

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

ARQUITETURA E URBANISMO

FLÁVIA PRATA MARTINS ESPÍRITO SANTO

LINA BO BARDI: UM OLHAR SOBRE O RESTAURO NO BRASIL

SÃO PAULO

2013

FLÁVIA PRATA MARTINS ESPÍRITO SANTO

LINA BO BARDI: UM OLHAR SOBRE O RESTAURO NO BRASIL

Artigo Científico apresentado à Coordenação de Iniciação Científica como requisito à obtenção do certificado de conclusão da pesquisa desenvolvida no curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Pereira dos Santos

SÃO PAULO

2013

RESUMO

Lina foi uma das arquitetas mais influentes no cenário brasileiro do século XX. Nascida na Itália e naturalizada brasileira, sua formação e seu contato com as tradições preservacionistas italianas possibilitaram-lhe desenvolver uma grande e rica crítica às teorias de restauro vigentes na época. No Brasil, conseguiu desenvolver uma produção mais liberta das visões tradicionalistas europeias e enxergou aqui a perspectiva de uma arquitetura jovem e descompromissada. Seus trabalhos de recuperação e intervenção na arquitetura já edificada merecem atenção; sua eloquência a respeito do que acreditava ter valor a ponto de ser restaurado possibilitou que ela criasse uma gama de intervenções no patrimônio extremamente rica e colaborativa para o cenário da arquitetura atual, sendo, até hoje, uma referência no que se diz a respeito ao restauro no Brasil.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Restauro. Sesc Pompéia. Intervenções.

ABSTRACT

Lina was one of the most influential architects in the Brazilian context in the twentieth century. Born in Italy and naturalized Brazilian, her formation and contact with the Italian restoration traditions allowed her to develop a rich critique of the restoration theories that prevailed in that time. In Brazil she was able to develop a freer production and she saw the perspective of a young and uncompromised architecture. Her rehabilitation projects deserve special attention; her eloquence about what she believed had value to be restored allowed her to create a range of interventions in Brazilian patrimony that is both rich and collaborative for the contemporary scenery of architecture, being until today a reference in this subject.

INTRODUÇÃO

É de suma importância a contribuição da arquiteta italiana Lina Bo Bardi para a arquitetura brasileira do século XX. Seus projetos marcantes e emblemáticos foram fundamentais para o enriquecimento da produção arquitetônica brasileira no mesmo

período. Lina mostra um excepcional pioneirismo ao lidar com bens históricos e seus trabalhos são considerados, ainda hoje, uns dos mais atuais e completos nessa área.

A sua formação de visão tradicionalista em Roma possibilitou que ela entrasse em contato com as teorias e aplicações de restauro vigentes na época e também permitiu que ela pudesse desenvolver uma crítica extremamente eloquente a respeito.

Sua produção acontece em dois momentos distintos: uma primeira fase, europeia e com trabalhos majoritariamente teóricos; e uma segunda fase, já no Brasil, com o desenvolvimento e consolidação de uma arquitetura mais livre – sempre, porém, ricamente permeada e apoiada em discursos teóricos.

O presente trabalho fará um pequeno recorte sobre a produção da arquiteta na área de restauro e intervenção sobre a arquitetura pré-existente brasileira. Em um primeiro momento, será apresentada uma breve biografia de Lina Bo Bardi, já que sua formação foi essencial para o desenvolvimento de seu pensamento e crítica. Em um segundo momento serão apresentados seus argumentos e ideias acerca do tema de restauro e, por fim, um estudo de caso do emblemático SESC Pompéia.

METODOLOGIA

Para a elaboração deste artigo foram levantados em livros e periódicos os dados biográficos e projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi, assim como textos de autoria da arquiteta e entrevistas que pudessem elucidar sua produção teórica e prática.

OBJETIVOS

Propiciar uma compreensão mais esclarecida e aprofundada sobre a atuação de Lina Bo Bardi na área de intervenções sobre a arquitetura pré-existente no Brasil.

1. A TRAJETÓRIA DE LINA BO BARDI

1.1. LINA NA EUROPA

A fim de melhor compreender a atuação de Lina Bo Bardi no Brasil, é importante traçar um breve cenário de sua formação italiana, período fundamental para o desenvolvimento de sua personalidade arquitetônica e sua produção teórica.

Achilina di Enrico Bo nasceu na Itália no ano de 1914 e, antes de se formar arquiteta pela Faculdade de Arquitetura de Roma em 1939, estudou no Liceu Artístico. Essa formação prévia possibilitou o desenvolvimento de sua sensibilidade artística. Tal sensibilidade é essencial para que Lina passe a acreditar na arquitetura como fenômeno visual. (LIMA, 2009).

Lina, em desacordo com a visão classicista tradicionalista de Marcello Piacentini (1881-1960), arquiteto diretor responsável pela faculdade de Roma, muda-se para Milão, cidade-polo de novas ideias e pensamentos na Itália.

Em Milão, sua carreira começou junto ao arquiteto Gió Ponti, líder do movimento pela valorização do artesanato e diretor da revista Domus. Em pouco tempo, ela mesma passou à direção da revista, até seu encerramento no ano de 1945.

Em 1940, estabeleceu uma parceria com o arquiteto Carlo Pagani e, juntos, iniciaram o escritório “Bo e Pagani”. A maior parte da produção era teórica, uma vez que a guerra tornava difícil a execução de projetos. Sendo assim, juntos, produziram muitos artigos para periódicos com sugestões de projetos de interiores e residenciais.

Enquanto a maior parte de seus colegas procurava meios de se sustentar na profissão, Lina desenvolveu, concomitantemente ao seu pequeno escritório com Pagani, trabalhos de ilustração e design gráfico para revistas. Em seus trabalhos de recorte e colagem é possível notar sua excepcional habilidade em criar novos arranjos e organizações através de uma base pré-existente, justapondo diferentes realidades. (LIMA, 2009)

Quando seu escritório foi bombardeado e destruído em 1943 durante a Segunda Guerra Mundial em um ataque dos Aliados à Itália, Lina passa a apoiar o partido comunista e entra para o círculo social de intelectuais e artistas italianos. Viajou junto com Pagani pela Itália registrando a destruição causada pela guerra e também participa da fundação da Organização dos Arquitetos Associados, transformada depois no "Movimento Studi Architettura", núcleo milanês de reconstrução racionalista. Ainda em Milão, conhece Pietro Maria Bardi (1900 – 1999), jornalista e crítico de arte.

Em 1946, mudou-se para Roma e casou-se com Bardi, adotando o nome de Achillina Bo Bardi. Atraídos pela perspectiva de prosperidade e pelo cenário de uma arquitetura jovem e promissora, viajam para o Rio de Janeiro no mesmo ano. Trouxeram consigo uma extensa coleção de arte, com as quais Bardi organizaria a “Exposição de Pintura Italiana Moderna”. Essa exposição despertaria o interesse do mecenas e empresário Assis Chateaubriand que, mais tarde, em 1947, convidaria o jovem casal a participar da elaboração de um museu há muito idealizado – o futuro MASP.

1.2. LINA NO BRASIL

Lina chegou ao Brasil em 1947, e aqui enxergou a possibilidade de libertar-se das amarras da produção europeia. A guerra e a descrença italiana crescente com o modernismo marcaram a produção da arquiteta, que, em contrapartida à arquitetura de caráter modernista que vinha sendo praticada no Brasil, acabou por desenvolver uma arquitetura com características muito mais semelhantes ao período pós-modernista.

Apesar de sua produção na Itália ter sido escassa, Lina não desembarcou despreparada ao Brasil e trouxe consigo a experiência de fazer arquitetura por escrito (RUBINO, 2009). Assim, mesmo com o aumento na demanda por novos projetos, Lina nunca deixou de escrever – característica que permitiu que todos os seus trabalhos fossem embasados em fortes argumentos teóricos. De acordo com ela, “eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história. Com vinte e cinco anos queria escrever memórias mas não tinha matéria”. (RUBINO, 2009)

O interesse pela escrita levou-a a fundar a *Habitat*, revista de artes no Brasil, ligada ao recém-inaugurado Museu de Artes de São Paulo, projetado pela própria arquiteta e administrado por Pietro Bardi. Nela, escrevia, juntamente com seu marido, colunas periódicas sob o pseudônimo de Alencastro.

Com o decorrer dos anos e diversas viagens realizadas para cidades no interior do país, Lina entrou cada vez mais em contato com a cultura brasileira, e desenvolveu um apreço especial pela arte popular praticada aqui. Seu olhar estrangeiro possibilitou-lhe enxergar com clareza a vitalidade da cultura popular, sem a interferência de preconceitos ou

convenções sociais. Esse apreço e carinho pela cultura brasileira a levaram a se naturalizar em 1951. Passou, então, a referir-se ao Brasil como “pátria escolhida”:

"Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha 'Pátria de Escolha', e eu me sinto cidadã de todas as cidades, desde o Cariri, ao Triângulo Mineiro, às cidades do Interior e as da Fronteira." (BARDI;1993)

Foi nesse ano também que construiu a residência de sua família no bairro do Morumbi, onde viveria até o dia de sua morte, em 1992.

2. OS RESTAUROS DE LINA

A formação acadêmica romana e a experiência adquirida em Milão fizeram com que Lina desenvolvesse uma peculiar visão acerca do tema de restauro, criteriosamente embasada nas teorias e cartas da época¹, e em sua própria experiência pessoal.

Em Roma, Lina sentia verdadeira aversão aos restauros e tombamentos que eram realizados pela cidade inteira. De acordo com ela: *“Se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos”*. (RUBINO e GRINOVER, 2009)

Em suas diversas afirmações, é possível notar o tom de descrença na política de restauro que vinha sendo praticada na Itália, principalmente em Roma. De acordo com Lina, essa política de restauro acabava por engessar a edificação em um momento de forma que esta não pudesse mais dialogar com o presente. Fazer isso, de acordo com ela, seria o mesmo que sepultar o edifício².

¹ Na entrevista de Marcelo Ferraz à Raíssa Oliveira: *“Lina tinha formação e sabia o que era restauro científico ou Carta de Veneza. Ela tinha estudado com Giovannoni e podia dizer isso com convicção. Era uma forma de dizer ‘alto lá, olha com quem vocês estão falando!’.* Ela tinha conhecimento e impunha respeito. Nesse sentido ela usava a Carta de Veneza. Como é uma carta de princípios a ser aplicada em infinitas situações, ela se torna flexível e permite que você dê sua interpretação.”

² *“É claro, temos muito respeito pelos objetos antigos, os verdadeiros, e que os conservamos dentro de casa, como relíquia, que de vez em quando trancamos no armário. Mas violentar uma época impondo-lhe embasamento de gesso e papelão significa desconhecer o progresso fatigante e doloroso da humanidade, que a incompetência, o diletantismo e a ignorância fazem recuar de quilômetros a cada centímetro que ela consegue conquistar em seu caminho para frente.”* (OLIVEIRA, 2006)

Lina acreditava que não fazia parte do escopo do arquiteto manter o bem intocado ou até mesmo respeitar cegamente os materiais utilizados em outrora, e sim encontrar uma maneira de fazer com que a edificação dialogasse de forma eloquente com o presente. Tal pensamento a levou a formular a teoria do *presente histórico*, que permearia toda a sua produção.

O *presente histórico* pode ser definido como o momento atual que traz memórias sem, contudo, estar no passado (OLIVEIRA, 2006). De acordo com Lina, tudo o que vivemos é o presente e é neste tempo em que as obras devem se situar, sendo o edifício apenas “construção” e os usuários dessas construções, os responsáveis por sua vida.

Ao atribuir valor aos usuário de um edifício, Lina transfere a eles a tarefa de construir a história; em seus restauros, Lina promove os canais de acesso para que as pessoas possam se reconhecer como agentes históricos. (BIERRENBACH, 2006/2007) Tal preocupação levou, inclusive, Marcelo Ferraz a descrever sua arquitetura como sendo uma arquitetura de caráter “social”. (FERRAZ, 2007)

Assim, Lina também passou a valorizar o ordinário e o comum que se desenrolam presente e no cotidiano do edifício (GARCIA, MACIEL, GUIMARÃES). Desta forma, desenvolveu um olhar treinado para perceber as pequenas coisas que conferiam caráter à obra, e que deveriam ser mantidas. Afastou-se, então, cada vez mais da ideia de monumentalidade do edifício, e libertou-se das amarras que prendiam as obras de restauro na época.

Ao afastar-se dessa monumentalidade, afastou-se também da linha seguida por Cesare Brandi, que valorizava o caráter extraordinário e excepcional das obras. (GARCIA, MACIEL, GUIMARÃES) Contudo, seu trabalho mostra afinidades com Brandi, pois também concordava que não existia uma fórmula exata para a obra arquitetônica, o oposto do que as teorias de restauro românticas haviam difundido nos anos de 1800. Assim, seus trabalhos adquiriram características muito variáveis entre si, e todas as suas obras estão, de uma forma ou outra, vinculadas ao tempo em que foram criadas, e às exigências percebidas pela arquiteta na época de sua concepção. (LIMA, 2009)

Isso significa que a arquiteta transfere para cada ser humano a tarefa de construir a história, tendo como base os elementos materiais disponíveis. Em seus restauros e em

suas outras obras, Lina Bo Bardi promove os canais de acesso para que as pessoas possam se reconhecer enquanto agentes históricos, capazes de modificar seus rumos pessoais e coletivos, referentes tanto ao passado, como ao presente e ao futuro. (BIERRENBACH, 2006/2007)

2.1 SESC POMPÉIA (1976-1988)

Para compreender melhor o pensamento de Lina na questão da recuperação e restauração de edifícios pré-existentes, será apresentado o caso do SESC Fábrica da Pompéia, uma das obras de mais emblemáticas da arquiteta e uma das mais bem sucedidas no tema de restauro e reconversão de edifícios.

O projeto para a Fábrica da Pompéia foi encomendado pelo SESC – Serviço Social do Comércio -, com o objetivo de construir um centro comunitário, cultural e esportivo para os trabalhadores do comércio em São Paulo. (GARCIA, MACIEL, GUIMARÃES)

Situado na Pompéia, um bairro cujas características eram predominantemente industriais e com poucas opções de lazer, o edifício principal foi projetado em 1928 em um terreno com cerca de 16500 m² para uma família alemã e mais tarde foi vendido para a Fábrica Nacional de Tambores que, em 1945, abrigaria no local a produção de geladeiras da indústria Gelomatic.

O volume original seguia a recente arquitetura industrial inglesa do início do século XX, com feições racionalistas e os tradicionais tijolos cerâmicos. Esse volume sofreu algumas alterações com o passar dos anos e novos galpões foram adicionados seguindo a mesma característica industrial.

Em 1967 a fábrica deixou de funcionar e, em 1973, o terreno foi adquirido pelo SESC, (OLIVEIRA, 2006) inicialmente com o intuito de demolir os galpões e construções no local para liberar espaço.

Contudo, foi apenas em 1975 que Lina foi convidada por Renato Requixa e Gláucia Amaral – diretores do SESC - para projetar a nova unidade do complexo. Durante a concepção e execução do trabalho, contou com o auxílio de seus colaboradores Marcelo Ferraz e André Vainer.

Os volumes das edificações fabris – blocos retangulares de feições uniformes e racionais – acompanhavam o alinhamento das calçadas, e era visível a sua comunicação com o entorno que não havia sofrido alterações. Sua hierarquia se dava como a de uma pequena vila operária: uma grande rua central fazia o acesso aos diversos galpões.

Ao visitar a fábrica pela primeira vez, Lina descobriu que os galpões tinham estrutura em concreto armado, incomum para a época. Tratava-se, então, de uma obra de características Hennebiquianas³, e parte daí a ideia de preservá-las, um fato inusitado para o crescente bairro em desenvolvimento. Lina também observa que durante os finais de semana a antiga fábrica tornava-se um lugar de prazer para os habitantes da região, fossem eles crianças, idosos ou até mesmo adultos. (OLIVEIRA, 2006)

Assim, duas frentes de trabalho formavam-se com essa análise realizada pela arquiteta: a de recuperação e renovação do aspecto físico do conjunto, bem como uma recuperação do caráter público e pulsante do local⁴ (LIMA, 2009). Lina pretendia que sua arquitetura fosse construída com a ajuda dos homens, e assim, o caráter social da obra da Fábrica da Pompéia foi de extrema importância para o desenvolvimento do projeto.

Durante a fase inicial do projeto, apenas os volumes fabris sofreram intervenções: tiveram suas divisões internas removidas e, através da técnica de jato de areia, o reboco dos galpões foi removido e deu lugar aos tijolos avermelhados de características tão industriais. (FERRAZ, 2008)

Antes mesmo da segunda etapa da obra ser iniciada, o SESC já promovia atividades esportivas e culturais no local – prática comum em outras obras da instituição. Assim, Lina afirmou que o trabalho a ser feito no local deveria apenas amplificar e aumentar o que já acontecia lá (FERRAZ, 2008). Lina queria que as pessoas das proximidades se sentissem bem-vindas; Lina queria que o SESC fosse uma homenagem à gente comum. (OLIVEIRA, 2006)

³ “*Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra. (...) (CIDADELA da Liberdade, 1999: 27)*

⁴ “*Na segunda vez que estive lá, um sábado, o ambiente era outro, não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passavam de um pavilhão para o outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía do telhado rachado, rindo com os chutes da bola na água. (...) Pensei: tudo isto deve continuar assim, com toda essa alegria.*” (CIDADELA da Liberdade, 1999: 27)

O projeto começou com a definição do programa a ser implantado. Lina era contra a utilização da denominação “cultural” e “desportivo” e, portanto, o projeto começou a ser chamado de “Centro de Lazer”, interligando tanto projeto quanto programa em uma amálgama inseparável. (FERRAZ, 2008) O programa desenvolvido previa um complexo esportivo, um restaurante, um teatro e locais para exposições e oficinas.

A obra começou com a reforma da fábrica de forma a guardar suas características formais, como o piso de paralelepípedo, as grandes portas e até os tambores da antiga fábrica. Ainda, as novas adições a esses volumes deveriam seguir a mesma identidade fabril; contudo, essa decisão estava longe de ser romântica; Lina preservou a imagem da fábrica para poder transformá-la no seu oposto: algo agradável e voltado para o lazer. (OLIVEIRA, 2006)

Os pavilhões abrigados dentro dos volumes fabris cobriram grande parte do programa, desde a área administrativa até o anfiteatro, restaurante e espaços multiuso.

Contudo, com a decisão de manter os galpões industriais intactos, sobrara apenas uma pequena parcela do terreno para instalação do conjunto esportivo e grande parte dessa parcela se mostrou área *non-aedificandi*, devido ao córrego das Águas Pretas. Assim, grande parte do local para o qual seria destinado o complexo esportivo não pôde ser ocupado. Para contornar essa situação, então, a solução encontrada foi a de verticalização do programa, resultando em duas torres de concreto aparente interligadas por passarelas de concreto protendido de até 25 metros de comprimento. (RUBINO, 2009)

Esses novos volumes foram abertos com o que Lina gostava de chamar “buracos” pré-históricos de forma a criar uma ventilação cruzada permanente que evitasse o uso de ar-condicionado no local.

Por fim, a torre que abriga a caixa d’água foi projetada de forma a fazer uma referência à antiga chaminé da fábrica, demolida anteriormente. É essa mesma “torre-chaminé-caixa-d’água” de Lina que irá se transformar no símbolo e marca do local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir, portanto, que Lina Bo Bardi não foi apenas uma arquiteta com grande bagagem e colaboração para o cenário da arquitetura brasileira do século XX, como também foi uma pioneira no âmbito da preservação e recuperação do patrimônio pré-existente brasileiro.

Sua formação acadêmica e sensibilidade nata para a arquitetura permitiram que desenvolvesse um discurso teórico e extremamente inovador acerca da maneira de lidar com edifícios pré-existentes e em como reinseri-los na paisagem urbana do contexto contemporâneo sem congelá-los no tempo.

No Brasil, o discurso teórico cria asas e liberta-se das amarras encontradas na Europa da Segunda Guerra Mundial, resultando em obras arquitetônicas extremamente atuais e de uso popular intenso – mostrando que suas intervenções e recuperações de fato são capazes de trazer uma obra para o presente, sem necessariamente perder as características arquitetônicas de valor.

O SESC Fábrica da Pompéia é um exemplo vivo desse gingado que a arquiteta possuía ao combinar passado e presente em um só lugar, e ainda com toques de cunho social ao projeto. Nessa obra, demonstra que todos os conceitos de restauro podem ser observados não somente em seus textos, como também em suas obras construídas.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Eneida de. **O construir no construído na arquitetura contemporânea: relações entre teoria e prática**. Tese de Doutorado (Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BIERRENBACH, Ana Carolina de S. **Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro**. In: Revista CPC, São Paulo, n. 3, p. 6-32, nov. 2006/abr. 2007.

BIERRENBACH, Ana Carolina de S. **Os Restauros de Lina Bo Bardi: Inspirações para a preservação da arquitetura do movimento moderno**. In: DOCOMOMO. Disponível em < <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/012R.pdf> > Acesso em 20/08/13.

FERRAZ, Marcelo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo, PLB, 1993.

FERRAZ, Marcelo. **Numa Antiga Fábrica de Tambores**: Sesc Pompéia comemora 25 anos. Portal Vitruvius - São Paulo, abril de 2008, Caderno Minha Cidade. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em 20/08/13

FERRAZ, Marcelo: depoimento [abr. 1997]. Entrevistador: R. OLIVEIRA. Entrevista concedida ao portal Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295>>. Acesso em 27/08/2013

FRACALOSSI, Igor. "**Arquitetura de palavras**: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi / Marcelo Ferraz". Portal ArchDaily, Maio de 2013. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/01-101286/arquitetura-de-palavras-a-escrita-livre-e-exata-de-lina-bo-bardi-marcelo-ferraz>>. Acesso em 27/08/13.

GARCIA, Fernanda Ghirotto; MACIEL, Ana Paula; MAGALHÃES, Angélica. **Presente histórico**: o antigo e o novo na obra de Lina Bo Bardi. In: <http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/1.pdf>. Acesso em 04/09/2013.

LATORRACA, Giancarlo; **Cidadela da liberdade**. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, SESC, São Paulo; 1ª edição, 1999.

LIMA, Zeuler de Almeida. **Lina Bo Bardi**: Entre Imagens e Centros. Maio de 2009. UFRGS, ARQ TEXTO 14, 2009.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi**: sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina Por Escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.