

Em uma fábrica cultural, um pensamento popular: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia

In a cultural factory, a popular thought: Lina Bo Bardi and the Sesc Pompéia

En una fábrica cultural, un pensamiento popular: Lina Bo Bardi y el Sesc Pompéia

Laura Pappalardo¹

Orientadora: Profa. Dra. Marina Grinover (EC e FAU-USP)

Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre 2013-2014 com financiamento do Núcleo de Pesquisa da Escola da Cidade

Neste trabalho investiga-se como as ideias de cultura popular e de função social da arquitetura - formadoras do pensamento arquitetônico de Lina Bo Bardi - estão presentes no projeto do Sesc Pompéia, realizado de 1977 a 1986, em São Paulo. Procuo investigar aspectos projetuais, tais como o detalhamento arquitetônico e a constituição dos espaços; o projeto do mobiliário presente nos diferentes ambientes; e a relação do edifício com seu entorno, de modo a compreender como escolhas arquitetônicas refletiram ideias fundamentais do pensamento da arquiteta. Outra característica estudada é como se estabelece a convivência nos espaços que constituem o Sesc Pompéia. Há, de fato, uma vivência coletiva no espaço em questão? Houve mudanças no decorrer do tempo em relação ao uso do espaço? Ou seja, ao pensar o Sesc Pompéia como obra caracterizadora de um contexto, de uma historicidade, objetivou-se entender, por meio do estudo do projeto, como o processo projetual e construtivo sedimentaram o conhecimento da arquiteta.

Palavras-chave

cultura popular; Lina Bo Bardi; Sesc Pompéia

This paper investigates how the ideas of popular culture and social function of architecture - formers of the architectural thinking of Lina Bo Bardi - are present in the SESC Pompeia, built from 1977 to 1986, in São Paulo. Seeking to investigate design aspects such as architectural detailing; the furniture design in different environments; and the building's relationship to its surroundings, in order to understand how architectural choices reflected fundamental ideas held by the architect. Another aspect studied is how to establish the coexistence of different activities and public in the same spaces. There is, indeed, a collective experience? There have been changes over time in the use of space? In other words, thinking Sesc Pompeia as a work that characterizes a context, a historicity, the aim was to investigate how the architectural design and construction process consolidated the architect concepts.

Keywords

popular culture; Lina Bo Bardi; Sesc Pompéia

Este artículo investiga cómo las ideas de cultura popular de y de la función social de la arquitectura - ideas formadoras del pensamiento arquitectónico de Lina Bo Bardi - están presentes en el proyecto del SESC Pompeia, que tuvo lugar desde 1977 hasta 1986, en São Paulo. Busco investigar aspectos proyectivos como los detalles arquitectónicos y la creación de espacios; el diseño de muebles; y la relación del edificio con su entorno, con el fin de entender cómo las opciones de arquitectura reflejaron las ideas fundamentales del pensamiento de la arquitecta. Otra característica estudiada es la forma de establecer la convivencia en los espacios que conforman el Sesc Pompeia. Existe una experiencia colectiva en el espacio? Se han producido cambios a largo del tiempo en el uso de los espacios? En otras palabras, ao pensar Sesc Pompeia como obra caracterizadora de un contexto, una historicidad, se buscó investigar, a través del diseño, como el proceso de diseño y construcción arquitectónica consolidó los conceptos de la arquitecta.

Palabras-clave

cultura popular; Lina Bo Bardi; Sesc Pompéia



Figura 1. Totem sinalizador no desenho de Lina Bo Bardi.
 Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

1. Aproximação com a cultura brasileira

Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi vieram para o Brasil em 1946, sendo que o principal motivo da mudança foram as consequências após o período da Segunda Guerra Mundial. Período esse durante o qual, por conta da escassez de trabalho na área de arquitetura, Lina trabalhou na edição de inúmeras revistas, entre elas a revista *Domus*, ganhando experiência com projeto de móveis, desenho de interiores e desenho gráfico. Em 1946, fundou com Bruno Zevi, a Revista *A - Cultura della Vita*, acumulando experiência em escrever a respeito da realidade social, cultural e política, olhando criticamente a sociedade e expondo suas ideias publicamente.

O casal chegou no Rio de Janeiro. No ano seguinte, mudaram para São Paulo, a convite de Assis Chateaubriand para Pietro Maria Bardi participar da fundação do MASP - Museu de Arte de São Paulo, inicialmente instalado na rua 7 de Abril.

Junto ao o museu, Lina Bo e Pietro Maria Bardi criaram o Instituto de Arte Contemporânea, inaugurado em 1951. A escola tinha como objetivo formar profissionais que pudessem atuar na indústria brasileira, de modo a vincular a produção artística à prática industrial. Seguia como modelo o Institute of Design em Chicago, fundado em 1937, conhecido por dar continuidade à forma de ensino desenvolvida na Bauhaus (1919-1933), em Dessau, na Alemanha. Sobre o programa de ensino, Lina declara: “cursos especiais de desenho do natural, história da música, curso de gravura, de fotografia e um setor dedicado às crianças, com lições de pintura, de música e de dança” (BARDI, 1993c, p.51).

Apesar de ter durado apenas três anos, o instituto pôde ser considerado uma escola de extrema vanguarda, que criou a possibilidade de formação em design, profissão ainda inexistente no Brasil,

e de onde saíram importantes nomes do design nacional.

Em 1957 Lina Bo Bardi iniciou o projeto da segunda sede do Museu de Arte de São Paulo, na avenida Paulista e, no ano seguinte, viajou para a Bahia, viagem fundamental para a transformação de seu olhar, principalmente sobre nossa cultura:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil. (BARDI, 1993b, p.10)

Permaneceu na Bahia de 1958 a 1964, onde dirigiu o Museu de Arte Moderna e realizou o projeto de recuperação do Solar do Unhão. No nordeste, Lina reconheceu a força da criatividade popular, apontando interesse pelos aspectos da cultura que se estruturam nas atividades cotidianas correspondentes às condições mais simples e fundamentais do homem. Assim, segundo a arquiteta, do mesmo modo que a cultura popular diz respeito às características intrínsecas ao homem, nas suas condições de vida mais miseráveis, a forma do povo de construir é realizada para suprir suas necessidades vitais e não para o desenrolar de caprichos (BARDI, 1994).

Segundo Juliano Pereira, Lina Bo Bardi escreveu artigos na revista *Habitat* a respeito da arquitetura sem arquitetos, ou seja, uma arquitetura feita a partir da prática de atividades cotidianas, que lidam com materiais de conhecimento herdado de gerações anteriores. É interessante reparar que características apontadas pela arquiteta como componentes dessa arquitetura empírica, do cotidiano,

são semelhantes a características presentes na arquitetura moderna, tais como: funcionalidade, proporção, racionalidade do espaço e elaboração do programa arquitetônico a partir de elementos essenciais para o uso cotidiano (PEREIRA, 2007). Com isso, tal forma de construir, supostamente não contaminada pela ostentação, revela os mais simples meios de construção, sendo, porém, dotada de uma força expressiva brutal.

Posteriormente, Lina Bo Bardi tentaria mostrar para São Paulo e para o Brasil, esse universo que lá encontrou, desconhecido, pois sendo de origem pobre não se olhava para tal produção como possível referência. A arquiteta, em sua estadia no sertão nordestino, notou que lá se conseguia viver com muito pouco, sem recurso material, financeiro ou ferramenta. Se buscava a solução a partir daquilo que tinham nas mãos, obtendo, assim, resultados simples e econômicos, e ainda dotados de poesia. Tal observação, porém, não significa uma exaltação da miséria, pelo contrário, significa o elogio à inteligência da possibilidade de produção de objetos inteligentes e sintéticos em condições de extrema pobreza.

É interessante notar que, uma vez reconhecida tal aproximação, percebida em resultados da arquitetura moderna quando comparadas com a arquitetura de origem popular, há a construção, pela arquiteta, da possibilidade de se fundir, a partir de uma visão crítica, valores populares e modernos. Tal fusão acontece, por exemplo, na construção do Sesc Pompéia, aonde estão presentes, ao mesmo tempo, o moderno e a construção fundada na observação de raízes populares - por isso o valor da cultura popular na leitura do centro cultural Sesc Pompéia.

Em 1959, a arquiteta fez, em parceria com o diretor da escola de teatro de Salvador Martim Gonçalves, a exposição Bahia, no Ibirapuera, em São Paulo. A exposição, inaugurada pelo então presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, fez parte da V Bienal de arte e arquitetura, que naquele ano colocava em destaque a arte concreta. Segundo Juliano Pereira, a exposição foi composta por três partes. Uma parte fixa, com fotos de hábitos da população, sua arquitetura e a cidade, e um conjunto de objetos expostos: “peças de cerâmica popular, ex-votos, carrancas de embarcações do Rio São Francisco, peças de escultura negra, apetrechos miúdos de cozinha e de uso cotidiano do povo, roupas, brinquedos, instrumentos de festas populares e algumas peças de santos barrocos” (PEREIRA, 2007, p.100). Outra parte móvel: capoeiristas, baianas vendedoras de comidinhas, tocado-

res de berimbau e de atabaques, de modo que as pessoas e seus costumes eram mostradas diretamente ao público. A terceira parte que completava a composição da mostra era um espaço destinado à apresentação de slides, realização de palestras com o antropólogo Edson Carneiro e o Escritor Jorge Amado, e a apresentação do músico Dorival Caymmi (PEREIRA, 2007).

Com a exposição “Bahia”, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves propuseram um contraponto do foco temático proposto pela Bienal. Assim, conforme coloca Silvana Rubino, enquanto a maioria dos países que participaram da Bienal exibiam obras de seus artistas mais conceituados, na exposição “Bahia” encontrava-se um retrato cotidiano do nordeste brasileiro, com sua arte “anônima e popular” (RUBINO, 2002). Com a mostra, questionavam os limites entre “arte e Arte” (BARDI, 1993, p.134) - sendo a “arte” um direito de expressão de todo ser humano, “todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia” (BARDI, 1993a, p.134); e a Arte “um discurso tão especializado sobre si mesma, (que) torna-se algo à margem da sociedade” (PEREIRA, 2007, p.101).

2. Uma viagem à Bahia

Após a realização dessa exposição, a arquiteta foi chamada pelo governador na Bahia para fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna. Lá deveria acontecer um centro de documentação e estudos da arte popular, com o intuito de promover a “passagem de um pré-artisanato primitivo à indústria moderna” (BARDI, 1993d, p.152) através da criação de uma “Escola de Desenho Industrial partindo do artesanato ligado às bases populares do nordeste” (PEREIRA, 2007, p.172).

O Solar do Unhão, edifício originário do final do século XVI que abrigaria o museu, foi restaurado pela arquiteta de forma antes inédita no Brasil (PEREIRA, 2007). O projeto foi desenvolvido no canteiro de obras, tal como ocorreu posteriormente no Sesc Pompéia, em São Paulo, e na igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia. Segundo o arquiteto André Vainer, o restauro do Sesc Pompéia pode ser considerado uma forma mais madura de restauro a partir da experiência de restauro do Unhão (VAINER, 2014).

Lina Bo Bardi, ao propor o que deveria ser feito no local, apresentava-se contra o engessamento da condição espacial original, defendendo uma atualização do lugar frente às necessidades contemporâneas, para assim assegurar a sua utilidade

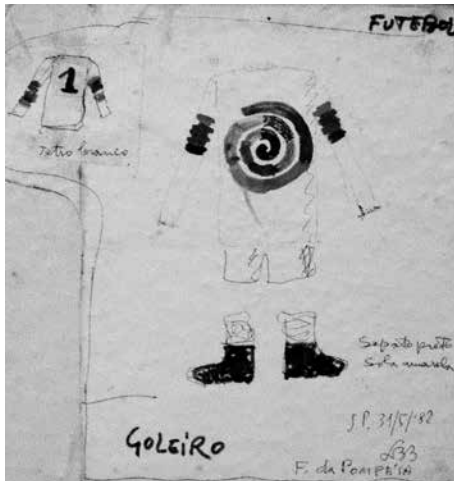


Figura 2. Uniforme de goleiro no desenho de Lina Bo Bardi. Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

após o restauro (PEREIRA, 2007). Pode-se aqui, fazer um paralelo com o pensamento de Argan acerca da ideia de patrimônio cultural: “A proteção dos patrimônios culturais deve certamente ser conservacionista, mas não conservadora” (ARGAN, 1998, p.88). E complementa, ainda: “a conservação integral é objetivamente impossível, não se pode pretender que o ambiente da vida contemporânea permaneça idêntico ao do passado” (ARGAN, 1998, p.87), de modo que a relação entre o antigo e o moderno deve ser estabelecida por meio de metodologias críticas claras.

Para Lina Bo Bardi, as intervenções realizadas deveriam ficar em evidência, sem a tentativa de imitação da aparência original do edifício, de modo a ser possível diferenciar experiências passadas de experiências atuais. As intervenções de Lina no espaço são claras: a escada, com seu sistema construtivo pensado a partir de encaixes de carros de boi; e janelas e portas que, pintadas de vermelho, representariam casas de bairros populares da Bahia, aonde muitas vezes portas e janelas são vermelhas. Assim, pode-se perceber que tais intervenções não eram escolhas gratuitas, já apresentavam qual seria o valor da arte popular para o futuro uso daquele espaço, conforme declara Silvana Rubino (RUBINO, 2002).

Havia, ainda, outra especialidade do museu pensada pela arquiteta como um espaço vivo: a praça aberta à beira do mar do Solar do Unhão. Segundo coloca Juliano Pereira, lá seria um espaço para “o comércio de artesanato, apresentações de música, dança, capoeira, samba de roda, teatro e outras manifestações populares coletivas” (PEREIRA, 2007, p.198).

A inauguração do Museu de Arte Popular foi realizada com a exposição “Nordeste”, na qual seria exibido o levantamento sobre a produção popular

nordestina de objetos. Tais objetos seriam futuramente convertidos em protótipos que se vinculariam com a produção industrial, de modo a possibilitariam uma nova abordagem do desenho industrial (RUBINO, 2002). O objetivo final do museu seria a Escola de Desenho Industrial, na qual mestres e aprendizes artesãos entrariam em contato com estudantes de desenho industrial, de modo a trocaram conhecimentos técnicos e teóricos, com o intuito de desenvolver um desenho industrial de alta qualidade, baseado em valores culturais da tradição popular brasileira (RUBINO, 2002).

Nas palavras de Darcy Ribeiro “Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir do seu artesanato, a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade” (*apud* MICHILES; FERRAZ, 1993, s.p.). Porém tal ideia não foi colocada em prática, pois, com o golpe militar um ano depois, há a imobilização do trabalho de Lina na Bahia.

A viagem ao nordeste, portanto, fortaleceu sua concepção de uma arquitetura de meios simples, que tem como compromisso fundamental sua função social, devendo, em primeiro lugar, tomar conhecimento de como vive o povo.

Com a instauração do regime militar no país, em 1964, Lina Bo Bardi voltou para São Paulo. Lá, a arquiteta retomou o projeto do Museu de Arte de São Paulo, que seria inaugurado em 1968. Lina declara que, ao projetar o MASP, não procurou a beleza, procurou a liberdade: “Os intelectuais não gostaram. O povo gostou ‘sabe quem fez isso? Foi uma mulher!’ ” (*apud* MICHILES; FERRAZ, 1993, s.p.). Em 1977, Lina iniciaria o projeto do Centro de lazer Fábrica da Pompéia, sobre o qual falaremos adiante.

Durante sua vida, Lina Bo Bardi sempre usufruiu da escrita como forma de pensamento,



Figura 3. Usos diversos da canaleta para água da chuva. Fonte: foto da autora, 2014.

dizendo ser muito perigoso começar a projetar de forma precipitada. Segundo ela, seria necessário conhecer a fundo o local no qual se inserirá a obra, quais as necessidades reais de cada indivíduo que frequenta e habita a região, de modo que o arquiteto desenvolveria quase uma espécie de método científico de como se avaliar o que lá se encontra, em que se faz perguntas das reais necessidades de cada um, de modo a manter uma visão crítica da realidade (FERRAZ, 2014). Pode-se observar que, em seus últimos projetos, há muito mais texto escrito do que desenhos.

3. Função social da arquitetura para Lina Bo Bardi

A arquitetura verdadeira é um processo total, que cuida dos relacionamentos econômicos, políticos e sociais do ser humano. A poesia da forma é vital. Mas sem o sentido social da arquitetura tudo isso se perde. O homem é o objetivo final da arquitetura. (BARDI, 2013a, p.32)

Para tratar do tema da função social da arquitetura, é importante contextualizar essa ideia no Brasil moderno. O assunto, já bastante fundamentado previamente, foi tema do I congresso Brasileiro de Arquitetura, realizado em janeiro de 1945, que colocava a seguinte questão, segundo as palavras de Vilanova Artigas: “qual o papel social do arquiteto nas modificações necessárias para um novo Brasil que se estava querendo projetar?” (ARTIGAS, 2004, p.190). O tema “A Função Social do Arquiteto”, foi o título atribuído ao concurso prestado por João Vilanova Artigas para professor titular da disciplina de Projeto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1984.

Conforme coloca Sérgio Ferro, para Vilanova Artigas a militância na arquitetura era constante, de modo que qualquer traço desenhado tinha como fundamento uma crítica, uma implicação social (FERRO, 2006). Já segundo Artigas, a arquitetura seria uma arte que tem como finalidade a necessidade de exercer função no campo social (ARTIGAS, 2004), e ainda complementa:

Enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto as obras dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular. (ARTIGAS, 2004, p.49)

Já para Lina Bo Bardi, o arquiteto está a serviço da sociedade, devendo desempenhar uma função sociopolítica em seu trabalho, ou seja, é dever do arquiteto implementar uma visão crítica em sua arquitetura. Assim, ao construir “cidades, bairros e casas populares”, desempenha o papel de agente no campo da justiça social, conforme a arquiteta coloca:

[...] o arquiteto é um operário qualificado que conhece o seu ofício não só prática como teórica e historicamente, e tem precisa consciência que a sua humanidade não é um fim em si mesma, mas se compõe, além da própria individualidade, dos outros homens e da natureza. (BARDI apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p.8)

Segundo Juliano Pereira, a arquiteta sempre viu a profissão como meio de resposta aos problemas cotidianos “relativos à sobrevivência material e espiritual dos seres humanos” (PEREIRA, 2007, p.210).

Ao comentar produção arquitetônica durante uma aula de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, texto publicado em maio de 1979 na revista PINI, porém, Lina diz que

os arquitetos perderam a posição crítica, não há mais um fim para o qual se projeta pois houve o “desligamento total do arquiteto dos verdadeiros problemas reais” (BARDI, 2009, p.143). E complementa: para ser possível voltar a conversar com os princípios da arquitetura moderna, é necessária a recuperação da função social da arquitetura (BARDI, 2009, p.143).

É interessante reparar que tanto Artigas quanto Lina Bo Bardi apresentavam uma “vinculação forte entre arquitetura, ideologia e um projeto de formação nacional”, além da “irritação visceral pelos fetiches da cultura burguesa” (ROCHA, s.d.), o que pode ser constatado, por exemplo, no discurso de Lina Bo Bardi ao fazer as cadeirinhas de madeira sem estofamento no teatro do Sesc Pompéia, de modo a ir contra ao conforto alienante, em busca de uma aproximação atenta e crítica do espectador.

Pode-se, ainda, pensar a relação do projeto para o Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi com sua concepção de arquitetura dotada de função social a partir da ideia de uso do espaço de forma coletiva: com as mesas de uso coletivo, a contínua rua central que se transforma em calçada ao chegar na rua Clélia, trazendo a escala da cidade e, com isso, a concepção de espaço público para dentro de sua espacialidade. Constitui-se, assim, com o projeto de Lina Bo Bardi, um espaço que visa uma vivência política, de modo a refletir a respeito da concepção de um espaço público socialmente funcional, acessível para todos.

4. Lina Bo Bardi e as formas de pensar a cultura

A partir de sua formação e do contexto em que viveu, Lina Bo Bardi defende ter a arte um valor educativo, de introdução a um pensamento crítico da existência. Para ela, a expressão humana antecede o formato arquitetônico, ou seja, é necessário entender o caráter de cada localidade, formado por quem o habita, para, apenas após profunda pesquisa e entendimento das reais necessidades de cada lugar, projetar. Com isso, antes de projetar escrevia muito, de modo a compreender qual seria a solução válida para cada localidade.

[...] tenho inibições arquitetônicas, é uma doença, não é pose. Sou incapaz de projetar um banco, uma mansão particular, um hotel. Teria amado projetar talvez um hospital, escolas, casas populares. Mas nunca aconteceu. No fundo vejo a arquitetura como serviço coletivo e como poesia, alguma coisa que nada tem a ver com arte. Uma espécie de aliança entre

dever e prática científica. (*apud* MICHILES; FERRAZ, 1993, s.p.)

Lina Bo Bardi defendia a criação de uma identidade nacional brasileira baseada na cultura popular, cotidiana, por ser essa cultura fundamentada a partir das reais necessidades do homem, além de ser desinstitucionalizada e dotada de liberdade, uma liberdade coletiva e ciente de sua responsabilidade social. A cultura popular, portanto, não tem como objetivo a erudição, mas sim a busca de solução para que todos adquiram as mínimas condições necessárias para se viver. Segundo a arquiteta, a cultura popular “é o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir” (BARDI, 1994, p.12)

A arquiteta declara: “Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. (...) Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia” (BARDI, 1994, p.25). A arte popular, portanto, seria composta por objetos que exercem funções verdadeiras, cotidianas, enquanto a cultura popular é todo e qualquer costume cotidiano, simples, fundamental.

Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como ‘esculturas’, as colchas são colchas, os panos com aplicações são ‘panos com aplicações’, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste. (BARDI, 1994, p.33)

Lina reitera assim o objeto, nunca como enfeite, mas sim em sua forma funcional, distante portanto de certa glorificação: “a glorificação (especialmente no sul do país) já começou com os fífós, cerâmicas e latarias, enfeites da classe média e alta” (BARDI, 1994, p.33). Portanto, a crítica colocada pela arquiteta era justamente contra o objeto essencialmente decorativo (FERRAZ, 2014).

É importante ressaltar que, conforme dizia Lina Bo Bardi, a cultura popular não deve ser confundida com o folclore. O folclore, idealizado por uma visão paternalista, aliena o objeto de seu verdadeiro significado popular, ou seja, há a distorção da produção popular pelo interesse da cultura elitizada, atribui-se outro significado a essa produção, de modo a eliminar posições incômodas existentes em seu significado popular original. Para Lina, quando se analisa a produção popular como folclore, a cultura popular deixa de existir (BARDI, 1994).

No filme documentário sobre Lina Bo Bardi, há uma declaração de Caetano Veloso, dizendo ter sido “dona Lina”, que viu de forma mais profunda a força da criatividade popular na Bahia. E ressalta que a arquiteta dizia, muito claramente: “não como folclore, não como documentação de um estilo exótico, ou divertido, ou curioso, mas como verdadeira força cultural”. (MICHILES; FERRAZ, 1993, s.p.) Seria, portanto, característica fundamental do brasileiro a “grossura” presente em seu cotidiano: uma cultura livre das amarras da civilização ocidental. Assim, a força cultural estaria nessa forma fundamental do homem, forma mais simples e original, não digerida. Conforme coloca Zeuler de Lima, mostrar a grossura do povo brasileiro, de modo a não se mascarar mais a pobreza brasileira, era, para Lina, uma escolha política (LIMA, 2007).

Assim, a partir de sua crescente ligação com a manifestação popular, Lina Bo Bardi passa a se dedicar à valorização da cultura brasileira, sempre buscando em suas obras arquitetônicas a concretização de tal valorização cultural. A cultura popular seria, portanto, a cultura cotidiana, que soluciona questões reais:

[...] esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura (cultura erudita), tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura. (BARDI apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p.89)

Podemos, aqui, fazer um paralelo com o pensamento da arquiteta ao projetar o Sesc Pompéia. O projeto previa a integração de objetos e costumes oriundos da cultura popular com a cidade na qual o projeto se insere e com as pessoas que nela habitam, de modo a trazer a força da cultura popular nordestina para o sudeste do país. Objetos populares, como a flor de mandacaru, e elementos de referência nordestina, como o espelho d’água Rio São Francisco não estão colocados no espaço de forma gratuita. Do modo como se inserem na trama do projeto, tem o significado de uso cotidiano e de possibilidade de análise crítica da sociedade atual quando contraposta aos valores apresentados pela cultura popular: trazer consigo a força da simplicidade e a valorização da vida cotidiana. Assim, segundo a arquiteta, a cultura estaria nas pessoas andando no sesc, estando o lado popular presente no simples ato cotidiano (FERRAZ, 2014).

Quando Lina Bo Bardi foi avisada pela diretoria do Sesc que o nome do centro seria “Centro Cultural e Desportivo Dr. Fulano de tal” (segundo

Marcelo Suzuki não se sabe mais o nome), Lina exclamou:

- Não! Eu não sei quem é esse fulano, ninguém sabe. E não é cultural. Nem desportivo. É um centro de lazer, cultural só afasta as pessoas, assusta. E arte já não interessa mais a ninguém e eu quero aqui cheio de gente. E esporte também é para lazer, sou contra esporte competitivo. Vai chamar Centro de Lazer Fábrica da Pompéia e acabou! (SUZUKI, 2010, p.21)

Pode-se fazer um paralelo entre o pensamento da arquiteta e o filósofo Antonio Gramsci, conforme Juliano Pereira: “ao discurso de Lina é possível estabelecer uma série de comparações e a constatação de uma influência direta dos escritos de Gramsci acerca da idêntica problemática discutida por este autor sobre a situação da Itália” (PEREIRA, 2007, p.193). Gramsci coloca:

Na Itália o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e, de qualquer modo, não coincide com “popular”, já que os intelectuais estão afastados do povo, isto é, da nação, estando ligados, ao contrário, a uma tradição de casta, que jamais foi quebrada por um forte movimento político popular ou nacional vindo de baixo. (GRAMSCI apud PEREIRA, 2007, p.193)

No mesmo sentido, Lina Bo Bardi apresenta crítica bastante semelhante à do filósofo ao questionar o distanciamento evidente entre intelectuais brasileiros, com sua forma de pensar uma cultura excludente, e a cultura popular oriunda do Nordeste (PEREIRA, 2007).

É importante, aqui, ressaltar que a retomada de valores populares estava ocorrendo no mundo do pós-guerra como um todo: com o segundo pós-guerra, se busca uma volta à origem popular e o distanciamento da ideologia do “milagre tecnológico”, uma vez vistos os danos que as novidades mecânicas poderiam ocasionar, como ocorreu com a devastação das cidades durante a guerra:

[...] nos primeiros anos desse século centros artísticos como Paris, Roma, Berlim descobriram tesouros nos carregamentos de mercadores iniciando a voga da arte negra, [...] Picasso incorporou as máscaras africanas em sua pintura trazendo uma renovação que seria soberba da escultura africana. (RUBINO, 2002, p.147)

Outra maneira de pensar presente de forma recorrente no trabalho da arquiteta é a ideia de “presente histórico”, ou seja, a capacidade de entender historicamente o passado, sabendo distinguir o que poderia servir para situações atuais. Conforme coloca Lina, não se deve simplesmente

jogar fora o passado e toda a sua história, se deve conhecer a história para saber distinguir o que não deve ser repetido, e o que do passado ainda está vivo hoje, ou seja, deve haver a busca do diálogo entre o passado e o presente, respeitando o contexto em que se insere (BARDI, 2009).

A arquiteta falava, ainda, da arquitetura como arquitetura pobre. Pobre no sentido de simplificação, uma arquitetura que visa a recuperação do modo de construção introduzido pelo povo, de maneira simples e funcional (BARDI, 2013a). Um exemplo de tal pensamento seria a Igreja do Espírito Santo do Serrado, que, segundo a arquiteta, “foi construída com materiais muito pobres, é uma arquitetura pobre, mas não no sentido da indigência, e sim no sentido artesanal que exprime comunicação e dignidades máximas através dos menores e humildes meios” (BARDI, 2013a, p. 31)

Também pode-se retomar tal ideia quando olhamos para o projeto do Sesc Pompéia. Segundo Lina Bo Bardi:

A Pompéia vai ser um exemplo de arquitetura ‘pobre’, arte ‘pobre’. O povo virá aqui e terá que se sentir bem com certos dados básicos, que são a solidariedade e a poesia. Não precisa de sofisticação. Pretendemos criar uma atmosfera humana, de simpatia. Uma coisa ‘pobre’ é também o máximo de sofisticação. (BARDI, 2013a, p.31)

Nesse sentido, ela retoma, aqui, o conceito de cultura popular no modo como o povo constrói o objeto com sua utilidade máxima, porém a partir dos mais humildes meios, dotados de uma simplicidade plasticamente bela, sem excessos.

5. Velha fábrica

O local em que se situa o Sesc Pompéia é, em sua origem, uma fábrica, construída pela firma alemã Mauser & Cia Ltda, em 1938. Constitui-se espacialmente por galpões, distribuídos de forma semelhante a projetos ingleses característicos do período inicial do século XX. Em 1945, a fábrica é comprada pela Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa, fabricante de tambores e, posteriormente, é atribuído ao local o uso direcionado à produção de geladeiras à querosene.

Segundo Lina Bo Bardi, quando entrou pela primeira vez na antiga fábrica, em 1976, encontrou um lugar abandonado, porém lhe chamou a atenção sua estrutura pioneira de concreto armado desenvolvida pelo engenheiro François Hennebi-que (1842-1921). Antes do início da revitalização

da fábrica, a arquiteta percebe que o espaço já era dotado de vida: durante o final de semana pessoas de todas as idades freqüentavam o local, uns jogavam futebol, outros preparavam churrascos, pessoas passeavam entre os galpões. Com isso, Lina decide o que deveria ser feito: manter o que lá já existia, fazer com que aquela vivacidade permanecesse. O projeto, então, visou recuperar e manter a velha fábrica, acrescentando algumas intervenções de caráter contemporâneo (BARDI, 2013a).

Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira. Fizemos também um esforço para dignificar a posição humana. Esse é o dado mais importante (SUBIRATS, 2013, p.83)

Assim, ao projetar, a arquiteta não apagou os vestígios de que lá era uma fábrica. Ao transformar a antiga fábrica em um centro de lazer, fez uma junção entre o trabalho fabril, que, segundo Lina, é uma das condições mais violentas de trabalho, com o lazer, condição de respeito à necessidade do ócio, do descanso. Promoveu-se, assim, um espaço de vida coletiva em sociedade, porém mantendo o olhar crítico de que lá antes fora um ambiente de trabalho árduo, criando um espaço de lazer e vivência coletiva; dotado, ainda, de embasamento político presente na vivência coletiva e no valor histórico do espaço como trabalho fabril. Assim, ao não apagar os vestígios da fábrica, Lina Bo Bardi valorizou o trabalho que lá foi realizado, valorizou o homem como trabalhador.

É interessante ressaltar, segundo entrevista efetuada com Glaucia Amaral, o fato de que antes da arquiteta Lina Bo Bardi ser convidada pela instituição para fazer o restauro do Sesc Pompéia, já havia um projeto pago para ser efetuado pelo arquiteto Julio Neves, que consistia na demolição da antiga fábrica, com o objetivo de construir dois espigões. Não concordando com a demolição prevista, funcionários do Sesc, que eram a favor do restauro, indicaram a arquiteta Lina Bo Bardi para o projeto, pois conheciam seu trabalho de restauro no Solar do Unhão.

Por ser uma obra realizada já na idade mais madura de Lina Bo Bardi, poderia se dizer que o projeto do Sesc Pompéia reflete valores acumulados pela arquiteta ao longo dos anos: sua formação na Itália, a estadia no nordeste brasileiro, a importância da cultura popular e a busca da formação de uma identidade brasileira. Desse modo, os conceitos de cultura popular e do fazer arquitetônico com base na ideia da função social da arquitetura



Figura 4. Sesc Pompéia.
Fonte: desenho da autora, 2014

estão presentes na origem da obra do Sesc Pompéia (SUBIRATS, 2013).

O projeto do Centro de Lazer Fábrica da Pompéia iniciou-se em 1977 com a transformação da antiga fábrica de tambores em um centro voltado para o lazer. A restauração dos galpões teve como base os princípios da Carta de Veneza e da Declaração de Amsterdã - respectivamente de 1964 e 1975 - que discorriam sobre o modo de restauração e conservação de monumentos e sítios, deixando visíveis as diferentes técnicas utilizadas, além de evidenciar a história do edifício (BARDI, 2013a). Pode-se observar esse cuidado com a evidência histórica do edifício, por exemplo, ao se observar o fato de que nenhuma parede constituinte das novas espacialidades do Sesc Pompéia encosta em paredes da antiga fábrica, de modo a preservar o espaço original de forma íntegra. Assim, o restauro propunha a integração entre o contemporâneo e o antigo (VAINER, 2014).

Durante a construção, Lina montou seu escritório dentro da obra, assim estaria sempre a par do que se fazia. Conforme colocou Marcelo Ferraz, essa condição possibilitou uma vivência real do espaço, permitindo a experimentação de qual seria a solução mais adequada, a partir realidade cotidiana se percebiam indicações do que deveria ser feito (FERRAZ, 2014). É importante ressaltar que, além de passar praticamente uma década no canteiro de obras do Sesc Pompéia, Lina Bo Bardi trabalhou no Sesc após sua inauguração, pensando as atividades a serem desenvolvidas em seu espaço.

Ao projetar o Sesc Fábrica da Pompéia, a arquiteta queria que a relação existente na antiga fábrica, antes de sua revitalização, se mantivesse, que as pessoas que ali perto moravam continuassem a frequentar aquele espaço. Dizia que o centro esportivo deveria ser utilizado, especialmente, por

jovens das redondezas, das quitandas, dos supermercados, das lojas, dos açougues, como ela viu acontecer na década de 70 (BARDI, 2013a).

O centro foi inaugurado em 1982, e o bloco esportivo em 1986. Seu espaço é conformado por uma rua interna que liga a entrada da rua Clélia aos diferentes ambientes: o espaço de convivência, a biblioteca, o restaurante que vira choperia a noite, o teatro com duas platéias, ateliês de criatividade, o deck usado como solarium, galpão de exposições e o bloco esportivo, com quadras, piscinas e vestiários. Os dois prédios esportivos se comunicam por meio das passarelas de concreto.

Enquanto os galpões permanecem camuflados no tecido urbano existente, o bloco esportivo destaca-se de forma marcante na paisagem, virando referência urbana para quem o observa da rua, além de suas passarelas e janelas enquadrarem a paisagem em diferentes perspectivas, gerando um novo ponto de vista da cidade.

Ao se modificar um espaço existente, tal como Lina Bo Bardi fez com o Sesc Pompéia, é preciso pensar o que permanecerá e o que será modificado nesse espaço, sendo essa escolha vinculada à intenção do projeto. Por exemplo, a decisão de qual parte do edifício deve ter destaque em meio a paisagem e qual parcela se integra de forma homogênea com o tecido urbano, ou o fato da rua interna do Sesc ser uma continuação da rua urbana, de modo a trazer a cidade para seu interior, não seriam apenas decisões projetuais, mas também políticas e sociais. Podemos, assim, estudar cada elemento, de modo a entender qual a intenção do arquiteto ao projetá-lo para aquele espaço, e qual o seu significado cotidiano para aquele lugar. Detalhes presentes no Sesc, como pedaços de azulejos coloridos na parede do banheiro, quadras coloridas de acordo com as estações do ano, o desenho

rendado na caixa d'água, trazem fragmentos de memórias vivenciadas e valores construídos pela arquiteta ao longo do tempo.

Lina Bo Bardi colocava a pergunta fundamental: como fazer o projeto? Há essa investigação na medida em que há a busca pela valoração do trabalho humano, principalmente ao considerar o trabalho manual, muito respeitado pela arquiteta (FERRAZ, 2014). Como então poderiam ser incorporados os vestígios do trabalho no resultado da obra? E como trazer o valor da cultura popular para quem frequenta a espacialidade do Sesc Pompéia? Por exemplo, ao deixar o material aparente da forma como é em sua origem, em sua forma bruta, tal escolha faz com que a obra mostre o trabalho lá realizado, tal como o pré-artesinato brasileiro mostra como foi feito o objeto sem acabamentos que apagam os vestígios do trabalho humano. O material em sua forma construtiva mostraria a realidade brasileira, uma realidade simples, pobre (BARDI, 1994). Assim, o resultado arquitetônico das obras da arquiteta consistiam na verdade dos materiais, sem polimento ou revestimento algum, ou seja, uma arquitetura pura no sentido de ser o que você vê (FERRAZ, 2014).

Por outro lado, há, na construção do Sesc Pompéia, tecnologias complexas: lajes protendidas, pontes que vencem vãos extensos, de modo que todas as técnicas lá usadas eram as mais avançadas naquele momento. Mas, tais soluções, ainda que sofisticadas em sua origem de funcionamento técnico, são, da forma como foram resolvidas, fruto de soluções simples e do universo de valores do modernismo. Há, portanto, a mistura da alta tecnologia com materiais simples e diretos (FERRAZ, 2014).

Há de se considerar, também, o contexto histórico em meio ao qual o Sesc Pompéia é projetado e construído. Em primeiro lugar, pode-se discutir o contexto no qual foi construída a fábrica em sua concepção inicial: o ano de sua construção, em 1938, insere-se no período da ditadura de Getúlio Vargas, o Estado Novo (1937-1945). Durante seu governo houve incentivos para a promoção do capitalismo nacional do país e da industrialização, de modo que o Estado agia diretamente na economia, realizando uma política de industrialização para viabilizar a substituição de importações após a quebra da bolsa de Nova York, em 1929. Assim, a indústria paulista, que já se destacava ao se comparar com o resto do país, cresce ainda mais a partir da década de 30.

Posteriormente, no ano em que se inicia o projeto de Lina, em 1977, o presidente do Brasil era Ernesto Geisel, primeiro período de abertura

política da ditadura que culminará com a promulgação da nova constituição, em 1988. Já durante a inauguração do Sesc Pompéia, em 1982, se encontra um período de efervescência política, com o início do movimento das “diretas já” durante os dois anos seguintes, sendo a vida política no contexto em questão bastante influente no modo de como se usa a cidade, no uso do espaço urbano como forma de protesto e de reivindicação de direitos civis.

Assim, quando se considera a história da cidade de São Paulo e o desenrolar referente ao seu desenvolvimento industrial, construir um Sesc em uma antiga fábrica em São Paulo tem sentido histórico social. Manter os vestígios da fábrica e do trabalho fabril na obra do Sesc faz com que a história do desenvolvimento industrial da cidade de São Paulo se mantenha viva.

Segundo Rosseti, tal caráter fabril está presente na linguagem arquitetônica constituinte do Sesc: desde instalações aparentes, os materiais em sua forma bruta, até a racionalidade da planta, a continuidade entre os diferentes espaços e as atividades que envolvem um grande número de pessoas. Assim, pode-se dizer que a linguagem e a escala do Sesc têm como fonte direta o universo industrial e seu o funcionamento, que se configura em, desde a forma de atendimento do restaurante, até as relações entre os espaços (ROSSETTI, 2007).

6. O desenho do projeto

Um recurso muito utilizado por Lina para pensar como deveria ser o futuro espaço projetado é o desenho. Porém, destaco aqui não o desenho técnico, mas desenhos coloridos, que representavam qual seria a vida daquele lugar: crianças brincando, pessoas sentadas, uns ouvindo música, outros conversando no balcão do bar. Algumas vezes fazia colagens. Em seus desenhos aparecem os espaços externos e internos do Centro de Lazer Fábrica da Pompéia: desenhos do paisagismo, do mobiliário, do uniforme dos funcionários e da equipe de futebol, placas de sinalização, carrinhos de sorvete, pipoca e hot dog, desenhos de pisos e paredes, o cardápio do restaurante, além de estudos para o jornal Sesc Fábrica da Pompéia. Assim, ao se observar os desenhos da arquiteta, percebe-se que há ali resoluções em todas as instâncias, como ocorre no ideal moderno de desenhar todas as escalas do projeto.

Segundo André Vainer, os uniformes desenhados pela arquiteta não foram feitos, mas a partir



Figura 5. Sesc Pompeia.
Fonte: desenho da autora, 2014

da marca criada pela arquiteta foram feitos os pratos e as xícaras (VAINER, 2014). O arquiteto destaca um dado curioso: se olharmos todos os croquis anteriores a sua permanência no canteiro de obras, podemos notar que muito mudou - os croquis teriam sido feitos todos feitos em 77 e apresentados para o Sesc como proposta de como seria essa nova fábrica. A ideia apresentada, porém, prevaleceu como sentimento, não como projeto real, uma vez que foi necessária a adequação a soluções específicas percebidas no canteiro de obras. Um exemplo de tal mudança seria o desenho das rampas imaginadas por Lina Bo Bardi, passando entre a estrutura. O desenho das rampas não foi possível, uma vez que não havia pé direito suficiente, mas o espírito de ter um espaço totalmente aberto, integrado, prevaleceu.

É importante, ainda, fazer a ressalva, conforme coloca Marcelo Suzuki:

Menos divulgados, seus desenhos técnicos são também muito importantes para que não se tenha de Lina a visão de que ela teria feito tudo apenas com desenhos livres e aquarelas. Pelo contrário, sabendo desenhar muito bem e fazer aquarelas, os desenhos para arquitetura apresentados assim são fruto de quem também dominava muito bem a linguagem técnica. (SUZUKI, 2010, p.146)

A respeito do espaço resultante do projeto, Cecília Rodrigues dos Santos coloca:

Povoando esta obra dura, de inegável clareza estrutural e verdade construtiva, multiplicam-se os gestos menores, as tais licenças poéticas que invadem o Sesc Fábrica: sob os antigos telhados dos três galpões industriais, serpenteia um riacho recortado no piso de pedra, referência ao principal rio do Nordeste, o São Francisco; nas canaletas de água pluvial que ladeiam

a rua central, salpicam os seixos rolados, memória de tantos outros riachos brasileiros; no piso dos sanitários se desencontram díspares fragmentos coloridos de cerâmica; no espaço de junção das passarelas com os dois edifícios da área esportiva, elementos de proteção brotam como flores de mandacaru, o cacto mais encontrado na caatinga; na cozinha e na piscina-açude, flutuam azulejos com motivos marinhos e de plantas tropicais. E ainda, entre outras tantas, ao longo dos anéis da caixa d'água cilíndrica, a arquiteta faz escorrer o concreto na medida certa para fazer pensar que ali enrolam suas prendas as mulheres rendeiras de cajazeiros. (SANTOS, 2013, p.145)

Estruturado por doze galpões existentes e pelas construções posteriores do bloco esportivo e da caixa d'água, o espaço que constitui o Sesc Pompéia manteve sua situação original de implantação dos galpões, ou seja: uma rua que divide duas grandes alas de galpões, e em sua extremidade final se acessa o córrego das águas pretas.

Entre os diferentes usos encontrados no interior dos galpões e prédios, estão: restaurante, choperia, espaço de convivência, bloco esportivo, oficinas, área de convivência, rua central, área de exposições, teatro, e a rua central, espaço fundamental de articulação entre os diferentes usos e a rua externa.

O espaço de convivência, composto pelo conjunto de cinco galpões, compreende ao mesmo tempo um ambiente de estar, espaço para leitura e biblioteca, exposições e jogos de salão. Três elementos se destacam em seu interior: a lareira, o espelho d'água e as plataformas de leitura. A lareira, situada entre o espelho d'água e a plataforma, é pensada como um ponto de reunião, principalmente em dias frios, quando pessoas se juntariam a seu redor, promovendo o encontro dos

usuários. Já o espelho d'água adquire o nome de Rio São Francisco, carregando o valor cultural do rio nordestino, referência territorial e histórica: o Rio São Francisco é para o nordeste um manancial de águas, de riquezas, área fértil no meio do sertão. Com isso, colocar o rio da integração nacional, tal como é chamado por começar em Minas Gerais e terminar em Alagoas, faz com que o espelho d'água constitua uma metáfora, trazendo o nordeste para o território paulista (BARDI, 2013a). A presença da água no espaço de convivência produz reflexos e altera a luminosidade do ambiente, além de melhorar o conforto térmico interno. Seu caráter lúdico, crianças tentam pulá-lo, e de estar, com pessoas simplesmente sentadas ao seu redor, confere uma sensação espacial agradável.

Em relação às seis plataformas de leitura, são constituídas por estruturas de concreto aparente e organizam-se a partir de dois níveis diferentes. Com isso, podem gerar usos diversos, como espaço para leitura e estudos em um nível, enquanto no outro nível acontecem atividades infantis ou campeonatos de xadrez e dama. As plataformas servem, ainda, como um “mirante” do espaço de convivência (ROSSETTI, 2007). No espaço de convivência, merece destaque também o mobiliário presente no salão, composto por mesas redondas grandes que se tornam coletivas, módulos triangulares de mesas e cadeiras que se encaixam e se reorganizam conforme a demanda e o número de pessoas, e diversos bancos de madeira espalhados ao longo do espaço.

Há, ainda, detalhes mais sutis, que muitas vezes passam despercebidos por olhares mais desatentos, sendo um exemplo a presença de riscos, marcas de serra, nas lajes e pilares da biblioteca, sob as plataformas de leitura: Lina queria que o resultado do concreto de tais elementos não fossem fôrmas tradicionais de concreto, queria que houvesse marcas, então pediu para que os pedreiros fizessem como achassem que deveria ser feito, criando marcas de alguma forma. Outro detalhe está presente nas pedras constituintes do chão da sala de convivência: enfileiradas em um sentido com as mesmas dimensões, no outro sentido apresentam tamanhos diferentes, de modo que em um sentido estão alinhadas, já no outro estão desalinhadas (VAINER, 2014).

Característica muito valorizada por Lina Bo Bardi no projeto é o lugar das refeições: a choperia / restaurante configura, ao mesmo tempo, espaço de refeições, convivência e bar. Segundo a arquiteta, nesse ambiente há o convívio democrático, simples, sem a preocupação de como se vestir ou

se comportar, um espaço completamente livre (BARDI, 2013a). Lá, é enfatizada a ideia da mesa coletiva, e a comida a ser servida como parte do projeto arquitetônico. Defensor desse partido, Ferraz afirma: “arquitetura, para mim, é ver um velhinho, ou uma criança, com um prato cheio de comida atravessando elegantemente o espaço de nosso restaurante à procura de um lugar para se sentar, numa mesa coletiva” (FERRAZ, 2013, p.123).

Na lanchonete, situada hoje em dia ao lado do restaurante, há mesas cuja forma remete aos caxixis, brinquedo típico do nordeste. É interessante notar que a arquiteta, ao trazer elementos da cultura popular nordestina como inspiradores na conformação do espaço em questão, coloca uma visão política, tal como ocorre com a presença da flor de mandacaru nos vãos das passarelas de concreto no bloco esportivo. Esses elementos não pretendem aparecer como enfeite, mas como meio para se chamar a atenção para a importância do olhar para a força existente na parte pobre do nosso país (VAINER, 2014).

Em relação ao teatro, a arquiteta escolhe uma configuração de duas platéias, uma oposta à outra, de modo que os espectadores possam ver a expressão no rosto dos outros durante o espetáculo. É importante ressaltar, porém, o fato de que a solução do teatro com platéias opostas não é de origem prática projetual: para ser possível a capacidade de mil pessoas para o teatro, de modo a manter o pé direito fixo, dado o galpão existente, não seria possível fazer uma platéia única (SUZUKI, 2014).

É interessante perceber qual o motivo das cadeiras do teatro estarem sem estofamento. Ao ser questionada a respeito, Lina Bo Bardi responde retomando o princípio dos teatros Greco-romanos, nos quais não se tinham cadeiras estofadas, eram assentos de pedra, ao ar livre. Cadeiras com estofamento surgem apenas no Setecentos, em teatros das cortes, porém continuaram até hoje, enfatizando o conforto da sociedade de consumo. Assim, ao fazer a cadeira sem estofamento, Lina faz uma crítica à postura do espectador, de modo que a cadeira não deve deixar seu usuário confortável, mas sim atento ao que vê (BARDI, 2013b). Tal ideia retoma o conceito brechtiano de “distanciar e envolver” (ROCHA, s.d.), ou seja, a ideia de se obter certo distanciamento entre o espectador e o que ele vê, de modo a pensar o que vê de forma crítica e não apenas de forma passiva, desligada do contexto em que se insere.

Há ainda outro motivo que pauta as cadeirinhas do teatro de madeira sem estofamento, por conta da durabilidade do mobiliário. Por esse motivo, a



Figura 5. Deck-solarium.
Fonte: foto Wolfgang Tillmans,
catálogo exposição MAM - 2012

maioria dos móveis projetados pela arquiteta para o Sesc Pompéia são de madeira, o usuário pode subir na cadeira para ver o show sem a preocupação de estragar (LATORRACA, 2014).

No galpão das oficinas, Lina Bo Bardi busca a manutenção do saber-fazer e da habilidade manufatureira existente no nordeste, tal como o ofício da carpintaria, da xilogravura e da cerâmica. Como coloca Eduardo Rossetti, alguns consideram que as oficinas do Sesc Pompéia seriam uma tentativa de retomar o projeto cultural do museu de arte popular na Bahia, no Solar do Unhão (ROSSETTI, 2007). Há, porém, outras correntes que discordam de tal continuidade, tal como colocou o arquiteto André Vainer (2014).

Seguindo adiante no eixo da rua interna, encontra-se o deck solarium: um espaço de uso livre, que cria o caráter de uma “praia urbana”, de modo que a solução torna possível a ocupação do espaço onde situa-se o Córrego das Águas Pretas, de caráter non aedificanti. Como equipamentos complementares ao deck, projeta uma lanchonete e uma pequena cachoeira.

Ao final do deck, está a piscina coberta, que constitui o andar térreo do bloco esportivo. Esta não possui medidas oficiais, de modo a quebrar o espírito competitivo, criando um ambiente de lazer e de uso livre. A piscina não possui eixos de marcação em seu fundo, apresentando azulejos desenhados no lugar (ROSSETTI, 2007). Cria-se, assim, outro tipo de relação com sua espacialidade, incentivando o uso lúdico da água.

O bloco esportivo, por sua vez, é constituído por duas torres: uma, com pé direito duplo, que abriga as quadras esportivas, e a outra, com pé direito simples, contém os vestiários e espaços para ginástica. A articulação entre os dois blocos se estabelece por meio de passarelas assimétricas

que possibilitam a vista de diferentes ângulos e alturas da cidade.

A ventilação do bloco esportivo é feita por meio de trinta e duas janelas-buraco, ou seja, grandes buracos de caráter irregular, que garantem uma ventilação cruzada permanente, além de permitirem um novo e inusitado enquadramento da cidade. Segundo Lina, as janelas-buraco remetem à imagem de entradas de cavernas primitivas, o primeiro abrigo dos homens (BARDI 2013a). Tais janelas foram desenhadas após uma viagem da arquiteta para o Japão, até então as aberturas seriam aberturas regulares, quadradas (VAINER, 2014).

Há, ainda, dois elementos intrigantes na constituição do Sesc Pompéia: a caixa d'água, e a calha aberta, que acompanha a rua central do Sesc ao longo dos galpões. A caixa d'água, projetada com setenta metros de altura, serviria como novo marco vertical e emblema à origem industrial do conjunto, uma vez que foi demolida a antiga chaminé da fábrica pouco antes das obras começarem. Porém Lina Bo Bardi não queria um resultado ordinário, gostaria que todas as etapas da concretagem ficassem marcadas, como uma renda. Foi, assim, feita a concretagem, com apenas dois conjuntos de forma de madeira, e com panos no fundo das formas que gerariam a aparência de renda. Segundo Lina, essa foi uma homenagem às Torres Satélite de Luis Barragán, na Cidade do México (VAINER; FERRAZ, 2013). A calha aberta de seixos rolados, por sua vez já existia na antiga fábrica, e Lina decidiu mantê-las assim, a céu aberto. O intrigante é que esse espaço, hoje, é muito utilizado, com crianças brincando na calha e pessoas sempre nela sentadas.

Por último, é interessante ressaltar um detalhe existente na rua interna, componente do eixo prin-

cial de locomoção do Sesc Pompéia: é feito, em parte da rua interna, o desenho do piso com uma faixa de pedra lisa, com o intuito de facilitar a mobilidade de usuários de cadeiras de rodas no interior do conjunto. Originalmente a rua é constituída por paralelepípedos, material considerado, por Lina Bo Bardi, um documento importantíssimo da história da humanidade: pedras cortadas a mão, contém o registro do carimbo da técnica e da mão de obra utilizada (FERRAZ, 2014). Porém, com a simples mudança de uma parcela do material componente piso por uma faixa de um piso homogêneo, houve mudança significativa na dinâmica de uso da rua: a princípio projetada para cadeirantes, a faixa passa a ser preferência de percurso de pessoas idosas, mães com carrinhos de bebê, mulheres de salto alto. Cria-se, com a simples mudança de textura do piso, a intensificação de um eixo de passagem (VAINER, 2014).

7. Espaço de vivência: uso para exposições

Após a inauguração do Sesc, Lina Bo Bardi participou coordenando atividades e organizando exposições. A ideia seria a de um espaço de convivência para as horas livres, a cultura como convívio e liberdade (SUBIRATS, 2013). As exposições que organizou foram de extrema importância para a formação cultural do Sesc. Com caráter bastante lúdico, porém sempre com embasamento crítico, foram grandes atrativos. Entre elas, destacam-se: “Design no Brasil: historia e realidade” (1982), “Mil brinquedos para a criança brasileira” (1982-83), “Caipiras, capiaus: pau-a-pique” (1984), “Entreato para crianças” (1985), “O belo e o direito ao feio” (1982).

Em meio as exposições efetuadas, a “Design no Brasil: historia e realidade” foi de extrema importância no sentido de ter feito um contraponto entre o que era a produção artesanal e o que é a produção industrial (VAINER, 2014). É interessante perceber, porém, que tal contraponto aparece na maioria das exposições efetuadas no Sesc Pompéia.

Para melhor entender a lógica de projeto das exposições pensadas pela arquiteta no o Sesc Pompéia, podemos retomar sua posição relativa aos museus, bastante crítica em relação à sua situação contemporânea: “no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil” (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.99). E complementa, ainda: “museu que deverá ter a sua imposição didática para ser um museu ‘verdadeiro’, vivo, e não um ‘museu’ no sentido mais superado

da palavra” (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.101).

Lina Bo Bardi encarava a montagem das exposições como forma de se colocar uma posição política e educativa, propondo o contrário de uma relação passiva e alienada. Ao se pensar forma de apresentação do objeto a ser exposto, a arquiteta pensa um jeito no qual a funcionalidade da cultura e da arte popular esteja lá representada, tal como ocorre na exposição Nordeste, que inaugurou o Museu de Arte Popular na Bahia, conforme coloca Juliano Pereira: “A mostra é realizada com recursos muito simples: caixotes de madeira evocando a maneira como esses objetos encontravam-se originalmente expostos nas feiras e mercados populares” (PEREIRA, 2007). Outro exemplo do modo expositivo evidentemente político proposto pela arquiteta foi o constituído no MASP, aonde se quebrava todos os cânones dos museus europeus, colocando todas as épocas e estilos para conviver juntos, misturando as escolas. Tal modo de expor incomoda até hoje, tamanha foi a força de sua proposta.

Em relação às exposições especificamente feitas no Sesc Pompéia, é importante ressaltar o fato de que Lina foi sempre contra, enquanto estava lá, a ter exposições de arte, justamente por acreditar ser aquele um espaço de convívio, e não destinado aos museus. Hoje em dia, cada vez mais exposições chegam às unidades dos Sescs, de modo que viraram parte dos museus hoje, e acontece frequentemente de parcelas significativas da unidade do Sesc Pompéia ser destinada às exposições, ocupando lugar destinado à convivência das pessoas.

8. Espaços de vivência: uso de lazer e atelier

Como se dá o uso atual desse espaço? Me pergunto se, de fato, os conceitos pensados por Lina Bo Bardi ao projetar o espaço são efetivos em seu uso cotidiano.

Segundo o arquiteto André Vainer, no Sesc Pompéia Lina criou o que se pode chamar de cidadela: um lugar em que se pode passar o dia todo, você come, vai no banheiro, faz esporte, vê exposições, vai no teatro. Sem dúvidas o Sesc Pompéia exerceu influência no modo de ser dos outros Sescs (VAINER, 2014).

É importante ressaltar o caráter da “rua interna”, na qual ocorre uma fusão entre a cidade e o espaço interno do Sesc, de modo que a cidade participa no sesc Pompéia. Tal relação faz com que o projeto estabeleça outra permeabilidade entre o espaço público e privado, oferecendo equipa-

mentos urbanos complementares à trama urbana que o rodeia, como restaurante e bar, área de descanso, atividades culturais, bancos para se sentar, sanitários.

Nota-se, porém, algumas mudanças em relação ao uso de alguns espaços do Sesc hoje, em contraposição a como foram pensados pela arquiteta ao projetá-lo. Uma delas seria referente ao espaço que originalmente foi destinado à lanchonete do deck solarium, e que hoje tem o uso de espaço de informática. A lanchonete do bloco esportivo mudou quando o sesc desistiu da ideia de ter duas lanchonetes, de modo que decidiram juntar a lanchonete com o restaurante, o que ocorreu já nos anos 90. Outro espaço que é pouco utilizado com sua proposta original é a cascata, criada também na região do deck, para refrescar em dias quentes. O uso como cascata raramente é ativado, e o espaço é bastante utilizado por crianças, brincando ao seu redor.

Outro espaço que entrou em desuso é a abertura do teatro direta para a rua. A ideia original da conexão em questão seria para que o teatro pudesse funcionar até depois da hora de funcionamento do Sesc, porém tal proposta não funcionou por conta do controle da quantidade de pessoas. Hoje as passagens funcionam apenas como apoio para entrada e saída de cenários e materiais de apoio.

Um aspecto que pode ser ao mesmo tempo limitador e muito enriquecedor do espaço é o fato de que, tanto peças de teatro, quanto exposições, para serem exibidos na espacialidade do Sesc Pompéia, é necessário que ambos sejam pensados e montados exclusivamente para aquele espaço, por não seguirem os padrões originais de teatros e espaços de exposições.

Há, ainda, outras mudanças de uso do espaço, tais como a criação da academia em uma das antigas quadras do bloco esportivo e a transformação de um galpão, que antes servia para manutenção, para servir de múltiplo uso. Em entrevista com o arquiteto André Vainer, ao perguntar sobre as mudanças do espaço ao longo do tempo, o arquiteto declarou ser a instituição Sesc dinâmica, e que é natural que ocorram mudanças ao longo do tempo. O importante é que o espaço em questão continua extremamente democrático e vivo. Nesse sentido, para a manutenção da convivência democrática, a comunicação horizontal entre o restaurante, ateliês, biblioteca, exposições, é fundamental, conforme colocou o arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista.

Porém, há questões ainda hoje polêmicas: a cadeirinha de madeira que, pensada como forma de oposição crítica às cadeiras estofadas provenientes da época das cortes, é atualmente julgada des-

confortável por muitos. Porém, será que cabe, hoje, a crítica proposta por Lina em relação ao conforto da cadeira, enquanto temos tantos fatores “confortáveis” atualmente que nos rodeiam e tiram a atenção da realidade que nos rodeia? Para o arquiteto Marcelo Suzuki, a crítica da cadeirinha proposta por Lina hoje virou uma utopia (SUZUKI, 2014).

9. Considerações finais

Com o desenvolvimento da pesquisa que aqui se apresenta consegui organizar o início de uma inquietação. Sendo, portanto, este trabalho, o início de um caminho, levantando questões, a partir de todo esse campo que se abriu, para serem continuadas.

Em primeiro lugar, elenco a importância em investigar novos significados a serem atribuídos a espaços degradados, tanto no quesito espacial, de projeto, quanto ao uso do espaço em questão, do seu cotidiano. Quando Lina faz do logotipo da nova fábrica da Pompéia uma chaminé que solta flores, faz uma alusão direta a essa transformação do espaço: mostra o trabalho pesado que virou lazer. Assim, sem apagar suas características originais, mas ao mesmo tempo carregando o espaço de significado atual, a arquiteta consegue fazer um restauro crítico do espaço. Como exemplo atual da investigação da composição entre a dualidade antigo X novo, tive como exemplo, em palestra na Escola da Cidade, o trabalho do arquiteto francês Frédéric Druot. O arquiteto trouxe como princípio de trabalho dar novos significados a espaços existentes sem a necessidade da demolição. Além de salvar custo de trabalho e de energia, visa, com esta forma de trabalho, o aproveitamento da situação particular de cada conjunto já existente.

Em segundo lugar, este trabalho me deixa como questionamento a relação atual entre o desenvolvimento do projeto, a obra, e seu tempo de execução. Percebi que o fato da obra do Sesc Pompéia ter sido executada ao longo de nove anos e, principalmente, sua execução diretamente no canteiro de obras, foi fundamental para um resultado apurado de quais seriam as reais necessidades para a revitalização daquele espaço. Um tempo que aparenta longo de dedicação ao desenvolvimento de um projeto na verdade será mínimo quando comparado com o tempo de uso do espaço gerado. Apreendi na aula de projeto do segundo ano que devemos projetar pensando em como será aquele espaço daqui 50 anos. Assim, o que são 10 anos em 50? E em 100? Talvez seja absurda a comparação, pois são tempos diametralmente distintos, mas ao

observar a construção da cúpula de Brunelleschi para a catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, cuja construção iniciou-se em 1296 e finalizou-se em 1436, ou seja, com a duração de cento e quarenta anos de obras, ao observarmos seu resultado hoje, em 2014, ainda em extrema evidência como fator fundamental de formação da identidade urbana de Florença, coloco a questão: o que são cento e quarenta anos de construção em setecentos e dezoito anos de vivência daquele espaço na cidade? Se pensarmos de acordo com a lógica atual individualista gerada, entre outros fatores, pelo sistema capitalista vigente, cento e quarenta, ou mesmo nove anos, é muito tempo. Mas se pensarmos no tempo da cidade, elemento cuja profissão que me propuz cursar tem como foco principal, cento e quarenta anos são pouca coisa.

Ainda com a questão do tempo de desenvolvimento do projeto, aprendi com o estudo da arquiteta Lina Bo Bardi, a importância de não tomar decisões por impulso. Antes de decidir como deverá ser o partido de um projeto, é preciso estudar antes de fazê-lo, escrever muito. Lição bonita que aprendi com Oscar Niemeyer assistindo ao documentário “A vida é um sopro” é sua prática de, após desenhar, escrever um texto argumentando o porque daquelas decisões. Se não encontrar argumentos para cada resultado, se deve repensar aquela decisão.

Com isso, vem a importância do desenho e da escrita a mão, que hoje vem se diluindo com o uso do computador, celulares e I pads cada vez mais presente. Com o estudo de documentos deixados pela arquiteta Lina Bo Bardi tive a confirmação do que já acreditava ser verdade: a tecnologia nunca substituirá o desenho analógico, a escrita a mão, ou a leitura do livro que se pode pegar, fechar e abrir, sentir a gramatura de sua folha. A tecnologia complementa o analógico, traz avanço maravilhosos, mas não substitui.

Ficou latente para mim, ainda, a necessidade de mudança da forma de ensino da arquitetura, questão essa que era colocada pela arquiteta Lina Bo Bardi ao pensar IAC e a Escola de Pré-artesinato do Solar do Unhão. A arquiteta já questionava o distanciamento do estudante de arquitetura e design do canteiro de obras, questão fundamental de ser repensada até hoje. Com o estudo da arquiteta Lina Bo Bardi, vejo, também, outras duas questões fundamentais a serem repensadas no estudo e na prática arquitetônica: a visão política estabelecida a partir do projeto arquitetônico, visão essa que perdemos principalmente com o golpe militar de 1964; e o domínio técnico do que projetamos. Pode-se dizer que há um problema em como se dá o estudo

da técnica hoje, considerado chato por muitos estudantes, embora questão fundamental para quem um dia quer fazer arquitetura. Lina Bo Bardi até hoje é exemplo de uma arquiteta com extremo domínio do conhecimento técnico. Então, fica a pergunta: como retomar o interesse pela técnica?

Aprendi, ainda, com o estudo da arquiteta a importância do olhar para a produção de baixa tecnologia, seja num tempo que já passou, seja nos dias de hoje. Fica, para mim, a partir do estudo dos conceitos de arte popular e cultura popular para Lina Bo Bardi, em primeiro lugar, a importância da síntese no que se produz, do olhar para as reais necessidades e disponibilidades materiais do espaço em que nos inserimos. Em segundo lugar, fica a importância da produção de espaços democráticos, simples e funcionais, sem erudição, mas dotados de uma visão política, podendo, assim, funcionar da forma mais simples e mais essencial. Um espaço de todos.

Por último, a partir do espelho d’água Rio São Francisco, da florzinha de mandacaru, e das mesas-caxixis, entre outros elementos elaborados pela arquiteta a partir de sua vivência no nordeste brasileiro, aprendi a importância de criar, a partir de elementos cuidadosamente escolhidos, um imaginário produzido pela presença de elementos dotados de uma visão política, crítica. Assim, o espaço dotado de elementos que remontam a realidade nordestina, retoma a importância do olhar para a cultura popular, a extrema riqueza presente na produção pobre.

Ao perguntar para Marcelo Suzuki se ele achava possível de alguma forma dar continuidade às ideias que aprendeu durante seu período de trabalho com a arquiteta Lina Bo Bardi, o arquiteto disse achar difícil: seus projetos são feitos da maneira mais simples possível, buscando fazer projetos sociais ou institucionais. Marcelo Suzuki, até hoje, desenha cadeiras sem estofado.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BANHAM, Reyner. *The new brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press, 1966.
- BARDI, Lina Bo. Bahia no Ibirapuera. In: FERRAZ, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes; Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p.134-137.

- _____. Curriculum Literário. In: FERRAZ, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes; Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p.9-12.
- _____. Museu de Arte. In: FERRAZ, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes; Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p.44-51.
- _____. Solar do Unhão. In: FERRAZ, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes; Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p.152-172.
- _____. *Tempos de Grossura: O design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- _____. Uma Aula de Arquitetura. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.126-176.
- _____. A fábrica da Pompéia. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.31-33.
- _____. Teatro. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.102-103.
- FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes; Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- _____. Numa velha fábrica de tambores... In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.121-123.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. The international style: theme and variations 1925-1965. In: _____. *Modern Architecture: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1985. p.248-261.
- GRINOVER, Marina. *Uma ideia de arquitetura - escritos de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- KONDER, Leandro. *Os Marxistas e a Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi (experiências) entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- LIMA, Zeuler R. M. A. *Verso un'architettura semplice*. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.
- MICHILES, Aurélio; FERRAZ, Isa Grinspum. *Lina Bo Bardi* (material audiovisual). São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YB1K-0-17VF0>>. Acessado em ago. 2016.
- PEREIRA, Juliano. *Lina Bo Bardi, Bahia 1958-1964*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Uberlândia, Uberlândia, 2007.
- ROCHA, Guilherme Mendes da. *Brutalismo e Tropicalismo*. São Paulo: s.c.p., s.d.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Arquitetura em transe*. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960 - 1985). Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Sesc Fábrica da Pompéia: a cidade e sua torre. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.144-145.
- SUBIRATS, Eduardo. *Arquitetura e Poesia*. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.82-85.
- SUZUKI, Marcelo. *Lina e Lucio*. Tese (Doutorado) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.
- VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- WISNIK, Guilherme. *Niemeyer: leveza não tectônica*. Coleção Opúsculos. Lisboa: Dafne, 2007. Disponível em: <<http://www.dafne.pt/pt/colecoes/opusculos>>. Acessado em ago. 2016.
- ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, sobre sua definição (ou de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, ano 7, n.84, mai. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>>. Acessado em ago. 2016.

Entrevistas realizadas pela pesquisadora

AMARAL, Gláucia. 2014. Entrevista concedida em junho de 2014.

FERRAZ, Marcelo. 2014. Entrevista concedida em junho de 2014.

LATORRACA, Giancarlo. 2014. Entrevista concedida em agosto de 2014.

SUZUKI, Marcelo. 2014. Entrevista concedida em junho de 2014.

VAINER, André. 2014. Entrevista concedida na Escola da Cidade em junho de 2014.

Notas

1. Aluna de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.