

Eduardo Oliveira França

COMPLEXIDADE, LUGAR E CULTURA

A arquitetura de Lina Bo Bardi como mediadora entre os sujeitos e suas manifestações

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

F814c França, Eduardo Oliveira
Complexidade, lugar e cultura: a arquitetura de Lina Bo Bardi como mediadora entre os sujeitos e suas manifestações / Eduardo Oliveira França - 2009.
131f. : il.

Orientador: Carlos Antônio Leite Brandão
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Bardi, Lina Bo, 1914-1992. 2. Arquitetos italianos.
3. Habitação. 4. Espaços públicos. 5. Ruas. 6.
Arquitetura e filosofia I. Brandão, Carlos Antônio Leite.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Arquitetura. III. Título.

CDD: 724.91

À minha mãe, Maria Tereza.

À Letícia.

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para esta dissertação.

À Professora Maria Lúcia Malard, pelo incentivo inicial.

Ao meu orientador, Professor Carlos Antônio Leite Brandão, pela competência, envolvimento e incentivo demonstrados no desenvolvimento deste trabalho.

Ao Professor José Cabral dos Santos Filho, pelas conversas sobre a obra da Lina, que foram mais do que essenciais para despertar meu interesse para esta pesquisa.

À CAPES, pelo financiamento da bolsa de estudos, que tornou esta pesquisa viável.

À Renata Albuquerque, secretária do NPGAU, pelo apoio dispensado de maneira competente durante todo o período do curso.

Aos Professores do Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, pela oportunidade das discussões travadas ao longo do curso.

Ao ex-Professor e amigo Rodrigo Bastos, pelas fundamentais conversas sobre o decoro na arquitetura.

Ao arquiteto Edson Elito, pela entrevista sobre o projeto do Teatro Oficina e, principalmente, sobre os conceitos de *terreiro* e *bárbaros tecnizados*.

Ao José Celso Martinez Corrêa, pela entrevista e pela visita guiada ao Teatro Oficina.

Ao Nelson, funcionário do SESC Pompeia, por permitir o acesso e o registro de todo o complexo.

À Mara e à Marilda, funcionárias da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, por permitirem o acesso e o registro dos espaços internos do conjunto.

À Carolina Sapori e Fernanda Ribeiro, pelo auxílio na digitalização dos desenhos técnicos.

À Letícia, pela companhia, apoio e envolvimento constantes durante todos os momentos, ajuda cujo valor não é possível mensurar.

À Lina, por deixar como legado obras que, a despeito de nossas interpretações, parecem ter sua essência impossível de ser completamente desvelada.

RESUMO

Esta dissertação se inicia a partir da identificação de uma excessiva especialização presente em grande parte da produção arquitetônica atual e da conseqüente necessidade de se buscar elementos que promovam o aumento da complexidade na arquitetura. No sentido de elencar premissas que possam atender ao incremento desta complexidade, foi escolhida para estudo a obra da arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914–1992), cujo trabalho é, nacional e internacionalmente reconhecido pela utilização de elementos caros ao modo de produção cultural brasileiro, sem prescindir da condição de espaços com alto grau de apropriação. Foram analisados quatro conjuntos arquitetônicos, a saber: o Museu de Arte de São Paulo (1957–1968), o SESC Fábrica da Pompéia (1977–1986) e o Teatro Oficina (1980–1984), localizados na cidade de São Paulo, e a Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976–1982), em Uberlândia. Em um primeiro momento, é apresentada uma pesquisa acerca dos aspectos considerados fundamentais para a produção da arquitetura, como as três principais dimensões do tratado vitruviano – *firmitas, utilitas e venustas* – e dos modos do discurso da teoria arquitetônica relacionados tanto ao conteúdo quanto à forma. A partir desta pesquisa, foram desenvolvidas as premissas utilizadas na análise de cada obra, quais sejam: arquitetura como lugar da habitação, arquitetura como extensão da rua e relação da arquitetura com o seu contexto preexistente. Por fim, é apresentada a maneira como a reunião das três premissas citadas está contemplada no trabalho de Lina Bo Bardi, a partir da concepção da arquitetura como produção cultural, à luz do conceito de tectônica. Ao caráter tectônico foram relacionadas a ideia de decoro e a relação entre cultura e natureza, trabalhada nas obras da arquiteta. Desta maneira, este trabalho procura identificar componentes de uma arquitetura brasileira de alto nível cultural, buscando ampliar as discussões acerca da possibilidade de uma produção arquitetônica mais complexa, voltada aos homens e à sua inter-relação.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, complexidade, habitação, rua, contexto.

ABSTRACT

This dissertation begins at the identification of an excessive specialization present for the most part in the current architectural production and the consequent necessity to search for elements that promote the increase of complexity in architecture. In an attempt to elect premises which can meet the increase of this complexity, the work of the Italian architect Lina Bo Bardi (1914-1992) was chosen, whose work is nationally and internationally renowned for the use of expensive elements compared to the way production is culturally done in Brazil, without dispensing with the condition of spaces with high degree of appropriation. Four architectural complexes were analyzed, as follows: *Museu de Arte de São Paulo* (1957-1968), *SESC Fábrica da Pompeia* (1977-1986) and the *Teatro Oficina* (1980-1984), located in the city of São Paulo, and the *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* (1976-1982), in Uberlândia. At first, a survey of the aspects considered fundamental for the production of architecture was presented, as the three major dimensions of the vitruvian treaty – *firmitas*, *utilitas* and *venustas* – and the modes of discourse of the architectural theory, related to content as well as form. Starting with this survey, the premises used in the analyses of each work were developed, which are: architecture as a place of habitation, architecture as an extension of the street and architecture's relation with the pre-existent context. Finally, the way the three premises mentioned above is contemplated in the work of Lina Bo Bard is presented starting at the conception of architecture as a cultural production, in the light of the concept of tectonics. To the tectonic quality were related the idea of decorum as well as the relation between culture and nature developed in the works of the architect. In this way, the present work attempts to identify components of a Brazilian architecture of high cultural level, seeking to expand the discussions on the possibility of a more complex architectural production, geared towards humans and their interrelation.

Key-words: Lina Bo Bardi, complexity, habitation, street, context.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 – Planta nível +14,40. | 45 |
| FIGURA 2 – Planta nível 0,00. | 45 |
| FIGURA 3 – Planta nível +8,40. | 45 |
| FIGURA 4 – Planta nível -4,50. | 45 |
| FIGURA 5 - Planta nível -9,50. | 45 |
| FIGURA 6 – Corte AA. | 46 |
| FIGURA 7 – Corte BB. | 46 |
| FIGURA 8 – Estudo da entrada provisória das primeiras instalações do MASP. | 47 |
| FIGURA 9 – Pinacoteca com o sistema de fixação das obras projetado pela arquiteta. | 47 |
| FIGURA 10 – Pinacoteca do MASP após a reforma, em 1950. | 47 |
| FIGURA 11 – Estudos para detalhes de fixação das obras. | 48 |
| FIGURA 12 – Vista geral do entorno da Av. Paulista, com o antigo edifício Trianon. | 48 |
| FIGURA 13 – Vista geral da Av. Paulista, com o antigo edifício Trianon demolido. | 48 |
| FIGURA 14 – Croquis de Lina para o primeiro estudo do MASP. | 50 |
| FIGURA 15 – Croquis de Lina para o primeiro estudo do MASP. | 50 |
| FIGURA 16 – Croquis de Lina para o segundo estudo do MASP. | 50 |
| FIGURA 17 – Primeira maquete de estudo do MASP, com iluminação do andar superior por sheds. | 51 |
| FIGURA 18 – Primeira maquete de estudo do MASP, vista da edificação a partir do belvedere. | 51 |
| FIGURA 19 – Estudo para a fachada lateral do MASP, 1963. | 52 |
| FIGURA 20 – Estudo para o vão central do MASP, 1963. | 52 |
| FIGURA 21 – Estudo para a fachada da Avenida Paulista, 1965. | 52 |
| FIGURA 22 – Detalhe do terraço da casa do Chame-Chame. | 52 |
| FIGURA 23 – Vista da casa do Chame-Chame, em 1976. | 52 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 24 – Vista da varanda da casa Valéria Cirell, em 1996..... | 52 |
| FIGURA 25 – Foto do MASP a partir da Avenida Paulista..... | 53 |
| FIGURA 26 – Foto do MASP a partir do Belvedere..... | 53 |
| FIGURA 27 – Assentos circundando o belvedere do museu. | 55 |
| FIGURA 28 – Assentos circundando o belvedere do museu. | 55 |
| FIGURA 29 – Montagem do Circo Piolin, no vão livre do MASP, em 1972. | 55 |
| FIGURA 30 – Croqui de Lina, com brinquedos ocupando o belvedere. | 55 |
| FIGURA 31 – Arena no hall cívico para o Congresso Internacional de Psicodrama, projeto de Lina Bo Bardi em 1970..... | 56 |
| FIGURA 32 – Vista do hall cívico, no Congresso Internacional de Psicodrama, projeto de Lina Bo Bardi em 1970. | 56 |
| FIGURA 33 – Vista de assento e guarda-corpo, no hall cívico..... | 56 |
| FIGURA 34 – Croqui de Lina, com estudos para os totens do MASP. | 56 |
| FIGURA 35 – Vista do totem de sinalização, com a programação das exposições. | 56 |
| FIGURA 36 – Vista do totem de sinalização, com informações sobre o museu..... | 56 |
| FIGURA 37 – Esquema estrutural de sustentação das galerias suspensas do MASP..... | 57 |
| FIGURA 38 – Vista da obra do MASP a partir da Avenida Paulista..... | 57 |
| FIGURA 39 – Vista da viga principal com os tirantes de sustentação do primeiro andar..... | 57 |
| FIGURA 40 – Croqui de estudo para os cavaletes de exposição. | 59 |
| FIGURA 41 – Lina na obra do MASP, testando o cavalete. | 59 |
| FIGURA 42 – Exemplo de exposição do cavalete. | 59 |
| FIGURA 43 – Pavimento da pinacoteca do MASP, com diversas obras expostas..... | 59 |
| FIGURA 44 – Vista externa do MASP, em 1968, com as obras expostas nas galerias. | 59 |
| FIGURA 45 – Croqui de Lina Bo Bardi para o auditório do MASP. | 60 |
| FIGURA 46 – Foto do auditório do MASP – vista desde a entrada. | 60 |
| FIGURA 47 – Foto do auditório do MASP – vista dos fundos..... | 60 |
| FIGURA 48 – Maquete do museu à beira do oceano. | 61 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 49 – Estudo de cor para a estrutura do museu à beira do oceano..... | 61 |
| FIGURA 50 – Vista de exposição de Nelson Leirner, em 1969. | 62 |
| FIGURA 51 – Vista de exposição de Manoel Araújo, em 1981..... | 62 |
| FIGURA 52 – Feira semanal de artesanato sob o pavilhão de exposições – vista a partir da escadaria do museu..... | 63 |
| FIGURA 53 – Feira semanal de artesanato sob o pavilhão de exposições – vista a partir da Avenida Paulista. | 63 |
| FIGURA 54 – Representação da continuidade da rua. | 63 |
| FIGURA 55 – Concerto de música sob o vão livre do MASP..... | 64 |
| FIGURA 56 – Manifestação política na Avenida Paulista. | 64 |
| FIGURA 57 – Continuidade da rua no belvedere do MASP..... | 64 |
| FIGURA 58 – Vista do MASP e de seu entorno, na Avenida Paulista. | 65 |
| FIGURA 59 – Vista aérea do MASP e de seu entorno..... | 65 |
| FIGURA 60 – Vista aérea do MASP e de seu entorno..... | 65 |
| FIGURA 61 – Planta da igreja..... | 67 |
| FIGURA 62 – Fachada da igreja – Av. dos Mognos..... | 67 |
| FIGURA 63 – Corte AA. | 67 |
| FIGURA 64 – Diagrama da cobertura. | 67 |
| FIGURA 65 – Croqui de Lina para o conjunto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. | 68 |
| FIGURA 66 – Vista geral do conjunto da igreja, a partir da Avenida dos Mognos..... | 69 |
| FIGURA 67 – Vista da entrada para a nave da igreja..... | 69 |
| FIGURA 68 – Lina apresenta o projeto à comunidade local..... | 69 |
| FIGURA 69 – Vista geral da igreja à época da construção..... | 69 |
| FIGURA 70 – Vista da obra..... | 69 |
| FIGURA 71 – Vista das paredes, em obra. | 69 |
| FIGURA 72 – Vista do campanário em obra, com andaimes improvisados..... | 69 |
| FIGURA 73 – Estudo da estrutura do telhado da capela. | 69 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 74 – Diagrama da estrutura do telhado da capela..... | 69 |
| FIGURA 75 – Maquete da estrutura do telhado da capela. | 69 |
| FIGURA 76 – Vista superior da Igreja, com o pátio interno em primeiro plano. | 72 |
| FIGURA 77 – Vista do pátio interno da residência das freiras..... | 72 |
| FIGURA 78 – Vista da janela de um dos quartos da residência das freiras para o pátio interno. | 72 |
| FIGURA 79 – Croqui de Lina com o estudo de um dos dormitórios das freiras..... | 72 |
| FIGURA 80 – Estudo para os bancos da igreja..... | 73 |
| FIGURA 81 – Banco concebido para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado..... | 73 |
| FIGURA 82 – Estudo para o altar da igreja. | 73 |
| FIGURA 83 – Vista do altar da igreja..... | 74 |
| FIGURA 84 – Vista do altar da igreja, com as modificações atuais. | 74 |
| FIGURA 85 – Detalhe da iluminação zenital na circulação da residência das freiras..... | 75 |
| FIGURA 86 – Vista da iluminação zenital na circulação da residência das freiras. | 75 |
| FIGURA 87 – Vista da iluminação zenital na nave da igreja. | 75 |
| FIGURA 88 – Vista interna da quadra de futebol. | 77 |
| FIGURA 89 – Vista dos fundos da igreja. | 77 |
| FIGURA 90 – Vista do acesso pela Rua Cerejeira..... | 77 |
| FIGURA 91 – Vista interna do galpão. | 78 |
| FIGURA 92 – Continuidade da rua na igreja. | 78 |
| FIGURA 93 – Vista do entorno a partir da quadra..... | 79 |
| FIGURA 94 – Vista aérea da igreja, com as residências ao fundo. | 79 |
| FIGURA 95 – Planta do Conjunto do SESC Fábrica da Pompéia. | 81 |
| FIGURA 96 – Fachada da rua Barão do Bananal..... | 81 |
| FIGURA 97 – Rua interna ao conjunto do SESC Pompéia..... | 81 |
| FIGURA 98 – Elevação dos blocos desportivos..... | 82 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 99 – Seção longitudinal dos blocos desportivos. | 82 |
| FIGURA 100 – Planta do auditório. | 82 |
| FIGURA 101 – Corte longitudinal do auditório. | 82 |
| FIGURA 102 – Corte transversal do auditório. | 82 |
| FIGURA 103 – Estudo preliminar para o Conjunto do SESC Fábrica da Pompéia. | 85 |
| FIGURA 104 – Primeiro estudo para o bloco das quadras. | 85 |
| FIGURA 105 – Estudos para o espelho d’água. | 85 |
| FIGURA 106 – Vista frontal do Restaurante do Coati. | 86 |
| FIGURA 107 – Detalhe de execução das janelas do Restaurante do Coati. | 86 |
| FIGURA 108 – Vista interna do Teatro Gregório de Mattos. | 86 |
| FIGURA 109 – Vista dos blocos esportivos. | 86 |
| FIGURA 110 – Detalhe da abertura do bloco das quadras. | 86 |
| FIGURA 111 – Vista geral do SESC Pompéia. | 86 |
| FIGURA 112 – Estudo de Lina para o totem de sinalização na entrada do SESC Pompéia. | 89 |
| FIGURA 113 – Vista do totem de sinalização na entrada do SESC Pompéia. | 89 |
| FIGURA 114 – Logotipo criado por Lina para o SESC Pompéia. | 89 |
| FIGURA 115 – Estudo para a comunicação visual do restaurante. | 89 |
| FIGURA 116 – Vista da comunicação visual do restaurante. | 89 |
| FIGURA 117 – Vista dos espaços de jogos e biblioteca. | 89 |
| FIGURA 118 – Estudo de Lina para o auditório do SESC Pompéia. | 90 |
| FIGURA 119 – Vista do auditório. | 90 |
| FIGURA 120 – Detalhe da cadeira do auditório. | 90 |
| FIGURA 121 – Vista de um dos lados do auditório. | 90 |
| FIGURA 122 – Vista do espelho d’água, usado em brincadeiras por crianças. | 92 |
| FIGURA 123 – Vista da chaminé no grande espaço de estar. | 92 |
| FIGURA 124 – Vista do forno de barro instalado entre dois galpões. | 92 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 125 – Vista do mobiliário no espaço para jogos. | 92 |
| FIGURA 126 – Vista das poltronas projetadas por Lina..... | 92 |
| FIGURA 127 – Vista dos varais no restaurante..... | 92 |
| FIGURA 128 – Vista da conexão entre o foyer do auditório e a rua. | 95 |
| FIGURA 129 – Vista do foyer do auditório. | 95 |
| FIGURA 130 – Vista de apresentação no foyer do auditório..... | 95 |
| FIGURA 131 – Vista da rua interna principal. | 95 |
| FIGURA 132 – Vista do deck-solarium..... | 95 |
| FIGURA 133 – Continuidade da rua no SESC Pompéia..... | 95 |
| FIGURA 134 – Vista da passarela entre os blocos desportivos. | 95 |
| FIGURA 135 – Vista do foyer do auditório, com o bloco dos camarins em primeiro plano. | 98 |
| FIGURA 136 – Vista geral do entorno do SESC Pompéia..... | 98 |
| FIGURA 137 – Teatro Oficina – Planta +7,30..... | 101 |
| FIGURA 138 – Teatro Oficina – Planta +4,00..... | 101 |
| FIGURA 139 – Teatro Oficina – Planta +0,00..... | 101 |
| FIGURA 140 – Teatro Oficina – Corte AA..... | 101 |
| FIGURA 141 – Teatro Oficina – Corte BB..... | 101 |
| FIGURA 142 – Estudo para o cenário de Na Selva das Cidades..... | 103 |
| FIGURA 143 – Estudo para o cenário de Gracias Señor. | 103 |
| FIGURA 144 – Cena da peça Gracias Señor, em 1971. | 103 |
| FIGURA 145 – Vista da entrada da edificação antes do projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito. | 104 |
| FIGURA 146 – Vista dos fundos do Teatro Oficina antes do projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito..... | 104 |
| FIGURA 147 – Estudo de corte para o Teatro Oficina. | 104 |
| FIGURA 148 – Estudo de detalhe para o Teatro Oficina. | 105 |
| FIGURA 149 – Estudo de planta para o Teatro Oficina. | 105 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA 150 – Estudo de Paulo Mendes da Rocha para ágora no Teatro Oficina. | 106 |
| FIGURA 151 – Vista da fachada principal do Teatro Oficina. | 106 |
| FIGURA 152 – Vista de uma das fachadas laterais do Teatro Oficina. | 106 |
| FIGURA 153 – Vista interna do Teatro Oficina. | 106 |
| FIGURA 154 – Vista da abertura zenital no Teatro Oficina. | 107 |
| FIGURA 155 – Vista de todo o teatro a partir de um dos camarins. | 107 |
| FIGURA 156 – Vista de uma das galerias do Teatro Oficina. | 108 |
| FIGURA 157 – Vista das arquibancadas do teatro. | 108 |
| FIGURA 158 – Vista do portão de entrada do teatro. | 108 |
| FIGURA 159 – Estudo para o Anhangabaú da FelizCidade, integrado ao Teatro Oficina. | 108 |
| FIGURA 160 – Estudo para o Anhangabaú da FelizCidade, integrado ao Teatro Oficina. | 108 |
| FIGURA 161 – Estudo das paredes internas do Teatro Oficina, para a peça Na Selva das Cidades. | 109 |
| FIGURA 162 – Cena da peça Na Selva das Cidades. | 109 |
| FIGURA 163 – Estudos de Lina para os figurinos de Na Selva das Cidades. | 109 |
| FIGURA 164 – Vista do cômodo no subsolo da rua interna. | 112 |
| FIGURA 165 – Vista da rua interna a partir do cômodo no subsolo. | 112 |
| FIGURA 166 – Vista do alçapão aberto. | 112 |
| FIGURA 167 – Vista de uma das galerias laterais. | 112 |
| FIGURA 168 – Vista dos assentos em uma das galerias. | 112 |
| FIGURA 169 – Tubulação da cascata do Teatro Oficina. | 112 |
| FIGURA 170 – Tanque da cascata do Teatro Oficina. | 112 |
| FIGURA 171 – Croqui de Edson Elito, com a concepção inicial do projeto para o Teatro Oficina. | 113 |
| FIGURA 172 – Vista da rua interna do Teatro Oficina. | 113 |
| FIGURA 173 – Vista da iluminação zenital do Teatro Oficina. | 114 |
| FIGURA 174 – Detalhe da iluminação zenital do Teatro Oficina. | 114 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 175 – Vista do Teatro Oficina com o domo aberto..... | 114 |
| FIGURA 176 – Continuidade da rua no Teatro Oficina..... | 115 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| APRESENTAÇÃO | 17 |
| INTRODUÇÃO | 19 |
| 1. METODOLOGIA | 26 |
| 1.1 Sobre a teoria de arquitetura e seus modos do discurso | 27 |
| 1.1.1 As três dimensões da arquitetura em Vitruvio | 27 |
| 1.1.2 Os modos de interpretação da arquitetura..... | 28 |
| 1.2 Pressupostos teóricos para a elaboração da metodologia | 31 |
| 1.3 As premissas projetuais | 32 |
| 1.3.1 Arquitetura como lugar da habitação | 33 |
| 1.3.2 Arquitetura como extensão da rua | 36 |
| 1.3.3 Relação da arquitetura com o contexto preexistente..... | 39 |
| 1.4 Roteiro metodológico | 43 |
| 2. O MASP – 1957–1968 | 44 |
| 2.1 História e organização espacial do MASP..... | 46 |
| 2.2 O MASP como lugar da habitação | 54 |
| 2.3 O MASP como extensão da rua | 61 |
| 2.4 Relação do MASP com o contexto preexistente..... | 64 |
| 3. A IGREJA DO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO – 1976/1982 | 66 |
| 3.1 História e organização espacial da igreja..... | 68 |
| 3.2 A igreja como lugar da habitação | 70 |
| 3.3 A Igreja como extensão da rua | 75 |
| 3.4 Relação da igreja com o contexto preexistente | 78 |
| 4. O SESC FÁBRICA DA POMPÉIA – 1977–1986 | 80 |
| 4.1 História e organização espacial do SESC Pompéia..... | 82 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 4.2 | O SESC Pompéia como lugar da habitação | 87 |
| 4.3 | O SESC Pompéia como extensão da rua | 93 |
| 4.4 | Relação do SESC Pompéia com o contexto preexistente | 95 |
| 5. | O TEATRO OFICINA – 1980–1984 | 100 |
| 5.1 | História e organização espacial do Teatro Oficina..... | 102 |
| 5.2 | O Teatro Oficina como lugar da habitação..... | 108 |
| 5.3 | O Teatro Oficina como extensão da rua | 112 |
| 5.4 | Relação do Teatro Oficina com o contexto preexistente | 115 |
| 6. | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 118 |
| | REFERÊNCIAS..... | 118 |

APRESENTAÇÃO

Durante o exercício profissional de elaboração de projetos de arquitetura e urbanismo, constantemente me questiono sobre as características que possam conferir qualidade a esta prática. Grande parte da arquitetura produzida atualmente no Brasil não possui correspondência direta com a complexidade da demanda à qual deve atender, nem com a representação das várias culturas em que está inserida. O interesse pela pesquisa acerca de condicionantes capazes de contribuir para o atendimento a essa complexidade surgiu não apenas em função dos questionamentos da prática cotidiana, mas também de algumas experiências como docente, em que se percebe, em muitos casos, um equívoco na produção de projetos, resultado da disjunção entre esta e aspectos fundamentais para a geração de uma boa arquitetura.

Curiosamente, identifica-se uma situação paradoxal a respeito da discussão sobre problemas arquitetônicos a partir de um viés teórico: se, de um lado, determinados problemas discutidos na teoria são enfrentados cotidianamente pelos arquitetos que lidam com a produção espacial, de outro, grande parte da teoria de arquitetura não procura apresentar operadores que forneçam substrato à prática profissional. Neste sentido, é preciosa a afirmação de Santa Cecília (2004) de que

[...] em arquitetura o campo teórico não considera a reprodução dos fenômenos que descreve, ao contrário das disciplinas epistemologicamente mais rigorosas, como a física e a biologia. Em última instância, teoria e prática deveriam primar por um objetivo comum: a produção e o aperfeiçoamento contínuo do espaço construído. O deslocamento deste interesse tornou a produção teórica e acadêmica autorreferencial, distanciando da prática profissional mais efetiva, ou seja, a construção.¹

Ainda que a arquitetura seja uma profissão do campo das ciências sociais aplicadas – e que a busca pragmática e cega de operadores possa gerar uma objetivação nociva à guisa de receita de projetos – creio que o exercício de identificação de determinadas características pode apresentar elementos-chave dos quais seja importante lançar mão na elaboração de projetos arquitetônicos, a fim de minimizar a distância entre a crítica, a teoria e a prática da arquitetura.

¹ Cf. SANTA CECÍLIA, Bruno, 2004, p. 24

A partir dos questionamentos apresentados e de uma fundamentação teórica, busquei elencar o que será denominado a partir de agora de “premissas projetuais”, as quais, acredito, são responsáveis por mitigar a citada simplificação no desenvolvimento de projetos, auxiliando na criação de uma arquitetura que, como produção cultural, é capaz de fornecer maior potencial de apropriação a quem nela habita. Para a identificação e análise destas premissas, realizei uma pesquisa sobre a obra da arquiteta Lina Bo Bardi (1914–1992), cuja postura de misturar livre experimentação e manifestações culturais à arquitetura é nacional e internacionalmente reconhecida. A opção pela obra da Lina dá-se devido ao fato de suas obras apresentarem simultaneamente simplicidade e grandeza, evocando forte ligação com manifestações culturais brasileiras. O discrepante contexto socioeconômico em que se apresenta, por vezes, a produção da arquitetura no Brasil foi por ela tão bem interpretado que o estudo de sua obra configura-se um instigante exercício para que novas e reais soluções possam ser aventadas.

Para elaborar o trabalho, escolhi uma metodologia que se fundamenta em visitas à arquitetura pesquisada, para, a partir tanto dos registros – anotações e fotografias – como das impressões nos locais visitados, elaborar as descrições e análises.² Dessa maneira, o contato com as obras estudadas permitirá subsidiar as análises posteriores, em um constante teste da existência ou não das citadas premissas nos espaços visitados. Além disso, foi de fundamental importância a reunião de elementos gráficos e de dados que permitissem esclarecer como se deu o início de cada projeto, seu desenvolvimento e construção, e de que maneira essas características se relacionaram com a obra resultante.

Esta dissertação divide-se em dois momentos: um teórico e um analítico. O primeiro busca desenvolver conceitualmente as premissas projetuais eleitas, no sentido de fornecer maior aporte interpretativo para o estudo das obras selecionadas. No segundo, há a análise de algumas obras da Lina a partir do que foi debatido. Dessa maneira, buscarei investigar em que medida os tópicos estudados e compilados em forma de premissas comparecem nos espaços construídos e, ao mesmo tempo, como as características destes espaços podem fornecer conceitos legítimos que levem a uma reflexão sobre o ato de projetar.

² Para tanto, ao longo do ano de 2009 realizei visitas ao MASP, SESC Fábrica da Pompéia, Teatro Oficina e Igreja do Espírito Santo do Cerrado, além de entrevistas com José Celso Martinez Correa, diretor do Oficina, e Edson Elito, coautor do projeto do teatro.

INTRODUÇÃO

“Na Europa, no Japão, começa a procura da expressão atômica da arquitetura.
Na América do Sul, os problemas sociais condicionam esta procura.”

Lina Bo Bardi

A especialização e a simplificação excessivas que se observam em vários campos do conhecimento apresentam-se como resultado direto do pensamento cartesiano. O *Discurso do método*, do filósofo René Descartes, foi apropriado, com ênfase em características racionais, levando à simplificação, por meio da interpretação acrítica dos quatro pontos básicos elencados no livro: (a) Não aceitar como verdadeiro o que não possa ser elucidado pela razão; (b) Seccionar determinado problema em parcelas menores, a fim de melhor resolvê-lo; (c) Ordenar o pensamento, realizando uma gradação do mais simples ao mais complexo; e (d) Efetuar relações metódicas completas que deixassem claro que nada foi omitido.³

O sociólogo francês Edgar Morin traçou⁴ os parâmetros do que chama de “paradigma da simplicidade”, relacionado à interpretação acrítica das ideias cartesianas. Segundo Morin (1990), a herança da interpretação dos fatos à luz da razão influenciou e influencia a construção do pensamento vigente hoje em dia de maneira inconsciente. De acordo com o autor, a ciência do século XIX, por exemplo, buscou “eliminar o que é individual e singular, para só reter leis gerais e identidades simples e fechadas” (p. 83). Defensor da complexidade, Morin estimula a elaboração do pensamento complexo, na medida em que este “não tem nunca a pretensão de esgotar num sistema lógico a totalidade do real, mas tem vontade de dialogar com o que lhe resiste” (p. 102). Apreende-se, assim, que suas ideias comparecem no sentido de identificar as causas e de compreender o processo de simplificação que influenciou não apenas a produção científica, mas também a maioria das produções culturais sistematizadas.

Como as outras atividades relativas ao fazer humano, a produção de arquitetura também pode ser compreendida como produção cultural. Na medida em que a arquitetura não pode ser dissociada do seu contexto nem dos modos de produção que a envolvem, há, muitas vezes, um condicionamento do fazer arquitetônico à tendência essencialmente especializada. No caso do fazer arquitetônico, esta produção é, em diversos casos, pautada pela simplificação demasiada, que, no mais das vezes, é perniciosa, na medida em que propõe soluções de projeto compartimentadas. Como assinala Maciel (2000), esta simplificação

³ Cf. DESCARTES, René. *O discurso do método*, 2008.

⁴ MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, 2007.

[...] nos induz, quase inconscientemente, a compartimentar os procedimentos, sistematizar as partes e conseqüentemente a propor elementos arquitetônicos univalentes, que ora atendem apenas às demandas técnicas e funcionais – geralmente estandardizadas – ora apenas estéticas.⁵

Assim, na medida em que o atendimento às demandas do projeto arquitetônico ocorre de maneira compartimentada, o resultado revela a falta de articulação com o contexto, no que se convencionou chamar de “objeto arquitetônico”, apresentando clara dissociação entre as aparências desta arquitetura e suas funções práticas e simbólicas. Tal situação agrava-se sobremaneira quando diz respeito à produção da arquitetura de uso coletivo. Na medida em que não são problematizadas – desde a etapa de concepção do projeto – questões que são cruciais de serem pensadas em conjunto, tais espaços perdem, em grande medida, a capacidade de articulação urbana e, até mesmo, de apropriação pelos habitantes da cidade, em uma constante produção de centros urbanos sem identidade.

Avaliando a importância da produção de uma arquitetura que considere a necessidade de articular elementos fundamentais para sua afirmação cívica e, conseqüentemente, para seu funcionamento, surgiram os questionamentos motrizes desta dissertação, no sentido de apresentar possíveis alternativas em função da produção de uma arquitetura complexa, nos termos de Robert Venturi. Segundo o arquiteto norte-americano, a complexidade na arquitetura diz respeito à inclusão, no projeto, de todas as demandas que lhes são impostas, de maneira integrada. De acordo com Venturi (2004):

Em primeiro lugar, os meios de expressão da arquitetura devem ser reexaminados, se quisermos que se expressem as perspectivas ampliadas da nossa arquitetura, assim como a complexidade de suas metas. [...] Em segundo lugar, as crescentes complexidades de nossos problemas funcionais também devem ser reconhecidas.⁶

Todo o texto aqui apresentado relaciona-se com a principal hipótese deste estudo, que busca verificar se a existência das premissas apontadas realmente é benéfica para a produção de uma arquitetura que se apresente não apenas como produto de articulações formais ou apenas como espaço articulador de funções práticas, mas que incorpore elementos importantes para a apropriação e a inter-relação entre os homens. Para que tais

⁵ MACIEL, Carlos Alberto. **Arquitetura e complexidade: Le Corbusier e a consideração do homem**, 2000, p. 15.

⁶ VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**, 2004, p. 8.

premissas sejam elencadas, faz-se necessário realizar uma pesquisa acerca de aspectos considerados fundamentais para a produção arquitetônica. Assim, serão apresentados os operadores básicos da arquitetura elencados pelo arquiteto romano Marco Lucio Vitruvio no primeiro tratado de arquitetura ocidental conhecido e que representam atualmente importantes fundamentos conceituais no processo de projeto. Em seguida, será apresentado o desenvolvimento de ideias acerca dos modos do discurso da teoria de arquitetura, que se relacionam tanto ao conteúdo quanto à forma. Logo após, serão desenvolvidas as premissas componentes da hipótese deste estudo, bem como a argumentação que as fundamenta.

Como se parte metodologicamente da confrontação dos conceitos apresentados e de obras estudadas, foi escolhida a obra da arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914–1992) para estudo. Lina foi escolhida por representar a arquiteta que no século XX mais se aproximou do ideal de produção da arquitetura brasileira que fosse indissociável do essencial – tanto espacial quanto construtivamente –, mas que evocava sempre a valorização cultural e o povo, conseqüentemente.

A fim de possibilitar uma discussão que trata de temas tão complexos, a abordagem será balizada pela análise de algumas obras. É importante ressaltar que não é intenção desta pesquisa realizar uma compilação de cunho histórico de toda a obra da arquiteta⁷, mas sim elaborar um estudo sobre a obra da Lina à luz da ideia de complexidade, de modo a suscitar o surgimento de futuras pesquisas e discussões. Dos projetos arquitetônicos concebidos e desenvolvidos por Lina, foram escolhidos quatro, em ordem cronológica de concepção: o MASP, a igreja do Espírito Santo do Cerrado, o Centro Cultural SESC Fábrica da Pompéia e o Teatro Oficina. Estes projetos foram escolhidos em função de três critérios. Primeiro, como foi apresentado, a metodologia levou em consideração a análise, no local, de obras existentes, excluindo-se então os projetos não edificadas. Segundo, como está sendo colocada em questão a arquitetura de uso coletivo, foram eliminados edifícios residenciais unifamiliares, ainda que estes não tenham sido numerosos na obra da arquiteta. Terceiro, optou-se pela escolha de edifícios que possuíssem usos distintos (um museu, uma igreja, um centro cultural e um teatro), de maneira que as mesmas premissas pudessem ser estudadas em diferentes tipologias arquitetônicas.

⁷ Neste sentido, é importante ressaltar que a obra da arquiteta possuiu uma catalogação empreendida por ex-colaboradores seus, como o arquiteto Marcelo Ferraz, e por responsáveis pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

As obras serão precedidas de um histórico, apresentando a maneira como foram concebidas, bem como sua localização em um contexto local. Em seguida, serão analisadas sob o ponto de vista das premissas elencadas, a fim de que a confrontação das obras com os mesmos parâmetros ajude a averter uma conclusão.

O primeiro objeto de análise será o MASP, museu projetado por Lina em 1957 e considerado hoje um dos edifícios institucionais mais emblemáticos da cidade de São Paulo. Sobre este projeto será feita uma discussão a respeito de como a arquiteta trabalhou o caráter da monumentalidade e, ainda, ampliou o potencial de uso de seus espaços essencialmente públicos, mediante a liberação do nível térreo, como uma continuação do belvedere do parque Trianon, localizado à frente deste museu. Será apresentada uma análise a respeito da maneira diferenciada a partir da qual o edifício se relaciona com a Avenida Paulista, ao contrário da massa edificada contígua.

A segunda obra a ser estudada é a igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, construída em um contexto urbano diametralmente oposto ao do MASP. Enquanto o museu encontra-se implantado em uma movimentada avenida da maior cidade do Brasil, a igreja está em um bairro periférico da cidade do interior de Minas Gerais. Os recursos escassos para construção da igreja levaram às soluções adotadas, de baixa especialização construtiva e de uso de materiais locais, porém lançando mão de formas diferenciadas. Nota-se, neste caso, uma solução singular, a partir de uma demanda extremamente comum: viabilizar arquitetura de qualidade tendo mão de obra não qualificada e materiais escassos. Será analisado, dentre outros aspectos, o da demanda de se construir a edificação a partir de um trabalho indissociável entre arquiteto e mão de obra. Além disso, será enfocada a maneira como foram articulados, no conjunto, os usos com fins sacros e outros, essencialmente de lazer, como a locação do campo de futebol ao lado do salão de eventos e churrasqueira, integrados com a nave e o campanário da capela, representando a compreensão da igreja como espaço sagrado, mas que não renega seu entorno.

Em seguida, será feita uma análise do Centro Cultural SESC Fábrica da Pompéia, com projeto iniciado em 1977 e obra finalizada em 1986, exemplo de uma reconversão de um equipamento de lazer e cultura com forte caráter plástico. Há uma contundente relação

entre o que é novo e o preexistente, sendo que essa relação é trabalhada não apenas no que tange aos volumes propostos pela arquiteta e os galpões da antiga fábrica, mas também no que diz respeito à relação do conjunto com o bairro, seu entorno, o que se relaciona também com a ideia de extensão da rua. Será enfatizado ainda o estudo sobre a arquitetura pensada como local a ser constantemente habitado, na medida em que a arquiteta combinou os espaços criados com a concepção dos ambientes das oficinas, bem como todo o mobiliário do centro cultural e a programação visual.

A quarta obra analisada será o Teatro Oficina, sede do grupo homônimo liderado pelo dramaturgo José Celso Martinez Correa, projetado por Lina e pelo arquiteto Edson Elito, em 1980. A mudança na maneira de dispor originalmente o palco cria uma atmosfera de rua em todo o teatro, e essa se apresenta como sua singularidade. Tal atmosfera aproxima-se das ideias de apropriação do espaço cênico propostas pelo grupo artístico,⁸ representando uma mudança tipológica em um teatro que permite distintas encenações, uma clara evidência da arquitetura pensada como lugar de distintos modos de apropriação e habitação. Será apresentado ainda o conceito de continuidade da rua, premissa inicial do projeto, além da maneira como foram tratados os espaços não utilizados com fins cênicos no galpão existente, possibilitando as mais diversas apropriações pelos atores. Além disso, o simbolismo carregado por alguns elementos constantes do projeto, caro tanto aos arquitetos como às ideias do Teatro Oficina, foi viabilizado a partir de vários estudos, a fim de que as técnicas construtivas a este se adequassem.

Dessa maneira, a ideia apoia-se na compreensão da existência das premissas elencadas e na busca de comprovação se elas comparecem em conjunto nas obras estudadas, apresentando sua relevância para a produção de projetos de caráter semelhante. A busca dá-se no sentido de explicitar se a atitude e a orientação da arquiteta diante das condicionantes de projetos que se impunham podem ser conduzidas à produção da arquitetura cotidiana atual, adequada a cada contexto, contribuindo para uma necessária consistência na qualidade projetual.

Compreende-se, então, que o estudo dos projetos da Lina é importante na medida em que a sua obra representa a iniciativa de um dos arquitetos brasileiros que mais

⁸ Cf. RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**, 2008, p. 59.

conseguiu atender às demandas de produção de uma arquitetura complexa, reunindo aí elementos caros ao modo de produção cultural brasileiro. Dessa maneira, trata-se de uma busca de fatores que possam subsidiar a produção arquitetônica sob um ponto de vista mais contextualizado, levando em consideração as condicionantes de onde e para onde se projeta.

1. METODOLOGIA

1.1 Sobre a teoria de arquitetura e seus modos do discurso

1.1.1 As três dimensões da arquitetura em Vitruvio

Para que as premissas aventadas neste estudo possam ser elencadas com uma base conceitual sólida, é necessário realizar um estudo a respeito dos operadores dos quais a teoria da arquitetura costuma lançar mão. O primeiro trabalho que procurou analisar o campo da arquitetura de maneira mais ordenada foi *De architettura libri decem* (Dez Livros de Arquitetura), de Marco Lucio Vitruvio, no século I a.C. De acordo com Vitruvio, a arquitetura seria a confluência de três dimensões: *Firmitas*, ou solidez, o que diz respeito à resistência do edifício; *Utilitas*, ou utilidade, relativa à maneira como a obra responde às demandas de uso que lhe são impostas, adequando-se a demandas de ordem funcional; e *Venustas*, ou beleza, que incorpora valores de ordem estética. Segundo o arquiteto, deve-se buscar sempre

[...] solidez, utilidade e beleza. A primeira depende da firmeza das fundações, assentadas sobre terreno firme, sem economizar gastos e sem regatear avaramente os melhores materiais que se possa escolher. A utilidade resulta da exata distribuição das partes do edifício, de modo que nada impeça seu uso, e sim que cada coisa esteja colocada no local devido e tenha tudo que lhe seja próprio e necessário. Finalmente, a beleza em um edifício depende de que seu aspecto seja agradável e de bom gosto pela proporção de suas partes.⁹

Relativamente aos aspectos construtivos, a solidez aventada representa a viabilização física da arquitetura, diretamente relacionada à geração de sua forma. A dimensão técnico-construtiva comparece, pois, no sentido de apresentar o caráter indissociável entre si e a forma da arquitetura, em uma manifestação do seu aspecto tectônico.

Com relação ao uso, a sua dimensão na arquitetura opera no sentido de satisfazer uma necessidade determinada, ou um conjunto delas, que se relaciona ao caráter de função. A esse respeito, Vitruvio tratava do agenciamento das partes da edificação, referenciando-se

⁹ VITRUVIO. *Los diez libros de arquitectura*, 1955, p. 16.

a este termo como a repartição eficiente dos vários espaços e recursos, e, nas obras, da sua combinação e do dispêndio moderado pela aplicação do cálculo.¹⁰

Finalmente, a beleza relaciona-se à ordem espacial e à expressão formal da arquitetura a ser gerada, diretamente relacionada ao atendimento às demandas de uso que se impõem. Logo, a expressão formal da edificação remete diretamente, de acordo com a tratadística vitruviana, à ordem espacial aventada pelas questões de uso.

Por representar de maneira pragmática a primeira tentativa de elencar parâmetros que deveriam constar em uma obra de arquitetura, a chamada “tríade vitruviana” foi apropriada e interpretada de diversas formas em épocas distintas. Foi a partir dos conceitos de solidez, utilidade e beleza que se desdobraram diversos conceitos posteriores nas teorias de arquitetura, fosse para asseverar o modo interpretativo de Vitruvio ou para refutá-lo. A respeito do tratado vitruviano, Katinsky (2002) diz que “nenhum livro de arquitetura teve tanta difusão nestes últimos quinhentos anos quanto o livro do arquiteto romano entre os povos europeus que estreitaram laços com a língua e a cultura latinas”.¹¹

1.1.2 Os modos de interpretação da arquitetura

Ainda que a contribuição de Vitruvio tenha sido fundamental para a formulação de diversos estudos acerca da arquitetura – e mesmo para a determinação de modelos de produção arquitetônica –, a apropriação de sua tríade com ênfase apenas no ideal de solucionador de problemas arquitetônicos costuma desconsiderar o caráter complexo de geração das edificações. Segundo Tafuri (1979), o problema das teorias de arquitetura de Vitruvio a toda tratadística oitocentista¹² é desconsiderar a inter-relação das estruturas que confluem no objeto arquitetônico. Neste sentido, Zevi (1994) argumenta que enquanto a compreensão dos edifícios não for feita levando-se em consideração a importância do espaço como protagonista do fato arquitetônico

¹⁰ VITRUVIO. *Los diez libros de arquitectura*, 1955, p. 56.

¹¹ KATINSKY, Julio Roberto. Preliminares a um estudo de Vitruvio. In: Vitruvio. *Da Arquitetura*, p. 10.

¹² TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*, 1979, p. 263.

[...] os estudos e as investigações limitar-se-ão às contribuições filológicas – os dados sociais, isto é, da função; os dados construtivos, isto é, da técnica; os dados volumétricos e decorativos, isto é, plásticos e pictóricos –, decerto bastante úteis, mas ineficazes para entender o valor da arquitetura, uma vez que se esqueça a sua essência, o substantivo que é o espaço.¹³

Segundo Brandão (2001), relativamente à geração da forma arquitetônica, há quatro modos do discurso teórico¹⁴ que podem ser identificados. O primeiro deles, chamado de “modo descritivo”, relaciona-se à identificação da arquitetura como fenômeno objetivo, assemelhando-se aos relatos científicos que descrevem as manifestações da natureza. Se, de um lado, há o apontamento de fatos observáveis na obra, sem as considerações do intérprete, de outro, há o limite de tal modo interpretativo, na medida em que desconsidera o contexto de produção cultural em que o objeto arquitetônico está inserido. Logo, evitam-se as propriedades específicas quando da análise, pressupondo um habitante típico e condições de habitação generalizadas.

O segundo modo, chamado de “explicativo” ou “causal”, condiciona a geração da arquitetura como consequência de causas determinadas, como insolação, terreno, programa criado, materiais e técnicas construtivas disponíveis. Ainda que haja uma valorização de condicionantes importantes para a produção arquitetônica, tal modo compreende a arquitetura apenas como determinada por estas condicionantes.¹⁵

No terceiro modo, o “prescritivo”, há a destinação ao fornecimento de instrumentos ou parâmetros para a composição do projeto em arquitetura. Dessa maneira, compreende-se que tal modo interfere na produção arquitetônica, estabelecendo regras para a produção do projeto ou elencando características pertencentes a determinado sistema que poderão ser articuladas. O grande problema deste modo do discurso é a geração de amaneiramentos e obras fruto de academismos.

¹³ ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**, 1994, p. 18.

¹⁴ BRANDÃO, Carlos Antônio. **Os modos do discurso da teoria da arquitetura**.

¹⁵ Este modo do discurso é bastante recorrente entre os arquitetos, provavelmente em função da citada apropriação do ideal cartesiano de solução dos problemas, como uma relação de causa e efeito. É interessante citar um exemplo do arquiteto Oscar Niemeyer: “Meu método de trabalho é simples: primeiro, tomo contato com o problema, o programa, o terreno, a orientação [solar], os acessos, as ruas adjacentes, os prédios vizinhos, o sistema construtivo, os materiais [de construção], o custo provável, a obra e o sentido arquitetônico que o projeto deve exprimir.” PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer**, 1997, p. 146.

O quarto modo, chamado de “interpretativo”, apoia-se na necessidade de interpretar a significação em função da descoberta do sentido. Neste caso, há uma análise que relaciona permanentemente as partes e o todo. Logo, não há a conformação de um saber absoluto, na medida em que há um constante relacionamento entre passado e presente, entre o mundo observável em que a obra se encontra e o mundo teórico.

Tafuri (1979) afirma que a chave para a condução da unidade em arquitetura está em interpretá-la a partir da complexidade de sua estrutura, e não em função de seus aspectos visuais. Dessa forma, compreende-se que não há como definir um dos modos como inteiramente aplicável com relação à teoria de arquitetura levando em consideração o caráter complexo de determinado conjunto arquitetônico, uma vez que os modos do discurso apresentados procuram fornecer bases instrumentais para a análise dos projetos. A partir da impossibilidade de explicitar o modo de geração da forma arquitetônica a partir de sistemas de relação entre causa e efeito, parte-se da necessidade, como aventado por Brandão (2001), de se criarem mecanismos “de interlocução para que o saber da arquitetura não se restrinja ao manifesto de impressões sobre projetos e obras”.

Para Tafuri, pode-se falar em produção de uma teoria da arquitetura embasada na definição de novos instrumentos projetuais¹⁶, o que confirma a possibilidade de apreender a partir de determinados edifícios/conjuntos arquitetônicos alguns parâmetros norteadores do ato de projetar para além das questões plástico-formais (aparências), aventando a possibilidade da produção de uma arquitetura mais complexa. Dessa maneira, parte-se aqui do pressuposto da análise da arquitetura a partir das premissas elencadas em função dos aspectos da complexidade.¹⁷

¹⁶ TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**, 1979, p. 263.

¹⁷ Neste caso, trata-se de uma referência às idéias de Zevi, segundo o qual “para que uma afirmação tenha sentido, ela deve dar luz a um aspecto permanente da arquitetura; ou seja, tem que demonstrar eficácia na explicação de cada obra, independente do fato de que abarque ou não a totalidade de seus aspectos.” Cf. ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**, 1994.

1.2 Pressupostos teóricos para a elaboração da metodologia

Os pressupostos a serem apresentados levarão ao desenvolvimento conceitual de cada uma das premissas, com foco na análise de espaços com forte caráter de apropriação, como apresentado. Ainda que não seja possível criar, de maneira pragmática, uma metodologia de análise que seja síntese dos modos do discurso utilizados na teoria da arquitetura, a intenção é observar as características mais pertinentes destes modos, observando ainda os limites apresentados em cada um, a fim de assegurar uma coerência na análise que se seguirá.

Não há nos citados modos uma verdade absoluta que legitime a cada um, refutando os demais. Prova disso é que determinadas características interpretativas de alguns modos não excluem aspectos de outros. Assim, serão aqui apresentadas as características retiradas de cada modo consideradas importantes para balizar a análise das obras escolhidas. O método de análise, a ser apresentado em forma de premissas projetuais, foi construído inicialmente a partir de pontos analisados e que foram considerados importantes em vários dos modos do discurso apresentados. Considera-se que aqui serão apresentadas tanto questões pragmáticas relativas à viabilidade física da obra quanto aspectos que o arquiteto, como intérprete da problemática de projetar, identifica como fundamentais para constarem em sua arquitetura.

O primeiro pressuposto relaciona-se com a compreensão do corpo como referencial básico da percepção espacial e do espaço habitado como sede dos eventos protagonizados pelas pessoas. Parte-se da compreensão de que a arquitetura como espaço de acolhimento dos eventos guarda em si uma complexidade maior do que a concepção do objeto arquitetônico como materialização da construção.

O segundo pressuposto considera a característica de adequação da arquitetura a contextos sempre mutantes. Às ideias deste modo relaciona-se o conceito de identidade, que será estudado a fim de esclarecer como a arquitetura pode operar em sua relação com a rua, no sentido de fazer parte de um contexto urbano, sem refutá-lo.

No terceiro pressuposto, parte-se da valorização da arquitetura como fruto do contexto. Importa neste caso a relação entre o projetado e o existente, em suas distintas gradações: desde o contexto regional até uma situação urbana mais geral.

Dessa maneira, serão apresentadas em seguida as premissas de projeto elencadas como responsáveis pela geração da arquitetura a ser estudada nos capítulos que se seguem.

1.3 As premissas projetuais

No sentido de buscar uma sistemática para elencar que características terão as premissas a serem apresentadas a seguir, é de fundamental importância estabelecer um consenso a respeito da constituição da arquitetura. Compreende-se que a forma arquitetônica resulta da confecção de um projeto, levando em consideração determinadas condicionantes em um lugar específico.

Obviamente, não seria o caso de elencar parâmetros objetivos, na medida em que não há como explicitar de maneira completa e racional todos os dispositivos usados na geração da arquitetura, uma vez que a maioria das decisões de projeto não pode ser interpretada e justificada sob um viés racional, na tentativa de elucidar a maneira como determinada obra surge. Quando há a subversão de alguma(s) das características constituintes da geração da arquitetura – de acordo com o modo *explicativo*, itens como o programa, as técnicas e os materiais construtivos, o lugar (terreno) – em função de mudanças no projeto, percebe-se a falha de uma pretensa linearidade no processo de geração da arquitetura. Um exemplo são as possíveis propostas de modificação do programa arquitetônico, mostrando que este, por não ser um dado imutável, altera o resultado formal final.

De outro lado, como já apresentado, uma análise de um conjunto de obras abalizada por determinadas características de um contexto em que foram concebidas e viabilizadas pode ser útil no sentido de confirmar a existência das premissas elencadas. O processo de análise da arquitetura a ser apresentado foi elaborado a partir da observação dos conjuntos arquitetônicos estudados, à luz das premissas a serem a seguir apresentadas.

Logo, é fundamental atentar para a pertinência das premissas a seguir elencadas, no sentido de asseverar ou refutar a sua validade para a análise e possível contribuição no processo de projeto de uma arquitetura complexa.

1.3.1 Arquitetura como lugar da habitação

“[...] o espaço não é só cavidade vazia, “negação de solidez”: é vivo e positivo. Não é apenas um fato visual: é, em todos os sentidos, e, sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida.”

Bruno Zevi

Em uma primeira análise, compreende-se que a produção da arquitetura como objeto (ou apenas como produção de espaços que articulem funções práticas, o que é equivalente) desvincula a sua potencial relação com o habitante, vinculando esta relação exclusivamente com o fruidor, na medida em que comparece, no mais das vezes, a ideia de que o espaço é apenas um elemento a abrigar as relações humanas, e não um elemento mediador entre elas. O ponto de partida básico deste tópico será o de procurar elucidar que a produção arquitetônica que objetive atingir determinado grau de complexidade deve ser considerada para além dos aspectos formais, tomando como base sua importância como mediação das ações humanas.

Como pressuposto inicial a fim de compreender um caráter mais complexo da arquitetura, deve ser considerada a importância da experiência do corpo no espaço, uma vez que este corpo é a referência de toda ação que empreendemos em direção às coisas, de toda a noção que temos da espacialidade.¹⁸ Seguindo esta lógica, não há como pensar em concepção espacial sem que sejam aventadas considerações a respeito da relação deste espaço com o corpo, com o sujeito que habita. Merleau-Ponty (1999) defende que, com relação às ações ocorridas no espaço, o corpo não representa “o simples resultado das associações estabelecidas no decorrer da experiência, mas uma tomada de consciência global de minha postura no mundo intersensorial”.¹⁹ Dessa maneira, a construção de um

¹⁸ Cf. MALARD, Maria Lucia. **As aparências em arquitetura**, 2006.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**, 1999, p. 145.

pensamento acerca da concepção espacial passa necessariamente pela consideração sobre as experiências a serem ali vivenciadas, na medida em que

[...] o corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores, como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural.²⁰

Existem particularidades espaciais que vão além das características geométricas e das propriedades físicas, relacionadas não apenas a um objeto produzido, mas também à vinculação entre sujeito e objeto. Segundo Bollnow (2008), há uma diferenciação entre o espaço matemático – mensurável em três dimensões, ao qual se referencia costumeiramente – e o espaço vivenciado, vinculado às experiências pelas quais o sujeito passa em determinado lugar. Logo, o conjunto de determinadas relações compreende um passado representativo de situações já vividas, que se relaciona ao espaço vivenciado. Diferentemente do espaço geométrico, no espaço vivenciado considera-se a experiência do lugar. Bollnow traz um exemplo:

[...] quão grande é a distância (vivenciada) concreta entre um local numa parede de meu domicílio, a qual encosta na casa vizinha, e o local correspondente para além da parede, no domicílio estranho? Num sentido abstrato e matemático, a depender da espessura da parede, seriam poucos centímetros; se tomada concretamente, porém, é uma distância muito maior. Pois, para chegar a tal ponto, para observar essa parede do “outro lado”, eu deveria deixar meu aposento e minha habitação, sair pela porta para a rua e por ela chegar à casa do vizinho, e lá novamente me dirigir até o “outro lado” de minha parede.²¹

Relativamente à produção arquitetônica, as questões acerca do espaço vivenciado remetem à consideração dos possíveis eventos a ocorrer ali, à possível apropriação do espaço, que se relaciona com o habitar. Malard (2006) considera os eventos como “atividades humanas que implicam na interação com coisas (objetos) ou com outras pessoas”²², sendo o espaço arquitetônico componente do ambiente construído em que

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**, 1999, p. 203.

²¹ BOLLNOW, Otto Friedrich. **O Homem e o espaço**, 2008, p. 206.

²² MALARD, Maria Lucia. **As aparências em arquitetura**, 2006, p. 35.

múltiplos eventos podem ocorrer. A partir do momento em que o espaço começa a sofrer intervenção pelo homem para a sua ação cultural, conforma-se um lugar.²³

A produção da arquitetura vinculada à compreensão das relações entre as pessoas e os lugares pressupõe a interpretação do espaço à luz do conceito de habitação. A noção de habitar pode ser relacionada à de identificação com os espaços, e isso pode ser transposto para além da casa, considerando, inclusive, espaços de uso coletivo. Heidegger (1979) interpreta o conceito de habitar como o cuidado que se tem com determinado espaço. Logo, o habitar em arquitetura pressupõe cultivo, cuidado com o espaço, o que se relaciona intrinsecamente com o caráter da apropriação dos espaços:

O verdadeiro cuidado é algo positivo, realiza-se quando deixamos desde o princípio alguma coisa em seu ser, quando devolvemos alguma coisa a seu ser e a asseguramos, quando a cercamos de uma proteção. O traço fundamental da habitação é esse cuidado. Ele penetra a habitação em toda a sua extensão. Esta extensão faz com que, a partir do momento em que pensamos nisso, a condição humana resida na habitação, no sentido de estada na terra dos mortais.²⁴

Bollnow (2008) também reconhece a ideia de apropriação como identificação, uma vez que o espaço da habitação torna-se um ponto de referência diferenciado em relação aos outros, a que os outros locais de permanência, de curto ou longo prazo, estão referidos.²⁵ Na medida em que o ideal de apropriação relaciona-se com o de identificar e cuidar, os espaços concebidos em função de distintos modos de habitação permitem um incremento em seu potencial de uso, levando em consideração a necessidade da arquitetura de abrigar as relações entre pessoas.

A arquitetura concebida no contexto da interação das pessoas com o espaço contribui para dissociar o caráter de determinada obra apenas como objeto projetado, seja em função de seu caráter utilitário, seja apenas em função de aspectos plástico-formais. Dissociar a arquitetura da sua função de lugar a ser habitado promove um distanciamento desta com a sua função de mediação entre as ações das pessoas e reduz o potencial da cidade de ser palco de vivências e experiências políticas. Neste sentido, os espaços comparecem como que projetados como um fim em si mesmos, e não como o meio

²³ De acordo com Bollnow, o espaço é inicialmente o domínio apropriado para um alargamento ou uma expansão. Seu oposto é o lugar, que só surge depois de existir tal espaço. Cf. BOLLNOW, Otto Friedrich. **O Homem e o espaço**, 2008, p. 39.

²⁴ HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: CHOAY, Françoise. **O urbanismo**, 1979, p. 348

²⁵ BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**, 2008, p. 61.

articulador, já citado.²⁶ De outro lado, a arquitetura que leva em consideração a interação considera o conjunto de relações entre os habitantes e os lugares, uma vez que, no mais das vezes, tais relações não ocorrem de maneira programada.

Dessa maneira, a produção da arquitetura possui o potencial de uso e apropriação ampliado na medida em que esta deixa de ser pensada como viabilização da construção ou apenas como abrigo. Elementos como consideração dos espaços projetados de maneira mais receptiva a distintas situações e articulação de elementos físicos a serem explorados ao máximo contribuem para o incremento no uso da arquitetura. A experiência do corpo no espaço e as considerações acerca de apropriação e cuidado mostram-se, assim, fundamentais para que a arquitetura seja plenamente habitada, possibilitando o incremento da interação não apenas do sujeito com o lugar, mas também com os outros sujeitos.

1.3.2 Arquitetura como extensão da rua

“A rua é, provavelmente, a primeira instituição do homem; um lugar de encontro sem cobertura.”

Louis I. Kahn

No meio urbano, a rua – ou seu conjunto – comparece como elemento espacial predominantemente público, articulador de fluxos e usos de transição. A palavra *rua* deriva do latim *ruga*, definindo primitivamente o sulco situado entre dois alinhamentos de habitações ou muros em determinada povoação.²⁷ Pode-se inferir que há três modos de conexão entre as edificações e as ruas: no primeiro, o que conta é o aspecto funcional, em que pese o trânsito de pessoas e objetos de um ponto a outro; no segundo, há o suporte a questões técnicas, como esgotamento de águas utilizadas nas edificações ou, mesmo, o abastecimento de energia elétrica; e no terceiro, o modo simbólico estabelece a relação de identidade entre as edificações e seu entorno imediato, sua vizinhança. Articulando o percurso para trânsito entre outros espaços, sejam eles públicos ou privados, a rua passa a

²⁶ De acordo com BRANDÃO, a arquitetura perde a dimensão da consideração do corpo na medida em que se projeta apenas em função do olhar e para o espetáculo de uma arquitetura e de uma cidade figurativas, de reduzido apelo ao encontro do espaço com o tempo, com o habitar. Cf. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **O corpo na arquitetura e na cidade.**

²⁷ Cf. FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson. **Quando a rua vira casa**, 1985, p. 24.

representar o ponto de congregação da diversidade e do encontro com o coletivo, fazendo com que o espaço público apresente uma diversidade de usos, a estimular o convívio com o diferente. Logo, a concepção de que a rua é usada apenas para circulação é reducionista, na medida em que não compreende o espaço público como suporte para usos distintos, como em uma legítima manifestação da *polis*.²⁸

Representando mais do que simplesmente via, trilha ou um caminho, a rua como meio de acesso a determinado lugar possui relações físicas que lhe conferem uma vocação a encontros e ao convívio social. O incremento nas relações que se estabelecem na rua promove um uso maior desta pelas pessoas que habitam determinada cidade. Explica Yamada (2004):

Quanto mais é vivenciado o espaço público, mais este tende para o doméstico (o privado); no entanto, se acontece o oposto, mais o espaço público é excluído, havendo, não apenas, uma alienação, mas uma distorção na percepção de suas realidades. Isto acontece de tal modo que permite que a violência e a degradação dominem, pois não há controle do que acontece no espaço externo (desprotegido) e nem são conhecidas suas rotinas e faces próprias.²⁹

Nos espaços predominantemente públicos, as múltiplas relações sociais que se estabelecem criam situações de concorrência pelo espaço, o que leva a negociações e acordos de utilização. Jacobs (2001) defende a ideia de que a ordem pública é mantida em função da complexa e quase inconsciente rede de controle e padrões de comportamento espontâneo presentes em meio ao próprio povo e por ele aplicados.³⁰ Dessa maneira, os espaços públicos representam oportunidade para um potencial desenvolvimento da democracia, fazendo com que mesmo com os eventuais conflitos gerados pela convivência na rua esta se torne um espaço de extensão do convívio doméstico.

A arquitetura que se apresente como doadora de espaço para o coletivo, aquela em cuja materialização física nota-se uma conexão com o espaço da rua surge no sentido de apresentar uma obra que sirva como mediadora das relações humanas e que represente a continuidade do encontro com o diferente, característica fundamental do espaço público, das ruas. Esta arquitetura, projetada em função da melhor articulação com espaços públicos – ao invés de ser apenas um resultado de articulações formais –, representa a legitimação da busca pelo bem comum, possibilitando às pessoas uma tomada de postura em relação ao

²⁸ FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson. **A cidade como um jogo de cartas**, 1988, p. 89.

²⁹ YAMADA, Ana Carolina Fackes. **A alma da cidade: personagens urbanos de Florianópolis**, 2004, p. 111.

³⁰ JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**, 2001, p. 32.

espaço coletivo. Considerando o pleno desenvolvimento do caráter político do homem no espaço público – na medida em que há o encontro com o outro, com o diferente –, infere-se que toda arquitetura tem função pública, na medida em que sua existência como obra na cidade influencia a conformação da *res publica*.

O conceito de rua de convivência parte do pressuposto de que as pessoas possuem origens distintas e compartilham destinos em comum no meio urbano, onde podem ser desenvolvidas atividades individuais ou comunitárias. Dar igual atenção à moradia e à rua significa tratar o espaço da rua como fundamentalmente complementar, organizado de tal maneira que faz com que a rua seja mais do que espaço para trânsito. Por outro lado, na medida em que a relação entre espaços edificados e rua não é a de favorecimento dos espaços que sirvam ao coletivo, a questão que se apresenta será a de que na rua pode se encontrar o transitório, o ambíguo e o perigoso, e apenas a casa será o lugar do pleno habitar. Portanto, acabar com esta perniciosa relação dos sujeitos com a rua representa o desejo cívico de estabelecer a relação de habitar – consequentemente, se apropriar, conforme exposto no tópico anterior – entre os espaços interiores projetados e a rua. Considerar a extensão da rua nos conjuntos arquitetônicos auxilia na apropriação dos lugares com caráter público, representantes do vazio em face do maciço urbano construído. Se a arquitetura é algo que ajuda a conformar o modo como as pessoas se relacionam com o mundo, é importante que esta esteja vinculada à ideia de valorização do público.

Quanto mais os edifícios se afastam uns dos outros como volumes autônomos, com fachadas individualizadas e entradas privadas, menos coesão subsiste e, especialmente, maior é a oposição entre o espaço público e o privado. Hertzberger (1999) defende que o urbanismo baseado em edifícios como monumentos autônomos, livremente dispersos, deu origem a um enorme ambiente exterior³¹, em que não há um conceito de espaço público como um todo, com identificação por parte das pessoas.

A interpretação da arquitetura como extensão da rua leva em consideração, basicamente, a compreensão do objeto arquitetônico como elemento fundamental na cidade para prover a redução dos limites entre interior e exterior, em que a forma construída e o espaço externo ofereçam o máximo de acesso para que um possa penetrar no

³¹ HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*, 1999, p. 77.

outro de tal modo que não só as fronteiras entre exterior e interior se tornem menos explícitas, como também se atenua a rígida divisão entre o domínio privado e o público.³²

Dessa maneira, compreende-se que a articulação de elementos arquitetônicos no que diz respeito ao projeto, no sentido de doar do público para o privado, é fundamental para que a arquitetura adquira um caráter de maior comunicação com o meio urbano. Segundo Bollnow (2008), a realização plena do habitar é possível apenas por meio da eliminação da tensão entre espaços exteriores e interiores. Neste sentido,

[...] um imperativo se direciona contra o perigo de se encapsular no seu espaço interior. Ele também requer que se crie plena referência do espaço externo ameaçador e perigoso da vida, e que se mantenha fora toda a tensão entre os dois espaços, nos quais (e somente nos quais) a vida humana pode se realizar.³³

Dessa maneira, pode-se inferir que a eliminação da tensão entre exterior e interior é fundamental para a construção simbólica do sentido democrático de utilização das ruas, na medida em que, como afirma Pesavento (2008), relacionar a rua a espaços arquitetônicos que promovam o constante encontro entre diferentes permite a identificação do indivíduo com uma coletividade.³⁴

1.3.3 Relação da arquitetura com o contexto preexistente

“O ambiente compõe-se dos vestígios de sua própria história. Por isso, se é na geografia que os sinais da história se sobrepõem numa forma, o projeto arquitetônico tem a missão de chamar a atenção para a essência do contexto ambiental por meio da transformação da forma.”

Vittorio Gregotti

Partindo da ideia de que a arquitetura deve ocupar determinado lugar no espaço para sua existência, apreende-se que a implantação de um objeto arquitetônico condiciona e é condicionada pelo meio circundante. Segundo Gregotti (1985), a arquitetura como ocupação, ou modificação, demonstra uma consciência de fazer parte de um todo preexistente, de mudar parte de um sistema, a fim de transformar o todo.³⁵ Essa modificação ocorre com a intenção de transformar um lugar determinado em arquitetura,

³² HERTZBERGER, Herman. **Lições de Arquitetura**, 1999, p. 79.

³³ BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**, 2008, p. 326.

³⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**, 2008, p. 89.

³⁵ GREGOTTI (1985) apud NESBITT (2008), p. 374.

realizando o ato de intervir em um ambiente físico. Assim, parte-se do pressuposto de que, para o início de projeto em determinado lugar, a consideração do contexto preexistente é fundamental para condicionar a intervenção que ali será feita. Neste caso, seria importante compreender o que Lynch (1982) chama de “legibilidade dos espaços urbanos”. Ainda que tal legibilidade não seja a única característica importante em determinado contexto urbano, sua relevância é fundamental, na medida em que se concebe a cidade não como um fim em si mesmo, mas como objeto de percepção de seus habitantes.³⁶ Dessa maneira, a apreensão de espaços na cidade passa pela ideia de orientação, em que pese ao fato de o caráter complexo desta orientação estar vinculado a uma série de tempos superpostos em um mesmo meio urbano. Para Lynch,

[...] no processo de orientação, o elo estratégico é a imagem do meio ambiente, a imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém. Esta imagem é o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada e ela está habituada a interpretar informações e comandar ações. A necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e tão enraizada no passado que esta imagem tem uma grande relevância prática e emocional no indivíduo.³⁷

A ideia de legibilidade leva em consideração o caráter múltiplo da cidade, em que em um mesmo meio há uma superposição de intenções projetuais. Na observação de um contexto específico, pode-se apreender o que Lynch define como condicionantes para o estudo da imagem de determinado contexto. Segundo ele, há três componentes para a análise de determinado meio: identidade, estrutura e significado.³⁸ O primeiro ponto implica a identificação de um objeto como entidade separável de outros, relacionando sua distinção e evidenciando sua particularidade em face de outros meios. Em segundo lugar, a imagem deveria incluir a relação estrutural ou espacial do objeto, seja com o observador, seja com outros objetos. Por fim, há a questão de o objeto ter tanto um significado prático quanto emocional.

Especificamente com relação ao caráter de um contexto específico, Norberg-Schulz (1976) considera a arquitetura como a utilização do lugar. O *genius loci* seria, então, o espírito do lugar, que determinaria as características específicas do que foi projetado e

³⁶ LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**, 1982, p. 13.

³⁷ LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**, 1982, p. 14.

³⁸ LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**, 1982, p. 18.

indicaria o modo de intervenção em determinado entorno. Partindo da interpretação de Heidegger a respeito do habitar, Norberg-Schulz trata do conceito de “caráter”:

O caráter é dominado por como as coisas são, e oferece como base de nossa análise os fenômenos concretos do mundo-da-vida cotidiana. Só assim podemos compreender de modo cabal o *genius loci*, isto é, o “espírito do lugar” que os antigos reconheciam como aquele “outro” que os homens precisam aceitar para ser capazes de habitar. O conceito de *genius loci* refere-se à essência do lugar.³⁹

Ainda a respeito desse *genius loci*, é importante retomar a ideia de Bollnow (2008) de que o espaço é, inicialmente, o domínio apropriado para um alargamento ou uma expansão, tendo como oposto o lugar, que só surge depois de existir o espaço. Essa linha de pensamento fenomenológica acerca do conceito de lugar relaciona-se com a de Montaner (1997), que diz que o lugar possui como ponto tomado culturalmente características específicas, dentre as quais o *genius loci*, que seria a capacidade para fazer aflorar o potencial do contexto, as preexistências ambientais.

Norberg-Schulz defende que os lugares que são construídos pelo homem relacionam-se com a natureza por meio de três formas básicas.⁴⁰ Em primeiro lugar, há uma intenção do homem de realizar a estrutura natural mais exata, uma vez que o que interessa é visualizar o seu modo de entender a natureza. Em seguida, a ideia é simbolizar o modo de entender a natureza, pelo homem, e esta simbolização implica a tradução de determinado significado para outro meio. Ou seja, a partir do momento em que existe a construção de um objeto cultural, há a libertação do significado da situação imediata deste. Por fim, há a ideia de se reunir os significados aprendidos pela experimentação, a fim de se criarem espaços que deem concretude ao mundo que se interpreta. Dessa maneira, essa reunião de significados depende da simbolização e pressupõe a transposição de sentidos para o lugar que se interpreta e para o qual se projeta.

Assim, a importância do contexto para o projeto que se faz é fundamental na arquitetura. Para Gadamer (1999), o sentido de determinada obra apresenta sua manifestação a partir do vivido e da experimentação, do contato com o mundo em determinada época. Dessa maneira, a diversidade de significados relaciona-se com os diversos momentos em que estes significados podem se manifestar. Gadamer apresenta o

³⁹ NORBERG-SCHULZ (1976) apud NESBITT (2008), p. 449.

⁴⁰ NORBERG-SCHULZ (1976) apud NESBITT (2008), p. 453.

termo *vivência* como fundamental para a compreensão da relação entre os lugares e as pessoas em determinado tempo. Com relação a essa vivência, considera-se tanto o caráter imediato, que oferece o ponto de partida para qualquer interpretação, quanto o resultado oferecido pela mediação entre os homens e os espaços criados.⁴¹ Dessa forma, é legítimo inferir que, na medida em que a vivência é condicionadora da relação entre os sujeitos e o espaço urbano, o contexto a ser considerado para a produção arquitetônica relaciona-se tanto com o espaço quanto com o tempo. Explica Gadamer (1999):

As obras arquitetônicas não permanecem irreversíveis, à margem da torrente histórica da vida, mas esta arrasta-as consigo. Inclusive, quando épocas sensíveis à história tentam reconstruir o antigo estado de um edifício, não podem dar marcha à ré na roda da história, pois que têm de alcançar, de sua parte, uma nova e melhor mediação entre o passado e o presente.⁴²

Dessa maneira, a consideração do contexto para a arquitetura opera como a compreensão da vivência e da experiência do homem no espaço em um determinado tempo, em que pese a mudança deste homem através dos tempos. Ou, ainda, segundo Gadamer, não atentar para o contexto acaba por gerar reproduções formais daquilo a que se referencia, promovendo a banalização de determinado conjunto como um todo. Neste caso, o contexto é sempre de importância cabal, uma vez que se trata da relação do que será proposto não apenas em face de uma edificação ou conjunto arquitetônico que possua um componente de patrimônio material consagrado, mas também de um entorno regional e urbano condicionantes da estrutura de uma cidade. Segundo Rossi (2008),

[...] cada novo acréscimo, por independente que seja a sua concepção, tem uma existência física dentro de um contexto predeterminado. Esse contexto não é somente diverso em termos formais, mas também tem uma dimensão própria no tempo, que deve ser levada em consideração toda vez que se quiser modificar o contexto.⁴³

⁴¹ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**, 1999, p. 118.

⁴² GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**, 1999, p. 252.

⁴³ ROSSI (1976) apud NESBITT (2008), p. 386.

1.4 Roteiro metodológico

A partir do que foi apresentado nas premissas elencadas, serão estudadas as quatro obras apresentadas. A cada uma das premissas corresponderá um tópico para análise da obra em questão, em função de possibilitar a asseveração ou a refutação da existência destas premissas nas obras estudadas. Logo, os tópicos serão:

- Arquitetura como lugar da habitação
- Arquitetura como extensão da rua
- Relação da arquitetura com o contexto preexistente

Estes tópicos farão parte do conjunto da análise de cada obra apresentada e serão precedidos de um histórico da obra, no sentido de auxiliar a sua contextualização. Após a apresentação dos tópicos, será feita uma breve análise de cada obra, obviamente levando em consideração as descobertas levantadas. É de fundamental importância a compreensão de que as premissas elencadas não podem ser consideradas separadamente no contexto da obra e que há sempre uma superposição entre estas.

A ideia é que haja uma alternância entre a descrição e a análise das obras estudadas. Para tanto, como explicitado na introdução, foi necessário visitar os objetos de estudo. Haverá uma alternância entre o texto e o material gráfico recolhido, que servirá de ilustração para a análise. Este material será composto do que puder ser levantado, como os desenhos elaborados por Lina Bo Bardi durante a elaboração dos projetos. Complementando o material ilustrativo, serão apresentadas fotos recentes das obras estudadas, a partir das quais poderão ser evidenciados os atuais usos, bem como seu estado de conservação.

Posteriormente à análise das obras, será realizado um ensaio a respeito da reunião das premissas e do que isso representa em função da construção dos referidos projetos, como materialização da cultura.

2. O MASP – 1957–1968

“O complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base ‘didática’ e ‘técnica’. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil.”

Lina Bo Bardi

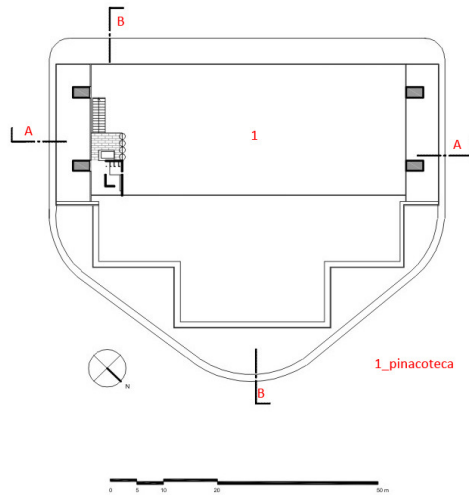


FIGURA 1 – Planta nível +14,40.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 67

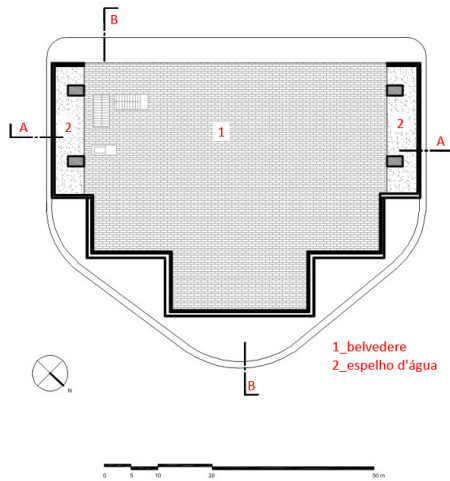


FIGURA 2 – Planta nível 0,00.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 66

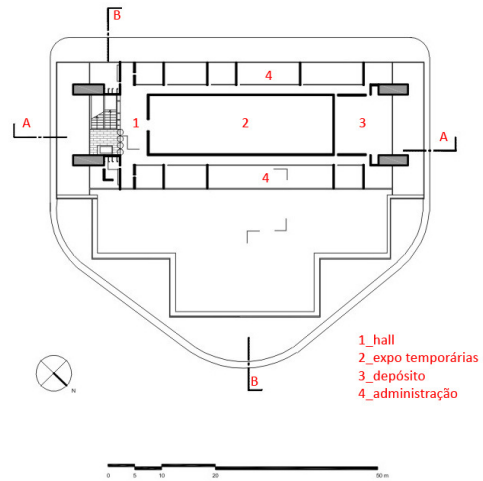


FIGURA 3 – Planta nível +8,40.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 66

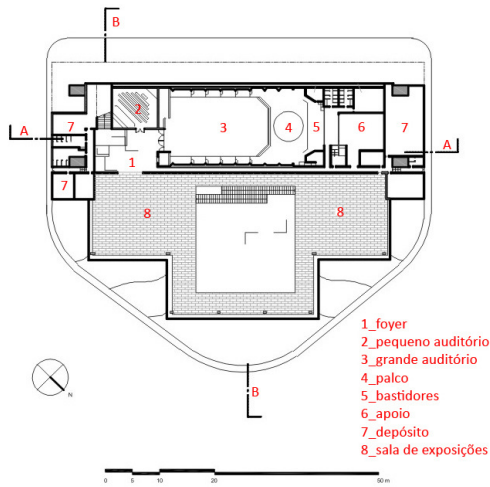


FIGURA 4 – Planta nível -4,50.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 66

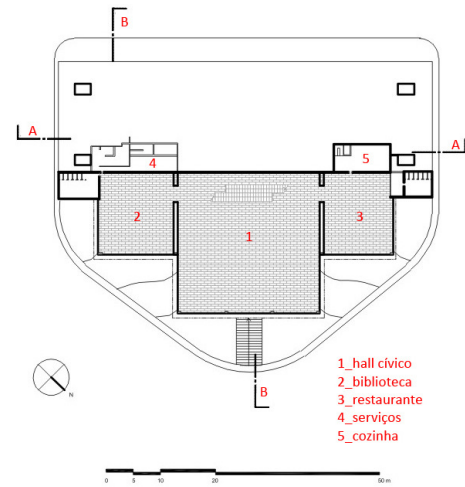


FIGURA 5 - Planta nível -9,50.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 66

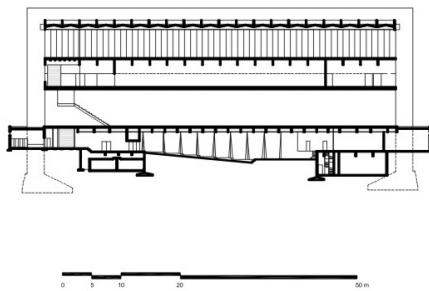


FIGURA 6 – Corte AA.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 74

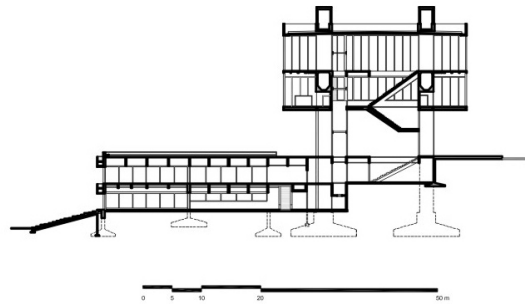


FIGURA 7 – Corte BB.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 60

2.1 História e organização espacial do MASP

No final da década de 1940, o jornalista Francisco de Assis Chateaubriand, diretor do conglomerado de jornais e televisão Diários Associados, iniciou o plano de construir na cidade de São Paulo uma das maiores galerias de arte do mundo. Faltava para isso a consultoria de um profissional que pudesse orientar a montagem da galeria e escolher as obras de arte a serem expostas. Em 1946, Chateaubriand visita uma exposição no saguão do edifício do Ministério da Educação e Saúde⁴⁴ na cidade do Rio de Janeiro, que abrigava telas de pintura italiana, trazidas pelo jornalista e colecionador italiano Pietro Maria Bardi. Ao saber da ligação de Bardi com as artes plásticas, Chateaubriand lhe fez a proposta de assumir a direção da futura galeria. Pietro Maria Bardi havia casado há pouco tempo com a arquiteta Lina Bo, e Chateaubriand relatou-lhes a ideia de abrigar a galeria em parte da nova sede dos jornais dirigidos por ele na capital paulista. Lina, Pietro Bardi e o empresário foram à sede dos Diários Associados, no centro da cidade, para visitar o primeiro e o segundo pavimentos da edificação – espaços destinados a abrigar o museu –, que ainda estavam em obras.

A ideia inicial de instalação de um museu de arte em São Paulo foi uma decisão de ímpeto, uma vez que quando do convite a Pietro Maria Bardi o empresário não possuía

⁴⁴ O emblemático edifício do Ministério da Educação e Saúde, projeto de 1937, de autoria de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, com consultoria de Le Corbusier, foi resultado da iniciativa do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, representante do ideal que o Governo Federal queria imprimir à cidade do Rio de Janeiro, por meio da edificação de monumentos e ministérios. Após sua inauguração, em 1943, o edifício, além de suas funções administrativas, passou a abrigar diversas exposições de arte. Cf. CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960**, p. 365.

obras de arte em número suficiente sequer para montar uma exposição de proporções reduzidas.⁴⁵ Conhecido pela obstinação com que levava a cabo seus projetos, Assis Chateaubriand estava disposto a adquirir o número de obras que fosse necessário para compor um acervo respeitável para o museu. Por isso, tanto o empresário quanto Bardi viajavam à Europa periodicamente e voltavam com as peças, a serem exibidas em eventos destinados à alta sociedade do estado de São Paulo. Estas peças, no mais das vezes, eram adquiridas com capital de empresários ligados aos meios de comunicação pertencentes aos Diários Associados, uma vez que, por ter o controle de alguns dos maiores veículos de comunicação do Brasil e dos únicos até o momento com abrangência nacional⁴⁶, Chateaubriand usava de persuasão para conseguir as doações para a aquisição das obras de arte a serem expostas.

O empresário convidou então Lina Bo Bardi para desenvolver o projeto da primeira sede do MASP, inaugurada em 1947. Nesta primeira versão, já se nota a intenção da arquiteta de trabalhar um projeto museográfico simultaneamente ao arquitetônico. Os sistemas de montagem dos cavaletes apresentam a possibilidade de expor lado a lado obras de diferentes épocas e estilos, de maneira didática, dirigida à massa não informada, nem intelectual ou preparada, conforme relatos da arquiteta.⁴⁷ Segundo Lina,

[...] abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia [...]. Assim também, as obras modernas (sic), em uma standardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista.⁴⁸



FIGURA 8 – Estudo da entrada provisória das primeiras instalações do MASP.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 44



FIGURA 9 – Pinacoteca com o sistema de fixação das obras projetado pela arquiteta.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 45



FIGURA 10 – Pinacoteca do MASP após a reforma, em 1950.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 47

⁴⁵ MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*, 1994, p. 479.

⁴⁶ Cf. PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*, 1984, p. 51.

⁴⁷ FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*, 2008, p. 44.

⁴⁸ FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*, 2008, p. 46.

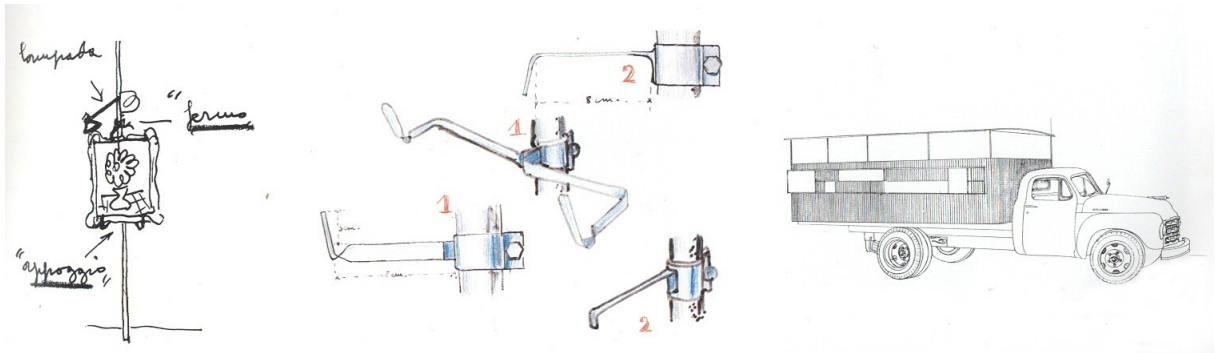


FIGURA 11 – Estudos para detalhes de fixação das obras.
 Fonte: FERRAZ, 2008, p. 45

O segundo endereço do MASP é onde o museu encontra-se hoje, na Avenida Paulista, sobre o túnel da Avenida 9 de Julho. Com o crescimento do museu em acervo e, conseqüentemente, em importância no cenário cultural brasileiro, começam a ser aventadas ideias a respeito da implantação de uma nova sede. A partir da busca do novo local, foi encontrado um terreno na Avenida Paulista, que havia sido doado à Prefeitura de São Paulo pelo engenheiro Joaquim Eugênio de Lima. Segundo relatos da própria arquiteta, no ano de 1957, o antigo Trianon, edifício destinado a festas e bailes para os representantes da elite cafeeira paulistana, foi demolido, criando uma esplanada em frente ao Parque Siqueira Campos, ou Parque Trianon.

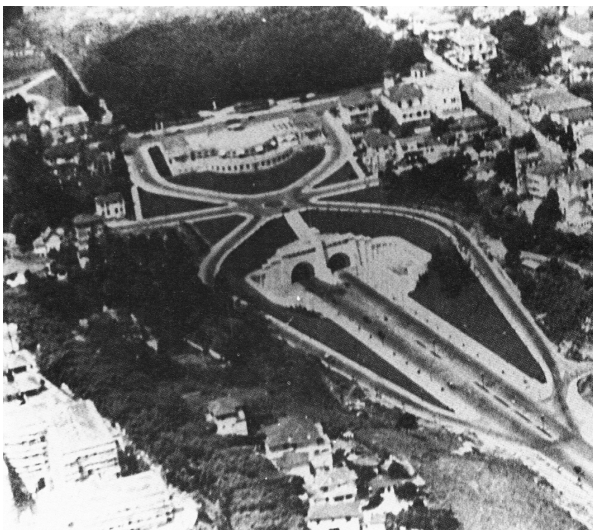


FIGURA 12 – Vista geral do entorno da Av. Paulista, com o antigo edifício Trianon.
 Fonte: BARDI, 1992, p. 102



FIGURA 13 – Vista geral da Av. Paulista, com o antigo edifício Trianon demolido.
 Fonte: FERRAZ, 2008, p. 102

Neste mesmo ano, Lina desenvolveu um anteprojeto, ao qual chamou, de início, de “primeiro Museu de Arte da América Latina”.⁴⁹ A arquiteta realizou uma apresentação do projeto a representantes do Poder Público, mas Adhemar de Barros, então prefeito da cidade de São Paulo, sugeriu que o projeto contemplasse um novo salão de baile no belvedere, ao contrário de um teatro popular, como na proposta que lhe havia sido apresentada. A inexistência de recursos financeiros, porém, foi um dos impeditivos para a realização das obras naquele momento. Nesse meio tempo, Lina é convidada pelo governo do estado da Bahia para projetar e dirigir o Museu de Arte Moderna. No ano de 1960, retoma-se a ideia da construção do Museu de Arte de São Paulo, com a condição imposta pelo Poder Público de que o espaço logo abaixo das galerias expositivas fosse “livre de colunas”.⁵⁰

Os primeiros estudos para o MASP, porém, possuem conformações bastante distintas da do museu atualmente. Inicialmente, a arquiteta toma como princípio formal para a concepção das galerias uma pirâmide de vidro, estruturada por quatro gigantescas vigas no encontro entre as faces, que convergiam para o seu vértice. Nesta versão do projeto, a ideia da arquiteta era que as obras seriam expostas no percurso de uma rampa, abrigada sob o vão da pirâmide. Em um segundo estudo, as quatro grandes vigas transformaram-se em dois pórticos de sustentação das galerias, dispostos diagonalmente à edificação ancorada na estrutura. Em outro momento, o bloco das galerias toma proporção mais alongada, e a estrutura de porticados é organizada perpendicularmente ao maior lado deste bloco.

⁴⁹ BO BARDI (1967) apud RUBINO (2009), p. 122.

⁵⁰ BO BARDI (1967) apud RUBINO (2009), p. 124.

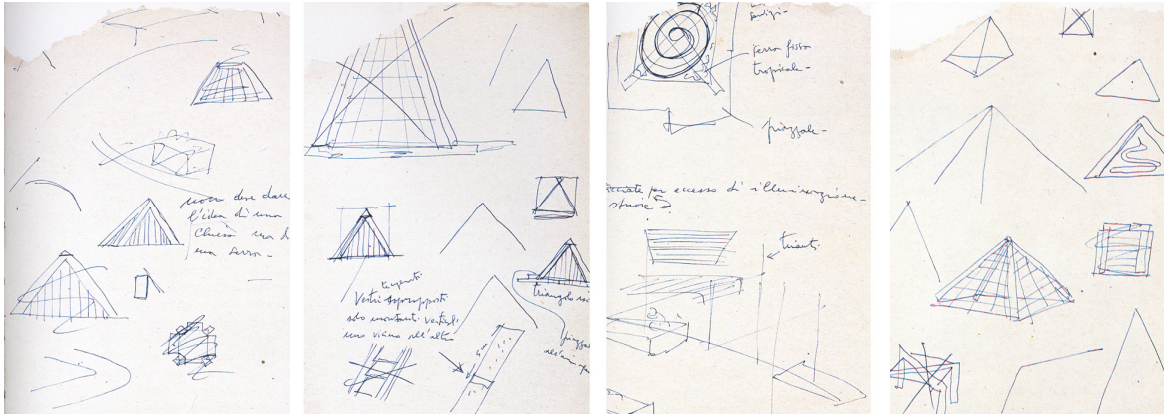


FIGURA 14 – Croquis de Lina para o primeiro estudo do MASP.
Fonte: OLVEIRA, 2006, p. 267

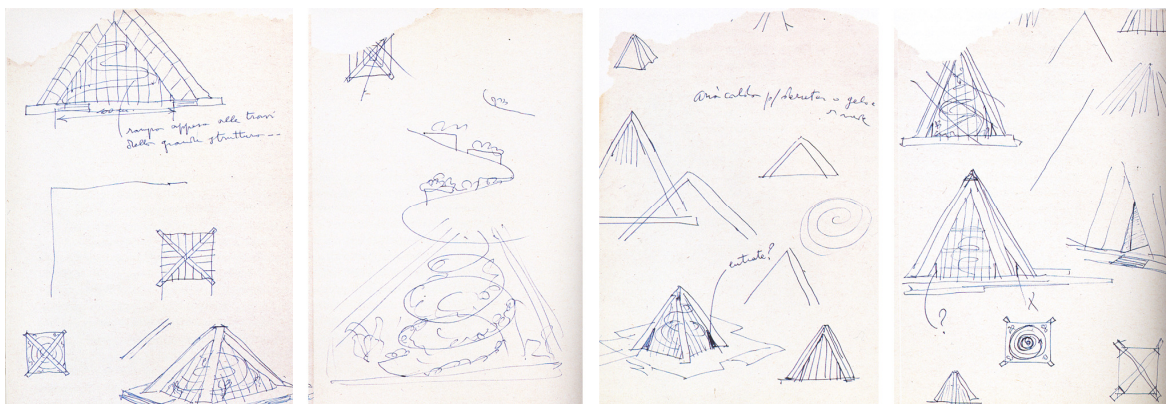


FIGURA 15 – Croquis de Lina para o primeiro estudo do MASP.
Fonte: OLVEIRA, 2006, p. 270

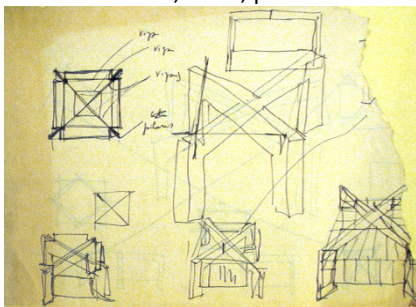


FIGURA 16 – Croquis de Lina para o segundo estudo do MASP.
Fonte: CARRILHO, 2004, p. 59

Numa constante evolução da solução para o bloco das galerias, Lina radicaliza a demanda de manutenção da vista para a cidade e muda a orientação e o número dos pórticos, reduzidos a dois e agora locados paralelamente ao comprimento deste bloco. Nesta versão do projeto, porém, apenas o pavimento inferior deste bloco suspenso possui uma iluminação por janelas; o pavimento superior seria iluminado exclusivamente por sheds.

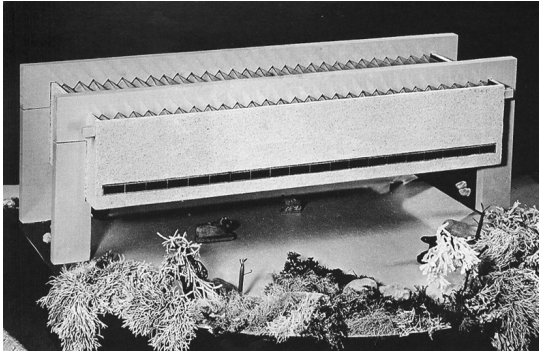


FIGURA 17 – Primeira maquete de estudo do MASP, com iluminação do andar superior por sheds.

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 276

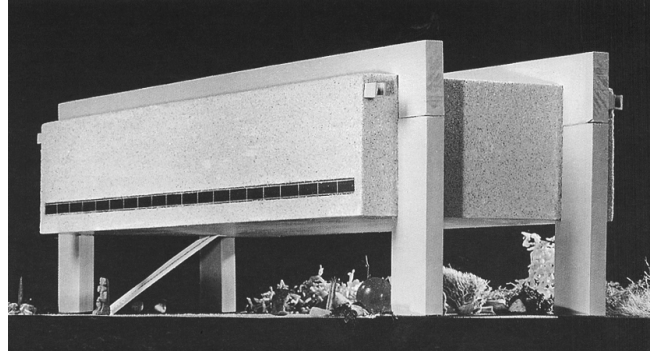


FIGURA 18 – Primeira maquete de estudo do MASP, vista da edificação a partir do belvedere.

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 276

Neste estudo, quase definitivo, Lina lança mão dos grandes planos verticais opacos nas galerias do MASP para especificar revestimentos de vegetação nas fachadas. Desde os primeiros estudos para o museu, a vegetação está presente, seja circundando os guarda-corpos da laje de teto do belvedere, seja em arbustos que pendem das jardineiras dos pavimentos inferiores. Em determinado momento, os estudos passam a enfatizar a ideia da arquiteta de revestir as paredes cegas com plantas, musgos e cacos cerâmicos, criando um verdadeiro jardim vertical, à semelhança de um projeto residencial concebido por Lina na cidade de Salvador, em 1958: a casa do Chame-Chame. Nesta casa, localizada num bairro homônimo da capital baiana, demolida em 1984, a arquiteta aplicou junto ao reboco das paredes das fachadas exteriores elementos como conchas, cacos cerâmicos e pedaços de garrafas de vidro, em que se pode notar um experimento relativo à aplicação de elementos construtivos inusitados simultaneamente à vegetação, o que seria testado em outras obras da arquiteta. Desenvolvido também em 1958, o projeto da casa Valéria Cirell, em São Paulo, possui como revestimento de suas fachadas exteriores os mesmos elementos, que foram aplicados ainda em outras superfícies, como no piso do avarandado que circunda a residência. A aplicação destes revestimentos inusitados no piso seria explorada pela arquiteta em obras posteriores, como em determinados pontos do SESC Fábrica da Pompéia. No caso desta última casa, a mistura entre arquitetura e natureza é ainda mais contundente, com a especificação de bromélias e espécies arbustivas nas fachadas e muros da casa, solução aventada em uma das etapas de estudo para o MASP.

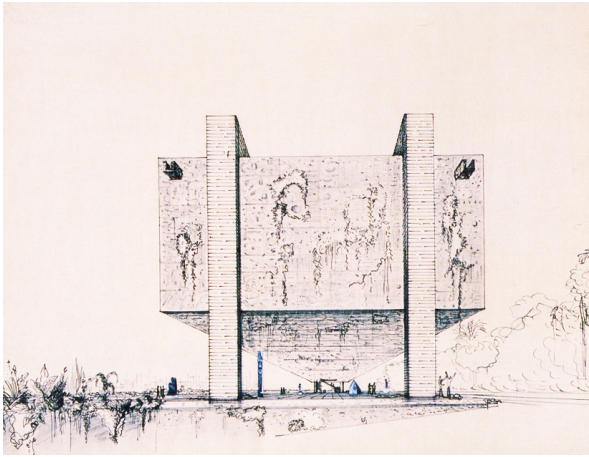


FIGURA 19 – Estudo para a fachada lateral do MASP, 1963.

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 321

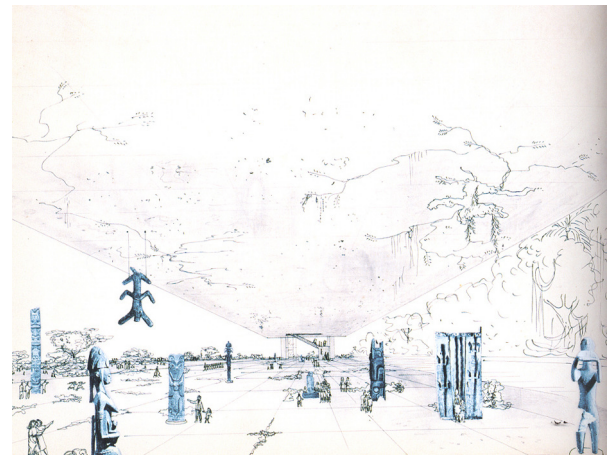


FIGURA 20 – Estudo para o vão central do MASP, 1963.

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 322

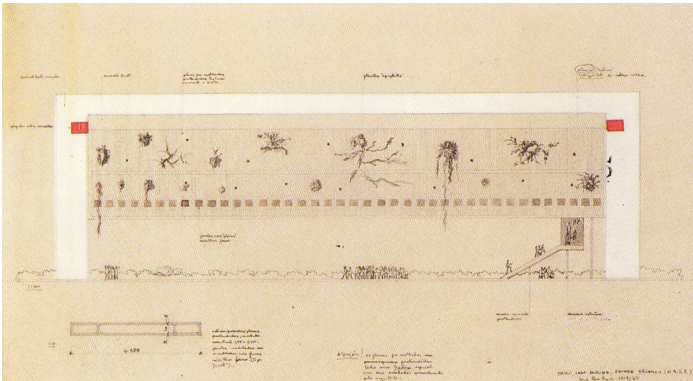


FIGURA 21 – Estudo para a fachada da Avenida Paulista, 1965.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 101



FIGURA 22 – Detalhe do terraço da casa do Chame-Chame.

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 108



FIGURA 23 – Vista da casa do Chame-Chame, em 1976.

Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 59



FIGURA 24 – Vista da varanda da casa Valéria Cirell, em 1996.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 119

A ideia das faces verticais das galerias recobertas por vegetações persistiria até 1965. Segundo relatos da arquiteta, em 1966, dois anos após o golpe militar, ocorre a decisão de substituir as fachadas opacas por esquadrias metálicas cobertas por vidro, retornando à solução original aventada pela arquiteta. De acordo com a própria Lina,

[...] um processo realizado lentamente ao longo de 12 anos muda seu significado a cada dia [...] 1964 – ano em que o governo militar tomou o poder – afastou qualquer perspectiva. No Museu de Arte de São Paulo, o projeto foi retomado de um ponto de vista diferente, uma vez que as condições haviam mudado. À abstração da superfície cega é necessário contrapor, sem dúvida, o quê do lugar. As paredes serão transparentes como compensação pelos esforços do povo.⁵¹

O conjunto arquitetônico do MASP desenvolve-se a partir do seu acesso principal, pela Avenida Paulista. A continuidade da calçada leva ao belvedere, de uso público, ou permite o acesso aos espaços internos ao museu. No primeiro pavimento, localizam-se o salão destinado a exposições temporárias, depósito de obras e salas administrativas. No segundo pavimento, está localizada a pinacoteca do museu. No pavimento do primeiro subsolo, logo abaixo do belvedere, estão localizados o pequeno e o grande auditório, espaços de apoio, como instalações sanitárias, loja e outro espaço para exposições, que a arquiteta denominou “hall cívico”. Este hall articula-se com pé-direito duplo até o nível do segundo subsolo, mesmo nível em que se encontram a biblioteca do museu e um restaurante. Em um primeiro contato visual a partir da Avenida Paulista, a compreensão do volume do edifício dá-se a partir da noção dos pavimentos expositivos, sustentados pelos dois pórticos. A partir da Avenida Paulista, com um olhar mais atento, podem-se observar os usos que se fazem abaixo do belvedere. Com a concepção de um conjunto arquitetônico cuja simplicidade formal e a monumentalidade pudessem ser facilmente apreendidas pela população, Lina criou um museu que acabou se tornando o ícone cultural da cidade de São Paulo.



FIGURA 25 – Foto do MASP a partir da Avenida Paulista.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 26 – Foto do MASP a partir do Belvedere.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 61

⁵¹ BARDI (1967) apud CARRILHO (2004), p. 61.

A obra do museu finaliza-se em 1968, ano de falecimento de Assis Chateaubriand. Logo após o incidente, o prefeito da cidade de São Paulo, Faria Lima, baixa um decreto renomeando o museu, que a partir de então passa a se chamar Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.⁵²

Em 1990, por questões de manutenção na edificação, houve a necessidade de realizar uma impermeabilização completa da estrutura do museu. Tal impermeabilização resultaria em uma ligeira mudança na coloração do concreto aparente dos dois pórticos que sustentam os pavilhões expositivos. Lina optou por utilizar uma coloração que contrastasse com todo o conjunto, especificando a cor vermelha, característica do conjunto desde então.⁵³

Desde a década de 1990, diversas modificações no museu têm sido feitas pela administração, sendo a mais contundente a extinção do sistema expositivo criado pela arquiteta de cavaletes de chapas de vidro temperado apoiadas sobre blocos de concreto, a ser apresentado posteriormente. Em seu lugar, foram instaladas persianas ao redor das fachadas da galeria e painéis de gesso acartonado para fixação das obras pertencentes à pinacoteca.

2.2 O MASP como lugar da habitação

A premissa de elevação da galeria de exposições do museu levou a arquiteta, neste projeto, a considerar a possibilidade da apropriação pelas pessoas do belvedere gerado. No projeto, Lina trabalha a relação do belvedere não apenas como uma esplanada, de onde se pode avistar a cidade como sítio cultural, mas como lugar, em um contexto predominantemente metropolitano, onde há a possibilidade de uma pausa. Na prática, essa pausa é permitida pelos assentos em concreto, que, por sua vez, são componentes dos guarda-corpos que circundam todo o belvedere. A condição de estar no espaço público de uma maneira diferente do que o caráter de passagem, como é usual por toda a extensão da Avenida Paulista, gera uma relação diferenciada das pessoas que vão ao belvedere com este espaço de prenúncio do museu. A partir da elevação das galerias e de sua separação do

⁵² Cf. MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**, 1994, p. 693.

⁵³ Cf. BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**, 1992, p. 36.

conjunto inferior – hall cívico, auditório, loja e restaurante –, Lina cria um terceiro elemento, de fundamental importância: o vazio articulador da entrada ao museu, lugar que permite pausa no contexto da Avenida Paulista.



FIGURA 27 – Assentos circundando o belvedere do museu.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 28 – Assentos circundando o belvedere do museu.

Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 70



FIGURA 29 – Montagem do Circo Piolin, no vão livre do MASP, em 1972.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 113

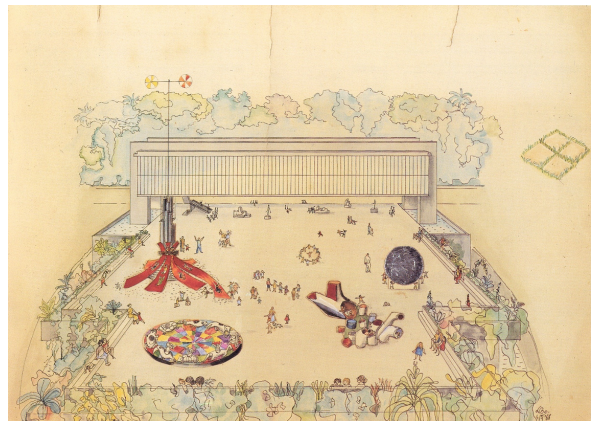


FIGURA 30 – Croqui de Lina, com brinquedos ocupando o belvedere.

Fonte: BARDI, 1997, p. 17

A possibilidade de uso do espaço como permanência também ocorre no chamado “hall cívico”, espaço expositivo interno ao museu. Nesta situação, é possível inferir a respeito da eliminação do caráter formal ao se visitar uma exposição de arte, permitindo uma maneira mais espontânea de fruição das obras artísticas, na medida em que existem assentos componentes dos guarda-corpos do mezanino, à semelhança da solução no belvedere. O próprio hall cívico é, em si, um espaço que gera distintas configurações de exposições e de outros eventos, sendo que em algumas ocasiões Lina concebeu projetos para eventos internos ou externos às atividades do museu.

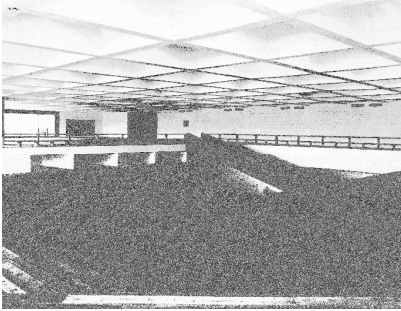


FIGURA 31 – Arena no hall cívico para o Congresso Internacional de Psicodrama, projeto de Lina Bo Bardi em 1970.

Fonte: BARDI, 1992, p. 112

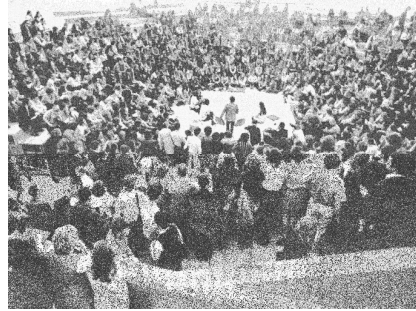


FIGURA 32 – Vista do hall cívico, no Congresso Internacional de Psicodrama, projeto de Lina Bo Bardi em 1970.

Fonte: BARDI, 1992, p. 112

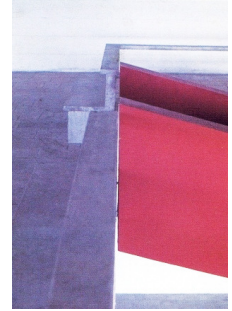


FIGURA 33 – Vista de assento e guarda-corpo, no hall cívico.

Fonte: BARDI, 1997, p. 33

O projeto do MASP apresenta a preocupação da arquiteta com a possibilidade de se habitar os espaços desde o belvedere, razão pela qual Lina começa a trabalhar elementos de identificação visual. Logo abaixo do vão livre, a arquiteta cria elementos que se incorporam ao imaginário coletivo, como os totens de sinalização, identificadores de informações básicas a visitantes, como as exposições em cartaz. À maneira de uma estátua ou escultura, ao lado dos totens foi instalada uma pedra, tida como homenagem da arquiteta a Assis Chateaubriand, primeiro idealizador do museu.

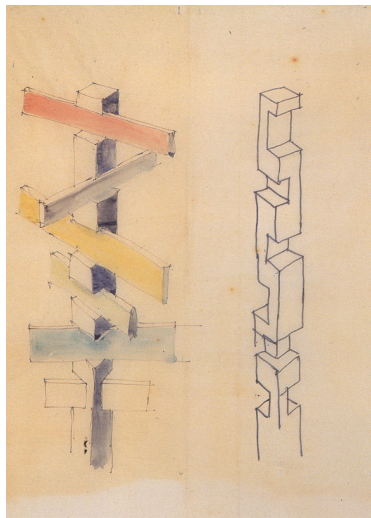


FIGURA 34 – Croqui de Lina, com estudos para os totens do MASP.

Fonte: BARDI, 1997, p. 28



FIGURA 35 – Vista do totem de sinalização, com a programação das exposições.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 36 – Vista do totem de sinalização, com informações sobre o museu.

Fonte: Foto do autor, 2009

Um dos exemplos mais citados quando se analisa o projeto do MASP refere-se à maneira como as galerias expositivas foram concebidas. Estruturalmente, os espaços destas galerias são sustentados pelos pórticos, formados pelas vigas de cobertura e pelos pilares principais. Estes pilares possuem consoles sustentadores da viga principal, conformando o pavimento da pinacoteca. Todo o primeiro pavimento, logo abaixo da pinacoteca, possui sua laje de piso atirantada na viga principal. Dessa maneira, a estrutura concebida possibilitou a vedação de toda a periferia destes dois pavimentos expositivos em grandes painéis de vidro temperado, o que permite a comunicação visual com todo o entorno.

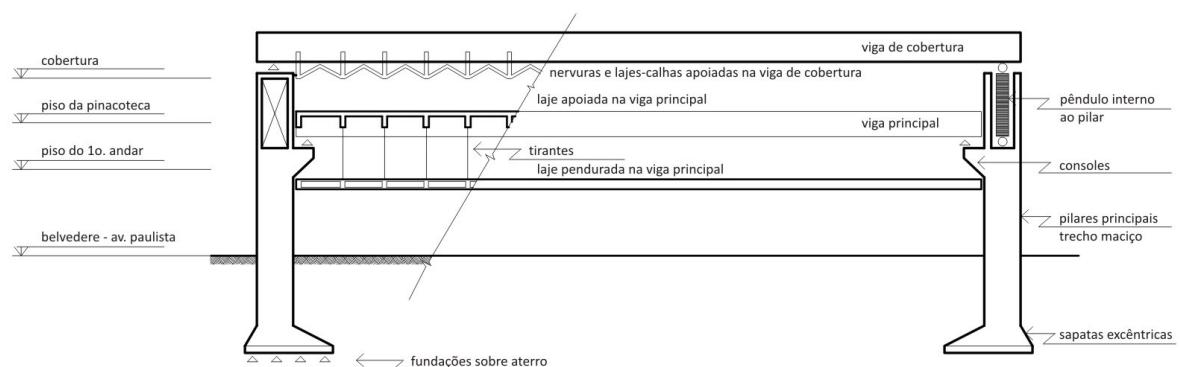


FIGURA 37 – Esquema estrutural de sustentação das galerias suspensas do MASP.

Fonte: Elaborado a partir de FERRAZ, 2008, p. 104.

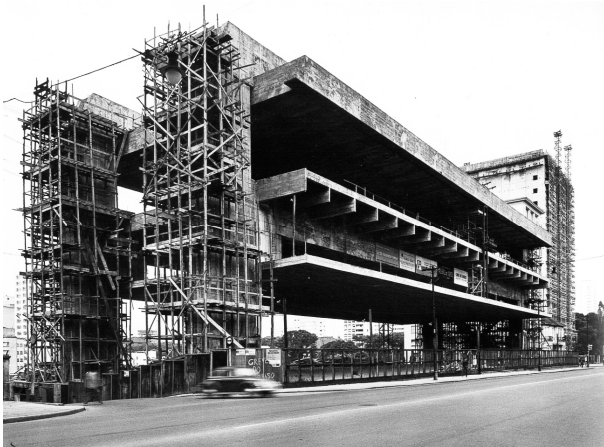


FIGURA 38 – Vista da obra do MASP a partir da Avenida Paulista.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 104.



FIGURA 39 – Vista da viga principal com os tirantes de sustentação do primeiro andar.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 106.

Concomitante à concepção do projeto do museu, Lina projetou os cavaletes para exposição das obras na pinacoteca. A maneira de expor as telas proposta gerou e continua a gerar controvérsias, na medida em que se trata de uma radical ruptura no modo usual de

fruição de obras de artes pictóricas. No projeto da primeira sede do MASP, como apresentado, já se pode notar a maneira não usual como Lina trabalha o projeto museográfico, de modo a lançar mão de elementos tubulares e conexões metálicas para deslocar as obras dos elementos verticais onde usualmente ficam expostas. Há a intenção de intervir na relação formal de veneração que usualmente se estabelece entre o fruidor e a obra. No caso dos cavaletes projetados para o MASP, a relação fruidor-obra é trabalhada de maneira ainda mais radical. Criando um cavalete que sustenta a obra, Lina desvincula a necessidade de exposição em um circuito linear, em que haja uma ordem para que as obras sejam contempladas. O cavalete consiste, basicamente, de um cubo de concreto com um sulco, em que é encaixada uma lâmina de vidro incolor temperado, na qual as obras (pinturas, gravuras, retratos, etc.) são afixadas. Fica patente a consideração neste projeto das experiências pelas quais o corpo pode passar em uma galeria cujas obras ficam expostas afixadas sobre estes cavaletes. Aqui, pode ser montada uma exposição que prescindia da necessidade de separação das obras por estilos ou fases. Assim, a tomada de postura do fruidor neste espaço é diferente do que ocorre em um museu usual, na medida em que as obras deveriam ficar expostas de maneira a possibilitar o livre trânsito, em um processo que permite a cada pessoa observar as obras de maneira não programada ao mesmo tempo em que a relação visual com o espaço exterior, o meio urbano, não é negada.

A ideia da exposição das galerias com todas as fachadas envidraçadas apresenta a maneira incomum como a arquiteta concebeu a relação que o visitante estabelece com a obra e o meio externo. Anos depois da inauguração do MASP, para efeito de proteção das obras contra a insolação direta, foram instalados um sistema de ar condicionado e um conjunto de persianas circundando todo o espaço das galerias. Após a morte de Lina Bo Bardi e o afastamento de Pietro Maria Bardi da direção do museu, foram erguidas paredes de gesso estruturado, a simular o interior de uma galeria tradicional, neutra, sem relação com o meio exterior. Dessa maneira, as persianas foram permanentemente fechadas.⁵⁴

⁵⁴ As alterações no MASP foram empreendidas pelo arquiteto Julio Neves, presidente, e pelo professor de história da arte Luiz Marques, curador do museu, e geraram manifestações de protesto por intelectuais, artistas e arquitetos. Cf. ANELLI, Renato. **O Museu de Arte de São Paulo, o museu transparente e a dessacralização da arte**, 2009.

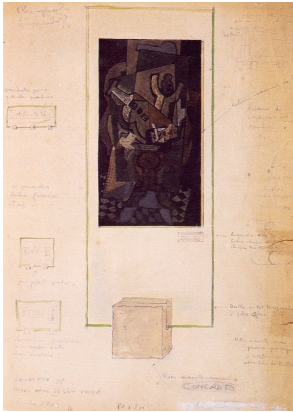


FIGURA 40 – Croqui de estudo para os cavaletes de exposição.
Fonte: BARDI, 1997, p. 53



FIGURA 41 – Lina na obra do MASP, testando o cavalete.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 105

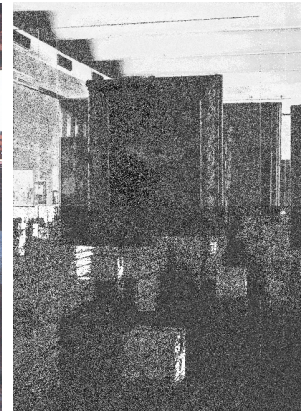


FIGURA 42 – Exemplo de exposição do cavalete.
Fonte: BARDI, 1992, p. 108



FIGURA 43 – Pavimento da pinacoteca do MASP, com diversas obras expostas.
Fonte: BARDI, 1997, p. 51



FIGURA 44 – Vista externa do MASP, em 1968, com as obras expostas nas galerias.
Fonte: Disponível em www.vitruvius.com.br/arquitextos, acesso em 02/10/2009

Outro exemplo de considerável importância para a análise da consideração do MASP como lugar da habitação é o grande auditório projetado por Lina. Neste projeto, há uma ruptura com a ideia do auditório com configuração italiana, em que a plateia fica de frente para o palco. A estrutura do teatro tal como é consagrada nos dias atuais possui suas origens no Renascimento, com influências do teatro romano – em que há uma transição da ideia de os espectadores perambularem para acompanhar as cenas para o conceito de um palco único, com auditório fixo – e desenvolve-se na Itália.⁵⁵ Nos textos em que se refere a respeito do auditório do MASP, Lina cita o fato de sofrer influência das ideias preconizadas pelo francês Antonin Artaud. Artaud, um dos mais importantes dramaturgos do século XX,

⁵⁵ Cf. RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O cubo branco teatral ou considerações sobre a moldura.**

desenvolveu a ideia do *Teatro da Crueldade*, em que não haveria distância entre ator e platéia, fazendo com que todos participassem do espetáculo.⁵⁶ Nos primeiros estudos da arquiteta podem ser observados ensaios para possibilitar diversos tipos de apresentação: desde a configuração italiana até uma arena, circundada de arquibancada. Em sua conformação original, o espaço central do auditório era destituído de cadeiras, o que permitia a subversão da maneira habitual de disposição de plateia e atores. Neste caso, os espectadores podiam estar no centro, e a peça ser encenada nas arquibancadas ao redor, o que provocaria uma experiência diferenciada no espaço do auditório. Dessa maneira, as configurações permitidas pelo espaço se ampliam, na medida em que podem existir relações diferenciadas entre atores e a plateia. Posteriormente, porém, foram instaladas cadeiras voltadas ao fundo do auditório, vinculando seu uso à configuração italiana.

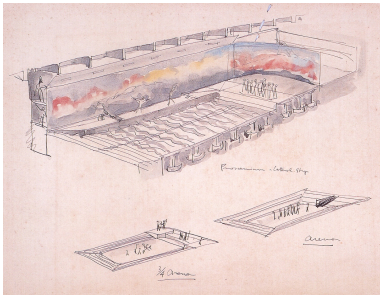


FIGURA 45 – Croqui de Lina Bo Bardi para o auditório do MASP.
Fonte: BARDI, 1997, p. 40

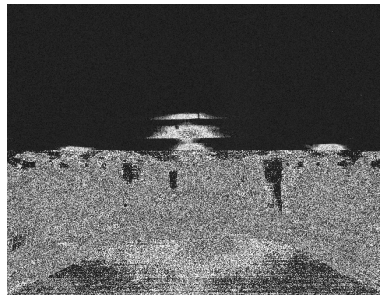


FIGURA 46 – Foto do auditório do MASP – vista desde a entrada.
Fonte: BARDI, 1997, p. 41

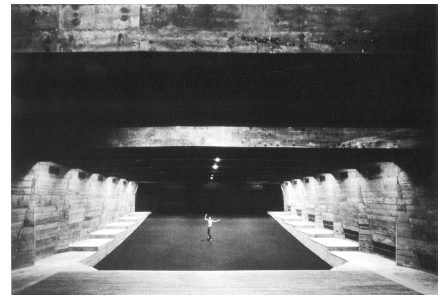


FIGURA 47 – Foto do auditório do MASP – vista dos fundos.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 75

O MASP representa, em sua essência, uma iniciativa cultural mais ampla do que a edificação de um museu. A concepção dos vários elementos que consideram a relação das pessoas com a arquitetura proposta – desde o espaço que possui uma relação com seu contexto urbano imediato até o desenho dos cavaletes expositivos – externa a intenção de criar um espaço que possa ser apropriado por todos. Neste sentido, é preciosa a fala de Andreoli e Forty (2005):

⁵⁶ Cf. ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**, 1999.

Apesar de um edifício como o Museu de Arte de São Paulo ser, tanto em sua origem como em seu conteúdo, um monumento à alta cultura e à elite política, Lina assim mesmo conseguiu criar um edifício que sedia espaço para as massas.⁵⁷

2.3 O MASP como extensão da rua

Em função da necessidade de atender à demanda de liberar a conexão entre a rua e o belvedere, a solução adotada por Lina no projeto do MASP é semelhante a um projeto da arquiteta de 1951, o “museu à beira do oceano”, no litoral paulista, em São Vicente. Neste primeiro projeto, o porticado utilizado como estrutura é concebido de maneira a ancorar os espaços expositivos, administrativos e de serviços do museu e é locado transversalmente à edificação, possibilitando a liberação do nível térreo. Neste exemplo, já pode ser notada a intenção de trabalhar o museu como uma instituição integrada ao entorno, conforme relato de Lina:

As finalidades serão anunciadas por toda a verdadeira museografia moderna, o ambiente será o das condições naturais, paisagísticas, climáticas, econômicas e sociais em que deverá desenvolver-se. Assim, a própria arquitetura, por si só, poderá adquirir sentido educativo, sentido expressivo.⁵⁸

Logo, a criação de um jardim interno, que serviria como pátio de esculturas, promove uma atenuação na tensão entre espaços interiores e exteriores ao museu proposto, uma clara intenção de desenvolver uma arquitetura que possa ser integrada aos usos de entorno imediato. A solução de uma escada no térreo, a partir de onde são acessados os espaços do museu, possui uma semelhança com o projeto para o MASP, bem como contempla a possibilidade de utilização de todo o espaço térreo para exposições, aventando a ideia de uso do espaço público como extensão da função primordial do museu.

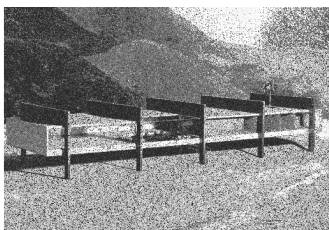


FIGURA 48 – Maquete do museu à beira do oceano.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 90

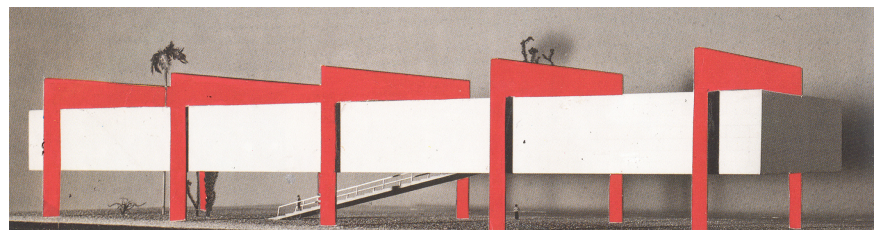


FIGURA 49 – Estudo de cor para a estrutura do museu à beira do oceano.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 90

⁵⁷ ANDREOLI, Elisabetta; FORTY Adrian. **Europa-Brasil: viagem de volta**. In: *Arquitetura Moderna Brasileira*, 2005, p. 19.

⁵⁸ FERRAZ, Marcelo (org.). **Lina Bo Bardi**, 2008, p. 90.

Na versão definitiva para o projeto do MASP, Lina utiliza semelhante sistema estrutural ao do museu de São Vicente. Desta vez, porém, os dois pórticos propostos para a sustentação das galerias expositivas são locados paralelamente ao maior sentido da edificação. Dessa maneira, o prédio vence um vão de setenta metros, e os quatro pilares componentes dos pórticos possuem sapatas excêntricas para a sustentação do conjunto. Além disso, entre o nível da rua e a primeira laje da edificação, há um pé-direito de oito metros, o que permite que sejam abrigadas diversas atividades no espaço, inclusive a montagem de exposições que usualmente ficam restritas aos espaços internos das galerias.



FIGURA 50 – Vista de exposição de Nelson Leirner, em 1969.

Fonte: BARDI, 1992, p. 115



FIGURA 51 – Vista de exposição de Manoel Araújo, em 1981.

Fonte: BARDI, 1997, p. 30

A liberação do belvedere através da elevação do museu em pilotis, transformando o nível térreo em lugar público, permite um uso mais intenso de suas áreas adjacentes. O vão localizado sob o edifício, sombreado, serve como transição entre a Avenida Paulista e o belvedere. Dessa maneira, apreende-se a presença de um local que pertence simultaneamente ao museu e à cidade, onde se permite a relação de identificação das pessoas com o fragmento de área pública. Na medida em que se apresenta como espaço democrático, o vazio sob o vão livre da rua é uma continuidade desta e representa ponto de encontro, em que podem ser observados diversos tipos de manifestação de cunho coletivo. Nos locais adjacentes ao MASP, em seu belvedere ou mesmo sob o vão livre, as pessoas tanto podem se encontrar nas feiras de artesanato – como ocorre aos finais de semana – ou em concertos musicais como podem empreender manifestações de cunho político.



FIGURA 52 – Feira semanal de artesanato sob o pavilhão de exposições – vista a partir da escadaria do museu.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 53 – Feira semanal de artesanato sob o pavilhão de exposições – vista a partir da Avenida Paulista.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 54 – Representação da continuidade da rua.
Fonte: Foto do autor, 2009

Independente da possibilidade de serem instaladas exposições no belvedere ou sob o vão livre, a conexão destes diretamente com a Avenida Paulista permite encontros, pausas e apropriações destes espaços por pessoas que circulam pela movimentada avenida, com origens as mais distintas, o que contribui para ampliar o potencial da condição pública de uma instituição que deve servir ao coletivo. Na conexão entre o conjunto do museu e a avenida, há a criação de uma identidade das pessoas com o lugar, configurando uma apropriação para os distintos usos, que representam, essencialmente, o encontro do coletivo. A possibilidade para o desenvolvimento do caráter político ocorre no MASP em função de este ter sido projetado como ponto de acolhimento, em que se pode perceber o aumento da qualidade de monumento do museu justamente por este não ser autônomo em face das outras edificações da Avenida Paulista. Ocorre, dessa maneira, a possibilidade de afirmação do caráter cívico das pessoas na cidade nesta edificação que se conecta à avenida, valorizando seus visitantes em potencial: os habitantes da cidade.



FIGURA 55 – Concerto de música sob o vão livre do MASP.

Fonte: BARDI, 1997, p. 15



FIGURA 56 – Manifestação política na Avenida Paulista.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 114

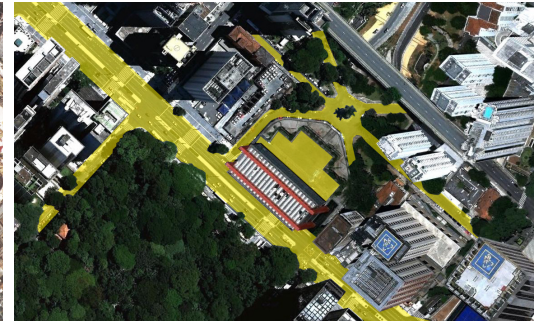


FIGURA 57 – Continuidade da rua no belvedere do MASP.

Fonte: Elaborado a partir de imagem disponível em www.maps.google.com

2.4 Relação do MASP com o contexto preexistente

Em função da demanda de liberação da vista para a cidade, quando Lina concebeu o projeto do MASP, a elevação das galerias criou uma relação de redução da tensão entre espaço público e espaço privado, até fins de 1968, quando o museu foi inaugurado. A partir da década de 1970, começa a haver uma migração de instituições corporativas para a Avenida Paulista, como escritórios de grandes empresas e bancos. Observa-se a partir de então a construção de edifícios verticais não apenas nesta avenida, mas no entorno imediato do bairro, que se firma como vizinhança corporativa. Neste ponto da cidade os terrenos foram sendo cada vez mais ocupados por projetos com a premissa de usar ao máximo o potencial construtivo, contribuindo com a viabilização de diversos espigões corporativos. O MASP, cujo projeto se fez pensado em função do uso da coletividade, faz um contraponto a esta vizinhança. Neste caso, a relação com o conjunto diz respeito ao contexto preexistente da avenida, que se encontra em constante mutação. A consideração da esplanada como ponto de abertura, pausa e encontro permite uma relação distinta em face do contexto edificado da Avenida Paulista. Lina compreende a necessidade de criar um museu com uma imagem forte, que seja identificado de longe. Mas ao mesmo tempo, há a ideia de se criar um ponto de abertura, em face dos outros pontos da avenida. A questão da legibilidade dos espaços, aventada por Lynch (1982), pode ser transposta para o contexto urbano da Avenida Paulista, em que há a superposição das intenções projetuais dos prédios construídos em toda a sua extensão. A configuração do maciço edificado é resultado, desse modo, tanto da

intenção do aproveitamento máximo das áreas construídas, para que se gere o maior número de espaços de trabalho, como do ideal da consolidação de edifícios ligados de maneira mais contundente às marcas às quais pertencem do que aos lugares onde estão implantados.



FIGURA 58 – Vista do MASP e de seu entorno, na Avenida Paulista.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 59 – Vista aérea do MASP e de seu entorno.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 63



FIGURA 60 – Vista aérea do MASP e de seu entorno.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 63

Dessa maneira, o contexto que dá sentido ao MASP é justamente o da confusão visual, de diversos edifícios que ao longo dos anos foram tomando a cara corporativa do seu entorno. A apreensão do grande potencial promovido pelo belvedere do museu passa necessariamente pela orientação dos habitantes diante de um conjunto de edifícios cujos espaços de acesso principal não se relacionam com o acesso público, de maneira geral. A relação de identidade com os espaços de acesso ao MASP aflora, assim, de um contexto que apresenta características diametralmente opostas. Aliando uma demanda imposta quando da época do projeto do museu à interpretação sobre a necessidade de uso de parte do seu terreno como uso público, Lina apresenta, por meio da ideia para este conjunto uma capacidade de interpretação do contexto que gerou o surgimento de seu potencial, de permitir a criação de uma identidade dos habitantes em relação a um conjunto de uso institucional, ligado à difusão das manifestações artístico-culturais.

3. A IGREJA DO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO – 1976/1982

“A proposta é clara: construir uma igreja como se constrói uma casa.”

Olivia de Oliveira

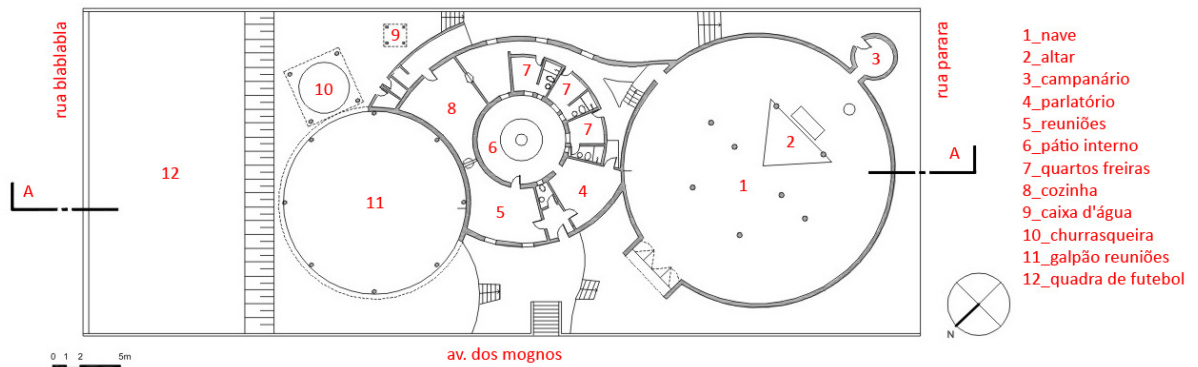


FIGURA 61 – Planta da igreja.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 90

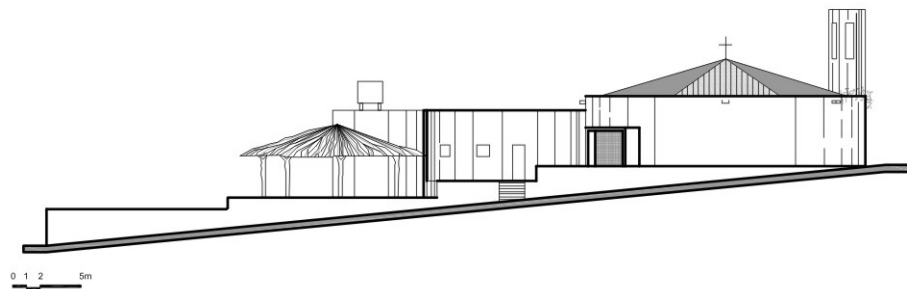


FIGURA 62 – Fachada da igreja – Av. dos Mognos.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 90

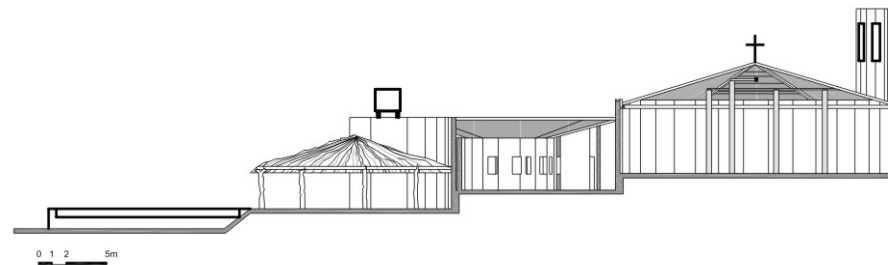


FIGURA 63 – Corte AA.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 100

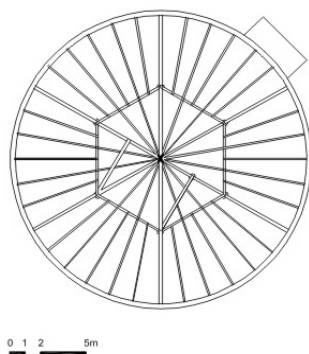


FIGURA 64 – Diagrama da cobertura.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 101

3.1 História e organização espacial da igreja

A ideia de viabilização da nova sede da Igreja do Espírito Santo do Cerrado teve início em 1975, quando os freis Egydio Parisi e Fúlvio Sabia encomendaram à Lina o projeto. Os padres, pertencentes à ordem franciscana, possuíam um terreno com três testadas para a rua, e era sua intenção locar ali não apenas uma nova igreja, mas uma série de usos a atender a comunidade. Em função dos escassos recursos existentes, conseguiu-se ajuda financeira de uma entidade ligada à Igreja Católica alemã chamada *Adveniat*, localizada na cidade de Essen, o que possibilitou a compra de alguns insumos destinados à construção.⁵⁹ A inexistência de mão de obra qualificada para a construção da igreja e dos outros itens do programa gerou a criação de um conselho, na forma de mutirão, em que os próprios moradores do bairro representariam a mão de obra atuante na construção da edificação durante os finais de semana. Em função da necessidade de compreensão do projeto por quem ia executar a sua obra, Lina, juntamente com os arquitetos Marcelo Ferraz e André Vainer, ia constantemente à cidade durante o período da obra, para acompanhá-la. Pela necessidade de se usarem materiais e técnicas construtivas não onerosas, a arquiteta lançou mão de materiais facilmente disponíveis na região.

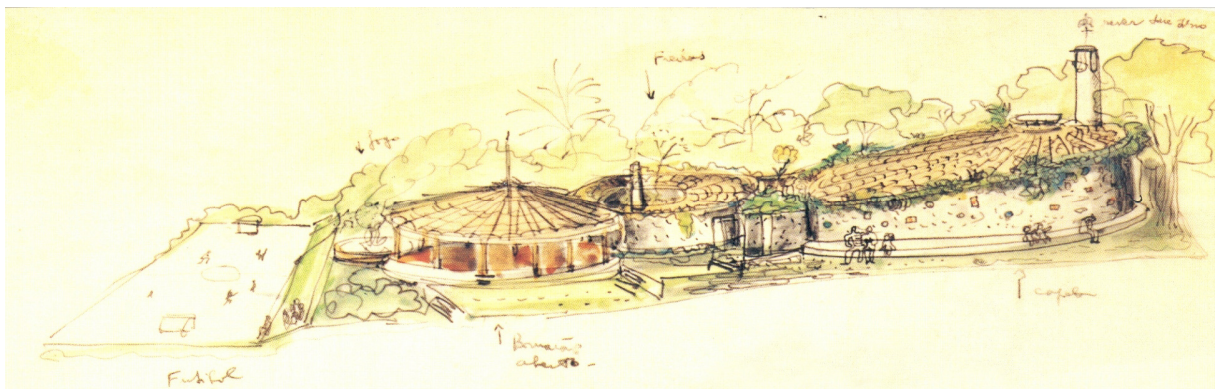


FIGURA 65 – Croqui de Lina para o conjunto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 211

⁵⁹ BARDI, Lina Bo. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*, 1999, p. 6.



FIGURA 66 – Vista geral do conjunto da igreja, a partir da Avenida dos Mognos.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 67 – Vista da entrada para a nave da igreja.

Fonte: OLVEIRA, 2002, p. 93



FIGURA 68 – Lina apresenta o projeto à comunidade local.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 212



FIGURA 69 – Vista geral da época da construção.

Fonte: BARDI, 1999, p. 20

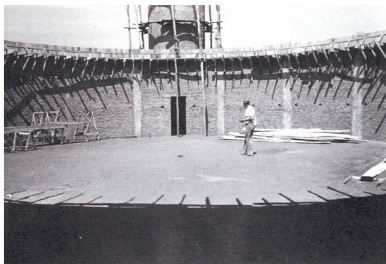


FIGURA 70 – Vista da obra.

Fonte: BARDI, 1999, p. 23

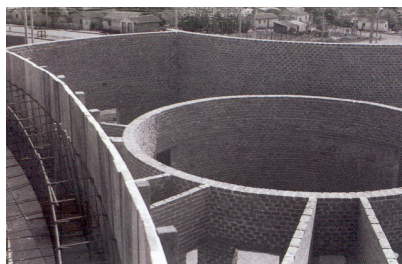


FIGURA 71 – Vista das paredes, em obra.

Fonte: BARDI, 1999, p. 24



FIGURA 72 – Vista do campanário em obra, com andaimes improvisados.

Fonte: BARDI, 1999, p. 16

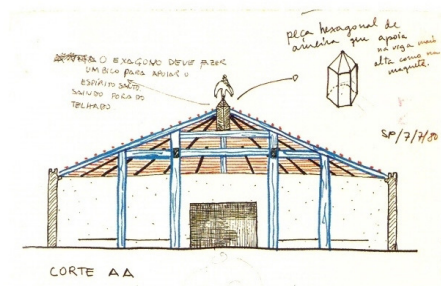


FIGURA 73 – Estudo da estrutura do telhado da capela.

Fonte: BARDI, 1999, p. 15

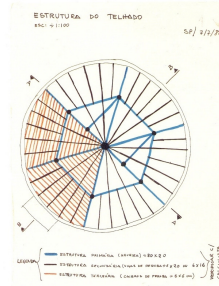


FIGURA 74 – Diagrama da estrutura do telhado da capela.

Fonte: BARDI, 1999, p. 15

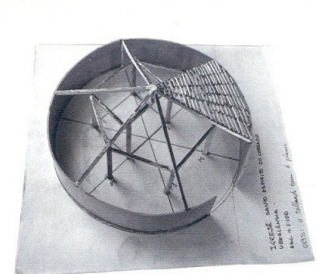


FIGURA 75 – Maquete da estrutura do telhado da capela.

Fonte: BARDI, 1999, p. 14

O programa solicitado à arquiteta era composto, além da capela, de residência para as freiras, espaço comunitário para reuniões e espaço de lazer da comunidade. Este conjunto arquitetônico localiza-se no bairro Jaraguá, região periférica da cidade de Uberlândia, Minas Gerais, e desenvolve-se orientado para o maior lado do terreno, defronte à avenida. Lina trabalha a porção da capela e o campanário na cota altimétrica superior do terreno, junto a seu acesso, e a configuração espacial da nave fica condicionada à porta de entrada, alinhada à orientação norte-sul. Lançando mão do desnível existente no terreno, o acesso a cada um dos pontos do conjunto pode ser feito praticamente em nível. Logo abaixo da capela está a casa paroquial, constituída de três dormitórios, cozinha e sala de reuniões, todos voltados para um pátio central. Abaixo, localiza-se um galpão com churrasqueira e, por fim, uma quadra de futebol.

Recentemente, algumas adaptações no conjunto arquitetônico da igreja – levadas a cabo pelos representantes da Diocese de Uberlândia – reduziram o potencial de articulação urbana que o projeto possuía. Relativamente aos espaços edificados, não houve mudanças substanciais, em que pese a necessidade de algumas ações para a manutenção, dos planos de vedação tanto externos quanto internos. As modificações mais significativas foram: fechamento do acesso à quadra de futebol e ao galpão de reuniões da comunidade, com gradil, justamente os espaços de característica mais pública do projeto, e instalação de um gradil junto ao campanário, na testada para a Rua Cerejeira.

3.2 A igreja como lugar da habitação

No projeto para a Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Lina trabalha com um programa arquitetônico que implica conciliar duas particularidades distintas: a viabilização do espaço sagrado da igreja; e, de caráter mais cotidiano, os dormitórios das freiras e os espaços para encontros e lazer. Neste projeto, foi fundamental a compreensão de que a igreja mantém seu lugar para congregação com o objetivo de possibilitar introspecção e oração, mas que o conjunto edificado tem como função servir à comunidade que a construiu.

A consideração da experiência do corpo no espaço realiza-se neste projeto de proporções reduzidas de maneira singular, na medida em que a arquiteta compreende como cada ambiente, a despeito de estar contido em um conjunto uno, possui determinado grau de abertura, de acordo com o uso a que será destinado. Os espaços dedicados ao lazer – a quadra de futebol, o galpão para reuniões da comunidade e a churrasqueira são completamente integrados e abertos ao acesso público; a nave da igreja, diretamente conectada ao campanário, possui uma permeabilidade controlada, representando um espaço sagrado resguardado o suficiente para os ritos católicos; e os quartos das freiras, por outro lado, possuem uma atmosfera extremamente introspectiva.

O conjunto da igreja não deixa de possuir a função literal de habitação, na medida em que estavam previstos no programa três quartos para as freiras. A despeito da necessidade de abertura e acolhimento do conjunto para a comunidade como um todo, neste ponto Lina lança mão da possibilidade formal das circunferências geradoras das plantas do conjunto e cria um pátio central, para onde as aberturas dos dormitórios se voltam. A locação de um jardim e de uma fonte no centro deste pátio amplia o caráter doméstico do lugar, que conduz à introspecção, na medida em que não há outra paisagem, natural ou cultural, que não o céu. Lina considera o orçamento módico disponível, aliado ao fato de esta ser uma igreja da ordem franciscana⁶⁰ para viabilizar os dormitórios das freiras de maneira modesta. Justamente por dedicar maior espaço do conjunto a itens do programa que demandavam uso do público, Lina projeta estes quartos com tamanho reduzido, mas demonstra considerar as atividades a serem desempenhadas pelas freiras na, medida em que desenha prateleiras para livros e roupas, gavetas estrategicamente locadas, armários e até nichos para a guarda de objetos.

⁶⁰ Os padres franciscanos pertencem à ordem de São Francisco de Assis (1182–1226), frade católico, fundador da “Ordem dos Frades Menores”, que pregava a renúncia aos bens materiais.



FIGURA 76 – Vista superior da Igreja, com o pátio interno em primeiro plano.

Fonte: BARDI, 1999, p. 27



FIGURA 77 – Vista do pátio interno da residência das freiras.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 78 – Vista da janela de um dos quartos da residência das freiras para o pátio interno.

Fonte: Foto do autor, 2009

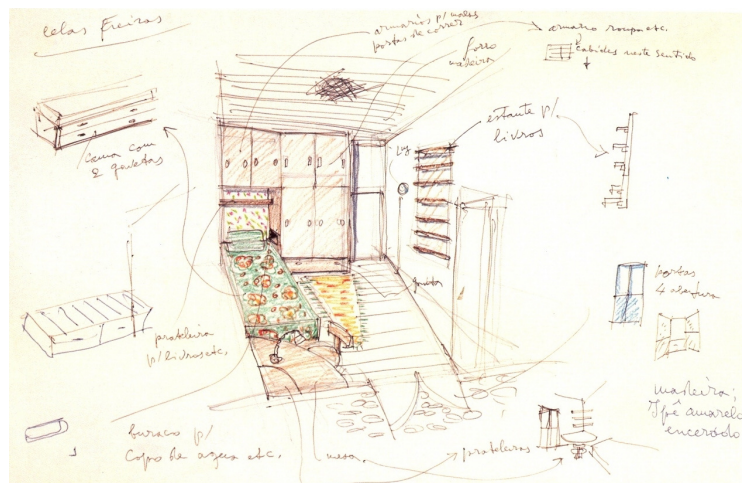


FIGURA 79 – Croqui de Lina com o estudo de um dos dormitórios das freiras.

Fonte: BARDI, 1999, p. 28

De outro lado, os espaços de caráter mais público – que foram tratados com maior permeabilidade pela arquiteta em seu projeto – são o galpão para reuniões da comunidade e a quadra de futebol. Nestes espaços, voltados para o lazer e de uso predominantemente coletivo, há uma abertura tal que implica a possibilidade de uso indiscriminado pela comunidade. Ao contrário da igreja – reservada a momentos de culto que respeitam o ritual católico – ou da residência das freiras – cujo projeto demanda o resguardo do mundo exterior, nos demais espaços há a possibilidade de apropriação dos espaços de maneira mais direta e informal, razão pela qual estes se abrem, no projeto, ao uso da vizinhança.

A consideração do corpo encontra-se presente ainda na preocupação da arquiteta com os desenhos para o mobiliário. Lina desenhou pequenos bancos para esta capela, na

qual, curiosamente, não se podem mais encontrar mais exemplares. Atualmente, há desses bancos apenas na Capela Santa Maria dos Anjos, em Vargem Grande Paulista, no estado de São Paulo.⁶¹ De qualquer maneira, o desenho para estes bancos apresenta o prenúncio do que a arquiteta denominou “aprender a sentar”, quando descreveu os bancos por ela projetados para o auditório do SESC Fábrica da Pompéia. Os bancos desenhados são de detalhe construtivo extremamente simples, assim como a arquitetura concebida pela arquiteta nesta igreja. Outro exemplo fundamental é a maneira como a arquiteta concebe o altar, com o anteparo em pedra-sabão e um cruzeiro formado por galhos retorcidos de árvores do cerrado. Na fase de construção, o anteparo em pedra-sabão foi substituído por uma parede de tijolos aparentes, à semelhança dos planos de vedação externa de todo o conjunto. Algumas modificações posteriores à conclusão da obra foram realizadas neste altar, como a ampliação do anteparo, gerando um volume rebocado e pintado, que serve como depósito da igreja, bem como a aplicação de cimento queimado de coloração vermelha no piso do altar, revestindo este piso e seus degraus, que originalmente também eram de tijolos aparentes. A despeito destas modificações, o altar concebido por Lina, assim como o projeto desta igreja, deixa patente a intenção de produzir uma arquitetura que extraia da força da técnica construtiva e da espacialidade sua maior pujança.

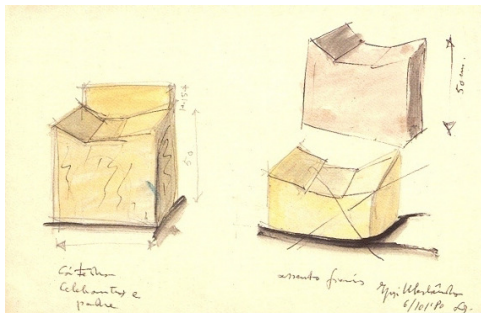


FIGURA 80 – Estudo para os bancos da igreja.

Fonte: BARDI, 1999, p. 20



FIGURA 81 – Banco do Espírito Santo do Cerrado.

Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 103

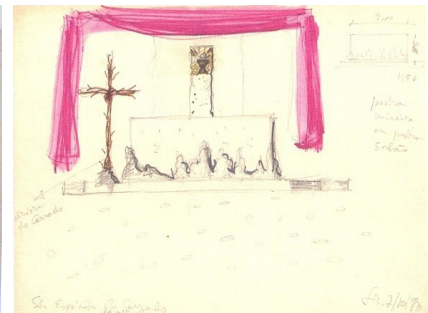


FIGURA 82 – Estudo para o altar da igreja.

Fonte: BARDI, 1999, p. 20

⁶¹ Cf. OLIVEIRA, Olívia. **Lina Bo Bardi: obra construída**, 2006, p. 103

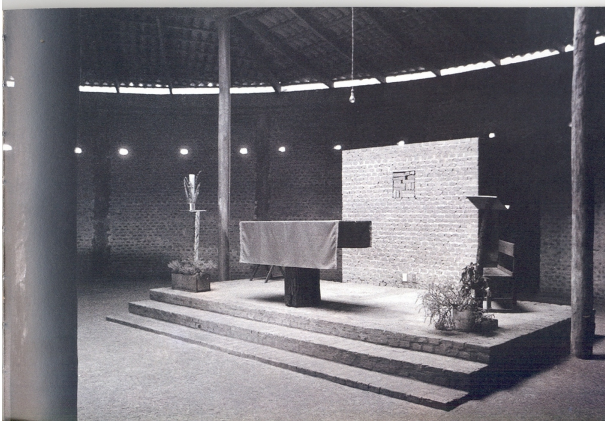


FIGURA 83 – Vista do altar da igreja.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 101



FIGURA 84 – Vista do altar da igreja, com as modificações atuais.
Fonte: Foto do autor, 2009

A aparente contradição em conjugar em um conjunto arquitetônico instalado em um mesmo quarteirão de um lado o espaço sacro, destinado à reflexão e aos ritos católicos e de outro espaços destinados às atividades orientadas ao cotidiano leva a uma solução de projeto que considera a complexidade da coexistência dos usos. Lina considera a questão da habitação como um todo, independente do uso a que cada espaço vai se destinar. É o exemplo das aberturas zenitais projetadas pela arquiteta. Acima do altar, na projeção da estrutura do telhado, as vigas de aroeira formam um hexágono. Na sexta parte da projeção deste hexágono, um triângulo locado sobre o altar, a arquiteta especificou telhas de vidro para criar um contraponto ao sombreamento provocado pela cobertura restante, de telhas cerâmicas. O espaço da nave é, dessa maneira, banhado pela luz natural, por meio de um recurso técnico extremamente viável neste contexto. De outro lado, o mesmo artifício é usado para iluminar o ponto de transição entre a nave e a residência das freiras: esta abertura zenital, menor, é composta de um plano triangular de vidro apoiado sobre a estrutura do telhado. Dessa maneira, o mesmo efeito etéreo que se obtém por meio da iluminação zenital na nave da igreja é o da transição do espaço representante do sagrado – esta mesma nave – à residência das freiras.



FIGURA 85 – Detalhe da iluminação zenital na circulação da residência das freiras.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 86 – Vista da iluminação zenital na circulação da residência das freiras.

Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 101



FIGURA 87 – Vista da iluminação zenital na nave da igreja.

Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 100

A conjugação de usos aparentemente contraditórios leva, neste caso, à consideração de um contexto mais ligado à vizinhança, em que há a possibilidade de tanto usar o espaço sacro quanto de lançar mão dos espaços de lazer. Considerando a importância do cumprimento aos ritos inerentes à igreja, neste projeto pode-se notar que não há o abandono da idéia de valorização da habitação, mas a intenção de aproximar o que representa a casa de Deus das casas dos homens.

3.3 A Igreja como extensão da rua

O fato de o terreno da igreja possuir três testadas voltadas para a rua favoreceu a criação de um conjunto arquitetônico que se realizou projetado em função dos usos de uma comunidade. Dos modos de conexão entre as edificações e a rua, dois estão presentes neste projeto de maneira contundente, auxiliando o potencial público que o conjunto da igreja possui. O primeiro deles é o funcional, em que pese ao atendimento à demanda de trânsito das pessoas pelo bairro. O conjunto arquitetônico foi concebido de tal maneira que é possível transitar pelo terreno da igreja pela frente ou pelos fundos e fazer uso dos espaços com caráter mais público, pertencentes diretamente aos habitantes da vizinhança, como a quadra de futebol ou o galpão para festas e reuniões.

O segundo modo é o simbólico, relacionado à identidade com o espaço. A partir do momento em que o conjunto da igreja foi concebido como aberto à população que dele iria usufruir, as ações de projeto que lhe conferiram um caráter de articulação com a rua foram fundamentais para que o encontro da comunidade nos espaços gerados ocorresse de maneira profícua. O fato de os elementos constantes do programa – quadra para jogos, galpão para reuniões, residência das freiras e nave da igreja – terem sido concebidos voltados essencialmente aos acessos públicos cria no conjunto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado uma justaposição de funções e significados com as ruas que a circundam. Os espaços do conjunto tornam-se extensão da rua, da coletividade, e a rua torna-se a extensão do convívio doméstico.

Desde o projeto original, a quadra de futebol foi concebida como espaço aberto, a ser constantemente utilizado pelas crianças e demais moradores da vizinhança à qual o conjunto pertence. Articulando-se ao espaço público e democrático da quadra, o galpão para reuniões foi implantado em uma cota superior, separando-se do espaço para jogos por uma arquibancada. Dessa forma, o acesso a este galpão pode ser realizado, de acordo com o projeto original, tanto pela arquibancada da quadra como pela escada de acesso principal à nave da igreja. De todo o conjunto, o espaço do galpão foi onde a arquiteta especificou os materiais e as técnicas construtivas mais simples. Com cobertura em telhas cerâmicas e vedação exterior em conjuntos de varetas de bambu, antes da finalização da obra o piso do galpão ainda encontrava-se em terra batida, tendo sido substituído posteriormente por cimento natado. Por ter trabalhado em diversas de suas obras o conceito de terreiro – cuja complexa significação para a cultura brasileira abarca tanto os rituais de festas e adoração do candomblé ou os espaços abertos presentes em inúmeras residências do interior brasileiro –, o galpão desta igreja também pode ser lido da mesma maneira. Nesta porção do projeto, a arquiteta retira da espacialidade gerada um espaço simultaneamente de grande força e simplicidade para uma multiplicidade de eventos que se relacionam ao coletivo, como reuniões e festas da comunidade.

Desse modo, a função pública deste conjunto arquitetônico se apresenta materializada pela relação que este estabelece com o espaço das ruas que o circundam e, principalmente, com a articulação entre os espaços projetados e seus acessos. Como os espaços construídos contemplaram a possibilidade de acessar o terreno por quase todos os

seus pontos – exceto pelo maior lado do terreno nos fundos, já que ali é uma divisa com outro terreno – e os espaços projetados contêm uma abertura para a utilização da comunidade, a redução da tensão entre interior e exterior aqui presente realizou-se de maneira a asseverar a vocação da Igreja do Espírito Santo do Cerrado como um conjunto pertencente à vizinhança, representativo do encontro com o coletivo.

Atualmente, porém, algumas intervenções foram realizadas pela Diocese de Uberlândia, minando uma considerável parte da articulação com a rua que o conjunto projetado por Lina possibilitava. A instalação de gradis junto ao campo de futebol, na cota menos elevada do terreno, e em outro ponto, entre o campanário e o limite com o terreno vizinho, delimitou o espaço da igreja ao lote em que está inserida. Na medida em que de todo o conjunto apenas o acesso à nave da igreja é liberado, caracteriza-se uma perda do potencial de articulação urbana.



FIGURA 88 – Vista interna da quadra de futebol.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 89 – Vista dos fundos da igreja.

Fonte: Foto do autor, 2009

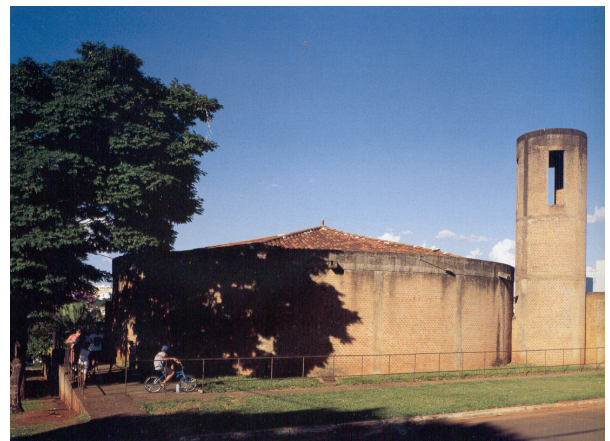


FIGURA 90 – Vista do acesso pela Rua Cerejeira.

Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 92

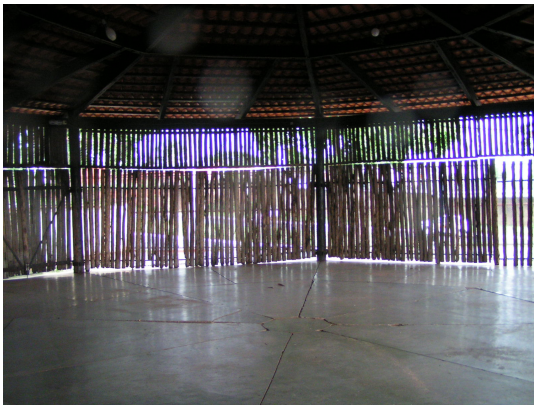


FIGURA 91 – Vista interna do galpão.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 92 – Continuidade da rua na igreja.
Fonte: Elaborado a partir de imagem disponível em www.maps.google.com

3.4 Relação da igreja com o contexto preexistente

Das obras aqui analisadas, certamente a Igreja do Espírito Santo do Cerrado é aquela cujo contexto mais se distancia das demais. Os outros três exemplos estudados – MASP, SESC Pompéia e Teatro Oficina – localizam-se na cidade de São Paulo, em um contexto metropolitano. Ainda que Uberlândia seja uma cidade média, o bairro em que está localizada encontra-se em uma região afastada do centro. Como o bairro do Jaraguá fazia parte da periferia da cidade à época e a urbanização dos bairros distantes deu-se de maneira tardia, a região encontra-se hoje urbanizada, mas mantém a predominância residencial.

O contexto de que trata este projeto não se relaciona, portanto, a uma edificação ou conjunto arquitetônico possuidor de um componente de patrimônio material consagrado, mas a um entorno regional e urbano condicionante da estrutura da cidade. Neste caso, a compreensão de que a arquitetura condiciona o meio – uma vez que possibilita a geração de espaços a serem apropriados livremente – e é condicionada por ele – o conjunto da igreja possui como uma de suas características fundamentais a extensão do convívio doméstico da rua –, é importante para a compreensão do que Lynch (1982) denominou “legibilidade”. No caso específico deste projeto, o contexto envolve não apenas a conformação edificada do entorno, mas as circunstâncias de projeto e de obra. O envolvimento da própria comunidade na obra – em função da escassez de recursos –

auxiliou a identificação com os espaços gerados. Dessa maneira, o significado comparece como um dos mais importantes componentes para análise do meio. Em seu aspecto prático, o entorno residencial se apresenta como propício à implantação de espaços abertos ao livre uso da comunidade. Com relação ao aspecto simbólico ou emocional, a possibilidade de apropriação de espaços que sirvam à coletividade traz ao contexto um caráter de identificação entre a obra e os habitantes.



FIGURA 93 – Vista do entorno a partir da quadra.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 94 – Vista aérea da igreja, com as residências ao fundo.
Fonte: BARDI, 1999, p. 15

Ao contrário da análise do MASP, o contexto que dá sentido à igreja é o da homogeneidade visual, haja vista que as tipologias residenciais edificadas ao longo dos anos no bairro seguiram um padrão de altimetria e programa. Como a maioria das edificações no entorno é murada, não possuindo aberturas diretamente para a rua, a possibilidade de abertura dos espaços coletivos do conjunto da igreja toma uma proporção diferenciada no entorno. A relação de identidade com os espaços de acesso à igreja surge, então, da relação diferenciada que pode ser estabelecida com o bairro, no sentido da abertura para o uso do coletivo.

4. O SESC FÁBRICA DA POMPÉIA – 1977–1986

“Vivo minha vida aprendendo sem parar, às vezes dói, às vezes encanta. Nunca me lembro de, num pedaço de tarde, ter aprendido tanto. O Brasil precisa ver este Centro de Lazer, que é uma árvore, para fazer dele semente.”

Darcy Ribeiro, no livro de visitas do SESC Fábrica da Pompéia

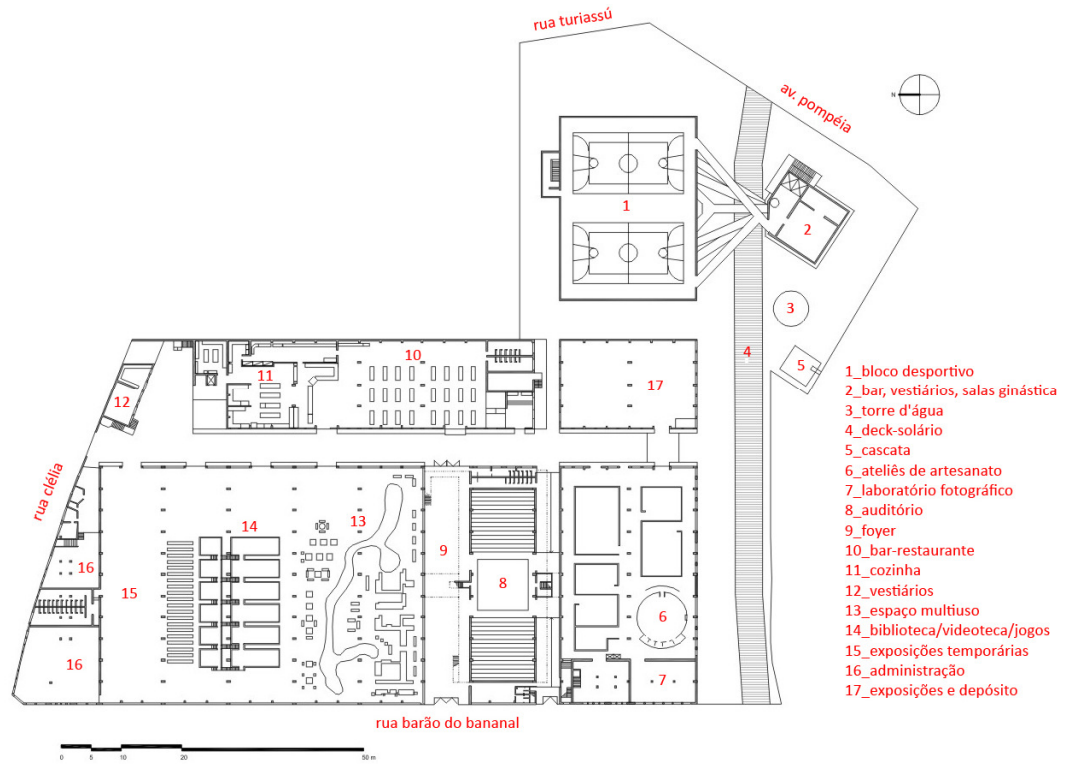


FIGURA 95 – Planta do Conjunto do SESC Fábrica da Pompéia.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 114

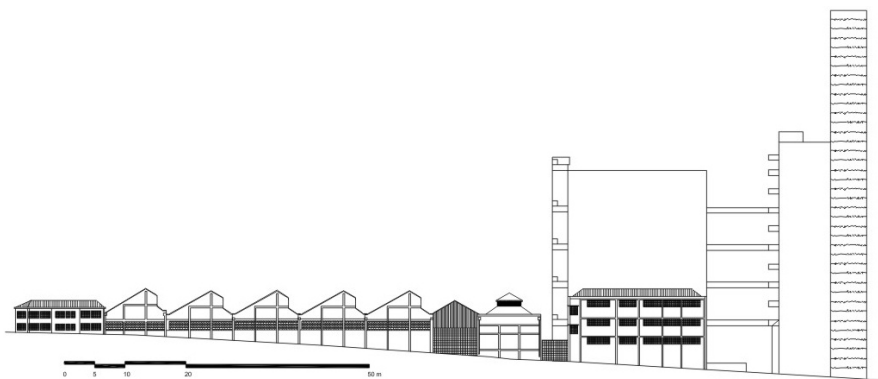


FIGURA 96 – Fachada da rua Barão do Bananal.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 114



FIGURA 97 – Rua interna ao conjunto do SESC Pompéia.
 Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 115

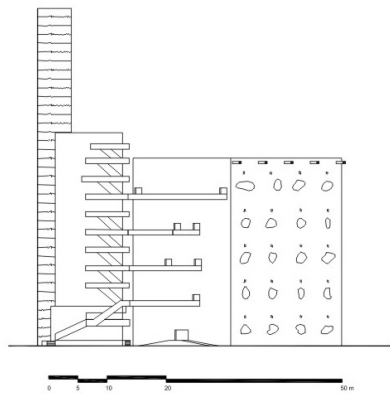


FIGURA 98 – Elevação dos blocos desportivos.
Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 120

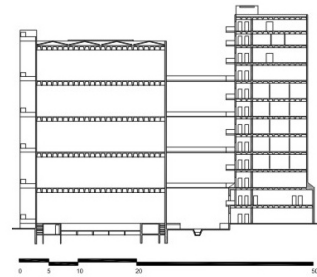


FIGURA 99 – Seção longitudinal dos blocos desportivos.
Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 120

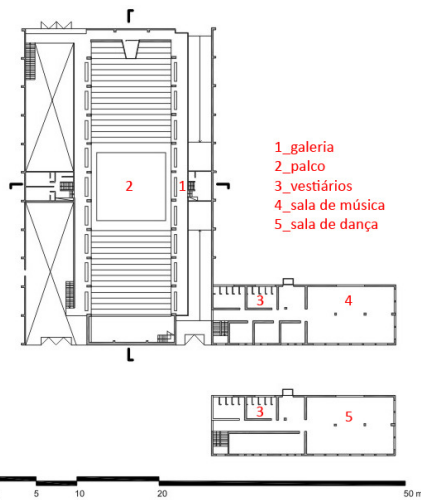


FIGURA 100 – Planta do auditório.
Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 130

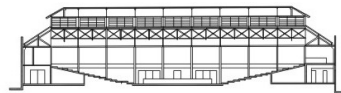


FIGURA 101 – Corte longitudinal do auditório.
Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 130

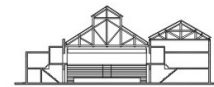


FIGURA 102 – Corte transversal do auditório.
Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 130

4.1 História e organização espacial do SESC Pompéia

Em 1938, foi construída no bairro da Pompéia, na cidade de São Paulo, uma edificação industrial para abrigar a fábrica alemã de tambores metálicos Mauser & Cia Ltda., que ocupava um terreno de 16.500 m², em grande parte do quarteirão em que era localizada. Em 1945, a Ibesa – Indústria Brasileira de Embalagens – adquiriu esta edificação, instalando em seus espaços internos uma indústria de geladeiras a querosene, chamada Gelomatic. A fábrica funcionou durante décadas, mas foi desativada. Em 1971, o SESC adquiriu o terreno, com o intuito de construir um centro comunitário, cultural e esportivo

para os trabalhadores do comércio. O conjunto começou a ser utilizado por seus associados três anos depois.

Um projeto para construção de um novo centro cultural e esportivo é encomendado ao arquiteto Julio Neves, que prevê em seus estudos a demolição do complexo de galpões industriais e sua substituição por um edifício de 11 andares. Com as dificuldades para a aprovação deste projeto, a equipe do SESC reavalia a importância histórica dos galpões existentes e decide por preservar o complexo fabril. Para o desenvolvimento de um novo projeto, surge o nome de Lina Bo Bardi, já conhecido pelo projeto de restauração do Complexo do Unhão, em Salvador.⁶² No projeto proposto pela arquiteta, ao contrário do que ocorreu com terrenos lindeiros ao do SESC Fábrica da Pompéia, que tiveram suas antigas edificações demolidas, Lina optou por manter a estrutura da fábrica existente, projetando novos usos apenas onde se fez necessário. A edificação da fábrica opera como símbolo de transição de um marco representativo da expansão industrial pela qual a cidade de São Paulo passou no início do século XX⁶³ para um equipamento com caráter de cultura e lazer.

O projeto pode ser dividido, basicamente, em duas interpretações arquitetônicas. A despeito de representar em sua concepção um conjunto arquitetônico uno, em que há uma total articulação das partes, a primeira etapa da obra em que a arquiteta e sua equipe trabalharam consistiu na reforma da fábrica existente. Neste caso houve o aproveitamento da estrutura dos galpões mantidos, dedicada principalmente ao lazer e ao entretenimento. O conjunto arquitetônico do SESC Fábrica da Pompéia articula-se em função das ruas internas existentes. A partir do seu acesso principal, na Rua Clélia, desenvolve-se a rua que dá acesso aos galpões da antiga fábrica. Em um lado estão localizados a administração geral, o pavilhão para exposições temporárias, a biblioteca, um espaço multiuso, o teatro, o ateliê para atividades manuais e o laboratório fotográfico. No outro localizam-se a lanchonete, o restaurante e choperia, e a cozinha, além de um espaço que abriga exposições, originalmente destinado a almoxarifado e oficinas de manutenção. O final da rua interna conecta-se com a outra rua, que, em função de ser área não passível de construção, foi transformada pela arquiteta em *deck-solarium*. Esta outra rua interna é um prenúncio dos

⁶² Cf. BIERRENBACH, Ana Carolina. **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história**, 2001, p. 52.

⁶³ Cf. OLIVEIRA, Olivia. **Sutis substâncias da arquitetura**, 2006, p. 203.

espaços destinados aos esportes, ao mesmo tempo em que se comunica com a Rua Barão do Bananal.

Além da recuperação dos espaços da fábrica para lazer e entretenimento, o programa exigido pelo SESC previa a construção de quadras poliesportivas e salas de ginástica. Como Lina optou pela manutenção dos galpões, o que restou de terreno foi uma longa faixa de proporções estreitas, em que passava uma galeria coletora de águas pluviais, considerada como área em que não se podia construir. O espaço desta galeria foi concebido por Lina como deck-solarium, rua interna articuladora das novas edificações propostas pela arquiteta: duas delas articulam-se por meio de passarelas, que se conectam nos pavimentos superiores. O maior, denominado “conjunto esportivo”, possui piscinas, ginásio e quadras poliesportivas. Conforme salientado por Oliveira (2006), o esporte neste conjunto das quadras foi interpretado como prática, e não como espetáculo: em todos os pavimentos das quadras os espaços são preenchidos apenas por estas. As lajes nervuradas descarregam a carga nas quatro paredes das fachadas, liberando os vãos internos para que duas quadras por pavimento sejam locadas. Nestes quatro pavimentos destinados a quadras, cada uma das salas poliesportivas foi batizada pela arquiteta com nomes das estações climáticas: primavera, verão, outono e inverno. Nos estudos iniciais de Lina, de 1977, as quadras estariam em uma edificação e seriam superpostas, e cada andar estaria orientado perpendicularmente ao inferior. De acordo com os croquis da arquiteta⁶⁴, nos espaços abertos em que não havia superposição de pavimentos seria especificada vegetação.

Na evolução deste estudo, a arquiteta propõe um bloco composto por três pavimentos e um campo de futebol, contíguo. Nesta proposta, a piscina ao ar livre estaria localizada onde hoje está o bloco das quadras. Esta piscina teria uma passarela por cima, para acesso às quadras, e seria ladeada por espécies de vegetação de grande e médio porte. Aos poucos, ao longo do desenvolvimento do projeto e da conformação dos blocos desportivos verticais, os espaços contíguos foram transformando, e os espelhos d’água cederam lugar aos jardins.

O bloco desportivo de menor planta possui vestiários e salas destinadas a ginásticas, lutas e danças. Neste bloco, localizam-se as principais circulações verticais: uma

⁶⁴ OLIVEIRA, Olívia de. *Sutis substâncias da arquitetura*, 2006, p. 216.

escada helicoidal interna ao bloco, outra escada externa ancorada exteriormente à edificação, entre duas fachadas, e um conjunto de elevadores. Dessa maneira, para o acesso às quadras poliesportivas faz-se necessário circular pelas passarelas, que conectam os quatro andares de quadras ao bloco menor.

Em diversos estudos da arquiteta, nota-se a intenção de integrar os espelhos d'água aos espaços edificados. Em alguns croquis iniciais aparecem diversos pontos do terreno ocupados por estas piscinas, onde a arquiteta fez questão de especificar diversas espécies vegetais. Inicialmente, grande parte dos espaços lindeiros aos blocos desportivos verticais era destinada à locação de espelhos d'água. Em 1981, ocorre a possibilidade de ocupação do terreno ao lado do destinado ao conjunto do SESC, e Lina projeta neste terreno um parque com uma grande piscina ao ar livre, sinuosa, à maneira de um lago. Como não foi possível o agenciamento deste terreno, Lina transfere a ideia do espelho d'água sinuoso para dentro de um dos galpões da antiga fábrica, sempre enfatizando que este novo espelho d'água representa o rio São Francisco.

No bloco maior, das piscinas e quadras poliesportivas, Lina optou por abrir janelas nas fachadas leste e oeste, permitindo a circulação cruzada de ar nestes espaços dedicados ao esporte. As aberturas destas janelas, famosas por suas formas irregulares, foram usadas posteriormente pela arquiteta em outros projetos, como no Restaurante do Coati, localizado na Ladeira da Misericórdia, e no Teatro Gregório de Mattos, ambos em Salvador.

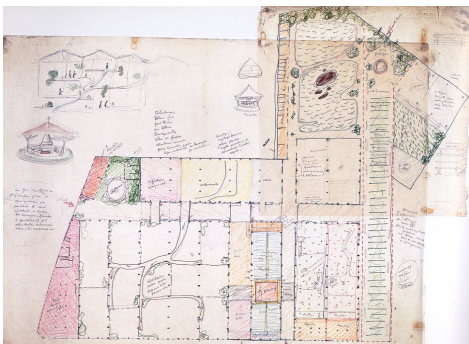


FIGURA 103 – Estudo preliminar para o Conjunto do SESC Fábrica da Pompéia.
Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 220

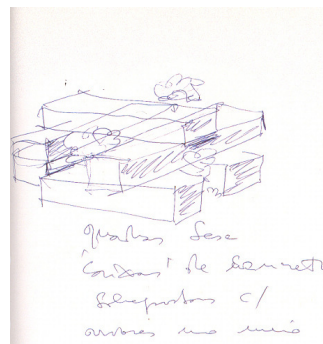


FIGURA 104 – Primeiro estudo para o bloco das quadras.
Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 217

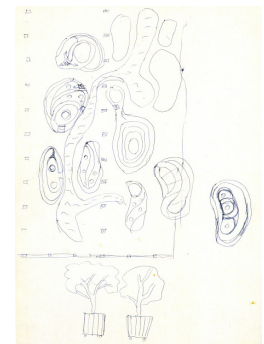


FIGURA 105 – Estudos para o espelho d'água.
Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 230



FIGURA 106 – Vista frontal do Restaurante do Coati.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 153

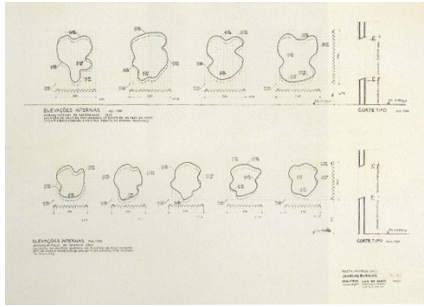


FIGURA 107 – Detalhe de execução das janelas do Restaurante do Coati.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 154



FIGURA 108 – Vista interna do Teatro Gregório de Mattos.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 149



FIGURA 109 – Vista dos blocos esportivos.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 110 – Detalhe da abertura do bloco das quadras.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 111 – Vista geral do SESC Pompéia.
Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 200

Ao lado dos blocos esportivos Lina concebeu o reservatório d'água, um elemento vertical que faz uma clara referência às chaminés existentes nas fábricas. Assim como os blocos das quadras e das salas de ginástica, a torre d'água foi construída em concreto aparente, montado *in loco* com formas circulares que, ao serem retiradas após a concretagem, formaram anéis com reentrâncias, que contribuíram para criar a torre como um marco urbano na paisagem do bairro.

Durante o período de quatro anos em que a obra aconteceu, Lina transferiu toda a infraestrutura de trabalho para o canteiro de obras, comparecendo diariamente.⁶⁵ Este contato intenso da arquiteta com a obra permitiu-lhe projetar e conceber *in loco* não apenas os espaços do SESC, mas também todo o seu mobiliário, a programação visual dos eventos culturais que iriam ocorrer ali e até os uniformes dos funcionários.

⁶⁵ OLIVEIRA, Olívia de. *Sutis substâncias da arquitetura*, 2006, p. 251.

4.2 O SESC Pompéia como lugar da habitação

Ao projetar um centro de cultura, esportes e lazer com área construída e público a ser atendido consideráveis, fica patente a intenção de Lina Bo Bardi de trabalhar com a ideia de máxima identificação das pessoas com os espaços, além da apropriação destes. Todas as ações de projeto da arquiteta no período da concepção do SESC Pompéia voltaram-se à manutenção de um constante uso dos espaços. Conforme relato da própria Lina em sua primeira visita para avaliação do local em que o SESC pretendia construir mais uma unidade, foi a estrutura de concreto dos galpões remanescentes o que mais chamou sua atenção. De acordo com a arquiteta em sua primeira visita aos galpões,

[...] o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique⁶⁶, pensei logo no dever de conservar a obra. Foi assim o primeiro encontro com aquela arquitetura que me causou tantas histórias, sendo conseqüência natural ter sido um trabalho apaixonante. Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos, passava (sic) de um pavilhão a outro [...] Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda essa alegria.⁶⁷

A intenção revelada pela arquiteta de manter os espaços constantemente utilizados materializou-se em projeto no sentido de integrar os espaços do SESC, tanto internos quanto externos. Na medida em que a modulação interna estrutural da fábrica possibilitou a criação de um espaço unificado, no maior galpão, Lina criou um espaço para leitura e jogos de tabuleiros em empenas de concreto, representando mais um grande mobiliário do que necessariamente uma edificação dentro de outra. Dessa maneira, o espaço de concreto destinado à leitura permite uma articulação de usos mais introspectivos, como a biblioteca contígua ou a área destinada a exposições, e de outro lado o grande espaço de estar, em que concebeu o espelho d'água, em alusão ao rio São Francisco. Este grande monólito à guisa de mobiliário em concreto promove uma separação física, mas o suficiente para que o espaço interno ao galpão ainda seja percebido em sua totalidade. Assim como nestes espaços de biblioteca, exposições ou estar, em outro galpão, destinado às oficinas, Lina trabalhou com paredes em blocos de concreto aparentes à meia altura. Dessa maneira, cada ateliê

⁶⁶ Referência ao construtor francês François Hennebique (1842-1921), que no século XIX realizou ensaios com ferragens em conjunto com o concreto, sendo um dos precursores do concreto armado.

⁶⁷ LATORRACA, Giancarlo (org.) *Cidadela da Liberdade*, 2000, p. 27.

transforma-se em uma unidade de produção que não está dissociada de todo o conjunto interno ao galpão.

Em um conjunto com uma diversidade de usos e de acessos dos diversos espaços ligados ao lazer e ao esporte, Lina trabalha com a comunicação visual de maneira a fazer do espaço público do SESC Pompéia um lugar mais doméstico, a ser apropriado por todos que o frequentam. Mais do que no caso do MASP, no SESC Pompéia Lina desenvolve os elementos de comunicação visual para todos os ambientes. Como no museu, estão presentes logo no acesso ao conjunto do SESC pela rua Clélia os totens de sinalização, como uma referência inicial de entrada. Ao longo de todo o conjunto, a sinalização elaborada por Lina se repete, criando pontos de identificação. Pelo contato direto na obra do conjunto, Lina cria elementos de comunicação visual ainda mais elaborados, como uma pequena maquete para o restaurante, concebida por ela e por um dos pedreiros da obra, e executada por este mesmo pedreiro, em homenagem ao artista plástico uruguaio Joaquín Torres García. Neste projeto, a relação que se estabelece entre a comunicação visual desenvolvida e a arquitetura aparenta ser fundamental para as ideias que Lina tem de criar espaços e eventos que sejam usufruídos por todos. Esta ideia dos eventos ligados à arquitetura possui conexão direta com a tomada de postura do corpo no espaço. Pela sua presença constante na obra e pela abrangência do projeto do SESC Pompéia, esta é provavelmente a obra em que Lina consegue mais trabalhar a arquitetura como lugar da habitação. A consideração do corpo é trabalhada de maneira tão integrada que até os uniformes dos funcionários e o logotipo do SESC são criados pela arquiteta. Neste logotipo, em que flores brotam da chaminé, é visível a intenção de ressaltar no conjunto proposto o caráter imanente de fábrica, mas com uma reinterpretação do significado do trabalho, agora compreendido como sinônimo do lazer, como aponta Oliveira (2006). Segundo a autora, o logotipo criado por Lina representa sua intenção de trabalhar o jogo como representante de uma dimensão produtiva, no sentido de subverter o valor estabelecido do trabalho.⁶⁸ De acordo com a própria Lina,

O logotipo é um selo, de comunicação popular, e não abstrata. [...] Representa: a torre-caixa d'água-chaminé, do Centro Pompéia: invés (sic) da fumaça a torre-chaminé despeja 'flores'. [...] É importante que a palavra fábrica apareça no logotipo, é a significação dialética do trabalho-lazer.⁶⁹

⁶⁸ OLIVEIRA, Olívia. *Sutis substâncias da arquitetura*, 2006, p. 206.

⁶⁹ FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Lina Bo Bardi*, 2008, p. 223.



FIGURA 112 – Estudo de Lina para o totem de sinalização na entrada do SESC Pompéia.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 223



FIGURA 113 – Vista do totem de sinalização na entrada do SESC Pompéia.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 114 – Logotipo criado por Lina para o SESC Pompéia.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 223

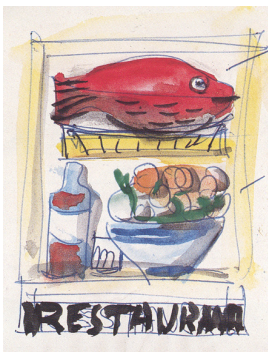


FIGURA 115 – Estudo para a comunicação visual do restaurante.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 228



FIGURA 116 – Vista da comunicação visual do restaurante.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 117 – Vista dos espaços de jogos e biblioteca.

Fonte: Foto do autor, 2009

Assim como no MASP, um exemplo de fundamental importância para a análise da consideração do SESC Pompéia como lugar da habitação é o grande auditório. Com a destinação do espaço para o auditório em um galpão com proporção estreita e alongada, a arquiteta optou pela conformação do tipo “sanduíche”, com duas plateias voltadas ao palco. O espaço do palco, central, foi concebido para ser utilizado sobre o piso do chão de cimento queimado existente ou em módulos justapostos. Além disso, em função do pé-direito generoso do galpão e da inclinação gerada pelas duas plateias do auditório, foi possível criar duas galerias laterais, estruturadas em concreto armado. Se no auditório do MASP Lina apresenta-se influenciada pela libertação do teatro e do palco italiano de Antonin Artaud, neste grande teatro para o SESC Pompéia a principal influência é o dramaturgo alemão Bertold Brecht, para quem a utilização do palco italiano não era problema, desde que se pensasse na ressemantização de todo o espaço teatral. Para Brecht, a relação entre

espetáculo e espectador deveria ocorrer de maneira menos superficial, colocando quem assiste a uma peça como um observador atento que deveria estudar o que lhe é apresentado. Muitas de suas ideias pautaram-se pela proposição de certo incômodo no público, a fim de que quem assiste a determinada peça possa refletir sobre o que lhe é apresentado. O combate ao ilusionismo é o que Brecht chamou de “efeito de distanciamento”.⁷⁰ Um elemento de fundamental importância para o projeto do auditório do SESC Pompéia foram justamente as cadeiras desenhadas por Lina. A arquiteta sempre combateu os estofamentos e materiais utilizados para conferir excessivo conforto em assentos de teatro, uma vez que estes espaços deveriam apresentar a arte como passível de reflexão, e não apenas um entretenimento relaxador. Segundo a própria arquiteta, “a cadeirinha de madeira do Teatro da Pompéia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de ‘distanciar e envolver’, e não apenas de sentar-se”.⁷¹ O cuidado com que Lina tratou a idéia da cadeira mostra uma preocupação em criar um espaço a ser apropriado de maneira diferenciada.

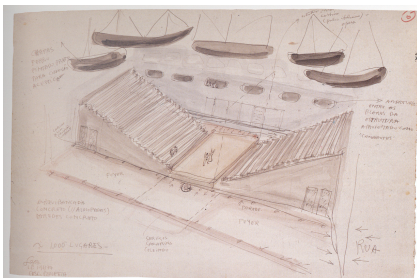


FIGURA 118 – Estudo de Lina para o auditório do SESC Pompéia.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 226



FIGURA 119 – Vista do auditório.
Fonte: LATORRACA, 1999, p. 90



FIGURA 120 – Detalhe da cadeira do auditório.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 121 – Vista de um dos lados do auditório.
Fonte: Foto do autor, 2009

⁷⁰ Cf. RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**, 2008, p. 47.

⁷¹ FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**, 2008, p. 226

Outro ponto importante a ser considerado na análise acerca da consideração do corpo neste projeto para o SESC Pompéia é a concepção de todo o mobiliário pela arquiteta. Lina trabalhou de maneira integrada todos os elementos de intervenção arquitetônica nos galpões e a nova concepção espacial dos blocos desportivos, juntamente com o mobiliário para cada espaço. Dessa maneira, foi possível imprimir em cada espaço a intenção de apropriação deste. Para o grande espaço de estar foram projetadas poltronas modulares, mais confortáveis, que podem ser usadas em conjunto ou separadamente. No caso da biblioteca, sala de leitura e espaços para jogos, o mobiliário em madeira maciça assemelha-se ao proposto para o grande auditório.

Além dos objetos concebidos com função utilitária determinada, como as poltronas dos espaços de estar ou as cadeiras da biblioteca, Lina fez questão de ambientar todos os lugares do SESC Pompéia com elementos criados para evocar o caráter da vida doméstica e cotidiana, como que a levar para um bairro industrial de uma metrópole elementos caros às cidades interioranas brasileiras. No grande espaço de estar, por exemplo, Lina trabalha com dois elementos – fogo e água –, cada um com uma ênfase de projeto que leve a determinado aspecto de apropriação. O elemento fogo é representado por uma grande chaminé, o que confere ao grande espaço de estar uma desejada atmosfera de acolhimento; e a água, pelo sinuoso espelho d'água com pedras trazidas do Triângulo Mineiro. As possibilidades de brincadeiras do espaço de estar são ampliadas por estes dois elementos, caros ao imaginário coletivo, assim como um forno de barro localizado entre os galpões do restaurante/choperia e oficinas, ou os varais com tecidos bordados a ornar internamente o restaurante. À semelhança do MASP, no projeto do SESC Fábrica da Pompéia Lina trabalha tanto na escala da arquitetura, da articulação entre os espaços gerados, como na criação de pequenos elementos a fim de criar um conjunto com uma diversidade com a qual as pessoas possam se identificar.



FIGURA 122 – Vista do espelho d'água, usado em brincadeiras por crianças.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 224



FIGURA 123 – Vista da chaminé no grande espaço de estar.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 124 – Vista do forno de barro instalado entre dois galpões.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 125 – Vista do mobiliário no espaço para jogos.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 126 – Vista das poltronas projetadas por Lina.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 127 – Vista dos varais no restaurante.

Fonte: Foto do autor, 2009

Após a inauguração do conjunto do SESC Pompéia, Lina continuou envolvida, até 1985, com as exposições temáticas, que envolviam a criação de cartazes para estes eventos, bem como o projeto museográfico em si. Todas as exposições organizadas pela arquiteta tiveram em comum o ideal de representar objetos cotidianos, como medida de criar identidade com quem fosse visitar os espaços. Esta atitude pode ser identificada em texto escrito pela arquiteta para a exposição “Design no Brasil: História e Realidade”, de 1982, em que foram expostos de colheres de pau a computadores. A arquiteta descreve:

Esta não é uma exposição de arte. Não tem peças valiosas em destaque, nem a “rarefação” desse tipo de exposições. É uma falsa enxurrada, uma falsa confusão, rigorosamente planejada. Por contingências históricas o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, da do imprescindível num desenvolvimento orgânico. [...] A exposição não “rarefeita” é dedicada ao público popular. É nos moldes das feiras dos sertões nordestinos e supermercados paulistas que hoje inundam todas as capitais do Brasil.⁷²

⁷² FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**, 2008, p. 230.

Além dessas exposições, outras foram organizadas, sempre com a ideia de representar a beleza das culturas regionais a partir de elementos retirados do cotidiano e caros ao imaginário popular. Os exemplos de exposições mais contundentes foram “Mil brinquedos para a criança brasileira”, “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique” e “Entreato para crianças”.

4.3 O SESC Pompéia como extensão da rua

Dos projetos aqui apresentados, o SESC Fábrica da Pompéia é, provavelmente, o que mais possui ponto de contato da arquitetura com a rua. Em função do tamanho do terreno e da preexistência dos galpões com suas ruas internas, como uma vila, toda a articulação do projeto opera no sentido de se relacionar com estes espaços. A complexidade do conjunto do SESC reside, dentre outros aspectos, no fato de existirem vias internas à guisa de ruas, a partir das quais usos distintos são processados. A entrada principal, pela rua Clélia, conduz a uma galeria de onde se articulam os acessos para os espaços expositivos, de lazer, restaurante/choperia e lanchonete. Nesta continuidade de logradouro público é que se encontram pessoas com propósitos os mais distintos possíveis e que se pode sentir manifesto o encontro com a coletividade. Nesta grande rua interna do SESC Pompéia, atende-se tanto à demanda funcional de passagem e articulação para os diversos usos possibilitados nos espaços internos aos galpões como à vocação simbólica de um vazio em face do maciço preexistente que representa palco de encontros em um espaço destinado ao lazer. A partir desta continuidade da rua Clélia, articulam-se outras, que servem como acesso aos demais espaços.

Uma dessas ruas internas é justamente o foyer do grande auditório, o qual representa, simultaneamente, espaço com vocação para apresentações informais e acesso para a rua Barão do Bananal. Como medida de redução da tensão entre espaço exterior – a rua propriamente dita – e o interior – o foyer –, a arquiteta substitui as telhas cerâmicas originais por outras, translúcidas, como uma transição entre o espaço interno e o externo. Segundo a arquiteta, a ideia é que este espaço funcione como um “terreiro”, ou “hall-terreiro”, lugar reservado a representações informais, como uma extensão dos espaços do auditório. Além disso, ao invés de criar um fechamento opaco do conjunto para a rua, Lina

cria um portão em treliça de madeira, o que gera uma permeabilidade visual mesmo que este acesso para o conjunto esteja impedido. Lina evoca, dessa maneira, uma atmosfera de ágora, espaço de transição para o auditório em que não há palcos e a representação pode se dar de maneira mais livre. Há, neste caso, a redução dos limites entre exterior e interior em uma entrada secundária, se comparada à da rua Clélia, mas que traz em si uma complexidade maior do que se fosse simplesmente um espaço destinado a foyer.

O aproveitamento da área não passível de construção lindeira aos galpões existentes como deck cria uma valorização do espaço a céu aberto. Neste caso, há a democratização do uso desta ampla área para lazer e entretenimento. Em uma metrópole em que não existe mar, os usuários do SESC podem desfrutar de um lugar que funciona como uma praia, espaço democrático destinado à livre apropriação dos mais distintos grupos.

A solução aérea adotada pela arquiteta para conexão entre os dois blocos desportivos ainda comparece no sentido de aumentar a complexidade do projeto. Na medida em que possuem função de passagem, estas ruas suspensas possibilitam visadas exclusivas da cidade. Esta solução surge como possibilidade de projeto em face da imposição da legislação de não se construir acima do chamado “córrego da Água Preta”. Como os dois blocos destinados às atividades desportivas são deslocados, Lina cria as passarelas de concreto, que promovem a união entre estes. De acordo com a própria arquiteta, para a concepção dos blocos desportivos foi considerada a

[...] arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo o país, nas cidades, nas florestas, nos desterrados dos desertos e dos sertões. Surgiram assim os dois ‘blocos’, o das quadras e das piscinas e o dos vestiários. No meio, a área non aedificandi. E... como juntar os dois blocos? Havia somente uma solução: a solução aérea, onde os dois ‘blocos’ se abraçam através de passarelas de concreto pretendido.⁷³

⁷³ BARDI (1986) apud FERRAZ (2008)



FIGURA 128 – Vista da conexão entre o foyer do auditório e a rua.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 129 – Vista do foyer do auditório.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 130 – Vista de apresentação no foyer do auditório.
Fonte: LATORRACA, 1999, p. 90



FIGURA 131 – Vista da rua interna principal.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 132 – Vista do deck-solarium.
Fonte: LATORRACA, 1999, p. 90



FIGURA 133 – Continuidade da rua no SESC Pompéia.
Fonte: Elaborado a partir de imagem disponível em www.maps.google.com



FIGURA 134 – Vista da passarela entre os blocos desportivos.
Fonte: Foto do autor, 2009

4.4 Relação do SESC Pompéia com o contexto preexistente

O projeto do SESC Pompéia é uma das obras mais contundentes da arquiteta no sentido da relação entre uma edificação ou conjunto existente e o novo, proposto. Neste caso, será estudada tanto a maneira como foram realizadas as intervenções internas às

estruturas existentes quanto a articulação de todo o conjunto desportivo e de lazer estabelecida pela criação das novas edificações.

É importante citar o fato de que Lina reconhece o conjunto da fábrica como um patrimônio fundamental do bairro da Pompéia. Para ela, a superposição de intenções arquitetônicas ao longo do tempo faz com que um novo uso de espaços para o lazer se torne imprescindível, mantendo as características físicas da fábrica: as paredes em tijolo cerâmico foram mantidas à vista, bem como a estrutura em concreto e a pavimentação em paralelepípedo das ruas internas, em uma compreensão de que as intervenções deveriam lembrar a ideia de fábrica. Quando a arquiteta começa a trabalhar no projeto, são mantidas as características do projeto original, mas também ocorrem distintas alterações pelas quais o conjunto passou ao longo dos tempos.

Em diversos relatos, Lina coloca como questão geratriz para o projeto do SESC Pompéia a consideração dos espaços ocupados antes de sua chegada e a de sua equipe para o desenvolvimento do projeto. A preexistência de um conjunto arquitetônico que, pelo número de galpões e por sua separação física, figura como uma espécie de vila, já apropriada por parte da população local em função do lazer, leva a arquiteta a compreender que grande parte da carga simbólica do projeto a ser proposto reside na manutenção destes galpões e em ações de projeto que levem à desejada ressemantização do trabalho, função original do conjunto, anterior à sua transformação em centro de cultura e lazer.

As novas edificações propostas, por sua vez, contrastam formalmente com os galpões do conjunto, em uma atitude crítica clara à ideia de manter a intervenção como testemunha do tempo em que é feita. De todo modo, o trabalho da arquiteta no conjunto do SESC Pompéia articula de maneira tão profícua a intervenção no existente e as novas edificações propostas que não há sobreposição de importância entre estes. Não há a ideia de intervir nos espaços dos galpões realizando pastiches construtivos a fim de remeter ao antigo, à guisa de intervenção que rememore a gênese da fábrica e nem mesmo de tratar as novas edificações propostas como mais importantes.

Relativamente às intervenções realizadas nos galpões, de acordo com pesquisa empreendida por Bárbara (1993), o que Lina e sua equipe encontraram no conjunto existente foram espaços bastante preservados, como vedações e coberturas. Para a

superestrutura – pilares e vigas –, a proposta da arquiteta foi efetuar um acabamento lixado, enfatizando um concreto liso e evidenciando a confecção de um projeto que se preocupou com uma aparência mais limpa, modular, para um espaço fabril. Nas novas instalações, em que há o uso do concreto, Lina procura evidenciar a diferenciação entre o que é existente e o que está sendo proposto. Dessa maneira, as empenas em concreto são desformadas e deixadas aparentes, com a textura da madeira.⁷⁴ Outra intervenção pontual que representa a postura de diferenciação entre o novo e o antigo é o tratamento conferido aos espaços internos dos galpões. Se antes os planos de vedação eram rebocados e pintados na cor branca, Lina especifica que este reboco deve ser retirado com jato de areia, deixando aparentes os tijolos também pelo lado de dentro. Os tijolos que sofreram patologia ao longo do tempo são então retirados e substituídos por outros de textura e coloração diferente, evidenciando, mais uma vez, a intenção de contrapor antigo e novo. Acima dos planos internos de vedação, em espaços onde antes havia janelas, a arquiteta especifica tijolos assentados alternadamente, o que possibilita auxílio na iluminação e na ventilação. Com relação a elementos de funcionamento da edificação, como instalações elétricas e hidráulicas, Lina procede à semelhança do que existia antes, à época da fábrica de tambores. Dessa vez, porém, pela necessidade de criar um número maior de instalações, a arquiteta resolve criar uma evidência ainda maior, pintando as tubulações.

Na rua interna principal do conjunto, a partir da rua Clélia, as ações de projeto propostas por Lina visam criar uma atmosfera doméstica, à guisa de uma continuidade de um logradouro público com o qual as pessoas se identificam, e preservar a atmosfera fabril dos galpões, simultaneamente. O calçamento em paralelepípedo é então mantido, com a inserção de uma faixa de uma pedra lisa, de modo a facilitar o acesso de pessoas com dificuldade de locomoção. As calhas originais do conjunto são mantidas e recebem uma nova pintura, e nas canaletas para captação de águas pluviais, a arquiteta aplica seixos rolados.

Para intervenção no longo e estreito galpão em que foi inserido o auditório, ao lado dos galpões pertencentes aos espaços de convivência, a intervenção foi mais contundente. Todo o galpão recebe um reforço estrutural, em função da carga do auditório. As vedações longitudinais ao auditório extrapolam os limites deste galpão, e estas empenas criadas

⁷⁴ BÁRBARA, Fernanda. **Espaços culturais na obra de Lina Bo Bardi: uma análise do SESC Pompéia**, 1993.

acabam por interferir na fachada. Enquanto no nível inferior o que seria a fachada externa deste galpão é mantida, no nível acima a criação de galerias longitudinais ao auditório implica o projeto das empenas de concreto aparente, que extrapolam as fachadas existentes. Além disso, o avanço do bloco dos camarins vai até a fachada do galpão da área de convivência, e seu comprimento corresponde à largura do espaço gerado entre a fachada do galpão do auditório e a fachada deste galpão da área de convivência, que a arquiteta transforma em foyer.

Dentro do galpão destinado aos ateliês, os espaços para artesanato foram concebidos por Lina como painéis a dividir as circulações, em blocos de concreto com 2,20 metros de altura. Neste grande espaço, assim como no galpão destinado à área de convivência, Lina propõe uma intervenção que possibilita o desenvolvimento de atividades manuais em determinado ateliê, sem que se perca a noção do conjunto, da coletividade, com a possibilidade de contato com as atividades que ocorrem no galpão.



FIGURA 135 – Vista do foyer do auditório, com o bloco dos camarins em primeiro plano.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 136 – Vista geral do entorno do SESC Pompéia.
Fonte: LATORRACA, 1999, p.11

No projeto para o SESC Pompéia, Lina promove uma subversão do que poderia ser um atendimento usual à demanda de uma arquitetura institucional. A arquiteta concebe a ideia de trabalhar com o contexto que se impõe, desde a condição de se trabalhar com um conjunto predecessor edificado, e de tomar uma postura de projeto em face deste, até uma tomada de postura com relação ao contexto do bairro. Dessa maneira, as ações de projeto vão se misturando, uma vez que em um mesmo conjunto arquitetônico localizam-se espaços em que ocorre a preservação, de maneira crítica, e há referências ao caráter fabril da região. Basicamente, como citado por Oliveira (2002), há uma nova relação de algo que possui a imanência do antigo. No SESC Fábrica da Pompéia, a consideração do que já existe

não encontra sua maior manifestação na ideia de manter um patrimônio inalterado, mas em extrair desse existente o seu potencial de gerar algo novo.⁷⁵

⁷⁵ OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**, 2006, p. 12.

5. O TEATRO OFICINA – 1980–1984

“Uma rua chamada teatro”

Edson Elito

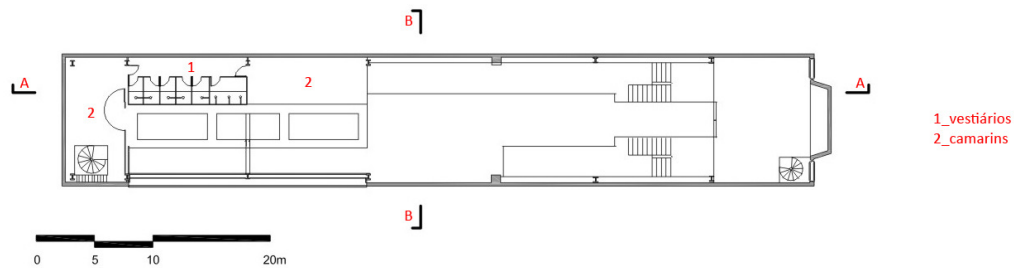


FIGURA 137 – Teatro Oficina – Planta +7,30.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 186

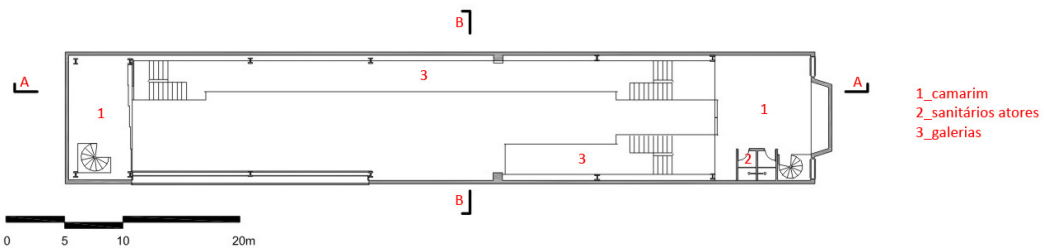


FIGURA 138 – Teatro Oficina – Planta +4,00.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 186

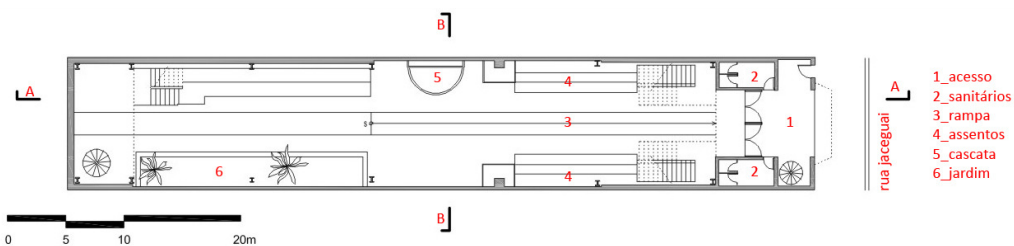


FIGURA 139 – Teatro Oficina – Planta +0,00.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 186

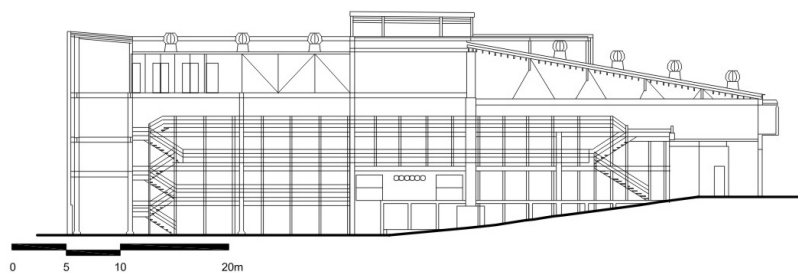


FIGURA 140 – Teatro Oficina – Corte AA.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 186

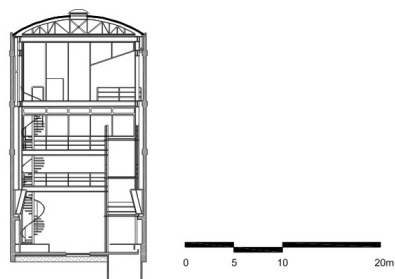


FIGURA 141 – Teatro Oficina – Corte BB.

Fonte: Elaborado a partir de OLIVEIRA, 2002, p. 186

5.1 História e organização espacial do Teatro Oficina

O Teatro Oficina foi criado por um grupo de estudantes de Direito da cidade de São Paulo, em 1958, que alugou um teatro antigo para ensaiar suas peças. A postura tomada pelos integrantes do Teatro Oficina é consolidada com a encenação das peças, concomitante ao estudo das ideias preconizadas por seus autores. No início da década de 1960, diversas peças consideradas subversivas pelo governo são encenadas, e o teatro é fechado em algumas ocasiões. O próprio José Celso Martinez Corrêa, um dos fundadores do Teatro Oficina e hoje seu diretor, relata que a encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, representou um marco para o grupo, em face das idéias da antropofagia cultural presentes na obra do escritor.

Após a ocupação dos espaços internos pelo grupo, o primeiro projeto foi concebido pelo arquiteto Joaquim Guedes, no mesmo ano em que o teatro foi ocupado, com um leiaute do tipo “sanduíche”, em que as duas plateias eram dispostas frente a frente, separadas por um palco central. O grupo apresentou-se neste teatro até 1966, quando um incêndio destruiu todo espaço interno. Em 1967, os arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre foram convocados para um novo projeto, e conceberam um teatro do tipo italiano, com um palco central giratório. Neste segundo projeto, os elementos de funcionamento do teatro, como equipamentos de urdimento, ficavam todos expostos. Logo após a concepção do projeto, os principais responsáveis pelo Oficina deixaram o Brasil exilados, e o edifício ficou em ruínas.

Diversas peças foram encenadas nesta sede do Teatro Oficina, e em 1969, José Celso é apresentado a Lina pelo cineasta Glauber Rocha, com quem a arquiteta havia trabalhado, desenvolvendo trabalhos para filmes. No mesmo ano, a pedido de José Celso, Lina projeta a arquitetura cênica da peça *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, além dos figurinos. Nos estudos realizados pela arquiteta para esta peça pode ser identificada a conformação do teatro até então, do tipo “sanduíche”. Segundo o próprio José Celso, esta etapa marca a terceira fase do Teatro Oficina.⁷⁶

⁷⁶ Cf. BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORREA, José Celso Martinez. **Teatro Oficina**, 1999, p. 32

Posteriormente à *Na Selva das Cidades*, em 1971 José Celso convida Lina para conceber a arquitetura cênica da peça *Gracias Señor*, mas em outro teatro, na cidade do Rio de Janeiro.

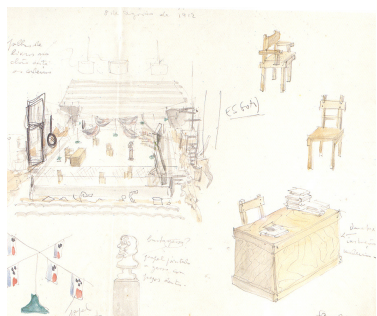


FIGURA 142 – Estudo para o cenário de *Na Selva das Cidades*.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 188

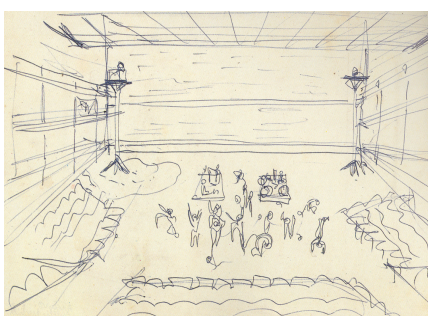


FIGURA 143 – Estudo para o cenário de *Gracias Señor*.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 198



FIGURA 144 – Cena da peça *Gracias Señor*, em 1971.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 198

Em 1974, durante a ditadura militar, o Teatro Oficina é invadido por policiais, que novamente acusam o grupo de produzir peças com alto teor subversivo. José Celso é então exilado, e passa quatro anos em Portugal e Moçambique. A partir da volta do exílio, com a reunião do grupo novamente e a constatação de que o espaço não atendia plenamente aos anseios de apresentação do Oficina, o diretor começa a quebrar paredes, demonstrando a ideia de abertura do teatro. Este é um momento crucial para a história do Teatro Oficina, na medida em que começa a ser ventilado o conceito de máxima integração possível dos espaços do teatro com o seu entorno. Em 1980, Lina Bo Bardi, juntamente com o arquiteto Marcelo Suzuki, realiza os estudos preliminares para uma nova reforma do Oficina, a partir das ideias de abertura do teatro para a rua. Contratempos levam à paralisação da obra, a despeito das demolições pontuais empreendidas por José Celso. Proprietário de grande parte dos terrenos lindeiros, o grupo de empreendimentos ligado aos meios de comunicação em massa Silvio Santos decide comprar o teatro. Como locatário do espaço, o Teatro Oficina possuía o direito preferencial de compra, e foi realizado um concerto no Parque do Ibirapuera para levantar o dinheiro para parte da aquisição do imóvel. Neste meio tempo, é proposto o tombamento do teatro, com a argumentação de que o espaço não poderia ser demolido, dada a sua importância cultural. Com a paralisação do processo, esperando-se a decisão sobre a compra, o teatro fica sem a possibilidade de utilização plena, e apenas

algumas intervenções são realizadas, projetadas por João Batista Martinez Correa, arquiteto irmão do José Celso, como um espaço nos fundos do teatro, que mais tarde iria servir como camarins, espaços administrativos e vestiários.

Apenas no início da década de 1980, com o tombamento do edifício, foram convocados os arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito para reerguer o Teatro Oficina. Elito já havia desenvolvido sistemas de projeção de vídeos e gravação de manifestações do grupo artístico para o Oficina anteriormente, a pedido de José Celso. Um dos primeiros estudos de Lina e Edson Elito para o Oficina determinava a retirada do engradamento do telhado, que estava bastante deteriorado, para que fosse instalada uma lona plástica de cor amarela. Segundo Edson Elito, essa concepção de projeto seguia influências do teatro Nô.⁷⁷ Com a abertura de parte de uma fachada lateral do teatro por José Celso, algumas árvores de grande porte foram incorporadas ao espaço interno do teatro. Nos estudos iniciais de Lina e Elito é possível identificar a consideração destas árvores. Na outra fachada lateral, Lina propôs aberturas semelhantes às do SESC Pompéia, com seu reconhecido efeito plástico. Se para o conjunto desportivo e de lazer a arquiteta denominou tais aberturas de “buracos pré-históricos”, no projeto para o Oficina estes são chamados de “furos da Guerra da Espanha”, uma alusão a um registro simbólico de um furo provocado por algum armamento pesado, como um canhão.



FIGURA 145 – Vista da entrada da edificação antes do projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito. Fonte: BARDI, 1999, p. 12



FIGURA 146 – Vista dos fundos do Teatro Oficina antes do projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito. Fonte: BARDI, 1999, p. 13

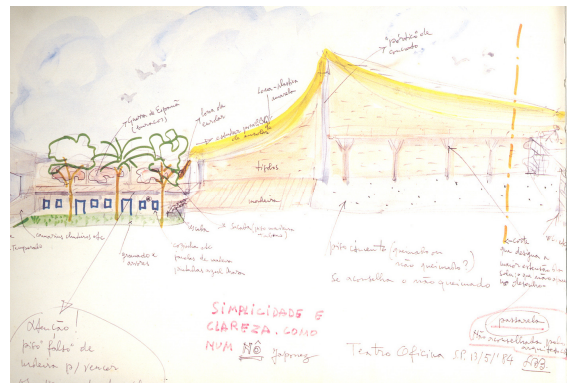


FIGURA 147 – Estudo de corte para o Teatro Oficina. Fonte: BARDI, 1999, p. 6

⁷⁷ O Nô é uma forma clássica de teatro profissional oriunda do Japão, que combina canto, música e poesia. Existente desde o século XIV, a encenação do Nô ocorre sob uma tenda, defronte à plateia. Cf. KUSANO, Darci. **O que é o teatro Nô**, 1984, p. 20.

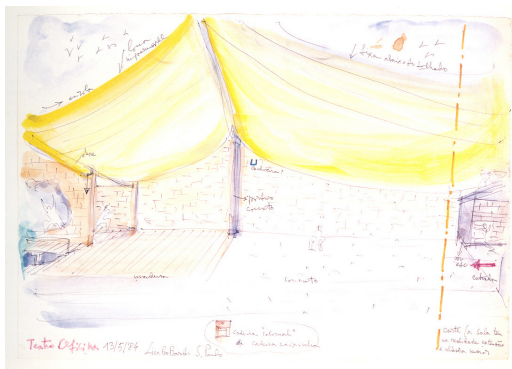


FIGURA 148 – Estudo de detalhe para o Teatro Oficina.

Fonte: BARDI, 1999, p. 7

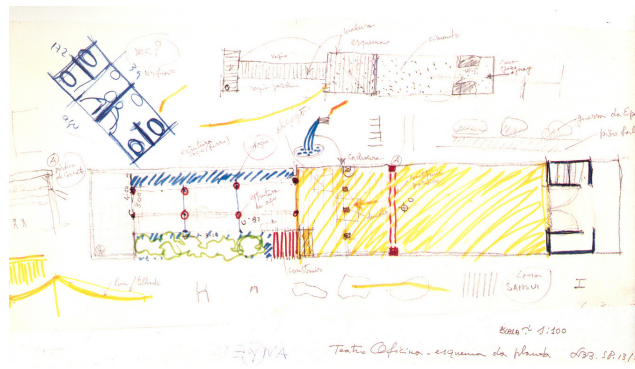


FIGURA 149 – Estudo de planta para o Teatro Oficina.

Fonte: BARDI, 1999, p. 8

Em uma evolução deste projeto, foi considerada pelos arquitetos a ideia de utilização de todo o espaço interno ao teatro de maneira integrada, o que implicou a demolição de todas as paredes, deixando à mostra, nas laterais das fachadas mais extensas, as arcadas de tijolo aparente, características da edificação. Dessa maneira, a solução aventada de utilização de galerias nas laterais do teatro ganhava função estrutural. Foram realizados reforços pontuais em concreto armado, e as galerias laterais foram executadas em estrutura metálica, o que colaborou para o travamento de todo o conjunto, incluindo as paredes remanescentes. Há um desnível, entre a entrada do teatro, pela Rua Jaceguai, marginal ao Elevado Presidente Costa e Silva, popularmente conhecido como “Minhocão”, e a fachada posterior, de três metros. Na proposta anterior, a ideia dos arquitetos considerava uma escada para vencer este desnível. Em um ponto do desenvolvimento do projeto, José Celso propõe a criação de uma rampa, à guisa de continuação da rua, para vencer o desnível existente. Inicialmente, segundo Elito, Lina coloca-se contra esta decisão⁷⁸, mas em face da ideia de se trabalhar todo o teatro em função desta rua interna criada, concorda com a revisão do projeto. Lina então propõe a Elito a ideia de trabalharem com galerias laterais em estrutura metálica que pudessem ser desmontadas.

A ideia original do projeto previa mais do que a reforma dos espaços internos da edificação existente, incluindo também a abertura para os fundos e a criação de um teatro de arena para quinhentos lugares. Com o prolongamento do piso da saída dos fundos, seria criada uma marquise, sob a qual seria desenvolvida uma área para eventos de 2600 m². A

⁷⁸ Cf. BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORREA, José Celso Martinez. **Teatro Oficina**, 1999, p. 16

abertura do teatro para o espaço externo, no meio do quarteirão, possibilitaria a conexão – por trás do teatro de arena – com a Rua Santo Amaro e, em outro ponto, com a Rua Japurá. Como a obra restringiu-se à edificação, em 1991 José Celso requisitou ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha o projeto de uma ágora conectando-se aos fundos do teatro.

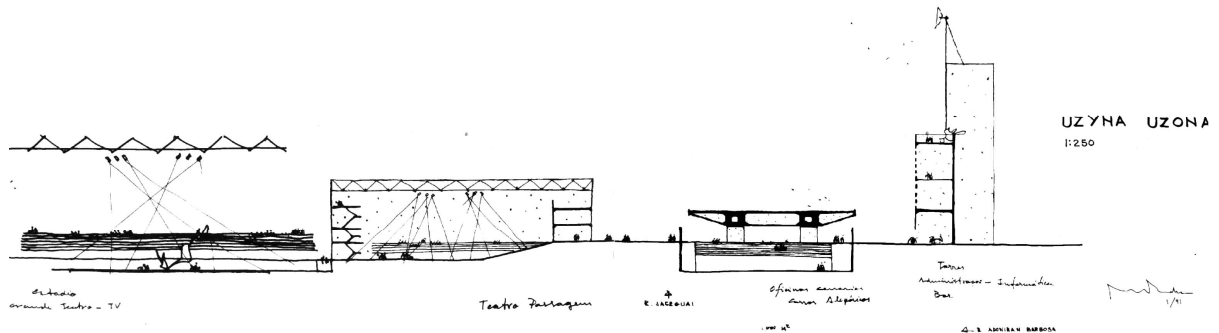


FIGURA 150 – Estudo de Paulo Mendes da Rocha para ágora no Teatro Oficina.

Fonte: Disponível em www.teatroficina.com.br, acesso em 12/10/2009

O Teatro Oficina desenvolve-se a partir da Rua Jaceguai, em que há instalações sanitárias destinadas ao público e bilheteria. A partir da porta de entrada principal, em toda a extensão do teatro, localizam-se galerias laterais. A galeria contígua à fachada faz divisa com um terreno baldio que hoje comporta um estacionamento possui uma extensão menor, em função do jardim, também contíguo à esta fachada. A outra galeria, por sua vez, estende-se até os fundos do teatro. Próximo à fachada posterior, justamente nos fundos, há uma escada que conecta a dois níveis superiores de camarins, administração e vestiários para os atores. Após a retirada da cobertura original, a cobertura metálica construída previu um domo deslizante, que permite ventilação e iluminação naturais.



FIGURA 151 – Vista da fachada principal do Teatro Oficina.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 185



FIGURA 152 – Vista de uma das fachadas laterais do Teatro Oficina.
Fonte: OLIVEIRA, 2002, p. 185



FIGURA 153 – Vista interna do Teatro Oficina.
Fonte: Foto do autor, 2009

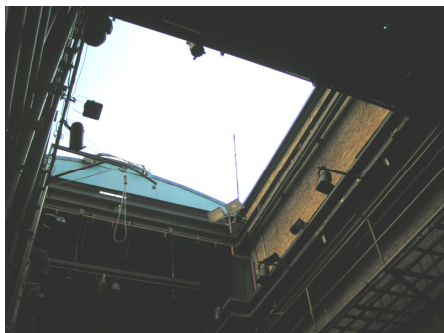


FIGURA 154 – Vista da abertura zenital no Teatro Oficina.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 155 – Vista de todo o teatro a partir de um dos camarins.

Fonte: Foto do autor, 2009

Em 2004, José Celso lança a ideia de construir um teatro de estádio envolvendo a atual edificação do Teatro Oficina, o que é chamado de “Anhangabaú da FelizCidade”, nome que faz referência ao Vale do Anhangabaú, próximo ao Teatro Oficina, e a um programa criado pelo grupo de comunicação proprietário dos terrenos adjacentes ao Oficina, o Baú da Felicidade. De acordo com o programa apresentado, a ideia do diretor era criar um complexo que, além do teatro de estádio, possuísse grandes mercados, com pontos de comércio e serviços, e uma universidade popular de teatro; enfim, um complexo arquitetônico interligado. Neste caso, o conceito era promover uma intervenção no Teatro Oficina para sua integração com o entorno criado. Segundo as ideias de José Celso, a porção envidraçada da fachada lateral, que se conecta ao terreno baldio a ser usado para o teatro de estádio passaria a receber grandes portas para promover o trânsito de público e atores entre os espaços internos do Teatro Oficina e o teatro de estádio. De acordo com projeto desenvolvido por seu irmão, o arquiteto João Batista Martinez Correa, a fachada posterior também seria derrubada, a fim de retomar a continuidade da rua interna do teatro. Segundo o diretor, em texto de defesa da nova intervenção para o complexo:

Um Teatro novo precisa ser defendido por idéias novas. Um teatro que não ambiciona ser um espelho da sociedade, mas, sim, um agente criador com essa sociedade de uma outra civilização, precisa estudar e ao mesmo tempo ser uma fonte de estudos múltiplos.⁷⁹

⁷⁹ CORREA, José Celso Martinez. **Programa e Gestão do Anhangabaú da FelizCidade.**

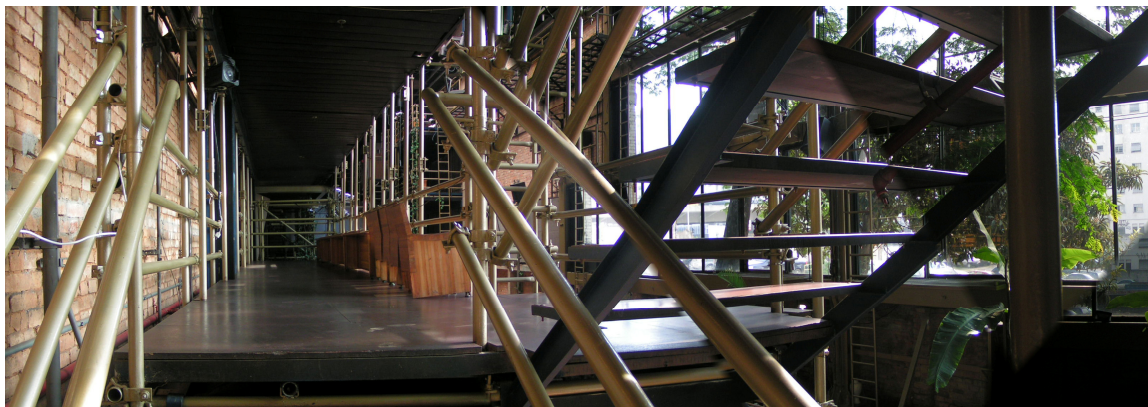


FIGURA 156 – Vista de uma das galerias do Teatro Oficina.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 157 – Vista das arquibancadas do teatro.

Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 158 – Vista do portão de entrada do teatro.

Fonte: Foto do autor, 2009

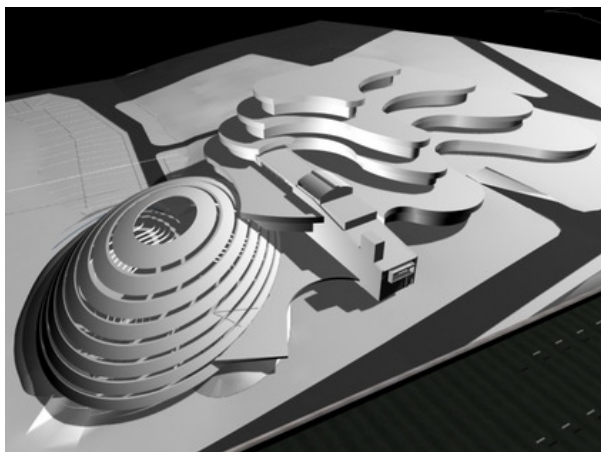


FIGURA 159 – Estudo para o Anhangabaú da FelizCidade, integrado ao Teatro Oficina.

Fonte: Disponível em www.teatroficina.com.br, acesso em 12/10/2009



FIGURA 160 – Estudo para o Anhangabaú da FelizCidade, integrado ao Teatro Oficina.

Fonte: Disponível em www.teatroficina.com.br, acesso em 12/10/2009

5.2 O Teatro Oficina como lugar da habitação

Anos antes de desenvolver, juntamente com Edson Elito, o projeto arquitetônico para o Teatro Oficina, Lina já havia trabalhado com José Celso em projetos de arquitetura cênica para algumas peças do grupo. Em 1969, Lina concebe o projeto de arquitetura cênica

para *Na Selva das Cidades*, de Brecht, e, em 1971, para a peça *Gracias Señor*. Em *Na Selva das Cidades*, além da concepção para a arquitetura cênica, a arquiteta concebe todo o figurino dos atores. Segundo relatos do próprio José Celso, a criação desta peça mudou completamente os espaços do teatro. Como a peça se passava em um ringue de boxe e os atos eram representados por *rounds*, a ideia que José Celso queria imprimir à peça era de rudeza. Lina começou a trabalhar com materiais de construção da obra do Minhocão, localizado contígua à fachada frontal do Teatro Oficina. O que Lina e José Celso chamaram de “arquitetura cênica” mudou efetivamente os espaços do Teatro Oficina, ensejando uma representação de conceber a arquitetura especificamente para o espaço existente.



FIGURA 161 – Estudo das paredes internas do Teatro Oficina, para a peça *Na Selva das Cidades*.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 187



FIGURA 162 – Cena da peça *Na Selva das Cidades*.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 188



FIGURA 163 – Estudos de Lina para os figurinos de *Na Selva das Cidades*.
Fonte: FERRAZ, 2008, p. 190

Especificamente no caso do Teatro Oficina, a relação entre a possível apropriação de público e atores do espaço e a arquitetura foi mediada pelas discussões entre os arquitetos e o diretor José Celso. Desde o princípio, as peças produzidas pelo grupo pautaram-se pela intenção de expor ao público espectador uma experiência distinta, que levasse à reflexão. Esclarece o próprio José Celso:

O público consumidor de eventos, a alta classe média, não quer nem saber, quer palácios de segurança, estacionamento confortável, manobrista, etc., cadeiras estofadas, peças curtas, de costumes com atores de TV. Um modo de produção e consumo, definitivo como uma pizza. O que vai fazer num teatro sem palco, com bancos duros de convento?⁸⁰

⁸⁰ BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORREA, José Celso Martinez. *Teatro Oficina*, 1999, p. 45

No caso deste projeto, fica patente a assertiva de Merleau-Ponty (1999) apresentada anteriormente, que identifica o corpo como elemento principal para a tomada de consciência das ações desenvolvidas no espaço. A compreensão da dimensão que a espacialidade corporal pode ter neste projeto é essencialmente influenciada pelas conformações espaciais e pela ideia da rua que cruza todo o espaço cênico do teatro. Exceto nos pontos em que há instalações sanitárias para o público e vestiários para os atores, todos os espaços do teatro são integrados, inclusive os camarins. Logo, tudo no Teatro Oficina é espaço cênico. Não há, neste caso, elementos para que se possa apelar, como no esquema usual do teatro italiano, como coxias e espaços camuflados de urdimento. Todas as instalações ficam ao alcance visual de todos: espectadores, técnicos e atores.

A rua interna do teatro, por sua continuidade da Rua Jaceguai, e pelo seu eixo de simetria com relação aos espaços internos, acaba por tornar-se uma espécie de palco principal. Porém, com o acesso liberado desta rua às escadas que conectam às galerias, há um desdobramento do lugar do palco, que passa a ser toda a extensão do teatro. Dessa maneira, no Teatro Oficina a complexidade do lugar implica a compreensão de que todos os espaços são passíveis de representar o palco e em todos os espaços podem estar os espectadores. Diferentemente de teatros com palco tipo italiano, em que há técnicas definidas e consagradas para impositação de voz, olhar e movimentos, no Teatro Oficina tanto os atores quanto os espectadores tornam-se mais vulneráveis pela inexistência de um código óbvio: atores em um espaço definido como palco e público; em outro, definido como plateia. No caso do exemplo estudado, o ator se vê obrigado a uma reeducação em termos de postura de voz, olhar e movimentos. O espectador, por outro lado, participa de uma experiência sensorial distinta, em que há a necessidade de se orientar por todos os lados. No caso dos espaços do Oficina, há uma abordagem diferenciada com relação ao que Mantovani (1989) coloca como “lugar teatral”, que seria – independente de a encenação dar-se em um espaço de teatro ou numa rua – composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico, em que o ator desempenha seu papel.⁸¹ No Teatro Oficina, o lugar teatral parece ser uma mistura dos lugares do espectador e do ator, o que aumenta sobremaneira a complexidade da experiência de assistir a determinada peça ou de encená-la.

⁸¹ MANTOVANI (1989) apud RODRIGUES (2008).

No projeto para o Teatro Oficina existe uma compreensão, conforme exposto na análise do auditório do MASP, das ideias de Antonin Artaud, para quem o corpo é refeito nos espaços do teatro. Como já explicitado, Artaud anseia eliminar a ideia do público como passivo, subjugado a um texto a ser representado. De acordo com depoimento de Edson Elito, Lina e José Celso usavam a todo o momento o termo *bárbaros tecnizados*, referindo-se à condição tanto dos atores como dos espectadores no Oficina, uma vez que a ideia de um espaço aberto, sem recursos de cenário, leva à condição de todos como seres primitivos, sem as máscaras do teatro, lançando mão do espaço como intermediário na relação entre quem assiste e quem apresenta.

A própria conformação da rua interna, almejada por Edson Elito e José Celso no início da reforma do espaço, na década de 1980, provoca uma tensão a obrigar uma tomada de postura diferente por parte do ator. Na medida em que surgiu, dentre outros fatores, para vencer o desnível de três metros existente entre a entrada do teatro e os fundos, esta rua possui uma inclinação, como uma ladeira. A fim de possibilitar diferentes situações cênicas, foi criado pelos arquitetos um alçapão, que liga a um cômodo com dimensões reduzidas no subsolo do teatro. Este alçapão, utilizado para transição dos atores em peças específicas, é o único lugar em que o público não pode ver o ator. Nas galerias, os assentos em madeira também foram projetados por Lina e Edson Elito. Estes assentos, ora são bancos extensos, ora são poltronas, e a ideia é que eles pudessem ser retirados das galerias, visto que estas podem sempre ser utilizadas como palco.

A consideração simbólica de elementos como a água, caros às ideias do Teatro Oficina, está presente no projeto, em função da vinculação do Oficina ao conceito de terreiro, espaço essencialmente destinado ao Candomblé. Adjacente a uma das fachadas laterais encontra-se uma tubulação aparente, pintada na cor verde, como uma série de bicas, a simbolizar uma cascata, sobre um tanque.



FIGURA 164 – Vista do cômodo no subsolo da rua interna.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 165 – Vista da rua interna a partir do cômodo no subsolo.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 166 – Vista do alçapão aberto.
Fonte: Foto do autor, 2009

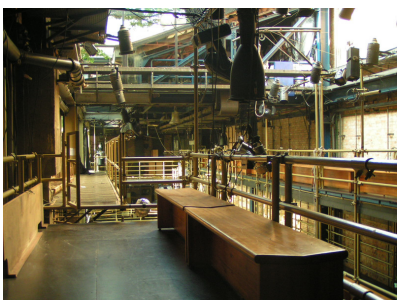


FIGURA 167 – Vista de uma das galerias laterais.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 168 – Vista dos assentos em uma das galerias.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 169 – Tubulação da cascata do Teatro Oficina.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 170 – Tanque da cascata do Teatro Oficina.
Fonte: Foto do autor, 2009

5.3 O Teatro Oficina como extensão da rua

A ideia inicial do projeto era que o Teatro Oficina varasse as paredes do fundo, desembocando em uma praça pública que ligasse o outro lado da rua, no Vale do Anhangabaú. Logo, a intenção é que o Teatro Oficina não se apresentasse apenas como um teatro de rua, sendo efetivamente uma passagem. De acordo com o próprio José Celso, o Oficina

representantes da coletividade. Dessa forma, a existência de elementos físicos que possibilitem a ocupação pelas pessoas é fundamental.

Além da rua interna ao teatro, representada pela marcação no piso com as pranchas de madeira maciça, outra característica importante do Oficina é a redução da tensão entre os espaços interior e exterior. Na versão do projeto desenvolvida por Lina e Elito, foram levadas em considerações as aberturas realizadas por José Celso quando voltou do exílio, na fachada lateral do teatro, que faz divisa com o terreno baldio. Nesta lateral foram instaladas placas de vidro incolor temperado, a possibilitar a permeabilidade visual com o entorno. Na cobertura, em uma considerável faixa de largura do teatro, correspondente em comprimento à fachada envidraçada, foi instalada uma cobertura transparente, em vidro temperado, a possibilitar uma iluminação zenital, como continuidade da fachada. Além disso, lançando mão de, grande parte da cobertura do teatro estar possuir apenas o engradamento de madeira, os arquitetos projetaram um domo deslizante, que possibilita iluminação e ventilação naturais pela cobertura da edificação. Estas ações de projeto contribuem para uma inserção mais ampliada dos espaços internos da edificação. Assinala Hertzberger (1999) a respeito de iluminação zenital:

As passagens altas e compridas, iluminadas de cima graças ao telhado de vidro, nos dão a sensação de um interior: deste modo, estão do lado de “dentro” e de “fora” ao mesmo tempo. O lado de dentro e o de fora acham-se tão fortemente relativizados um em relação ao outro que não se pode dizer quando estamos dentro de um edifício ou quando estamos no espaço que liga dois edifícios separados⁸³.

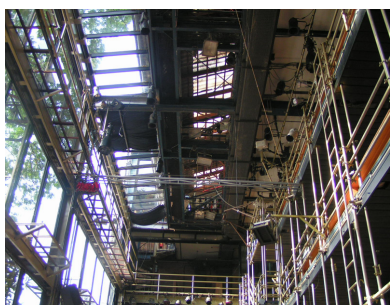


FIGURA 173 – Vista da iluminação zenital do Teatro Oficina.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 174 – Detalhe da iluminação zenital do Teatro Oficina.
Fonte: Foto do autor, 2009



FIGURA 175 – Vista do Teatro Oficina com o domo aberto.
Fonte: Foto do autor, 2009

⁸³ HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*, 1999, p. 76.

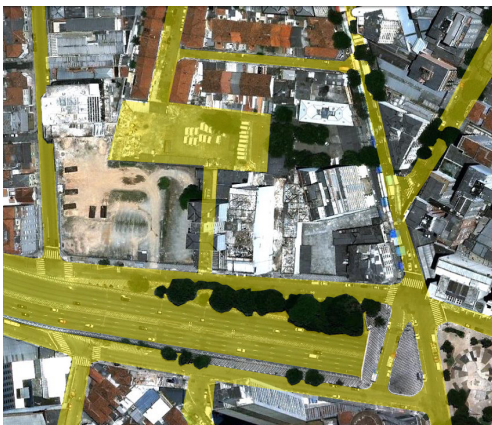


FIGURA 176 – Continuidade da rua no Teatro Oficina.

Fonte: Elaborado a partir de imagem disponível em www.maps.google.com

Dessa maneira, os elementos constantes no projeto do Teatro Oficina ajudam a atenuar a divisão existente entre domínio público e domínio privado. Cabe salientar que se o conjunto tivesse sido edificado da maneira como planejado, com a continuidade dos espaços para a ágora que se conectaria com a rua, o potencial de ocupação do público provavelmente se elevaria, uma vez que o Oficina funcionaria efetivamente como uma rua, em função da possibilidade de conexão com distintos pontos do bairro.

5.4 Relação do Teatro Oficina com o contexto preexistente

No projeto para o Teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito trabalham com uma valorização do patrimônio em duas diferentes instâncias. Neste caso, não se trata de intervenção em um patrimônio que seja necessariamente protegido por órgãos públicos de preservação, mas a compreensão de uma história construtiva que se faz importante preservar.

A primeira instância diz respeito à edificação em si. A partir da demolição de diversas edificações com constituição física e construtiva similares, o exemplar que se tornou o Teatro Oficina acabou por se tornar um dos poucos remanescentes da construção do início do século no entorno. Na intervenção arquitetônica realizada, a proposta de Lina e Elito considera importante revelar o material e a técnica empregados nas paredes das fachadas, principais elementos remanescentes da edificação. As arcadas de tijolos cerâmicos maciços são reveladas para que a nova estrutura proposta possa com ela contrastar, com a intenção de distinguir entre o que é antigo e o que é proposto. Um dos elementos mais marcantes

nos espaços internos do Teatro Oficina é a estrutura metálica, expressão maior da intervenção realizada, que promove o travamento do conjunto, uma vez que os arquitetos procederam à retirada de paredes internas, gerando um grande galpão, e acolheram os níveis de camarins, vestiários, administração, plateia e, obviamente, palco. Essa inserção apresenta a compreensão da arquitetura como elemento condicionado e condicionador do meio circundante, a arquitetura do galpão com as características preexistentes, valorizando as aberturas anteriormente empreendidas por José Celso.

A segunda instância de valorização do patrimônio é representada por um contexto de proporções urbanas, neste caso, o bairro do Bexiga. Em diversos relatos, José Celso sempre enfatizou a ideia do Bexiga como zona boêmia original da cidade de São Paulo, bairro em que a convivência entre pessoas de diferentes origens dava-se nos bares e espaços públicos de maneira mais genuína. Com a instalação do Elevado Presidente Costa e Silva, popularmente conhecido como “Minhocão”, em 1970, a porção do bairro ligada às avenidas sobre as quais passa o elevado começa a sofrer degradação em função dos espaços gerados debaixo dos viadutos e da perda da privacidade gerada com a possibilidade de circulação de veículos próximo às janelas de diversas unidades habitacionais. A intenção de conceber o teatro como uma rua deste bairro e de promover uma conectividade com este leva em consideração a questão da legibilidade, a considerar o bairro como lugar cultural de percepção e apropriação dos habitantes. Característica fundamental desta legibilidade é a já citada orientação, que compreende, neste projeto, a importância de não criar autonomia do entorno, negando-o, na medida em que um dos conceitos máximos do Teatro Oficina é a abertura para os habitantes da cidade, espectadores em potencial.

No Teatro Oficina, essas duas instâncias se misturam, a partir do momento em que se analisam a obra e seu contexto sob o ponto de vista da vivência. Tanto internamente ao teatro – com as diversas reformas realizadas, por motivos os mais distintos – quanto em relação ao bairro em que este teatro se localiza – com a construção do Minhocão e a substituição das casas por edifícios de apartamentos – há a superposição de intenções construtivas pertencentes a épocas distintas. Segundo Lina, Elito e o próprio José Celso, um dos conceitos mais trabalhados neste projeto foi o de “terreiro eletrônico”. Assim como a ideia apresentada dos “bárbaros tecnizados”, aqui a premissa é trabalhar em função de um

contexto existente, já determinado, com meios disponíveis, construtiva e simbolicamente, a fim de criar uma arquitetura essencialmente contemporânea à época de sua feitura.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Fedro: [...] Havia um arquiteto dentro de ti?”

Sócrates: Nada nos seduz, nada nos atrai; nada desperta nosso ouvido, e nada cativa nosso olhar; nada por nós é escolhido na profusão das coisas, e nada pode abalar nossa alma, que não esteja, de algum modo, ou preexistindo nosso ser, ou sendo secretamente almejado pela nossa natureza. Tudo quanto vimos a ser, mesmo por breve tempo, já estava preparado. Havia em mim um arquiteto que as circunstâncias não acabaram de formar.

Fedro: Como podes sabê-lo?

Sócrates: Graças a uma profunda intenção de construir que inquieta secretamente meu pensamento.”

Paul Valéry

Eupalinos ou o arquiteto

A reunião das premissas: a construção como materialização da cultura

Na Introdução, foi apresentada a hipótese motriz desta dissertação: investigar se a consideração das premissas apresentadas leva a uma produção arquitetônica que traga em si uma complexidade maior, no sentido de possuir um maior potencial de apropriação e de gerar encontros entre os sujeitos. Para tanto, foram analisadas quatro obras da arquiteta Lina Bo Bardi: o MASP, a Igreja do Espírito Santo do Cerrado, o SESC Fábrica da Pompéia e o Teatro Oficina.

No primeiro capítulo, foi apresentado um histórico acerca das três dimensões vitruvianas da arquitetura – *firmitas, utilitas e venustas* – e dos modos de interpretação dos quais a teoria da arquitetura costuma lançar mão. A partir daí, foi desenvolvida, fundamentada em um estudo teórico, a base conceitual para as seguintes premissas de projeto: arquitetura como lugar da habitação, arquitetura como extensão da rua e a relação da arquitetura com o contexto preexistente. Os quatro capítulos que se seguiram foram balizados pela análise das obras escolhidas à luz dos conceitos acima descritos, iniciando com uma apresentação de natureza historiográfica, além da organização espacial de cada obra estudada. Pelo exposto, é possível notar que não há como proceder a uma mensuração objetiva à guisa de listagem do número de componentes nos projetos que desvele a existência das premissas apresentadas e que, em função de características como escala, inserção e tipologia de cada obra, determinadas premissas comparecem de maneira mais contundente em uma obra do que em outra.

Neste último capítulo a ideia é analisar de que maneira na obra da Lina a arquitetura materializada em construção representa uma intenção cultural. Relativamente à geração dos espaços, o aspecto técnico da arquitetura comparece no sentido de permitir a sua materialização física. Para que a arquitetura possa ser viabilizada e usufruída por seus habitantes, é necessário antes que seja edificada, o que leva à problematização acerca da coerência entre a forma arquitetônica e as técnicas construtivas que a geram. Segundo Frampton (1990),

[...] a essência da edificação continua a ter um caráter mais tectônico do que cenográfico e pode-se inclusive argumentar que se trata, sobretudo, de um ato de construção em vez de um discurso que pressupõe a superfície, a planta e o volume, para citar os “três lembretes da arquitetura”, de Le Corbusier. Isso nos permite asseverar que o ato de construir é mais ontológico do que representacional e que a forma construída é antes uma presença do que a representação de uma ausência. Na terminologia de Martin Heidegger, podemos pensá-la como ‘coisa’ mais do que como “signo”.⁸⁴

O termo *tectônico*, resgatado por Frampton, deriva de *tektonikós*, significando originalmente carpinteiro ou construtor. Em Homero, a palavra *tectônica* faz alusão à carpintaria e à construção de modo geral, não tendo seu significado desvinculado do sentido tecnológico.⁸⁵ Especificamente com relação à arquitetura, o aspecto tectônico relaciona-se à lógica de construção a partir da qual as partes se estruturam para viabilizar fisicamente determinada edificação. Neste caso, Frampton compreende que a realização plena do potencial tectônico de um edifício estaria vinculada à possibilidade de articular os aspectos de sua geração como obra, reforçando a ideia do caráter uno entre a forma arquitetônica e a sua construção. A esta ideia soma-se a de Ferro (2006), segundo o qual os elementos estruturais na arquitetura adquirem significado apenas quando há uma articulação com os elementos físicos constituintes da obra. Segundo Ferro,

[...] a arquitetura só abriga uma dimensão estética quando a coerência responsável do projeto está profundamente ancorada num comprometimento prático. Ou seja, quando responde, como técnica, à necessidade objetiva que a pressiona. A dimensão estética é o reconhecimento da síntese densa e autêntica do seu projeto, isto é, da articulação dirigida que propõe dos dados da situação para suas possibilidades mais amplificadoras.⁸⁶

No caso dos projetos da Lina aqui estudados, a depuração do processo de planejamento leva à criação de uma arquitetura que considera o caráter tectônico, e a arquiteta parece compreender que os elementos componentes da construção – materializadores da obra – representam a resposta técnica ao problema arquitetônico proposto e à realidade em que se trabalha. A arquitetura concebida – fruto do planejamento de espaços que estejam vinculados à habitação, aos espaços públicos e ao lugar para o qual se projeta – surge como elemento que extrai do caráter tectônico sua maior força. Para a arquiteta,

⁸⁴ FRAMPTON (1990) apud NESBITT (2005), p. 560.

⁸⁵ Cf. FRAMPTON (1990) apud NESBITT (2005), p. 561.

⁸⁶ FERRO, Sergio. **Arquitetura nova**. In: *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, p. 54.

[...] arquitetura é estrutura, Quer dizer, a estrutura de um edifício é elevada ao nível de poesia, como parte da estética. Não há nenhuma diferença. Um arquiteto deve projetar a estrutura como projeta arquitetura, no sentido doméstico da palavra.⁸⁷

A esta interpretação acerca do caráter tectônico do que é proposto coaduna-se a ideia do decoro na arquitetura. Segundo Bastos (2009), o decoro representa a orientação na produção do que é adequado e conveniente, tanto em relação a aspectos internos e implícitos à obra (como matéria, ordem e disposição apropriada de elementos e partes) quanto em relação a aspectos externos a ela, à recepção que a obra deverá ter pelos que nela habitarem. Difundido na arquitetura por Vitruvio no século I a.C., o conceito de decoro manteve sempre a ideia primordial de conveniência, compreendendo uma orientação artística, mas também ético-política, no sentido de guiar o homem em relação ao correto. Explica Bastos (2009):

Na distinção, o todo e cada uma das partes que pertencem a alguém ou algo, objeto ou obra, discurso ou edifício, e que é decoroso, faz com que esse objeto ou ser se apresente com aparência tal que o distinga de outro análogo do gênero, por manifestar aparentemente o que lhe é devido, característico, digno e adequado, oportuno e circunstante.⁸⁸

O conceito de decoro apresentado parte ainda do pressuposto de que na obra não deve haver elementos que não se justifiquem e de que tais elementos devem responder a diversas condicionantes de projeto. No caso das obras da Lina, a materialização do que seria adequado e conveniente vai ao encontro da ideia de viabilização da arquitetura a partir dos elementos que se justifiquem. Dessa forma, os elementos construtivos da arquitetura não prescindem do contexto de viabilização das obras, e seu aspecto tectônico comparece de maneira patente no MASP, na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, no SESC Pompéia e no Teatro Oficina. Nestes exemplos estudados, Lina usa da ideia de exploração máxima do decoro para a criação de uma arquitetura que seja expressão fundamental da cultura em que se insere, tanto nos projetos de contextos metropolitanos, em que as intervenções construtivas em edificações preexistentes demandaram uma distinção entre o antigo e o

⁸⁷ BARDI (1987) apud RUBINO; GRINOVER (2009), p. 155.

⁸⁸ BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**, 2009, p. 41.

novo – como no caso do SESC Pompéia e do Teatro Oficina – ou da viabilização construtiva da elevação das galerias do MASP, por meio da grande estrutura em concreto protendido, quanto dos elementos construtivos aparentes geradores dos espaços da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Em todos os exemplos estudados, a obra comparece como atitude fundadora de uma intenção cultural, que não renuncia à utilização de elementos da natureza. Neste caso, a arquitetura – constituinte do meio urbano, constantemente apropriado e modificado por intenções culturais as mais diversas – promove uma negação à ideia de contraposição entre cultura e natureza para a geração de uma obra que seja expressão cultural.

Para Spengler (1918), as ações culturais tomadas pelo homem ocorrem no sentido não de destruir, mas de transformar a natureza. Segundo o autor, em uma analogia ao cultivo, o plantar não significa apenas colher algo, mas realizar a sua produção.⁸⁹ Dessa maneira, a ação do homem na cidade teria necessariamente por princípio ordenador a ideia de que o perfil da cidade promove uma contraposição ao que é natural. Tomada como fenômeno cultural, a arquitetura traria em si uma negação à ideia de natureza. Em sua obra, Lina promove uma ruptura neste conceito. A arquiteta incorpora em suas obras elementos da natureza, minerais ou vegetais. Nas propostas que são feitas – como nas jardineiras do MASP, na aplicação de hera nos pilares da caixa d'água da igreja, no uso de seixos nas calhas e pedras no fundo do espelho d'água do SESC ou na incorporação das árvores no projeto do Teatro Oficina –, a ideia não é uma mimetização ou cópia do entorno, nem uma reprodução de determinado ambiente natural: aventa-se a criação de um terceiro conjunto, que se relacione tanto com o contexto para o qual se projeta quanto com aquele ao qual se está referenciando. Com relação aos elementos naturais que são utilizados, a arquitetura não comparece como um artefato artificial que renega o mundo natural, nem como um ideal de mimetização com o entorno: Lina Bo Bardi lança mão da natureza para sua transformação em cultura. Transportar elementos naturais – como vegetação ou rochas e pequenas pedras – para um contexto diverso do seu original, aplicando-os em elementos em construção promove uma modificação destes elementos em culturais, na medida em que a arquiteta os reveste de uma intencionalidade.

⁸⁹ SPENGLER (1918) apud CHOAY (1979)

Lina Bo Bardi buscou nas soluções mais primitivas e naturais uma inspiração para um redesenho contemporâneo, em face da impossibilidade de se trabalhar fora de contextos quase sempre discrepantes sob o ponto de vista socioeconômico. A partir dos estudos sobre a cultura popular brasileira, Lina passa a incorporar soluções vernaculares e elementos naturais em suas obras em função de uma interpretação de tradições construtivas para a geração da arquitetura. Neste sentido, a adequação nas obras da arquiteta passam pela valorização da cultura em que a arquitetura se insere. Explica Rossetti (2003):

O enfrentamento da tensão moderno/popular se faz premente para pensar o espaço e a materialidade de um projeto moderno que se estrutura a partir da valorização de um fator cultural, mormente não considerado como parte integrante de tal procedimento de criação: a cultura popular, com seus usos e seu saber fazer. A tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi se trata de uma diferenciação, de um “fenômeno de ruptura”.⁹⁰

Nesse sentido, é importante compreender o fato de a arquiteta trabalhar em um contexto de um país periférico, com uma arquitetura de alto nível cultural, extraíndo de limitações como orçamento reduzido ou mão de obra pouco qualificada a possibilidade de produzir espaços com grande qualidade arquitetônica. A arquitetura de Lina possui a qualidade de se trabalhar com recursos disponíveis, reciclando materiais e abrindo novas técnicas construtivas para estes. O reconhecimento do que é decoroso, neste caso, ocorre a partir da interpretação acerca do contexto em que se projeta e a partir do qual a obra será erguida. A materialização das obras projetadas por Lina leva em consideração a não-qualificação da mão de obra, mas considera a capacidade dos que na obra trabalham para transformar a matéria. Dessa maneira, a inexistência de uma indústria arquitetônica condiciona o aparecimento da arquitetura como representação cultural de obras que são criadas em função da inventividade. Os imprevistos que na obra costumam ocorrer são incorporados à arquitetura final como representante de um contexto, como no caso do MASP, em que a própria arquiteta relata que “uma solda mal executada e um corte excessivo nos ferros de armação dos quatro pilares obrigaram a uma protensão vertical que não tinha sido prevista”.⁹¹ Dessa maneira, o componente final do projeto de arquitetura – a sua transformação em obra – possui como dimensão tecnológica aquela que permite a

⁹⁰ ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.**

⁹¹ BARDI, Lina Bo. **Museu de Arte de São Paulo**, 1997, p. 18.

materialização do projeto em objeto construído, em que pese os agentes externos influenciadores de sua conformação final.

Assim, um dos principais aspectos em que se baseia a representação da cultura na materialização da obra de Lina Bo Bardi – a partir da consideração do corpo, do caráter coletivo desta obra e do contexto em que está inserida – transparece como uma aglutinação de elementos, em que se pode observar a mistura de referências locais e externas. O uso de elementos caros à tradição construtiva brasileira e de elementos da natureza ressemantizados pela intenção da intervenção, aplicados a contextos em que é fundamental trabalhar com os materiais e técnicas disponíveis são características representativas desta arquitetura complexa.

As inúmeras variáveis que se apresentam quando da concepção de um projeto arquitetônico foram trabalhadas por Lina Bo Bardi e sua equipe no sentido de produzir uma arquitetura complexa, que traga em si elementos caros à questão da máxima habitabilidade dos espaços, rechaçando tanto o conceito do gênio criador, que ignora as questões impostas pelo contexto no sentido de produzir elaborações formais com baixo potencial de apropriação coletiva, quanto a ideia de solução de projetos baseada na eliminação paulatina de problemas, o que gera, no mais das vezes, soluções de projeto estandardizadas. A união entre as premissas desenvolvidas neste estudo e a materialização das obras da arquiteta, evidenciada a partir de seu caráter tectônico, certamente apresentam-se como contribuintes para o incremento de uma complexidade arquitetônica que vale a pena analisar.

A partir da análise das obras de Lina Bo Bardi à luz das premissas desenvolvidas, resta inferir a respeito da validade de se considerarem tais premissas em função da produção arquitetônica, nos termos da complexidade apresentados inicialmente. Como apresentado, a ideia de análise de obras da arquiteta deu-se no sentido de suas obras serem, no mais das vezes, bem sucedidas não apenas no que diz respeito à apropriação dos habitantes pelos espaços, mas também em relação a uma interpretação correta e inventiva acerca do discrepante contexto socioeconômico em que inúmeras vezes se encontra a produção arquitetônica no Brasil.

De acordo com o exposto no início desta dissertação, foi defendida a ideia de que a produção arquitetônica como produção cultural representa algo tão complexo que sua geração dissociada da vivência e da articulação de seus habitantes no meio urbano promove, muitas vezes, a pernicioso simplificação das soluções de projeto, a gerar elucubrações formais destituídas do potencial de habitação caro à boa arquitetura ou mesmo construções desvinculadas do contexto em que se inserem. Dessa maneira, a elaboração teórica das premissas confrontadas com as quatro obras analisadas ocorreu aqui no sentido de contribuir para o incremento da ideia de se projetarem obras com elevado grau de complexidade arquitetônica.

Como relatado anteriormente, em função de diversas condicionantes – como tipologia, escala, programa arquitetônico a ser atendido e contexto urbano –, as características das premissas puderam ser identificadas em distintos graus de intensidade nas obras apresentadas. A identificação da grandiosidade da obra de Lina Bo Bardi e sua constante vinculação em textos acadêmicos ou em publicações especializadas à diversidade da cultura brasileira fazem com que diversos arquitetos e acadêmicos empenhem-se na tarefa de identificar em suas obras elementos constituintes de algo que não é de fácil mensuração: a qualidade arquitetônica. De todo modo, após a confrontação das premissas com as obras apresentadas, creio que a consideração das três premissas na concepção de projetos conduz a um incremento no potencial de apropriação da arquitetura.

Conforme desenvolvido e apresentado na parte teórica, a consideração do corpo na arquitetura levaria à compreensão da habitação como sinônimo do cuidado, nos termos de Heidegger, o que auxiliaria no incremento do potencial de apropriação dos espaços. Da mesma forma, compreender o espaço da rua como ponto de encontro entre os diferentes contribuiria sobremaneira para a viabilização de uma arquitetura vinculada à busca pelo bem comum. Finalmente, a intenção de se relacionar a arquitetura ao seu contexto parte da compreensão do novo espaço a ser gerado a partir de uma postura que condiciona – em função da contemporaneidade em que se projeta – e é condicionada pelo meio – na medida em que já existem elementos edificados representativos de intenções culturais de distintas épocas.

Acredito que somar estas três premissas às condicionantes do ato de projetar contribui para a materialização de uma arquitetura representativa da intenção cultural de melhoria dos espaços projetados. Estando convicto da impossibilidade de este estudo esgotar as discussões acerca da complexidade na obra de Lina Bo Bardi, espero ter contribuído para lançar luz ao empreendimento de novas pesquisas acerca da complexidade na arquitetura – notadamente a brasileira – e dos temas aqui desenvolvidos. Acredito que a aplicação das premissas desenvolvidas em obras de outros arquitetos possa auxiliar na consolidação dos conceitos contidos nestas premissas, ou mesmo identificar as limitações que nelas existem. Procurei demonstrar, de todo modo, como a arquitetura da Lina pode servir como exemplo da necessidade de os espaços considerarem os homens e sua inter-relação como premissa básica ao serem projetados.

1. ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo, o museu transparente e a dessacralização da arte. **Arquitextos**, São Paulo, nº 112, v. 1, 2009, ISSN 1809.6298. Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq112/arq112_01.asp>. Acesso em 20 de agosto de 2009.
2. ANDREOLI, Elisabetta; FORTY Adrian. **Europa-Brasil: viagem de volta**. In: Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Editora Phaidon, 2005.
3. ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
4. BÁRBARA, Fernanda. **Espaços culturais na obra de Lina Bo Bardi: uma análise do SESC Pompéia**. São Paulo: FAPESP, 1993.
5. BARDI, Lina Bo. **Igreja Espírito Santo do Cerrado**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Editorial Blau, 1999.
6. _____. **Museu de Arte de São Paulo**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Editorial Blau, 1997.
7. _____. ELITO, Edson; CORREA, José Celso Martinez. **Teatro Oficina**. Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Editorial Blau, 1999.
8. BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
9. BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. 2009. Tese (Doutorado em história e fundamentos da arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009.
10. BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história**. 2001. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) – Salvador: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 2001.
11. BOLLNOW, Otto Friedrich. **O Homem e o espaço**. Curitiba: UFPR, 2008.
12. _____. O corpo na arquitetura e na cidade. **Revista Interpretar Arquitetura**, Belo Horizonte, n. 13, disponível em <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em 25 de agosto de 2009.

13. _____. Os modos do discurso da teoria da arquitetura. **Revista Interpretar Arquitetura**, Belo Horizonte, n.3, disponível em <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em 14 de janeiro de 2009.
14. CARRILHO, Marcos. O Museu de Arte de São Paulo. In: **Revista AU – Arquitetura e Urbanismo**, dez. 2004, n. 129.
15. CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
16. CORREA, José Celso Martinez. **Programa e gestão do Anhangabaú da FelizCidade**. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br>>. Acesso em 7 de outubro de 2009.
17. DESCARTES, René. **Discurso do método**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
18. FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. 3 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
19. FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson. **A cidade como um jogo de cartas**. São Paulo: Projeto Editores, 1988.
20. _____. **Quando a rua vira casa**. São Paulo: Projeto Editores, 1985.
21. FERRO, Sergio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
22. FRAMPTON, Kenneth. Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica, 1990. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – antologia teórica: 1965-1995**. Tradução Vera Pereira. 2ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
23. GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
24. GREGOTTI, Vittorio. Território e arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – antologia teórica: 1965-1995**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
25. HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: CHOAY, FRANÇOISE. **O Urbanismo: utopias e realidades – uma antologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

26. HERTZBERGER, Herman. **Lições de Arquitetura**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
27. JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
28. KATINSKY, Julio Roberto. Preliminares a um estudo de Vitruvio. In: Vitruvio. **Da Arquitetura**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2002.
29. KUSANO, Darci. **O que é o teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
30. LATORRACA, Giancarlo (org.) **Cidadela da Liberdade**. São Paulo: Lina Bo e P. M. Bardi, Serviço Social do Comércio de São Paulo, 2000.
31. LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 1982.
32. MACIEL, Carlos Alberto Batista. **Arquitetura e complexidade: Le Corbusier e a consideração do homem**. 2000. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2000.
33. MALARD, Maria Lúcia. **As aparências em arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
34. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
35. MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
36. MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.
37. NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar, 1976. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – antologia teórica: 1965-1995**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
38. OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. 2G – Revista Internacional de Arquitetura, 2002, n. 23/24.

39. OLIVEIRA, Olivia de. **Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra /Gustavo Gili, 2006.
40. PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer**. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.
41. PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
42. PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
43. RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. 2008. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.
44. _____. O cubo branco teatral ou considerações sobre a moldura. **Revista Interpretar Arquitetura**, Belo Horizonte, n.13, disponível em <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em 14 de janeiro de 2009.
45. ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. **Periódico Vitruvius**, Arqtextos, ISSN 1809.6298, n° 32, janeiro 2003, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp165.asp>>. Acesso em 23 de outubro de 2009.
46. ROSSI, Aldo. Reflexões sobre meu trabalho recente, 1976. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – antologia teórica: 1965-1995**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
47. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
48. SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia**. 2004. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) – Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2004.
49. SPENGLER, Oswald. Esterilidade da grande cidade. In: CHOAY, FRANÇOISE. **O Urbanismo: utopias e realidades – uma antologia**. São Paulo: Perspecitva, 1979.

50. TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presença, 1979.
51. VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto**. São Paulo: 34, 1996.
52. VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. Tradução Álvaro Cabral. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
53. VITRUVIO, Marco Lucio. **Los diez libros de arquitectura**. Tradução Agustín Blanquéz. Barcelona: Editorial Iberia, 1955.
54. YAMADA, Ana Carolina Fackes. A alma da cidade: personagens urbanos de Florianópolis. **Periódico Vitruvius**, Minha Cidade, ISBN 1992.9922, ano 5, vol. 2, p. 111, setembro 2004, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc111/mc111.asp>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2009.
55. ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994