que são delimitadas por um guarda-corpo de alvenaria e uma viga alta, emoldurando um quadro natural pintado com a própria paisagem praiana daquele lugar. Estas são as linhas retas da *Casa Sul Mare de Sicilia*, buscando ordenar a entropia da natureza, das plantas, dos bichos, das rochas e do tempo que a própria arquiteta desordenou.

O projeto e os desenhos do cenário descrito acima, idílicos e absolutamente fictícios, foram publicados por Lina Bo Bardi e por Carlo Pagani nas páginas 30 a 35 da revista *Domus* de agosto de 1940, em uma edição especial sobre casas litorâneas. Desenhar uma casa irreal, beirando a fantasia, em um período de guerra e destruição na Europa, poderia soar contraditório e alienado, frente a tantos problemas urbanos e sociais que a guerra vinha escancarando na Itália fascista. Ao mesmo tempo, porém, poderia parecer uma oportunidade de criar, de sonhar e buscar na reflexão arquitetônica alento e calma em um país onde nada se construía, apenas se destruía<sup>1</sup>.

A relevância do projeto *Casa Sul Mare di Sicilia* está no fato de que foi o primeiro projeto publicado por Lina Bo Bardi<sup>2</sup>, e analisá-lo permite observar com mais clareza

---

<sup>1</sup> Lina Bo Bardi fala, em entrevista para o documentário de Michelis (1993), que a geração de arquitetos na Itália daquela época, em função da Segunda Guerra Mundial, não teve a oportunidade de construir nada, pois naquele momento só se destruíam as cidades.

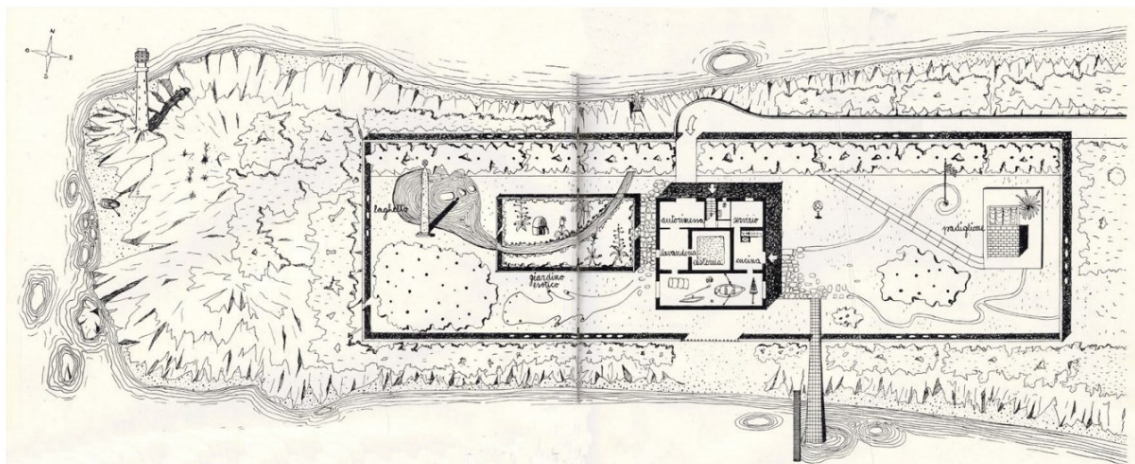
<sup>2</sup> Apesar da importância inaugural desse projeto na carreira de Lina Bo Bardi, ele é ignorado ou desconhecido por importantes autores e estudiosos brasileiros. Zeuer Lima, por exemplo, na biografia sobre Lina Bo Bardi publicada em 2021, considera que o nome de Lina “apareceu pela primeira vez junto com o de Pagani em dois pequenos artigos ilustrados, “Stanza per due ragazzi” [quarto para dois meninos] e “Un Giardino Disegnato da Bo e Pagani” [Um jardim projetado por Bo e Pagani], publicados na revista *Domus* no

temas importantes que perpassam toda sua vida profissional. Para uma arquiteta recém-formada e recém-chegada à cidade de Milão, ter o privilégio de publicar suas ideias em uma revista de grande circulação como a *Domus* era um feito relevante. O que Lina revela nesta primeira oportunidade é, além de um projeto arquitetônico que dialoga com as ideias dos principais arquitetos italianos da época, a primeira demonstração de interesse profissional na investigação entre arquitetura e natureza.

## 2.2 SOBRE UM PROMONTÓRIO SELVAGEM

O local onde foi implantado o projeto (Figura 1), assim como o desenho arquitetônico, provavelmente é fictício. O recorte não nos permite entender se se trata de uma ilha ou de uma península, mas a escolha distingue-se pela característica alongada de formato quase retangular do pedaço de terra, a partir da qual se pode observar a paisagem marítima de um ângulo de, no mínimo, 180 graus. A orla desenhada combina formas retilíneas e convexas, diferente do que normalmente são as orlas e as baías litorâneas.

Figura 1: Planta baixa da *Casa Sul Mare di Sicilia*



Fonte: *Domus*, n. 152, p. 30 ago. 1940.

O texto explicativo do projeto, publicado na revista *Domus* junto aos desenhos, descreve a paisagem ao redor da casa de maneira poética e afetuosa, enaltecendo tanto a arquitetura quanto os elementos naturais e sensoriais daquele lugar:

---

fim de 1940 (LIMA, 2021). Os artigos a que Zeuer se refere como primeiros foram publicados, respectivamente, em novembro e dezembro de 1940. A publicação de Lina e Pagani também não consta na minuciosa catalogação de textos de Lina Bo Bardi feita por Marina Grinover em sua dissertação de mestrado (GRINOVER, 2010), base para tantos outros trabalhos.

L'architettura deve essere la chiave del paesaggio, trasformarsi nel paesaggio, diventare essa stessa paesaggio.

I Tempi sperduti nelle selvagge, gli scogli che si gettano nel mare profondo, il vento snervante, i fiori africani, il cielo intenso e cupo, le case bianche aggrappate alle roce, sono prepotenti ed indimenticabili richiami del luogo.

Ciò spiegherà questa nostra casa che sorge su di un promontório selvaggio, battuto dal mare e dai venti caldi del sud<sup>3</sup> (BO; PAGANI, 1940, p. 35).

Ao escrever que a arquitetura deve transformar-se na paisagem e tornar-se ela própria a paisagem, Lina sugere que todos os elementos que compõem o mundo devem configurar um sistema único, e a arquitetura, quando projetada, deve submeter-se a essa condição, nascer do lugar onde está inserida, das condições disponíveis do espaço e do tempo. Dessa maneira, Lina sugere a apropriação do entorno como ferramenta não apenas projetiva, mas também de composição da arquitetura.

A implantação do projeto no terreno acontece através de três formas bem definidas: dois retângulos e um quadrado (Figura 1). O primeiro retângulo delimita o terreno e nele estão inseridas as outras duas formas. O quadrado, centralizado no espaço, é a casa propriamente dita e, ao redor dela, distribuem-se os outros elementos, como o segundo retângulo, que limita um excêntrico e múltiplo jardim.

As formas ortogonais poderiam parecer ilógicas em uma paisagem de natureza praiana. A rigidez das linhas retas seria claramente contrastante com a organicidade e com o desejo de que a arquitetura deveria tornar-se a própria paisagem, não fosse o formato longilíneo do lugar e a paisagem rochosa da Sicília. A geometria pura ali projetada constrói uma nova realidade para o lugar que é interna e antropizada (CATALANO, 2008). Nela, há simultaneamente confronto e diálogo com o que é natural. Essa dualidade era muito comum aos arquitetos formados no início do século XX, uma vez que seus princípios transitavam entre a “racionalidade” da modernidade e a “irracionalidade” da natureza e da existência humana.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa:

“A arquitetura deve ser a chave da paisagem, transformar-se na paisagem, tornar-se a própria paisagem. O tempo perdido em meio a mata, as rochas que se lançam no mar profundo, o vento forte, as flores africanas, o céu intenso e sombrio, as casas brancas grudadas nas rochas, são poderosas e inesquecíveis lembranças do lugar.

Isso explicará a nossa casa, que fica em um promontório selvagem, embalada pelo mar e pelos ventos quentes do sul.”



O jardim que envolve a casa é representado por Lina através de um desenho (Figura 2) que parece um grande estudo do lugar e da proposta arquitetônica. O lápis e o papel dão sentido aos objetos na medida em que estes vão sendo colocados um ao lado do outro. No desenho, aparece o que ela chama de “jardim de plantas exóticas”, cercado pelo muro retangular, um riacho que atravessa o muro e desemboca em um pequeno lago, barcos, montanhas, vulcões, balaústres, vasos antigos, cadeiras e figuras antropomórficas. Lina representa toda essa mistura de coisas, seres, objetos e elementos naturais em um só desenho. Apesar da aparente diferença de uso, tempo e linguagem entre eles, todos fazem parte da composição do cenário e da paisagem proposta pelos arquitetos. Essa coletânea de intenções fantasiosas irá guiar a poética projetiva de Lina Bo Bardi em inúmeros de seus projetos.

Figura 2: Desenho de Lina Bo Bardi para a *Casa sul Mare di Sicilia*



Fonte: Fonte: *Domus*, v. 152, p. 34, ago. 1940.

No desenho em questão, chamam a atenção os pontos de cor vermelha<sup>4</sup> destacando alguns objetos —que seguirão marcando elementos importantes nos projetos de Lina— e os buracos ameboides desenhados sobre paredes, que Lina e Pagani descrevem no texto como “*larghi occhi nei muri*” e que posteriormente irão compor o projeto do edifício Esportivo do Sesc Pompeia em São Paulo e do restaurante Coaty em Salvador.

Outro elemento importante é a cabana de palha, desenhada em meio ao jardim de plantas exóticas, que representa uma manifestação primitiva de abrigo<sup>5</sup>. Segundo Maria de Fátima Campello, Lina constantemente faz o exercício de voltar à origem das coisas, num resgate ao instintivo modo de viver, construir e de relacionar-se com a natureza. É nesse resgate que Lina “descobre um elemento que se conserva através do tempo. Os recursos naturais, as culturas, podem mudar, mas não o procedimento essencial ao construir o abrigo” (CAMPELLO, 1997, p. 41).

Um desenho bastante similar à cabana de palha irá aparecer na edição 156 da revista *Domus*, de dezembro de 1940, com o projeto “Un giardino disegnat da Bo e Pagani” (Figura 3), e, anos mais tarde, também no projeto da Casa do Benin, em Salvador, Bahia, em 1987 (Figura 4).

---

<sup>4</sup> O desenho original, arquivado no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, recebeu elementos em vermelho. Porém, na impressão publicada na revista *Domus* de 1940, a cor vermelha foi substituída por azul.

<sup>5</sup> A ideia de cabana primitiva é uma das noções mais fundamentais da tradição arquitetônica ocidental. É tema presente inicialmente no tratado de Vitruvius e posteriormente reinterpretado por inúmeros arquitetos, como a famosa Abade Laugier. Segundo Maria de Fátima Campello, “Lina Bo, para solidificar as fundações de sua construção de modernidade, lança mão também da cabana de ramos de Abade Laugier” (CAMPELLO, 1997, p.41). Sobre a cabana primitiva como tópico universal da arquitetura, ver RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no Paraíso*. São Paulo, Perspectiva, 2019.

Figura 3: "Un Giardino disegnate da Bo e Pagani"



Fonte: *Domus*, v. 156, dez. 1940.

Figura 4: Casa do Benin, Salvador



Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Além de manifestar-se em desenhos e projetos, a questão do abrigo primitivo será tema de reflexão de Lina no texto “Architettura e Natura: La Casa nel Paesaggio”, publicado em 1943, também na revista *Domus*. No texto, Lina analisa uma série de casas que têm estreitas relações com a paisagem circundante.

O instinto primordial de proteção que inspirou as cabanas de palha e galhos, os abrigos em forma de cones, de cubos de blocos de pedra maciços, se encontra de novo hoje, através de uma evolução profunda, nas arquiteturas de casas que, embora adaptadas às severas leis de funcionalidade e essencialidade da arquitetura moderna, conservam sempre a “pureza” das formas espontâneas e primordiais das quais derivam: conservam ainda na pedra regular, na madeira trabalhada, aquele sentimento “puro”, “natural” na qual elas estão inseridas, radicadas à terra onde nasceram, fundidas à natureza, imersas naquela paisagem (BARDI, 2009,[1943]).

Portanto, para Lina, a conexão da arquitetura contemporânea com a paisagem é uma consequência da evolução dos abrigos primitivos. Essa conexão não acontece apenas no âmbito das técnicas e dos materiais — elementos que variam de acordo com o tempo e o espaço. Mas acontece no gesto construtivo ou projetivo, que se relaciona primordialmente com o ambiente natural. Não sem razão, todas as casas analisadas por Lina no texto são muito distintas entre si no que diz respeito a forma e materialidade, porém têm uma “ligação profunda com a paisagem, com a vida do ambiente” (BARDI, 2009 [1943], p. 48).

A reflexão do texto sugere um primeiro amadurecimento de Lina em relação ao tema do primitivismo incorporado à arquitetura, uma vez que, no projeto da *Casa sul Mare di Sicilia*, publicado três anos antes, a cabana primitiva aparece como uma representação simbólica e teórica, cercada por muros altos e afastada da casa principal. Esta, por sua vez, apresenta uma linguagem moderna, que dialoga com os cinco mandamentos de Le Corbusier através das aberturas horizontais, da área social elevada e do terraço-jardim. A distância e as barreiras que existem entre a cabana primitiva e a casa moderna vão diminuindo ao longo da carreira de Lina, fazendo com que seus projetos ganhem consistência e singularidade. O primeiro projeto de Lina em que observamos essa clara aproximação é a casa projetada para sua amiga Valéria Cirell, em São Paulo (Figura 5). A casa, aterrada ao solo, com paredes ásperas de onde brotam diversas plantas, com beiral de palha apoiado sobre troncos de madeira, representa uma possível interpretação de Lina para o modelo originário da cabana primitiva.

Figura 5: Estudo para casa Valéria Cirell, 1964



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

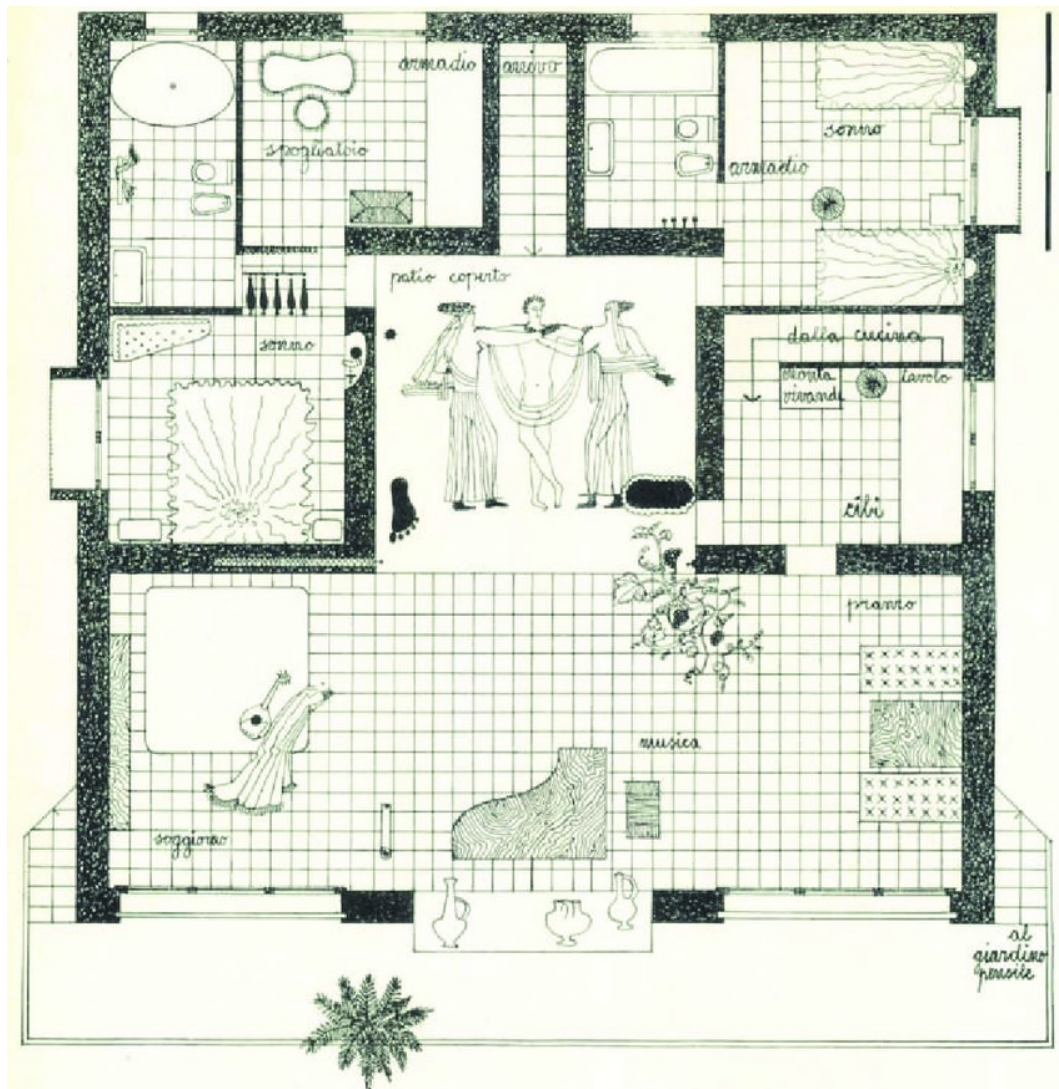
### 2.3 UM ABRIGO LITORÂNEO

A planta baixa da casa à beira do Mar Mediterrâneo é um quadrado perfeito, com paredes espessas e aberturas bem posicionadas na direção sul, para receber o sol do inverno (Figura 6). O pavimento dos cômodos principais está acima do térreo, e a escada para acessá-lo tem um lance único com 11 degraus, que dá acesso a um pátio no centro da casa. Esse pátio é aberto, mas coberto por uma estrutura leve e abobadada que fica acima do terraço. Nele entra sol, vento e, provavelmente, chuva. O pátio tem a primeira função de organizar os ambientes da casa. Nas laterais, próximo à escada, duas portas levam aos quartos, e outra porta, mais à frente, dá acesso à copa — que se conecta à cozinha, no pavimento térreo, através de uma pequena escada interna em formato de L.

Em frente à escada, para quem chega no pátio, está o grande salão social. Entre eles, não há portas, mas apenas uma passagem livre. Ao fundo e centralizado no espaço, vê-se um piano de cauda cenograficamente posicionado em frente a uma grande janela de peitoril baixo (no máximo 40 cm), que abriga ânforas de diferentes formatos e enquadra a paisagem composta de mar, montanha, barcos e vulcões. De um lado do espaço, está a mesa de refeições e, do outro, o sofá de descanso e contemplação. Duas grandes portas

(na mesma dimensão da janela) dão acesso a uma varanda linear que ocupa toda a extensão da fachada sul. A varanda possui uma cobertura leve, de tecido vermelho, que pousa sobre vigotas sobressalentes (Figura 7). Da varanda, é possível acessar o terraço-jardim através de duas escadas simétricas nas laterais da casa.

Figura 6: Planta baixa da *Casa sul Mare di Sicilia*



Fonte: *Domus*, v. 152, p. 33, ago. 1940



Figura 7: Perspectiva da área social com o pátio à direita



Fonte: *Domus*, v. 152, p. 36, ago. 1940.

A linguagem da casa, como dito anteriormente, segue algumas das recomendações dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier, mas também faz referência às típicas casas romanas, com um pátio central aberto e o *impluvium* (cisterna de captação de água da chuva) que, nesse caso, encontra-se no pavimento térreo. Além disso, a linguagem arquitetônica faz referência às tradicionais casas da costa mediterrânea por ser arraigada ao solo, de formato cúbico e por usar materiais disponíveis no local, como a alvenaria: “*La casa bianca è bloccata: è un cubo, come le casette della costa; e come queste, sfruttando le risorse locali, è in forte muratura*”<sup>6</sup> (BO; PAGANI, 1940, p. 35).

A configuração espacial assemelha-se também àquela da Casa de Vidro, projetada por Lina no Brasil. A residência no Morumbi, São Paulo, também tem a área social em um bloco retangular elevado, aberto para a paisagem, e a área íntima aos fundos da

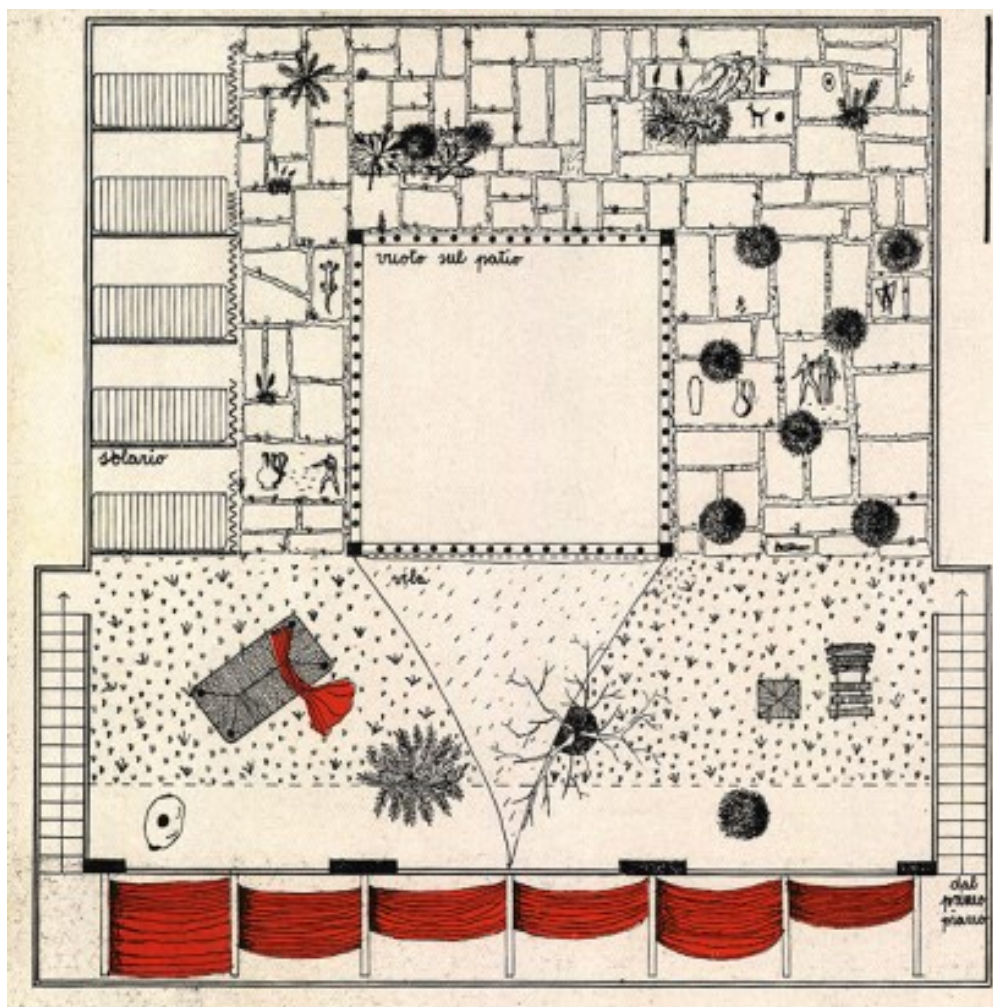
<sup>6</sup> Tradução nossa:

A casa branca é um bloco: um cubo como são as casinhas da costa; e, como elas, aproveita os recursos locais disponíveis como a alvenaria forte.



residência. Na Casa de Vidro, porém, as três janelas e a varanda —provavelmente filiadas à ideia seminal da *Casa Sul Mare de Sicilia*—, dão lugar a um grande pano de vidro. As paredes em contato direto com o solo são trocadas por finos pilotis metálicos. A semelhança das duas casas também acontece na relação que ambas estabelecem com a natureza, de permissão ao mundo natural que adentre visualmente o espaço projetado. Ambas as casas atuam como mirantes contemplativos da natureza e protegem seus usuários das intempéries apenas o necessário, fazendo questão de expô-los de alguma maneira à chuva, ao sol e ao vento, como uma forma de intensificar a aproximação e a identificação das pessoas com o mundo natural.

Figura 8: Planta baixa do terraço-jardim



Fonte: *Domus*, v. 152, p. 35, ago. 1940.

O terraço-jardim (Figura 8), acima da área social e íntima da casa, tem um espaço com grama, do qual brotam muitas plantas de desenhos e formas variadas. O mesmo tecido vermelho da varanda, agora tensionado, configura uma área de sombra triangular, e o guarda-corpo que cerca o vão do pátio é um balaústre ornamentado, típico da arquitetura e do mobiliário romanos. O piso do terraço é composto de pedras organizadas num mosaico, de forma a liberar pequenos espaços entre elas, nos quais a grama cresce, tal qual o acesso principal do Sesc Pompeia. Segundo relatos<sup>7</sup>, durante a execução do projeto do Sesc em São Paulo, Lina removeu o contrapiso que havia sob os paralelepípedos da entrada do Sesc e solicitou aos funcionários que regassem o pavimento de pedra para que as graminhas pudessem crescer entre eles. Em oposição ao terraço aberto e ao ar livre, o térreo é um pavimento técnico, de pé direito baixo e totalmente fechado (Figura 9 e 10).

Figura 9: Perspectiva da fachada sul

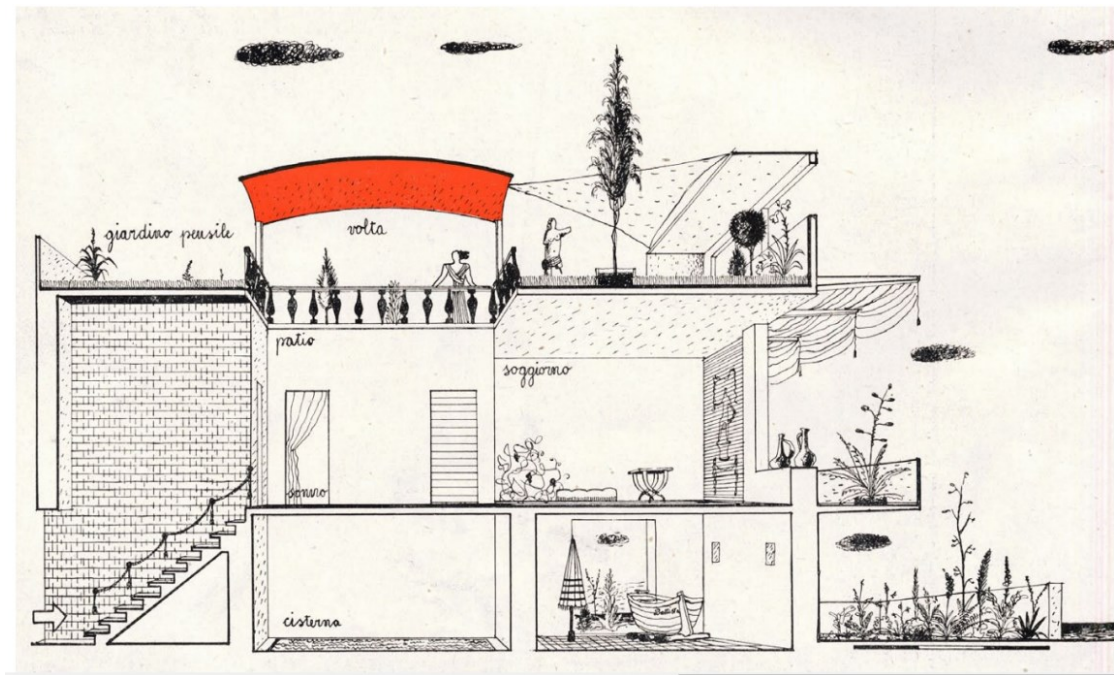


Fonte: Domus, v. 152, p. 36, ago. 1940

<sup>7</sup> Informação obtida na live “SESC Ideias – Lançamento de *Lina: uma Biografia*”, com Danilo Santos Miranda e Francesco Perrotta-Bosch no dia 29 de maio de 2021.



Figura 10: Corte perspectivado da casa



Fonte: *Domus*, v. 152, p. 35, ago. 1940.

O projeto da *Casa Sul mare di Sicilia* é uma primeira reflexão, uma janela de partida, para posteriores aprofundamentos de Lina Bo Bardi acerca da relação entre arquitetura e natureza. Lina escreveria anos mais tarde que:

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 e criação do homem (BARDI, 2002, p. 15).

A natureza está presente em todo projeto da *Casa Sul Mare di Sicilia*, e essas sementes plantadas no desenho da casa de veraneio italiana irão florescer por muitos anos na carreira individual de Lina. Todavia, é imprescindível analisar o contexto em que ela vivia e os arquitetos com quem se relacionava naquela época —um período de aprendizado e formação profissional— para compreender com mais clareza o seu real entendimento de natureza e de arquitetura naquele momento.

## 2.4 ELEMENTOS CILIARES

Lina tinha apenas 25 anos quando saiu de Roma e mudou-se para Milão em busca de um ambiente menos conservador do que ela acreditava ser a capital italiana e a universidade na qual se havia formado (BARDI, 2018). Nos primeiros anos em Milão, segundo Lima (2021), por intermédio do seu amigo de faculdade Carlo Pagani, Lina fez vários trabalhos para Gio Ponti, especialmente nas revistas que ele coordenava. Os projetos publicados eram muitas vezes colaborativos, com a autoria diluída entre Gio Ponti, Carlo Pagani, Lina Bo Bardi e, algumas vezes, o próprio pai de Lina, Enrico Bo. Isso resultou no pseudônimo GIENLICA —iniciais de Gio, Enrico, Lina e Carlo— assinado em diversos desenhos de capa da revista *Domus* (ANNELI, 2010). Gio Ponti teria sido a primeira referência profissional com que Lina entraria em contato, e isso teve grande influência no seu modo de pensar arquitetura naquele momento, não apenas pela coordenação das revistas, mas também pelo interesse de Ponti no estudo das casas mediterrâneas.

Em 1938, dois anos antes da publicação da *Casa sul mare di Sicilia*, a revista *Domus*, coordenada por Ponti, havia publicado o projeto “Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un novo modo di vivere”<sup>8</sup>, para uma casa na ilha de Procida, ao sul de Nápoles. A proposta foi assinada pelo arquiteto Bernard Rudofsky, figura excêntrica no panorama arquitetônico italiano, de formação moderna, mas com grande conhecimento da arquitetura dita “espontânea” do mediterrâneo (PALMIERI, 2019). A casa na ilha de Procida foi um projeto-manifesto que propunha redefinir o modo de habitar a partir dos elementos construtivos da arquitetura e do mobiliário. Tudo no projeto deveria ser repensado através de uma eficiência lógica e poética, na qual a essência mediterrânea seria a grande definidora de um modelo para uma vida consciente e não alienada para os italianos (PALMIERI, 2019).

A casa proposta por Rudofsky (Figuras 11 e 12) tem formato quadrado, com pátio central, está inserida em meio a um jardim e, graficamente, há uma mistura de desenhos em planta baixa e perspectiva. O mobiliário interno é composto por ânforas romanas e um piano de cauda centralizado no ambiente social da casa. Todos esses elementos são muito semelhantes ao que Lina e Pagani irão propor para a *Casa Sul Mare di Sicilia* dois anos

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: Não se deseja um novo modo de construir, se deseja um novo modo de viver

mais tarde, o que marca a influência do pensamento do arquiteto sobre a jovem geração que chegava à cidade de Milão.

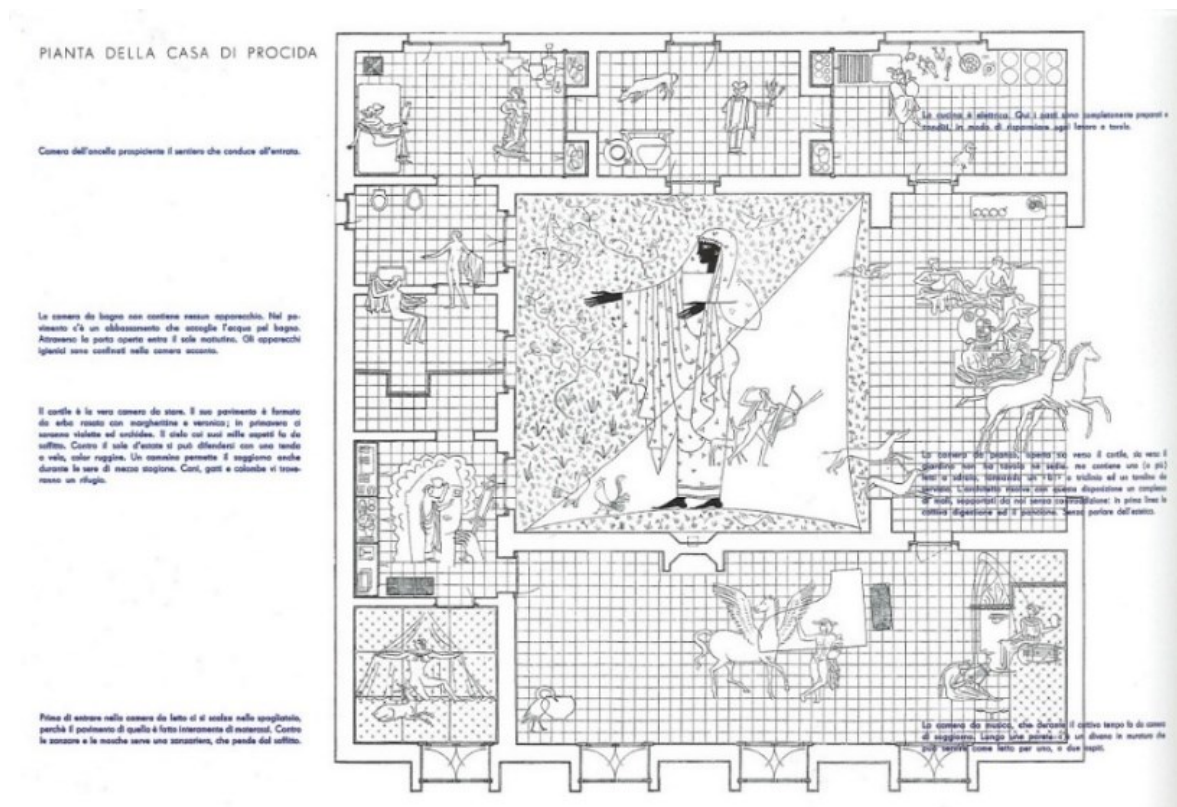
Figura 11: Perspectiva da casa na ilha de Prócida de Bernanrd Rudofsky



Fonte: *Domus*, v. 123, p. 56, mar. 1938.



Figura 12: Perspectiva da casa na ilha de Prócida de Bernarnd Rudofsky



Fonte: *Domus*, v. 123, p. 55, mar. 1938.

Até então, Ponti valia-se de princípios neoclássicos e “antimodernistas”, em oposição, por exemplo, ao Grupo 7<sup>9</sup>, que, na mesma época, apesar de ligado ao futurismo, não tinha pretensões de romper com a tradição clássica, mas sim reinterpretá-la de maneira lógica e racional. A partir do contato com Rudofsky, a atuação de Ponti se transforma, possibilitando o amadurecimento da sua visão em relação à ideia de “mediterraneidade”, que passa a ser vista como um possível caminho entre modernidade e tradição. Segundo Valerio Palmieri (2019), desde então, Ponti começa a dar mais ênfase nas suas revistas a publicações relacionadas às casas litorâneas —muito conectadas com a natureza—, ao valor poético e funcional do espaço e à essência da arquitetura.

É inserida nessa construção de pensamentos entre modernidade e tradição que Lina irá desenvolver o seu próprio modo de compreensão de arquitetura. Nesse momento, a escrita para revistas como *Domus*, *Lo Stile* e *Grazia*, torna-se o seu principal campo de atuação. Entre 1940 e 1946, Lina publica em torno de 150 artigos (GRINOVER, 2010),

<sup>9</sup> O Grupo 7 era formado por Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Henrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini e Giuseppe Terragni. (FRAMPTON,2000)

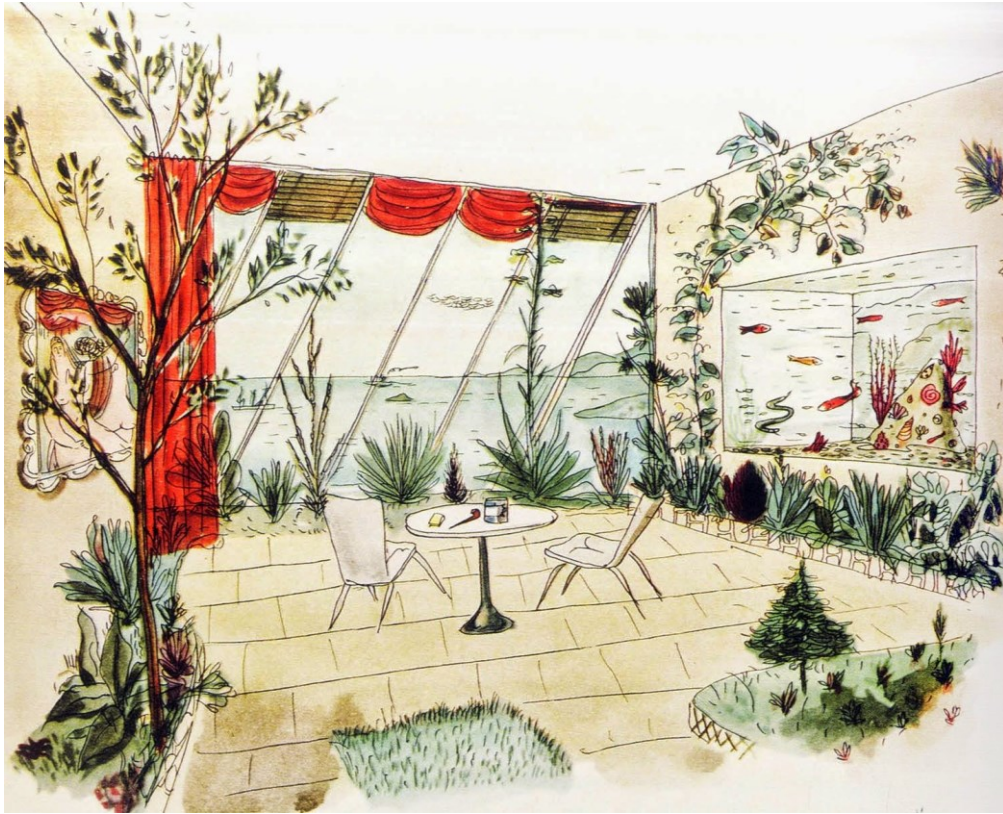
entre os quais pelo menos vinte tratam da relação entre arquitetura e natureza<sup>10</sup>. Os assuntos debatidos nos textos são muito variados e abordam a conexão com o mundo natural de diferentes maneiras e em diferentes escalas.

O artigo “Finestre”, de 1942, por exemplo, trata das janelas e da importância da conexão entre o interior e o exterior. Essa relação abrange muito mais do que o contato visual com a paisagem, uma vez que “[a]través das janelas os ambientes se comunicam com o mundo exterior e deste recebem uma particular atmosfera. As plantas, as flores, o terreno, a insolação concorrem para criar esta atmosfera” (BO; PAGANI, 1942 apud GRINOVER, 2018, p. 110). Em uma ilustração feita por Lina Bo Bardi (Figura 13) para o artigo “L’acquario in casa” (1941), é possível compreender a atmosfera descrita no texto. Na imagem, ela convida a natureza a adentrar um pequeno cômodo. Internamente, a sala tem uma das faces inteira de vidro, e a arquiteta não se preocupa em colocar móveis no espaço, mas sim em espalhar muitas plantas, árvores, trepadeiras, gramíneas, conchas e peixes. É como se Lina convidasse o mundo externo a participar permanentemente do mundo interno. O único mobiliário presente é um conjunto de mesa e cadeiras, que está posicionado de frente para a grande janela, de modo a enfatizar a contemplação do mar que está do outro lado do vidro. O cachimbo e o copo sobre a mesa também reforçam o momento de relaxamento e apreciação da natureza propostos pela arquiteta.

---

<sup>10</sup> O conteúdo dos textos não encontrados na íntegra para leitura foi identificado a partir do título e do pequeno resumo disponibilizado por Grinover em sua dissertação de mestrado.

Figura 13: Ilustração do artigo "L'acquario in casa"



Fonte: PEDROSA *et al.* (2019, p. 70).

No artigo “La Natura nella casa”, Lina reforça a relação de fusão entre arquitetura e natureza afirmando:

É preciso que a natureza adentre a casa. É preciso que o sol com o mundo exterior adentre a casa, fazendo parte dela. Não deve mais existir a casa-prisão, a casa fechada ao respiro da natureza, a casa em tudo interiorizada e circunscrita em um mundo melancólico e limitado. Através de uma pele sutil que a proteja e, ao mesmo tempo, a ponha em contato com o céu, o sol e o verde, a casa deve participar da natureza. E a vida que nela se desenvolve, mesmo se protegida, deve continuar a viver na natureza (BO, 2018 [1942] p. 135).

Para Lina, qualquer espaço da casa poderia e deveria tornar-se um ponto de conexão com o mundo natural, seja através das plantas, animais, iluminação ou ventilação. A natureza, para ela, deveria compor o dia a dia das pessoas como uma forma de garantir espaços mais confortáveis, alegres e conectados com a vida. Lina observa que “em algumas cidades do interior da Calábria as janelas têm hortas em miniatura ou minúsculos jardins de ervas perfumadas” (BO, 2018 [1942], p. 136). A observação atenta e minuciosa das casas interioranas e dos hábitos de vida de seus moradores irá compor, além de um



repertório sensível e único para o trabalho de Lina, um método de pesquisa de campo que ela utilizará em projetos como o da Comunidade Camurupim no Nordeste brasileiro (BARDI, 2018).

No texto “La casa in Campagna” (1941), a arquiteta oferece uma série de sugestões sobre como deveriam ser os móveis de uma casa de campo. Segundo Lina, ao contrário do mobiliário da cidade, no campo as pessoas teriam mais liberdade para usar cores, texturas e estampas: “*di grandi fantasia saranno i mobili da terrazzo e da giardino*”<sup>11</sup> (BO, 2018 [1941]). A liberdade que Lina sugere para os móveis de uma casa interiorana relaciona-se com a liberdade recebida da paisagem circundante, do seu contexto natural. No desenho do texto (Figura 14), Lina exhibe móveis coloridos envoltos por folhagens e flores e, mais uma vez, as plantas e até mesmo os animais —nesse caso, um galo e uma galinha— são pensados como se fossem mobiliários e fazem parte da composição do ambiente. Os móveis, por sua vez, têm traços que parecem dar movimento aos objetos e transformá-los em seres animados. Numa cena de fantasia, estão todos prontos para interagir com o mundo vivo ao seu redor.

---

<sup>11</sup> Tradução nossa:  
De grande fantasia, serão os móveis do terraço e do jardim.

Figura 14: Ilustração para o artigo "La casa in campagna"



Fonte: Bardi (2018, p. 28)

A maioria dos artigos de Lina tratava de espaços internos e mobiliário, entre outras razões, pelo fato de que algumas das revistas para as quais ela escrevia eram direcionadas ao público feminino da época — não a arquitetos. Portanto, muitas vezes, era através da investigação dos ambientes domésticos que Lina tinha a oportunidade de estudar e experimentar temas como natureza, primitivismo e tradição na arquitetura.

O enfoque na tradição italiana é retomado em outro artigo — Tende e cabine — na revista *Lo Stile*, ainda no mesmo ano. Lina Bo e Carlo Pagani projetam abrigos desmontáveis para praia, concebidos como fruto da observação da paisagem natural e da paisagem construída de três províncias da costa mediterrânea: Liguria, Lacio e Sicilia. Pergolados, varandas, janelas e cores, são os elementos resgatados como tradicionais. (CAMPELLO, 2009, p. 34).

Segundo Campello, Lina provavelmente teve conhecimento sobre o tema da arquitetura rural quando ainda estava cursando a universidade em Roma. Em 1936, Giuseppe Pagano e G. Daniel organizam a Mostra de Arquitetura Rural durante a

VI Trienal de Milão, trazendo ao público a realidade cotidiana e arquitetônica do interior da Itália e a “pureza do homem do campo, preservado dos males da cultura urbana” (CAMPELLO, 2009, p. 43). Posteriormente, o assunto será debatido em diversos artigos escritos por Lina, que demonstra interesse não apenas na arquitetura rural italiana, mas do mundo todo:

A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda a superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural. Da correspondência perfeita desta arquitetura com o ambiente no qual a vida do homem se desenvolve há exemplos no mundo todo, e o primeiro entre todos é o da casa mediterrânea, pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que se desenrola ali (BO, 2009 [1943], p. 47).

No trecho acima, do artigo “Architettura e Natura: La Casa nel Paesaggio”, já citado nesse trabalho anteriormente, Lina trata essencialmente das similaridades entre o racionalismo da arquitetura moderna e a espontaneidade da arquitetura rural, que se identificam na associação à paisagem em que estão inseridas. Chama a atenção o fato de que as casas escolhidas por ela para compor o artigo localizam-se todas na América do Norte e Central, o que demonstra a aproximação ou interesse de Lina com as ideias de arquitetos que estavam nos Estados Unidos naquela época, como Frank Lloyd Wright e Bruno Zevi, este último seu amigo e correspondente italiano que morava nos Estados Unidos.

Em 1945, Zevi lança seu primeiro livro, *Verso un'architettura orgânica*, e lidera a Associação pela Arquitetura Orgânica (APAO). O grupo experimentava criar um projeto para a cultura italiana através de um novo discurso e uma nova prática arquitetônica. Quando Zevi retorna à Itália, após a guerra, começa a defender a aproximação com ideais da cultura norte-americana, especialmente com o arquiteto Frank Lloyd Wright, pois considerava haver nas ideias dele possibilidades para desenvolver diretrizes humanistas na Europa devastada pela guerra. Em uma carta destinada à Bruno Zevi, em julho de 1945, Lina elogia o livro publicado pelo amigo: “*il tuo libro [...] è onesto; e sarà utile, in italia ce n'era bisogno [...]*” (BO, 1945 apud FALBEL, 2017, p.52)<sup>12</sup>. Seis meses após essa carta, Zevi irá reunir Lina Bo, Carlo Pagani, Pietro Maria Bardi e Ortensio Gatti na elaboração da

---

<sup>12</sup> Tradução nossa: O teu livro é honesto e será útil, a Itália precisa dele.

revista *A*, publicada em Milão entre janeiro e junho de 1946 (FALBEL, 2017). Os artigos da revista debatiam a reconstrução da Itália, a mulher moderna, pré-fabricação, democracia e outros assuntos que diziam respeito à renovação do viver italiano (GRINOVER, 2010).

Essas são algumas das personagens que orbitavam o mundo de Lina Bo Bardi no período em que trabalhou em Milão, colegas e amigos que foram importantes para a sua formação profissional e pessoal e que também investigavam —cada qual com seus interesses— temas relacionados à natureza. A convivência com arquitetos experientes trouxe para Lina uma prática moderna e intelectual diferente do que havia aprendido na faculdade de Roma com seus professores mais conservadores. Ao mesmo tempo, é possível observar que as experiências em Milão também representam a afirmação de um modo de observar o mundo que Lina já havia experimentado na infância e na adolescência com a sua família.

## 2.5 AS SEMENTES DE UM IMAGINÁRIO INFANTIL

Desde que Lina era muito pequena, sua família tinha o costume de viajar durante as férias de verão para o litoral italiano ou para a cidade interiorana de Tagliacozzo, na região dos Abruzos, onde o avô de Lina morava e trabalhava (PERROTA-BOSCH, 2021). Abruzos é uma região italiana de topografia acidentada, composta por campos, colinas, pequenas cidades e fauna em abundância. É possível identificar o interesse infantil de Lina na paisagem rural e natural através das inúmeras pinturas feitas por ela de 1924 a 1930, quando tinha entre 10 e 16 anos. Lina retratava com destreza, para uma menina da sua idade, o mundo que observava durante as viagens de férias.

Uma das primeiras pinturas feita por Lina de que se tem registro foi feita aos 10 anos de idade. A imagem (Figura 15) retrata uma paisagem montanhosa com poucas árvores, mas muitos tons de verde. No centro da representação, destaca-se uma casa simples, com telhado de duas águas e esquadrias pequenas. A fumaça que sai da chaminé da casa marca a presença humana na cena bucólica. Outra pintura (Figura 16), desenhada um ano depois, exibe uma paisagem semelhante à anterior, porém a verdadeira protagonista é uma árvore morta – conforme escrito por Lina no próprio desenho. Os galhos secos e exuberantes ocupam metade da imagem e a cor terrosa contrasta com o entorno verde e vivo. Nessa pintura é possível observar as plantas trepadeiras crescendo

sobre as paredes da casa ao lado da árvore e um certo coroamento de vegetação ornamentando o telhado. Esses dois elementos, que se incorporam à arquitetura, irão retornar posteriormente nos desenhos de casas e outros projetos de Lina no Brasil. O contexto será outro, a arquitetura será diferente, mas a essência da relação entre edificação e natureza parece ressignificar-se a partir das memórias do imaginário infantil.

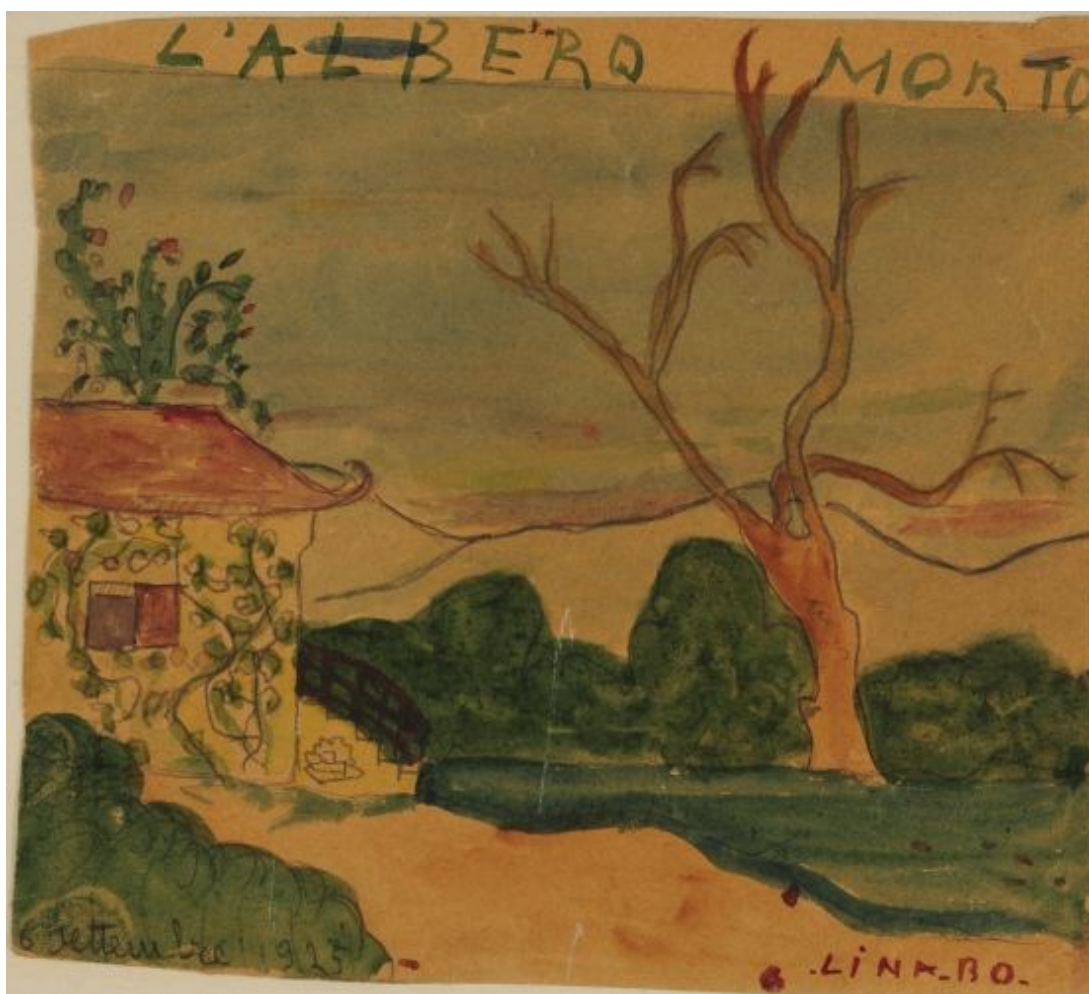
Figura 15: Pintura feita por Lina Bo Bardi em 1924



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Figura 16: Pintura feita por Lina com o título *L'Albero morto*, em 1925.



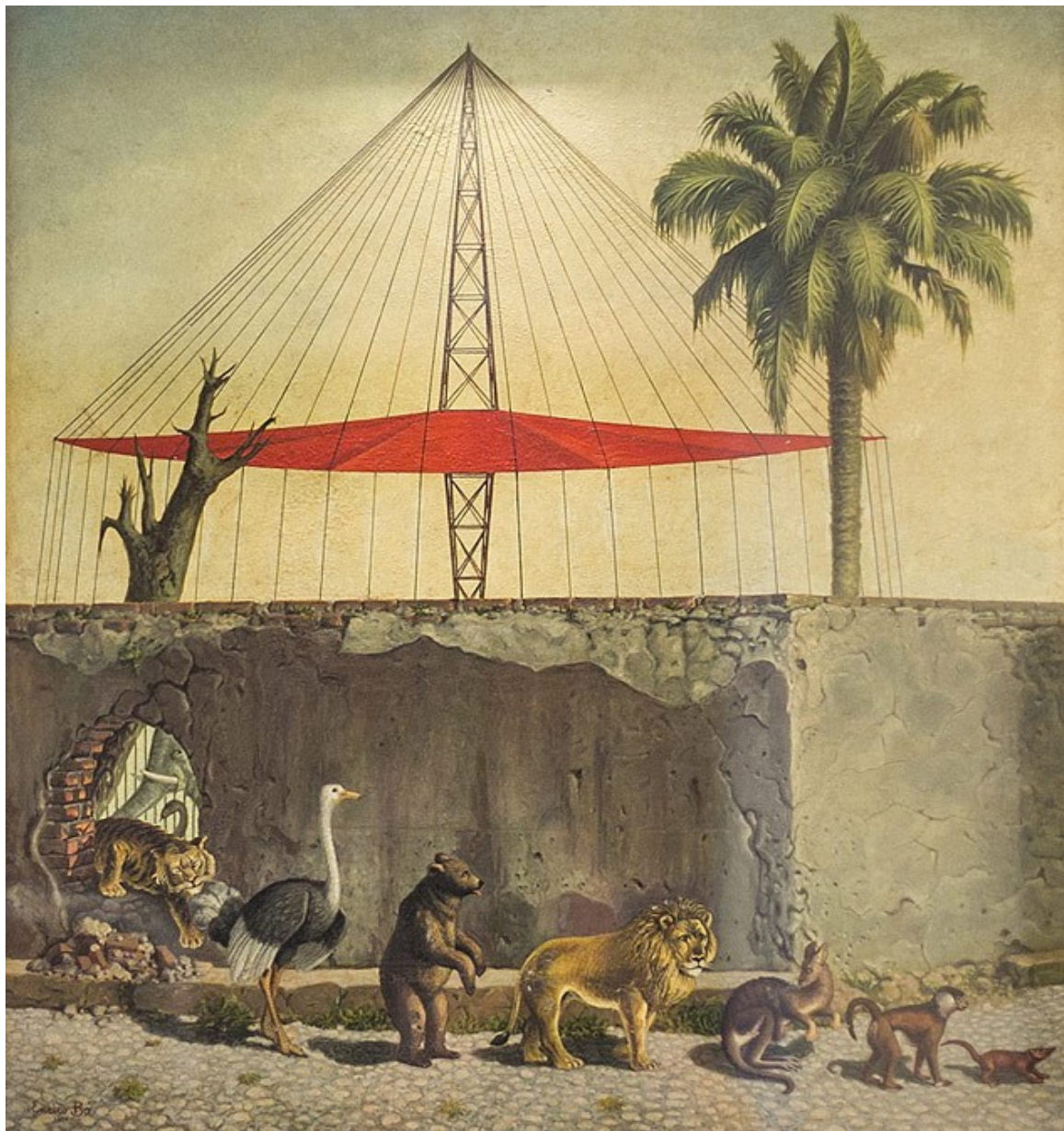
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

O incentivo e o gosto pela pintura vieram do pai de Lina, Enrico Bo. Foi ele quem a ensinou a desenhar e a observar com atenção o que acontecia ao seu redor. Durante a primeira guerra, devido a uma condição física, Enrico não precisou se alistar e “sustentou a esposa e as duas filhas trabalhando como pequeno empreiteiro de residências no moderno bairro romano de Testaccio – sua característica particular era dotar cada edifício construído com um pequeno jardim” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 55). É com essa figura paterna multidisciplinar e grande admiradora das plantas e dos animais que Lina irá crescer. As pinturas que ele fez a partir da década de 40 retratam cenas do cotidiano de Roma e da natureza, temáticas bastante parecidas com o que Lina costumava pintar na infância e adolescência.

O quadro *Domenica, Fuga dal circo*, de 1945 (Figura 17), segundo Lina, foi pintado por Enrico em homenagem a ela: “[M]eu pai dedicou a mim, que sempre tive horror aos domingos. Os animaizinhos ele tirou de um grande livro colorido com o qual aprendi a

ler”<sup>13</sup>. O afeto com que Lina trata a obra de Enrico desdobra possibilidades de interpretação sobre o intercâmbio poético e estético entre pai e filha.

Figura 17: *Domingo – Fuga do circo*, Enrico Bo, 1952.



Enrico Bardi. *Domingo – fuga do circo*. 1945. Pintura, óleo sobre tela.  
Acervo pessoal de Marilucia Melo Medeiros.

A pintura citada por Lina retrata uma organizada fuga de animais. O que separa o lado interno do externo é um buraco de formato orgânico no muro de alvenaria. Do lado

<sup>13</sup> Frase escrita por Lina em carta a Piero Manginelli (1975) quando doou a obra do pai para o médico que cuidava dela e de Pietro. Informação e acesso visual ao documento obtido através do curso “Lina: uma biografia”, ministrado por Francesco Perrotta-Bosch e organizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo entre 19 de agosto e 16 de setembro de 2021.

de dentro do muro, aparece uma árvore morta bastante semelhante à que Lina havia desenhado na sua infância. O desenho do circo apresenta traços arquitetônicos simples e tradicionais, destacando-se pelo uso da cor vermelha na tenda de cobertura, que lembra estudos de Lina para a *Casa Sul Mare di Sicilia* e, posteriormente, estudos para o edifício do Museu à beira do Oceano (1951). A temática circense representada por Enrico também irá acompanhar a trajetória de Lina nos lúdicos desenhos para a ocupação do vão do Museu de Arte de São Paulo (1957) e para as exposições do Sesc Pompeia (1977)<sup>14</sup>.

A família, as memórias de criança, as paisagens desfrutadas e as experiências profissionais em Milão fazem parte de um caminho importante para o entendimento do que Lina compreendia sobre natureza. O período italiano representa um momento de formação pessoal e de experimentações teóricas de arquitetura. A mudança para o Brasil com o marido Pietro Maria Bardi, em 1946, irá acender transformações significativas sobre o seu modo de pensar a relação entre natureza e a arquitetura, especialmente no campo prático. No país onde tudo parecia possível, Lina Bo Bardi irá encontrar relações que ainda não havia experimentado. Porém, muitas questões trabalhadas durante o período italiano irão permanecer ou serão ressignificadas anos mais tarde, fazendo com que os dois períodos se entrelacem constantemente, reforçando o que a própria Lina acreditava quando dizia que, “o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim” (BARDI, 2018, p. 327).

---

<sup>14</sup> A relação entre os trabalhos de Enrico Bo e da filha Lina Bo Bardi, bem como sua relação pessoal, é tema significativo e importante a ser explorado em futuras pesquisas.



### 3 CRESCER: A NATUREZA NO PRIMEIRO ENCONTRO COM A BAHIA

#### 3.1 SEM FOLHAS NÃO TEM NADA: EXPOSIÇÃO BAHIA

O caminhar das pessoas determina o ritmo do som que chega aos ouvidos, o barulho que emerge do chão tem textura, cor e densidade. Pisar em folhas secas é ouvir uma floresta viva e sentir com os pés e com o corpo o tempo que passou para que as folhas crocantes caíssem no chão. É ver, sem precisar enxergar, a polifonia das cores terrosas de um outono seco e ruidoso.

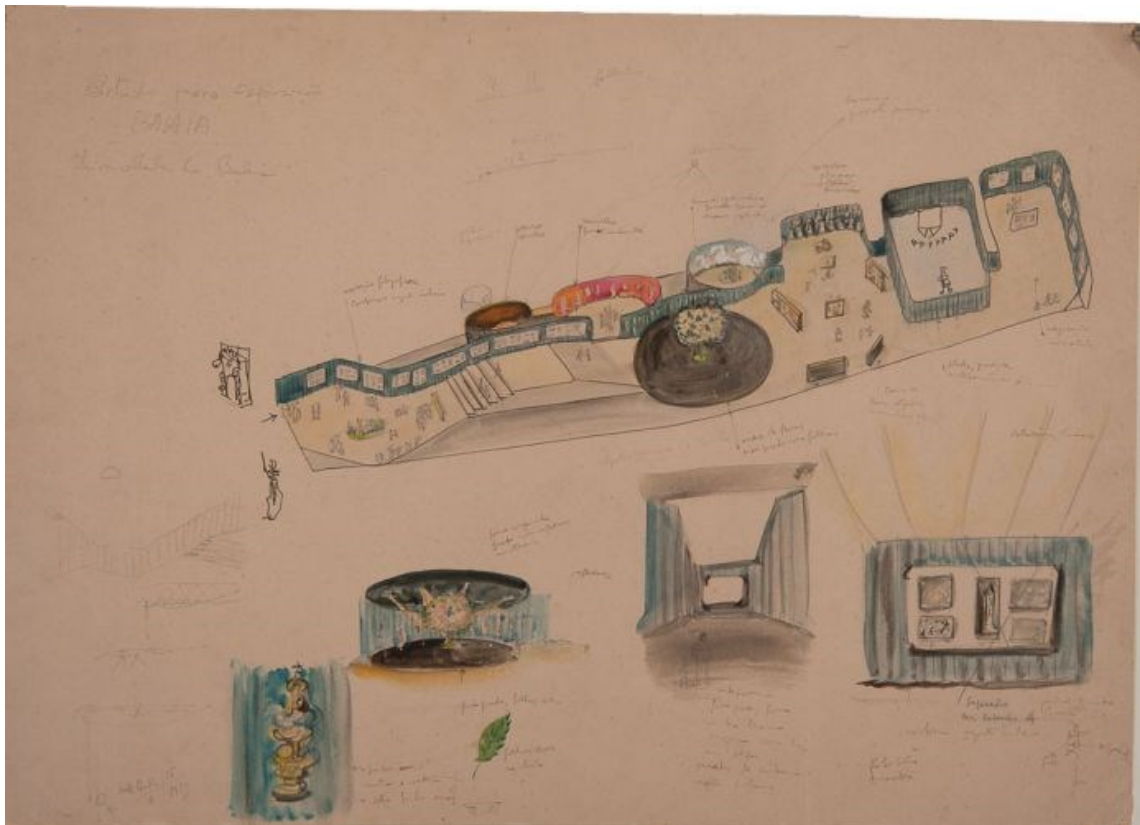
Com essa infinitude de sensações, os espectadores eram recebidos na exposição *Bahia*, no Ibirapuera, em 1959, organizada por Lina Bo Bardi e Eros Martin Gonçalves para a V Bienal de São Paulo. O chão do pavilhão foi coberto por folhas secas de eucalipto colhidas no próprio parque e representavam a primeira referência direta à cultura nordestina e aos terreiros de candomblé<sup>15</sup>. Lina especificou esse elemento natural, tão importante para a exposição, junto com os desenhos de expografia. A folha, minuciosamente desenhada e colorida por ela, é acompanhada da legenda: “folhas vivas pelo chão” (Figura 18).

As folhas, para as religiões de matriz africana, são sagradas e possuem o poder de cura. Alecrim, arruda, erva-doce, babosa, erva-de-santa-maria, salsa e uma infinidade de tantas outras fazem parte do fundamento religioso e da ligação entre homem, natureza e divindade. Os orixás do candomblé estão sempre relacionados a um elemento natural e se expressam através dele para lembrar o ser humano de que se é parte de um todo, complexo e natural, assim como são os bichos, as águas e outros elementos. Não existe distinção entre o que é humano e o que é natureza (MEDEIROS, 2017).

---

<sup>15</sup> Normalmente o chão dos terreiros de candomblé é coberto por folhas de pitangueira (MEDEIROS, 2016), porém, para a exposição recolheram-se as folhas de eucalipto disponíveis no próprio Parque Ibirapuera, provavelmente pela facilidade do material disponível.

Figura 18: Projeto para a exposição *Bahia*



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

A organização espacial da exposição também faz referência aos terreiros de candomblé. Mário Cravo Júnior, artista plástico baiano, guiou Lina nos primeiros anos em que ela morou em Salvador pelos terreiros da cidade soteropolitana (PERROTTA-BOSCH, 2021). Lina analisava estes lugares com o olhar de arquiteta, atenta aos detalhes, aos materiais e aos simbolismos presentes. A aproximação de Lina com os terreiros da Bahia foi traduzida na espacialidade da exposição de maneira quase literal. Além das folhas pelo chão, o tecido branco que cobria o teto fazia referência às bandeirolas que representam o céu para as religiões africanas; a árvore sozinha, posicionada no miolo do espaço expositivo, é encontrada nos terreiros e faz a conexão entre o mundo material (terra) e o mundo imaterial (Céu); uma escultura de Exu de Mario Cravo Júnior protegia a entrada, tal qual nos terreiros africanos (MATOS, 2019). Apesar da evidente referência às religiões de matriz africana, a mostra incluía em seu acervo a exposição de santos e outras representações do catolicismo, apontando o sincretismo religioso que Lina observou no Nordeste brasileiro daquele tempo.

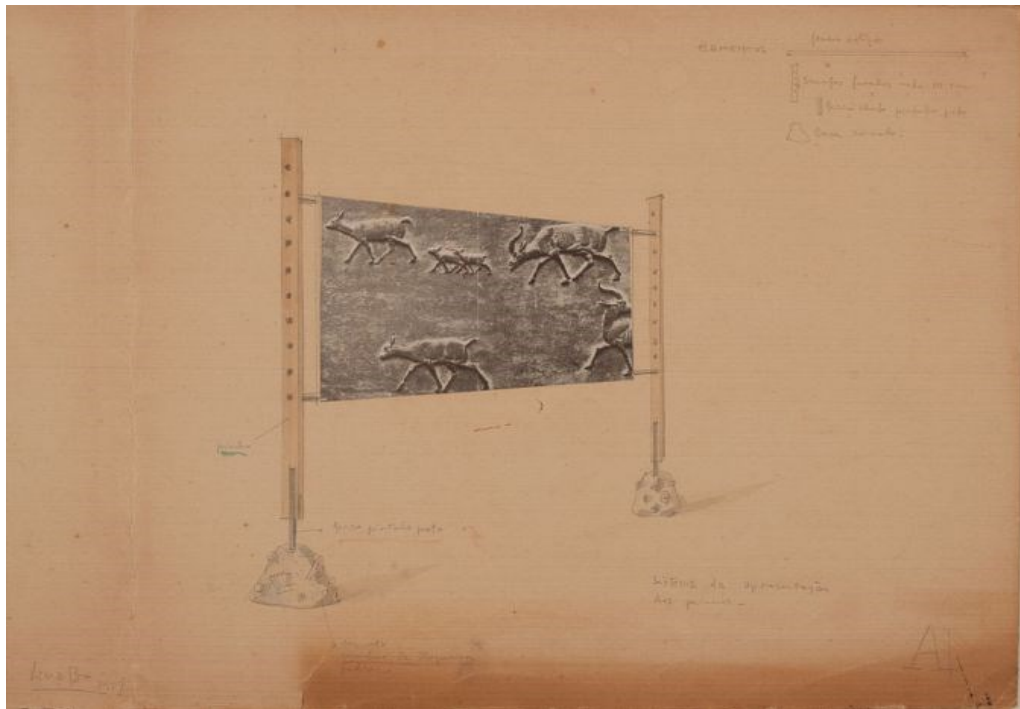
Em um dos croquis da exposição (Figura 18), Lina traça uma espécie de topografia com diferentes níveis, criando pequenas montanhas e distintas paisagens ao

longo do percurso expográfico. A diferença de alturas, apesar do pé direito baixo, faz o corpo trilhar atento pela exposição sem se acomodar ou desfrutar do relaxamento de um plano sem obstáculos. É o corpo ativo e presente que se espera de alguém que atravessa uma floresta e que Lina prezava quando desenhava o mobiliário de teatros e espaços de espetáculo, por exemplo (BARDI, 2018).

Para o percurso expositivo, Lina buscou incorporar ao projeto arquitetônico itens de ampla experiência sensorial com efeitos sonoros, aromáticos e visuais, traduzidos através de elementos naturais, como folhas, flores e plantas. A natureza está presente no projeto, em primeiro lugar, devido à intrínseca relação com a cultura baiana e as religiões africanas. No entanto, os desenhos de Lina incorporam a presença da natureza também na concepção projetiva, aparecendo, inclusive, nos detalhes construtivos.

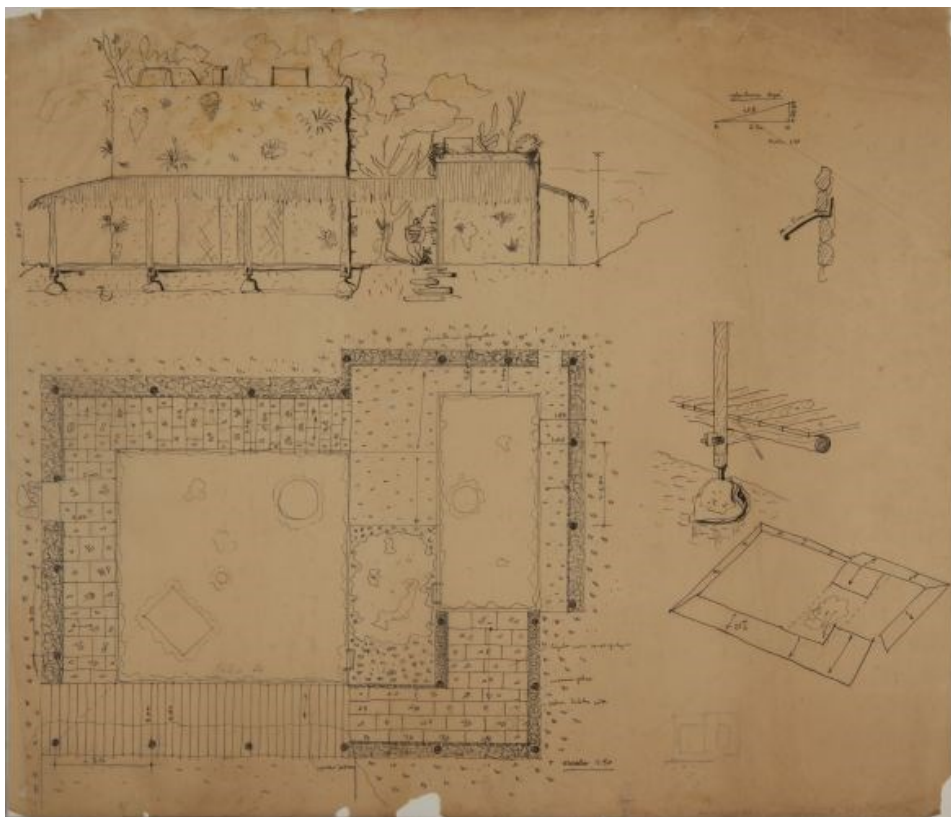
As cortinas azuis evidenciam o caminho que o visitante deve seguir. Como o leito de um rio, formam pequenas ilhas nas quais há permanência e observação das obras ao redor. As cortinas lembram também uma cachoeira horizontal e volumosa. Os trilhos, presos ao teto da marquise de concreto desenhada por Niemeyer, seguram o tecido ondulado que cai pesado até o chão. O desenho para os expositores (Figura 19) é composto por uma estrutura de madeira modular com furos igualmente espaçados. Neles é possível encaixar as obras em diferentes alturas e larguras de maneira simples e funcional. A base de concreto não tem uma forma rígida ou lapidada. Lina desenha o objeto como uma rocha bruta recém-extraída do solo e repleta de outros elementos naturais e restos incrustados a ela. Um desses elementos, a concha, é símbolo de proteção para a cultura africana, além de instrumento para os rituais religiosos. Essa forma aparece também nos desenhos dos alicerces da varanda da casa Valeria Cirell (Figura 20), projetada um ano antes da exposição.

Figura 19: Estudo para expositor



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 20: Desenhos de estudo da Casa Valéria Cirell



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

O conteúdo da exposição, além da própria cenografia, que já era bastante educativa, incluía uma coleção de objetos populares de uso cotidiano no sertão do Nordeste brasileiro: canecas, brinquedos, toalhas, esculturas em madeira e barro, representações dos orixás do candomblé, entre outras coisas. Era a primeira vez que se expunha a cultura nordestina no Sudeste do Brasil e, como forma de instigar o debate, no catálogo da exposição, Lina e Martin Gonçalves discutem temas importantes como “arte popular”, “folklore”<sup>16</sup> e “arte primitiva”:

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana (BARDI; GONÇALVES, 2018 [1959], p. 134).

A vida do brasileiro “simples” era de interesse de Lina Bo Bardi, e o cotidiano do “povo” —como ela gostava de chamar—, estava intimamente associado à natureza, seja nos materiais das suas confecções diárias de sobrevivência ou nas manifestações religiosas com as quais as pessoas se identificavam. A terra cozida transformava-se em prato ou caneca, gramíneas secas viravam cestos ou chapéus, um pedaço de madeira poderia transformar-se em talheres ou na escultura de alguma representação religiosa. A natureza também se mostrava presente no primitivismo da própria vida, nos laços de proximidade com o que há de mais natural da essência humana. Isto fazia com que as pessoas utilizassem os recursos disponíveis de maneira criativa, não como produção artística mercantilizada, mas como instinto de sobrevivência inserido em um país marcado pela miséria e desigualdade social.

---

<sup>16</sup> Lina Bo Bardi escreve *folklore* com a letra *k* nesse texto muito provavelmente para evidenciar o aspecto estrangeiro do termo, pois considerava haver distinção entre folclore e artesanato. Para ela, “[o] folclore diferencia-se de artesanato pelo tratamento paternalístico que receberia do Estado, que reduziria sua potencialidade utilitária, tomando-o apenas por seus aspectos superficiais, não por sua possibilidade estruturante. Já com o termo artesanato, Lina designa uma categoria de manifestação autenticamente popular, que estaria vinculado às condições específicas para ser produzido. Para a arquiteta, a produção manufaturada deixaria de ter significado cultural quando as condições sociais que a estruturam se esgotam e também quando o corporativismo estatal dela se apropria para legitimar um discurso nacionalista” (ROSSETTI, 2002, n. p.).

O ano de 1959, quando aconteceu a exposição *Bahia*, marca um período importante na vida de Lina Bo Bardi, que chegou ao Nordeste brasileiro pela primeira vez em 1958, convidada a ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, além de escrever semanalmente para o jornal *Diário de Notícias*, na coluna *Cultura da vida, de arte, de história*. Na mesma época, o reitor-fundador da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, propunha transformar a cena cultural baiana através de um movimento artístico cultural que teve importantes consequências históricas no Brasil, como defende Antônio Risério no livro *Avant-Garde na Bahia* (RISÉRIO, 1995). A efervescência cultural da época contribuiu posteriormente para movimentos como o Cinema Novo e a Tropicália, por exemplo. Caetano Veloso, ao falar sobre a importância de Dona Lina —como respeitosa a chamava— em Salvador, enfatiza o trabalho da arquiteta na construção cultural e na valorização da criatividade popular do povo nordestino “não como folclore, mas como verdadeira força cultural” (MICHELIS, 2014).

Na exposição *Bahia*, Lina e Martin Gonçalves aventam de maneira sensível e poética uma diluição dos limites entre arte, cultura popular, religião e natureza. Essa diluição ou emaranhado de significados foi um dos caminhos encontrados por Lina para compreender a cultura popular de um país que não era seu de origem. Nesse momento, a natureza se apresenta para Lina através das pessoas e dos seus rituais cotidianos, elucidando uma parte importante do que seria a “força cultural” de uma região do Brasil. Alguns anos antes desse encontro com a Bahia, recém-chegada na cidade de Salvador, Lina irá fazer reflexões importantes sobre arquitetura e natureza, fundamentando sua argumentação em duas experiências recentes que havia vivenciado: uma viagem internacional e a escrita de uma tese que posteriormente se transformaria em um livro.

### 3.2 AS FOLHAS DE UM LIVRO NO TEMPO DE UMA VIAGEM

Em 1956, pouco antes de partir pela primeira vez para o Nordeste, Lina fez uma viagem pela Europa com seu marido Pietro Maria Bardi, com a intenção de colaborar com a montagem da exposição do acervo do Museu de Arte de São Paulo em Milão. Alguns meses depois, visitou a cidade de Barcelona, onde teve a oportunidade de conhecer pessoalmente a obra do arquiteto Antoni Gaudí. “Na obra de Gaudí [Lina] encontrou a

prova material de muitas de suas ideias sobre a integração entre arquitetura e natureza, arte e ciência, construção e forma, modernidade e tradição” (LIMA, 2021 p. 189).

Através de Antoni Gaudí, Lina aprimora sua visão de natureza como fundamento, fundação, origem da vida e das coisas. O arquiteto-artesão enxergava a natureza como fonte de todo o saber, inclusive para a criação artística e arquitetônica. A geometria dos seus protótipos e construções era baseada em uma percepção analítica dos elementos da natureza; mesmo o conceito de originalidade para Gaudí estava relacionado ao retorno às origens, ou seja, a própria natureza.

Segundo Ana Carolina Bierrenbach, existe uma compatibilidade entre a obra do arquiteto e o trabalho de Lina Bo Bardi e há em Lina uma atração pelo modo com que o catalão assimilava a natureza em seus projetos:

Um dos modos de incorporação do mundo na obra de Antoni Gaudí – e que é utilizado sobretudo pelo seu discípulo e colaborador Jujol – é a utilização da técnica de anexação à arquitetura de inúmeros restos e detritos desprezados pela sociedade. Assim, a arquitetura traga para dentro de si o mundo cultural e natural, e desse modo consegue criar possibilidades de intercâmbios entre os homens e o seu universo circundante. (BIERRENBACH, 2003, p. n.p.)

Lina começa a cultivar essa técnica de agregar restos não apenas nos seus projetos arquitetônicos, como vimos anteriormente nos alicerces dos expositores da exposição Bahia e da casa Valeria Cirell, mas também no seu modo de pensar a humanidade, direcionando suas pesquisas para o que é sobra, anônimo ou esquecido. Nesse combo marginal, encontram-se os pobres, nordestinos, interioranos, indígenas e a própria natureza, deixada de lado em uma sociedade mais preocupada em dominá-la em prol do desenvolvimento do país e da humanidade.

Após a turnê pela Europa, a exposição das obras do MASP seguiu para os Estados Unidos, onde Lina pôde conhecer o Museu Guggenheim, do arquiteto Frank Lloyd Wright, que ela já admirava desde os tempos em que ainda morava na Itália. Wright, assim como Lina, também era um grande apreciador do arquiteto Catalão, Antoni Gaudí, mas tratava a relação arquitetura-natureza de forma diversa. Suas obras se desenvolvem através de um processo de interpretação da natureza através da continuidade espacial, geralmente de dentro do ambiente para fora dele. Suas casas são marcadas por formas simples com grandes planos horizontais que não oferecem obstrução da paisagem ou do entorno, assim como pelo uso de materiais naturais como pedra e madeira (FORESTI, 2008).

A aproximação de Lina com as ideias desses dois arquitetos torna-se notória na tese que ela entregou em setembro de 1957 para concorrer a uma cadeira de docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e nas três palestras que a arquiteta foi convidada a lecionar na cidade de Salvador, em 1958. Para além da concomitância, há relações importantes entre esses eventos e inúmeras de suas ideias sobre a integração entre natureza e arquitetura que irão amadurecer e se transformar nesse período.

A tese *Contribuições propedêuticas ao ensino da teoria da arquitetura* tem um capítulo inteiramente dedicado à natureza e arquitetura, que Lina inicia com a reflexão de que a natureza deve ser a principal fonte de inspiração da arquitetura e que os instrumentos, ou seja, os meios para o desenvolvimento da arquitetura estão na natureza (BARDI, 2002). A tese se ocupava em dissertar sobre ensinamentos básicos de arquitetura. Portanto, para Lina, o estudo da natureza era elemento primordial no ensino da disciplina. Nesse capítulo, também há evidente referência ao modo de projetar e construir de Gaudí, que baseava suas ideias na análise primeira da forma e da geometria da natureza. Entretanto, a frase é acompanhada de uma foto da Casa Middleton, de Frank Lloyd Wright, construída em 1948. A residência, de laje plana, tem formato semicircular e é construída com paredes de pedras. O acesso à residência acontece por um túnel de formato quadrado, que parece ter sido escavado nas montanhas da paisagem. O lado interno da casa se abre através de um grande pano de vidro para o exterior, criando um espaço que se propaga pela paisagem, apesar do formato côncavo e centrado (Figura 21 e 22).



Figura 21: Casa *Solar Hemicycle*, Middleton, Wisconsin, Frank Lloyd Wright.



Fonte: Wang (2017, n. p.)

Figura 22: Casa *Solar Hemicycle*, Middleton, Wisconsin, Frank Lloyd Wright.



Fonte: Wang (2017, n. p.)

Para Lina, a organicidade dos projetos de Wright não se relacionava unicamente com a plasticidade da forma ou com a materialidade da casa, mas também com o que ela

chamava de “ordem natural das coisas”. A ordem da natureza, segundo o vocabulário técnico e crítico da filosofia, diz respeito ao “conjunto das repetições manifestadas sob a forma de tipos ou de leis pelos objetos percebidos” (LALANDE, 1999, p. 771). Ou seja, Lina faz referência à importância dos ciclos presentes na natureza e ao movimento em relação ao tempo e ao espaço no qual o próprio homem, como ser indissociável, é parte integrante, e, como tal, sujeito a sua ‘ordem’. Segundo ela,

o estudo e a reflexão sobre a **ordem natural das coisas** favorecerá, sem dúvida, o contato permanente com o motivo determinante do nosso ser. Poderíamos aludir a um problema atinente ao âmbito desta recomendação lembrando como, por exemplo, a casa do homem, hoje, cada vez mais se isola da vegetação, das zonas verdes, sendo fácil imaginar quais as consequências (BARDI, 2002, p. 15, grifo nosso).

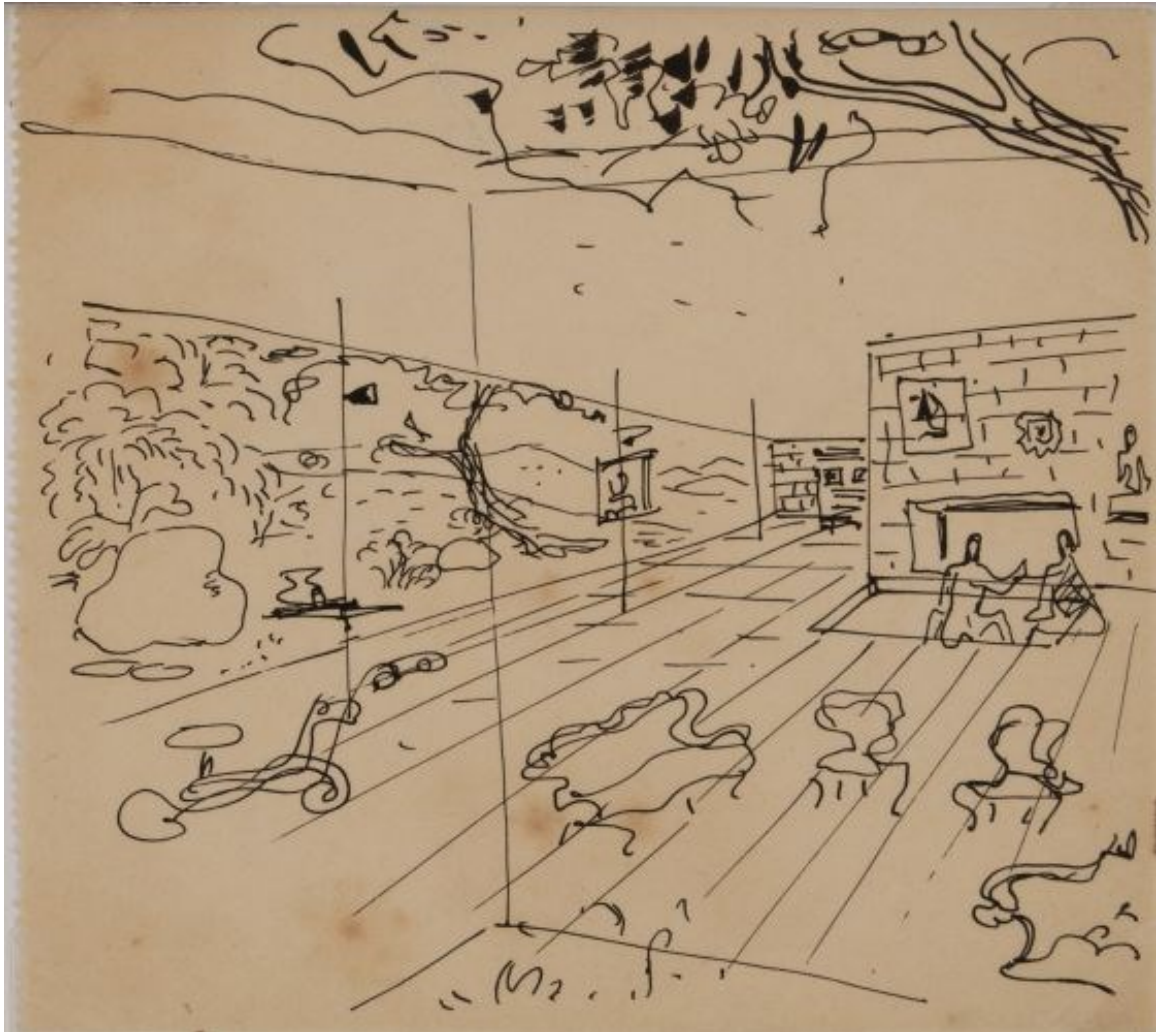
Ao mencionar o contato com o “nosso ser”, Lina utiliza o exemplo de outra casa de Frank Lloyd Wright, a Casa em Taliesin, projetada por Frank Lloyd Wright e construída para o senhor John O. Carr. Nela, um elemento natural é o impulso projetivo da arquitetura —que se desenvolve ao redor de uma árvore. Com essa associação direta, podemos supor que, para Lina, a ideia da essência humana conecta-se ao relacionamento inerente entre humanos e natureza.

À medida em que nós, humanos, nos aproximamos da “ordem natural das coisas”, através do encontro com natureza, também nos aproximamos da nossa essência como seres inseridos no movimento original e cíclico da vida. Da mesma forma, a arquitetura, quando incorpora aspectos de movimento e de efemeridade presentes na natureza, está sujeita a ser mutante por si própria e como consequência, inserir-se ao “ciclo da vida”. Uma vez que esse movimento é interrompido, existirão consequências para a “sobrevivência não só física, mas espiritual do homem” (BARDI, 2002 p. 16), resultando na desordem e no caos.

O debate sobre o tema da ordem reaparece no texto “Residência no Morumbi” (Figura 23), publicado na revista *Habitat* em 1953. Nele, Lina descreve o processo de projeto da sua casa, naquele momento já construída. Todas as escolhas projetivas são estratégias arquitetônicas para “situar a casa na natureza” e manter o homem atento às suas origens. Lina sugere que o encontro entre natureza, arquitetura e humanos transpasse a materialidade do contato e transforme-se em movimento e cooperação:

Esta residência apresenta uma tentativa de comunhão entre a **natureza** e a **ordem natural das coisas**, opondo aos 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 “externo” (BARDI, 2009 [1953], p. 81, grifo nosso).

Figura 23: Desenho para a área social da Casa no Morumbi.



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

A Casa no Morumbi é tratada por Lina como um exemplo de abrigo com a mínima distância possível entre humanos e natureza. No projeto, ela teria desenhado apenas o necessário para “viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade” (BARDI, 2009 [1953], p. 79-80). Portanto, para Lina, o contato com a natureza, que a arquitetura deveria intermediar, extrapolava o campo visual e tátil para adentrar em relações mais profundas da existência.

Ser “poético e ético” com uma tempestade seria respeitá-la e vivenciá-la, apesar dos perigos da sua escuridão.

A poesia da natureza, para Lina, pousava sobre as coisas indecifráveis, irracionais, imaginadas pela mente humana, para além do que é explicado pela ciência. O sabor do movimento das sombras numa noite chuvosa, o barulho de animais desconhecidos, a imprevisibilidade da chuva de verão, a infinidade das cores de um jardim. A natureza é dotada de incógnitas que nós humanos não deciframos e, possivelmente, jamais decifraremos por completo. É impossível dominar o mistério que envolve o mundo. Mas Lina acreditava ser possível transformá-lo em uma “aventura com fantasia”, e isso teria papel fundamental na manutenção das necessidades vitais do ser humano. Nesse sentido, o papel do arquiteto deveria ser o mesmo de um desbravador, que, com coragem, abre caminhos para enfrentar tempestades e o desconhecido. Projetar uma casa ou um espaço que rejeite essas condições adversas seria, para Lina, sinônimo de alienação, de negação do próprio ser:

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 muitíssimos 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. (BARDI, 2002 p. 22, grifo nosso)

Lina defende a ideia de que a natureza é condição fundamental para a existência humana na Terra e a chave para o encontro com a nossa essência. Ao mesmo tempo, em outro texto, a arquiteta afirma que

[...] o espaço é a condição de existência do homem, sua única condição de vida. [...] Um dos exemplos mais afortunados e mais inteligíveis dos últimos tempos diz: ‘a definição mais precisa que se pode dar hoje da arquitetura é aquela que leva em consideração o espaço interno.’ Mas a definição de espaço interno não encerra a **aventura arquitetônica do homem**. (BARDI, 1958 apud BIERRENBACH, 2006, n. p. grifo nosso).

Dessa forma, podemos supor que, para Lina, nesse momento, havia compatibilidade entre a ideia de natureza e de espaço fazendo com que os dois conceitos assumissem uma relação de proximidade, reforçando a ideia de que entre eles não deveria

haver barreiras ou limitações. Segundo Ana Carolina Bierrenbach (2006), o “exemplo mais afortunado e inteligível dos últimos tempos” que Lina cita no texto seria uma referência ao seu amigo e correspondente Bruno Zevi. A arquiteta consideraria insuficiente o conceito que o colega elabora sobre arquitetura e espaço interno, uma vez que, para Lina, não deveria haver a separação do que é interno ou externo, ou seja, o espaço deveria ser apenas um. A fragmentação conceitual contribuiria para a alienação do homem, isolando-o e impedindo-o de vivenciar o que há de contingente no seu percurso pelo espaço-mundo:

[...] tal espaço está em função do homem, o qual, sendo quem constrói a “arquitetura” para depois nela morar, nela se move, como protagonista daquilo que criou e, movendo-se dentro dela e, ao sair dela, fora, continua sua “**aventura arquitetônica**” ao passar, por exemplo, sobre uma ponte, não mais lá dentro, mas aqui fora. (BARDI, 2002, p. 42, grifo nosso).

Lina também cita, no texto da tese para a USP, o congresso pela União Internacional de Proteção à Natureza, que aconteceu em Caracas, em 1952, e o VIII Congresso Internacional Científico do Pacífico, mostrando que estava verdadeiramente atenta às questões ambientais da época. Lina enumera problemas como incêndios florestais, mudanças de cursos d’água, reflorestamento e se posiciona receosa em relação ao rumo de algumas obras realizadas pelos seres humanos, como os projetos de zonas verdes, por exemplo, que, apesar da grandiosidade e importância ecológica, poderiam contribuir para o afastamento dos seres humanos do contato cotidiano com a natureza.

### 3.3 ARQUITETURA ORGÂNICA E NÃO-ORGÂNICA

Em 1958, depois de voltar da viagem da Europa e entregar a tese para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Lina participa de uma conferência na Casa França, em Salvador, com o título “Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura”, na qual expõe suas recentes experiências de viagens e aprofunda questões escritas na tese para docência na USP. Na palestra, Lina pontua semelhanças e diferenças no que considera ser o arquiteto orgânico e o não orgânico: Enquanto o primeiro aceita a natureza, apoiando a sua existência sobre ela, o segundo tenta dominá-la e vencê-la, mesmo sabendo que da sua essência não poderá se afastar. Em ambas as definições há uma força de conexão com o mundo natural, da qual nenhum dos dois arquitetos consegue se esquivar. Nessa

dualidade marcada por Lina, a natureza é alicerce para qualquer pensamento relevante de arquitetura sobre o mundo:

Enquanto Gaudí diz que o plano não existe na natureza, o arquiteto não-orgânico [...] usa o plano que não existe na natureza, mas que o homem inventou. Enquanto o arquiteto orgânico apoia-se na natureza, acentuando-a em todas as suas manifestações, inclusive no que é irracional, trágico e definitivo, o arquiteto não-orgânico aceita-a, relaciona-se com a natureza com uma certa reserva, que é a sua reserva ao irracional. Enquanto o arquiteto orgânico apropria-se da natureza pedindo-lhe ajuda, uma ajuda quase mística na sua declarada insuficiência humana, o não orgânico busca desesperadamente dominá-la, vencê-la, amando-a na sua essência da qual não pode fugir, sem sucumbir-lhe, faz dela aliada. (BARDI, 1958 apud OLIVEIRA, 2006, p. 96).

Segundo Lina, o arquiteto não-orgânico se relaciona com a natureza com certa distância e com receio sobre aquilo que desconhece. Como um mecanismo de defesa ou mesmo de domínio, busca a composição com a natureza através de formas que nem sempre são encontradas no meio natural, que são produções da imaginação e do trabalho humano. Se na natureza há ausência do plano, com o homem há presença. Assim como as abelhas encontraram nas colmeias hexagonais a eficiência para sua produção, o plano poderia ser a contribuição humana para a configuração compositiva do mundo.

Por outro lado, o arquiteto orgânico se ocupa por inteiro das leis da natureza, da espontaneidade das formas naturais e das relações existente no meio. A dinâmica da forma é viva e representa um dos elementos através do qual o arquiteto busca se expressar. O esforço pela integridade da edificação, na qual os elementos que compõem o edifício são indivisíveis, também representa ponto importante para garantir a continuidade espacial tal qual a fluidez da própria natureza.

A arquitetura orgânica, perto da natureza, procura se imedesimar<sup>17</sup> com ela, se entrega sem opor resistência, sem querer dominá-la, a aceita e a ama, tira dela o gosto dos materiais primários e rústicos, e sobretudo não quer que seja esquecida e quer lembrar cada instante as suas leis, no dinamismo das suas formas, no 'não-concluído', no sem-fim das formas. Assim Frank Lloyd Wright, em cujas obras os limites praticamente não existem prolongando-se indefinidamente aquilo que foi definido espaço-orgânico, assim como a obra de um outro arquiteto reivindicado como orgânico, o espanhol Antoni Gaudí, para definir a obra do qual podemos usar a sua mesma definição: 'o plano não existe na natureza' – [...] essa aceitação da natureza tal como nos é apresentada, no **espetáculo de sua**

<sup>17</sup> Adaptação para o português do termo italiano *immedesimare*, identificar-se ou ter profundo envolvimento emocional com alguém ou algo (cf. <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/I/immedesimare.html>).



**mutação contínua**, percebemos por meio das reproduções que fizemos em Vila Velha, perto de Ponta Grossa, no estado do Paraná. (BARDI, 1958 apud OLIVEIRA, 2006. p. 95, grifo nosso).

A reflexões de Lina são sistemáticas em relação ao que seria o arquiteto orgânico e o não-orgânico. Porém, na sua própria produção, não há divisão óbvia do que seria um ou outro. Sua arquitetura é híbrida e heterogênea em relação aos conceitos sobre os quais ela própria discorreu na palestra. Na gama de projetos de Lina, é possível identificar tanto a arquitetura orgânica quanto a não-orgânica. Ora ela trata a natureza como elemento primordial de desenho, ora como desejo de domínio e esforço do trabalho humano. Essa combinação acontece diversas vezes, inclusive, dentro de um mesmo projeto.

Um dos croquis para a casa Valeria Cirell, que estava sendo desenvolvida concomitantemente às palestras em que Lina fazia as reflexões citadas anteriormente, ilustra essa dualidade de forma notória. O desenho (Figura 24), em primeira análise, parece uma pequena floresta, com diversidade de plantas e árvores. É com atenção que se percebe a arquitetura por baixo da textura das folhas. A base onde crescem todos os elementos naturais é um plano vertical, claramente não-natural devido aos ângulos de 90 graus e à rigidez geométrica. A fachada escolhida para a representação de Lina não tem nenhuma esquadria, apenas plantas que crescem por todos os lados, indicando o verdadeiro motivo propulsor do desenho. Aqui, diferentemente de Wright, os limites entre arquitetura e natureza não são desfeitos através do prolongamento dos panos de vidro e, diferentemente de Gaudí, não há reprodução das formas naturais no desenho arquitetônico. O que Lina propõe é a integração através da aglutinação entre os dois elementos, buscando, dessa forma,

Uma arquitetura 'aberta' que aceita a natureza, que se aproxima com cautela, que procura mimetizar-se com ela, **como um organismo vivo**, uma arquitetura que chega a assumir algumas vezes forma de quase mimetismo, tal como uma iguana sobre pedras ao sol. (BARDI, 1958 apud OLIVEIRA, 2006, p. 96, grifo nosso).

Figura 24: Croqui da casa Valeria Cirell



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Lina segue investigando essa dualidade nos seus projetos arquitetônicos. Busca maneiras de sinalizar os esforços do trabalho humano na arquitetura, mas, ao mesmo tempo, promover uma integração autêntica com a natureza. Para o Museu do Mármore em Monte Altíssimo, Carrara, Itália, de 1963 (Figura 25), Lina desenvolve um projeto linear com formas puras e totalmente incrustadas às montanhas da região. No texto sobre o projeto, Lina reforça a ideia da importância do reconhecimento do trabalho humano através das formas planas, contrariando o pensamento de Gaudí sobre o assunto:

Uma arquitetura que desperta as mesmas emoções que uma paisagem da natureza, que procura cancelar-se no ambiente natural é a própria antítese da arquitetura. [...] Se o plano não existe na natureza é extremamente importante que o homem o use como elemento de comunicação de uma mensagem de esforços humanos (BARDI, 2002, p. 173).

Figura 25: Museu do Mármore em Monte Altíssimo, Carrara, Itália



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1963

Ainda no texto da palestra “Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura”, além de citar Gaudí e Wright, Lina busca exemplificar o vigor da arquitetura orgânica através do sítio geológico de Vila Velha, no Paraná, no qual grandes formações areníticas foram esculpidas pela ação do tempo, dos mares e dos ventos. As formas do lugar foram desenhadas pelo movimento do tempo no espaço, ou seja, pelo “ciclo natural das coisas”.

O fascínio de Lina pelas pedras brasileiras como algo relevante e enriquecedor do território fica evidente em uma entrevista na qual ela declara: “Esse é um país maravilhoso, onde é que você encontra um país onde você encontra pedras preciosas na rua? Quartzos, ametista, cristais maravilhosos, plantas formidáveis, valiosas, um clima maravilhoso, gente formidável” (MICHELIS, 2014). As pedras aparecem, também, na inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1960, quando ainda estava instalado no *foyer* do antigo Teatro Castro Alves. Uma das exposições permanentes do museu foi intitulada de “Formas naturais”. Nela, Lina expunha pedras, cristais, cocos e outros frutos *in natura* recolhidos no recôncavo Baiano (PERROTTA-BOSCH, 2021 p. 90). No catálogo

de inauguração, Lina enfatiza a função do museu recém-fundado e deixa transparecer a maneira como compreendia a relação entre natureza e arte:

A natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos. De suas leis não podemos fugir e cada conquista aparente fora da Natureza evidencia apenas um insuficiente estudo científico, ou, no campo da arte, crítico, do desenvolver-se do fato. Por isso é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites entre arte moderna, que, às vezes, parece invadir o campo da Natureza, da matéria-prima natural. (BARDI, 2018, [1959], p. 139).

A criação na arte e na arquitetura, para Lina, atravessa necessariamente a compreensão da natureza, seja de maneira conceitual ou como matéria-prima. Porém, há de haver trabalho humano para que essas disciplinas existam. É dentro dessa lógica que Lina expõe formas brutas no MAM. Por mais primorosas e belas que fossem, a ideia não era estimular a adoração ou romantização dessas peças, mas sinalizar que para serem consideradas arte “falta-lhes o espírito que o homem, o artista, infunde na sua criação” (BARDI, 2018, [1959], p. 139)

A exposição da matéria bruta da natureza também servia como proposta de renovação ou revolução da arquitetura moderna, que, em sua vertente racional, visava submeter a natureza e dominá-la em prol do desenvolvimento. Lina “nunca esteve contra a razão, a história ou o movimento moderno, mas sempre questionou outras formas do pensar racional e outras possibilidades de entendimento da história, da tradição e do moderno” (OLIVEIRA, 2006, p. 15). Ela não compactuava com a visão de que a arquitetura deveria se sobrepujar ao mundo natural e acreditava ser mais condizente um modelo de desenvolvimento humano relacionado com a natureza, que trabalhasse em equilíbrio e harmonia com o ambiente circundante.

Em 1958, Lina Bo Bardi escreveu um texto na página dominical do *Diário de Notícias de Salvador* intitulado “A Lua”, e a reflexão perpassa as relações que a humanidade vem criando na Terra:

O homem domina mais e mais a natureza, conhece a estrutura da matéria e percorrerá os espaços siderais, mas o homem de hoje ainda é “antigo”, pensa à antiga, mexe-se à antiga e olha espantado com os olhos de milhares de anos atrás o resultado do seu trabalho: a possibilidade da autodestruição. (BARDI, 2009 [1958], p. 105).

Lina avança a possibilidade de que, ao chegar na Lua, mais uma vez, o ser humano dominou a natureza de maneira pragmática, e o que antes era “meigo, irracional, poético virou dura realidade científica, que convida o homem a procurar alhures sua poesia” (BARDI, 1958 apud GRINOVER; RUBINO, 2009, p. 105). Ao mesmo tempo em que escrevia esse texto, Lina vivia em um país onde o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek ditava o crescimento econômico acelerado da nação. Nesse momento, também acontecia a construção de Brasília e, apesar de questionar o desenvolvimentismo, Lina irá defender a cidade planejada por Lúcio Costa. Em resposta à uma crítica feita pela revista *L'Architettura – Cronache e Storia*, dirigida por seu amigo Bruno Zevi, Lina escreve o artigo “In difesa di Brasilia”, no qual a arquiteta argumenta que “o plano de Lucio Costa tem a forma de um avião somente para um observador leviano. Brasília é uma cidade lunar somente pra quem tem da Lua uma ideia abstrata e idealizada. A Lua é uma terra como qualquer outra, se lunar Brasília for” (BARDI, 1964, p. 463).

A mesma Lua, que Lina via como poesia poucos anos antes, aparece agora como um mero satélite que orbita a Terra. Além disso, o pragmatismo criticado por ela faz parte do seu discurso para defender Brasília diante dos colegas estrangeiros. Esse não é o único exemplo em que Lina oscila entre uma ideia e outra. No mesmo jornal nordestino, em 1958, Lina faz uma crítica ao crescimento vertical, desordenado e alheio ao ambiente natural que acontecia na cidade de Salvador:

[...] uma *jungle* onde as grandes árvores foram substituídas pelas colunas de concreto armado, a vegetação entrelaçada pelo emaranhado das paredes, dos telhados, o cipó pela confusão dos fios, cabos, tubo; o tapete de folhas pelo asfalto quente que agarra os pés. E tudo duro, cinzento, igual, sem uma presença vegetal, sem céu, tudo aquecido, aferventado, úmido, sujo e molhado: *Jungle* de asfalto. (BARDI, 1958 apud PERROTA-BOSCH, 2021 p. 84).

Novamente evidencia-se contradição: Lina, que critica nos jornais locais o modo alheio à natureza com que as cidades brasileiras se desenvolvem, havia defendido, em outro momento a produção local, através de outra carta publicada também em *L'architettura – Cronache e Storia*. Essa carta, com o título “Lettera dal Brasile” (1956), defende o rumo da arquitetura brasileira. Em contrapartida ao que alguns colegas estrangeiros haviam escrito sobre a arquitetura nacional fora do país, Lina apresenta o paisagista Burle Marx como exemplo da produção brasileira na arquitetura de jardins e

discorre sobre a relação homem-natureza como uma resistência nacional de transformação do país:

Somente há poucos anos a floresta não amedronta mais, desde que os meios de defesa e desinfecção estão ao alcance de todos. O que significava para o imigrante europeu a grande árvore carregada de orquídeas senão a água parada nas folhas onde estava escondida a febre amarela? Cortar, queimar e destruir a grande floresta inimiga significa ter ódio pelas flores, portadoras da morte. E logo depois de cortada, logo depois de queimada, na primeira chuva, desponta um broto de um pequeno pedaço de raiz, de um ramo que restou enterrado; eis o mato que ressurge, sufocando a pequena planta de café e algodão. A terrível tiririca desponta entre as pedras do calçamento – e o homem a arrancar, a cortar e a queimar – e elas a crescer, sufocando com seus ramos e trepadeiras, como que querendo espantar o intruso. (BARDI, 2018, p. 95)

Lina buscava a reflexão sobre a resistência da natureza em relação à ambição humana como forma de lição sobre o quanto as ações do homem intruso poderiam ser perversas e devastadoras ao ecossistema. Além disso, o texto refere-se metaforicamente ao povo brasileiro como um povo colonizado, que inúmeras vezes foi submetido a influências estrangeiras. Apesar das podas, as raízes culturais e populares seguiriam hibernando embaixo da terra, prontas para florescer quando as oportunidades fossem favoráveis.

Lina acreditava que o povo brasileiro dispunha de todos os instrumentos internos para a construção de uma nova humanidade, que fosse pautada no reencontro com a poesia da vida. No Brasil, de diversidade vegetal e animal, essa poesia não haveria de se desvencilhar da natureza, não só a natureza distante vista de um foguete por astronautas em órbita no espaço sideral, mas a poesia de ser a própria natureza e fazer parte das transformações do mundo. Ser humano, corpo e natureza, tudo ao mesmo tempo.

### 3.4 UMA MULHER EPÍFITA

Os desdobramentos reflexivos de Lina em relação à arquitetura e à natureza nesse primeiro período na Bahia, diferentemente dos seus anos profissionais na Itália, aconteceram não apenas no plano das ideias e dos textos publicados. Há também uma transformação na prática profissional e no âmbito pessoal, perceptíveis através dos projetos da arquiteta. Lina adiciona aos conhecimentos adquiridos nas viagens e nas



pesquisas a sua própria maneira de estar no (Novo) Mundo. Em uma carta enviada ao seu marido, Pietro Maria Bardi, Lina reflete sobre a escolha que fez ao tornar-se imigrante:

em Roma há, dois anos, vi Ascarelli, falamos daqui e daí, e de nós, e me disse que somos todos “desenraizados”, porque já não temos mais as raízes na Europa e não é impossível que as finquemos aqui. Então, caro Pietro, eu não prestei muita atenção, mas uma planta com raízes dentro da terra não pode prescindir dela, e é difícil que ela se transforma em epífitas (bromélias, orquídeas) assim de repente. É um fato biológico. Mas, agora, passado o medo de não ter mais raízes, me sinto brotarem as raízes da epífita e acho que elas ficarão muito bem: eu nasci para isso... (BARDI, 1956).<sup>18</sup>

Lina compara a sua existência a uma planta epífita. As epífitas são plantas aéreas que utilizam outro vegetal como suporte, sem causar nenhum prejuízo ou retirar nutrientes dele. Ao utilizar outra planta como apoio, as epífitas conseguem ter acesso à maior luminosidade para realizar a fotossíntese. A metáfora escolhida por Lina nos leva a pensar que ser uma mulher epífita não era apenas uma reflexão íntima, mas também o modo como ela agia profissionalmente. Lina jamais seria uma mulher com raízes profundas, pois o Brasil não era o seu país de origem, não havia nascido e crescido aqui. Mas, como estrangeira, poderia criar raízes diferentes, observar do alto e incentivar que o país ao qual estava agarrada crescesse forte e, com isso, contribuir para o funcionamento do ecossistema circundante.

As reflexões sobre natureza que Lina vinha construindo e o íntimo desabafo sobre a sua condição pessoal e profissional irão repercutir também na maneira como a arquiteta relaciona a vegetação aos seus projetos arquitetônicos daquele período. Esse parece ser o momento em que ela passa a trabalhar com a natureza de maneira diferente do que vinha fazendo, passando a agregar fisicamente os elementos arquitetônicos, como paredes e telhados, aos elementos naturais.

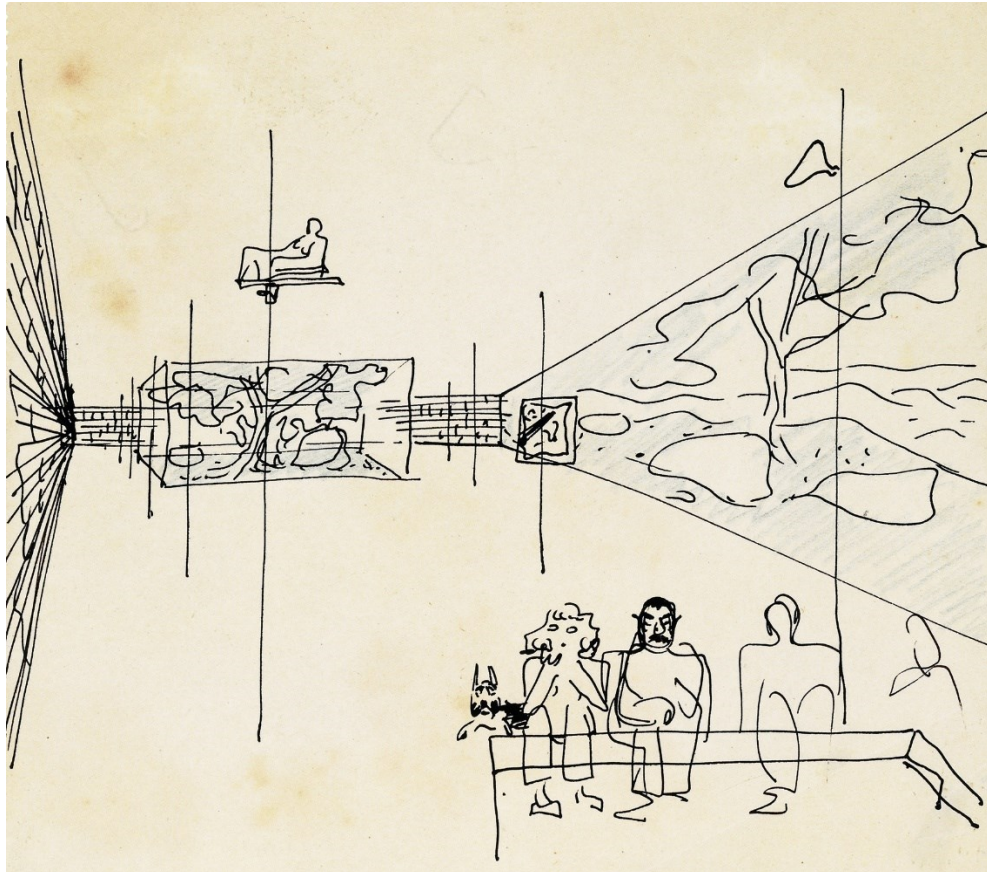
Até então, na Residência no Morumbi, de 1951, a vegetação fazia parte da edificação através dos jardins centrais, dos pilares esbeltos que elevam o volume da casa e dos grandes panos de vidro. Apesar da proximidade proporcionada por eles, que deixa o habitante “desprotegido” das intempéries, dos raios e da exuberante mata atlântica, a natureza ainda cresce ao redor da caixa elevada, fazendo dela um grande observatório para a contemplação dessa natureza (Figura 26). A partir de 1958, data que coincide com

---

<sup>18</sup> Francesco Perrotta-Bosch apresentou a carta, por ele traduzida, no curso “Lina: uma biografia”.

a sua ida para a Bahia e com todos os outros eventos citados neste capítulo, acontece uma notável transformação nos desenhos dos projetos de Lina, quando a arquiteta passa a trabalhar em parceria com as plantas, com os bichos e com o ecossistema disponível, trazendo-as não mais para a contemplação —que exige distanciamento—, mas sim para a integração física, a união entre arquitetura e natureza.

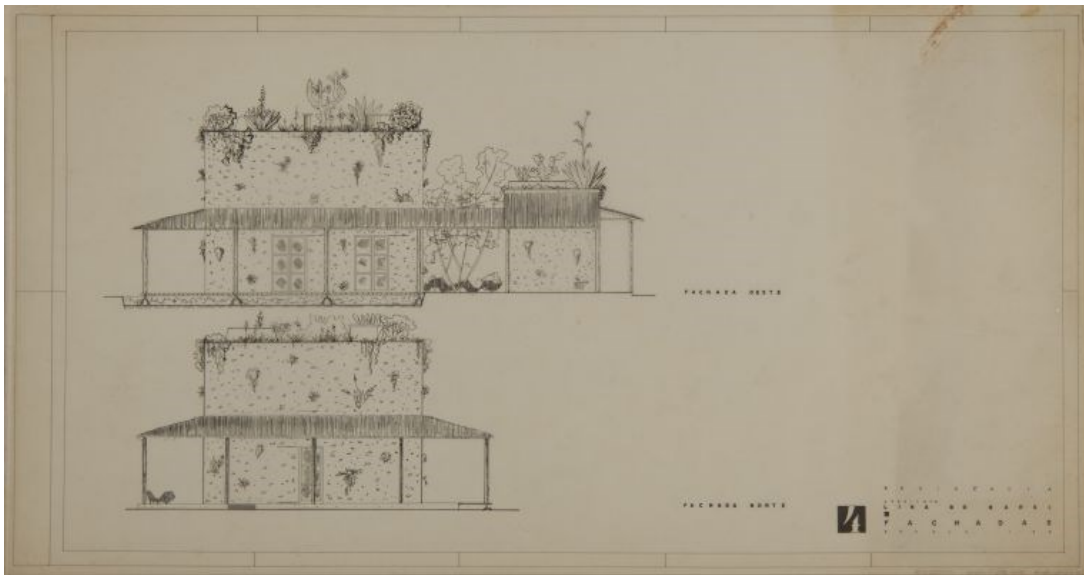
Figura 26: Desenho da Residência no Morumbi, 1951



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

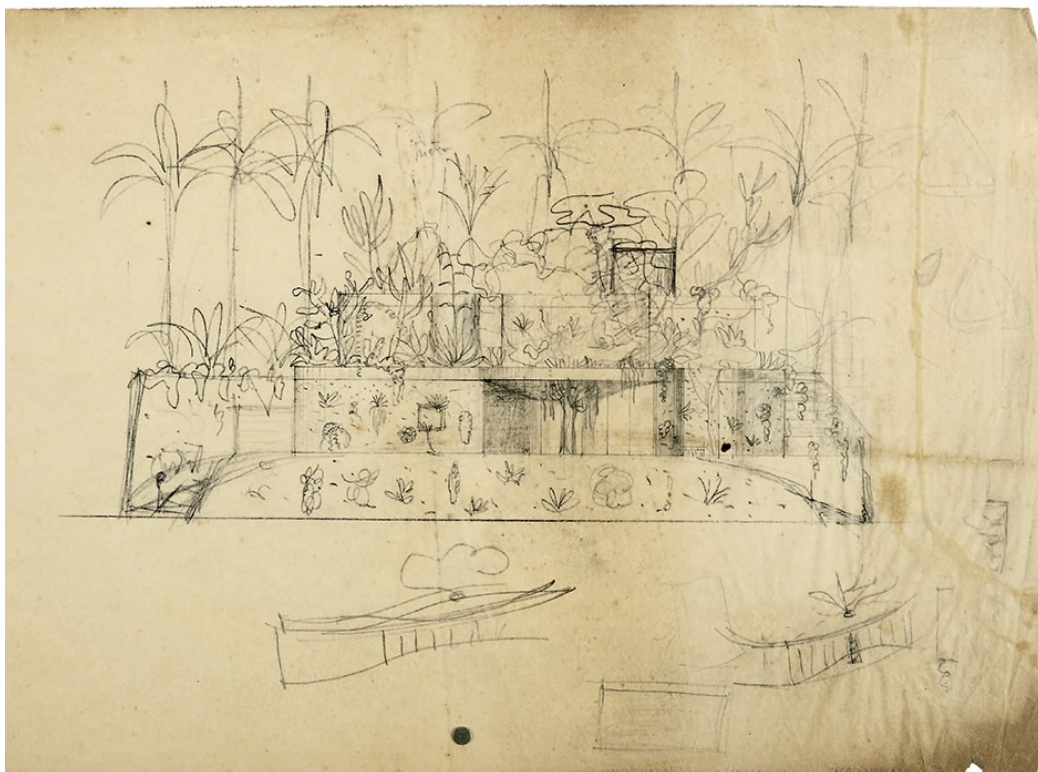
A casa Valeria Cirell e a casa Chame-Chame (Figuras 27 e 28) são residências que foram projetadas na mesma época. Ambas têm paredes robustas e fechadas para a paisagem circundante, substituindo os grandes panos de vidro projetados por Lina anteriormente. Porém, a quantidade de vegetação agarrada nas paredes de argamassa rugosa e no telhado das casas faz com que elas interajam de maneira diferente com a paisagem. A maioria das plantas que Lina irá especificar para as paredes são epífitas, pois crescem sem a necessidade de terra em pequenos buracos feitos no próprio concreto. A arquitetura dá suporte para as plantas, assim como para a existência da própria arquiteta.

Figura 27: Desenhos de fachada para a casa Valeria Cirell, 1964



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 28: Desenho de fachada da casa Chame-Chame, 1964



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Em ambas as casas projetadas por Lina, “o trabalho do homem é entendido como um espaço de ordem na aparente desordem do mundo natural” (CAMPELO, 1997, p. 122). À medida que a vegetação segue seu curso natural e domina a geometria regular do

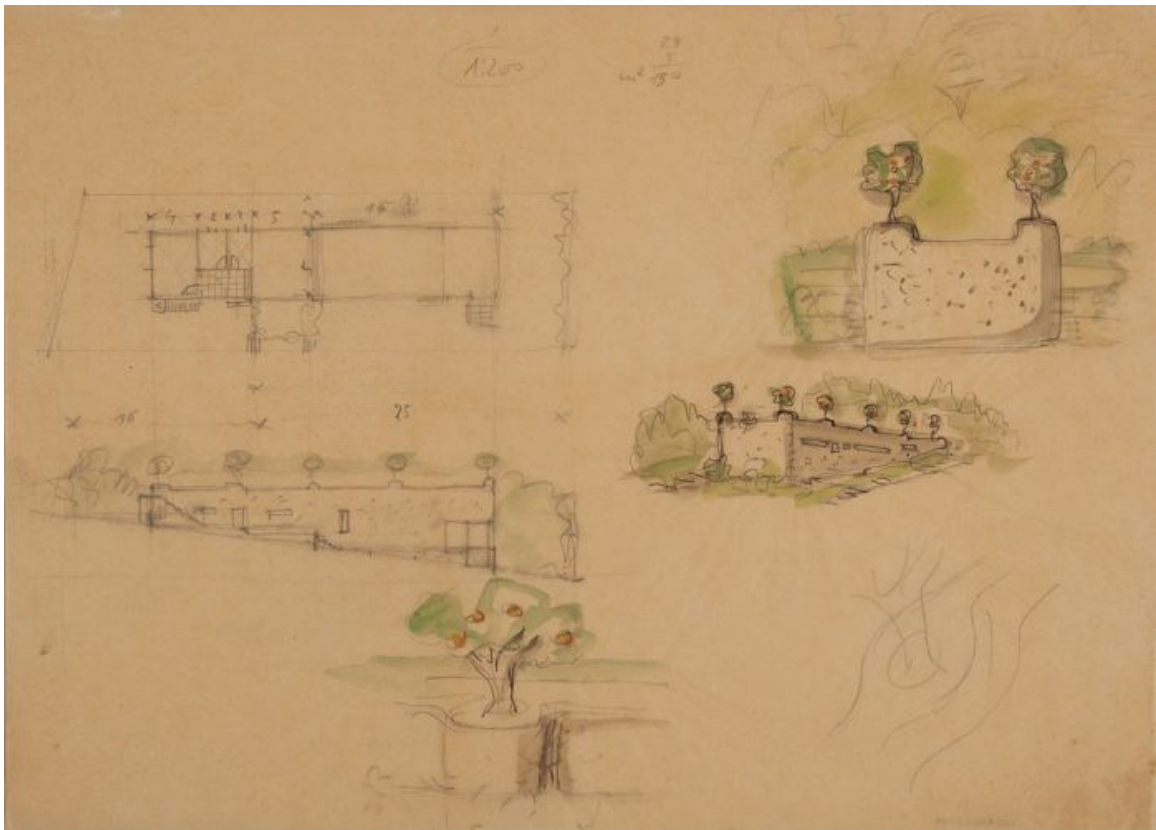
edifício, há uma diluição do que foi o trabalho humano, que fica camuflado em meio à natureza. Com isso, há uma aproximação do que seria a cabana primitiva ou o retorno ao ponto zero do abrigo, tema investigado por Lina desde seu primeiro projeto publicado na Itália, a *Casa Sul mare di Sicilia*.

Na casa Chame-Chame, além da relação das plantas agregadas às paredes da casa, a concepção formal é orgânica, as linhas se adaptam ao terreno sinuoso e envolvem uma jaqueira existente (OLIVEIRA, 2006). Esse gesto, de utilizar uma árvore como ponto de partida para o projeto, já havia sido exaltado por Lina no projeto da casa em Taliesin, de Frank Lloyd Wright, e foi fundamental para a implantação da Casa de Vidro no terreno do Morumbi. Além disso, “a jaqueira, assim como outras árvores frutíferas, forma o estoque das árvores prediletas dos Candomblés do Brasil” (OLIVEIRA, 2006). Esse fato mostra a amplitude do leque de informações de Lina, que extrapolam as referências internacionais e incluem experiências cotidianas e populares que ela começava a viver e a observar no Brasil.

Outros projetos do período, que não foram construídos, irão reforçar essa relação inerente entre arquitetura e natureza que Lina estava desenvolvendo. A cada um deles, Lina adiciona novas e importantes reflexões sobre o tema.

Na casa das laranjeiras, de 1962 (Figura 29), de maneira alegórica, Lina cria pequenos púlpitos cilíndricos sobre o telhado plano de uma casa retangular. Em cada um desses cilindros, cresce um pé de laranja, e, novamente, a árvore protagoniza a ação projetiva. A forma da casa é enterrada na topografia e remete aos antigos fortes brasileiros pela sua robustez, pelas janelas pequenas e pelas protuberâncias cilíndricas.

Figura 29: Desenhos para a casa das Laranjeiras

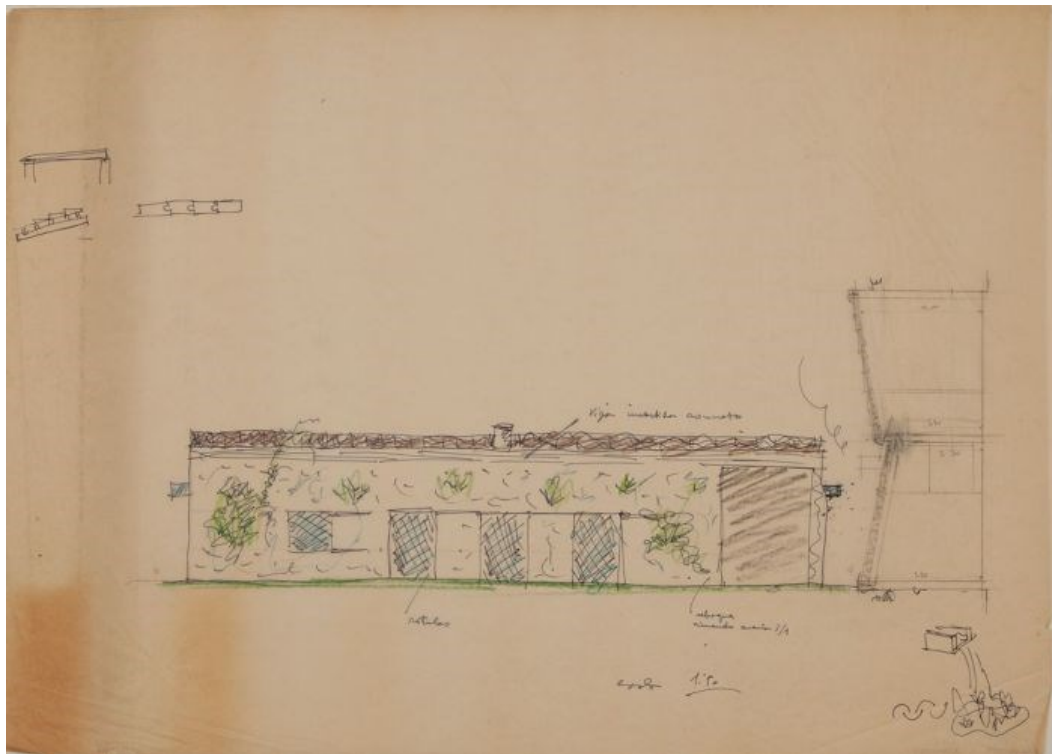


Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Na casa *Shed impluvium*, de 1958 (Figuras 30 e 31), além da relação da vegetação com as paredes da residência, Lina dá protagonismo a outros elementos naturais: o fogo, que aparece na lareira, desenhada no detalhe como um elemento importante da casa, e nos cachimbos das pessoas que relaxam de pernas cruzadas em frente à varanda; a água, que se manifesta através do telhado inclinado, cujas seções se desencontram na junção central para encaminhar a chuva para o escoamento lateral, arranjo muito parecido com o que ela havia projetado na Casa no Morumbi.

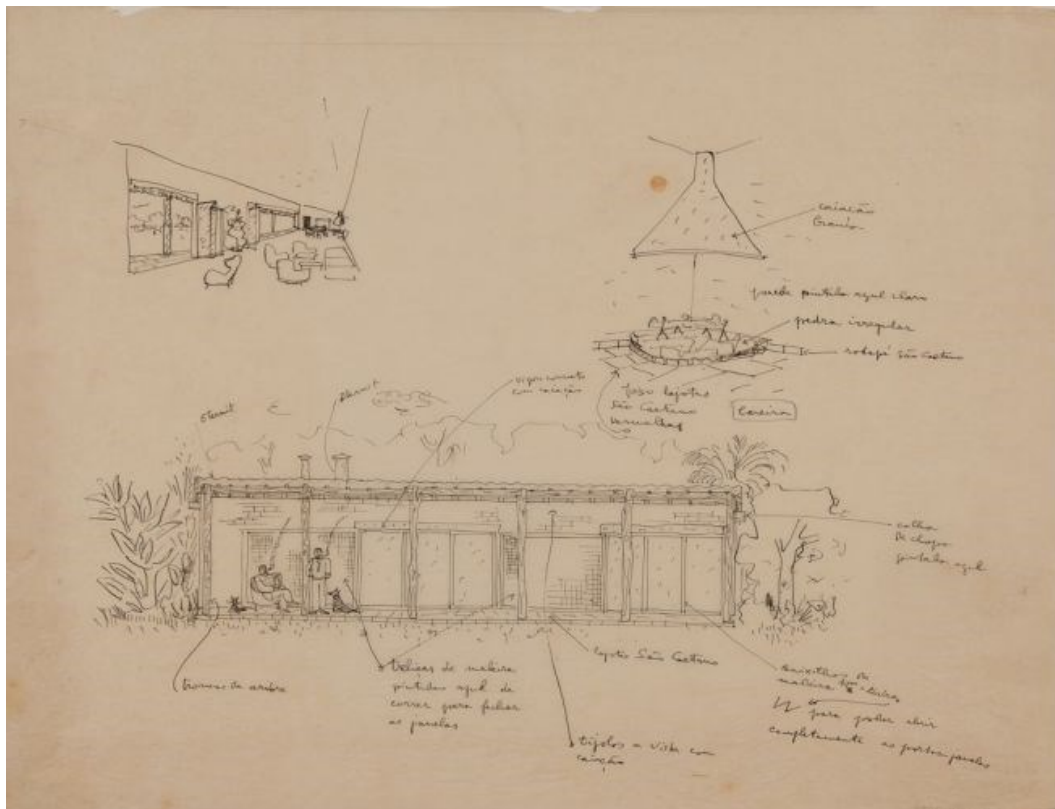


Figura 30: Desenhos para a casa *Shed Impluvium*



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 31: Desenhos para a casa *Shed Impluvium*



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



É com frequência que Lina irá trabalhar com os elementos fogo e água em seus projetos. As lareiras, chaminés e fogões a lenha são presença constante em seus croquis, não apenas dos projetos residenciais, mas também em projetos institucionais como o Sesc Pompeia. Esses objetos simbolizam a vida que acontece no espaço e representam aspectos simbólicos de união e da existência humana no domínio da natureza. A água também é referência constante, desde o riacho do jardim da *Casa sul Mare di Sicilia* até os espelhos d'água que cruzam o salão do Sesc Pompeia e a Casa do Benin, em Salvador.

No desenho para o Museu do Instituto Butantã, de 1965 (Figura 32), os visitantes deveriam atravessar um pequeno espelho d'água centralizado no pátio no qual os bichos —cobras, peixes, anfíbios, pássaros, mosquitos, tamanduás— e plantas de diversas espécies “viviam” no seu habitat natural. A proposta de Lina se constituía através de um percurso interno ao pátio do edifício, circundado por largas varandas com estrutura de madeira e cobertura de palha. Lina não optou por expor os animais através de totens tradicionais, mas colocá-los no seu ambiente natural, como se dissesse que um ser isolado, fora do contexto original, perde seu verdadeiro motivo de existir. Os desenhos de Lina dão a impressão de que, assim como numa floresta, os visitantes do museu deveriam caminhar com cuidado e observar com atenção cada passo dado na natureza ali apresentada, tal qual o caminhar da exposição *Bahia*. A liberdade expositiva fantasiosa com que Lina trata os bichos e as plantas, nessa proposta, evidenciam a intimidade com que Lina manipulava elementos arquitetônicos em comunhão com a fauna e a flora brasileiras.

Figura 32: Proposta para o Museu do Instituto Butantã



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

### 3.5 PONTO E VÍRGULA COM A CHEGADA DO INVERNO

Apesar de anos muito frutíferos, prósperos e de ascensão profissional para Lina, o golpe militar de 1964 praticamente a obrigou a encerrar o primeiro período em que viveu na Bahia. Tem início, então, um dos períodos mais desgostosos da sua vida (LIMA, 2021). Em 1967, ela publicou um artigo na revista *Mirante das Artes* intitulado “Cinco anos entre os brancos” (BARDI, 1967), no qual rememora a potência popular, universitária e cultural que viveu em Salvador durante os cinco anos em que foi diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia. Ressentida com o rumo que os “brancos” deram ao trabalho realizado por ela e por outros artistas e intelectuais, Lina volta para São Paulo e passa por um período de hibernação em relação aos projetos arquitetônicos. Nesse espaço de tempo de mais de dez anos, entre 1965 e 1976, ela projeta cenografias e figurinos para peças de teatro, organiza algumas exposições, desenha objetos e dispensa parte do seu tempo se esquivando das ameaças da ditadura.

Um dos trabalhos de Lina nesse período foi a mostra “A mão do povo brasileiro”, apresentada na inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, em 1969. A exposição tratava de artesanato e arte popular através de objetos

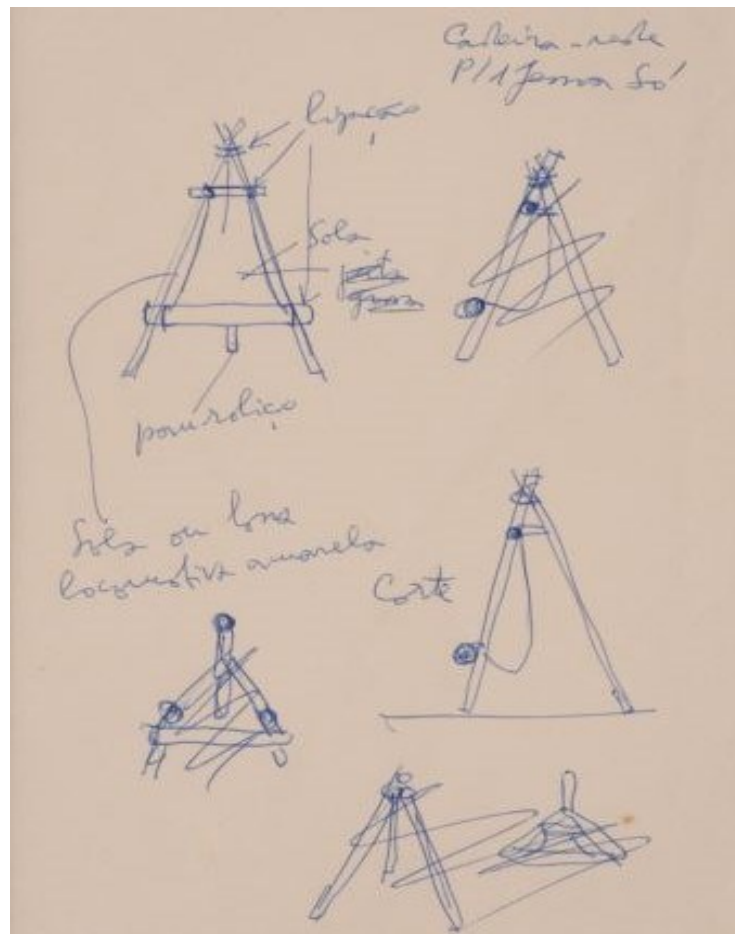
coletados, em sua maioria, no interior do Brasil: carrancas, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, instrumentos musicais, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas. A mesma exposição já havia sido apresentada no Museu de Arte Moderna da Bahia e lá também havia sofrido repressão dos militares brasileiros, poucos dias antes de inaugurar no Museu de Arte Moderna de Roma em 1965. A censura à mostra teve repercussão internacional através do artigo publicado pelo arquiteto Bruno Zevi no jornal italiano *L'espresso*, em 14 de março de 1965. O texto "L'arte dei poveri fa paura ai generali"<sup>19</sup> falava sobre o trabalho investigativo de Lina em relação a um artesanato autenticamente brasileiro e condenava a repressão militar à exposição na Itália.

No campo do design, Lina desenvolveu a "Cadeira de beira de estrada" (Figura 33), fruto da observação do trabalho do homem sertanejo, que a produzia a partir de materiais coletados no próprio lugar para onde ela foi feita. A cadeira é estruturada através de três troncos ou galhos de madeira unidos na parte mais alta por uma corda. Entre os três apoios, travessas criam um espaço interno de descanso e espera. Lina desenhava a possibilidade de amarrar nesse meio um pedaço de couro ou tecido natural como já havia observado no norte do Brasil: "Nos navios gaiola que navegam os rios do norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos instrumentos mais perfeitos de repouso" (BARDI, 1950 apud SANCHES, 2003, p. 35).

---

<sup>19</sup> Tradução nossa: "A arte dos pobres assusta os generais".

Figura 33: Estudos para a cadeira de beira de estrada



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Lina enxergava nas pessoas e nos materiais naturais da vida cotidiana possibilidades de transformação do país e admirava, na “maneira de morar, que parte do pressuposto do homem como parte da natureza, idealizada pelo arquiteto moderno e experimentada pelo homem simples” (CAMPELLO, 2010, n. p.) o real significado de habitar, ou habitat. O termo *habitat* deu nome à revista que Lina havia criado para o MASP juntamente com o marido Pietro Maria Bardi, em 1950. Os artigos da publicação já evidenciavam o interesse da arquiteta pelas comunidades do interior brasileiro e as viagens exploratórias que fez logo que chegou ao país. “Arte popular”, “Amazonas – o povo arquiteto”, “Porque o povo é arquiteto?”, “Casa de 7 mil cruzeiros”, “Construir com simplicidade”, “Taba Guaianases” (GRINOVER, 2010) são alguns dos textos publicados, que compõem a pluralidade da investigação de Lina sobre o tema.

O período discutido nesse capítulo, de 1946 a 1965, expõe as transformações e o amadurecimento de Lina em diversas esferas que compõem o trabalho da arquiteta, seja escrita, desenhada, projetada, crítica ou reflexiva. Quando chegou à Bahia, Lina trabalhava

com arquitetura direcionada ao campo teórico, dando continuidade ao que havia aprendido a fazer na Itália e com ideias vinculadas a vertentes anglo-saxônicas. Tanto foi assim que, em sua tese para a USP, Lina enfatiza tão somente correntes internacionais, especialmente do ponto de vista estadunidense, e referencia arquitetos como Frank Lloyd Wright e Antoni Gaudí.

O contato com o Nordeste e o interior do Brasil trouxe à Lina a possibilidade de expansão do campo da experimentação projetiva. Em pouco tempo morando na Bahia, ela identificou a potência transformadora intrínseca à cultura nordestina e às suas raízes ancestrais. Lina viu no Nordeste, e em todas as suas peculiaridades, uma oportunidade para que o Brasil se desenvolvesse de maneira autêntica e autônoma.

Defender a cultura popular era também defender o modo como o povo brasileiro se relacionava com o mundo, através dos seus ritos, religiões e tradições. Tanto as culturas indígenas quanto as de matriz africana têm uma grande conexão com o mundo natural. São tradições culturais onde o respeito e a adoração da natureza são aspectos essenciais para a existência da vida. Quando Lina levanta a bandeira da cultura popular brasileira e vivencia o Brasil do povo, acontece um movimento de transformação mútua, no qual ela própria modifica sua compreensão de existência, introjetando inúmeros saberes das populações autóctones:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao nordeste e o trabalho que eu desenvolvi no Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil. (BARDI, 2018 [1959], p. 153).

A combinação de todos os eventos citados neste capítulo possibilitou que Lina criasse um olhar próprio sobre o mundo, sobre as pessoas e sobre a natureza. Lina acreditava ser possível desenvolver uma arquitetura “na qual o homem ame ardentemente a natureza, as árvores, as belas pedras, os montes e as grandes planuras verdes que entrarão na sua casa sem encontrar oposição” (BARDI, 1958 apud OLIVEIRA, 2006, p. 97). É com esse discurso aventureiro e inserida nesse complexo universo de teoria e prática que Lina irá romper barreiras antes existentes para uma aproximação ainda mais genuína com a natureza. Nesse momento, as barreiras também são rompidas

no campo pessoal, uma vez que Lina começa a desenvolver suas próprias raízes, e esse aterramento em solo brasileiro garante segurança propositiva e ousadia em seus projetos.

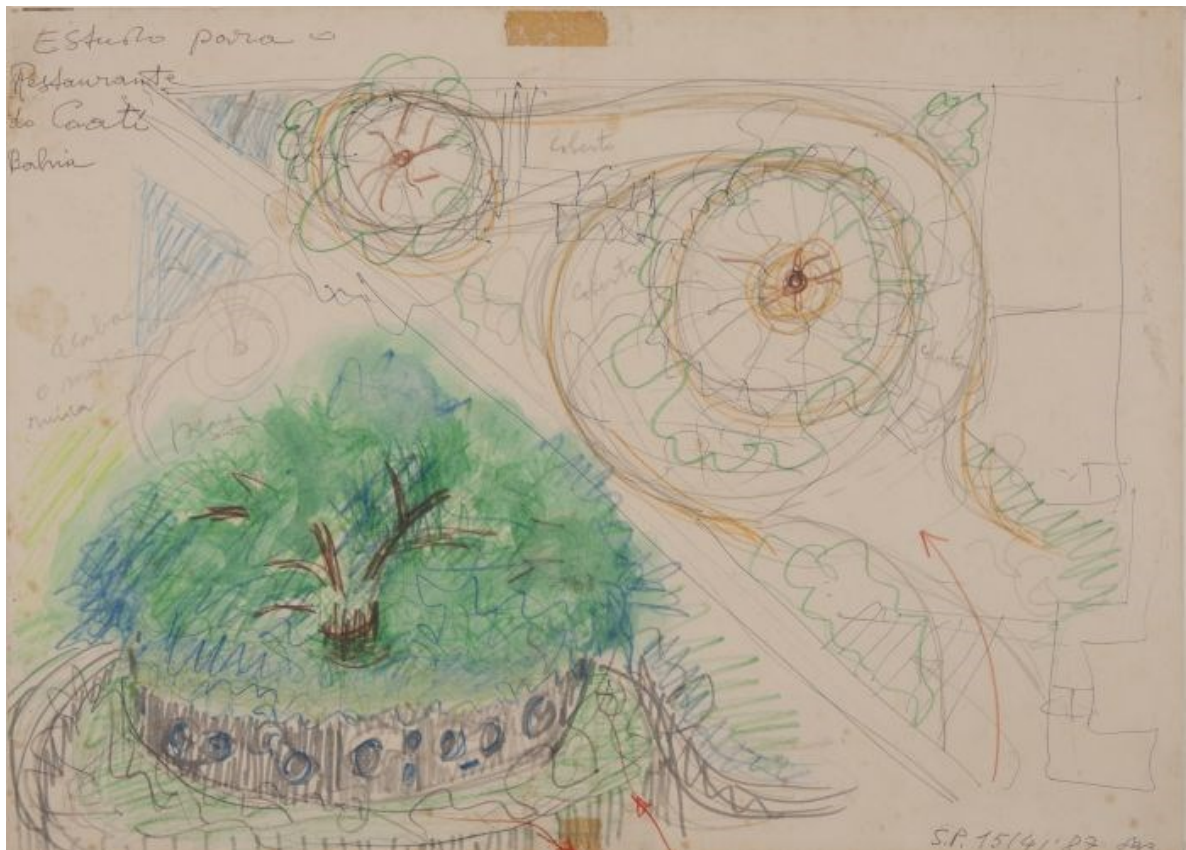


## 4 FLORESCER: A NATUREZA COMO ENSEJO

### 4.1 UNIVERSO AO REDOR: LADEIRA DA MISERICÓRDIA

No balançar das folhas da mangueira, há um gesto de agradecimento. A reverência dos galhos tocando suavemente o concreto desperta para a preexistência daquele elemento natural naquele lugar. A árvore centenária pousa sobre uma estrutura de peças pré-moldadas de concreto plissado que, num movimento espiral de uma saia rodada, conduz a árvore a uma relação simbiótica com a arquitetura e com a paisagem circundante. O vazio de onde brota a mangueira é preenchido pelos raios do sol, pela chuva, pelo vento e pelas folhas que se derramam sobre o piso áspero e cinza. O edifício de nervuras ritmadas responde educadamente à árvore, através de formas orgânicas, buracos ameboides e planos de luz e sombra.

Figura 34: Estudo para o restaurante Coaty



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Quando Lina Bo Bardi projetou a restauração das edificações da Ladeira da Misericórdia, em Salvador, seu primeiro movimento foi observar tudo o que já existia: a

mangueira, as edificações antigas, os muros de pedra, a paisagem ao redor e as pessoas. Não por acaso, um dos desenhos de Lina é a vista para a Bahia de Todos os Santos a partir da Casa dos Três Arcos (Figura 35), no qual, sutilmente, a arquitetura aparece desenhada enquadrando a paisagem e marcando um ponto de vista. O diálogo entre arquitetura e natureza começa com a observação do lugar e se desdobra ao longo do desenvolvimento de todo o projeto, envolvendo o mundo pré-existente de maneira a tornar todos os elementos que o compõem inseparáveis e eliminar qualquer distinção entre o que é arquitetura e o que é natureza. Há, no gesto de Lina, o alargamento da ideia de arquitetura, que se derrama como um líquido e engloba cada pedaço do entorno existente.

Num segundo desenho (Figura 36), Lina inverte o enquadramento e convida o espectador a voar como os pássaros da imagem anterior para uma visão panorâmica da Ladeira da Misericórdia. É possível observar todo o entorno geográfico, topográfico e natural do centro de Salvador. No desenho, os tons neutros das edificações históricas e do projeto contrastam com o verde e o azul que se destacam no desenho. A natureza exuberante é expressiva no projeto, e a arquitetura parece não poder existir sem ela. A própria escala das plantas desenhadas se sobressai ao objeto arquitetônico, marcando a sua relevância em relação a ele. Os buracos ameboides, assim como na *Casa Sul Mare di Sicilia* (1940), são olhos para a paisagem, através dos quais é possível enxergar com um enquadramento diferente da Casa no Morumbi. A forma quadrada é substituída pela irregularidade do vazio desenhado.

Figura 35: Vista para o mar a partir da casa dos três arcos



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Figura 36: Vista da Ladeira da Misericórdia a partir do mar



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

O mesmo desenho (Figura 36) também nos revela a consciência de Lina em relação à paisagem histórica de Salvador. A vista a partir do mar, mostrando a Cidade Alta e a Cidade Baixa, já era retratada por fotografias ou pinturas panorâmicas desde o século XVII (Figura 37). A importância desta paisagem para a cidade data da organização do

próprio espaço urbano: a cidade alta, social, onde vivia grande parte da população, e a cidade baixa, zona portuária e comercial. A Ladeira da Misericórdia encontra-se como um dos poucos pontos de ligação entre essas duas realidades, conflitantes até os dias de hoje.

Figura 37: Panorâmica do fotógrafo italiano Camillo Vedani



Fonte: Cidade-Salvador<sup>20</sup>

O restaurante Coaty (1987), descrito no primeiro parágrafo, é parte de um complexo e inovador projeto para a Ladeira da Misericórdia. Desenvolvida por Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, a restauração do conjunto considerou, além do restaurante, a reforma de quatro habitações populares e um bar de “pinga + caranguejo”<sup>21</sup>. A ideia inicial era que o projeto servisse como um piloto para o Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, cidade reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade. Lina enxergava o projeto como um plano de restauração socioeconômico no qual era de extrema importância manter morando e trabalhando as pessoas que já viviam naquele lugar.

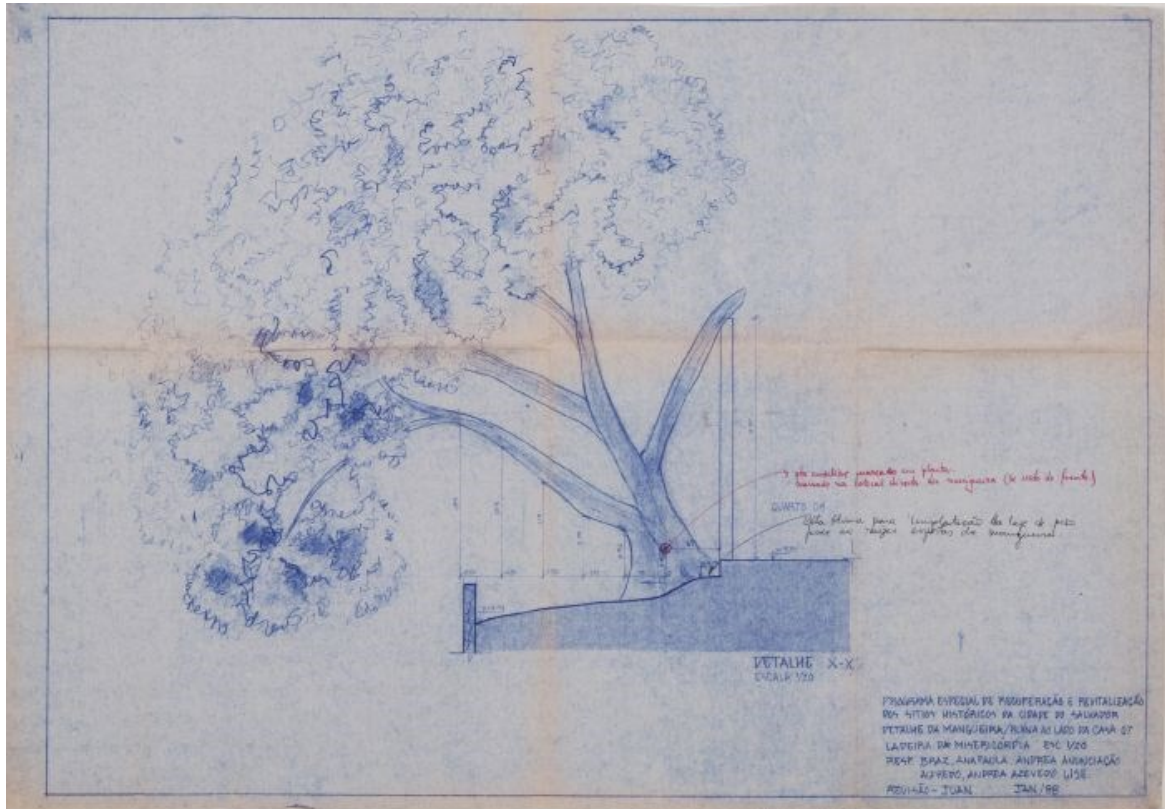
A mangueira, mencionada no início do texto, é fundamental para a concepção do projeto, tanto quanto a paisagem ou qualquer uma das edificações históricas ali construídas. Lina desenha a árvore com a precisão de um detalhe arquitetônico (Figura 38), cotando a medida dos seus galhos, marcando suas inclinações e anotando observações de detalhe, para que o projeto se acomode perfeitamente a ela. A importância com que Lina trata a natureza fica evidente quando ela convoca a árvore a participar do

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com>.

<sup>21</sup> Frase retirada do desenho da planta baixa da Ladeira da Misericórdia. Lina Bo Bardi utiliza a expressão “pinga + caranguejo” para explicar as atividades do bar dos três arcos.

projeto como qualquer outro elemento existente no mundo, seja ele humano, arquitetônico, vivo ou inanimado.

Figura 38: Detalhe da mangueira existente



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

## 4.2 MÍMESIS

Para Lina, arquitetura orgânica significava “arquitetura não limitada a priori, uma arquitetura ‘aberta’, que aceita a natureza, que se acomoda a ela, busca mimetizar-se a ela, como um organismo vivo que chega a assumir às vezes formas de quase um mimetismo, como um lagarto sobre as pedras ao sol”<sup>22</sup> (BARDI, 1958, apud BIERRENBACH, 2003 p.4). Os projetos que Lina elaborou a partir de 1977 representam um grande laboratório para colocar em prática e amadurecer questões teóricas e reflexivas sobre o assunto. A proposição estética, estrutural e material para o conjunto da Ladeira da Misericórdia é um dos exemplos de como Lina experimentou na prática as reflexões sobre *mimesis* e

<sup>22</sup> O texto original é um manuscrito, escrito parte em italiano e parte em português. Há trechos do texto que não são compreensíveis. A parte italiana foi traduzida e a parte em português passou por algumas correções ortográficas, feitas por Ana Carolina Bierrenbach (2003).



arquitetura orgânica, que ela havia mencionado em suas palestras e debatido profundamente na mesma cidade 20 anos antes.

Uma folha de capim-palmeira viajou alguns quilômetros numa caixa de sapato. Era Lina quem a enviava e o arquiteto João Figueira Lima (Lelé) quem a recebia. A folha havia sido colhida no jardim da sua casa no Morumbi: “Entreguem isso ao Lelé e digam que penso em uma estrutura assim, ele vai entender”<sup>23</sup>. Lina enxergou nas nervuras da folha —assim como no estudo das estruturas de Pier Luigi Nervi— a possibilidade estrutural para o projeto da Ladeira da Misericórdia. Da observação minuciosa da natureza, de forma semelhante ao que fazia Gaudí, surgiu o desenho das peças pré-moldadas em argamassa armada que, além da função de vedação, cumprem também o papel de contraforte estrutural para travamento das edificações antigas do entorno, que na época estavam comprometidas e com possibilidade de ruir. O desenho das placas não tenta imitar a folha em si, mas produzir uma nova realidade para aquela forma, vigorosa e única por si mesma. As placas plissadas de concreto têm também a incumbência de serem raízes, pois possibilitam que todo o conjunto permaneça arraigado à terra soteropolitana. Posteriormente, as placas configuraram intervenções também nos edifícios da Casa do Olodum (1988) e Casa do Benin (1989), ambos no centro histórico de Salvador.

Outras formas de *mímesis* também são incorporadas ao projeto. O programa do conjunto, por exemplo, faz parte do projeto arquitetônico e revela, através de distintas funções —moradias populares, comércio, bar e restaurante—, a importância da diversidade existente para a vitalidade e resistência do espaço. Lina não tinha intenção de remover as pessoas que já habitavam a Ladeira. Ao contrário, a vida deveria seguir como sempre existiu, mas com melhores condições. Lina prezava pelas pessoas que já tinham raízes naquele lugar e deveriam continuar como tais. Seu desejo era que o projeto se camuflasse às pré-existências, conservasse aquilo que é inenarrável e que, muitas vezes, diz respeito à essência particular do lugar. Sobre o projeto Lina escreve:

O que estamos procurando na recuperação do Centro histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando rigorosamente os princípios de restauração histórica tradicional. Para isso, pensamos num sistema de recuperação que deixe perfeitamente intacto o aspecto não

---

<sup>23</sup> Carta escrita por Lelé para Lina em 1987. Consta na íntegra na página 166 do livro *João Filgueiras Lima Lelé* (LATORRACA, 2000).



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, 2018 [1987] p. 292, grifo nosso)

As respostas projetivas que Lina oferece para manter a “alma interna de cada edifício” estão relacionadas a uma visão ampliada do espaço, no qual árvores, pessoas, patrimônio histórico e paisagem têm a mesma relevância na concepção arquitetônica. A natureza —traduzida na forma orgânica do edifício do Coaty, no trabalho simbiótico entre as preexistências e a proposta arquitetônica, nas janelas com formatos ameboides e nas folhas plissadas de concreto— é apresentada por Lina Bo Bardi como um caminho possível para a reinvenção moderna do passado em contato com o presente complexo e natural. O programa diversificado também representa o pensamento integralizado de Lina, no qual não há diferenciação ou setorização das coisas, tudo deve fluir na cadência orgânica da vida.

O que pretendemos demonstrar neste capítulo é o fato de que os projetos de Lina, a partir da década de 70, passam a incorporar às suas reflexões sobre natureza também o ser humano, uma vez que agora passa a compreendê-los como elementos indissociáveis. Todo trabalho que Lina faz em prol do artesanato e da cultura popular tem reflexo na sua concepção sobre o conceito de natureza, que passa a se concretizar nos projetos arquitetônicos de maneira integral, sem hierarquia entre os elementos que compõem o planeta e a vida na Terra.

#### 4.3 À BEIRA DO RIO SÃO FRANCISCO

O primeiro projeto de Lina, depois de um período de afastamento de projetos arquitetônicos<sup>24</sup> durante a ditadura militar, foi para a cooperativa de Camurupim, na cidade de Propriá, no estado de Sergipe, em 1975. Para iniciar os estudos sobre a cooperativa, Lina faz um roteiro de pesquisa de campo (BARDI, 2018 [1975], p. 202), para o qual elaborou uma lista de perguntas e elementos que não poderia deixar de notar na

---

<sup>24</sup>Segundo Zeuer Lima, Lina sofreu um período de ostracismo projetivo entre as décadas de 60 e 70, assim como outros intelectuais e artistas brasileiros, uma vez que “movimentos culturais sociais e radicais tendiam a ser desmantelados pelo regime militar, e suas aspirações reformistas acabaram desmobilizadas (LIMA, 2021 p. 271).

visita feita ao local. As anotações vão desde a observação de árvores, frutas, flores e arquitetura típica da região até hábitos das pessoas do local, como a maneira de cozinhar, de dormir, comer ou lavar os pratos, onde guardavam as panelas ou como se relacionavam com os bichos. Para projetar, Lina não podia deixar nada passar despercebido. Era preciso observar cada detalhe da vida humana e natural, uma vez que para ela “a arquitetura é profundamente ligada à vivência, na medida que ela é tudo” (BARDI, 2018, [1975], p. 203).

O terreno disponibilizado para o projeto arquitetônico e urbano era montanhoso, e Lina se apropria da condição acidentada para desenhar os lotes e os caminhos que acompanham a topografia natural até chegar no topo da montanha, onde a arquiteta posicionou o centro comunitário e outras atividades coletivas da cooperativa. O desenho da implantação feito por Lina (Figura 39) é bastante simples, porém muito claro quanto à inserção da comunidade no contexto natural da região.

Figura 39: Desenho de implantação da cooperativa Camurupim



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



pelo interior do Brasil— e a busca de alternativas heterogêneas ao crescimento exponencial das cidades e o êxodo das zonas rurais. Segundo Lima,

[...] da experiência de uma cultura popular com raízes rurais, a sociedade brasileira estava caminhando rapidamente para o consumo urbano de massa. Essas mudanças enfraqueceram ainda mais os impulsos românticos-revolucionários da década anterior, criando uma crise entre os intelectuais e artistas brasileiros que terminariam levando Lina a revisar, com grande pesar, suas expectativas. (LIMA, 2021, p. 316).

Posteriormente, na mostra “Caipiras, Capiaus: Pau a Pique”, no Sesc Pompeia, em 1984, Lina irá se dedicar a retratar os hábitos cotidianos das comunidades rurais do interior do Nordeste como forma de documentação e acervo histórico. Conformada com os rumos que o Brasil havia tomado nas questões de urbanização, Lina escreve que a exposição “é um adeus e, a um tempo, o convite à documentação da história do Brasil” (BARDI, 2002 [1984], p. 244).

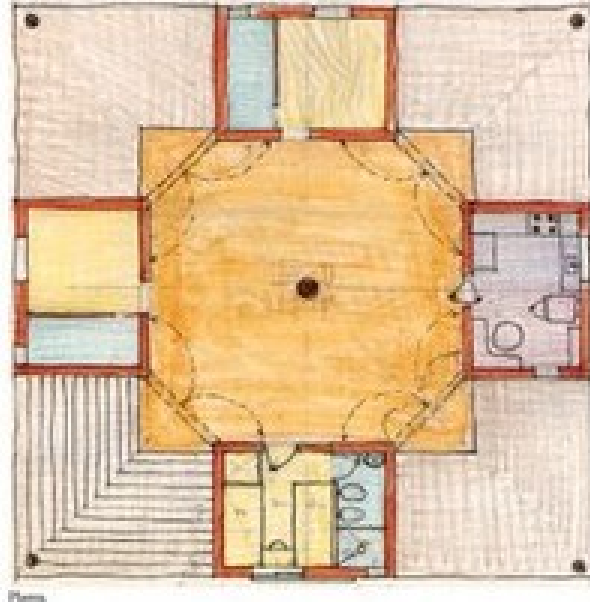
O projeto completo para a cooperativa Camurupim é um trânsito expandido de escalas. Na escala urbana, Lina reflete sobre a situação rural do país desenhando um conglomerado urbano que insere a comunidade na paisagem local. Na escala do projeto arquitetônico e do mobiliário, a arquiteta desenha o centro comunitário e dois modelos de casas para os habitantes da comunidade que buscam relações de intimidade cotidiana com a natureza.

A primeira proposta de residência (Figuras 41 e 42) é uma casa de formato quadrado, como Lina também já havia proposto para Itamambuca (1965). De forma distinta, para Camurupim, Lina dispõe internamente quatro retângulos menores afastados entre si, de modo a formar um pátio central coberto. Um dos retângulos tem a função de cozinha e os outros são pequenos quartos com banheiro. O espaço de convívio coletivo da casa fica nos espaços remanescentes entre os retângulos, seja o pátio central ou as varandas laterais. Chama a atenção a proporção dos espaços coletivos, que ocupam em torno de 75% da casa, sendo grande parte varandas abertas e cobertas.

A dimensão e o posicionamento dos retângulos criam planos de visualização que permitem que a casa seja atravessada fisicamente e visualmente por diversos ângulos. Tudo que está ao redor do objeto arquitetônico avança para dentro dele, e a edificação se entrelaça com a paisagem circundante (Figura 43). Assim como no meio natural, não

existe uma fachada principal; todos os lados têm igual acesso a grandes varandas que fazem a transição gradual entre o que está fora e o que está dentro.

Figura 41: Planta baixa – modelo de casa 1, Lina Bo Bardi.



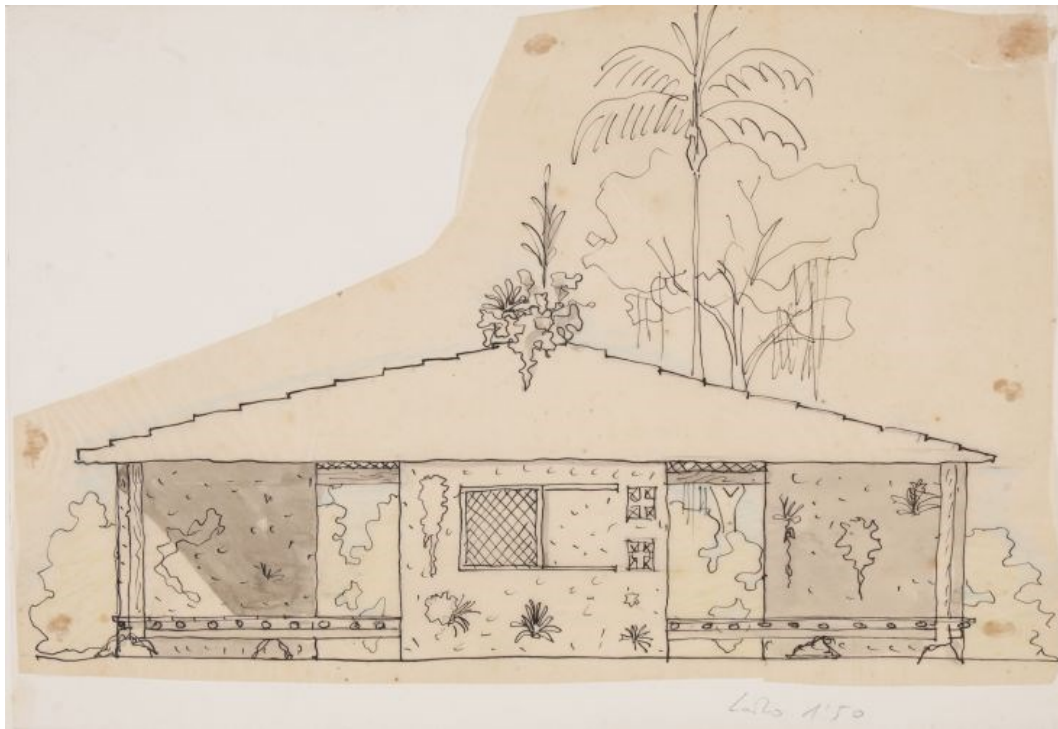
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Figura 42: Perspectiva – modelo de casa 1



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Figura 43: Fachada – modelo de casa 1



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

A estrutura da casa é toda de madeira com base de concreto, com um tronco principal no centro do quadrado que organiza o caimento do telhado quatro águas. Diferentemente das casas que projetou na década de 50 e 60, Lina adiciona o telhado cobrindo os volumes puros da arquitetura, referência às tradicionais casas do interior do Brasil. As telhas são de barro e, sobre o ponto mais alto da cumeeira, há o coroamento com uma espécie de vaso que abriga plantas diversas, tal qual uma das pinturas que Lina fez na sua infância. As paredes possuem as mesmas características que Lina vinha explorando nas décadas anteriores: são planos de forma bem definida com plantas agregadas a eles, o que reforça ainda mais a comunhão com a paisagem circundante. A ventilação proposta para o banheiro era permanente e possível através de dois tijolos vazados assentados na parede.

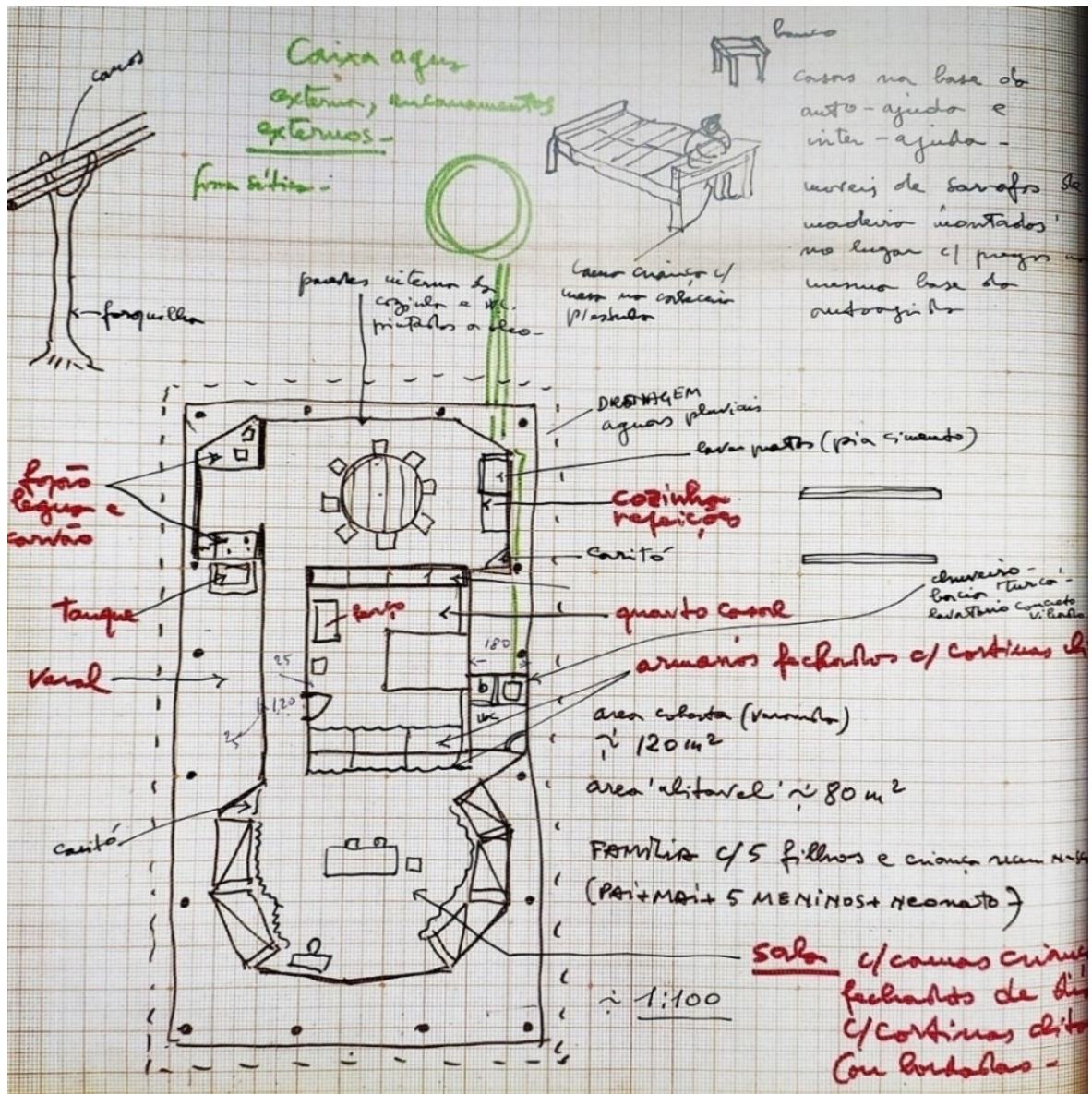
As janelas dos quartos e as portas que fecham o pátio central são feitas de um trançado de madeira que corre por fora da parede e remete a trançados de cestos populares. A mesma solução Lina havia ensaiado para a casa *Shed Impluvium*, de 1958, e posteriormente concretizou no Sesc Pompeia (1977). As quatro portas da casa, feitas com o mesmo trançado, permitem giro de 135 graus e, quando abertas, deixam a casa totalmente integrada com as varandas.



A segunda casa proposta por Lina, para a mesma cooperativa, tem formato híbrido, com a junção de retângulos e círculos. A residência possui um único cômodo fechado, o quarto do casal, que se encontra centralizado no espaço e organiza as funções da casa: de um lado está a cozinha com fogão a lenha e uma mesa central; do outro lado, separado por um corredor, está a sala em formato circular, na qual as bordas são ocupadas com camas para os filhos. A privacidade das camas é oferecida através de cortinas que contornam o espaço circular (Figura 45).

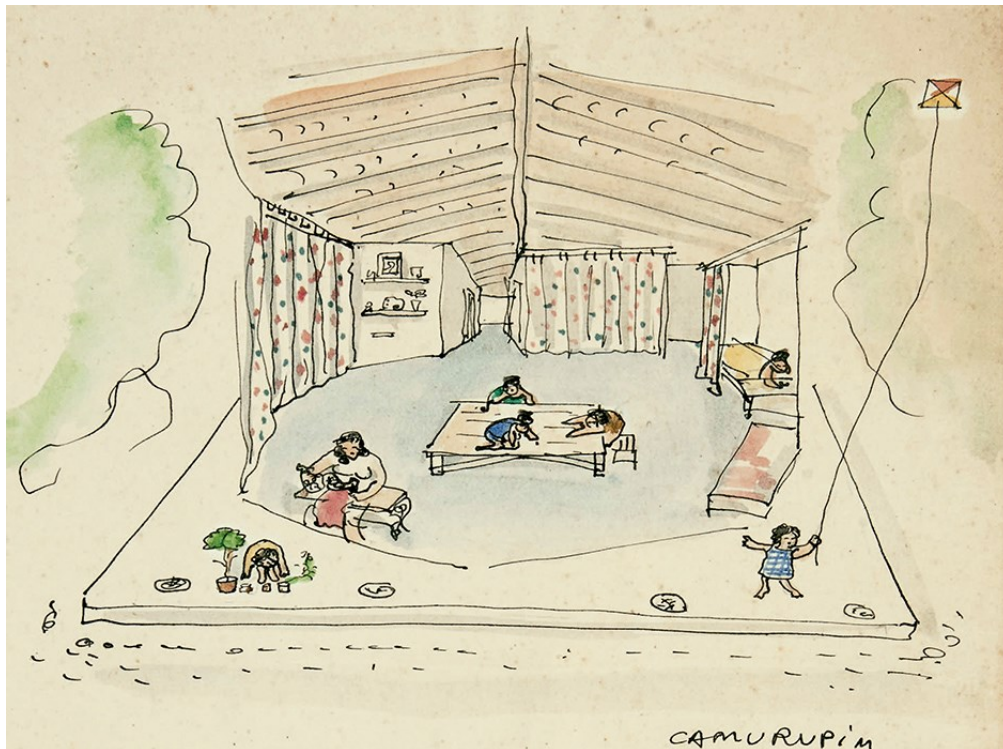
O rascunho da planta baixa (Figura 44), além das especificações arquitetônicas, inclui anotações relacionadas ao cotidiano dos possíveis moradores: o local onde ficaria o varal, o fogão a lenha, o cantinho ocupado com o caritó (prateleira rústica típica das casas sertanejas). Lina também anotou no desenho as composições familiares que estava prevendo para a casa: “família c/ 5 filhos e criança recém nascida” (BARDI, 2018[1975], p. 208). Essas anotações foram, muito provavelmente, baseadas em padrões que havia percebido em suas visitas à comunidade. Além disso, pequenos desenhos, ao redor da planta baixa, mostram o interesse de Lina pelos objetos do cotidiano: um banquinho, uma forquilha para segurar canos e a estrutura de uma cama na qual a cabeceira era também uma mesa de estudos para as crianças.

Figura 44: Estudos de planta baixa para habitação modelo 2



Fonte: Bardi (2018 [1975], p. 208).

Figura 45: Estudos para habitação modelo 2



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Ao escrever sobre o projeto, Lina discute sobre como a ideia de progresso e civilização foram dissociados ao longo do tempo e sobre como isso trouxe prejuízos no que diz respeito à relação entre mundo, homem e natureza. Segundo Lina,

a civilização é a realidade natural sempre presente, a atenção, o respeito aos mínimos detalhes naturais —e nesse sentido é primordial— do homem. É Frank Lloyd Wright descobrindo uma pequena margarida. É Nervi observando as nervuras das apidistrias, potente sugerimento [sic] pelas suas superfícies “autoportantes” nervuradas (BARDI, 2018 [1975], p. 209).

Na sequência do texto, Lina cita o Japão como exemplo de união entre progresso e sociedade, uma vez que o país “guarda ferozmente sua civilização profundamente ligada à observação respeitosa da natureza, paralelamente ao ‘progresso’” (BARDI, 2002 [1975], p. 209). Segundo ela, as escolhas tomadas no mundo ocidental, apesar dos ganhos prestigiosos, estavam fadadas a um custo sem tamanho em relação ao distanciamento dos seres humanos em relação à natureza.

O projeto de Camurupim nunca saiu do papel, reflexo da direção que seguia o próprio país. O Brasil, de modo geral, optou por seguir um caminho contrário ao que Lina

tinha como ideia de nação, ou seja, um caminho baseado numa cultura original, desenvolvida a partir de uma verdadeira cultura autóctone integrada à natureza, consciente de sua indissociabilidade em relação ao elemento humano. A escolha do país foi, em oposição, por reiterar o sistema colonialista presente desde a chegada dos europeus, importando cultura. Para Lina, na década de 60, “o Brasil tinha chegado num bívio<sup>25</sup>. Escolheu a finesse” (BARDI, 2018, p. 210).

#### 4.4 O CONCRETO TAMBÉM RESPIRA

A estrutura industrial de concreto *hennebique* dos galpões fabris contrasta com a sinuosidade do espelho d'água que atravessa o espaço da mesma maneira com que o Rio São Francisco cruza o nordeste brasileiro. Pequenas pontes de pedras sobrepostas a ele encorajam a travessia dos passantes e a brincadeira das crianças. O ponto de encontro é a lareira, que, com seu formato circular e solto no espaço, reúne pessoas ao seu redor. Fogo e água, dois elementos que naturalmente se anulam, no espaço comum do Sesc Pompeia propiciam comunhão e interação entre as pessoas.

Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes de bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. [...] Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira. (BARDI, 2009 [1977], p. 148).

O relato de Lina Bo Bardi sobre a antiga fábrica de tambores onde hoje funciona o Sesc Pompeia pode parecer um tanto romântico e despretensioso. As crianças, a brincadeira, os sorrisos do fim de semana compõem um cenário ideal de plenitude no qual as atividades elencadas por Lina são cheias de vida e genuinamente humanas. Pouco se descreve o espaço físico, a materialidade, as formas ou as cores da antiga fábrica. O interesse da arquiteta está na relação existente entre as pessoas e o espaço, e ela se utiliza de dois elementos da natureza para efetivar suas intenções arquitetônicas. Quando Lina escreve que bastou água e fogo para projetar o SESC Pompéia, ela não está simplificando ou reduzindo o trabalho do arquiteto. Ao contrário, de maneira bastante sensível,

---

<sup>25</sup> Bifurcação numa estrada.



reconhece o projeto arquitetônico como uma incessante busca pela simplicidade da conexão genuína entre humanos e natureza.

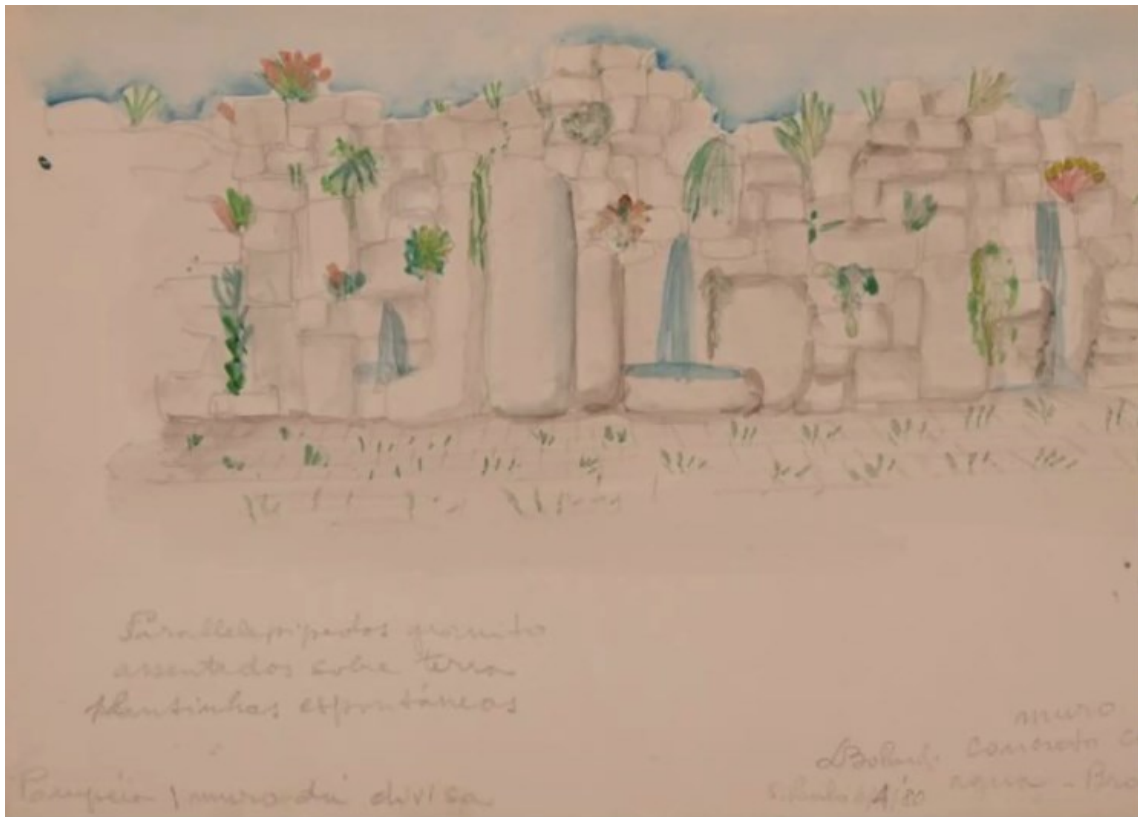
Figura 46: Croqui da rua principal do Sesc Pompeia



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

A água também corre livremente nos dias de chuva pela rua central do Sesc. As canaletas que recebem a captação de água dos telhados são abertas e alinhadas ao edifício. O fundo é revestido com seixos arredondados, como num riacho. Nessa mesma rua, coberta por paralelepípedos, diferentemente dos primeiros desenhos que marcavam um caminho orgânico com canteiros laterais, pequenas gramíneas crescem entre o calçamento de pedra (Figura 46). Segundo relatos, Lina removeu o contrapiso existente embaixo das pedras e pedia aos funcionários do Sesc que regassem diariamente a rua para que as plantinhas pudessem crescer entre elas. A mesma lógica de misturar plantas, pedras e água e criar um ambiente mais próximo ao natural foi pensada por Lina para o muro nos fundos do terreno, ao lado do córrego existente (Figura 47). Porém essa ideia nunca foi executada.

Figura 47: Croqui para o muro do Sesc



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

O bloco esportivo, que fica nos fundos do terreno, é composto por duas formas monolíticas que se conectam por passarelas aéreas. Essa solução foi necessária pois a área entre elas, por conta da a passagem do córrego, não poderia ser edificada. As passarelas não têm cobertura, e o usuário atravessa o espaço suscetível a enfrentar o clima, seja sol, vento ou chuva. As intenções em relação à aproximação das pessoas com o mundo natural seguem as mesmas descritas por Lina para a Casa no Morumbi. As janelas de abertura das quadras são compostas por desenhos ameboides com ventilação permanente. O formato irregular, segundo Lina, remete às cavernas primitivas. É a primeira vez que Lina explica a origem as formas. Porém, como já se destacou neste trabalho, a forma ameboide acompanha a sua carreira profissional desde os primeiros projetos que fez para a revista *Domus*, na década de 40, e outros projetos na Bahia.

O desenho orgânico das aberturas contrasta com a forma rígida do edifício, que é construído em concreto armado. Quando questionada sobre o material, Lina justifica que o uso do concreto é importante em países tropicais devido a sua durabilidade em relação ao clima e às intempéries. Ao mesmo tempo em que enfatiza a funcionalidade da substância criada pelo homem, ela atribui um caráter orgânico ao material: “eu



compreendo o concreto como um ser vivo, ele respira...”<sup>26</sup>. Esta frase chama a atenção em relação ao modo de percepção do mundo de Lina: um mundo pleno de fantasias, onde elementos como o concreto podem tornar-se vivos, não apenas através das possibilidades plásticas e maleáveis da forma. As características físicas do concreto —como a porosidade, que permite ao ar ultrapassar a matéria e efetivar a cura, obtida a partir da reação dos elementos com a água— são dinâmicas, aos olhos de Lina, e tornam o concreto elemento ativo e participante da dinâmica natural do mundo.

Após a finalização das obras do Sesc, Lina passou algum tempo colaborando com as exposições e mostras da instituição. A Exposição “Entreato para crianças” (Figura 48) aconteceu em 1985 e reunia uma infinidade de animais, vivos, empalhados, construídos, de artesanato popular, em formato de brinquedo, pequenos ou grandes, toda uma fauna espalhada pelos salões do SESC. Um dos objetivos da mostra era abrir discussão sobre o campo da ecologia, da proteção do meio ambiente e dos animais. Sobre o evento, Lina escreveu: “essa exposição [...] é um pequeno convite à ciência e à fantasia. [...] é também uma chamada para a imaginária brasileira, isto é, a ligação do povo brasileiro com os Bichos” (BARDI, 2018 [1985], p. 246).

---

<sup>26</sup> Depoimento concedido por Lina no documentário *Sesc Pompeia: 30 anos*, produzido pelo Sesc.



#### 4.5 COMO NA NATUREZA, O MÁXIMO DE FANTASIA

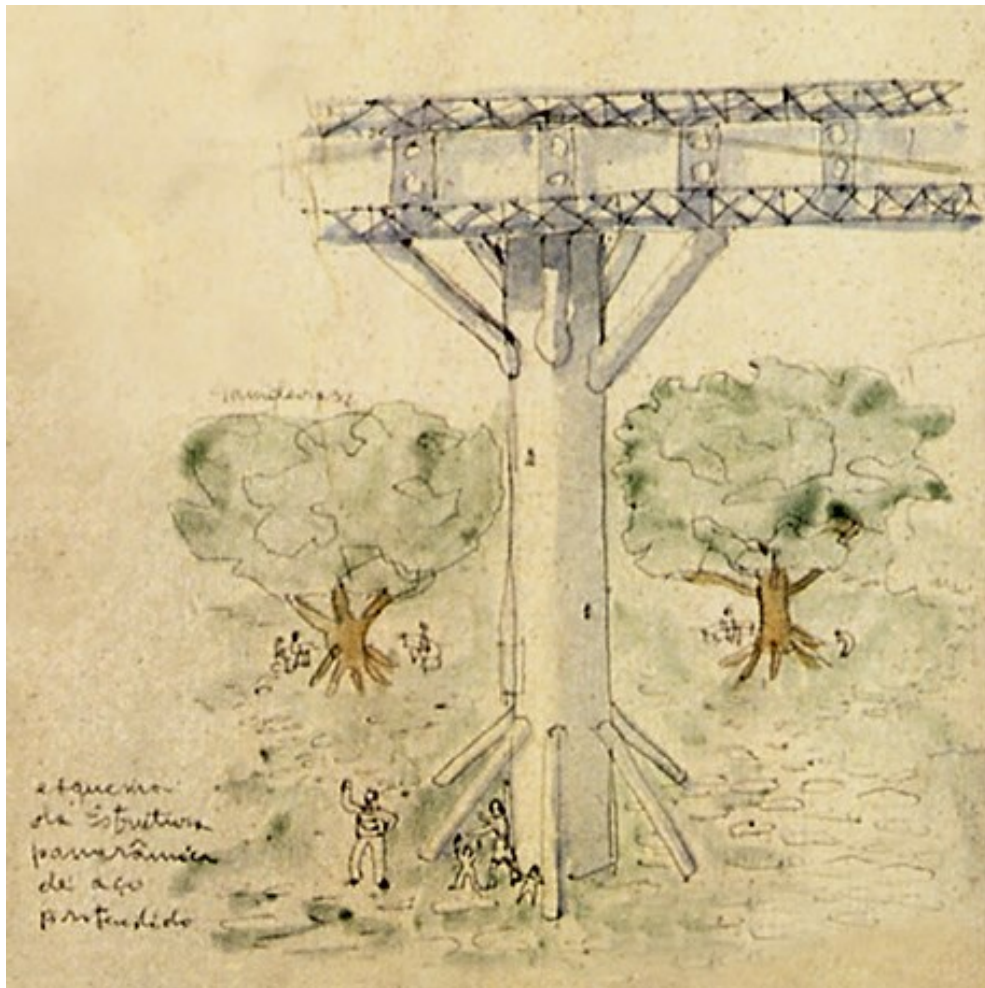
Em 1980, a prefeitura de São Paulo realizou um concurso público de projeto para a renovação do Vale Anhangabaú. A região tinha sérios problemas de alagamento e com o sistema viário. Quem venceu o concurso foram os urbanistas Jorge Wilhelm e Rosa Grena Kliass. Lina, com 67 anos, participou da concorrência com uma equipe de oito jovens arquitetos.

O projeto apresentado pela equipe de Lina consistia em um grande parque que liberava o solo dos carros, através de uma estrutura viária metálica aérea. No texto, os proponentes anunciavam que o projeto para o Anhangabaú era um ato de liberdade, uma vez que propunha devolver o solo para as pessoas. No caso, o projeto devolvia o solo também para a própria natureza, pois propunha a recuperação da permeabilidade do vale.

A estrutura aérea de dois andares para veículos era sustentada por pilares redondos de cinco metros de diâmetro, que Lina chamou nos desenhos de *troncos* (figura 49). O enrijecimento e a sustentação da estrutura, tanto na parte superior quanto na inferior, eram feitos por tubos metálicos que Lina chamava de *galhos* e *raízes*. Novamente, assim como nas plantas epífitas, as raízes aparecem conceitualmente no projeto de Lina como elementos aéreos, dessa vez remetendo aos manguezais brasileiros ou árvores com raízes protuberantes. Esse conjunto exuberante de elementos era composto por

[...] velhas árvores tropicais = árvores de aço – lembrando um “pé-de-louco”, a gameleira brava brasileira. As grandes luzes entre os suportes e a grande altura da estrutura darão, no chão, a impressão de árvores isoladas. Ideia fundamental: dar ao ferro/aço a liberdade natural e não simétrica da natureza, contra o esquematismo abstrato regular. É preciso um suporte? É um cipó? Uma escora? São raízes. É a liberdade rigorosamente controlada e calculada da natureza, obediência absoluta às **“leis que mandam”**, nada de arbitrário, mas, **como na natureza, o máximo de “fantasia”**. (BARDI, 2018 [1981], p. 252, grifo nosso).

Figura 49: Proposta para o Concurso Anhangabaú



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Assim como o concreto que respira no edifício do Sesc Pompeia, neste projeto, Lina sugere dar liberdade ao aço, buscando na ordem da natureza a abstração formal do desenho. O que ordena a natureza é diferente da ordem humana. Na natureza a complexidade e a liberdade das composições representam a possibilidade de universos fantásticos aos olhos dos seres humanos. A busca de Lina por essa fantasia mostra o esforço em compreender e reproduzir o que há de inexplicável, na tentativa de criar laços duradouros entre seres humanos e natureza

A fantasia, para Lina, além de muito próxima da natureza, também se relacionava com aspectos lúdicos. Assim, o nome dado ao projeto é Anhangabaú Tobogã, remetendo ao formato sinuoso do caminho dos carros que, como uma montanha-russa suspensa, atravessa o parque subindo e descendo como suaves montanhas (Figura 50). A diversão também acontecia no programa proposto pela equipe, com bares, restaurantes, espaços abertos para debate e locais de piquenique e lazer para o povo em um dia de domingo.



Essa atmosfera festiva e recreativa também é proposta em diversos desenhos para ocupação do vão do Museu de Arte de São Paulo (Figura 51).

Figura 50: Croqui para o concurso de projeto para o Vale do Anhangabaú



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 51: Desenho para ocupação do vão do Masp.



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

O desejo da natureza, evidenciado por Lina de diversas maneiras e escalas no projeto do Anhangabaú, contrasta com a escolha da elevação física dos carros. Por mais distantes que os carros estejam dos pedestres e mesmo com os alicerces da estrutura “camuflados” no ambiente, ainda assim há contradição em investir em tamanha e custosa estrutura especialmente para os automóveis, os quais Lina menciona no texto como “perigosos inimigos”. A solução da elevação conferia liberdade ao solo, mas também marcava a presença da máquina —o carro— na proposta urbana, resquícios de uma formação moderna racionalista.

Na escala do pedestre, o projeto tinha intenções bastante claras e que valorizavam as relações humanas, fossem elas relações entre as pessoas ou delas com o ambiente natural ou artificial criado. A ideia era trazer vitalidade para o espaço e valorizar os encontros:

[...] um enorme gramado, como um campo de futebol, percorrido por caminhos “naturais”, isto é, aqueles escolhidos pelos transeuntes como mais rápidos e orgânicos, chegará até os pés dos grandes prédios. [...] Bancos de pedra debaixo das árvores e muitos vendedores: pipoca, sorvete, churrasquinho, livros velhos e jornais novos, cataventos, brinquedos caseiros... será permitido pisar na grama. (BARDI, 2018 [1981], p. 252).

Lina propõe neste projeto relações inusitadas e originais de encontro com a natureza. É o pé que pisa na grama sem proibições, são os elementos da natureza representados de forma lúdica nas estruturas arquitetônicas, é o túnel existente que se transforma em lago para conter as águas das chuvas que causam enchentes. Todas elas são pensadas a partir da interação com o ser humano. Lina coloca essas interações como elemento básico e primordial para o desenvolvimento humano e da arquitetura.

O último projeto proposto por Lina, em 1990, segue o mesmo fundamento de aproximação da natureza com o ser humano através da arquitetura. Além do restauro do antigo Palácio das Indústrias, no parque D. Pedro II, Lina desenhou um jardim vertical junto ao anexo proposto por ela para a nova sede da Prefeitura de São Paulo (Figura 52). Esta era uma das formas de ampliar a relação do edifício tombado com o exterior e aproximar os cidadãos paulistas da natureza, àquela altura já tão distante. A maquete de estudos para a parede do jardim vertical (Figura 53) mostra a evolução dos buracos que Lina fazia para abrigar as plantas epífitas nos projetos anteriores. Neste, a rugosidade e o relevo proposto são menos espaçados e mais fluidos, assemelhando-se a crateras lunares.



Tal forma garantia o volume e a exuberância necessária para um verdadeiro jardim tropical, e a relação das plantas com o plano vertical torna-se ainda mais inerente e orgânica.

Ouro elemento que chama a atenção no projeto da prefeitura é a relação com o fogo, que Lina evidencia a partir da iluminação cenográfica. Refletores voltados para o prédio histórico criam um efeito degradê, com vermelho na base até o amarelo mais no alto —um dos poucos elementos executados do projeto completo (Figura 54). Segundo ela, o fogo é a representação mais natural do trabalho humano, uma vez que o “nascimento da indústria foi o fogo desde a antiguidade” (BARDI,2018, [1990], p. 318)

Figura 52: Jardim vertical para a nova sede da Prefeitura de São Paulo



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Figura 53: Foto da maquete de estudo da Parede Jardim vertical



Fonte: Bardi, 2018

Figura 54: Desenhos para a nova sede da Prefeitura de São Paulo



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Os projetos escolhidos e analisados neste capítulo mostram a capacidade de Lina, nos últimos anos de sua vida, de colocar em prática as reflexões sobre natureza que fez durante seu percurso pessoal e profissional. O período é marcado por pouca reflexão teórica específica sobre o assunto, mas ganha uma dimensão projetiva diferente do que Lina havia experimentado até o momento. Foi como se a questão da natureza já estivesse tão introjetada ao processo de projeto da arquiteta que não havia mais a necessidade de ser explicitamente expressa, mas apenas executada e experimentada no campo prático.

A complexidade, a fluidez e a coerência dos projetos deste período, a partir de 1977, sugerem o amadurecimento das ideias desenvolvidas anteriormente. Além disso, Lina realiza projetos intimamente relacionados com a vida, com as pessoas e com o cotidiano. Expande, assim, o conceito de natureza para um campo ampliado, unificado e inclusivo, no qual o ser humano tem participação efetiva e imprescindível.

## 5 CONCLUSÃO

Este trabalho trilhou os desenhos e textos de Lina Bo Bardi em busca de uma questão fundamental na sua obra: a natureza. Ao longo da vida da arquiteta há uma gradual transformação do conceito no campo teórico e prático. A incorporação da natureza em seus projetos permaneceu constante em toda a sua trajetória. No entanto, há um desenvolvimento orgânico e mutável que, progressivamente, envolve-se cada vez mais com o mundo ao redor.

Estudar o primeiro projeto publicado por Lina, a *Casa Sul mare di Sicilia*, permitiu observar como se comporta o tema da natureza no trabalho da arquiteta a partir da sua origem. Na Itália, a convivência com arquitetos experientes trouxe para Lina uma prática moderna e intelectual e fez com que ela se aproximasse do estudo da relação interior-exterior e de temas como a “cabana primitiva” e a “arquitetura rural”, que serão importantes para os projetos que veio a desenvolver posteriormente no Brasil. Ao mesmo tempo, os projetos publicados nas revistas nas quais trabalhou em Milão também representam a afirmação de um modo de observar o mundo que Lina já havia experimentado na infância e na adolescência com a sua família, em viagens realizadas por paisagens interioranas, montanhosas e naturais.

Quando pela primeira vez na Bahia, Lina chegou imbuída de teorias estrangeiras, especialmente as dos arquitetos Antoni Gaudí e Frank Lloyd Wright. Nesse período, as discussões teóricas sobre racionalismo e organicismo estão latentes em todo o mundo, e Lina coloca-se como parte desse debate através da tese que escreveu para a cadeira de docência na USP e das palestras que ministrou em Salvador. Ela faz análises críticas pontuando a importância e as diferenças presentes nas duas visões de mundo: enquanto a visão racionalista propõe-se a dominar a natureza, a organicista oferece o diálogo e a simbiose. Nos projetos elaborados por Lina, algumas vezes a natureza é tratada como elemento primordial de desenho e outras como desejo de domínio e representação do trabalho humano; essa combinação acontece, inclusive, dentro de um mesmo projeto.

Ao mesmo tempo em que dialogava com as correntes internacionais, Lina foi atravessada pela cultura nordestina e africana, resultado da sua mudança para Salvador. Essa combinação fez com que ela transformasse seu modo de projetar de maneira muito peculiar, uma vez que essas culturas tinham relações intrínsecas com o mundo natural. A partir desse encontro, Lina passou a convidar a natureza a se aglutinar aos seus projetos

—mesmo que formalmente racionalistas— e a romper barreiras que antes existiam para uma aproximação ainda mais genuína com o que é natural. À medida que a vegetação vai crescendo e dominando a geometria das linhas ortogonais do edifício, há uma diluição da forma, que fica camuflada em meio à natureza. Com isso, Lina aproxima-se do que seria a “cabana primitiva” (CAMPELLO, 1997), anunciada desde o primeiro projeto publicado por ela. Vale a pena notar que a cabana, na história da arquitetura, constitui o relato mítico que autorizava a narrativa de que arquitetura havia surgido a partir da imitação da natureza. Esta relação não foi desenvolvida por Campello. Portanto, vislumbra-se aqui uma janela a ser aprofundada em futuras investigações.

Na esfera do organicismo, Lina explora elementos arquitetônicos através da observação minuciosa da natureza, de modo semelhante ao que faziam Gaudí e Nervi. Porém Lina não tenta imitar o elemento natural em si, mas busca produzir uma nova realidade a partir dele, que seja vigorosa e única por si mesma. A *mímesis* ganha força nos trabalhos da arquiteta não apenas no sentido da reinterpretação e interpretação da natureza, mas também na ação de camuflar-se ao meio, como se o edifício fosse também um organismo vivo e parte do entorno natural.

Outra discussão importante que transpassa os textos e trabalhos de Lina diz respeito à reflexão filosófica sobre o movimento original e cíclico das coisas. Aproximar-se da cadência orgânica da vida é importante para a arquiteta como forma de conexão dos seres humanos com a natureza e, conseqüentemente, com a própria essência. Lina cita o “espetáculo da mutação contínua” para falar sobre natureza e sobre arquitetura. Esse espetáculo é a evidência mesma da “ordem natural das coisas”, pois incorpora aspectos de movimento e de efemeridade presentes no mundo natural. Uma vez que esse movimento é interrompido, poderão existir conseqüências para a “sobrevivência não só física, mas espiritual do homem” (BARDI, 2002 p. 16.)

A aproximação com o que é essencial para a vida humana ficará ainda mais evidente nos últimos anos da sua carreira, visto que a natureza ganha uma dimensão diferente do que ela havia experimentado até o momento. A complexidade projetiva, a fluidez e a coerência dos trabalhos deste período, a partir de 1977, sugerem o amadurecimento das ideias e teorias desenvolvidas. Além disso, Lina realiza projetos intimamente relacionados com a vida, com as pessoas e com o cotidiano; expandindo, assim, o conceito de natureza como ensejo de unidade e inclusão, no qual o ser humano tem participação efetiva e indissociável. Seus projetos são também engrandecidos com

elementos lúdicos, de alegria e diversão. A fantasia que Lina antes admirava na relação com a natureza parece agora ser traduzida em poesia arquitetônica, vinculada à vida das pessoas que irão ocupar seus projetos.

Trilhar os sistemas ecológicos criados por Lina Bo Bardi foi uma maneira de abrir caminhos para compreender a complexidade arquitetônica que envolve a sua obra. Entender a generosidade com que ela apresenta o mundo natural aos seres humanos através da arquitetura amplia o leque de pesquisas e diálogos possíveis com outros campos do conhecimento sobre o assunto, como a filosofia e a história. Também foi possível compreender a natureza como elemento primordial, que adentra seus projetos, fundamentando estratégias, processos, formas, sensibilidades e guiando uma visão de mundo que se torna decisiva para sua arquitetura.



## REFERÊNCIAS

ANELLI, Renato. **Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália.** PosFAUUSP,(27), 2010 p. 86-101.

ANELLI, Renato. Desembrulhando Wright: Sobre a exposição do arquiteto Frank Lloyd Wright no MoMA de Nova York. **Vitruvius:** resenhasonline, ano 16, jul. 2017. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.187/6618> Acesso em: 9 jul. 2022.

BARDI, Lina Bo. A Lua. (1958). In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 105-107.

BARDI, Lina Bo. Anhangabaú tobogã (1981). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 252-255

BARDI, Lina Bo. Bela criança. (1951). In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 70-72.

BARDI, Lina Bo. Caipiras, Capiaus: Pau-a-apique (1984). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 242-245

BARDI, Lina Bo. Camurupim (1975). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 202- 209.

BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os brancos. In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 161-162.

BARDI, Lina Bo. **Contribuições Propedêuticas ao Ensino da teoria da Arquitetura.** São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.

BARDI, Lina Bo. Entreato para crianças (1985). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 246-249

BARDI, Lina Bo. In difesa di Brasilia. **L'Architettura Cronache e Storia**, Roma, ano X, n. 109, p. 463, nov 1964. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/tabela.php?year=1950>. Acesso em: 11 jul 2022.

BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia. (1987). In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 292 - 299.

BARDI, Lina Bo. Lettera dal Brasile (1956). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 95

BARDI, Lina Bo. Museu de Arte Moderna da Bahia (1959). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi.** 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 138-143

BARDI, Lina Bo. Nova Prefeitura de São Paulo (1990/1992). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi**. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 318-325.

BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental: “desenho no impasse (1976). In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 136-141.

BARDI, Lina Bo. Solar do Unhão (1959). In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi**. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 152-157.

BARDI, Lina Bo. Tempos de Grossura. In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi**. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. p. 210.

BIERRENBACH, Ana Carolina. Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí. **Vitruvius**: resenhasonline, ano 4, jan. 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.044/620>. Acesso em: 9 jul. 2022.

BIERRENBACH, A. C. de S. O projeto de mundo da arquitetura de Lina Bo Bardi. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, v. 5, n. 1, p. 55-68, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1430>. Acesso em: 11 jul. 2022.

BO, Lina. Arquitetura e natureza: a casa na paisagem (1943). In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 47-55.

BO, Lina Bo **Finestre**. In: GRINOVER, Marina. Uma ideia de arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Annablume, 2018, p. 108-110.

BO, Lina. La casa in campagna. **Grazia**, Milão, ano XVI, n. 134, p. 31-33, 22 maio 1941. In: In FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi**. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi / Casa de Vidro, 2018. P.28.

BO, Lina. La natura nella casa – il balcone. In: GRINOVER, Marina. **Uma ideia de arquitetura**: Escritos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Annablume, 2018, p. 134-136

BO, Lina; PAGANI, Carlo. **Casa Sul Mare di Sicilia**. *Domus*, Milão, v. 152, p. 30-35, ago, 1940.

BO, Lina; PAGANI, Carlo. **La finestra doppia**. *Grazia*, Milão, ano XVII, n. 207, p. 11, out. 1942.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia do ambiente construído, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva. In: UFBA (Org.). **50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada da Bahia e do Nordeste**, Salvador: Editora, 2009. p. 1-16.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. A casa como habitat: a utopia moderna do morar nas páginas de uma revista brasileira. Encontro Nacional da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 1. Rio de Janeiro, 29 nov. a 3 dez. 2010. **Simpósios:** trabalhos completos. Disponível em: <https://anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-678-1-SP.pdf>. Acesso em 11 jul 2022.

CATALANO, Sarah. Casa Sul Mare di Sicilia: progetto d'esordio di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani. **Salvare**, Palermo, v. 22, p.18-20, 2008.

CATALANO, Sarah. Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti. *Engramma*, v. 175, set. 2020.

COLOMINA, Beatriz; WIGLEY, Mark. A de angústia: a guerra de Lina Bo. In: PEDROSA, Adriano; ESPARZA CHONG CUY, José; GONZÁLEZ, Julieta; TOLEDO, Tomaz (Org.). **Lina Bo Bardi: Habitat**. São Paulo: MASP, 2019. p. 58-71.

DIEGO, Estrella. *Mi silencio, ¿había sido silencio o una voz aguda que era muda?* Lina Bo Bardi y las maniobras de camuflaje entre las creadoras brasileñas. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH (Org.). *Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí*. Brasil, 1946-1992. Madri: Fundación Juan March, 2018. p. 217-225.

FALBEL, Anat. Bruno e Lina: tra discussionie controversie... come dei veri amici. In: CRICONIA, Alessandra, ESSAIAN, Élisabeh (Orgs.). **Lina Bo Bardi: Insegnamenti condivisi**. Exposition à l'ENSA de Paris-Belleville. Paris : Archibooks, 2017. p. 51-65.

FRAMPTON, Keneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FORESTI, Débora Fabri. **Aspectos da Arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright na arquitetura paulista**: a obra de José Leite de Carvalho e Silva. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRINOVER, Marina. **Uma ideia de arquitetura**: escritos de Lina Bo Bardi. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2018.

GUIZZO, Iazana. **Reativar territórios**: o corpo e o afeto na questão do projeto participativo. Belo Horizonte: Quintal, 2019.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LATORRACA, Giancarlo. **João Filgueiras Lima Lelé**. Portugal: Editorial Blau, 2000.

LIMA, Zeuler R. M. de A. **Lina Bo Bardi**: o que eu queria era ter história. São Paulo: Companhia das Letras, 2021;

- MATOS, Denis. **A casa do Velho**: o significado da matéria no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2019.
- MEDEIROS, Jaqueline. Exposição na Bahia: sem folhas não há orixás. **Vimeo**, 18 fev. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/204705064>.
- MICHELIS, Aurélio. Lina Bo Bardi. **Youtube**, 26 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBlK0-17VF0>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- OLIVEIRA, Olivia. **Lina Bo Bardi**: Sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: G. Gili, 2006.
- PALMIERI, Valerio. De la casa junto mar a la casa de vacaciones em la playa: Mitos, ideales y prácticas em 20 años de arquitectura italiana. **P+C: proyecto y ciudad**, Roma, v. 10, p. 127-142, 2019.
- PEDROSA, Adriano; ESPARZA CHONG CUY, José; GONZÁLEZ, Julieta; TOLEDO, Tomaz (Org.). **Lina Bo Bardi: Habitat**. São Paulo: MASP, 2019.
- PERROTTA-BOSCH, Francesco. **Lina**: uma biografia. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**, 2002;
- RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- RUDOLFSKY, Bernard. “Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole um novo modo di vivere”. **Domus**, Milão, v. 123, p. 436-440, mar. 1938.
- SANCHES, Aline Coelho. O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil. **Risco**: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 22-93, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44614/48233>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- WANG, Tianduo. “Solar Hemicycle” House for Herbert Jacobs, Middleton, Wisconsin, 1994/Frank Lloyd Wright. **Modern Architecture: A visual lexicon**, Hong Kong, 8 Oct. 2017. Disponível em: <https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/08/solar-hemicycle-house-for-herbert-jacobs-middleton-wisconsin-1994frank-lloyd-wright/>. Acesso em: 9 jul. 2022.
- ZEVI, Bruno. L’arte dei poveri fa paura ai generali. **L’espresso**, Milão, v. ??, p. ??, 14 mar. 1965. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110904#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-375%2C1125%2C4068%2C2277>. Acesso em: 11 jul. 2022.

**ANEXO: “Lina do tempo”**

# LINA DO TEMPO

ATRAVÉS DA NATUREZA

“Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.”

## DITOS / ESCRITOS DESENHOS

5 DEZ, 1914  
NASCIMENTO

1924

AQUARELA

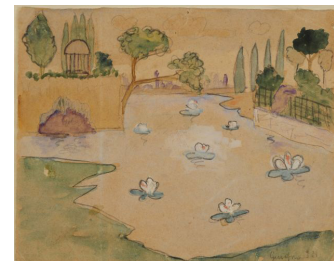
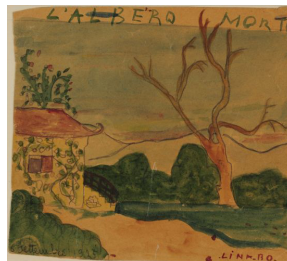
Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



1925

AQUARELAS

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

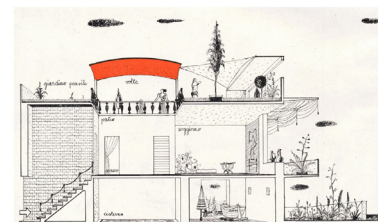


AGOSTO, 1940

CASA SUL MARE DI SICILIA

“I templi sperduti nelle lande selvagge, gli scogli che si gettano nel mare profondo, il vento snervante, i fiori africani, il cielo intenso e cupo, le case bianche aggrappate alle rocce, sono prepotenti ed indimenticabili richiami del luogo. Ciò spiegherà questa nostra casa [...]”.

(BARDI, Lina Bo; PAGANI, Carlo. Casa sul mare di Sicilia. *Domus*, n. 152, p. 30, ago. 1940.)



DEZEMBRO, 1940

UN GIARDINO DISEGNATE DA BO E PAGANI

Fonte: Un Giardino disegnate da Bo e Pagani. *Domus*, Milão, n. 156, dez. 1940.





**MAIO, 1941**  
**IN CAMPAGNA**

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.).  
*Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto  
Lina Bo e P. M. Bardi, 2018, p.??.

“Di grandi fantasia saranno i mobili da  
terrazzo e da giardino”  
(BARDI, Lina Bo. In campagna. *Grazia*,  
Milão, ano XVI, n. 134, p. 31-33, 22 maio  
1941.)



**OUTUBRO, 1941**  
**L'ACQUARIO IN CASA**

BARDI, Lina Bo. L'acquario in casa. *Lo  
stile*, Milão, n. 10, p. 24-25, out. 1941.



“Em algumas cidades do interior da Calabria, as janelas têm hortas em miniatura ou minúsculos jardins de ervas perfumadas”.

“Através das janelas, os ambientes se comunicam com o mundo exterior e deste recebem uma particular atmosfera. As plantas, as flores, o terreno, a insolação concorrem para criar esta atmosfera”.

“É preciso que a natureza entre na casa, é preciso que o sol com o mundo inteiro entre na casa, que faça parte. A casa prisão, a casa fechada ao respiro da natureza, a casa interiorizada, bloqueada de modo melancólico e definitivo não deve mais existir. Como através de uma pele sutil que a proteja e ao mesmo tempo a coloque em contato com o céu, o sol e o verde, a casa deve participar da natureza e a vida que se desenvolve nela deve ser protegida e também viver a natureza”.

“A relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural. Da correspondência perfeita desta arquitetura com o ambiente no qual a vida do homem se desenvolve há exemplos no mundo todo, e o primeiro entre todos é o da casa mediterrânea, pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que se desenrola ali”.

“A arquitetura moderana 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 a sua construção; assim, a casa surege 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”.

#### **ABRIL, 1942**

##### **FINESTRE**

(BARDI, 1941, p. 18-19 apud GRINOVER, 2018, p. 110)

#### **AGOSTO, 1942**

##### **LA NATURA NELLA CASA, IL BALCONE**

(BARDI, 1942, p. 11 apud GRINOVER, 2018, p. 135)

#### **NOVEMBRO, 1943**

##### **ARQUITETURA E NATUREZA: A CASA NA PAISAGEM**

(BARDI, Lina Bo. Architettura e natura: la casa nel paesaggio. *Domus*, Milão, n. 191, nov. 1943, p. 464.)

**OUTUBRO, 1946**

**CHEGADA NO BRASIL**

Primeiro contato com o Brasil: *Paisagem de Recife*

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



“e não marcará até quando seu espírito for o espírito do homem, sua pesquisa, a busca dos valores da sua vida em evolução, até quando colher suas inspiração da poesia íntima da terra brasileira; estes valores na arquitetura contemporânea existem. A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos jesuítas, mas do “pau a pique”, do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta, provém da casa do “seringueiro”, com seu soalho de troncos e o telhado de capim, é aludida, também ressonante, mas possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão”.

“O objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto a natureza. O problema era criar um ambiente “fisicamente” abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade. Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza”.

“Essa residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos 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 “externo”.

(BARDI, 1953 apud GRINOVER; RUBINO, 2009, p. 81)

**JAN-MAR, 1951**

**BELA CRIANÇA**

(BARDI, Lina Bo. *Bela criança. Habitat*, n. 2, p. 3, jan.-mar. 1951.)

**JAN-MAR, 1953**

**RESIDÊNCIA NO MORUMBI**

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



1956

VIAGEM PARA BARCELONA E ESTADOS UNIDOS

“Em Roma, há dois anos, vi Ascarelli. Falamos daqui e daí e de nós, e me disse que somos todos “desenraizados”, porque já não temos mais as raízes na Europa e não é impossível que as finquemos aqui. Então, caro Pietro, eu não prestei muita atenção, mas uma planta com raízes dentro da terra não pode prescindir dela, e é difícil que ela se transforme em epífitas (bromélias, orquídeas) assim de repente. É um fato biológico. Mas, agora, passado o medo de não ter mais raízes, me sinto brotarem as raízes da epífita e acho que elas ficarão muito bem: eu nasci para isso...”

“Somente há poucos anos a floresta não amedronta mais, desde que os meios de defesa e desinfecção estão ao alcance de todos. O que significava para o imigrante europeu a grande árvore carregada de orquídeas senão a água parada nas folhas onde estava escondida a febre amarela? Cortar, queimar e destruir a grande floresta inimiga significa ter ódio pelas flores, portadoras da morte. E logo depois de cortada, logo depois de queimada, na primeira chuva, desponta um broto de um pequeno pedaço de raiz, de um ramo que restou enterrado; eis o mato que ressurgue, sufocando a pequena planta de café e algodão. A terrível tiririca desponta entre as pedras do calçamento – e o homem a arrancar, a cortar e a queimar – e elas a crescer, sufocando com seus ramos e trepadeiras, como que querendo espantar o intruso.

O antigo terror pela floresta hoje foi substituído por uma visão mais serena, que aceita evitar a destruição onde esta não

“O futuro do arquiteto, nesse sentido, será a ciência. Mas ele 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 de rebeldia contra a ‘prisão’, e perceber que muitíssimos 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, num como que desafio às origens das quais não podemos nos esquecer.” (p. 22)

1956

VIAGEM PARA BARCELONA E ESTADOS UNIDOS

(Carta de Lina Bo Bardi para Pietro Maria Bardi em 30 abr. 1956. Tradução de Francesco Perrota-Bosch. 2021)

1956

LETTERA DAL BRASILE

(BARDI, Lina Bo. Lettera dal Brasile. L'Architettura: Cronache e Storia, n. 9, p. 182-187, jul. 1956.)

seja necessária, dando lugar a plantações. O terror se transformou em amor. O grande viveiro que o arquiteto Roberto Burle Marx possui próximo ao Rio de Janeiro é uma coleção única de plantas tropicais prontas para serem colocadas nos jardins particulares e públicos.

Se houve de fato alguma inovação na arquitetura de jardins, esta veio justamente através de Burle Marx; a visão dos jardins brasileiros com suas belas plantas tropicais, os movimentos de água e os painéis de cerâmica colorida dão ao visitante europeu, acostumado a jardins municipais e oficiais, um sentido de liberdade e alegria primitiva.”

1957

CONTRIBUIÇÕES PROPEDÊUTICAS AO ENSINO DA TEORIA DA ARQUITETURA

(BARDI, Lina Bo. *Contribuições propedêuticas ao ensino da teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.)



"[...] tenderíamos antes para uma teoria do espaço-espaço total, à disposição do homem, ou seja um espaço sendo o homem, como é, 'ator', no espaço do mundo". (p. 13)

"A Arquitetura é, evidentemente, uma expressão do urbanismo, sendo necessário considerá-la, por isso mesmo, como parte de um todo, do conjunto urbanístico, e não como um fato avulso". (p. 13)

"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 e criação do homem". (p. 15)

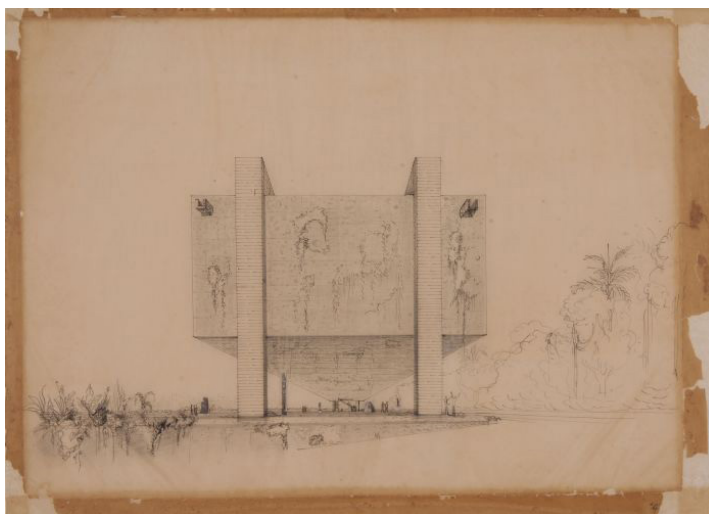
"O estudo e a reflexão sobre a ordem natural das coisas favorecerá, sem dúvida, o contacto permanente com o motivo determinante do nosso ser. Poderíamos aludir a um problema atinente ao âmbito desta recomendação lembrando como, por exemplo, a casa do homem, hoje, cada vez mais se isola da vegetação, das zonas verdes, sendo fácil imaginar quais as consequências". (p. 15)

"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 muitíssimos 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." (p. 22)

1957

## CONTRIBUIÇÕES PROPEDÊUTICAS AO ENSINO DA TEORIA DA ARQUITETURA

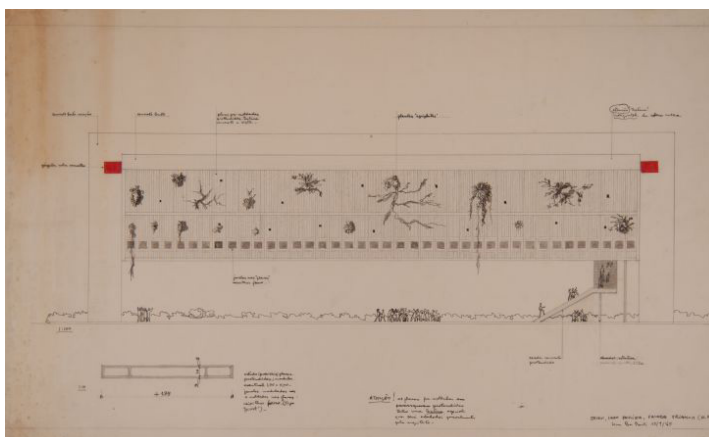
(BARDI, Lina Bo. *Contribuições propedêuticas ao ensino da teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.)



1957 - 1958

MASP

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



(BARDI, 1958 apud BIERRENBACH, 2003)

“[Em Gaudí] aparece claramente aquilo que chamamos de ‘suspensão do juízo’. Vocês vEem as superfícies coloridas, das coisas quase que de crianças, mas sob essa aparência colorida e ingênua há um senso profundo da natureza que os convidamos a indagar. [...] O problema fundamental de Antoni Gaudí [...] era um problema humano, modesto, de operário, de todos os dias desta arquitetura que realiza plenamente aquele contato com a vida”

“O jogo entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte, é crucial para que se entenda a força da mimesis. A origem dessa adaptação pode ser encontrada nos mecanismos instintivos de defesa pessoal. Animais, quando ameaçados, em situações de risco de vida, constantemente congelam, para se misturem com o ambiente e escaparem da mira do predador. Esses instintos também podem ser encontrados nas respostas humanas. Mas essa “rendição” da vida no momento de se tornar inanimado, serve para reforçar a vida”

“A arquitetura orgânica, perto da natureza procura se ‘imadesimar’ (sic) com ela, entrega-se sem opor resistência, sem querer dominá-la, a aceita e a ama, tira dela o gosto dos materiais primários e rústicos, e sobretudo não quer que seja esquecida e quer lembrar a cada instante as suas leis, no dinamismo das suas formas, no não concluído no sem fim das suas formas.”

“Enquanto o arquiteto orgânico se apoia na natureza, aceitando-a em todas as suas manifestações e dessa forma também na sua irracionalidade, naquilo que existe de trágico e de definitivo, o arquiteto não-orgânico a aceita [com reserva], que é a reserva ao irracional. Enquanto o arquiteto orgânico se apoia na natureza pedindo-lhe ajuda, uma ajuda quase mística na sua declarada insuficiência humana, o não-orgânico busca desesperadamente dominá-la, vencê-la, amando-a na sua essência da qual não pode fugir.”

“O que se entende então por arquitetura orgânica, natural? Entende-se uma arquitetura não limitada a priori, uma arquitetura ‘aberta’, que aceita a natureza, que se acomoda a ela, busca mimetizar-se a ela, como um organismo vivo que chega a assumir às vezes formas de quase um mimetismo, como um lagarto sobre as pedras ao sol”

“Temos vontade [...] de tocar a realidade, aquela de todos os dias, aquela de todos e cujo problema é: fazer as coisas do melhor modo possível. [...] se fosse necessária uma definição de arquitetura (...) seria talvez a de aventura à qual o homem é convidado a participar como ator, intimamente; [...] uma aventura estritamente ligada ao homem vivo e verdadeiro.

“O espaço é a condição de existência do homem, sua única condição de vida”



“Chamaremos a definição Arquitetura = espaço interno insuficiente [...] e afirmamos achar a arquitetura estritamente ligada ao homem, ao fato humano, e chegamos a dizer que o caráter peculiar da arquitetura não é somente a existência do espaço interno como aquilo que poderíamos chamar ainda de utilitas, a última essência, a ligação estreita que ela tem com o homem. Um templo, o Parthenon, ou uma igreja barroca existe em si por seu peso, sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até que o homem não entra no edifício, não sobre os degraus, não possui o espaço numa aventura humana que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema não humanizado. O homem cria, com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada, inventada de novo por cada homem que nela anda, percorre o espaço, [...] é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar formas no espaço, expressar sentimentos. [...] O homem perdeu o sentido da sua harmonia interior, estranho num mundo por ele criado, as situações fogem das mãos dele. [...] Subir uma escada, levantar a cabeça para olhar uma forma, abaixá-la não são mais gestos conscientes, mas uma triste rotina que não desperta mais no homem a maravilha, a felicidade. [...] Queremos apenas apontar na dança [...] aquela capacidade de autocontrole, de tudo ver de saber perceber e saber se entregar, [...] que [é] a base de um novo humanismo.”

“O homem domina mais e mais a natureza, conhece a estrutura da matéria e percorrerá os espaços siderais, mas o homem de hoje ainda é ‘antigo’, pensa à antiga, mexe-se à antiga e olha espantado com os olhos de milhares de anos atrás o resultado do seu trabalho: a possibilidade da autodestruição.”

**1958**

ARQUITETURA COMO MOVIMENTO

(BARDI, 1958. Apud BIERRENBACH, 2006, p. 55-68.

**OUTUBRO, 1958**

A LUA

(BARDI, Lina Bo. “Crônicas de costumes, de cultura, da vida, de arte, de história. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias*, Salvador, BA, n. 7, 19 out. 1958.)

“[...] uma jungle onde as grandes árvores foram substituídas pelas colunas de concreto armado, a vegetação entrelaçada pelo emaranhado das paredes, dos telhados, o cipó pela confusão dos fios, cabos, tubo; o tapete de folhas pelo asfalto quente que agarra os pés. E tudo duro, cinzento, igual, sem uma presença vegetal, sem céu, tudo aquecido, aferventado, úmido, sujo e molhado: Jungle de asfalto.”

**1958**  
CASA CHAME CHAME

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

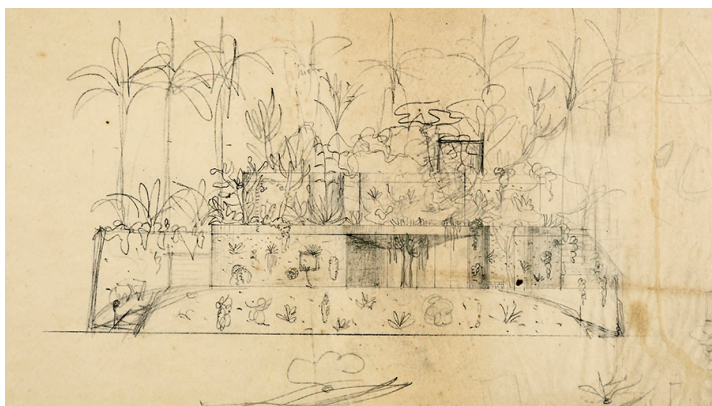
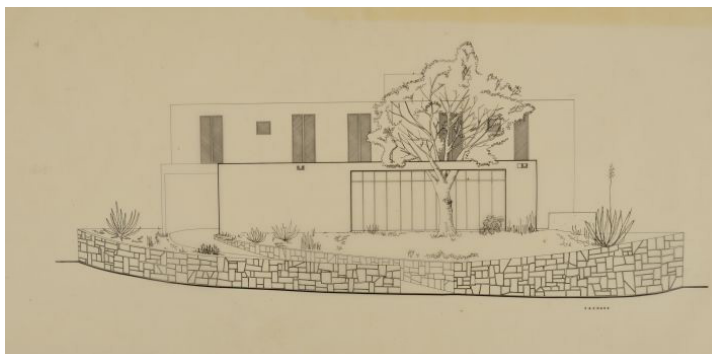
“A casa invadida por plantas domésticas devolve a imagem domesticada daquilo que era um fortinho na beira do mar”

(BARDI, Lina Bo. “Crônicas de costumes, de cultura, da vida, de arte, de história. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias*, Salvador, BA, n. 7, 19 out. 1958.)

**1958**

OLHO SOBRE A BAHIA

(BARDI, 1958. Apud PERROTTA-BOSCH, 2021. p. 84)

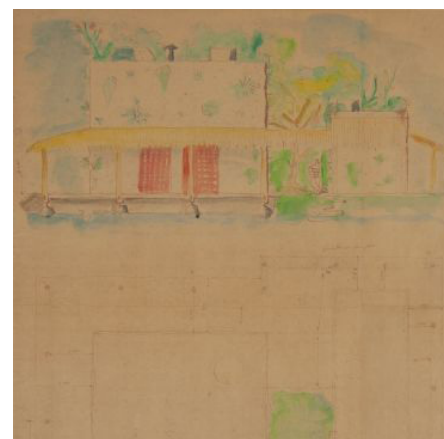
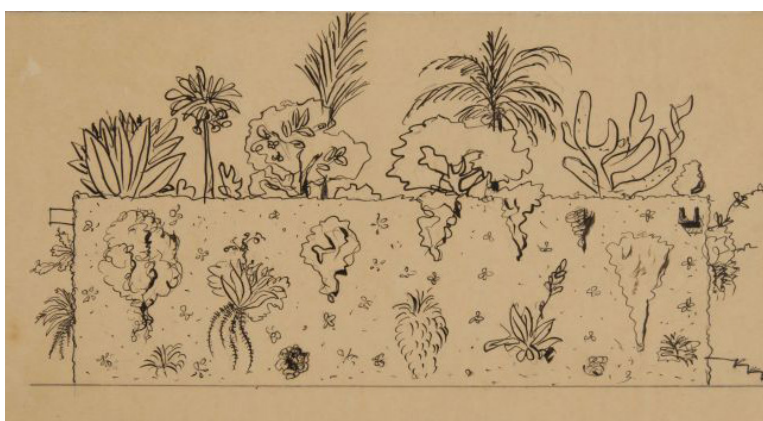


**1958**  
CASA VALÉRIA P. CIRELL

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

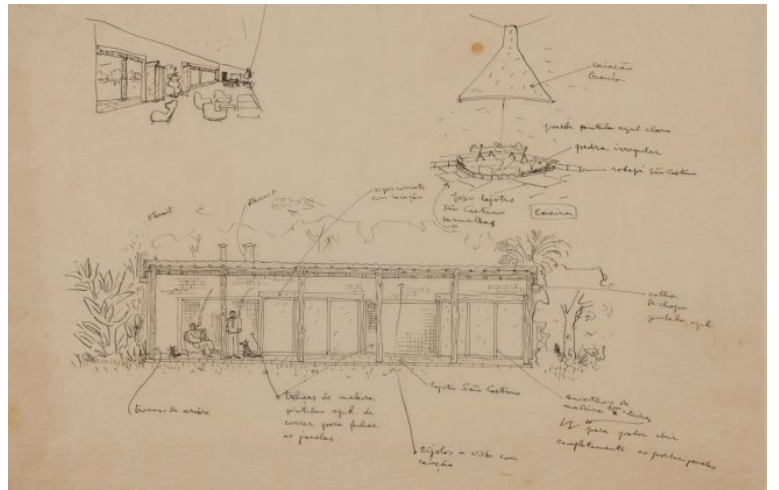
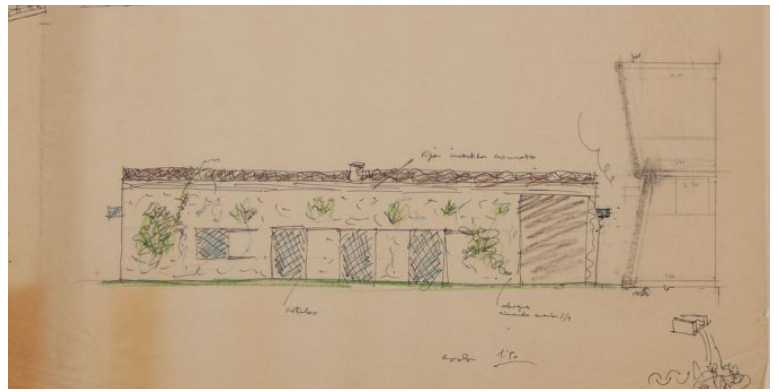
“O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a ‘prisão’, e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, 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”

(BARDI, 1975 apud FERRAZ, 2002, p. 120)



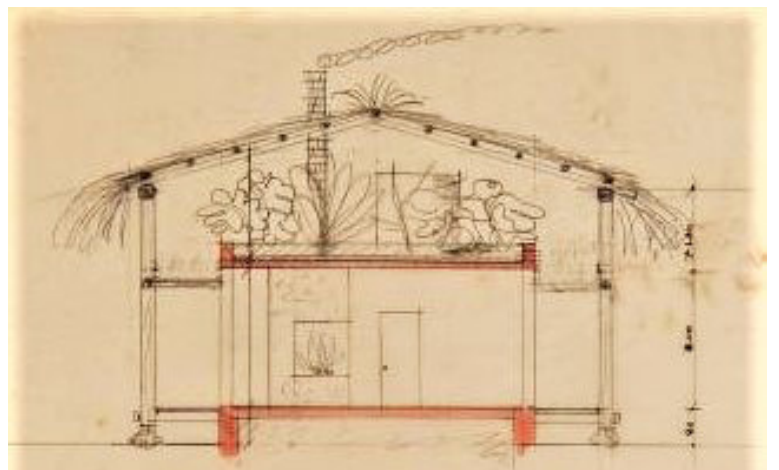
**1958**  
**CASA SHED IMPLUVIUM**

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



**1958**  
**CASA NA PRAIA**

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro





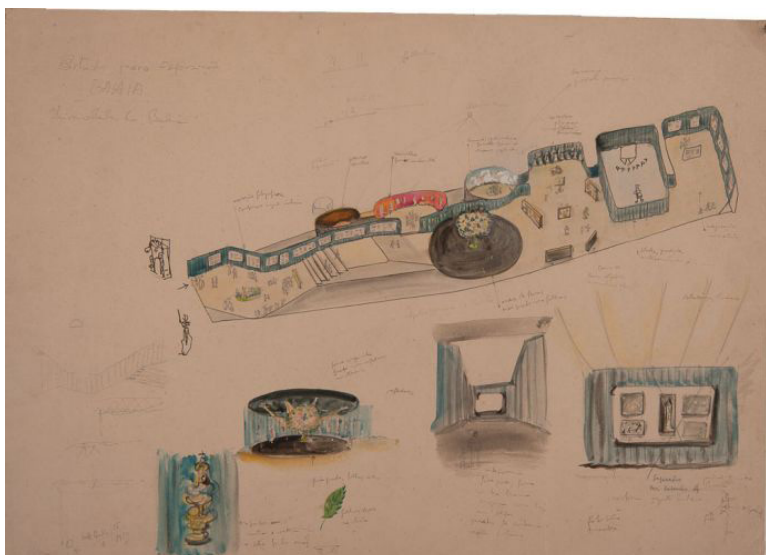
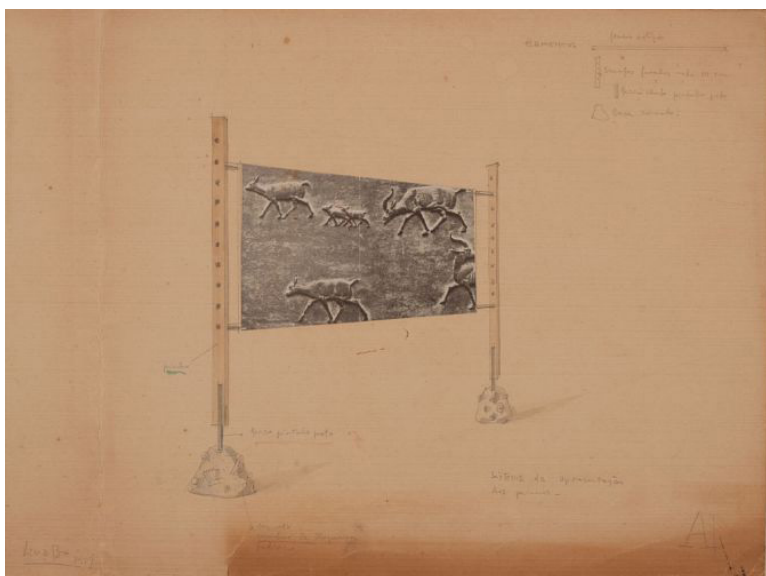
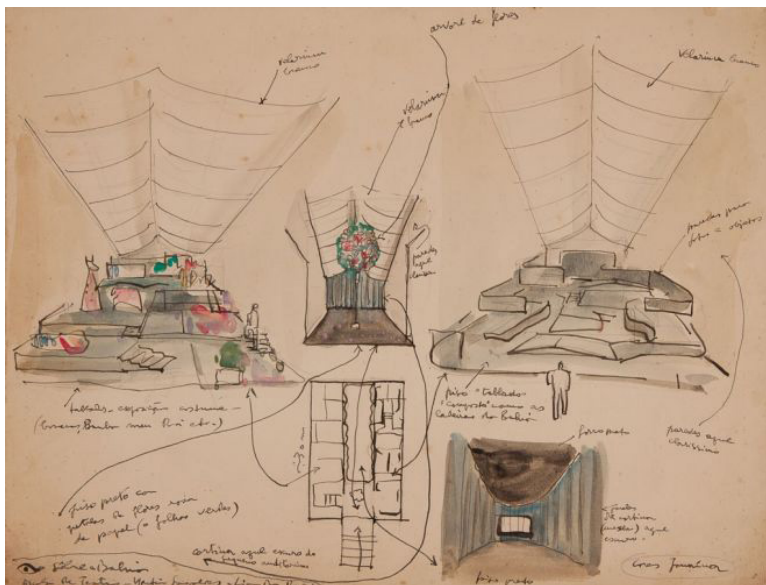
1959  
EXPOSIÇÃO BAHIA NO IBIRAPUERA

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“Para a inauguração da exposição, o chão foi forrado de folhas de eucalipto de cheiro.”

“Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana.”

(BARDI; GONÇALVES, 1959 apud FERRAZ, 2002, p. 134.)

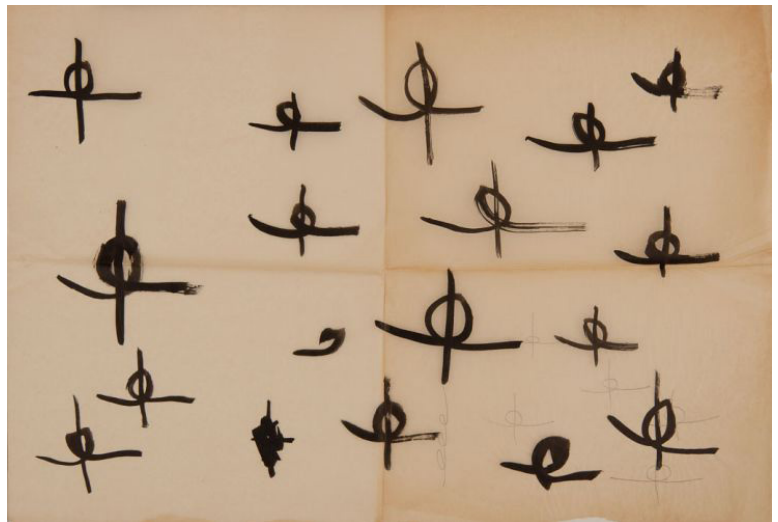


**1960**  
MUSEU DE ARTE DA BAHIA

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“A natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos. De suas leis não podemos fugir e cada conquista aparente fora da natureza evidencia apenas um insuficiente estudo científico, ou, no campo da arte, crítico, do desenvolver-se do fato. Por isso é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites entre arte moderna, que, às vezes, parece invadir o campo da Natureza, da matéria-prima natural.”

(BARDI, 1960 apud FERRAZ, 2002, p. 139.)



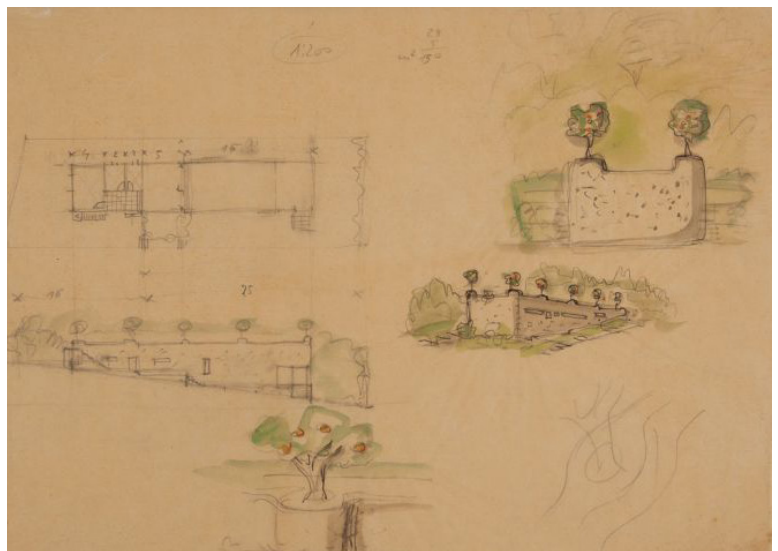
**1962**  
CASA CIRCULAR

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



**1962**  
CASA DAS LARANJEIRAS

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



**1963**  
MUSEU DO MÁRMORE

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“Uma arquitetura que desperta as mesmas emoções que uma paisagem da natureza, que procura cancelar-se no ambiente natural é a própria antítese da natureza. [...] se o plano não existe na natureza é extremamente importante que o homem o use como elemento de comunicação de uma mensagem de esforços humanos.”

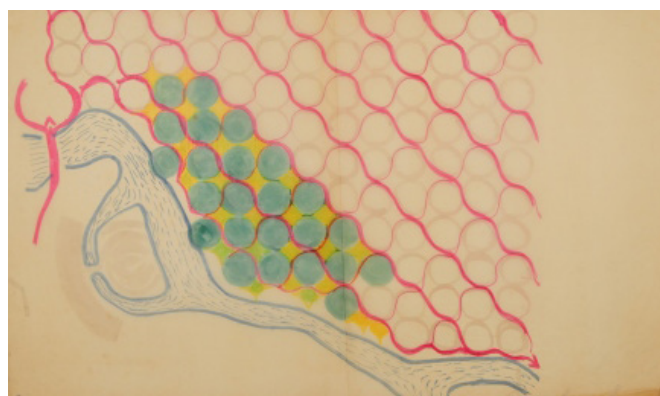
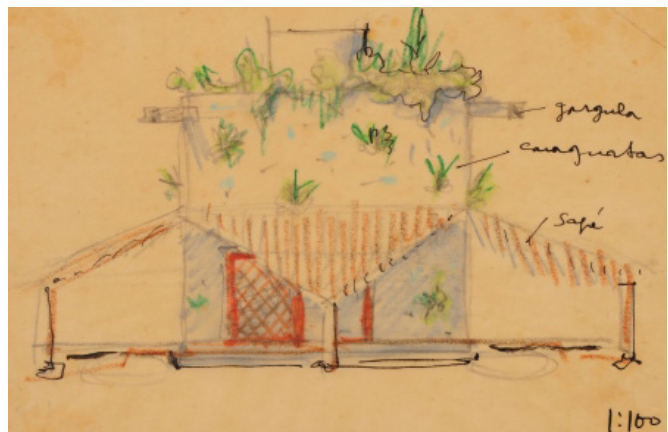
(BARDI, 1963 apud FERRAZ,  
2002, p. 173)



**1964**  
GOLPE MILITAR NO BRASIL

**1965**  
CONDOMÍNIO ITAMANBUCA

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro





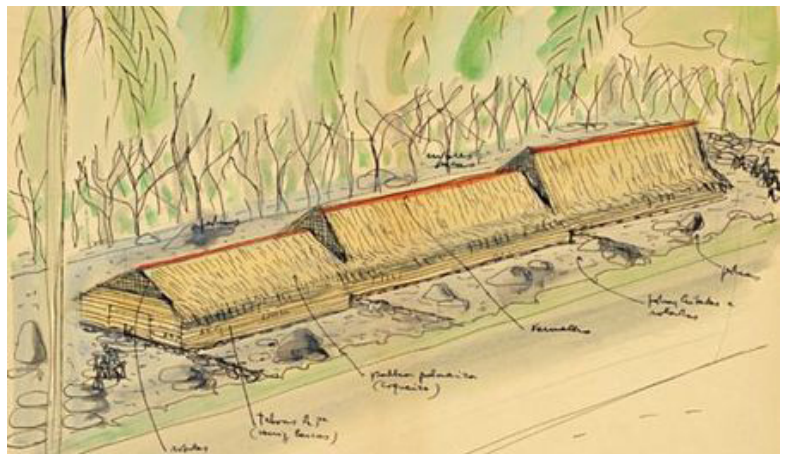
**1965**  
MUSEU DO BUTATA

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



**1965**  
PAVILHÃO NO PARQUE LAGE

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



**OUTUBRO, 1967**

**CINCO ANOS ENTRE OS BRANCOS**

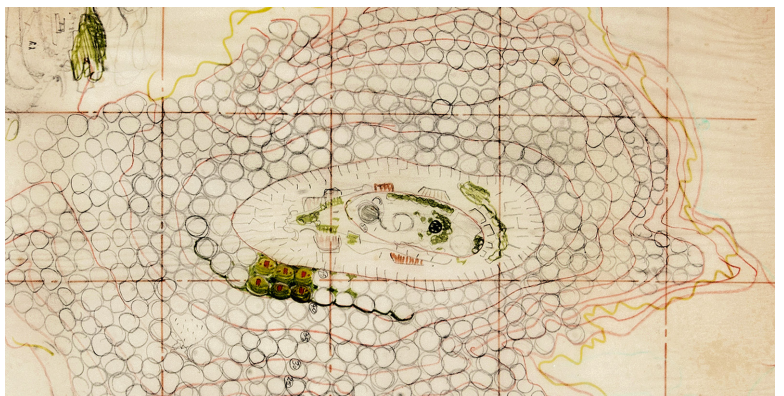
(BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os "brancos".  
*Mirante das Artes*. São Paulo, dez./jan./fev. 1967.)

**1975**  
COOPERATIVA CAMURUPIM

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

**"A arquitetura é profundamente ligada à  
vivência, na medida que ela é tudo."**

(BARDI, 1975 apud FERRAZ, 2018, p.  
202)



“Ao suicídio romântico do não planejamento, reação ao fracasso tecnocrático, é urgente contrapor a grande tarefa do planejamento ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura até o desenho industrial e as outras manifestações culturais. Uma reintegração, uma unificação simplificada dos fatores componentes da cultura.”

1976

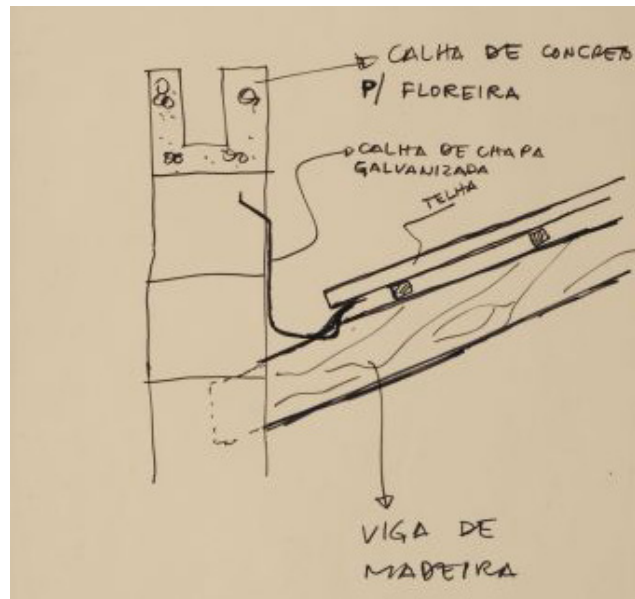
PLANEJAMENTO AMBIENTAL: “DESENHO” NO IMPASSE

(BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os “brancos”. *Mirante das Artes*. São Paulo, dez./jan./fev. 1967.)

1976

IGREJA ESPÍRITO SANTO DO CERRADO

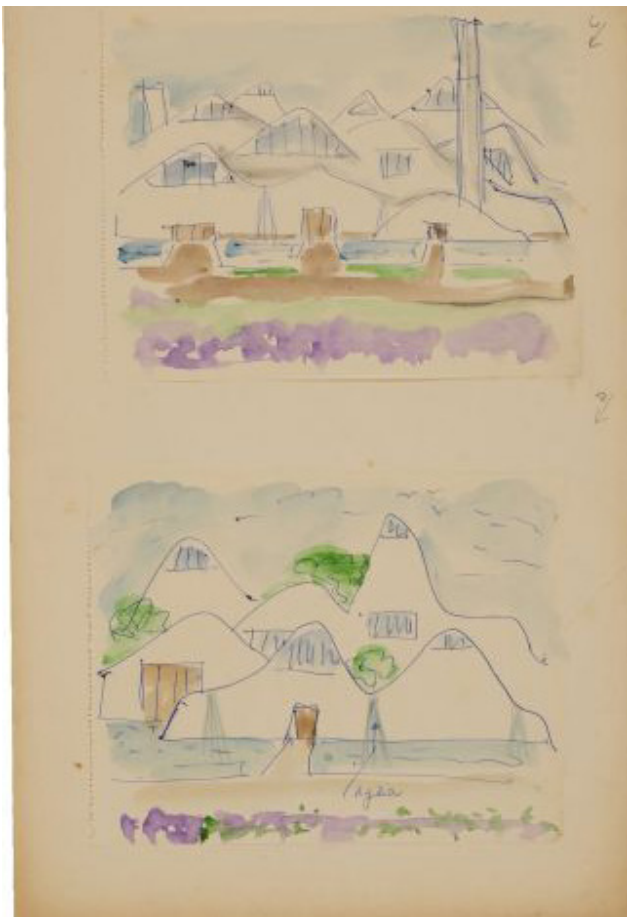
Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro



1977

FÁBRICA DE PERFUMES RASTRO

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro





**1977**  
SESC - FÁBRICA DA POMPÉIA

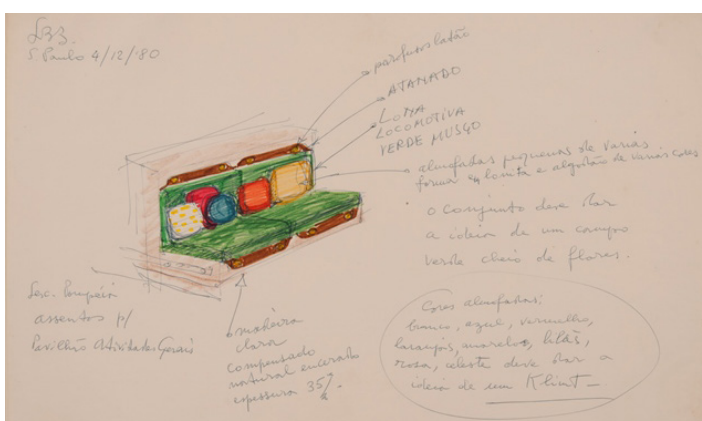
Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes de bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduiches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. [...]. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira.”

“Assim, surgiram os buracos pré históricos das caverna, sem vidros, sem nada. Os “buracos” permitem uma ventilação cruzada permanente”

“A ideia deste conjunto é um campo verde cheio de flores”

(LATORRACA, Giancarlo Latorraca. *Lina Bo Bardi: Cidadela da Liberdade*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/SESC Pompeia, 1986. p.26-40)

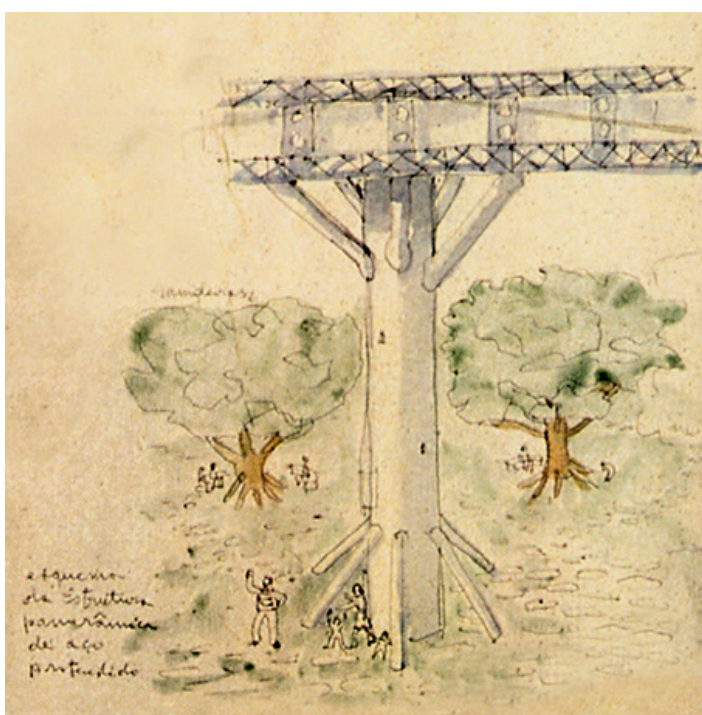


**1981**  
ANHANGABAÚ TOBOGÃ

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“[...] velhas árvores tropicais = arvores de aço – lembrando um ‘pé-de-louco’, a gameleira brava brasileira. As grandes luzes entre os suportes e a grande altura da estrutura darão, no chão, a impressão de árvores isoladas. Ideia fundamental: dar ao ferro/aço a liberdade natural e não simétrica da natureza, contra o esquematismo abstrato regular. É preciso um suporte? É um cipó? Uma escora? São raízes. É a liberdade rigorosamente controlada e calculada da natureza, obediência absoluta às ‘leis que mandam’, nada de arbitrário, mas, como na natureza, o máximo de ‘fantasia’”

(BARDI, 1975 apud FERRAZ, 2002, p. 152.)

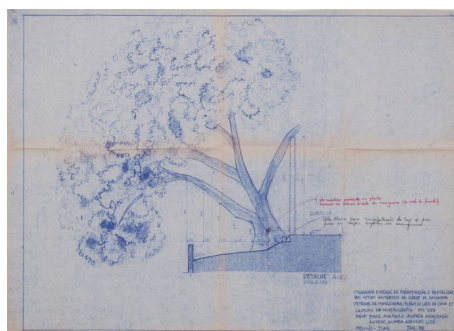






**1987**  
**LADEIRA DA MISERICÓRDIA**

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

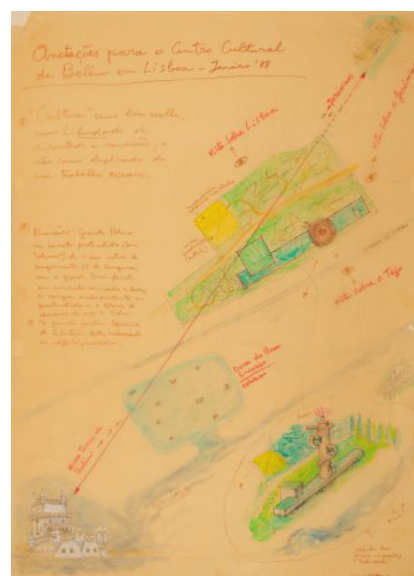
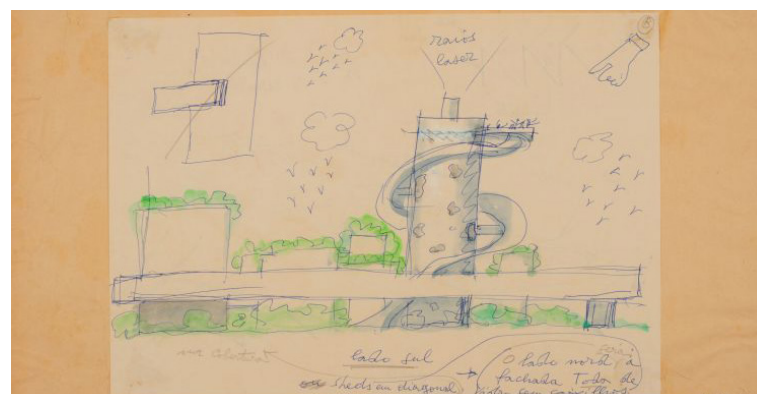


**1988**  
**CENTRO CULTURAL DE BELÉM**

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“Grande parte da estrutura do bloco é em balanço. No grande jardim verde, com grandes árvores e água correndo no chão.”

(BARDI, 1975 apud FERRAZ, 2002, p. 307.)



**1988**  
CENTRO DE CONVIVÊNCIA LBA

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

“Procuramos criar um espaço funcional e poético para as ‘horas livres’. Gente de todas as idades, velhos crianças se dando bem. Todos juntos. Uma coisa anti-burguesa. A cultura como convívio, livre-escolha, como liberdade de encontros e reuniões.”

(BARDI, 1975 apud FERRAZ, 2002, p. 308.)



**1990/1992**  
NOVA PREFEITURA DE SÃO PAULO

Fonte: Instituto Bardi/Casa de Vidro

