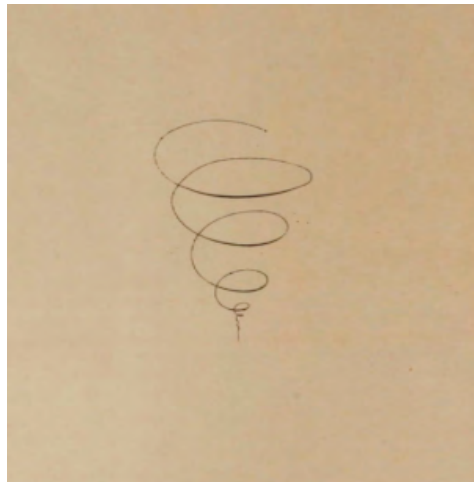


Thais Saboia Martins

**PERCORRENDO O LABIRINTO DA TESE DE CÁTEDRA
DE LINA BO BARDI:**
um estudo sobre precedentes históricos



Curitiba, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL/ FACULDADE DE ARQUITETURA
PROPAR - PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

PERCORRENDO O LABIRINTO DA TESE DE CÁTEDRA DE LINA BO BARDI:
um estudo sobre precedentes históricos

Arq. Ma. Thais Saboia Martins

Tese:

apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação
em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora na
área de concentração de Teoria, História e Crítica da Arquitetura

Orientador:

Arq. Dr. Sergio Moacir Marques

Porto Alegre/Curitiba/São Paulo
05 de dezembro de 2023.

CIP – Catalogação na Publicação

Tese defendida no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aprovada por Banca Examinadora constituída pelos docentes abaixo relacionados.

Arq. Dr. Sergio Moacir Marques
PROPAR-UFRGS (Orientador)

Arq. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Arq. Dr. Rogério de Castro Oliveira

Arq. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas
PROPAR-UFRGS

Arq. Dra. Marta Silveira Peixoto
PROPAR-UFRGS

Porto Alegre, 05 de janeiro de 2024.

Para a Filipa

AGRADECIMENTOS

Meu caminho até este trabalho foi labiríntico, repleto de idas e vindas. Por isso descrevo brevemente os colaboradores que me ajudaram de alguma forma neste longo percurso.

Em 2004, quando comprei o fac-símile de *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, havia recém-feito uma primeira visita à Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, que ainda se encontrava com seus objetos originais e com a aura da vida cotidiana do casal Bardi. Naquele dia, casualmente, eu e meu marido, encontramos o arquiteto Joaquim Guedes, quem abandonava o local esbravejando contra um colega, mas gentilmente nos dando passagem pela porta lateral verde para entrarmos no jardim da casa dos Bardi. Fomos delicadamente guiados pelo interior da casa pelo filho dos caseiros que ainda viviam na propriedade, infelizmente não recorro o nome do gentil rapaz. Saímos dali embevecidos com a arquitetura e os objetos da casa - vestígios de uma vida dedicada às artes. Depois da experiência da visita, iniciei a leitura da tese de cátedra de Lina, envolta obviamente na mais pura e inocente elevação romântica.

Visitei outras vezes a casa, numa delas coincidindo com a visita de arquitetos japoneses e com a presença da irmã de Lina, Graziella Bo Valentinetti, com quem comentei meu interesse pela tese de cátedra de Lina, perguntando-lhe sobre a participação de P.M.Bardi na mesma. Recebi de resposta uma enigmática, porém divertida, virada de olho.

Em 2007, meu primeiro orientador, e entusiasta do tema de pesquisa sobre a tese de Lina, foi arq. Dr. Fernando Álvarez Prozoróvich na ETSAB, a quem agradeço

postumamente. Álvarez me alertava contra o uso corrente de palavras contrapostas, como “razão” e “emoção” na descrição dos projetos da arquiteta. O professor me conduziu a olhar para a materialidade das obras, me perguntando: do que é mesmo esta cobertura, ou ainda, como isto foi feito? Álvarez, em suas aulas, foi quem me introduziu ao universo das revistas de arquitetura e à consulta em fontes originais. Eu tive, através de seu exemplo, a crítica-viva a uma história de *forbici e colla* – ainda que não houvesse estudado na época o termo a fundo, bem como um atento observador do sentido construtivo, isto é, da técnica indispensável à arquitetura.

Com o arquiteto catalão Josep Maria Botey, tivemos uma experiência laboral em Barcelona nos oito anos que lá vivemos, quem compartilhou conosco seus interesses arquitetônicos, teatrais e gastronômicos, bem como a oportunidade da tradução e transcrição da gravação de suas entrevistas com Oscar Niemeyer. E, diariamente, deparei-me com um “Polochon”, escultura de Lina Bo Bardi, na antecâmara *del despatx*.

Nestes anos, destaco os colegas de experiência docente em outras terras como Josep Ferrando Bramona (Barcelona) e Sarah Mulrooney (Cork), ambos pelo seu interesse na arquitetura moderna brasileira (principalmente Vilanova Artigas) e pelo aprendizado contínuo com suas conversas e métodos didáticos. Da *terra brasilis*, destaco a amizade e carta de recomendação para o doutorado do arq. Haraldo Hauer, quem continuamente me perguntava sorrindo se a obra de Lina tinha mais influência de Le Corbusier ou de Mies van de Rohe.

Mais de uma década depois de contínuo interesse pelo tema - tendo sido professora de história e de projeto arquitetura, iniciado

nosso próprio escritório – e agora como doutoranda do PROPAR, meu “segundo” orientador foi o arq. Dr. Rogério de Castro Oliveira. Já admirava o professor pelo seu precioso artigo sobre a tese de Lina, mas conheci sua mente brilhante pessoalmente somente no final do ano de 2018. O professor Rogério foi quem motivou a pesquisa “arqueológica” nos livros do Centro de Pesquisa do MASP, dedicando sempre observações pertinentes sobre os temas levantados e, novamente, me instigando à leitura dos originais, como a leitura de Guadet no original em francês. Através do auxílio do professor acessei pela primeira vez o site de *Gallica*, da Biblioteca Nacional da França, e *The Internet Archive* – essenciais para a pesquisa desenvolvida. Através do professor Rogério e seu método socrático de orientação, me interessei pelos escritos do Frei Carlo Lodoli, primeiro através dos escritos de Rykwert, depois através de P.M.Bardi. Com ele defini meus três fios de apoio.

Com a pandemia veio a troca de orientação, e meu trabalho passou à tutela do arq. Dr. Sérgio M. Marques, a quem também já havia conhecido em um seminário internacional de projeto acadêmico, ao lado do arq. Dr. Mahfuz. Ao professor Sérgio agradeço a liberdade na pesquisa, o olhar atento à realidade e à pertinência do presente-histórico, uma vez que eu já concluía parte da pesquisa nos arquivos. A ele também devo a observância dos textos fundamentais do arq. Dr. Carlos Eduardo Comas, onde percebi que não poderia deixar de lado as questões do presente de Lina, como os acontecimentos de 1957 e as trocas anteriores de farpas entre os protagonistas daquele momento histórico. Por mais que relutasse, acabei percebendo que o labirinto que percorria, ganhava novas camadas, se parecendo a uma torre renascentista desenhada por Filarete – uma

torre etérea, por estar no passado, coberta por véus a serem levantados. Devo ao meu “terceiro” orientador, o rigor metodológico de manter sempre bem esticados e amarrados os nós no labirinto que percorri.

Não posso deixar de agradecer aos demais professores do curso do PROPAR, pelas aulas, exigências, excelências e, sobretudo, exemplo de conduta acadêmica. Bem como aos professores que estiveram na banca de qualificação pelas pertinentes observações, indicações de autores e incentivo a continuar a pesquisa.

A UTFPR me proporcionou o afastamento para realização da pesquisa e, embora a pesquisa nos arquivos tenha sido inicialmente um pouco prejudicada no período pandêmico, tenho consciência do privilégio recebido e meu dever e compromisso de retorno à sociedade pelo tempo que me foi dado para estudar. Alguns colegas de docência cobriram minha ausência e me passaram continuamente conselhos preciosos em momentos de indecisão, em especial aos arquitetos e professores de projeto, os amigos: arq. Dra. Karina Pimentel e arq. Dr. Armando Ito.

O arquiteto-professor Sancho foi quem me emprestou o seu livro *Viaggio nell'Architettura*, com dedicatória do prof. Bardi, de ajuda inestimável.

O colega arq. Roberto Fontan me convidou para uma *live* sobre o tema de minha tese, durante seu doutoramento na FAU-USP no período de isolamento, o que me ajudou a refletir de forma mais clara sobre meus objetivos de pesquisa. O engenheiro e amigo, Dr. Aloísio Schmid, por seu interesse em arte e, sobretudo, por suas inquietações sobre decoração e movimento moderno, acirrando sempre minhas dúvidas.

Agradeço aos meus falecidos avós, Cléa e Celso, ela pelo seu amor à poesia e ele pelos seus sábios conselhos: “não há nada que os gregos já não tenham dito” e ainda, na ocasião de minha formatura: “Não sonhe em construir a nova Brasília, antes projete a porteira do sítio de Piraquara.” Meus pais (junção de história e engenharia) foram os que, pelo exemplo, me ensinaram a pensar com um certo critério, motivaram meu interesse pelos livros e pelo conhecimento de línguas. Meu marido e minha filha, aliados indispensáveis do dia a dia, vêm ao meu lado aguentando bravamente que eu coloque tudo “no ponto de vista crítico da tese” - segundo a risonha e provocadora Filipa.

Agradeço aos funcionários (ou ex-funcionários) de arquivos como o Bruno Cezar Mesquita Esteves, do Centro de Pesquisa do MASP; a Carolina Tatani, da Biblioteca e Acervo do ILBPMB, a Marcelle Souto, do Arquivo Bienal. E também aqueles que não conheci pessoalmente, mas que enviaram preciosa ajuda por *e-mail*: Valentina Zanchin, do *Fondo Marengo* da *Università degli Studi di Roma*, a Florencia Andreola, da *Biblioteca della Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della provincia di Milano*. E por último, aqueles que contribuem para a manutenção de arquivos digitais, principalmente os abertos, como *The Internet Archive*, *Gallica*, Biblioteca Digital Nacional, *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*. Esta pesquisa não se realizaria sem eles, por isso cultuo, sobretudo, esta forma de democratização da informação.

RESUMO

A tese *PERCORRENDO O LABIRINTO DA TESE DE CÁTEDRA DE LINA BO BARDI: um estudo sobre precedentes históricos* trata, como o próprio nome descreve, de um trabalho sobre outra tese, a obra *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, escrita por Lina Bo Bardi em 1957. A presente pesquisa busca entender a ideia de “continuidade histórica” defendida por Lina e como o uso dos precedentes históricos por ela utilizados, tanto nas ilustrações como ao longo do seu texto, contribuíram para o entendimento de diferentes acepções de um “moderno historicamente fundamentado”. Esta pesquisa se debruçou principalmente sobre a bibliografia utilizada por Lina, bem como as fontes originais da autora, presentes, em sua maioria, no Centro de Pesquisa do MASP e algumas, no ILBPMB. Foram elencadas assim a importância - a partir das marginalias ou anotações deixadas pela autora, ou pelos temas recorrentes na trajetória profissional da arquiteta - de alguns dos exemplares de maior contribuição teórica para a redação de *Propedêutica*. Isto organizou a pesquisa em três fios condutores, correspondentes aos capítulos principais da tese. Os dois primeiros capítulos são introdutórios e abrem a incursão ao tema: *Introdução e Proposições Iniciais*; o terceiro capítulo trata da filosofia da história de Robin George Collingwood em seu livro *Autobiography*, vinculados à própria história conhecida da arquiteta neste período de prática docente; o quarto capítulo – o mais extenso - foi relacionado à obra *The Architecture of Humanism* de Geoffrey Scott, relacionando as falácias da crítica com conjecturas a partir das composições ilustrativas de sua tese e as rivalidades arquitetônicas conhecidas daquele período; o quinto capítulo foi dedicado ao contexto

italiano vigente em seu período de “residência” em Milão através dos escritos de Pietro Maria Bardi, quem aproximou Lina às ideias do enigmático frei setecentista Carlo Lodoli, bem como a relação da tese de cátedra com o pensamento de amigos de Bardi como Pier Luigi Nervi, Alberto Sartoris e Ernesto Nathan Rogers. Quando possível, e de forma mais especulativa, os temas foram relacionados às escolhas projetuais posteriores da arquiteta. O último capítulo destrincha o *Prefácio* e as imagens enigmáticas de *Propedêutica*, como o famoso labirinto da catedral de Reims (que abre e fecha a tese), trazendo novamente à tona as prováveis razões da anulação de sua participação no concurso para professor de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura de São Paulo.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi; História; Arquitetura.

ABSTRACT

The thesis *THROUGH THE LABYRINTH OF LINA BO BARDI'S TEACHING THESIS: a study on historical precedents* is, as its name describes, a work based on another thesis, *Propaedeutic Contribution to the teaching of Architecture Theory*, written by Lina Bo Bardi in 1957. This research seeks to understand the idea of "historical continuity" defended by Lina and how her use of historical precedents, both in the illustrations and throughout the text, contributed to the understanding of different meanings of a "historically-grounded-modernism". This research focused mainly on the bibliography used by Lina, as well as the author's original sources, mostly available at the MASP Research Center and some at the ILBPMB. The importance - based on the marginalia or annotations left by the author, or on the recurring themes in the architect's professional career - of some of the books with the greatest theoretical contribution to the writing of *Propedêutica* was thus listed. This organized the research into three main threads, corresponding to the main chapters of the thesis. The first two chapters are introductory and open the foray into the subject: *Introduction and Initial Proposals*; the third chapter deals with Robin George Collingwood's philosophy of history in his book *Autobiography*, linked to the architect's own known history in this period of teaching practice; the fourth chapter - the longest - was related to Geoffrey Scott's *The Architecture of Humanism*, relating the fallacies of criticism with theoretical conjectures from the illustrative compositions of her thesis and the known architectural rivalries of that period; the fifth chapter is dedicated to the Italian context during her period of "residence" in Milan through the writings of Pietro Maria Bardi, who brought Lina closer to the ideas of the

enigmatic eighteenth-century friar Carlo Lodoli, as well as the relationship between her thesis and the thinking of Bardi's friends such as Pier Luigi Nervi, Alberto Sartoris and Ernesto Nathan Rogers. Therefore, and in a more speculative way, the themes - first treated in depth - were related to the architect's later design choices. The last chapter unravels the *Preface* and the enigmatic images of *Propedêutica*, such as the famous labyrinth of Reims Cathedral (which opens and closes her thesis), bringing to light once again the atmosphere and probable reasons for not validating her participation in the competition for professor of Architecture Theory at São Paulo Faculty of Architecture in 1957.

Keywords: Lina Bo Bardi; History; Architecture.

“? Qué es el academicismo?

Definición del académico: aquel que no juzga por sí mismo,
que admite el efecto sin controlar la causa,
que cree en unas verdades absolutas,
que no hace intervenir su “yo” a cada pregunta.

Por lo que aquí nos respecta, - arquitectura y urbanismo – academicismo,
es lo que admite unas formas, unos métodos, unos conceptos, porque
existen y no se pregunta el por qué de ello.”

Primera conferencia: Amigos de las Artes, 3 de octubre de 1929
In: LE CORBUSIER. *Precisiones...* Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1999,
p.48.

“A tarefa do professor deveria ser a de despertar a consciência crítica,
dando ao estudante o sentido da continuidade da história, não como
elegância cultural, mas como fonte viva de contribuições reais.”

BO BARDI, Lina. *Contribuição Propedêutica...* São Paulo: ILBPMB, 1992
(v.o.:1957), p.39.

Prólogo

We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.

T. S. Eliot
Tradition and the Individual Talentⁱ

Em 20 de maio de 2021 uma matéria da seção de Artes do Jornal *The New York Times*ⁱⁱ foi totalmente dedicada à arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) por ocasião do anúncio de sua premiação com o Leão de Ouro *in memoriam* da *Biennale* de Arquitetura de Veneza - um prêmio concedido depois de quase vinte e nove anos de seu falecimento.ⁱⁱⁱ Em depoimento ao artigo, o arquiteto e curador do evento, Hashim Sarkis disse que a escolha não poderia ter sido mais “oportuna”, pois a Sra. Bo Bardi e seus “potentes” edifícios representariam de forma apropriada o tema de um ano pandêmico: “*How Will We Live Together*”. O prêmio foi por “suas realizações em vida”.

Ilustrando a matéria vemos uma fotografia antiga do Museu de Arte de São Paulo (MASP) por José Moscardi – tirada antes mesmo da pintura de vermelho dos dois pórticos – , e duas mais recentes de autoria do fotógrafo

ⁱ “Ficamos satisfeitos em diferenciar o poeta dos seus antecessores, especialmente dos seus antecessores imediatos; nos esforçamos por encontrar algo que possa ser único para ser apreciado. Ao passo que se nos aproximarmos de um poeta sem este preconceito, descobriremos muitas vezes que não só as melhores, mas também as partes mais individuais da sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, os seus antepassados, afirmam a sua imortalidade com maior vigor”, (tradução nossa).

ELIOT, T.S. Tradition and Individual Talent. In: ELIOT, T.S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. [S.l]: [s.n], 1920. Disponível em:<[https://www.poetryfoundation.org/articles/](https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent)

69400/tradition-and-the-individual-talent>.

Acesso em: fev. 2021.

ⁱⁱ POVOLEDO, Elisabetta. Venice Honors Lina Bo Bardi With a Golden Lion In Memoriam. Finalmente, Many Say. *The New York Times*, New York, May 20th, 2021. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2021/05/20/arts/lin-a-bo-bardi-honored-venice-biennale.html>>.

Acesso em: out. 2021.

ⁱⁱⁱ Na Biennale de 2010, Kazuyo Sejima havia montado uma retrospectiva dos edifícios e desenhos de Lina Bo Bardi. Segundo Veikos, desde 2002 o ILBPMB vem divulgando a obra de Lina ao redor do mundo. VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.7.

Leonardo Finotti: a “praia” do Serviço Social do Comércio (SESC) da Fábrica da Pompéia com os edifícios do Centro de Esportes ao fundo e, por último, uma imagem da vista do interior para o exterior da sala da Casa de Vidro, isto é, da caixa de vidro envolta por vegetação.

As fotografias mostradas revelam as “justaposições paradoxais”^{iv} características de sua arquitetura: uma caixa de vidro *miesiana*, cuja transparência desafia a gravidade, suspensa do solo por pórticos longitudinais que fogem a um primeiro “senso comum” estrutural, uma “praia” no meio urbano e, ao fundo, torres em concreto que “se abraçam” e, por último, uma “casa na árvore”. Suas arquiteturas instigam a serem interpretadas criticamente através de analogias, sejam mecânicas, românticas, biológicas e, por fim, pitorescas. A arquitetura de Lina tem sido comumente associada à ideia de uma arquitetura da liberdade e democracia, seja pela “bravura estrutural”^v do maior vão da América Latina com o edifício do MASP ou pela Cidadela do SESC Pompéia.

^{iv} Termo cunhado por Carlos Eduardo Comas para descrever a arquitetura de Lina: “Se o tema espacial dominante é a mesma celularização que obcecava o Mies de Chicago e informava a ‘gravitas’ kahniiana, o seu desenvolvimento contrapõe à homogeneidade norte-americana o gosto da justaposição paradoxal que partilha com Scarpa e Albini, quiçá fundamentado nas idéias de Camillo Boito.” COMAS, Carlos Eduardo. Três Momentos de Lina Bo Bardi. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, Embajada de Brasil en España, n.2, sept. 1999, p.103.

^v ON THE DUTY AND POWER OF CRITICISM, *Session 2: High Culture in Conflict*, Texas, University of Texas at Austin, 10 out. 2021. Comentário de Carlos Eduardo Comas na sessão: “MASP’s belvedere is an answer to Niemeyer’s Ibirapuera covered plaza.” “Suspended slabs in Brazilian architecture: Niemeyer’s 1941 National Stadium, which suspended a slab from a parabolic

Na conclusão do artigo do *The New York Times*, Sol Camacho, Diretora Cultural do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), declarou que “Lina está profundamente *enraizada* no trabalho que fez e no que escreveu e ensinou”. No acervo do Instituto existem registros de desenhos, artigos, escritos, aulas e palestras da arquiteta italiana, naturalizada brasileira. Sua arquitetura, desenvolvida no passado, vive no presente-histórico, pois ainda podemos vivenciá-la. Como referência, sua obra pode ser estudada e pesquisada como precedente projetual por muitos arquitetos e alunos – sendo tema recorrente no meio acadêmico – um campo de atuação que a recusou como professora.

Sessenta e quatro anos antes deste artigo, no ano de 1957, a Sra. Bo Bardi, aos seus quarenta e dois anos de idade, estava visitando a cidade de New York acompanhada de seu marido Pietro Maria Bardi (1900-1999) e de seu assessor Flávio Motta (1923-2016). Levavam as obras de arte europeias adquiridas, e agora de propriedade do MASP, para serem expostas no *Metropolitan Museum of Art* de Nova York.

arch after Corb’s Soviets. Then, 1947 Amancio Williams’ office exposed at the São Paulo Biennial (1952). The point is: she opts for a bravura structural solution contrasting with her São Vicente Museum proposal of 52.” “O mirante do MASP é uma resposta à praça coberta do Ibirapuera de Niemeyer.” “Lajes suspensas na arquitetura brasileira: O Estádio Nacional de Niemeyer, de 1941, que suspendeu uma laje de um arco parabólico posterior aos soviéticos de Corb. Depois, o Escritório de Amancio Williams, de 1947, exposto na Bienal de São Paulo (1952). O ponto é: ela opta por uma solução estrutural arrojada que contrasta com sua proposta do Museu de São Vicente de 52.”, (tradução nossa). Informação também disponível na dissertação de COLLARES, Júlio Ramos. *EXOESQUELETOS: No Modernismo Brasileiro nas décadas de 40 e 50 do século XX*. 2003. 191 f. Dissertação (Mestrado), UFRGS, PROPAR, 2003.

Segundo seus biógrafos, a exposição internacional acabou se tornando uma validação e legitimação da coleção como um todo, perante as suspeitas levantadas pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981) sobre a autenticidade de dois Goyas.^{vi}

A arquiteta italiana, naturalizada brasileira, aproveitou aquele seu período em solo norte-americano para fazer uma série de registros fotográficos da cidade. Além de coletar matérias cotidianas do jornal *The New York Times* com o intuito de ilustrar com temas contemporâneos a sua tese de cátedra em preparação: *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*.^{vii} Das três matérias apropriadas do jornal, a arquiteta expôs em sua tese uma visão crítica negativa em relação a duas: o modismo futurista de um aeroporto urbano proposto para Londres e outro sobre a destruição de quadras e a consequente perda do tecido social de um bairro nova yorkino, onde se instalaria um projeto habitacional moderno. A única imagem “positiva” da metrópole, retirada do jornal, foi sobre uma vila fantástica para crianças: um playground com “modernist unconventional forms”.^{viii} Ou como continua descrevendo a própria matéria do jornal de 1957:

^{vi} PERROTA-BOSCH, Francesco. *Lina: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021, p.146.

^{vii} BO BARDI, Lina. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. Tese de Cátedra. (Concurso para a Cadeira de Teoria da Arquitetura). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 1957. Fac-símile por ILBPMB: São Paulo, 2002.

^{viii} “um parquinho de formas modernistas não convencionais.”, (tradução nossa). BUDER, Leonard. New Playground Lives Up to Name. *The New York Times*, Mar. 22nd, 1957.

^{ix} “As estruturas de concreto da *Fantastic Village*, (...), podem se tornar qualquer coisa que a imaginação de uma criança possa conceber - fortalezas, castelos, cavernas, casas, até prisões.

The concrete structures of *Fantastic Village*, (...), can become anything a child’s imagination can conceive – fortresses, castles, caves, private homes, even prisons. The odd cut-out ‘windows’ are designed to conjure fantasies and, looking from the inside out, they frame many scenes of play.^{ix}

A partir da tese de Lina, publicada na versão *fac-símile* em 2002, a pesquisadora Cathrine Veikos estabeleceu a analogia figurativa existente entre as aberturas irregulares da vila fantástica para crianças em NYC e as aberturas projetadas por Lina na torre das quadras esportivas do SESC.^x

A sua tese de cátedra, uma obra de entendimento hermético, gradualmente se ilumina. Surge a pergunta: será que a partir de suas referências textuais e visuais de seu escrito acadêmico, onde Lina discorreu sobre temas como *Natureza, Materiais e Ciência, Medida Humana, Sociedade e o Comitente, e Romantismo*^{xi}, podemos decifrar um pouco mais - mesmo que de forma parcial, além do já estudado – sobre a formação e as origens de seu modo de pensar o projeto?

Nestes últimos anos, curiosamente, através do triângulo Itália, E.U.A., Brasil, sua arquitetura nos instiga a refletir sobre possíveis formas de convivência, sobre quais serão as fundações do futuro que queremos.

As estranhas 'janelas' recortadas são concebidas para evocar fantasias e, olhando de dentro para fora, emolduram muitas cenas de brincadeira.”, (tradução nossa). Ibid.

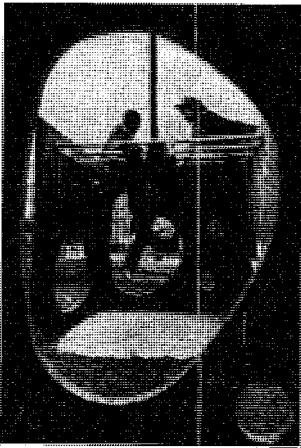
^x Cathrine Veikos foi a primeira a relacionar em sua palestra a matéria dos playgrounds de New York às aberturas da torre de esportes do SESC Pompeia. VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: to teach is to construct*. (lecture) University of Maryland Kibel Gallery: College Park, 10 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5mgP6qfytc>>. Acesso em: out. 2021.

^{xi} Títulos dos subcapítulos da tese de cátedra de Lina Bo Bardi.

O propósito deste trabalho é revisitar o escrito acadêmico mais relevante atribuído a Lina Bo Bardi: *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. Uma visita que se dará através de uma pesquisa pelas fontes bibliográficas escolhidas e supostamente “preferidas” pela autora no momento de escrita de sua tese. Ao percorrer as extensas raízes e os entrelaçamentos de diferentes fontes, o intuito é aprofundar um pouco mais em sua tese acadêmica, buscando compreender os ramos (fios) que possivelmente ajudaram a alimentar de precedentes projetuais (sejam escritos ou visuais) a dita potência criativa - entendida como energia vital^{xii} - de suas obras. Ainda que, talvez, não fosse necessário descrever as relações estabelecidas, - pois bastariam olhos para ver e entender a assimilação das referências incorporadas em seu repertório arquitetônico - algumas destas correlações serão tratadas textualmente ao longo desta investigação.

^{xii} O termo energia como sinônimo de belo foi utilizado pelo Padre Lodoli, um dos mais importantes referentes teóricos de Lina Bo Bardi.

Is It a Plane, a Train, a Fort? Yes, and It's the Fantastic Village



Ever see the world upside down? They do it every day at Fantastic Village, the playground at Public School 130.



At the school at 156th Street and Prospect Avenue, in the Bronx, children—and their imagination—go soaring.

NEW PLAYGROUND
LIVBS UP TO NAME

Fantastic Village at P. S. 130
in Bronx Every Bit of That
—More Planned in City

By LEONARD BUDER
There is a place called Fantastic Village in the southeast Bronx. It is not too difficult to find. It is near Serpentine Wall and Tunnel Maze.

Fantastic Village has a population of 450 children, ranging in age from 5 to 8, although perhaps no more than forty or fifty inhabit the place at any one time. When they are not in the village, they are very often—at least on weekdays—attending class at Public School 130, Prospect Avenue and 156th Street. Fantastic Village, Serpentine Wall and Tunnel Maze are situated in the early childhood playground of the school. With its modernistic, unconventional forms, the playground seems somewhat out of place in the antiquated low-income area. But since its opening in September, when the school itself was opened, it has become a popular new corner.

The children took to the playground at once. The teachers, who were used to conventional playgrounds and static equipment, had a little difficulty, but they soon adjusted.

"I didn't know what to do at first," conceded Mrs. Fannie M. Schneider, a first-grade teacher. "I couldn't supervise the children's play, because I wasn't sure how or what they were supposed to play. But they knew and they taught me."

Stimulates Free Expression

The playground is supposed to stimulate free expression among children. The concrete structures of Fantastic Village, which are called Fantasy Houses, can become anything a child's imagination can conceive—fortresses, castles, caves, private homes, even prisons. The odd cut-out "windows" are designed to conjure fantasies and, looking from the inside out, they frame many scenes of play.

Tunnel Maze has the appearance of streamlined pipes half-buried in sand. Serpentine Wall, described by one 6-year-old as a "wiggly-wobbly," actually is a divider.

Other features of the playground are modern clay and sand pits and a story-telling area.

"The children love it here," commented Raymond Greenstein, principal of P. S. 130. "They used to climb the wall to get in after school was out. Now we leave the gate open as long afterward as we can."

The playground was first considered as something of an experiment. Michael Radolovich, chief architect of the Board of Education, observed. But it has proved so popular that the board is planning to build similar playgrounds at all new elementary schools.



A teacher reads a story for some of the pupils, while others turn roofless, marvelously obliging concrete structures into mountains, castles, forts, or just anything they like.

The New York Times
Published March 22, 1957
Copyright © The New York Times

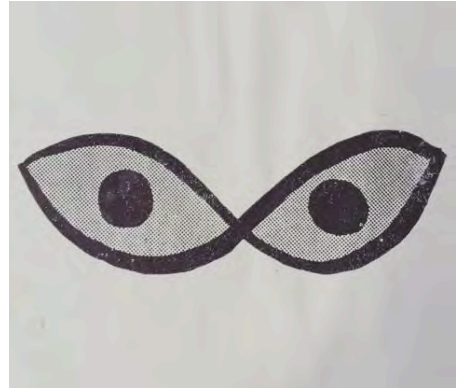


Fig.0.1: Ilustração que acompanhava as crônicas de ALENCASTRO, pseudônimo de Lina e Bardi utilizado nos editoriais da revista *Habitat*. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p. 64.

Fig.0.2: Matéria do jornal *The New York Times*, Mar. 22nd, 1957, utilizada em *Propedêutica*^{xiii}. Possível referência imagética para Lina em seus projetos de aberturas em superfícies de concreto. Fonte: *The New York Times Archive*.

^{xiii} Chamaremos ao longo deste trabalho a tese de Lina Bo Bardi a partir da palavra *Propedêutica*, dado o uso recorrente de abreviação do título.



Fig.0.3: À esq.: Vista do SESC Pompéia. (Foto: Leonardo Finotti), Fonte: *The New York Times*.

Fig.0.4: À dir.: Escola Primária Jadgal, Daaz Office, Irã, 2020. (Foto: Deed Studio). Fonte: *ARCHDAILY*.

Técnica utilizada por Lina nas aberturas da Torre esportiva do SESC (1981):

Para os buracos – as janelas – do Bloco Esportivo, foram feitos os moldes do vão em EPS-isopor- em escala 1:1, in loco. O complicador era o fato de que cada buraco, na face externa do prédio, tem, ao longo de todo o perímetro, posição na vertical abaixo do que a posição na sua face interna, formando, em toda a volta superior, uma pingadeira, e, em toda a volta inferior, na posição do peitoril, um caimento pra fora. O funcionamento do sistema peitoril-lumeeira é evidente, e toda essa sabedoria construtiva provém das construções das antigas fortificações, não encaixilhadas, dos fortes militares: Lina chamou sua obra de cidadela da liberdade. Os buracos são interrupções na estrutura portante, fragilizam o trecho vazio que criam, e sobrecarregam os trechos adjacentes...^{xiv}

Permanência da ideia ou a obra de Lina Bardi como possível referência:

Técnica utilizada para as aberturas pelos arquitetos em Jadgal: Em aliança com os códigos de reforma escolar da Instituição Legislativa e Controle da Construção Escolar no Irã e a necessidade de construir estruturas resistentes a terremotos, a escola foi construída com o método ICF, com fôrmas de concreto isolante. Utilizando painéis de poliestireno (EPS), perfis de ferro galvanizado e concreto armado, a estrutura foi construída sem pilares – graças às formas curvilíneas do projeto. A camada de revestimento final que foi aplicada é um material "semi-local" composto por cimento e terra local chamado Simgel que evita a ferrugem devido a inundações e chuva excessiva e cria harmonia com as cores e texturas circundantes. Em caso de rachadura, o material pode ser facilmente reparado pelos moradores.^{xv}

^{xiv} SUZUKI, Marcelo. *Lina e Lúcio*. 2010. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo). USP, Escola de Engenharia de São Carlos, 2010, p.150.

^{xv} ABDEL, Hana (Curadoria). Escola Primária Jadgal, Daaz Office, Irã, 2020. *ARCHDAILY*, 12 jan.

2022. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/974979/escola-primaria-jadgal-daaz-office?ad_medium=gallery>. Acesso em: maio 2022.

Sumário

PRÓLOGO

1.0 INTRODUÇÃO

1.1 Objeto de Estudo.....	02
1.1.1 o acesso ao labirinto.....	04
1.2 Estado da Arte.....	08
1.2.1 sobre <i>Propedêutica</i>	08
1.2.2 sobre a interpretação da obra de Lina: metáforas e precedentes.....	15
1.3 Desafios e Hipóteses	22
1.3.1 desafios encontrados.....	22
1.3.2 proposições principais sobre conteúdo da tese de Lina Bo Bardi.....	23
1.3.3 hipótese.....	23
1.3.4 proposições em paralelo e mais especulativas.....	25
1.4 Marcos Teóricos.....	28
1.4.1 o uso do precedente.....	28
1.4.2 descendências.....	31
1.4.3 precedentes no ensino de arquitetura.....	37
1.4.4 a investigação da precedência: o campo da arte.....	38
1.5 Metodologia: amarrando fios no labirinto.....	42
1.5.1 estratégias.....	42
1.5.2 arquivos físicos e arquivos online.....	43
1.5.3 index de nomes.....	48
1.5.4 a ferramenta <i>voyant tools</i>	50
1.5.5 levantamento nos arquivos.....	52
1.5.6 os fios encontrados.....	55
1.6 Recortes no Tempo.....	61
1.6.1 os recortes de Lina sobre o seu tempo.....	64
1.6.2 ausências em <i>Propedêutica</i>	67

2.0 PROPOSIÇÕES INICIAIS

2.1 Diagramação: capa, folha de rosto e o corpo de <i>Propedêutica</i>	76
2.2 <i>Prefácio</i> : a premissa, os problemas e o objetivo.....	80

2.2.1 <i>prefácio</i> : marcos teóricos.....	84
--	----

3.0 O PRIMEIRO FIO: A FILOSOFIA DA HISTÓRIA

3.1 Por que R.G.Collingwood? <i>forbici e colla</i> e as anotações de estudo.....	95
3.2 <i>Autobiography</i> (1938): os conceitos adotados.....	105
3.2.1 as origens do pensamento de R.G.Collingwood.	108
3.2.2 perguntas e respostas: um “laboratório de conhecimento”.....	110
3.2.3 a “história em ato”	110
3.2.4 teoria e prática: um “ <i>rapprochement</i> ”	113
3.3 Reconstruindo o Problema (1956-1957).....	117
3.3.1 Lina professora.....	117
3.3.2 o documento do grêmio.....	119
3.3.3 a viagem e o edital com anotações.....	126
3.3.4 o relatório da FAU.....	131
3.3.5 o concurso cancelado.....	137

4.0 O SEGUNDO FIO: AS FALÁCIAS DA CRÍTICA

4.1 Uma Aproximação Historiográfica: <i>The Architecture of Humanism</i> (1914).....	140
4.2 O Livro e suas Ideias.....	151
4.2.1 puro deleite: a polêmica da crítica em 1957....	154
4.2.2 puro deleite: o aprendizado crítico.....	157
4.2.3 puro deleite: um laboratório da apreciação artística.....	165
4.3 As Falácias.....	167
4.4 A Falácia Romântica.....	173
4.4.1 Lina e o romantismo inescapável de seu tempo.....	178
4.4.2 hesitações e inspirações românticas.....	183
4.4.3 equívocos românticos ilustrados.....	189
4.5 A Falácia Naturalista e Pitoresca.....	195
4.5.1 interesse pitoresco: o estudo da natureza.....	200
4.5.2 equívocos pitorescos ilustrados.....	209
4.6 A Falácia Mecânica.....	218
4.6.1 ciência ou arte?.....	226
4.6.2 alguns antecedentes histórico-críticos.....	232

4.7 A Falácia Ética.....	243
4.7.1 uma aproximação ao sentido de “moral” em <i>Propedêutica</i>	247
4.7.2 monumentalidade, tripartição e cariátides....	254
4.8 A Falácia Biológica.....	262
4.9 A Tradição Acadêmica.....	267
4.9.1 tratados avaliados por Lina Bo Bardi.....	271
4.9.2 alguns professores franceses.....	274
4.9.3 o mestre Julien Guadet.....	277
4.9.4 entre Guadet e Hamlin.....	278
4.9.5 Viollet-le-Duc.....	285
4.9.6 a contribuição de Borissavliévitch.....	286
4.9.7 referências a Bruno Zevi.....	292
4.9.8 escolas de arquitetura.....	295
4.9.9 não haverá nada após Hamlin?.....	302
4.10 Valores Humanistas.....	311
 5.0 O TERCEIRO FIO: AS ORIGENS DA RACIONALIDADE MODERNA	
5.1 O Contexto Italiano.....	317
5.1.1 As genealogias do moderno.....	325
5.2 Lodoli: O Fio até Bardi.....	339
5.2.1 por que Lodoli?.....	332
5.2.2 o artigo de Bardi.....	335
5.2.3 de Lodoli a Vico.....	341
5.2.4 o arquiteto das cadeiras.....	342
5.2.5 materiais e arquitetura.....	347
5.2.6 a preparação técnica do arquiteto.....	352
5.2.7 beleza como energia.....	354
5.2.8 o labirinto de Vico.....	357
5.3 Bardi e Propedêutica.....	358
5.3.1 de <i>Quadrante</i> para <i>Propedêutica</i>	358
5.3.2 <i>Viaggio Nell’Architettura e Architettura e Engenharia</i>	365
5.4 A Didática de Nathan Rogers.....	377
5.5 A “Fortuna Patriarcal” de Vitruvius.....	400
5.6 Alberto Sartoris recupera Da Vinci.....	385
5.6.1 outras fontes da arquitetura moderna.....	393
5.6.2 orientações da arquitetura.....	395
5.6.3 a fantasia criadora.....	341
5.7 Pier Luigi Nervi: Os Andaimes de <i>Propedêutica</i>	406

5.7.1 <i>Scienza o arte del costruire?</i> estruturando um método de ensino.....	413
5.7.2 Nervi e Brunelleschi.....	425
5.7.3 nacional e nacionalismo.....	432

6.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS: RECOLHENDO OS FIOS

6.1 As Ilustrações do <i>Prefácio</i>	436
6.2 Os Fios e o Percorso.....	442
6.3 A Crítica em Ato.....	445
6.4 Da Crítica à Teoria.....	448
6.5 Saindo do Labirinto.....	451
6.6 Um Caderno <i>Mnemosyne</i>	463

EPÍLOGO.....	484
--------------	-----

REFERÊNCIAS.....	487
------------------	-----

Lista de Ilustrações.....	500
---------------------------	-----

APÊNDICE

Processo de Pesquisa:

- A. tabela da bibliografia consultada de *Propedêutica*
- B. espacialização cronológica da capa dos livros utilizados por Lina
- C. gráficos de autores/ idioma/ tema dos livros por subcapítulos
- D. análise comparativa do edital do concurso

Camera dell'architetto



A.B. 1943

1. INTRODUÇÃO

1.1 Objeto de Estudo

Si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil.

Carta de Cícero a Varroni. (46 a.C.)¹

If we encountered a man of rare intellect, we should ask him what books he read.

Ralph Waldo Emerson²

Não são muitos os arquitetos cujo legado inclui, além de obras construídas, uma obra teórica relevante. E talvez seja menor ainda o número daqueles que teorizaram sobre o significado da arquitetura, previamente a ter um conjunto de obra construída de notório interesse. São escassos os que antes se convertem em professores para depois se tornarem conceituados maestros da prática; mais comum seria, talvez, a ordem contrária dos fatos. Mas foi assim com Lina Bo Bardi (1914-1992): primeiro a tese – um exercício pessoal de compreensão profunda da disciplina, depois vieram os encargos mais relevantes.

No ano de 1957, com quase quarenta e três anos de idade, Lina Bo Bardi concluiu a sua tese para o concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura da FAU (São Paulo).³ Nesta época Lina já contava com dez anos de residência no Brasil - ela e Pietro Maria Bardi chegaram em 1946 - tinha se naturalizado brasileira e sua obra construída mais importante era a “Casa de Vidro” - sua própria residência no recém-

¹ “If you have a garden in your library, we shall have all we want.” “Se você tiver um jardim na sua biblioteca, teremos tudo o que desejamos.”, (tradução nossa). CICERO, Marcus Tullius. Liber Nonus. In: -. *The letters to his friends*. New York: G.P. Putnam’s Sons, 1927, vol.2, p.195. Disponível em:

<<https://archive.org/details/letterstohisfrie02cic/euoft/page/194/mode/2up>>. Acesso em: out. 2021.

² “Se nós encontrássemos com um homem de intelecto raro, deveríamos perguntar-lhe que livros leu.”, (tradução nossa). EMERSON, Ralph Waldo. Quotation and Originality In: -. *The Complete Works*, 1904. Disponível em:

<<https://emersoncentral.com/texts/letters-social-aims/quotation-and-originality/>>. Acesso em: out. 2021.

³ Segundo Lina, a tese intitulada *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* foi apresentada num concurso que acabou não se efetivando, fato que impulsionou a arquiteta a dar um dos passos que, de acordo com suas palavras veio a influenciar sua vida e obra: a viagem ao Nordeste. Como pode ser verificado numa entrevista concedida a uma jovem Olivia de Oliveira. OLIVEIRA, Olívia de. Lina Bo Bardi: obra construída. *2G Revista Internacional de Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n.23-24, 2002, p. 250.

inaugurado bairro do Morumbi em São Paulo.⁴ A sua tese foi, certamente, um exercício teórico pouco comum em sua carreira, precedendo a sua viagem a Salvador – cidade a que diversos autores, que estudaram a biografia de Lina Bo Bardi, relacionam sua experiência vivida como fundamental para o florescimento de sua busca crítica.⁵ O papel desempenhado pelo arcabouço teórico-histórico, consolidado e expresso anteriormente em sua tese, não pode ser subestimado neste processo.

Diversos pesquisadores estudaram e continuam estudando a obra de Lina Bo Bardi, mas um número muito reduzido destes se debruçou sobre a sua tese acadêmica, talvez por ser tratada como um texto hermético, de difícil assimilação. Destacamos o livro da pesquisadora Cathrine Veikos, *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice* (2014), quem traduziu a tese de Lina para a língua inglesa; e o artigo pioneiro: *A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria ensinar* (2009) do professor Rogério de Castro Oliveira.

Em linhas gerais, a tese de Lina Bo Bardi foi estruturada em dois grandes capítulos: *Problemas de teoria da Arquitetura* e *Problemas de Método*, divididos por sua vez em subcapítulos ou tópicos. Em cada um destes a arquiteta expressou posicionamentos diagramados em três paralelos de

Recentemente, duas biografias em português sobre a vida da arquiteta italiana incluem capítulos dedicados à sua tese⁶ – algo que já constava no livro anterior de Zeuler Lima, onde o autor focou mais em suas obras. No entanto, mesmo com a abrangência e pertinência de todos estes estudos, consideramos que ainda há muito o que se explorar na interpretação da tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Explicaremos isto em detalhe ao nos debruçarmos especificamente sobre o estado da arte deste trabalho.

Chama atenção em *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* o número de títulos bibliográficos e, principalmente, de ilustrações utilizadas – o que faz desta publicação textual também uma narrativa visual.⁷ Lina Bo Bardi certamente estaria bastante habituada a isso, dada sua prática profissional anterior na edição e redação de revistas sobre arquitetura. Pretende-se, portanto, aprofundar no repertório bibliográfico e visual utilizado em Propedêutica.

informação: o texto principal, as longas notas ao final do texto e as ilustrações com suas legendas. No primeiro capítulo, Lina teorizou sobre a arquitetura apoiada em nove tópicos, intitulados: *Acerca de Alguns Tratados, Conceitos e Significações da Arquitetura, Natureza e Arquitetura, A Medida Humana,*

⁴ A Casa de Vidro já havia aparecido em uma série de publicações tanto nacionais como internacionais. Vale dizer que Lina também já havia projetado a primeira sede do MASP na rua 7 de abril e a Bardi's bowl. Além de mobiliários para o Studio de Arte Palma e projetos que não chegaram a ser executados, talvez o mais importante entre eles tenha sido o Edifício Taba Guaianases (1951), de consultoria do engenheiro Pier Luigi Nervi. Ver em: FERRAZ, Marcelo (Coord.) *Lina Bo Bardi*. 3 ed. São Paulo: ILBPMB, 2008, p. 78 e p.330-331.

⁵ "(...) Bo Bardi's critical quest would fully blossom in Salvador." LIMA, Zeuler R. *Lina Bo Bardi*. New Haven: Yale University Press, 2013, p.81.

⁶ LIMA, Zeuler R. *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021; & PERROTA-BOSCH, Francesco. *Lina: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.

⁷ VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.20.

Arquitetura e Ciência, Materiais e Arquitetura, O Arquiteto e a Sociedade, O Arquiteto e o Comitente, O Romantismo e a Arquitetura. No segundo capítulo, a arquiteta italiana centrou sua escrita na tarefa do ensino da Teoria da Arquitetura (*O exemplo dos Mestres*), chegando a propor uma redução das disciplinas teóricas a “simplesmente História”⁸, criticou e refletiu sobre a *Teoria do Espaço Interno* e a *Teoria dos Caracteres dos Edifícios*, aproveitando para sugerir uma maior conexão entre as escolas de Arquitetura e Engenharia. No final, no subcapítulo intitulado *Atualização Metodológica*, elencou diretrizes sobre o método que aconselhava para os alunos encontrarem “a base da liberdade de projetar”.

Esta pesquisa, portanto, objetiva explorar e contextualizar parte do repertório teórico-histórico, e isto inclui a narrativa visual, da tese *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (1957)⁹ de Lina Bo Bardi para compreendê-la melhor. Verificaremos através deste complexo material teórico representado por sua tese – a organização do seu pensamento e a assimilação de precedentes teórico-históricos – o significado da ambicionada “liberdade de projetar”, e o escopo, em seu tempo, deste tema expresso por Lina no subcapítulo *Atualização Metodológica*:

É necessário esclarecer que a independência perante a possível influência das obras já realizadas, ou, pior ainda, das modas momentâneas, mal

assimiladas e compreendidas, constitui, no que concerne a parte formal da aparência, a base da “liberdade de projetar”.¹⁰

Para isso, pretende-se aprofundar, através de suas fontes utilizadas, em três argumentos estruturadores, presentes no *Prefácio* da tese de Lina Bo Bardi sobre o ensino da Teoria da Arquitetura – entendido pela arquiteta italiana como o ensino da própria história - que são:

1. “... de que não existe fratura entre o assim chamado ‘moderno’ e a história, ...”;
2. “... a história quando não entendida como ‘una cosa de *forbici e colla*’¹¹, mas como coisa viva e atual, ...”;
3. e o ensino com “senso humanístico”, (...), acima dos idealismos formalísticos bem como dos positivismos ultrapassados e das interpretações materialístico-científicas, ...”¹².

1.1.1 o acesso ao labirinto

Para a capa de sua tese, Lina escolheu a imagem do labirinto, de matriz octogonal e unicursal, que existiu um dia no piso da Catedral de Reims (séc.XII). De acordo com estudiosos¹³, labirintos como os do piso da catedral de Reims não foram feitos para perder-se ou confundir-se, pois há a certeza do percurso em direção ao centro. Um labirinto com Dedalus ao centro (o chefe sem cabeça ou com a cabeça apagada pelo arrastar dos pés dos que caminharam sobre

qual ainda aprofundaremos o significado ao longo deste trabalho.

¹² Ibid., Prefácio.

¹³ PINTO, Luís Filipe Marques. A simbologia e os enigmas do labirinto. Revista *Arquitectura Lusíada*. Universidades Lusíada, n.8, 2º sem. 2015, p.29-48. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11067/5387>>. Acesso em: fev. 2022.

⁸ BO BARDI, 1957, p.39.

⁹ No documento original, lê-se: “Tese apresentada ao Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.” BO BARDI, 1957, folha de rosto.

¹⁰ BO BARDI, 1957, p.57.

¹¹ “uma coisa de tesoura e cola”, (tradução nossa). Termo referenciado por Lina à obra *Autobiography* de Robin George Collingwood, à

ela) e quatro colaboradores nas extremidades, cada um tendo em mãos uma ferramenta diferente de trabalho.¹⁴ A autora utilizou deliberadamente a imagem, difundida principalmente através do mito de origem cretense, para abrir e fechar sua tese. Nos apoiaremos também em variadas leituras desta ilustração nos diferentes capítulos deste trabalho.

Segundo Louis Paris, a maioria dos labirintos existentes nos pisos das catedrais medievais da França foi destruída por não outros motivos que o evitar os jogos infantis e os olhares curiosos dos estrangeiros. Sendo, ainda segundo o autor, o primeiro problema fácil de controlar e o segundo, de bom gosto satisfazer.¹⁵ Labirintos são figuras convidativas, lúdicas e enigmáticas. A espiral é a figura geométrica que está na base do traçado (não do percurso) dos labirintos desde a pré-história. Segundo Carlos Eduardo Comas, o acesso à Casa de Vidro de Lina (chamada em alguns trechos de casa de árvore) se dá por giros espiralados no sentido anti-horário:

Seja chegando de carro ou a pé, todos têm de cruzar o pilotis sobre pedras irregulares soltas que intensificam a nota rústica, aqui como no falso pátio entre as alas. Então um giro se faz necessário para negociar o primeiro lance da escada reta de dois tramos. O primeiro patamar introduz uma pausa para olhar a paisagem por última vez antes de girar de novo e projetar-se à frente - guiado pelo mosaico de Chirico que adorna o pequeno patamar de entrada. Dois giros no sentido anti-horário são necessários para cruzar o vestíbulo, vislumbrando a sala de jantar através do

vazio de paredes de vidro antes de focar de novo na paisagem, agora enquadrada pelo teto inclinado e pelo piso recoberto com pequenas pastilhas de vidro celeste que replicam as tesselas dos romanos. A contração espacial e luminosa entre duas vistas expansivas acrescenta suspense. Quando o caminho espiralado termina, é hora de explorar os anéis múltiplos que ligam o salão de estar, a sala de jantar e a biblioteca com as zonas privadas. A multiplicidade de rotas dilata o mapa mental da casa.¹⁶

Depois de ler a Comas, podemos nos perguntar: se ao chegar no salão de estar - no suspense proporcionado pelas duas vistas expansivas que sugerem direções opostas à exploração de múltiplos anéis - o visitante optar por continuar seguindo o giro anti-horário do percurso em caracol? Onde ele chegaria na sequência deste espaço, que pouco se parece a uma “sale coquille de vieux colimaçon”?¹⁷

No ambiente da biblioteca, seria a resposta. Por estar muito próxima do quarto de casal, talvez seja possível interpretar a área destinada à biblioteca como uma zona intermediária entre o espaço de sociabilidade coletiva e o espaço da intimidade (a caverna). O giro completo anti-horário era, possivelmente, o sentido de entrada feito pelos dos donos da casa. E ali na biblioteca - num ambiente arejado, praticamente aberto ao jardim exterior por 7 módulos de grandes panos de vidro de chão à teto (painéis corrediços), protegidos pelo sol nascente (nordeste) por cortinas de vinilite branca (plavinil) - sobre as prateleiras de vidro em finos suportes metálicos, estiveram algum dia

¹⁴ BO BARDI, 1957, p.90.

¹⁵ PARIS, Louis. *Le Jubé et le Labyrinthe dans la Cathédrale de Reims*. Reims: Librairie de Michaud, 1885, p.34. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k380450g.texteImage>>. Acesso em: fev. 2022.

¹⁶ COMAS, Carlos Eduardo. LINA 3x2. *ARQTEXTO*, n.14, jun., 2009, p.151.

¹⁷ Em referência a como Le Corbusier descrevia as casas insalubres de seu tempo. LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. Paris: G. Grès e Cie., 11.ed. revue e aug., 1925, p.235. Disponível em: <https://www.mondotheque.be/wiki/images/d/d4/Corbusier_vers_une_architecture.pdf>. Acesso em: jan. 2023.

as fontes documentais sobre as quais Lina Bo Bardi se debruçou para a escrita de sua tese de cátedra.¹⁸ Alguns destes livros são o objeto de estudo deste trabalho.

Atualmente, uma parte considerável do acervo da tese de Lina encontra-se presente no centro de pesquisa localizado do embasamento do MASP - uma vez que o casal Bardi doou para a biblioteca do museu a coleção do casal.¹⁹ Submergindo ali (não, o percurso de descida no MASP não é em caracol), tal como arqueólogos penetrando num templo do Egito antigo, encontramos anotações, marginálias, desenhos e correções deixadas tanto por Lina Bo Bardi como por P.M.Bardi em alguns dos livros citados em *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*.

Esta foi apenas uma introdução para explicar como, neste trabalho, entramos ou mergulhamos (metafórica ou literalmente) no labirinto da tese de cátedra de Lina Bo Bardi.



Fig.1.1: Capa da Tese de Lina Bo Bardi. Fonte: ILBPMB.

¹⁸ “Um problema, cuja completa solução foi cuidadosamente estudada, é o da conservação dos livros, numa biblioteca totalmente aberta, montada na parte mais insolada da casa. Tratando-se duma coleção que compreende na sua maioria livros de arte, isto é, livros em papel couché, era tanto mais útil e necessária uma biblioteca completamente ventilada.” BO BARDI, Lina. Residência no Morumbi. Revista *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 10, 1953, p.38.

¹⁹ “A biblioteca pessoal dos Bardi foi doada definitivamente por ele e sua mulher, Lina, ao MASP, em 1977, quando o museu completou trinta anos. A doação fora feita aos poucos por

Bardi, mas a maior parte dos volumes foi transferida da sua casa para o MASP naquele ano. Bardi manteve sempre o hábito de, praticamente todos os meses, encomendar ao seu livreiro, em Florença, livros que julgava interessantes para a biblioteca do museu, por terem ligação com o acervo ou serem pertinentes às pesquisas que desenvolvia naquele momento. O pacote chegava, ele lia, fazia suas anotações, às vezes comentava as publicações em seus artigos e, ato contínuo, enviava o livro para a biblioteca. Isto se deu até 1992 e ele pagava os livros do próprio bolso.” TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ILBPMB, 2000, p.149.



Fig.1.2: Sup. à esq.: Lina Bo Bardi na Casa de Vidro, posando para a foto com um livro na mão, 1952. São Paulo. Foto de Chico Albuquerque/ Convênio Museu da Imagem e do Som – SP / Instituto Moreira Salles.

Fonte: ANELLI, Renato. Dois momentos marcantes de Lina Bo Bardi. *BLOG/IMS*, 11 dez. 2014. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/dois-momentos-marcantes-de-lina-bo-bardi/>>. Acesso em: jan. 2019.

Fig.1.3: Sup. à dir.: Biblioteca Casa de Vidro. Fonte: BO BARDI, Lina. Residência no Morumbi. Revista *Habitat*: revista das artes no Brasil. São Paulo, n. 10, 1953, pag.31-40.

Fig.1.4: Inf.: Pietro Maria Bardi organizando os livros na sala de estar da Casa de Vidro (Data incerta). Fonte: ILBPMB. Disponível em: <<https://portal.institutobardi.org/publicacoes/>>. Acesso em: dez. 2021.

1.2 Estado da Arte

1.2.1 sobre *Propedêutica*

For ever reading, never to be read.

Pope, Dunciad, III, 194.
In Arthur Schopenhauer, *A arte de escrever*.²⁰

Quem se propõe hoje em dia a escrever sobre a obra de Lina Bo Bardi estará certamente frente a um grande desafio: conhecer as fontes mais relevantes do que já foi publicado sobre sua obra. E são muitas. Estas publicações cresceram exponencialmente nos últimos anos, também por ocasião do centenário de nascimento da arquiteta em 2014, propulsadas também por exposições de sua obra em território italiano.²¹ E a tendência é que continuem aumentando com o Leão de Ouro recebido em 2021. Logo, esgotar estas fontes através da leitura e da revisão crítica poderia se aproximar ao que Arthur Schopenhauer e Alexander Pope denunciaram: excesso de leitura e pouco aprendizado direto do “livro do mundo”.

Portanto, para esta revisão inicial nos centraremos nos autores que contribuíram diretamente para o estado atual do conhecimento sobre a tese de cátedra e a obra construída de Lina Bo Bardi e depois, no Marco Teórico deste trabalho, citaremos alguns autores que contribuíram indiretamente para o mesmo. O fato da contribuição ser direta ou indireta não estabeleceu uma hierarquia de relevância neste trabalho, apenas de organização de pensamento. Selecionar é preciso, pois, ao contrário do labirinto unicursal da capa da tese de Lina, o percurso pelo extenso labirinto de referências sobre Lina se

²⁰ “Sempre lendo, nunca sendo lido.”, (tradução nossa). SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p.41.

²¹ MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI SECOLO - MAXXI. GUCCIONE, Margherita (curadora). Lina

Bo Bardi in Italia. “Quello che volevo, era avere Storia”. 19 Dec. 2014 - 03 May 2015. Disponível em: <<https://www.maxxi.art/en/events/lina-bo-bardi-in-italia/>>. Acesso em: out. 2021.

assemelha a um *maze*²² rural inglês do século XVIII, onde, não é fácil, ainda que divertido, orientar-se.

A tese de cátedra de Lina – concluída no ano de 1957 e razão de ser desta pesquisa - foi trazida a público de forma inédita em 2002 pelo ILBPMB, como uma homenagem ao aniversário de dez anos de falecimento da autora. Segundo relatos, a obra circulou originalmente em publicação limitada. Marcelo Ferraz declarou em entrevistas que a obra teria sido inclusive renegada pela própria autora.²³ O que não diminuiu o interesse crescente pela mesma.

Rogério de Castro Oliveira, em seu precursor artigo de 2009: *A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria ensinar* para o 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, aproveitou para colocar em foco o vácuo teórico-crítico que existiu no ensino da arquitetura entre a primeira geração dos modernos brasileiros (estes, por sua vez, influenciados pelo legado de Julien Guadet, 1834-1908)²⁴ e as duas últimas décadas do século XX - quando, segundo o professor, teriam voltado as discussões sobre “os contornos disciplinares da arquitetura” em decorrência dos debates provocados pelo pós-modernismo. E lamentou que o ensino da Teoria da Arquitetura – incluída nos currículos das escolas de arquitetura a partir dos anos quarenta – tenha sido “destituída de vínculos diretos” com o ensino de projeto. Para ele, portanto, “reencontrar” a obra de Lina - escrita num período onde a produção

modernista era muitas vezes resultado “da aceitação acrítica de um contexto prescritivo” - “enseja um exercício de aprendizado teórico crítico”.²⁵

Oliveira destacou, sobre a tese de cátedra da arquiteta, o “caráter eminentemente arquitetônico da argumentação, refletido no conjunto de ilustrações que acompanham o texto”, chamando-as de “balizas que marcam o ritmo da argumentação” ou “referências imagéticas”.²⁶ O professor arquiteto também ressaltou o aparente repertório historicista do conteúdo da tese, constatando entretanto que a argumentação da tese de Lina mostrara como controversa tal suposição. Escreveu que a concisão do texto de Lina deixou em suspenso algumas questões de fundo sobre as referências adotadas, ressaltando a diferença de referências de Lina com aquelas adotadas pelas escolas de arquitetura brasileira de seu tempo, com destaque para a obra do inglês, historiador da arquitetura, Geoffrey Scott (1884-1929). Infelizmente, Oliveira optou por não se aprofundar no texto de Scott, mas seguiu apontando em seu artigo a tendência da arquiteta “a privilegiar certos enfoques mais próprios do mundo anglo-saxão”.²⁷ Uma “tendência” também sentida por Cathrine Veikos em sua tese sobre a *Propedêutica*.

Quanto ao ensino da arquitetura, Oliveira lançou luz sobre a provável novidade da introdução de Lina na questão de uso e interpretação do precedente²⁸ - o que nos levou inicialmente a especular se a própria

²² Um dos “hedges mazes” (labirintos de sebe, feitos de vegetação arbustiva) mais famosos é o de Hampton Court Palace em Londres na Inglaterra.

²³ “(...) she would dismiss it after she radicalized her political position.” LIMA, Zeuler R. *Lina Bo Bardi*. New Haven: Yale University Press, 2013, p.72.

²⁴ OLIVEIRA, Rogério de Castro. *A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que*

queria ensinar. In: 8º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, Rio de Janeiro, 1 a 4 de setembro de 2009, p.2.

²⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁶ *Ibid.*, p.6.

²⁷ *Ibid.*, p.7.

²⁸ *Ibid.*, p.10.

tese de Lina Bo Bardi não representaria uma fonte dos precedentes da autora, como apresentaremos através de algumas ilustrações neste trabalho. Outras considerações levantadas pelo professor sobre a questão do entendimento do uso do precedente arquitetônico serão esmiuçadas no *Marco Teórico* deste trabalho.

Oliveira ressaltou a posição de Lina como “sutilmente deslocada em relação aos que ela chama, de forma distanciada, de ‘modernos’²⁹ e, tanto no resumo de seu texto como no final do mesmo, Rogério de Castro Oliveira constatou que, apesar do “notável vigor inquisitivo” de Lina em *Propedêutica*, estranhou o que chamou de “amortecimento (...) das referências à própria poética da arquitetura moderna”, mantendo “a produção modernista à distância” ou que ele classificou como “dificuldades encontradas para enunciar teoricamente os conteúdos operativos da prática projetual”.³⁰ Tentaremos entender os motivos destas supostas dificuldades, ao analisar o contexto histórico do momento, a bibliografia utilizada por Lina e o conteúdo do próprio Edital do Concurso ao qual sua tese respondia.

No seu livro de 2014, *The Theory of Architectural Practice*, – resultado de sua tese doutoral - Cathrine Veikos foi seguramente a primeira a enfrentar o desafio de interpretação histórica de *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. Além de traduzi-la para o inglês, Veikos se propôs a contextualizá-la teoricamente, relacionando-a genericamente com alguns personagens que estabeleceram discursos contemporâneos semelhantes ao de Lina, destacamos, entre

eles, a influência de Gio Ponti, por exemplo. Sem embargo, Veikos, em seu livro, não hierarquizou, categorizou, ou investigou a bibliografia utilizada por Lina – continuando a deixar hermético o entendimento da mesma. Enfim, a nosso ver, o emaranhado persistiu.

A autora norte-americana, no entanto, vislumbrou uma certa coincidência entre a bibliografia utilizada por Lina em *Propedêutica* com a do arquiteto, historiador e crítico de arquitetura, Bruno Zevi (1918-2000) em *Saper vedere l'architettura* (1948), assinalando semelhanças e discordâncias no discurso dos dois autores em temas relativo ao entendimento de espaço interno, mas não na apreciação da bibliografia coincidente.³¹ Veikos relacionou a utilização de ambos autores (Zevi e Lina) da obra escrita de Geoffrey Scott, e salientou que os títulos das falácias da crítica identificadas por Scott poderiam ter inspirado Lina na organização dos subcapítulos de *Propedêutica*, entrevendo neste uso uma estratégia jornalística de organização de conteúdo do Edital. Veikos não se aprofundou na obra de Geoffrey Scott, ainda que tenha destacado a posterior lembrança deste autor, por parte de Lina, em sua palestra na FAU-USP em 1989.

Veikos chamou atenção para a narrativa visual da tese de Lina, arriscando uma interpretação das ilustrações presentes no *Prefácio* de *Propedêutica*. No entanto, sua leitura interpretativa deu preferência à ilustração de fonte indireta do frontispício do tratado renascentista de Vincenzo Scamozzi (1548-1616) em detrimento de uma leitura mais atenta à obra de Leonardo da Vinci – artista citado muitas vezes por Lina ao longo de sua tese. Isto nos induziu a seguir noutra

²⁹Ibid., p.9.

³⁰Ibid., resumo.

³¹ VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.22-23.

direção (como será mostrado no capítulo correspondente). Veikos confessou com razão a dificuldade da tarefa, concluindo a necessidade de mais estudos:

The sheer number and scope of the scholarly references in Bo Bardi's text often seem overwrought and superfluous, displays of erudition rather than of meaningful content for the argument put forward. Likewise, the images often make sense only when they are interpreted in relation to one another. Like Scamozzi, she too "prints her thought process." In fact, this is one of the main reasons why this collage like assemblage of citations and images, impossibly juxtaposed textual sources from Aristotle to Zevi, and image sources from twelfth-century France to 1957 New York, has been almost entirely neglected, with only passing reference to it by contemporary Brazilian scholars writing on Lina Bo Bardi. It appears superficial; it resists a focused, linear reading and easy synopsis. Another interpretive methodology is needed to make sense of it-one that takes account of what is stated, pictured and cited, and what is not, and why.³²

Por outro lado, não podemos desconsiderar que em 2015 Veikos elaborou algumas importantes associações iniciais do material de *Contribuição Propedêutica* com a obra projetada por Lina, presentes especialmente na sua palestra de abertura na *Kibel Gallery* da Universidade de Maryland na mostra *Lina Bo Bardi: To Teach is to Construct*, onde se

³² Ibid., p.23. "O grande número e o alcance das referências eruditas no texto de Bo Bardi parecem muitas vezes exagerados e supérfluos, demonstrações de erudição e não de conteúdo significativo para o argumento apresentado. Do mesmo modo, as imagens muitas vezes só fazem sentido quando são interpretadas umas em relação às outras. Tal como Scamozzi, ela também "imprime o seu processo de pensamento". De fato, esta é uma das principais razões pelas quais esta colagem de citações e imagens, fontes textuais impossivelmente justapostas de Aristóteles a Zevi, e fontes de imagens da França do século XII a Nova Iorque de 1957, tem sido quase inteiramente negligenciada, com apenas

incorporou a exposição: *Lina Bo Bardi: Built Work*, desenvolvida por Zeuler Lima.³³

Um ano antes do livro de Veikos, em 2013, Zeuler Lima dedicou o capítulo *Theory and Action* de seu livro sobre a vida e obra de Lina Bo Bardi para a tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Lima defendeu o argumento de que Lina teria reafirmado suas crenças sobre arquitetura em sua tese de 1957 para aplicá-las em seguida nas palestras de Salvador e nos projetos da Casa do Chame-Chame e da Casa Valéria Cirell (ambas de 1958), além de em outros de seus trabalhos posteriores. Lima descreveu sucintamente, mas com grande rigor, a tese de Lina Bo Bardi, dando ênfase às referências sobre a natureza: reproduzindo algumas citações de Lina sobre o teórico italiano da arquitetura setecentista Padre Carlo Lodoli (1690-1761) e o engenheiro Pier Luigi Nervi (1891-1979), mencionando e relacionando as ilustrações das estruturas do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926) e projetos do arquiteto norte americano Frank Lloyd Wright (1867-1959).³⁴

Zeuler Lima se debruçou sobre a história das obras das casas projetadas por Lina em 1958, relacionando as mesmas com a textura das obras do arquiteto catalão pelo revestimento externo aplicado. Além disso, Lima interpretou a, posteriormente demolida,

uma referência passageira por estudiosos brasileiros contemporâneos que escrevem sobre Lina Bo Bardi. Parece superficial; resiste a uma leitura focada e linear e a uma sinopse fácil. É necessária outra metodologia interpretativa para que faça sentido - uma que tenha em conta o que é dito, retratado e citado, e o que não é, e por quê.", (tradução nossa).

³³ VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: to teach is to construct*. (lecture) University of Maryland Kibel Gallery: College Park, 10 jul.2015. Disponível em: <<https://arch.umd.edu/news-events/lina-bo-bardi-teach-construct-0>>. Acesso em: out. 2021.

³⁴ LIMA, 2013, p.73,74.

Casa do Chame-Chame como uma livre interpretação da *Solar Hemicycle house* de Wright – admitindo porém que não existia na versão da arquiteta a preocupação climática do arquiteto norte-americano, permanecendo apenas, segundo ele, a “tipologia” a partir de uma geometria em curva, feita para envolver e respeitar a jaqueira existente no terreno. A *Hemicycle House* de Wright – citada inclusive na tese de Lina - não abraçava nenhuma árvore, mas esta relação sim esteve presente em outros referentes (outro de Wright inclusive) que ilustram *Propedêutica*. Esta apropriação de referentes imagéticos, através dos temas de sua tese de cátedra, favorece especulações sobre o entendimento do uso do precedente e das hesitações projetuais posteriores de Lina Bo Bardi.³⁵

Por último, e não por isso menos importante, Zeuler Lima chama atenção para a série de três palestras sobre “Espaço e Arquitetura” que Lina Bo Bardi proferiu na Escola de Belas Artes em 1958 em Salvador a convite do Arquiteto Diógenes Rebouças. Zeuler, ao investigar as anotações à mão para estas palestras, sugeriu que as premissas básicas presentes nestes escritos derivam do material utilizado para a sua tese *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Arquitetura*. Destas anotações e palestras é relevante destacar:

1. um diagrama à mão representando duas linhas evolucionárias paralelas explicativas da Arquitetura Ocidental: uma delas da Renascença ao Racionalismo (com destaque

para Le Corbusier) e a outra da arquitetura do Barroco até Frank Lloyd Wright;

2. a ideia de que o arquiteto é, sobretudo, um ser humano ligado a experiências vivas e verdadeiras – tendo sido a obra do catalão Antoni Gaudí o exemplo mostrado;

3. a segunda palestra ter sido centrada no livro de Geoffrey Scott (*The Architecture of Humanism*, 1914), onde foram descritos os dilemas da crítica retórica, para depois criticar a noção de espaço interno da obra de Zevi (*Saper Vedere L'Architettura*, 1948).³⁶

Estes três pontos destacados aqui do livro de Zeuler Lima, encontram correspondência nos três já citados no *Objeto de Estudo*³⁷ deste trabalho e foram aprofundados ao explicarmos a *Metodologia* de pesquisa em desenvolvimento.

Em 2016, Frederico Vergueiro, a partir a pesquisa de Zeuler sobre o terceiro ponto, desenvolveu o artigo *Do Espaço Interno à Aventura: Teoria e Crítica Espacial no debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi*.³⁸ Vergueiro trouxe à tona o interesse de Mário Pedrosa na obra de Geoffrey Scott, expressa através de seu texto *Espaço e Arquitetura* (1952). Além disso, Vergueiro ressaltou: “o dilema entre a noção de espaço como categoria física e perceptiva (Zevi), e uma outra prática e utilitária (Lina)”. O autor se afez ao termo “aventura” utilizado por Lina (nem sempre com sentido utilitário) para definir o conflito entre a ideia de espaço de Lina versus a de Zevi.

³⁵ LIMA, 2013, p.80.

³⁶ Ibid, p.82.

³⁷ 1. “... de que não existe fratura entre o assim chamado ‘moderno’ e a história, ...”; 2. “... a história quando não entendida como ‘una cosa de forbici i colla’³⁷, mas como coisa viva e atual, ...”; 3. e o ensino com “senso humanístico”, (...), acima dos idealismos formalísticos bem como dos

positivismos ultrapassados e das interpretações materialístico-científicas,...”.

³⁸ VERGUEIRO, Frederico. *Do Espaço Interno à Aventura: Teoria e Crítica Espacial no Debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi*. IV ENANPARQ, Encontro da Associação Nacional de pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Porto Alegre, 25 a 29 de julho, 2016, p.9-14.

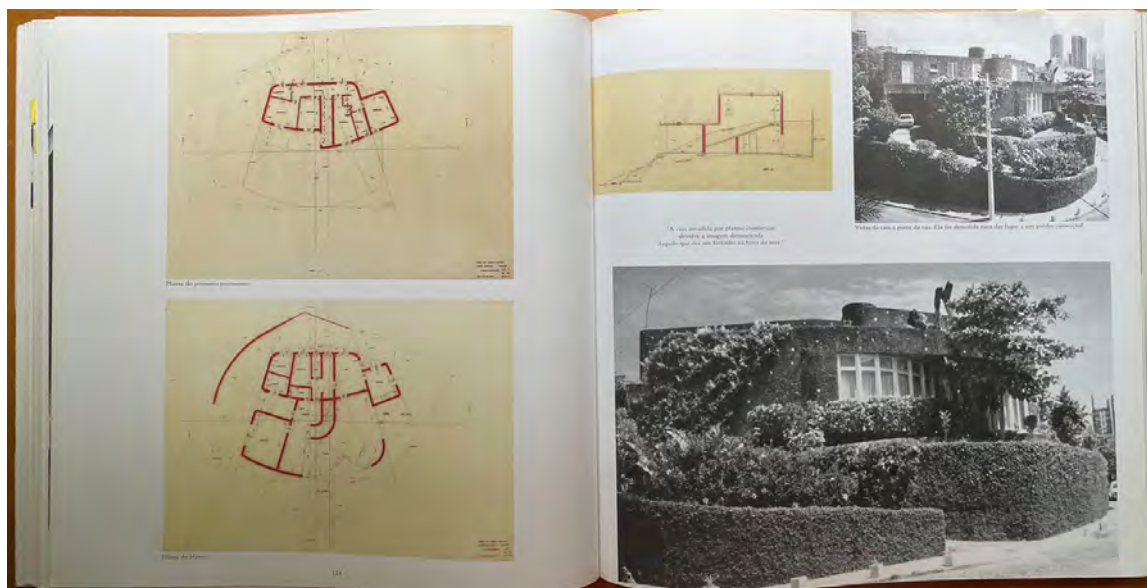


Fig.1.5: Sup.: A primeira fotografia do livro de Drexler foi utilizada em *Propedêutica: House for Herbert Jacobs* (1948), Frank Lloyd Wright. Fonte: DREXLER, Arthur; HITCHCOCK, Henry-Russell. *Built in USA: Post-war Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1952, p.120.

Fig.1.6: Inf.: Casa do Chame-Chame (1958), projeto de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, Marcelo (Coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: ILBPMB, 2008.

Vergueiro, assim como os outros autores que estudaram *Propedêutica* também não se debruçou sobre obra de Scott para entender em profundidade os seus conceitos. Desta forma, consideramos que ao contrastar alguns dos escritos de Scott (1914), Zevi (1948) e Lina (1957), poderemos percorrer a tese de Lina com maior segurança.

Suely Figueiredo Puppi apresentou em 2020 sua tese sobre a formação de Lina Bo, buscando em diversos momentos correlacionar os ensinamentos recebidos, tanto seu período de universidade como o seu período de trabalho no mercado editorial em Milão (chamado pela pesquisadora de residência), com a postura defendida por Lina em *Propedêutica* e mais tarde aplicada em sua obra.

Primeiramente, Puppi trouxe à tona os importantes debates entre engenheiro-arquiteto e arquiteto-*disegnatore* que rondaram a formação do curso de Arquitetura da Escola de Roma, os vínculos dos pensamentos dos professores de Lina com o pensamento dos mestres franceses Julien Guadet e Viollet-le-Duc, e as visões do moderno de Gustavo Giovannoni e de Marcelo Piacentini. Em seguida, a pesquisadora relacionou a postura de Giuseppe Pagano com sua visão de casa moderna e a relação de artesanato com pré-fabricação. Puppi também buscou na “mediterraneità” defendida pela Revista Quadrante³⁹ de Bardi, o conceito que teria aproximado Lina ao vernáculo.

Sem dúvida, muitos dos conceitos explorados por Puppi aparentemente podem ser relacionados com argumentos adotados por Lina Bo Bardi em *Propedêutica*, mas não

esgotaram os assuntos ou autores utilizados naquele momento por Lina que, sim esteve atenta às camadas de influências que se sobrepõem a temas que estavam em voga no final do século XIX e as primeiras décadas do século XX e, por alguma razão, escolheu para sua tese, fontes e caminhos diferentes daqueles, talvez caminhos que tenham alimentado os mesmos, mas com resultados nem sempre coincidentes. Puppi, ao não se dedicar exclusivamente à *Propedêutica*, não se debruçou completamente sobre a bibliografia que compõe a mesma⁴⁰, deixando, portanto, campo de exploração para ampliar o escopo das relações estabelecidas. A tese de Puppi, importante que se diga, será referenciada ao longo deste trabalho e abriu caminhos bibliográficos para a leitura de textos em primeira-mão, fundamentais para esta pesquisa, como: *Discussioni Didattiche* (1920) de Gustavo Giovannoni, a obra de Richard Etlin *Modernism in Italian Architecture 1890-1940* (1991) e os acessos digitais às ricas fontes da Revista *Quadrante* (1933-36).

Em 2021, tanto Zeuler Lima como Francesco Perrota-Bosch lançaram no mercado duas importantes biografias sobre Lina que, embora nem sempre coincidentes em suas abordagens, passaram a ser referências fundamentais para novas pesquisas. Nos apoiaremos em parte de seus levantamentos históricos quando tratarmos sobre as viagens feitas por Lina nos anos que antecederam a sua tese e os acontecimentos que rondaram a entrega da mesma na ocasião do concurso promovido, e cancelado, pela FAU-USP.⁴¹

No que diz respeito à informação sobre os projetos arquitetônicos de Lina, foram

³⁹ Investigaremos a influência da revista de P.M.BARDI no capítulo 5 deste trabalho.

⁴⁰ Ainda que sim fez importante referência ao livro de Enrico Calandra, professor de Lina.

⁴¹ PERROTA-BOSCH, Francesco. A Rejeição pela Academia. In: PERROTA-BOSCH, 2021. p.195. LIMA, Zeuler. Um Manifesto Solitário. In: LIMA, 2021, p. 197.

utilizadas as publicações da Editora Blau, bem como o acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, quando necessário.

Vale pontuar de início que o interesse desta investigação esteve em lançar um segundo olhar sobre *Propedêutica* através de uma metodologia interpretativa debruçada majoritariamente nos livros utilizados por Lina Bo Bardi, percorrendo algumas anotações deixadas sobre suas leituras e, ao mesmo tempo, averiguando elos de correspondência possivelmente estabelecidos entre sua tese acadêmica, inquietações críticas e momento histórico.

1.2.2 sobre a interpretação da obra de Lina: metáforas e precedentes

Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter História.

Lina Bo Bardi. *Curriculum Literário* ⁴²

Para concluir, dentro do possível, o Estado da Arte sobre os temas que este trabalho percorrerá, e pela tese de Lina Bo Bardi discorrer sobre a teoria da arquitetura, convém dizer que Lina Bo Bardi em diversas ocasiões descreveu seus próprios projetos fazendo alusões, analogias e referências a precedentes na história, não somente da arquitetura, mas da engenhosidade e imaginário humano.⁴³ Este é um recurso literário comum no meio arquitetônico na

redação de memoriais de projeto, muitas vezes com o uso de metáforas - estratégia descritiva, de origem popular, muito presente no mundo da arte⁴⁴. Carlos Eduardo Comas faz referência a que “a figuração mimética e a abstração geométrica são termos extremos de uma progressão a que correspondem respectivamente modos de citação literal de precedentes formais e o de alusão a esses precedentes – entre os quais cabe distinção entre os que pertencem convencionalmente ao território da arquitetura (entendida como forma culta) e os que são resultado de transposição de outros territórios (da construção utilitária, da arquitetura vernácula, das belas artes, etc.)”.⁴⁵ O curioso é notar que estas analogias na descrição dos próprios projetos de Lina parecem ter aumentado a partir de três momentos coincidentes no tempo: o aumento em número de seus encargos arquitetônicos, ela ter se tornado uma arquiteta sexagenária, e o advento do *Post Modern*⁴⁶, – isto é, mais de vinte anos após *Propedêutica*.⁴⁷

Deduzimos estas afirmações acerca destas referências ou alusões, a partir dos textos escolhidos para o livro representativo de sua carreira, organizado por Marcelo Ferraz e publicado em 1993, um ano após a morte de Lina. Parte do material deste livro havia sido exposto em abril de 1989 na ocasião da

⁴² Ver em: FERRAZ, (Coord.), 2008, p.9.

⁴³ Imaginário no sentido de pertencente à imaginação, não real, fictício, podendo ser oriundo de uma pintura, uma gravura, uma obra de arte.

⁴⁴ “Es posible que en la potencia de figuración que es la causa de toda metáfora se esconda el mecanismo íntimo de la infinita producción semántica de la lengua, y quizás el orden secreto de toda producción artística e intelectual.” AZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Editorial de las Artes, 2002, p.201.

⁴⁵ Declaração dada por escrito em assessoria sobre o tema.

⁴⁶ “Depois de cinicamente julgar esgotados o conteúdo e as possibilidades humanas do Movimento Moderno na arquitetura, aparece na Europa um novo lançamento: O Post Modern.” Declaração de Lina Bo Bardi no texto, aqui chamado de memorial, para o livro sobre sua obra. FERRAZ, (Coord.), 2008, p.226.

⁴⁷ Obviamente que esta afirmação não exclui a referência histórica em projetos anteriores, como no Solar do Unhão em 1959, quando a arquiteta mencionou o sistema de encaixe dos antigos carros de boi como inspiração na construção da sua escada. E em outros de seus textos descritivos.

exposição da arquiteta no salão caramelo da Faculdade de Arquitetura de São Paulo, na forma de painéis projetados e montados por Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Naquele mesmo mês, Lina Bo Bardi deu uma aula-conferência seguida de debate para os estudantes de então, onde abordou a obra teórica de Geoffrey Scott.⁴⁸

Na descrição dos projetos presentes no livro sobre sua obra, a título de exemplo, o projeto do SESC – Fábrica Pompéia (1977, inaugurado em 1986) é o que mais concentra este tipo de referência. A caixa d’água do conjunto dos blocos em concreto que finalizaram o complexo é descrita como: “torre-caixa d’água-chaminé”. A metáfora oriunda da imaginação de Lina visou recuperar a memória formal das chaminés da fábrica existentes no bairro, ainda que fisicamente seguia sendo uma caixa-d’água, e figurativamente, além de inspiração projetual, se inculcou também no imaginário popular, reforçado pelos cartazes e logomarca do centro, a imagem de uma chaminé, como aquelas do passado industrial do Pompéia – mas sem fumaça, pois a do cartaz despejava flores. A ideia da “chaminé” seria apenas uma contrapartida de construção vertical à conservação, esta sim efetiva, dos galpões da fábrica de tambores

⁴⁸ A obra de Lina recebeu considerável destaque ao longo de sua carreira, para conferir isto basta ver a lista de artigos sobre os trabalhos de Lina Bo Bardi organizados no final de seu livro. Ver em FERRAZ, (Coord.), 2008, p.330 até o final. Em 1991 Lina recebeu premiações na Bienal de Buenos Aires e foi ovacionada em sua apresentação no 3º Congresso Brasileiro de arquitetos do mesmo ano. Lina Bo Bardi, Revista *Projeto*, n.149, jan.-fev. 1992, p.23, (Edição Especial).

⁴⁹ O filósofo Eduardo Subirats estabeleceu uma série de referências históricas em sua crítica sobre o SESC Pompéia: termas romanas para as piscinas; balneários europeus para a praia; estabeleceu paralelos com Poelzig, Mies, Scharoun e Sant’Elia; comparou o espaço da Fábrica a um falanstério; o

com sua estrutura de concreto *Hennebiqueana*.

Em seu texto-memorial do Sesc Pompéia as analogias foram em direção ao passado industrial do bairro, ao contexto da história europeia - presente na sua formação romana-, à história da arquitetura, às genealogias do moderno e suas derivações na arquitetura contemporânea, e à sua admiração do Nordeste - região brasileira onde viveu por cinco anos. Estas alusões certamente se nutriram da crítica que o filósofo Eduardo Subirats havia feito de sua obra.⁴⁹

Os paralelepípedos da rua de entrada foram descritos como “os calçamentos mais sublimes da história da humanidade, cortadas e alisadas com as mãos, de homens mulheres e crianças, documento de civilização”.⁵⁰ Destaco o uso deste recurso histórico, pois usualmente, são os oriundos do novo mundo – quando em solo europeu – que sentem ou descrevem este peso do passado civilizatório. Lina, por sua vez, na sua atitude de recuperação do passado, conferiu dignidade ao presente histórico paulista, de herança portuguesa e mão de obra local, conectando os laços da história do lugar com a história da humanidade.

espaço de oficina de Lina foi comparado aos ateliês dos artistas que construíam as igrejas na Idade Média Europeia. Já a arquiteta Ruth Verde Zein fez uma análise muito mais objetiva, atenta à realidade urbana paulista, ao que ela chamou de “diálogos com a rua-corredor”. Mesmo suas análises retóricas como a descrição dos edifícios como “forte nos rochedos da praia”, levantam o questionamento da complexa viga de transição necessária para a ampliação na base da torre de serviços. E não deixou de levantar críticas quando o “formalismo estético” prejudicava o uso. Ver os artigos de ZEIN e SUBIRATS em Lina Bo Bardi, Revista *Projeto*, n.149, jan.-fev., 1992, (Edição Especial).

⁵⁰ FERRAZ, (Coord.), 2008, p.223.

Extraído do contexto greco-romano, a imaginação de Lina se explicitou na redação do memorial se referindo ao espaço de convívio nos reciclados galpões da fábrica como: “espaço definido como ‘palestra’ para homens e mulheres”.⁵¹ A metáfora atrelada ao uso do espaço transporta ao tempo dos fóruns romanos, com construções porticadas, espaços destinados para literatura, filosofia e música, situado nas adjacências dos espaços abertos de atividade esportiva. Na versão de Lina, o esportivo se deslocou para as “adjacências” e a “palestra” ocupou os espaços nobres dedicados ao estudo, festas, reuniões e dança.

Lina também apelou à história ao defender a falta de conforto dos bancos de madeira para o teatro projetado, argumentando que os autos da Idade Média eram apresentados nas praças, com o público em pé mesmo, os espectadores dos teatros gregos-romanos tomavam chuva, pois o espetáculo era ao ar livre, e comparou a “Sociedade de Consumo” do seu tempo aos teatros de corte do séc. XVIII.⁵² O desconforto no teatro também estava vinculado à teoria do distanciamento teatral brechtiano pois, para este dramaturgo alemão, o conforto provocava envolvimento e ilusão, afastando o entendimento crítico da representação pelo espectador.⁵³

A arquiteta vinculou sua arquitetura à história das ideias, remetendo a forma monolítica dos blocos em concreto a “um

silo, bunker, container”⁵⁴. A correlação formal aos silos industriais buscou agradar intelectualmente aos que haviam lido *Vers une Architecture* (1923), recém- recuperados ao debate teórico dos anos 80 por Reyner Banham.⁵⁵ A referência a um bunker legitimava a forma hermética e alimentava a imaginação daqueles atentos à possibilidade de uma guerra atômica, bem como a ideia de container talvez acenasse para a arquitetura metabolista dos anos 70.

Dentro do espírito nacional de uma arquitetura italiana que se naturalizou brasileira e encontrou validade na correspondência poética entre a Civilização do Nordeste e a Renascença Italiana⁵⁶, o memorial ofereceu a analogia à “Fortes militares brasileiros, perdidos perto do mar...” explicando assim a proximidade entre as fechadas torres de concreto e o longo espaço aberto do deck de madeira, lugar para se tomar banho de sol, chamado de “praia”. A explicação figurativa da abertura da ventilação natural do mesmo edifício foi chamada de “buraco pré-histórico das cavernas”⁵⁷, aliando a carga conceitual que a menção à caverna de Platão remete a partir do molde de recorte ameboide semelhante figurativamente à forma natural de entrada de luz em uma gruta. Outros olhos podem ver o desenho da forma livre, tão louvada na arquitetura brasileira em sua representação em planta e lajes de

⁵¹ FERRAZ, (Coord.), 2008, p.234.

⁵² Ibid., p.226.

⁵³ “Deve conservar a cabeça fria frente a um espetáculo que não pretende mais substituir a realidade. Deve estar em condições de exercer suas faculdades de surpresa, de julgamento crítico.” ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. São Paulo: Editora Jorge Zahar, 1998, p.74.

⁵⁴ FERRAZ (Coord.), 2008, p.230.

⁵⁵ BANHAM, Reyner. *La Atlantida de Hormigón*. Edificios Industriales de los Estados Unidos, y

arquitectura moderna europea, 1900-1925. Madrid: Nerea, 1989, (1986).

⁵⁶ “Ariano Suassuna sempre afirmou existir no sertão do Nordeste: uma lembrança da Renascença Italiana, isto é, uma estrutura “clássica” Greco-Romana... A estrutura poética da história é válida”. Depoimento de Lina Bo Bardi em FERRAZ, (Coord.), 2008, p.274. Veremos como a “estrutura poética da história” remete à obra *Scienza Nuova* de Giambattista Vico.

⁵⁷ FERRAZ, (Coord.), 2008, p.231.

cobertura, agora rebatida e replicada à fachada da torre esportiva do SESC.

O detalhe ornamental da “Flor de Mandacaru”, executada a partir de vergalhões fixados no desvão das passarelas de concreto e atuando como guarda-corpo por exigência dos bombeiros, ganhou a plaquinha de descrição: “Respeite o Mandacaruzinho ao lado”. Nas obras de arte do museu do MASP a placa explicativa foi colocada atrás da obra de arte, já a arquitetura, atenta a sua dimensão utilitária, precisaria de uma placa? ⁵⁸

Lina concluiu em seu memorial sobre os blocos esportivos: “Chamei o todo de ‘cidadela’, tradução inglesa da palavra ‘goal’, perfeita para um clube esportivo.” ⁵⁹ Aqui a arquiteta provavelmente cometeu um lapso ou conduziu o leitor a um. A tradução de cidadela mais próxima à escrita de Lina seria “gaol” (o “a” antecede o “o”), termo mais próximo a uma “prisão” do que “goal”- este sim vinculado à prática esportiva por significar gol. Por que o equívoco?

⁵⁸ “Se o Sertão do Nordeste importa, mas ninguém vê; se a flor de mandacaru ninguém vê como flor – do ponto de vista botânico é -, se o desvão é o que mostra a verdade – estrutural, como vimos -, mas ninguém vê; eis o projeto de fechamento para o desvão, que me exigem, teria pensado ela. Não é uma livre e criativa associação de ideias. A carga de intenções é mais pé-no-chão, mais dura como ela mesma se dizia ser.” SUZUKI, Marcelo. *Lina e Lúcio*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo). USP, Escola de Engenharia de São Carlos, 2010, p.156.

⁵⁹ FERRAZ, (Coord.), 2008, p.231.

⁶⁰ O texto integral de Lina é, sem dúvida, muito mais abrangente que estes temas de precedência histórica e contemporânea aqui ressaltados, abrangendo temas construtivos e restrições das preexistências do lugar.

⁶¹ No projeto não construído para o vale do Anhangabaú Tobogã de 1981 a arquiteta associou sua proposta a um “antigo aqueduto” e o pilar da

Verdade seja dita que - independente da descrição do conjunto com elementos de retórica histórica utilizada pela arquiteta, expressão de sua criatividade alimentada por sua amplamente estudada história de vida - com ou sem a leitura de memorial descritivo, com ou sem a influência do cartaz colorido e alegre, o espaço do Sesc Pompéia sobreviveu até agora ao tempo e agradou aos gostos de mais de uma geração de famílias brasileiras. A arquitetura foi legitimada pelo público.

O fato é que, descrito apenas através deste recorte, isto é, operando uma concentração destas analogias ⁶⁰ - a partir das mesmas referências que arquiteta apresentou no memorial do SESC Pompeia ⁶¹ -, há uma aparente sobrecarga de imagens para um único projeto (isto que não citamos o espelho de água de contornos serpenteantes chamado Rio São Francisco) ⁶². Seria esta a força da arte? Perguntamos - fazendo referência as interpretações de Simon Schama em seu documentário sobre algumas personalidades da história da arte. ⁶³ A capacidade criativa associativa explícita em seus projetos, que extrapolam as alusões aqui descritas, pois entram no campo das

estrutura à uma árvore gameleira. Em 1986 os buracos das cavernas voltam a aparecer nos projetos em Salvador. Em 1988, o projeto não construído do Centro Cultural Belém ganha o nome de “torre-farol”. Em 1990, o projeto não construído para a Estação Guanabara é interpretado como “Blanco Muro de España” em referência a Garcia Lorca e o trem exposição se torna “Trotsky trem cultural”. E o seu último projeto não construído para a nova Ala da Prefeitura de São Paulo é descrito como tendo o formato e uma “esedra”. Ver em FERRAZ, (Coord.), 2008, p. 252, 276, 306, 313 e 323.

⁶² Em 2014, na resenha crítica do livro de Zeuler Lima sobre Lina, Carlos Eduardo Comas observa: “...a forma do espelho d’água é niemeyerana...” COMAS, Carlos Eduardo. *Lina Bo Bardi*. Ponto Crítico. Revista *Risco*, n.20, 2014, p.91-92.

⁶³ SCHAMA, Simon. *Simon Schama’s Power of Art*. Eight works that exploded on to an unsuspecting world [DVD]. London: BBC Video, 2007.

percepções, do figurativismo à abstração, e a correspondência de parte desta interpretação associativa em seu público (no amplo leque das crianças ao crítico de arte) é digna de nota. Estas associações são sentidas, reais ou apenas presentes no processo criativo do arquiteto e corroboradas pela linguagem da crítica? Não responderemos com este trabalho a estas perguntas, pois ampliaria demais o escopo e nossa capacidade de pesquisa, mas percorremos alguns terrenos escorregadios da estética ao visitar alguns dos textos que interessavam a Lina Bo Bardi. Investigamos, isto sim, as possíveis fontes das referências teórico-históricas (e contemporâneas a) de Lina evidenciadas em sua tese, e deixamos aberto a especulações se, de fato, foram recuperadas novamente através de suas obras.

O discutido acima, veio à mente a partir da leitura das inquietações sobre o gosto na arquitetura levantadas por Geoffrey Scott em seu *Prefácio* para a primeira edição de sua obra em 1914, *The Architecture of Humanism*, que Lina Bo Bardi lera ao redigir sua tese em 1957, obra lembrada em sua palestra em 1989 sobre as falácias da crítica retórica. Scott escreveu:

It appears to me that if we desire any clearness in this matter, we are driven from *a priori* esthetics to the history of taste, and from the history of taste to the history of ideas. It is, I believe, from a failure to appreciate the true

relation between taste to ideas, and the influence which each has exerted on the other, that our present confusion has resulted.⁶⁴

Scott sabia, como discípulo dos historiadores de arte Jacob Burckhardt, Henrich Wöllflin e Bernard Berenson, das complicadas relações de influências existentes entre a história do gosto e a história das ideias. O casal Bardi também.

Diversos teóricos que se debruçaram e continuam se debruçando sobre a obra de Lina ajudaram a aumentar e reforçar as relações da precedência histórica perceptível em seus projetos, pois a obra de Lina Bo Bardi induz a estas interpretações, bem como todo o arsenal teórico literário do mundo dos críticos de arte.

O filósofo catalão Eduardo Subirats, entre outras referências, identificou na obra do SESC Pompéia um teor expressionista semelhante aos interiores do arquiteto alemão Hans Poelzig (1869-1936)⁶⁵- comentário que Lina reverberou em seu memorial; Marcelo Ferraz, um dos co-autores do projeto citou como influência a intervenção do norueguês Sverre Fehn no *Hedmark Museum* (1974) em Hamar, Noruega.⁶⁶ Como já vimos, Cathrine Veikos associou a fotografia do parque infantil de Nova York, presente em *Propedêutica*, como um possível precedente para suas aberturas disformes na parede de concreto.

⁶⁴ “Parece-me que se desejamos alguma clareza nesta matéria, somos conduzidos da estética a priori à história do gosto, e da história do gosto à história das ideias. É, creio eu, de uma incapacidade de apreciar a verdadeira relação entre gosto e ideias, e a influência que um exerceu sobre o outro, que a nossa presente confusão resultou.”, (tradução nossa). SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism: A study in the history of taste*. New York: Doubleday Anchor Books, 1954 (1914), p.12.

⁶⁵ Mais do que os interiores, a semelhança remete à Fábrica Química de Luban (1911) na Alemanha

(atual Polônia) de Hans Poelzig. UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. Art History Classes.

Disponível em: <<http://www.arthistory.upenn.edu/spr01/282/w4c2i15.htm>>. Acesso em: abr. 2022.

⁶⁶ Considerações de Marcelo Ferraz em conferência sobre o escritório *Brasil Arquitetura* na aula online para a disciplina Seminário de Teoria, História e Crítica da Arquitetura, convênio PROPARG/FAU-USP/MDU-UFPE ministrada em maio de 2021.

Poderíamos encontrar mais referências na tese de Lina que possam ser associadas a seus projetos? Isto legitimaria a sua tese da “continuidade da história”, da ausência de fratura entre o moderno e a história?

Como vimos, a carga simbólica (histórica) que pode emanar do Sesc Pompéia não está desvinculada de sua forma, seus materiais, sua estrutura, sua função, sua espacialidade e sua relação com a cidade – atuando de forma conjunta, unitária, na vivência do público frequentador do lugar. A relação do projeto com a história da cidade é o que fez o pesquisador Sérgio M. Marques incluir esta obra, entre outros exemplos, em seu livro de título interrogativo: *A revisão do Movimento Moderno?*⁶⁷, pela postura “relativista e inclusivista” de parte da arquitetura brasileira a partir dos anos 80, apoiando sua análise no texto de Comas: “Em oposição à política de tabla rasa, respeito pelo contexto sem o radicalismo imobilista do movimento preservacionista nem o saudosismo nostálgico de um pós modernismo de butique”. Entendendo, assim, a obra de Lina como baseada numa defesa da “tradição modernista de vanguarda como referência fundamental da produção responsável dos anos 80.”⁶⁸ Tanto Sérgio Marques como Carlos Eduardo Comas não incluíram a obra tardia de Lina no hall do *Post Modern* que ela combatia, mas sim enfatizaram a diferença representada por sua obra- entre outros- na relação com o contexto urbano e o resgate dos valores da vanguarda moderna. O pesquisador Renato Anelli, em sua defesa

apoiada nas declarações de Lina, havia ressaltado em 1999 que “as tensões introduzidas pela produção de Lina Bo Bardi no contexto do projeto moderno brasileiro hegemônico resultaram na leitura apressada de alguns comentaristas que a situaram no campo pós-moderno ou contextualista.” E concluiu com um chamado pela recuperação da riqueza e abrangência do projeto moderno:

O declínio do projeto moderno resultou no esquecimento de sua riqueza e abrangência, e qualquer variação passou a ser vista como dissidência. É mais do que hora de recuperá-las, pois sem um campo abrangente mas comum de produção continuaremos atolados na pobreza contemporânea.⁶⁹

Frente a estas questões nos perguntamos também se a partir da leitura de *Propedêutica*, é possível verificar qual era a ideia de projeto moderno para Lina?⁷⁰ Ou o seu entendimento de Moderno, Racionalismo e Funcionalismo? Acreditamos que com uma análise mais profunda de suas fontes em *Propedêutica* ponderaremos com mais segurança a respeito destas questões.

Destacamos brevemente, e por ordem de publicação ao longo do tempo, o nome de alguns pesquisadores sobre a obra de Lina Bo Bardi que ampliaram a dimensão de correlação histórica presente na imaginação projetual de Lina Bo Bardi através da análise do uso de precedentes em seus projetos: Ruth Verde Zein (1992), Eduardo Subirats (1992), Maria de Fátima Campello (1997),

⁶⁷ MARQUES, Sérgio M. *A Revisão do movimento moderno?* Arquitetura no Rio Grande do Sul dos anos 80. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002.

⁶⁸ Ibid., p.92.

⁶⁹ ANELLI, Renato. O Mediterrâneo nos Trópicos. Interloquções entre Arquitetura Moderna Brasileira e Italiana. [1999] In: GUERRA, Abílio (Org.) *textos fundamentais sobre história da*

arquitetura moderna brasileira - parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2002, p.234-235.

⁷⁰ Percorreremos os referentes explícitos na tese de Lina em busca destas respostas, a diferença de Grinover que percorreu os escritos/matérias de Lina Bo Bardi nas revistas italianas nas quais trabalhou. Ver em GRINOVER, Marina. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, Annablume, 2018.

Carlos Eduardo Comas (1999), Olívia de Oliveira (2002)⁷¹, Zeuler Lima (2013), Vera Luz (2014), Giacomo Pirazzoli (2017), Marina Grinover (2017), Cristina Pontes Bonfiglioli (2017), Marta Silveira Peixoto (2018), Cláudia da Costa Cabral (2019), Anna Riciputo (2020), Francesco Perrota-Bosch (2021), e Suely Puppi (2021).⁷²

Como já dito, o intuito deste trabalho foi o de investigar as fontes teóricas mais relevantes de *Propedêutica* e verificar associações das fontes bibliográficas, tanto teóricas como ilustrativas, com a visão de teoria de Lina Bo Bardi e, quando possível, também associá-las graficamente a seus projetos; ampliando o seu entendimento de precedência na arquitetura, estendendo, de alguma forma, o conteúdo abordado pelos pesquisadores acima citados.



Fig.1.7: Fotografia da sala de estar da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. Fonte: Nelson Kon.

Fig.1.8: Fotografia da sala de estar na Casa Harry A. Caesar, presente em um dos livros utilizados em *Propedêutica*. Projeto de Marcel Breuer em Lakesville, Connecticut, 1952. Fonte: HITCHCOCK, H.R.; DREXLER, A. *Built in U.S.A.: Post-war Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1952. O projeto de Lina Bo Bardi é anterior ao de Breuer, no entanto a posição da lareira nos projetos da Casa de Vidro foi uma das últimas definições e, importante mencionar, que a mesma não apareceu construída nas fotografias da primeira mostra da casa. Verificar em: BO BARDI, Lina. Residência no Morumbi. Revista *Habitat*, n. 10, 1953, p.31- 40.

⁷¹ A obra de Olívia de Oliveira, “Sutis Substâncias da Arquitetura”, é bastante instigadora ao ser a primeira arquiteta a lançar a obra de Lina Bo Bardi no mercado editorial do século XXI. Acreditamos em poder ampliar o conceito de suas

“substâncias” (ar, luz, natureza e arte) para referências mais concretas relacionadas à bibliografia de *Propedêutica*.

⁷² Os textos de referência a serem referenciados estão citados na bibliografia deste trabalho.

1.3 Desafios e Hipóteses

-Hipótese – explicou Pedrinho – é quando a gente não sabe uma coisa e inventa uma explicação jeitosa. Emília gostou daquela palavra que se pôs a repeti-la de todos os modos, como era seu costume com as palavras importantes. Hipótese
-tesehipo, setepohi, pohitese...

Monteiro Lobato. Viagem ao céu.⁷³

Ruth Verde Zein, em *live* do dia 19 de março de 2022 na Casa de Vidro, pela ocasião dos trinta anos de falecimento de Lina Bo Bardi, fez a leitura de um instigante texto, criado por ela para aquele momento e intitulado *Não sei quem é Lina Bo Bardi*. Zein disse escolher tal afirmação para o título pois, mesmo depois das duas biografias sobre Lina lançadas ao mercado, constatou haver uma incapacidade de se conhecer de maneira “cabal ou definitiva” sobre a arquiteta, apesar da multiplicidade de dados disponíveis sobre sua vida e obra, havendo sempre espaço para interpretação e reflexão sobre a realidade factual, na “nuvem de imprecisões e precisões” que rondam a vida de qualquer pessoa.⁷⁴ Tendo isso em mente, elencamos alguns desafios, proposições e nossa hipótese de trabalho sobre a tese *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (1957), escrita quando Lina tinha 42 anos e ambicionava concorrer a uma vaga para a cátedra de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura de São Paulo.

1.3.1 desafios encontrados

a) A complexidade de leitura conjunta (textos + notas + ilustrações) e de entendimento unitário, devido ao aparente “hermetismo” do texto e da existência de possíveis

⁷³ LOBATO, Monteiro. *Viagem ao céu*. São Paulo: Globo, 2011 (1947), p.69.

⁷⁴ ZEIN, Ruth Verde. *Não sei quem é Lina Bo Bardi*. Live para Instituto Bardi, 19 mar. 2022. Disponível

em:
<https://www.instagram.com/p/CbTINL_jEEh/>.
Acesso em: mar. 2022.

“respostas veladas” aos seus contemporâneos, demonstra a necessidade de uma maior contextualização entre os textos/autores utilizados e o momento vivido por Lina Bo Bardi;

b) A profusão de temas históricos (presença de livros raros e tratados de arquitetura) indicam uma maior influência de P.M.Bardi na redação da tese, ampliando as possibilidades de pesquisa;

c) A bibliografia utilizada por Lina (onde à primeira vista há uma forte presença da literatura anglo-saxã) difere muito da atualmente utilizada ou citada para descrever a obra e as ideias de Lina, instigando verificar a possibilidade de aproximação entre os dois temas;

1.3.2 proposições principais sobre conteúdo da tese de Lina Bo Bardi

a) Que, pelos livros utilizados, aborda muito além de um programa docente - ou simplesmente o cumprimento das exigências do edital do concurso - evidenciando parte de sua preferência teórico-histórica e crítica;

b) Que reflete a influência de P.M.Bardi na erudição de Lina, levando em conta a sua biografia de colecionista de livros, inclusive raros, sobre temas de estética, filosofia, história e arquitetura.

c) Que *Propedêutica*, ao ser contra normas, regras e conceitos fixos no ensino; reflete a

postura de irreverência acadêmica da autora, corroborada pelas ideias de R. G. Collingwood, Geoffrey Scott e Carlo Lodoli, presentes em sua bibliografia;⁷⁵

d) Que demonstra uma postura crítica que atravessou vários planos de sua atividade (crítica, docente, design e arquitetura);

Cabe verificar em que medida algumas fontes bibliográficas escolhidas para a tese de Lina se aproximam do universo teórico dos arquitetos italianos do início do séc.XX, com as quais Lina compartilhou um contexto histórico – com atenção especial para a bibliografia inglesa. Por último, cabe analisar em detalhe os acontecimentos próximos ao concurso no contexto da Faculdade de Arquitetura de São Paulo, onde Lina Bo Bardi lecionava.

1.3.3 hipótese

Dito o acima e em linhas gerais, este nosso trabalho examina a tese de Lina Bo Bardi sobre teoria da arquitetura – entendida como história - como uma contribuição teórico-crítica para o desenvolvimento de um *modernismo historicamente fundamentado* - tomando emprestado o termo cunhado por David Leatherbarrow ao escrever sobre a obra de Le Corbusier:⁷⁶

Advances in modern architecture - particularly Le Corbusier's modern architecture – always depended on “conversations” with predecessors. Rarely were they *viva voce*, of course; they were

⁷⁵ Cathrine Veikos já havia pontuado sobre Lina ser crítica ao “academicismo, romanticismo e teorias dogmáticas”, mas não vinculou esta postura diretamente a estes autores, ou aprofundando em seus escritos. A justificativa desta escolha estará detalhada na Metodologia desta tese. Ver em VEIKOS, 2014, p.43.

⁷⁶ No original: “historically-grounded-modernism”. Na Europa, além da obra de Le

Corbusier, Leatherbarrow citou a Adolf Loos; na América do Norte a Richard Neutra e Frank Lloyd Wright; no México a Juan O’Gorman, Max Cetto e Luis Barragán; e no Brasil a Lúcio Costa; como exemplos de arquitetos em cuja obra a precedência histórica esteve presente. Seu termo “retreat-in-order-to-advance” (recuar para avançar) é bastante significativo para ilustrar este diálogo estabelecido com o passado.

instead asymmetrical, because the past, having passed, could not answer back. Yet silence did not prevent significance. For architects with non-dogmatic minds history's silence seemed to have invited unending inquiry. Who among the moderns that still interest us today did not say both yes and no to work from the past? When one observes unbroken continuity of the modern tradition throughout the twentieth and into the twenty first centuries, one views a history that absorbed other traditions, having been neither initiated nor broken by them. Contemporary modern architecture is only the most recent example of this approach, meaning that it remains, as Habermas observed years ago, "an unfinished project."⁷⁷

Acreditamos que a preocupação didática de Lina ao defender em *Propedêutica* a "continuidade da história" foi a maneira encontrada por ela para impedir a cristalização de dogmas modernos. Para isso vamos verificar como suas preferências didáticas orientaram para a ideia da "liberdade de projetar", isto é, para a necessidade do estudante não ficar preso a canais fixos – ou até mesmo "escolas" – mesmo aqueles que direta ou indiretamente foram atribuídos ou "escavados" pelos ditos mestres modernos (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Walter

Gropius), como argumentou o próprio Gropius em carta a E.N.Rogers, publicado em *Casabella*, n.213 de novembro-dezembro de 1956, e citado por Lina no parágrafo final de *Propedêutica*:

I would find it tragic if the younger generation in their impatience for recipes, tried to hamstring the tremendous potential of the modern medium by prematurely forcing it into fixed channels. I regret to say that not all of the "four masters" have always refrained from helping to dig such channels. (...)⁷⁸

Corroborando com este argumento, não foi sem intenção que em 1982 (vinte e cinco anos depois de *Propedêutica*), Pietro Maria Bardi em seu livro *Arte no Brasil*, no capítulo dedicado à Arquitetura Moderna, tenha classificado a arquiteta Lina Bo Bardi ao lado dos arquitetos chamados de "Os Independentes" – não a enquadrando nos dois grupos por ele descritos: o do "racionalismo belo ou plástico" dos influenciados por Niemeyer (oriundos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro) e seguidores do funcionalismo de Le Corbusier; e os paulistas seguidores dos princípios orgânicos de Wright, influenciados também pelo racionalismo funcionalista de Le Corbusier mas finalmente orientando-se

⁷⁷ "Os avanços na arquitetura moderna – particularmente a arquitetura moderna de Le Corbusier – sempre dependeram de "conversas" com os antecedentes. Raramente eram em viva voz, é claro; sendo, portanto, assimétricas, porque o passado, tendo passado, não podia responder de volta. No entanto, o silêncio não impediu o significado. Para os arquitetos com mentes não dogmáticas, o silêncio da história parece convidar a uma interrogação sem fim. Quem, entre os modernos que ainda hoje nos interessam, ao trabalhar disse tanto sim como não ao passado? Quando se observa a continuidade ininterrupta da tradição moderna ao longo do século XX ao XXI, observa-se uma história que absorveu outras tradições, não tendo sido iniciada nem quebrada por elas. A arquitetura moderna contemporânea é apenas o

exemplo mais recente desta abordagem, o que significa que ela permanece, como Habermas observou anos atrás, 'um projeto inacabado.', (tradução nossa). LEATHERBARROW, David. Le Corbusier: a Modern Monk. In: RABAÇA, Armando. *Le Corbusier, History and Tradition*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p.108.

Disponível em: <<https://dl-dev.uc.pt/handle/10316.2/41607>>. Acesso em: set. 2022.

⁷⁸ "Consideraria trágico se a geração mais jovem, na sua impaciência por receitas, tentasse impedir o tremendo potencial do meio moderno, forçando-o prematuramente a canais fixos. Lamento dizer que nem todos os "quatro mestres" sempre se abstiveram de ajudar a escavar tais canais. (...)". BO BARDI, 1957, p.90.

para o “brutalismo”, tendo em Vilanova Artigas a sua principal força.⁷⁹ A “liberdade de projetar”, aspirada por Lina, não a incluía em categorizações.

1.3.4 proposições em paralelo, e mais especulativas

Podemos estabelecer algumas outras proposições sobre conteúdo da tese de Lina Bo Bardi:

a) Que funcionou como a organização de um filtro teórico que permitiu à arquiteta Lina, de forma consciente, integrar realidades por “correspondência poética”⁸⁰ – como a do Nordeste – e que foi além dos pressupostos teóricos mais conhecidos da arquitetura moderna, encontrado nas formulações teóricas de séculos precedentes;

b) Que o repertório utilizado, sobretudo a narrativa visual de imagens (referências imagéticas), propiciam uma série de indícios de futuras decisões de projeto da autora, podendo ser classificados como precedentes arquitetônicos;

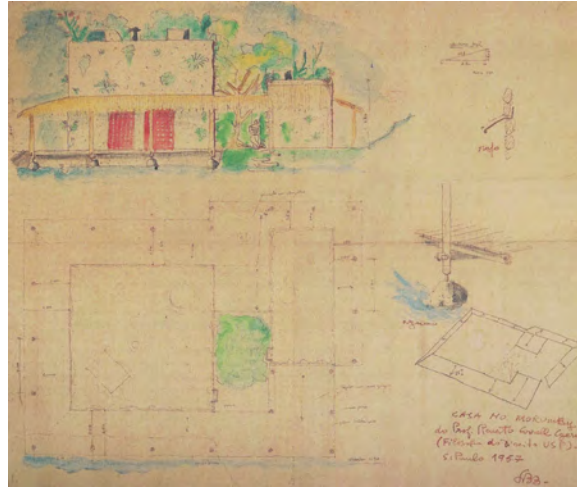
Seguem abaixo dois quadros comparativos com ilustrações extraídas da tese de Lina - exemplificando uma parte muito pequena de sua narrativa visual - lado a lado de imagens de projetos da arquiteta. As ilustrações de sua tese de cátedra, aliadas ao discurso

teórico de *Propedêutica*, podem possivelmente abrir novas vias interpretativas sobre as referências de projeto da arquiteta. Nos perguntamos, tendo em vista estas imagens de sua tese, se a “liberdade de projetar” que os estudantes deveriam adquirir - tema defendido por Lina em sua proposta de atualização metodológica do ensino - poderia ser relacionada a sua própria liberdade como arquiteta? Recobrir uma fachada com folhagens como se “a natureza invadissem a arquitetura”, romper a lógica de visualização cronológica de obras de arte num museu numa busca de estranheza crítica do espectador, confiar ao mesmo tempo na geometria presente nos tratados históricos, no domínio do saber do artesão e do engenheiro para a realização de um detalhamento de uma escada, e não ter receio de recobrir pilares de concreto com folha de coqueiro entrelaçadas, ou ainda, deixar brotar um vergalhão da laje,⁸¹ transformando o detalhe do vazio de um guarda-corpo numa flor de mandacaru?

⁷⁹ BARDI, Pietro Maria. *Arte no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 1982, p.258-279.

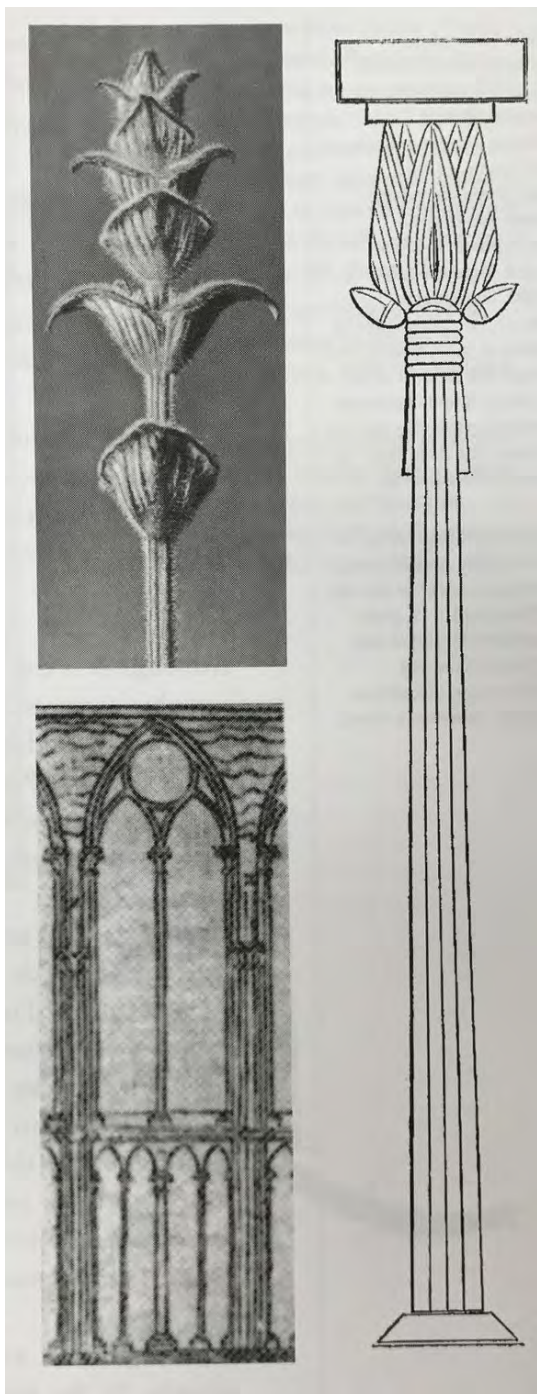
⁸⁰ “Ariano Suassuna sempre afirmou existir no sertão do Nordeste: uma lembrança da Renascença Italiana, isto é, uma estrutura “clássica” Greco-Romana... A estrutura poética da história é válida”. Lina BO BARDI em FERRAZ, (Coord.), 2008, p.274. Veremos como a “estrutura poética da história” remete à obra *Scienza Nuova* de Giambattista Vico.

⁸¹ GRINOVER, Marina. Prática da arquitetura na obra de Lina Bo Bardi, diálogos para o cotidiano do canteiro. In: Mostra LINA BO BARDI - ENSEIGNEMENTS PARTEGÉS, École Nationale Supérieure D’Architecture De Paris-Belleville, set. 2017. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3475613/mod_resource/content/1/Marina%20Grinover.pdf>. Acesso em: maio 2018.

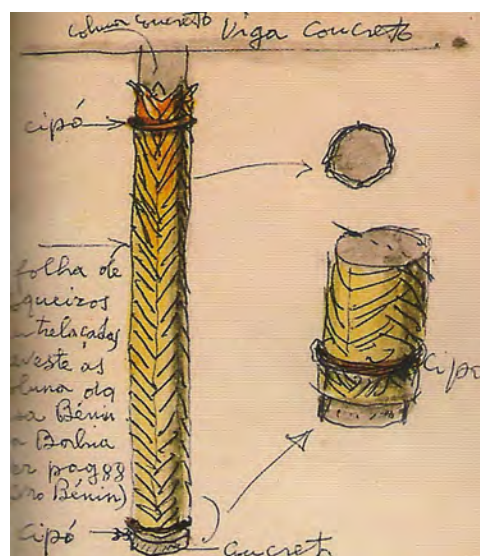
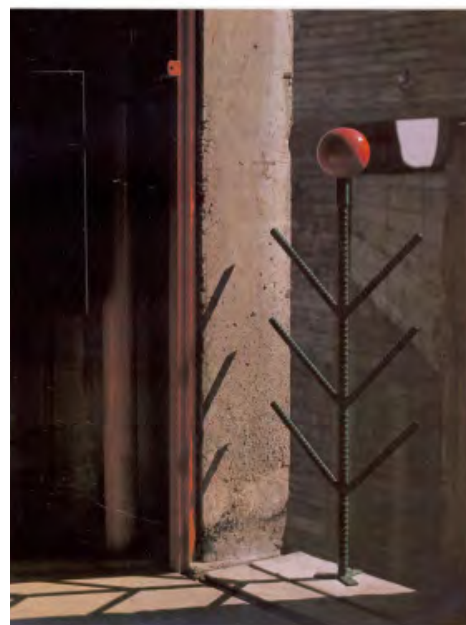


Coluna esquerda: Ilustrações em *Propedêutica*.
 Fig.1.9: “A natureza que invade a arquitetura” de Giambattista Piranesi.
 Fig.1.10: Galeria de exposição de pinturas. Academia Real de Paris, 1789.
 Fig.1.11: Cripta da Colônia Güell de Gaudí e escada no *Gotheanum* de Rudolf Steiner. Fonte: BO BARDI, 1957, p.15, 60 e 40.

Coluna direita: Obra de Lina Bo Bardi.
 Fig.1.12: Estudo para Casa Valeria Cirell (1957), Coleção ILBPMB. Fonte: LIMA, 2013, p.76.
 Fig.1.13: MASP, vista da pinacoteca Fonte: OLIVEIRA, 2006, p.281.
 Fig.1.14: Escada circular no Teatro Gregório de Mattos. Fotos de 2002. Fonte: OLIVEIRA, 2006, p.177.



Coluna esquerda: Ilustrações em *Propedêutica*.
 Fig.1.15: Salvia por Charles Blossfelt; colunas egípcias imitando um feixe de rosas, desenho datado da IV dinastia citado no *Entretiens* de Viollet-le-Duc; e detalhe do desenho de Villard de Honnecourt para a Catedral de Cambrai.
 Fonte: BO BARDI, 1957, p.63.



Coluna direita: Obra de Lina Bo Bardi.
 Fig.1.16: Vergalhão em forma de flor de mandacaru como guarda-corpo nas torres esportivas do SESC Pompéia. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.231.
 Fig.1.17: Estudo para revestimento dos pilares existentes na Casa do Benin. Fonte: OLIVEIRA, 2006, p.187.

1.4 Marcos Teóricos

1.4.1 o uso do precedente

(...) we find reference not only a compelling and useful tool, but also a necessary state in which to place our work. (...) As we recognize that our work contributes to an existing and evolving culture of architecture, it feels necessary to familiarize ourselves with the work of previous generation (...) to develop contemporary interpretations of forms which already exist.

Sergison Bates, Papers 2, 2007.⁸²

La copia, che interpreta, è già un'altra opera d'arte.

Benedetto Croce. *Critica e Storia delle Arti Figurative*, 1946, p.142.⁸³

Bad poets imitate, good poets steal.

T.S. Eliot⁸⁴

A pesquisa ou o uso de referências – chamadas de precedentes arquitetônicos – é uma prática cada vez mais evidenciada no processo de ensino de projeto, ou de composição arquitetônica, nas escolas de arquitetura.⁸⁵ Muitos são os projetos, acadêmicos ou não, que partiram de predecessores, ou descendem de “escolas” de pensamento arquitetônico. No processo criativo projetual o uso das referências pode vir das mais variadas fontes e influenciar diferentes aspectos ou fases de desenvolvimento do projeto, portanto, há de se avaliar o risco de apropriações superficiais ou mal assimiladas (modismos), tanto por parte de arquitetos como de alunos.

A atualidade prática sobre a interpretação de referentes e/ou o uso de precedentes no

⁸² “(...) nós encontramos o uso de referências não só uma ferramenta atraente e útil, mas também como algo necessário para poder situar o nosso trabalho. (...) Como reconhecemos que o nosso trabalho contribui para uma cultura de arquitetura existente e em evolução, é necessário familiarizarmos com o trabalho de gerações anteriores (...) para desenvolvermos uma interpretação contemporânea das formas que já existem.”, (tradução nossa). Sergison Bates, Papers 2, 2007.

⁸³ “A cópia que interpreta, já é uma outra obra de arte.”, (tradução nossa). CROCE, Benedetto. *Critica e Storia delle Arti Figurative* questioni di metodo. Bari: Laterza, 1946, p.142.

⁸⁴ “Maus poetas imitam, Bons poetas furtam.”, (tradução nossa). ELIOT, T.S, 1920.

⁸⁵ “Ora, a discussão do papel do uso e da interpretação do precedente na prática do projeto constitui, hoje, um ponto crucial para a prática pedagógica nos ateliers de nossas escolas de arquitetura.” OLIVEIRA, 2009, p.10.

ensino de arquitetura, dada a multiplicidade de imagens a que os alunos estão sendo constantemente expostos nos sites e revistas digitais de arquitetura, joga nova luz no discurso teórico e visual de Lina Bo Bardi, principalmente pela sua vertente de continuidade histórica do conhecimento. O professor Rogério de Castro Oliveira, ao citar a tese de Lina, chamou atenção para sua atitude de “esclarecimento do precedente”:

Um estudante de arquitetura, por exemplo, tem o direito, e um professor tem o dever de saber que os pilares em forma de V, tão na moda hoje em dia, embora usados em nossa época por primeira vez por Le Corbusier, haviam sido projetados por Viollet-le-Duc em 1872. É possível que um jovem arquiteto apelando para a colaboração de um calculista possa sustentar a estrutura de um edifício com tais pilares, ignorando os precedentes; todavia, se ele se gabasse dessa descoberta, teríamos o direito de sorrir, invocando a história. Um dos deveres, por outro lado, e até mesmo o mais constante, de um professor, consiste na indagação acerca do desenvolvimento e da atualização de sua disciplina, pois não é de apenas noções que os estudantes necessitam, mas de sua interpretação e esclarecimento.⁸⁶

“On est toujours l’enfant de quelqu’un”, escreveu Lina em sua tese, citando Berid d’Oison no *Marriage de Figaro*, ao se referir à descendência de Viollet-le-Duc dos mestres góticos. E complementou, numa antecipação à crítica contrária:

...esta ‘descendência’ não dá lugar a dependências e sujeições, porque o mestre oitocentista recriou o espírito do gótico, e só foi por vezes, presa do ‘revival’ porque se tratava do vício do século.⁸⁷

Esta atenção de Lina ao precedente nas páginas de *Propedêutica* foi também uma maneira sutil de reavivar recentes polêmicas com Oscar Niemeyer⁸⁸, ao fazer referência aos pilares em “V” de Le-Duc, em uma ilustração logo acima a de uma casa projetada pelo arquiteto brasileiro (Casa Canavelas em Pedro do Rio, 1954 – fotografia do livro de Stamo Papadaki. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956). Vale dizer que Lina também fizera uso dos pilares em “V” no projeto do edifício Taba Guaianases (1951), com projeto estrutural de Pier Luigi Nervi. Neste projeto os pilares em “V” do térreo funcionavam como um elemento de

⁸⁶ BO BARDI, 1957, p.8. OLIVEIRA, 2009, p.10.

⁸⁷ “Somos sempre filhos de alguém” (tradução nossa). BO BARDI, 1957, p.55.

⁸⁸ As polêmicas entre Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer sobre o uso dos pilares em “V” remontam à palestra de Max Bill na FAU-USP em junho de 1953 e a posterior publicação da íntegra da palestra de Bill na revista *Habitat* n.14, em jan. de 1954. O imbróglgio tomou dimensão internacional no final daquele ano com a opinião de mais arquitetos estrangeiros (Walter Gropius, Ernesto N. Rogers, Hyroshi Ohye e Peter Craymer) sobre a arquitetura brasileira na revista inglesa *Architectural Review* n.694, tendo continuidade no primeiro número da revista *Módulo em 1955*, por Oscar Niemeyer. O pavilhão das Indústrias do Parque Ibirapuera (pavilhão da Bienal- 1954) também havia sido objeto de crítica com um

desenho de Lina. Todos estes textos e argumentações merecem ser lidos em seus documentos originais. Carlos Eduardo Comas sintetizou criticamente estas polêmicas em sua *live* “Rivalidades eletivas: Lina Bo Bardi, Max Bill e Oscar Niemeyer” para *Oscar Niemeyer Works* em outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CGDusmvFhq9/>>. Acesso em: jun. 2022. Relembrando que Lina também fizera uso dos pilares em “V” no projeto do Taba Guaianases: Sueli Puppi também trouxe estas questões à tona em sua tese. PUPPI, Sueli de O.F. *Lina Bo Bardi: uma formação*. Tese de Doutorado (Teoria, História e Crítica da Arquitetura). UFRGS, PROPAR, 2020. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/216757>>. Acesso em: fev. 2021, p. 326 e p.374 -397.

transição estrutural diminuindo o impacto do número de pilares das torres para o subsolo.

E Lina? De quem era “filha”? De onde descendeu para atingir a sua “liberdade de projetar”?⁸⁹ O estudo mais aprofundado, tanto da bibliografia como da contextualização histórica de sua tese “Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura”, abre novos caminhos interpretativos neste sentido.

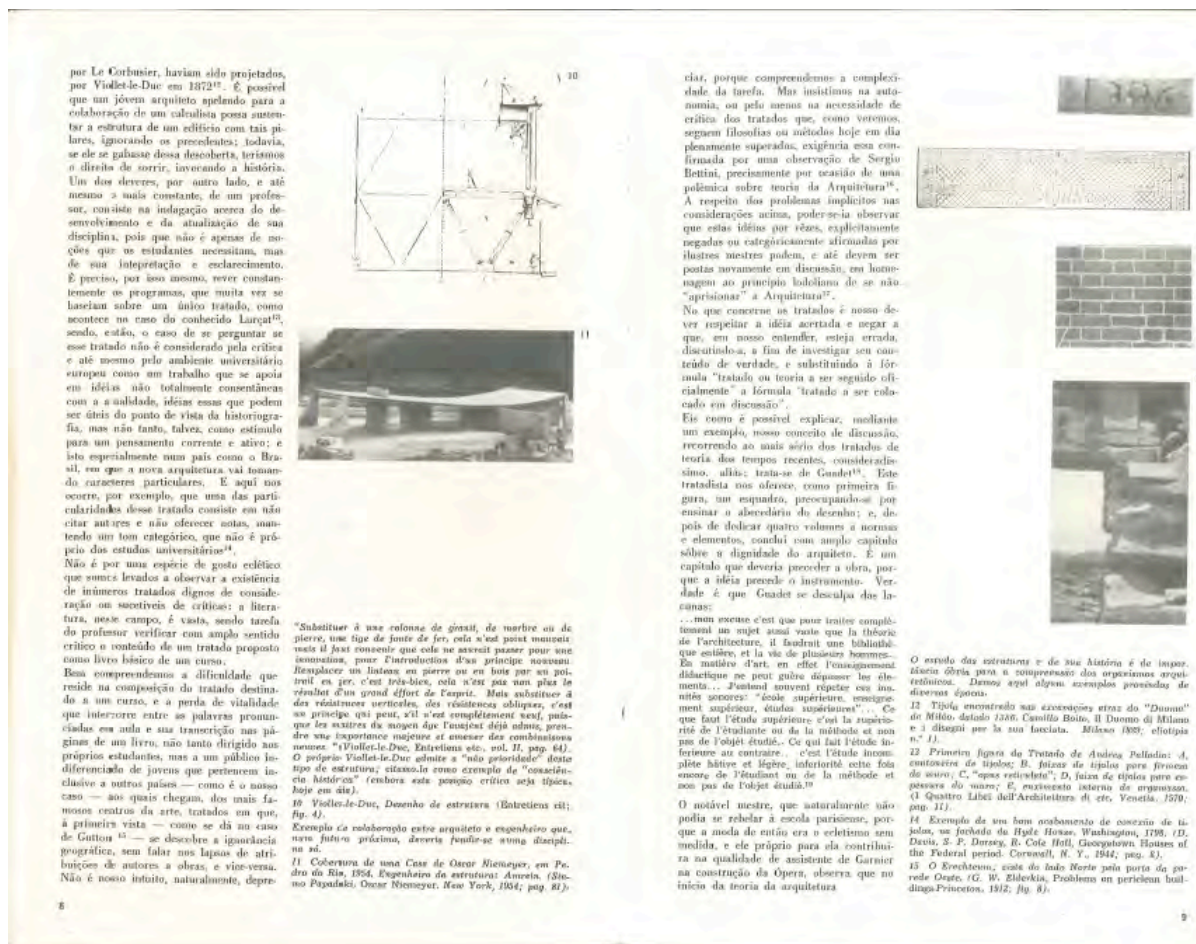


Fig.1.18: Páginas 8 e 9 de *Contribuição Propedêutica ao Ensino de Teoria da Arquitetura*, 1957. Fonte: BO BARDI, 1957.

⁸⁹ Expressão utilizada por Lina em sua tese. BO BARDI, 1957, p.57.

1.4.2 descendências

Le Corbusier, principalmente em *Vers une Architecture* (1923), foi o mestre moderno que havia utilizado a técnica de relacionar a arquitetura moderna, ou “l’esprit nouveau” que surgia, a exemplos históricos através de textos e imagens. E certamente um dos arquitetos que, por sua prolífica produção, tanto publicada como construída, mais instigou estas associações pelos críticos de arquitetura de sua obra.

Como já é amplamente estudado, as associações históricas presentes nos escritos de Le Corbusier abordavam a diversos períodos históricos, pois a arquitetura não tinha nada que ver com os estilos, escrevia ele, reiterando este argumento a cada introdução dos seus primeiros capítulos.⁹⁰ Defendendo inicialmente a estética dos engenheiros (do cálculo e da matemática) e apoiado em exemplos arquitetônicos e/ou urbanos, sejam dos antigos egípcios (pirâmides e templos), dos gregos (a Acrópole de Atenas, o *Partenon* e as casas pompeianas), dos romanos (o Panteão e a Villa Adriana), de Santa Sofia de Constantinopla a templos sírios e hindus, dos palácios renascentistas de Bramante e Rafael, de projetos de seus mestres como Tony Garnier e Auguste Perret aos silos industriais norte-americanos, Le Corbusier expôs gradativamente sua teoria sobre volumes, planos, superfícies, traçados reguladores, eixos e hábeis desalinhamentos, etc. Além de apontar criticamente as oportunidades históricas perdidas por projetos malsucedidos onde imperaram a vaidade, de São Pedro de Bernini (não o projeto em si mas

o que este causou à percepção da cúpula de Michelangelo) a Versalhes e a *Carlsruhe*. Exemplificando com a tecnologia construtiva na concepção da forma utilizada em navios, aviões, carros e pontes, o arquiteto mostrou o caminho inescapável da industrialização e pré-fabricação, colocando a casa do homem (*le machine à habiter*) como o seu foco de transformação (*Architecture ou Révolution*).

O mestre franco-suíço, mesmo um anti-acadêmico convicto, se apoiou em tratados acadêmicos como o de Blondel e Quatremère de Quincy para suas ilustrações, além de livros de história de seu tempo. Em uma leitura de *Vers une Architecture*, o texto esclarece a imagem e ilumina o precedente, entendido como a constância de uma ideia. Tentaremos vincular a ideias deste livro nos referentes trazido por Lina Bo Bardi em sua tese. Trinta e quatro anos depois, a arquiteta demonstrou conhecimento da estratégia corbusiana de uso de imagens históricas – utilizando talvez algumas fontes até mesmo coincidentes ao autor, porém com mais hermetismo quanto à sua intenção final. Por se tratar de tese acadêmica e por alegada convicção (e dizendo não a uma história de *forbici e colla*), citou exaustivamente a origem de seu conteúdo. No Brasil, este processo de analogia histórica com a tradição se desenvolveu associado à contribuição teórica de Lúcio Costa a partir de 1934, por influência da produção corbusiana - ainda que sem as técnicas gráficas de associação de ilustrações, tendo Costa se apoiado sobretudo em croquis explicativos, quando presentes.⁹¹

⁹⁰ “L’architecture n’a rien à voir avec les ‘styles.’” LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. Paris: G. Grès e Cie., 11.ed. revue e aug., 1925, p.15, p.25, p.35.

⁹¹ A tese de doutorado de Carlos Eduardo Comas aprofundou neste tema e será o referente

utilizado neste trabalho nestas comparações. COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos*. A partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia.,

Com o foco na “descendência”, procuraremos brevemente entender e conceituar o estado da arte da investigação sobre precedência, especialmente a partir do pós-segunda guerra, através de autores consagrados no tema.

Colin Rowe em seu artigo *A Matemática da Vila Ideal* (1947) – publicado na *The Architectural Review* dez anos antes da tese de Lina, foi um dos precursores no tema. Phillip Johnson, por sua vez, foi quem relacionou o tema da precedência histórica já no memorial de sua Glass House em 1950. Posteriormente analisaremos alguns escritos de Alan Colquhoun (1972), Josep Quetglas (2002) e David Leatherbarrow (2017) em pesquisas sobre Le Corbusier; além das de Barry Bergdoll (2003) - quem abordou precedentes arquitetônicos na obra de Mies van de Rohe.

Colin Rowe, em *A Matemática da Vila Ideal*,⁹² comparou a materialização do sonho virgiliano presente nos memoriais de projeto da Villa Rotonda de Palladio e da Ville Savoie em Poissy de Le Corbusier, encontrando, por parte do arquiteto moderno, uma semelhança intencional nas descrições de purezas formais das quatro fachadas que observam a paisagem circundante. Rowe colocou lado a lado, as plantas, elevações e traçados reguladores de Le Corbusier em seu projeto para Garches comparando-os com as proporções palladianas da Villa Malcontenta, se apoiando nos limites da pura visibilidade

1936-1945. Tese de Doutorado. Universidade de Paris 8, Paris, 2002.

⁹² ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987 (1947), p.1-16.

⁹³ “(...) As ordens, as referências romanas, eram o traje arquitetônico tradicional da autoridade; e se é difícil para o arquiteto moderno ser tão enfático sobre qualquer civilização em particular como foi Palladio sobre o romano, com Le Corbusier há sempre um elemento de astúcia sugerindo que a

wölfliniana, exercendo um intenso exercício crítico entre os projetos, analisando a escolha representativa na documentação projetual (se a planta ou a elevação), o foco de movimentação interna (se centralizado ou disperso), e sua relação com a precedência:

(...)The orders, the Roman references, were the traditional architectural clothing of authority; and if it is hard for the modern architect to be quite so emphatic about any particular civilization as was Palladio about the Roman, with Le Corbusier there is always an element of wit suggesting that the historical (or contemporary) reference has remained a quotation between inverted commas, possessing always the double value of the quotation, the association of both old and new context.(...)⁹³

Independente de suas diferenças, depois das análises de Rowe, Le Corbusier será sempre visto como o novo Palladio, ou a fonte de onde as ideias modernas emergiam e eram copiadas:

The neo-Palladian villa, at its best, became the picturesque object in the English park and Le Corbusier has become the source of innumerable pastiches and of tediously amusing exhibition techniques; but it is the magnificently realized quality of the originals which one rarely finds in the works of neo-Palladians and exponents of ‘le style Corbu.’These distinctions scarcely require insistence; and no doubt it should only be sentimentiously suggested that, in the case of the derivative works, it is perhaps the adherence to ‘rules’ which has lapsed.⁹⁴

referência histórica (ou contemporânea) permaneceu uma citação entre aspas, possuindo sempre o duplo valor da citação, a associação do antigo e do novo contexto. (...)”, (tradução nossa). ROWE, 1947, p.15.

⁹⁴ “A villa neo-paladiana, no seu melhor, tornou-se o objeto pitoresco do parque inglês e Le Corbusier tornou-se a fonte de inúmeros pastiches e de técnicas de exibição tediosamente engraçadas; mas é a qualidade magnificamente realizada dos originais que raramente se encontra

Lina Bo Bardi, provavelmente esteve ciente das publicações das revistas inglesas de sua época e conseqüentemente, mais do que ciente, do paralelismo crítico entre Le Corbusier e Palladio. As menções à obra de Palladio em *Propedêutica*, especialmente no que tange a cópia, transmissão ou reproduções de seus projetos, podem sinalizar uma menção ao que a obra de Le Corbusier representaria como fonte de inspiração em seu dia.

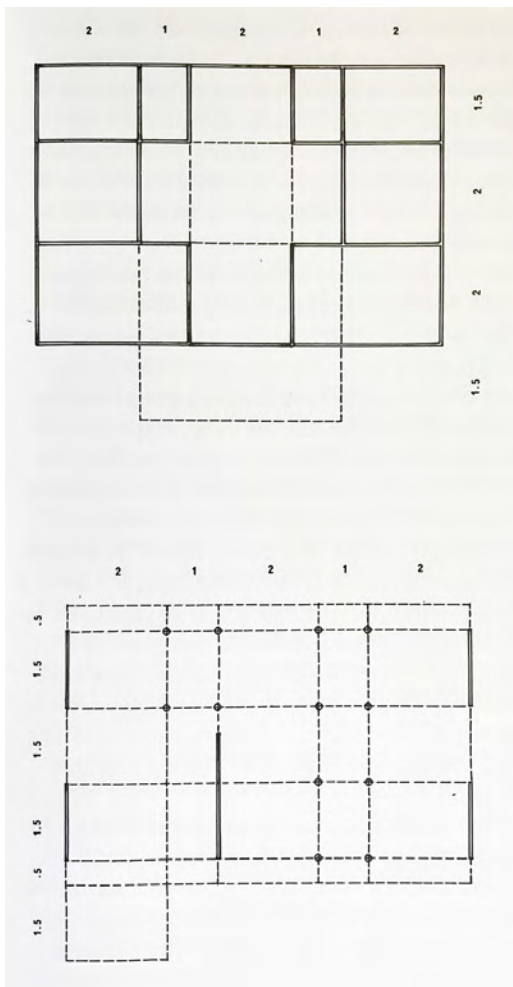


Fig.1.19: Malcontenta e Garches. Diagramas Analíticos. Fonte: ROWE, 1987 (1947), p.5.

nas obras dos neo-paladianos e expoentes do 'le style Corbu'. Estas distinções dificilmente requerem insistência; e sem dúvida, só se deve sugerir sentenciosamente que, no caso das obras derivadas, talvez seja a adesão às 'regras' que

No adendo ao texto em 1973, Rowe inclusive instigou novos paralelos, entre a obra de Karl Friedrich Schinkel comparada a Le Corbusier (*Altes Museum* e o Palácio da Assembleia de Chandigarh), com a obra de Mies van der Rohe. Segundo Appleyard, Rowe em seus ensaios fez da história das ideias um teatro dramático, onde o palco era ocupado pelas teorias, polêmicas e ortodoxias do movimento moderno.

Na forma de um memorial ilustrativo de sua casa em New Canaan, Connecticut, publicado na *The Architectural Review*, vol.108, n.645, sept.1950, Philip Johnson exibiu, segundo o relato da revista, o seu último projeto em "pele e ossos" (*skin and bones*), sendo este chamado de "francamente derivativo", isto é, surgindo a partir de precedentes, ou como o artigo colocou: "revelando as suas fontes de inspiração", comentadas em ordem consecutiva pelo próprio autor. As ilustrações de um a dez mostravam as inspirações, fossem elas relativamente contemporâneas ou históricas, da arquitetura ou artes plásticas. As seguintes até a vigésima segunda, se centravam no projeto apresentado e as correlações de precedência estabelecidas. Johnson explicitou a sua dívida aos mestres modernos Mies van de Rohe e Le Corbusier, mas estendendo no campo artístico ao movimento De Stijl e aos suprematistas russos, e historicamente a Schinckel, Ledoux, bem como as relações de visões da Acrópolis apresentadas por Choisy.⁹⁵ O exemplo deste documento produzido por Johnson deve ser considerado precursor de estratégia gráfica e por isso comparado às ilustrações da tese de Lina, como faremos adiante, ainda que em

tenha faltado.", (tradução nossa). ROWE, 1947, p.16.

⁹⁵ WHITNEY, David; KIPNIS, Jeffrey (ed.). *Philip Johnson, The Glass House*. New York, Pantheon Books, 1993, p.8-15.

Propedêutica, diferentemente de Johnson, Lina não tenha tido a intenção de mostrar justificativas de seus projetos realizados.

Alan Colquhoun, em ensaio para a revista *Architectural Design* em 1972, apontou que a arquitetura de Le Corbusier diferia da de seus colegas modernos por referenciar-se à tradição arquitetônica ou a edifícios existentes. Colquhoun defendeu que para entender a mensagem corbusiana era necessário certo conhecimento da tradição arquitetônica (inclusive na sua forma culta) pois o arquiteto suíço invocava seus princípios, adaptando-os para novas soluções, ou ainda, para contradizê-los. A este processo de modificação ou contradição da tradição arquitetônica, Colquhoun deu o nome de *displacement of concepts* (deslocamento de conceitos). E comparou os cinco pontos da arquitetura corbusiana a regras acadêmicas. Os pilotis seriam o inverso ao *podium* clássico, a *fenêtre en longueur* à janela clássica, o terraço jardim à cobertura inclinada, a fachada livre a um arranjo regular de abertura, a planta livre contradizia os muros estruturais, deixando os fechamentos a serem determinados pela conveniência utilitária e não estrutural. Para o autor, os elementos da alta cultura (ou norma culta) foram reinterpretados por contradição por Le Corbusier, já os elementos tradicionais vernaculares, ou fora da norma culta, seriam assimilados, recebendo um significado simbólico até então não valorizado. No final das contas, a mensagem de Colquhoun visou reconhecer para o campo da teoria da arquitetura, o campo da cultura arquitetônica em qualquer momento da

história, pois só com este entendimento a arquitetura adquiriria significado.⁹⁶

Em seu artigo *Eyes which do not see*, Josep Quetglas (2002) apontou que Le Corbusier não explicava a origem figurativa dos seus projetos, mas que, no entanto, deixava pistas suficientes para que esta associação fosse descoberta. Quetglas, a partir dos primeiros croquis feitos por Le Corbusier na sua chegada a Moscow em 1928, propôs uma nova interpretação sobre qual teria sido a inspiração formal-tecnológica para o projeto não concretizado do Palácio dos Soviets. Segundo Quetglas, a origem do arco parabólico de concreto do projeto de Le Corbusier não teria vindo da filiação mais óbvia: do arco projetado pelo engenheiro Freyssinet para o Hangar de Orly – inclusive publicado durante sua construção na revista “L’Esprit Nouveau” - mas teria se inspirado no arco do colar de um cavalo de uma carroça rural russa. Quetglas, não negou que a possibilidade construtiva e sua aplicação prática tenham vindo da referência de Freyssinet, mas que, para ele, a inspiração para a origem do projeto veio do aparato para prender o cavalo da tradicional carroça russa – com todo o duplo sentido que esta associação contém. Estes três tipos de referentes, exemplificados por Quetglas, advindos de exemplos do cotidiano (inspiração vernacular) e/ou projetos contemporâneos (aplicação prática da técnica) , e o significado simbólico das associações, nos trazem à mente o texto de Colquhoun sobre o quão vasto, e por isso inatingível em sua completude, realmente é o campo cultural das influências.⁹⁷

⁹⁶ COLQUHOUN, Alan. *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: The MIT Press, 1981, p.51-66.

⁹⁷ QUETGLAS, Josep. *Eyes which do not see*. 4: Palace of the Soviets. *Anuario de Estudios Le Corbusierianos*. Massilia, 2002, p.120-121.

David Leatherbarrow, como já mencionamos ao expor a hipótese deste trabalho, ao tratar sobre a obra de Le Corbusier, a descreveu como resultado de um *historically-grounded modernism* (modernismo historicamente fundamentado), se referindo a como Le Corbusier havia retrocedido em suas alusões projetuais à história (no caso específico estudado, aos projetos monásticos) ou até mesmo, aos primórdios da civilização, por mais míticos que estes fossem. Mas Leatherbarrow também apontou para a questão da natureza cultural dos projetos como determinante desta façanha histórica, sinalizando para o fato, não tão valorizado pelos historiadores daquele período, que o projeto moderno esteve atento e preso às condições pré-existentes: lugares, programas, materiais, construtores; assim como o estilo de vida, que permanecia em parte moderno e em parte ainda tradicional. Leatherbarrow conclui seu artigo, a partir deste hibridismo de condições, estabelecendo uma síntese: moderno porque histórico. Diríamos, a nosso ver: moderno porque humano.⁹⁸

Barry Bergdoll, em *A Natureza do Espaço de Mies* (2001) desvelou na obra de Mies a “descendência”, antes ignorada, da obra de Schinkel, na criação de seus pátios, jardins, e relação interior-exterior de suas primeiras residências:

Mies fulfilled in advance the critic Paul Westheim’s response to the fashion for Schinkel: that to understand the modernity of the nineteenth-century architect was not to imitate his forms but to capture the spirit of his ‘remarkable

feeling for masses, relationships, rhythms, and form-melody.⁹⁹

Bergdoll, ao analisar a sensibilidade de Mies verso a questão das massas, relações, ritmos e melodia formal dos projetos de Schinkel, onde Mies van der Rohe supostamente não estaria imitando mas captando o “espírito” da obra, citou as ideias do crítico alemão Paul Westheim, que em muito se aproximam às do britânico Geoffrey Scott em seus “valores humanistas”, como veremos mais adiante ao nos debruçarmos sobre um dos autores essenciais para o entendimento de *Propedêutica*.

⁹⁸ LEATHERBARROW, David. Le Corbusier: a Modern Monk. In: RABAÇA, Armando. *Le Corbusier, History and Tradition*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p.90-113.

⁹⁹ “Mies se adiantou à resposta do crítico Paul Westheim através de sua moda por Schinkel: de entender que a modernidade do arquiteto do

século XIX não era imitar as suas formas, mas captar o espírito do seu ‘notável sentimento pelas massas, relações, ritmos e melodia formal.’, (tradução nossa). BERGDOLL, Barry. *The Nature of Mies’s Space*. In: RILEY, Terence (ed.), BERGDOLL, Barry (ed). *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, 2001, p.79-80.

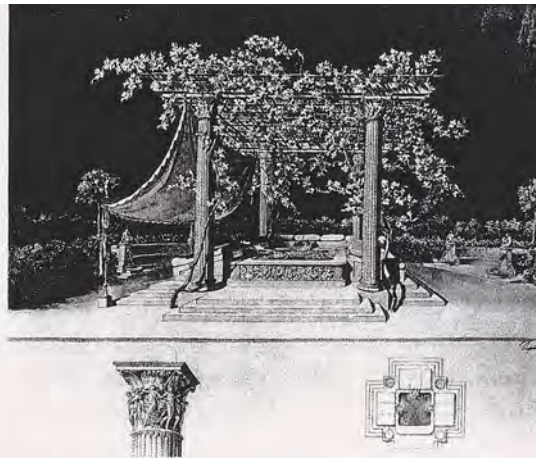
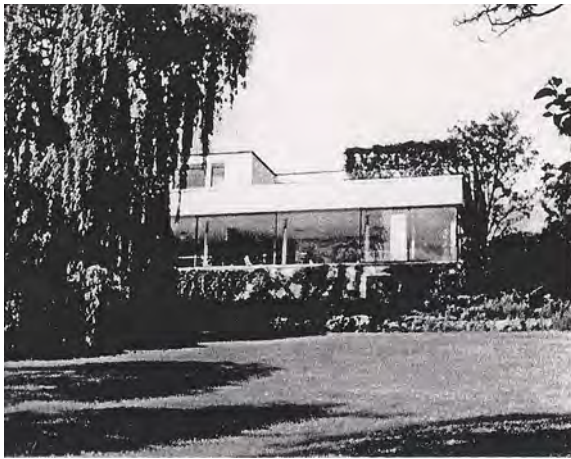
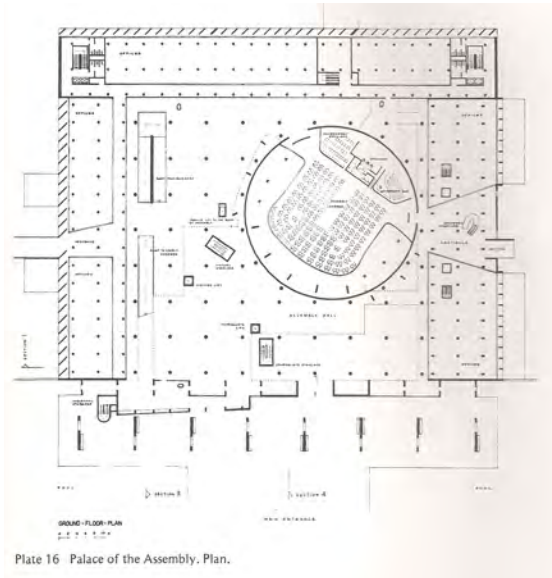
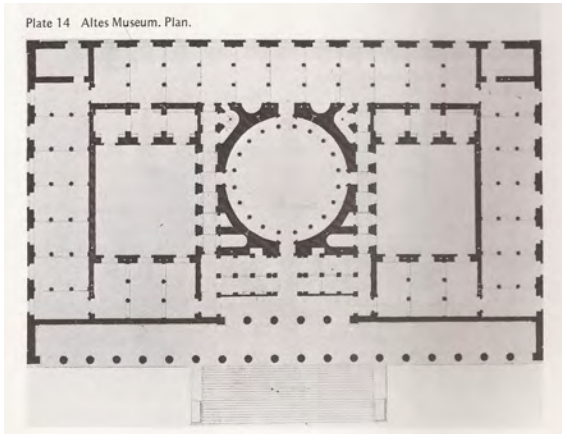


Fig.1.20: Sup.: Le Corbusier, *Palais des Soviets*, 1931; E. Freyssinet, Hangar em Orly, 1922 e o primeiro croqui de Le Corbusier em Moscow, 1928. Fonte: QUETGLAS, 2002, p.121.

Fig.1.21: Meio: Planta *Altes Museum*, Schinkel, 1823; planta do Palácio da Assembléia de Chandigarh. Fonte: ROWE, 1987 (1976), p.25-27.

Fig.1.22: Inf.: Casa Tugendhat em Brno de Mies van der Rohe (1928-30); desenho de Karl Friedrich Schinkel, 1841. Fonte: BERGDOLL, 2001, p.99.

1.4.3 precedentes no ensino de arquitetura

Para compreender a atualidade deste discurso sobre precedentes no campo do ensino de arquitetura, exemplificaremos com breves trechos de pesquisas de professores-arquitetos: Edson Mahfuz (1984), Rogério de Castro Oliveira (1985), Carlos Martí (1997), Helio Piñon (2001) e Leonardo Oba (2015).¹⁰⁰

Mahfuz empreendeu um importante trabalho de estudo do precedente arquitetônico, chamando-o de analogias (derivado de um processo analógico de projeto). Para isso estabeleceu quatro maneiras de geração das formas arquitetônicas:

1. método inovativo (gerado a partir de analogias fora do campo da arquitetura ou a partir de analogias negativas: com a subversão do precedente);
2. método normativo (gerado a partir de princípios reguladores: sistema de coordenadas, sistema de proporcionalidades, formas elementares – onde o significado histórico pode vir do fato da norma estética provir da “memória coletiva”);
3. método tipológico (baseado na ideia de tipologia a partir de Quatremère de Quincy: “... no tipo tudo é vago.” Ou na ideia da abstração de uma composição na relação entre as suas partes., podendo esta ser histórica ou a-histórica)
4. método mimético (gerado a partir da escolha de um modelo a ser imitado: *mimesis*

¹⁰⁰ Escolhemos estes autores e estas citações pela relevância e atualidade de seus estudos.

¹⁰¹ MAHFUZ, E da C. Nada provém do nada: A produção da arquitetura vista como transformação do conhecimento. Revista *Projeto*. São Paulo, n.69, p.89-95, nov. 1984.

¹⁰² OLIVEIRA, Rogério de Castro. A Formação do Repertório para o Projeto Arquitetônico: algumas

Platônica de cópia fiel ou Aristotélica de livre interpretação).

O professor-arquiteto, no entanto, faz a ressalva que os métodos propostos “são aspectos complementares do fazer arquitetônico, nunca como sistemas independentes ou mutuamente exclusivos.” Concluindo:

Uma arquitetura autêntica só surge quando um arquiteto entra na história em vários níveis ao mesmo tempo, extraindo dela princípios básicos e transformando-os, ou mesmo “reiventando-os”, por assim dizer, para que eles possam ajuda-lo a resolver problemas e necessidades do momento. (...) a história só é bem usada quando não restam traços literais do seu uso ou, em outras palavras, quando é ‘bem lida’.¹⁰¹

No fazer do projeto de arquitetura, o arquiteto-professor Rogério de Castro Oliveira (1985) defendeu que o conhecimento arquitetônico repousa sobre o repertório de soluções do qual a história é o repositório. Segundo o autor este mesmo repertório, aplicado a problemas específicos da arquitetura, alia-se à inventividade pessoal do arquiteto. O autor defendeu que, no ensino de ateliê de projeto, o problema de formação de repertório é crucial, pois a crise do ensino se daria mais por uma crise de conteúdo (repertório) do que por uma crise de procedimentos (método).¹⁰²

Carlos Martí Arís em seu artigo *El concepto de transformación como motor del proyecto* (1997)¹⁰³ citou o italiano Cesare Brandi para defender a ideia de que “toda arquitetura se

Implicações Didáticas. In: COMAS, Carlos Eduardo (Org.). *Projeto Arquitetônico: Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação*. São Paulo: Projeto, 1986, p.80.

¹⁰³ ARÍS, Carlos Martí. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p.42.

refere, consciente ou inconscientemente a exemplos anteriores que lhe servem de precedentes.” Ao mesmo tempo não negou o processo de transformação da mesma (*elaboración sintáctica*), onde se escolhe o caminho da ratificação ou de subversão de suas regras compositivas. Arís, mesmo sem partir de Colquhoun, chega a uma conclusão semelhante àquela de reafirmação ou “deslocamentos de conceitos” a partir do precedente.

Os estudos levados a cabo por Helio Piñon (2001) defendem a cópia do precedente como método de ensino. Em sua obra *Teoría del Proyecto* o autor afirmou que o estudante, ao carecer de referências, incide na imitação, abrindo mão do conhecimento do fundamento construtivo de arquiteturas consistentes e reproduzindo aparências. Piñon nos recordou que o descrédito atual que a atitude de copiar assume no ensino contemporâneo é um fenômeno recente. Segundo o autor, os arquitetos da geração de Lina Bo Bardi (1914-1992) fizeram da cópia o seu “aprendizado essencial” e conclui:

(...) el grado de difusión y el nivel de calidad que alcanzó la arquitectura a finales de esa década (1950) es consecuencia directa de la capacidad de observar a qué condujo el aprendizaje visual.¹⁰⁴

Importante sinalizar que Piñon não defende a cópia projetual, mas a assimilação dos precedentes através de exercícios da cópia, na qual os fundamentos construtivos se tornariam observáveis. Piñon elaborou uma crítica à reprodução das aparências.

Para Oba (2015), os arquitetos do passado seguiram as prescrições dos tratados, já a criação atual surgiria do repertório,

experiências e valores do arquiteto contaminados por seu ambiente cultural. Oba classifica a referência - ou o uso do precedente – como podendo ser histórica, programático-funcional, estética, tecnológica ou teórico-conceitual. A influência, segundo ele, pode vir dos campos mais diversos, de obras recentes ou do passado, da biologia ou da natureza e até mesmo de obras de ficção científica. Para o arquiteto-professor as referências devem ser entendidas como valores que fazem pensar, que repercutem na estrutura intelectual e constroem novas proposições:

Tentar repetir literalmente alguma solução arquitetônica em outro lugar sem a necessária reinterpretação só pode resultar na nítida impressão de *idéia fora do lugar*.¹⁰⁵

1.4.4. a investigação da precedência: o campo da arte

Os arquitetos e os historiadores da arquitetura moderna foram influenciados pelas correntes teóricas sobre estética dos séculos XIX e XX que, além de explorarem temas de predominância visual na arte, acabaram por definir importantes vias interpretativas (a própria crítica) e operativas (*o modus faciendi*) da prática projetual do século XX.

Segundo Ernst Kris, citado por Gombrich como seu mentor em seu livro *Arte e Ilusão*:

Há muito chegamos à conclusão de que a arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de predecessores e modelos, de que ele, tanto quanto o cientista e o filósofo, é parte de uma tradição específica e

¹⁰⁴ PIÑÓN, Helio. *Teoría del Proyecto*. Barcelona: UPC, 2006, p.66.

¹⁰⁵ OBA, Leonardo Tossiaki. *Arquitetura no papel*. A obra não construída como referência histórica.

Arquitextos, São Paulo, ano 15, n. 180.03, Vitruvius, maio 2015, p.3.

trabalha numa área estruturada de problemas.¹⁰⁶

Gombrich demonstrou, ao longo do seu livro, as possíveis e diversas filiações e interpretações da arte, mostrando como a cópia de modelos e sua atualização, seja intencional ou por erro, foi gradativamente transformando a própria ideia de arte.

Podemos citar algumas correntes estéticas, onde verificamos as confluências e continuidades de teorias que entremeiam as especulações sobre arte e a arquitetura, como as da “permanência da forma figurativa” na arte de Warburg* a Gombrich, as interpretações arquitetônicas de base geométrica e analíticas de Wittkower* e Rowe, a nova visualidade na arquitetura de Wölfflin* a Giedion*, e as mais sensoriais com as da *Einführung* de Theodore Lipps ao polêmico Geoffrey Scott*- este último, entendido para este trabalho, como um dos referentes importantes da tese de Lina.¹⁰⁷

Josep Maria Montaner, em *Arquitectura y Crítica* (1999), nos ajuda a esclarecer a ordem destas influências e a sua vertente italiana:

Como se verá, estas tradiciones interrelacionadas de la *Einführung* (Worringer), de la teoría de la pura visualidad (Fiedler*, Hildebrand, Wölfflin*) y del formalismo de la Escuela de Viena (Julius von Schlosser*, August Schmarsow*, Alois Riegl, Max Dvôrak) tendrán una gran influencia en la escuela creada en Londres en 1933 a partir de la biblioteca de Aby Warburg y basada en el estudio de la iconología (Erwin Panofsky*, Rudolf Wittkower* y Ernst H. Gombrich). El Warburg Institute* promoverá interpretaciones formalistas en arquitectura como las desarrolladas por

Colin Rowe y Peter Eisenman dentro de la cultura angloamericana.

Antes de que las semillas de la pura visualidad y el formalismo fructifiquen en Reino Unido, lo harán en Italia a través de la teorización de Benedetto Croce* (1866-1952), empezando por su *Estética* (1902) entendida como ciencia de la expresión y lingüística general. Su estética abrió un camino de síntesis, una nueva tradición italiana continuada y superada por Lionello Venturi* y Edoardo Persico y que más tarde reelaborarán Giulio Carlo Argan y Ernesto Nathan Rogers, hasta abrir el horizonte hacia las teorías e historias formuladas por arquitectos italianos contemporáneos como Manfredo Tafuri y Aldo Rossi. Por tanto, Croce fue la figura clave que transmitió las teorías visualistas y formalistas centroeuropeas a la cultura mediterránea, reformándolas para evitar caer en interpretaciones puramente formalistas que se recrean en las formas abstractas sin ninguna relación con el contenido, la sociedad y la historia, y afirmando la especificidad del arte, su carácter intuitivo y autónomo. Según Croce, el arte es una intuición lírica, una imagen fragmentaria de la realidad. Y esta capacidad de intuición artística, totalmente independiente del pensamiento lógico, no es una prerrogativa exclusiva de los artistas: pertenece a todos los seres humanos y, por ello, cada individuo es capaz de disfrutar la obra creada por los artistas. Dentro de estas coordenadas, Croce insistió en la artísticidad de la arquitectura, en su espiritualidad por encima de los condicionantes tecnológicos.

El método propugnado por Croce, que también fue utilizado por los geógrafos de la Escuela Regional Francesa, consistía en establecer dos momentos de elaboración: uno primero analítico, dedicado a la documentación e investigación de los datos prácticos y técnicos; y un segundo y ulterior momento sintético, dedicado al examen e interpretación de la obra de

¹⁰⁶ GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.25.

¹⁰⁷ Com * marcamos autores (ou as publicações através de seus Institutos, no caso de Warburg) que foram citados em *Propedêutica*. Neste trabalho iremos nos aprofundar nos escritos de Geoffrey Scott.

arte. Croce entendia a crítica de arte como uma labor de síntesis que pertencía por completo a la estética. Por ello, empezó a hacer uso del concepto de gusto —que más tarde consolidará Lionello Venturi - como reformulación del concepto de estilo de Riegl, otorgándole un mayor peso al placer estético y al protagonismo de la sociedad.¹⁰⁸

Reconhecer o papel do filósofo Benedetto Croce como o catalisador destas teorias na Itália, nos permitiu traçar elos com parte da escolha da bibliografia de Lina no momento de sua tese, bem como entender a forte presença iconográfica em seu trabalho.

Com base nos escritos de Croce também assumimos a limitação de toda interpretação utilizando um trecho ressaltado pelo casal Bardi, dos escritos de Croce sobre, neste caso, a crítica de arte:

(...) mi restringo ora a ricordare una sentenza, che sul proposito delle descrizioni che si usavano per le opere delle arti figurative saggiamente pronunciava, or sono sessant'anni Jacopo Burckhardt: "Se si potesse dare in parole quello che c'è di più profondo in un'opera d'arte, l'arte sarebbe superflua, e l'opera in questione ne sarebbe potuta rimanere non-costruita, non-scolpita, non-dipinta"(e, aggiungo io, non-poetata).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Com * marcamos autores (ou as publicações através de seus Institutos, no caso de Warburg) que foram citados em Propedêutica. Citação presente em: MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 3a. ed. revisada, 2013, p.33-34.

¹⁰⁹ "(...) me limito agora a recordar uma frase que Jacopo Burckhardt pronunciou sabiamente há sessenta anos sobre o tema das descrições utilizadas para as obras de arte figurativas: "Se se pudesse colocar em palavras o que há de mais profundo numa obra de arte, a arte seria supérflua, e a obra em questão poderia permanecer não construída, não esculpida, não pintada" (e, eu acrescentaria, sem poesia).", (tradução nossa). CROCE, Benedetto. *La Critica e La Storia delle Arti Figurative*: questioni di metodo. Bari: Laterza, 1946, p.16.

Acreditamos que estes procedimentos metodológicos de apropriação do precedente no ensino do processo de projeto não deveriam ter o propósito de atuar como receita de como saber projetar, mas como treino de olhar (como defendeu Piñon) ou na supressão da crise de conteúdo a que o professor Rogério de Castro mencionou. Refletimos também sobre a limitação destes métodos, utilizando outro trecho ressaltado pelo casal Bardi, dos escritos de Croce sobre a crítica de arte e a limitação prática da emulação dos procedimentos:

(Ricordo di un poeta seccatore, dei tanti che mi sono venuti attorno, il quale, infliggendomi la lettura di certe sue frigidissime canzoni e facendogli io intendere che non mi piacevano, entrava a discutere: -Ma, pure, il procedimento che io tenuto è proprio lo stesso del *Pensiero dominante* del Leopardi; e, se vi piace questo, perché non devi piacervi l'opera mia?). Così anche si disse: -Sono innamorato di quella donna, perché è buona, perché ha gli occhi neri, perché ha le mane piccole, e via di séguito. - Ma quante altre donne sono buone, hanno gli occhi neri e le mani piccine, via dicendo; e non per questo c'innamiamo di loro!¹¹⁰

O tema da precedência ganhou corpo pela quantidade de ilustrações que figuram na tese de Lina Bo Bardi, além da defesa por

¹¹⁰ "(Lembro-me de um poeta irritante, um dos muitos que me rodearam, que, me infligindo a leitura de algumas das suas insossas canções e eu lhe fazendo compreender que não gostava delas, começava a discutir: - Mas, o procedimento que mantive é exatamente o mesmo que o do *Pensiero dominante* de Leopardi; e, se você gosta dele, por que não gosta do meu trabalho?) Assim também se diz: -Eu estou apaixonado por essa mulher, porque ela é boa, porque tem olhos negros, porque tem mãos pequenas, e assim por diante. - Mas quantas outras mulheres são boas e têm olhos negros, mãos pequenas, etc.; e não é por isso que nos apaixonamos por elas!", (tradução nossa). CROCE, Benedetto. *La Critica e La Storia delle Arti Figurative*: questioni di metodo. Bari: Laterza, 1946, p.33.

parte da arquiteta da “liberdade de projetar” para o estudante, ou seja, de uma didática onde o professor deveria estimular recriações e não “dependências”, “sujeições” ou “modismos”.

Ao estudarmos Geoffrey Scott, as ilustrações e posicionamentos expressos em *Propedêutica* que denunciam tais equívocos, entenderemos melhor o papel de Lina em sua contribuição teórica a um modernismo historicamente fundamentado. Já verificar se Lina teria caído em suas recriações nos equívocos que condenara, é um exercício de interesse que deixaremos parcialmente em aberto, contrastando sobretudo de forma gráfica sua didática com sua prática projetual posterior.

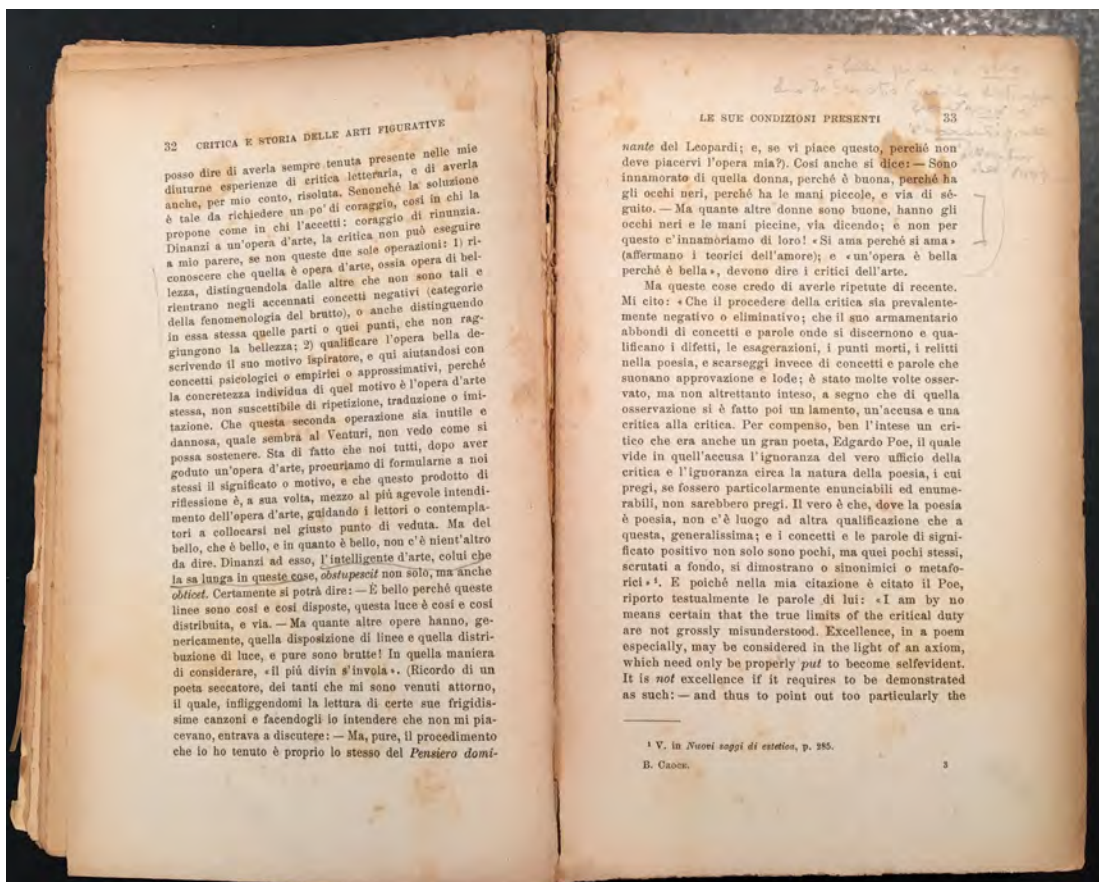


Fig.1.23: Marginalias e sublinhados nas páginas do livro de Croce, destaque para a p.33. CROCE, Benedetto. *La Critica e La Storia delle Arti Figurative*: questioni di metodo. Bari: Laterza, 1946. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

1.5 Metodologia

amarrando fios no labirinto

In a library we are surrounded by many hundreds of dear friends, but they are imprisoned by an enchanter in these paper and leathern boxes.

Ralph Waldo Emerson, (1903-1904).¹¹¹

Para os poucos que ainda frequentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos.

Peter Sloterdijk, 2000.¹¹²

1.5.1 estratégias

Na mitologia grega Dedalus foi o construtor do labirinto de Creta, onde se aprisionou o Minotauro. Segundo a lenda, este monstro devorador de jovens gregos foi morto pelo herói Teseu – que escapou da morte certa com a ajuda do fio fornecido por Ariadna. Teseu conseguiu orientar-se no labirinto porque utilizou um material que lhe serviu como guia para, depois de chegar até o centro e matar o monstro, encontrar a saída sem perder-se. O herói se apoiou na razão.

O objetivo principal deste trabalho é aprofundar na compreensão da obra teórica *Contribuição Propedêutica ao Ensino de Teoria da Arquitetura* – isto é, nos posicionamentos teóricos e nas ilustrações escolhidas por Lina presentes em sua bibliografia mais relevante – relacionando-os, quando possível, à obra construída de Lina Bo Bardi. Inicialmente necessitávamos:

a. Estabelecer estratégias de categorização das referências bibliográficas de *Propedêutica* com o intuito de descobrir

¹¹¹ “Numa biblioteca estamos cercados de centenas de amigos queridos, mas eles estão presos por um encantamento nestas caixas de couro e papel.”, (tradução nossa). EMERSON, Ralph Waldo. *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Society and solitude* [Vol. 7]. VIII Books. Michigan: University of Michigan Library, 2006, (1903-1904), p.191.

Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/e/emerson/4957107.0007.001/1:12?rgn=div1;view=fulltext>>. Acesso em: fev.2021.

¹¹² SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.57.

quais seriam as fontes mais relevantes (os nossos fios de Ariadna) para a compreensão de seus posicionamentos teóricos;

b. Desvelar, a partir das referências bibliográficas (textuais e visuais) publicadas na tese de cátedra, quais possam ter atuado como precedentes nas decisões projetuais de Lina Bo Bardi em sua posterior produção arquitetônica;

Em suas 95 páginas, encontramos em *Propedêutica* 137 notas bibliográficas de referência ao texto e 227 notas de ilustrações que ladeiam o texto. Este número não significa o número de títulos bibliográficos utilizados, pois muitas vezes há repetições ou mais de uma fonte citada por nota. Houve a necessidade de contá-los, organizá-los e classificá-los.

Foram traçadas algumas estratégias no percurso de idas e vindas da pesquisa nos arquivos, na busca das fontes citadas em *Propedêutica* – tanto as fontes originais (manuseadas por Lina) como nas fontes em geral (o livro em si). No período pandêmico, com o fechamento dos arquivos e bibliotecas, a pesquisa foi feita de forma remota. As fontes levantadas foram então tabuladas (*Excel* e gráficos em *Autocad*); onde os autores e temas foram organizados cronológica e tematicamente segundo os subcapítulos de *Propedêutica*. As fontes e os personagens foram também hierarquizados a partir do número de citações contido no

Index de nomes da tese de Lina. Por último procedemos para aplicação da estratégia *Voyant Tools*¹¹³ e espacialização das capas dos livros por data (*Photoshop*).

1.5.2 arquivos físicos e arquivos digitais

A fase inicial foi exploratória, baseada em visitas a arquivos: o Centro de Pesquisa do MASP e o Acervo da Casa de Vidro. Pretendia-se consultar as possíveis fontes originais utilizadas na tese de cátedra de Lina Bo Bardi, mas não havia a certeza de que encontraríamos nos acervos os documentos pertencentes a Lina. Para isso foram cruzadas as datas de edição dos exemplares com os documentados na tese. Na ocasião das visitas, no final do ano de 2019, a biblioteca do ILBPMB não estava organizada, o que dificultou em muito a busca. O Centro de Pesquisa do MASP, por outro lado, forneceu material abundante - que foi rapidamente fotografado com autorização para uso exclusivamente acadêmico.¹¹⁴

Além de se encontrar alguns originais, foram detectadas anotações em contracapas, linhas sublinhadas e/ou marginálias¹¹⁵ ao longo de alguns exemplares pertencentes à coleção de Lina e P.M. Bardi - presente tanto em textos como em ilustrações. Até mesmo correções ortográficas em alguns livros e/ou papeizinhos com desenhos à mão livre.

¹¹³ Disponível em: <<https://voyant-tools.org>>. Acesso em: jan. 2021.

¹¹⁴ Foi também consultada a Biblioteca da FAU-USP, onde foi encontrado o documento do Grêmio de 1956, no qual Lina Bo Bardi teve uma participação relevante, como demonstraremos em outros capítulos.

¹¹⁵ O termo marginalia se refere a algo “à margem de”, como anotações, marcações ou desenhos nas margens de algum livro ou documento. Ver em Michaelis-online:

Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/laMba/marginalia%3CEi%3E1%3C/Ei%3E/>>. Acesso em: nov. 2021.



Fig.1.24: Sup.: Papelzinho com desenho à mão livre no interior do livro. Inf.: Marcações correspondentes aos recortes das ilustrações para a tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Obra rara consultada: MILIZIA, Francesco. *Principi di architettura civile*. Milano: 1847. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

O professor Rogério de Castro Oliveira, quem orientava a pesquisa naquele momento, comparou o levantamento de pistas à ação de um policial e de um detetive, lembrando o texto de Colin Rowe, *Program vs Paradigm*, e mostrando o problema inerente a assumir ambos os papéis:

Meaning that, in spite of the showy histrionics of the final presentation, the detective story is always a relatively modest affair. It is two-pronged and hybrid; and its success derives from a conflation of findings—the often naive discoveries of unsuspecting cops and the alternative suppositions of the all-suspecting detective, the ultimate sceptic, who, in spite of his temperament, never imagines that pretentious speculation will conceal the lesion between things as they seem and the solution as it must be.¹¹⁶

No final optamos por comparar o levantamento desta pesquisa ao trabalho de um arqueólogo¹¹⁷ que, no encontro de

¹¹⁶ “Significado que, apesar da histriônica apresentação final, a história dos detetives é sempre um assunto relativamente modesto. É dupla e híbrida; e o seu sucesso deriva de uma confluência de descobertas - frequentemente descobertas ingênuas de policiais sem suspeitos e as suposições alternativas do detetive onisciente, o último cético, que, apesar do seu temperamento, nunca imagina que a especulação pretenciosa irá encobrir a fratura entre as coisas como elas parecem e a solução como deve ser.”, (tradução nossa). ROWE, Colin. *Program vs Paradigm*. *Cornell Journal of Architecture*. Ithaca, New York: 1981, p.18-19. Disponível em: <<https://stuff.mit.edu/afs/athena/course/4/4.163j/BOSTON%20SP%202011%20STUDIO/Urban%20Design%20Docs/03.%20Urban%20Design%20Reader/04.%20Rowe%20Program%20vs%20Paradigm.compressed.pdf>>. Acesso em: fev. 2021.

¹¹⁷ A opção pela analogia metodológica com a arqueologia surgiu a partir da leitura de *Autobiography* de R.G. Collingwood, quem era arqueólogo praticante, mais do que da leitura de *A Arqueologia do Saber* de Michel Foucault - ainda que este último nos faça refletir com sua argumentação: “(...) Havia um tempo era que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem

vestígios, aposta em direções mais favoráveis para uma melhor escavação. Deixando, por vezes, o terreno inexplorado para novas descobertas. Não há pretensão em se fazer um estudo conclusivo, ainda que abranja pormenores.

Com o fechamento dos acervos devido ao período pandêmico (março de 2020 até outubro de 2021) e a pesquisa ainda incompleta, a estratégia foi consultar os livros citados em *Propedêutica* utilizando preponderantemente os sites *The Internet Archive* e *Gallica*. O levantamento nos arquivos (ou o trabalho penoso do “idiot-friend”¹¹⁸, segundo Rowe) foi armazenado em tabelas gerais e gráficos por capítulos, estes por tema, cronologia e edição de países (tanto a versão original como a de Lina). A classificação das obras por tema deu-se inicialmente pelas seguintes categorias:

contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento.” FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, (v.o.: 1969), p.8. Lina Bo Bardi, conforme pesquisa de Zeuler Lima, deixou anotada a epígrafe para um livro não publicado sobre o Museu de Arte Popular, onde contestava a visão histórica de Foucault ao documentar em seu livro a arte popular do Nordeste, para Lina, naquele momento, a história era aquela de documentar a engenhosidade humana: “L’histoire est ce qui transforme des documents en monuments. Michel Foucault. Moi, je crois justement le contraire.” Lina Bo Bardi, (c. 1986), Arquivos ILBPMB. LIMA, Zeuler. Lina Bo Bardi, Entre Margens e Centros. *ARQTEXTO*, n. 14., jun., 2009, p.110-144.

¹¹⁸ Rowe fez referência ao policial Watson da dupla com Sherlock Holmes. Isto é, o policial coletaria todos os dados e informações, para depois o célebre detetive, com o devido distanciamento, chegar às conclusões sobre os dados.

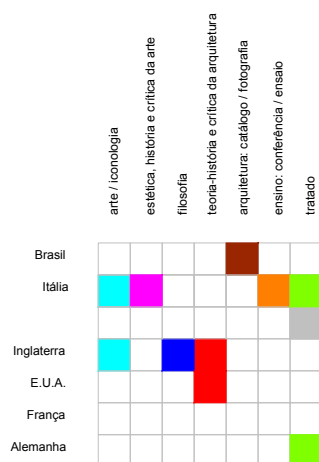
1. Tratados;
2. Filosofia;
3. Estética, história e crítica da arte;
4. Arte, iconologia;
5. Teoria-história e crítica da arquitetura;
6. Arquitetura: história;
7. Arquitetura: restauro/arqueologia;
8. Arquitetura: catálogo, fotografia;
9. Ensino: conferência, ensaio.

Existem obviamente sobreposições de tema (principalmente em livros que incluem um conteúdo mais técnico), mas sobretudo foi considerada a maneira como a fonte bibliográfica foi empregada na tese de Lina. Desta forma, temas que talvez numa biblioteca estivessem numa estante de *Tecnologia*, entraram em categorias como *Teoria da arquitetura*. Foram considerados *Tratados* todas as obras raras que teorizavam sobre a arquitetura e aquelas recentes às quais a arquiteta mencionou como tais. No item *Arquitetura: catálogo, fotografia* foram incluídas também as monografias de arquitetos onde a obra aparece preponderantemente através de reproduções fotográficas de determinadas obras. A classificação permitiu, além de um maior envolvimento e conhecimento das fontes, uma possibilidade de avaliar por capítulos quais foram as que assumiram maior relevância.

A tabulação das fontes também por datas e nomes dos autores permitiu verificar de forma visual que a maior parte da bibliografia utilizada por Lina (aprox.68%) pertencia a edições do século XX, mesmo que os temas muitas vezes fossem históricos ou reedições de livros antigos. Isto revelou que Lina Bo

Bardi estava atualizada com os assuntos colocados em pauta pelo mercado editorial do seu momento através de publicações inglesas, norte-americanas, alemãs, holandesas, suíças, italianas, francesas, argentinas e brasileiras.

V.O.



ed. Lina

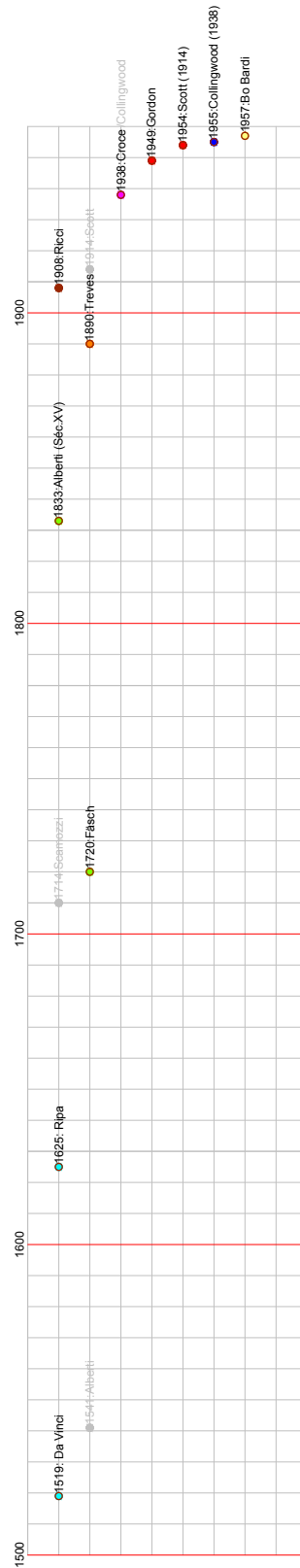
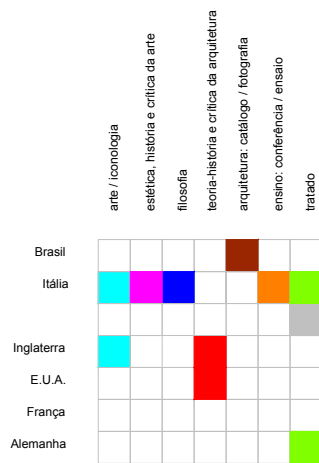


Fig.1.25: Exemplo de tabulação dos livros por subcapítulo; i.e.: *Prefácio*, organizada por autores, por data e tema. A tabulação detalhada está apresentada no Apêndice deste trabalho. No gráfico respectivo a países, de um lado temos a versão original dos livros e de outro a dos livros, muitas vezes traduzidos, pertencentes a Lina. Fonte: Autor.

1.5.3 index de nomes

À semelhança dos bons livros, *Propedêutica* apresenta um Índice de nomes dos autores ou personalidades citadas. O Index de Nomes foi contabilizado classificando como relevante aqueles personagens que obtiveram mais de duas citações no corpo textual de *Propedêutica*, evidenciando quais nomes haviam sido mais citados. A partir daí foram estabelecidas as primeiras relações entre eles.

O Index de Propedêutica foi também organizado a partir destas categorias:

1.) Academias (de B. A., Veneza/ de Ciências, Paris /de Cricoli / de França, Roma/ de S. Luca, Roma/ Real de Arquitetura, paris/ Real de B.A., Paris/ Academia de B.A., Rio de Janeiro);

2.) Arquiteturas por países (Alemanha, Canadá, Chile, Egito, Espanha, Estados Unidos, França, Grécia, Inglaterra, Irã, Itália, Nigéria, Portugal, Suíça, Tripolitania, Turquia);

3.) Associações (APAO - A. per L'Architettura Organica, M.S.A. – Movimento Studi Architettura);

4.) Congressos (VIII Internacional Científico do Pacífico, IX Internacional dos Arquitetos, Ciam-Atenas, pela Reconstrução Itália);

5.) Escolas e Faculdades (F. Arquitetura, São Paulo/ Grêmio da mesma/ de Porto Alegre, Círculo de Estudos/ de Roma/ Institute of Technology, de Chicago/ Técnico Superior, de Berlin/ Escola de B.A., Paris/ E. Royale Polytechnique, Paris/ Politécnica, Milão/ Politécnica, Zurique/ Escola de Salerno);

6.) Revistas e Jornais (Antiquity/Arte Veneta/ Batir/ Casabella/ European Productivity/Gazette de Beaux-Arts/ Habitat/ Journal of Warburg and Courtauld Inst./ L'Architettura/Le Crapillot/ Plans/ Quadrante/ Spazio/ Stile/ The New York Times/ The Times/ Wendigen).

Alberti, Leon Battista	5 21 68 72 83 89
Algarotti, Francesco	12 75 76
Aristóteles	11 29 81 83
Blondel, François	38 39 76 81 83
Boito, Camillo	9 38 39
Borissavliévitch, Miloutine	42 75 84
Comacini, mestres	33 34 81
Croce, Benedetto	72 73 82
Emerson, Ralph Waldo	35 44 82
Fiedler, Conrad	21 25 80
Focillon, Henri	44 65 84 88
Garnier, Charles	9 10 24 50
Giovannoni, Gustavo	41 51 52 83 85
Goethe, Johann Wolfgang	21 82 89
Gropius, Walter	32 41 56 66 68 71 87 88 89
Guadet, Julien	9 10 20 52 53 75 80 86
Hamlin, Talbot	7 52 53 73 85 86
Le Corbusier	8 18 20 22 32 41 53 64 65 80 81 88
Leonardo da Vinci	5 12 17 50 63 66
Lodoli, Carlo	9 12 14 18 54 75 76 77 79
Louis XIV	32 38 86
Loukomsky, G.K.	30 34 67
Lurçat, André	8 55 67
Mies van de Rohe	17 26 32 41 53 68
Milizia, Francesco	12 14 47 54 75 76 78 84
Nervi, Pier Luigi	11 22 47 48 56 63 67 74 80 84 87 88 89
Pacioli, Luca	18 20 79 80
Palladio, Andrea	9 13 17 19 23 30 34 58 67 76 79
Piranesi, Giambattista	15 51 88
Ragghianti, Carlo Ludovico	13 74 77
Rafael Sanzio	25 69 89
Ruskin, John	24 36 78 81
Scott, Geoffrey	6 7 45 58 72 84
Serlio, Sebastiano	7 42 53 73
Sullivan, Louis H.	7 63 88
Venturi, Adolfo	20 41 83
Vignola, Jacopo Barozzi	20 28 76 79 80
Viollet-le-Duc, Eugène-Emanuel	8 18 20 41 52 56 57 63 74 79 87
Vitruvio, Marco Pollione	10 11 12 13 14 17 19 43 48 63 66 75 76 77 79 85
Wölfflin, Heinrich	23 24 80
Wright, Frank Lloyd	16 32 36 46 47 49 50 53 54 60 62 63 67 68 85 88
Zevi, Bruno	45 46 84 86

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Fig.1.26: Tabulação do Index de Nomes de Propedêutica em ordem alfabética. Fonte: Autor. O aumento na gradação de verde corresponde à intensidade de menções.

1.5.4 a ferramenta *voyant tools*

No caminho de estratégias de entendimento da bibliografia e das personalidades citadas, foram feitos levantamentos através das ferramentas *Voyant Tools*, transmitidas pela professora-arquiteta Ana Esteban Maluenda:

Most **frequent words** in the corpus: **arquitectura** (212); **arquitecta** (85); **teoria** (70); **sentido** (61); **homem** (58); **história** (46); **arte** (45); **espaço** (37); **problemas** (35); **problema** (34); **tempo** (33); **método** (31); **idéia** (30); **vida** (27); **humana** (26); **natureza** (26); **estudante** (25); **passado** (25); **crítica** (24); **ensino** (24); **arquitectos** (23); **casa** (23); **estilo** (23); **estudantes** (23); **idéias** (23)



Fig.1.27: Espacialização das palavras mais citadas no corpo textual de *Propedêutica*. Fonte: autor.

Nestes exercícios pudemos verificar a presença dos Mestres modernos citados por Lina de acordo com cada subcapítulo de *Propedêutica*:

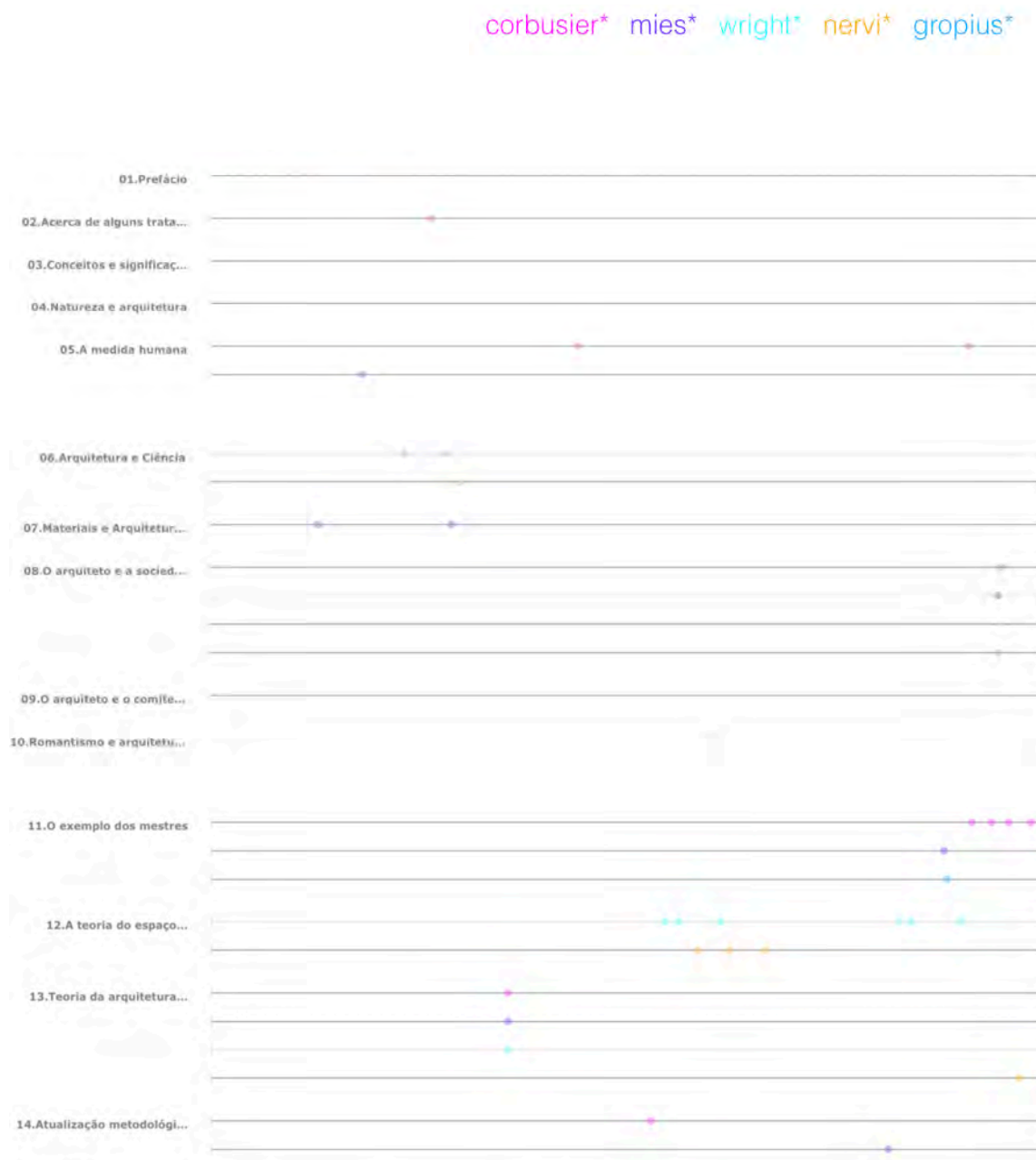


Fig.1.28: Aplicação da Ferramenta *Voyant Tools* evidenciando os nomes dos “mestres modernos” citados nos subcapítulos de *Propedêutica*. Fonte: Autor.

1.5.5 levantamento nos arquivos

No total, ao contrário do aparente número de 365 fontes (138 notas do texto + 227 notas das ilustrações), verificamos a existência de 228 títulos bibliográficos (111 do texto + 117 das ilustrações). Isto porque foram descontados os títulos repetidos (também ao longo das notas), além das fotografias ou obras de iconografia que não pertenciam a publicações.

As obras, passíveis de serem consultadas, foram organizadas a partir do código de consulta no Centro de Pesquisa do MASP, do ILPMB e/ou de sua existência em arquivos online abertos (ou mediante consulta paga). Aproximadamente 60% das fontes utilizadas por Lina podem ser consultadas na versão chamada de original, isto é, aquela pertencente ao casal. Dos títulos encontrados nos Arquivos do MASP e ILBPMB, esta pesquisa fez o levantamento presencial de 45% deste material entre 2019 e 2020, e os outros 55% em setembro de 2022.

Com o complemento da pesquisa (de 56% dos títulos) em arquivos online durante o período pandêmico, praticamente 87% dos títulos totais de *Propedêutica* se tornaram acessíveis para consulta. Com a sobreposição de títulos acessíveis fisicamente e online, apenas 13% dos títulos totais de *Propedêutica* não foram consultados para este trabalho. O arquivo Excel com o levantamento citado está apresentado no Apêndice deste trabalho.

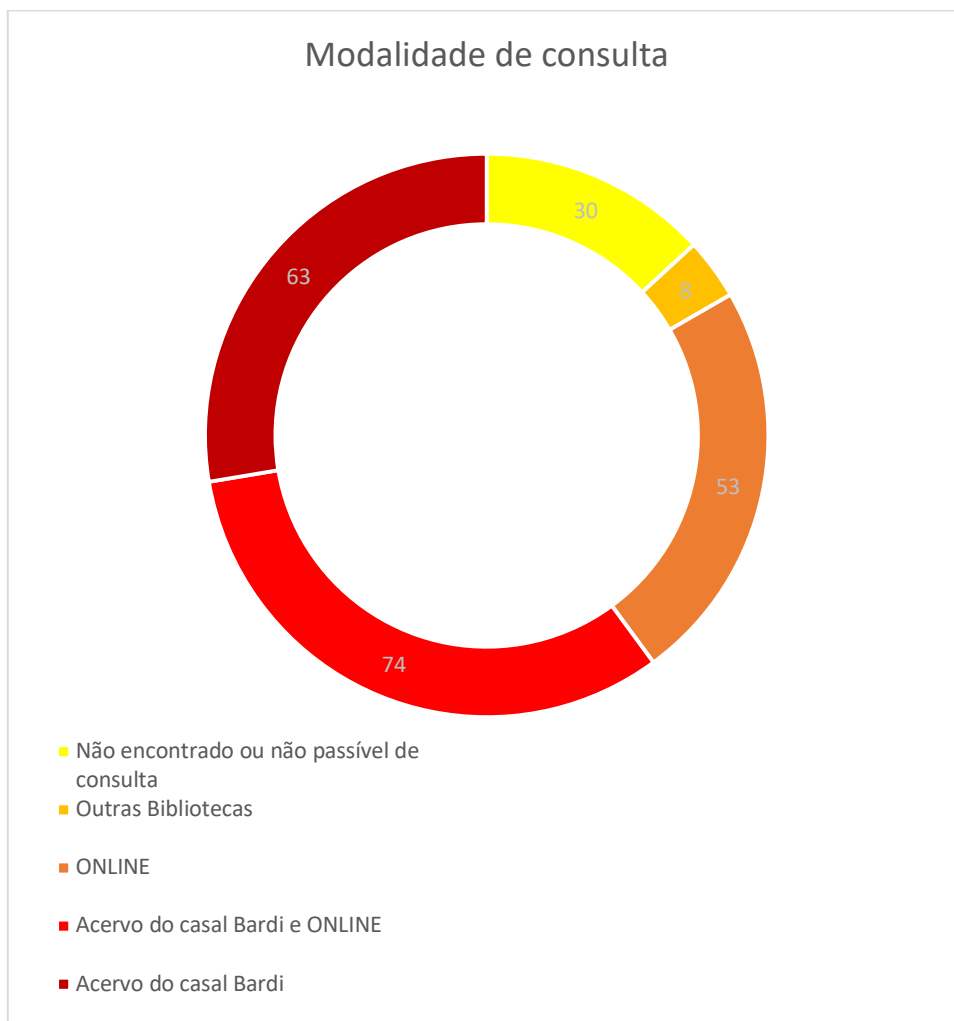


Fig.1.29: Gráfico explicitando em números de exemplares a modalidade de consulta das fontes bibliográficas de *Propedêutica*. Fonte: Autor. Ver no Apêndice deste trabalho a espacialização das capas dos livros utilizados por Lina Bo Bardi.

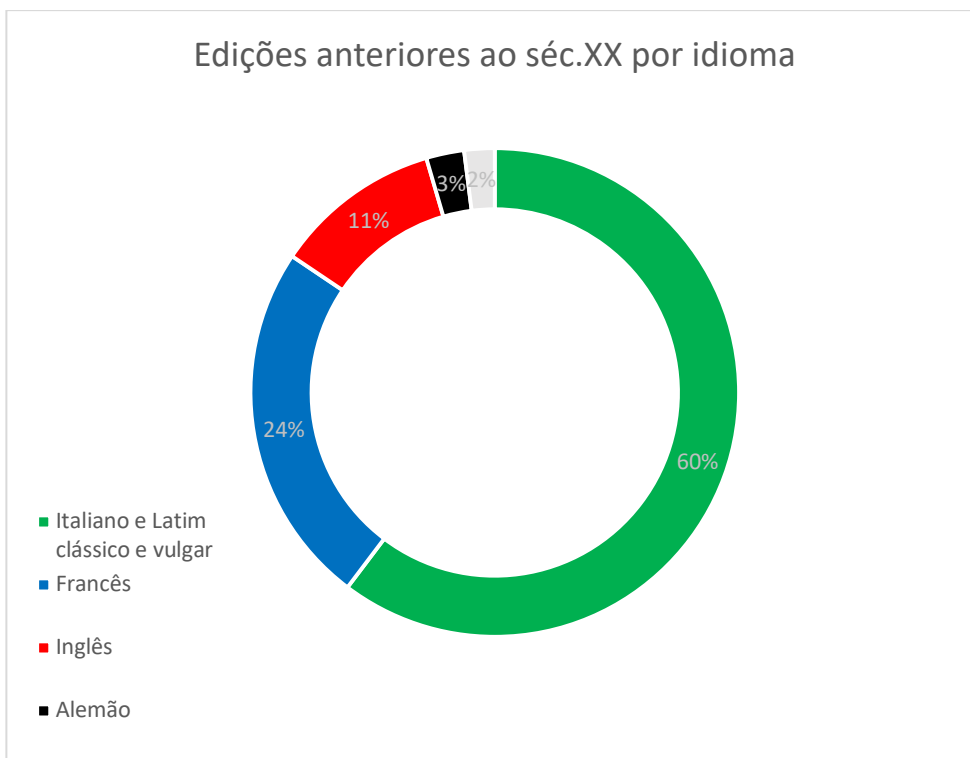
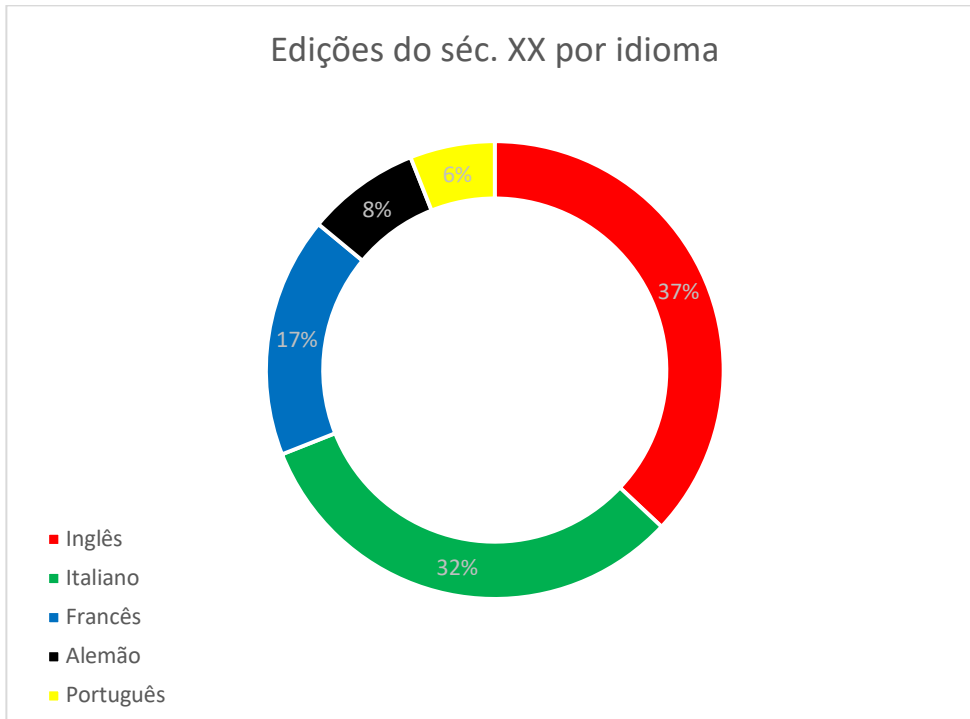


Fig.1.30: Contabilização dos livros por idioma. Fonte: Autor. Na especialização dos livros foi possível contabilizar as edições de Lina de acordo com o idioma, vale dizer que as traduções para o italiano não são a regra (ver tabulação por capítulo, onde mais livros de filosofia são traduzidos, como o de R.G. Collingwood do inglês pra italiano e o de Lessing e Eckermann, do alemão para o italiano; a versão do livro técnico de Neufert também é italiana), sendo a grande maioria de seus livros consultados no idioma original. Idiomas das edições do séc. XX: Inglês 37%, Italiano 32%, Francês 17%, Alemão 8% e Português 6%. Idiomas dos livros editados anteriormente ao século XX: Italiano 60%, Francês 24%, Inglês 11%, Alemão 2% e livros apenas com ilustrações 2%. Evidenciando a já sabida preponderância do mercado editorial anglo-saxão. Ver Apêndice correspondente à especialização dos livros.

1.5.6 os fios encontrados

Logo de início, como já adiantamos ao falarmos sobre os filtros teóricos, nos debruçamos sobre as fontes do *Prefácio de Propedêutica*. Surpreendentemente, até agora, a obra *Autobiografia* (1938)¹¹⁹ de Robin George Collingwood (1889-1943) foi uma das com maior número de anotações e marginais. Pelo seu conteúdo, ligado à filosofia da história e sua ligação com a obra do filósofo, historiador e político italiano, Benedetto Croce (1866-1952), a estabelecemos como chave de leitura do próprio momento que Lina vivia. Collingwood dizia que o historiador deveria se perguntar: a quem tal pessoa que escreveu (ou fez) isso estaria respondendo em seu tempo? Só assim o historiador se aproximaria a um correto entendimento do objeto histórico.¹²⁰ Foi então estabelecida uma deliberada e consciente confusão de limites entre esta referência de Lina Bo Bardi e este trabalho, uma vez que a obra de R.G.Collingwood reforçou o espírito investigativo original, sendo portanto o primeiro fio condutor desta pesquisa.

O livro de relevância do *Prefácio, The Architecture of Humanism* (1914)¹²¹ foi entendido como outro importante marco teórico da tese de Lina. Mesmo com poucas marcações (praticamente apenas delimitações do que foi diretamente citado

em *Propedêutica*), esta obra mereceu aprofundamento, pois a sua conceituação sobre os equívocos ou dilemas da crítica retórica estabelecia interessantes contrapontos aos capítulos de *Propedêutica* e a disposição das ilustrações em sua tese (referências imagéticas). A obra de Geoffrey Scott se tornou, portanto, o segundo fio desta pesquisa.¹²² A partir da sabida relação da obra de Scott como inspiradora pra os escritos de Bruno Zevi sobre espacialidade¹²³, aprofundaremos e ampliaremos o debate já levantado, tanto por Cathrine Veikos em 2013 e Frederico Vergueiro em 2016, sobre a crítica de Lina em *Propedêutica* à “teoria do espaço interno” de Bruno Zevi e seu livro *Saper vedere l’architettura* (1948).

Um trecho do livro de Bruno Zevi também nos fez refletir sobre o papelzinho encontrado por Zeuler Lima nas anotações de Lina. Comparamos o conteúdo do mesmo com a tabela de personagens de Lina e com os escritos de Zevi.

1. A anotação de Lina Bo Bardi para sua tese encontrada por Zeuler Lima:

(...)a hand-drawn diagram representing two parallel evolutionary lines in Western Architecture. On the one hand, her proposed lineage went from the Renaissance to rationalism (highlighting Le Corbusier) and its critical revision after World War II. On the other hand, it went from Baroque architecture to Frank Lloyd Wright.¹²⁴

¹¹⁹ COLLINGWOOD, R.G. *Autobiografia* / a cura di Gianpaolo Gandolfo. Venezia: Neri Pozza, 1955 (1938).

¹²⁰ Este trabalho dedica um capítulo inteiro para analisar e relacionar *Autobiografia* (1938) a posicionamentos e vivências de Lina Bo Bardi.

¹²¹ SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism: A study in the history of taste*. New York: Doubleday Anchor Books, 1954 (1914).

¹²² Outros trabalhos com marginais relevantes serão postos em relação com os capítulos de *Propedêutica*. Destaque para os textos de Vitruvio

por Fleres, de Lodoli por Memmo e de Miloutine Borissavlièvitch.

¹²³ MARTÍNEZ, Raúl Martínez. Bruno Zevi, the continental European emissary of Geoffrey Scott’s theories. *The Journal of Architecture*, n.24, 2019, p.27-50, DOI:[10.1080/13602365.2018.1527383](https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1527383).

¹²⁴ “(...) um diagrama desenhado à mão representando duas linhas evolutivas paralelas da Arquitetura Ocidental. Por um lado, a sua proposta de linhagem passou da Renascença ao racionalismo (destacando Le Corbusier) e a sua revisão crítica após a Segunda Guerra Mundial.

2. A tabulação a partir do *Index* de *Propedêutica* (1957):

Séc.XX	séc XIX - historicismos	iluminismo
mestres modernos	arquitetos e professores	pensadores e tratadistas
Wright, Frank Lloyd (1867-1959) 14	Viollet-le-Duc, Eugène-Emanuel (1814-1879) 8	Lodoli, Carlo (1690-1761) 5
Le Corbusier (1887-1965) 9	Guadet, Julien (1834-1908) 5	Memmo, Andrea (1729-1793) 1
Nervi, Pier Luigi (1891-1979) 7	Garnier, Charles (1825-1898) 4	
Gropius, Walter (1883-1969) 6	Boito, Camilo (1836-1914) 3	arquitetos, artistas e tratadistas
Mies van der Rohe (1883-1969) 6	Sullivan, Louis H. (1856-1924) 6	Milizia, Francesco (1725-1798) 4
		Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) 2
		Algarotti, Francesco (1712-1764) 1
críticos e historiadores da arte, arquitetura	escritores e estetas	escritor e esteta
Scott, Geoffrey (1884-1929) 4	Emerson, Ralph Waldo (1803-1882) 2	Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832) 1
Loukanski, G.K. (1884-1952) 3	Fiedler, Conrad (1841-1895) 2	
Focillon, Henri (1881-1943) 2	Ruskin, John (1819-1900) 2	
Wölfflin, Heinrich (1864-1945) 2		
Venturi, Adolfo (1856-1941) 2		
Ragghianti, Carlo Ludovico (1910-1987) 1		
Croce, Benedetto (1866-1952) 3		
arquitetos e professores		
Giovannoni, Gustavo (1873-1947) 3		
Hamlin, Talbot (1889-1956) 3		
Lurçat, André (1894-1970) 3		
Zevi, Bruno (1918-2000) 2		
Borissavievitch, Miloutine (1889-1969) 1		
barroco	maneirismo	renascimento
arquitetos e professores	arquitetos e tratadistas	artistas e tratadistas
Blondel, François (1618-1686) 2	Palladio, Andrea (1508-1580) 9	Leonardo da Vinci (1452-1519) 6
	Vignola, Jacopo Barozzi (1507-1573) 2	Alberti, Leon Battista (1404-1472) 4
governantes		Serlio, Sebastiano (1475-1554) 3
Louis XIV (1638-1715) 2		Pacioli, Luca (1445-1517) 2
		Sanzio, Rafael (1483-1520) 2
idade média	roma antiga	grécia antiga
arquitetos	engenheiro	filósofo
Mestres Comacini 2	Vitruvio, Marco Pollione (sec. I a.C) 11	Aristóteles (384-322 a. C) 2

Fig.1.31: Tabulação do Index de Nomes de *Propedêutica* por período histórico. Fonte: Autor.

Por outro lado, passou da arquitetura barroca para Frank Lloyd Wright.”, (tradução nossa). LIMA, 2013, p.82.

Realmente, entre os mestres modernos, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier aparecem com o maior número de menções nas páginas de *Propedêutica*, seguidos por Pier Luigi Nervi, Walter Gropius e Mies van der Rohe. Da linhagem que parte do primeiro Renascimento temos Leonardo da Vinci com o maior número de menções, seguido por Leon Battista Alberti. O personagem do final do Barroco curiosamente não é um arquiteto, mas um teórico sobre a arquitetura, que foi amplamente mencionado em *Propedêutica* através do escrito de outros de seus contemporâneos: Padre Lodoli (a quem devemos somar com as menções aos Francescos: Milizia e Algarotti);

3. Os escritos de Bruno Zevi em *Storia dell'architettura moderna* (1950) no capítulo *La vicenda italiana* apresentaram um curioso contraponto:

Il rinnovamento moderno dell'architettura, e dell'arte in genere, si è imposto perciò con almeno un decennio di ritardo rispetto agli altri paesi d'Europa; se pensiamo alla prima età moderna, con mezzo secolo di ritardo. E non vale

¹²⁵ “A renovação moderna da arquitetura, e da arte em geral, foi, portanto, pelo menos uma década atrasada em relação a outros países europeus; se pensarmos no início da era moderna, com meio século de atraso. E não vale a pena recordar os precedentes teóricos que o racionalismo poderia encontrar na cultura italiana - desde a profecia de Leonardo até à de Carlo Lodoli - porque, ao contrário do que aconteceu com Ledoux na França e Semper na Alemanha, estas prefigurações não estimularam realmente a arquitetura, mas foram exumadas muito mais tarde quando, tendo ocorrido o racionalismo, houve a ambição protecionista de identificar as suas origens na Itália.”, (tradução nossa). ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Turin: Einaudi, 1953, p.209, 210.

¹²⁶ TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ILBPMB, 2000, p. 149. “No verso de uma foto do frontispício do *Cours d'Architecture*, de François Blondel (1698), Bardi anotava para mim: ‘Nos anos '30 fiz uma grande coleção de livros sobre

ricordare i precedenti teorici che poteva trovare nella cultura italiana il razionalismo – dalla profezia di Leonardo a quella di Carlo Lodoli – perché, a differenza di ciò che avvenne per il Ledoux in Francia e per il Semper in Germania, queste prefigurazioni non stimolarono nei fatti l'architettura, ma furono riesumate assai più tardi quando, acquisito il razionalismo, si ebbe la velleità protezionistica di volerne individuare le origini in Italia. ¹²⁵

Com isso veio a indagação: quem encontrara na cultura italiana precedentes teóricos para o Racionalismo? A quem Zevi acusara de buscar ter uma ambição protecionista de querer individualizar a origem do Racionalismo na Itália? Ou ainda, para o nosso interesse, quem aproximara Lina Bo Bardi às teorizações de Padre Lodoli ou às profecias de Leonardo da Vinci sobre o moderno?

Descobrimos através da biografia por Francesco Tentori¹²⁶ que foi P.M.Bardi quem em 1943 escreveu um longo artigo para a revista *lo Stile*, n.30, dedicado ao enigmático Padre Lodoli (1690-1761)¹²⁷, Lina Bo na época

arquitetura que dei de presente ao MASP em 1946.’(sic.1977). Aproveitando suas pesquisas no mercado artístico ele poderá fazer encontros profícuos também com tratados, manuais, cursos de arte e de arquitetura. Deste conhecimento nascerão ensaios como aquele sobre o padre Lodoli, *Il Socrate dell'architettura* em ‘Lo Stile’, a nova revista de Ponti, em junho de 1943. Nascerá também, no período do anonimato, um grande volume de reconstrução histórica sobre *L'industria del vetro in Italia*, com curadoria da Federação Nacional Fascista dos Industriais do Vidro e da Cerâmica, impresso pela Editora Usila em 1940.”

¹²⁷ Carlo Lodoli, padre, professor, filósofo, “conhecedor de todas as artes mecânicas”, insistia numa união entre a ciência de Galileu e a técnica tradicional veneziana com fins utilitários. Iniciou uma “arte nova”, influenciado pela “Scienza Nuova” de Vico: “uma arquitetura própria (...) fundada na verdadeira razão das coisas”. Foi chamado de “Sócrates arquiteto” pelo seu método de ensinar: “fazer entender aos

contribuiu na matéria como ilustradora. A partir deste momento, que marcou talvez o início do relacionamento amoroso entre Pietro e Lina, as referências a Lodoli seguiram se intensificando. Primeiro em um artigo para a *Habitat: revista das artes do Brasil*, n.1 (1950) e depois, com maior presença, em *Contribuição Propedêutica ao ensino da teoria da Arquitetura* (1957).¹²⁸ Conjuntamente estabeleceremos contrapontos entre alguns temas tratados na tese de Lina que já haviam sido publicados na Revista *Quadrante*¹²⁹ (de direção de Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi entre 1933 e 1936), ou ainda, às ideias de *Propedêutica* que posteriormente voltaram a surgir publicadas por Bardi nos livros *Viaggio Nell'Architettura* (1971)¹³⁰ e *Engenharia e Arquitetura na Construção* (1985)¹³¹.

E foi Alberto Sartoris (1901-1998) quem em 1952 publicou em Paris o livro *Léonard Architecte* (presente na bibliografia de *Propedêutica*)¹³², desvelando a modernidade contida nos princípios construtivos e invenções de Leonardo da Vinci. Aprofundaremos, portanto, neste escrito de Sartoris, além de suas conferências em 1949

ignorantes e (...) persuadir por meio do riso honesto". Ver mais em: Dicionário Treccani. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lodoli_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: jun. 2022.

¹²⁸ Ver artigo a este respeito em: SABOIA MARTINS, Thais. Lina and Bardi's Lodoli: A thread in the labyrinth. *IV International Conference on Architectural Design & Criticism- Critic|All*. Madrid, São Paulo: critic|all Press + Departamento de Proyectos Arquitectónicos (ETSAM-UPM), 2021, p.515-526.

¹²⁹ BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA. Biblioteca Digitale. *Quadrante: Rivista Mensile*. Disponível em: <<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/rivista/VEA0068137/1933/n.7/27>>. Acesso em: jun. 2021.

¹³⁰ BARDI, Pietro Maria. *Viaggio Nell'Architettura*. Milano: Rizzoli Editore, 1972.

Las fuentes de la nueva arquitectura e Orientaciones de la arquitectura contemporánea para o *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* publicada nas Revista *Cuadernos de Arquitectura*, n.11-12, 1950.¹³³ Além, é claro, do seu livro inaugural e panorâmico sobre a arquitetura Racionalista: *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale* (1932)¹³⁴.

O Racionalismo Italiano através dos escritos de genealogia histórica do moderno por P.M. Bardi e Alberto Sartoris configuraram o terceiro fio deste percurso. A este fio incluiremos, por afinidade e amizade, o pensamento do engenheiro Pier Luigi Nervi (1891-1979) - o mestre moderno italiano que atuou na defesa de um pensamento construtivo que aliasse matemática e intuição estrutural. Este autor será estudado através do interesse de Lina por seus livros, que apresentavam um grande número de marginálias e anotações: *Scienza o Arte del costruire* (1945)¹³⁵ e *Costruire Corretamente:*

¹³¹ BARDI, Pietro Maria. *Engenharia e Arquitetura na Construção*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1985.

¹³² SARTORIS, Alberto. *Léonard architecte*. Paris: A. Tallone, 1952.

¹³³ SARTORIS, Alberto. *Las fuentes de la nueva arquitectura*, p.38-47 e *Orientaciones de la arquitectura contemporánea*, p.48-55. *Cuadernos de Arquitectura*. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, n.11-12, 1950. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/3152/A/1950>>. Acesso em: nov. 2021.

¹³⁴ Temos acesso à segunda edição com Prefácio de Le Corbusier e P.M. Bardi: SARTORIS, Alberto. *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*. Seconda Edizione Interamente Rifatta. Milano: Ulrico Hoepli, 1935.

¹³⁵ NERVI, Pier Luigi. *Scienza o Arte del costruire*. Roma: Edizioni della Bussola, 1945.

Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate (1955)¹³⁶.

Certa vez o mitólogo Joseph Campbell, ao conceder entrevista para Bill Moyers em 1988, declarou sobre como orientar-se em um labirinto:

We have not even to risk the adventure alone, for the heroes of all time have gone before us. The labyrinth is thoroughly known; we have only to follow the thread of the hero path. And where we had thought to find an abomination, we shall find a god. And where we had thought to slay another, we shall slay ourselves. And where we had thought to travel outward, we shall come to the center of our own existence. And where we had thought to be alone, we shall be with all the world.¹³⁷

Acreditamos que estes primeiros fios – dos heróis e/ou anti-heróis de Lina Bo Bardi- podem ser explicitados através do estudo destas fontes. Para organização deste trabalho, optamos por entremear os três fios contextualizando-os:

1. o fio filosófico histórico de R.G.Collingwood com a história de Lina com o concurso para a FAU-USP;
2. o fio estético-crítico de Geoffrey Scott, com os posicionamentos críticos das palestras de Lina e os “equivocos” arquitetônicos denunciados nos capítulos e ilustrações de sua tese;
3. e, por último, o fio da origem histórica (de precedentes) do pensamento moderno italiano

¹³⁶ NERVI, Pier Luigi. *Costruire Corretamente: Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*. Milano: Hoepli, 1955.

¹³⁷ “Nem sequer temos que nos aventurar sozinhos, pois os heróis de todos os tempos já passaram por nós. O labirinto é bem conhecido; só temos de seguir o fio do caminho do herói. E onde tínhamos pensado encontrar uma abominação, vamos encontrar um deus. E onde tínhamos pensado em matar o outro, mataremos a nós próprios. E onde tínhamos pensado em

com a influência das ideias orgânicas e funcionalistas de Carlo Lodoli principalmente (através dos escritos de P.M.Bardi) ; e depois, por extensão, a influência do pensamento de Leonardo da Vinci (através da obra de Sartori e seus textos sobre as fontes da nova arquitetura) – refletidos no pensamento construtivo de Pier Luigi Nervi (entre a intuição e a matemática).

viajar para fora, chegaremos ao centro da nossa própria existência. E onde tínhamos pensado estar sozinhos, estaremos com o mundo todo.”, (tradução nossa). MOYERS, Bill. Joseph Campbell and the power of myth: the hero’s adventure. *Archive*. Ep.1., jun. 1988. Disponível em: <<https://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero’s-adventure-audio/>>. Acesso em: nov. 2021.



Fig.1.32: À esq.: Fotografia de Robin George Collingwood. Fonte: COLLINGWOOD, 2002, il. da capa do livro.
 Fig.1.33: No centro: Fotografia de Geoffrey Scott. Fonte: CAMPBELL, Mark. Geoffrey Scott and the Dream-Life of Architecture. *Grey Room*, n.15, 2004, p.60–79.
 Fig.1.34: À dir.: Fotografia da capa da revista *lo Stile*, n.30, jun. de 1943, com a gravura do retrato do Frei Carlo Lodoli. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

1.6 Recortes no Tempo

Quantos sabem distinguir o moderno “autêntico” das remastigações?

Lina Bo Bardi, *Bela Criança*, *Habitat* n.4, 1951.¹³⁸

Todo recorte elimina algo, gerando parcialidade e atraindo o foco para determinados assuntos. Por partimos de uma obra acadêmica de 1957 – uma tese de cátedra de caráter historiográfico e crítico - primeiro relacionaremos os posicionamentos expressos nas escolhas bibliográficas da mesma (texto e ilustração) com outros escritos ou palestras da própria autora ou relacionados a ela, especialmente, sobre o ensino da arquitetura.

Neste caso, o documento do Grêmio da FAU-USP de 1956,¹³⁹ o Edital do Concurso,¹⁴⁰ o Relatório da comissão da FAU para reestruturação didática de 1957;¹⁴¹ e depois, as palestras de 1958 que Lina proferiu em Salvador e a sua última palestra em 1989 na FAU-USP,¹⁴² assumiram uma relevância especial nos caminhos da pesquisa. Foram considerados também o pouco que se sabe sobre as suas viagens nos anos de 1956 e 1957, que se intercalaram com sua prática docente e os acontecimentos que derivaram no cancelamento do concurso.¹⁴³

No contexto brasileiro, o estado da arte sobre teoria da arquitetura daquele momento era representado pela publicação *Estudos e Artigos de Lúcio Costa* – obra citada em

¹³⁸ FERRAZ (Coord.), 2002, p.66.

¹³⁹ DEPARTAMENTO DE ENSINO GRÊMIO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. *Documento do Grêmio*. FAU-USP: São Paulo, 03 set. 1956.

¹⁴⁰ VEIKOS, 2014, p.241.

¹⁴¹ CONTIER, Felipe de Araújo. *O Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Cidade Universitária: Projeto e Construção da Escola de Vilanova Artigas*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo).

Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, 2015, p.126

¹⁴² BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, n.133, 1990, p.103-08. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.162.

¹⁴³ LIMA, Zeuler. Um manifesto solitário. In: __, 2021, cap.5 e 6. PERROTA-BOSCH, Francesco. A rejeição pela academia. In: __. 2021, p.195.

Propedêutica - organizada pelo centro de estudos de teoria da U.R.G.S e publicada em 1954, portanto sendo um tópico a nos determos.

Sem embargo, no contexto italiano, não há como fechar os olhos para outros documentos ou acontecimentos que, mesmo que não tenham sido de autoria de Lina ou citados explicitamente em *Propedêutica*, estabelecem importantes paralelos com o ensino. Entre eles citamos os de Nathan Rogers para a revista *Domus* de 1946: *Per gli studenti d'architettura*, número na qual Lina participou com outro artigo. Algumas comparações virão também do livro *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1961) de Nathan Rogers pois, mesmo sendo posterior a *Propedêutica*, é decorrente de posicionamentos anteriores do mesmo autor.¹⁴⁴

Outros acontecimentos, tanto nacionais como internacionais, foram sendo considerados em contraposição aos escritos de Lina em sua tese de cátedra - não entrando como tema focal explicativo no trabalho seja por estarem já presentes em outros trabalhos e pesquisas ou por terem o acesso aos documentos originais mais facilitados - mas que são importantes de se colocar como contemporâneos ao desenvolvimento de *Propedêutica*:

¹⁴⁴ COSTA, Lúcio. *Artigos e Estudos de Lúcio Costa*. Círculo de Estudos de Arquitetura. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1954. (citado em *Propedêutica*). Nathan Rogers, Ernesto. *Per gli studenti d'architettura*. *Domus*, n.213, la casa dell'uomo, sett. 1946. NATHAN-ROGERS, Ernesto. *Gli Elemento del Fenomeno Architettonico*/ a cura di Cesare de Seta. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 6a.ed., 2018 (1961).

¹⁴⁵ LEON, Ethel. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano. IAC/MASP, uma escola futurista em São Paulo, p.5. *ANAIS do*

1. A criação e término da escola do IAC no MASP (de 1950 a 1953), constituída com a ambição de seguir os passos pedagógicos da *Bauhaus* de Walter Gropius e o *Institute of design* de Chicago, dirigido pelo ex-bauhausiano Lázlo Moholy-Nagy.¹⁴⁵ A presença de notórios professores estrangeiros que estiveram em São Paulo para isso: Alexandre Calder, Max Bill, Le Corbusier e Saul Steinberg. Vale dizer que Gropius, Moholy-Nagy, Le Corbusier e Steinberg foram citados na tese de Lina;

2. O período de direção da Revista *Habitat* (1950-1954) – daremos atenção especial aos artigos citados em *Propedêutica*, ou diretamente relacionados, como *O arquiteto na sociedade industrial* de Walter Gropius e *O Homem Anti-Natureza?* de P.M.Bardi.¹⁴⁶ Lembramos que a carreira docente de Lina se iniciou dez meses depois de encerrar a participação como diretores de *Habitat* (P. M. Bardi e ela). Lina obteve o seu registro do CREA e partiu para uma carreira docente, contratada provisoriamente como professora da Cadeira de Composição Decorativa;

3. As polêmicas anteriores envolvendo a palestra de Max Bill na FAU-USP (jun.1953) e a entrevista concedida pelo mesmo à Revista *Manchete* naquela data, além da resposta de Lúcio Costa à mesma revista. A posterior publicação da palestra na íntegra na Revista

Seminário Modernidade Latina. São Paulo: MAC, 2012. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ETHEL_PORT.pdf>.

¹⁴⁶ Quando o casal Bardi abandonou a direção da Revista *Habitat* em 1954, eles escreveram em sua carta de demissão formal: “Nenhum trabalho verdadeiramente apaixonado pode continuar *ad infinitum*, especialmente no campo da arte, cujo exercício sério pressupõe a polêmica.” Deixaram documentado ali que todo trabalho ou crítica de arte gerava controvérsias. LIMA, 2021, p.180.

Habitat n.14 em janeiro de 1954, publicada como “(...) documento. Não como documento ofensivo, mas sim conforme quis ser, tal qual a realizou Max Bill, (...)”, dada a alegada deturpação das ideias de Max Bill pela reportagem da *Manchete* no ano anterior.¹⁴⁷ O artigo *Report on Brazil* na *Architectural Review* de outubro de 1954, envolvendo Ernesto Nathan Rogers e a *Casabella-Continuità* – acontecimentos que ocorreram antes mesmo de Lina ser professora na FAU entre 1955 e 1956,¹⁴⁸

4. As bienais, primeira (1951), segunda (1953-1954) e terceira (1955) e quarta (1957), do Museu de Arte Moderna de São Paulo e os artistas protagonistas e convidados;¹⁴⁹

5. As discussões sobre os termos nacional e nacionalismo, presentes na tese apresentada no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos em São Paulo em 1954 por Eduardo Corona (um dos concorrentes de Lina à vaga da Cadeira de Teoria da Arquitetura),¹⁵⁰

6. Os artigos de embate sobre crítica de arte e crítica de arquitetura envolvendo Sylvio Vasconcellos (O Estado de S. Paulo) e Mário

Pedrosa (Jornal do Brasil) em junho e agosto de 1957, respectivamente, onde cita-se a obra de Geoffrey Scott – um dos teóricos citados por Lina em seu Prefácio;¹⁵¹

7. O início da revista *Módulo*, fundada e dirigida por Oscar Niemeyer, com início em março de 1955 e sua resposta às polêmicas internacionais envolvendo a arquitetura brasileira até a publicação sobre o concurso para o plano piloto de Brasília em 1957.¹⁵² Além do próprio memorial para o Plano Piloto de autoria de Lúcio Costa.

Por último, cabe lembrar que a influência através da parceria com Pietro Maria Bardi sempre esteve presente – o que também é percebido na seleção bibliográfica de *Propedêutica*, dada a grande presença de obras raras, tratados e gravuras de acervo de colecionista.¹⁵³ Portanto, quando necessário, o recorte deste trabalho retrocederá para o panorama da arquitetura Racionalista Italiana ou para publicações de revistas como *Meridiano*, *Quadrante e lo Stile*, apenas para contextualizar temas que possam estar relacionados com devido autor ou publicação.

¹⁴⁷ Segundo pesquisa de FIAMMENGHI, João Bittar. *Max Bill, A Crítica e o Ensino de Arquitetura no Brasil, 1948-1962*. São Paulo: FAU-USP, jul.2020, p.33.

¹⁴⁸ Textos originais traduzidos de Gropius, Bill e Nathan Rogers no capítulo “Olhar estrangeiro”. In: XAVIER, Alberto (org.). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, ed. rev. e amp., 2003; BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Habitat: revistas das artes no Brasil*, n. 14, jan-fev., 1954.

¹⁴⁹ AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989. Além das brochuras de cada evento presentes no acervo da biblioteca da FAU-USP.

¹⁵⁰ CONTIER, 2015, p.122.

¹⁵¹ VASCONCELLOS, Sylvio. Crítica de arte e de arquitetura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29.jun.1957. PEDROSA, Mario. A crítica de arte na

arquitetura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de ago.1957. In: XAVIER, 2003, p.290.

¹⁵² CABRAL, Cláudia Costa. La Revista como Escudo. Módulo y Oscar Niemeyer. *Revistas, Arquitectura y Ciudad: Representaciones en la Cultura Moderna*. Santiago de Chile, Pontificia Universidade Católica de Chile, T6) Ediciones S.L., jun., 2013. E também em: ZEIN, Ruth Verde. Oscar Niemeyer. Da crítica alheia à teoria própria. *ARQUITEXTOS*. 151.04 tributo a Niemeyer, ano 13, dez. 2012. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>>. Acesso em: jan. 2023.

¹⁵³ “Numa carta (de 18 de março de 1986), Bardi nos escreveu: ‘No arquivo dado ao Comune di Milano, há meus ensaios de 1917. Tinha partido da história e da crítica até me satisfazer com a arte’. Arte e política estão então entre seus interesses.” TENTORI, 2000, p.22.

1.6.1 os recortes de Lina sobre o seu tempo

Se a tese de cátedra de Lina, ao ser escrita em 1957, fosse tomada como um documento para informar sobre o panorama da arquitetura moderna de mais de uma década do segundo pós-guerra, poderíamos organizar um curioso recorte de obras contemporâneas entre si da arquitetura moderna brasileira -seu país de residência e de nacionalidade-, ou da Itália -seu país de nascença e formação acadêmica e “residência”¹⁵⁴-, ou ainda da cidade de Nova York (EUA) - para onde acabara de viajar.

Do Brasil, nas ilustrações, foram mencionadas as obras de cobertura da Casa de Canavelas de Oscar Niemeyer (1954), do Conjunto Parque Guinle de Lúcio Costa (1948-1950-1954) e o projeto de um Hospital de São Paulo de Rino Levi (1951), além da vista ajardinada de um edifício em São Paulo (autor desconhecido). O primeiro foi citado como exemplo de arrojo estrutural, ou parceria entre arquiteto e engenheiro, o segundo como defensor dos caracteres “nacionais”, o terceiro como exemplo de maquete e esquema distributivo de

funcionamento e o quarto como exemplo de aprendizado através da experiência de vida cotidiana urbana. Houve uma menção apenas ao Ministério de Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro (1937-1943), como exemplo das alternâncias estéticas (de gosto) no mundo da arte.

A arquitetura moderna mostrada mesclou exemplos do Rio de Janeiro, a capital federal do momento, e a cidade de São Paulo.¹⁵⁵ Mas pela tese de Lina não seríamos informados que naquele mesmo ano acontecera o concurso para o Plano Piloto da Nova capital: Brasília (1957)¹⁵⁶ ou que no Rio de Janeiro o Conjunto residencial Pedregulho se construía (1947-1952), ou que em São Paulo no Parque do Ibirapuera se inauguraram os prédios para abrigar exposições e atividades relativas à comemoração do quarto centenário da cidade (1951-1955).¹⁵⁷ As ausências são eloquentes.

Em referência indireta ao quarto centenário de São Paulo, fez-se menção à arquitetura pontiaguda do monumento recém-inaugurado aos heróis da Revolução Constitucionalista¹⁵⁸ de 1932 - tendo sido

¹⁵⁴ Como Puppi se referiu em seu resumo ao período de Lina recém-formada trabalhando em Milão: “Uma residência, tomando-se o nome emprestado do mundo dos médicos. Um momento de aprendizagem, de amadurecimento, de reflexão, de escolhas, após completar a graduação e em continuidade a ela. No caso preciso de Lina, ela vai para Milão.” PUPPI, Suely de O.F. *Lina Bo Bardi: uma formação*. Tese de Doutorado (Teoria, História e Crítica da Arquitetura). UFRGS, PROPAR, 2020.

¹⁵⁵ Raul Juste Lores mostra um panorama interessante do período, como o foco nos interesses do mercado imobiliário. Sobre a década de 50 comenta que apenas 36% da população brasileira vivia em cidades, tendo praticamente dobrado ao final da década. São Paulo fora a cidade brasileira que tivera o maior ganho populacional, passando de 2,2 milhões para 3,8 milhões em 1960. “Em 1954, quando completou 400 anos, São Paulo ganhou de

aniversário o posto de cidade mais populosa do país.” LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos de 1950 e 1960*. São Paulo: Três estrelas, 2017, p.24.

¹⁵⁶ Brasília. *Revista Brasília*. Rio de Janeiro: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n.3, mar. 1957 (ano I). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/506963/Brasilia_1957_Ano_1_n3.pdf?sequence=8&isAllowed=y>. Acesso em: fev. 2021.

¹⁵⁷ CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.300-309.

¹⁵⁸ Vale lembrar que, enquanto Lina era professora e se preparava para o concurso, Rino Levi era professor titular da cadeira de quinto ano da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, Vilanova Artigas era professor auxiliar e ambos participaram da comissão de reestruturação didática do curso de 1957.¹⁵⁸ Levi

edificado em 1954 com bastante atraso em relação ao projeto original e obra do escultor ítalo-brasileiro Galileo Emendabili.¹⁵⁹ A menção ao monumento da Revolução Constitucionalista foi dúbia e talvez provocativa: uma referência histórica a um obelisco egípcio como um equívoco passadista ou a permanência da forma (obelisco) ao longo da história? Uma possível crítica ao período de governo Getulista?¹⁶⁰ Uma lembrança como marco histórico do ano de 1954 quando ocorreu a segunda Bienal de São Paulo e as polêmicas arquitetônicas que rondaram a época?¹⁶¹ Enfim, apenas para exemplificar como a tese de Lina Bo Bardi pode provocar associações numa sobreposição de muitos planos históricos.

De New York, ficamos sabendo em primeira mão, através de fotografias da autora, de significativos edifícios em construção: como o Seagram Building de Mies van der Rohe e Phillip Johnson, o Guggenheim de Frank Lloyd Wright ou o já finalizado Lever House na Park Avenue (de Gordon Bunshaft da firma Skidmore, Owings and Merrill, 1950-1952) – ainda que neste último a legenda das notas da tese de Lina tenha chamado a atenção para o edifício historicista ao lado, comentando a mudança na paisagem representada entre o antigo e o novo. O

era filho de italianos e estudou na Escola Superior de Roma, tendo mais tarde atuado como engenheiro nas tropas paulistas na Revolução Constitucionalista. ANELLI, Renato. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. 2.ed.rev. e amp. São Paulo: Romano Guerra, 2019, p.26. Rino Levi também havia sido o primeiro arquiteto chamado para projetar o Complexo do Ibirapuera, segundo pesquisa de Raul Juste Loes. LOES, 2017, p.50.

¹⁵⁹ Obelisco Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932: um monumento cuja mística reside na simbologia representada pelo número nove de julho. *Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*. 07 jul.2011. Disponível em:

edifício da O.N.U. em New York (1948-1952, de autoria conjunta de Oscar Niemeyer, Le Corbusier, etc. e coordenação de Wallace Harrison) foi citado como exemplo de transformação estética pelas propriedades de um novo material: o vidro. Paradoxalmente, o texto de Lina mostrava como a nova tecnologia e sua “cor-espelho” refletia o entorno historicista em seus grandes panos de vidro.¹⁶²

Da Itália, mesmo que o engenheiro Pier Luigi Nervi seja um dos mestres protagonistas em *Propedêutica*, há mais menções a seus pensamentos e métodos construtivos (na forma de ilustrações): como os reservatórios de Nafta (1943) e as armações em concreto de um navio (1945).¹⁶³ Sobre a arquitetura moderna italiana daquele momento surgiu apenas um comentário depreciativo sobre a reforma da *Sala delle Assi* ¹⁶⁴do Museu do *Castello Sforzesco* de Milão (onde existe a pintura do teto de Leonardo da Vinci) adaptada para museu pelo escritório de BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers). A reforma foi classificada por Lina como um equívoco romântico-tecnicista. Naquele mesmo ano a Torre Velasca despontava no céu de Milão. Este assunto não mereceu menção da autora, ou ao menos, não de forma direta.

<<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=266893>>. Acesso em: nov. 2021.

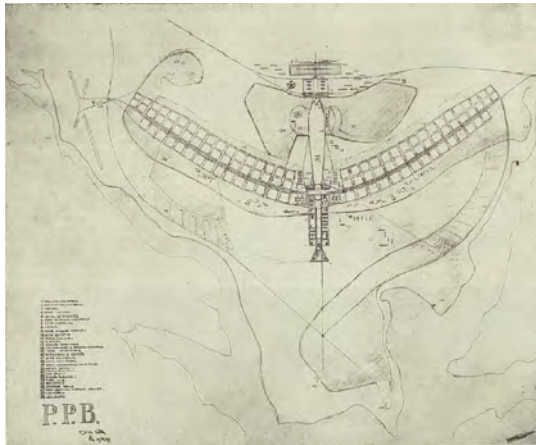
¹⁶⁰ Importante ter-se em mente que no ano de 1957, Juscelino Kubitschek era o presidente do país (o trágico desfecho e da morte de Getúlio foi em agosto de 1954). Em 1957, Ademar de Barros era o prefeito de São Paulo e mantinha boas relações com Chateaubriand e o casal Bardi. Antes disso ocorrera a segunda Bienal de São Paulo (dez.1953 a fev.1954), ocasião do IV centenário da cidade, quando Jânio Quadros era prefeito.

¹⁶¹ Eventos citados acima.

¹⁶² BO BARDI, 1957, p.25,20 e 68.

¹⁶³ BO BARDI, 1957, p.11.

¹⁶⁴ BO BARDI, 1957, p.50.



TORRE VELASCA

26 PIANI - 800 LOCALI

MILANO - VIA VELASCA

Progetto: WCA - Rassegnae Rassegni Edilizi S.p.A. - Progetto: A. L. Longhini, E. Pavesi, G. A. N. Pavesi - Copia: A. L. Longhini, E. Pavesi, G. A. N. Pavesi - Contrazione: A. L. Longhini, E. Pavesi, G. A. N. Pavesi - Direzione: A. L. Longhini, E. Pavesi, G. A. N. Pavesi - Realizzazione: A. L. Longhini, E. Pavesi, G. A. N. Pavesi.

Un nuovo grattacielo ha inserito la sua facciata nel panorama di Milano una ancora caratteristica che lo rende presto noto a famiglie e turisti.

È nel centro di Milano, a pochi passi dal Duomo, appare un sembrare contornato da un verde che in una nuova piazza, allestita alla via Velasca, tra campo di Porta Romana e via Lega e quindi in un caso di transizione ai margini del traffico.

È da qui che nasce l'idea: un edificio, un edificio abitato, un edificio conterraneo, un edificio in una sede anch'originale e inconfondibile.

Gli studi abitativi dal piano 11 al 17 (17° piano) sono per Milano e sono destinati a chi ha necessità di spazio e lavoro in una posizione di assoluta centralità.

Essi sono ideati di bagno e di servizi-cucina completamente attrezzati, compreso il frigorifero.

Gli appartamenti (da 10' al 24' piano) sono concepiti con il criterio modernista di tutte le comodità richieste dalla vita attuale lavorativa sia la loro ampiezza, così come l'abitazione tipicamente americana, sotto l'aspetto di abitazioni organizzate.

Ad ogni piano una posizione panoramica di ottimo interesse, di quanto si trovano nella parte esposta dai 10' agli 17' metri dal piano terreno.

I più moderni padiglioni (1700 metri quadrati) completano l'edificio e il suo ambiente rispetto al modernamente organizzato in ogni parte.

CRONACA EDILE



IN LOCAZIONE APPARTAMENTI, UFFICI, NEGOZI

Informazioni e trattative:
Società Generale Immobiliare
Milano - piazza Missori, 3
Telefono 88.57

Informazioni e visite locali:
Ufficio Locazioni
Milano - via Pastrengo, 2

in essere e in corso di costruzione (100 mq) e in corso di costruzione (100 mq) e in corso di costruzione (100 mq).

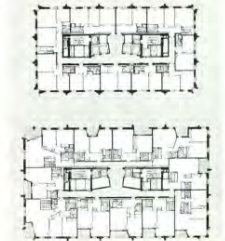


Fig.1.35: Sup. à esq.: Concurso para o Plano Piloto de BSB (março de 1957), Fonte: Brasília. Revista *Brasília*. Rio de Janeiro: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n.3, mar. 1957 (ano I), p.8.

Fig.1.36: Sup. à dir.: Construção Torre Velasca em Milão (1951-1958), Fonte: Cronaca Edile: Torre Vellasca. *Domus*, n. 336, nov.1957. Disponível em: <<https://www.domusweb.it/it/edifici/torre-velasca.html>>. Acesso em: nov. 2021.

Fig.1.37: Inf. à esq.: Construção do Seagram Building em Nova York (1954- 1958), Fonte: Foto *House of Patria*, Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/moma_learning/docs/RMC_4.pdf>. Acesso em: nov. 2021.

Fig.1.38: Inf. à dir.: Construção do Museu Guggenheim em Nova York (1956-1959), FRANK LLOYD WRIGHT FOUNDATION. Fonte: Disponível em: <<https://franklloydwright.org/concerning-the-solomon-r-guggenheim-museum/>>. Acesso em: nov. 2021.

1.6.2 ausências em *Propedêutica*

É intrigante *Propedêutica* não haver feito uma única citação ao livro paradigmático de Philip Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, lançado em 1943, ou ainda, ao livro de Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, de 1955. Ambos vinculados a exposições no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York, de curadoria de Philip Johnson e Arthur Drexler, respectivamente. Como destacou Carlos Eduardo Comas em sua tese, os edifícios do Ministério de Educação e Saúde Pública (1936) e do Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York de 1939 foram as âncoras para a primeira publicação¹⁶⁵ e, podemos arriscar dizer que a Casa de Canoas (1953-54), os edifícios de apartamento do Conjunto Parque Guinle (1947-1953) os Conjuntos de Apartamentos para o Pedregulho (1948-50) representem as âncoras, neste caso as brasileiras, no segundo caso, confirmado pelo dobro de páginas, de número quatro, dedicadas a estas obras. O Instituto de Puericultura (1953) e o Edifício Antônio Ceppas (1952), de autoria de Jorge Machado Moreira, também receberam destaque na publicação. O Instituto do Câncer (1949-1954) de Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, com duas páginas dedicadas, foi elogiado pela organização e aproveitamento do terreno íngreme, descrito pela publicação de difícil, porém dramático, depois de feita a

¹⁶⁵ COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras*: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos. A partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945. Tese de Doutorado, Universidade de Paris 8, 2002, no Prólogo Prolongado, p.1-29.

¹⁶⁶ “Naturalmente sem os florescimentos virtuosos da arquitetura Carioca.”, (tradução nossa). HITCHCOCK, Henry-Russel. *Latin American Architecture since 1945*. New York: MoMA, 1955, p.119.

ressalva: “Naturally lacking the virtuoso flourishes of Cariocan architecture, (...)”.¹⁶⁶

Que Lina Bo Bardi não utilizasse os dois livros acima citados (*Brazil Builds* and *Latin American Architecture since 1945*) não fez com que alguns dos projetos ali mostrados, extensamente publicados em outros meios, não figurassem em sua tese, como já vimos com a menção sem foto da obra do MESP (sem referência a uma publicação específica), a fotografia do Conjunto Parque Guinle (sem fonte da imagem). O Instituto de Câncer de Rino Levi não figurou na tese de Lina, mas sim a fotografia da maquete e esquema distributivo do programa de um hospital (provavelmente não construído) para São Paulo, publicado por um prático manual alemão sobre arquitetura hospitalar: *Handbuck für den Neuen Krankenhausbau* (1951) de Paul Vogler e Gustav Hassenpflug. Nas notas da ilustração deste último, Lina escreveu: “entretanto só a ‘realidade’ construída e viva poderá se constituir como arquitetura”. Veremos, ao abordar o capítulo da *Atualização Metodológica*, como Lina sugeriu aos alunos o aprendizado através da “indagação direta”, para se medir o espaço real, por desconfiância do aprendizado através da cópia de publicações.¹⁶⁷ O tema da continuidade histórica nas ilustrações de *Propedêutica* nos faz constantemente pensar sobre a transferência dos saberes através de registros e o que a revolução da imprensa corroborou para acelerar estas

¹⁶⁷ “O estudante deveria ser levado desde a Escola, a este método direto de indagação, que diríamos de ‘primeira mão’ não se limitando a confiar no manual ou, pior ainda, em exemplos realizados, que reconheceria só através das reproduções de revistas.” BO BARDI, 1957, p.61-62. Importante lembrar da palestra de Max Bill na FAU-USP, reproduzida nas revistas *The Architectural Review* n.694 e posteriormente na *Habitat* n.14, onde este arquiteto alegou como conheceu inicialmente a arquitetura brasileira através de visões distorcidas das publicações.

transformações e influências, percepções e sentidos.

Dentre os livros editados pelo MoMA e citados por Lina em *Propedêutica*, constam, no entanto, *Bauhaus 1919-1928* (1938), editado por Herbert Bayer e *Built in USA: Post-War Architecture* (1952) de Drexler e Hitchcock. Do primeiro livro a arquiteta selecionou a fotografia de um amplo e espaçoso atelier da Bauhaus-Dessau (1925), com mesas sobre cavaletes, e experimentos cromáticos fixados em painéis na parede; do segundo livro, Lina escolheu a casa de Frank Lloyd Wright em Middleton, Wisconsin, conhecida como a *Solar Hemicycle House* (1948). Das exposições do MoMA, Lina deixou claro o que lhe interessava didaticamente: o espaço para as aulas do edifício da Bauhaus e a relação entre arquitetura e natureza estabelecida pelas obras Wright.

Por outro lado, das obras históricas presentes no livro *Brazil Builds*¹⁶⁸ é importante salientar a presença nas ilustrações da tese de Lina do altar Rococó do interior da Igreja de São Francisco em Salvador extraído, porém, do livro de Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (1951). Como observou Comas, ao analisar o livro *Brazil Builds*, a igreja de São Francisco de Assis (1710) – ao lado do Forte de Santa Maria (1696) - faz parte das poucas fotos a cores da publicação e foi descrita como “supremo exemplo brasileiro do estilo barroco”.¹⁶⁹ Já Kelemen escreveu que as linhas das colunas e arcos do altar Rococó recoberto de ouro se perdiam sob a “pletora

do ornamento”¹⁷⁰, repetindo com outras palavras o comentário do próprio livro: “Qualquer impressão da estrutura está dissolvida pela intrincada decoração atravessando indiferentemente as paredes e o teto.”¹⁷¹

Quando analisarmos a composição das ilustrações presentes na tese de Lina, poderemos entender se esta escolha quis, ou não, trazer à tona os debates sobre a analogia da arquitetura brasileira com o barroco. Instigada por *Brazil Builds*, inicialmente voltada ao barroco mineiro, esta referência foi levada adiante por uma série de historiadores e críticos nacionais e estrangeiros. Comas, em sua tese, nos faz lembrar das pesquisas dos historiadores Lourival Gomes Machado e German Bazin, com *Originalidade da Arte Mineira* (1949) e *L'Architecture Religieuse au Brésil* (1956), respectivamente, motivados por *Brazil Builds*. Por outro lado, vale mencionar a crítica de Mario Pedrosa ao MESP em conferência parisiense, onde o termo barroco foi associado a bizarro; ou ainda, John Summerson no artigo *The Brazilian Contribution*, para a *Architectural Review* de maio de 1943, onde a analogia à fantasia do barroco com a arquitetura moderna brasileira é justificada, não pelo passado arquitetônico, mas pela paisagem natural, neste caso, a imensidão do céu: “um céu brasileiro tenta os homens a contribuir fantásticamente e a fantasia do funcionalismo sucede bem à fantasia do barroco.”¹⁷²

¹⁶⁸ GOODWIN, Philip. *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*. New York: MoMA, 4.ed., 1946.

¹⁶⁹ COMAS, 2002, p.3.

¹⁷⁰ KELEMEN, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, vol. I e II, (2nd. ed.), 1967 (v.o.:1951). Disponível em: <<https://archive.org/details/baroqueroecoinl01>

[kele/page/244/mode/2up](https://archive.org/details/baroqueroecoinl000ounse/page/n179/mode/2up)> & <https://archive.org/details/baroqueroecoinl000ounse/page/n179/mode/2up>>. Acesso em: fev. 2021. Complemento não presente na tese de Lina.

¹⁷¹ GOODWIN, 1946, p.64.

¹⁷² COMAS, 2002, p.7, p.16-17.

A teoria da arquitetura de Lúcio Costa é outro paradigma importante de publicação da arquitetura brasileira, do qual Lina citou apenas dois trechos como notas de ilustrações: um extraído do artigo *Depoimento de um Arquiteto Carioca* (1951) e outro do *Documentação Necessária* (1937).

Do primeiro artigo Lina extraiu apenas a parte que mencionava a influência acadêmica francesa neoclássica de Grandjean de Montigny na recém-fundada Academia de Belas Artes, fundada seguindo o “espírito moderno da época”, sem mesmo citar a sua justificativa: um formalismo de contenção plástica em contraposição ao estilo anterior de barroco rococó, segundo o autor. Neste artigo Lúcio havia ido além do mencionado por Lina, equiparando a dívida neoclássica francesa de Montigny à arquitetura brasileira, àquela de um século posterior do “autodidata de gênio” Le Corbusier, na ocasião de sua primeira visita ao Rio de Janeiro (1929). Lúcio partiu da influência francesa para elaborar seu ensaio sobre como explicar o “milagre” da arquitetura moderna brasileira naqueles últimos vinte anos, corroborados por dois fatores fundamentais: a abolição da escravatura (tanto pela mudança dos modos de vida como pela vinda dos imigrantes) e a revolução industrial em curso. Mesmo

fazendo referência aos muitos arquitetos que trabalharam e contribuíram para tal feito, Lúcio colocou a personalidade de Niemeyer como a “chave do enigma”, a razão do dito milagre. No final, seu enfoque se voltou para o ensino oficial, segundo ele alheio a esta renovação arquitetônica, solicitando que nomeassem catedráticos “hors-concours”, o arquiteto Oscar Niemeyer Soares e o pintor Candido Portinari, como modo de “reconciliar a Escola com a vida”.¹⁷³

No segundo trecho citado, a candidata a professora catedrática se centrou no artigo anterior de Lúcio sobre a antiga arquitetura brasileira – escrito vinte anos antes de *Propedêutica* - louvando a visão deste arquiteto sobre simplicidade, modéstia e domesticidade como a explicação do sucesso da arquitetura moderna brasileira frente ao mundo, recém saído de uma experiência sangrenta, “da guerra contra a retórica”.¹⁷⁴ Como contraponto ou complemento posterior cronologicamente ao artigo de Lúcio, encontramos em *Propedêutica* o livro *As Artes na Bahia* (1954) onde Robert C. Smith revelou sua importante pesquisa sobre a transferência de saberes da metrópole para a colônia, e das técnicas construtivas nativas aqui encontradas em similaridade à de “pau a pique”.¹⁷⁵ De técnicas construtivas específicas para o clima, Lina citou o livro

¹⁷³ Aprofundamos este tema ao escrevermos sobre a situação da FAU no período de Lina docente. COSTA, Lúcio. *Depoimento de um Arquiteto Carioca* (1951) In: COSTA, Lúcio. *Estudos e Artigos*. Centro de Estudos de Teoria de Arquitetura. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura, U.R.G.S., 1954.

¹⁷⁴ BO BARDI, 1957, p.70.

¹⁷⁵ SMITH, Robert C. *Arquitetura colonial: parte 1. As artes na Bahia*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1954. Antes mesmo do livro de Smith, Lina já havia escrito sobre o que considerava relevante como precedente utilitário e, por isso, poético à arquitetura brasileira de seu tempo, no artigo *Bela Criança* de 1951 publicado

na *Habitat* n.4: “(...) a arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do ‘pau a pique’ do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta, provem da casa do ‘seringueiro’, com seu soalho de troncos e o telhado de capim, é aludida, também ressonante, mas possui em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança de milênios, mas suas realizações – cuja concretização foi só possível por esta sua soberbia esquiva – fazem deter o homem que vem de

Tropical Architecture in the humid zone (1956), do casal de arquitetos ingleses Jane Fry and Maxwell Drew¹⁷⁶, em cujo livro consta com uma série de fotografias de obras dos arquitetos brasileiros: Rino Levi, Burle Marx, Reidy e Oscar Niemeyer. Os exemplos modernos foram apresentados na forma de um manual de detalhes construtivos, desde gárgulas ou canais para escoamento da água da chuva, ou materiais e detalhes de ventilação apropriados para cadeiras, estantes, armários, bem como a separação do edifício do chão. Isto faz deste livro um tratado técnico sobre o tema, onde é possível encontrar correlações com a obra de Lina Bo Bardi, tanto anterior como posterior a *Propedêutica*. E por isso, não foi à toa, que estes livros foram associados por ela ao tema de compreensão de uma arquitetura nacional frente ao mundo, ou a arquitetura dos outros países.¹⁷⁷ O livro de Henrique E. Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (1956) onde constava a publicação de sua própria obra (*House for Mr. And Mrs. P.M. Bardi*), também não foi citado.

Lina não mencionou outros textos relevantes de Lúcio, como: *Razões Da Nova Arquitetura* (1934) ou *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura* (1945). Isto, entretanto, não fez com que temas abordados por estes não tenham sido motivadores dos apresentados em sua tese: como a continuidade da história, defendida por Lina em paralelo à ideia da “evolução da arquitetura” de Lúcio, isto é, “nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade” e a incompreensão representada pelos períodos de transição onde - em analogia à disputa político-

países de cultura antiga.” In: FERRAZ (Coord.), 2008, p.66.

¹⁷⁶ No ano de 1957, Jane Drew e Maxwell Fry estavam trabalhando com Le Corbusier na construção de Chandigarh. FRY, Maxwell. *Tropical architecture in the humid zone*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

religiosa bizantina- iconoclastas (demolição sumária de tudo que precedeu) e iconólatras (negação intransigente do pouco que vai surgindo) se digladiavam.¹⁷⁸ Ou ainda a visão de Lúcio sobre o papel dos engenheiros e outros temas que são tratados convenientemente ao longo desta pesquisa.

Carlos Eduardo Comas comentou em sua tese:

No Brasil, a ideia de uma escola e da ausência de uma ruptura entre passado e presente era fundamentada teoricamente por Lúcio em textos como *Razões, Documentação Necessária*, as Memórias a Cidade Universitária (1936), do MESP (1936), do Pavilhão (1939), o relatório das Missões (1937). Os memorandos de Ouro Preto (1938) insistem em que “monumentos antigos autênticos e obras novas genuínas são em essência a mesma coisa”. As *Considerações sobre o Ensino de Arquitetura* (1945) frisam que ‘arquitetura é construção concebida com intenção plástica’ e reiteram as formulações da memória da Cidade, onde enunciava que na arquitetura moderna ‘se encontram e completam uma concepção orgânico-funcional e uma concepção plástico-ideal da forma arquitetônica’, uma dinâmica e a outra estática.¹⁷⁹

É possível que as duas linhas paralelas que alimentaram a tese de Lina - do barroco a Wright e do Renascimento à Le Corbusier - encontradas nas anotações de sua tese no Arquivo do ILBPMB por Zeuler Lima, tenham relação com a concepção teórica de Lúcio Costa, mas reinterpretadas a partir dos referentes teóricos italianos de Lina Bo Bardi: o orgânico-funcional de Lodoli (através de Bardi) a Wright, e o plástico-ideal de

¹⁷⁷ Assunto desenvolvido no capítulo Nacional e Nacionalismos.

¹⁷⁸ COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura* (1934). In: COSTA, 1954, p.7.

¹⁷⁹ COMAS, 2002, p.9.

Leonardo da Vinci (através de Sartoris) a Le Corbusier.¹⁸⁰

A memória descritiva para a Universidade do Brasil (1936), e mais tarde a para o Plano Piloto de Brasília - publicado na revista *Módulo*, na edição especial (com texto em português e alemão, além de separata em francês e inglês) de julho de 1957¹⁸¹ – foram temas não citados literalmente por Lina em *Propedêutica*, mas provavelmente muito presentes em sua mente ao expor suas correlações conceituais e imagéticas, não isentas de polêmica, como veremos pelas analogias urbanas históricas ou pelas relações urbanas entre edifícios habitacionais, tráfego e serviços.

De obra monográfica de brasileiros, como já citado, apenas houve na tese de Lina uma referência nas notas das ilustrações à cobertura da Casa Canavelas, extraída do livro de Stamo Papadaki, quem havia sido um dos jurados convidados para o concurso do Plano Piloto de Brasília, sobre a obra de Oscar Niemeyer entre 1950-1956¹⁸². Papadaki neste prefácio fez menção ao lirismo da arquitetura de Niemeyer com críticas aos depoimentos à matéria *Report on Brazil* (1954)¹⁸³, especialmente o de Max Bill, onde Papadaki ironizou o fato da arquitetura brasileira ter sido acusada de seguir e abusar de uma suposta “gramática” moderna (a.the

glass wall, b. the free form, c.the brise soleil, d.the stilts, e. etc.), por não compreender ditas regras e ainda subtrair da arquitetura seus aspectos sociais. Ressalva foi feita ao depoimento do arquiteto e professor japonês Hiroshi Ohye, quem expressou com palavras o “estado de exuberância” da arquitetura brasileira – Papadaki, porém, deixou de mencionar as observações negativas deste último quanto aos aspectos técnicos de algumas construções brasileiras. Provavelmente em face disso, concluiu vinculando o lirismo da obra de Niemeyer à continuidade das expressões emocionais humanas, estando sua arte portanto acima da análise de particulares (sociais, econômicos e tecnológicos):

The right to lyricism cannot be clothed with grammatical canons, and the polyvalence of architecture does not make it necessarily suitable to vivisection: “social aspects”, economic, technological, etc. Remaining an integral part of élan vital, architecture must draw equally upon man’s latest makings as well as upon man’s ancestral rites. This is the reason for what Dr. S. Giedion calls the continuity of man’s emotional expressions in the visual arts, from cave paintings to the present.¹⁸⁴

Niemeyer, juntamente com Papadaki, rememorou nesta publicação as recentes críticas direcionadas à arquitetura moderna brasileira, tanto as advindas de fontes nativas

¹⁸⁰ Tema desenvolvido no quinto capítulo sobre o Contexto Italiano.

¹⁸¹ Módulo Brasil Arquitetura, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. Rio de Janeiro, n.8, julho de 1957. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=1041>>. Acesso em: jan. 2023.

¹⁸² PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer: Works in Progress. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

¹⁸³ Mais referências aos depoimentos de Peter Craymer, Walter Gropius, Hiroshi Ohye, Max Bill e Ernesto Nathan Rogers serão inseridos oportunamente ao longo da análise de

Propedêutica. Report on Brazil. *The Architectural Review*, vol.116, n.694, oct.1954.

¹⁸⁴ O direito ao lirismo não pode ser revestido com cânones gramaticais, e a polivalência da arquitetura não a torna necessariamente adequada à vivisseção: “aspectos sociais”, econômicos, tecnológicos, etc. Permanecendo como parte integrante do élan vital, a arquitetura deve se basear igualmente nos últimos feitos do homem, bem como em seus ritos ancestrais. Esta é a razão pela qual o Dr. S. Giedion chama de continuidade das expressões emocionais do homem nas artes visuais, desde as pinturas rupestres até o presente. PAPADAKI, 1956, p.10.

quanto as estrangeiras. As primeiras, devidamente respeitadas, foram divididas em dois grupos: o daqueles que se impressionam com teorias evolutivas e buscam uma arquitetura vinculada à tradição e cultura das pessoas, e o grupo daqueles que anseiam por construções mais simples e métodos construtivos realistas (dada a precariedade das construções contemporâneas). As críticas estrangeiras, no entanto, foram classificadas como não sendo sempre justificadas: primeiro por não usarem o mesmo padrão de medida ao analisarem os seus próprios projetos e segundo, sobretudo, por eles trabalharem com indústrias mais poderosas, tendo a vantagem da pré-fabricação e sistemas de padronização. A arquitetura brasileira, segundo Niemeyer, fazia da improvisação um elemento básico, se recusando, por sua vez, a aceitar uma “pobreza arquitetônica” ou inculcar uma “demagogia política”. E concluía com Lúcio Costa, cujo trabalho com monumentos nacionais do passado havia jogado luz no caminho de simplificação arquitetônica das formas modernas, onde agora, longe de

imitar, buscavam manter a mesma honestidade estrutural da arquitetura colonial.¹⁸⁵

Lina, por sua vez, sobre a obra de Niemeyer fez questão de ressaltar em sua tese a colaboração entre o engenheiro Amrein e o arquiteto, representando talvez o humanismo técnico que aspirava – parceria de profissões destacada no depoimento de Peter Craymer para a *Report on Brazil*¹⁸⁶ - e não o lirismo de continuidade histórica da arquitetura de Niemeyer. Como vimos, ao fazer menção aos pilares em “V” e à precedência da invenção de Le Corbusier, a Viollet-Le-Duc e aos mestres góticos (assim como Bill operou em sua palestra mencionando o perigo do “espírito acadêmico modernizado”¹⁸⁷), Lina parece se dirigir, não somente aos escritos recentes de Niemeyer e Papadaki de 1956, bem como o artigo de Niemeyer em *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*, de fevereiro de 1957, presente na revista *Módulo* n.7, onde Niemeyer apresentava alguns exemplos desta solução em projetos de sua autoria.¹⁸⁸

¹⁸⁵ PAPADAKI, 1956, p.11-14. Mais tarde em fevereiro de 1957, na revista *Módulo* num.7, Niemeyer aceitará “como válidas certas críticas dirigidas à nossa arquitetura”. Ver na continuidade a relação do artigo “Considerações sobre a arquitetura brasileira” e o prólogo de *Propedêutica*.

¹⁸⁶ “For Brazilians have a conception of architecture in which the structural skeleton plays a far more important and fundamental role in the appearance of the building than it does in Europe, and for this reason the engineer is bound to be enthusiastically involved in research into new structures and new formal solutions, and the barrier between the architectural and engineering professions – unfortunately so common over here – is not to be found in Brazil, and this achievement is not least among the architectural triumphs of Niemeyer, Reidy, Bernardes and their compatriots.” “Os brasileiros têm uma concepção de arquitetura na qual o esqueleto estrutural desempenha um papel muito mais importante e

fundamental na aparência do edifício do que na Europa, e por esta razão o engenheiro é obrigado a se envolver entusiasticamente na pesquisa de novas estruturas e novas soluções formais, e a barreira entre as profissões de arquitetura e engenharia - infelizmente tão comum aqui - não se encontra no Brasil, e este feito não é menos importante entre os triunfos arquitetônicos de Niemeyer, Reidy, Bernardes e seus compatriotas” (Tradução própria). *Report on Brazil. The Architectural Review*. London: vol.116, n.694, oct. 1954.

¹⁸⁷ De certa forma, o “espírito acadêmico modernizado” citado por Max Bill se assemelha à interpretação dos “deslocamentos de conceitos” na obra corbusiana tratados por Coulqhoun.

¹⁸⁸ “...já apareceram entre nós soluções justas, destinadas a resolver o problema plasticamente, sem maiores ginásticas para a estrutura. Dentre elas, permito-me exemplificar com as colunas em ‘V’ por mim projetadas para o Parque Ibirapuera de São Paulo, a Feira de Reconstrução de Berlim e

Os motivos das ausências de fontes bibliográficas cruciais para o entendimento do papel da arquitetura moderna brasileira no ano de 1957, nos faz pensar que Lina estaria aproveitando sua tese para reviver sutilmente as desavenças editoriais, arquitetônicas e docentes daquele momento.¹⁸⁹

Nem o livro precursor de Le Corbusier, *Vers une Architecture* (1923), nem a memória ilustrada com exemplos históricos de Philip Johnson sobre sua *Glass House* (1950) foram citados, o que nos faz notar inclusive a ausência de publicações com estratégias gráficas similares à adotada por Lina em sua tese. *Propedêutica* não revelou suas estratégias, talvez por Lina já estar a par destas técnicas desde o início de sua prática editorial. No entanto, os seus livros presentes e os livros ausentes ainda têm muito a nos dizer, por esta razão continuaremos a apresentar alguns posicionamentos ausentes, porém contemporâneos a sua tese, de forma a contrastar com suas escolhas. A bibliografia escolhida para *Propedêutica* nos aproxima gradualmente ao método de seleção de Lina Bo Bardi e à sua contribuição ao que chamamos, inicialmente, de um *modernismo historicamente fundamentado* e, no seu entender, a um ensino livre de dogmas e regras fixas.

o Hospital Sul América desta cidade, e em 'W', para o Conjunto Kubitschek de Belo Horizonte, todas destinadas a obras de vulto, em meio a grandes espaços livres. São hoje inúmeros os edifícios construídos dentro desses sistemas, mas infelizmente poucos com acerto. (...)" NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a Arquitetura Brasileira. *Módulo Brasil Arquitetura*, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. Rio de Janeiro: n.7, fev. de 1957. Importante balizar estes posicionamentos com outros momentos dos

escritos de Niemeyer, para isso ver o artigo: ZEIN, Ruth Verde. Oscar Niemeyer. Da crítica alheia à teoria própria. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, num. 151.04 tributo a Niemeyer, dez. 2012. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>>. Acesso em: jan. 2023.

¹⁸⁹ Foram os escritos de R.G. Collingwood, autor citado por Lina Bo Bardi, que nos instigaram a entender a que Lina respondia em seu devido momento histórico.

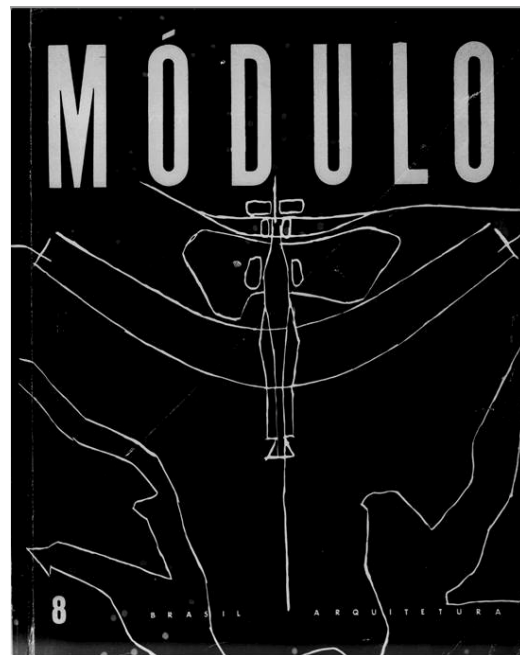
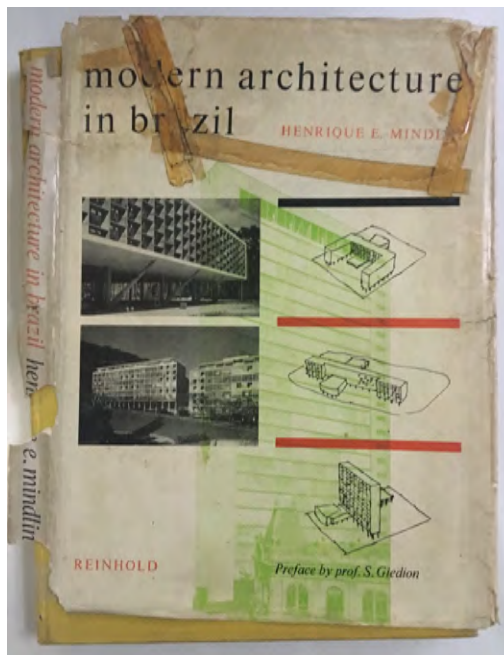
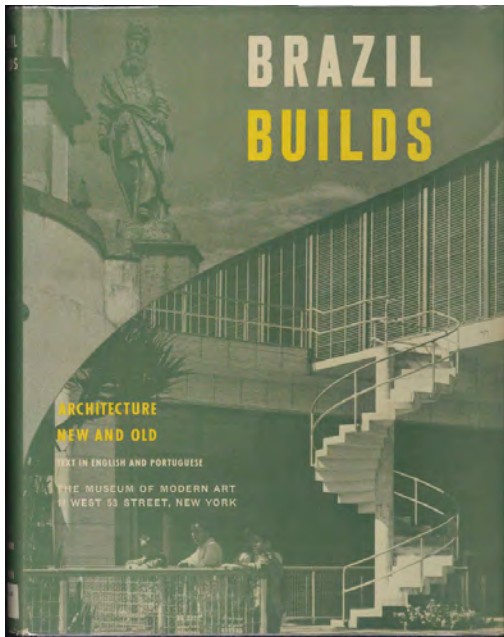


Fig.1.39: Capas de publicações paradigmáticas ausentes em *Propedêutica: Brazil Builds* (1943), *Latin American Architecture since 1945* (1955), *Modern Architecture in Brazil* (1956) - a partir de fotografia de livro da biblioteca pertencente ao acervo ILBPMB -, e revista *Módulo* (1957). Fonte: Acervo Digital do MoMA; Acervo ILBPMB e Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

2. PROPOSIÇÕES INICIAIS

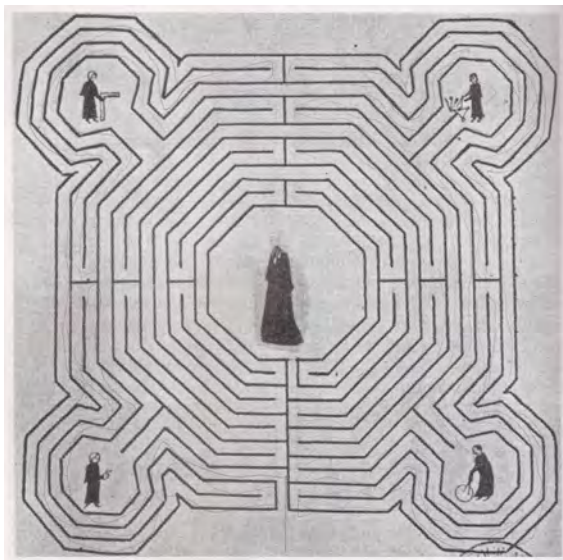


Fig. A: Labirinto da Catedral de Reims (século XII). Ilustração que abre e fecha Contribuição Propedêutica para o Ensino de Teoria de Arquitetura (1957). BO BARDI, 1957, capa e p.90.



Fig. B: Ilustração com o percurso percorrido até o primeiro colaborador. (Fonte: Autora).

2.1 Diagramação:

capa, folha de rosto e o corpo de *Propedêutica*

A partir de uma composição tripartida na vertical, de tipografia alinhada pelo eixo central, Lina Bo Bardi organizou a capa de sua tese de cátedra. De formato retrato, a encadernação mede 27,2 por 18cm. O frontispício foi também dividido em três partes na horizontal, onde constam: o nome da autora em um tipo menor, com maior espaçamento e cor negra; o título da tese, repartido em três linhas, cor verde e tipografia maior dedicada ao escrito “TEORIA DA ARQUITETURA”; e por último, abaixo, a ilustração enigmática de um labirinto, medindo na folha 6 por 5,6cm – alinhado, e sob a mesma, aparecem o nome da cidade e o ano em tipos negros: “SÃO PAULO, 1957”.

Se contornado, o arranjo do texto unido à figura, traçamos a forma de uma cruz latina ou da planta de um edifício tripartido nesta mesma disposição. A figura do labirinto, a cidade e o ano, estão no acesso desta construção; o título da tese no transepto e o nome LINA BO BARDI na abside, ou cabeça. Nesta abstração planimétrica, a palavra “ENSINO” está situada sob a cúpula ou torre principal, ou seja, no cruzeiro da construção.

Na edição original de 1957, e no fac-símile de 2002, o papel da encadernação é de cor bege claro, agradável à vista e ao toque, sendo obviamente mais espesso no envoltório do que nas páginas interiores. Há qualquer semelhança táctil com as edições da Editora Laterza¹, de Bari, com exceção da marginália que estas publicações apresentavam em suas capas - de inspiração em iluminuras medievais de entremeados vegetais - no lugar dela, a tese de Lina oferece o vazio predominante da folha. Comparado a outros

¹ Editorial ligada a Benedetto Croce: Editori Laterza. La nostra storia dal 1901. Disponível em:

<<https://www.laterza.it/storia/>>. Acesso em: fev. 2021.

exemplares também citados na tese, há muita semelhança compositiva desta capa, principalmente no que diz respeito à proporção da ilustração histórica e do espaço vazio resultante, com a do livro de Alberto Sartoris: *Léonard Architecte* (Paris, 1952) da casa editorial italiana Alberto Tallone.²

Mas, para aqueles desatentos à diagramação gráfica e mais voltados ao conteúdo da escrita propriamente dito, será o título da tese o que lhe provocará a reflexão: “CONTRIBUIÇÃO PROPEDÊUTICA AO ENSINO DA TEORIA DA ARQUITETURA”. O trabalho se apresenta como uma “Contribuição” (um auxílio, um apoio, uma ajuda); “Propedêutica” (preliminar, preparatória, introdutória); “Ao ensino da teoria...”. Portanto, a ajuda preparatória oferecida destina-se àqueles que se dedicam ao “ensino”. A tese de Lina Bo Bardi foi destinada aos professores e, desta forma, somente indiretamente aos alunos. Esta clarificação sobre o título pode parecer a princípio uma insistência banal, mas necessária para o correto entendimento do trabalho em questão.

Na folha de rosto, que segue à capa, há uma alteração na diagramação inicial: o título aparece dividido em apenas duas linhas, a figura do labirinto desaparece e na linha inferior, onde constavam o lugar com a data, é acrescido o mês do ano: setembro. No verso da folha de rosto, ao lado do prefácio, está redigido o destinatário da apresentação do trabalho: “ao Concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo” acompanhado de um

esclarecimento a respeito das ilustrações e da bibliografia contidas no trabalho

Estas informações, além do interesse compositivo da diagramação, nos balizam no tempo que Lina e os outros candidatos tiveram para desenvolver o trabalho, contando a partir do lançamento do Edital do concurso para a vaga de professor de Teoria de Arquitetura da FAU-USP- concurso ao qual a tese obedecia e se destinava. O documento do edital é de 25 de maio de 1957 – resultando em aproximadamente 3 a 4 meses de trabalho.³ Um período aparentemente exíguo, dada a complexidade da tese desenvolvida por Lina. Um ano antes, porém, em setembro de 1956, Lina, junto com outros colegas professores, participava da redação de um documento entregue pelo Grêmio da universidade ao Departamento de Ensino da FAU-USP. Neste documento percebe-se que, professores e alunos, já eram cientes da brevidade da contratação de professores catedráticos, portanto da realização de um concurso. Os documentos do edital do concurso, bem como o do grêmio da FAU-USP sobre ideias para o ensino, serão analisados individualmente em maior detalhe.

No verso da folha de rosto, o texto ocupa a área central do papel e assume a mesma organização e tipografia da coluna das figuras nas páginas seguintes, com 8 cm de largura. As ilustrações foram descritas como “as bases de discussão de um curso”, “escolhidas em diversos campos”: “desde o jornal cotidiano até as fotografias documentárias, do desenho antigo ao desenho técnico

² Livros citados na tese de Lina Bo Bardi e disponíveis no acervo do Centro de Pesquisado MASP (Museu de Arte de São Paulo).

³ VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.241 (Appendix).

contemporâneo, da referência histórica, ao costume, etc.”⁴

A autora justificou assim a variedade de fontes aos interesses da teoria da arquitetura que, no seu entender, “concernem problemas⁵ de história e de crítica, e sobretudo (problemas?) de interpretação ao serviço da vida de todo dia.” O texto finaliza se referindo à bibliografia, “realizada com o mesmo critério”, “embora sendo apenas indicativa”.

Na folha ao lado, p.5, temos a abertura: o *Prefácio*, distribuído em duas páginas. A diagramação de todo o corpo textual de *Propedêutica*⁶ é de forma bipartida: sendo a coluna do texto escrito dos capítulos mais estreita que a dedicada às ilustrações e suas respectivas legendas, apenas 1,7 cm a menos. O texto da tese aparece sempre à esquerda da página, por isso parece lógico começar por ele. No entanto, as imagens e suas legendas ganham destaque e peso na composição. Por onde devemos começar ou a que dar mais importância? Ao texto, às imagens ou, até mesmo, à bibliografia? Segundo o escrito por Lina: as ilustrações eram “as bases de discussão do curso”, já a bibliografia “apenas indicativa”.

No exemplar de *Propedêutica* pertencente à arquiteta, disponível para consulta no Acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi [1570.1 (1)], encontramos na contra capa uma dedicatória escrita e desenhada à mão pela arquiteta onde se lê e vê: “A Pietro. La (desenho da cabeça de uma gata com

brincos) scioccona/gioccona”⁷, seguido da data “San Paulo, 21 settembre 1957”. Os olhos da gata lembram os do desenho para o pseudônimo Allencastro.

⁴ BO BARDI, Lina. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo, 1957. Publicado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi em 2002, verso da folha de rosto.

⁵ Grifos feitos para este trabalho.

⁶ Para reduzir a extensão do nome, se fará menção à tese de Lina Bo Bardi como simplesmente *Propedêutica*.

⁷ Exemplar da tese de cátedra de Lina Bo Bardi para consulta no Acervo ILBPMB (Código: 01.0570.01). A palavra escrita é difícil de ser decifrada na caligrafia de Lina, poderia ser *scioccona* (bobona) ou até mesmo *gioccona* (Gioconda-feliz).



Fig.2.1: Folha de rosto e primeira página do Prefácio de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957. Depois do labirinto, a primeira ilustração é um desenho Leonardo da Vinci: "Cataclisma" e a explicação da legenda: "Descrivi i Paesi con vento e con acqua, e con tramontare e levare del sole." Pelas ilustrações somos induzidos a entender a palavra "terra", contida nas premissas do Prefácio, a partir de sua relação com os fenômenos naturais: vento, água, nascer e pôr do sol. Interpretamos que a arte de Leonardo do *Codice Arundel* demonstra um entendimento dos fenômenos na unidade do Cosmos, já as alegorias da Iconologia de Ripa, do século XVII, demonstram, à primeira vista, a origem de uma visão (moderna) fragmentada separando Teoria, Prática e Desenho - no entanto, vale dizer que o instrumento (a ferramenta) do compasso está presente nas três representações.

2.2 Prefácio:

a premissa, os problemas, e o objetivo

Tagliati fuori da ogni continuità di pensiero e di sentimento anche noi saremmo sperduti come formiche che non ritrovano il loro formicaio.

Vicenzi In Discussioni Didattiche, 1920.⁸

- Vamos colonizar a França com canjica e banana frita. Que entrem os garçons para esta experiência civilizatória!

Chateaubriand em Paris com P.M.Bardi. ⁹

Começamos pelo escrito. Segundo Cathrine Veikos, Lina escreveu em português com sintaxe italiana¹⁰, o que teria deixado o texto aparentemente menos fluido para a leitura. A escrita de Lina pertence a um português menos simplificado, com mais interpolações, ou seja, com a combinação de orações na mesma frase. Percebe-se inclusive bastante zelo na construção textual do *Prefácio*, onde a autora se mostrou inicialmente cautelosa, utilizando expressões como: “ao nosso ver”, “digamos assim”, “reputamos mais conveniente”, “em nosso entender”, “A nosso ver”, “uma espécie de”, “talvez”, “talvez”... Mostrando-se, no entanto, assertiva em suas convicções conclusivas: “mas certamente...”. Lina tateou, retrocedeu, deu voltas e chegou em seu objetivo. Como em um labirinto unidirecional, onde o caminhante pode ficar confuso, mas não deixa de chegar aonde queria.

A citação que abre o *Prefácio* é de Manuel de Araújo de Porto-Alegre (1806-1879):¹¹ “Não

⁸ “Cortados de toda a continuidade de pensamento e sentimento, também nós estaríamos perdidos como formigas que não conseguem encontrar o seu formigueiro”, (tradução nossa). Fala de Vicenzi, nome dado ao personagem representando o professor de história Vincenzo Fasolo em Discussioni Didattiche de Giovannoni. GIOVANNONI, Gustavo. *Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita*: Edilizia, Estetica Architettonica, Restauri, Ambiente dei Monumenti. Roma: Società Editrice d’Arte Illustrata, 1925. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=9NZNA>

QAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: nov. 2021.

⁹ MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.584.

¹⁰ VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: to teach is to construct*. (lecture) University of Maryland Kibel Gallery: College Park, 10 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5mgP6qfytc>>. Acesso em: 29 out. 2021.

¹¹ Segundo pronunciamento na inauguração da Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 12 de

há uma pedra posta pela mão do homem no centro das suas cidades, que não exprima uma ideia, que não represente uma letra no alfabeto da civilização”. Lina estava deixando bem claro que o construído deixa registros e gera influências. A arquitetura, ou a ação transformadora do homem sobre a natureza, é comparada a uma escrita, a algo que representa os valores de um povo. Lembramos que uma das ruas que ladeiam o atual Palácio Capanema e antigo Ministério de Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro leva o nome do célebre “Araújo de Porto Alegre”¹².

Da citação romântica da arquitetura a arquiteta extraiu os “dois motivos” - na forma de premissas críticas ou de critérios - que guiaram Propedêutica:

1. “(...) a Arquitetura (é) uma arte que deve levar em séria consideração a terra em que se realiza(...)
2. “(...) sendo pois importantes as emoções suscitadas em seus escritores e artistas;”
3. “(a Arquitetura é ...) o produto, ou melhor, a projeção do homem civilizado no mundo.”

Numa primeira interpretação:

agosto de 1947: “No fim do Império restam alguns de seus discípulos (Grandjean de Montigny), bem como os de Manuel de Araújo Porto Alegre, barão de Santo Ângelo; outro arquiteto notabilíssimo, outro titã na luta pela dignificação da arquitetura.” MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Evolução do Ensino da Engenharia e da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: *Separata de Engenharia*, v.6, n.62, out. 1947. “Pintor, caricaturista, arquiteto, crítico, historiador de arte, professor e diplomata brasileiro.” VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.24. Lina não chega a descrevê-lo pois sua menção é um apud de uma citação de G. P. Ricci: “Não há uma pedra posta pela mão do homem no

1. A “Arquitetura” é entendida como “arte”. Que precisa levar em séria consideração a “terra” em que se realiza. O substantivo “terra” adquire tanto o sentido físico-natural como o de nação (a ilustração que acompanha o texto reforça o sentido da realidade físico-natural);

2. Estaria a autora mencionando o papel da crítica quando se referiu às “emoções suscitadas em seus escritores e artistas”? Neste caso, a importância da crítica autóctone ao escrever “em seus escritores e artistas”?

3. A “Arquitetura” é entendida primeiro como o produto, ou seja, como algo realizado. Para depois ser vista como a projeção, no sentido de projetar para frente, ou de realização em direção ao futuro ou para o exterior. “Produto ou projeção do homem civilizado no mundo” – entendendo o termo “civilizado”¹³ como o homem e sua cultura em seu entorno construído. Ou seja, a arquitetura entendida como a materialização da civilização, de sua cultura. Quanto ao substantivo “mundo”, retornamos de certa forma à já mencionada palavra “terra”, ainda que em sentido lato.

Rogério de Castro Oliveira entrevistou nas premissas do Prefácio um toque de

centro das suas cidades, que não exprima uma ideia, que não represente uma letra no alfabeto da civilização.” BO BARDI, Lina. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo, 1957. Publicado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi em 2002, p.5 e 72.

¹² COMAS, Carlos Eduardo. Do Ministério ao Palácio Capanema: cinquenta anos. *Revista Projeto*. São Paulo, SP, 27 abr. 2020, (acervo digital).

¹³ Civilização segundo o dicionário Oxford: “conjunto de aspectos peculiares à vida intelectual, artística, moral e material de uma época, de uma região, de um país ou de uma sociedade”.

nativismo, “certamente qualificado por um esforço civilizatório que vai em sentido contrário, projetando-se no mundo”.¹⁴ Zeuler Lima, por sua vez, descreve as premissas como sendo: a primeira “cultural e geográfica”, e a segunda “antropológica – ainda que, de certa forma, etnocêntrica-...”.¹⁵ Esta afirmação do *Prefácio* ampliará o sentido na conclusão de Propedêutica, ao Lina mencionar seu desejo por uma “nova cultura” comparável ao conceito de “WeltLiteratur” de Goethe.¹⁶

Em 1943 o livro *Brazil Builds* apresentava uma posição sobre a arquitetura brasileira algo semelhante a escolhida por Lina para sua tese, ainda que “emoções suscitadas” assumiria o papel de “caráter dos artistas”, e ainda a inversão na sequência dos dois primeiros temas (terra e crítica):

Está por considerar-se ainda o trabalho em relação aos últimos anos de um movimento que se estendeu por todas as partes do mundo. Mas é preciso ver que, primeiro, traz ele o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, se ajusta ao clima e aos materiais que dispõe. (...) E, em terceiro lugar, tudo isso acarretou à evolução completa do movimento alguns passos no sentido das ideias lançadas tanto na Europa como na América, antes de 1914.¹⁷

Nos perguntamos se a menção de Lina “às emoções suscitadas em seus escritores e artistas” não poderiam também ser lida como

uma resposta a algumas polêmicas anteriores: como as, já citadas, advindas da crítica estrangeira surgidas em decorrência da palestra de Max Bill no Brasil.¹⁸ Lembremos o que na matéria da Revista *Módulo* n.1 em 1955 - na matéria da seção “Fala Oscar”: “Criticada a Arquitetura Brasileira: Rica Demais-dizem” em resposta ao artigo “Report on Brazil” da revista inglesa *The Architectural Review* – apelou-se ao pouco entendimento dos críticos estrangeiros com a arquitetura brasileira: “nenhum dos críticos (ou melhor, apenas um) viveu neste país”.¹⁹

A visão de Lina sobre o olhar estrangeiro, neste caso como arquiteto atuante, ficou mais explícito em sua primeira aula inaugural de 1958 para os estudantes de arquitetura em Salvador, ao retomar os temas de sua tese do ano anterior: “Um arquiteto não precisa ter nascido em determinado país ou pertencer à determinada raça para satisfazer as necessidades específicas de uma região.” E exemplificou com Wright no Japão – deixando claro que não aconselhava com “o regionalismo” - e Le Corbusier na Índia. Para ela: “...o verdadeiro arquiteto moderno pode resolver, quando chamado, as realidades de qualquer país.” E aconselhava o estudo das realidades do próprio país contra uma determinada arquitetura que chamava de “abstração cristalizada”.

¹⁴ OLIVEIRA, Rogério de Castro. A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria ensinar. 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 1 a 4 de setembro de 2009, p.8.

¹⁵ LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*. 1a.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p.198.

¹⁶ BO BARDI, 1957, p.70.

¹⁷ GOODWIN, 1946 (4a. ed.), p.103.

¹⁸ Textos originais traduzidos de Gropius, Bill e Nathan Rogers no capítulo “Olhar estrangeiro”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma*

geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, ed. rev. e amp., 2003; BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Habitat: revistas das artes no Brasil*, n. 14, jan-fev., 1954, (Polêmica A).

¹⁹ NIEMEYER, Oscar. Criticada a Arquitetura Brasileira: Rica Demais - dizem. Fala Oscar. *Módulo Brasil Arquitetura*. Rio de Janeiro: n.1, p.46-47, 1955. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=68>>. Acesso em: nov. 2021.

Dando sequência ao escrito nas páginas iniciais do *Prefácio* de sua tese, Lina convidou os leitores para uma “excursão” nos temas aprofundados nos próximos dois capítulos: sendo o primeiro, Problemas de teoria da Arquitetura, explicado como uma “contribuição a partir de um *ponto de vista* acerca de seus princípios gerais” da disciplina Teoria da Arquitetura; e o segundo, Problemas de Métodos, descrito como “a indicação (...) de um método a ser seguido no ensino”.

Resumidamente, os objetivos de *Propedêutica* eram apresentar o *ponto de vista*, ou o juízo crítico da autora, sobre os fundamentos da disciplina de teoria e indicar um método de ensino. Portanto, a contribuição inicial dirigida aos professores sobre como ensinar Teoria da Arquitetura foi apresentada como uma crítica teórica – ou um juízo poético e filosófico - a respeito dos “problemas” sobre as bases e métodos desta disciplina. Mais adiante, ao nos aprofundarmos na obra de Scott, iremos nominar estes problemas como “falácias”.

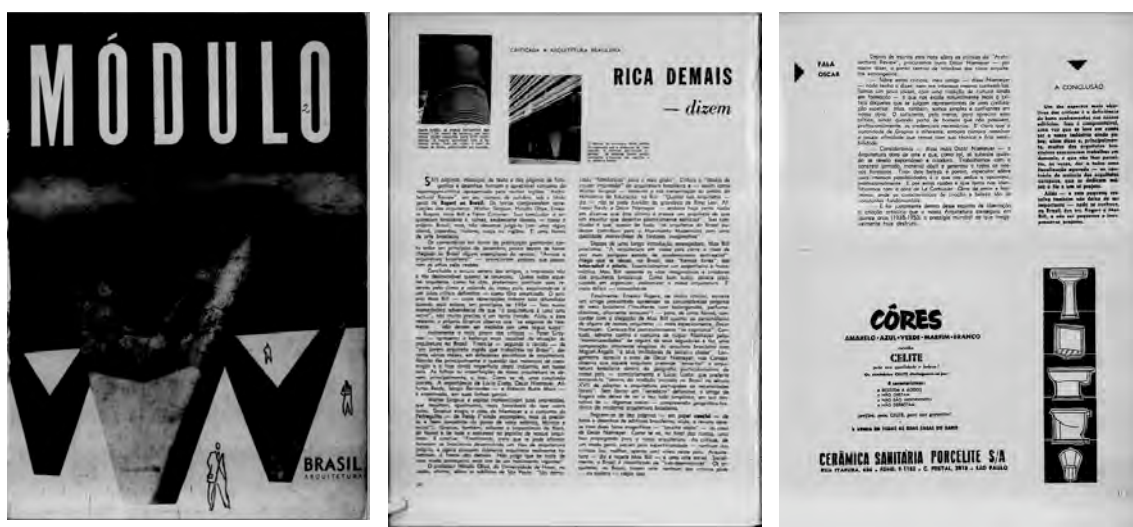


Fig.2.2: Capa da revista *Módulo* n.1 e a matéria da seção “Fala Oscar”. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Os pilares em “V”, ilustrados na capa, serão também alvo de comentários em *Propedêutica*.

2.2.1 prefácio: marcos teóricos

No quarto parágrafo do *Prefácio* a autora citou o programa do *Editais* do concurso para elegantemente refutá-lo, dizendo que preferiu “interpretar o espírito do programa(...), para esclarecer quais(...), as possibilidades de reelaboração do mesmo que - sem alterar(...), a composição e a estrutura de cada um de seus itens - possa contribuir para uma expressão atualizada de uma matéria recentemente definida como Teoria da arquitetura”.²⁰ Veremos como no *Editais* do concurso, um dos livros indicados era justamente a obra de seu amigo mais jovem: o arquiteto Bruno Zevi.

Lina Bo Bardi mencionou nas notas do *Prefácio* as cartas de De Santis a Meis, coletadas e comentadas pelo crítico italiano Benedetto Croce (1866-1952), para mostrar que em 1856 (um século antes de seu tempo) a Politécnica de Zurique cancelava cursos de teoria da estética por ausência de quórum; ou como, a partir de uma conferência do professor Vittorio Treves, em 1890 em Turim, constatava-se através do programa de ensino anexado à brochura como a disciplina *Teoria da Arquitetura* aparecia sob os mais diversos “rótulos”. Apoiada em exemplos europeus, o argumento de Lina parecia querer demonstrar como a disciplina de Teoria da Arquitetura era recente no meio acadêmico daquele continente.²¹ Argumento em consonância com a realidade brasileira, segundo o relatório

organizado pela comissão de reestruturação do ensino da FAU.²²

Lina contemporizou sua intenção de “reelaboração” do programa, explicando que o que buscava era evitar “interferências” em outras disciplinas e “fornecer ao aluno uma ideia certa da unidade e do espírito – e mesmo, diríamos com Leon Battista Alberti, dos *lineamenta*, da ‘cosa grande e divina’ - da Arquitetura, (...)que leve o estudante a se apaixonar²³ pelo assunto e que seja estímulo à reflexão, às pesquisas,”. E esclareceu aos leitores o seu objetivo com a tese:

(...) a arquitetura moderna é, como todas as atividades humanas, o produto da experiência do homem no tempo, e de que não existe fratura entre o assim chamado ‘moderno’ e a história, visto ser o ‘moderno’ antes o produto da história mesma, através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas. É a história, quando não entendida como ‘una cosa da forbici e colla’, mas como coisa viva e atual, revivida em seus problemas fundamentais dotados de transmissibilidade e fecundos de ensinamentos, essa história que, como é óbvio, não é aquela dos manuais escolares, monótona e de segunda mão, capaz de sugerir a ideia de que o ‘passado’ passou e não tem mais validade, e que o mundo começou hoje, atribuindo-se ao homem assim, a tarefa de refazer, sozinho, a experiência do ‘paraíso perdido’; mas assim a história que não seja a mera ‘História’ abstrata e sim a vida concreta e fecunda.²⁴

²⁰ BO BARDI, 1957, p.6. Veremos como todos estes argumentos ecoam o Relatório da comissão para reestruturação do ensino da FAU em 1957.

²¹ Ibid., p.72.

²² O relatório será descrito em profundidade num capítulo a parte. Vale acrescentar ao tema do ensino de teoria, que, segundo a bibliografia comentada de Bruno Zevi, o autor indicou que em 1675, François Blondel iniciara o primeiro curso de “teoria de arquitetura” na *École Nationale Supérieure des Beaux Arts*.

ZEVI, Bruno. *Architecture as Space: How to look at Architecture*. New York: Capo Press, 1974.

p.267. O tratado francês foi citado por Lina em *Propedêutica*.

²³ A visão de um ensino unitário pode ter sido reflexo do relatório de reestruturação do ensino da FAU. Lina aproveitou para citar o tratadista do séc. XV Leon Battista Alberti: “cosa grande e divina” sobre a impossibilidade da perfeição. BO BARDI, 1957, p.5.

²⁴ Ibid., p.5 e 6. Com este trecho, esta foi a segunda vez apenas no início da tese de Lina que aparece a palavra “vida”: “a vida concreta e fecunda” e, anteriormente, quando se referia às ilustrações: “ao serviço da vida de todo dia”. A

Lina relacionou a arquitetura moderna ao “produto da experiência do homem no tempo”. Importante também sinalizar que o termo “moderno” parece mais vinculado a uma noção de tempo, do que de estilo. E a palavra “história” aparece em letra minúscula contrária à “História” abstrata em letra maiúscula. Uma história, que não seja uma coisa de tesoura e cola, mas a vida concreta e fecunda. Neste trecho, tem passado despercebido para os estudiosos sobre a tese de Lina Bo Bardi a única referência ao professor, escritor e filósofo britânico Robin George Collingwood (1889-1943)²⁵, cujo livro e nome está atrelado à nota correspondente à expressão “una cosa da forbici e colla”. Para um melhor entendimento sobre pensamento e influência dos escritos deste autor sobre Lina, iremos dedicar ao livro *Autobiography* (1938) um capítulo a parte.

A vontade de Lina de fornecer ao aluno “uma ideia certa” da “unidade e do espírito” da Arquitetura - aludindo para isso a uma citação erudita do tratadista Alberti sobre a impossibilidade da perfeição na arquitetura - pode ser colocada em paralelo com algumas declarações de seu tempo: primeiro com a ideia de “unidade e grandeza”²⁶, presente no concurso para o plano piloto de Brasília – onde a unidade da ideia de Lúcio Costa fora exaltada principalmente, mas não apenas, por Sir William Holford, comparando a sua simplicidade a outros planos urbanísticos históricos (a praça de São Pedro, o Capitólio de Miquelângelo, a Roma do papa Xisto V, Washington de L’Enfant, Londres de Wren e, o contemporâneo a eles mas não implantado, plano para Saint-Dié de Le Corbusier);²⁷

palavra “problema” também foi recorrente ao considerarmos os títulos dos capítulos de *Propedêutica*, onde a autora especificou os problemas sobre os quais a tese se debruçou.

²⁵ BO BARDI, 1957, p.72.

²⁶ Ata da segunda sessão da Comissão julgadora do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, sob

depois com o tema de unidade arquitetônica defendido por Niemeyer no ano anterior; e, por último, mas não menos importante, o espírito da arquitetura moderna (*l’esprit nouveau*) promovido nos anos vinte e trinta, por Le Corbusier e depois por Lúcio Costa, com os devidos vínculos à precedentes na história. Ilustramos com os trechos a seguir:

Oscar Niemeyer, em fevereiro daquele ano, em *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira* (1957), artigo onde o arquiteto, depois de reconhecer como válidas certas críticas dirigidas à arquitetura brasileira, propôs “uma ação esclarecedora visando a corrigir as lamentáveis incompreensões em que ela se debate”, sendo o tema “unidade arquitetônica” tratado da seguinte forma:

O conveniente, portanto, não é limitar sua força criadora, mas dar às soluções novas uma explicação adequada, de maneira a impedir sua utilização de forma imprópria e desvirtuadora.

Para isso, uma campanha de esclarecimento deve ser conduzida com simplicidade quase didática, com exemplos fáceis de compreender e comprovar, sem citações eruditas e devaneios literários.²⁸

Niemeyer fez conjuntamente a ressalva de que a solução radical seria dependente das resoluções de questões urbanísticas. O arquiteto seguiu seu artigo exemplificando os erros mais comuns dos arquitetos de seu tempo, principalmente de proporção, cometidos na utilização de pilotis, pilares em “V” e “W”, arcos, coberturas (jogos de inclinações e empenas ou formas livres), além da razão da forma inclinada de algumas

presidência do Dr. Israel Pinheiro da Silva. Módulo, n.8, 1957, p. 18.

²⁷ Declarações dos membros do Júri. O Concurso para o Plano Piloto de Brasília. Módulo, n.8, 1957, p.24.

²⁸ NIEMEYER, Módulo, num.7, fev. 1957, p.5-10.

das fachadas por ele projetadas, além dos problemas encontrados em escolhas e aplicações de materiais em fachadas (como o brise-soleil), o uso de cores, murais, e revestimentos (em elementos estruturais ou de vedação). Tentaremos voltar a estabelecer estas comparações, ao tratarmos os problemas ou equívocos trazidos à tona por Lina em *Propedêutica* para entendermos o conceito de “unidade” para ela.

Lúcio Costa, em seus escritos iniciais derivados de *Vers une Architecture*, já havia se manifestado sobre temas semelhantes ao tratado por Lina em seu *Prefácio*, os quais chamamos atenção para o trecho final de *Razões da Nova Arquitetura* (1934), onde a arquitetura moderna e o seu “espírito” eram mais uma vez entendidos em relação com a história:

Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza e objetividade nada têm do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no “quatrocento”, para logo depois afundar com os artifícios da maquilagem acadêmica – só agora ressurgindo com imprevisto e renovado vigor. E aqueles que, num futuro talvez não tão remoto como o nosso comodismo de privilegiados deseja, tiverem a ventura – ou o tédio- de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum. Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo e permanecem, fundamentais, as mesmas leis.²⁹

²⁹ COSTA, 1954 (artigo de 1934), p.21. Le Corbusier em *La Leçon de Rome*, ao escrever sobre o espírito de ordem, defendeu anteriormente a unidade de intenção em

arquitetura, seja no emprego de prismas primários ou no jogo de volumes sob a luz. LE CORBUSIER, 1925, p.128.

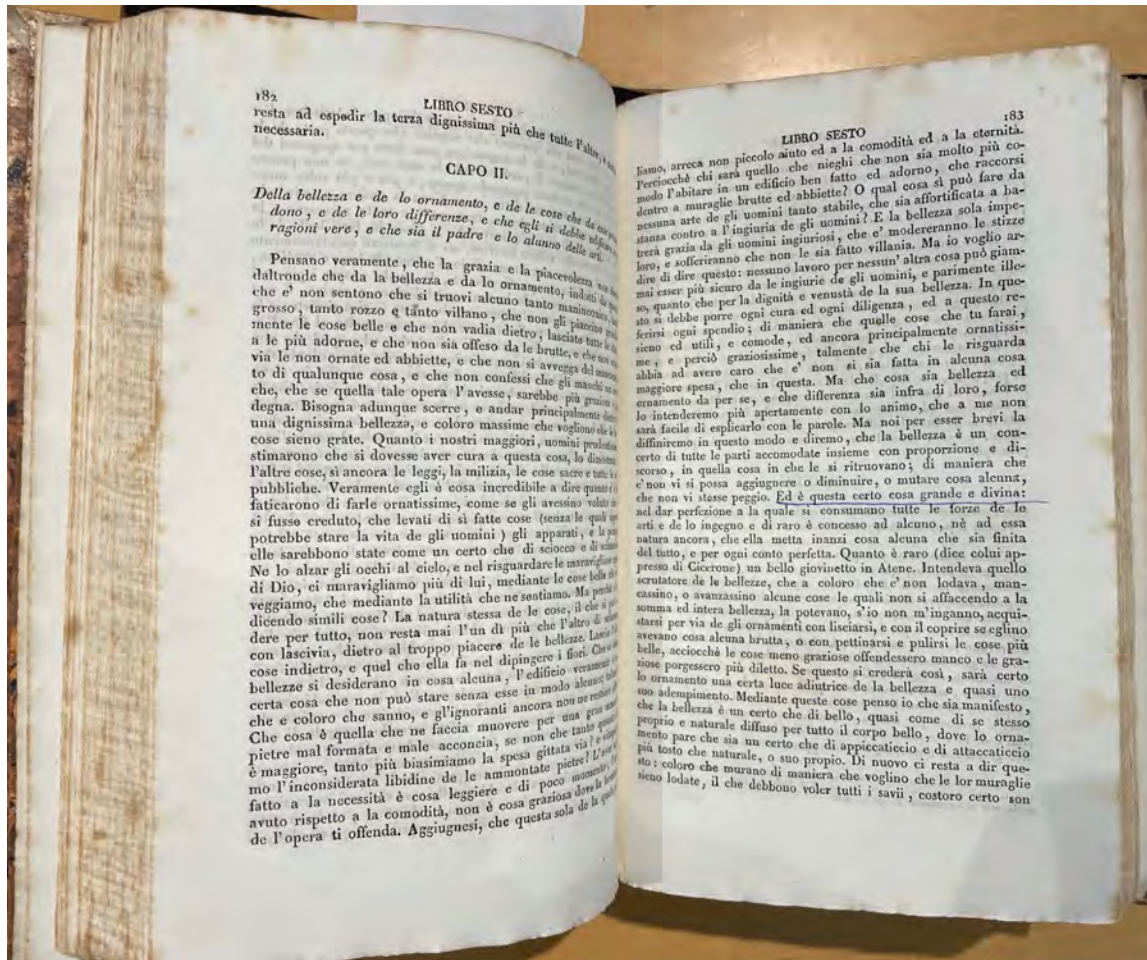


Fig.2.3: Sublinhado de Lina no livro de Alberti, sobre a impossibilidade da perfeição. ALBERTI, Leon Battista. *Della architettura: libri dieci* / di Leon Battista Alberti; traduzione di Cosimo Bartoli. Milano: a spese degli editore, MDCCCXXXIII [1833]. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. “Ma noi per esser brevi la definiremmo in questo modo e diremo, che la bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritrovano; di maniera che è non vi si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio. Ed è questa certo cosa grande e divina: nel dar perfezione a la quale si consumano tutte le forze de le arti e de lo ingegno e di raro è concesso ad alcuno, né ad essa natura ancora, che ella metta innanzi cosa alcuna che sia finita del tutto, e per ogni conto perfetta. Quanto è raro (dicev colui appresso di Cicerone) un bello giovinetto in Atene. Intendeva quello scrutatore de le bellezze, che a coloro che non lodava, mandava a cassino, o avanzassino alcune cose le quali non si affacciavano a la somma ed intera bellezza, la potevano, s'io non m'inganno, acquistarsi per via de gli ornamenti con lasciarsi, e con il coprire se egli avevano cosa alcuna brutta, o con pettinarsi e pulirsi le cose più belle, acciocché le cose meno graziose offendessero manco e le graziose progessero più diletto. Se questo si crederà così, sarà certo lo ornamento una certa luce adiutrice de la bellezza e quasi uno suo adempimento. Mediante queste cose penso io che sia manifesto, che la bellezza è un certo che di bello, quasi come di se stesso proprio e naturale diffuso per tutto il corpo bello, dove lo ornamento pare che sia un certo che di appiccaticcio e di attaccaticcio più tosto che naturale, o suo proprio. Di nuovo ci resta a dir questo: coloro che murano di maniera che vogliono che le lor muraglie sieno lodate, il che debbono voler tutti i savii, costoro certo son

Quanto ao entendimento do termo “história” manifestado em *Propedêutica*, podemos ainda indagar sobre o que haveria de comum ao conceito recebido na formação de Lina Bo Bardi. No texto *Discussioni Didattiche*, redigido em 1920 pelo diretor da Escola de Roma Gustavo Giovannoni, esta visão foi explicitada através de algumas falas, como às atribuídas a Vicenzi - na realidade Vincenzo Fasolo, quem foi professor de história de Lina Bo e, segundo Zeuler Lima, também o maior entusiasta na sua banca do seu projeto de graduação na universidade.³⁰ Fasolo (ou Vicenzi) fazia menção a uma ideia de história como “arte viva”. O texto de Giovannoni é quase um teatro do espelho Pirandelliano, pela verossimilhança a reuniões departamentais. Exemplificamos com um trecho:

Vicenzi. - E' finito il fuoco di fila delle obiezioni? (...)

So che il mio concetto è un po' strano ed un po' nuovo. Mentre che, in generale, io non credo molto alle grandi innovazioni nel pensiero umano, che cammina piano piano, credo invece all'utilità del vivace rinnovamento del metodo di studio, quando questo abbia fatto il suo tempo. Ed il rinnovamento nel senso in cui l'intendo io è profondo anche se fa capo allo studio dell'antico.

Dico questo per protestare con tutta l'anima contro la intenzione che mi si attribuisce di voler risuscitare il rancido metodo di studio classico o del voler promuovere l'ibridismo stilistico. Io intendo lo studio degli stili in modo ben più alto e vivo e fecondo che non quello dei trattati ufficiali; e ne vorrei perfino modificato il titolo, il quale richiama suddivisioni artificiose che sono la negazione del concetto evolutivo; quasi che ad esempio in Italia nel capo d'anno del 1200 l'uomo si sia addorrito in una

città romanica e si sia svegliato in una gotica!

Niente dunque accademia stilistica! Io vorrei invece porre giovani a contatto diretto con tutte le innumerevoli espressioni del passato, sicchè potessero comprenderne il significato e la bellezza e ne traessero idee come da una miniera inesauribile. Vorrei far loro studiare i monumenti etruschi e romani, non già sul Canina e sul Durm, ma dal vero, mostrando loro tutta la meraviglia dei tipi diversissimi di capitelli, di ornati, di antepagmenta, di piccoli monumenti o di imponenti disposizioni di ampie sale, che appaiono agli occhi di chi visita Villa Adriana, od Ostia, o Pompei, o il sepolcro di Pomponio Hylas, o la basilichetta presso Porta Maggiore, o la tomba di Eurisace, o di chi nei musei porta la sua attenzione sulle tante espressioni decorative piuttosto che sui grandi capolavori della statuaria, e ad ogni passo, nella rivelazione di una varietà e di una novità inattese di soluzione artistiche, esclama: ma questa è arte moderna! Già, è moderna perchè è arte viva e non stereotipata, perchè risponde ad un sentimento eterno, quasi flora sempre rinascente che attinge con le sue radici lo strato permanente di humus.

E vorrei condurli a Viterbo, a S. Gimignano, a Siena, a Gubbio per far loro comprendere lo spirito della abitazione medioevale, vorrei far loro rilevare le tante case modeste del Cinquecento e del Seicento, ed i portoncini, e le soluzioni angolari, e le decorazioni in graffito ed in stucco, ed i mobili e gli arredi, e porre tutto nell'ambiente vero d'arte e di vita, non in una scenografia di maniera.

Così io intendo lo studio stilistico. L'amico Arnaldi ha voluto contrappormi il metodo opposto, quando l'accademia halorda gli aveva tolto ogni valore d'arte ne aveva saputo dargli valore di coltura. Ed allora, riferimento per riferimento, perchè non risalire agli artisti della Rinascenza, rinnovati nel libero studio dei monumenti antichi? Perchè non ricordare che Lorenzo

³⁰ LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*. 1a.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p.57.

Bernini stette per tre anni con incredibile fervore a ricopiare antiche sculture? « Andava a piedi a palazzo Vaticano (così ci riferisce il figlio Domenico Bernini), e quindi fino al tramonto del sole si tratteneva a disegnare hor una hor l'altra di quelle meravigliose statue ».... «e diceva che il solo gusto del la viva lezione di quelle morte statue gli faceva ridondare nel corpo ancora una non so quale dolcezza ch'era sufficiente a mantenerlo in forza gli interi giorni ». Chi di noi, chi di voi,

pur non essendo Bernini, non ha provato in analoghe « vive lezioni » analogo sentimento?

Non voglio seguitare in questi richiami storici, che mi susciterebbero nuovamente gli argomenti del prof. Marcelli; ma voglio insistere nell'affermazione che lo studio del passato deve essere non pedantesco, ma animato dalla conoscenza completa e dal vivo sentimento d'arte. Altrimenti sarei d'accordo nel sopprimerlo.³¹

³¹ Vincenzi. - O fogo de barragem das objeções terminou?

(...)

“Eu sei que o meu conceito é um pouco estranho e um pouco novo. Enquanto, em geral, não acredito muito nas grandes inovações do pensamento humano, que caminha lentamente, acredito antes na utilidade da renovação vivaz do método de estudo, quando este já teve o seu dia. E a renovação no sentido em que a entendo é profunda, mesmo que se refira ao estudo da antiguidade.

Digo isto em protesto vigoroso contra a intenção que me foi atribuída de querer ressuscitar o método de estudo clássico rançoso ou de querer promover o hibridismo estilístico. Compreendo o estudo dos estilos de uma forma muito mais elevada e viva e frutuosa do que a dos tratados oficiais; e até gostaria de mudar o seu título, que recorda subdivisões artificiais que são a negação do conceito evolutivo; como se, por exemplo, em Itália, no século XIII, o homem adormecesse numa cidade românica e acordasse numa cidade gótica! Portanto, nada de academia estilística! Em vez disso, gostaria de colocar os jovens em contato direto com todas as incontáveis expressões do passado, para que possam compreender o seu significado e beleza e retirar delas ideias como de uma mina inesgotável. Gostaria que estudassem os monumentos etruscos e romanos, não em Canina e Durm, mas sim da vida, mostrando-lhes todas as maravilhas dos muito diferentes tipos de capitais, ornamentos, anteparos, pequenos monumentos ou arranjos imponentes de grandes salões, que aparecem aos olhos daqueles que visitam a Villa de Adriano, ou Óstia, ou Pompeia, ou o sepulcro de Pomponius Hylas, ou a pequena basílica perto de Porta Maggiore, ou o túmulo de Eurysaces, ou aqueles que nos museus chamam a sua atenção para as muitas expressões decorativas e não para as grandes obras-primas da estatuária, e a cada passo, na revelação de uma variedade inesperada e novidade de soluções

artísticas, exclamam mas isto é arte moderna! Sim, é moderna porque é arte viva, não estereotipada, porque responde a um sentimento eterno, quase sempre flora renascida que se inspira na camada permanente de húmus com as suas raízes.

E gostaria de os levar a Viterbo, San Gimignano, Siena e Gubbio para os fazer compreender o espírito da habitação medieval, gostaria de lhes mostrar as muitas casas modestas dos séculos XVI e XVII, e as portas, e as soluções angulares, e as decorações de incisões e estuque, e os móveis e mobiliário, e colocar tudo no verdadeiro ambiente da arte e da vida, e não numa cenografia maneirada.

É assim que eu entendo o estudo estilístico. O meu amigo Arnaldi queria contrastar-me com o método oposto, quando a academia o tinha despojado de qualquer valor artístico que lhe tivesse sido capaz de dar valor à cultura. E assim, referência por referência, por que não voltar aos artistas da Renascença, renovados no seu estudo livre de monumentos antigos? Por que não recordar que Lorenzo Bernini passou três anos com um fervor incrível a copiar esculturas antigas? "Ele caminhava até ao Palácio do Vaticano (assim nos diz o seu filho Domenico Bernini), e depois até ao pôr do sol ele ficava lá a desenhar hora traz hora aquelas estátuas maravilhosas" "e ele dizia que o mero sabor da lição vívida daquelas estátuas mortas fazia com que agitasse no seu corpo algum tipo de doçura que era suficiente para o manter forte durante dias". Quem entre nós, quem entre vós, embora não seja um Bernini, não experimentou um sentimento semelhante em "lições vivas" similares?

Não desejo continuar nestas recordações históricas, o que provocaria mais uma vez os argumentos do Prof. Marcelli; mas quero insistir na afirmação de que o estudo do passado não deve ser pedante, mas animado por um conhecimento completo e um sentimento vivo

Lina Bo Bardi, por sua vez, pouco citou seus professores da Escola de Roma em sua tese de cátedra. Apenas os professores Enrico Calandra e Gustavo Giovannoni receberam menções. O primeiro recordado por seu método “rico de profundo sentido de indagação humana” e o segundo, com uma sutil crítica -depois de uma introdução elogiosa a seu método filológico - a respeito de suas abordagens históricas categorizantes (Áulica e Prática), e ainda a respeito de sua oposição a tratar a história da arquitetura numa leitura conjunta às demais artes (como a história de Adolfo Venturi), como se defendesse uma leitura histórica da arquitetura dirigida somente aos “técnicos”.³²

Sabemos que autora de *Propedêutica* não buscou diretamente os argumentos de seus professores para sustentar os posicionamentos expressos em sua tese, no entanto, como veremos, o pensamento de Lina Bo Bardi estava, de certa forma, entremeado com os ensinamentos recebidos em sua formação – e, por antecedência, muito presente também na formação dos arquitetos Racionalistas italianos.³³

Em 1958, lecionando sua primeira aula de história em Salvador, Lina Bo Bardi emitiu aquelas suas costumeiras antecipações a críticas, onde reforçava seu argumento para evitar mal-entendidos, dizendo: “Isso não quer dizer que seja preciso se inspirar no

passado, longe de nós! O passado não se repete, e resolver os problemas do presente com os meios das épocas passadas é um anacronismo.”³⁴ Não era obrigatório se inspirar no passado, mas conhecer, entender, estudar como defendido seu professor Vincenzo Fasolo, isto sim era preciso. E o conteúdo de sua tese de 1957 é um exemplo disso.

No final do *Prefácio* de *Propedêutica*, Lina ressaltou a necessidade da disciplina de Teoria ser o “ponto de encontro e cordial discussão dos diversos lentes” (mais uma vez fazendo menção aos professores da FAU), uma disciplina que oferecesse “sentido unitário e consciência moral” e despertasse o aluno para a “consciência profissional”, “o saber de um ponto de vista filosófico” e “senso humanístico”³⁵.

Da história das ideias, como já mencionado, Lina Bo Bardi trouxe a contribuição da visão filosófica de R. G. Collingwood que, além de filósofo, foi também arqueólogo praticante. E, para o entendimento do que chamou como “senso humanístico”, nos apresentou a um novo autor: Geoffrey Scott (1884-1929) e seu livro *The Architecture of Humanism- a study in the history of taste* (1914). Lina fez questão de ressaltar que o ensino da Teoria da Arquitetura deveria estar acima de “idealismos formalísticos, bem como dos positivismo ultrapassados e das interpretações materialístico-científicas”.

pela arte. Caso contrário, eu concordaria em suprimi-lo.” (tradução nossa).

GIOVANNONI, Gustavo. *Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita: Edilizia, Estetica Architettonica, Restauri, Ambiente dei Monumenti*. Roma: Società Editrice d’Arte Illustrata, 1925, 55-57. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9NZNAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: nov. 2021.

³² BO BARDI, 1957, p.19, 41, 51-52, 83, 85. Neste ponto Lina fez uso da crítica de Stefano Bottari.

³³ Ver capítulo 5 deste trabalho e tese de PUPPI, Suely de Oliveira Figueiredo. Lina Bo Bardi: Uma formação. 2020. Tese. UFRGS, PROPAR, 2020.

³⁴ BO BARDI, Lina. Teoria e filosofia da arquitetura. Manuscrito editado da primeira aula no curso de arquitetura da faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 1958. In: RUBINO (Org.), 2009, p.85.

³⁵ Lina esclarece que utiliza o termo humanismo em sentido lato. BO BARDI, 1957, p.72.

Reflexões que admitiu terem vindo a partir do livro de Geoffrey Scott. Concluiu então o *Prefácio*, como uma pitonisa romana, auspiciando por um “novo humanismo, talvez ‘frio’, talvez ‘científico’, mas certamente consciente de sua própria humanidade.”

Novamente a menção a um humanismo “frio”, entre aspas, soa como uma menção ao anteriormente escrito por Oscar Niemeyer sobre Gropius. Lembrando que Niemeyer em 1955, na revista *Módulo* n.1, considerou a relevância da crítica de Gropius a sua obra, admitindo, porém, a seguinte ressalva: “É clara a autoridade de Gropius, embora cumpra ressaltar a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade”.³⁶ O arquiteto alemão, por sua vez, representava um mestre exemplar para Lina em sua tese, alguém que dedicara a vida à busca de um “método de ensino”. Por outro lado, vale pontuar, que a frieza também estava ligada ao sentido de um humanismo ligado à engenharia, como anos mais tarde nos lembrou Pietro Maria Bardi ao escrever sobre Le Corbusier: “Insistia no slogan da máquina, explicando que determinava o standardizar, o conceito da série, o advento da ‘raison froide’ da engenharia.”³⁷

³⁶ NIEMEYER, Oscar. *Criticada a Arquitetura Brasileira: Rica Demais - dizem*. Fala Oscar. *Módulo Brasil Arquitetura*. Rio de Janeiro: n.1, p.47, 1955. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=68>>. Acesso em: nov. 2021.

³⁷ BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier*: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, p.36.

³⁸ ZEVI, Bruno. *Architecture as Space: How to look at Architecture*. New York: Capo Press, 1957, cap. V e VI. Disponível em: <https://archive.org/details/isbn_9780306805370/page/242/mode/2up?view=theater>. Acesso em: jan. 2022. Semelhanças entre o final do *Prefácio* de Lina e a conclusão de Zevi: “And so, to be numbered among the promises, hopes,

Quanto ao autor inglês escolhido para exemplificar o “humanismo”, recordemos que Bruno Zevi se apoiara criticamente nos escritos de Geoffrey Scott para escrever o seu livro *Saper Vedere l'Architettura* (1948) – um dos livros recomendados pelo *Edital* do concurso. Zevi dedicou o quinto capítulo de seu livro para discutir as interpretações dentro da história da crítica da arquitetura, para isso as categorizou em política, filosófico-religiosa, científica, econômico-social, materialistas, técnica, fisiopsicológicas, formalista e, finalmente, a que propunha: a espacial. Zevi não criticou as demais interpretações mencionadas, apenas apontara as suas parcialidades, assegurando que a interpretação espacial (o seu novo metro de julgamento) trabalharia em outro plano. Concluiu seu livro apresentando a interpretação espacial como um auspício por uma nova história moderna. A versão norte americana desta obra de Zevi foi lançada na América do Norte no mesmo ano de *Propedêutica*.³⁸

Por ser a base destes contrastes de posicionamento entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi,³⁹ e pelos seus posicionamentos sobre as falácias da crítica histórica (e as decorrentes falácias na arquitetura), o livro de Scott,

potentialities and tasks of our joint, scholarly undertakings is a new history of architecture, for which these pages on the interpretation of space are intended as but an augury of the future.”, p.243.

³⁹ Tema parcialmente estudado no quesito da espacialidade de Zevi por VERGUEIRO COSTA, Frederico. *Do espaço Interno à aventura: Teoria e crítica espacial no debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi. IV Enanparq*. Encontro da Associação Nacional de pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 25 a 29 de jul. de 2016. Neste trabalho Vergueiro não aborda as questões das falácias e Scott e, portanto, não entra no entendimento do adjetivo “romântico” utilizado por Lina.

bastante denso e crítico, será analisado em detalhe.



Fig. 2.4: Página 35 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957. No subcapítulo *O Romantismo e a Arquitetura*, Lina teria escrito uma crítica à teoria do espaço interno de Zevi: “A ideia de Arquitetura em sentido espacial pode ser dada não por uma única arquitetura enquanto tal, mas por um conjunto, isto

Nos entremeios do trabalho, continuaremos pontuando comparações entre a teoria de Lúcio Costa e os escritos de Niemeyer, bem como os textos relativos ao recém aprovado plano piloto para a capital do país. Carlos Eduardo Comas já havia identificado em seu artigo *La Revista como Lanza: Habitat y Lina Bo Bardi* (2013) nos escritos de Lina Bo Bardi para a Revista *Habitat* os comentários ácidos do pseudônimo Alencastro, a ironia e os

ataques diretos a Niemeyer e ao “academicismo”, entendido como uma aplicação estreita da estética corbusierana.⁴⁰ Não haveria razão para que esta ironia na escrita não estivesse presente também em *Propedêutica*, as lanças de Lina parecem haver iniciado em direção a Niemeyer e depois em direção ao seu amigo Zevi.

A escolha dos livros de R. G. Collingwood e Geoffrey Scott, como obras chave para o entendimento da tese de Lina, não se baseou apenas por estarem situados no *Prefácio* - como marcos teóricos- pois, como isto não foi dito expressamente pela arquiteta, o fato poderia ser confundido com as demais referências bibliográficas deste início. Como veremos, a ascendência destes autores, ambos ingleses, sobre o pensamento da arquiteta não se restringiu apenas ao momento de sua tese, o ano de 1957, pois foi possível traçar conexões das ideias destes com posicionamentos posteriores, até o final da vida de Lina Bo Bardi.

Vale saber que tanto R. G. Collingwood como Geoffrey Scott já haviam falecido (de certa forma precocemente) no momento em que Lina redigia sua tese. E ambos, apesar da profundidade e influência de suas ideias, não chegaram a ter um amplo reconhecimento nos seus campos de atuação, a filosofia da história e a estética arquitetônica, respectivamente. Outra característica em comum entre eles, Lina, Collingwood e Scott, foi a postura de irreverência frente ao mundo acadêmico que adotaram ao longo de suas vidas.

⁴⁰ COMAS, Carlos Eduardo. *La Revista como Lanza: Habitat y Lina Bo Bardi*. *Revistas, Arquitectura y Ciudad: Representaciones en la Cultura Moderna*,

Santiago de Chile, Pontificia Universidade Católica de Chile, T6) Ediciones S.L., jun., 2013.

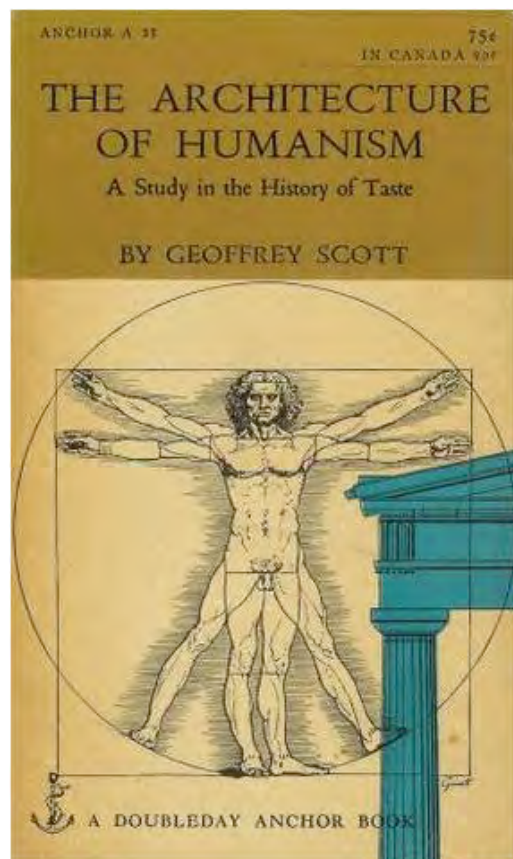
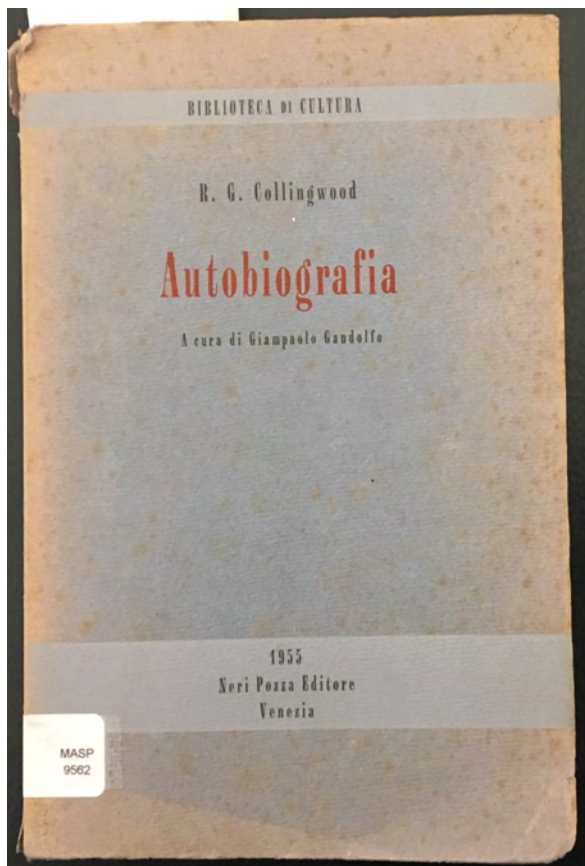


Fig.2.5: À esq.: Capa do livro *Autobiografia* de R.G. Collingwood – exemplar utilizado por Lina Bo Bardi de 1955, sendo a versão original de 1938. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.
Fig.2.6: À dir.: Capa do livro *The Architecture of Humanism – a Study in the History of Taste*, de Geoffrey Scott de 1954, na versão utilizada por Lina, sendo a versão original de 1914. Fonte: *The Internet Archive*.

3. O PRIMEIRO FIO: A FILOSOFIA DA HISTÓRIA

3.1 Por que R.G.Collingwood?

forbici e colla e as anotações de estudo

O livro *Autobiography* (1938), traduzido para o italiano por Giampaolo Gandolfo e editado pela Neri Pozza Editore (Veneza, 1955), foi certamente lido com atenção por Lina Bo Bardi. Prova disso são as anotações encontradas no exemplar pertencente à Biblioteca do MASP, do acervo doado pelo casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi. As anotações denotam o interesse da leitora, registrado em diversas formas: marginais, sublinhados ou notas nas páginas de rosto – sendo este último o caso mais relevante encontrado neste livro.

Autobiography foi escrito antes da segunda grande guerra, o que fez que seu autor, R.G. Collingwood, estivesse com seu foco político voltado à Guerra Civil Espanhola e à escalada dos totalitarismos. Collingwood condenava abertamente a postura de “non intervention”¹ do seu país, a Inglaterra, por sua parcela de responsabilidade pelo fim da democracia espanhola.

Afinal, quem era R. G. Collingwood e qual foi a sua relevância no mundo de investigação filosófica? Este singular filósofo britânico (1889-1943) - filho do biógrafo y secretário pessoal de John Ruskin -, foi um irreverente professor de filosofia em Oxford, escritor e arqueólogo praticante, sendo muito reconhecido por sua documentação sobre a Bretanha Romana. Traduziu para o inglês parte da obra de Benedetto Croce, de quem foi contemporâneo, compartilhando com seu colega italiano uma grande admiração pela obra de Giambattista Vico, a quem deve

¹ COLLINGWOOD, 2002, p.158 até o final.

grande parte de seu pensamento sobre a história das ideias.²

Contudo, o interesse, posterior à grande guerra (1939-1945), do mundo cultural italiano por esta publicação provavelmente esteve vinculado a uma postura contrária, isto é, o papel decisivo da Inglaterra na liberação da Itália do domínio nazista. A versão italiana de 1955 pôde estar relacionada à amizade do acadêmico inglês com o crítico italiano Benedetto Croce, já falecido naquele momento, a quem Collingwood devia muito de suas reflexões sobre arte. Em sua obra filosófica de publicação póstuma, *The Idea of History* (1946), o autor desenvolveu o conceito de resgate histórico através de uma postura filosófica, de pesquisa, reflexão e proximidade com a vida:

Debido a que el pasado histórico, a diferencia del pasado natural, es un pasado vivo mantenido en vida por el acto mismo del pensamiento histórico, el cambio histórico de una manera de pensar a outra no supone la muerte de la primera, sino su supervivencia integrada en un nuevo contexto que supone el desarrollo y la crítica de sus propias ideas.³

No entanto, foi em *Autobiography* (1938) – livro citado por Lina, que o filósofo explicou a gênese e a construção do seu pensamento sobre a história. Entre as ideias de R. G. Collingwood, que podem ser relacionadas às defendidas por Bo Bardi, estão: a visão

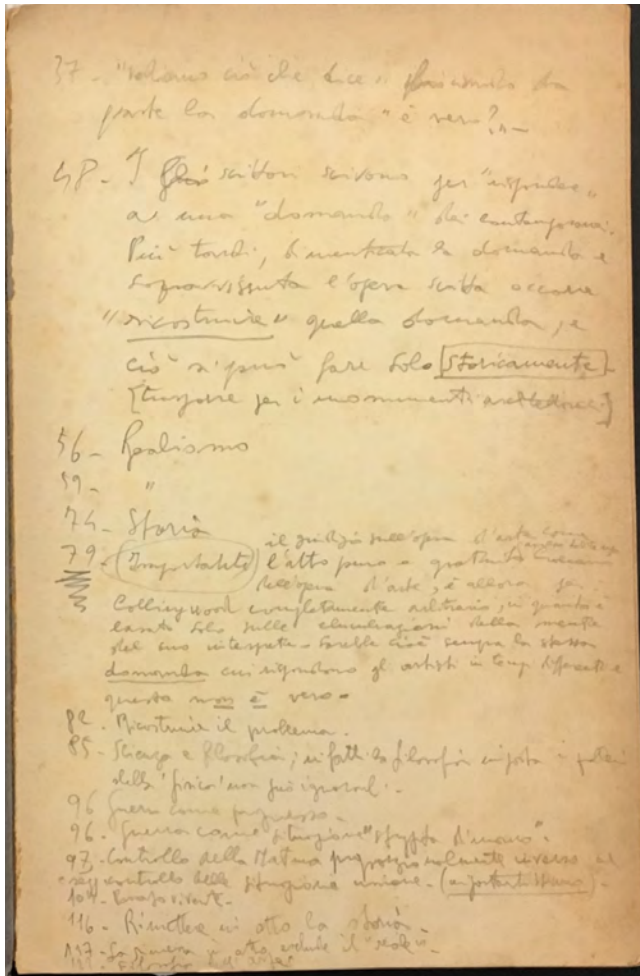
² TOUMLIN, Stephen. *Introduction*, p.xii. In: COLLINGWOOD, Robin George. *An Autobiography*. New York: Oxford University Press, 2002 (1938). E também: COLLINGWOOD, R.G. *The Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1960 (1911). Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188470/page/n3/mode/2up>>. Acesso em: mar. 2021. Ver ainda: CROCE, Benedetto. Translated by R. G. Collingwood. *The philosophy of Giambattista Vico*. London: Howard Latimer, 1913. Disponível em: <<https://archive.org/details/thephilosophyofg00>

histórica prevalecente em seu meio realista, a qual ele combatia nominando-a como sendo de “tesoura e cola” (*scissors and paste*); o desenvolvimento de seu método de perguntas e respostas (*questions and answers*) no seu “laboratório de conhecimento” arqueológico; os fundamentos de sua filosofia da história – onde defendia reencenar a história, revivê-la (*re-enactment*); e, por último, a sua visão de aproximação entre teoria e prática (*rapprochement*) para a formação do homem de ação. Homem que, para Collingwood, representava o filósofo-historiador de mangas arregaçadas, responsável moral, política e economicamente frente ao mundo. Apenas em citá-las, as ideias deste filósofo pouco reconhecido remetem à atitude de Bo Bardi ao longo de sua vida.

A partir das anotações presentes no livro *Autobiografia* encontrado no centro de pesquisa do MASP, transcrevemos, ao lado das fotografias do exemplar, as anotações à mão presentes na contracapa do livro *Autobiografia*, pertencente ao casal Bardi.

<[crocuoft/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188470/page/n5/mode/2up)>. Acesso em: jul. 2021.

³ “Como o passado histórico, diferente do passado natural (cronológico), é um passado vivo mantido em vida pelo ato do pensamento histórico, a mudança histórica de uma maneira de pensar para outra, não supõe a morte da primeira, mas a sobrevivência integrada em um novo contexto onde ocorre o desenvolvimento e a crítica a suas próprias ideias”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, R.G. *Idea de la Historia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2004 (1946), p.307.



Frente⁴

37- “vediamo ciò che disse” lasciando da parte la domanda “è vero?” –

48- I gli scrittori scrivono per “rispondere” a una “domanda” dei contemporanei. Più tardi, dimenticata la domanda e sopravvissuta l’opera scritta occorre “ricostruire” quella domanda; e ciò si può fare solo storicamente. [trasforme per i monumenti architettonici].

56-Realismo

59- “

74- Storia

79- Importante il giudizio sull’opera d’arte come l’atto puro e gratuito... Crociano nell’opera d’arte, è allora per Collingwood completamente arbitrario, in quanto è basato solo sulle elucubrazioni della mente del suo interprete – sarebbe cioè sempre la stessa domanda cui rispondano gli artisti in tempi differenti e questo non è vero –

82- Ricostruire il problema

85- Scienza e filosofia; in fatti la filosofia importa i fattori della ‘fisica’ non può ignorarli -

96- Guerra come progresso

96- Guerra come situazione “sfuggita di mano”.

97- Controllo della Natura proporzionalmente inverso al segg. controllo delle situazioni umane – (*importantissimo*)-

104- Passato vivente –

116- Rimettere in atto la storia-

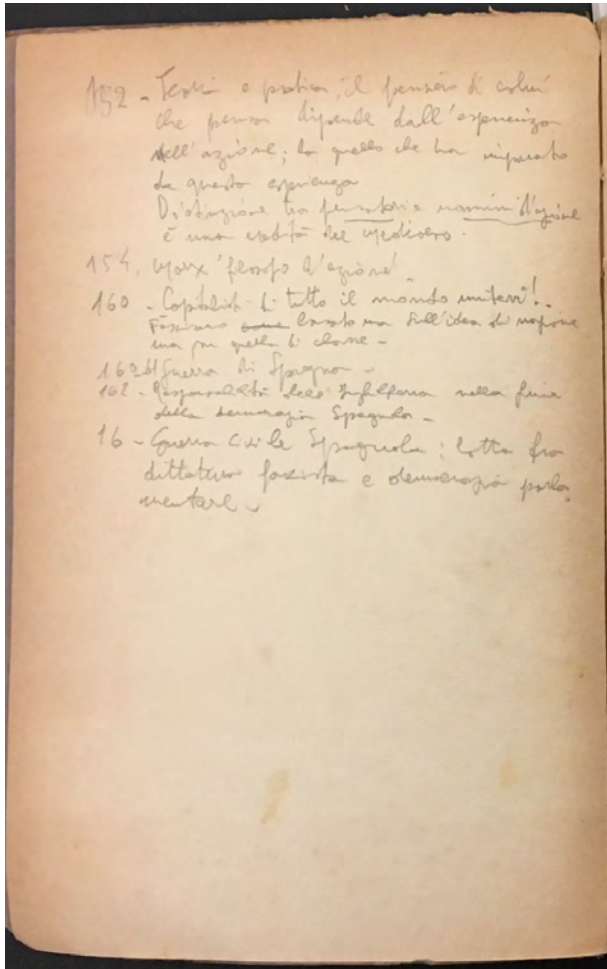
117- La rimena in atto esclude il “reale”-

122- Filosofia dell’arte

Fig.3.1: Página de rosto, repleta de anotações, do livro *Autobiografia* de R.G.Collingwood pertencente ao casal Bardi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

⁴ 37- “vamos ver o que ele disse” deixando de lado a questão “é verdade?” - / 48- Os escritores escrevem para “responder” a uma “pergunta” dos seus contemporâneos. Mais tarde, quando a questão é esquecida e o trabalho escrito sobrevive, é necessário ‘reconstruir’ essa questão; e isto só pode ser feito historicamente. [transforme para monumentos arquitetônicos]. / 56-Realismo / 59- “ / 74- História. 79- Importante o julgamento da obra de arte como o ato puro e livre... Crociano na obra de arte, é então para Collingwood completamente arbitrário, pois baseia-se apenas nas elucubrações da mente do seu intérprete - ou seja, seria sempre a mesma

pergunta respondida por artistas em momentos diferentes e isto não é verdade -/ 82- Reconstruindo o problema/ 85- Ciência e filosofia; de fato, à filosofia importa os fatores da ‘física’ não pode ignorá-los -/ 96- A guerra como progresso/ 96- Guerra como uma situação “descontrolada/ 97- Controle da Natureza proporcionalmente inverso ao controle das situações humanas - (muito importante) -/ 104- Passado vivo -/ 116- Reencenação da história -/ 117- A reencenação (ou a história em ato, ou complexo pergunta e resposta) exclui o ‘real’ - / 122- Filosofia da arte, (tradução nossa).



Verso⁵

152- Teoria e pratica, il pensiero di colui che pensa dipende dall'esperienza dell'azione, da quello che ha imparato da questa esperienza

Distinzione tra pensatori e uomini d'azione è una eredità del medioevo

154- Marx 'filosofo d'azione'

160- Capitalisti di tutto il mondo unitevi! Fascismo come basato non sull'idea di nazione ma su quella di classe.

160-61 Guerra di Spagna-

162- Responsabilità dell'Inghilterra nella fine della democrazia spagnola -

16- Guerra civile spagnola: lotta fra dittatura fascista e democrazia parlamentar -

Fig.3.2: Verso da página de rosto do livro *Autobiografia* de R.G.Collingwood, repleta de anotações pertencentes ao casal Bardi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

⁵ 152- Teoria e prática, o pensamento de quem pensa depende da experiência da ação, do que ele aprendeu com esta experiência / Distinção entre pensadores e homens de ação é um legado da Idade Média / 154- Marx "filósofo da ação" / 160- Capitalistas do mundo uni-vos! O fascismo não se baseia na ideia de nação, mas sim na ideia de classe. / 160-61 Guerra Espanhola - / 162- Responsabilidade da Inglaterra pelo fim da democracia espanhola - /16- Guerra Civil Espanhola: luta entre a ditadura fascista e a democracia parlamentar -, (tradução nossa).

Anotações que, comparadas e identificadas à caligrafia de Lina⁶, demonstram um interesse pelo livro praticamente do início ao fim. Iniciaremos, no entanto, com a expressão *forbici e colla* citada no Prefácio de Propedêutica e em marcações ao longo do livro. Lina Bo Bardi, no prefácio de sua tese de cátedra *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (1957), explicou sua interpretação da disciplina Teoria da Arquitetura na busca de transmitir ao aluno uma ideia certa da unidade e do espírito da Arquitetura, e conduzi-lo à convicção do moderno como produto da história, como continuidade, onde se procura evitar as experiências “superadas”:

É a história, quando não entendida como “una cosa da forbici e colla”, mas como coisa viva e atual, revivida em seus problemas fundamentais dotados de transmissibilidade e fecundos de ensinamentos, (...).⁷

Como já dissemos, nesta explicação o termo italiano *forbici e colla* veio atrelado à citação do livro *Autobiografia* de Robin George Collingwood, na versão traduzida para o italiano por Giampaolo Gandolfo, datada de 1955, tendo sido a versão original em inglês publicada em 1938. Esta citação ao filósofo R. G. Collingwood poderia, sem dúvida, não parecer relevante numa primeira leitura, pois soma-se a outras 134 citações em toda a extensão de sua tese, sem mencionar as 227 figuras que acompanham lateralmente o texto. No entanto, dada à ênfase e à

recorrência do papel protagonista da história nos demais capítulos de sua tese, recorrer ao livro *Autobiografia* – bem como a fonte original utilizada por Lina – tornou-se fundamental para o entendimento de seu posicionamento.

Na edição em italiano do exemplar do MASP, a expressão só aparece na página 87 do livro como “colla e forbici”, para depois na página 88 aparecer como “forbici e colla”- esta última numa tradução mais literal da versão inglesa: “scissors-and-paste”. O dicionário *Merriam-Webster*⁸ menciona esta expressão como tendo sido utilizada pela primeira vez em 1800, sendo seu uso praticado para definir uma investigação compilatória mais do que um esforço original e independente.

Collingwood, no entanto, utiliza esta expressão para criticar o historiador atado à interpretação “das autoridades” de referido tema⁹. O livro aparece marcado pela leitora no seguinte parágrafo, onde o autor associa o trabalho do historiador ao do arqueólogo:

Avevo imparato per diretta esperienza che la storia non è cosa da forbici e colla, ma è molto più vicina alla concezione che Bacone aveva della scienza. Lo storico deve decidere con esattezza che cosa vuole sapere; e se non c'è nessuna autorità a dirglielo, come di fatto non c'è mai (lo si impara col tempo), egli deve trovare un pezzo di terreno, o qual cos'altro, che

⁶ Existe semelhança entre a grafia de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. Este fator não pode ser desconsiderado e poderia ser a chave para entender a contribuição de P.M. Bardi em *Propedêutica*. A princípio, por se referir a temas relativos à tese de Lina, assumimos as anotações como feitas por ela. A caligrafia da letra “f” foi inicialmente vista como mais próxima à de Lina que a de Bardi.

⁷ Parágrafo já publicado na íntegra no capítulo 2. BO BARDI, 1957, p.6.

⁸ Ver em Merriam-Webster Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/scissors-and-paste>>. Acesso em: mar. 2020.

⁹ “In fondo il suo compito era quello di sapere che cosa avevano detto ‘le autorità’...” “No final, a sua função era saber o que ‘as autoridades’ tinham dito...”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, R. G. *Autobiografia*. (trad. Italiana Giampaolo Gandolfo). Venezia, 1955, p.86.

abbia in sé nascosta la risposta, e tirarla fuori con qualsiasi mezzo.¹⁰

E aparece sublinhado na página 89: “mente critica dei giovani”(espírito crítico dos jovens). Por estes vestígios, percebe-se que quem marcava o livro estava com a atenção voltada aos jovens e ao entendimento sobre a escrita da história. Num outro trecho, com um pensamento similar ao citado acima, sobre o historiador insistir em fazer as perguntas ao passado, está anotado ao lado o nome do professor napolitano “Vico”.

Ma se invece la storia non è una cosa da colla e forbici? Se lo storico è invece símile allo scienziato nel porsi le sue domande e nell’insistere per trovare una risposta?¹¹

Collingwood, por sua vez, deixou claro que as perguntas ao passado deveriam estar baseadas em evidências, vestígios, materiais – isto é, não poderiam ser sobre um passado “morto”, mas sobre um passado que, de certa forma, ainda vivesse no presente.

Tesoura e cola (*scissors and paste*), ou *forbici e colla* em italiano, foi o conceito cunhado por ele - e utilizado posteriormente por Lina em sua tese - para explicitar seu constante

¹⁰ Ibid., p.88. “I had learnt by first-hand experience that history is not an affair of scissors and paste, but is much more like Bacon’s notion of science. The historian has to decide exactly what it is that he wants to know; and if there is no authority to tell him, as in fact (one learns in time) there never is, he has to find a piece of land or something that has got the answer hidden in it, and get the answer out by fair means or foul.” “Aprendi por experiência própria que a história não é um assunto de tesoura e cola, mas é muito mais parecida à noção de Bacon da ciência. O historiador tem que decidir exatamente o que quer saber; e se não houver autoridade para lhe dizer, como de fato (aprende-se com o tempo) nunca há, tem que encontrar um pedaço de terra ou algo que tenha a resposta escondida ali, e obter a resposta por meios justos ou não”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, Robin George. *An Autobiography*. New York: Oxford University Press, 2002, (1938), p.81.

combate contra o que chamou de “dogmas presentes no corpo putrefato do pensamento histórico”.¹² Em suas aulas como professor em Oxford sobre a História da Filosofia, mostrava aos seus alunos que o assunto tratado não era nunca um assunto fechado, ou algo que alguém com um livro muito extenso conseguisse enumerar na sua completude. “Era um assunto aberto, uma fonte inexaurível de problemas, velhos problemas sendo reabertos e novos problemas sendo formulados, de coisas que até então não haviam sido pensadas.”¹³ Combatia uma visão histórica baseada apenas, ou filtrada, por enciclopédias e manuais, ou seja, pelas autoridades ilustradas. Por isso sugeria o estudo direto nas fontes originais, para se entenderem as perguntas que estavam sendo respondidas. A partir daí Collingwood estabeleceu alguns de seus princípios sobre a Filosofia da História:

(...) that the past which an historian studies is not a dead past, but a past which in some sense is still living in the present. (...) There are in history no beginnings and no endings. History books begin and end, but the events they describe do not.¹⁴

¹¹ COLLINGWOOD, (trad. italiana), op.cit., p.101. “What if history is not a scissors-and-paste affair? What if historians resemble the natural scientist in asking his own questions, and insisting on an answer?” “E se a história não for um caso de tesoura e cola? E se os historiadores se assemelham a um cientista natural ao fazerem as suas próprias perguntas, e insistirem numa resposta?”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, (versão inglesa), op.cit., p.96.

¹² COLLINGWOOD, 2002, p.75.

¹³ Ibid., p.75.

¹⁴ “(...) que o passado que um historiador estuda não é um passado morto, mas um passado que de alguma maneira ainda vive no presente. (...) Na história não existem começos nem finais. Livros de história começam e terminam, mas não os eventos por eles descritos.”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2002, p.97, 98.

Lina, sua leitora, escreveu no Prefácio de Propedêutica (1957):

(...) essa história, que como é óbvio, não é aquela dos manuais escolares, monótona e de segunda mão, capaz apenas de sugerir a ideia de que o “passado” passou e não tem mais validade, e que o mundo começou hoje, atribuindo-se ao homem assim, a tarefa de refazer sozinho a experiência do “paraíso perdido”; mas, assim a história que não seja a mera “História” abstrata e sim a vida concreta e fecunda.¹⁵

Ambos autores buscavam, cada um em sua época, e em sua docência, um ensinamento da história próximo à vida prática, uma história que informasse o presente, que estivesse encapsulada no presente, ou o presente histórico, como Lina muitas vezes se referiu. Não deixa de ser irônico que a história que Lina e Collingwood combatiam, tenha sido chamada por este último com a expressão inglesa de *scissors and paste*, uma vez que a própria carreira de Lina tenha tido início com a atividade de recortes de fotografias de revistas, coladas e editadas para as novas ilustrações que produzia no campo do periodismo arquitetônico.¹⁶

A expressão “tesoura e cola” parece por isso um tanto paradoxal ao ser adotada negativamente por Lina se associada às técnicas utilizadas em seu trabalho arquitetônico, editorial e museográfico. A técnica de *collage*, a “fotomontagem” ou os painéis de fotografias de obras de arte - utilizados nas primeiras exposições do MASP

e nas representações projetuais da arquiteta – foram técnicas amplamente exploradas pelos arquitetos e defensores do *Razionalismo* Italiano mas revistas da época. Não obstante, a expressão cunhada por Collingwood diz respeito ao pensar historicamente, e não cabe associá-la a uma estratégia gráfica de comunicação, crítica ou ensino. Contudo, não devemos desconsiderar a graça e as possibilidades do trocadilho como uma provocação da autora, que recheou sua tese de recortes de ilustrações.

Como já dito, a expressão utilizada por Collingwood de *scissors and paste* se refere a uma história – um recorte presente em muitos livros e manuais escolares – que é produto de uma compilação de informação formada a partir do estudo das autoridades em referido tema.¹⁷ Para Collingwood a história é aberta, construída a partir de evidências que possibilitam o estudante ou o historiador chegar a suas próprias conclusões, ler, pensar e ver por si mesmo.¹⁸ Já o recorte gráfico, utilizado amplamente por Lina como ferramenta de edição e de criação, convém ser tratado então como colagem; ou seja, a contraposição de imagens que provocam novas relações, desencadeando novas reflexões. Teria Lina percebido esta confusão de termos? Teria sido proposital e uma brincadeira da arquiteta em sua, aparentemente, ambígua tese?¹⁹

¹⁵ BO BARDI, 1957, p.6.

¹⁶ Sobre o trabalho editorial de Lina Bo Bardi ver os escritos de Zeuler Lima sobre este período no capítulo: arquiteturas de papel, em LIMA, 2013, p. 21.

¹⁷ “...si tratamos de ler entre líneas, si nos preguntamos lo que el hablante está ocultando y por qué motivos se ve inducido a decir lo que dice, entonces la palabra escrita deja de ser una

autoridad y se convierte en una fuente.” COLLINGWOOD, 2004, p.580.

¹⁸ COLLINGWOOD, 2002, p.75,76.

¹⁹ Assim como bem escreveu Zeuler Lima no prefácio de seu livro sobre Lina: “(...) it keeps alive the ambiguities she brought into her practice. To some who knew her, Bo Bardi struggled for her beliefs. To others, she was a trouble maker. As such she was both part of the establishment and an outsider: an insurgent in noble garb.” “(...)

Em *Contribuição Propedêutica* salta aos olhos a abundante e variada bibliografia, além da quantidade de exemplares raros que Lina teve acesso e foram consultados em primeira mão; uma relação de livros que mais tarde viria a formar parte do próprio acervo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo.²⁰ Importante frisar que Lina, exaustivamente, na extensa bibliografia utilizada, não deixou um momento de citar a fonte, com a página, do material apresentado, seja texto ou imagem. Permitindo ao leitor a verificação em primeira mão do conteúdo de seu ensaio, deixando-o sempre aberto a novas indagações.

Outro ponto a não ser desconsiderado no possível sentido assumido pelo *forbici e colla* – ou na verificação em primeira mão de textos (e por que não obras de arquitetura?), utilizado por Lina, seria o quanto o termo não estaria destinado a reafirmar a ação movida pela revista *Habitat* (num. 14 em fev. de 1954) na seção “Polêmica A” de fornecer a conferência publicada na íntegra, conforme havia sido pronunciada por Max Bill em junho de 1953:

Apresentamos aqui a conferência que o arquiteto suíço Max Bill pronunciou na noite de 9 de junho de 1953 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Essa conferência tornou-se objeto e controvérsias e discussões. Visto que estava presente apenas pequeno grupo de arquitetos, o seu conteúdo foi deformado nas várias versões contadas, originando, assim, verdadeiras “tomadas de posição”,

mantém vivas as ambiguidades que ela trouxe para a sua prática. “Para alguns que a conheceram, Bo Bardi lutou pelas suas convicções. Para outros, era uma criadora de problemas. Como tal, ela era simultaneamente parte do establishment e uma outsider: uma insurgente em trajes nobres.”, (tradução nossa). LIMA, 2013, p.xiii. Não podemos esquecer que a capa da tese de Lina nos convida a um jogo com a imagem do Labirinto estampada em sua capa.

bem como artigos nos quais se chamou o célebre arquiteto suíço de “decorador”, transformando o caso numa questão de honra nacional.

A conferência é publicada aqui na íntegra, conforme foi pronunciada na noite de 9 de junho. Publicamo-la como um documento. Não como um documento ofensivo mas sim conforme quis ser, tal qual a realizou Max Bill, o qual conhecemos há tantos anos e que ouvimos na Europa criticar Le Corbusier, num verdadeiro brado de alarme por causa da arquitetura moderna, que é uma causa universal, um patrimônio da humanidade, e não um fato de fronteiras.

L.B.²¹

Publicar integralmente as declarações de Max Bill não fazia automaticamente de Lina Bo Bardi uma defensora incondicional das mesmas ideias dele ou dos demais envolvidos na polêmica, como mais tarde suas declarações em *Lettera dal Brasile* no ano de 1956 para a revista *Architettura*, dirigida por Bruno Zevi, pareciam declarar. Neste artigo a arquiteta descreveu o juízo dos arquitetos estrangeiros como sendo “ásperos e afetados”, mas estando “no limite da crítica construtiva”. Lina Bo Bardi, ao contrário, como bem nos recordou Anelli, investiu contra os jornalistas, estes sim classificados como “perigosos”, principalmente pelo amplo número leitores em seu espectro de influência. Na Itália os meios de informação criticados foram *Il Corriere della Sera* e a revista *Il Borghese*.²²

²⁰ Ver sobre a formação do acervo da Centro de Pesquisa do MASP. TENTORI, 2000, p.148.

²¹ HABITAT, n.14, fev. de 1954, seção Polêmica A.

²² BO BARDI, Lina. *Lettera dal Brasile. L'Architettura: cronache e storia*, num.9, 1956. ANELLI, Renato. O Significado da Arquitetura: debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi em seu contexto histórico e político. p.267-287. In: JUNQUEIRA, Monica (org.). *Bruno Zevi e a América Latina*. São Paulo: FAUUSP, 2021.

A discordância de Lina Bo Bardi com aqueles que acreditavam numa imprensa sensacionalista, sem a devida verificação dos fatos (conhecimento real, em primeira mão), foi algo que permaneceu com ela por mais de dez anos depois do episódio Max Bill - como Anelli nos mostrou ao analisar a troca de correspondências entre Lina e Bruno Zevi - quando a arquiteta em 1964 pareceu repreender ironicamente seu amigo de longa data com a seguinte declaração:

Ontem, na Faculdade de Arquitetura, com Artigas, lemos o *Editoriale* in *Breve su Brasilia*, número de junho de *Architettura*. Tu, portanto, hoje citas correspondente da *La Stampa* como se citasses uma bibliografia e adota a linguagem dos jornais sensacionalistas para verificar um diagnóstico apressado teu e não pessoalmente verificado?²³

Isto nos faz atentar para o fato anterior de Lina, em *Propedêutica*, ao indicar as bases de discussão de um curso de Teoria da Arquitetura, escolher a bibliografia e, principalmente, as ilustrações vindas dos mais diversos campos (do jornal cotidiano até as fotografias documentárias, do desenho antigo ao desenho técnico contemporâneo, da referência histórica ao costume, etc.), entendendo-os como “problemas”, “problemas de história, de crítica, e sobretudo de interpretação, ao serviço da vida de todo dia”. Segundo Lina, ao olhar a história, interpretar é preciso, através, isto sim, da verificação pessoal, ou seja, aquela mais ligada à vida.

²³ Carta para Bruno Zevi, 12/08/1964. Acervo ILBPMB. Apud: ANELLI, 2021, p.272. Anelli escreve sobre a amizade de Lina e Zevi: “Os fortes laços de amizade permitiram a franca exposição das

diferenças em correspondências, revelando a crescente importância dos posicionamentos políticos da arquiteta.” Ibid., p.267.



Fig.3.3: Trecho inicial com apresentação do motivo da publicação da palestra de Max Bill. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

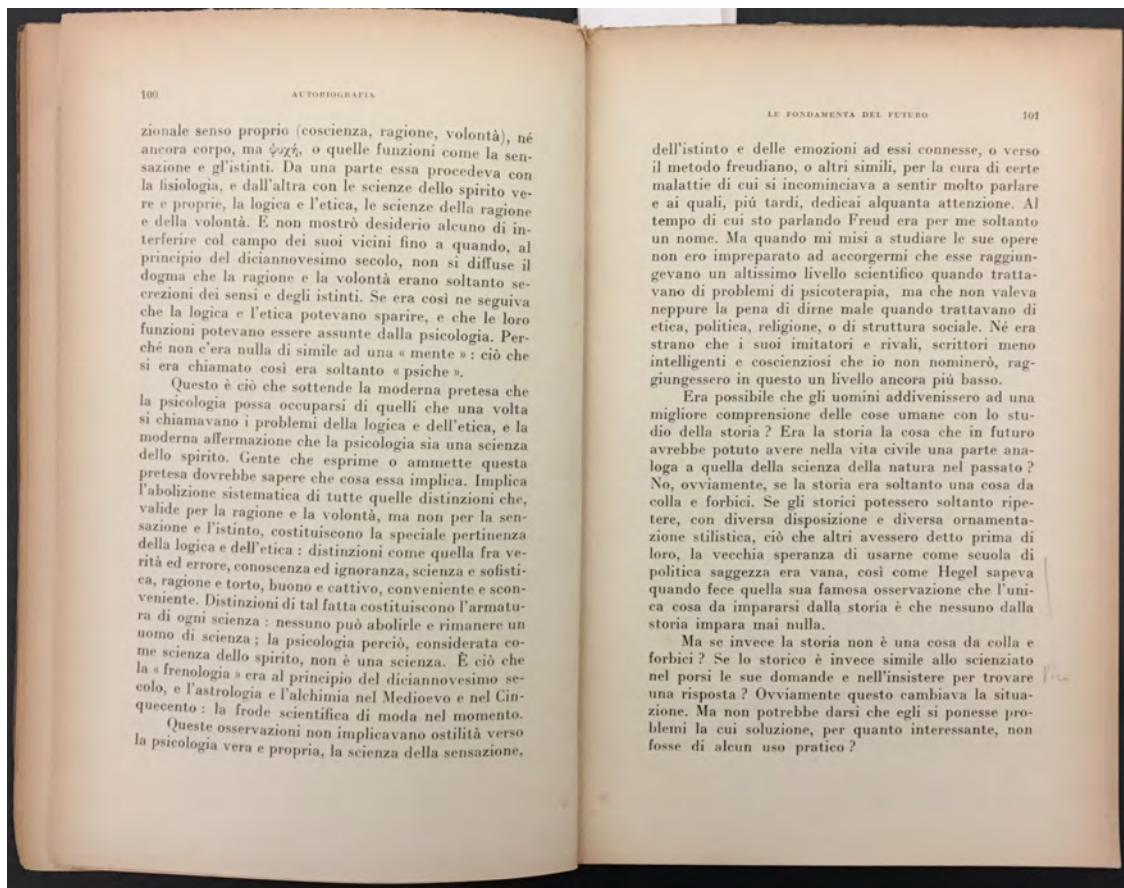


Fig.3.4: Exemplo de marginalia e destaques ao longo do livro pertencente ao casal Bardi: anotação do nome "Vico" e o destaque lateral no texto de Collingwood sobre a observação do filósofo Hegel: "a única coisa a se aprender da história é que ninguém nunca aprende nada dela." Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

3.2 *Autobiography* (1938): os conceitos adotados

But in reality ideas are nothing but the unremitting thought of man, and transmission for them is nothing less than transformation.

CROCE, Benedetto. Translated by R. G. Collingwood. *The philosophy of Giambattista Vico*. 1913, p.236²⁴

Não é comum encontrar menções à obra de R.G.Collingwood em outros livros de arquitetura. Zevi, nos comentários sobre teóricos da arte e da arquitetura em *Saper Vedere* na versão norte americana de 1957, ao citar a obra do historiador britânico Bruce Allsop (*Art and the Nature of Architecture*, 1952), mencionou que este se apoiou no livro *Principles of Art* de R.G. Collingwood, mencionando, no entanto, o perigo de generalização do seu pensamento, uma vez que o autor seguia a estética crociana de assimilar a arquitetura a todas as artes.²⁵

Segundo o historiador Panayotis Tournikiotis, em *The Historiography of Modern Architecture* (1999), o historiador britânico e teórico da arquitetura Peter Collins em *Changing Ideals in Modern Architecture* (1965) apoiou-se nos conceitos de história de R.G. Collingwood – esta influência teria afastado Collins de fazer uma história da arquitetura baseada apenas na leitura formal dos edifícios como fenômenos físicos - como era até então comum entre os historiadores de arte - mas sim uma história que levara em conta a experiência humana e os ideais

²⁴ "Mas na realidade as ideias não são nada, mas o pensamento incessante do homem, e a transmissão delas é nada menos que transformação.", (tradução nossa). CROCE, Benedetto. Translated by R. G. Collingwood. *The philosophy of Giambattista Vico*. London: Howard Latimer, 1913, p.236.

Disponível em: <<https://archive.org/details/thephilosophyofg00crocuoft/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: jul. 2021.

²⁵ "Collingwood was, in fact, an admirer and follower of Croce; his thinking is thus easily

translated into architectural terms. From the first pages, however, we are faced with the question of whether it is worth the effort. In assimilating architecture with all the arts, an established esthetic truth is reconfirmed, but at the risk of generalization, of not going on to explain the aspects peculiar to each artistic activity." ZEVI, Bruno. *Architecture as Space: How to look at Architecture*. New York: Capo Press, 1957, p.247. Disponível em: <https://archive.org/details/isbn_9780306805370/page/242/mode/2up?view=theater>. Acesso em: jan. 2022.

envolvidos na sua realização.²⁶ O livro de Collins é posterior à tese de Lina, mas reflete como a influência de R. G. Collingwood rondou o mundo arquitetônico inglês naquele período.

O intuito aqui não é fazer um resumo de *Autobiografia* mas seguir, quando relevante e passível de posteriores associações com a tese de Lina Bo Bardi, os destaques marcados por ela na leitura do texto. Não há nenhuma data exata que ateste quando o livro do casal Bardi foi realmente lido, mas há fortes indícios de que tenha sido entre 1955 e 1957. As marginálias encontradas comprovam o interesse da leitora em temas análogos aos da tese, como se buscara um guia metodológico para o trabalho de escrita. Partimos, portanto, desta premissa.

Como o próprio título do livro diz, *Autobiografia* é um relato pessoal de Robin George Collingwood sobre suas experiências, estudos, disputas acadêmicas e conclusões a respeito de filosofia e história. Collingwood desenvolveu, de forma envolvente para quem o lê, a construção de sua percepção filosófica, narrando suas revoltas escolares na juventude e/ou sua atuação no trabalho como professor de filosofia em Oxford, se apresentando como um anti-herói.

²⁶ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.173 e 174.

²⁷ COLLINGWOOD, 1955, p.42. "...that the natural sciences have a history of their own, and that the doctrines they teach on any given subject, at any given time, have been reached not by some discoverer penetrating to the truth after ages of error, but by the gradual modification of the doctrines previously held; and will at some future date, unless thinking stops, be themselves no less

3.2.1 as origens do pensamento de R.G. Collingwood

No capítulo em que descreveu a sua infância: intitulado "pau que nasce torto", contou que foi educado em casa pelo próprio pai, começando a aprender latim aos quatro e grego aos seis anos de idade, se tornando um leitor voraz e, como bom inglês, se interessando na prática pelas ciências naturais: geologia (rochas), astronomia (estrelas) e física (equipamentos mecânicos pela casa: as tubulações, fechaduras, etc). E rememorou o seu primeiro encontro com o que passou a ser o tema de sua vida: a história das ideias! Com apenas nove anos se deparou com um livro de Descartes e, pelo contraste com as teorias do seu tempo, despertou para o segredo que os livros 'modernos' lhe ocultavam. Neste trecho Lina Bo Bardi escreveu na margem do exemplar do seu livro: "fine dalla storia" ("finalidade da história"):

(...) e cioè che le scienze naturali hanno una loro storia, e che le dottrine che esse insegnano in ogni campo e in ogni periodo sono state raggiunte non da qualche scopritore che colga la verità dopo secoli di errore, ma dalla graduale modificazione di dottrine fino a quel momento tenute per vere; e che esse saranno modificate in un giorno futuro, a meno che il pensiero non si arresti.²⁷

O seu entendimento precoce sobre a modificação gradual do que seria uma "verdade" nas ciências naturais também o

modified." "...que as ciências naturais têm uma história própria, e que as doutrinas que ensinam sobre qualquer assunto, em qualquer momento, foram alcançadas não por algum descobridor que penetrou na verdade após séculos de erro, mas pela modificação gradual das doutrinas anteriormente mantidas; e que serão elas mesmas, em alguma data futura, a menos que o pensamento pare, também modificadas.", (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2002, p.2.

levou a questionar outros campos do conhecimento, como o da arte – por ser filho de pais pintores. Com esta postura questionadora de livre pensador, Collingwood foi um estudante inconformado com a educação de seu tempo. Segundo ele, a escola Inglesa era assombrada pelos fantasmas das disputas disciplinares do século XVII, infectando alunos e professores com a “ideia lunática” de que os estudos deveriam ser especializados, separados em “clássicos” ou “modernos”. Ele, por seu conhecimento de grego e latim, seguiu para estudar os “clássicos”.²⁸

Vinte e cinco anos mais nova do que Collingwood - praticamente uma geração separa o filósofo de sua atenta leitora – a arquiteta Lina Bo Bardi; à semelhança do autor inglês, também conviveu sua infância rodeada com o mundo da arte, uma vez que seu pai Enrico Bo, dedicava-se a pintura. Mais tarde em sua vida no Brasil, casada com Pietro Maria Bardi, ambos combateram a ideia de especialização ou a separação rígida dos períodos da história da arte em suas exposições e livros. Inicialmente de caráter mais didático no saguão da primeira sede do Museu de Arte de São Paulo em 1947 e mais tarde, com a “explosão” do espaço nos seus cavaletes de vidro no MASP da Avenida Paulista.²⁹

Na sequência das anotações de Lina na folha de rosto, aparece sublinhado pela leitora a palavra “continuità”³⁰ (“continuidade”), se referindo às mudanças históricas. Lina provavelmente buscava em Collingwood o marco teórico que lhe daria o estofado da defesa da continuidade histórica da arquitetura e, o que hoje chamamos, das

mudanças graduais de paradigmas (doutrinas). A arquiteta poderia ter feito referência a algum historiador da arquitetura e seguido sua genealogia sobre o surgimento de uma nova tradição, ou se apoiado em escritos de seus professores da escola de Roma, entretanto, preferiu o pensamento de um filósofo, afastado dos temas estritamente arquitetônicos – ainda que ligado ao mundo da arte.

O que R. G. Collingwood não contou em sua autobiografia - e que talvez venha auxiliar no entendimento de suas relações entre o mundo italiano e o inglês - foram os detalhes de sua filiação. Apenas mencionou ser filho de pintores, interessados pelo mundo da arqueologia, quando na realidade, como já dissemos, o pai de R.G. Collingwood foi biógrafo e secretário pessoal do crítico de arte e arquitetura John Ruskin (1819-1900).

Graduado em filosofia num ambiente cercado de “realistas”, R. G. Collingwood iniciou sua prática de professor em Oxford num ambiente acadêmico não muito acolhedor. Foi acusado, como ele mesmo relatou em seu livro, por seus colegas “realistas” de enxergar apenas o óbvio. A partir deste episódio, decidiu que em suas aulas de filosofia em Oxford trabalharia mais pelo exemplo do que pela norma ou pelo preceito. Ilustrou esta questão assim, num trecho também ressaltado à lápis por Lina e por ser a maneira de se combater a história de *forbici e colla*:

Quando i miei scolari venivano da me armate di refutazioni grottescamente non pertinenti, mettiamo della teoria etica di Kant, e mi dicevano di venire dalle lezioni del Tali dei Tali, non mi importava se quella

²⁸ COLLINGWOOD, 2002, p.6.

²⁹ Ver textos de Lina Bo Bardi em FERRAZ (Coord.), 2008 (1993), p.44 e p.100.

³⁰ Na Itália do pós-guerra, Ernesto Nathan Rogers já havia assumido a direção de *Casabella* em

1954, sob o novo título *Casabella-Continuità*. Disponível em: <<https://casabellaweb.eu/the-magazine/>>. Acesso em: jan. 2021.

non pertinenza scaturisse dal fatto che essi non avevano capito il Tal dei tali, o che il Tal dei Tali non aveva capito Kant: non facevo che prendere il libro e dire 'Vediamo se è questo che dice Kant'. Nel fare lezione adottavo un simile procedimento. Ero diventato quasi uno specialista di Aristotele, e le prime lezioni che feci furono sul *De Anima*. Il mio proposito era di concentrarmi su questo problema: che cosa dice Aristotele e che cosa intende con questo? E di lasciare stare, per quanto potesse essere attraente, la domanda 'è vero?'. Ciò che volevo era abituare i miei uditori ad avvicinarsi ad un testo filosofico con mente scientifica, lasciando da parte, in quanto sufficientemente espletato da altri insegnanti, l'ulteriore compito di criticarne i principi.³¹

3.2.2 perguntas e respostas: um “laboratório de conhecimento”

Como vimos, o filósofo inglês fora um fiel defensor da leitura em primeira mão de textos de personagens históricos. Sugeriu a busca e

³¹Ver primeira anotação de Lina: “vediamo ciò che disse” lasciando da parte la domanda “è vero?” COLLINGWOOD, 1955, p.37. “When my pupils came to me armed with grotesquely irrelevant refutations of (say) Kant’s ethical theory, and told me they came out of So-and-so’s lectures, it was all one to me whether the irrelevance came from their misrepresenting So-and-so, or from So-and-so misrepresenting Kant: my move was to reach for a book with the words, ‘Let us see whether that is what Kant really said’. In lecturing, I adopted a similar procedure. I had become something of a specialist in Aristotle, and the first lectures I gave were on the *De Anima*. My plan was to concentrate on the question, ‘What is Aristotle saying and what does he mean by it?’ and to forgo, however alluring it might be, the further question ‘Is it true?’. What I wanted was to train my audience in the scholarly approach to a philosophical text, leaving on the side, as sufficiently provided for by other teachers, the further business of criticizing its doctrine.” “Quando os meus alunos vinham para mim armados com refutações grotescamente irrelevantes da (digamos) teoria ética de Kant, e me diziam que tinham saído das palestras de

compreensão da pergunta que o autor/personagem, em sua própria época (que não deveria ser visto como alguém desqualificado) estaria respondendo a seus contemporâneos – o que representaria um exercício de considerável capacidade histórica. Para isso seria sempre necessário “reconstruir o problema/ reconstruct the problem” por si mesmo, não aceitando a princípio a crítica já feita por algum outro autor, ou as “autoridades” que ditassem dogmas. Collingwood acreditava que essas eram as bases que permitiriam alguém a pensar ou a filosofar historicamente. Lina Bo Bardi anotou:

I gli scrittori scrivono per “rispondere” a una “domanda” dei contemporanei. Più tardi, dimenticata la domanda e sopravvissuta l’opera scritta occorre “ricostruire” quella domanda; e ciò si può fare solo storicamente. [trasforme per i monumenti architettonici].³²

Collingwood registrou em sua metodologia de aproximação a um texto histórico que, ao tentar entender o propósito de um

Fulano e Tal, para mim não me importava saber se a irrelevância vinha de suas deturpações de Fulano e Tal, ou de Fulano e Tal deturpadas de Kant: a minha atitude era me aproximar de um livro dizendo: 'Vamos ver se é isso que Kant realmente disse'. Ao palestrar, adotava um procedimento semelhante. Eu tinha me tornado uma espécie de especialista em Aristóteles, e as primeiras palestras que dei foram sobre o *De Anima*. O meu plano era me concentrar na pergunta: 'O que é que Aristóteles diz e o que é que ele quer dizer com isso?' e adiar, por mais sedutor que fosse, a pergunta adicional 'É verdade o que ele diz? O que eu queria era formar o meu público na abordagem acadêmica de um texto filosófico, deixando de lado, tal como previsto suficientemente por outros professores, o trabalho adicional de criticar a sua doutrina.", (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2002, p.27.

³² Os escritores escrevem para “responder” a uma “pergunta” dos seus contemporâneos. Mais tarde, quando a questão é esquecida e o trabalho escrito sobrevive, é necessário 'reconstruir' essa questão; e isto só pode ser feito historicamente. [transforme para monumentos arquitetônicos].

documento ou registro histórico, não bastaria simplesmente estudar o que foi dito ou escrito, pois para o entendimento de tal feito precisaríamos saber qual pergunta estaria sendo respondida em seu momento, uma pergunta que seguramente estaria na mente do autor e seus contemporâneos na época da declaração ou da escrita (e que poderia já ter sido esquecida), cujo registro teria funcionado como resposta. “Uma lógica onde somente as respostas são entendidas, mas as perguntas negligenciadas é uma falsa lógica”, diz o filósofo inglês, que recomendava a leitura dos textos em sua versão original, de forma contextualizada, tanto textual como historicamente.³³

E como para Collingwood a história era vista como continuidade, o escopo dos eventos históricos nunca terminaria de fato, a não ser nos livros que os narram.³⁴ A história era entendida como as fundações do futuro do homem e o seu conhecimento seria essencial para a ação no presente. Através de seus exemplos se conseguiria, para a vida política e moral, um olho treinado para a situação. Um pouco antes da Primeira Guerra Mundial interromper parte de sua vida acadêmica, Robin George Collingwood, na sua atividade de verão, se dedicava à escavação de sítios arqueológicos, - lugares onde aprendia muito e colocava à prova a sua teoria – que ele chamava de “laboratórios de conhecimento”:

³³ COLLINGWOOD, 2002, p.31.

³⁴ “(...) History books begin and end, but the events they describe do not.” Esta ideia é semelhante ao que Geoffrey Scott defendeu ao escrever sobre a falácia biológica construída pelos historiadores do séc. XIX, tema que será explicado no próximo capítulo. COLLINGWOOD, Robin George. *An Autobiography*. New York: Oxford University Press, 1978 (reimpresso em 2002, v.o.: 1938), p.98 e 100.

³⁵ “A experiência me ensinou que sob as condições de um laboratório não se aprende nada, exceto em resposta a uma pergunta;

Experience soon taught me that under these laboratory conditions one found out nothing at all except in answer to a question; and not a vague question either, but a definite one. That when one dug saying merely, ‘Let us see what there is here’, one learnt nothing, except casually in so far as casual questions arose in one’s mind while digging:(...) ‘Are those loose stones a ruined wall?’ That what one learnt depended not merely on what turned up in one’s trenches but also on what questions one was asking: (...).³⁵

O filósofo confessou que, nas suas explorações arqueológicas, estava apenas redescobrimo por si mesmo, na prática da sua pesquisa histórica, os princípios que Bacon e Descartes já haviam sustentado há mais de 300 anos: “(...) que o conhecimento somente vem em resposta a perguntas, e que estas perguntas devem ser as perguntas certas, na ordem correta”.³⁶ E era aqui quando Collingwood atacava os seus colegas “realistas” de Oxford que acreditavam que o conhecimento derivaria de uma intuição ou da simples apreensão de uma realidade. Collingwood estava mostrando a necessidade de vivenciar o conhecimento na prática, de que o aprendizado se daria também através da solução de problemas, revivendo-os em campo.

A “lógica de proposições” (*propositions*) defendida por Collingwood divergia da lógica idealista dos séculos XVIII e XIX e poderia se chamar lógica de *questions and answers*, pois

tampouco sendo uma pergunta vaga, mas uma definitiva. Quando uma pessoa escava dizendo meramente, ‘Vamos ver o que encontramos aqui’, um não aprende nada, exceto casualmente na medida que perguntas casuais venham a mente enquanto se escava: (...) ‘Seriam estas pedras soltas um muro em ruínas?’ O que um aprende depende não meramente no que apareceu nas trincheiras, mas também nas perguntas que foram levantadas: (...)”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2002, p.24, 25.

³⁶ *Ibid.*, p.25.

derivaria de uma sequência de perguntas e respostas: “Por ‘certo’ eu não digo ‘verdadeiro’. A resposta ‘certa’ a uma questão é aquela que nos permite avançar no processo de questionamento e respostas.” Numa indagação de inspiração peripatética de aproximação ao conhecimento.³⁷

Em 1967, Lina escreveu em seu texto explicativo do projeto do MASP, O novo Trianon, 1957|67:

A obra arquitetônica é uma lógica de “proposições”, que difere da lógica dos “termos” que até hoje tem nos apresentado a cultura idealista. E como tal, passível de demonstração. E como tal, mais perto de uma ciência. (...) E essas proposições são de conteúdo.³⁸

Naquele momento, para Lina, o canteiro era seu “laboratório de conhecimento”. A “lógica de proposições”, isto é, as perguntas e respostas às quais a arquiteta se colocava, foram bem explícitas em seu memorial descritivo do projeto do MASP.³⁹ E aqui percebemos que a noção de ciência de Lina se aproxima também a algumas ideias de Giambattista Vico - onde conteúdos poéticos e analíticos caminhavam juntos.⁴⁰

Muitas vezes, ao ler Collingwood escrever sobre os processos filosóficos, temos a sensação que nos aproximamos à descrição de um processo projetual arquitetônico. Isto

³⁷Ibid., p.37.

³⁸ BO BARDI In: RUBINO, 2009, p.127.

³⁹ Ler memorial de Lina Bo Bardi In: RUBINO, 2009, p.127.

⁴⁰ Ver a introdução de Donald Phillip Verene na tradução às Seis Orações Inaugurais de Vico em VICO, 1993, p.3, onde ele aponta que (segundo A. Arnauld e P. Nicole. *La logique ou l'art de penser...* 1965), a educação moderna deixou de escutar Vico, excluindo o ensino “poético e retórico” e favorecendo apenas “o analítico e metodologicamente claro”. No entanto, em *The Idea of History* (1946) - livro publicado postumamente - Collingwood, apesar de ter sido admirador da obra de Vico, o considerou como

seguramente se deve à sua aproximação com o mundo prático arqueológico em que o autor aplicou e testou suas teorias: “para o arqueólogo, todos os objetos devem ser tratados em termos de propósitos” com a seguinte pergunta: “Pra que serviu isto? (na busca de intenções e proposições)”.⁴¹

Para o filósofo inglês, somente fazendo perguntas nos aproximaremos da história das ideias. O que, segundo ele, não seria de nenhuma maneira uma tarefa fácil, e as questões filosóficas ontológicas não seriam mais difíceis do que as questões histórico-construtivas. Em seu livro, ironicamente lança uma pergunta retórica aos personagens Rosencrantz e a Guildenstern, amigos de Hamlet:

Do they think the Parmenides is easier to understand than a rotten little Roman fort? Sblood!⁴²

3.2.3 a “história em ato”

O autor inglês partiu do conceito de Giambattista Vico de um “passato vivente/living past”: segundo Croce, o passado vivo de Vico seria uma filosofia do homem e uma história universal das nações, que se estruturaria no “cogitare” e “videre” (pensar e ver).⁴³ Para Collingwood, seria um

um historiador de “tesoura e cola” por tentar encaixar e/ou forçar a história a esquemas e estruturas de ciclos históricos. COLLINGWOOD, 2004, p.348.

⁴¹ COLLINGWOOD, 1938, p.128.

⁴² “Será que eles acham as questões de Parmênides mais fáceis de entender do que um pequeno forte romano em ruínas? Pelo sangue de Cristo!”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2004 (1938), p.40. A grande questão de Parmênides é justamente aquela ontológica apresentada por Shakespeare em Hamlet: o “ser ou não ser, eis a questão”.

⁴³ CROCE, Benedetto. Translated by R. G. Collingwood. *The philosophy of Giambattista*

passado encapsulado no presente (sobrevivência integrada⁴⁴), que se revelaria apenas para quem soubesse ver, isto é, para o historiador que combatesse a versão “scissors-and-paste” (tesoura e cola) e buscasse reconstruir o problema.

Para Collingwood - em seu trabalho de verão como arqueólogo e também para Lina, mas aplicado à arquitetura - todos os objetos históricos deveriam ser interpretados a partir de sua “finalidade”, isto é, fazendo inicialmente a pergunta: “Para que serviu isto?”

Na sua descrição de como “reconstruir o problema”, percebe-se na filosofia do autor quase uma ação teatral. No capítulo intitulado “Self-knowledge of the mind” - o “Conhece-te a ti mesmo” na versão inglesa – Collingwood sugeriu ao historiador operar um “rimettere in atto/ re-enactment”, ou uma reencenação da situação estudada. Alertando que o contexto do complexo pergunta e resposta a ser elaborado, não estaria diretamente vinculado à vida “real” de quem constrói a pergunta:

La conoscenza storica è il rimettere in atto nella mente dello storico, il pensiero la cui storia egli sta studiando.⁴⁵

No exemplar de Lina, neste trecho, encontramos escrito na marginália o nome “Gentile”. Uma segura menção à obra de Giovanni Gentile, filósofo italiano, autor de

Teoria Generale dello Spirito come Atto Puro (1916). Aprofundando neste livro, no capítulo *La Soggettività del Reale*, Gentile escreveu sobre os limites do autoconhecimento do próprio eu - ou na suspensão dos pressupostos feitos pelo próprio eu - o que pode nos ajudar a entender melhor o “rimettere in atto” de Collingwood:

Il punto de vista trascendentale è quello che si coglie nella realtà del nostro pensiero quando il pensiero si consideri no come atto compiuto, ma, per così dire, quase *atto in atto*.⁴⁶

Na visão de Collingwood, apoiado na filosofia de Gentile, o papel de quem pensa era fundamental na construção do pensamento, neste caso histórico, pois esta tarefa/experiência não poderia ser dada *a priori* por ninguém. Não era tão simples como teatralizar, mas significava ir além para entender, no devido contexto e momento estudado, a que questão o personagem (ou monumento) respondia e para que fim.

In re-thinking what somebody else thought, he thinks it himself. In knowing that somebody else thought it, he knows that he himself is able to think it. And finding out what he is able to do is finding out what kind of man he is. If he is able to understand, by re-thinking them, the thoughts of a great many different kinds of people, it follows that he must be a great many kinds of man. He must be, in fact, a microcosm of all history he can know. Thus his own self-knowledge is at the same time

Vico. London: Howard Latimer, 1913, p.34.

Disponível em:

<<https://archive.org/details/thephilosophyofg00crocuoft/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: jul. 2021.

⁴⁴ Collingwood, em publicações póstumas, teria nomeado o conceito de passado vivo como “sobrevivência integrada”. COLLINGWOOD, R.G. *Idea de la Historia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2004 (1946), p.307.

⁴⁵ COLLINGWOOD, 1955, p.116. “(...) historical knowledge is the re-enactment in the historian’s mind of the thought whose history he is studying.”

“(…) conhecimento histórico é a reencenação na mente do historiador do pensamento cuja história ele está estudando.”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2002, p.112.

⁴⁶ “O ponto de vista transcendental é o que é apreendido na realidade do nosso pensamento quando o pensamento é considerado não como uma ação acabada, mas, por assim dizer, como uma ação em ação.”, (tradução nossa). GENTILE, Giovanni. *Teoria Generale dello Spirito come Atto Puro*. Sansoni: Firenze, 1938, p.8. Disponível em: <<https://archive.org/details/GentileTeoriaGenerale/mode/2up>>. Acesso: jan. 2021.

his knowledge of the world of human affairs.⁴⁷

Desta forma, o objeto ou tema estudado seria relacionado com o presente de quem estuda (sobrevivência integrada). Lina anotou sobre estes temas:

- 104- Passato vivente –
- 116- Rimettere in atto la storia-
- 117- La rimena in atto esclude il “reale”-

Isaiah Berlin, em seu livro *Against The Current*, ao escrever sobre a noção de conhecimento histórico para Giambattista Vico, dentro de um escopo filológico e antropológico, se aproxima àquilo defendido por Collingwood no *re-enactment* histórico:

The past can be seen through the eyes - the categories and ways of thinking, feeling, imagining- of at any rate possible inhabitants of possible worlds, of associations of men brought to life by what, for want of a better phrase, we call imaginative insight. There must exist a capacity for conceiving (or at least a claim

to be able to conceive) what it must have been like to think, feel, act, in Homeric Greece, in the Rome of the Twelve Tables, in Phoenician colonies given to human sacrifice, or in cultures less remote or exotic but still requiring suspension of the most deep lying assumptions of the inquirer's own civilisation.⁴⁸

Ou como Benedetto Croce recolocou uma situação similar através dos posicionamentos de Vico, mostrando a indissolúvel conexão do homem como sujeito e objeto da história:

He (Vico) was reconstructing the history of man; and what was the history of man but a product of man himself? Is not the creator of history simply man, with his ideas, his passions, his will, and his actions? And is not the mind of man, the creator of history, identical with the mind which is at work in thinking it and knowing it? The truth of the constructive principles of history then comes not from the validity of the clear and distinct idea, but from the indissoluble connection of the subject and object of knowledge.⁴⁹

⁴⁷ “Ao re-pensar o que outra pessoa pensou, ele pensa por si mesmo. Ao entender o que outra pessoa pensou aquilo, ele sabe que ele mesmo pode pensar aquilo. E ao descobrir o que ele é capaz de fazer, descobre o tipo de homem que é. Se ele é capaz de entender, por repensá-los, os pensamentos de muitas pessoas diferentes, percebe-se que ele deve ser muitos homens diferentes. Ele deve ser, de fato, um microcosmo de toda a história que ele possa saber. Assim seu auto-conhecimento equivale ao seu conhecimento do mundo dos homens.”, (tradução nossa). COLLINGWOOD, 2002, p.114, 115.

⁴⁸ “É possível ver o passado através dos olhos - as categorias e formas de pensar, sentir, imaginar - de quaisquer habitantes de mundos possíveis, de associações de homens trazidos à vida por aquilo a que chamamos, por falta de uma frase melhor, insight imaginativo. Deve existir uma capacidade de conceber (ou pelo menos uma pretensão de poder conceber) o que deve ter sido pensar, sentir, agir, na Grécia Homérica, na Roma dos Doze Tábuas, em colônias fenícias dadas ao sacrifício humano, ou em culturas menos remotas ou exóticas mas que ainda exigem a suspensão

dos mais profundos pressupostos mentirosos da própria civilização do inquiridor.”, (tradução nossa). BERLIN, Isaiah. *Against the Current. Essays in the History of Ideas*. New York: Viking Press, 1980, p.117. Disponível em: <https://archive.org/details/againstcurrentes000Oberl_h0w4>. Acesso em: mar. 2021.

⁴⁹ “Ele (Vico) estava a reconstruir a história do homem; e qual era a história do homem senão um produto do próprio homem? Não é o criador da história simplesmente o homem, com as suas ideias, as suas paixões, a sua vontade, e as suas ações? E não é a mente do homem, o criador da história, idêntica à mente que está em ação ao pensar e ao conhecê-la? A verdade dos princípios construtivos da história vem então não da validade da ideia clara e distinta, mas da conexão indissolúvel do sujeito e do objeto de conhecimento.”, (tradução nossa). CROCE, Benedetto. Translated by R. G. Collingwood. *The philosophy of Giambattista Vico*. London: Howard Latimer, 1913, p.23. Disponível em: <<https://archive.org/details/thephilosophyofg00crocuoft/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: jul. 2021.

Para Collingwood e para Croce, e depois para Berlyn e Lina, independente da civilização a que pertença ou do tempo histórico estudado, a história é entendida como produto de homens (do ser humano), e por esta conexão ser indissolúvel, haverá sempre a ligação entre sujeito e objeto. Le Corbusier, ainda que defendendo os traçados reguladores no momento da escrita, expressou posicionamento semelhante em *Vers une Architecture* (1923): “Il n’y a pas d’homme primitif; il y a des moyens primitifs, L’idée est constante, en puissance dès le début.”⁵⁰

Em 1958, no ano seguinte à finalização de sua tese, a arquiteta italiana deixou registrado no manuscrito de sua aula sobre Teoria e Filosofia da Arquitetura para a Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia:

Armados de teoria (prática) e filosofia (história), vamos enfrentar nossos três meses de trabalho em comum, por história, esteja bem claro, não entendemos a “cristalização” da história, a história dos manuais e dos professores, mas a história em ato – a história do trabalho e da fadiga do homem. Olharemos para os diferentes períodos da história da arquitetura formulando as “perguntas” das quais as realizações dos diversos períodos arquitetônicos são as respostas.⁵¹

A “história em ato”, como “a história do trabalho e da fadiga do homem” foi a expressão que Lina utilizou para explicar a sua abordagem histórica para seus alunos na Universidade da Bahia em 1958, arrematando com a fórmula de *perguntas e respostas* sugeridas por Collingwood em seus escritos. Poderíamos entender o re-

enactment de Collingwood, na lógica de proposições do projetar em arquitetura, com o que atualmente nos referimos como repertório ou o uso do precedente? Nestes casos o conhecimento do passado nos forneceria *insights* ou percepções para o presente, onde ao se re-encenar, no sentido proposto por Collingwood, isto é, no “pensar, entender e descobrir o que se é capaz de fazer” ou no que a humanidade foi capaz de fazer e para que propósito, poderia nos ajudar a entender diferentes aspectos da história (presente histórico) ou do ensino de projeto de arquitetura.⁵²

3.2.4 teoria e prática: um “*rapprochement*”

R. G. Collingwood defendia também o que ele chamou de um *rapprochement* entre teoria e prática. Para ele, esta relação era de “íntima é mútua dependência” (ação e reflexão). O autor inglês apontou a origem da separação entre teoria e prática a interpretações medievais da distinção grega entre vida contemplativa e vida prática. As universidades, para ele, ao serem instituições baseadas em ideias medievais – e aqui Collingwood mostrava seu lado anti-acadêmico- transformaram esta distinção numa divisão em classes de especialistas. Assim, ele se convenceu que deveria parar de considerar a divisão vulgar entre “pensadores e homens de ação” e começou a defender a ideia do filósofo de mangas arregaçadas – algo que ele realmente nunca tinha sido. Inspirado por suas leituras de Marx, mesmo confessando que não concordava totalmente com seus pensamentos, admitia que o admirava por sua postura de filósofo em

⁵⁰ “Não existe homem primitivo, existem meios primitivos, a ideia é constante, pulsando desde o início.”, (tradução nossa). LE CORBUSIER, 1925, p.53.

⁵¹ BO BARDI In RUBINO, 2008, p.84.

⁵² Ver os escritos dos professores Rogério de Castro de Oliveira, Helio Pinõn e Leonardo Oba, sobre o uso de precedentes no ensino da arquitetura.

ação, ou seja, de alguém que ia à luta por “um mundo melhor”.⁵³ Lina anotou:

152- Teoria e pratica, il pensiero di colui che pensa dipende dall'esperienza dell'azione, da quello che ha imparato da questa esperienza

Distinzione tra pensatori e uomini d'azione è una eredità del medioevo

154- Marx 'filosofo d'azione'

No *Prefácio de Propedêutica*, ao definir nas notas do texto o que entendia por teoria, Lina Bo Bardi recorreu novamente a Benedetto Croce e por primeira vez a Giovanni Gentile (cujas ideias ressoaram também no pensamento de R.G. Collingwood). Com base nestes autores italianos, Lina Bo Bardi exemplificou ideias divergentes sobre teoria e prática: o conhecimento e a vontade para Croce (o que Collingwood chamava de reflexão e ação) como formas essenciais distintas do espírito, e a visão unitária de Gentile, onde haveria uma identidade entre as duas. E baseada na ideia de unidade, de interdependência entre teoria e prática, insinuou o que pouco a pouco foi deixando mais claro ao longo de seu texto a respeito das teorias ao longo da história:

(..) Não existe, neste sentido, uma 'teoria' formal e abstrata da Arquitetura com validade absoluta. É a história que lhe confere tal caráter e que, ao mesmo tempo, o supera.⁵⁴

Em *Propedêutica* há uma profusão de citações autorais, onde literalmente “escutamos” as vozes “originais” do passado complementadas pelos comentários de Lina e pela bibliografia fornecida, colocando à vista, ou lado a lado, as diferentes (ainda que humanamente muito próximas) concepções

de teoria da arquitetura de cada época. Esta é a forma que Lina exerce sua crítica a uma história de *forbici e colla*, isto é, a uma história de compilações ou de sujeições a autoridades de dito tema. Lina, no entanto, alertava, antecipando-se como de costume às críticas por sua postura imparcial: “Imparcialidade histórica não é ‘conciliação’.”⁵⁵

Vamos verificar se Lina Bo Bardi aplicou, em *Propedêutica*, ainda que não de forma direta e óbvia, alguns dos caminhos de aproximação histórica sugeridos por Collingwood. Primeiro com o “passado vivo” - abordando a história da arquitetura com um olhar inquisitivo e como produto de homens, depois “reconstruindo o problema” - isto é, através dos materiais, vestígios e registros que estão encapsulados no presente, revelando o “Pra que serviu isto?”, e, finalmente, uma sutil “história em ato” - apoiada nas ilustrações, deixando aos leitores formularem as perguntas aos determinados períodos históricos, das quais as realizações, neste caso arquitetônicas, seriam as respostas. Desta forma, nas inúmeras citações utilizadas pela autora para defender seu argumento, na humanização dos relatos históricos, Lina Bo Bardi pode ter evidenciado os precedentes do discurso crítico por ela operado.

Convém contextualizarmos, no sentido de tentar entender as possíveis perguntas às quais cada um dos autores aqui analisados estaria respondendo em seu tempo, além de simplesmente compararmos a semelhança entre o entendimento da função do conhecimento histórico para vida entre Collingwood - o professor de filosofia de Oxford em 1939 - e Lina, leitora de

⁵³ COLLINGWOOD, Robin George. *An Autobiography*. New York: Oxford University Press, 2002 (1938), p.150-152.

⁵⁴ BO BARDI, Lina. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo, 1957.

Publicado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi em 2002, p.73.

⁵⁵ *Ibid.*, p.70

Collingwood, arquiteta e candidata à professora de Teoria da Arquitetura na FAU-USP em 1957.

Collingwood, em 1938, enxergava a função de uma história para a vida como uma possibilidade de aumento no poder de controle dos assuntos humanos, pois estava alarmado com a situação política do momento histórico que vivia, onde “o poder humano de controle da Natureza crescia *pari passu* ao decréscimo do poder de gerenciar as relações entre os homens.”⁵⁶ Era o período de avanço dos totalitarismos. O autor assinala que o Tratado de Versalhes havia superado em inépcia os tratados anteriores, assim como o armamento dos exércitos do século XX superaram em excelência técnica os períodos anteriores. O autor acreditava em um novo tipo de história: que ensinasse aos homens a aprender a lidar com as relações humanas, para ele uma história das ideias poderia ser a chave para o problema de um avanço técnico em dissonância com o estado das relações humanas.

Dissonância não apenas percebida pelo filósofo inglês, mas retrato de todo o seu período histórico. A arquiteta ítalo-brasileira colocou em sua tese, no capítulo sobre *Arquitetura e Ciência*, o gráfico traçado por Le Corbusier durante o Congresso de Atenas (1933), com o qual, segundo Lina, ele queria mostrar “que o progresso científico estava em divergência com o estado de consciência, e, pois, com a arte.”⁵⁷

Lina em 1957, por sua vez, ainda que vivendo num contexto mundial de “guerra fria”, estava preocupada em seu contexto local com o tema da reformulação do ensino da

escola de arquitetura da FAU-USP, como veremos em suas declarações para o documento do Grêmio de Arquitetura desta universidade, elaborado um ano antes da redação de sua tese.⁵⁸ A arquiteta ecoava as mesmas preocupações em sua tese, onde via necessário superar:

(...) a fratura histórica de um conflito de transição entre o *antigo* e o *moderno*, procurando esclarecer e compreender a continuidade da história, e iluminando assim a mente do estudante mediante o hábito da cultura com relação à profissão, ou seja, à vida real.⁵⁹

Na vida de Bo Bardi não pairam dúvidas sobre a sua atitude intelectual como *homem de ação* no sentido *collingwoodiano* do termo, onde o conhecimento histórico, ou a “sobrevivência integrada” do passado, é uma premissa para a ação no mundo - assumida pela *architetto* Lina Bo Bardi, e reafirmada até o final de sua vida como nos seus escritos e projetos para a Nova Prefeitura de São Paulo:

(...) Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros.”⁶⁰

Compreender a continuidade da história para iluminar a vida! As ideias de Lina, como podemos comprovar com seus escritos anteriores, obviamente não nasceram exclusivamente da leitura de

⁵⁶ COLLINGWOOD, 2002 (1938), p.91.

⁵⁷ BO BARDI, 1957, p.22.

⁵⁸ Documento do Grêmio da FAU de São Paulo de 3 de setembro de 1956.

⁵⁹ BO BARDI, 1957, p.57

⁶⁰ BO BARDI In FERRAZ (Coord.), 2008 (1993), p.319.

R.G.Collingwood, mas encontraram solo fértil nos escritos deste autor.

Para entender melhor os escritos e posicionamentos de Lina é necessário “escavar” nos arquivos à procura dos autores e livros que alimentaram o seu pensamento. O pensamento filosófico de Collingwood e a tese de Lina Bo Bardi (1957) nos ensinam a importância da leitura em primeira mão de textos e documentos históricos, e o entendimento do passado através da análise do presente histórico ou da “sobrevivência integrada” do passado em nossas vidas. Este entendimento, segundo Collingwood, se daria através de perguntas e respostas: Para que serviu isto? Para que isto foi feito? O que pensavam os que tomaram tal decisão? Para Lina, um projeto de arquitetura também obedeceria a uma “lógica de proposições” parecida. Uma lógica que não separava arte de ciência, e onde cada decisão compunha uma peça no todo, como num trabalho de arqueologia.

3.3 Reconstruindo o Problema:

(1956-1957) os acontecimentos que antecederam e sucederam ao concurso

I know now that the minute philosophers of my youth, for all their profession of a purely scientific detachment from practical affairs, were the propagandists of a coming Fascism. I know that Fascism means the end of clear thinking and the triumph of irrationalism. I know that all my life I have been engaged unawares in political struggle, fighting against these things in the dark. Henceforth I shall fight in the daylight.

R.G. Collingwood at the end of the chapter: *Theory and Practice*.⁶¹

3.3. 1 Lina professora

Estimulados pela ideia de história de Collingwood, ao pensar historicamente podemos tentar reconstruir o problema relativo à elaboração da tese de Lina. Contextualmente e em seu tempo (1957), a quem e a que perguntas a autora de Propedêutica estaria respondendo na tese? E para que finalidade?

Em alguns momentos de sua tese, Lina Bo Bardi pareceu tatear questões em que se envolveu durante sua fase docente na FAU-USP, onde a arquiteta lecionou a partir 3 de maio de 1955 quando foi contratada para a cadeira de “Composição Decorativa” do quinto ano. Nesta ocasião já havia deixado há mais de um ano a direção da revista Habitat (abril de 1954, num.15).

Um documento da Universidade de São Paulo atesta todos os contratos de Lina com esta instituição: seu contrato inicial como professora iria até 28 de fevereiro de 1956. Entretanto, em 6 de abril do mesmo ano, seu contrato docente foi prorrogado por mais trezentos e seis dias. Segundo a biografia de Lina escrita por Zeuler Lima, a extensão de seu contrato foi em razão do sucesso de seu curso. Neste momento, o diretor da FAU-USP

⁶¹ COLLINGWOOD, Robin George. *An Autobiography*. Oxford: Clarendon Press, 2002 (1938), p.167.

era o engenheiro Lysandro Melo Pereira e Silva, depois substituído em novembro de 1956 pelo engenheiro Pedro Bento José Gravina.

Zeuler também teve acesso a uma série de correspondências entre o casal Bardi no ano de 1956, ocasião em que o professor Bardi estava em Fiesole para produzir um livro sobre o MASP, voltado para o público internacional. Dos trechos destacados destas cartas percebemos uma Lina melancólica, na data do fim do primeiro ano de seu contrato (fevereiro de 1956), lamentando que em sua vida havia predominado a escolha de tarefas e não de ideais. Em outro momento, já com o contrato de trabalho renovado, explicava a sua necessidade de apoio: “para uma vida como a minha, dedicada a pensamentos novos para uma mulher, (...), ajuda e esclarecimento eram necessários e indispensáveis.” E mais adiante, um pouco antes de pedir afastamento de suas funções docentes, idealizava por escrito para Bardi a construção de um novo museu: “Quero erguer um museu de concreto e aço e trabalharei com os operários da construção vestindo macacão (...) Essa é minha ideia de uma nova cultura.”⁶² Lina professora agora ansiava pela prática e pelo canteiro.

Em 26 de agosto daquele ano Lina recebeu do governador do estado de São Paulo o direito a quatro meses de afastamento (com

o prejuízo dos salários – mas sem os das demais vantagens) “a fim realizar viagem ao estrangeiro para completar trabalhos de pesquisa juntos a Institutos Superiores da Itália e França”.⁶³ Segundo Campello, Lina teria ido ao exterior para preparar-se ao concurso de professor catedrático a se realizar no ano seguinte, uma vez que a disciplina que lecionava seria abolida. Ainda de acordo com a pesquisadora, teria sido Jacob Ruchti - professor de Composição no Instituto de Arte Contemporânea (IAC - MASP) - quem assumiu como o seu substituto na FAU-USP neste período de ausência.⁶⁴ Conforme pesquisa de Zeuler Lima, não existem indícios de que Lina tenha realmente frequentado como pesquisadora os Institutos estrangeiros mencionados⁶⁵. Não podemos desconsiderar a menção aos institutos franceses e italianos com os fios metodológicos deste trabalho: Leonardo da Vinci através de Sartoris e Lodoli através de Bardi.

Outras fontes acrescentam ainda que Pietro Maria Bardi teria passado o ano de 1956 na Itália, para a publicação de um livro sobre o MASP.⁶⁶ No entanto, Zeuler Lima esclarece que Bardi fez um rápido retorno ao Brasil e acompanhou Lina no voo a Milão em 28 de agosto de 1956. Em sua estadia, Lina auxiliou Bardi em sua exposição, visitou sua própria família e ainda viajou para encontrar o seu amigo Bruno Zevi. Depois, em dezembro,

⁶² LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*. 1a.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p.186-188.

⁶³ Acervo ILBPMB, Doc. 1.569.2 (1) Documento de Assentamentos em nome de Achillina Bo Bardi, assinado em 20 de setembro de 1957 pelo Vice-Diretor em exercício, Pedro Bento José Gravina.

⁶⁴ CAMPELLO, Maria de Fátima Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. 1997. Dissertação de Mestrado (Tecnologia do Ambiente Construído). USP, Escola de Engenharia de São Carlos, 1997, p.27. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/1813>

1/tde-30052016-104837/pt-br.php>. Acesso em: mar. 2021.

⁶⁵ LIMA, 2021, p.188.

⁶⁶ BATTISTACCI, R.; CASTELLI F.R.; CRICONIA, A.; LANZETTA, A. *Lina Bo Bardi. Una biografia per immagini*. In: CRICONIA, A. (org.) *Lina Bo Bardi. Un'Architettura tra Italia e Brasile*. Milano: Francoangeli, 2017, p.55. O livro que P.M. Bardi organizava seria: *Art Treasures of São Paulo Museum and the Development of Arts in Brazil*. PERROTA-BOSCH, Francesco. *Lina: Uma Biografia*. São Paulo: Todavia, 1a.ed., 2021, p.197.

passeou com Bardi pelo sul da França, por Espanha e Portugal. Tiraram inúmeras fotos em preto e branco durante a viagem, registrando construções rurais e vilarejos⁶⁷, com destaque para a cidade de Barcelona, onde registraram a obra de Gaudí, retornando ao Brasil em janeiro de 1957.⁶⁸ Francesco Perrota-Bosch, historiador da outra biografia de Lina Bo Bardi, escreve que o casal Bardi teria retornado ao Brasil em 16 de novembro de 1956 – “45 dias antes de expirar seu contrato definitivo.”⁶⁹

Segundo Anelli, o interesse de Lina pela obra do arquiteto catalão poderia ter sido influência do artigo escrito por Bruno Zevi para a revista *Metron* em 1950.⁷⁰ Não podemos entretanto desconsiderar a antecedência italiana de Alberto Sartoris (historiador amigo de P.M. Bardi) neste tema, com seu artigo opinando a favor da continuação da construção do templo da Sagrada Família no jornal *La Vanguardia Española* em janeiro de 1950, e seu artigo “Universalismo Umanístico de Gaudí” ou ainda suas duas palestras em Barcelona em 1949, quando teve a oportunidade de conhecer a obra do arquiteto catalão. Segundo Carmen Pedret, Sartoris planejava

⁶⁷ LIMA, Op. cit., p.189-190.

⁶⁸ “Sabe-se que, durante a viagem realizada à Europa, em período de afastamento da FAU, Lina Bo visita Espanha, viaja pelo interior do país e passa por Barcelona, onde conhece a obra de Antonio Gaudí.” CAMPELLO, Op. Cit., p.28, 29.

⁶⁹ PERROTA-BOSCH, Francesco. *Lina: Uma Biografia*. São Paulo: Todavia, 1a.ed., 2021. p.197.

⁷⁰ ANELLI, Renato. *The Casa de Vidro: architecture, art and nature*. In: ANELLI, Renato (Ed.) *Casa de Vidro. Lina Bo Bardi. Conservation Management Plan*. São Paulo: ILBPMB, 2019, p.123. Anelli cita nas notas a Revista *Metron* n.38 de 1950 e o artigo: Um Genio Catalano: Antonio Gaudí por Bruno Zevi.

⁷¹ PEDRET, Carmen Rodríguez. *The Resurrection of Antoni Gaudí in Post-War Media. A Critical Chronology. 1945-1965*. In: *Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture*.

publicar um livro sobre Gaudí no centenário deste arquiteto (1952), mas isto acabou não se concretizando.⁷¹

Em setembro de 1956, enquanto Lina estava em período de afastamento, foi publicado um importante documento redigido pelo Grêmio do curso de Arquitetura da FAU-USP (GFAU) com a participação da professora Lina Bo Bardi. Pelo conflito de datas (Lina viajara em agosto), a participação de Lina foi provavelmente preparada antes mesmo de sua viagem ao exterior.⁷² Esta movimentação universitária, registrada em documento pelo GFAU, fora motivada pela expectativa de novas contratações docentes que alterariam a balança de influência e poder na escola. Os professores engenheiros eram maioria naquele momento e os professores arquitetos poderiam equipará-los através do concurso da cadeira de teoria e história da arquitetura e urbanismo.⁷³

3.3.2 o documento do Grêmio

A publicação elaborada pelo Departamento de Ensino - Grêmio da Faculdade de Arquitetura de Urbanismo de São Paulo,

4/2019/2, p.140. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/183078/Rodri%20guez+Pedret_Resurreccion+of+Antoni+Gaudi%20_1945-1965_.pdf?sequence=3>. Acesso em: jul.2021.

⁷² Lina estaria em viagem do final de agosto a janeiro de 1956. O documento do Grêmio data de setembro de 1956.

⁷³ CONTIER, Felipe de Araujo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: Projeto e Construção da Escola de Vilanova Artigas*. 2015. Tese de Doutorado (Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo). USP, Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015, p.119. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-23032016-120753/pt-br.php>>. Acesso em: mar. 2021.

apresentado em 3 de setembro de 1956, mostrou já na sua primeira página o clima apressado que rondou sua elaboração:

(...) não fosse o desenrolar rápido dos acontecimentos, pretendia ser um 'corte' que apresentasse as principais ideias sobre o ensino da arquitetura (...) pretendíamos promover um entendimento, em bases amplas, entre professores e alunos (...).⁷⁴

Este documento se compôs a partir dos depoimentos dos alunos e de apenas quatro profissionais-professores: Mário Wagner Vieira da Cunha (artista e professor), Luís Saia (arquiteto da SPHAN, ligado ao Centro de Estudos Folclóricos do GFAU), João Vilanova Artigas (engenheiro-arquiteto e professor) e Lina Bo Bardi (arquiteta e professora), apresentados nesta ordem respectivamente.

O primeiro depoimento, no entanto, na sequência descrito e resumido, foi o elaborado pelos próprios alunos do Grêmio. Segundo pesquisa de Felipe Contier sobre o tema, o texto provocador teria sido divulgado pelo então aluno Júlio Kantinsky.⁷⁵

O momento foi apresentado por eles como "crítico", devido à aprovação do regulamento e o processamento dos primeiros concursos para as cátedras da Escola de Arquitetura. Desta forma, os alunos identificaram ser urgente debater um "problema vital: o regime didático desta escola."⁷⁶

Atestaram a sua continuidade com a Escola Politécnica e sublinharam, a frase do "organizador do curso" sobre a formação sólida pretendida: "para que o aluno possa

enfrentar qualquer problema que se apresente na vida prática."⁷⁷ No entanto, questionaram o "sistema" de ensino que trabalhava com "modelos ideais", teóricos, racionais e, portanto, distante da "realidade concreta". Ou pelo menos da nova realidade concreta, a que lhes esperava: com alunos oriundos de condições materiais e sociais menos favoráveis e com o acelerar das novas técnicas construtivas. Criticaram ainda a formação enciclopédica antiga: "Não se pode saber tudo e não se pode tornar especialista (a vida de uma especialidade é mais curta que uma geração)."⁷⁸

Eles se viam frente a duas soluções opostas ao mesmo problema: a acentuação dos conhecimentos práticos ou, dada a complexidade dos temas, a ampliação do conhecimento teórico. Os alunos seguiam não vendo solução, ou chamando as mesmas de "viciadas": sendo o conhecimento prático ensinado de uma "simplificação grosseira" e a segunda, um "retoque" ao já existente, criando um "elefantismo pernicioso".⁷⁹

A crítica foi especialmente voltada à opção da escola por um ensino por "modelos ideais" e "isolados", ao invés de "objetos particulares complexos" e "simultâneos, tal como demanda a realidade da atividade profissional".⁸⁰ Deste impasse, os alunos foram propositivos e apresentaram as atividades culturais desenvolvidas pelo Grêmio como um exemplo bem-sucedido de ensino, a partir das experiências dos mesmos em pesquisa, arquitetura, e concursos de anteprojetos, caracterizados por:

⁷⁴ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p.1.

⁷⁵ O foco de Felipe Contier, ao analisar o documento do Grêmio, foi a participação de Vilanova Artigas e sua subsequente ascendência didática sobre a FAU. Ao centramos na participação de Lina Bo Bardi e em sua tese, os

assuntos tratados assumem relevância distinta. CONTIER, 2015, p.123.

⁷⁶ Acervo FAU Op. cit., p.2.

⁷⁷ Ibid., p.3.

⁷⁸ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p.4.

⁷⁹ Ibid., p. 4.

⁸⁰ Ibid., p.6.

1. O objetivo é concreto, direto, mas nem sempre, bem definido. Isto quer dizer, se queremos levantar, por exemplo, a obra de um arquiteto, não temos o “fio da meada” em mãos. Iniciamos a pesquisa em um ponto arbitrário, o mais próximo de nós, e, à medida que vamos trabalhando, vamos descobrindo novos elementos que vão corrigindo a aproximação inicial; é justo dizer-se, pois, que o objetivo ir-se-á definindo à medida que se processa o trabalho, através do próprio trabalho.

2. Como é objetivo que se conta e não os meios, gozamos de grande liberdade em relação a eles, liberdade de modificá-los na medida que melhor se ajustem ao objetivo visado.

3. O resultado nunca é individual. Quer dizer que apesar de ser feito por indivíduos, e talvez, para a satisfação desses mesmos indivíduos, a coisa feita não se circunscreve às pessoas que fazem.

4. A ordem de trabalhar é tal que é impossível recusar-se uma firme vontade de trabalhar: dirige o trabalho quem está apto para isso, e a aptidão confunde-se aqui com a disposição.

5. Geralmente, não há técnicos para se desenvolver o trabalho. Todos são igualmente virgens no assunto e cada um em pouco tempo desenvolve seu processo de trabalho pessoal.

6. Geralmente tem o aspecto do inédito, do nunca antes feito, de uma contribuição concreta e nova.

Devido às próprias dificuldades, aos empecilhos que surgem e que são de toda ordem, e que precisam ser necessariamente superados para atingir sua finalidade, o indivíduo tende a desenvolver a sua imaginação.⁸¹

Neste “método” ou “sistema” exemplificado pelos alunos, eles tocaram em temas de relevância para o ensino: a importância de

objetivos concretos (ainda que não totalmente definidos), a importância do processo de trabalho e a liberdade de modificação dos meios, o trabalhar a partir do que se tem ao alcance da mão, o trabalho em grupo - onde a disposição supera a aptidão, além da aspiração final por uma nova contribuição, cujo desafio (do desconhecido) favoreceria as faculdades imaginativas. E concluíram, mostrando-se não como opositores, mas como conciliadores:

De tudo que foi dito, queremos acentuar que não somos contrários ao estudo de “modelos ideais”. Simplesmente, somos favoráveis a uma inversão desse estudo. Isto quer dizer que as matérias científicas devem ser ensinadas como surgiram: diante de problemas reais foram concebidas ideias que explicavam estes fenômenos.

Para nós, interessa saber como os homens resolveram os seus problemas e não somente a solução.

Acentuamos, que a nossa escola ou será uma escola de iniciativa ou nada será.⁸²

O segundo depoimento foi do professor Mário Wagner Vieira da Cunha. Ele via no Memorando do Seminário da FAU preparado pelos alunos, um questionamento de difícil resolução, ao solicitarem uma solução ao problema de conteúdo e forma de ensino em prática no curso. A diversidade necessária do campo de ensino, para ele, colocava paradoxalmente em risco a unidade real da problemática e da metodologia do arquiteto (a unidade de pensamento de uma escola). Para amenizar este risco os professores deveriam promover, entre si, uma intensa e real troca de ideias. E os alunos, por sua parte, deveriam buscar trazer através de cursos paralelos e especiais, pessoas que ajudem a arejar o ambiente encastelado nas

a surgir em *Propedêutica*, alguns até mesmo no *Prefácio* já mencionado, mostrando, nesta reconstrução do problema, algumas das perguntas dos seus contemporâneos a que Lina estava respondendo.

⁸¹ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p.7.

⁸² *Ibid.*, p.7. Foram ressaltados em negrito nos resumos dos demais depoimentos dos participantes do documento, temas que voltaram

mãos de poucos professores. A tendência das escolas seria sempre a autossuficiência, logo o voltar-se para a vida (em ligação com a sociedade e realizando sua função social) exigiria um esforço permanente.⁸³

O depoimento de Luís Saia, o segundo na ordem dos escritos, via o entendimento da arquitetura atrapalhado por um problema de origem entre os vínculos com o ensino de Belas Artes e o Politécnico, principalmente na disputa de protagonismo entre os mesmos: arquitetura “engenheirática” versus arquitetura “artística”.⁸⁴

Saia defendia que as disciplinas de engenharia deveriam ser professadas de maneira diferente a engenheiros e arquitetos, exemplificando que enquanto aos primeiros cabia um *modus faciendi* de cálculos e verificações, aos outros bastavam noções de materiais e estruturas mais convenientes.

Quanto aos conhecimentos artísticos, criticou os vícios renascentistas (os ditados pelas ordens clássicas), assim como o “jogo infantil dos aspectos mais ou menos modernistas da arquitetura (...) (brise-soleil, pilotis, etc.)”⁸⁵, além do perigo de desvinculação da contemporaneidade por parte daquele profissional fixo à prancheta. Esta visão de Luís Saia já havia sido em parte manifestada na sua participação no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos de São Paulo em 1954.⁸⁶

Saia resumiu o fazer arquitetônico ampliando a célebre definição de Lúcio Costa,

ressaltando que os itens citados apareceriam simultaneamente, portanto o sentido individual das partes funcionaria somente “*a posteriori*, como dado crítico”:

A tese exhibe a necessidade da coisa (residência, igreja, cidade); o programa organiza a particularidade da proposição (uma família, uma religião, uma capital regional); a organização do espaço denuncia a espacialização do uso (uma gare de estação, um dormitório, uma rua); o equipamento revela o compromisso geoeconômico e cultural da execução (recursos espaciais, materiais, aparelhamento técnico e mental); o partido aponta a particularidade da solução (reticulado hipodâmico, plano livre); o esquema construtivo envolve a possibilidade disponível da realização (estrutura de concreto armado, regularização de uma calha fluvial); e a organização é o resultado prático obtido (mercado, paço, rede viária); o resultado plástico representa o facies material ou imaginário do projeto (fachada do Ministério da Educação, recuperação humana do vale do rio Tennessee); a intenção artística revela a vinculação da obra ao sentimento da comunidade, o que vale dizer, às suas preferências coletivas, aos ideais de um conjunto de homens, vivendo num determinado lugar, num determinado tempo, com determinados problemas e com determinados propósitos. Neste sentido, tanto uma ponte, como o estabelecimento de uma comunidade, podem ser obras de arquitetura. Mesmo que seus arquitetos não carregassem o título de arquiteto: Maillard e Missões Jesuíticas no Paraguai.⁸⁷

Indicando no final que, dadas as condições do curso de arquitetura de seu tempo, restaria

⁸³ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p.9-17.

⁸⁴ Ibid., p.19.

⁸⁵ Ibid., p.24.

⁸⁶ “Não se pode querer que um arquiteto já viciado pela prática dos estilos seja capaz de mudar bruscamente de atitude profissional e mental. Quando o pretende fazer, cai na prática

do ‘modernismo’.” SAIA, Luís. A fase heroica da arquitetura contemporânea brasileira. IV Congresso Brasileiro de Arquitetos de São Paulo, 1954. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.227

⁸⁷ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p.27.

ao aluno a realização de cursos paralelos, escolhendo caminhos ou contatos pessoais consentâneos com a realidade político-social econômica.

O professor João Vilanova Artigas intitulou seu depoimento: *Rumos para o Ensino da Arquitetura*.⁸⁸ Iniciou escrevendo sobre como o ensino da arquitetura era “relativamente jovem” no país: “temos pouca experiência (...) no emprego de métodos científicos para o ensino das artes”. Depois de um breve histórico sobre a origem das escolas de arquitetura no país e do seu ainda limitado escopo de atuação, assumiu como pequena a experiência do exercício da profissão, confundida com engenheiros e estes com construtores.

Mas atestou o vigor do movimento moderno brasileiro na própria criação de novas escolas e nesta revivida polêmica sobre o ensino, que exprimiria a inquietude da intelectualidade brasileira frente aos novos contrastes (do mercado imobiliário, principalmente). Mesmo assim, Artigas não fez eco aos problemas colocados pelos alunos: da escola estar afastada da vida ou de que professores com formação em engenharia não responderiam às demandas da profissão (afinal, mesmo não dizendo no depoimento, ele próprio iniciou sua formação em engenharia no Paraná para depois formar-se arquiteto na Escola Politécnica de São Paulo em 1937).⁸⁹

Artigas centrou então o problema da escola na questão da escolha de bons mestres, mudando sobretudo o regime de concursos

“que eternizam, porque torna vitalícios os professores nas cátedras”. E mostrou humanidade ao pedir aos alunos que não esquecessem que “professores são engenheiros e arquitetos, sujeitos às mesmas limitações que hoje oprimem os jovens”.⁹⁰

Ressaltou aos jovens darem valor à bagagem que já possuíam: “Enfrentam eles problemas de estrutura, fundados no legado audacioso da engenharia nacional e têm a imaginação enriquecida de formas, já experimentadas por outros.”⁹¹ – mostrando que havia precedentes modernos para o ensino de arquitetura. Para ele era “fora das escolas a causa dos desajustes”, pois o ensino estaria na posição da “vítima” na formação de técnicos e artistas, ao constatar o pouco aproveitamento do jovem profissional arquiteto pela sociedade: tanto fenecendo nas repartições públicas, como dessangrando o entusiasmo nos empregos públicos ou tendo suas energias consumidas na organização comercial paralela necessária à construção.⁹² O professor provavelmente reviveu nestes depoimentos os primeiros anos de seu exercício profissional na Secretaria de Viação do Estado de São Paulo e na construtora Marone & Artigas.⁹³

Artigas via na confusa equiparação de capacitação legal entre construtores, arquitetos e artistas a raiz de muitos problemas: como o de reduzir a liberdade de criação às formas que davam lucro ou de interesse da “Cia. Ltda.” Exemplificando assim:

⁸⁸ Ibid., p.31.

⁸⁹ FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord. Ed.) *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.15-17.

⁹⁰ Acervo FAU, Op. cit., p.33.

⁹¹ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p.34.

⁹² Ibid., p.35.

⁹³ FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord. Ed.) *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.20.

(...) o fato de no Brasil, ser possível a uma publicação artística, apresentar obras arquitetônicas assinadas por firmas construtoras de moldes comerciais, sem faltar o clássico, & Cia. Ltda.; ou então, o fato de as Prefeituras Municipais e em particular a de São Paulo, exigirem a presença do construtor, como fator indispensável para a aprovação de projetos, enquanto, desprezam o autor real efetivo, o arquiteto ou engenheiro.⁹⁴

A crítica de Artigas, neste momento atingia as revistas artísticas de arquitetura, como a revista *Módulo* do grupo do Rio de Janeiro de Oscar Niemeyer, bem como, retrospectivamente a revista *Habitat*, de sua colega professora Lina, pois, como Carlos Eduardo Comas já salientou em seus escritos, a revista do casal Bardi publicava obras de empreendimentos comerciais⁹⁵, como as do construtor, “arquiteto autodidata”, Artacho Jurado em São Paulo. Mais tarde Lina Bo Bardi em *Propedêutica* seguiu dando resposta a estes temas da “confusa equiparação de capacitação legal” através de fatos históricos, como a ilustração da obra de “Antonio Januzzi, Irmãos e Cia.”, presente no Catálogo da Exposição Nacional no Rio de Janeiro em 1908 – citando um trecho do documento: “...um desses antigos mestres de obras, que mesmo sem um curso de estudos universitários, levam vantagem a um engenheiro formado (...)” .⁹⁶ Quase 28 anos depois P.M. Bardi, em *Engenharia e Arquitetura na Construção* (1985), citará o mesmo trecho que Lina escreveu em *Propedêutica*, ressaltando que os Januzzi, como firma familiar, passaram depois de

mestre de obra italianos a “arquitetos-engenheiros”, destacando o papel do elemento italiano na construção de São Paulo.⁹⁷ Mas o fato em si, na visão de Lina e Bardi, mostra como a prática conferiu o título e não o contrário.

E professor Artigas, em seu depoimento de 1956, se perguntava se o desajuste (entre a escola e a vida) não vinha do “choque entre uma consciência profissional” formada pelas escolas, com uma “estrutura prática limitada por um sem número de reminiscências feudais”? Criticando um “autoritarismo mandão e opressor (...) que se basta com o lucro grosseiro (...)”.

Concluindo com um apelo pela liberdade de expressão:

Melhorar a escola é manter dentro dela, um clima de liberdade pra livre pesquisa, para a livre criação, contra tudo o que limita a livre expressão do pensamento, o livre acesso ao conhecimento. Não medra o atraso num clima de liberdade.⁹⁸

Em depoimentos anteriores, em 1952, Artigas havia condenado a pilhagem representada por acordos, firmados no Museu de Arte, através da figura de Chateaubriand (mecenas do casal Bardi) e o imperialismo ianque, na figura de Nelson Rockefeller, com a proposta de organizar um plano urbanístico para São Paulo. Criticando inclusive movimentos culturais como sendo a porta de entrada do mesmo imperialismo, como “as Bienais ou União Cultural Brasil-

⁹⁴ Acervo FAU, Op. cit., p.36.

⁹⁵ COMAS, 2013, p.46. LORES, 2017, p.25.

⁹⁶ BO BARDI, Lina. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo, 1957. Publicado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi em 2002, p.72.

⁹⁷ BARDI, 1985, p.66. É importante ter em mente que o Prof. Bardi era também um autodidata, sem estudos formais ou universidade. Ver em

TENTORI, 2000, p.19. Lúcio Costa anteriormente, em *Depoimento de um Arquiteto Carioca* (1951) havia mencionado os Januzzi: “...para as quais tanto contribuíram conceituados empreiteiros construtores, de preferência italianos, como os Januzzi e Rebecchi...”. COSTA, 1954, p.60.

⁹⁸ Acervo FAU (F720.781 G864t e.1): Documento do Grêmio, 3 de setembro de 1956, p. 38-39.

Estados Unidos”.⁹⁹ Contudo, em maio de 1956, em seu discurso como paraninfo aos jovens arquitetos, constatava a união dos arquitetos e o reconhecimento de Oscar Niemeyer frente à “dolorosa contradição” social de algumas de suas criações. Para depois recomendar aos jovens encontrarem “o caminho que nos afaste das posições teimosadamente acadêmicas que temos assumido. (...)”¹⁰⁰

Inusitadamente, no documento do GFAU, o depoimento da professora Lina Bo Bardi foi o mais breve de todos - provavelmente por ter sido preparado um pouco antes de seu afastamento - constava de apenas uma página e meia, enquanto os dos outros professores variaram entre 8 e 11 páginas, ou as 6 páginas redigidas pelos alunos.

Lina fez eco se solidarizando com as inquietudes dos alunos, classificando-as como o “(...) prelúdio das inquietudes que o profissional sentirá diante da vida, quando posto diante de problemas reais, humanos, (...)”. E resumiu os problemas a: “- questões de método”.¹⁰¹

Para a professora era o método o que permitiria as soluções dos problemas:

(...) até que os utensílios necessários, o *meio* para chegar às diversas soluções não sejam estudados, isolados e transmitidos em sua eficiência aos estudantes (eficiência vital, real, e não livresca, escolar e acadêmica), o problema subsistirá (...) enquanto a escola permanecer acadêmica e diversa da vida (...)¹⁰²

Como se lê, o adjetivo “acadêmico (a)” para o substantivo eficiência estava afastado do “vital, real” e, portanto, equiparado ao livresca e escolar. E fazendo parte da linguagem “da tola pseudo-cultura, da teoria estéril e da indiferença”.¹⁰³ Mesmo assim, Lina atribuía aos professores da FAU a escolha através dos concursos do “método eficiente” para cada matéria, cuja responsabilidade de comunicação partiria dos professores, e aos alunos caberia a capacidade de resolução e desenvolvimento.

Pode, à primeira vista parecer conflitante o posicionamento de “livresco e acadêmico” como algo a se evitar, vindo da parte de alguém que logo escreveria uma tese de cátedra repleta de erudição. Por isso acreditamos claramente que Lina não se mostrava contra livros, ou contra a escola e a academia (no sentido universitário do termo), mas sim quando estes se afastavam do senso humanístico que vivificava o espírito e da realidade humana utilitária e responsável, se cristalizando em saberes artificiais, regras fixas, ou os “ismos” exemplificados por ela no *Prefácio*: idealismos formalísticos, positivismo ultrapassados, interpretações materialístico-científicas. Como veremos, nas críticas às fontes adotadas para sua tese e através das falácias descritas por Scott, Lina explicitou o que entendia por estes temas.¹⁰⁴

Pelos temas tratados: unidade do ensino, teoria versus prática, arquitetura versus engenharia versus construção e questões de

⁹⁹ ARTIGAS, Vilanova. A Arquitetura Moderna Brasileira. *Os caminhos da Arquitetura*, Fundamentos, São Paulo, n.24, jan.1952. In: XAVIER (org.), 2003, p.195.

¹⁰⁰ ARTIGAS, Vilanova. Aos jovens Arquitetos. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n.17, maio-jun. 1956. In: XAVIER (org.), 2003, p.262.

¹⁰¹ GFAU, 1956, p.41.

¹⁰² Ibid., p.41.

¹⁰³ Ibid., p.42.

¹⁰⁴ BO BARDI, 1957, p.6. Em sua tese, Contier faz menção a que Artigas, apesar de abalado pelo neoclassicismo soviético: “ele continuava insistindo no argumento de que o realismo socialista deveria reconhecer em Niemeyer ‘a posição certa, a posição materialista’, no sentido de ‘compreender os anseios populares’ dos brasileiros”. CONTIER, 2015, p.70.

método; podemos assumir que este documento do GFAU teve grande relevância na elaboração do conteúdo presente na tese de cátedra de Lina Bo Bardi, provavelmente até mais que o próprio Edital oficial voltado para o concurso da cadeira de Teoria da Arquitetura. A crença em ensinamentos de eficiência vital e real, contrapostos aos termos livresca, escolar e acadêmica, irão ser fundamentais para o entendimento das ilustrações de *Propedêutica*.

Por último, cabe lembrar que em 1951, portanto cinco anos antes deste documento do Grêmio da FAU, Lúcio Costa em *Depoimento de um Arquiteto Carioca*, sugere a nomeação como “catedráticos, ‘hors-concours’, de composição de arquitetura e pintura, respectivamente, o arquiteto Oscar Niemeyer Soares e o pintor Cândido Portinari...” com o objetivo de, entre outros, “reconciliar a Escola com a vida, reestabelecendo-se o equilíbrio, perdido desde 1930...”.¹⁰⁵ Embora a invectiva de Costa fosse direcionada à “antiga Escola” carioca, neste mesmo ano na FAUUSP, o nome de Oscar Niemeyer fora vetado para lecionar na cadeira n.17 de Composição de Arquitetura. Grandes Composições II, do 5o. ano, acarretando uma greve estudantil de 4 meses.¹⁰⁶

¹⁰⁵ COSTA, *Depoimento de um Arquiteto Carioca* (1951), 1954, p.71.

¹⁰⁶ CONTIER, 2015, p.111.

¹⁰⁷ Sobre o imbróglio de retenção das obras do museu em Nova York em decorrência dos negócios canhestros de Chateaubriand, ver LIMA, 2021, p.190-192.

3.3. 3 a viagem e o edital com anotações

Em 19 de março de 1957 - depois de seu retorno da Itália, aguardando o edital do concurso e sem contrato vigente como professora- Lina viaja com P.M. Bardi e Flávio Motta (assistente do MASP) para Nova York, onde se inauguraria uma das exposições que fizeram parte do circuito internacional de algumas obras do Museu de Arte de São Paulo¹⁰⁷ e onde aproveitaram para legitimá-las frente aos questionamentos sobre a autenticidade das mesmas. As críticas mais severas haviam partido dos críticos de arte Mario Pedrosa e Ciro Mendes, que escreviam para *Jornal do Brasil* e o *Estado de São Paulo* respectivamente.¹⁰⁸

Lina Bo Bardi permaneceu até 14 de abril em Nova York, cidade onde alguns dos livros e jornais comprados, pensamentos desenvolvidos e fotografias registradas durante sua estadia irão figurar em sua tese, reforçando os argumentos de uma arquitetura não desligada da vida.¹⁰⁹ Sobre as referências a Nova York utilizadas em sua tese de cátedra, explicaremos mais adiante, pois para um melhor entendimento das mesmas devemos antes apresentar os conceitos levantados pelo livro de Geoffrey Scott.

O *Edital* de contratação dos professores de Teoria da Arquitetura data de 25 de maio de 1957.¹¹⁰ P.M.Bardi encontrava-se ainda no exterior. Lina, de posse do Edital, escreveu para P.M.Bardi na capa do documento – juntamente com uma carta com comentários (ainda não encontrada para este trabalho):

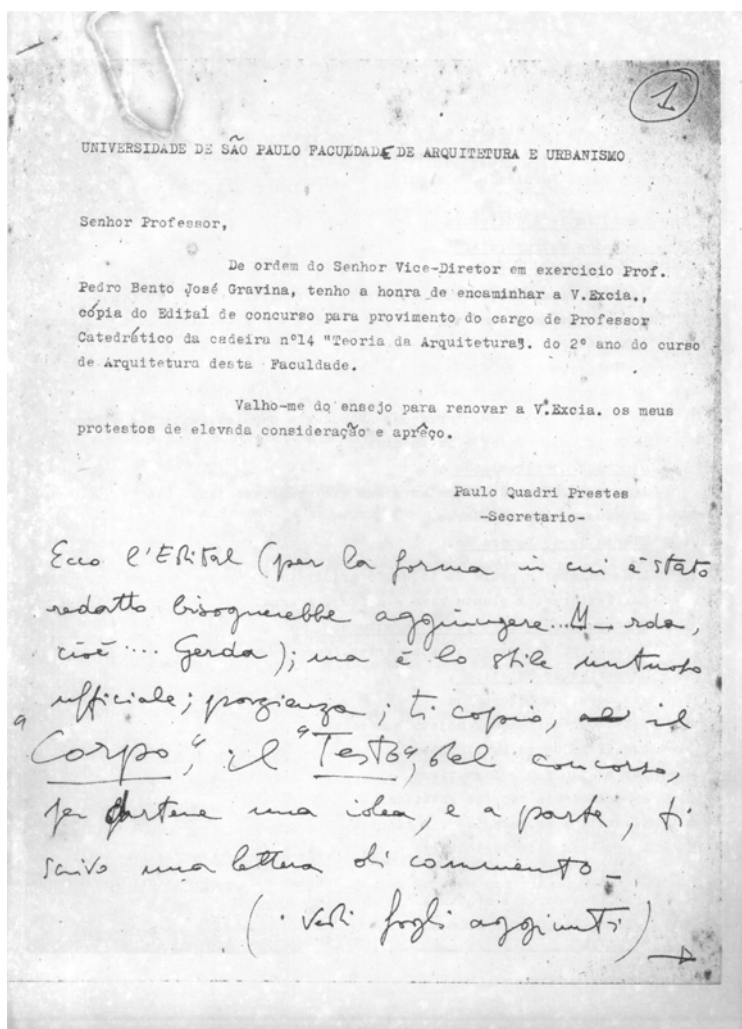
¹⁰⁸ LIMA, 2021, p.170.

¹⁰⁹ Data fornecida pela biografia escrita por Zeuler Lima, p.191.

¹¹⁰ Um fac-símile do edital pode ser visto em VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.241, Appendix 1.



Fig.3.5: Fotografia de Lina Bo Bardi e Flávio Motta retornando da viagem de Nova York, onde levaram obras do MASP para uma exposição no The Metropolitan Museum of New York. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2002, p.49.



Ecco l'Edital (per la forma in cui è stato redatto bisognerebbe aggiungere ...M-erda, cioè...Gerda); ma é lo stileuntuoso ufficiale; pazienza; ti copio, il "corpo", il "texto", del concorso, per dartene una idea, e a parte, ti scrivo una lettera di commento - (vedi fogli aggiunti)¹¹¹

Fig.3.6: Primeira página do documento do Edital com anotações de Lina Bo Bardi. Acervo ILBPMB. Fonte: VEIKOS, 2013, p.241.

¹¹¹ "Aqui está o Edital (pela forma em que foi escrito, deve-se acrescentar ...M-erda, isto é...Gerda); mas é o estilo sumptuoso oficial; por favor, seja paciente; te copio o 'corpo', o 'texto', do concurso, para te dar uma ideia, e separadamente, escrevo uma carta de comentário - (ver folhas adicionadas)", (tradução nossa). Anotações parcialmente reproduzidas na tese de CAMPELLO, 1997, p.29 e como fac-símile no livro de VEIKOS, 2014, p.241.

Fica evidente por seus comentários (“Merda”) sua insatisfação. Lina se dedicará então a “reinterpretar” em sua tese o programa de concurso para professor catedrático de teoria de Arquitetura do segundo ano do curso.

O Edital fora organizado a partir de cinco itens: Elementos de Arquitetura, Elementos de Estética, Conceito de Arquitetura, Estética de Arquitetura e Caraterologia dos Edifícios. A arquiteta reorganizou criticamente os temas em sua tese, em dois grandes capítulos, intitulados como “problemas de teoria de arquitetura” e “problemas de método”.

Importante dizer que Lina sim respondeu ao Edital, a sua maneira, reformulando a organização dos itens com uma visão holística dos temas, enfatizando a amplitude de suas continuidades históricas e desdobramentos. De forma geral, sintetizamos seu posicionamento por esta declaração presente em sua tese:

Acreditamos que, um dia, este problema será resolvido pela fusão de todas essas disciplinas afins num único curso, a cargo de um só professor, um curso que não fosse de “teoria” ou de “caracteres”, ou de “história da arte”, mas de História. Como é possível, com efeito, separar a Teoria dos Caracteres, da História da Arte? Como pode um professor de teoria transmitir aos estudantes, conceitos “concretos” e criticamente válidos¹¹², que serão talvez modificados, e até mesmo eliminados pelo professor de Arquitetura analítica, ou de História da arte, que dará certamente uma interpretação abstrata daqueles problemas, por não ser êle, parte interessada no tocante a esses temas?

O programa do concurso se refere, por exemplo, em dado momento aos “ismos”, bem como ao histórico do aço, concreto,

vidro, plástico, etc.; estes temas implicam necessariamente na história da arte, a não ser que deles se trate como fatos avulsos e ocasionais. (...)

Com efeito, a crítica que hoje poder-se-ia dirigir a quase todos os programas das Escolas de arquitetura está em que as disciplinas tocam, quase todas, as mesmas teclas, e repetem, em tom diverso, os mesmos temas, da “composição” à “plástica” e à “história da arte” e até ao “urbanismo”. O que se denomina “teoria” e que, unicamente, deveria fornecer, em tempo mais longo, a consciência crítica, e a maturidade histórica – além de técnica – a um arquiteto, deveria ser uma única matéria e um único curso. Mas, como observamos, o problema é complexo, e delicado como aquele da fusão entre engenharia civil e arquitetura.¹¹³

Verifica-se que no Edital do Concurso não houve menção ao termo “arquitetura moderna”, apenas “estrutura moderna” e “arquitetura contemporânea”, o que em parte se deve a como os arquitetos da época se referiam àquele momento em que viviam. A tríade Vitruviana (Firmitas, Utilitas e Venustas) fora ampliada à função, estrutura, economia e forma. O valor dado ao conceito “estética” pelo Edital não foi desprezível, assumindo o título de dois dos cinco itens do mesmo.

O tema “escala” ou “escala humana” surge em “Conceitos de Arquitetura” no item “Planejamento e manipulação do espaço” e em “Estética da Arquitetura” no item “Fatores de ordem psicológica”. Lina Bo Bardi, por sua vez, em sua tese, substituiu intencionalmente o conceito de “escala humana” por “economia do espaço”, alegando que o limite dado à escala humana já havia caído na abstração literária, o que a

¹¹² A insistência de Lina em “conceitos concretos e criticamente válidos”, versus “interpretações abstratas”, encontram correspondências nas

críticas de Geoffrey Scott, isto é, nas falácias atribuídas às críticas de arquitetura.

¹¹³ BO BARDI, 1957, p.40.

fazia preferir a outra expressão.¹¹⁴ Sendo a razão, ou não, deste desgosto por este termo, nas *Atas da Comissão Julgadora do Plano Piloto de Brasília*, o conceito fora relacionado com “densidade da população (escala humana).”¹¹⁵ Por sua vez, no documento da Carta de Atenas (1933), citado e elogiado por Lina na versão traduzida pelo GFAU, se lê: “87. Para o arquiteto quando ocupado em tarefas de urbanismo, o instrumento de medida será a escala humana.”¹¹⁶ A professora considerava este importante documento do CIAM, “como ponto de partida, e mesmo como condensação e síntese” do pensamento da “polêmica renovadora” (o movimento moderno) sendo levada adiante pelos mestres: Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Wright.¹¹⁷ Trataremos outras correlações destes escritos ao tratarmos as falácias de Scott e o tema “Monumentalidade”.

O livro “Saber ver a Arquitetura” de Bruno Zevi foi claramente tomado como base para a composição do edital no item 12 de “Estética de Arquitetura” onde citou-se o “o espaço como protagonista da arquitetura” e se referenciavam aos itens classificatórios das “idades do espaço” ideadas por este autor, finalizando com o “plano livre e o espaço orgânico da época atual”. Pode-se verificar também uma menção ao livro “*Vie des Formes* (1934)” de Henri Focillon no item 11 sobre “a evolução das formas: a vida das formas...”. Ambos livros, tanto o de Zevi como o de Focillon, têm correspondência com algumas das ideias Geoffrey Scott, o de Zevi por clara menção do próprio autor e o de

Focillon por semelhança – como ressaltado por Lina (ou por P.M.Bardi) em sua leitura.

O Acervo atual das bibliotecas da FAU Maranhão e da nova FAU, localizada no novo edifício do Artigas ainda não construído na época do concurso no qual participou Lina, nos indica a presença de apenas quatro exemplares do livro clássico de Le Corbusier, sendo um no original em francês *Vers une Architecture* (1928) e quatro na versão inglesa *Towards a new architecture* (1946), pois a tradução em português virá apenas em 1977 com a editora Perspectiva. Por outro lado, do livro de Zevi, *Saper vedere l'architettura*, encontramos nove exemplares anteriores a 1957: cinco em italiano de 1949, dois em castelhano de 1951, outro em italiano de 1953, e por último um em inglês de 1957, *Architecture as space: how to look at architecture*.

Organizamos no início desta pesquisa uma tabela¹¹⁸, mostrando em quais subcapítulos da tese de Lina, ou nos livros por ela consultados, os temas solicitados foram abordados. Pelas fortes correlações encontradas, é possível ver que Lina respondeu de maneira contundente e crítica, com sua erudição filosófica e livre de regras fixas, às minúcias contidas no Edital do concurso – o que de certa forma tenderia explicar o aparente hermetismo inicial do texto da arquiteta, isto é, ocasionado pela pluralidade dos temas a serem tratados, exigência do concurso. Entretanto, Lina Bo Bardi não seguiu, de forma sistemática, a ordem dos itens solicitados na organização de seus subcapítulos, tendendo a adotar uma organização que relembra as falácias de

¹¹⁴ BO BARDI, 1957, p.60.

¹¹⁵ Módulo, n.8, 1957, p.18.

¹¹⁶ A Carta de Atenas (C.I.A.M.). Publicações do Centro de Estudos Folclóricos, G.F.A.U. São Paulo: FAU, 1950.

¹¹⁷ Bo BARDI, 1957, 32.

¹¹⁸ Disponível no APÊNDICE.

Geoffrey Scott, como veremos, e como foi observado por Cathrine Veikos.

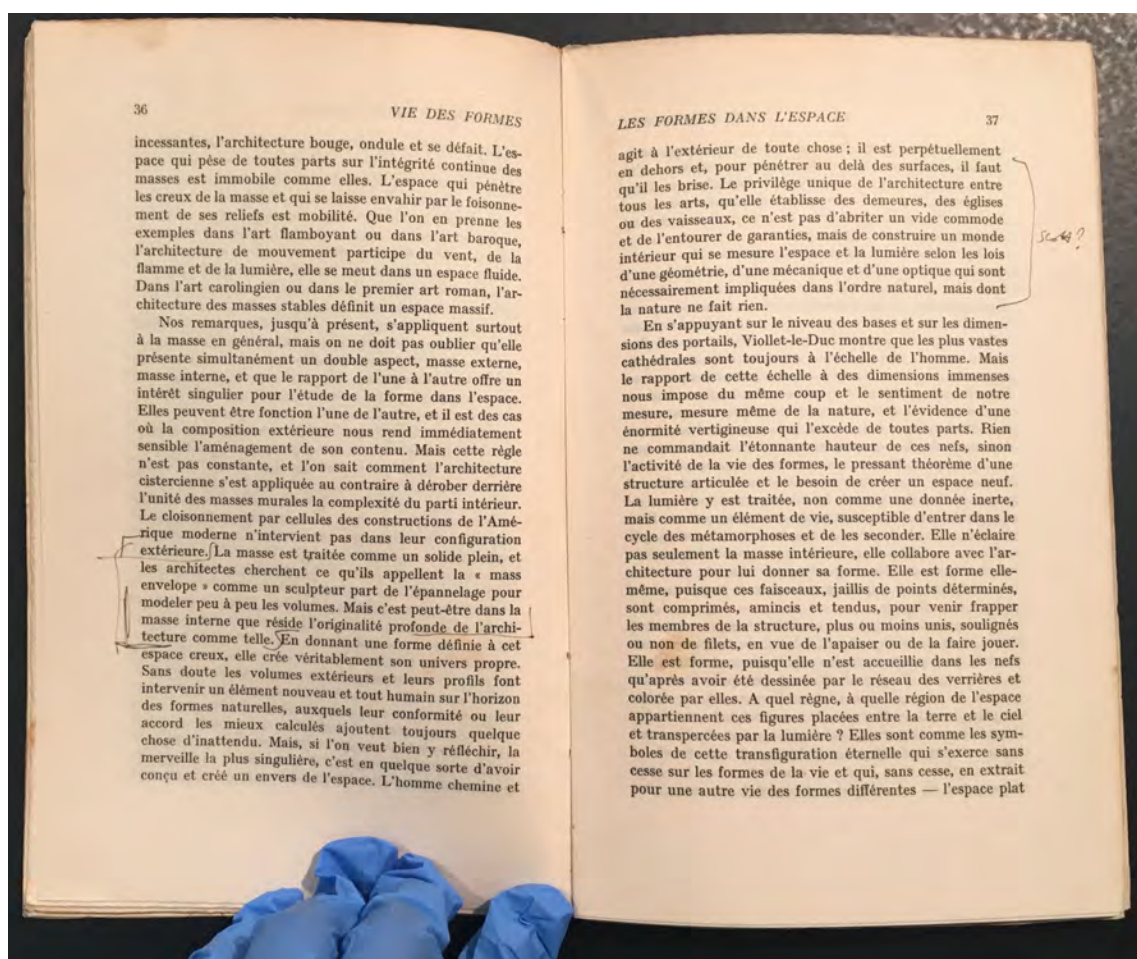


Fig.3.7: Marginália de Lina Bo Bardi fazendo referência às ideias de Scott. Livro: FOCILLON, Henri. Vie des formes. 4eme. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. (Ensaio de 1934). Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

3.3.4 o relatório da FAU

Dois meses depois da publicação do Edital do concurso para a cadeira de Teoria de Arquitetura da FAU, em julho de 1957¹¹⁹, os professores Rino Levi, Vilanova Artigas, Abelardo de Souza e Hélio Duarte¹²⁰, nomeados para formar uma comissão sobre o Seminário de Ensino do GFAU, elaboraram a seguinte resposta à uma reformulação no ensino:

O ensino da arquitetura constitui um problema de certa complexidade no mundo contemporâneo. Um exame superficial dos debates em curso nas principais organizações universitárias em torno dos critérios dentro dos quais formar arquitetos evidencia nitidamente que há um sério desajuste entre os “currícula” universitários e a vida profissional do arquiteto. As causas fundamentais desse desajuste, em nossa opinião, não repousam inteiramente no processo de instruir os profissionais. Elas terão suas raízes mais além, dentro da própria organização da sociedade e dos conflitos entre técnica e arte contemporâneas. Entretanto é inegável que na procura da integração do arquiteto à sua missão social, um papel preponderante cabe às organizações de ensino e preparação de profissionais.

No Brasil temos pouca experiência de ensino da arquitetura; pouco temos feito para a criação de métodos mais consentâneos com o nosso desenvolvimento. Agora, com a necessidade de enfrentarmos um progresso emancipador, aparece o arquiteto brasileiro como fator indispensável no conjunto social que se modifica rapidamente. Os sucessos da arquitetura brasileira, de outro lado, despertaram a atenção do mundo civilizado para o nosso país, o que implica

em maior responsabilidade no sentido de manter o prestígio que desfrutamos.

Se temos pouca experiência e pouca tradição no ensino da arquitetura, em compensação estamos menos comprometidos com métodos hoje considerados antiquados e contraproducentes. Convém frisar que temos todas as condições para iniciar um novo ciclo de experiências em torno do ensino dentro de um espírito mais evoluído, longe das limitações características de um tradicionalismo que só à primeira vista é difícil de romper.

É chegado o momento de fazer desaparecer a confusão que ainda existe entre as carreiras do engenheiro e do arquiteto. Este vício de origem tem raízes profundas. Para não irmos muito longe, basta uma vista de olhos no decreto 23 569 que regulamenta o exercício das duas profissões. No ensino da arquitetura esse espírito se reflete no vício de adaptar os currícula das escolas de engenharia ao invés de criarmos métodos próprios e originais explorando o rico repositório de informações que a experiência universal nos oferece.

Para a formação do arquiteto as disciplinas de caráter técnico servem para informação tanto quanto as disciplinas histórico-filosóficas. A missão do arquiteto, no entanto, é mais complexa. Dele se exige algo mais, isto é, uma síntese, uma visão unitária do mundo contemporâneo e da sociedade em que vive, que envolva e dê expressão às estruturas de toda a sorte.

Do arquiteto se exige uma soma de conhecimentos que tanto quanto possível possa lhe fornecer os meios para desempenhar com segurança a sua missão exprimindo o grau de desenvolvimento cultural da sociedade em que vive. Não é por outra razão que se encontra nas programações das escolas estrangeiras mais progressistas uma insistência sobre a expressão “arquiteto integral”,

¹¹⁹ Mesmo mês e ano da revista *Módulo* especial Brasília, onde se publicaram os vencedores do plano diretor para o plano piloto, onde Rino Levi e equipe ficaram em terceiro e Artigas e equipe em quinto lugar.

¹²⁰ Tanto Artigas como Rino Levi haviam participado do concurso para o plano piloto de Brasília.

particularizando para ele uma visão universal e única do mundo que o envolve.

Walter Gropius, que dos grandes arquitetos contemporâneos é talvez o que maior contribuição tem dado para o esclarecimento desses conceitos assim se exprime: “o arquiteto é um coordenador cuja missão é unificar os numerosos problemas sociais, técnicos, econômicos e plásticos inerentes à construção”. E sobre o ensino em particular: “o campo de ação do aluno deve ser universal e não fragmentário, compreendendo todos os conhecimentos e a experiência real”.

A nossa escola tem todas as condições para aproximar-se dessas aspirações conservando mesmo o conjunto de disciplinas que constam do curso atual, sem maiores mudanças que se afastem da atual estrutura federal de ensino. O próprio quadro de professores da escola, a nosso ver, não precisa de modificações, a não ser em número, que os que temos são poucos, principalmente no atelier de composição para atender as suas variadas exigências. O quadro de professores que dispomos é composto de elementos experimentados, habilitados técnica e culturalmente para o desempenho do ensino de arquitetura. O que mais nos falta, talvez é uma maior integração de todos os valores de uma equipe harmônica e convicta das possibilidades que realmente temos de dar um passo à frente na solução da missão que assumimos. O espírito de colaboração existe em alto grau. Esta é uma convicção que se firmou em anos de convívio e que se reforçou nos frequentes contatos que tivemos com a totalidade dos professores que conosco discutiram o programa de ensino que ora apresentamos. Este programa, portanto, não representa opiniões individuais ou de um pequeno grupo, mas o produto de laborioso estudo para o qual todos contribuíram.

O programa proposto define a orientação que se pretende dar ao ensino da arquitetura na nossa escola. Achamos oportuno da à Composição a importância que a mesma tem no exercício da profissão. Assim, nos parece acertado

colocar o atelier em posição de destaque e fazer convergir para ele todas as disciplinas do currículo.

Algumas disciplinas que figuram no atual programa da escola e que não foram incluídas do programa proposto seriam enquadradas no atelier.

A organização e o funcionamento do atelier, em nossa opinião, deverão apresentar estrutura flexível, adaptando-se cada vez mais às necessidades dos trabalhos programados pelos professores.¹²¹

Segundo Felipe Contier, que teve acesso ao material do relatório na elaboração de sua tese, o relatório fora acompanhado de um esquema de reestruturação do ensino. Neste, os exercícios de composição foram enfatizados e as matérias organizadas em grupo de matérias: de formação científica e aplicação técnica (mais presente nos anos iniciais) e de cultura apropriada (mais presente nos anos finais), além do atelier de projetos distribuídos em todos os anos. (Ver quadro explicativo no canto inferior direito). Segundo Carlos Millan, os autores do relatório abriram mão de propostas mais audaciosas de ensino uma vez que deveriam se manter no quadro vigente da legislação federal. E não seria naquele momento que as propostas foram de fato implementadas.¹²²

Os autores do relatório se referiam ao estrangeiro (provavelmente o mundo norte americano e europeu) como “mundo civilizado” - o que faz com que a referência de Lina ao termo “civilizado” em suas premissas iniciais de *Propedêutica* possa soar inclusive mais abrangente, pois não pareceu que Lina não se referisse ao Brasil neste quesito.

Lina estava certamente em sintonia com o grupo ao afastar-se dos tradicionalismos nos métodos de ensino, no entanto a sua

¹²¹ CONTIER, 2015, p.126-128.

¹²² Ibid, p.129.

insistência por uma continuidade histórica tendia a enfatizar que esta transição e gradual mudança era natural ao percurso da história.

No tocante às diferentes carreiras entre arquiteto e engenheiro, a tese de Lina representou uma ruptura com o pensamento dominante na FAU-USP, pois, como veremos, ela aproximava arquitetura a engenharia, a um endereço comum - tal qual sugestão de seu mentor Nervi.¹²³

Ao terem colocado a missão do arquiteto como a de “expressar o grau de desenvolvimento cultural da sociedade em que vive”, há muita semelhança no que virá a escrever Lina em sua premissa: de que a arquitetura é “o produto, ou melhor, a projeção do homem civilizado no mundo”, voltando à aceção de que o entendimento do termo “homem civilizado” de Lina Bo Bardi parece mais amplo que o de seus colegas. Todos concordaram, ao que parece, na busca de uma formação como “arquiteto integral”, ainda que Lina não tenha chegado a utilizar este termo em sua tese, tão em voga entre seus professores da escola de Roma. Talvez o termo deva seu uso à participação de Rino Levi na redação do documento.

Veremos que Lina Bo Bardi não se influenciará totalmente com o dito neste relatório ou organizado pelo novo programa de ensino, ainda que ela também tenha tocado em temas sensíveis que ali foram apresentados: a começar pela relação entre arte e ciência – tema a qual dedicou todo um subcapítulo de sua tese.

Os professores, como já comentado antes, não alteraram a grade curricular do curso, ainda que tenham dado maior enfoque ao

tema de Composição. Não obstante, esta não foi a posição de Lina Bo Bardi em *Propedêutica*, onde chegou até mesmo a propor a eliminação de outras disciplinas (a própria Teoria da Arquitetura) a favor de uma disciplina única, chamada simplesmente de História.

Mas, no final das contas, assim como para os professores que elaboraram o relatório, a tese de Lina também se apoiou em conceitos elaborados pelo pensamento de Walter Gropius. Do arquiteto que coordena fatores sociais, técnicos, econômicos e plásticos, inerentes ao projeto, ao estudante atento ao mundo real - como mencionado pelos professores. Para Lina, no entanto, a citação de Gropius realizou o fechamento de sua tese: do professor-arquiteto que passou a vida em busca de um método de ensino, ressaltando principalmente a sua crítica e revisão do “meio moderno”, e a tragédia que para ele representava ver a busca deste movimento transformada em receita ou canais fixos pela impaciência da geração mais jovem, não sem a contribuição dos escritos ou aforismos dos próprios “quatro mestres modernos”:

I regret to say that not all of the "Four Masters" have always refrained from helping to dig such channels. In the Preface to my book "Scope of Total Architecture", you find this sentence, "In the course of my life I became more and more convinced that the usual practice of architects to relieve the dominating, disjointed pattern here and there by a beautiful building is most inadequate and that we must find instead, a new set of values. Based on such constituent factor as would generate an integrated expression of the thought and feeling of our time. "I have spent a lifetime in this search". (Carta de Gropius a R. N. Rogers In: revista *Casabella* Milão, n. 213, em correspondência à pag. 1).¹²⁴

¹²³ BO BARDI, 1957, p.56.

¹²⁴ “Lamento dizer que nem todos os "Quatro Mestres" sempre se abstiveram de ajudar a

escavar tais canais. No Prefácio do meu livro "Escopo da Arquitetura Total", encontra-se esta frase: "No decurso da minha vida, fiquei cada vez

Lina recorreu ao texto de Gropius publicado pela revista *Casabella* #213, de nov-dez de 1956 – periódico este dirigido por Ernesto Nathan Rogers, que na edição de fev-mar de 1954 escrevera *Pretextos por uma crítica não formalista*, contemporizando as críticas feitas à arquitetura brasileira.

Das fatídicas críticas de 1953-54, Lina também utilizou mais de uma vez em sua tese referências às publicações da revista *Habitat 14* (jan-fev, 1954), onde publicara a conferência de Gropius sobre “o arquiteto na sociedade industrial” para a II Bienal de Arquitetura de São Paulo, na mesma edição que trazia novamente à tona a palestra de Max Bill para FAU em 9 de junho do ano anterior: “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade. Da conferência de Gropius, Lina comentara e destacara em sua tese o que entendia por “ética na profissão”¹²⁵ (tema recorrente em *Propedêutica*):

A significação da ética na profissão do arquiteto transcende o valor que, nas artes plásticas, foi denominado “selfexpression”, ou seja, “a expressão” de si próprio (e “expressão” vai aqui no sentido de *espírito sem modéstia*, ou de egoísmo artístico, já que a expressão de um artista está sempre implícita em sua obra) entrando, antes, no âmbito da responsabilidade moral perante a sociedade. “Verificamos agora – observa Gropius – que o componente social tem

mais convencido de que a prática habitual dos arquitetos para substituir o padrão dominante e desarticulado aqui e ali por um belo edifício é muito inadequada e que devemos encontrar, em vez disso, um novo conjunto de valores. Baseado em tal fator constituinte que geraria uma expressão integrada do pensamento e do sentimento do nosso tempo. ‘Passei uma vida inteira nesta busca’ (Carta de Gropius a R. N. Rogers In: Revista *Casabella*. Milão, n.213, em correspondência à pag.1)”, (tradução nossa). BO BARDI, 1957, p.90. A parte inicial deste parágrafo foi citada na *Hipótese* deste trabalho.

¹²⁵ Aprofundaremos neste tópico ao discutir a Falácia Ética da crítica no próximo capítulo.

maior valor do que os componentes técnicos, econômicos e estéticos”. O arquiteto deve ter, com efeito, plena consciência da própria responsabilidade de “realizador” de uma obra real, que *permanece* que está à vista de todos, e que persistirá, no complexo da herança espiritual que toda geração retransmite. O conceito de “ética” da profissão do arquiteto significa, para todos nós, um conjunto de princípios que começa com a modéstia artística, eliminando das próprias ambições a pretensão de querer brilhar a todo custo causando espanto e surpresa com a novidade e estranheza das soluções adotadas, procurando antes a correição estrutural, a rigorosa observância do princípio econômico *lato sensu*; e incide sobre as relações com o comitente.”¹²⁶

Lina, ao utilizar o termo em inglês “self expression”¹²⁷, emulou a crítica de Max Bill a Oscar Niemeyer em sua palestra de 1953 para os estudantes de arquitetura da FAU-USP, onde o arquiteto suíço havia declarado:

(...) Este ponto de vista sai do mal-entendido que a arte de construir deve ser outra coisa, que realizar uma função útil na sociedade; e outro mal-entendido que toda a arte e, antes de tudo, as artes plásticas, seria o que tão graciosamente se chamou de ‘self expression’, a expressão de si próprio.

Isto não é nem arte, nem arquitetura. (...) ¹²⁸

¹²⁶ BO BARDI, 1957, p.66-67.

¹²⁷ Vale também mencionar que, cinco anos antes, em 1951 foi cogitado o nome de Oscar Niemeyer para cadeira n.17 de *Composição de Arquitetura. Grandes Composições II*, do 5o ano da FAU, no entanto seu nome foi vetado pelo novo reitor nomeado pelo governador Lucas Nogueira Garcez. Ver em CONTIER, 2015, p.110.

¹²⁸ BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Habitat: revistas das artes no Brasil*, n. 14, jan-fev. 1954, p. polêmica A-B. Em fevereiro de 1958 Oscar Niemeyer fará um depoimento da revista *Módulo*, n.9, entendido como uma autocrítica de sua obra até então. Ver em XAVIER, 2003, p.238-240. Lina, por sua vez, rebaterá com

A arquiteta, em seu texto, fez questão de ressaltar que a “expressão do artista” estaria sempre implícita em sua obra, o que para ela seria diferente de “egoísmo artístico”. Defendendo, por sua vez, a modéstia artística, em oposição ao “brilhar a todo custo causando espanto e surpresa com a novidade e estranheza com as soluções adotadas” e caracterizada pela “correição estrutural, a rigorosa observância do princípio econômico lato sensu”. À primeira vista, e com a devida distância temporal, parece simples supor que Lina fora mais tarde, como o seu projeto do MASP na paulista, uma presa fácil de suas próprias declarações anteriores. Iremos, no entanto, abordar no próximo capítulo os conceitos de Scott e suas falácias para entender o que Lina entendia por “equivocos”.

o texto: “arquitetura ou Arquitetura” no Diário de Notícias de Salvador em set. de 1958. Ver em RUBINO, 2009, p.90-93.

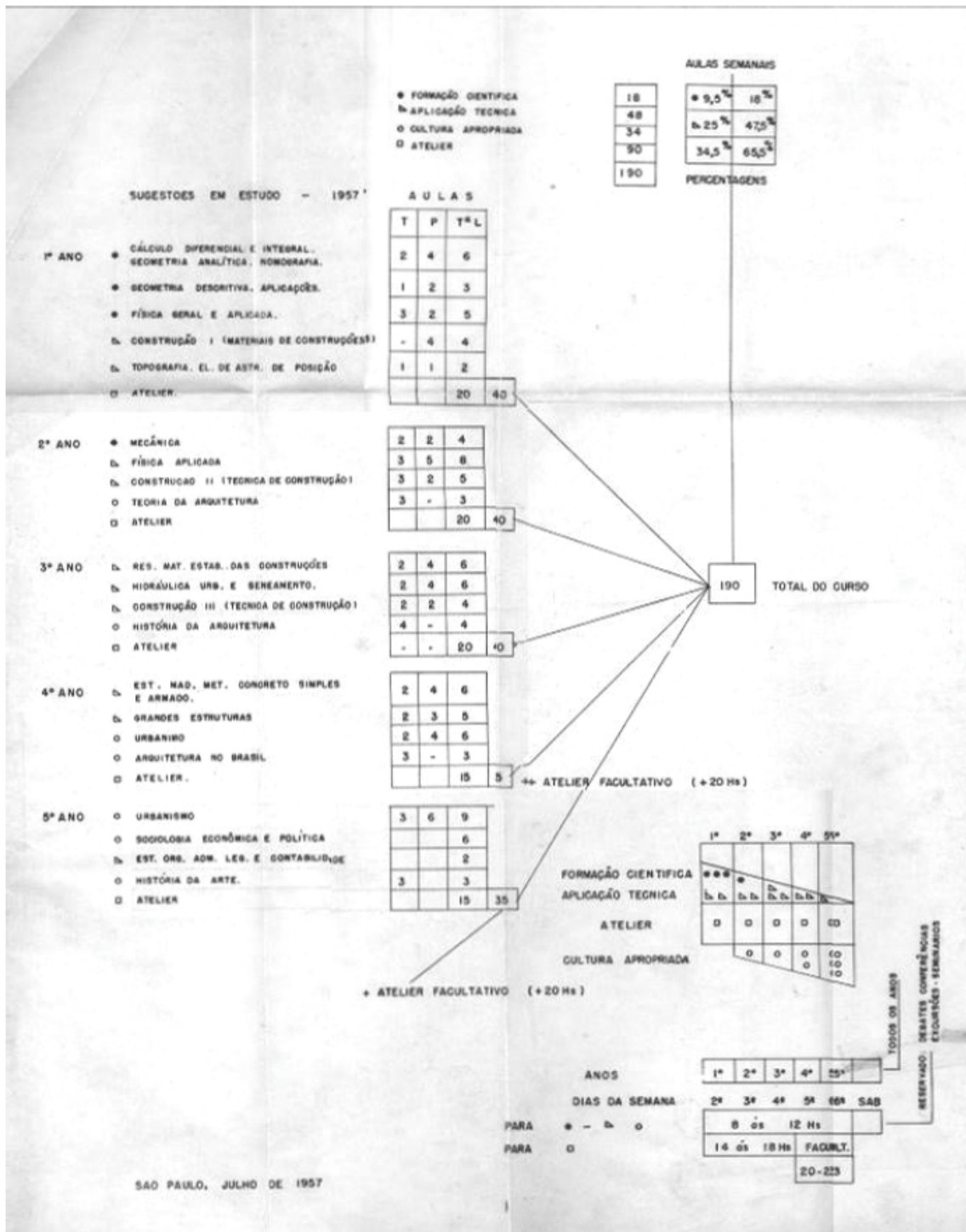


Fig.3.8: Relatório esquemático da Comissão de Ensino, 1957. Fonte: CONTIER, 2015, p.133.

3.3.5 o concurso cancelado

As inscrições do concurso da cadeira de *Teoria da Arquitetura*, e a consequente entrega dos trabalhos, estavam marcadas para o dia 21 de setembro de 1957. Se inscreveram no certame os arquitetos: Luiz Saia (ligado ao Centro de Estudos Folclóricos do GFAU), Eduardo Corona (regente da cadeira à época), Miguel Badra Júnior (contratado para a cadeira de 1952 a 1954), José Vicente Vicari (que havia desistido da cadeira de Composição) e Lina Bo Bardi (que havia recém lecionado *Composição Decorativa* entre 1955 e 1956).¹²⁹ Vale dizer aquele fora um dos oito concursos para professores catedráticos que a FAU realizava entre os anos de 1956 e 1957. E não foi o primeiro a apresentar irregularidades, pois antes dele o concurso para a cadeira de *Pequenas Composições* optou por reprovar todos os candidatos, enfrentando como consequência uma contestação judicial que durou sete anos.¹³⁰

Lina fez sua inscrição no concurso um dia antes do prazo.¹³¹ No acervo do ILBPMB encontramos outros documentos relativos a esta participação: um currículo escrito à máquina datado de 21 de setembro de 1957 com documentos comprobatórios – entregue ao secretário da Universidade¹³²; e outro documento que atesta as despesas de Lina Bo Bardi com o cumprimento de uma carta precatória relativa ao mandado de segurança impetrado contra ato do Vice-Diretor da Faculdade de Arquitetura e

Urbanismo (José Gravina) – datado de 25 de setembro de 1957, quatro dias depois de sua inscrição.¹³³

Realmente, no currículo anexado no último dia de inscrição por Lina não consta o seu diploma, mas há um aditamento (anexo n.17) onde aparece a sua inscrição no quadro profissional de arquitetos italianos, seção da Lombardia em 1943. Como doc. Anexo n. 75, temos o atestado das funções assumidas por Lina na FAU-USP, datado do dia 20 de setembro de 1957, assinado pelo próprio Vice-Diretor. O currículo elaborado para a participação do concurso foi o que serviu de base para o *Currículo Literário*, publicado em seu livro póstumo de 1992 – o que explica em parte a sobrevalorização de algumas de suas participações em seu trabalho editorial na Itália e a ausência da participação de seu colega e ex-companheiro Carlo Pagani nos eventos citados.¹³⁴ Tendo em mãos também três cartas de recomendação redigidas por Gio Ponti, Marco Zanuso e Bruno Zevi (este último cuja obra era indicada no Edital) Lina Bo Bardi se inscreveu para o concurso de Teoria – onde, curiosamente, não hesitou em contestar em sua tese parte das ideias sobre o espaço interno concebidas por seu grande amigo.

Segundo Campello, o mandado de segurança, expedido cinco dias depois, foi feito para garantir a sua participação no concurso uma vez que Lina teria tido problemas de documentação – pois teria perdido o seu diploma no bombardeamento de seu

¹²⁹ CONTIER, 2015, p.122 e 123.

¹³⁰ Ibid., p.129.

¹³¹ Acervo ILBPMB Doc. 1.569.3-1 (1) Segundo Pesquisa de PERROTA-BOSCH, 2021, p.203, provavelmente tendo como fonte a entrevista a Marcelo Ferraz, Lina teria entregado à universidade cem exemplares de sua tese: “...muitos dos quais se espalharam indevidamente por São Paulo, sendo encontrados décadas depois à venda na feirinha de

antiguidades dos domingos no vão livre do MASP.”

¹³² Acervo ILBPMB Doc. 1.554.1 (1)

¹³³ Acervo ILBPMB Doc. 1569.4 (1)

¹³⁴ Ver entrevista de Renato Anelli a Carlo Pagani. ANELLI, Renato. Considerazioni sul Curriculum Letterario di Lina Bo Bardi i altri ricordi, p.93-103. In: CRICONIA, A. (Org.) *Lina Bo Bardi. Un'Architettura tra Italia e Brasile*. Milano: Francoangeli, 2017.

escritório em Milão. Zeuler Lima acrescenta a este imbróglgio contando que o mandado de segurança sobre o concurso para a cadeira#14 da disciplina *Teoria da Arquitetura* deu início a uma longa batalha judicial que suspendeu a avaliação pública de Lina Bo Bardi até o início de 1959, conforme documentação do conselho universitário datado de 26 de setembro de 1958.¹³⁵ Lina Bo Bardi nunca esclareceu de fato o que ocorreu neste episódio. Em entrevista para Olívia de Oliveira em 1991, seis meses antes de seu falecimento, Lina Bo Bardi atribuiu a sua posição política de “esquerdas”, a sua atitude de buscar enfrentamentos e ao fato da maior parte dos professores serem de engenharia, como os motivos de a terem barrado no concurso a professora catedrática na FAU.¹³⁶ Na realidade, e diferente do alegado por Lina Bo Bardi, em 1952 o número de professores arquitetos havia recém se tornado maioria na FAU.¹³⁷

¹³⁵ LIMA, 2021, p.75.

¹³⁶ OLIVEIRA, Olívia de. Lina Bo Bardi: obra construída. In: *2G Revista Internacional de*

Arquitetura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n.23-24, 2002, p.250.

¹³⁷ CONTIER, 2015, p.117.

4. O SEGUNDO FIO: AS FALÁCIAS DA CRÍTICA

4.1 Uma Aproximação Historiográfica:

The Architecture of Humanism (1914)

O segundo marco teórico - *The Architecture of Humanism* de Geoffrey Scott - da tese de cátedra de Lina Bo Bardi, opera no campo da crítica e da estética da arquitetura, e não somente no campo filosófico-histórico como foi o caso do livro de R.G. Collingwood. Geoffrey Scott está entre os 15 autores mais citados na tese de Lina, o que não é pouca coisa em vista das cinco páginas que compõem o índice de nomes. Por outro lado, dada à extensa lista de personagens citados em *Propedêutica*, Scott aparece apenas quatro vezes ao longo da tese: no *Prefácio*, nos subcapítulos *Acerca de alguns Tratados e Teoria do Espaço Interno* e nas notas das ilustrações de *Atualização Metodológica*.

Lina Bo Bardi, em nenhum momento, disse corroborar com a totalidade das ideias do livro de Scott, aliás, argumento também válido para os escritos de R.G. Collingwood. Afinal, o leitor é sempre um crítico. Para validar o interesse por Collingwood, este trabalho se apoiou nas marginais encontradas. As anotações nas margens do exemplar do livro de Geoffrey Scott do centro de pesquisa do MASP, porém, foram poucas – quase sempre seleções dos trechos a serem transcritos a sua tese. Aliás, este tipo de marcação acabou sendo a mais comum entre as encontradas nos demais exemplares bibliográficos pesquisados – exceção às obras já citadas na Metodologia deste trabalho. A marginalia utilizada como seleção de material, como foi o caso do aplicado à obra de Scott por Lina, e não como percurso e apoio ou interesse destacado na leitura, nos sugere que a leitora já tinha conhecimento do material que encontraria ali.

Entretanto, Geoffrey Scott foi resgatado por Lina Bo Bardi em outra ocasião, trinta e dois anos depois, em 1989 na sua conferência a estudantes de arquitetura na FAU – palestra depois publicada na Revista *Projeto*.¹ Naquela ocasião, vale lembrar que Lina chamou o livro de Scott de “uma obra básica para a nossa geração europeia de estudantes”. Desta forma Lina reforçou o conhecimento do livro de Scott como uma fonte comum ou de base para a sua formação.² O “resgate” do pensamento de Scott, no final dos anos 80, disse respeito aos “equivocos” ou “falácias” presentes na história da crítica arquitetônica apresentadas em seu livro, *The Architecture of the Humanism*, e de como o correto entendimento deste conteúdo seria fundamental para, segundo Lina, não cair na armadilha do entusiasmo pelo “passado enquanto passado”, se referindo provavelmente naquele momento ao nascente *Post-Modern*.³ O furor de Lina contra o *Post Modern* foi explicitado também

¹ BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. Revista *Projeto*, São Paulo, n.133, 1990, p.103-08. In: RUBINO (org.), 2009, p.162 Cathrine Veikos já havia identificado este vínculo entre *Propedêutica* e a palestra de Lina Bo Bardi na FAU: “...she returned to Scott as a point of departure, proof of her continued commitment to this approach and, perhaps to a greater extent, of her persistence and headstrong character.” “...ela voltou para Scott como um ponto de partida, prova do seu empenho contínuo nesta abordagem e, talvez em maior medida, da sua persistência e caráter obstinado.”, (tradução nossa). VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.39.

² Quando o Livro aparece traduzido na Itália, em 1939, Lina está no último ano do curso de Arquitetura.

³ Em 1982, o *At&T Building* e o *Portland Building* haviam sido concluídos, de autoria de Philip Johnson e Michael Graves, respectivamente. Entre junho e agosto de 1988, um ano antes da palestra de Lina na FAU, *The Museum of Modern Art* de Nova York havia montado a exposição *Deconstructivism*, de curadoria de Philip Johnson e Mark Wigley, numa intencional antítese aos

em seu texto memorial para o SESC Pompéia: “nascido nos Estados Unidos, adquiriu importância internacional na última Bienal de Veneza” – Lina provavelmente se referia à bienal intitulada *La Presenza del Passato*, com a exposição *Strada Novíssima*, organizada em 1980 por Paolo Portoghesi – “...reacionário e anti-atual confunde o verdadeiro sentido da história, com os duvidosos retornos ao historicismo”.⁴

Tanto Rogério de Castro Oliveira quanto Cathrine Veikos destacaram o livro de Scott no repertório da tese da Lina; o primeiro ressaltou o “domínio de um campo discursivo diverso daquele adotado usualmente, à época, no âmbito das escolas de arquitetura”⁵; a segunda relacionou a recuperação do livro, cuja primeira edição fora de 1914, a uma correlata citação espacial utilizada por Zevi em *Saper vedere l'architettura* (1948), reutilizada depois por Lina em *Propedêutica* (1957). Cathrine Veikos identificou, ainda que não tenha

valores defendidos pelo movimento moderno. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327506.pdf?_ga=2.157228350.449422566.1648039036-1410557897.1521729777>. Acesso em: fev. 2022.

⁴ “A Retromania impera, na Europa e nos Estados Unidos, absolvendo criticamente os penetras da arquitetura, que, desde o começo da industrialização gratificam as classes mais abastadas com as reciclagens espirituais do Passado. Cornijas, portais, frontões, trifórios e bíficos, arcos romanos, góticos e árabes, colunas e cúpulas grandes e pequenas nunca deixaram de acompanhar num coro baixinho, discreto e sinistro, a marcha corajosa do Movimento Moderno brutalmente interrompida pela Segunda Guerra Mundial.” BO BARDI, texto acompanhando SESC-Fábrica Pompéia In: FERRAZ (Coord.), 2008, p.226.

⁵ OLIVEIRA, Rogério de Castro. A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria ensinar. 8º Seminário DCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 1 a 4 de setembro de 2009, p.7.

aprofundado no tema em seu livro, que em *Propedêutica* Lina reformulou, com seu estilo jornalístico, as falácias classificadas por Scott como os títulos de seus subcapítulos na tentativa de obedecer aos requisitos do Edital e apontou que ressonâncias do discurso e referências de Scott colorem o escrito de Lina ao longo de *Propedêutica*.⁶ Seu argumento nos motivou a, neste trabalho, ir mais a fundo nesta comparação, expandindo-a às ilustrações de Propedêutica.

A edição em inglês do livro de Scott utilizada por Lina é bem próxima à data de sua tese, de 1954, da editora *Double Day Anchor Book, Garden City* em Nova Iorque. A edição em italiano do livro de Scott citada por Bruno Zevi data de 1939 (Ed. *Laterza*, Bari), ocasião que o livro recebeu sua primeira tradução italiana das mãos de Elena Craveri Croce (filha de Benedetto Croce).⁷

No entanto, foi possível verificar que em julho de 1937, a revista *Meridiano di Roma* (n.28), dirigida por Pietro Maria Bardi, apresentou um resumo crítico sobre o livro de Scott, assinado por Antonia Nava. Este novo dado abre a alternativa de que o caminho das ideias de Scott até Lina, possam

ter vindo inclusive via Bardi.⁸ Em 1937, Zevi teria nove anos de idade e Bardi trinta e sete, o que faz parecer razoável que P.M. Bardi tenha tido mais proximidade às ideias do livro antes dele. No artigo da revista *Meridiano di Roma*, Antonia Nava atribuiu ao crítico de arte Emilio Cecchi (1884-1966) a memória de trazer os pensamentos do livro de Scott à tona. Cecchi, segundo Nava, ao estar em frente ao Partenon, recordara o juízo de Le Corbusier, comparando-o então às considerações de Scott sobre a funcionalidade do dórico. A autora (Antonia Nava) afirmou que, apesar das ideias “superadas” vinculadas às teorias associativas de Lipps e de Wölfflin, presentes em *L’Architettura dell’Umanesimo*, o livro de 1914 trazia ainda qualidades relevantes que contribuiriam para aclarar alguns temas polêmicos. Ao longo do texto, além de uma explicação resumida das críticas categorizadas por Scott (as ditas falácias), foi dada atenção à polêmica em torno do papel do ornamento como indissociável da arquitetura.⁹

Ao pesquisarmos outros autores que alimentaram sua tese, Lina Bo Bardi também sublinhou referências que estes fizeram à

⁶ A citação espacial mencionada aparece em *Propedêutica* no subcapítulo: *A Teoria do Espaço Interno*. VEIKOS, Cathrine. *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. New York: Routledge, 2014, p.39.

⁷ MARTÍNEZ, Raúl Martínez. Bruno Zevi, the continental European emissary of Geoffrey Scott's theories. *The Journal of Architecture*, jan., 2019, p.30. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1527383>>. Acesso em: abr. 2022. O autor salienta que tanto o livro de Scott traduzido na Itália, em 1939, como a edição original em inglês de 1914, foram publicados em momentos poucos fortuitos, por coincidirem com o início das duas grandes guerras.

⁸ O caminho desta investigação até o artigo da revista *Meridiano di Roma* se deu por uma menção ao mesmo no livro de Francesco Tentori.

TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, p.143. O artigo original da *Meridiano di Roma* foi gentilmente enviado online por Valentina Zanchin, do *Centro Apice*, através das *Riviste Digitalizzate del Fondo Marengo*, pertencente à *Universidade degli studi di Milano*.

⁹ “Lo Scott già sapeva bene che l’ornamento non è che una più o meno piccola parte inscidibile dell’architettura, respondente ‘in scala più piccola’ all’unità del disegno.” “Scott já sabia bem que o ornamento não é que uma parte mais ou menos pequena indissociável da arquitetura, respondendo 'em menor escala' à unidade do projeto”, (tradução nossa). NAVA, Antonia. *L’Architettura dell’Umanesimo*. Revista *Meridiano*, Milano, n.28, 11 de julho, 1937, p.IV.

obra de Scott, como foi o caso com os livros de Georges Gromort e de Henri Focillon. A obra de Gromort sobre o ensino de teoria da arquitetura na *École de Beaux Arts de Paris* (1946) – uma das referências citadas em *Propedêutica* ligadas ao nome de Julien Guadet - mencionou o livro de Scott como “notável”, lamentando a ausência de sua publicação na língua francesa, e admirando a agudeza crítica do autor num campo de contradições arquitetônicas.¹⁰ Com este grifo de Lina, verificamos que o livro de Scott era referência para o professor de teoria da *École de Beaux Arts de Paris*, antes mesmo da referência feita a ele no livro de Bruno Zevi.

Bruno Zevi em *Storia dell'Architettura Moderna* (1950) criticou as menções de Scott às teorias derivativas da *empfängnis* aplicadas à arquitetura,¹¹ porém, ao mesmo tempo declarou que Geoffrey Scott era um crítico sensível e, estando ainda vivo, poderia ter trazido “novas e brilhantes” ilações sobre o tema. Segundo Zevi, a “fisiopsicologia” deveria servir apenas na categoria de metáfora dentro da crítica da arte.¹² Em *Saper Vedere* (1948) Zevi havia dito que as falácias categorizadas por Scott não abordavam propriamente de equívocos, como afirmava seu autor, apenas facetas do mundo da arte.¹³

¹⁰ GROMORT, Georges. *Essai sur la Théorie de L'Architecture*. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts. Cours Professé a l'École National Supérieure de Beaux-Arts de 1937-1940. 2ème. ed. Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1946, p.24

¹¹ Ver em: MARTÍNEZ, 2019, p.27-50. A respeito do movimento no espaço na arquitetura e Zevi criticando as categorias de análise crítica a partir do seu entendimento sobre os escritos de Scott. Mas perguntamos: Não seriam as próprias teorias de Zevi em “as várias idades do espaço”, com o movimento do corpo humano no espaço, em parte derivações da mesma ideia?

¹² ZEVİ, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Turin: Einaudi, 1953 (2.ed.), p. 341 e 342.

Scott, devido a sua morte precoce, só pôde fazer o prefácio das duas primeiras edições de seu livro, 1914 e 1924. Em 1929, o historiador Henry-Russell Hitchcock Jr. lhe dedicou o último parágrafo de seu livro *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (1929):

The most successful revivals of the nineteenth century were those in which there reappeared or remained the most of Baroque tradition; the most plausible theorists of revival have been those who were most appreciative of the Baroque. Here Geoffrey Scott took most definitely his stand in *The Architecture of Humanism*. Fortunately the value of that book as a partial study of the physiological aesthetic of architecture is not negated by this fact, and the architecture of the New Pioneers, if not at all an architecture of humanism is nevertheless the more comprehensible critically to those who are familiar with, if not altogether won to Geoffrey Scott's theories.*

*As this book goes to press I have learned of the death of Geoffrey Scott. It is more than sad to think that there may now be no further work on architecture from a pen that set forth the subject more brilliantly than has been done since Ruskin. But the *Architecture of Humanism* will continue to hold its place, reminding us of a time when Humanism had a brighter meaning than it has to-day.¹⁴

¹³ ZEVİ, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998 (1948), p.112.

¹⁴ “Os revivals mais bem-sucedidos do século XIX foram aqueles em que reapareceu ou permaneceu a maior parte da tradição barroca; os teóricos mais plausíveis do revival foram os que mais apreciaram o barroco. Aqui Geoffrey Scott tomou definitivamente a sua posição em *A Arquitetura do Humanismo*. Felizmente o valor desse livro como um estudo parcial da estética fisiológica da arquitetura não é negado por este fato, e a arquitetura dos Novos Pioneiros, se não mesmo uma arquitetura do humanismo, é no entanto mais compreensível criticamente para aqueles que estão familiarizados, se não

Segundo Panayotis, Hitchcock, com esta declaração, teria acentuado a sobrevivência tácita da razão clássica e confirmado assim a continuidade de seus princípios fundamentais da construção, ainda que através de outro vocabulário.¹⁵ Mas Panayotis não fez nenhuma menção aos equívocos da crítica levantados por Scott - escopo principal do livro *The Architecture of Humanism*.

Em 1966, no prefácio da primeira edição de *Complexity and Contradiction in Architecture*, Vincent Scully resgatou o livro de Scott comparando-o ao de Robert Venturi. Scully exaltou o humanismo na arquitetura de Venturi pela compreensão das ações humanas e do efeito que as formas físicas causam em seus espíritos:

The essential point is that Venturi's philosophy and design are humanistic, in which character his book resembles Geoffrey Scott's basic work, *The Architecture of Humanism*, of 1914. Therefore, it values before all else the actions of human beings and the effect of

physical forms upon their spirit. In this, Venturi is an Italian architect of the great tradition-whose contact with that tradition came from art history at Princeton and a fellowship at the American Academy in Rome. But, as his Friends Housing shows equally well, he is one of the very few architects whose thought parallels that of the Pop painters and probably the first architect to perceive the usefulness and meaning of their forms. He has clearly learned a good deal from them during the past few years, though the major argument of this book was laid out in the late fifties and predates his knowledge of their work. Yet his "Main Street is almost all right," is just like their viewpoint, as is his instinct for changes of scale in small buildings and for the unsuspected life to be found in the common artifacts of mass culture when they are focused upon individually. The "Pop" in Le Corbusier's "Purism," as in that of the young Léger, should not be forgotten here, and it takes on renewed historical significance as its lesson of exploded scale and sharpened focus is learned once more. Again one has the feeling that Le Corbusier, painter and theorist that he was, would have best understood Venturi's alliance of visual method with intellectual intention.¹⁶

totalmente conquistados pelas teorias de Geoffrey Scott.* À medida que este livro vai para a imprensa, tomei conhecimento da morte de Geoffrey Scott. É mais do que triste pensar que agora pode não haver mais trabalho sobre arquitetura a partir de uma caneta que exponha o assunto de forma mais brilhante do que tem sido feito desde Ruskin. Mas a *Arquitetura do Humanismo* continuará a ocupar o seu lugar, lembrando-nos de uma época em que o Humanismo tinha um significado mais profundo do que o que tem hoje.", (tradução nossa). HITCHCOCK, Henry-Russel. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. New York: Hacker Art Books, 1970 (v.o.:1929), p.236. Disponível em: <<https://archive.org/details/modernarchitectu0000hitc/page/236/mode/2up>>. Acesso em: jan. 2021.

¹⁵ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.137

¹⁶ "O ponto essencial é que a filosofia e o design de Venturi são humanistas, em que o seu livro se

assemelha à obra básica de Geoffrey Scott, *A Arquitetura do Humanismo*, de 1914. Por isso, valoriza antes de tudo as ações dos seres humanos e o efeito das formas físicas sobre o seu espírito. Nisto, Venturi é um arquiteto italiano da grande tradição - cujo contato com essa tradição veio da história da arte em Princeton e de uma bolsa na Academia Americana em Roma. Mas, como o seu "Friends Housing" mostra igualmente bem, ele é um dos poucos arquitetos cujo pensamento é paralelo ao dos pintores Pop e provavelmente o primeiro arquiteto a perceber a utilidade e o significado das suas formas. Aprendeu claramente muito com eles durante os últimos anos, embora o principal argumento deste livro tenha sido apresentado no final dos anos cinquenta e seja anterior ao seu conhecimento do seu trabalho. No entanto, a sua "Main Street is almost all right", é tal como o seu ponto de vista, assim como o seu instinto para mudanças de escala em pequenos edifícios e para a vida insuspeita que se encontra nos artefatos comuns da cultura de massas quando estes se concentram individualmente. O "Pop" no

No quesito da interpretação espacial da arquitetura, Scott, seu mestre Berenson, assim como Wright, receberam o reconhecimento de seu pioneirismo também por Colin Rowe em 1979:

It seems almost certain that space-talk made its decisive entry into the critical vocabulary of American and English architects with the publication of Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture* in 1941, and Nikolaus Pevsner's *An Outline of European Architecture* in 1943. Certainly, before the early 1940s, English-speaking readers appear to have been relatively underexposed to the analysis of buildings in terms of space and, since then, have come to accept such analysis (Bruno Zevi, *Architecture as Space*, 1957, might be an instance) as a relative commonplace; and, quite possibly, Le Corbusier might be taken as a representative of something to the same effect related to French usage. For, while Le Corbusier's publications seem to be distinctly 'dumb' as regards space-talk, with him too the new critical vocabulary ('ineffable space') seems to insinuate itself

during the course of the 1940s and to become explicitly advertised in *New World of Space* (1948). However this may be, when Anglo-American usage is considered, there remain two, possibly three, exceptions to what has just been stipulated: Bernard Berenson; his disciple Geoffrey Scott; and, maybe, Frank Lloyd Wright.¹⁷

Panayotis, por sua vez, classificou a Geoffrey Scott (1884-1929) na Grã Bretanha, entre os principais autores precedentes da historiografia moderna, colocando-o ao lado de Viollet-le-Duc (1814-1879) e Auguste Choisy (1841-1909) na França, e de Jacob Burckhardt (1818-1897) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) na Alemanha.¹⁸ Deve-se considerar que Scott é o mais jovem entre os precedentes citados – pertencendo mais à geração de Le Corbusier do que a de estes precursores – e, segundo ele próprio, devedor da obra de Burckhardt e de

"Purismo" de Le Corbusier, como no do jovem Léger, não deve ser esquecido aqui, e assume um significado histórico renovado à medida que a sua lição de escala explodida e foco aguçado é aprendida mais uma vez. Mais uma vez se tem a sensação de que Le Corbusier, pintor e teórico que era, teria compreendido melhor a aliança do método visual de Venturi com intenção intelectual.", (tradução e grifo nossos). SCULLY, Vincent. Introduction (1st. ed.). p.10. In: VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1977 (2nd.ed.), (1966).

¹⁷ "Parece quase certo que a conversa espacial fez a sua entrada decisiva no vocabulário crítico dos arquitetos americanos e ingleses com a publicação de Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture* em 1941, e Nikolaus Pevsner's *An Outline of European Architecture* em 1943. Certamente, antes do início dos anos 40, os leitores em língua inglesa parecem ter sido relativamente menos expostos à análise de edifícios em termos de espaço e, desde então, têm vindo a aceitar tal análise (Bruno Zevi, *Architecture as Space*, 1957, pode ser um exemplo) como um lugar relativamente comum; e, muito possivelmente, Le Corbusier pode ser

tomado como um representante de algo com o mesmo efeito relacionado com o uso francês. Pois, enquanto as publicações de Le Corbusier parecem ser claramente "burras" no que diz respeito à conversa espacial, com ele também o novo vocabulário crítico ("espaço inefável") parece insinuar-se durante os anos 40 e tornar-se explicitamente publicitado no *New World of Space* (1948). No entanto, quando se considera a utilização anglo-americana, podem existir duas, possivelmente três, exceções ao que acabou de ser estipulado: Bernard Berenson; o seu discípulo Geoffrey Scott; e, talvez, Frank Lloyd Wright", (tradução nossa). ROWE, Colin. *The Present Urban Predicament*, lecture delivered at The Royal Institution, London in 1979. In: Alexander Caragone (ed.), *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays*, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1996, Vol. 3, 165–220, here 219. In: SCHNOOR, Christoph. Colin Rowe: Space as well-composed illusion. *Journal of Art Historiography*. dez, 2011. Disponível em: <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/schnoor.pdf>>. Acesso em: fev. 2021.

¹⁸ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.17.

Wölfflin.¹⁹ No meio inglês, Panayotis identificou também a influência de Geoffrey Scott nos escritos de Reyner Banham e Peter Collins – sendo que este último já havia sido relacionado com R. G. Collingwood.²⁰ Lina Bo Bardi, para sua tese, estava certamente em sintonia com os antecedentes históricos anglo saxões do final da década de cinquenta.

A partir desta breve análise historiográfica, percebe-se que apenas com Hitchcock e Gromort o livro de Scott foi citado por seu refinamento crítico frente as falácias da crítica (teorias) do século XIX. A partir de Zevi, em 1948, foi a segunda parte do livro a que recebeu mais atenção - a relacionada à percepção espacial - apesar das ressalvas críticas a sua origem fisiopsicológica que, paradoxalmente, o próprio Zevi, deu continuidade. A partir dos anos sessenta, a obra de Scott recebeu destaque por Scully ao associá-la à obra de Venturi, pela valorização das “ações dos seres humanos e os efeitos das formas físicas em seus espíritos” - ainda que, como veremos, Scully vinculou o visual a uma intenção intelectual, e a teoria de Scott seguiu em percurso contrário, isto é, com a do puro deleite.

Mas afinal, qual era a postura de Lina frente às teorias de Scott? A princípio, pelas citações utilizadas em sua tese, Lina Bo Bardi em 1957 corroborou com as ideias espaciais expressas como valores humanos por Scott (fisiopsicológicas com ressalvas, com duras críticas ao perigo do mal-uso a partir da teoria de Zevi). Lina não fez menção direta às falácias ou à história da crítica formulada por

Scott, ainda que, como pretendemos mostrar, subliminarmente, estes temas tenham aparecido ao longo de *Propedêutica* através dos textos e ilustrações. Já em 1989, como já foi dito acima, foram as falácias categorizadas por Scott as que foram utilizadas por Lina no combate aberto aos desvios do *Post-Modern*.²¹

¹⁹ SCOTT, 1999, p.12.

²⁰ TOURNIKIOTIS, 1999, p.146 e p.301.

²¹ Para este uso não-metafórico da obra de Scott, Zevi criou a Falácia Biológica, com sentido diverso

da falácia de mesmo nome defendida pelo autor inglês. Veremos isto adiante em detalhes.

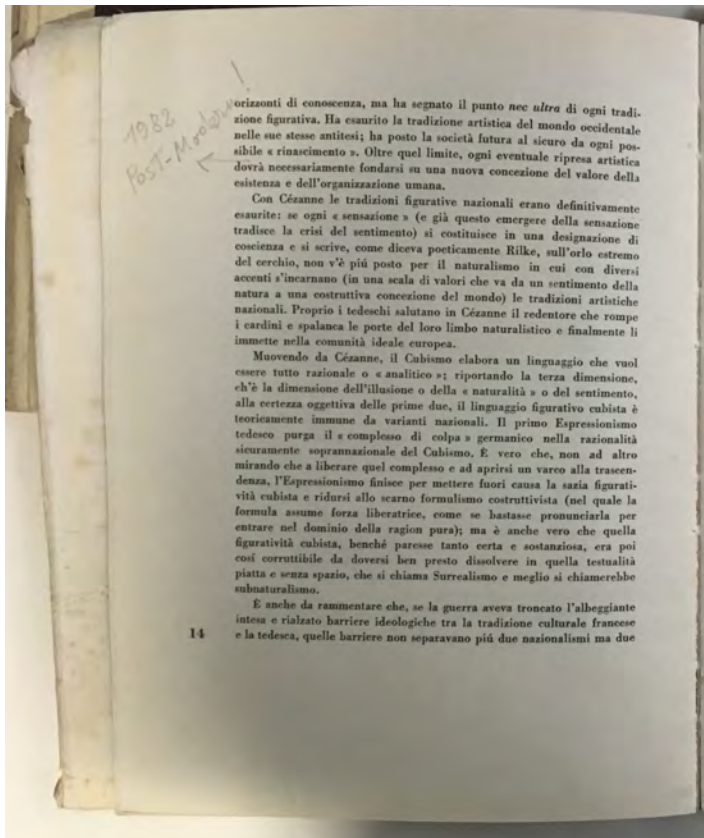


Fig.4.1: Marginalia de L.B. em livro de G.C. Argan. Fonte: Biblioteca ILBPMB, fotografia para uso acadêmico. Encontramos uma marginalia de Lina Bo Bardi em referência ao *Post Modern* no livro *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951) de G.C. Argan, p.14, onde Lina escreveu: *1982 Post Modern!* - provavelmente ironizando a posteriori um parágrafo introdutório de Argan, quem havia entendido a Bauhaus como o ponto final da tradição figurativa do ocidente, tendo colocado a sociedade do futuro em segurança de qualquer possível “renascimento”.

L'architettura dell'Umanesimo

IL SECOLO XX Gli Schneider

Un libro sulla Architettura dell'Umanesimo, pubblicato nel 1914 a Londra da Geoffrey Scott, viene felicemente alla memoria di Emilio Cecchi danzati al Parlamento gli vennero cioè alla memoria, a proposito del giudizio di Le Corbusier e della polemica sul funzionalismo, alcune rievocazioni e chiose osservazioni, in esso contenute, sulla funzionalità del gusto.

Il libro, che nella storia della critica vale per avere importato in Inghilterra la teoria associazionistica del Lipps e del Wilhelm, è raccomandato dai Cecchi ai lettori, più che per questa sua posizione ormai superata, per pregi ancora in qualche modo attuali: appunto per certa chiarezza e giustezza e libertà di vedute, che, in campo di polemica architettonica, possono far luce, in mancanza d'un lume, in tale campo più recente.

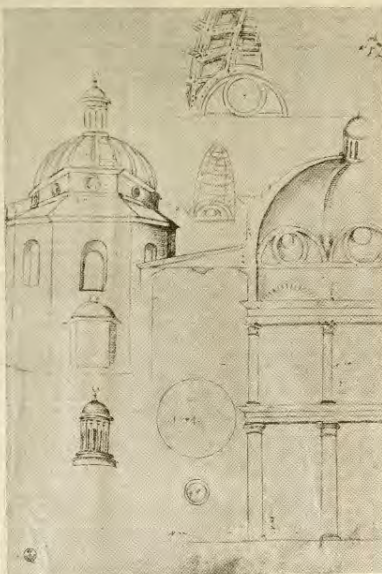
Community, firmes and delight's sense, tradotti da Henry Weston, umanista inglese, e citati dallo Scott all'inizio del volume, i tre caratteri attribuiti da Vitruvio all'architettura. C'è da domandarsi se l'architettura si accetterebbe passivamente che il terzo termine, la bellezza, non consegue dalla novità o funzionalità, dalla stabilità o costruttivismo, o da una combinazione di ambedue, ma che è di natura diversa, esclusiva, una specialità del gusto, o al limite, specificabile puramente quando lo Scott, togliendo dalla stessa pagina i tre termini di Vitruvio, che sarebbero tre «vie scendite» dal campo dell'architettura, per delliberatamente determinare i primi due uno strumento, un mezzo e piena di restrizioni, e poi il quale l'architetto lavora sulla materia, a raggiungere la «sola e penultima espressione», l'architettura concreta, unita come arte.

«L'architettura di gusto è tipica in quanto da essa funzionalità e costruttivismo appaiono chiaramente, evidentemente assenti, anche contraddetti, se necessario allo standard dell'arte, è appunto l'architettura dell'Umanesimo. Che per lo Scott è quella dai Brunelleschi alla fine del secolo XVIII: architettura che parla nella prima fase il linguaggio di Brunelleschi, nei paroloni e del seicento, nella seconda quello di Bramante o del seicento, poi il linguaggio barocco e settecentesco, cioè, secondo lo Scott, la sostanza, sempre lo stesso linguaggio, contraddizioni con la stessa, grande tradizione greco-antica romana, dimostrata fino alla tabula rasa del calceino, e l'architettura del rinascimento può essere studiata come risultato dei bisogni pratici cui dà forma un principio strutturale: ma deve essere studiata come un impulso estetico controllato da leggi estetiche, e solo da un giudizio estetico, definitivamente giustificato e convalidato. Tale gusto era «una preferenza per certe forme, certe combinazioni di linee, e di spazio, di luce e d'ombra e da parte degli architetti istintive, o almeno indifferenti alle regole succedute, al materialismo, alla scienza, ma in parte a spirito barocco e delusi di una gara lucasagena, perché apprezzava la grandezza come tale, e ammirava, perché aveva il senso del padronato; e le cose principate erano semplici in Toscana, perché lo spirito romano era semplice: nella Cancelleria le piante lunghe appaiono più corte, per obbedire alla scala, all'unità di disegno o in materia, una estetica».

E' chiaro come questa architettura non possa essere apprezzata da una critica del gusto. E lo Scott accusa il romanticismo dei «miti» degli e spetti i critici che fecero il giudizio architettonico di vario specie e sottoposte non estetiche, che confondono. Ma dal primo apparire di una teoria dell'architettura (la precedente era una teoria, ma pratica, fatta di regole e non di principi): fin dal primo sorgere di una storia dell'architettura, che era la storia del ciclo ormai chiuso.

Appunto per un senso della storia sentimentale e letteraria, per amore dello storicismo lontano, dell'Italia, per un accidente di cultura e, la preferenza del romanticismo va al medioevo. Un movimento che sembrerebbe rinascimento romantico, ma ch'essa in parte letteraria e sentimentale, aveva provocato al principio del '900 la restaurazione classicista, ma quel movimento era continuazione di una medesima volontà: di ritorno all'«classicismo del medioevo, che era stato formale, e subito quel movimento operò letteralmente su tale vivente tradizione. Ma il gusto romantico per il medioevo (che era anche «una gusto, una suggestiva interpretazione) non si rivalsa, ad esempio, verso la forma architettonica gotica, come interessante per sé, bensì verso il suo significato sospeso storico, simbolico, arbitrario. A differenza il gusto attuale da poco soppresso, delle rievocazioni del '900, era stato formale, quasi richiesto dalle necessità del già capriccioso, giotto, tettonico stile Luigi XV.

Lo spirito giotto e lo spirito greco facevano la loro battaglia. Eppure — ma lo Scott non lo nota — a parte lo spirito greco, e romanticismo classicismo del diciannovesimo secolo, alcuni artisti rinascimento allora architettura necessitata, appunto come nel '900 ritalianistici con il loro gusto, ad un precedente linguaggio. D'altronde interessa lo Scott solo la sfera del criticismo che, perduto ogni atteggiamento



di giudizio, asserviva a suggestioni letterarie sui vari secoli le opere concrete visivamente. Facciamo immateriali, che considerano le opere espressioni di questo rapporto a spirito o dei tempi, che mai avrebbero potuto esprimersi, come arte. «Una combinazione di forme plastiche ha un valore sensibile a parte da qualunque cosa che si possa sapere intorno ad esse. Nel romanticismo che si combatte o si pensa di romanzare intorno alle avventure, nelle quali le forme furono prodotte, non fece provare attenzione un'ideologia al carattere puramente estetico dell'arte concreta».

Naprego gli stili gotici, rinascimentali per ogni secolo, non voglio per ogni secolo, non cristiano, delle banche, delle chiese, dei chioschi, Marchetta della stile fu l'ornamento, l'era creata dall'architetto e dall'ostentazione, ogni tratto ornamentale, staccato dall'architettura (come?) e ad essa sovrapposte, di cui la recente poestica continua ad emanare l'oscienza. Lo Scott già sapeva bene che l'ornamento non è che una più o meno piccola parte inconfondibile dell'architettura, rispondente a una scala più piccola all'unità del disegno.

Poiché, come la storia, la natura fu insensibile letterariamente, sentimentale, vista remota, mitica, scheggia, il gusto romantico apprezzò un inesistente, informe medioevo, prossimo a questa natura, e non l'esistente medioevo formale non meno che l'umanesimo: «sublime, e ciò spiega la preferenza, nei prodotti di quest'ultimo l'ordine artistico, la futura dell'uomo possono apparire più palei e sprezzanti di ogni mitico, insieme con l'elemento naturale accidentato, pittorresco. D'altro canto della natura, nulla per se stessa, un'interpretazione anche suggestiva era stata, dall'umanesimo, la natura era altra formale, costruttrice, capace di costruire umana, per conseguenza di un gusto costruttivo, di un gusto dell'ordine, della proporzione, dell'equilibrio artistico. Natura quale verrebbe essere, in una ripresa, la natura purista di Le Corbusier (vedi il giardino di M. Bellegard); anziché la fama non classica, una parata quel tanto di simbolismo romantico, quel tanto di impressionismo che rende la visione più varia, molteplice, incerta».

Che il risultato romantico fosse il segno pittorresco, il realismo microscopico ad investimenti dei profanità è ben nota: ma lo Scott dimentica di aggiungere che quando il gusto della natura appare, efferata, notevole, che non era passato; si fece un vedere artistico, per opera di molti pittori, si ebbe la grande pittura impressionista. Non costituiva reato il pittorresco formale, che era stato il pittorresco reale, ma la forma della naturale costruzione, «degna di permanenza».

Risazione al criticismo letterario fu il criticismo scientificamente funzionale, che se ebbe un'importanza, fu solo per questa ragione: il represso umanismo contraddiceva con insolenza ad ogni criterio funzionale, e palese: ma nemmeno il giotto né

il greco vorrebbero come arte per il costruttivismo, se anche per caso, il loro fosse il risultato costruttivo scientifico. Che la clauso gotico legano, con insolente umanità, sulla legge di gravità: il decoro sospeso di pietra e non di legno è notevole: le colonne non fatte per reggere ad Partenone (o dispendio) assai più peso che non la trabocazione.

Vu' a merito di Le Corbusier, che vide invece il calcolo non di un ingegnere ma di un scultore, se a volte perfino confonde, nella sua teoria, che il costruttivismo architettonico è ben altro da quello scientifico, una posizione di gusto, un amore del concreto, del plastico, dell'organico artisticamente. La sua cosiddetta economia può accordarsi o non accordarsi affatto con l'economia pratica, come l'economia di un giardiniere o di un costruttore; ma non accordarsi affatto con il risparmio sulle spese delle tele dei colori. Allora costruttivo come la greca e la gotica e qualsiasi altra è l'architettura del rinascimento, il cui costituenti di gusto, per essere e arte di sensibile relazione tra cose ponderabili, un rapporto di forme evidenti».

La reazione ancora è la critica critica del Sette Lampede di Ruakin; dalla quale nascono i fantasmi, ancora avvolti, di architettura umanità ai tumulari, religiose, politiche, collettive, democratiche (come quelle del presente democratico medioevo), aristocratiche (come quella delle presenti aristocratiche rinascenze). Ne deriva una conseguenza ancora peggiore: il giudizio di moralità o d'immortalità portato nella forma stessa dell'arte, per una trasposizione dell'idea nell'estetica. Rivoco con piacere le pagine impaginate da Scott, sulle forme del William, in difesa del barocco. Non farlo artisticamente, ma sinché giacché la costruttiva insensazione, il finto dei paroloni necessaria all'«sco» scopo dell'arte, conseguenza della visione di una insidiosa, una forza, da un'«esultazione». Architettura sempre di ritmo, «sublime non vi sia a riposo ma dissolta. Perché l'occhio si acquista nell'apertura unita della «senza e i movimenti dell'«sco» si rivolgono nelle linee dalle quali vengono controllati». Il segno spora, e sfrazzo ostentò per logica estetica, faldesio l'«sco», e il marmo non per raffigurare; citate all'«sco» e al marmo non la materialità né colore, e non con imitazione scientifica, ma con un «bravo impressionismo», che era esso stesso natura di spiritismo. Inqano costruttivamente non meno che gli altri secoli, con certa gioia di destrezza, di paradosso, di sorpresa, stilisticamente naturalismo. E se gli preferiamo il rinascimento è solo perché più ci piace quella forma, perché da essa, con un rievocazione di linguaggio, e con esso fece la loro e grande esperienza d'immaginazione».

L'architettura è leggermente delineata nello spazio, più «rasca» che romana e di Brunelleschi fu la moresca fantasia di Brunelleschi, un attento, all'accademia gotica; la stampa e la voga di Vitruvio erano la conseguenza di un gusto, il sedicente, si osseggia a una perfetta libertà fattiva.

Ne l'architettura dell'umanesimo può comprendersi come bellezza puramente geometrica e matematica, il concetto di un tale bellezza è nella esperienza attuale, per suggerimento di Le Corbusier, solo un ritorno voluto al gusto classico, un gusto. Matematica pura, pura geometria non hanno luogo in alcuna architettura; ma la non l'altra matematica e geometria del gusto è.

Che cosa poi fosse, per lo Scott, questo «gusto» dell'umanesimo e quale quindi la critica secondo, ha convenuto di preferirlo negli ultimi capitoli: la critica del William e del Lipps. «Preferenza di certe forme, di certe combinazioni di spazi, masse e linee rivelate attraverso luce ed ombra: il gusto determina quell'apparenza, che è tutta l'arte concreta, dietro la quale sono invisibili, da aspetti o da ignoranti a piacere, i fatti di costruzione, di storia, di società. Tale apparenza è messa in relazione con le nostre funzioni fisiche: Spazi e masse, facciamo le «sco» nella vita, non nei capati di pressioni e di resistenze, linee che possono essere, secondo noi e ir-risolvibili, il nostro gesto, un atto interconscio della nostra vita».

Poiché l'architetto trascrive l'architettura nei termini del corpo umano, «di quanto si scrive se stesso nei termini di quella architettura. Saremmo analizzati dagli archi, diretti dalle forze costruttive, sottratti a tutti dalle spire, facciamo le «sco» nella vita, non nei capati di pressioni e di resistenze, linee che possono essere, secondo noi e ir-risolvibili, il nostro gesto, un atto interconscio della nostra vita».

Poiché l'architetto trascrive l'architettura nei termini del corpo umano, «di quanto si scrive se stesso nei termini di quella architettura. Saremmo analizzati dagli archi, diretti dalle forze costruttive, sottratti a tutti dalle spire, facciamo le «sco» nella vita, non nei capati di pressioni e di resistenze, linee che possono essere, secondo noi e ir-risolvibili, il nostro gesto, un atto interconscio della nostra vita».

Sarebbe bene ricordare che cosa deve essere una critica ai nostri giorni: né più quella dell'artista né quella, a vevo, già che l'arte non è espressione di un sentimento psicologico ma di un sentimento che è più dell'artista formale, impegnando tutto l'artista. Sarebbe bene ricordare pure che il gusto è classico, umanistico, romantico dello Scott, un resto del concetto dello «stile» e il gusto è singolo patrimonio di ogni artista; guida il formarsi del suo singolo linguaggio, attraverso una singola cultura, tant' più, per essere e arte di sensibile relazione tra cose ponderabili, un rapporto di forme evidenti».

D'altronde la teoria dello Scott è troppo separata, perché si possa ancora combatterla.

Antonia Nava
Lo Dacu

«Altra ancora era quella di accademismo, l'umanistico rinascimento, e l'umanistico barocco, abili di spore personale non chiaro, l'architettura classica che per loro volubilità (fu il cetero degli ordini), una rievocazione di linguaggio, e con esso fece la loro e grande esperienza d'immaginazione».

«In un futuro trattato sulle cause dei movimenti politici del XX secolo, sarei che un capitolo intitolato dedico agli Schneider; mi augurerei che questa nota avesse la forma di «sco» e che qui fosse per i lettori di MERIDIANO».

SCHNEIDER (Gruppo), vecchia famiglia francese che dirige da circa un secolo l'industria internazionale degli armamenti; fondata da Joseph-Eugène Schneider e continuata da Henri ed Eugène. Gli Schneider sono oggi l'esempio tipico d'un nuovo feudalismo industriale che conosce la completezza della filiazione e della Mastersonia.

Il centro francese, tirato a Le Crested ed è stato favorito da tutti i partiti politici al potere, ma soprattutto dai così detto Fronte popolare (comunisti, socialisti, cattolici) nel periodo 1906-1937. Nel 1935, sotto un governo moderato, la Francia esportò in Germania 30.550.924 g. di minerali di ferro, con grande incoscienza dello statero, senza che è tutta l'arte concreta, dietro la quale sono invisibili, da aspetti o da ignoranti a piacere, i fatti di costruzione, di storia, di società. Tale apparenza è messa in relazione con le nostre funzioni fisiche: Spazi e masse, facciamo le «sco» nella vita, non nei capati di pressioni e di resistenze, linee che possono essere, secondo noi e ir-risolvibili, il nostro gesto, un atto interconscio della nostra vita».

Il primo Schneider può rinascere in questo campo: controllo dell'Auton Eisenwaren Industrie et Finance (Parigi), interessata a sua volta nella Österreichische Grafische Anstalt (Vienna) e Generale (Vienna), Niederösterreichische Elektrizitätswerke (Vienna), la Österreichische Alpine Montan Gesellschaft (Vienna); quest'ultima è controllata dalla Vereinigte Stahlwerke (Düsseldorf) attraverso la quale alla Dresdner Bank (Dresda, Berlino), «sino a Friedrich Krupp & Co. (Essen) e alla A. E. G. (Berlino) e finalmente alla Sohin (Bruxelles), che la Thyssen & C. (Parigi) si riperta a Schneider; è questa la massa, spazio, linee e coerenza, a isolare, ma che è ancora una e sotto) i i valori formali per essere, sottratti diventano simboli delle reazioni, se non letterarie, psico-fisologiche dell'artista e dello spettatore. Ancora è confusa un'e associazione, è un'«espressione» e se la bellezza è il valore delle nostre sensazioni, la critica è una psicologia».

La Sohin è a sua volta interessata in Belgio, Spagna, Argentina, Portogallo e Mexico. Uno degli agenti del gruppo belga è stato Paul Fohs, fatto del lothare dittatore dei sindacati non francesi; questo è un'«sco» della vastità della clientela Schneider, moresca sotto le ideologie più opposte. La Sohin sovversiva, pupilla del parafito Bana, è pure tra le emanazioni della famiglia Schneider, che attraverso la Banque de l'Union Parissienne ne controlla le officine fin dal 1920; le rinfacciavano di questo brano arrivano alla Société Minière e Metallurgique (Grozishevskia), alla holding franco-belgo-lussemburghese tedesca di Arbed, alla Acciaieria della Basa-Balkov (Polonia).

Questa nota serve alla chiarezza di certi sviluppi imprevisti della politica dello edemocratico e ai sinistri che hanno i destrani del liberalismo europeo e i capitani industriali del XX secolo.

Fig.4.2: Artigo sobre o livro de Geoffrey Scott no Meridiano di Roma. NAVA, Antonia. L'Architettura dell'Umanesimo. Revista Meridiano, Milano, n.28, 11 de julho de 1937. Fonte: Fondo Marengo, Università degli Studi di Milano.

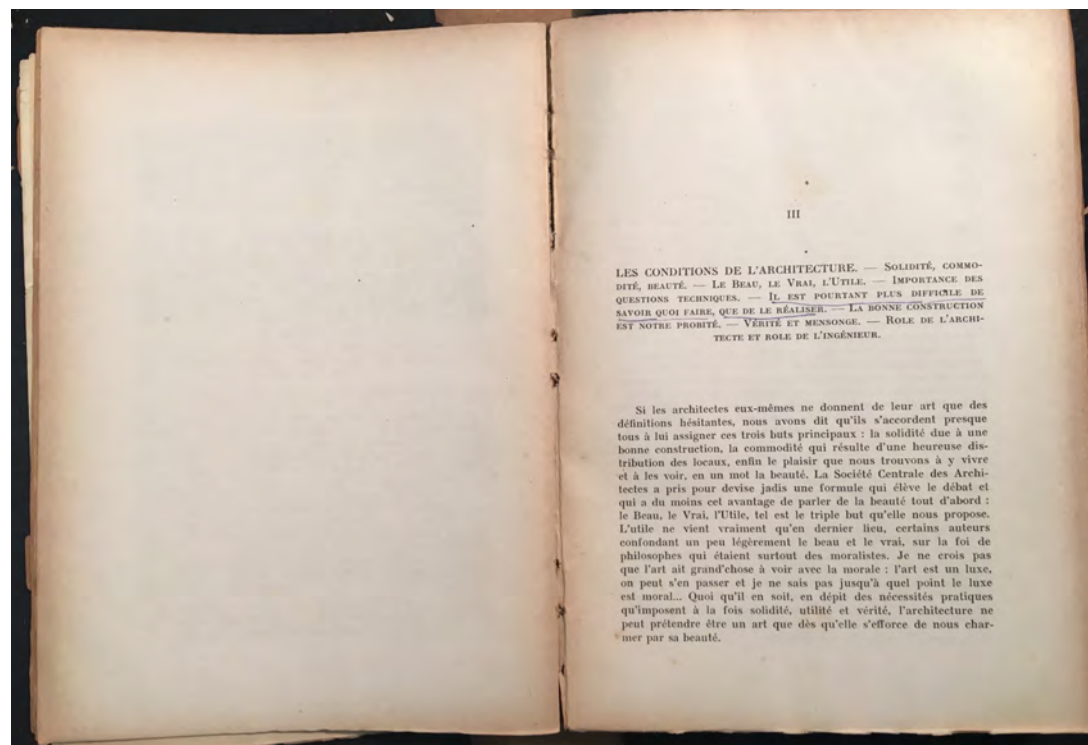
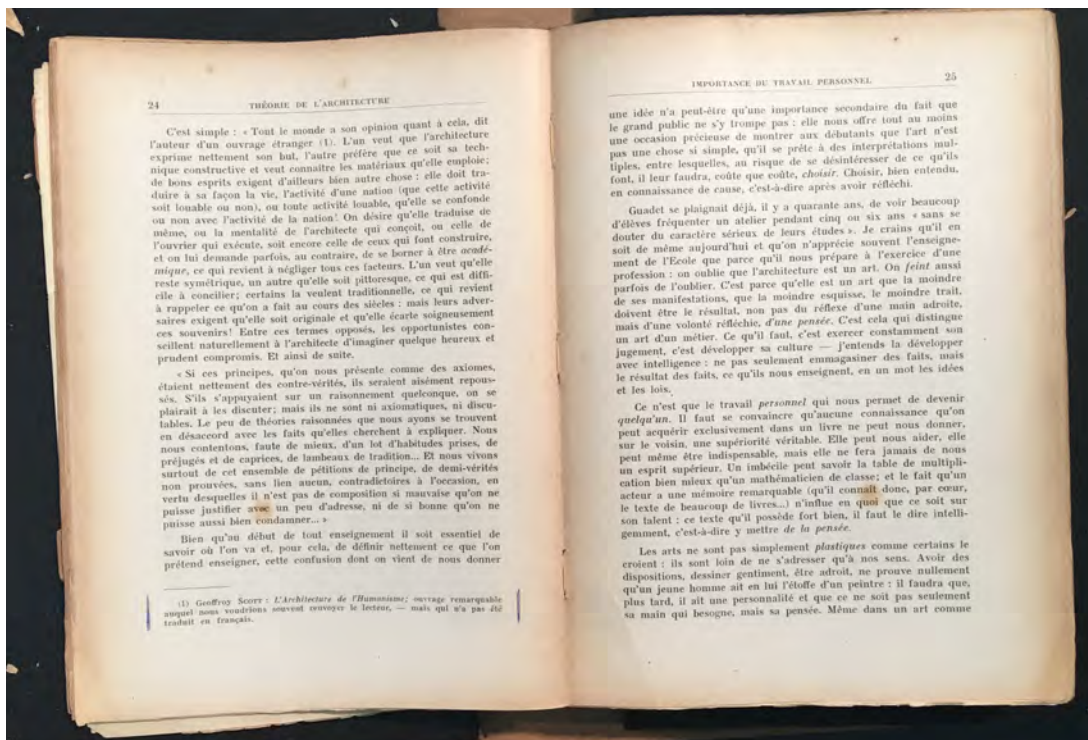


Fig.4.3: Sup.: Marcação nas notas do livro de Gromort que faz referência à obra de Geoffrey Scott: GROMORT, Georges. *Essai sur la théorie de l'architecture*. Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1946, p.24. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Fig.4.4: Inf.: Outras marcações de Lina no livro de Gromort: “Il est pourtant plus difficile de savoir quoi faire que le réaliser.” “É, portanto, mais difícil saber o que fazer do que realizá-lo”, (tradução nossa). GROMORT, 1946, p.31. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

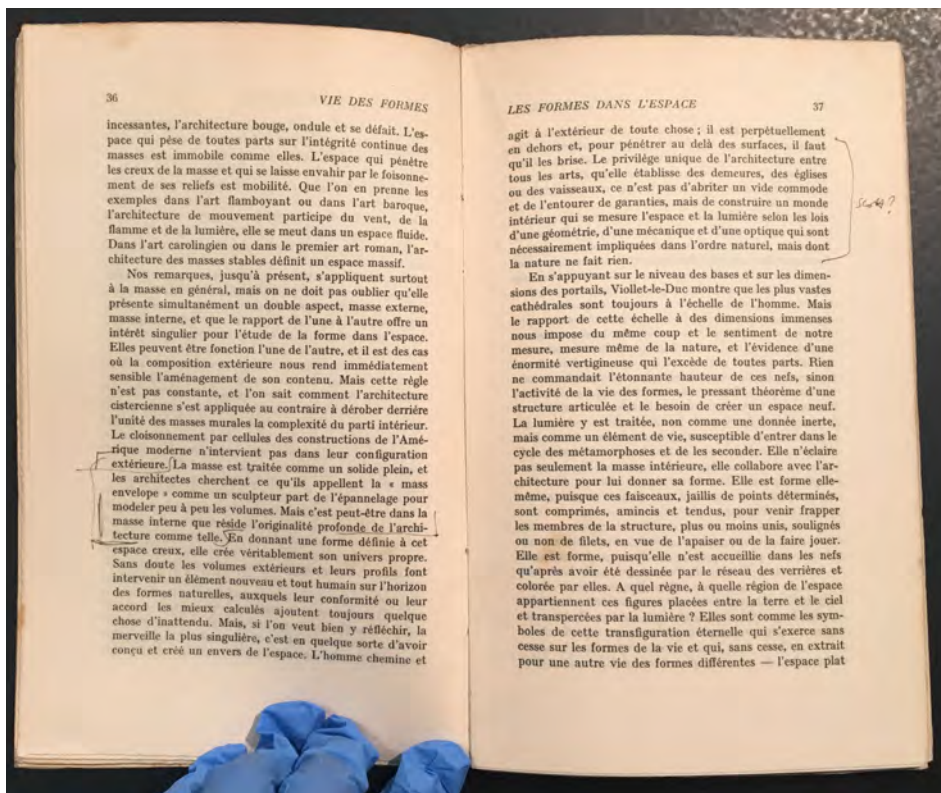
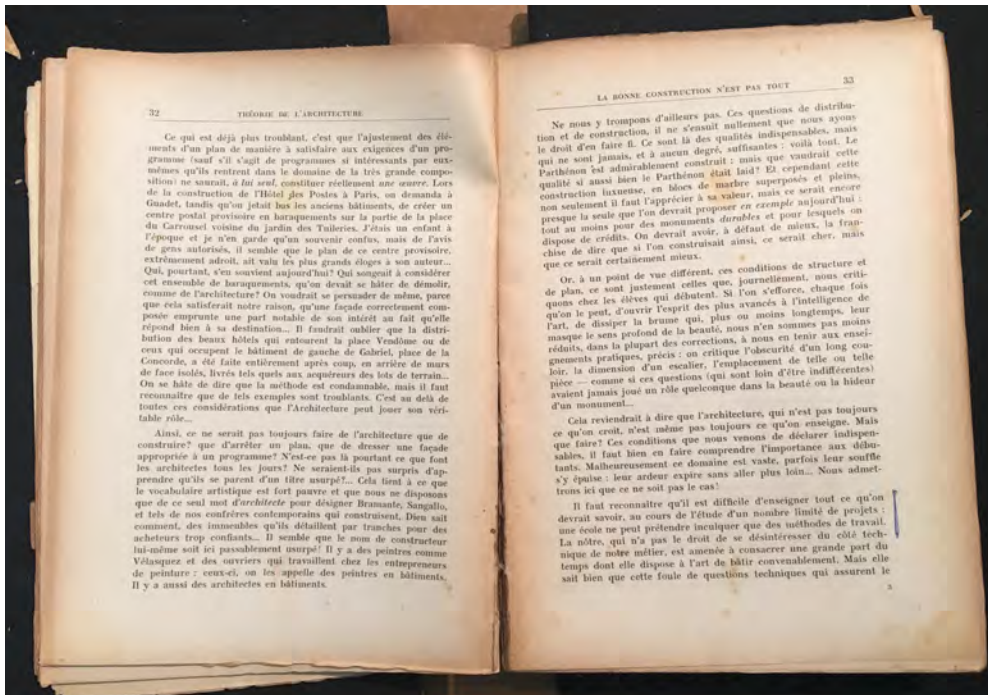


Fig.4.5: Destaque em trecho do livro de Gromort. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Ideia compartilhada por Lina em sua tese, sem, todavia, citá-lo por isso: “Il faut reconnaître qu’il est difficile d’enseigner tout ce qu’on devrait savoir, au cours de l’étude d’un nombre limité de projets: une école ne peut prétendre inculquer que des méthodes de travail.” “Há que reconhecer que é difícil ensinar tudo o que se deve saber no decurso de estudo de um número limitado de projetos: uma escola só pode pretender ensinar métodos de trabalho.”, (tradução nossa). GROMORT, 1946, p.33.

Fig.4.6: Trecho de intuição espacial de Henri Focillon que Lina Bo Bardi comparou aos escritos de Geoffrey Scott em *Propedêutica*. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. 4eme. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. (Ensaio de 1934), p.36-37.

4.2 O Livro e suas Ideias

Geoffrey Scott nasceu em Londres em 1884, estudou no *New College* (Oxford) e com 23 anos foi para Florença trabalhar ao lado do arquiteto paisagista Cecil Pinsent. Ali trabalhou como secretário e bibliotecário do historiador da arte Bernard Berenson (considerado uma autoridade norte-americana na arte da Renascença). Scott frequentou o círculo de amizades de “B.B.” na *Villa I Tatti*, perto de Fiesole, quando escreveu o livro *The Architecture of Humanism* (1914), sua obra mais reconhecida. Mais tarde, em função de seu casamento, passou a residir em Nova Iorque, onde faleceu em 1929 em consequência de uma pneumonia.²²

O esteta inglês pretendia escrever um livro sobre os princípios arquitetônicos do projeto clássico, a partir de seus estudos da arquitetura do Renascimento. No entanto, conforme seu relato, o livro sofreu uma inflexão de tema no momento em que ele percebeu que nunca convenceria alguém de algo que esta pessoa já não estivesse convencida. Desta maneira, Scott partiu em outro rumo: a explorar o vínculo entre a história do gosto com a história das ideias, e as influências de uma sobre a outra. Para ele, este vínculo explicaria a confusão de seu tempo (nos albores da primeira guerra): como mesmo partindo de premissas falsas algumas teorias permaneceram plausíveis e convincentes para muitos.

Seu livro contém 9 capítulos (sem contar a Introdução): o primeiro dedicado à arquitetura do Renascimento, os cinco seguintes dedicados ao que ele nomeia como “falácias” da crítica (Romântica, Naturalista e Pitoresca, Mecânica, Ética e Biológica), e os

²² REED, Henry Hope. *Foreword*. p.vii-xiii. In: SCOTT, 1999.

três finais dedicados à Tradição Acadêmica, aos Valores Humanistas e a uma Conclusão. Quanto às falácias da crítica arquitetônica, estas foram por ele apresentadas como equívocos, problemas ou preconceitos intelectuais, geralmente vindos de outros campos de estudo, que se sobrepuseram à “pura” apreciação estética, gerando conseqüentemente outros equívocos, mas estes últimos construídos. Entendemos as falácias da crítica como os textos laudatórios e descrições interpretativas que procuram convencer e conduzir (falsamente?) a apreciação de uma obra de arquitetura.

Partindo da adaptação/tradução que Sir Henry Wotton (1568-1639) havia feito da tríade vitruviana: “Commodity, Firmness and Delight”²³, Scott encontrou nesta relação tripartida a origem da falência da crítica arquitetônica, isto é, ao se tentar forçar uma unidade de propósito entre estes três valores.

Segundo Scott, na relação com a *firmitas* (“firmness”) a arquitetura estaria equiparada à ciência e era julgada pela sinceridade de sua lógica construtiva. À *utilitas*, ou à “commodity” de Wotton, ele relacionou à

expressão da vida humana e de suas necessidades: a primeira sendo um padrão de valor moral e a outra de valor prático - que difeririam muito de qualquer padrão científico. E à *venustas*, ou o “delight”, Scott descreveu-a como “o desejo desinteressado pela beleza” – que não se trataria de um resultado estético, mas de um impulso estético, como um “instinto separado” – o que, para ele, justificaria a arquitetura ter que ser estudada como uma arte. Já o gosto, dando continuidade à filosofia de Kant, viria do “entusiasmo desinteressado pela forma arquitetônica”.²⁴ Interpretamos, portanto, que para o autor a beleza era resultante de uma busca ou procura de um artista, de um grupo, de uma corrente da arte; já o gosto seria o estado resultante de uma apreciação pessoal decorrente da apreciação da obra. No capítulo referente ao que ele chamou de “valores humanistas” em seu livro, Scott explorará a teoria da *empatia* (*empathy*) como a propulsora deste entusiasmo (gosto) pela arquitetura.

Para Scott, existiam dois tipos de crítica, a essencialmente histórica e aquela que ditava regras de gosto arquitetônico – sendo esta última muito mais perigosa. A histórica, para

²³ SCOTT, 1999, p.15-17.

²⁴ “Taste - the disinterested enthusiasm for architectural form”. Ibid., p.28. Scott dava continuidade ao pensamento do filósofo Immanuel Kant (1724-1804). Ver: MITROVIC, Branko. Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History. *Journal of Architectural Education*, mar., 2013, p.4. Disponível em: <<https://doi.org/10.1162/10464880056480>>. Acesso em: abr. 2021. Ver também: “Again, Kant placed great emphasis on the disinterestedness of esthetic pleasure. This was commonplace in Shaftesbury, Hutcheson, and Lord Kames. Commonplace also was Kant’s doctrine of the immediacy and non-intellectual character of judgements of taste”. “As these evidences of lack of absolute originality on Kant’s part have accumulated, writers have increasingly thrown

back the ‘first rational word’ (on esthetics) toward Hutcheson, Addison, Baumgarten, Vico or Muratori.” “Mais uma vez, Kant colocou grande ênfase no desinteresse do prazer estético. Isto era comum em Shaftesbury, Hutcheson, e Lord Kames. Também era comum a doutrina de Kant sobre o caráter imediatista e não intelectual dos juízos de gosto”. “Como estas evidências da falta de originalidade absoluta por parte de Kant se acumularam, os escritores têm cada vez mais buscado a ‘primeira palavra racional’ (sobre estética) para Hutcheson, Addison, Baumgarten, Vico ou Muratori.”, (tradução nossa). GILBERT, Katherine Everett; KUHN, Helmut. *A History of Esthetics*. New York: The Macmillan company, 1939, p.321-322.

poder ser clara, deveria saber que o trabalho do arquiteto era sintético, mas o do crítico analítico. Então, uma vez sabido que a obra de arquitetura nasceria das necessidades práticas e se construiria a partir das leis mecânicas e da busca pela beleza – o crítico estabeleceria para si uma escala de valores em cada área. Mas como, segundo Scott, o trabalho do arquiteto nem sempre obedeceu à mesma escala de padrões estabelecida pelos críticos, para ele isto esvaziava de sentido qualquer teoria derivada a partir destas análises conjuntas. A outra crítica, aquela que estabelecia regras de gosto era, para ele, categórica e condenatória, além de frequentemente simplista. E principalmente falhara ao explicar por que alguns estilos, por ela condenados, foram criados e admirados em seu tempo. Para o autor:

The true task of criticism is to understand such aesthetic pleasures as have in fact been felt, and then to draw whatever laws and conclusions it may from that understanding. But no amount of reasoning will create, or can annul, an aesthetic experience; for the aim of the arts has not been logic, but delight.²⁵

O intuito das artes nunca teria sido a lógica, mas o encanto. Foi, portanto, no estudo da arquitetura do Renascimento e através de seus valores estéticos entendidos como arte, que o livro de Scott foi criado. Porém, no intuito de poder ser compreendido, ele preferiu escrever um livro para combater uma série de falsas analogias que teriam adentrado as “províncias da arquitetura”: as ditas falácias da crítica.

²⁵ “A verdadeira tarefa da crítica é entender os prazeres estéticos como de fato foram sentidos e, a partir daí, formular quaisquer leis e conclusões possíveis deste entendimento. Mas nenhuma quantidade de raciocínio irá criar, ou pode anular, uma experiência estética; uma vez que o objetivo das artes não tem sido a lógica, mas o deleite.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.19.

Para Scott, a arquitetura do Renascimento foi uma arquitetura do gosto, que não poderia ser explicada por critérios raciais, políticos, mudanças na sociedade, fatos geológicos ou leis mecânicas. Ele não desconsiderou que as formas clássicas eram vernáculas na Itália e por isso tendiam a reaparecer, nem o crescimento das cidades-estado e o poder de seus tiranos, ou a força e a rivalidade do papado como solo fértil para a arte. Mas para ele, não foi no mecenato, nem na prosperidade financeira, onde esteve a força para a expressão artística surgir:

It is a common fallacy to account for artistic expression by external conditions for whose very being that expression is in some cases responsible, and which, but for that expression, would never, perhaps, have been supposed to exist.²⁶

Desta maneira, não seriam os fatores sociais ou religiosos, ou o “espírito do tempo” – segundo defendia o seu admirado tutor Wölfflin-, os responsáveis pelo novo gosto pois, para Scott, *zeitgeist* era uma expressão que demonstrava uma mera tautologia. Também não existiriam avanços tecnológicos ou de uso dos materiais que explicassem o estilo, uma vez que a Renascença foi, sobretudo, uma arquitetura onde a “imaginação veio primeiro”, mas uma imaginação no “gosto pela forma”. Mas qual seria então o valor da arquitetura da Renascença?

Para o autor, se julgada pelos critérios “históricos” de seu tempo (isto é, do tempo de Scott, no início do século XX), a arquitetura da Renascença teria que ter sido expressiva

²⁶ “É uma falácia comum atribuir a expressão artística à fatores externos, cuja existência a própria expressão é em certos casos a responsável, e que, se não fosse por esta expressão, talvez nunca tivessem existido.”, (tradução nossa). Ibid., p.30, 31.

dos materiais e dos métodos construtivos empregados, além de expressiva do propósito para a qual se destinava, para ser considerada uma arquitetura de “bom gosto”. Mas, para ele, estas questões nunca teriam importado aos homens Renascentistas, que não deixavam de ter sido pessoas sensíveis à arte. Scott queria então retomar a autoridade da estética, do puro deleite, “pela evidência de nossas próprias sensações” – livre de preconceitos externos à arte.

Percebe-se que isto não é, nem nunca foi, tarefa fácil – pois significaria separar as “simples” sensações perceptivas formais das associações mentais/intelectuais que tal obra provoca, em alguém já imbuído de tais preconceitos. Scott reconheceu tal dificuldade entre separar elementos diretos de elementos indiretos. Mas para ele a arquitetura - mesmo que provocasse significados indiretos (secundários ao campo desta arte) - deveria ser avaliada/criticada sobretudo por seus elementos diretos (primários): “a imediata emoção resultante da substância e da forma”.²⁷

4.2.1 puro deleite: a polêmica da crítica em 1957

Lina no *Prefácio* de sua tese afirmou ser importante considerar a emoção suscitada pela arquitetura nos seus escritores e artistas.

O crítico Mario Pedrosa, no *Jornal do Brasil* em 3 agosto de 1957 – apenas um ou dois meses antes de Lina finalizar sua tese,

²⁷ “...we look to an immediate emotion resulting from the substance and the form”. SCOTT, 1999, p.56.

²⁸ PEDROSA, Mário. A crítica de arte na arquitetura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 3 ago.

escreveu uma coluna em resposta ao arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos defendendo a crítica de arte em arquitetura. Neste artigo, Pedrosa utilizou as ideias do livro de Scott para validar seu argumento sobre a arquitetura como arte, ou como escreveu Scott: “arquitetura simples e imediatamente percebida” e “a aspiração desinteressada à beleza”. Escreveu Pedrosa:

Para Scott, no início do século, como atualmente para Bruno Zevi, para David Winfield e outros, é preciso que a crítica de arte da arquitetura saiba distinguir, separar os vários elementos e problemas que a compõem. Importa antes de tudo evitar a mistura de considerações de ordens diferentes, moral, técnica, social e estética. E por isso mesmo, escrevamos no artigo anterior, mencionado por Sylvio Vasconcellos:

O que é necessário é isolar, para a análise, na apreciação da arquitetura, as suas três condições precípuas. A crítica para ser precisa e eficiente deve considerar um edifício sob uma, apenas, daquelas proposições: quer quanto à sua acomodação aos fins, quer nos seus méritos estruturais, quer como obra de arte.²⁸

Em vários dos artigos de Pedrosa do ano de 1957, a obra de Scott foi o fio teórico condutor de seus argumentos, desenvolvendo questionamentos sobre qual seria o papel da crítica de arquitetura, seja apelando para o risco de subjetividade ou liberdade ao analisar um edifício apenas pelo critério da arte, libertando-se de uma crítica funcional, considerando apenas os valores, segundo ele, a-históricos, isto é, permanentes; seja ao valor dado à arquitetura como escultura, e sua apreciação

1957. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.290-291.

através do movimento de quem se desloca por ela.

A crítica de Pedrosa estava possivelmente permeada por ironia, não se aproximando fielmente às “falácias” apontadas por Scott – pois este nunca escreveu como a crítica seria realmente precisa se as categorias da tríade vitruviana fossem analisadas isoladamente, apenas apontou os riscos das imprecisões, dos equívocos e da impossibilidade da crítica gerar uma teoria da arquitetura, dado aos fatores externos e intelectuais que interferem na percepção autêntica. Pedrosa já havia escrito criticando o MESP, a Pampulha (chamados de barrocos, no sentido de bizarro)²⁹ e naquele ano, 1957, havia inclusive escrito um artigo condenando, não exatamente a arquitetura ou o projeto do plano piloto, mas o empreendimento representado pela mudança de capital e as consequências políticas de seu isolamento físico-geográfico.³⁰

Sylvio Vasconcellos, responsável pela conversão do Cassino da Pampulha em Museu, reclamava anteriormente no *Jornal do Brasil* por uma crítica desapassionada e isenta:

...enfim, a crítica em sua real acepção, tornou-se uma temeridade, uma ofensa, uma provocação. A obra, em sendo moderna, é bela, se autojustifica. Como tal, só pode ser contemplada e louvada. Qualquer restrição implica tachar-se de reacionário e, o que é pior, em inimizar-se irremediavelmente com seu autor. Como,

²⁹ Segundo Comas, Pedrosa havia apoiado o prêmio de escultura de Max Bill na I Bienal de São Paulo, no entanto, em seu retorno como júri na II Bienal (1953), Bill “destrata o Ministério e a Pampulha, com a cumplicidade não desinteressada do casal Bardi e dos concretistas.” COMAS, 2002, p.17.

³⁰ PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, n.10 (1957). In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo.

pois, despertar a crítica para o assunto se ele é intocável?

(...)

É claro que o mais importante aspecto da obra a ser considerada deve ser o estético, mas daí a concluir-se que seja esse o único aspecto a se considerar há evidente exagero. Principalmente no caso da arquitetura.³¹

Ao lermos Scott, na sua defesa da arquitetura da Renascença, este escreveu que “a verdadeira tarefa da crítica era entender os prazeres estéticos como de fato foram sentidos”,³² percebidos em seu tempo. Para Scott, o século XVIII e XIX haviam sido a fonte de uma confusão histórica ao romperem o percurso “lógico” da arquitetura. Sendo os equívocos principais a recuperação romântica e científica dos estilos do passado, identificando aspectos estéticos com aspectos morais e sociais, e reproduzindo, além disso, técnicas descontextualizadas dos materiais e da mão de obra disponível. É necessário nos aprofundarmos nas falácias descritas pelo autor para entendermos a profundidade de seus posicionamentos.

Por fim, como fato histórico concomitante, importante mencionar que, segundo Tarcila Soares Formiga, P.M.Bardi foi um dos críticos de arte que legitimou o livro *Arte, necessidade vital* lançado por Mário Pedrosa em 1950. No artigo *Pedrosa-crítico* (1950) Bardi ressaltava os valores que Pedrosa compartilhava com os artistas, sendo isso para ele o seu grande diferencial como

(Ed.) *Mário Pedrosa: Primary Documents*. New York: MoMA, 2015. Disponível em: <https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMjA1MDYvMTYvMnN0a2E2MnA2al9NYXJpb19QZWRyb3NhLnBkZiJdXQ/Mario_Pedrosa.pdf?sha=2102b301d58d857e>. Acesso em: jan. 2023.

³¹ VASCONCELLOS, Sylvio. Crítica de arte e de arquitetura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29.jun. 1957. In: XAVIER (org.), 2003, p.288.

³² SCOTT, 1999, p.19.

crítico.³³ No entanto, concomitante à elaboração da tese de Lina, P.M. Bardi esteve viajando para a Europa para legitimar as aquisições feitas para o museu do MASP, naquela época com algumas obras sob suspeita de fraude. A própria Lina e Flávio Motta levaram o acervo do museu para a exposição do MET (*The Metropolitan Museum of New York*) com o intuito de validar a coleção pelas autoridades do mundo da arte. E havia sido justamente Mário Pedrosa quem acusara os Goyas do MASP de serem fraudulentos...

4.2.2 puro deleite: o aprendizado crítico

Aesthesis – the work of the eye – is brought along until it becomes Theoria – a spiritual beholding through the instrument of the eye.

Katharine Gilbert. *A History of Esthetics*³⁴

Em 1958, no manuscrito de suas anotações de aula para a disciplina *Teoria e Filosofia da Arquitetura* a ser ministrada para o curso de arquitetura da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, a professora Lina Bo Bardi, numa evidente recuperação dos temas desenvolvidos em sua tese, explicitou a sua visão de filosofia da arquitetura:

(...) A Filosofia duma época, enquanto norma (*prática*) de vida da massa, concepção de mundo daquela época, se identifica com sua história: a filosofia de uma época é então a história daquela época.

E a filosofia da arquitetura? (Estou apenas querendo interpretar o nome desta

cadeira). Filosofia da arquitetura é evidentemente a história da arquitetura, quer dizer as diferentes concepções de arquitetura no tempo. Despimos também a filosofia da arquitetura do seu preâmbulo acadêmico e na nossa frente ficou simples, acolhedora e amiga a “história”.³⁵

A professora Lina buscou a simplificação e tirou o peso de sua erudição, contudo, o seu conhecimento filosófico estético e a vontade de partilhá-lo ficou patente pela organização das aulas que preparava. Lina sempre esteve interessada em identificar o que havia de transformação e o que de constância no pensamento humano frente à arte (a arquitetura).

Dos livros encontrados em suas anotações de aula para organizações de seminários e leituras sugeridas encontramos em *Propedêutica* menções a Aristóteles, Cícero, Alberti, Lessing, Goethe, Croce e Scott, as questões levantadas - obviamente nem sempre abordando os mesmos temas - acabavam por se complementar de alguma forma, tais como: a liberdade do julgamento, questões de juízo na arte, critérios para a arquitetura, a defendida unidade entre conteúdos poéticos e analíticos, além daquela entre teoria e prática, a dúvida como atitude edificante moralmente, e por último, a repulsa à regras fixas e dogmas. Como já dito, em *Propedêutica* os conteúdos foram conduzidos para exemplificar, ora a continuidade de valores (estes entendidos como moralmente válidos), ora a refutação dos mesmos devido à mudança dos costumes.

³³ Ver artigo: FORMIGA, Tarcila Soares. A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro *Arte, necessidade vital*. *Periódico Teoria e cultura*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v.14, n.1, jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/25912>>. Acesso em: jan. 2021.

³⁴ GILBERT, 1939, p.416.

³⁵ Inserção em itálico não presente no texto original. BO BARDI, Lina. *Teoria e filosofia da arquitetura*. Manuscrito editado da primeira aula no curso de arquitetura da faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 1958. In: RUBINO (Org.), 2009, p.83.

De Aristóteles encontramos no subcapítulo *Conceitos e Significações da Arquitetura* uma equiparação da influência da sua obra *Poética* ao que o tratado de Vitruvius representou para a Renascença, ou seja, regras; já em *O Arquiteto e a Sociedade*, o filósofo é citado quanto ao juízo na arte: “a sociedade política é juiz das produções da arte”. Porém, se buscarmos no livro indicado pela autora nas notas alcançamos a seguinte citação que Aristóteles teria tomado emprestado de Platão:

There is a right and wrong way in liking and disliking; ...even the most instinctive inclinations...are governable, and...it is a kind of duty to direct them rightly.³⁶

Portanto, para eles, o gosto era algo que devia ser governável, direcionado e conduzido “corretamente”.

Lina, no corpo do texto seguiu indagando em que momento o público também faria o papel de juiz, se quando contemplasse ou quando se adaptasse à obra? Mencionou o aplauso aristotélico (aquele obtido pela persuasão e convencimento) e a sua contrapartida: a incompreensão da obra pelo público. Para na sequência admitir como nas épocas anteriores a evolução dos estilos era lenta, o que não dava espaço para “fraturas”, ou “juízos apenas negativos”. E, finalmente, dirigiu a questão para a seguinte afirmação: “É na constatação dos erros que o juízo se realiza”, lembrando que na realidade a denúncia cabia aos estetas, e o público aceitaria ou discordaria, dependendo das

“atmosferas morais” - entenda-se: períodos autoritários ou não.

Por último, em *Propedêutica*, outra menção a Aristóteles foi feita no subcapítulo *O Exemplo dos Mestres*, onde a arquiteta versou sobre a necessidade de flexibilidade no método de ensino, outra vez contra “as posições críticas e dogmatically doutrinárias” ou a “leviandade construtiva de caráter,..., positivista” – Lina defendia o conceito de “equidade” presente na *Ética a Nicômaco*, isto é, da régua lésbica de Aristóteles que se acomodava às curvas das pedras, analisando a particularidade de cada caso e se adaptando assim às necessidades humanas. Dos livros de Aristóteles citados em *Propedêutica*, não temos bibliografia, apenas citações a obras entendidas como universais.³⁷

Ainda sobre a faculdade de julgar a arte (neste caso a poesia) e, principalmente, sobre o papel do público nesta situação. Lina mencionou, sem transcrever, um trecho do *De oratore* de Cícero sobre sua famosa distinção, entre o juízo de instruídos e não instruídos, onde o filósofo assumia como sendo algo surpreendente, existir uma diferença de talento entre ambos, ainda que isto não afetasse na capacidade de julgamento destes, pois a arte afetaria a natureza através do encanto, da harmonia e os sons: “Todos eles percebem que secretamente que existe um defeito naquela propriedade e perfeição que mencionamos.”³⁸ Cícero, de certa forma já

³⁶ “Há uma forma certa e errada de gostar e não gostar; ...mesmo as inclinações mais instintivas... são governáveis, e... é uma espécie de dever dirigi-las corretamente.”, (tradução nossa). GILBERT, 1939, p.416.

³⁷ BO BARDI, 1957, pp.11, 29, 81 e 83.

³⁸ “...yet all of them secretly perceive that there is a defect in that propriety and perfection we have

mentioned.” CICERO, Marcus Tullius. (GUTHRIE, William. trad.) *De Oratore*, or, his three dialogues upon the character and qualifications of an orator. Oxford: H. Slatter, 1840, p.271.

Disponível em: <<https://archive.org/details/mtcicerodeorato00guthgoog/page/n290/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: jan. 2023.

mencionava o que viria a ser a *empatia*.³⁹ A emulação de um “critério de harmonia” existente na natureza, critério que viria servir de base aos traçados reguladores e do *Modulor* de Le Corbusier.

De Leon Battista Alberti⁴⁰ há a citação no *Prefácio* sobre o belo na arquitetura: “cosa bela e divina” - e sua decorrente explicação sobre a impossibilidade de se alcançar uma perfeição neste sentido. No entanto, em *Atualização Metodológica*, no último subcapítulo, Alberti voltou a ser mencionado por Lina, mas agora sobre a necessidade do arquiteto aliar-se a outros profissionais ao projetar, neste caso ao médico. Cosimo Bartoli, o tradutor novecentista do tratado italiano, observava criticamente nas notas do texto sobre o excesso de atenção dada à beleza em detrimento de questões de conforto (aquecimento, ventilação, sombra):

Gli avvisi che dà in questo luogo per la situazione e disposizione d’una casa vengono pur troppo trascurati dagli architetti, che mirando più che a tutt’altro all’esteriore bellezza ed agli interni comodi, non si presero pensiero di ciò che più importa al viver sano.⁴¹

Em *Propedêutica* vemos ainda outra mensagem da sabedoria do tratadista italiano, extraída do frontispício de um livro de Diotallevi e Marescotti, instruindo sobre a casa mínima moderna, voltado à construção de casas populares na Itália nos anos 40, dizendo o seguinte: “Le fabbriche dei poveri siano per la loro faculta a quelle dei ricchi

simili”.⁴² Podemos dizer que Lina utilizou habilmente trechos do renascentista do *quattrocento* italiano para fazer um sutil manifesto, onde pedia que a qualidade de conforto ambiental dos edifícios fosse equiparada às preocupações de ordem estética e para que as condições necessárias para uma vida sã dos menos favorecidos socialmente não fosse entendida de forma diversa àquelas destinadas a uma elite. A mensagem de Lina era clara e certamente bem direcionada.

Deste ponto, para o início do pensamento iluminista com o seiscentista napolitano Giambattista Vico (1668- 1744) com sua *Scienza Nuova* para o *Laoconte* de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e o romântico Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) em suas conversas com Eckermann, seguimos um fio de influências que atingem em cheio o pensamento do filósofo Benedetto Croce (1866-1952), de quem Geoffrey Scott (1884-1929) certamente deve ter tido contato das ideias em seu período de residência italiana ao lado de Bernard Berenson. Vejamos quais ideias deles foram trazidas textualmente para *Propedêutica*:

De Vico, Lina fez menção a sua obra *Orazioni Inaugurali* – um discurso voltado para os estudantes napolitanos de direito - onde este professor entendia que conteúdos poéticos e analíticos não deveriam ser dissociados nos estudos, um apelo feito num tempo de cartesianismo dominante. Lina aproveitou a menção à Vico para mostrar a influência

³⁹ BO BARDI, 1957, p.30, 81.

⁴⁰ BO BARDI, 1957, pp.5, 21, 68 e 72.

⁴¹ “Os conselhos dados aqui sobre a situação e a disposição de uma casa foram muito negligenciados pelos arquitetos, que estavam mais preocupados com a beleza exterior e os interiores confortáveis do que com qualquer outra coisa, e não consideraram o que é mais importante para uma vida saudável.”, (tradução nossa). ALBERTI, Leon Battista, 1404-1472. *Della*

architettura: libri dieci; tradução de Cosimo Bartoli. Milano: a spese degli editore, MDCCCXXXIII [1833], p.20-21.

⁴² “Que as construções dos pobres sejam para suas faculdades (mentais?) semelhantes às dos ricos.”, (tradução nossa). DIOTALLEVI e MARESCOTTI. *Ordine e destino della casa popolare: risultati e anticipi*. Milano: Editoriale Domus, 1941, apud. BO BARDI, 1957, p.83.

deste autor sobre o posicionamento do catedrático em arquitetura civil Pedro Valente, um arquiteto novecentista napolitano que via justamente na separação entre arte e ciência ou, diga-se, belas artes e politécnica, a origem do descrédito da arquitetura de seu tempo.⁴³

Lessing e Goethe aparecem simultaneamente em uma mesma nota do texto de *Propedêutica*⁴⁴, sendo a do segundo ocasionada em função do primeiro, isto é, Goethe conversando com Eckermann sobre o posicionamento deste célebre autor alemão, defensor do livre pensamento. A arquiteta sugere, através dos escritos de Lessing, aconselhar aos alunos a “dúvida”, ou a chamada “região das contradições”, explicada como: “o conduzir o aluno através da via filosófica de opiniões, oposições, de dúvidas...” A filosofia apropriada por Lina fornecia para ela a base moral para investir abertamente contra aqueles que, segundo ela, não possuíam “espírito crítico” ou não faziam um “exame de consciência” (“para saber se, ... foi seguida uma qualquer teoria”), atuando de forma apressada e leviana frente ao encargo representado pelo projeto:

Assistimos hoje com preocupação, a uma certa satisfação e segurança que acompanham o projetar e o executar, sobretudo tendo em vista o sucesso e a popularidade dos edifícios os quais, à luz de uma simples consideração baseada na mais elementar das teorias, aparecem como produto dos compromissos aos quais o autor é obrigado a se ater, sendo por vezes levado a construir a partir de um simples risco que se transforma em desenhos técnicos no afã apressado da execução, com a colaboração improvisada dos fornecedores, e num projeto que, muitas vezes adquire forma em meio a

inumeráveis outros, todos eles produzidos pela mais leviana autossuficiência.⁴⁵

Já as referências ao pensamento de Benedetto Croce foram muitas vezes contrapostas às opiniões aceitas por Lina, como já vimos na sua preferência pela visão unitária de teoria e prática de Giovanni Gentile àquela da dissociação das mesmas propostas por Croce (ainda que Croce defendesse a ideia de unidade da arte). A arquitetura entendida como uma arte acabada (“compiute”) - citado do livro *Saggi di estetica e metafísica* (1911) do filósofo italiano Antonio Tari, publicado aos cuidados de B. Croce - foi refutada pela autora, uma vez que acreditava que a arquitetura deixava, em seu tempo, de ser “um produto de fantasias e de regras fixas da linguagem”.⁴⁶ Por sua vez, Croce foi provavelmente o fio condutor de Collingwood a Vico. Seu livro, *La Critica e La Storia delle Arte Figurative* (1934) está repleto de marginalias e anotações, ainda abertos a serem interpretados em sua real influência.

E, por último, as ideias de G. Scott, de quem analisaremos um pouco mais a fundo suas teorias. Todo este arsenal filosófico pululava na mente de Lina Bo Bardi e, mesmo que não todos aprofundados, nos ajudam a entender o campo de interesse por onde se moviam seus pensamentos estéticos, filosóficos e, sobretudo, morais naquele ano.

Com tudo isso, chama atenção em *Propedêutica*, a sua fina ironia ao iniciar o subcapítulo *A Teoria do Espaço Interno*:

A organização de um programa de ‘teoria da Arquitetura’ que não seja fruto de vagas especulações filosóficas mas que possa, pelo contrário ser transmitido a jovens estudantes e por eles compreendido, é certamente algo de difícil; é evidente que

⁴³ BO BARDI, 1957, p.44.

⁴⁴ Ibid., p.89.

⁴⁵ BO BARDI, 1957, p.69.

⁴⁶ BO BARDI, 1957, p.38.

seria falaz baseá-lo em atitudes
meramente críticas ou crítico-
construtivas.⁴⁷

E para isso relembrou, tanto no texto como nas notas, a polêmica entre Gustavo Giovanonni e Adolfo Venturi, num debate travado onde se discutia o considerar a história da arquitetura num simplismo estético arquitetônico-literário ou se deveria entrar a consideração técnica, tendo como exemplo o do método morelliano, minucioso, de pintura. O grupo de Giovanonni defendia que da arquitetura só poderiam criticar aqueles com conhecimentos técnicos, específicos à arte. Lina trouxe também à tona o livro de Stefano Bottari (publicado no grupo *Laterza* ligado a Croce) onde este autor se manifestava contra esta tendência, ou seja, esta cisão da arquitetura com outras artes ditas figurativas.⁴⁸

Queiramos ou não, o fato de Lina ter recorrido à recuperação de uma polêmica italiana dos anos 30, vinte anos anterior ao seu tempo, parece ter tido o intuito de jogar luz nos embates recentes ao seu tempo, como o entre Mário Pedrosa e Sylvio Vasconcellos travados em 1957, onde o primeiro defendia a crítica de arte em arquitetura (baseando-se no que havia entendido dos posicionamentos de Scott) e o segundo, voltado a um parecer mais disciplinar de arquitetura, seguindo a célebre definição de Lúcio Costa.

As marginalias no livro de Kathrine Gilbert, uma das poucas referências femininas na tese de Lina, nos ajuda a refletir sobre sua noção de história (crítica) como auto-conhecimento (conceito também defendido

por Collingwood), além de verificarmos o interesse de Lina na tradução da língua inglesa para o italiano:

(...) The lesson of history is in history itself, in its tale of search, struggle, discovery, deviation, and growth. This lesson is not, and cannot be, univocal and clear. History of thought, fully deciphered, that is, read in the light of the ultimate knowledge, would cease to be history. History concerns the seeker rather than the possessor of truth. (...) ⁴⁹

⁴⁷ Ibid. p.41.

⁴⁸ Ibid., pp.41 e 83.

⁴⁹ “A lição da história está na própria história, no seu conto de busca, luta, descoberta, desvio e crescimento. Esta lição não é, nem pode ser, unívoca e clara. A história do pensamento,

totalmente decifrada, ou seja, lida à luz do conhecimento supremo, deixaria de ser história. A história diz mais respeito ao buscador do que ao possuidor da verdade.”, (tradução nossa). GILBERT, 1939, p.550.

Teoria da Arquitetura 1º

Adaptado do
Seminário, para
Teoria da
Arquitetura -

SUMÁRIO DE ~~TEORIA DA ARQUITETURA~~ ^{propedéutico à Teoria da Arquitetura}

- 1 - Sentido e metodologia de uma análise histórica das teorias estéticas.
- 2 - A Antiguidade: Platão, Aristóteles, Neo-platonismo antigo (Platão),
de Cristianismo (St. Agostinho), Plotino;
- 3 - Idade Média: A Escolástica e St. Tomás de Aquino.
- 4 - Humanismo e Renascença: (Neo-platonismo e Aristotelismo).
- 5 - O Racionalismo dos séculos XVII e XVIII (de Descartes e Diderot).
- 6 - O Romantismo europeu e seus pressupostos.
- 7 - Hegel e o hegelianismo.
- 8 - A Estética marxista.
- 9 - Panorama crítico das correntes contemporâneas (neo-positivismo; Fenomenologia; Existencialismo).

com referência com a história da arte

LEITURAS

Frases

Textos sugeridos (a completar) ~~(a completar)~~ (a completar)

Trechos de: Platão (República e Banquete)

Aristóteles (Poética). Cícero (De oratore; Tusculanae Disputationes).

Plotino — Plotino (Enéadas), St. Agostinho.

St. Tomás de Aquino (Suma teológica).

Leon Battista Alberti (Marsilio)

Marsilio — Florença (Comentário ao Banquete de Platão);

Ernst Curtius

Giovanni Bruni (Ereos Furori);

Benedetto Cellini (vita)

Descartes (Discursos sobre o Método);

Lessing (Laocönte); Diderot (Ensaio sobre o Belo).

Shaftesbury, Vico (Scienza Nuova Secunda);

Herder (sobre Poesia popular); Goethe, Schiller (Escritos

sobre Estética); Immanuel Schlegel (Lições Características e críticas).

Hegel (Estética); Croce (Breviário de Estética);

Arquitetura do Humanismo; Scott

Marx e Engels; Lukacs; Gramsci.

Lukacs; Gramsci.

Leituras sobre as últimas correntes

estético-críticas - ~~Plotino~~

(Trechos vários);

Plotino

Marsilio

Ernst Curtius

Scott

Gramsci

Fig.4.7: Programa de ensino para Teoria da Arquitetura 1 com notas escritas à mão por Lina Bo Bardi. Ao final, depois do Breviário de Estética de B. Croce, há a menção ao livro Arquitetura do Humanismo de Scott, antes de Marx e Engels, Lukacs e Gramsci, além de "leituras sobre as últimas correntes estético-críticas". Há também menção no documento a Vico e Goethe. Documento do acervo do ILBPMB. Fonte: VEIKOS, 2014, p.255.

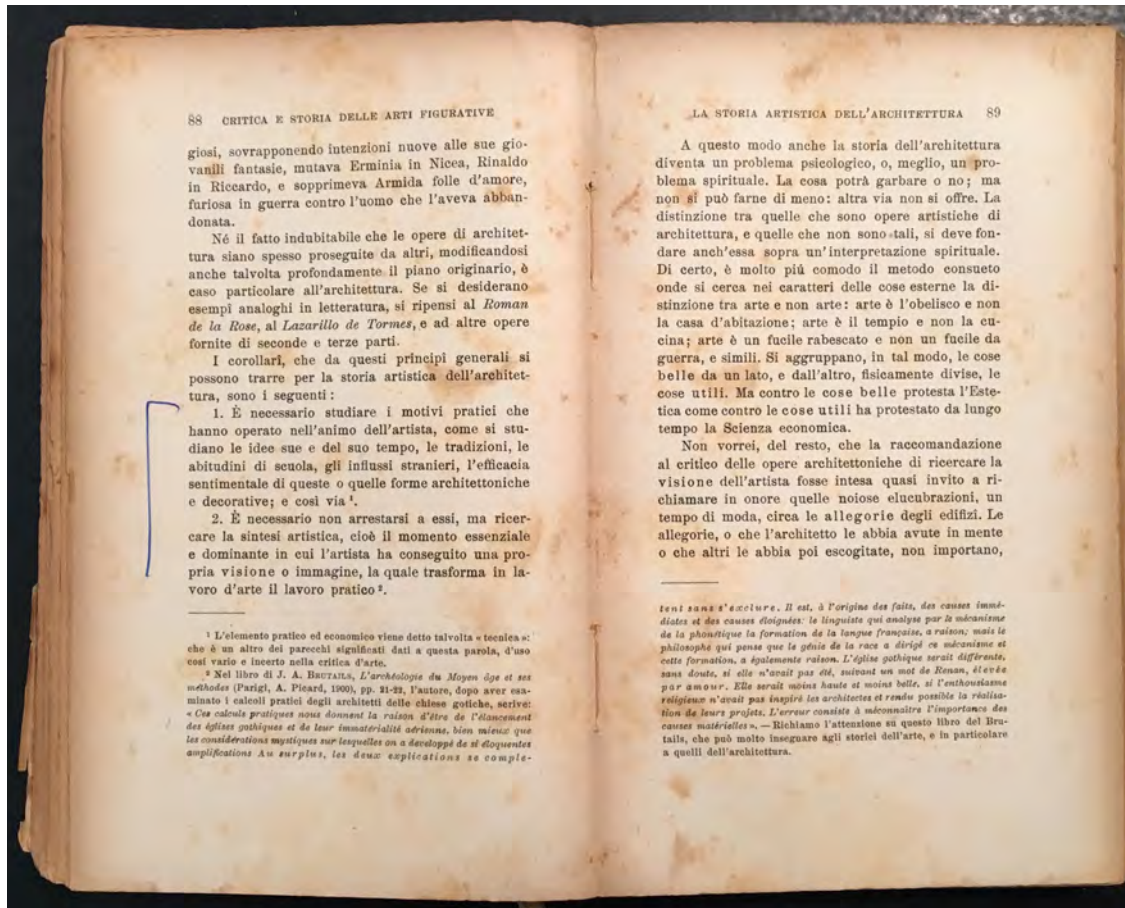


Fig.4.8: Marcações no livro de Croce que contribuem para o debate sobre crítica de arte em arquitetura. Nas notas de seu livro o autor afirmou que o elemento prático a que se referia poderia ser a chamada “técnica”, apesar de ser uma palavra de uso bastante incerto e variado na crítica de arte. CROCE, Benedetto. La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1934, p.88. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

CHAPTER XIX

Esthetics and Art in Our Time

*si l'una
e l'altra*
stabilità
*illustra e
illumina
spiriti*
calore
raccontò
*preferibilmente
per storia*

pienamente

OF THE final chapter of a history of esthetics two demands might well be made: (a) a brief summary of general conclusions; (b) a survey of the recent and contemporary esthetic situation. But neither of these plausible demands can here be fully met. Conclusions cannot be stated because the method of this history excludes end-results. We have shown illustrious and enlightened minds engaged in a discussion of beauty and art. Should the producer of this historical spectacle step forward, after the curtain has fallen, and explain what it was all about? The lesson of history is in history itself, in its tale of search, struggle, discovery, deviation, and growth. This lesson is not, and cannot be, univocal and clear. History of thought, fully deciphered, that is, read in the light of an ultimate knowledge, would cease to be history. History concerns the seeker rather than the possessor of truth. As an approach to truth it is both self-sufficient and admits of supplement. It is one thing to define beauty, another to depict the process of defining. But the two labors serve the same purpose.

The second request, *viz.*, for a survey of the recent and contemporary situation, cannot be met in a direct way. The chronicler, bringing to a close the last page of his faithful report, may well write: "Yesterday, at five in the morning, our most gracious king died on the scaffold, murdered by his people. God be merciful to this country and guide us to better days in the future." The yesterday and today in the slower-moving life of thought is not to be measured by the revolutions of the sun, and its today evades our record. If history were a collection of opinions, it would be easy to add a summary of the most recent opinions and finally to

Fig.4.9: Marginalias na tradução do parágrafo, do inglês para o italiano, no livro: GILBERT, Katharine Everett. A history of esthetics / by Katharine Everett Gilbert and Helmut Kuhn. New York: Macmillan, 1939. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

4.2.3 puro deleite: um laboratório da apreciação artística

The greatest thing a human being ever does in this world is to see something, and tell what it saw in a plain way.

John Ruskin. *Modern Painters*⁵⁰

Através das teorias do filósofo Immanuel Kant sobre o “desinteresse” do prazer estético - vistas como o ponto de partida do pensamento de Scott sobre o gosto como um “entusiasmo desinteressado pela forma arquitetônica” - podemos também aproximar o pensamento de Geoffrey Scott, ao de R. G. Collingwood e de Lina Bo Bardi.

Stephen Toulmin, na introdução feita em 1978 para a reedição de *Autobiography*, Collingwood, em suas outras obras filosóficas, havia perguntado se haveria uma única forma universal válida de pensamento racional para todas as pessoas e épocas, ou se as formas básicas que estruturam o nosso conhecimento estariam sujeitas a variação de cultura a cultura e de época a época? (Este último pensamento, segundo o autor, mais próximo aos argumentos de Hegel e Marx). Collingwood apostou na segunda hipótese. Pois para ele a mudança das concepções de mundo ao longo do tempo (ou constelações, como ele poeticamente chamava) era o que representava a “história das idéias”, ainda que acreditasse na sobrevivência integrada do passado, pois algo de universal permaneceria ainda nesta variação.⁵¹

⁵⁰ *Modern Painters*, IV, XVI, 18, V, 333, apud GILBERT, Katharine Everett. *A history of esthetics*. New York: Macmillan, 1939, p.416.

⁵¹ Toulmin disse que, “numa versão mais crua”, os pensamentos de Collingwood poderiam ser observados na mais recente e popular teoria dos paradigmas de T.S. Kuhn. TOUMLIN, Stephen. *Introduction*, p.xiii-xv. In: COLLINGWOOD, 2002.

⁵² PEDROSA, Mário. Da lógica na apreciação artística. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 dez., 1960. Artes Visuais. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1086587#?c=&>

Segundo Toulmin, Kant admitia que “Percepções sem conceitos eram cegas” (*sense-datum theory*), uma vez que a mente racional iria estar ativa na mais simples das nossas percepções. Desta forma, as nossas entradas sensoriais estariam, mesmo que irrefletidamente (o que Scott chamaria de percepção direta), dependentes do aparato mental que trazemos conosco (pré-conceitos, categorias, formas de intuição, ou o que for). Desta forma, a percepção pura em si nunca existiria de fato, talvez na infância, pois ela seria decorrente da história de cada um, dos diversos processos perceptivos e associativos que experimentou. Influenciado por isso, talvez, vemos Pedrosa escrever no artigo “Da lógica na apreciação artística” que quanto menos um homem carregasse de bagagem intelectual, mais fácil seria para ele capturar a essência de um fenômeno artístico. Ou seja, o homem menos intelectualizado, estaria mais conectado ao homem universal ou o que Pedrosa chamou de a-histórico.⁵²

Lina Bo Bardi, por sua vez, sempre esteve atenta a estas questões, transformando suas criações ou exposições numa espécie de laboratório sobre a percepção artística, atenta aos gostos de cada cultura, de cada época, de cada expectador, e também, como já vimos, daquilo que permaneceria imutável nesta continuidade (a “sobrevivência integrada” ou o “living past”, segundo Collingwood).⁵³ Podemos especular se estas

m=&s=&cv=&xywh=-2275%2C1331%2C6749%2C3777>. Acesso em: jan. 2023.

⁵³ Perrota-Bosch, baseado em escritos de Juliano Aparecido Pereira, narra em sua biografia sobre Lina um episódio muito característico da postura da arquiteta frente à arte, quando, na década de 60, um senhor humilde visita a exposição de um artista de arte moderna, ficando indignado com o que vê. Lina lhe esclareceu: “– O senhor nunca fechou os olhos e viu muitas manchas aparecerem? O senhor nunca sonhou e viu nos

questões estéticas não teriam influenciado Lina Bo Bardi na futura disposição das obras de arte na nova sede de museu que viria a projetar. Ao colocar os nomes e informação da obra na parte posterior do cavalete de vidro, ela claramente expressava seu interesse na percepção direta (no gosto), afinal, talvez o foco não deveria estar na autenticidade da obra, ou se produzida por tal ou tal artista. O público que deveria julgar, “desinteressadamente”.⁵⁴ Entretanto, seu desejo estético como artista dispôs as obras a flutuarem. Dois elementos de ordens diferentes trabalhando juntos: sua curiosidade crítica aplicada num laboratório percepção estética e sua intenção plástica como artista.

sonhos coisas belas mas sem sentido?; - Ah, então quer dizer que isto é arte moderna? (...); - Sim, aliás, o senhor já está mais esclarecido a respeito do que é arte moderna. (...)" PERROTA-BOSCH, 2021, p.91-92.

⁵⁴ Lina destaca a posteriori que esta sua preocupação já existia ao projetar o Museu de

Arte de 1947 dedicado ao público em massa: “Por que também o critério de ignorar o que o grosso público tem por arte já deve ser considerado superado; e como explicar que uma coisa tem valor se não se coloca, em evidência, paralela àquilo que tem valor?” Ver seu texto em: FERRAZ (Coord.), 2008, p.51.

4.3 As Falácias

A crítica apaixonada é a verdadeira crítica. A outra crítica, aquela que não é apaixonada, é a crítica dos funcionários públicos.

Lina Bo Bardi: Uma aula de arquitetura (1989)

Ao explicar ou resenhar o pensamento de Geoffrey Scott sobre o que ele chamou de falácias da crítica, este trabalho compara textualmente, entre outras referências, as declarações de Lina Bo Bardi em sua palestra em 1989, onde a arquiteta recorreu às falácias de Scott como pretexto para comentar o impasse da crítica da arquitetura de seu tempo. Acreditamos que as falácias de Scott abordadas em *Propedêutica* foram, na maior parte das vezes, exemplificadas visualmente, através de ilustrações diagramadas por Lina em sua tese. Os ditos equívocos foram mencionados diretamente na palestra de 1989, mas indiretamente em alguns argumentos de *Propedêutica* (1957), portanto, a tese de Lina requer um outro tipo de interpretação para estabelecer as comparações.

Abordaremos sobre como estas referências imagéticas e textuais podem ter sido colocadas em paralelo com assuntos que interessavam a Lina em seu momento, tanto didaticamente como nas rivalidades existentes em seu tempo, e especularemos depois nas conclusões sobre como elas podem ter influenciado a sua prática de arquitetura. Entendemos que a contribuição de Lina Bo Bardi com *Propedêutica* a um modernismo historicamente fundamentado perpassa questões de ensino, de discussões de seu tempo, atingindo a sua prática projetual.

Em 1989, Lina disse quealaria sobre a crítica da arquitetura, devido à situação de “impasse” em que esta se encontrava, constatando até mesmo “o seu fim”. Mas para evitá-lo era necessária uma aula de história. Lina Bo Bardi, assim como Scott em seu livro, iniciou falando sobre a Renascença, sobre os “grandes tratadistas”, “mesmo antes do século XVIII”, e suas sequências de “regras de

comportamento”. No entanto, explicou que os “equivocos” (falácias) só surgiram com a crítica arquitetônica do século XVIII. Portanto, quando Lina disse que o primeiro equivoco “diz respeito à arquitetura da Renascença” e o “complexo de inferioridade” que criaram, não permitindo “o desenvolvimento contínuo e orgânico da arquitetura”, é preciso estar atento ao fato de Lina estar criticando os propagadores e intérpretes atados aos tratados como norma, e não à Renascença como fato arquitetônico em si.

Mas ainda assim é preciso visitar os escritos de Scott para entender outros aspectos do que Lina Bo Bardi poderia querer dizer ao se apoiar neste autor. Vejamos um trecho que Lina reproduziu em *Propedêutica* (1957) onde o autor inglês afirmou que os Renascentistas escreviam “regras e não princípios”:

The Renaissance produced no theory of architecture. It produced treatises on architecture: Fra Giocondo, Alberti, Palladio, Serlio, and many others, not only built but wrote. But the style they built in was too alive to admit of analysis, too popular to require defense. They give us rules, but not principles. They had no need of theory, for they addressed themselves to taste. Periods of vigorous production, absorbed in the practical, do not encourage universal thought.⁵⁵

Scott mostrava que os Renascentistas, apesar das “regras” presentes em seus tratados, nunca ficaram presos às mesmas, pois seu período de produção prática era vigoroso, admitindo o novo e a criação de novas formas. Estaria Lina

(tanto em 1957 como em 1989) pensando o mesmo sobre a Arquitetura Moderna? Como um período que, por estar tão absorvido na prática, acabou inevitavelmente produzindo regras e não teorias? Com o fim da Renascença, Scott lamentava os estudiosos não terem avaliado a sua história e definido os seus princípios. Para ele, a consequência deste impasse teria derivado nos equivocos do Movimento Romântico.

Em 1989, a preocupação de Lina era com o “entusiasmo do passado enquanto passado”, de certa forma comparando a atitude dos historicismos do século XVIII e XIX e seu perigoso retorno plasmado no *Post-Modern* do século XX. Caso tenha seguido o fio de raciocínio provocado pela leitura de Scott, Lina entenderia este movimento arquitetônico como um desvio de trajetória, provocado por aqueles críticos que haviam se fixado nos escritos da arquitetura moderna na forma de regras, ao invés de buscar os princípios que guiaram os períodos de vigorosa produção.⁵⁶ O texto de Gropius utilizado por Lina ao final de sua tese, corrobora para este argumento, onde o arquiteto alemão lamentava que os próprios mestres foram também responsáveis em conduzir a arquitetura moderna por canais fixos, ou receitas: a “abstração cristalizada” que Lina combatia.

Algumas Ilustrações em *Propedêutica* podem nos mostrar o pensamento da arquiteta neste sentido, onde os escritos de Scott foram citados:

⁵⁵ “A Renascença não produziu nenhuma teoria de arquitetura. Produziu tratados de arquitetura: Fra Giocondo, Alberti, Palladio, Serlio, e muitos outros, não só construíram como escreveram. Mas o estilo que eles construíram era demasiado vivo para admitir a análise, demasiado popular para exigir defesa. Eles nos dão regras, mas não princípios. Não tinham necessidade de teoria, pois buscavam em si próprios o gosto. Períodos de produção vigorosa, absorvidos na prática, não encorajam o pensamento universal.”, (tradução

nossa). SCOTT, 1999, p.40. A citação inglesa aparece editada em BO BARDI, 1957, p.58.

⁵⁶ Em sua tese em 1957 e, 10 anos depois, no seu artigo *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?*, Lina Bo Bardi seguiu defendendo o que ela nominava como a “herança racionalista”. BO BARDI, *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?* *Mirante das Artes*, São Paulo, n.1, jan.-fev., 1967, p.10-11. In: RUBINO (Org.), 2009, p.118-122.

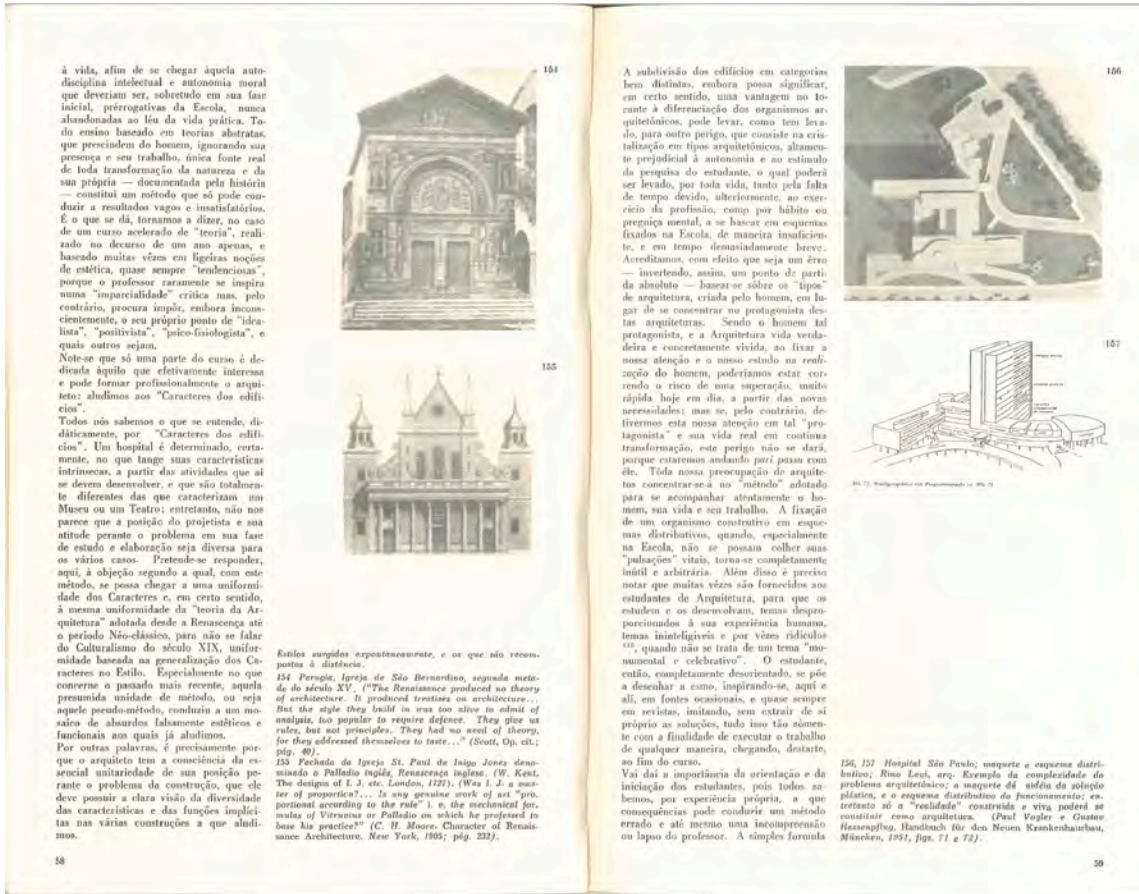


Fig.4.10: Páginas 58 e 59 de *Propedêutica* onde aparece a citação de Scott nas notas das ilustrações, referenciada à Igreja do século XV de São Bernardino em Perugia. Fonte: BO BARDI, 1957.

Ao comparar a Igreja de São Bernardino em Perugia, com a fachada da Igreja de St. Paul de Inigo Jones (o Palladio inglês), Lina escreveu acima: “Estilos surgidos espontaneamente, e os que são recompostos à distância”. Sob a legenda da Igreja de Perugia, Lina colocou o texto de Scott sobre a Renascença, do qual reproduzimos traduzido apenas um trecho: “(...) Não tinham necessidade de teoria, pois buscavam em si próprios o gosto. (...)”. Interpretamos com isso que, a Igreja de Perugia ao acumular em si, e com naturalidade, estilos de várias épocas, de sua fundação paleo-cristã, seu interior gótico e sua nova fachada renascentista era um estilo vigoroso, autêntico, pois surgiu do gosto vigente de seu tempo e, principalmente, lugar⁵⁷.

Na legenda, sob a imagem da fachada desenhada por Inigo Jones, Lina citou o livro de C.H. Moore, *Character of the Renaissance Architecture* (1905) com a seguinte pergunta: “Is any genuine work of art ‘proportional according to the rule?’” Em seu livro Moore escreveu que Inigo Jones ambicionava fazer uma reforma nas artes em concordância “fiel” com os modelos clássicos. No entanto, Moore constatou que Inigo Jones não tinha nenhuma concepção verdadeira dos princípios da arte clássica, assim como nenhum arquiteto renascentista jamais havia tido.⁵⁸

Alerta semelhante é dado às fotos de um hospital de Rino Levi, publicado num livro alemão sobre arquitetura hospitalar (VOGLER, 1951), como exemplo de maquete de esquema distributivo para os alunos, para que não caiam na “abstração cristalizada” de arquiteturas onde não se possa colher as suas

“pulsações vitais”: “...só a ‘realidade’ construída e viva poderá se constituir como arquitetura.” – escreveu Lina.

A arquiteta aspirante a professora catedrática, com sua formação no mercado editorial de revistas de arquitetura, já identificara, com base na própria história da arquitetura e a divulgação impressa de tratados (a começar por Vitruvius), o risco das interpretações artificiais, desconectadas da realidade prática que podiam ser ocasionadas por uma apropriação superficial de conceitos. Por sua vez, Lina não desconsiderava o papel legítimo e continuado na transmissão e influência da arquitetura através de diferentes mídias ao longo da história, da reprodução de desenhos e pinturas, à fotografia e filmes, dos tratados e livros, às revistas especializadas.⁵⁹

Vale considerar aqui, que Lina pudesse estar jogando, não sem provocação, com planos históricos paralelos, assim, numa versão atualizada para o contexto de 1957, através do contraste de ilustrações: Palladio poderia representar a Le Corbusier (como visto nas comparações históricas de influências estabelecidas por Colin Rowe na *AR*) e Inigo Jones, influenciado por Palladio, a Oscar Niemeyer?

No ano de 1957 a revista *Módulo* divulgava o concurso pra Brasília em suas duas edições anteriores a setembro. A Revista *Brasília* chegava ao número 10, mostrando o empreendimento da nova capital, com maquetes dos palácios e do congresso. Lina provavelmente sentia o impacto dos novos passos da arquitetura brasileira no ensino de seu tempo.

⁵⁷ Relembrar a premissa do *Prefácio* de *Propedêutica*: “a Arquitetura deve levar em séria consideração a terra onde se realiza...”

⁵⁸ MOORE, 1905, p.230-231.

⁵⁹ BO BARDI, 1957, p.34.

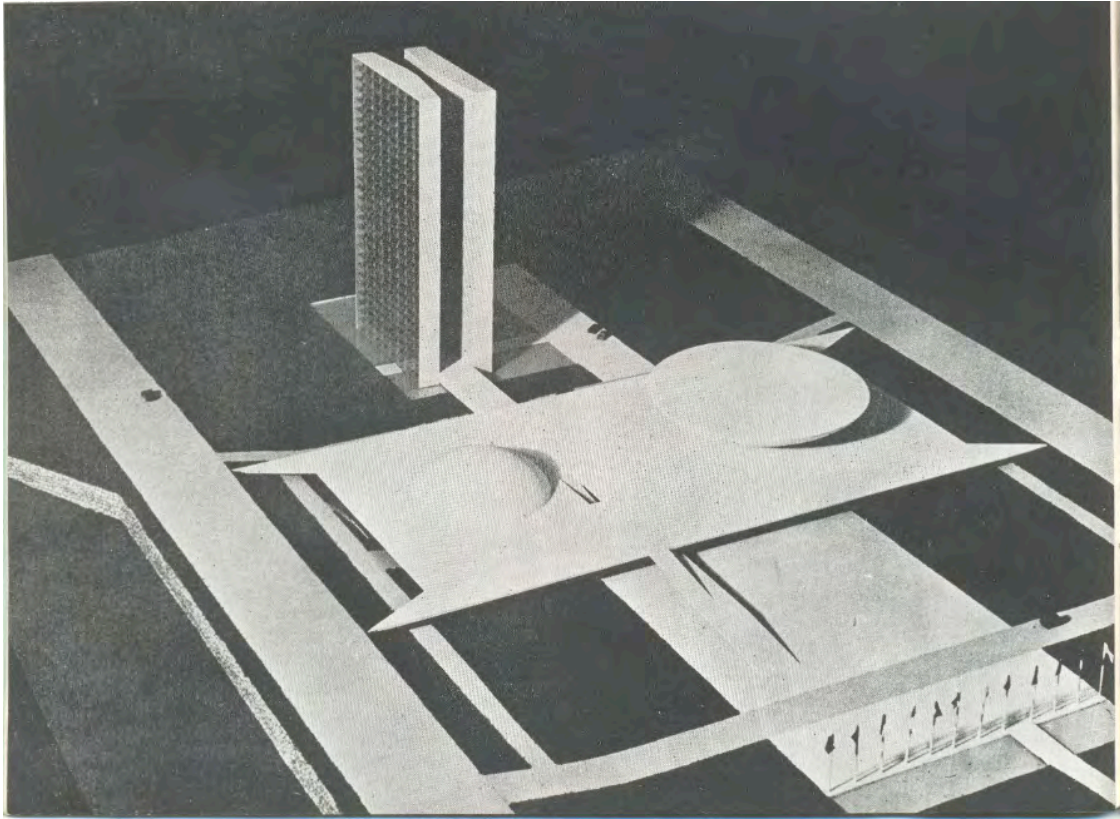


Fig.4.11: Maquete do projeto para o Congresso Nacional divulgado na Revista Brasília, n.7, julho de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Fig.4.12: Páginas 34 (O Arquiteto e Comitente) e 67 (Atualização Metodológica) de Propedêutica. Fonte: BO BARDI, 1957.

As obras de Palladio, principalmente, e mesmo as inacabadas, foram a fonte de referência para outras arquiteturas: no exemplo dado na página 34, a georgiana da cidade inglesa de Bath – cidade que sabemos que com seus *Crescents* inspiraram a Le Corbusier e este a Reidy. Lina comentou em sua tese sobre a reprodução de desenhos à distância, seja por difusão de tratados ou por encargos de desenhos a pintores. A arquiteta tratou sobre a técnica da gravura comparada a de relevo (a xilogravura), sendo esta última, a seu ver, a mais indicada para as reproduções, servindo de base filológica de documentação histórica. No entanto, o intuito de Lina talvez não fosse somente histórico no campo da teoria da arquitetura, mas o que isso se relacionava à teoria do seu presente histórico: o papel representado pela reprodução de desenhos de arquiteturas através de revistas especializadas, ou seja, a origem e a forma da precedência nas assimilações de influências por parte dos arquitetos de seu tempo (se por encargo do comitente ou não, se por experiência direta ou indireta com a obra).

4.4 A Falácia Romântica

“A arquitetura é a arte de organizar uma máfia de artesãos”⁶⁰, com esta afirmação Geoffrey Scott reforçou que a arquitetura pertencia ao âmbito das artes concretas e dependia da mão de obra e capacidade técnica correspondente a sua época. Enquanto, para ele, o Movimento Romântico teria sido essencialmente poético e, portanto, a literatura seria a melhor arte para sua expressão. Para Scott, todo novo estilo deveria manter o ritmo das inovações tecnológicas e este havia sido um dos maiores erros dos românticos (sec. XVIII, XIX). Quando uma arquitetura passava a ser excessivamente simbólica, o interesse desviava da arte em si para os ideais de uma civilização, escapando do escopo de seu propósito. Interesses poéticos, isto é, românticos, só deveriam ser válidos quando fusionados às formas e princípios de uma arte existente - pertencente ao seu tempo. É possível perceber que Scott não criticava ideias românticas na arquitetura, mas o perigo do anacronismo resultante.

Lina exemplificou este problema em sua tese colocando enfrentadas a gravura, retirada de um livro de Camilo Boito, do *Duomo* de Milão (1735) - anterior aos restauros neogóticos da fachada - e a fotografia, tirada por ela em sua viagem, da catedral de St. Patrick (séc.XIX), um *revival* gótico erigido na quinta avenida de Nova York. Na página anterior, a ilustração escolhida foi a do arco de St. Denis, presente no frontispício do tratadista seiscentista François Blondel, descrita pelo tratadista como mais relevante pelas suas dimensões do que pelos seus ornamentos.

⁶⁰ “Architecture is the art of organizing a mob of craftsmen.” Scott, Op.cit., p. 42.

O EXEMPLO DOS MESTRES

Realizamos, até aqui, uma espécie de excursão através de tempos e de "teorias" da arquitetura, detendo-nos sobre um dos aspectos e dos modos de sua interpretação: o aspecto crítico; mas a experiência do ensino nos leva a dividir entre os estudantes, uma vez impaciência. Esta impaciência, bem a conhecemos: ela significa que não se sente mais fluir a seiva do passado; que se têm, quasi constitucionalmente, "as raízes cortadas", que não mais existe o hábito natural do estudo calmo e metódico, nem a consciência de uma herança cultural adquirida e pacífica; é impaciência de quem não mais quer saber de coisas que não produzam, de logo, um resultado, de coisas que não sirvam às soluções dos problemas da vida imediata. Lembra-nos, a esse ponto, das palavras de um jovem arquiteto recém-formado, do Rio de Janeiro, que nos dizia: "sinto-me pendurado a um fio, sem saber onde firmar o pé". Ninguém, nos séculos passados, entre os estudantes munidos de sólidos manuais técnicos e de "teoria" da arquitetura em livros antigos e modernos, se sentiu, provavelmente, "pendurado a um fio"; regras concretas sustentavam — as convicções dos jovens arquitetos dando-lhes as bases dos meios de composição. Seu problema, por conseguinte, não ultrapassava o âmbito da arte de regras fixas e, em sentido análogo, daquilo que seria a solidariedade humana entendida como "caridade" e "filantropia". O arquiteto atual, pelo contrário, sente-se confusamente em conexão com os problemas "puros" de arquitetura, uma carga de responsabilidade coletiva que age como freio inibitório no caso dos mais sensíveis. Neste século, a Arquitetura está deixando de ser uma arte, digamos assim "acabada" — para nos servirmos do esquema romântico da classificação proposta por Antonio Tatti¹⁰⁰ —, ela perdeu seu caráter de arte como produto de fantasia e de regras fixas da linguagem, para se tornar uma arte que raciocina e se exprime mediante uma linguagem que não se funda em tais regras fixas, mas provém de enunciações e de práticas que emprestam novo caráter, imprevisível, ao seu desenvolvimento, em virtude mesmo das inovações da ciência, da técnica e do costume que, em nossos dias, se encontram em



Queste este si capizano meglio tra poco; intanto ci si permetta l'ingegno diletto di figurare in un albero sinottico le ultime nozze considerazioni:



Entre o Barroco e o século XIX, há toda uma série de teorias, que devem ser consideradas, porque a evolução de uma teoria pode sugerir motivos de interesse atual. Descrevem apenas estilos, ecleticamente, e das suas. Merece menção especial o estudo de Boito, Sulla stile futuro dell'Architettura italiana, pref. à Op. cit.
¹⁰⁰ Alegoria que precede o frontispício de Blondel, Cours, etc. (edi. vol. I, veja-se nota 25) representando o Arco de St. Denis, de sua autoria. O título do cap. VI (op. cit., pag. 618) é: "La Porte St. Denis é une aula universelle est le plus grand Ouvrage du monde de cette nature". No contexto escreve Blondel: "Plus considerable par ses proportions que par ses ornemens".
¹⁰¹ Quando sinótico para servir à interpretação de qualquer estilo arquitetônico, segundo Camillo Boito, (C. B., Architettura del medio evo in Italia, Milano, 1880, pag. XI).

vertiginosa evolução. A extrema precariedade e rapidez com que flue a vida contemporânea, impedem a formação de um método estável de ensino, que seria superior, já em sua fase de formação. Aquilo que, para os edifícios, é a "flexibilidade",¹⁰¹ deveria ser adotado também no atente ao método didático, eliminando qualquer cristalização — e isto naturalmente também no que concerne a história da Arquitetura — forçando, assim, aos estudantes, um meio, que possa se tornar instrumento de colocação, sem de solução dos problemas, no momento em que dele venham a se servir, o que poderia confirmar, num certo sentido, com as palavras de um célebre tratadista, Fraçois Blondel¹⁰².

As posições extremamente críticas e dogmáticas doutrinas devem ser, em nosso entender, eliminadas, o mesmo a concebendo com a "levizandade" construtiva de caráter, diríamos quasi, positivista. A tarefa do professor deveria ser a de despertar a consciência crítica, dando ao estudante o sentido da continuidade da história, não como elegância cultural, mas como fonte viva de contribuições reais. O jovem arquiteto não encontrará destaque, sua segurança, em noções aparentemente certas e proemtas, mas, em sua incerteza, em sua timidez perante as responsabilidades de ordem moral que ele intui na profissão, encontrará, naqueles princípios, a força para se orientar, a lucidez crítica necessária ao profissional de hoje, consciente de que não lhe é lícito abandonar-se a orgias exibicionistas, devendo antes encontrar, em sua responsável humanidade, o único prêmio de seu esforço.

A este ponto, (mais um motivo que está a demonstrar quão vasto poder-se-ia tornar o campo de uma teoria da Arquitetura, e em quantas disciplinas diversas poderia interferir), essa indagação deveríamos abordar, de mais perto, a história da arte propriamente dita. Seria necessário, então, penetrar em problemas extremamente sutis, não só de história dos estilos, mas pura e simplesmente de História. Acrescentamos que, um dia, este problema será resolvido pela fusão de todas essas disciplinas sob uma única carga, a cargo de um só professor, um curso que não fosse de "teoria" ou de "caractères", ou de "história da arte", mas de História. Como é possível, com efeito, separar a Teoria dos Caractères, da História da Arte? Como pode um professor de teoria transmitir aos estudantes, conceitos "concretos" e criticamente válidos, que serão talvez modificados, e até mesmo eliminados



Este gótico famoso e comumente indicado como uma expressão desse estilo, é um anacronismo, aliás bem conhecido. As esculturas da "fachada" inspiradas pelo povo no governo de Gian Galeazzo Visconti e de construção, que durou cinco séculos e ainda continua, é um exemplo típico da impossibilidade de gerar um estilo por si mesmo do período histórico que o caracteriza; as intervenções barrocas e neoclássicas denunciam prepotentemente esta verdade.
¹⁰⁵ O "Duomo" de Bileão usou a planta de 1255, (segundo Camillo Boito, Il Duomo di Milano, etc., Milano 1880; etíope 42).
¹⁰⁶ "Gothic revival" em New York, 2ª avenida. Uma nova construção apoiar-se-á sobre um lado da Igreja. Não deveria um edifício religioso ser totalmente isolado?

Fig.4.13: Páginas 38 e 39 de Propedêutica. Fonte: Bo Bardi, 1957.

A teoria do restauro de Camilo Boito foi antecedente às denúncias de Geoffrey Scott neste mesmo sentido. O comentário sobre o *Duomo* de Milão versou sobre o anacronismo da obra e a “impossibilidade de prostrar um estilo para além do período histórico que o caracteriza”, crítica que serviria para a Catedral da Sé de São Paulo, inaugurada em 1954. No exemplo neogótico nova-iorquino, inserido nas quadras da 5a. avenida, a arquiteta colocava a estranha pergunta: “Não deveria um edifício religioso ser totalmente isolado?” Encontramos no *Architectural Principles in the Age of Humanism* de Rudolf Wittkower, uma indicação segundo os ensinamentos de Alberti:

A church should not only stand on elevated ground, free on all sides, in a beautiful square, but it should also be isolated by a substructure, a high base, from everyday life that surrounds it.⁶¹

Neste ano, Lúcio Costa explicava sobre a Catedral de Brasília em seu memorial de 1957: “A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente (...)”.⁶²

Mesmo avessa a regras, os dois edifícios religiosos projetados posteriormente por Lina Bo Bardi, obedeceram em parte a estes princípios: a Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982), em Uberlândia (MG) e a Capela Santa Maria dos Anjos (1978) em Vargem

Grande Paulista (SP) estão elevadas em embasamentos que as destacam do chão.

Por outro lado, em 1914, Scott escrevera que não estava preocupado com um *revival* do gótico ou do estilo napoleônico, mas sim, com o perigo da permanência de preconceitos românticos. Em sua época, a Inglaterra saía do período Vitoriano, um período onde a Batalha dos Estilos⁶³ fora vivenciada pela sociedade inglesa, com arquitetos como Edward Welby Pugin e Alfred Barry como protagonistas - um conflito de ideais metaforicamente narrado no romance *Jude, the obscure* de Thomas Hardy (1895). Neste livro de ficção, pelo trágico desfecho do personagem principal Jude, identificado com o Neogótico, percebe-se que a batalha era entendida como a luta de “idealismos” vs. a “realidade”. Os arquitetos Barry e Pugin foram notórios por terem aparentemente conciliado estas duas disputas estéticas com a arquitetura do Parlamento de Londres, numa fachada neogótica, porém de horizontalidade clássica.⁶⁴ Para Scott, o primeiro erro seria enxergar a arquitetura como algo essencialmente simbólico. Era preciso despirmos a arquitetura de julgamentos (crítica) literários ou das ideias imaginativas evocadas – pois isto mediaría e tornaria indireta a fonte do prazer estético – para poder assim permanecer imediata e direta a experiência estética.

⁶¹ “Uma igreja não deve apenas ficar em terreno elevado, livre em todos os seus lados, numa bela praça, mas deve também ser isolada por uma subestrutura, um embasamento, da vida quotidiana que a rodeia.”, (tradução nossa). WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of humanism*. London: University of London/Warburg Institute, 1949 (1952), p.19.

⁶² Revista *Módulo*, n.8, 1957, p.38.

⁶³ Título do artigo “Perpendicular, Gótico à procura de Deus versus Horizontalmente estendido, Classicismo Secular”. KONDO, Ariyuki.

The Battle of the Styles in Thomas Hardy’s *Jude the Obscure*: Perpendicular, God-seeking Gothicism vs. Horizontally-extended, Secular Classicism. 2015 Annual conference of NORTH AMERICAN VICTORIAN STUDIES ASSOCIATION. Honolulu, Hawaii, July 2015. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/228877918.pdf>>. Acesso em: fev. 2021.

⁶⁴ PEREIRA, José Ramón Alonso. *Introdução à História da Arquitetura: das origens ao século XX*. Porto Alegre, Bookman, 2010, p.196.

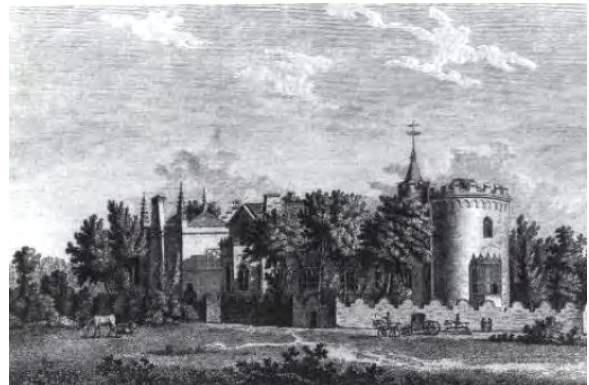


Fig.4.14: À esq.: Strawberry Hill por Horace Walpole, Twickenham, Londres, iniciada c.1750. Fonte: BERGDOLL, Barry. *European Architecture: 1750-1890*. Oxford University Press, 2000, p.144.

Fig.4.15: À dir.: Fonthill por James Wyatt, Wiltshire – o colapso da abadia de Fonthill no dia de Natal, 1825. Fonte: BERGDOLL, 2000, p.142.



Fig.4.16: À dir.: Página 51 de *Propedêutica* no subcapítulo Teoria da Arquitetura e Caracteres dos edifícios. Fonte: BO BARDI, 1957.

A combination of plastic forms has a sensuous value apart from anything we may *know* about them.⁶⁵

O segundo erro do romantismo proveria de seu gosto caprichoso e de antiquário (devido ao interesse histórico em civilizações distantes e remotas do período), o que levava seus simpatizantes a darem um excesso de atenção ao detalhe arquitetônico, em detrimento dos valores de “Massa, Espaço, Linha e Coerência”⁶⁶. A crítica arquitetônica até então teria sido conduzida pela falácia romântica: por valores simbólicos e passadistas. Scott citou alguns arquitetos ingleses, segundo ele, vítimas de tal falácia: Thomas Gray, Horace Walpole and James Wyatt.⁶⁷ Não podemos esquecer do viés nacionalista de tais escolhas estilísticas.

Podemos supor que na página 51 de *Propedêutica*, foi abordado este equívoco ilustrando “os diferentes aspectos do problema arqueológico”, se utilizando de uma fotografia da autora do “greek revival” presente no edifício da Bolsa de Valores em Wall Street (NYC), de 1903; com um relevo de Piranesi da oitava parte da cúpula do Panteão, publicado no livro de Luca Beltrami, discípulo de Boito, no ano de 1929 (coincidentemente, ou não, o ano do crash da Bolsa de NYC); além de presença de outra fotografia, mas agora das colunas encontradas durante as escavações no Foro de Trajano em 1937. Adentrando as páginas destes livros podemos explorar mais profundamente estes temas.

⁶⁵ “Uma combinação de formas plásticas tem um valor sensorial para além de tudo o que possamos saber sobre elas.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.51

⁶⁶ Estes conceitos serão explicados ao tratarmos os valores humanistas. E voltaremos a relacioná-los com o que falou sobre a obra de Mies ao compará-la à de Schinckel.

⁶⁷ SCOTT, 1999, p.46.

Na fotografia de viagem registrada por Lina, o anacronismo denunciado edifício da Bolsa de Nova York é evidente, e talvez haja ali ainda uma crítica ao capitalismo norte-americano, à depressão mundial do período entre guerras, e à falácia representada pela linguagem clássica atrelada a nacionalismos. Por outro lado, nos exemplos arqueológicos italianos dos anos 30, o olhar de Lina foi dirigido às obras de *sventramenti* italianas promovidas pelo regime fascista na sua política de higienização habitacional e organização viária, e os problemas reais oriundos do encontro com o passado em si, do palimpsesto urbano estabelecido com as ruínas existentes, como a do Foro Trajano. As colunas desenterradas podem também nos recordar as fossas da segunda-guerra. A ilustração de Piranesi, no livro de Beltrami, discutia acerca de um aprendizado estrutural, de uso de materiais e correspondência de eixos construtivos, confrontando desenhos de diferentes séculos (XVI, XVIII e XIX) do Panteão de Adriano para entender como cada momento histórico interpretou aquela estrutura.

O material do texto do livro de Beltrami corrobora com a visão posterior de Lina - que “contrariava” a de Foucault - de que a história era feita de Monumentos transformados em Documentos.⁶⁸ E complementaríamos, na percepção dos erros e acertos de cada período contrastados com a realidade edificada (ou o living past de Collingwood). Beltrami apontou que a precisão construtiva dos desenhos de Piranesi se deviam a

⁶⁸ Zeuler Lima vê não vê relação de oposição entre a declaração de Lina e a de Foucault, este último atribuindo um sentido metafórico para a palavra “monumento”, já Lina parecia dar o sentido arquitetônico para a palavra “monumento”. Para Lina, a história (oficial?) era feita de monumentos transformados em documentos, enquanto para Foucault, a história era feita de documentos transformados em monumentos.

oportunidade de ter visto notáveis obras de reforma no interior do Panteão Romano, sem estar este interiormente recoberto, o que havia feito inclusive Piranesi desenhar a estrutura de forma distinta à existente no século XVI, no acervo da Galleria Uffizi. Constatamos que para Lina, o interesse arqueológico não era um problema, o problema era o uso aplicado a partir deste conhecimento.⁶⁹

Lina, por sua vez, em sua palestra de 1989, acabou se centrando mais no aspecto histórico dos preconceitos críticos descritos por Scott - de como estes conduziram a novos estilos - mais do que a confusão estética por eles gerada, apresentando apenas o início do tema descrito por Scott:

O segundo (sic) equívoco é o equívoco romântico, que se coloca contra a força da arquitetura da Renascença, a favor de algumas influências orientais – como as chinoiseries – e da arquitetura gótica, importantíssima neste período. Ao visitar a Catedral de Estrasburgo, o jovem Goethe teve uma grande revelação, e as páginas que deixou são fundamentais para o processo que decretou o fim da escravidão – Renascença.⁷⁰

A arquiteta certamente não dispunha de tempo para aprofundar no assunto, mas veremos como o interesse pelo o Romantismo de Goethe foi essencial para sua visão de mundo. Para Scott, as “revelações” de Goethe e seu “ideal sublime” foram os precursores literários do pensamento simbólico da geração que o sucedeu. Scott afirmava que as falácias eram decorrentes das confusões da crítica histórica, resultando

na incapacidade em se ter um pensamento claro a respeito do que representava a beleza na arte.

Acreditamos que há forte indícios nestas balizas imagéticas de que a arquiteta, em 1957, estivesse preocupada com os pensamentos românticos e nacionalistas que ganhavam força naquele ano no Brasil com a construção de Brasília, bem como uma crítica implícita à monumentalidade cívica associada à empreitada, se observarmos ainda o escrito da arquiteta, nas notas sob a ilustração do arco de St. Denis – considerando, obviamente, as alusões “barrocas” já feitas ao moderno brasileiro:

Entre o barroco e o século XIX há toda uma série de teorias que devem ser consideradas porque a evolução de uma teoria pode sugerir interesses atuais.⁷¹

⁶⁹ BELTRAMI, Luca. *Il Pantheon rivendicato ad Adriano, 117-138 d.C.* Milano: Tip. Cav. Umberto Allegretti, 1929.

⁷⁰ Como já foi visto, Lina criou o primeiro equívoco e nomeia o primeiro de Scott, como seu segundo. Quanto ao termo “escravidão” ao se referir à Renascença: “...Viollet-le-Duc paralleled Ruskin’s belief that Classical architecture was a form of

slavery of the human spirit.” “...Viollet-le-Duc coincidiu com a crença de Ruskin de que a arquitetura clássica era uma forma de escravidão do espírito humano”, (tradução nossa). BERGDOLL, Barry. *European Architecture 1750-1890*. Oxford University Press, 2000, p.225.

⁷¹ BO BARDI, 1957, p.38.

4.4.1 Lina e o romantismo inescapável de seu tempo

My thought lives along the whole line of temples and sphinxes and catacombs, passes through them all with satisfaction, and they live again to the mind and are now.

Ralph Waldo Emerson (Essay on "History")⁷²

Esthétique? L'architecture est chose de plastique, non de romantisme.

Le Corbusier (Vers une Architecture)⁷³

Ao nos depararmos com a noção de Romantismo transmitido por Lina Bo Bardi em *Propedêutica*, verificamos sua identificação como um "problema", ou um "equivoco literário" tal como apontou Geoffrey Scott, mas não por isso como algo sem valor ou que mereça ser desconsiderado.⁷⁴ Lina Bo Bardi intitulou um dos subcapítulos de sua tese de *O Romantismo e A Arquitetura*, ainda que esta não fosse uma exigência do edital, ou ao menos, não expressamente. A arquiteta, talvez por possuir ela mesma uma verve romântica, sentiu a necessidade de aprofundar neste tema, acreditamos, por ele ser fundamental para que pudesse esclarecer a defesa de ideais românticos e, ao mesmo tempo, lamentar algumas das consequências históricas (românticas e pitorescas) no campo arquitetônico. Neste último quesito, Lina Bo Bardi corroborou com o pensamento expresso por Scott, mas não apenas nutrido por ele.

Um dos problemas que, a nosso ver, mais claramente exprime o aspecto inquieto da arquitetura contemporânea, enquanto

resultado de um processo de renovação e pesquisa, e diríamos quase como confluência de motivos peculiares a uma transição, é sem dúvida constituído pelas ideias e experiências românticas. E tanto mais interessante esse problema quanto é certo que, em grande parte e no tocante a inúmeros aspectos, estamos ainda vivendo as consequências - talvez últimas - de tudo aquilo que caracteriza o romantismo, entendido sobretudo, (na medida em que é possível sintetizar suas várias e por vezes contraditórias vivências) como o anseio indeterminado, a insatisfação e, por isso mesmo, a polêmica contra toda as regras fixas e definitivas; início, neste sentido, da consciência historicista contemporânea. Daí nossa referência ao Romantismo na arquitetura e na arte em geral.⁷⁵

Referenciando-se ao texto *La Política del Romanticismo* (1932) de Antonello Gerbi⁷⁶ - judeu italiano, historiador das ideias e discípulo de B. Croce, quem publicou sua tese de láurea via a editora *Laterza* - Lina Bo Bardi demonstrou sutilmente o seu entendimento do que considerava válido deste período: as inspirações românticas, remetendo nas notas de *Propedêutica* novamente às influências dos escritos de um jovem Goethe⁷⁷.

O interesse de Lina Bo Bardi por Goethe pode ser visto nas marginalias e sublinhados encontrados no livro *Scritti su L'Arte* (1914), tradução de N. de Ruggiero, presente na biblioteca do ILPMB; na citação ao escritor alemão presente no bilhete aconselhando calma para Victor Nosek em 1975: "as coisas, as vezes, apresentam-se difíceis, mas atrás de

⁷² "O meu pensamento vive ao longo de toda a linha de templos e esfinges e catacumbas, passa por todos eles com satisfação, e eles voltam a viver para a mente e estão no presente.", (tradução nossa). HOPKINS, Vivian C. *Spires of form: a study of Emerson's: aesthetic theory* Cambridge, US: Harvard University, 1951, p.157.

⁷³ "Estética? A arquitetura é uma questão de plástica, não de romantismo." LE CORBUSIER, 1923, p.199.

⁷⁴ "She was critical of academicism, romanticism and dogmatic theories." "Ela criticava o

academicismo, o romantismo e as teorias dogmáticas.", (tradução nossa). VEIKOS, 2014, p.43.

⁷⁵ BO BARDI, 1957, p.35.

⁷⁶ DIZIONARIO BIOGRÁFICO TRECCANI. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonello-gerbi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonello-gerbi_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: fev. 2022.

⁷⁷ BO BARDI, 1957, p.82.

TUDO existe sempre ‘o mesmo sol’(não sou eu que digo isto, era Goethe)’; além do citado livro de Antonello Gerbi (1932).

O livro de Gerbi, repleto de anotações, é certamente a fonte para aquilo que Lina explicaria em sua palestra de 1989 ao tratar sobre a falácia romântica, mas que ela sutilmente deixou no ar, seguindo para falar sobre a falácia pitoresca. No primeiro capítulo de *La Política del Romanticismo*, Gerbi esclarece o problema de entendimento do período Romântico utilizando para isso a biografia de um jovem Goethe como pano de fundo:

Primeiro Goethe abandonando Frankfurt, irritado com as decorações da moda na casa de seus pais, chegando com amigos em Estrasburgo e se maravilhando com o Duomo de pedras rosadas. Segundo Gerbi, Goethe, que nunca havia desprezado os edifícios clássicos, não chegou a colocar o seu ideal na arte gótica ou alemã, mas na “arte como espontaneidade primitiva”. Para Gerbi, Goethe em Estrasburgo reconheceu o que simboliza arte: a projeção mística e matemática do criador. Para ele, Goethe afirmava a autonomia e a universalidade da arte, não como arte de um povo ou expressão coletiva da alma nacional, mas a do indivíduo, na figura do mestre de obra criador da Catedral: Ervin von Steinbach. Passados quatro anos, o Goethe que chegava em Colônia não era mais o mesmo, estava mal-humorado, sem a companhia dos amigos. O Goethe mais maduro duvidava sobre a

onipotência do indivíduo e sobre a existência de Deus. O primeiro Goethe estava à sombra de Shakespeare, o segundo de Spinoza – representando nesta oscilação toda a crise do Romantismo:

Il dissidio è aperto. L'uomo non è onnipotente, non è Dio, e non è più nemmeno l'unto del Signore. Può fallire. Sì, ma solo l'uomo, solo l'Individuo, può creare. Non c'è nella storia altra forza fuori di lui. La fede in questo Dio limitato e fallace si perde davvero in un labirinto. Se il Genio non basta, quale forza potrà soccorrerli? Se cade, di chi la colpa? Quale altre Dio può aver la gloria dalla sua sconfitta? E che cos'è la vita, allora, se l'Individuo non è nulla, le collettività sono deboli e inconcludente, e Dio è nemico? Angosce di domande inevitabile, di antitesi irriducibili. In esse sono in germe i temi principali del romanticismo, - compresi, per quell' inciso "nelle arti e nell'azione" che trasferisce il Genio nel mondo della prassi, i temi della politica del romanticismo.⁷⁸

Para Gerbi este período, mesmo breve, pode ser contraposto com a Renascença ou a Reforma, pela inquietude que trouxe à tona colocando em dúvida todos os valores da vida e todos os cânones da história. Para ele, o homem, duvidando a respeito da existência do indivíduo genial, mas simultaneamente protestando contra este suposto abandono divino, buscou equiparar-se a Deus:

L'uomo vuole diventare Dio. Sulle ali della poesia, nello slancio delle guglie gotiche,

⁷⁸ “A crise é aberta. O homem não é onipotente, não é Deus e não é mais nem mesmo ungido do Senhor. Ele pode falhar. Sim, mas somente o homem, somente o indivíduo, pode criar. Não há outra força na história fora dele. A fé neste Deus limitado e falacioso está realmente perdida em um labirinto. Se o Gênio não é suficiente, que força pode vir em seu socorro? Se ele cair, de quem é a culpa? Que outro Deus pode ter a glória de sua derrota? E o que é a vida, então, se o

Indivíduo não é nada, as coletividades são fracas e inconclusivas, e Deus é o inimigo? Ansiedades de perguntas inevitáveis, de antíteses irredutíveis. Nelas estão em germinação os principais temas do Romantismo, - incluído, por aquele inciso "nas artes e na ação" que transfere o Gênio para o mundo da práxis, os temas da política do Romantismo.”, (tradução nossa). GERBI, Antonello. *La política del romanticismo: le origini*. Bari: Gius. Laterza e Figli, 1932, p.9.

per l'ímpeto sovrumano dell'eroe o del místico, tende al cielo delle stelle.⁷⁹

Em outro texto reduzido de Gerbi de mesmo título, há ainda a menção a Giambattista Vico na Itália, quem, segundo ele, estabeleceu o nexo entre os Românticos e a Renascença, classificando o primeiro humanista, Petrarca, como “o primeiro romântico”. No sentido de exemplificar o sentimento do indivíduo que “si riconosce nell tutto”,⁸⁰ ou como Lina colocara no final de seu texto sobre a importância Romântica: “pelas ideias que suscita no tocante ao Kosmos”.

Duas foram as correntes históricas paralelas que culminaram no Romantismo: o Iluminismo e a Reforma, advindos do homem da razão renascentista e da razão protestante (com a mística alemã). Dualidade de continuidade de pensamento representada, entre o espírito renascentista ou o protestante, nas figuras de seu tempo pelos mestres Le Corbusier e Wright - nos lembrando o papelzinho encontrado por Zeuler Lima nas anotações de sua tese. No entanto, para Gerbi, será Rousseau com sua chama sentimental quem unirá o sentido religioso da Reforma com a imanência do Renascimento, derivando daí no que ele chamou de “religião da imanência” ou no “culto da história”, Lina destacou em seu livro:

Ne nasce la religione dell'immanenza, il culto dela storia, quella fede senza

speranza, che ha per sacre reliquie i monumenti del passato, per luoghi di devozione i Musei, le Gallerie, le Biblioteche, tutto o segni dell'uomo, e in cui, pur nell'attesa no illusa e no scettica di uma fede più alta, cerchiamo ancor oggi di poter vivere nostra vita.⁸¹

Para Gerbi, em 1930, o homem romântico era o herdeiro de toda história, mas também carregava em si um ímpeto revolucionário de jovens titãs, do Gênio contra a regra e as leis, da Natureza em oposição à história. Estava *in nuce* (surgindo o embrião) do revolucionarismo histórico: de um homem que não renegava nada do passado, mas carregava em si a dúvida de Goethe em Colônia, isto é, o conhecimento do perigo das afirmações heróicas.

Para uma Lina em 1957, doze anos após o término da segunda guerra mundial e as trágicas consequências dos nacionalismos, ou um ano após as denúncias de Krushev dos crimes de Stalin, as bases políticas da história estavam realmente abaladas. O texto de Scott, que tendia a separar as interpretações românticas do aspecto formal da arquitetura era sem dúvida propício ao seu momento de inquietações, ou dito de outra forma, como Gerbi colocara como linha geral do movimento que abalava o espírito europeu que ela já conhecia o desfecho: a crítica kantiana do conhecimento com a tentativa revolucionária de se instaurar a liberdade levava a trágicas consequências.

⁷⁹ “O homem quer se tornar Deus. Nas asas da poesia, no impulso dos pináculos góticos, pelo ímpeto sobre-humano do herói ou do místico, ele tende para o céu das estrelas.”, (tradução nossa). Ibid., p.10.

⁸⁰ GERBI, Antonello. Dalla “Politica del Romanticismo”, *Il Convegno*, IX (1928), n. 9-11, pp. 444-452.
Disponível em:
<[https://www.fondazionemondadori.it/rivista/antonello-gerbi-dalla-politica-del-](https://www.fondazionemondadori.it/rivista/antonello-gerbi-dalla-politica-del-romanticismo/#gallery-1-4)

romanticismo/#gallery-1-4>. Acesso em: fev. 2022.

⁸¹ “Isso dá origem à religião da imanência, o culto da história, aquela fé sem esperança, cujas relíquias sagradas são os monumentos do passado, cujos locais de devoção são museus, galerias, bibliotecas, tudo ou sinais do homem, e na qual, mesmo na expectativa não iludida e não cética de uma fé mais elevada, ainda tentamos viver nossas vidas.”, (tradução nossa). GERBI, 1932, p.15

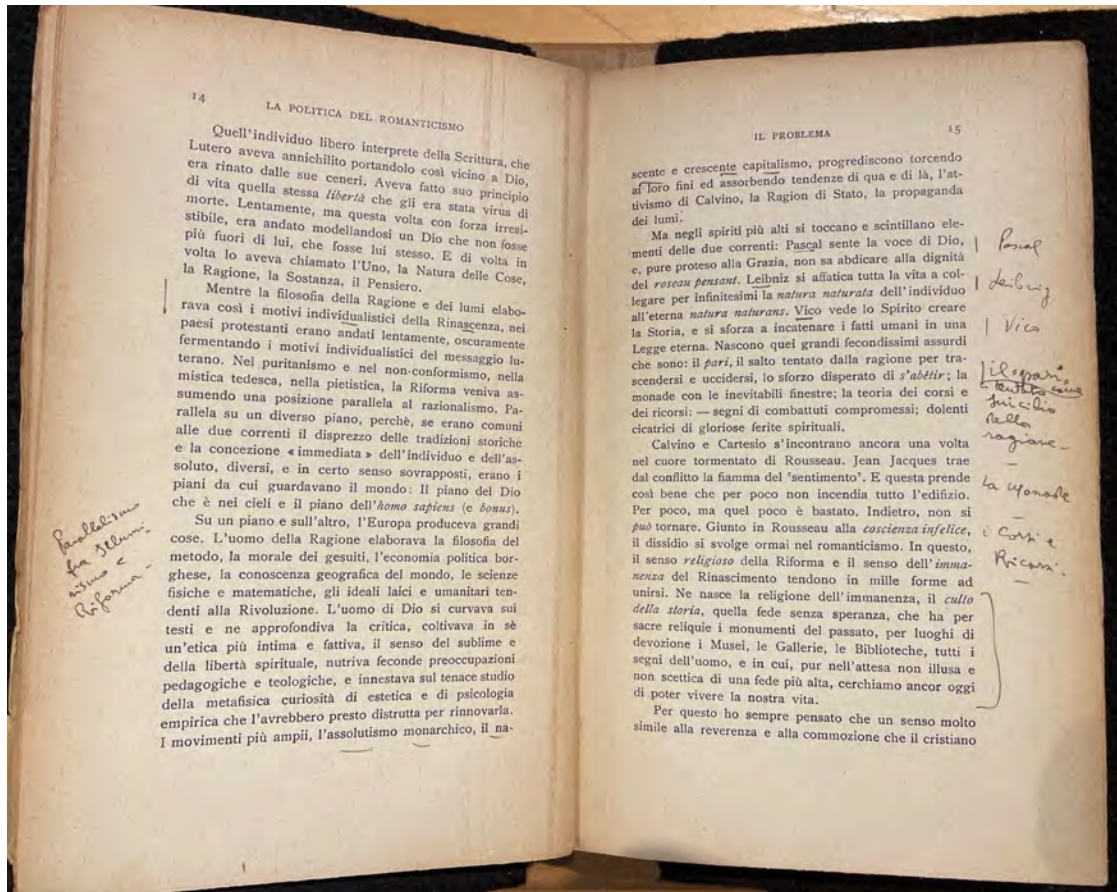


Fig.4.17: Marginálias nas páginas do livro de Gerbi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Destaque para Vico e a ideia de *corsi e dei ricorsi*. GERBI, Antonello. *La politica del romanticismo: le origini*. Bari: Gius. Laterza e Figli, 1932, pp.14 e 15.

4.4.2 hesitações e inspirações românticas

Emerson explains, architecture must make friends with the elements of sun, wind, and rain, as well as the physical laws of gravity, lest it be in turn destroyed by the very force of nature.

Vivian Hopkins⁸²

Citando a poesia de Ralph Waldo Emerson para chegar à arquitetura de Frank Lloyd Wright, Lina Bo Bardi reconectou o fio de origem biológica com as concepções orgânicas de Edward L. Garbett (apontado como discípulo de Ruskin) e as concepções funcionalistas de Horatio Greenough. Para fazer estas ilações, Lina recorreu ao livro de Vivian C. Hopkins: *Spires of Form- a study of Emerson's aesthetic theory* (1951), da Harvard University Press.⁸³ Entendemos que Lina, com sua admiração por Wright, tentava recuperar uma corrente romântica conectada a Vico, isto é, com uma visão racional do cosmos e, por isso, vista por ela como não falaciosa. Ou seja, era necessário mostrar que era possível ser romântico, sem estar equivocado.

O livro de Hopkins, contém algumas marginalias e sublinhados feitos pela docente Lina. Desde correções na grafia da edição ou traduções em caneta azul para o italiano, podemos perceber alguns pontos que chamaram a atenção da leitora, isto é, a partir daquelas expressas pelas marginalias. Desde temas como a proximidade da ideia sobre processo criativo artístico entre Emerson e B. Croce, ao encontro de Emerson com a “adventitious” beauty (beleza acidental) ao visitar a Itália e se maravilhar com a relação estabelecida entre arquitetura e natureza, ou ainda em seus escritos

relacionando a anatomia do corpo humano a uma casa, até a discussão psicológica e moral na percepção da arquitetura (um edifício é feio por parecer egoísta?), foram pesquisados por Lina através de Hopkins e manifestados nas páginas de *Propedêutica*. Nas notas e no index do livro de Hopkins, Lina sublinhou as influências recebidas por Emerson na concepção de sua teoria sobre o mal e a compensação na apreciação estética (isto é, entre bonito e mau versus bom e feio), a poesia romântica sobre arquitetura intitulada *O Problema* (citada em sua tese sem o título), os limites da influência orgânica de Edward L. Garbett sobre Wright, o distanciamento da estética de Emerson de uma estética da máquina, as concepções calvinistas de sua formação, a influência de Goethe na apreciação da natureza, o *Greek Revival* na América, as formas espiraladas do processo criativo do artista e a abstração de tempo e espaço na apreciação da obra de arte. Todos temas que nos ajudam a montar o quebra-cabeça ou o labirinto de interesses de Lina Bo Bardi naquele período.

O fio de Lina Bo Bardi no subcapítulo *O Romantismo e Arquitetura* foi histórico e político: ela nos lembrou nas entrelinhas o encontro dos ideais românticos com os ideais iluministas que desembocaram na independência norte americana e, depois, na revolução francesa, compreendendo a íntima relação destas transformações, da arquitetura imaginada pelos revolucionários em reação às monarquias absolutistas, até os faustos do neoclassicismo napoleônico. Mas Sullivan, e depois Wright, haviam apontado um ponto de inflexão neste caminho, com o

⁸² Emerson explica que a arquitetura deve fazer amigos com os elementos do sol, do vento e da chuva, bem como as leis físicas da gravidade, para que não seja, por sua vez, destruída pela própria força da natureza. HOPKINS, Vivian C. *Spires of*

Form- a study of Emerson's aesthetic theory (1951), p.83.

⁸³ Nem todas as citações de Lina em *Propedêutica* da obra de Emerson foram referenciadas a Hopkins, ainda que tudo indica que, pela presença de suas anotações, tenham sido extraídas de lá.

gradual abandono da tradição imitativa clássica, sem com isso abandonar os ideais românticos. Mais uma vez Wright demonstrava que era possível ser romântico sem ser falacioso na arquitetura. Porque é válido lembrar que mesmo com esta constante busca histórica, o problema que Lina queria responder no ensino era atual (ao seu momento de 1957) era, sobretudo, moderno. E os dilemas tratados não eram fáceis, pois tocavam temas que requeriam uma aproximação entre arte e ciência, entremeando questões das necessidades do homem, funcionalidade ou uso, beleza (ou o entendimento desta) e moral (responsabilidade social) na arquitetura, entendida em toda a sua extensão, isto é, a projeção do homem no mundo:

Em nosso entender a maneira mais correta de se encarar a arquitetura consiste precisamente em não reduzi-la a um âmbito circunscrito e particular, mas antes considerá-la como parte de um conjunto mais vasto, ou seja como simples elemento do urbanismo e mesmo de uma vasta geografia. Os modernos opõem uma certa resistência a essa concepção, influidos talvez pelo velho hábito de subdividir e especializar as partes do mundo, das coisas e dos pensamentos. Os Românticos, pelo contrário, entenderam a arquitetura num sentido cósmico, embora na prática tivessem fragmentado sua própria idéia, ao atingir exclusivamente às memórias do passado entendido, muita vez, de maneira abstrata, deixando crescer a hera sôbre as ruínas e tentando refazer o místico gótico pitoresco, dando lugar àquele período após o qual o industrialismo e o maquinismo haveriam de esboçar os caminhos racionais de novas idéias, que

talvez acabem por nos oferecer um estilo.⁸⁴

Neste último trecho, é clara a influência dos escritos de Scott sobre seus pensamentos: a diferenciação entre o entendimento literário romântico e a ideia romântica equivocada na prática arquitetônica per se. Rogério de Castro, em sua interpretação de *Propedêutica*, viu neste parágrafo de Lina Bo Bardi a fonte de “alguma inquietação aos ideógrafos do Movimento Moderno”, por ela se referir “de forma distanciada” aos “modernos”, ao destacar-se do grupo.⁸⁵ Tendemos agora, depois de aprofundar um pouco em Scott, a não enxergar a crítica a uma tendência moderna de especialização como um afastamento, mas sim como a posição de alguém que é livre, de quem crítica até porque pertence, alguém com o anseio de corrigir rumos, de talvez voltar a conectar a racionalidade humana ao cosmos, por outros rumos.

Não só neste subcapítulo, mas ao longo de toda a sua tese⁸⁶, Lina utilizou o termo *romântico* com muita cautela, seja destacando-o ou comentando-o com ressalvas: No *Prefácio* de sua tese Lina nos apresentou a afirmação “romântica”⁸⁷ de Manuel de Araujo Porto-Alegre; em *Acerca de Alguns Tratados* colocou a definição da arquitetura de Scott ⁸⁸(que é romântica, mesmo não declarada assim); em *Conceitos e Significações de Arquitetura* elaborou a sua própria definição⁸⁹, também de cunho romântico. Mas até aqui estamos falando de definições literárias, um campo onde as

⁸⁴ BO BARDI, 1957, p. 37. Ao que parece, Lina não parecia ver a necessidade de uma classificação neste sentido. Para compreender-se em sua totalidade o final da declaração, onde se lê: “...,que talvez acabe por nos oferecer um estilo”, deve ser contraposto a um escrito anterior no subcapítulo *Arquitetura e Ciência*: “E, por outro lado quem poderá arrogar-se o direito de julgar, nesse campo tão fluido e fugidio, expressão que

é, e sinônimo mesmo, da criatividade humana, ou seja a arte, que dever-se-ia definir num estilo?” *Ibid.*, p. 24.

⁸⁵ OLIVEIRA, 2009, p.9.

⁸⁶ Ver uso dos termos romântico, romântica, romantismo pela ferramenta *Voyant Tools*.

⁸⁷ BO BARDI, 1957, p.5.

⁸⁸ *Ibid.*, p.7.

⁸⁹ *Ibid.*, p.10 e 11.

ideias românticas eram bem-vindas por Scott. No subcapítulo seguinte, *Arquitetura e Natureza*, a candidata ao concurso fez questão de esclarecer:

Desejamos esclarecer desde já que todas estas reflexões preliminares, que partiram de uma citação que poderia parecer uma elegância literária, não significam uma preferência romântica. Aliás, uma das características do romantismo é, em certo sentido, a sujeição ao “acontecimento”, aceitando-o como uma fatalidade e, mais ainda colocando-se a seu serviço, permitindo que ele se torne hábito e moda; o acontecimento não dominado, enviado que é pelo destino, é senhor que não pode ser afastado, mas deve ser, pelo contrário, pacientemente suportado. Insistir sobre o binômio arquitetura-natureza, declarar-se fatores do conhecimento da história, invocar como que uma reconsideração iluminística de problemas que hoje se encontram sob a égide da ciência e da técnica e cada vez mais subtraídos ao âmbito das artes, quer ser uma declaração de reação ou pelo menos de polêmica, nada tendo em comum, portanto, com uma atitude romântica mal compreendida, sobretudo ao se tomar este termo, em si complexo, no sentido que hoje lhe é atribuído.⁹⁰

Ao longo de *Propedêutica*, como podemos notar na análise feita baseada na estratégia *MicroSearch* do *Voyant Tools*, Lina fez muitas referências, com ressalvas, a termos como “romântico”, “romântica” ou “romantismo”. Em especial no subcapítulo *A Teoria do Espaço Interno*, Lina se refere às falácias de Scott, ainda que sem mencioná-las diretamente:

A Arquitetura é uma continua aventura humana real; quando esta aventura deixa de ter este caráter físico adquire valores diversos: à sua essência vitruviana de *firmitas utilitas venustas*, que sempre comparece no *De Architectura*, se substituem valores de juízo, de sentimento, de literatura, de história, de

interpretação de todo gênero, desde o costume até a sociologia, ao “belo” e ao prazer, que nada tem a ver com a Arquitetura enquanto e porque surgida à *dispositio* humana.

O Coliseu, por exemplo, ainda é uma arquitetura, porque o homem ainda pode possuí-lo numa interpretação que, hoje, tem um caráter diverso das origens; é preciso levar-se em consideração a possibilidade de uma interpretação romântica e literária que se sobrepõe àquela puramente arquitetônica. Serão, porém, arquiteturas o projeto não realizado de um arranha-céu de Filarete ou os jardins suspensos de Babilônia?

Este caráter de existência tangível real e utilitária, é o verdadeiro caráter da Arquitetura, o único que pode incluir, em seu conceito, o palácio do governo, a casa popular, a escola, bem como o desenho de uma cama ou de um prato; o único que justifique a atitude humilde, quase eclética, do arquiteto de hoje.⁹¹

Lina não desconsiderou a possibilidade de interpretações românticas e literárias sobrepostas à arquitetura, mas fez anteriormente a ressalva de que estes valores interpretativos não tinham nada a ver com a Arquitetura enquanto sua existência tangível, real e utilitária. Poderia, à primeira vista, nos parecer uma declaração um tanto estranha, ainda mais para os que com o devido distanciamento temporal de sua tese conhecem a arquitetura de Lina Bo Bardi, que instiga a múltiplas interpretações literárias. No entanto, este foi o caminho de expressão escrita, dirigida aos responsáveis pelo ensino, que ela havia encontrado para combater as falácias de seu tempo.

No final de um destes parágrafos, Lina nos mostrou indagando de onde poderiam vir as inspirações para arquiteturas reais e tangíveis, repetimos: “Serão, porém, arquiteturas o projeto não realizado de um arranha-céu de Filarete ou os jardins

⁹⁰ Ibid., p.16.

⁹¹ BO BARDI, 1957, p.43.

suspensos de Babilônia?” ou ainda “Terá Antonio Averlino, denominado Filarete, tido intuição dos arranha-céus ao desenhar estas arquiteturas fantásticas?” Afirmando na sequência, a partir de artigo de Gaetano Schiaffino, publicado na *Domus* n.193 de 1944: “Na história dos homens geniais podem ser encontrados os gérmenes de todas as ‘antecipações’.”⁹² Lina colocou, no exemplo de Filarete, o de “homens geniais”, como aqueles que especulam, aqueles que deixam as sementes, os gérmenes, onde outros a partir deles se inspiram e realizam. No exemplo de Filarete, a história da arquitetura podia ser vista como fonte de inspirações. Lina era ciente que história como fonte de antecipações podia conduzir a uma falácia romântica. Por isto apresentou a visão italiana de genealogia histórica dos arranha-céus dada por Schiaffino, próximo a uma versão norte americana, onde os arranha-céus viriam das montanhas dolomíticas, além da versão inglesa urbana anteriormente apresentada da “arquitetura como lasca”, tendo como precedente o *Gothic revival* de Pugin. Lina também observou a permanência da forma “pontiaguda” como algo comum a muitas épocas e culturas, do obelisco dos egípcios aos pináculos das catedrais e aos arranha-céus norte americanos. A inspiração para alcançar os céus viria da imanência das formas ao longo da história (precedentes), interpretada pelos homens “geniais” de cada período.

⁹² *Ibid.*, p.43 (notas das ilustrações).

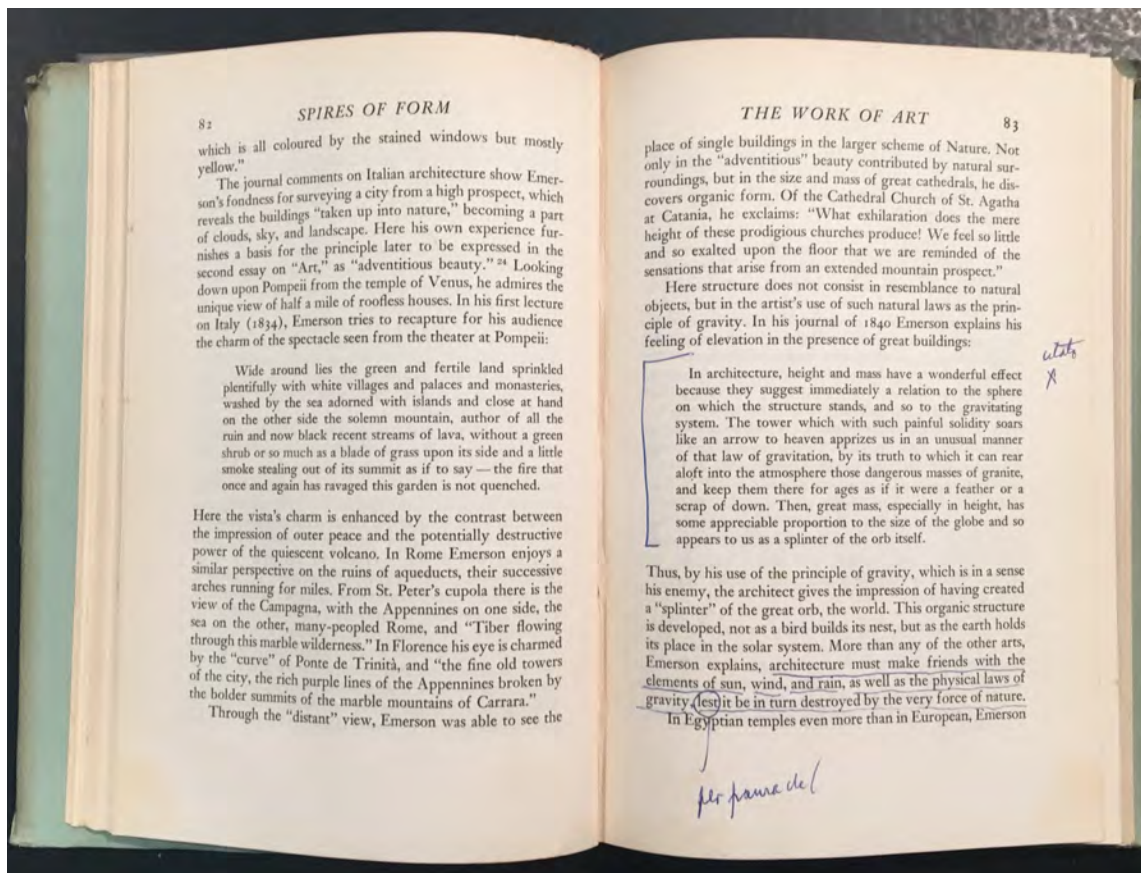


Fig.4.18: Destaque à caneta para citação utilizada em *Propedêutica*, além de sublinhados e traduções feitas pela leitora no livro de Hopkins. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Tradução da palavra inglesa "lest": "per paura del", "por medo de", (tradução nossa). HOPKINS, Vivian C. *Spires of Form- a study of Emerson's aesthetic theory* (1951), pp.82, 83.

CONFRONTI

F

Categorie	mq		mq		mq		mq		mq		mq	
	mq	mq	mq	mq	mq	mq	mq	mq	mq	mq	mq	
1° Appartamento ...	38,19	132,90	7,65	22,50	31,00	93,90	6,20	18,66	27,00	82,50	5,49	16,50
2° Appartamento ...	42,68	141,20	7,99	23,50	35,49	106,50	9,39	27,50	35,50	106,00	5,85	17,60
3° Appartamento ...	44,00	146,00	7,25	21,00	39,25	116,75	4,89	14,28	28,50	89,50	4,58	13,50
4° Appartamento ...	44,33	149,68	7,79	22,00	42,68	129,89	7,98	23,00	44,50	136,00	7,40	21,00
Totale parti	171,00	562,10	30,68	89,00	146,34	448,19	28,49	84,93	135,50	418,00	23,32	69,60
Vantaggio appartamento	7,65	23,50	22,7	68,20	22,8	68,40	14,89	44,2	131,00	381	10,2	29,60
118,48												

FILARETE INVENTORE DEL GRATTACIELO

Nel 1922 Le Corbusier esponeva al Salon d'Automne il piano per città di 3 milioni di abitanti. Dal Rinascimento non si creava ormai uno schema di città ideale più superiore, il grattacielo trasformò, « radiazione de lumière et stabilité », insieme nello spazio una stereotomia rigorosa imposta su una visione cinematica della città, già intesa ad esporsi nelle visioni particolari del 1914 da Antonio Sant'Elia. Sulle riviste « Piazze » si espone la teoria della « Ville Radieuse ». Il processo di critica teorica « la grande-città » e « la petite de poche ». Tutto questo ha la freschezza dell'invenzione: sembra uscita per la prima volta. Ma il « Plan Voisin » richiama la « Stereoma ». Antonio Averlino o Averlino, precettore di Filarete (1400-1479) attivo per Francesco Sforza tra il 1460 e il 1464 il suo Trattato di architettura, la funzione vuole novità, cioè su un nuovo tipo di ordine medio, l'architetto conduce per mano l'ordine standard attraverso il

... sempre zoro stesso ... Questo nome appare come quello ...
 ... bordeaux questo al Signore ...
 ...

distino alle regole della sua arte. Nel ritratto del cerchio s'incrocia la prima città radiale, federe dell'urbanistica teorica del Rinascimento, da Francesco di Giorgio Martini allo Scomatti: una stella di 8 piazze, ottenuta da due quadrati, rivolti l'uno rispetto l'altro di 45°, con ai vertici salienti, porte agli angoli concavi, da cui si diramano le strade convergenti al centro, ove sono gli edifici pubblici. Le abitazioni private sono previste in zone concentriche. Nel manoscritto del fondo Montebeltriano, (Bibl. Naz. di Firenze) dedicato a Piero de' Medici, tra i numerosi disegni sono annotati edifici — spiccioli nati per il secolo XV — ad organismo centrale, quale il « convitatorio alla soprana architettura », elevatissimo con piani degradanti e torri, ritmate di ordini classici, sul albero forestoso. Riempienza di conchili del fondo mediceo franco-romano, rivestiti di forme classiche vagheggiate dall'umanista, o vitalese nel campo dell'istituzione di una realtà o, verine, la cui concretezza era tarpati dall'acquiescenza alla tecnica e ai modi contemporanei? Il Filarete, come insegnava dopo della Fabbrica del Duomo, doveva essere rifatto con ai modi d'instaurare i moti verso la stella. Le sue visioni di visione è documentata dal solo settore di Sforzide concretizzato in pietra: l' Ospedale Maggiore di Milano, che restò fino ai tempi moderni il più grande d'Europa. Il consiglio di Sforzide è partito concordante col « Building Code » della città di New York, prescrive l'arricchimento del filo stradale per edifici di grande altezza, precedendo dalla struttura, sarebbe esso il primo « skyscraper ».

GAETANO SCHIAFFINO

Alcuni grattacieli d'oggi e un primo esempio di grattacielo moderno del 1929

Fig.4.19: Artigo de Gaetano Schiaffino na Revista Domus, n. 193, jan. de 1944, sob direção de Melchiorre Bega, de onde Lina extraiu a referência aos projetos de Filarete como antecedentes aos arranha-céus. Fonte: Biblioteca della Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano.

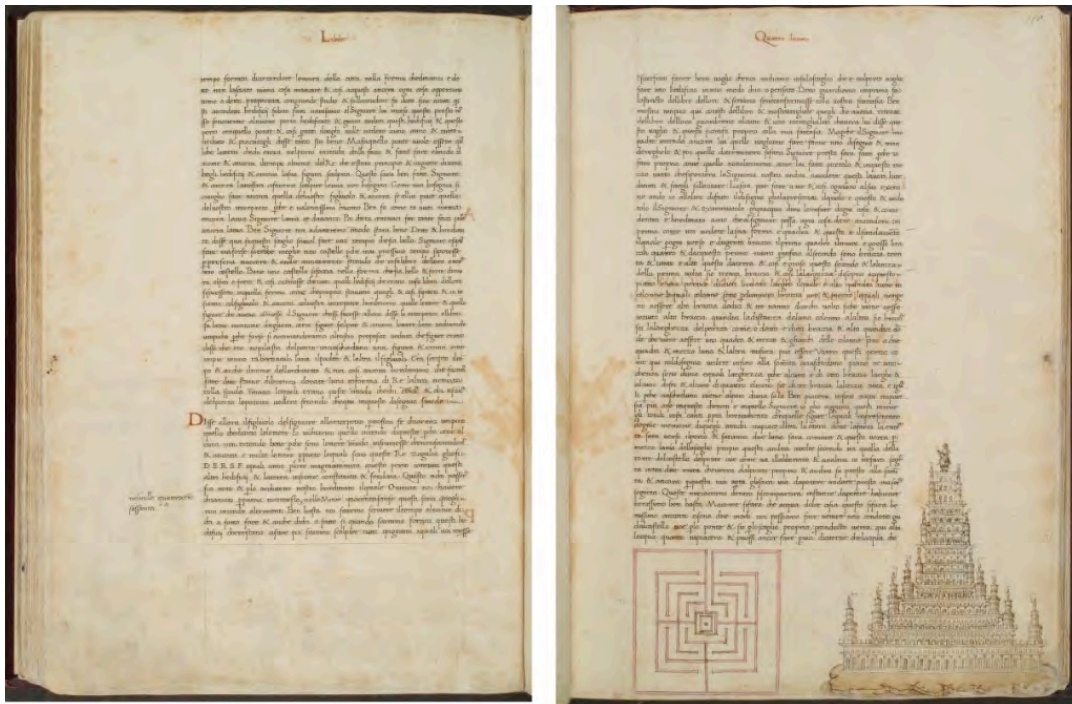


Fig.4.20: O “arranha-céu” de Filarete e sua planta em forma de labirinto. Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato dell'architettura*, ms., sec. XV, membr., mm 398 x 280 (Firenze, BNCF, Fondo Nazionale II.I.140). Fonte: *The Internet Archive*. Disponível em: <<https://archive.org/details/mss.-ii.-i.-140-images/page/n237/mode/2up>>. Acesso em: mar. 2022.

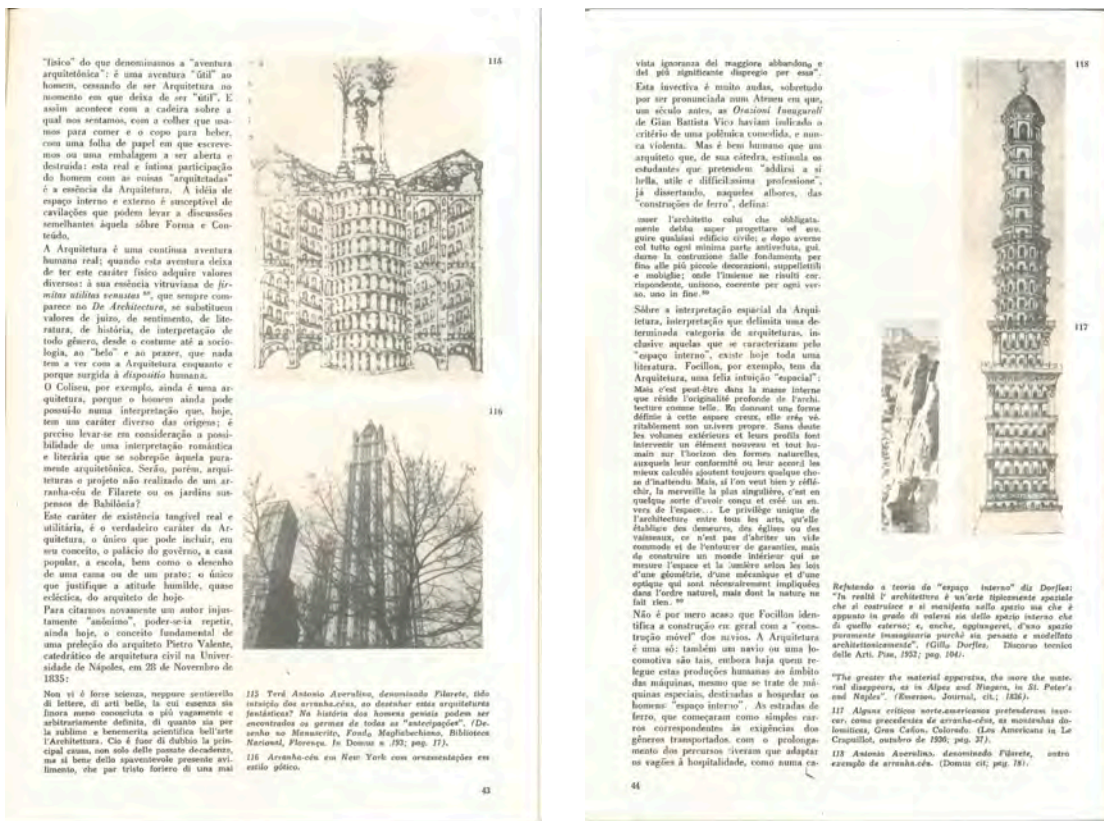


Fig.4.21: Páginas 43- 44 de *Propedêutica* com a menção à Filarete. Lina Ilustrou as variadas interpretações de origem da forma do arranha-céu, na versão italiana e norte-americana. Fonte: BO BARDI, 1957.

4.4.3 equívocos românticos ilustrados



Fig.4.23: Páginas do subcapítulo O Romantismo e a Arquitetura de Propedêutica. Fonte: BO BARDI, 1957.

Não somente os escritos de *Propedêutica*, mas as ilustrações históricas, são o registro mais emblemático da visão de Lina Bo Bardi de *um modernismo historicamente fundamentado*. Uma visão crítica, pois sabia que a inspiração histórica poderia também conduzir a desvios de rumo. Partindo das leituras românticas de Antonello Gerbi, Lina ilustrou em sua tese o subcapítulo *O Romantismo e a Arquitetura*. A arquiteta iniciou com uma paisagem cenográfica de agulhas góticas presentes nas gravuras de Pugin, comparadas à paisagem dos arranha-céus nova-yorkinos, dando aos problemas românticos um sentido espacial, ou seja, uma visão de urbanismo. Augustus Pugin, ao lado de Charles Barry, havia sido o autor do parlamento inglês em sua reforma no século XIX e um dos responsáveis do *revival* gótico inglês, influenciado pelas crenças religiosas do período. A visão puritana de Pugin de um urbanismo idealizado e uniforme foi provavelmente utilizada por Lina como a ilustração de um equívoco romântico. E seria a semelhança estabelecida com a paisagem edificada de Nova York, vista a partir do reservatório do Central Park, entendida como a permanência destes valores, ou o retorno transformado dos mesmos, na mesma ânsia de alcançar os céus?

Na sequência de ilustrações temos a menção à provavelmente falaciosa – por excesso de simbologia cósmica- arquitetura do mausoléu-obelisco em homenagem aos heróis de 1932 erigido tardiamente por ocasião do IV Centenário de São Paulo, na proximidade do recém-inaugurado Parque Ibirapuera. O mausoléu paulista foi mencionado na legenda de uma gravura do século XVII, remetendo a referência ao barroco e a permanência da forma pontiaguda, onde se lê: “projeto de colunata monumental num parque.” Novamente a ideia de permanência e continuidade formal histórica sendo ilustrada,

porém provavelmente carregada de uma crítica subliminar.

As ilustrações seguintes nos remetem ao cenário da ópera setecentista e a influência cenográfica na arquitetura (um equívoco, segundo Scott) que perdurou no neoclassicismo de Grandjean de Montigny – sendo apresentado por um texto laudatório de Lúcio Costa. É sabido que foi Lúcio Costa quem rompeu com o ensino *Beaux-Arts*, numa tentativa de introduzir o pensamento moderno no ensino de seu tempo. Mas então, qual poderia ser a intenção da sequência das ilustrações organizada por Lina? Talvez permanência de elementos cenográficos neoclássicos na arquitetura moderna brasileira?

Em seu texto escrito, a arquiteta resumia o capítulo *Romantismo e Arquitetura* criticando os modernos e “sua concepção de subdividir e especializar as partes do mundo...”, já os românticos entenderiam “a arquitetura num sentido cósmico.” Lina concluiu o subcapítulo escrevendo que tinha menos medo do equívoco literário romântico do que o tom filosófico peremptório tipo Victor Cousin: um autor conhecido por seu determinismo geográfico, alguém que acreditava que a partir de conhecimentos territoriais e climáticos fosse possível entender o homem de um determinado país e o papel que este país jogaria na história.

Podemos relacionar a primeira foto de Lina Bo Bardi da vista de Nova York a partir do reservatório do Central Park com o desejo brasileiro de criação do chamado “Central Park paulistano”: o Parque do Ibirapuera, inaugurado em 1954. A menção feita pela arquiteta à arquitetura pontiaguda do mausoléu dos heróis de 32 pode ser uma lembrança do controverso início do Governo Vargas e, ao mesmo tempo, a proximidade física do monumento ao parque, tendo sido

erigido um ano após sua inauguração, reforçando a ideia que estes paralelos ilustrativos não são obras do acaso, mas de crítica política. Quando Lina fez referência ao barroquismo do “projeto de arquitetura monumental num parque” estaria mesmo se referindo ao projeto do Mausoléu-obelisco de 32? Ou seria mais uma provocação reavivando as polêmicas do IV Centenário de São Paulo?

Segundo Comas, Lina Bo Bardi, através de *Habitat 11*⁹³, já havia criticado a arquitetura dos pavilhões do Ibirapuera, chamando-a de “selva de colunas”. Na mesma revista, no ano de 1953, a arquiteta havia enviado uma perspectiva-collage de um “projeto ideal e gratuito” para a exposição do IV Centenário de São Paulo a se realizar no parque. A palavra “gratuito” visava fazer menção às discussões sobre o alto custo da obra do Parque, que havia consumido 80% do orçamento destinado às comemorações do IV Centenário.⁹⁴ O desenho oferecido é provavelmente outra provocação de Lina, dada a escala do pé direito representado no interior do Palácio - aprox. 12 metros de acordo com a perspectiva, frente aos 7.35m do térreo com mezanino, o que a fez compará-lo negativamente ao projeto do Palácio de Exposições de Nervi, de mais de 13m (arquiteto premiado na I Bienal) e ao

“espaço universal do *Convention Hall* de Mies”, de mais de 25m de pé direito livre sob as treliças espaciais.⁹⁵

Mas, neste caso, se o projeto dos edifícios do Parque do Ibirapuera fosse para ela consequência de uma falácia romântica da crítica (a idealização de uma “selva de colunas”), por que Lina diria ter menos medo do equívoco literário romântico ao determinismo geográfico a la Victor Cousin? Poderia o ideário político de Juscelino Kubitschek com a construção de Brasília e as ascensões de um nacionalismo crescente com a transferência geográfica da capital, estar também entre suas críticas? Ou apenas uma menção aos determinismos dos totalitarismos europeus vivenciados em sua juventude?

⁹³ O artigo “O centenário” de 1952 (revista *Habitat*) evidencia a crítica às organizações de Bienais, bem como o anacronismo romântico dos organizadores das comemorações do IV Centenário de São Paulo: “Não queremos agora que a fim de se por mais em dia e na moda copie para a São Paulo de 1954, os esquemas e regulamentos da Exposição de Paris de 1900.”

⁹⁴ VALDES, Rodrigo Millan. “Ibirapuera, o sonho desfeito”: o Ginásio, o Velódromo e o fracasso do calendário esportivo das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, n. 31, 2023. Disponível em

<<https://doi.org/10.1590/1982-02672023v31e3>>. Acesso em: jun. 2023.

⁹⁵ Elevações comparativas de obras de Mies, 1969. Arquivo Mies van der Rohe, Acervo do MoMA. Disponível em:<https://www.moma.org/collection/works/?classifications=18&include_uncataloged_works=1&page=&direction=>>. Acesso em: jun. 2023. Hall de Exposições de Turim, 1950. NERVI, Pier Luigi. *Works of Pier Luigi Nervi*. New York: F.A. Praeger, 1957, p.71. Disponível em: <<https://archive.org/details/worksofpierluigi00nervi/page/70/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: jun. 2023.

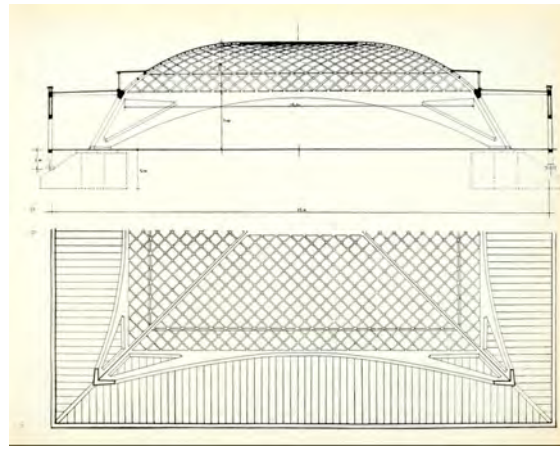
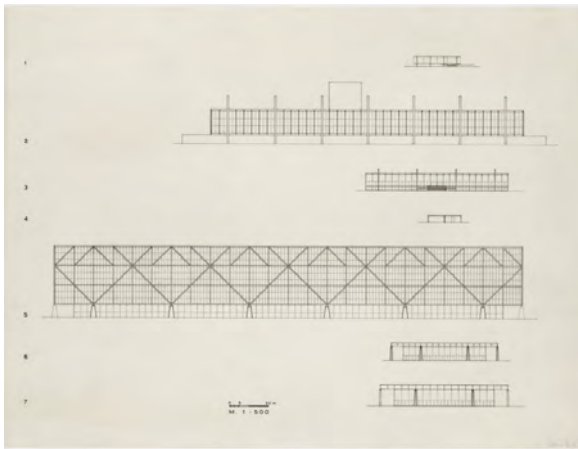


Fig.4.24: Projeto Ideal e gratuito para a Exposição do IV Centenário em São Paulo no Parque do Ibirapuera. In: Revista Habitat, n.111. p.3, 1953. Fonte: Foto de Horácio Torrent do Arquivo ILBPMB, apud COMAS, 2013.

Fig.4.25: Palácio das Indústrias, Pavilhão Cicillo Matarazzo. Fonte: Foto de Andrés Otero no Acervo da Fundação Bienal. Disponível em: <<http://pavilhao.bienal.org.br/combinacoes-terreo-mezanino.php#ALVO>>. Acesso em: jun. 2023.

Fig.4.26: Elevações comparativas de obras de Mies, 1969. Fonte: Arquivo Mies van der Rohe, Acervo do MoMA. Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/?classifications=18&include_uncataloged_works=1&page=&direction=>>. Acesso em: jun. 2023.

Fig.4.27: Hall de Exposições de Turim, 1950. NERVI, Pier Luigi. Works of Pier Luigi Nervi. New York: F.A. Praeger, 1957, p.71. Fonte: *The Internet Archive*.

Disponível em: <<https://archive.org/details/worksofpierluigi00nerv/page/70/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: jun. 2023.



Fig.4.28: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavras: romantismo, romântico, românticos, romântica) através do *Voyant Tools*. Fonte: Autor.

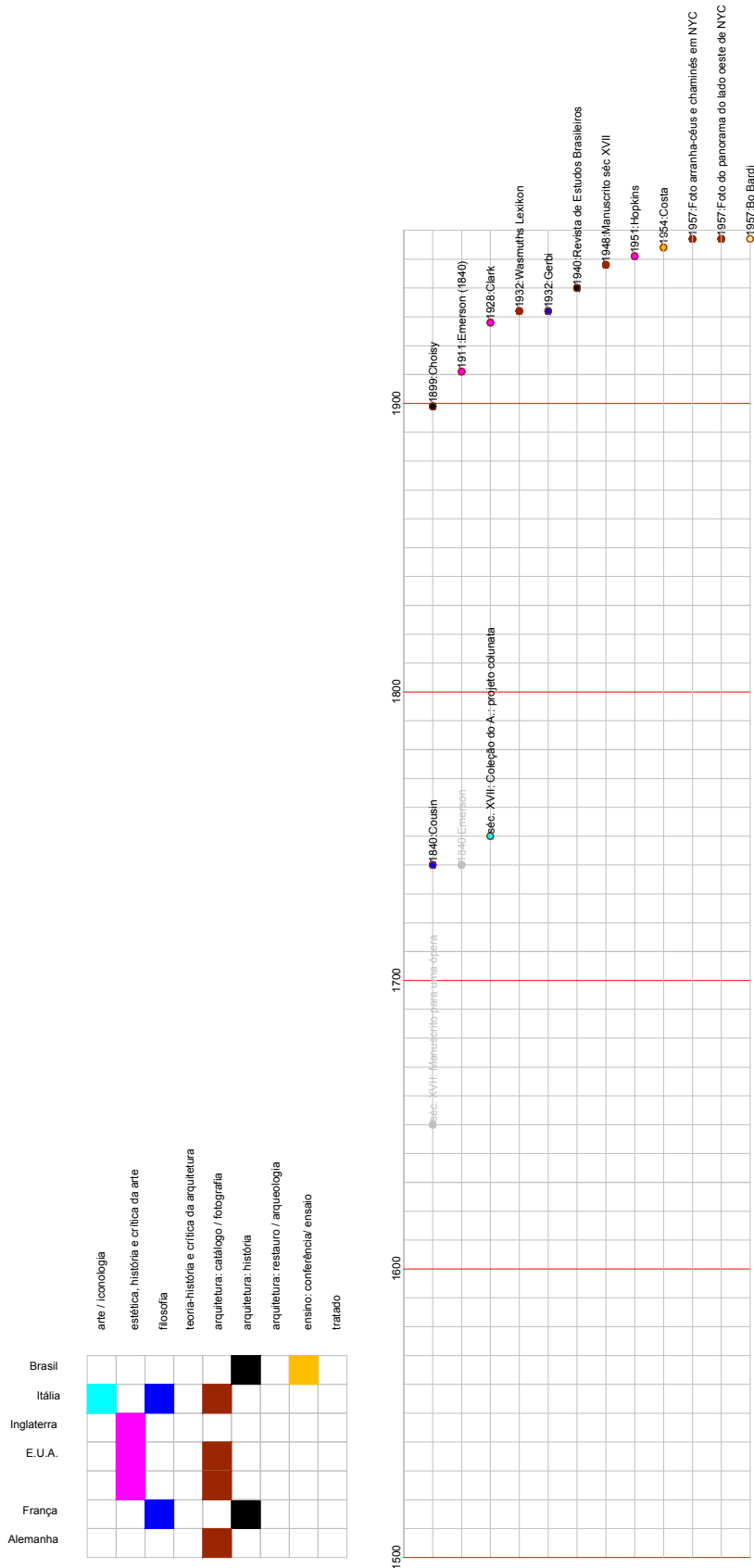


Fig.4.29: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *O Romantismo e a Arquitetura*. Fonte: Autor.

4.5 A Falácia Naturalista e Pitoresca

Virgil, Aeneid (29-19 BC), III.658.⁹⁶

Outro aspecto levantado por Scott, dizia respeito ao culto, expresso pela crítica de seu tempo, da Natureza idealizada (remota, mítica, selvagem) e pitoresca. O autor foi bastante claro ao afirmar que, para ele, existia uma beleza da arte (apolínea ou dionisíaca – *by infiltration or by arrest*⁹⁷) e outra beleza da natureza, pois os valores formais equivaleriam a uma sintaxe de discurso para a arquitetura, portanto:

Construction, when it relaxes the principles of design, does not become Nature; it becomes, more probably, slovenly art.⁹⁸

Scott defendia com isso o jardim geometrizado e controlado renascentista, onde os valores formais eram a base do projetar. Antonia Nava, em seu artigo-resenha sobre o livro de Scott para a revista *Meridiano di Roma* (1937), comparou o jardim defendido por Scott à paisagem natural da reforma no ático da casa Beistegui (1929) de Le Corbusier, acrescentando que L.C. a teria “romantizado” um pouco, derivando assim no Purismo:

Natura quale vorrebbe essere, in una ripresa, la natura purista di Le Corbusier (vedi il giardino di M. Beistegui); senonchè la fanno non classica, ma purista quel tanto di simbologia romantica, quel tanto di impressionismo che rende la visione più varia, molteplice, incastrata.⁹⁹

monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum

⁹⁶ “Um monstro assustador, sem forma, imenso, sem visão.”, (tradução nossa). Descrição de Polifemo, perdendo o seu único olho. Citado por Scott.

⁹⁷ “por infiltração ou captura”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.72.

⁹⁸ “A construção, quando relaxa os princípios do projeto, não se torna Natureza; torna-se, mais

provavelmente, arte desleixada.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.77.

⁹⁹ “A natureza como ela gostaria de ser, de uma só vez, a natureza purista de Le Corbusier (ver o jardim de M. Beistegui); mas o que a torna não clássica, mas purista, é aquele pouco de simbolismo romântico, aquele pouco de impressionismo que torna a visão mais variada, múltipla, emoldurada.”, (tradução nossa). NAVA,

Le Corbusier, ao analisar o Partenon, levava adiante o mesmo entendimento de Scott de que arquitetura e natureza eram dissociadas na sua concepção formal:

Mais, attention, c'est une oeuvre totale de l'homme, qui nous donne la pleine perception d'une harmonie profonde. Les formes sont si dégagées des aspects de la nature (...), elles sont si bien étudiées avec des raisons des lumière et des matières, qu'elles apparaissent comme liées au ciel, comme liées au sol, naturellement.¹⁰⁰

Vale dizer que Scott nunca condenou a influência da literatura romântica de evocação do natural nas artes formais, pois dependia sobretudo da maneira que esta relação de fato ocorresse. Ressaltava apenas que, quando sobrecarregadas de valores literários, ou quando descontextualizadas de seu sítio real, algumas imagens arquitetônicas se tornavam incapazes de evocar uma resposta imaginativa romântica. A arquitetura, para ele, deveria responder primeiro a valores formais (ordem e proporção) para não sucumbir ao pitoresco:

Antonia. L'Architettura dell'Umnesimo. *Meridiano di Roma*, n.28, julho de 1937, p.IV.

¹⁰⁰ "Mas, atenção, este (o Partenon) é um trabalho total do homem, o que nos dá a percepção plena de uma profunda harmonia. As formas são tão livres dos aspectos da natureza (...), são tão bem estudadas com razões de luz e materiais, que aparecem como ligadas ao céu, como ligadas ao solo, naturalmente.", (tradução nossa). LE CORBUSIER, 1923, p.171.

¹⁰¹ "O projeto não é um inimigo implacável do pitoresco; mas o ideal pitoresco (aquilo que é inesperado, selvagem, fantástico, acidental) está em desacordo com a tradição e é repugnante ao projeto de arquitetura.", (tradução nossa). SCOTT, 1999, p. 77 e 70.

¹⁰² PUPPI, através de Richard Etlin, relacionou o "pitoresco" - chamado por Etlin de "pitoresco racional" - de Viollet-le-Duc com o pitoresco do *ambientismo* de Giovannoni. PUPPI, 2021, p.54. "Yet it was Viollet-le-Duc in the first volume of the *Entretiens sur Architecture* (1863) who formulated one of the clearest and most

Design is no implacable enemy of the picturesque; but the picturesque ideal (what is unexpected, wild, fantastic, accidental) is at variance with tradition and repugnant to design.¹⁰¹

Há que se debruçar sobre o entendimento, proposto por Scott, entre uma arquitetura influenciada pelo "pitoresco sem afetação" ou uma arquitetura "rústica": aquela que não abandona os seus valores arquitetônicos formais,¹⁰² e a arquitetura que sucumbe ao detalhe e ao pitoresco afetado.¹⁰³ Importante dizer que tanto Goethe como Piranesi foram apontados por Scott como propulsores deste novo espírito pitoresco: ambos teriam inspirado muitos equívocos do Movimento Romântico, Goethe através de seus escritos e Giambattista Piranesi com suas gravuras de ruínas. Lina, paradoxalmente ou não, admirava a arte de ambos, a literária de Goethe e a iconográfica de Piranesi, mas não por isso teria sucumbido às falácias da crítica.¹⁰⁴

O autor inglês chamava de equívoco quando, sobretudo, o discurso ou a poesia da

influential definitions of the picturesque. Viollet-le-Duc advocated the creation of a contemporary national architecture through an indissoluble union of reason and poetry." "Contudo, foi Viollet-le-Duc no primeiro volume do *Entretiens sur Architecture* (1863) que formulou uma das definições mais claras e influentes do pitoresco. Viollet-le-Duc defendia a criação de uma arquitetura nacional contemporânea através de uma união indissolúvel de razão e poesia." (tradução nossa). ETLIN, Richard. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991, p.103. Disponível em:

<[https://www.fulcrum.org/epubs/1n79h461f?locale=en#/6/258\[xhtml0000128\]!/4/4/1:0](https://www.fulcrum.org/epubs/1n79h461f?locale=en#/6/258[xhtml0000128]!/4/4/1:0)>.

Acesso em: maio 2021.

¹⁰³ SCOTT, 1999, p.76.

¹⁰⁴ Importante lembrar o escrito de Lina sobre a exposição de arte moderna no MAMB em 1959: "Por isto é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites da arte moderna, que, às vezes parece invadir o campo da natureza, da

natureza eram associados a uma arquitetura de valores éticos ou, como chamou, a um “gospel” da liberdade¹⁰⁵ que marcou profundamente o século XIX (i.e.: Ruskin, Emerson, etc).

They were willing to recognise authority ‘in the round ocean and in the living air’, but few remembered to add: ‘and in the mind of men.’¹⁰⁶

Segundo os escritos de Hitchcock em 1929, Frank Lloyd Wright fora vítima de um culto romântico, ainda que o autor não tenha aplicado exatamente este conceito:

Wright's theories are curiously incomplete and even in part contradictory. He has learned very little the lesson of Ford and he has but a limited sympathy with the spirit of the machine as such. His approach to a pure architecture is complicated with the Nature worship and the ecstatic and individualistic democracy of Whitman. There is moreover an orientalism which appears as much in his writing as in his work. These influences, inherited in part from Sullivan, undoubtedly weaken more than occasionally his intellectual and logical command of his problems and they lend support to his cult of ornament and embellishment as essential to architecture.¹⁰⁷

‘matéria prima’ natural.” Ver em FERRAZ (Coord.), 2008, p.139. Ou ainda a sua preferência pelo plano às formas naturais no concurso do Museu do Mármore para Carrara na Itália em 1963. Ibid., p.173.

¹⁰⁵ Em 1990, Lina falou de Ruskin sobre o libertar-se da “escravidão” representada pela Renascença! BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. Revista Projeto. São Paulo, n.133,1990, p.103-08. In: RUBINO (Org.), 2009, p.163.

¹⁰⁶ “Estavam dispostos a reconhecer autoridade ‘no oceano redondo e no ar vivente’, mas poucos se lembraram de acrescentar: ‘e na mente dos homens’.”, (tradução nossa). SCOTT, Op.cit, p.68.

¹⁰⁷ “As teorias de Wright são curiosamente incompletas e mesmo em parte contraditórias. Aprendeu muito pouco a lição da Ford e tem apenas uma simpatia limitada com o espírito da máquina enquanto tal. A sua abordagem a uma

Diferentemente de Hitchcock, e há de se considerar a passagem de sessenta anos entre os posicionamentos, Lina em sua palestra de 1989 disse que Wright soube se libertar dos equívocos românticos pitorescos de sua formação:

Hoje, quando se pensa em Frank Lloyd Wright, faz-se imediatamente a ligação com este mito, do amor pela natureza. Só que Frank Lloyd Wright, apesar de ter tido uma formação ligada a esses ‘equivocos críticos’, era um grande artista. Libertou-se de todas as regras para emergir numa posição diferente.¹⁰⁸

Para Lina Bo Bardi, o grande artista não sucumbiria aos equívocos ao libertar-se das regras, “de todas as regras”. Em *Propedêutica* o tema do pitoresco apareceu em diversas ilustrações, com a referência quanto à sua correta interpretação quase sempre atrelada ao respeito de Wright à natureza. No subcapítulo *Natureza e Arquitetura* a Casa em Middleton, a Taliesin East e uma casinha modesta de uma tal Sra. Bullen de London (a de Ontario, Canada) foram louvadas com a poesia do escritor romântico italiano Lodovico di Breme, através dos escritos do célebre Leopardi:

arquitetura pura é complicada com o culto da Natureza e a democracia extática e individualista de Whitman. Além disso, existe um orientalismo que aparece tanto na sua escrita como na sua obra. Estas influências, herdadas em parte de Sullivan, enfraquecem sem dúvida mais do que ocasionalmente o seu domínio intelectual e lógico dos seus problemas e dão apoio ao seu culto ao ornamento e ao embelezamento como essenciais à arquitetura.”, (tradução nossa). HITCHCOCK, Henry-Russel. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. New York: Hacker Art Books, 1970 (v.o.:1929), p.117. Disponível em: <<https://archive.org/details/modernarchitectu0000hitc/page/117/mode/2up>>. Acesso em: jan. 2021.

¹⁰⁸ BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. Revista Projeto, São Paulo, n.133, p.103-08. In: RUBINO (Org.), 2009, p. 163.

...la poesia moderna...consiste in non guardare nessuna cosa con noncuranza, in attribuir senso a ogni cosa e riconoscer vita sotto tutte le possibili forme, in avvivare insomma la natura col mezzo d'idee poeticamente analogue.¹⁰⁹

A fotografia da Casa Kaufmann de Wright, presente no capítulo *A Teoria do Espaço Interno* (ilustrando criticamente o quanto não se dissociam os conceitos de interior e exterior) neste caso foi relacionada por Lina à precedentes românticos pitorescos, como a um “projeto de arquiteto anônimo do século XVII”, de uma gravura da Coleção do casal Bardi, e também ao exemplo de Tivoli, extraído do livro de história *L’Abitazione Umana*, de Garnier e Amman (1893) – publicado pelo jornal *Corriere della Sera*.¹¹⁰ O primeiro exemplo nos lembra ilustrações do classicismo barroco francês, onde o passado e a paisagem natural e suas vistas eram idealizados; no segundo exemplo, o texto de Garnier nos descreve a casa de campo, a *villa*, residência de verão dos cidadãos ricos e mecenas das artes, onde o lugar de implantação era escolhido com muito cuidado, na busca de lugares belos e frescos. Lina pode nos induzir, através de suas ilustrações, a fazer eco a Lúcio Costa: “Porque se as formas variavam – o espírito, ainda é o mesmo e permanecem, fundamentais, as mesmas leis.” A Casa de Vidro de Lina, projetada em 1951, também abraçava uma árvore e, com exceção da não existência de uma cascata, poderia muito bem figurar ao lado dos exemplos acima citados. A Casa de Canoas de Niemeyer idem.¹¹¹

¹⁰⁹ "...a poesia moderna... consiste em não olhar descuidadamente para nada, em atribuir sentido a tudo e reconhecer a vida em todas as formas possíveis, em refazer a natureza por meio de ideias poeticamente análogas...". LEOPARDI, 1937, p.26, apud. BO BARDI, 1957, p.16.

¹¹⁰ GARNIER, Carlo; AMMANN, Auguste. *L'abitazione umana*. Milano: Corriere della Sera, 1893, p. 342-343.

¹¹¹ A villas imperiais de veraneio, segundo Ammann e Garnier, dispunham dos quartos nos andares inferiores, como um subsolo, chamados de cripto-porticis, onde a temperatura era mais agradável no verão. Ibid., p.343.

lito a voz do prof. Roger Hain, da Academia de Ciências de Paris, que lamenta a destruição de vinte ratissimos salgueiros da espécie "daphnoides", com seiscentos anos de existência, sacrificados à sobre-elevação do lago Oregon, ou o desaparecimento do "lycopodium annotinum" da única zona dos Pirineus em que existia, reconheça nesta voz uma advertência e, mais ainda, algo profundamente necessário à sobrevivência não só física, mas espiritual do homem, e bem diferente dos propósitos que Simon Bolivar proclamava simultaneamente, não obstante as recomendações dos Buffon e dos Humboldt". Desde o espaço íntimo da casa, do nido habitacional familiar até ao onipresente espaço da natureza, o problema da Arquitetura — atividade do homem no circunstante espaço definido da terra e indefinido do ar — nos aparece, rico de fatos e de ansiosas dúvidas, de certeza já conquistadas mas, ao mesmo tempo, de interrogações e tensões; sem deixar em consideração, além disso, que nosso pensamento sustentado a história, cuja viva presença, em sua síntese e em seu valor normativo e autoconsciente está implícita em nossas ações, precisamente porque não somos o resultado dessa mesma história; e isto embora estejamos convencidos de que "l'Antico non deve servir di norma, esso deve essere un'energia vitale, della civiltà moderna"²⁵.

Desejamos esclarecer desde já que todas estas reflexões preliminares, que partiram de uma citação que poderia parecer uma preferência romântica. Aliás, uma das características do romantismo é, em certo sentido, a sugestão ao "acontecimento", aceitando-o como uma fatalidade e, mais ainda colocando-se a seu serviço, permitindo que ele se torne hábil e modic; o acontecimento não dominado, cavado que é pelo destino, é senhor que não pode ser afastado, mas deve ser, pelo contrário, pacientemente suportado. Insistir sobre o lindeirão arquitetura-natureza, declarar-se fatores do conhecimento da história, invocar como que uma reconsideração iluminística de problemas que hoje se encontram sob a égide da ciência e da técnica e cada vez mais subtraídos ao âmbito das artes, quer ser uma declaração de reação ou pelo menos de polémica, nada tendo em comum, portanto, com uma atitude romântica mal compreendida, sobretudo no seu teor ífero, em si complexo, no sentido corrente que hoje lhe é atribuído.²⁶



35



36



37

"... la poesia moderna... consiste in non guardare nessuno cosa con venerazione, le attribuire senso e ogni cosa e riconoscere vita sotto tutte le possibili forme, in accettare insomma la natura col mezzo d'idee positivamente ontologiche". (Giovanni Leopardi, Zibaldone, Milano, 1937; vol. I, pag. 26, citando *Leontico di Brema*).

25 F. L. Wright, Casa em Midway, Wisconsin, 1902. (H. R. Hitchcock and A. Drexler, Built in U.S.A.: Post-War Architecture. New York, 1952; pag. 120).

26 Respeito pela natureza na residência do senhor John O. Carr, em Taliesin, arquiteto Frank L. Wright. (Taliesin drawings recent architecture of F. L. Wright. New York, 1952; fig. 4).

27 O mesmo respeito que Wright tem pela árvore, e que se manifesta na figura anterior, encontramos numa modesta casa, de propriedade da Sra. Buffon, London, Oxtário, Canadá. (The Times, London, 15 de Maio de 1937).

16

thereafter, antiquarians came to seek the significance of what we were in the veins of us in the ruins that remained, what would they find? . . . They would dig up traces of sacred Greek monuments for banking houses. The paper stones in cast iron fragments would liber the ancient site of every seat of authority, together with century cathedrals where offices and shops where indicated by mangled machinery, relics of dwellings in fifty-seven varieties and fragments of stone in heaps, none genuine in character, all absurdly mixed. They would find the toilet appointments of former ages preserved as classic parlor ornaments in ours. They would find a wilderness of wiring, wheels and complex devices. But I think the most characteristic relic of all would be our plumbing. Everywhere a vast collection of enamel or porcelain water-closets, baths and washbasins, white tiles and brass piping.²⁸

O pessimístico panorama traçado por Wright poderia parecer "superado": trata-se de obra escrita em 1930; e, todavia, em nossas cidades ainda hoje se constroem catedrais de estilo gótico em concreto, e os mais "finos palacetes" são em estilo pseudo-palladiano, eventualmente com colunas de estraçal em forma de tuloso de estufa, nas quais nem memória resta da originária "entusias"; e nos mais "finos" salões, senão a banheira, o escritório da igreja colonial serve como mobiliário. Mas não está só nisso o perigo contemporâneo de "sair dos próprios limites"; outro existe, talvez ainda mais prejudicial: trata-se de "romantismo" técnico, que poderia levar a um novo "culturalismo", menos grosseiro do que aquele que caracterizou os meados do século passado, mais refinado, "irônico" até "inteligente" e por isso mais sublimemente perigoso, um "culturalismo da técnica", uma sobre-estrutura literária de posições "puras" com afinidade aos materiais e às épocas. Um exemplo destas posições pode ser encontrado na organização do Museu do Castello Sforzesco de Milão, onde a extravagância dos arquitetos é imposta tão violentamente que faz desaparecer o museu, nas repetições artesanais de assentos e apetrechos de exposição e nas preparações de "ambientes", como se dá na "Sala delle Asse" de Leonardo, em que se chega ao absurdo de esconder, atrás de estruturas verticais para exposição de desenhos, porções do famoso fóro.

As heranças são pesadas, e as "não-heranças" são perigosas e dificilmente superáveis por falta de exemplos que, apesar de tudo, criam "a atmosfera" da cultura.

Não somos fatores da casa de "sem a pique" nem rampocas da cultura anteposta ao fato criativo arquitetônico; o que



132



133



134

132 Projeto de arquiteto anônimo do século XVII, no sentido de entrar a arquitetura e a natureza (Coleção do A.).

133 A procura e a utilização de natureza: o famoso exemplo de Tivoli (Gervasio e Annunzio, L'Abitazione, cit. pag. 342).

134 Casa Kaufmann, Bens Run, Penn., Wright env. (Foto Museum of Modern Art, New York).

50

Fig.4.30: Páginas 16 e 50 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.

4.5.1 interesse pitoresco: o estudo da natureza

O projeto não é o inimigo implacável do pitoresco, já escrevia Scott, apenas do pitoresco ideal, aquele que busca – complementaríamos com “de forma deliberada” - o inesperado, o selvagem, o fantástico e o acidental. Incluir no projeto elementos tradicionais, primitivos ou rurais, ou ainda, aprender ou valorizar alguns dos efeitos do inesperado, do selvagem, do fantástico e do acidental, não condenaria automaticamente um projeto a representar uma falácia pitoresca – que é uma derivação da própria falácia romântica.

A relação de admiração da natureza (solo, clima, ambiente, vida), por parte de Lina Bo Bardi, foi anterior mesmo ao seu suposto deslumbre de estrangeiro com terras e paisagens sul americanas, como podemos atestar por sua admiração por pedras na infância, seus desenhos de juventude, e suas participações nas revistas de Gio Ponti, onde os temas de arquitetura rural, mediterrânea marcaram presença nos anos 40 na cultura arquitetônica italiana. Mais tarde, em solo brasileiro, a revista *Habitat*, de responsabilidade editorial do casal Bardi, também explorara temas próprios das raízes da cultura brasileira, buscando inspirações no primitivismo das produções do nativo

brasileiro, assim como dos descendentes de africanos e do sertanejo.

Em *Propedêutica*, no subcapítulo sobre *Natureza e Arquitetura*¹¹², Lina Bo Bardi mostrou uma precoce preocupação com questões ambientais, principalmente a preservação de certas espécies de árvores e parques naturais, presentes nas discussões promovidas pela União Internacional de Proteção da Natureza.¹¹³ O foco daninho – pela construção de suas casas e extensão de suas cidades, pela necessidade de energia e estradas - era sempre o homem, o homem hidro-elétrico, aquele que em seus primórdios chegou a ser “more conscious than the rest and more perplexed” (mais consciente que o resto e mais perplexo), segundo Scott, e agora responsável pela crise arquitetura-habitat. Estas questões chegaram na tese de Lina através do artigo de título indagador *O Homem Anti-Natureza?*, presente na *Habitat* núm. 15, março-abril de 1954 (último número em que o casal Bardi trabalhou na direção da revista), assinado por seu marido Pietro Maria Bardi. O autor julgava que este tema - vindo da leitura das atas dos Congresso de Caracas e do Congresso Internacional científico do Pacífico em Manila – teria sido bem-vindo nos congressos em razão do IV centenário de São Paulo, celebrado naquele ano.¹¹⁴ Bardi em seu artigo lamentava a falta de interesse no tema e reclamava de uma imprensa que não

¹¹² Em novembro de 1943, Lina havia escrito para a revista *Domus*, n.191, um artigo intitulado *Architettura e Natura: la casa nel paesaggio*, onde são descritas relações do homem com a natureza (solo, clima, ambiente e vida) e comentados projetos de casas rurais no México e na Califórnia. O artigo finaliza com um exemplo de uma casa de Frank Lloyd Wright. BO, Lina. *Architettura e Natura: la casa nel paesaggio*. *DOMUS*, n.191, 1943. In: RUBINO (Org.), 2009, p.49-53.

¹¹³ IUCN-INTERNATIONAL UNION FOR CONSERVATION OF NATURE fundada em 1948 e até hoje atuante em questões ambientais.

Disponível em: <<https://portals.iucn.org/library/node/5940>>. e <<https://www.iucn.org/about/iucn-a-brief-history>>. Acesso em: fev. 2021.

¹¹⁴ Bardi provavelmente fazia menção à segunda Bienal de São Paulo que se realizara de dezembro de 1953 a fevereiro de 1954 já no Parque Ibirapuera (em construção), foi nesta ocasião que Walter Gropius recebera o prêmio São Paulo de Arquitetura e declarou: “o plano urbanístico de São Paulo é um órgão enfermo e hipertrofiado, e deve ser reestudado”. AMARANTE, 1989, p.35.

educava mais o mundo, falando principalmente de São Paulo, uma cidade jovem que também derrubava as suas árvores quando “um qualquer arquiteto mirim tem de construir uma casa naquela área...”. Bardi constatava que suas observações podiam parecer românticas... Finalizando com a seguinte argumentação:

Não vale a pena extrair tanta coisa da natureza e gozar dos privilégios que ela nos oferece constantemente, se o homem não participa de um progresso moral.¹¹⁵

A arquiteta exibiu em sua tese o absurdo da declaração do conquistador Simão Bolívar ao querer vencer a natureza: “Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella, y la venceremos”, extraída do livro *Mexico's Modern Architecture* (1952) de I.E. Myers, publicado em Nova York pelo *The National Institute of fine Arts of Mexico*, com introdução de Richard Neutra. A epígrafe apropriada por Lina, funcionara como antítese a todo o argumento do capítulo *La Tierra*, onde se destacou a importância que a terra assumia para a vida do mexicano médio, desde tempos pré-hispânicos. Lina aproveitou em sua tese para comparar a frase de Bolívar com uma anedota no livro *Eupalinos ou L'Architecte* (1923) de Paul Valéry, quando o personagem Sócrates se refere a um homem que queria subir em suas próprias costas, isto é, contrariando a sua própria natureza. Os argumentos anedóticos de Lina em *Propedêutica* insistem invariavelmente no argumento de homem e natureza como seres indissociáveis, sendo o homem – mesmo que agente modificador – parte inerente e dependente da mesma.

¹¹⁵ BARDI, Pietro Maria. O Homem Anti-Natureza? *Habitat*, num. 15, março abril 1954, p.56 (Crônicas).

Para reforçar seus argumentos, no subcapítulo *Natureza e Arquitetura*, Lina referenciou nas notas a citação de John Ruskin (retirado do livro *Principles of Art*, 1895, *The Ruskin Museum at Sheffield*, por William White): “All judgement of Art is founded on the knowledge of Nature” ao qual adaptara livremente como: “o estudo da natureza deve ser a fonte primeira de estudo para a arquitetura, enquanto produto e criação do homem”.¹¹⁶ E brincou com o leitor ao propor a questão da arte que imita a natureza, ou da ideia de Oscar Wilde da natureza (a humana, no caso) que imita a arte. Lina, em sua citação ao irônico Wilde, estava possivelmente falando da cópia, do uso do precedente.

E como para Lina o sentido da palavra natureza era vasto, ela nos remeteu ao livro *Saggio sulla Natura* (1956, 1940 na versão original), do filósofo Frederick Woodbridge (1867-1940), um livro originalmente publicado em inglês pela *Columbia University Press*, onde o autor lecionava. A filosofia de Woodbridge via a natureza como o elemento integrador de todo conhecimento, aquilo que dava unidade ao todo, e ressaltava que os princípios matemáticos derivavam da filosofia natural, não sendo um componente da mesma; e que a linguagem científica derivava da língua natural, não sendo uma fonte da mesma; e que materiais e máquinas vieram antes que teorias atômicas e o estudo da mecânica. Para ele, o conceito de natureza era amplo, sendo ela qualquer coisa que pudesse ser encontrada e estimulasse uma investigação. E assim Woodbridge promete a seu leitor no primeiro capítulo de seu ensaio (o recomendado pela arquiteta) mostrar exemplos de precedentes do conhecimento humano, da observação da natureza, da

¹¹⁶ BO BARDI, 1957, p.15 e 78.

prática à teoria.¹¹⁷ Woodbridge, ao lado de George Santayana (filósofo também citado por Lina com o livro *The Life of Reason*, 1954) foram os fundadores de um movimento conhecido como Naturalismo Americano, responsável por reviver a influência do pensamento de Aristóteles em solo norte americano. Como professor, seguia a tradição socrática de impelir os alunos a pensarem até enxergarem por si mesmos.¹¹⁸ Infelizmente, o livro em italiano originalmente utilizado por Lina não foi encontrado para esta pesquisa, portanto não sabemos o quanto a arquiteta lhe dedicou de marginalias e sublinhados.

No contexto italiano, chama a atenção no final do subcapítulo *Arquitetura e Natureza de Propedêutica*, a citação de Lina ao livro *L'Antico e Noi* (1903 na versão original) de Tadeusz Zielinski. O livro de Zielinski é resultado de um compendio das palestras realizadas por este professor na Universidade de St. Petersburg em 1903, suas aulas pregavam entre os russos a importância dos estudos clássicos como base de entendimento cultural. A palestra número VII é a que mais interesse trouxe para o mundo da arquitetura, onde a antiguidade não foi vista como um modelo, mas uma raiz.¹¹⁹ O

¹¹⁷ WOODBRIDGE, Frederick. *An Essay on Nature*. New York: Columbia University Press, 1940. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.155634/page/n77/mode/2up>>. Acesso em: abr. 2022.

¹¹⁸ Encyclopedia.com. Disponível em: <<https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/woodbridge-frederick-james-eugene-1867-1940>>. Acesso em: maio 2022.

¹¹⁹ ZIELINSKI, Tadeusz. *Our debt to Antiquity*. London: Routledge, 1909. Disponível em: <<https://archive.org/details/ourdebttoantiqui00zielrich/page/n7/mode/2up>>. Acesso em: fev. 2021.

¹²⁰ “Não, cavalheiros, não queremos levá-los de volta ao passado; o nosso objetivo é avançar, não

livro na Itália tinha sido publicado em 1915 pela *Società Italiana per la Diffusione e l'Incoraggiamento degli Studi Classici*. Lina não citou integralmente o parágrafo do russo polonês Zielinsky mas, no exemplar sob o seu domínio, marcou a lateral da página e sublinhou a citação utilizada. Observando a citação em sua totalidade podemos entender a escolha de Lina inserida no subcapítulo sobre natureza, pois a mesma fazia a analogia do estudo da história a uma árvore e suas raízes:

No, o signori: non vi vogliamo ricondurre al passato; noi miriamo innanzi e non indietro. Chè, se la quercia sprofonda le radici nel terreno, non è ch'essa voglia crescere all'indietro in seno alla terra, ma perchè dalla terra essa trae la forza per potersi levare al cielo, per poter superare tutte l' erbe e le piante, che solo dalla superficie traggono forza alla loro vita. L'Antico non deve servir di norma, esso dev'essere un'energia vitale della civiltà moderna.¹²⁰

As ideias defendidas por Zielinski em 1903, onde o antigo é visto como energia vital da civilização moderna, estavam presentes nos escritos e falas dos professores da *Scuola di Roma*, como foi já possível verificar na alusão inicial ao texto de *Discussioni Didattiche* (1920), obra de Gustavo Giovannoni.¹²¹

retroceder. Pois se o carvalho afunda as suas raízes no solo, não é porque queira crescer para trás no seio da terra, mas porque da terra tira a força para poder elevar-se até ao céu, para poder superar todas as gramíneas e plantas, que só da superfície tiram força à sua vida. O Antigo não deve servir de padrão, deve ser uma energia vital da civilização moderna.”, (tradução nossa, sublinhado de Lina). ZIELINSKI, Taddeo. *L'Antico e Noi*. Firenze: Tipografia Enrico Aiani, 1915, p.89.

¹²¹ GIOVANNONI, Gustavo. *Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita*. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p.36-75. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9NZNAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: fev. 2021.

Entretanto, o caminho deste livro até Lina pode ter vindo ou sido reforçado através de Gio Ponti, pois foi possível verificar na revista *Lo Stile* n. 3, de março de 1941, revista com capa (*copertina*) de Lina Bo e Gio Ponti, um artigo do diretor Ponti com o mesmo título: *L'Antico e Noi*, do qual selecionamos um trecho cujas ideias são como um mar de fundo em *Propedêutica*:

L'Antico è il passato, ciò che di degno i predecessori hanno accumulato e che la fatalità ha selezionato, per preparare l'alimento normale dell'uomo vivente. Lo svolgimento della civiltà è appunto l'attingere alla culla dell'Antico le idee che vogliamo perfezionare, il ricongiungere con meritevole solerzia la vita ai suoi antecedenti, mirando alle certezze che l'esperienza ci dona. Poiché civiltà vuol dire, in vera analisi, arte, siamo d'opinione che l'arte d'ogni tempo e d'ogni scuola sottintenda il principio dell'omaggio all'Antico.

Non vogliamo esse fraintesi: di fronte all'Antico si deve stare con il temperamento della vita, senza soggezioni, senza le renuncie e i pentimenti per le nostre opere di spinta ricerca e di nobile sondaggio nel nascosto della fantasia. Chi onora l'Antico è l'audace che staglia nel sereno della normalità una curva assurda, e non già il ruminante che ribiasca qualcosa ritrovato nell'album dei secoli. Gli

¹²² “O Antigo é o passado, o que os dignos predecessores acumularam e o que a fatalidade selecionou, a fim de preparar a alimentação normal do homem vivo. O desdobramento da civilização é precisamente tirar do berço da antiguidade as ideias que queremos aperfeiçoar, reconectar a vida com os seus antecedentes com diligência digna, tendo em vista as certezas que a experiência nos dá. Uma vez que civilização significa, em verdadeira análise, arte, somos da opinião que a arte de cada época e de cada escola implica o princípio da homenagem à Antiguidade. Não queremos ser mal compreendidos: é preciso estar diante da Antiguidade com o temperamento da vida, sem temor, sem renúncias e arrependimentos pelos nossos trabalhos de árdua pesquisa e nobre sondagem nas profundezas ocultas da imaginação. Aquele que honra o Antigo é o audacioso que desenha uma curva absurda da

artisti consapevoli sanno che il patrimonio posseduto è la risultante delle ansie per far diverso, per aggiugnere, per correggere, per reagire, per superarre il passato; codesto progredire presuppone la stima, anzi la conoscenza dell'Antico. L'opera di Chirico, di Campigli, di Martini, di Romanelli (per abbreviare un elenco) è una reprovà di quanto andiamo dicendo. Per gli uomini di talento l'Antico è una 'energia vitale', come diceva parlando di filologia, l'aureo Taddeo Zielinski; e d'altra parte studiare il nostro passato è conoscere noi stessi che ne siamo il risultato.¹²²

Por último, também em *Lo Stile*, n.9 de 1941, podemos encontrar um artigo de Carlo Pagani, onde ele fez referência clara às falácias de Scott. O artigo em questão foi primeiramente destacado por Anelli,¹²³ ao comentar a trajetória de Lina Bo Bardi na Itália e sua participação nas revistas dirigidas por Ponti. Pagani exaltou Luigi Vietti (1903-1998) como o arquiteto que soube interpretar o passado e inserir-se na paisagem com sua moderna casa de montanha, uma arquitetura (pitoresca e naturalista) inspirada na tradição em reação ao “equivoco mecânico”:

Osservando questa casa di Vietti torna alla mia memoria una frase che Vasari diceva in lode di una architettura: “non

serenidade da normalidade, e não o ruminante que faz refazer algo encontrado no álbum de séculos. Os artistas conscientes sabem que o patrimônio possuído é o resultado de ansiedades para fazer algo diferente, para acrescentar, para corrigir, para reagir, para superar o passado; este progresso pressupõe a estima, ou mesmo o conhecimento do Antigo. O trabalho de Chirico, Campigli, Martini, Romanelli (para encurtar a lista) é uma reprodução do que estamos a dizer. Para os homens de talento, a Antiguidade é uma 'energia vital', como dizia o áureo Taddeo Zielinski sobre filologia; e, por outro lado, estudar o nosso passado é conhecer a nós próprios que somos o resultado disso.”, (tradução nossa). PONTI, Gio. *L'Antico e Noi*. *Lo Stile*, n.3, mar., 1941, p.57. “

¹²³ ANELLI, Renato. Ponderações sobre os Relatos da Trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. *Revista Pós*, V.17, n.27, São Paulo, jun., 2010, p.93.

construída ma nata, non murata ma veramente nata”. E nata dela terra infatto è questa casa, nata fra i monti le nevi gli abeti, nata sotto il cielo trasparente e azurro. Nata per l’uomo e per lui concepita come uma formação quase biológica, natural, humana, dela stessa umanità delle antiche case di montagna.

Vietti há saputo costruire per l’uomo passando, secondo la sua sensibilità, dalla natura alla construção, dalla libertà all’ordine arquitettonico, gradualmente, senza interrompere la continuità dell’incanto del paesaggio. E questo è un gran mérito, dopo le esperienze dell’*Equívoco meccanico* sorto come reação ala decadenza del romanticismo. Equívoco sostenuto dall’esaltazione di uma “nuova età” concepita e misurata dal problema, dal cálculo, dalla cifra.

Dopo le varie esperienze di una avanguardia ormai stanca, è consolante la meditazione e la serietà di Vietti nell’osservare le cose dela natura e dell’uomo: i rapporti fra la natura e l’uomo secondo la necessità, il carattere e la vita locali.¹²⁴

A falácia romântica e a falácia pitoresca, portanto, se sobrepuham, pois, história e natureza se referenciam mútua e continuamente; no entanto, paradoxalmente, será o valor dado ao pitoresco, o que justificará a investida contra a falácia mecânica (dalla cifra). Podemos verificar que a *Casa dei sette camini* de Vietti, descrita no artigo de Pagani, *Stile di Vietti: Una esemplare casa di Montagna*, pelo uso

¹²⁴ “Olhando para esta casa de Vietti me vem à mente uma frase de Vasari em louvor da arquitetura: 'não construída, mas nascida, não construída com muros, mas verdadeiramente nascida'. E nascida da terra é precisamente esta casa, nascida no meio das montanhas, da neve, do abeto, nascida sob o céu transparente e azul. Nascida para o homem e concebida para ele como uma formação biológica, natural e humana da mesma humanidade que as antigas casas de montanha. Vietti soube construir para o homem, passando, de acordo com a sua sensibilidade, da natureza à construção, da liberdade à ordem arquitetônica, gradualmente, sem interromper a continuidade do encanto da paisagem. E este é

das águas inclinadas e o uso de troncos de madeira no andar superior, evocava de alguma maneira a Casa Sommerfeld (1920-1921), construída por Walter Gropius e Adolf Meyer num projeto feito em conjunto pelos membros da Bauhaus, e onde a influência dos *Wasmuth Folios* (1911) de Wright é percebida. O equívoco mecânico citado por Pagani, em reação ao romantismo que, paradoxalmente, justificou esta aproximação não falaciosa, diga-se, de Vietti ao pitoresco, será explicado a continuação a partir dos conceitos de Scott.

Lina aliou o estudo da natureza como fonte primeira do estudo da arquitetura, que era para ela produto e criação do homem (ou produto ou projeção do homem civilizado no mundo, como vimos). De um homem cuja arte talvez não se inspirasse mais nela, mas imitasse a arte de outros homens. Um homem que se convertia em anti-natureza e que combatia o seu entorno natural num ato absurdo, comparado à impossibilidade de subir em suas próprias costas. A arquiteta constatava que haveria a história para ensinar, mas como aprender desta história, “cuja viva presença, em sua síntese e em seu valor normativo e admoestador”,¹²⁵ estava presente nestas mesmas ações? O “antigo” serviria de energia vital da civilização moderna, mas de que forma?

um grande mérito, depois das experiências do Equívoco Mecânico que surgiu como reação à decadência do Romantismo. Equívoco apoiado pela exaltação de uma 'nova era' concebida e medida pelo problema, o cálculo, o número. Depois das várias experiências de uma vanguarda cansada, a meditação e seriedade de Vietti na observação das coisas da natureza e do homem é consoladora: as relações entre a natureza e o homem de acordo com as necessidades, o carácter e a vida local.”, (tradução nossa). PAGANI, Carlo. *Stile di Vietti: Una esemplare casa di Montagna*. *Lo Stile*, n.9, sett., 1941, p.14-21.

¹²⁵ BO BARDI, 1957, p.16.



Fig.4.31: À esq.: Destaque, feito pela leitora, na epígrafe do livro: MYERS, I. E. *Mexico's modern architecture*. New York: Architectural Book publishing, 1952, p.35. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

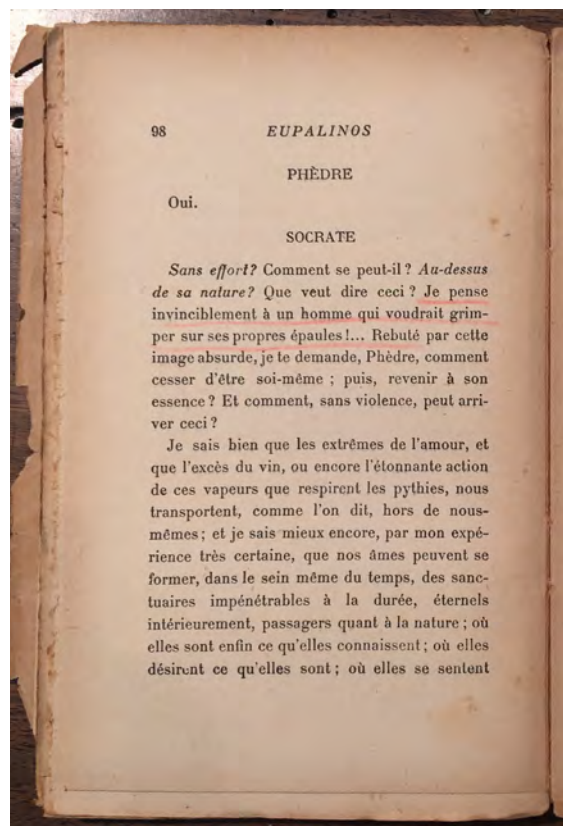


Fig.4.32: À dir.: Sublinhado em vermelho na citação utilizada em *Propedêutica*, do livro: VALÉRY, Paul. *Eupalinos, ou, L'architecte*: précédé de L'âme et la danse / Paul Valery. 20. ed. aris : Libr. Gallimard; Ed. de La Nouvelle Revue Française, [1923], p.98. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

dono che in niente non si esplica. Infatti l'antica religione pagana può forse valer di norma e di esempio alla nostra cristiana? Certamente no. Forse che noi possiamo costituire i nostri stati sul tipo degli antichi, siano essi la repubblica ateniese o l'impero romano? Neppure. O forse può la nostra scienza della natura e degli uomini essere arricchita da dati di fatto che eran noti agli antichi e che noi non conosciamo? No, o se mai in misura trascurabile. O dobbiamo costringere la nostra poesia, la nostra architettura e la nostra pittura nei limiti della tecnica antica di queste tre arti? No. Che vale dunque l'Antico per la nostra cultura moderna? Moltissimo.

Il punto di vista della norma è infatti errato *a priori* non solo riguardo all'Antico ma anche per altri rispetti. Noi tutti che coltiviamo il campo dell'Antico nella coscienza dell'importanza e della fecondità della nostra attività per i contemporanei e per i posteri, noi tutti a una voce protestiamo contro l'insinuazione di questa mira, che ci viene attribuita... talvolta anche da nostri alleati, i quali certo non hanno raziocinio proporzionato allo zelo; ma più spesso da avversari ignoranti e malevoli. No, o signori: non vi vogliamo ricondurre al passato; noi miriamo innanzi e non indietro. Chè, se la quercia sprofonda le radici nel terreno, non è ch'essa voglia crescere all'indietro in seno alla terra, ma perchè dalla terra essa trae la forza per potersi levare al cielo, per poter superare tutte l'erbe e le piante, che solo dalla superficie traggon forza alla loro vita. L'Antico non deve servir di norma, esso dev'essere un'energia vitale della civiltà moderna.

E da questo punto di vista veniamo a comprendere l'affermazione che «lo spirito umano non fu mai come ora pronto ad assimilare l'Antico», purchè vi aggiungiamo a complemento: «mai l'Antico si presentò in forma così

Fig.4.33: Marcações laterais e sublinhados no livro: ZIELINSKY, Taddeo. L'antico e noi: otto letture / Taddeo Zielinski. 2. ed. Firenze: E. Ariani, 1915. (1903), p.88-89. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.



Fig.4.34: À esq.: Fotografia da Casa dei sete camini de Luigi Vietti, publicado na revista Lo Stile, n.9 de 1941. Fonte: *Archives*.

Fig.4.35: À dir.: Fotografia da Casa Sommerfeld de Walter Gropius e Adolf Meyer. Fonte: DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933. Köln: Taschen, 2002, p.44. Projetado como uma obra de arte conjunta – “an unified work of art”, com características expressionistas e influências das casas das pradarias – “prairie houses”- do norte americano Frank Lloyd Wright.



Fig.4.36: Sup.: Capa de Gio Ponti e Lina: Lo Stile n.3, 1941 e artigo de Gio Ponti na mesma edição: “L’Antico e noi”.

Inf.: Capa Lo Stile n.9, sett. 1941 e artigo de Carlo Pagani na mesma edição: “Stile di Vietti”. Fonte: *Archives*. Disponível em: <<https://www.artchives-doc.com>>. Acesso em: abr. 2022.

4.5.2 equívocos pitorescos ilustrados



Fig.4.37: Páginas 14 e 15 de *Propedêutica* no subcapítulo *Natureza e Arquitetura*. Fonte: BO BARDI, 1957.

Não parece ter sido à toa que Lina Bo Bardi intitulou os capítulos de sua tese com a palavra “Problemas” antecedendo cada um deles, pois a definição do problema faz parte do procedimento científico de uma tese. No subcapítulo *Arquitetura e Natureza* – dentro do primeiro capítulo *Problemas de teoria de Arquitetura*, as três ilustrações iniciais (28,29 e 30) mostram algumas influências românticas pitorescas que podem ter influenciado a Thomas Jefferson.¹²⁶ a alegoria de uma floresta (natureza idealizada) no livro de Eugène Muller (séc.XIX), a gravura de um capitel coríntio na versão francesa do Vitruvius por Claude Perrault (séc.XVIII) onde se vê a representação do cesto sobre a tumba sendo tomado pelas folhas de acanto, e, por último, a influência naturalista do desenho de folhas do tratado de Milizia.

O livro de Muller quando consultado, apesar da representação romântica, explica que a origem da arquitetura narrada por Vitruvius foi na realidade um “artifício didático”:

Et l'architecture ayant ainsi pris naissance, notre maître architecte poursuit sa thèse dans la voie qu'il voulait ouvrir, et qu'il a ouverte, — simple artifice didactique sans doute.

Quoi qu'il en soit, dix-huit siècles s'écoulaient: un rêveur érudit se prend de passion pour cette lointaine assertion de

¹²⁶ Thomas Jefferson (1743-1826), além de autor da Declaração de Independência e o terceiro presidente dos Estados Unidos, nas horas vagas dedicava-se à arquitetura com influência palladiana, como atestam as suas obras na Virginia.

¹²⁷ Complemento não presente na tese de Lina: “E tendo assim nascido a arquitetura, o nosso mestre arquiteto continua a sua tese no caminho que queria abrir, e abriu, - um simples artifício didático sem dúvida.

E assim, dezoito séculos se passam: um sonhador erudito torna-se apaixonado por esta afirmação distante do historiador, por este prelúdio fantasioso do arquiteto; e, num grande livro que ele dá à luz, todo o drama do nascimento do progresso humano se desdobra, com a

l'historien, pour ce prélude fantaisiste de l'architecte; et, dans un gros livre qu'il enfante, tout le drame de la naissance des progrès humains se déroule, avec l'incommensurable forêt primitive pour théâtre, avec la foudre pour coryphée.¹²⁷

O livro de Perrault, por sua vez, além de explicar as proporções da ordem, exemplifica com uma ilustração a própria planta de acanto, revestindo o cesto coberto por uma telha, que serviu de modelo para o escultor Callimaco criar o capitel.

Na Itália, Francesco Milizia (séc.XVIII), seguindo as lições funcionalistas de Padre Lodoli, estudava a natureza para dela aprender, como a ilustração deste tratado presente em *Propedêutica* demonstra.¹²⁸

Lina descreveu a ilustração de n. 31, a do capitel executado por Jefferson, com: “A arquitetura é em dependência dos materiais” para mostrar o equívoco de um capitel jônico que o arquiteto presidente tentou fazer sem dispor do material e dos meios técnicos adequados.¹²⁹ Segundo Frary, Jefferson superou seu equívoco pois era um homem curioso e não deixava os trabalhos práticos para os pedreiros, conduzindo experimentos exaustivos com tijolos, argamassa e métodos construtivos. O erro foi certamente parte do

imensurável floresta primitiva como um teatro, com o relâmpago como um corifeu.”, (tradução nossa). MULLER, Eugène. *La forêt: son histoire, as legende, as vie, son rôle, ses habitants*. Paris: P. Ducrocq, 1878, p.35-36.

Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98055001/f51.item.textelimage>>. Acesso em: fev. 2021.

¹²⁸ No exemplar pertencente a Lina, junto às marcações da Pl.II, esta pesquisa encontrou desenhos à mão de Lina: desenhos de capitéis coríntios.

¹²⁹ FRARY, I.T. *Thomas Jefferson, Architect and Builder*. Richmond: Garret and Massie, 1931, pp.1, 53 e plate LI. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.166697/page/n97/mode/2up>>. Acesso em: fev. 2021.

processo. Arriscamos entender que se Jefferson tivesse atentado mais para a relação entre natureza dos materiais e arquitetura e para a função desempenhada por um capitel, e menos ao ideal romântico passadista, não teria caído no equívoco.

Na página seguinte da tese de cátedra de Lina (p.15), a ilustração que foi escolhida pela autora para vincular arquitetura e natureza, foi a do altar Rococó da Igreja de São Francisco de Salvador. As linhas das colunas e arcos do altar Rococó recoberto de ouro, na descrição de Pál Kelemen,¹³⁰ se perdem sob a “pletora do ornamento”¹³¹. Kelemen fez uma descrição poética sobre o ordenamento estético de um estilo – onde o ornamento encobria e anulava a percepção dos elementos construtivos. Diferente da imagem da natureza em si, retirada da revista *Habitat* n.1 (1950), onde o apuízeiro (ilustração n.33) se entrelaça (e estrangula) a Antiga Igreja de Missionários no Pará. Neste caso real, por ser uma fotografia, a ação das raízes destruirá a arquitetura. Como última imagem neste conjunto, Lina apresentou uma gravura oitocentista de Giambattista Piranesi com a natureza invadindo a arquitetura de ruínas romanas. Foram três casos diferentes de abordagem da relação arquitetura-natureza: o primeiro a expressão

de um estilo inspirado na natureza, o segundo, a ação da realidade natural incontrolada dominando a arquitetura, e o terceiro, uma representação iconográfica de interpretação romântica, da ação da natureza sobre as ruínas romanas.

Geoffrey Scott, em *The Architecture of Humanism*, apontou as gravuras de Piranesi como tendo fomentado o gosto pelo pitoresco e, o que ele via, como suas consequências caóticas (historicistas e ecléticas), sem, contudo, deixar de reconhecer a grandeza do artista italiano:

It is perhaps only with Piranesi that a new spirit begins to show its force. In Piranesi, the greatest master of the picturesque in art, Nature holds architecture in its clasp, and, like the ‘marble-rooted fig tree,’ shatters and tortures in its embrace. The consequences which were in due course to follow from the union are foreshadowed in the earliest fase of this master’s art. He conceived a vision of infernal dungeons, without meaning, exit or hope; architecture, surrendered to the picturesque, was doomed in two generations to fall to the chaos without achieving the grandeur of Piranesi’s ‘Carceri.’Piranesi’s etchings were multiplied rapidly and widely circulated; and the effect of their picturesque power on the imagination of the eighteenth century was decisive.¹³²

¹³⁰ Complemento não presente na tese de Lina. KELEMEN, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, vol.I e II, (2nd. ed.), 1967 (v.o.:1951). Disponível em: <<https://archive.org/details/baroquerococoinl01kele/page/244/mode/2up>>. & <https://archive.org/details/baroquerococoinl000ounse/page/n179/mode/2up>>. Acesso em: fev. 2021.

¹³¹ Descrição similar no livro *Brazil Builds*: “Qualquer impressão da estrutura está dissolvida pela intrincada decoração atravessando indiferentemente as paredes e o teto.”, (tradução nossa). GOODWIN, 1946, p.64.

¹³² É talvez apenas com Piranesi que um novo espírito começa a mostrar a sua força. Em Piranesi, o maior mestre do pitoresco na arte, a

Natureza prende a arquitetura no seu fecho, e, tal como a “figueira enraizada em mármore”, estilhaça e tortura no seu abraço. As consequências que a seu tempo se seguiriam desta união são prenunciadas na fase mais inicial da arte deste mestre. Ele concebeu uma visão de masmorras infernais, sem significado, saída ou esperança; a arquitetura, rendida ao pitoresco, estava condenada em duas gerações a cair no caos sem alcançar a grandeza dos ‘Carceri’ de Piranesi; as gravuras de Piranesi multiplicaram-se rapidamente e circularam amplamente; e o efeito do seu poder pitoresco sobre a imaginação do século XVIII foi decisivo.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.75. É possível relacionar as gravuras das cárceres de Piranesi às passarelas de Lina para o SESC Pompéia.

As descrições e a contribuição de Lina poderiam terminar aqui, como uma recuperação didática dos temas de Scott em sua tese. Porém, as analogias com seu presente evocam ainda outros paralelismos históricos que não podem ser menosprezados, pois indicam possíveis fontes de onde Lina alimentava a sua crítica e para onde dirigia o seu olhar docente naquele momento.

A mesma fotografia presente livro de Kelemen do altar Rococó da Igreja de Salvador já havia figurado na *The Architectural Review* de 31 de março de 1944, num artigo de Sacheverell Sitwell com o título *The Brazilian Style*, justamente por ser uma das imagens coloridas presentes no livro *Brazil Builds* de Philip Goodwin. No artigo elogioso da arquitetura moderna brasileira, escrito por Sitwell, a América Latina (*Dominions*) foi apresentada como território caro aos ingleses, na visão colonizadora de uma Europa realizada em outro solo e em outro clima. Brasil e México foram tratados como um lugar de “mistérios” a serem explorados. E neste caso, na arquitetura brasileira, a conexão entre passado e futuro desta arquitetura (ou o *new and old* de BB) era representada pelo clima e pela paisagem, cuja regra temporal estabelecia que se o novo fosse bom, harmonizaria plenamente com o antigo. No caso da Igreja de São Francisco na Bahia, a herança portuguesa da arquitetura barroca é comentada, com seu exterior austero e sua exuberância interior, tal qual o livro de Goodwin fizera. O artigo realiza um histórico da arquitetura brasileira depreciando o estilo imperial e a “plethora of fantastic buildings” do séc. XIX até o séc.XX.

¹³³ "Parece certamente que no Brasil, a arquitetura, A Bela Adormecida, esteve despertando, após séculos ou mais de morte em todo o mundo, do seu sono de cem anos. Ela o fez durante a Guerra Mundial. Mas aqui estão os seus

Concluindo que com aquele panorama, seria muito surpreendente um futuro de prosperidade nas artes, atribuindo, no entanto, ao gosto e à crítica de Lúcio Costa, à liderança de Gustavo Capanema, ao governo Vargas a transformação ocorrida. Mas ressaltando que teria sido a visita de Le Corbusier em 1936 que teria marcado o início do movimento, possível graças ao trabalho de arquitetos brasileiros e estrangeiros. Finalizando:

It would certainly seem as if in Brazil, architecture, The Sleeping Beauty, was stirring after century or more of death throughout the world, her slumber of a hundred years. She has during the World War. But here are her buildings, and they should inspire us when the war is won.¹³³

A fotografia da Igreja entrelaçada pelas raízes do apuizeiro foi extraída de um artigo, repleto de outras imagens, de P.M.Bardi da revista *Habitat* num.1 intitulado: *Problemas do barroco: a religião e a curva*. Neste artigo de 1950 P.M.Bardi apresentou a relação da arquitetura com o barroco: “...um esqueleto que deve ser coberto de carne, a parede já não satisfaz,...”, notando que o Brasil havia entrado tarde nesta arte da civilização, por influência de Portugal setentrional. Bardi negou, mas insinuou ser o barroco um produto de origem popular, “ou pelo menos uma interpretação de exigências mais amplas e coletivas”. E neste primeiro artigo na *Habitat* apresentou ao frade Lodoli, como o propulsor da polêmica anti-barroca (e também contra os neoclassicismos), alguém que, segundo Bardi, “os mais exacerbados racionalistas contemporâneos aceitariam com prazer”. Bardi escreveu que Lodoli, “o humilde franciscano”, deveria ser

edifícios, e eles devem nos inspirar quando a guerra for ganha.”, (tradução nossa). SITWELL, Sacheverell. *The Brazilian Style. The Architectural Review*, 31 mar. 1944.

considerado o verdadeiro precursor da arquitetura moderna. No artigo Bardi descreveu historicamente os acontecimentos: de Gallacini, como alguém que denunciou os excessos do período, a Lodoli (tal qual acreditamos que Lina o fez em sua tese), à decadência do barroco e o cansaço das formas pelo público, da ascensão do culturalismo e os riscos históricos de um passado visto como um poço inextinguível de soluções (invertendo o foco mais para a história do mobiliário do que na arquitetura), à volta a uma racionalidade ditada pelas condições dos materiais (aço, vidro, Eternit) até o retorno das curvas, da madeira curvada à fogo ao mobiliário de Aalto e o cimento armado da arquitetura de Breuer. Bardi, ao final, afirmava:

Não sabemos onde chegará o novo móvel e, em geral, a nova arquitetura, sob o estímulo cada vez mais premente dos materiais novos. Mas sabemos também que a arquitetura não poderá jamais ir muito além da razão.¹³⁴

E voltava a lembrar a cadeira racional de Lodoli. Para Bardi, a arquitetura deveria ser racional, sem sucumbir a estéticas, maneiras e vícios.

À primeira vista, a composição de imagens dos equívocos ilustrados por Lina, poderia parecer tratar mais sobre um pitoresco que conduz a um mal-uso dos materiais, do que um equívoco pitoresco por si. Mas, se atentarmos ao texto de Bardi, poderíamos ver uma denúncia da falácia pitoresca da crítica aplicada na justificativa das curvas da arquitetura brasileira e suas associações

laudatórias ao barroco e à natureza exuberante.

E não se pode deixar de evocar, no que tange à falácia naturalista da crítica, do exemplo do capitel mal executado por Thomas Jefferson para a Universidade da Virgínia, pela associação que pode ser suscitada entre o projeto para este campus e o anteprojeto de Lúcio Costa para Universidade do Brasil no Rio de Janeiro em 1936. Principalmente pela observação de Lúcio ao escrever que não procurava “imitar a aparência exterior das universidades americanas”.¹³⁵ Comas, em sua tese, escreveu que a conexão *jeffersoniana* era procedente, ainda que com grande diferença de porte com a Universidade do Brasil, o que complicaria qualquer comparação aprofundada.¹³⁶

Como é sabido, a idealização de um campus universitário brasileiro foi levada adiante por Gustavo Capanema em 1935 e teve consultoria de Le Corbusier, quem elaborou uma proposta inicial que veio a desagradar a Comissão Geral de Professores pelos “quatro quilômetros de viadutos” e outras ideias (pilotis, orientação, agrupamento, etc.) que não atendiam a viabilidade técnica econômica do caso em questão; acabando por ter como proposta de estudo preliminar outro projeto, agora de Lúcio Costa, cujo projeto se inspirou no primeiro mas, segundo memorial, tomou partido oposto e resultou desagradando da mesma forma aos professores da comissão. Capanema, ao final, transferiu o encargo a Marcelo Piacentini (e seu sócio Vittorio Mopurgo), quem já havia

¹³⁴ BARDI, P.M. Problemas do barroco: a religião e a curva. *Habitat*, num. 1, 1950, p.80 a 84.

¹³⁵ Segundo Comas, esta foi uma farpa dirigida a Piacentini, que falara no interesse de distinguir uma arquitetura em traje de gala duma arquitetura em traje passeio. COMAS, 2002, p.119.

¹³⁶ “As galerias cobertas da Universidade da Virgínia são um precedente plausível para os pórticos baixos unindo as cabeças dos blocos sobre pilotis, que avançam cadenciadas, como os pavilhões do projeto americano. (...) O espaço central tem largura e hierarquia similares em ambos os casos. Como em Virgínia, a Biblioteca no Rio é arremate.” COMAS, 2002, p.121-122.

realizado o projeto da Universidade de Roma (como precedente de campus). Carlos Eduardo Comas, novamente em sua tese, analisou a proposta de Lúcio e seu memorial, mostrando como este se apoiou “no poder evocativo da vegetação” e o contraste acentuado entre “a humildade da arquitetura e a majestade da vegetação”. Conforme escreveu Lúcio:

Trata-se do mesmo passeio já referido, os seus cem metros de largura, as suas faixas de arborização e, uniformemente espaçadas, sempre na mesma cadência, as escolas. Resolvemos, então, tratar a parte central de forma imprevista: plantando seis renques de palmeiras imperiais, afastadas 8 metros umas das outras – afastamento que ela tem na rua Paissandu. Teríamos assim, portanto, cinco vezes a rua Paissandu, e, sem maiores despesas, um elemento arquitetônico de primeira ordem para fazer o necessário contraste com a atitude humilde das escolas, porquanto essas árvores, em razão de seu porte, têm o dom de logo conferir ao lugar onde são plantadas indisfarçável cunho de estabilidade e nobreza. Os antigos compreendiam isto muito bem e com elas marcavam a entrada de suas chácaras: as casas ruíram, as palmeiras ficaram, atestando ter havido ali intenção outra que apenas servir.¹³⁷

Le Corbusier criticara em carta o estudo brasileiro para a Cidade Universitária de Lúcio, pela alteração do partido, com a alteração da orientação dos edifícios e a excessiva proximidade dos mesmos.¹³⁸ E Lina, o que pensaria? Vale dizer que a arquiteta não estava no Brasil neste período, ainda que Bardi sim esteve na Argentina no ano de 1933, anteriormente a toda esta polêmica. Consideraria o partido moderno de Lúcio na

realidade um academicismo pela leve semelhança com o partido *jeffersoniano*? E como Lina veria o discurso de Lúcio presente em seu memorial, enfatizando a relação do seu projeto com a paisagem natural e a história colonial brasileira, onde a evocação ao pitoresco parecia atenuar a oposição existente entre seu projeto “humilde” e o anterior de autoria de Le Corbusier?

Polêmicas de época à parte, como pontuou Rogério de Castro, as lições contemporâneas das comparações entre os dois projetos (de Le Corbusier e Lúcio Costa) nos mostram:

as possibilidades de utilização da figuratividade modernista em bases programáticas e compositivas divergentes, ou mesmo opostas, como queria Lúcio.¹³⁹

¹³⁷ COSTA, Lúcio. Memória descritiva: Universidade do Brasil, ante-projeto, apud. COMAS, 2002, p.119.

¹³⁸ COMAS, 2002, p. 124.

¹³⁹ OLIVEIRA, Rogério de Castro. Jogos Compositivos na Cidade dos Prismas,

Universidade do Rio de Janeiro, 1936. *ARQTEXTO*, n.9, (2006): p.40-53.

Disponível

em:<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_9/9_Rog%C3%A9rio%20de%20Castro%20Oliveira.pdf>. Acesso em: mar. 2023.



Fig.4.38: Artigo de SITWELL, Sacheverell. The Brazilian Style. *The Architectural Review*, mar. 31st., 1944. Fonte: *The Architectural Review Archive*. Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/archive/the-brazilian-style>>. Acesso em: jan. 2023.

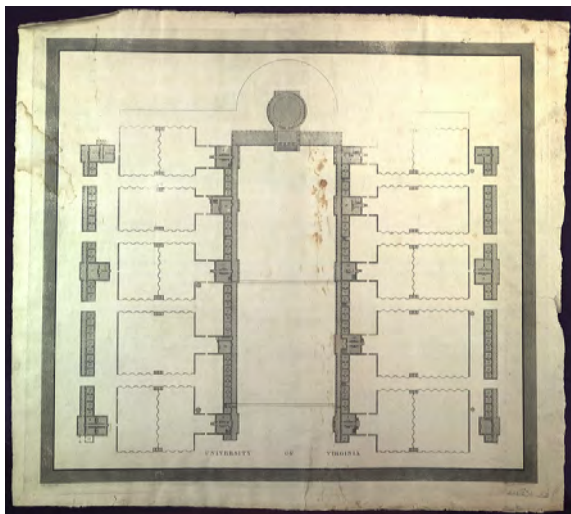


Fig.4.39: Sup.: Proposta de Le Corbusier para a Cidade Universitária: Vista de pássaro do conjunto (blocos no sentido leste-oeste), Croquis Biblioteca e Esplanada das 10.000 palmeiras. Fonte: LE CORBUSIER. Oeuvre Complète 1934-1938. Les Editions d'Architecture Zurich, 9. éme. dd., 1964, p.42-43.

Fig.4.40: Meio: Proposta de Lúcio para a Cidade Universitária; Implantação com blocos no sentido norte-sul e vista da Alameda Central. Fonte: Lúcio Costa e al. Universidade do Brasil: Anteprojeto. *Revista da Diretoria de Engenharia*, num.3, Vol. IV, maio de 1937. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=142832&pagfis=2099>>. Acesso em: mar. 2023.

Fig.4.41: Inf.: Proposta de Jefferson para a Universidade da Virginia: Implantação e Perspectiva do eixo principal. Fonte: THE THOMAS JEFFERSON PAPERS, Special Collections Library: Albert and Shirley Small. Disponível em: <<https://small.library.virginia.edu/collections/featured/the-thomas-jefferson-papers/>>. e <<https://static.lib.virginia.edu/rmds/nichols/index12.html>>. e <<https://www.nps.gov/articles/thomas-jeffersons-plan-for-the-university-of-virginia-lessons-from-the-lawn-teaching-with-historic-places.htm>>. Acesso em: mar. 2023.

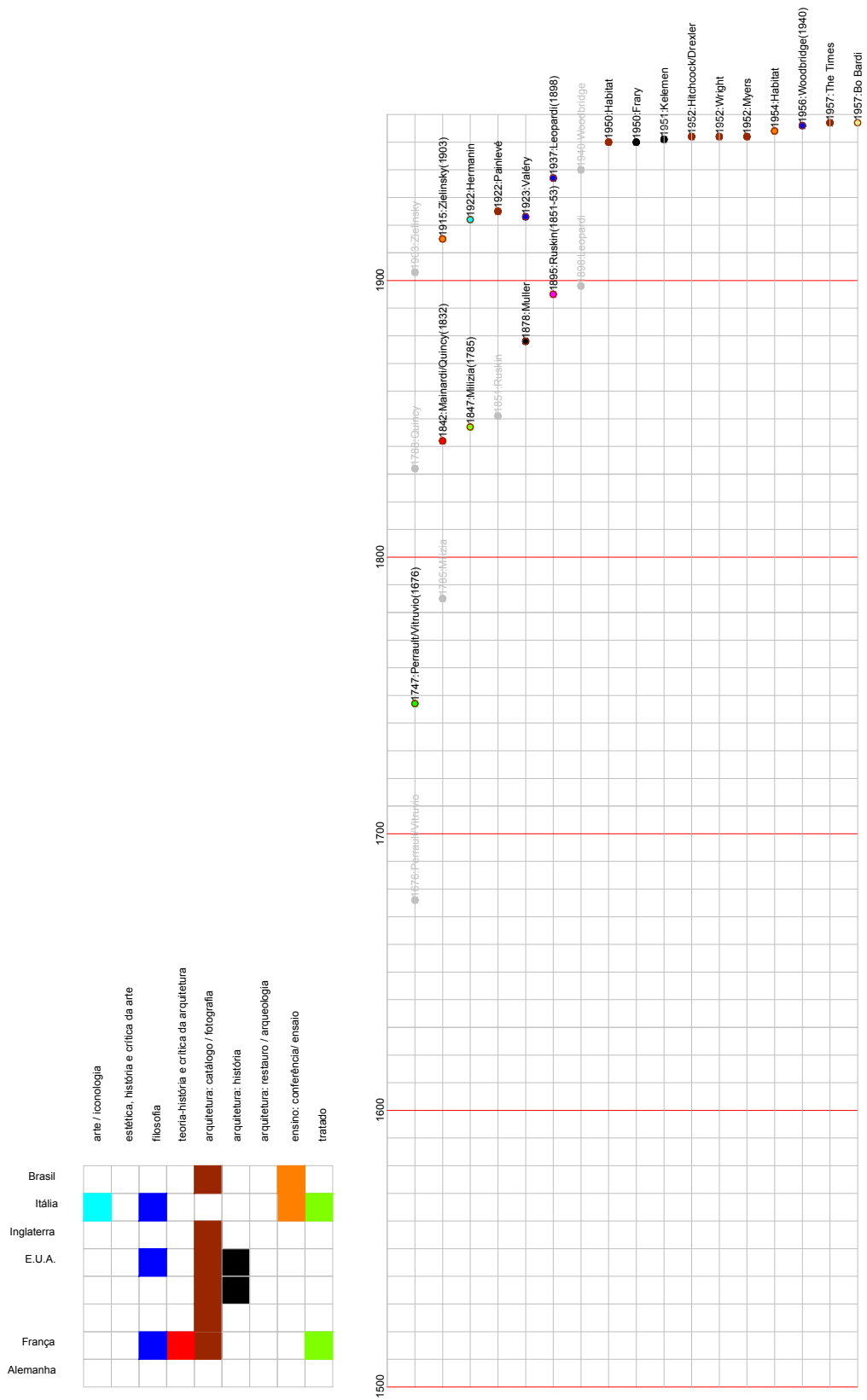


Fig.4.42: Tabela por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *Natureza e a Arquitetura*. Fonte: Autor.



Fig.4.43: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavra: natureza) através do *Voyant Tools*. 26 ocorrências, principalmente nos subcapítulos *Conceitos e Significações da Arquitetura* (3), *Natureza e Arquitetura* (10), *Arquitetura e Ciência* (4), *O Romantismo e a Arquitetura* (4) e *Atualização Metodológica* (5). Fonte: Autor.

4.6 A Falácia Mecânica

It looks in poetry for the syntax of a naked prose

Geoffrey Scott ¹⁴⁰

Sob este tema, Scott abordou a influência da investigação científica nas atividades artísticas, e, principalmente, sobre como isto afetava a arquitetura. Para ele, a construção do seu tempo estava sendo convertida aos ideais estéticos da engenharia.

Não se pode esquecer que um dos intuitos do livro de Scott era a defesa da arquitetura da Renascença contra críticas “descabidas” a posteriori, portanto, o que ele realmente queria combater era o preconceito construtivo contra este estilo, não para reconstruí-lo através dos historicismos de seu tempo, mas para entender seus princípios de gosto.

A arquitetura renascentista subordinara o fato construtivo ao efeito estético ao criar molduras construtivas, nem sempre fiéis à estrutura. Para defendê-la, Scott exemplificava com outras arquiteturas, dizendo que estas não expressavam “verdadeiramente” os seus fatos construtivos, isto é, não de forma científica: dizia do gótico, que este estilo estruturalmente levava para o solo todos os seus esforços, mas o efeito de deleite provocado era justamente pela sensação contrária, isto é, do impulso para o céu. Ou ainda, que algumas arquiteturas, como o dórico e o românico, eram muito mais robustas do que o necessário estruturalmente, mas isto não representaria um problema, pois existiria um prazer em ver o elemento de apoio expressar “vivamente” a sua função – vivamente, o que seria diferente de verdadeiramente.

¹⁴⁰ “Ela procura na poesia a sintaxe de uma prosa nua.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.96.

mento das projeções é o mesmo. Com efeito, não acreditamos que exista, de um lado, o "monumental" e do outro o "não-monumental", a Arquitetura e a construção civil.

A esse ponto poderíamos perguntar: que pode fazer, de realmente útil e vital, o professor de "Teoria e Caracteres", no breve lapso de um ano? Acreditamos poder resumir, nos próximos meses, alguns problemas básicos da profissão de arquiteto, para desenvolvê-los, posteriormente, embora sem penetrar no problema mais genérico de um plano de reforma das escolas de Arquitetura, principalmente no que concerne a conexão dessas escolas com as de Engenharia, eliminando um anacronismo várias vezes discutido, não só no Brasil mas também no estrangeiro¹¹¹. Recentemente, ao discutir a formação universitária dos projetistas, escreveu Nervi: que a coexistência de Facoltà di Ingegneria edile e di Facoltà di architettura — notevolmente differenti non tanto nei programmi quanto nella mentalità e nei modi con cui i programmi stessi sono sviluppati, por essere le une e le altre dirette alla formazione di progettisti e di tecnici edili — non fa che aumentare la incertezza, mentre pone in piena luce la mancanza di un unitario indirizzo.¹¹²

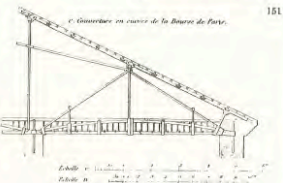
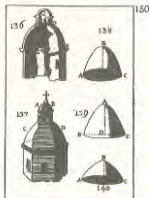
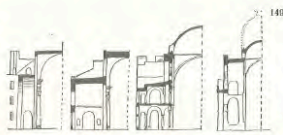
ATUALIZAÇÃO METODOLÓGICA

Com afinidade no mesmo tema específico, quer nos parecer que o problema central do ensino da teoria seja o *método*, e, mais especificamente o modo de "projetar" o meio de aquisição daquele conjunto de noções necessárias, indistintamente, a toda a projeção, conjunto esse que encontra numa definição de Viollet-le-Duc uma característica expressa, que diríamos interna ao conceito mesmo que a inclui:

La théorie et la pratique: la théorie comprend l'art proprement dit, les règles inspirés par le goût, basés des traditions, et la science qui peut se démontrer par des formules invariables absolues. La pratique est l'application de la théorie aux besoins; c'est la pratique qui fait plus l'art et la science à la nature des matériaux, au climat, aux mœurs d'une époque, aux nécessités du moment.¹¹³

Éste o que observa outro mestre com afinidade ao ensino:

The teaching of a method of approach is more important than the teaching of skills. It should be a continuing process which must grow essentially like the annual rings of a tree. In all its stages the scope should be all-encompassing instead of sectional, increasing slowly in intensity and detail in all fields of disciplines simultaneously. The integration of the whole range of knowledge and ex-



Quando o arquiteto era engenheiro, e vice-versa.

149 O "empuzo" em alguns edifícios dos fins da época romana; Terme de Docelesio; Basilica de Mausoleo; Santa Sofia de Constantinopoli; San Marco de Veneza. (Sergio Bertini, L'Architettura, cit. tom. LX).

150 Exemplos de cúpulas (Trattato della misura delle fabbriche di G. A. Alberti, bolognese, etc. Perugia, 1789, pl. XIV, pag. 80). A propósito de abóbodas, e para aludir ao paralelo entre a arquitetura e a natureza, desenhemos aqui lembrar que Guillaume le Breton dizia, em 1220: "... l'on peut les comparer à une écaille de tortue". (Viollet-le-Duc, Esthétique, cit. vol. II, pag. 371, e verifique de Catedral de Chartres).

151 Desenho da cobertura em cobre do Palácio da Bolsa de Paris. (Mémoire sur les couvertures des casernes et édifices, por M. Belmas, Commandant du Génie, Paris, 1837, pl. 12).

perience is of the greatest importance right from the start; only then will the totality of aspect make sense in the student's mind. He will easily absorb all further details and place them where they belong if he progresses from the whole to the details, and not vice versa.¹¹⁴

Os temas a serem considerados nos parecerem então os seguintes:

1) Estando as necessidades da vida moderna em rápido e contínuo desenvolvimento, com conseqüências, por isso mesmo, imprevisíveis, até mesmo para o futuro próximo, o mesmo se dando, necessariamente, com sistemas individuais e coletivos aos quais a Arquitetura está intimamente ligada, a única base sólida e invariável sobre a qual o estudante pode trabalhar e se orientar de maneira eficiente é o *enquadramento num método*.

2) É preciso dar ao estudante a consciência de que a Arquitetura é uma atividade que não sai — como toda atividade humana — dos limites da natureza, sendo sempre conveniente inspirar-se nela, como critério de certeza da validade de uma obra.

3) É oportuno dar ao estudante a disciplina mediante a qual subordinar os desejos de afirmações meramente estéticas — perigosa tendência à extravagância, ao exagero ou à ênfase retórica — à exata visão da finalidade concreta a que a obra se destina.

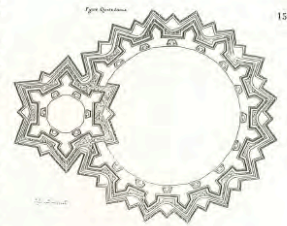
4) É necessário esclarecer que a independência perante a possível influência das obras já realizadas, ou, pior ainda, das modas momentâneas, mal assimiladas e compreendidas, constitui, no que concerne a parte formal da "aparência", a base da liberdade de projetar.

5) É preciso explicar o sentido ético da profissão de arquiteto, baseado na firme resistência às pressões — quando ilógicas — do cliente, e de seus interesses e ambições, cuja competência é geralmente inferior à do arquiteto.

6) É necessário, igualmente, apoiar a "trajetória" histórica de um conflito de transição entre o "antigo" e o "moderno", procurando esclarecer e compreender a continuidade da história, e iluminando assim a mente do estudante mediante o hábito da cultura com relação à profissão, ou seja, à vida real.

Vejamos, agora, com maior detalhe, embora brevemente, o que entendemos por "enquadramento num método":

Entendemos por *método* a capacidade de orientação, de estudo e de apreensão criadora do âmbito cognoscível necessário à ciência (em nosso caso a Arquitetura) e



152 "Salle voûtée, fer et maçonnerie", projetada por Viollet-le-Duc; documentou aquela "novidade construtiva" que se explicitou através do neo-gótico, que examinou formas de variedade estilística somente em sua produção superficial. (Viollet-le-Duc, Entretiens, cit. vol. II, fig. 18, em correspondência à pag. 69).

153 Plano da fortaleza do século XVII. (Carta Degale della Architettura Militare di Pietro Sardi Romano, Venezia, MDCXXXIX; pl. XV).

Fig.4.44: Páginas 56 e 57 de *Propedêutica*: exemplos históricos de "quando o arquiteto era engenheiro e vice-versa". Fonte: BO BARDI, 1957. As duas primeiras ilustrações versam sobre abóbodas, as duas seguintes sobre estrutura metálica e sua combinação com estruturas abobadadas; já a n.153 ilustra a arquitetura de fortalezas. Possíveis relações com os projetos de edifícios-cúpula por O.N. podem ser estabelecidas, ainda que a menção a dita estruturas constasse no Edital do concurso.

Para o autor, uma bela arquitetura requereria integridade construtiva (como fato construído) e vivacidade construtiva (como aparência), mas estas condições não precisariam ser satisfeitas em conjunto – como queriam os críticos científicos de seu tempo. Ainda que admitisse que haveria um prazer “intelectual” nesta coincidência. Mas que seria um *reductio ad absurdum* esperar que todas as máquinas funcionais fossem belas, simplesmente por desempenharem bem o seu papel. Padre Lodoli, outro personagem entre as referências importantes em *Propedêutica* para Lina Bo Bardi, defendia já no século XVIII a coincidência entre a construção, razão e aparência¹⁴¹, onde a beleza seria uma “energia” resultante desta combinação.

Lina Bo Bardi, em *Propedêutica*, mostrou como historicamente as profissões de “arquiteto e engenheiro” foram por muito tempo as mesmas, não havendo distinção entre uma e outra, pois a preocupação com a transferência dos esforços, a resistência dos muros, a geometria mais favorável de cada material – mesmo sem cálculos científicos precisos – sempre existira, como podemos verificar estudando rapidamente algumas ilustrações escolhidas para sua tese. A autora estava respondendo ao primeiro item do Edital e seus dois primeiros subitens: “A) Elementos de Arquitetura: 1. Elementos estruturais e 2. Elementos de proteção.”

Nas páginas 56 e 57, Lina iniciou suas balizas imagéticas com o livro de Sergio Bettini (1946) sobre a Arquitetura de San Marco de Veneza, comparando a sua estrutura com

precedentes da época romana e bizantina, com atenção para os empuxos representados pela variação de seção das galerias laterais em relação às abóbadas internas. A atenção de Lina parecia estar voltada para a transferência de saberes construtivos ao longo da história, principalmente a influência bizantina em Veneza. Vale dizer, que o empuxo é uma força física de reação, onde - ao contrário do que Scott avaliava perceptivamente – fica evidente que todas as forças de uma estrutura abobadada não vão somente para o solo, pois as galerias laterais e os contrafortes geram forças em sentido contrário, mantendo as abóbadas elevadas. Saberes que foram descobertos intuitivamente.

Como curiosidade, no tratado sobre a medida das construções de G.A. Alberti, de 1790, referente à ilustração das cúpulas, se pode encontrar uma advertência vinculada à imagem, onde se nota que o saber prático e intuitivo é o que importa para o autor:

...si può avere lo stesso intento senza l'iperboloide, usando l'Ellissoide, o il Paraboide, e se si volesse dare la Geometrica misura dell'iperboloide, sarebbe questa tropo imbarazzata per i pratici, per lo che sopra ciò non ne faremo altra parola.” E no Corolário na sequência: “...non devono questi esser costruite com particolari regole per averne gli effetti descritti...”¹⁴²

Em seguida, a arquiteta referenciou a Viollet Le-Duc nas notas das imagens para estabelecer o paralelo entre arquitetura e natureza, ou entre a cúpula e o casco da tartaruga (analogia de Guillaume de Breton

diremos mais nada sobre o assunto.”, (tradução nossa). E: “...estes não devem ser construídos com regras particulares para que tenham os efeitos descritos...”. ALBERTI, Giuseppe Antonio. *Trattato della misura delle fabbriche. seconda edizione*. In Perugia: presso Carlo Baduel, 1790, p.80.

¹⁴¹ “Devonsi unire fabbrica e ragione, E sia funzion la rappresentazione.” BO BARDI, 1957, p.12.

¹⁴² “...pode-se ter a mesma intenção sem o Hiperbolóide, utilizando o Elipsóide, ou o Parabolóide, e se se quisesse dar a medida Geométrica do Hiperbolóide, isto seria demasiado embaraçoso para os praticantes, pelo que não

em 1220), Le Duc, porém, em seu texto esclarecia também sobre o uso histórico das abóbadas para prevenção de incêndios (da Igreja Românica para o Gótico).

A ilustração das esbeltas coberturas em cobre do Palácio da Bolsa Paris presente no livro de Casernas e Edifícios de Belmas (séc.XIX) mostrava em detalhe os esforços do vão, e a utilização do arco na viga inferior deixando evidente a necessidade de uma maior resistência à flexão no centro, com o aproveitamento decorrente da força do empuxo resultante deste.¹⁴³ A estética do engenheiro aqui foi a que prevaleceu.¹⁴⁴ Ainda que, vale dizer, o edifício da Bolsa de Paris não tenha dado atenção para estes saberes, tendo sido executado com uma fachada neoclássica. O livro de Belmas, por sua vez, era notório por sua atenção aos tipos de cobertura, deixando evidente que a inclinação desta, mais do que decorrente do clima, dependia do material construtivo utilizado (telhas de cobre, ardósia, etc.).

Da sala abobadada de Viollet (ou de seu casco de tartaruga), onde a estrutura metálica e a de alvenaria se combinavam, Lina ilustrou a busca geométrica de diminuição de vão e leveza, como exemplo de “moralidade construtiva”, mesmo que expressa com as características neogóticas do período. Para

¹⁴³ As colunas para o Palácio do Alvorada aproveitam em sua base de estrutura de arco similar.

¹⁴⁴ Sigfried Giedion observando uma estrutura um tanto similar para a estrutura metálica do *Théâtre Français* de Paris de 1786, declarou: “the form of the girders reveals an instinctive knowledge of the moment of inertia, which had not been given scientific formulation.” “a forma das vigas revela um conhecimento instintivo do momento de inércia, cuja fórmula científica ainda não tinha sido elaborada.”, (tradução nossa). GIEDION, Siegfried. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, US: Harvard University Press, 2008 p.174.

ela, não era o estilo da época o que determinaria uma arquitetura falaciosa mecanicamente.

Finalizando enigmáticamente com um tratado seiscentista, de Pietro Sardi, sobre arquitetura militar e a construção de cidades “alla Modernissima”. No exemplo ilustrado percebemos uma fortaleza dentro de uma fortaleza – local onde residiria o príncipe - podendo este tanto abater a cidade, em caso de rebelião, como defender-se dos inimigos, em caso de ataque à sua cidade. O enfoque dado era a geometria construtiva voltada para a estratégia bélica.¹⁴⁵

Em todos os exemplos ilustrados o interesse arquitetônico de Lina se orientou para as possibilidades construtivas em jogo, tendo em vista os objetivos funcionais e espirituais do projeto, seja pelos anseios em altura, esbelteza e leveza como no caso veneziano, no saber vernacular do segundo, na articulação científica de elementos de acordo com os esforços no terceiro, na possibilidade de vãos maiores a partir de combinações inventivas e transferências de esforços com novos materiais, ou para objetivos defensivos. Importante que se diga que Lina não explicou estruturalmente as ilustrações, nem emitiu julgamentos sobre a falácia

¹⁴⁵ Talvez novamente os exemplos utilizados por Lina Bo Bardi possam estar fazendo menções indiretas à construção de Brasília: abóbadas, ilusões de esforços nas fachadas esbeltas dos Palácios, e ainda a ideia da fortaleza dentro da fortaleza, conforme vemos nos escritos de época de Mário Pedrosa sobre a Vila Militar na cidade. PEDROSA, Mario. *Reflections on the New Capital*, 1957, p.352. FERREIRA, HERKENHOFF (Ed.) *Mário Pedrosa: Primary Documents*. New York: MoMA, 2015. Disponível em: <https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMjAvMDYvMTYvMnN0a2E2MnA2al9NYXJpb19QZWRYb3NhLnBkZiJdXQ/Mario_Pedrosa.pdf?sha=2102b301d58d857e>. Acesso em: jun. 2023.

mecânica da crítica em sua tese, deixando isto, talvez, a cargo do leitor.

Ainda, de acordo com *The Architecture of Humanism*, Scott acreditava que era na confusão crítica entre aparência e fato das formas construídas que a falácia mecânica se estabelecia, ao se mesclar a percepção sensorial com o conhecimento (intelecto):

The suggestions of these forms, if they are genuinely felt, will not be modified by anything we may intellectually discover about the complex, mechanical conditions, which in a given situation may actually contradict the apparent message of the forms. The message remains the same. For our capacity to realise the forces at work in a building intellectually is, to all intents, unlimited; but our capacity to realise them aesthetically is limited. We feel the value of certain curves and certain relations of pressure to resistance by an unconscious (or usually unconscious) analogy with our own movements, our own gestures, our own experiences of weight.¹⁴⁶

A estrutura numa obra arquitetônica não estaria sujeita apenas ao seu lado técnico, mas ao seu conteúdo artístico também. Leis mecânicas (*a blind master*) e leis psicológicas (*humanised dynamics*) formariam um duplo significado da estrutura arquitetônica e a sua não-distinção seria, para Scott, a fonte de toda a confusão da crítica científica.

¹⁴⁶ “As sugestões destas formas, se forem genuinamente sentidas, não serão modificadas por nada que possamos descobrir intelectualmente sobre as condições complexas e mecânicas, que numa dada situação podem na realidade contradizer a mensagem aparente das formas. A mensagem permanece a mesma. Pois a nossa capacidade de perceber intelectualmente as forças em ação num edifício é, para todos os efeitos, ilimitada; mas a nossa capacidade de as perceber esteticamente é limitada. Sentimos no valor de certas curvas e certas relações de pressão e resistência através de uma analogia inconsciente (ou normalmente inconsciente) com os nossos próprios movimentos, os nossos próprios gestos, as nossas próprias experiências de peso”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.93

Antonia Nava, novamente no seu artigo na revista *Meridiano* (dirigida por Bardi), comparou o posicionamento de Scott (anterior) ao de Le Corbusier (posterior), como alguém que entendia a diferença entre as leis mecânicas e as leis psicológicas:

Va a merito di Le Corbusier, che vide nel Partenone il calcolo non di un ingegnere ma di uno scultore, se a volte perfino confessa, nella sua teoria, che il costruttivismo architettonico è ben altro da quello scientifico, una posizione di gusto, un amore del concreto, del plastico, dell'organico artisticamente.¹⁴⁷

Sylvio Vasconcellos, o opositor de Pedrosa no ano de 1957, acreditava, ao contrário de Scott, que a interpretação plástica de um edifício não poderia desconsiderar o entendimento de sua estrutura, como exemplificou com uma catedral gótica:

Nem nunca isso se entendeu na história. Pode ser que um dia a beleza das catedrais góticas deixe de se relacionar com a fé religiosa que as criou; nunca, porém, se poderia analisá-las sem referência à técnica estrutural de que se valeram e aos impulsos que as motivaram. Sua plástica será sempre o modo pelo qual essa técnica e esses impulsos se concretizaram.¹⁴⁸

Lina Bo Bardi, por sua vez, como já vimos, escreveu em *Propedêutica*, sobre o uso ou

¹⁴⁷ “É mérito de Le Corbusier, que viu no Parthenon os cálculos não de um engenheiro, mas de um escultor, se por vezes confessa mesmo, em sua teoria, que a construção arquitetônica é bastante diferente da construção científica, uma posição de gosto, um amor por aquilo que é concreto, plástico, artisticamente orgânico.”, (tradução nossa). NAVA, Antonia. L'Architettura dell'Umanesimo. Revista *Meridiano*, Milano, n.28, 11 de jul., 1937, p.IV.

¹⁴⁸ VASCONCELLOS, Sylvio. Crítica de Arte e Arquitetura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jun., 1957. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 289.

novos usos que poderiam ser dados a uma estrutura:

O Coliseu, por exemplo, ainda é uma arquitetura, porque o homem ainda pode possuí-lo numa interpretação que, hoje, tem um caráter diverso das origens; é preciso levar-se em consideração a possibilidade de uma interpretação romântica e literária que se sobrepõe àquela puramente arquitetônica.¹⁴⁹

Como já dissemos, Lina Bo Bardi não teceu considerações sobre a diferenciação entre leis mecânicas e a percepção da forma, mas deixou claro o conhecimento da teoria de Scott, ao querer separar, sem desconsiderar sua existência, as interpretações literárias românticas daquilo que seria o “puramente arquitetônico”. No entanto, para ela, o importante era “possuir” o edifício, isto é, utilizá-lo, isto era o que o tornava arquitetura. O análogo ao Coliseu ilustrado em sua tese foi uma versão menor: a Arena de Verona - reutilizada, como ressaltou Lina, para ópera lírica ao ar livre. A arquiteta em seu texto observou a sua geometria, a partir de uma sequência de elipses. Uma das ilustrações, retirada de um tratado do século XVIII, veio acompanhada do seguinte título “Arena di Verona come sta al presente”, em seus escritos à lápis a arquiteta avisava ao editor para incluir as palavras, não apenas o desenho.

¹⁴⁹ BO BARDI, 1957, p.43. “...se substituem valores de juízo, de sentimento, de literatura, de história, de interpretação de todo gênero, desde o costume até a sociologia, ao “belo” e ao prazer, que nada tem a ver com a Arquitetura porque surgida à *dispositio* humana.”

¹⁵⁰ Ao analisar o anfiteatro, Maffei separa anedotas históricas de aspectos técnicos, como a comprovação de escoamento das águas para o fosso subterrâneo do anfiteatro, funcionando em sistema de *compluvium*, tanto para limpeza do anfiteatro, como para receber a água do velário (inclinado para dentro). Inclinação feita ainda para o armazenamento de água, realizado através de condutores, mantendo assim o terreno rural

O marquês Francesco Scipione Maffei foi quem documentou os anfiteatros de Verona em seu tratado, cujo título esclarece ao leitor se tratar tanto de história quanto de arquitetura.¹⁵⁰

No final dos anos 80, na palestra da FAU, Lina, ao se dirigir para o seu público fazendo referência às denúncias da falácia mecânica da crítica, segundo Scott, chamou-a de “expressão de uma função estrutural”, aconselhando: “(...) é preciso saber ver para escolher, sem se apaixonar, uma posição fria necessária para realizar uma escolha que marcará suas vidas”. Era um alerta contra descrições laudatórias da arquitetura? Estaria o “saber ver”, mencionado por Lina, relacionado com as formas “genuinamente sentidas” de Scott, livre de preconceitos? E a posição fria? Seria a mesma frieza a que Lina se referiu em sua tese ao auspiciar “um novo humanismo”? A que relacionamos com a frieza científica de Gropius ou a “raison froide” da engenharia, segundo Le Corbusier.

Em sua prática profissional, Lina Bo Bardi, diversas vezes lamentara, algumas vezes veementemente, decisões derivadas de cálculos de engenharia que iam contra a sua sensibilidade plástica. É notória a história da dimensão das bases dos pórticos do MASP, explicada em entrevista para Olívia de Oliveira, sobre os 4m de largura desenhados

do entorno da muralha seco - como uma espécie de bacia de contenção -, por este estar sempre mais elevado que o fosso. Entre outros temas, Maffei documenta a história dos nomes recebidos para o anfiteatro, como quando, depois da época romana, foi chamado de “Labirinto”, provavelmente pela semelhança com caminhos, escadas e corredores circulares. MAFFEI, Francesco Scipione, marquês. *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese: libri due ne' quali e si tratta quanto appartiene all'istoria, e quanto all'architettura*. In Verona: per Gio. Alberto Tumermani Librajo nella Via delle Foggie, MDCCXXVIII [1728], p.147 e p.299.

por Lina, ao invés dos 3,5m indicado pelos cálculos do engenheiro Figueiredo Ferraz. Entretanto, depois, por efeito de uma provável sabotagem na obra ao se cortarem as armaduras sobressalientes, a base acabou tendo que ser refeita com uma estrutura adicional, atingindo os 4m inicialmente desenhados por Lina. Ou mesmo, na anedota contada por Marcelo Suzuki, sobre a altura da dupla grelha, formando uma colmeia, para o vão de 30X40 metros do prédio das quadras esportivas do SESC Pompéia, quando a autora insistiu, revoltada, para que novos cálculos fossem feitos e se mantivesse a altura estrutural de um metro de seus desenhos originais, a altura foi ao final mantida, pois os cálculos anteriores aumentavam em 20cm o programado pela arquiteta.¹⁵¹

Caberia mencionar que a estrutura do MASP pode ser contraposta à leitura de sua forma, pois há realmente uma percepção diferente ao se ver/ler formalmente a totalidade da caixa de vidro suspensa pelas vigas superiores dos pórticos; muito diferente da sua estrutura real, onde apenas a cobertura é suspensa pela viga superior, e a laje intermediária pela viga central (que não é

percebida desde o exterior), sendo a laje inferior suspensa pela viga intermediária através dos tirantes (perceptíveis no interior). A percepção formal, portanto, é diferente do entendimento estrutural, conforme defendia Scott.¹⁵²

T.S. Eliot mencionou certa vez que o bom poeta, e serviria também neste caso ao bom artista, é aquele que entende a criação da poesia como uma fuga à emoção, não aquilo que desafoga ou libera uma emoção.¹⁵³ Para Lina, o arquiteto precisaria ser frio para fazer suas escolhas, para “saber ver”. Mas a crítica, de forma oposta, e por isso perigosa, era sempre apaixonada.¹⁵⁴ Scott aconselhava uma emoção diretamente percebida pelos sentidos (olhos), “livre de preconceitos” (dados intelectuais) mas com sentido de peso corporal. No caso da contraposição formal e estrutural, entendemos que esta leitura faz bastante sentido. A insistência de Lina Bo Bardi, na fusão ou aproximação entre arte e ciência, ou entre arquitetura e engenharia, parece ir de encontro ao defendido por Scott, e um caminho para escapar da falácia mecânica da crítica, onde se valorizaria aquilo possível de se intuir sensorialmente.

¹⁵¹ “El pilar que había proyectado yo tenía 4m de anchura. Ferraz lo encontró excesivo y lo redujo un poco, me parece que lo dejó en 3,5m. A mí no me gustaba demasiado pues prefería algo com más envergadura, pero, frente a la diferencia de costes, tenía que darle razón. Ahora, con el problema que había surgido, (...) OLIVEIRA, Olívia de. Lina Bo Bardi: obra construída. In: *2G Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n.23-24, 2002, entrevista, p.246. SUZUKI, 2021, p. 153.

¹⁵² Ver dados do projeto estrutural do MASP no arquivo das disciplinas USP, Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4401490/mod_resource/content/1/Estudo%20de%20caso%20-%20MASP.pdf>. Acesso em: jun .2022. Esta leitura de leveza formal camuflando a estrutura dentro da caixa de vidro acontece também no Palácio Alvorada projetado por Niemeyer (1957-1960). Ver descrição de sua

estrutura em: BAHIMA, Carlos Fernando Silva. *De placa e grelha: transformações dominóicas em terras brasileiras*. Tese de Doutorado. PROPARG, UFRGS, 2015, p.162.

¹⁵³ “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.” ELIOT, T.S. Tradition and the Individual Talent. *Selected Essays*. 1917-1932. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>>. Acesso em: fev. 2021.

¹⁵⁴ “A crítica apaixonada é a verdadeira crítica. A outra crítica, aquela que não é apaixonada, é a crítica dos funcionários públicos.” Lina Bo Bardi: Uma aula de arquitetura (1989). Revista Projeto, n.133, 1990. In: RUBINO, 2009, p.173.

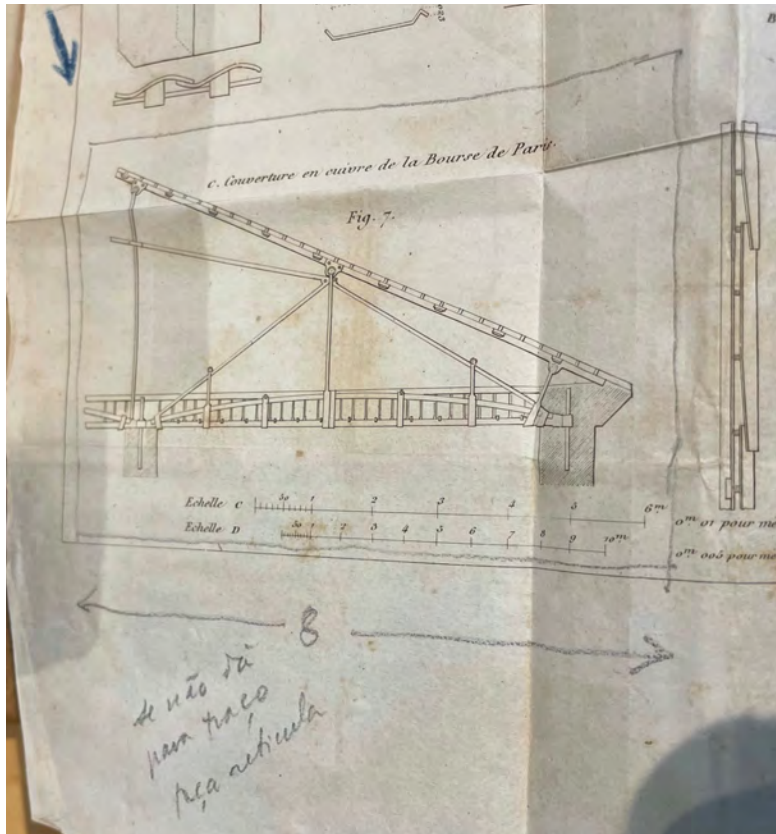


Fig.4.45: Anotações no livro de BELMAS, Jacques-Vital. *Mémoire sur les couvertures des casernes et édifices*. Paris: Imprimeire de Paul Dupont et Comp..., 1837. Tratado sobre coberturas do século XIX. No escrito à mão se lê a indicação para a impressão: “se não dá para traço, peça retícula”. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

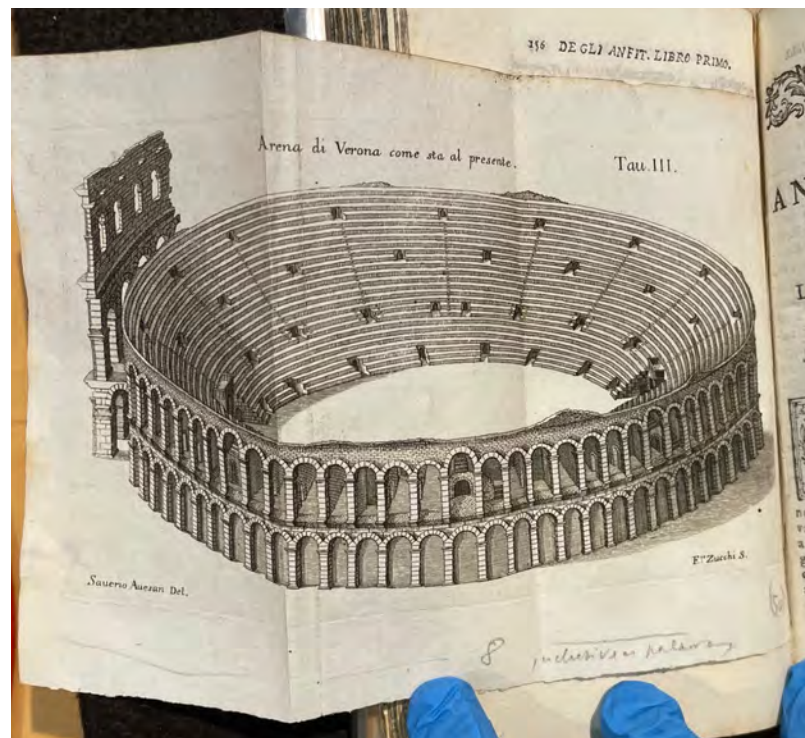


Fig.4.46: Tratado do séc. XVIII sobre anfiteatros com as anotações de Lina: “inclusive as palavras”. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

4.6.1 ciência ou arte?

Lina Bo Bardi, como já foi dito, identificava valor nos Românticos, principalmente na manutenção da ideia unitária do todo, do cosmos, lamentando por parte dos Modernos, a redução e fragmentação produzida pelas especialidades.¹⁵⁵ No subcapítulo *Arquitetura e Ciência*, a professora Lina expressou sua preocupação com os caminhos da crença na técnica e progresso modernos, pois “em meio desta corrida de investigações atômicas...”, o arquiteto devia continuar sendo o preparador da ideia “romântica” de lar.

Segundo Lina, Le Corbusier, um dos mestres escolhidos por *Propedêutica*, e o idealizador da casa como máquina era felizmente também um artista, em luta com suas duas facetas, na busca de uma conciliação. Entendemos, portanto, depois de ler a Lina (e a Scott), que o arquiteto suíço-francês não havia por isso sucumbido a uma falácia romântica ou a uma da técnica:

Le Corbusier observa que o arquiteto deve se apoiar na colaboração do cientista, quando não consiga, ele próprio, chegar à solução necessária.¹⁵⁶

No subcapítulo *Arquitetura e Ciência* encontramos ademais, o segundo maior número de menções à palavra “arte” de *Propedêutica*, atrás somente do subcapítulo *O exemplo dos mestres*.¹⁵⁷ Esta insistência no uso da palavra “arte” foi intencional, pois a arquiteta insistia justamente na aproximação

e conciliação entre estes termos: arte e ciência. Vemos uma certa aproximação, ou uma vontade de filosofar a respeito, em seus argumentos com a ideias estéticas de Geoffrey Scott discutidas na falácia mecânica:

Até o momento, aludimos quase que timidamente à palavra “ciência”, e agora se nos afigura que o desenvolvimento da Arquitetura se encaminhou cada vez mais para uma fusão de arte e ciência, necessidade que é, de um lado, de soluções harmonizadas com os ideais de uma estética, e, do outro, de certezas que correspondam ao progresso das pesquisas científicas.¹⁵⁸

Neste subcapítulo, a arquiteta também se referiu como mestre a Pier Luigi Nervi – engenheiro italiano, amigo de P.M.Bardi desde tempos da Revista *Quadrante* (nos anos 30), que havia feito o projeto de cálculo estrutural da Casa de Vidro e do Edifício Taba Guaianases (1951)¹⁵⁹, ambos sete anos antes da redação de *Propedêutica*, ocasião em que veio ministrar um curso sobre concreto armado no MASP. Apoiada nos escritos de Nervi, tanto o *Scienza o Arte del Costruire-caratteristiche e possibilità del cemento armato* (1945) – repleto de anotações de Lina- e no *Costruire Correttamente* (1955) – apenas com poucas marcações¹⁶⁰; a aspirante a professora efetiva apresentou em sua tese paralelos ao discutido por Scott para se opôr a uma falácia mecânica, através da aproximação entre arte e ciência. Neste caso a balança pendeu mais para a estética na engenharia - o que surpreendentemente não chegou a ser uma crítica acachapante às

¹⁵⁵ No subcapítulo *A Medida Humana*: “A restrição às especialidades, a renúncia, a redução dos problemas e sua sub-divisão numa série de âmbitos detalhados, fazem perder de vista, cada vez mais, a unidade da idéia, e isto também não é romantismo.” BO BARDI, 1957, p.17.

¹⁵⁶ BO Bardi, 1957, p.22.

¹⁵⁷ Ver gráfico do *Voyant Tools*.

¹⁵⁸ BO BARDI, 1957, p.21.

¹⁵⁹ Ver mais sobre Lina e Nervi em PUPPI, Suely de O. F. Lina e Nervi. 13o. Seminário DCOMOMO Brasil. Salvador, Bahia, 7 a 10 de out. 2019.

Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110561.pdf>>.

Acesso em: mar.2022.

¹⁶⁰ Ambos livros no acervo do ILBPMB. No próximo capítulo serão discutidas as marginálias presentes nestes exemplares.

teorias de Scott e seu temor da primazia das ideias científicas. Isto porque Nervi, como Lina mostrará ao longo de sua tese, mesmo sendo um engenheiro contrário a discussões “cavilosas” sobre arte¹⁶¹, era um engenheiro que valorizava a “intuição estática”, aquela apoiada na observação da natureza e na ânima dos materiais, e não somente em cálculos matemáticos abstratos.

Uma de suas máximas, ressaltada inclusive por Lina em sua tese, era “comandarle ubbidendo”: comandar o projeto dentro dos limites impostos pelos materiais dentro das leis físicas da natureza. Não à toa, Lina estabeleceu entre Nervi e Wright diversos paralelos em sua tese, que nos mostram que o seu intuito de aproximar engenharia e arquitetura era embasado numa poética de observação da natureza (não no sentido pitoresco falacioso) em sua relação com o cosmos – justamente a origem da inquirição geométrica, matemática e de teorias científicas, isto é, das invenções humanas.¹⁶² Lina revelou seu conhecimento das falácias denunciadas por Scott - na ideia de sobrepor presunções crítico-literárias à forma - ao descrever, em oposição a isso, a atitude de Wright ao observar uma margarida:

A consciência humilde que vai pari passu com a capacidade, em contraposição às

¹⁶¹ Lina cita como sendo de Nervi a célebre frase de Adolf Loos, dita por Nervi ao se enfurecer sobre discussões cavilosas a respeito da forma de um pilar, recriminando o hábito artístico dos arquitetos que não levavam em conta a colocação de cotas logo no início do projeto: “Basta! O arquiteto é somente um pedreiro que sabe latim! BO BARDI, 1957, p.47.

¹⁶² Por esta razão Lina construiu seu argumento, depois de definida Arquitetura, iniciando com *Arquitetura e Natureza*, seguido por *A Medida Humana* e culminando em *Arquitetura e Ciência*, que por sua vez é seguido por *Materiais e a Arquitetura*. Da observação e da natureza (cosmos) deriva a concepção humana dos números e proporções, bem como as teorias

presunções crítico-literárias destituídas de bases essenciais e, seja como for, quase sempre estranhas ao campo didático.¹⁶³

Neste subcapítulo, Lina se alimentou das ideias suscitadas em diferentes livros, autores e estetas, trazendo à tona os temas de seus interesses, nem sempre se posicionando de forma final a respeito dos assuntos, evidenciando principalmente seu desejo de aprofundar, ou de filosofar, sobre a construção dos gostos e a formação histórica da mentalidade do arquiteto.¹⁶⁴ Da visão anterior no mundo da arte, tendo como exemplo, o crítico de arte do séc. XIX, Conrad Fiedler (1841-1895), que via como impossível uma conciliação entre uma visão científica e uma artística, Lina conduziu o leitor à necessidade do arquiteto de seu tempo em recorrer ao saber da ciência (seja por razões higienistas, de conforto ou de proteção), sem poder deixar que por isso ele venha a se esquecer de suas origens, ou seja, reduzir “a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza”. Assim, Lina não nos deixou fácil a aproximação entre arte e ciência, colocando no final de seus argumentos o seguinte questionamento a seus leitores:

Mas, se esta ciência (a do habitar, no caso) é também arte, o que nos parece fora de dúvida, quantos são os ‘caminhos da arte’,

científicas e o uso dos materiais. No subcapítulo *Arquitetura e Ciência*, os mestres citados no texto foram Le Corbusier e Nervi. Contudo, o *Seagram Building*, de Mies van der Rohe e Philip Johnson, aparece citado nas notas das ilustrações, bem como no subcapítulo *Materiais e Arquitetura*, onde Lina fez a alusão à crescente colaboração entre arquitetura e indústria.

¹⁶³ Ibid., p.47. Entender a Frank Lloyd Wright, famoso por sua atitude pública de empáfia, como “consciência humilde” exige um grande esforço intelectual de separar a sua personalidade pública, de sua atitude de reverência e aprendizado frente à natureza.

¹⁶⁴ Ver tabela com os autores mencionados.

para usarmos uma expressão do gosto dos românticos?¹⁶⁵

E em sua dúvida sobre como o arquiteto disporia de uma teoria frente “às ideias pretenciosas do próximo”, terminou seu argumento perguntando: “...quem poderá arrogar-se o direito de julgar...que dever-se-ia (a arte) definir num estilo?”,¹⁶⁶ Lina constatava que mesmo com uma teoria em mãos, o arquiteto não conseguia combater as ideias pretenciosas do próximo (modismos), se perguntando então o que é estilo, e entendendo-o, através da ampla visão de Wölflin, como uma transformação do próprio homem. Na página 24 de *Propedêutica*, no subcapítulo sobre *Arquitetura e Ciência*, a arquiteta perguntou respondendo: “Qual a verdade da arte? Aparentemente a mais relativa: ...”. Em seguida apresentando ao leitor a uma série de obras contrastantes entre si, todas qualificadas de arte, ou “expressões de uma única verdade histórica”¹⁶⁷:

*A Venus de Willendorf e a Venus de Milo; o Dolmen e o Parthenon; o mosaico de San Vitale e a Scuola d'Atene; o Miracolo di San Mateo, de Caravaggio, e a Coroação de Napoleão, de David; a Casa da Cachoeira e o Ministério da Educação do Rio de Janeiro; Cézanne e Picasso, Klee e Wols....*¹⁶⁸

A candidata deixou claro que “as preferências são e foram infinitas”, e provavelmente as não-preferências também,¹⁶⁹ e que “as

produções dos homens”, tal como Scott defendia, “nada têm a ver com a natureza”. E as pautas imagéticas que acompanharam seu texto corroboravam com este discurso: o desenho do livro de Ruskin, em *The Elements of Drawing* (1892), onde o autor inglês ensina iniciantes a desenhar, treinando o traço, (*Three letters to beginners*, que vieram na sequência de *Ten lectures to Little housewives*), motivando a cópia de gravuras dos figos de Dürer; o geometrismo de Mondrian na obra intitulada New York e - na explicação que encontramos em seu livro - sobre sua ideia da arte abstrata enfatizar o fato das artes plásticas não serem similares à realidade palpável.¹⁷⁰ Lina, então, concluía o seu jogo de ilustrações, com um exemplo de arquitetura geométrica esculpida na montanha: os hipogeus persas de Nakch i Rستم, extraídos das imagens do livro de Amman e Garnier, mostrando a antiguidade do tema, nas arquiteturas para os mausoléus dos monarcas persas.¹⁷¹

Em todas estas indagações em que conduziu ao leitor por suas balizas imagéticas, Lina contrapôs as certezas momentâneas da ciência com a relativização da arte, aliando constantemente as ideias científicas que “iluminam” com as dúvidas da arte que “obscurecem”, e neste jogo de *chiaroscuro*, ela posicionou a arquitetura. Sua descrição nos recorda o desenho de Le Corbusier

¹⁶⁵ BO BARDI, 1957, p.24.

¹⁶⁶ Ibid., p.24

¹⁶⁷ O escrito: “expressões de uma única verdade histórica” nos faz pensar em que Lina está sendo irônica.

¹⁶⁸ Ibid., p.24 e 25.

¹⁶⁹ Poderíamos relembrar com isso a crítica de Max Bill ao MESP?

¹⁷⁰ “Abstract art emphasizes the fact that in plastic art the expression of reality cannot be similar to that of palpable reality.” MONDRIAN, Piet. *Plastic art and pure plastic art, 1937 and other essays*,

1941-1943. New York, 1945. (3.ed. New York: Wittenborn, 1951), p.15.

¹⁷¹ Quando Lina participa do concurso do museu do mármore em 1963, a ideia da arquitetura como algo que se diferencia da natureza ainda se mantém em seu discurso: “Gaudí dizia: ‘o plano não existe na natureza’ e via arquitetura como continuação das formas naturais, como integração de um universo religioso. Se o plano não existe na natureza é extremamente importante que o homem o use como elemento de comunicação de uma mensagem de esforços humanos.” FERRAZ (Coord.), 2008 (1993), p.173.

descrevendo a necessidade de aproximação, “fusão da arte” do engenheiro e do arquiteto.

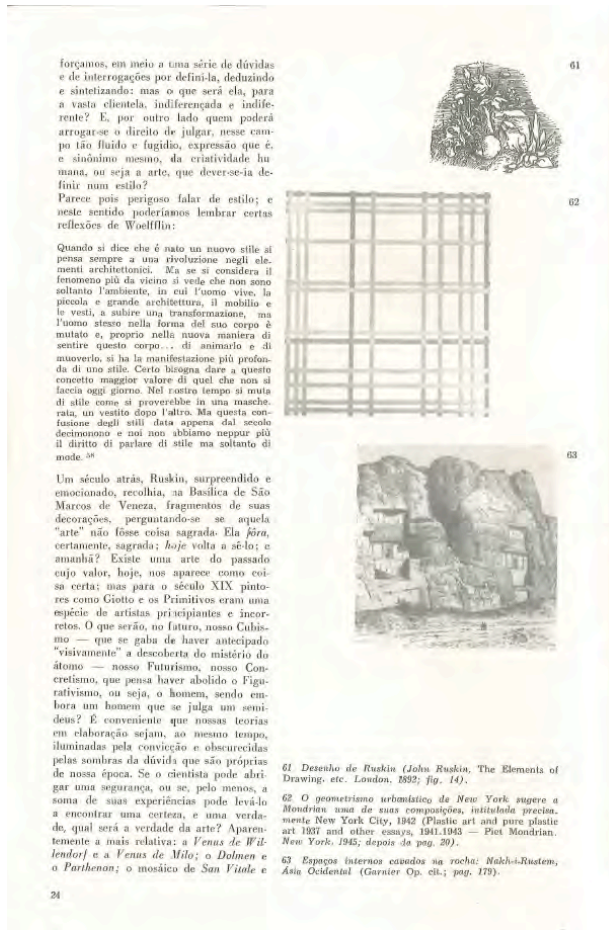


Fig.4.47: Página 24 de *Propedêutica*, subcapítulo *Arquitetura e Ciência*. Fonte: BO BARDI, 1957. As ruas de NYC como inspiração para Mondrian. No jogo de imagens de Lina: a cópia como aprendizado do desenho, as ruas de NYC e o lar eterno dos monarcas.

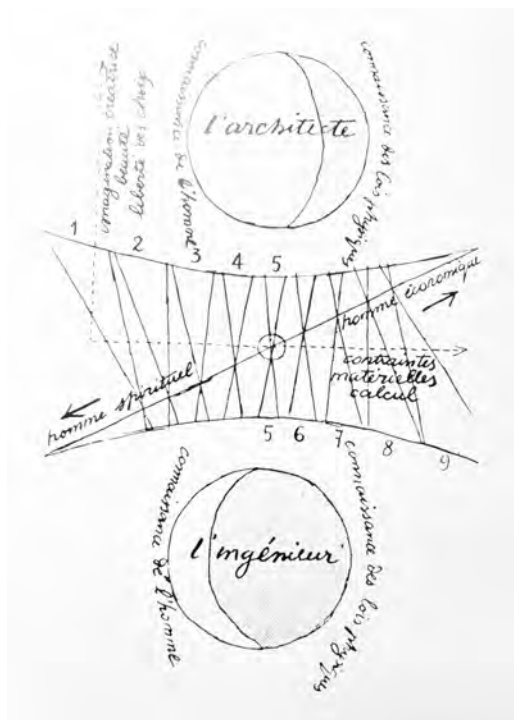


Fig.4.48: Desenho de Le Corbusier para ASCORAL. Fonte: BARDI, P.M. Lembrança de Le Corbusier, 1984, p.16. Reproduzimos a legenda de Bardi: “O signo de Ascoral (Assembleia dos Construtores para uma renovação da arquitetura), 1941, indicando a relação entre arquitetos e engenheiros, como se lê no comentário do número *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 1948, dedicado a Le Corbusier: “fusão da arte do engenheiro e do arquiteto... Superadas as etapas das imagens pitorescas, aberta a porta aos milagres da matemática e de suas potencialidades expressivas, as possibilidades estão diante de nós.”

Já a história (da arquitetura, no caso) foi vista como processo, como uma diversidade de momentos, onde “nenhum dos quais poderia ser absolutizado em sua validade”. E esta foi para Lina a “tomada de consciência” necessária, e a inspiradora de uma atitude “moral”. Lina forneceu um exemplo, onde percebemos o seu entendimento da transformação e uso dos precedentes históricos, tendo história, arte e ciência como fundamentos:

A natureza é imutável, o cientista a investiga, e dessa investigação extrai a sua verdade; o artista nela só encontra, entretanto, certas inspirações. O arquiteto, enquanto artista, é utilizador desses motivos: começou ele, a construir a coluna inspirando-se no tronco da árvore, e hoje, os mais adiantados chegam a introduzir o jardim no coração da casa.¹⁷²

Lina, que se equiparara então como artista e cientista, assim o tinha feito em sua própria residência.

A manifestação de Lina contra “expressões de uma única verdade histórica” na descrição de projetos o MESP ou a Casa da Cascata, e ao escrever que “as produções dos homens nada têm a ver com a natureza”, apontava diretamente, não para uma crítica destas arquiteturas, mas para uma denúncia à valorização falaciosa destas por meio destes argumentos ou analogias ao meio natural.



Fig.4.49: Anúncio do loteamento Jardins do Morumby, no texto a defesa da reaproximação do homem à natureza, e a insistência do casal Bardi no binômio: “Arquitetura-Natureza”. Fonte: LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três estrelas, 2017, p.23.

¹⁷² BO BARDI, 1957, p.25. Como Ruth Verde Zein observou em “Diálogos Alternados: Lina, Reidy e Vice-Versa” há muitas semelhanças (e diferenças também) entre a residência Carmen Portinho em Jacarepaguá, de autoria de Reidy e com data de

1950, e a Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.57. O jardim no coração da casa seria uma das semelhanças mais marcantes.

4.6. 2 alguns antecedentes histórico-críticos

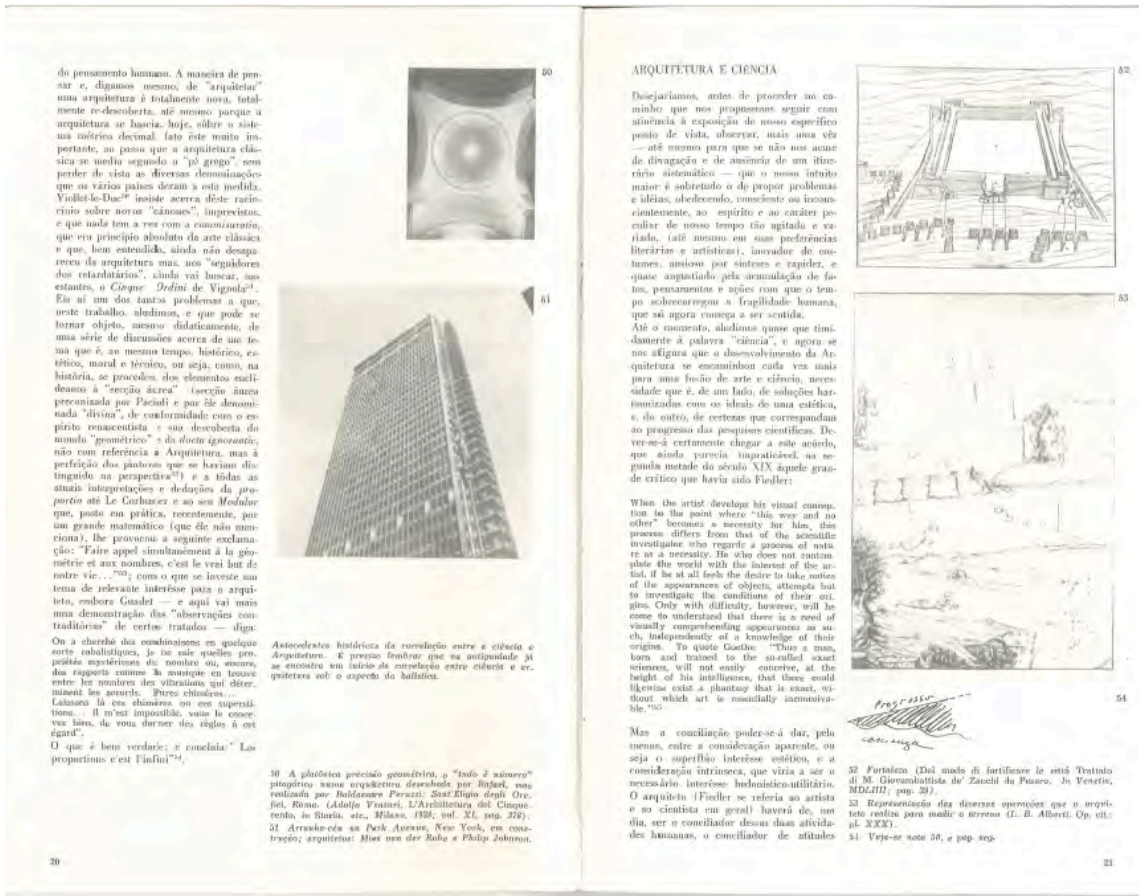


Fig.4.50: Páginas 20 e 21 da tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Fonte: BO BARDI, 1957. Ilustrações abordam o tema de Arquitetura e Ciência. No canto inferior direito aparece o gráfico traçado por Le Corbusier no Congresso de Atenas (1933).

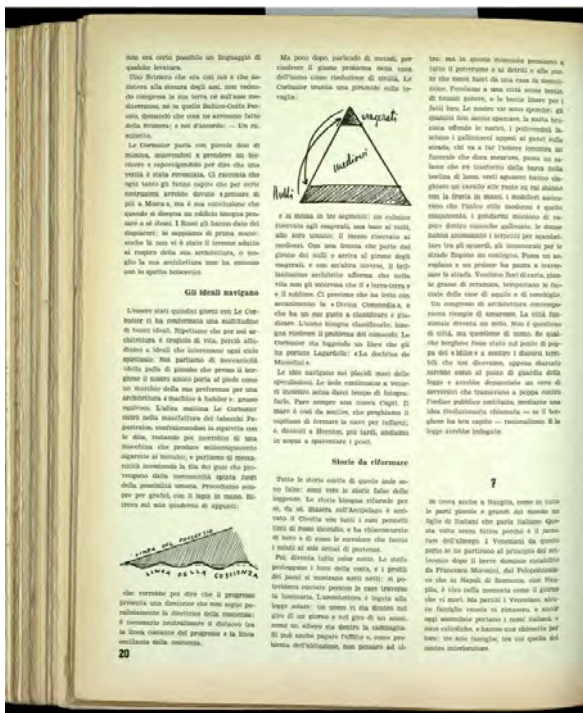


Fig.4.51: Página da crônica de P.M. Bardi com os gráficos de Le Corbusier no Congresso de Atenas, na Revista *Quadrate*, n.º 5, 1933. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

As ilustrações no subcapítulo *Arquitetura e Ciência* vieram acompanhadas da seguinte legenda “antecedentes históricos da correlação entre arquitetura e ciência”, Lina Bo Bardi ressaltava que já na antiguidade esta parceria se havia desenvolvido sob o aspecto da balística, ou seja, no lançamento de projéteis com função defensiva. Ou estaria a autora lançando os seus “projéteis críticos” com estas balizas imagéticas?

Seja na forma de fortes militares como os presentes no tratado do século XVI de Giovambattista de Zanchi (onde podemos verificar os antecedentes históricos da atração de Lina pelos “fortinhos” do Nordeste e a geometria recomendada para as cortinas de muros dos baluartes), ou nas operações técnicas de medição do terreno ilustradas no tratado de Alberti, ou ainda, em sua época, representados pela altura do edifício recoberto de cortina de vidro do *Seagram Building*¹⁷³, bem como por uma cúpula renascentista que busca os céus, a autora, em suas ilustrações, convidava seus leitores a refletirem sobre o tema arquitetura e ciência.

Ao mesmo tempo a arquiteta expunha, na parte inferior da página, a divergência denunciada por Le Corbusier entre o estado de consciência dos homens (a arte) e o progresso científico, utilizando para isso um desenho de Le Corbusier presente na Revista *Quadrante* cuja reportagem cobriu o Congresso de Atenas em 1933. Neste artigo, escrito por P.M. Bardi, encontramos um

¹⁷³ Em *Materiais e Arquitetura*, a autora relacionou as fachadas de vidro com os reflexos do entorno e com o uso do ar condicionado, no “via-a-ser biológico do homem à cata de proteção e defesa contra o clima”. BO BARDI, 1957, p.26.

¹⁷⁴ “É necessário neutralizar a distância entre a linha constante do progresso e a linha oscilante da consciência.” BARDI, P.M. Cronaca di Viaggio. Revista *Quadrante*, n.5, Milão, 1933, p.20. Disponível em:

gráfico numa versão um tanto diferente da ilustrada em *Propedêutica*, onde se explicava o assunto da seguinte maneira: “è necessario neutralizzare il distacco tra la linea costante del progresso e la linea oscillante della coscienza.”¹⁷⁴ Na sequência vê-se na revista *Quadrante* a ilustração de uma pirâmide desenhada por Le Corbusier, onde o mesmo afirmava seu interesse por dois tipos de homens: os sublimes e os “terra-terra”, excluindo a grande parcela central classificada de medíocres. Bardi reparava que Le Corbusier havia lido com atenção à Divina Comédia para traçar estas conclusões, em sua inquietude sobre o problema de comando dos homens, finalizando com o comentário sobre a recente leitura de Le Corbusier, indicada por Henri Lagardelle:¹⁷⁵ “La doctrine de Mussolini”. Enfim, percebe-se pelos atores envolvidos que neste período a doutrina marxista, através do socialismo, e a fascista se confundiam e retroalimentavam. Provavelmente, ao mostrar os vínculos de Le Corbusier – o arquiteto consultor da arquitetura moderna brasileira – e seus vínculos anteriores com apoiadores do socialismo, do fascismo e depois ao governo de Vichy, era algo que interessava naquele momento ao casal Bardi, no sentido de amenizar o papel que P.M. Bardi havia assumido naquela situação.

Paralelo a isso, como já mencionamos, como precedente histórico à ilustração do *Seagram building* e à precisão modular Miesiana em sua busca aos céus, Lina exibiu a cúpula da

<<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/rivista/VEA0068137/1933/n.5/26>>.

Acesso em: março de 2023.

¹⁷⁵ Ver mais informações sobre Lagardelle em seu livro “Le socialisme ouvrier”.

Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/d52635ba-f5bf-4bc8-beb6-8ca38aa6dbf4>>. Acesso em mar. 2023.

Igreja *Sant Eligio degli Orefici*, de Baldassare Peruzzi. Investigando no livro original, de Adolfo Venturi, descobrimos a menção à relação de precedência histórica de um arquiteto materializar o desenho realizado por outro, como no caso de Peruzzi com Rafael. Segundo Venturi, Peruzzi veio a projetar e construir a partir de um desenho anterior de Rafael, arquiteto que seguia a “precisão geométrica” platônica.

No precursor livro de história da arquitetura do renascimento de Adolfo Venturi (1928), de onde a autora extraiu esta ilustração, pudemos verificar também a frase latina inscrita na base da lanterna: “Tu Sidera Pande + Astra Deus. Nos Templa Damus”, ou seja, “Você busca as estrelas, Deus é a estrela, nós fazemos templos”. Talvez inspirada por esta busca aos céus, a arquiteta tenha justificado as “grandes proporções” do arranha-céu de Mies van de Rohe na *Park Avenue* de NYC, ao exprimir “os limites humanos”, de um homem que não era mais um “ser isolado, mas membro consciente da sociedade”, indissociável da história e suas teias de contínuas influências.¹⁷⁶

Não podemos deixar de associar imageticamente as torres e as cúpulas com o projeto do Congresso apresentado por Niemeyer, já disponibilizado em 1957 maquete nas Revistas da NOVACAP. O traçado e o medir do território, recomendado por Alberti também nos trouxe à mente o traçado em cruz fundacional de Brasília.

Como já dissemos, a arquiteta não abordou abertamente o tema da falácia mecânica da crítica em sua tese, mas levando em conta que mais tarde ela descreveu este tema

como “a expressão de uma função estrutural”, podemos sim, correlacioná-lo ainda a outras ilustrações de sua tese: como foi o caso do desenho inicial dos pilares em “V” de Viollet-Le-Duc, a fotografia da cobertura da casa de Oscar Niemeyer em colaboração com o engenheiro Amrein, retirados do Livro de Stamo Papadaki. Neste livro, que já mencionamos diversas vezes, Niemeyer reinterpreto, de certa forma, o gráfico de Le Corbusier mas em lugar de um bívium de “progresso e consciência” – que Lina relacionava com “ciência e arte” - vemos o bívium de “possibilidade técnicas e condições sociais” derivando para arquitetura.

Este era, sem dúvida, um tema comum deste período (desde o Congresso de Atenas até a tese de Lina para nosso interesse aqui), como vemos com Lúcio escrevendo em *Razões* (1934), quando comentou sobre progresso e arte, fazendo a analogia entre um elevador e uma escada:

Assim tem sido, e ainda o será enquanto não atingirmos – se é que atingiremos – a um grau de evolução que nos permita ascensão normal e contínua – substituindo-se (para o desespero dos bons quixotes) o ‘elevador’ aos penosos arrancos da ‘escada.

Ou Giedion escrevendo em *Space, Time and Architecture* (1941), onde a ciência era associada ao método de pensamento e a arte ao sentimento:

The degree to which its methods of thinking and of feeling coincide determines the equilibrium of an epoch. When these methods move apart from each other there is no possibility of a culture and a tradition.¹⁷⁷

outros, não há possibilidade de uma cultura e de uma tradição.”, (tradução nossa). GIEDION, Sigfried. *Space, Time & Architecture: The Growth of a New Tradition*. First Harvard University Press

¹⁷⁶BO BARDI, 1957, p.17.

¹⁷⁷ “O grau de coincidência entre os métodos de pensar e de sentir determina o equilíbrio de uma época. Quando estes métodos se afastam uns dos



Fig.4.52: Sup. à esq.: Capa da revista Brasília, n.7, jul., 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Fig.4.53: Sup. à dir.: O simbolismo dos primeiros eixos traçados sobre o território. Fotografia publicada na Revista *Brasília*, n.6, jun., 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Fig. 4.54: Inf. à dir.: Desenho de Alberti tratando das operações de medições do território: ALBERTI, Leon Battista, 1404-1472. *Della architettura: libri dieci* / di Leon Battista Alberti; tradução de Cosimo Bartoli con note apologetiche di Stefano Ticozzi e trenta tavole in rame disegnate ed incise da Costantino Gianni. Milano [Milão]: a spese degli editore, MDCCCXXXIII [1833]. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.



paperback edition, 2008, p.17. Obviamente Giedion esperava que a Arquitetura Moderna seria a responsável por esta aproximação.

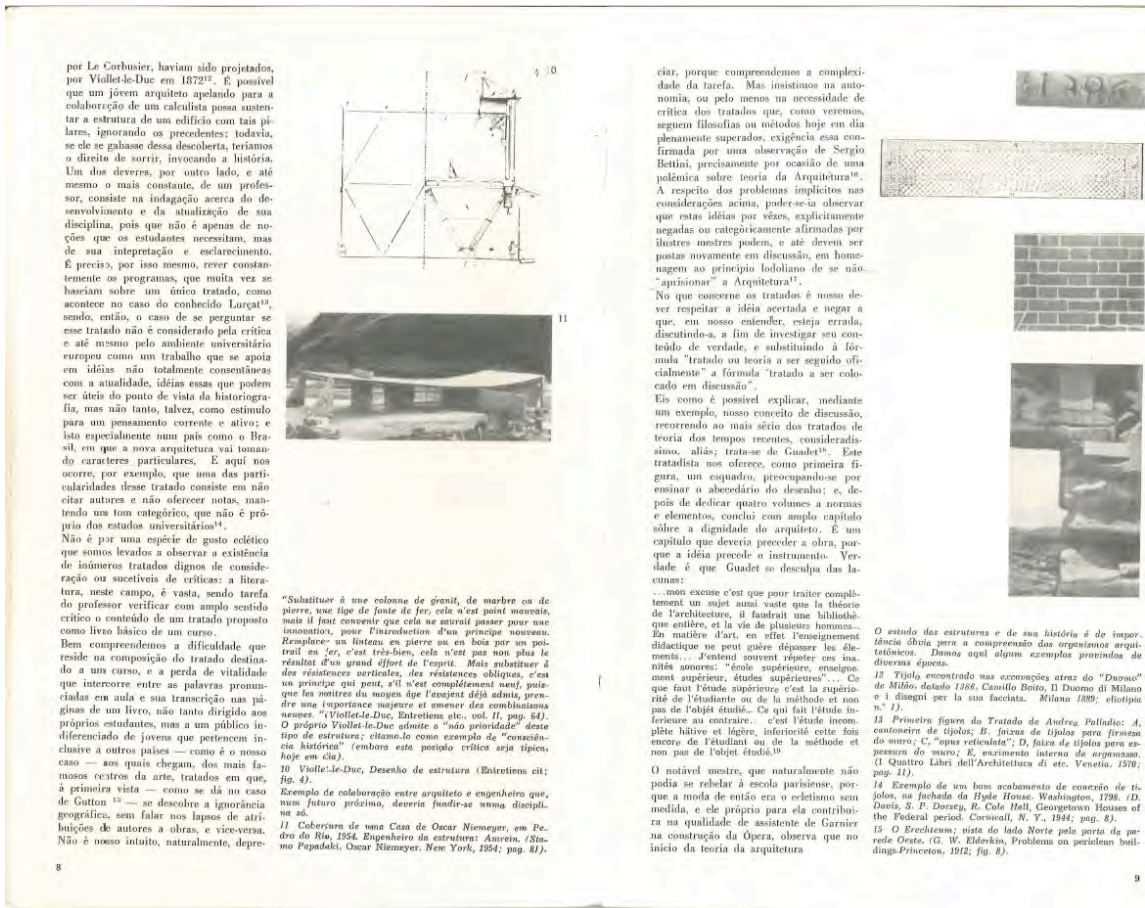


Fig.4.55: Páginas 8 e 9 da tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Fonte: BO BARDI, 1957. Ilustrações abordam o tema do subcapítulo *Acerca de Alguns Tratados*.

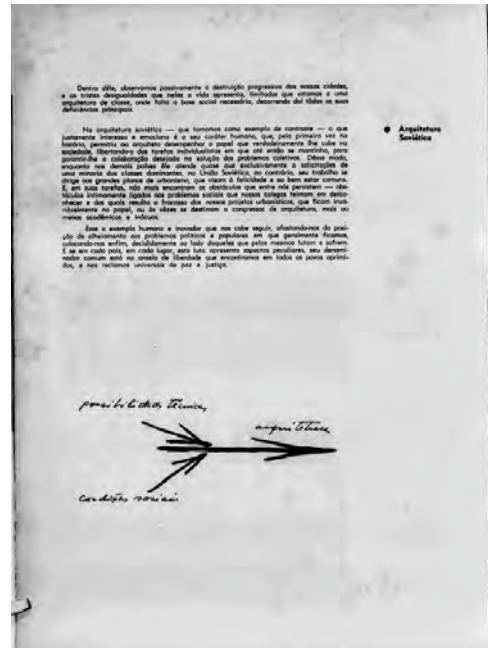
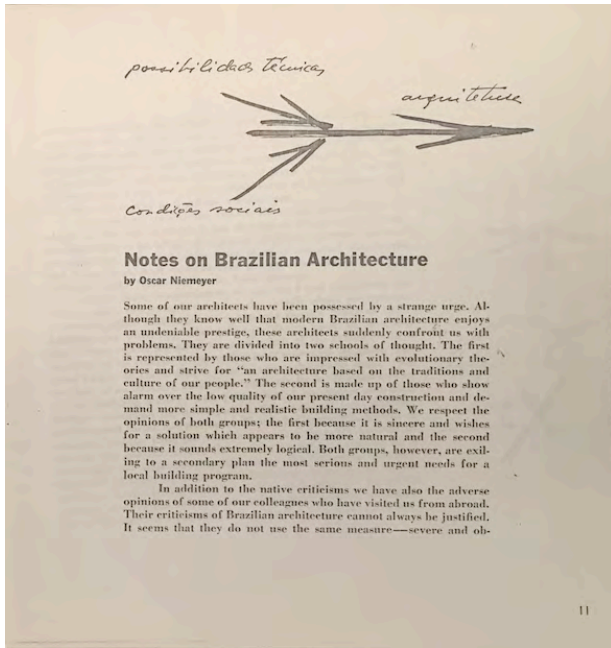


Fig.4.56: Ilustração de Niemeyer no livro de Papadaki (edição de 1954). Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Fig.4.57: A mesma ilustração publicada na Revista *Módulo*, n. 3, 1955. Fonte: Biblioteca Digital Nacional. A arquitetura soviética era vista como exemplo humano na solução de problemas coletivos.

Para Giedion, esta havia sido a cisão (método de pensamento e sentimento) que interrompeu o poder da arquitetura do século XIX, e estas cisões representariam personalidades e civilizações também divididas.

Na sequência da tese de cátedra de Lina, após a baliza imagética apresentar precedentes estruturais e da colaboração entre engenheiro e arquiteto – como os pilares em “V” de Viollet e a obra de Niemeyer e Amrein em Cavanellas, respectivamente - seguem-se imagens em *Propedêutica* de uma série de exemplos de estruturas e construções apoiadas em muros de cantaria de pedra e alvenaria de tijolos com a seguinte legenda:

O estudo das estruturas e de sua história é de importância óbvia para a compreensão dos organismos arquitetônicos. Damos aqui alguns exemplos provindos de diversas épocas.¹⁷⁸

No entanto, nos livros consultados das duas primeiras ilustrações encontramos: no livro de Camilo Boito sobre o tijolo fundacional datado encontrado nas escavações *Duomo* de Milão, ficamos sabendo das divergências em torno à real fundação do edifício (inaugurado em duas ocasiões); e ainda os problemas das junções construtivas em edifícios Pericleanos, narrados no livro de Elderkin, versando sobre a documentação e a comprovação *in loco* de edifícios clássicos. A constatação de assuntos de natureza tão diversa parece a princípio apontar sempre ao

¹⁷⁸ BO BARDI, 1957, p.9.

¹⁷⁹ Boito analisou diversos autores sobre a data de fundação do *Duomo* de Milão, em contraste com a data encontrada no tijolo e na lápide presente em suas fundações. BOITO, Camillo. *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*. Milano: Tip. L. Marchi, 1889, p.7. No texto de G.W Elderkin percebe-se a falta de evidências físicas que comprovem os textos de Pausanias e sua descrição a respeito do Erechtheum. ELDERKIN, G.W., WICKER, George. *Problems in periclean*

mesmo fim: a problemática documentação histórica textual e gráfica em contraste com os registros ou a verificação *in situ* de uma obra.¹⁷⁹

Ou, no caso do Tratado de Palladio e no muro de tijolos da *Hyde House*: a autora nos apresenta dois exemplos diferentes de construção de muros: aquela por preenchimento interno (à maneira dos antigos romanos) e a de tijolos, como a da fachada da *Hyde House* em Georgetown (Washington). No livro do primeiro exemplo lemos a respeito da construção murária descrita por Vitruvio e, no livro seguinte, sobre o primoroso trabalho manual (*hand-tool*) envolvido na remoção do cimento das juntas na colocação dos tijolos.¹⁸⁰ Ambas os casos mostrados tratam de muros com pedras ou tijolos de tonalidade rosada (“pietre roze” e “dull salmon”, coincidentemente tal como na Casa Cavanellas de O.N.) Ao que tudo indica, a autora de *Propedêutica*, nas ilustrações que serviriam como base de discussão para um curso de Teoria, estava exercitando o aprendizado de leitura e pesquisa crítica de seus alunos na atenção para os materiais, o processo de construção e a estrutura dos edifícios.

E por isso fomos além, pois decidimos nos aprofundar no livro de Stamo Papadaki e no entendimento estrutural e construtivo (os muros) da Casa Cavanellas em Petrópolis (RJ), percebendo – o que já havíamos comprovado

buildings. Princeton: Princeton University Press, 1912, p.45-46. Ambos livros consultados no Centro de Pesquisa do MASP.

¹⁸⁰ PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura Di Andrea Palladio*, etc. In Venetia, 1570. Milano: U. Hoepli, 1945, p.11. DAVIS, Deering. *Georgetown houses of the Federal Period*: Washington D.C. Cornwall, N.Y.: Architectural Book, 1944, p.8. Ambos livros consultados no Centro de Pesquisa do MASP.

observando a fotografia da montagem da estrutura de cobertura – isto é, que a descrição em inglês dos apoios estruturais da obra na edição de 1954 de Papadaki não correspondia à sua descrição na revista *Módulo*, num.3 de 1955. Comprovemos, primeiro a versão errônea em inglês, onde apenas se lê a descrição do suporte dos piers de pedra das extremidades e, na sequência, a versão correta em português (corroborada pelos croquis explicativos de Niemeyer), onde, além dos piers, foram acrescentados à função estrutural os dois muros de alvenaria de pedra. Seria a primeira versão, para Lina, uma falácia mecânica da crítica? Seriam os exemplos históricos apenas provocações para olharmos/lermos com atenção as obras do presente?

1954. Cavanelas house in Pedro do Rio. Structural Engineer: Amrein. A roof hung from four corner piers of field stone provides (sic) a simple shelter for country living. Some masonry screens and occasional statuary interrupt the space under and around this tentlike structure. (...)

Below is a picture showing the structural elements, the four stone piers, the light steel beams acting as ropes and the nonsupporting screens of masonry (...) ¹⁸¹

E a versão correta em português:

(...) A cobertura de alumínio é sustentada por quatro colunas e dois muros de alvenaria de pedra – este contraste visa acentuar a leveza da construção. As outras paredes têm a função meramente vedativa. (...) ¹⁸²

Por último, seria possível ainda estabelecer associação imagética entre a Casa de Canavelas e a estrutura da primeira missa em Brasília. Seria talvez demais estabelecer uma

associação entre as divergências sobre a data de fundação do *Duomo* de Milão e aquelas a respeito da fundação de Brasília (a de 1922 e a de 1957)? E sobre os problemas de construção dos edifícios clássicos com as construções contemporâneas à escrita da tese de Lina naquele ano?

¹⁸¹ PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York: Reinhold, 1954, p.80.

¹⁸² Casa de Campo Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio (Petrópolis), Arquiteto: Oscar Niemeyer. Revista *Módulo*, num.3, 1955, p.44.

Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=303>>. Acesso em: mar. 2023.

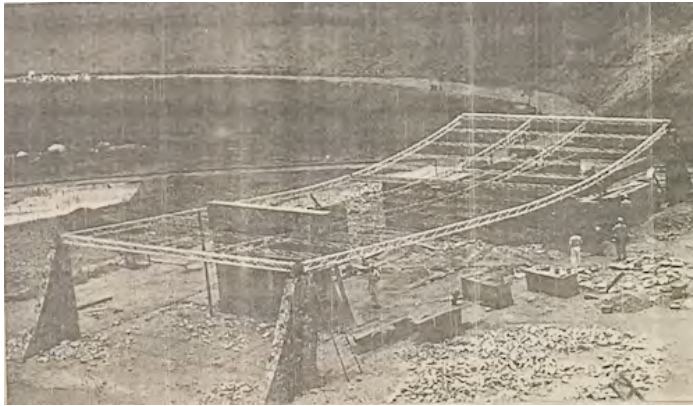


Fig.4.58: À esq.: Foto do conjunto estrutural da Casa Canavellas no livro de Papadaki, 1954, onde os apoios de fixação da estrutura nos muros de pedra intermediários estão em desacordo com a descrição idealizada do texto. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

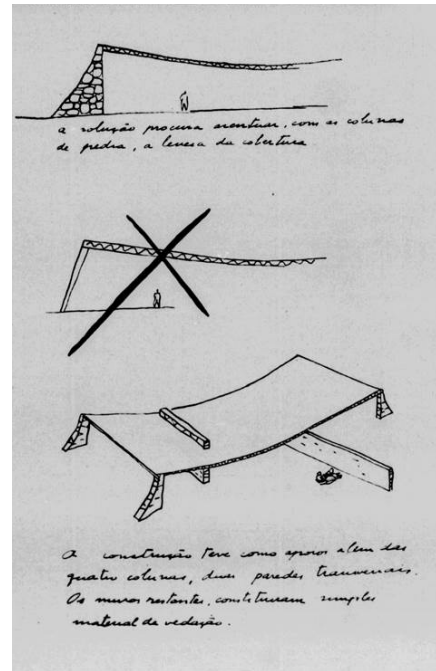


Fig.4.59: À dir.: Croquis explicativos com a correta explicação estrutural na Revista *Módulo*, n.3, 1955. Fonte: Biblioteca Digital Nacional.

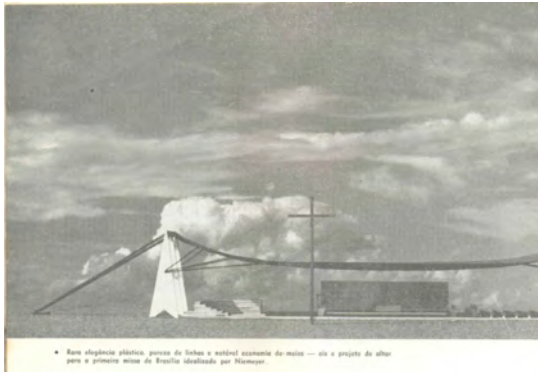


Fig.4.60: Foto colagem do projeto para o espaço de celebração da primeira missa em Brasília e fotografia do ato cerimonial realizado. Revista *Brasília*, n. 2 e n.5 em mar. e maio de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

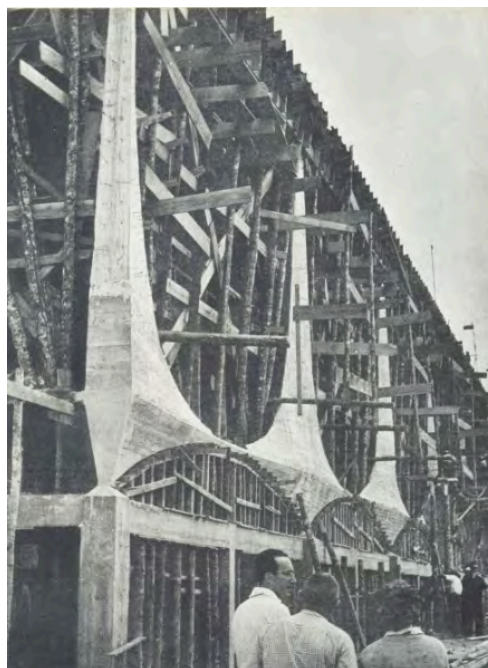


Fig.4.61: Sup. à esq.: Anotações sobre ilustração no livro: BOITO, Camillo. *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*. Milano: Tip. L. Marchi, 1889. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Fig.4.62: Sup. à dir.: Obelisco fundacional de Brasília em 1922. Revista *Brasília*, n.9, setembro de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Fig.4.63: Inf. à esq.: Anotações sobre ilustração no livro: ELDERKIN, G.W, [George Wicker]. *Problems in periclean buildings*. Princeton: Princeton University Press, 1912. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Fig.4.64: Inf. à dir.: Fotografia da construção das colunas do Palácio Alvorada. Revista *Brasília*, n.8, agosto de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Fig.4.65: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavra: arte) através do Voyant Tools. Fonte: Autor.

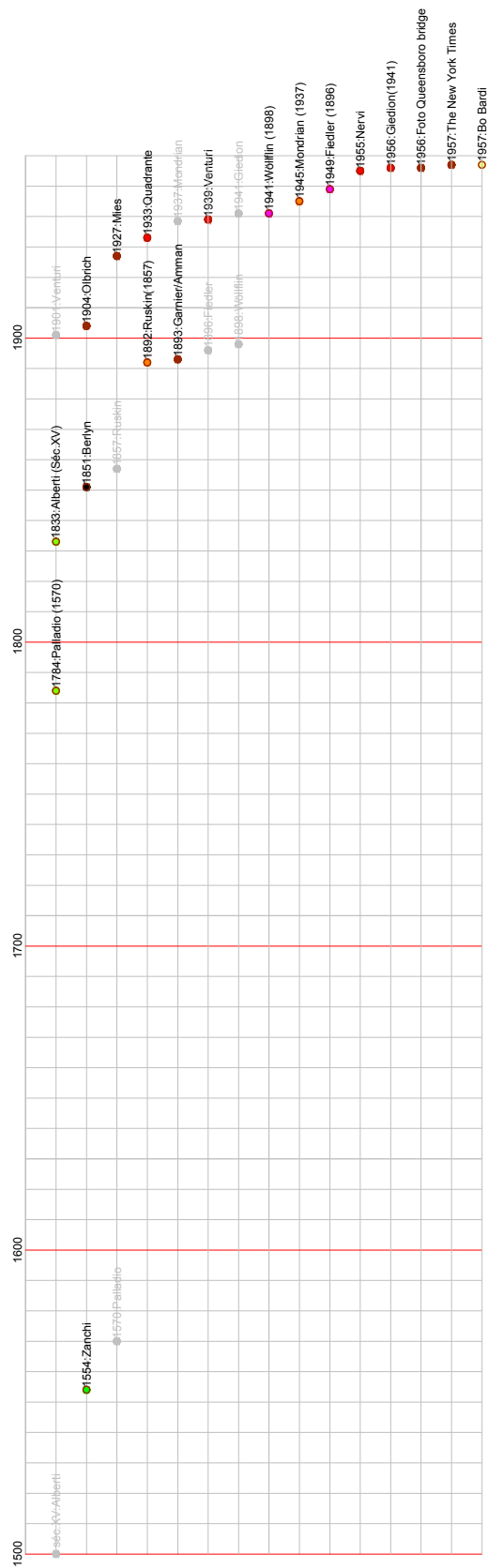
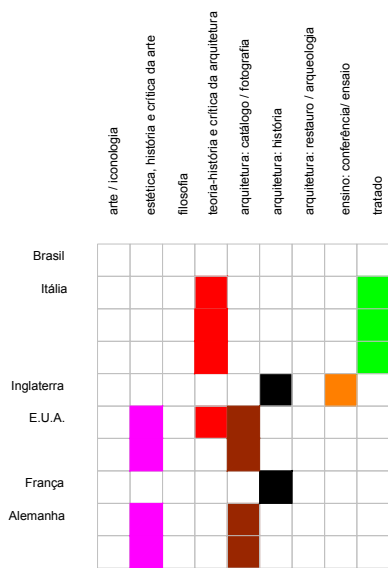


Fig.4.66: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *Arquitetura e Ciência*.
Fonte: Autor.

4.7 A Falácia Ética

It takes the kernel from its shell before pronouncing upon taste.

Geoffrey Scott (1914), p.114¹⁸³

Neste capítulo Geoffrey Scott investiu contra as falácias das críticas de escopo ético. Em especial as levantadas por Ruskin contra a arquitetura da Renascença, apontando como os preconceitos deste crítico inglês não provinham de questões formais, mas sim de pressupostos teológicos, sociais e políticos (passíveis de contestação historiográfica), além das críticas de caráter moral: por acusar a arquitetura Renascentista de ser “ímpia”, “transformar em escravos seus trabalhadores e em sibaritas seus habitantes” e por último, por ser corrupta em sua ostentação.¹⁸⁴

Lina mencionou Ruskin em sua palestra de 1989, chamando-o ironicamente de “primeiro grande crítico da arquitetura, no sentido moderno”¹⁸⁵ citando suas obras *As sete lâmpadas da arquitetura* e *As pedras de Veneza*. A arquiteta, novamente em sua aproximação histórica, mencionou a revolta de Ruskin contra a arquitetura antiga (a que seguia os postulados clássicos de Vitruvio), substituída então por uma ideia de liberdade - não explicando com clareza a falácia ética-romântica que Scott condenava. Por outro lado, explicou sim a diferença do contexto inglês de Ruskin com as regras clássicas, por estas terem chegado à Inglaterra “codificadas através dos livros e da erudição”- provavelmente se referindo à influência palladiana transferida por Inigo Jones.¹⁸⁶ Lina

¹⁸³ “Retira o cerne da casca antes de se expressar sobre o sabor”, visto pelo autor como digno de mérito na crítica de seu tempo. SCOTT, 1999, p.114.

¹⁸⁴ SCOTT, 1999, p.99.

¹⁸⁵ Não podemos deixar de notar a semelhança histórica com a crítica de Ruskin a Renascença e a de Sérgio Ferro a Brasília.

¹⁸⁶ Não esquecer da correlação entre Palladio e Le Corbusier, e a possivelmente estabelecida por Lina, entre Inigo Jones e Oscar Niemeyer.

Bo Bardi se mostrou aparentemente compreensiva à revolta de Ruskin e talvez neste momento tenha aplicado melhor do que Scott a ideia que este mesmo propulsou: de que “a verdadeira tarefa da crítica é entender os prazeres estéticos como de fato foram sentidos”. Para os ingleses, a arte renascentista chegara codificada, como uma receita – era necessário liberar-se. Neste ponto, arquiteta ítalo-brasileira pareceu ser contrária à tradição clássica ou, ao menos, àquela “codificada”, transformada em regras.¹⁸⁷ Todo este discurso de Lina merece ser lido, com o entendimento dos “deslocamentos de conceitos” de Coulqhoun, isto é, da renascença entendida como a modernidade corbusiana aplicada como regra.

Scott, em seu tempo, deixou bem claro que para ele as esferas da ética e da estética eram bem distintas, e que a crítica ética deveria ser irrelevante para a arte. No entanto, confessou que, por um vício romântico, os homens sempre associariam à arquitetura referências “indiretas” às estritamente formais, buscando então na arquitetura uma referência moral (a crítica do sentimento). Entretanto, ele admitiu que a crítica ética ganhou ainda mais força no combate à falácia da crítica mecânica, separando a arquitetura de uma análise de problemas puramente mecânicos e construtivos (a crítica do fato), procurando dar a ela uma referência humana.

Assim, numa inflexão de seu próprio pensamento crítico, Scott se perguntava se o valor dado à percepção estética não poderia

estar dentro da província da percepção ética, como algo semelhante ao que se chama de caráter num indivíduo.¹⁸⁸ Neste sentido, para Scott, uma arquitetura poderia ser criticada apenas pelo engano que causa, no que o autor alertava: quando não houvesse promessa, não haveria desengano. E relembra a relação tênue da arquitetura com a cenografia (isto é, quando o engano ultrapassava os limites da realidade), além da relação da arte com a imitação da natureza. Assim, Scott perdoava as janelas falsas da Renascença, pois explicitaram claramente o que eram (janelas falsas), que agregavam ritmo e equilíbrio à composição. Mas, por outro lado, condenava quando uma cantaria de pedra era falsa, pois neste caso haveria um genuíno engano estético, uma vez que a qualidade do material teria por si só o seu valor estético (deixando claro, porém, que esta qualidade não estaria relacionada ao seu valor econômico). Desta forma as decepções estéticas aceitas – ou as ilusões arquitetônicas permitidas pelo autor inglês – seriam aquelas que causassem apenas efeitos psicológicos não claramente enganosos para o observador:

The Parthenon deceives us in a hundred ways, with its curved pediments and stylobate, its inclined and thickened columns. Yet the sense of stability which it gains from these devices survives our discovery of the facts of its construction.

¹⁸⁹

Scott concluía então que havia uma identidade entre valores éticos e valores estéticos – o que não contradizia, para ele, as diferentes esferas de atuação da ética e da

¹⁸⁷ Este tema será discutido novamente ao abordarmos as ilustrações do *Prefácio*.

¹⁸⁸ De forma semelhante a arquiteta, em seus estudos filosóficos, havia se perguntado se um edifício poderia ser feio por parecer egoísta. HOPKINS, Vivian C. 1951, p.91 (página repleta de marginalias com traduções de Lina Bo Bardi).

¹⁸⁹ “O *Parthenon* nos engana de muitas maneiras, com os seus pedimentos curvos e a sua estilobata, as suas colunas inclinadas e aumentadas. No entanto, a sensação de estabilidade, alcançada com estes procedimentos, sobrevive à nossa descoberta dos fatos da sua construção.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.121.

arte. Valores identificados como dignos no caráter de uma pessoa, frequentemente eram transpostos – ou constituíam um eco moral - na interpretação de uma arquitetura. Mas era importante ter em mente, que a linguagem (ou a voz da arquitetura que geraria o eco) seria expressa em “Massa, Espaço, Linha e Coerência”. Contudo, era uma voz para poucos entendedores, “a trained gift for their understanding aright”...¹⁹⁰

Há muita reminiscência dos pensamentos de Scott, cuja primeira edição de seu livro data de 1914, nos escritos de Le Corbusier em *Vers une Architecture* (1923), ao mostrar a necessidade de um olho treinado para se perceber esteticamente o mundo, especialmente nos capítulos: “Des yeux qui ne voient pas” (“olhos que não vêem”, sobre a necessidade de um olho treinado para perceber).

Importante verificar que a obra arquitetônica de Lina Bo Bardi foi algumas vezes descrita através de critérios éticos, neste caso, políticos. Suas arquiteturas provocaram ecos morais em seus favoráveis críticos, que foram também propagados pela arquiteta mesma na sua palestra em 1989: quando o músico e poeta norte-americano John Cage chamou o MASP de “arquitetura da Liberdade”; ou mais tarde no livro sobre o Sesc Pompéia intitulado *Cidadela da Liberdade*, ambos evocando valores democráticos, seja no primeiro pelo grande vão livre sobre a praça pública, ou no outro, pela recriação de uma rua que se estende a espaços protegidos e amplos ofertando serviços culturais e de lazer. Estariam estes críticos repetindo a falácia romântica do “gospel da liberdade”

¹⁹⁰ “um dom treinado para a sua correta compreensão.”, (tradução nossa). SCOTT, Op.cit., p.125.

¹⁹¹ Já a menção a Viollet-le-Duc na página 55 é favorável, como exemplo de boa decoração

conforme acusava Scott, ou teriam realmente percebido na “voz da arquitetura” uma identidade entre os valores éticos e os valores estéticos?

Já nos escritos de *Propedêutica*, trinta e dois anos antes de sua última palestra, a candidata a professora tocava em temas semelhantes aos tratados pela falácia ética de Scott ao criticar a decoração mal aplicada à arquitetura (p.54-55):¹⁹¹ principalmente no quesito do engano construtivo de materiais, como no caso de um concreto que imita pedra, numa chave de arco desproporcional à sua função, e até mesmo uma porta de Serlio, segundo ela, “portadora das mesmas incongruências arquitetônicas...”. Enfim, para Lina Bo Bardi, nem mesmo as obras constantes nos tratados antigos, cujo conhecimento parecia similar à de um “poema eterno” como o da *Ilíada*, estavam imunes a críticas.

Por último, a falácia ética da crítica foi melhor exemplificada pela autora no subcapítulo *Arquitetura e Sociedade* ao comentar a sua materialização na escolha dos estilos no séc. XIX – segundo pressupostos históricos: o estilo greco-romano para edifícios de valores morais supostamente elevados, para banco, bolsa, escola de *fine arts* (de Nova Iorque), palácio de justiça, enquanto o estilo egípcio era destinado para prisões e o da fortaleza medieval para casernas. Lado a lado destas arquiteturas, exibiu as fotografias de falácias éticas de seu tempo: o classicismo desnudo do Monumento aos Nazistas em *Munich* – berço da revolução nacional-socialista - e o monumentalismo de uma fábrica alemã, como exemplo paralelo de exaltação do nacionalismo daquela nação.

aplicada à arquitetura, o que nos faz pensar no tema da falácia mecânica, à qual Le Duc não teria, aparentemente, sucumbido totalmente.

nham um papel os artistas e os estetas, e o público parece apenas chamado a julgar conforme a bem conhecida distinção de Cicerão⁸¹. Poder-se-ia dizer que os artistas inventaram e o público acclou, eventualmente discordando, nos períodos mais favoráveis às "atmosfera morais".

Uma teoria da Arquitetura deveria, por isso mesmo, se apoiar em ideias gerais elementares; dessas, a primeira haveria de ser uma sugestão no sentido de atuar ao limite, já bem amplo, de critérios em consonância com a época, com o clima, com o espírito nacional. É fácil demonstrar, por exemplo, que o estilo "Tudor" nada tem a ver com nosso século e menos ainda com o ambiente tropical e com o Brasil; infelizmente, porém, qual a lei ou o regulamento que nos permita impedir que um descobridor daquele estilo construa sua casa, eventualmente com uma fachada pintada (não *in vivo*) imitando madeira?

Estará porventura em seu epílogo o ecletismo, que alguns críticos italiani denominam também "culturismo"? Trata-se de tendência que, surgida à margem do neoclassicismo, natural consequência das reconquistadas livres vontades democráticas, por um século e meio tiveram uma consideração teórica e estilística da arquitetura, e ainda hoje há aspectos de nossas cidades que parecem pagar um tributo ao célebre manual *Il Proprietario Architetto* de Vitruvius, o qual se dirige a tutti i proprietari che vogliono da sé medesimi sovrintendere ai loro edifi e dirigere i lavori dei loro archit; most'altra oggettiva richiedendosi se non quella dei primi elementi di aritmetica e geometria, vale a dire la misura della superficie dei soliti.

Como todos os demais improvisadores de seu tempo, oferecerá à estúpidez humana:

modelli di qualunque genere architettonico, potèbe anche legittimo e il gòtico hanno le proprie loro bellezze indite, perchè se tutto l'omaggio renduto al genio creatore di Atena e Roma...

também as outras arquiteturas tem certas qualidades; por isso — e notasse que, em certo sentido, a situação continua — propunha o clássico em todas as suas adaptações, bem como o gótico. ("Malgrado quella specie di riprovazione di cui il gòtico fu in certa guisa colpito dai parati dell'architettura moderna" e porque "il canor della Grecia, lord Byron abiliato ai no dei casaldi più gòici della Gran-Bretagna"), o Turco ("... la sua ripartizione però interna non armonizzerebbe né co-



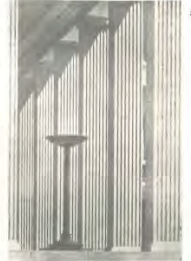
O século XIX criou o Estilo Banco, o Estilo Bolo, o Estilo Escola, o Estilo Palácio de Justiça, o Estilo Príncipe, enquanto, para os pintores era considerada coisa usante o Greco-Romano, para este último foi escolhido, além do estilo gòtico, como o qual documentado, o estilo forçado usado sobretudo para os coetaneos.

82 "Mogencing Prieta", da Philadelphia. (Philadelphia, Architecture, T. B. White, Editor. Philadelphia, 1852, pl. 29).
83 Projeto da Academia de Belas Artes da Philadelphia. Pennsylvania, 1811. Projeto de John Dorsey e desenho de W. Strickland. (Idéem; pl. 13).
84 Academy of Fine Arts, de New York, que imita o estilo palladiano.
85 Palladio, Villa Cornaro, Plombino, Desc. (G. K. Londombi, Andrea Palladio sua vie, son oeuvre, Paris, MCMXXVII, pl. LXXVI).

nostri bisogni né tampoco con le nostre abitudini, non comportando momentaneamente le nostre costumanze fabbricati disposti a guisa di quelli che usasi nell'oriente"); e, como se não bastasse, dá a proposta do estilo egípcio: ("L'obligazione impostaci di offrire modelli di ogni genere di architettura fu quella che ci ha obbligati a produrre anche il presentato...") etc.

Fizemos esta citação a fim de aludir a um problema da maior importância: tratase da relação entre arquitetura e urbanismo, ou seja a arte a ciência capaz de criar cidades harmoniosas, superando naturalmente o espírito do urbanismo passado, baseado nas "fortalezas" mais do que na lógica humana da cidade ideal — desde a palatina que defendia contra feras, até aos magníficos planos de Haussmann (embora talvez se apoies em motivos errados).⁸² Trata-se ainda, em outros termos, da relação entre a estética e a disciplina que a administra. Dessa maneira, acabamos necessariamente por tocar naquele fazer conceito de "arquitetura como arte do Estado" que já den gístonos resultados em vários países europeus, porque se serviram para afirmar ideologias ulteriormente superadas. Não será perigoso, então, regulamentar a estética, nela intervindo administrativamente, e confundir estética com "política estética"? É preciso não esquecer que, num país democrático, os meios de afirmação das ideias — e mesmo daquelas que reputamos as melhores — estão sempre à disposição: são a educação e o exemplo, em lugar da coação intelectual e da fiscalização; eis porque a teoria não pode prescindir da crítica, muito interessante, pelo contrário, o normal decorrer cotidiano, destituído de caráter áulico, mas tendo como seus fundamentos o bom senso e o bom gosto.

O dispositivo que obrigava todos os construtores da Alemanha nazista a adotarem nos edifícios os telhados inclinados; a recomendação que, na Itália fascista, indicava o uso da pedra tallada em substituição ao concreto, bem como a lei que fixava uma percentagem obrigatória de 2% sobre o preço das construções, a ser destinada às decorações pictóricas, permanecendo como exemplo de intervenções do poder político⁸³ sobre o livre desenvolvimento da arquitetura civil, no campo mais representativo de um país, de uma época e de uma civilização, qual seja a Arquitetura, intervenções essas certamente estranháveis à luz do critério democrático que caracteriza o atual movimento da humanidade.



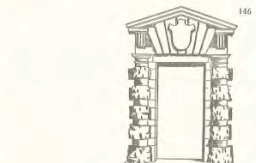
86 "Ewig Wecke (Eterna vigilância). Monumento aos Resistente em Múnic.".
87 O mesmo monumentalismo na fachada de uma fábrica de Alexandria. (A Nation Building contemporary German Architecture. Editado pelo German Library of Information, New York, 1940, pag. 9 e 115).

Uma teoria se forma, ou pelo menos recebe uma forte contribuição, a partir dos programas das Escolas. Vale a pena por isso examinar aquela publicação de curso para dela extrair algumas considerações. É evidente que a "composição arquitetônica" deve ser prevista e exercida em função mesma de sua expressividade, ou seja, dando lugar ao "gosto" e aos "dores inventivos" de projetos; mas não como acréscimo ornamental a posteriori, e sim como elaboração claramente prevista na consequencialidade imediata do pensamento criativo, noção essa adquirida desde o tempo de Padre Lodoli e de Milizia, o qual dizia:

In architettura l'ornato deve risultare dal necessario: niuno ha da vedersi mai in una fabbrica, che non abbia il suo proprio uffito, e che non sia integrante della fabbrica stessa: onde questo e in rappresentazione deve sempre essere in funzione (filóso do autor).⁸⁴

Na expressão "relações entre estrutura e decoração e sua síntese na Arquitetura" reside o evidente equívoco herdado do culturalismo do século passado, claramente explicitado na recomendação dos "particulares técnicos e ornamentais, nas expressões artesanais e artísticas". Pensar-se-ia a um daqueles pilares de concreto, revestido — precisamente na sua face "artística" e "artesanais" — com pedra de corte ou mosaico, com a consequente anulação da ideia estrutural e funcional, e da clareza de materiais.

Ensinar a coexistir e compor Arquitetura, a ser decorada depois, nos parece dividir a Arquitetura baseados naquele erro técnico que, em tempos mais recentes, fez prevalecer, naquela arte, o significado da decoração entendida como o próprio sentido da arquitetura mesma. O tempo devido surgiu evidentemente definido na mente dos construtores gregos, porque a estrutura e o aspecto eram simultâneos; a arquitetura contemporânea deveria justamente ser ensinada integralmente, para não dar lugar a prática perniciosa das possibilidades decorativas, como se se tratasse de vestidas a serem adaptadas a um manequim insignificante. Num período como o atual, em que o "exteriorismo" desempenha um papel determinante na volatilidade decorativa — e que se caracteriza pelo vóltiplo de se mostrar e de se distinguir, pelo excesso de que já se viu, pela atualização às modas decorativas que a indústria lança uma estação após outra, aproveitando-se do fenómeno da adaptabilidade às variações do gosto — em tal período, dizemos, nos parece absolutamente necessário encetar com certa desce-



A decoração em si, quando mal aplicada à arquitetura, é um fato auto suficiente, sem significação própria. Seria preciso, hoje, encontrar outro termo, porque o que se denota nos imperiosamente "decoração" aplicada à arquitetura é uma necessidade do homem, e nos grandes exemplos de Milizia, um todo único. As propostas de Wright, egredem ou não, são neste sentido.

143 Ornamentação das nervuras na capela da Catedral de Nevers, França. (Clarence Wood, Medieval Church Vaulting, Princeton, 1912, fig. 41).
144 Construção inteiramente de concreto, imitando pedra, num edifício de caráter de material enegradado.
145 Curiosa degeneração de uma necessidade funcional ("cobrir" da terra) aplicada inutilmente num tempo por motivos pseudo-ornamentais.
146 Portal por Sebastiano Serlio que, por ser portador das mesmas monogramas arquitetônicas acima indicadas, indica o origem longínqua das mesmas. (Ch. J. Moore-Op. cit., fig. 123).

Fig. 4.67: Páginas de *Propedêutica* (pp.30,31,54) onde temas semelhantes aos tratados pela falácia ética de Scott foram exemplificados nas ilustrações. Fonte: BO BARDI, 1957.

4.7.1 uma aproximação ao sentido de “moral” em *Propedêutica*

A candidata à professora fez referência à palavra “moral” em doze momentos de sua tese de cátedra. Iremos realizar um panorama destes momentos, verificando se houve mais relações de significado com o defendido por Geoffrey Scott mas, principalmente, com a ideia de nos aproximar do conceito de “moral” apresentado por Lina em *Propedêutica*. Não obstante, percebemos que – e aqui trazemos implícita uma crítica à própria estratégia *Voyant Tools* utilizada para identificar o uso de palavras – mesmo não utilizando a palavra “moral” em alguns subcapítulos, como *O Arquiteto e a Sociedade* ou *O Arquiteto e o Comitente*, o conceito de “moral” defendido por Lina pode ser apreendido nestes trechos. E isto não pode ser ignorado.

Importante também salientar que apenas no último subcapítulo de sua tese, em *Atualização Metodológica*, nos confrontamos também com o uso da palavra “ética”, conforme já discutido neste trabalho ao mostrarmos sua referência a Gropius e a associação de “ética” com modéstia artística, assim explicada:

procurando antes a correção estrutural, a rigorosa observância do princípio econômico lato sensu; e incide sobre as relações com o comitente.¹⁹²

Como vimos, introduzir a natureza no coração da casa era uma atitude “moral” para Lina, pois este foi um dos exemplos de uma correta interpretação frente ao seu momento histórico, aliando arte e ciência numa reaproximação do morar à natureza.

Vale perceber neste exemplo de utilização do precedente que a “árvore” que inspirou historicamente a materialização de uma coluna na antiguidade, foi por Lina reinterpretada de forma moderna, isto é, integrada ou abraçada pela própria arquitetura. Não bastara aos homens a inspiração da natureza para suprir uma necessidade funcional - i.e.: uma coluna de sustentação - pois, em 1957, o que o homem não deveria abdicar era de sua proximidade com o ambiente natural. Aprendemos com Lina que as necessidades mudam, a interpretação muda, mas a fonte de inspiração era sempre a mesma: a natureza.

Conforme já apresentado ao discutirmos seu interesse pelas inquietações estéticas de Ralph Waldo Emerson, Lina trouxe à tona a questão psicológica e moral na percepção da arquitetura expressa na pergunta: “um edifício é feio por parecer egoísta?”¹⁹³ A professora mostrava como historicamente as questões de caráter e de estética caminharam juntas – corroborando com o pensamento presente no livro de Scott. Vale dizer que neste exemplo citado a palavra “moral” não foi utilizada por Lina Bo Bardi.

Se iniciarmos a busca pela primeira utilização da palavra moral em sua tese, a encontraremos no *Prefácio*, numa referência à própria disciplina de Teoria da Arquitetura, uma cátedra que ofereceria ao arquiteto o “sentido unitário e consciência moral”, traduzidos em o “espírito de construir”. Em *Conceitos e Significações de Arquitetura*, a arquiteta trouxe à luz a polêmica entre estética e moral do Padre Lodoli¹⁹⁴ - mais tarde repetida por Milizia – onde o sentido desta palavra estava vinculado à noção de

do pensamento de Lodoli e *Propedêutica*. E a relação de um suposto desperdício na arquitetura, recapitula de certa forma as críticas de Max Bill à arquitetura brasileira.

¹⁹² BO BARDI, 1957, p.66-67.

¹⁹³ HOPKINS, Vivian C., 1951, p.91.

¹⁹⁴ No capítulo sobre as influências de Bardi serão aprofundadas as questões relativas à influência

não desperdiçar material, voltado principalmente às “ornamentações sobre fachadas e espaços internos”.

No capítulo *A Medida Humana*, Lina dissertou sobre a noção de medida da arquitetura ao longo da história, como expressão do gosto das diferentes etapas do pensamento humano, que foram se alterando pelo surgimento de novos “cânones imprevistos”: exemplificando, entre outros, com a mudança de racionalidade representada pelo abandono do pé grego e a adoção do sistema métrico decimal, como alertava Viollet-le-Duc; até as medidas propostas pelo *Modulor* de Le Corbusier. Para a arquiteta, esta discussão - que em seu tempo ainda era controverso com “os seguidores retardatários” (expressão pejorativa) das *Cinque Ordini* de Vignola - fazia parte de um tema que ela qualificou como “histórico, estético, moral e técnico”. A atitude moral correta no que concerne o uso de uma medida, mencionado por Lina, provavelmente fazia referência a de não estar preso a padrões ultrapassados, como as ideias de divinização do homem ou na forma de plantas residenciais (no caso as palladianas) que desconsideravam o morador e suas exigências. Lina certamente esbanjou conhecimento e erudição no tema (das nomenclaturas vitruvianas aos teóricos renascentistas), apelando no final para o professor *beauxartiano* Julien Guadet, quem terminava por dizer que era impossível passar regras ou dogmas a respeito do uso das proporções, pois estas tendiam ao infinito. No entanto, do pensamento editado

por ela de Guadet, a arquiteta ignorara o trecho onde o professor alertava ao aluno a respeito do não seguir as regras dos tratados: “A mesure que votre liberté s’affranchit, votre responsabilité s’élève.”¹⁹⁵

Importante que se diga que Lina classificou o tema como digno de discussão: dos elementos euclidianos à seção áurea, das interpretações da *proportio* até Le Corbusier e o seu *Modulor*! E para aqueles que já se aventuraram a redesenhar os projetos de Lina Bo Bardi, é bastante tentador ver como existiu, por parte da arquiteta, a busca de uma proporção (seção áurea e traçados reguladores), ainda que não de maneira exata ou rígida, mas de organização geral, principalmente em suas plantas.¹⁹⁶

Em *Arquitetura e Ciência*, Lina relacionou o que mencionamos no início, isto é, da atitude da arquitetura frente a história como uma atitude de escopo moral, pois a história era vista por ela como processo, onde interpretamos que o precedente não podia ser tomado como cópia ou modelo ou até mesmo como tipologia atrelada a um programa, pois a história oferece motivos e inspirações, ou seja, os gérmenes para as transformações. Em *O Exemplo dos Mestres* a arquiteta reforçou estas mesmas convicções frente à “continuidade da história”, continuidade vista como “fonte viva de contribuições reais”, para, nestas incertezas frente à história, encontrar a fonte dos princípios que darão força e orientação para o futuro arquiteto. A incerteza e a timidez levariam à lucidez crítica e

¹⁹⁵ “À medida que a sua liberdade cresce, também cresce a sua responsabilidade.”, (tradução nossa). GUADET, J. *Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 4.ed., Tome I (1894), p.138. Disponível em:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30768783/f164.item>>. Acesso em: abr. 2022.

¹⁹⁶ A autora já redesenhou os projetos da Casa de Vidro, da Casa Valéria Cirell, das Casas de Itamambuca, das construções internas dos galpões do SESC Pompéia e da Nova Prefeitura de São Paulo, verificando nos quatro projetos iniciais estas relações.

responsável humanidade, em oposição a ideias certas e provadas, associadas a “orgias exibicionistas”:

O jovem arquiteto não encontrará destarte, sua segurança, em noções aparentemente certas e provadas, mas, em sua incerteza, em sua timidez perante as responsabilidades de ordem moral que ele intui na profissão, encontrará, naqueles princípios, a força para se orientar, a lucidez crítica necessária ao profissional de hoje, consciente de que não lhe é lícito abandonar-se a orgias exibicionistas, devendo antes encontrar, em sua responsável humanidade, o único prêmio de seu esforço.¹⁹⁷

Em *A Teoria do Espaço Interno* Lina Bo Bardi mostrou pela primeira vez a defesa de uma atitude “decidida” em suas recomendações ao docente de Teoria de Arquitetura, fazendo a ressalva de que não se tratava de um posicionamento dogmático, mas sim “duro” frente alguns problemas e até mesmo de “extrema intransigência no tocante àquela atitude profissional que ... denominaremos ‘moral’”. Mas como Lina definiu “moral” neste subcapítulo? Vejamos como a arquiteta propôs que fosse a “teoria” que desejava construir, numa espécie de *transfert psicanalítico* com os alunos:

O primeiro enunciado será, que a arquitetura deve se adaptar, não só a um costume social constituído pela moral corrente mais generosa, mas até mesmo à moral em contraste e competição com eventuais sistemas e ideias sociais em fase de esgotamento à vista do mudar dos tempos; seria suficiente, aqui, para dar uma ideia deste vir-a-ser, lembrar a definição dos Enciclopedistas. Para que esta arte, - que durante séculos foi antes expressão de mitos e de ideias políticas do que motivo de satisfação e conforto objetivo, se torne um benefício de todos e para todos, o ponto de partida deverá consistir em exprimir e interpretar aspirações e necessidades materiais do próximo e não apenas sua máscara –

especialmente das classes que, por motivos históricos, necessitam maior consideração. Nesse sentido, a extravagância e o desperdício, a renúncia às ideias contemporâneas, e a passiva aceitação de fórmulas passadistas são fatores a serem considerados, evidentemente, como elementos negativos e fontes de erro. Por conseguinte, e a contrário senso, serão fatores positivos a rigorosa consideração das utilidades arquitetônicas no quadro geral do urbanismo, que pouco a pouco vai englobando e cada vez mais integrando a Arquitetura como sua determinante essencial.¹⁹⁸

Para os que leram o subcapítulo *O Arquiteto e A Sociedade*, a “moral corrente mais generosa” e a “moral em contraste em competição com eventuais sistemas e ideias sociais em fase de esgotamento...” era justamente a moral que Lina associava aos valores democráticos, coletivos e urbanos, uma moral da liberdade (sem regras fixas na arte) apoiada em valores utilitários de necessidade e conforto, principalmente para os mais necessitados.

Não mais o eco moral expresso numa máscara de embelezamento ou de expressão de mitos como o utilizado pelas ideologias totalitárias. Sim, ao lermos sua tese percebemos que Lina via como indissociáveis as associações de julgamento entre arquitetura e ética ou arquitetura e moral. O exemplo histórico disso, ainda que reconhecido a posteriori, foi constatação da monumentalidade do fascismo e do nazismo expressos nas obras de arquitetura. Lina denunciou o autoritarismo político da “arquitetura como arte de estado”, na afirmação de ideologias superadas, seja na exigência de telhados inclinados ou o uso da pedra talhada, na Alemanha e na Itália respectivamente. Talvez isto até explique a sua aversão em *Propedêutica* às regras e

¹⁹⁷ BO BARDI, 1957, p.39.

¹⁹⁸ BO BARDI, 1957, p.48.

dogmas de qualquer tipo. Perguntando aos leitores de sua tese se não seria perigoso, “regular a estética, nela intervindo administrativamente, e confundir estética com política estética?” No entanto, a arquiteta fez a seguinte ressalva, ampliando a sua crítica histórica, alertando que não deveria ser esquecido que:

(...) até o momento que surgiram os ideais liberais e democráticos ..., as atividades dos artistas em geral e dos arquitetos em particular foram sempre (...) regulamentadas pelo poder autoritário.¹⁹⁹

E, em seu tempo, no ano de 1957, não estariam as discussões relacionadas com a construção, concurso e discurso em torno da nova capital, aflorando em Lina estas mesmas dúvidas, reavivando polêmicas de julgamento moral da arquitetura? Provavelmente sim, ainda que não expressas abertamente em *Propedêutica*.

Curiosamente, no subcapítulo *O Arquiteto e A Sociedade*, Lina Bo Bardi fez uma espécie de denúncia velada ao citar o artigo *La legge per le Arti* de Giuseppe Bottai, publicado na revista *Lo Stile nella casa e nell'arrendamento* de jul.-ago. de 1942 (n.19-20), onde o autor criticava a ação del Duce (Musollini) de, através das leis sobre a arte, transformá-la em objeto de utilidade pública: “arte de estado”. Explicamos: através da pesquisa de

Sarah Catalano - quem não fez referência às fontes de *Propedêutica* - que neste mesmo exemplar citado por Lina, consta também um projeto pouco divulgado da juventude de Lina Bo, em conjunto com Castiglioni e Carlo Pagani, onde os três apresentaram a proposta de cenografia urbana executada para a Exposição de Cartazes da Guerra (*War Poster Exhibition*). Na revista constam três fotos do evento e uma perspectiva de fuga central da rua *Via Mercanti* em Milão, com bandeiras coloridas, cobrindo a extensão e largura da via, representando os três países do Eixo: a Itália, a Alemanha Nazista e o Japão. Suspenso sobre a rua, e representado num desenho aquarelado em tons grafite na perspectiva, voa a estátua *Nike* (da Vitória) de Angelo Casati, com uma espada apontada em direção ao Pallazzo dela Ragione, onde provavelmente se abrigava a exposição. Conforme observado por Catalano – num surpreendente esforço de não misturar juízos éticos com estéticos²⁰⁰- a imagem representada poderia talvez transmitir leveza e alegria se não soubéssemos por retrospectiva à tragédia que conduziu.²⁰¹A perspectiva não é exatamente alegre, bastante rígida e com um espaço vazio, como um palco a espera do espetáculo, e a espada dirigida ao Palácio da Razão pode ser interpretada como um atentado ao livre pensamento.

¹⁹⁹ BO BARDI, 1957, p.32

²⁰⁰ Ressalva seja feita que Geoffrey Scott criou estes conceitos em 1914.

²⁰¹ CATALANO, 2014, p.68-69.



Fig.4.68: Sup. À esq.: Perspectiva de Bo, Castiglioni e Pagani para a cenografia urbana da *Mostra del Cartello di Guerra*, Milão, 1942. À dir.: Fotografias da cenografia urbana montada para a mesma mostra. Ilustrações publicadas na revista *Lo Stile nella casa e nell'arrendamento*, n.19-20, p.79-81, jul-ago 1942. Fonte: CATALANO, Sarah. Lina Bo [Bardi] in Italy. New research brings back BO-Pagani's forgotten designs for the staging of two events in the city of Milan during World War II. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (Online), nº 20, jul., 2014, p.65-73. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i20p65-73>>. Acesso em: mar. 2022. Há um exemplar da revista *Lo Stile* n.19-20 no acervo do Centro de Pesquisa do MASP.



Lina Bo não foi ou era ingênua ao citar, na mesma página de *Propedêutica* em que utilizou o artigo de Bottai, as ilustrações presentes na obra norte-americana intitulada *A Nation Builds contemporary German Architecture*, editado pela *German Library of Information*, em Nova York (1940) – comparando criticamente o monumentalismo presente nas fábricas alemãs com o monumento da Eterna Vigilância de Munich, dedicado aos Nazistas mortos naquela tentativa de golpe de estado.²⁰² A Biblioteca Alemã de Informação era uma agência de propaganda do Terceiro Reich com o intento de amenizar a visão negativa sobre a Alemanha nos Estados Unidos, o catálogo mencionado por Lina constituía um exemplo do material divulgado, onde se visava mostrar uma Alemanha construindo para a “paz”, mais preocupada com a construção de autopistas do que aviões de guerra. Foi apenas em 1941 que os Estados Unidos entraram oficialmente na guerra após o ataque a Pearl Harbour, interrompendo a atuação desta agência.²⁰³

Ao finalizar o subcapítulo *O Arquiteto e a Sociedade*, Lina Bo Bardi desviou dos temas espinhosos que levantou no início, relacionando a história da arquitetura com o poder autoritário, e voltou a focar no ensino, na Escola, exaltando o seu papel de livre pesquisa e discussão de ideias, mencionando então as “pequenas escolas extra-oficiais” que levaram adiante a “polêmica renovadora”, citando a Gropius, Mies, Le Corbusier e Wright, como as grandes

propulsoras desta renovação. Vale recordar que, em 1957, tanto Mies van der Rohe quanto Walter Gropius eram Bauhaus *emigrês* e estavam há mais ou quase vinte anos em território norte-americano, justamente se afastando das limitações impostas pelo nazismo que obrigou a escola a fechar suas portas em 1933.²⁰⁴ A arquiteta terminou por exaltar como início, condensação e síntese da dita polêmica renovadora, a Carta de Atenas, também de 1933, onde “arquitetura e urbanismo se tornaram um problema único.”²⁰⁵

Em conclusão, as ideias de Lina, na defesa de uma moral democrática livre de regras artísticas - e em seu caso específico na busca da utilidade arquitetônica e contra o desperdício de materiais, tendo a história como fonte de fatos reais, isto é, não idealizados - não parecem afastadas das ideias de Geoffrey Scott sobre moralidade, observemos:

Morality deepens the content of architectural experience. But architecture in its turn can extend the scope of our morality. (...)

Values (whether in life or art) are obviously not all compatible at their intensest points. Delicate grace and massive strength, calm and adventure, dignity and humour, can only co-exist by large concessions on both sides. Great architecture, like great character, has been achieved not by a too inclusive grasp at all values, but by a supreme realization of a few. In art, as in life, the chief problem is a right choice in sacrifices. Civilisation is the organization of values. In life, and in the arts, civilisation

²⁰² BO BARDI, 1957, p.31.

²⁰³ OLSON, Craig S. Spark Without Flame: The German Library of Information, A Nazi Propaganda Agency in the United States, 1936-1941. Theses and Dissertations. 928. 1991. Disponível em: <<https://commons.und.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1930&context=theses>>. Acesso em: mar. 2022. p.30.

²⁰⁴ Gropius (1883-1969) foi para Harvard em 1938, se aposentando em 1952. Mies van der Rohe (1886-1969) foi para a America em 1933, lecionou e realizou o projeto do IIT de Chicago entre 1938 e 1958. Ver em LAMBERT, Phyllis. *Mies in America*. New York: Harry N. Abrams, 1st.ed., 2001.

²⁰⁵ BO BARDI, 1957, p.32.

blends a group of compatible values into some kind of sustained and satisfying pattern, for the sake of which it requires great rejections. Civilisation weaves this pattern alike in life and in the arts; but with a difference in the results. The pattern that it realizes in conduct is dissipated with each new experiment; the pattern that is realized in art endures.

Our present experiment in democratic ethics may be the best which the facts of life afford or it may not be the best, and yet be necessary. But, in either case, though morality in action may stand committed to a compromise, the imagination of morality need have no such restrictions. It should have some sense of the values it is forced to subordinate or to reject. Of those values the arts, enduring from the past, retain the impress.²⁰⁶

As artes ou arquiteturas do passado que retinham a impressão dos valores de uma monumentalidade superada foram exemplificadas em sua tese por estátuas colossais históricas: tanto a da cabeça do imperador Constantino como as Moais na

²⁰⁶ "A moralidade aprofunda o conteúdo da experiência arquitetônica. Mas a arquitetura, por sua vez, pode alargar o escopo da nossa moralidade. (...)

Valores (sejam na vida ou na arte) não são obviamente todos compatíveis nos seus pontos mais intensos. Delicada graça e força maciça, calma e aventura, dignidade e humor, só podem coexistir com grandes concessões de ambos os lados. Uma grande arquitetura, assim como um grande caráter, não é alcançada por uma compreensão bastante inclusiva de todos os valores, mas pela suprema realização de alguns. Na arte, como na vida, o principal problema é a escolha certa dos sacrifícios. Civilização é a organização de valores. Na vida, e nas artes, a civilização mistura um grupo de valores compatíveis em algum tipo de padrão sustentado e satisfatório, para o qual requer grandes rejeições. A civilização tece este padrão tanto na vida como nas artes; mas com uma diferença nos resultados. O padrão que se realiza na conduta é dissipado com cada nova experiência; o padrão que se realiza na arte perdura.

A nossa atual experiência em ética democrática pode ser a melhor que os fatos da vida permitem:

ilha de Páscoa; pelo Monumento a Vittorio Emanuele II do início do século XX (onde Lina citou que o próprio prefaciador do livro de divulgação da obra previa ásperas críticas a sua realização) e, na década de quarenta, o Monumento aos Nazistas em *Munich*, bem como a fachada de uma fábrica na Alemanha. Lina associava monumentalidade a impérios, autoritarismos, totalitarismos e nacionalismos.

Ao que parece, tanto em suas críticas como ao exaltar a Carta de Atenas, Lina poderia estar fazendo eco indiretamente ao texto *Nine Points on Monumentality* de Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger, de 1943, principalmente nos pontos 4 e 5, ou seja, de que alguns monumentos do passado não representariam mais os sentimentos coletivos dos tempos modernos, ou que os edifícios não poderiam ser concebidos como unidade isoladas, eliminando a fronteira entre arquitetura e planejamento urbano, tal como a cidade e a região.²⁰⁷

ou pode não ser a melhor, e ainda assim ser necessária. Mas, em qualquer um dos casos, embora a moralidade na ação possa estar comprometida a um acordo, a imaginação da moralidade não precisa ter tais restrições. Ela deve ter algum sentido dos valores que é forçada a subordinar ou a rejeitar. As artes, que permaneceram do passado, retêm a impressão desses valores." Em 1963, na exposição Nordeste no Solar do Unhão, Lina irá dizer que "Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes.", (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.125-126. Lina lastimou o fato do Ocidente ter separado a noção de Progresso da de Civilização. Ver em Ferraz (Coord.), 2008, p.158. Complementando: "o que não acontece no Oriente". Ibid., p.209.

²⁰⁷ GIEDION, SERT, LÉGER. *Nine points on Monumentality*, 1943. In: GIEDION, Sigfried. *Architecture, you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958, p.48-51. Disponível em: <https://monoskop.org/images/7/72/Sert_Leger_Giedion_1943_1958_Nine_Points_on_Monumentality.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

4.7.2 monumentalidade, tripartição e cariátides

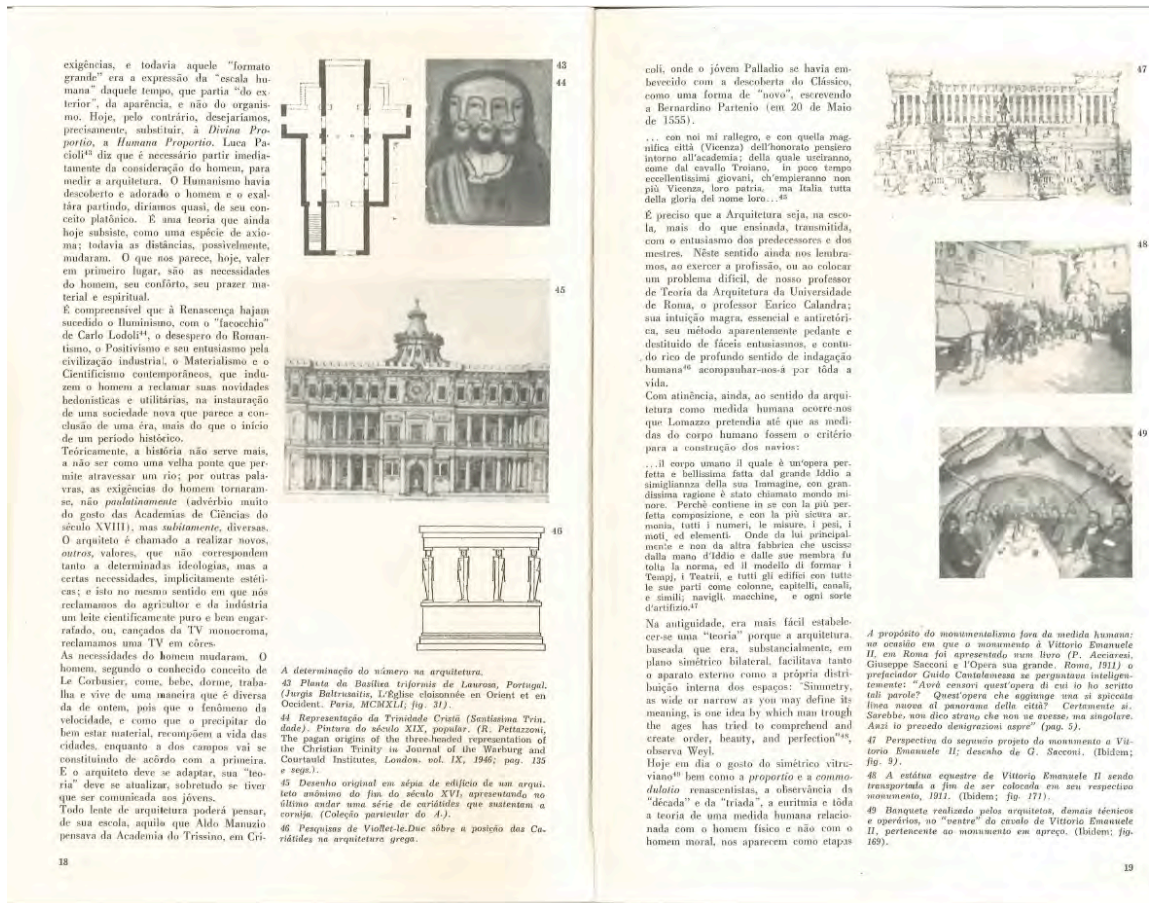


Fig.4.69: Páginas 18 e 19 de *Propedêutica*, onde ilustrações versando sobre temas como Tripartição, Cariátides e Monumentalidade figuram lado a lado no subcapítulo *A Medida Humana*. Fonte: BO BARDI, 1957.

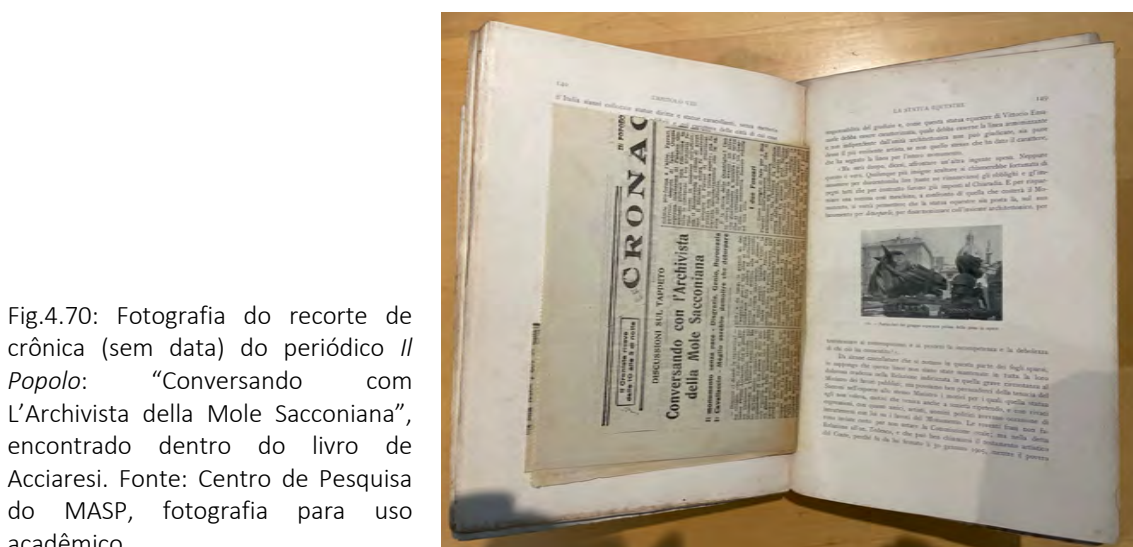


Fig.4.70: Fotografia do recorte de crônica (sem data) do periódico // *Popolo*: "Conversando com L'Archivista della Mole Sacconiana", encontrado dentro do livro de Acciaresi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Convém investigar nos livros originais a razão das pautas figurativas da tese de Lina Bo Bardi no subcapítulo *A Medida Humana*. Ali encontramos a monumentalidade sem medida do monumento de Vittorio Emanuele II - com sua alusão a um nacionalismo que foi a porta de entrada ao fascismo, e onde a ideia de monumentalidade é associada a totalitarismos - figurar lado a lado de ilustrações que discutem a determinação do número três na arquitetura (decorrente inicialmente da ideia de uma planificação do corpo humano e suas extremidades), na forma de uma planta cristã triforme e de uma pintura popular da trindade cristã com um cristo de três faces, além de ilustrações esquemáticas de Viollet-le-Duc do pórtico das cariátides do Erecteion e uma gravura de um edifício renascentista, cujo coroamento é composto por uma sequência destas colunas antropomórficas sustentando a cornija. Podemos rapidamente deduzir que o monumento dedicado ao rei italiano é claramente tripartido (tanto numa leitura de embasamento, corpo e coroamento, como em suas divisões volumétricas horizontais), mas, no que lhe concerne, não contém cariátides sustentando o entablamento, ainda que sua arquitetura esteja em evidente alusão à arquitetura clássica e existam esculturas femininas alegóricas na base da estátua do cavalo, representando as cidades italianas.

Através da legenda das ilustrações de *Propedêutica* referentes ao livro de Primo Acciari, escrito de forma contemporânea à obra de Giuseppe Sacconi, descrevendo a construção e a inauguração em 1911 do

Monumento a Vittorio Emanuele II, ficamos informados de que já se previam ásperas críticas àquela obra pela mudança que este símbolo da unificação italiana representaria no panorama urbano de Roma. No texto de Giulio Cantalamessa, quem escreveu o prefácio de dito livro, percebe-se que este associava as possíveis desaprovações como consequência natural do espírito livre de seu tempo, não governado no campo da arte por princípios universalmente aceitos (observação circulada a caneta por Lina), mas Cantalamessa não mencionava os graves *sventramenti* de tecido medieval e renascentista do entorno, além do sítio arqueológico romano encontrado nas escavações. Há inclusive outra parte elogiosa no prefácio de dito livro, onde Cantalamessa admite, numa clara falácia da crítica (marcada lateralmente à lápis pela autora):

Nessuna fantasia di artista aveva proposto a se stesso un assunto più ardito e più nobile, nè operato com freno invisibili, tenuti tra le mani di ignoto conduttori, che quasi tre millennii dividono da noi, nè tocato un'originalità, obbedendo ad arcani dettami.²⁰⁸

Lendo também uma crônica recortada de jornal (sem data e provavelmente *do Il Popolo*) guardada dentro do mesmo livro, encontramos uma matéria onde Primo Acciari foi entrevistado e defendia, no que podia, a Sacconi - o arquiteto-autor do monumento - de algumas das críticas recebidas de seus detratores, mencionando: a obrigatoriedade da escolha do material "sem graça" (a pedra di Brescia era proveniente de um canteiro de um amigo de Zanardelli - ex-primeiro ministro da Itália), o dimensionamento da escultura do cavalo

²⁰⁸ "Nenhuma fantasia de artista tinha proposto a si mesmo uma concepção mais audaciosa e mais nobre, nem operado com freios invisíveis, nas mãos de condutores desconhecidos, que quase três milênios nos separam, nem tentado uma

originalidade, obedecendo a ditames arcaicos.", (tradução nossa). ACCIARI, Primo. *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima: cronaca dei lavori del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*. Roma: Unione Ed., 1911, p.5.

(obra que o arquiteto conseguiu que reduzissem de 18 a 12 metros de altura: “Ho ottenuto di spartire il male a mezzo”), sem mencionar os temas dos elementos escultóricos adicionados ao friso. Enfim, a matéria que levava de subtítulo: “Il monumento senza pace – Disgrazie, Genio, Burocrazia. Il Cavallaccio – Meglio sarebbe demolire che deturpare”,²⁰⁹ ilustrava uma certa falta de autonomia e determinação do arquiteto, refém das escolhas alheias; cuja obra, por ocasião de sua morte, veio a sofrer ainda mais modificações para sua finalização.

A tripartição expressa nas fontes que serviram de base para as ilustrações em *Propedêutica*, entretanto, discorrem em outras direções: o livro francês de Jurgis Baltrusaitis (1916) mencionava a presença de igrejas tripartidas em Portugal, como uma tipologia construtiva resultante de dois fenômenos: um de propagação (vindo do oriente - Ásia e Mediterrâneo Bizantino) e outro de adaptação no ocidente;²¹⁰ e o artigo de Pettazzoni do *The Journal of Warburg and Courthauld Institutes* apontava a origem prototípica comum da representação cristã, mas neste caso demoníaca, de uma representação artística de um ser com três cabeças e uma representação da trindade cristã também com três cabeças. Pettazzoni

²⁰⁹ “O monumento sem paz – Desgraça, Gênio, Burocrazia. O grande cavalo – melhor teria sido demolir que modificar”, (tradução nossa). Artigo sem data, jornal *Il Popolo*.

²¹⁰ Anteriormente no mesmo livro, Lina anotava: “La técnica del rito detta la forma” (a técnica do rito que dita a forma), observando sobre a configuração do espaço ritual das mesquitas muçulmanas. BALTRUSAITIS, Jurgis. *L'église cloisonnée en Orient et en Occident*. Paris: Les éditions d'art et d'histoire, 1941, p.13, p.54 e p.89.

²¹¹ “A forma (maneira) é diferente porque o espírito era outro.”, (tradução nossa). PETTAZZONI, R. The pagan origins of the three-headed representation of the Christian Trinity In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, vol.IX, 1946, p. 151. Lúcio Costa por sua

afirmou que a representação diabólica e a divina não derivavam uma da outra, mas de uma origem pagã comum para ambos, concluindo num trecho de seu artigo com a seguinte afirmação: “But the manner is different, because the spirit is different.”²¹¹ Impossível não lembrar da famosa frase de Lúcio Costa e os escritos de Le Corbusier como prováveis antíteses desta afirmação de Pettazzoni, ainda que Le Corbusier tenha frisado mais (e assim em similaridade com o escrito por Pettazzoni) no trecho: “L'idée est constant”, mais que o espírito - pois para ele, o espírito era novo.²¹² Talvez Lina insinuasse que a ideia era constante, assim como a origem comum pagã da tripartição cristã, mas que a diferença de espírito faria tomar rumos diferentes.

Corroborava com o dito acima, as ilustrações sobre as cariátides na mesma página no subcapítulo sobre a *A Medida Humana*, seja por mostrar a altura o corpo humano como medida e como sustentação, e sua variação de uso em diferentes épocas: como no coroamento do edifício renascentista da gravura pertencente ao casal Bardi, ou na observação de Viollet-le-Duc ao analisar a delicadeza grega de inversão das pernas na esquina, mostrando o caminho dos esforços.²¹³ A arquiteta poderia estar

vez havia escrito em *Razões* (1936): “Porque, se as formas variaram – o espírito, ainda é o mesmo e permanecem, fundamentais, as mesmas leis.” COSTA, 1954, p.21

²¹² “Voyez, dans le livre de l'archéologue, le graphique de cette hutte, le graphique de ce sanctuaire: c'est le plan d'une maison, c'est le plan d'un temple. C'est le même esprit qu'on retrouve dans la maison de Pompéi. C'est l'esprit même du temple de Louqsor. Il n'y a pas d'homme primitif; il y a des moyens primitifs, L'idée est constante, en puissance dès le début.” LE CORBUSIER, 1923, p.53.

²¹³ As colunas do Alvorada, projeto de O.N. em 1957, poderiam estar nos pensamentos de Lina Bo Bardi ao escolher estes temas. “Os arquitetos procuram, às vezes, formas de transição mais

ilustrando que a continuidade histórica - ou o que Leatherbarrow veio a chamar de um modernismo historicamente fundamentado, ou ainda, como Colquhoun salientou a respeito do deslocamento de conceitos arquitetônicos ao longo da história - dependia mais da percepção de quem os empregava (da constância da ideia), do que das formas reproduzidas. Na gravura ilustrada vemos que o arquiteto anônimo renascentista havia encostado as cariátides nos muros da construção, anulando a leveza de sua forma escultural, já Viollet-Le-Duc havia justamente colocado em evidência que a leveza da arquitetura grega respondia a “grandes règles de l’art”, regras que, segundo ele, haviam sido desconsideradas pelos renascentistas, pelos arquitetos do século de Louis XV, (poderíamos acrescentar que desconsideradas também por Sacconi em sua reprodução neoclássica) mas, ainda segundo Le-Duc, recuperadas pelos artistas medievais e aplicadas através das formas que estes criaram. Regras que não foram codificadas, mas ligadas ao instinto do artista, estabelecidas sobre um “sentiment raisonné du vrai”²¹⁴ – o que nos recorda os temas discutidos em oposição à uma falácia mecânica da crítica.

Quanto à falácia ética da crítica ou as questões de monumentalidade, é difícil entender exatamente o posicionamento de Lina em sua tese. Pelas ilustrações e pelo texto ela parece condenar os monumentos fora de escala, associando-os a autoritarismos e nacionalismos (no caso do monumento da unificação italiana), mostrando como o discurso elogioso ou o

juízo de superioridade moral caminhava na maioria das vezes lado a lado com as concepções estéticas defendidas pelos mesmos. Pelas pautas imagéticas associadas às marcações dos livros consultados ficaram também evidentes os deslocamentos de conceitos ideológicos associados às formas arquitetônicas ao longo da história (i.e.: tanto para as cariátides como para a tripartição).²¹⁵

Dando continuidade a este pensamento, as associações do número três podem nos trazer em mente uma outra tripartição, a artística famosa da primeira bienal de São Paulo: a escultura da unidade tripartida de Max Bill. Assim como as posteriores duras críticas ao MESP feitas pelo arquiteto-escultor, quando júri da II Bienal, principalmente pelo temor de um academicismo brasileiro influenciado pelos postulados corbusianos.²¹⁶ O recorte no interior do livro da obra de Sacconi nos conduziu a refletir se a arquiteta não estaria estabelecendo correlações entre famosas polêmicas arquitetônicas, como a do monumento italiano de 1911 e o caso brasileiro do MESP, apesar da ideia arquitetônica do que significava um monumento ter variado consideravelmente entre os dois exemplos.

Como dito por Comas anteriormente em sua tese,²¹⁷ o pensamento sobre monumentalidade em arquitetura havia voltado à tona em 1941 com John Summerson no artigo *The Mischievous Analogy* (que pode ser traduzido como A Maliciosa Analogia) lido para uma plateia na *Architectural Association*. Summerson (que

raras, em desacordo com a solução mais verdadeira do ponto de vista estático. (...)” Declaração de Joaquim Cardozo sobre as colunas dos Palácios projetados por Niemeyer. BAHIMA, 2015, p.170.

²¹⁴ “sentimento racionalizado da verdade” VIOLLET-LE-DUC, M. *Entretiens sur l’Architecture*. Paris, 1872. (1863 v.o.), p.294-297.

²¹⁵ Do paganismo à cristandade.

²¹⁶ COMAS, 2002, p.17.

²¹⁷ COMAS, 2002, p.7.

não foi citado por Lina em *Propedêutica*) não via a possibilidade da arquitetura de seu tempo ser monumental. Considerando a relação do templo grego com uma escala além do homem (*more-than-human-scale*), Summerson defendia que a escala humana devia controlar todos os edifícios de sua época, mesmo os “very large buildings” e, talvez ecoando a Geoffrey Scott - de quem conhecia a obra -, repetia que não havia lugar para a arquitetura como elemento simbólico de coesão numa sociedade.²¹⁸

Sigfried Giedion em 1943, no texto *The need for a new monumentality* (A necessidade de uma nova monumentalidade), assumia a ideia de monumentalidade como um desejo eterno dos povos. O autor criticava a monumentalidade retrógrada do *Das Haus der Deutschen Kunst* de Munich, bem como do *The Mellon Institute* de Pittsburg, ambos de 1937) por serem arquiteturas originadas pela imitação - como as levadas a cabo pela sociedade napoleônica através da “paper architecture” dos esquemas de J.N.L. Durand - mas, principalmente, por serem estas “pseudo-monumentalidades” a expressão da praga que assolava o homem ordinário: a cisão entre um método de pensamento e um de sentimento. Já entre os países “progressistas” que haviam adotado a Arquitetura Moderna para expressar esta monumentalidade, figurava no artigo de Giedion o exemplo e a fotografia do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, como exemplo bem-sucedido de colaboração entre arquitetos, escultores e pintores.²¹⁹ Atitudes muito diferentes das

expressas pela falta de coesão de pensamento na obra colossal de G.Sacconi, como vimos.

Philip Goodwin havia trazido a mesma comparação de Giedion no livro *Brazil Builds* ao comentar a influência Le Corbusier sobre os arquitetos encarregados da construção do MESP - observando como a organização político-administrativa do Brasil sob o Presidente Getúlio Vargas (com interventores e prefeitos indicados, conforme notado) favorecia a construção de grandes edifícios públicos, que podiam ser “iniciados e continuados”. Goodwin, no entanto, salientava que no Brasil “se manifestavam a imaginação e a condenação da velha trilha oficial”, citando para isso os exemplos dos “o clássico dos edifícios federais de Washington, o arqueológico da Academia Real de Londres e os clássico nazista de Munich...”²²⁰

Em 1957, Lina Bo Bardi, por seu turno, no subcapítulo *A Medida Humana* via nas “grandes proporções” do arranha-céu de Mies em construção na *Park Avenue*, uma expressão dos limites humanos de um homem consciente de seu papel na sociedade. E veio a lamentar em outro trecho de sua tese, o uso indiscriminado em sua época do conceito “escala humana”, fazendo-o perder seu sentido de “economia dos espaços”.²²¹ Mas em sua *Propedêutica*, nenhuma menção direta, isso sim, fora feita à dita monumentalidade cívica do MESP. Ainda que não seria improvável imaginar o que ela condenara, tal como Max Bill, talvez

²¹⁸ SUMMERSON, John. *The Mischievous Analogy* (1941) In: *Heavenly mansions and other essays on architecture*. London: Cresset Press, 1949, p.203-206.

²¹⁹ GIEDION, S. *The Need for a New Monumentality*. In: ZUCKER, Paul (Ed.). *New Architecture and City planning*. (a Symposium). New York: Philosophical Library, 1944, p.555-

560. Disponível em:

<http://designtheory.fiu.edu/readings/giedion_new_monumentality.pdf>. Acesso em: mar, 2023.

²²⁰ GOODWIN, 1946, p.90-91. O clássico nazista de Munich havia sido citado por Lina no subcapítulo *Arquitetura e Sociedade*, como vimos anteriormente.

²²¹ BO BARDI, 1957, p.60-61.

enxergasse uma obra, ainda que “bela”, feita a partir de regras corbusianas codificadas e a ideia de monumentalidade ligada ao sentido de nação.

Sabemos que alguns anos mais tarde, depois de entregue e rejeitada *Propedêutica*, o projeto e construção do edifício do MASP na avenida Paulista fez com que a pauta da monumentalidade voltasse a lhe causar inquietudes pessoais e projetuais.²²² Dez anos depois de *Propedêutica*, para a revista *Mirante das Artes*, a arquiteta deixava mais claro seu posicionamento: “antes de tudo é preciso distinguir entre ‘monumental’ (no sentido cívico-coletivo) e ‘elefântico’”.²²³

²²²“Em uma anotação para uma conferência (1964) desenha a coluna do Palácio da Alvorada e anota ‘a arquitetura de Costa e Niemeyer é uma arquitetura política’. Nas notas para a já citada conferência em Roma, desenha o perfil estrutural do seu projeto para o Museu de Arte de São Paulo – MASP, sob a anotação ‘exemplos de simbolismo cultural.’ ANELLI, Renato. O Significado da

Arquitetura: Debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi em seu Contexto Histórico Político. In: JUNQUEIRA, Monica (org.). *Bruno Zevi e a América Latina*. São Paulo: FAUUSP, 2021, p.273.

²²³ BO BARDI, Lina. O Novo Trianon 1957-67. *Mirante das Artes*. São Paulo, n.5, p.20, set-out.,1967 apud PERROTA-BOSCH, 2021, p.172.

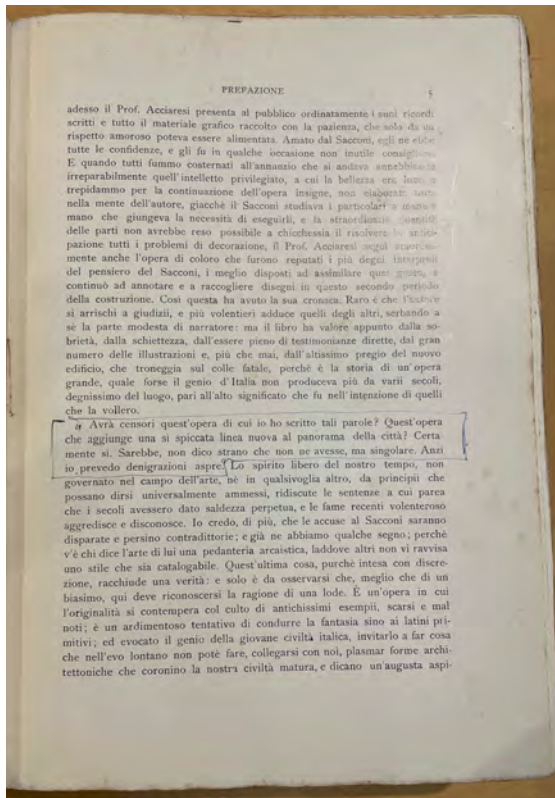


Fig.4.71: À esq.: Destaque à caneta em livro de Acciaresi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. “Avrà censori quest’opera di cui io ho scritto tali parole? Quest’opera che aggiunge una si spiccata linea nuova al panorama della città? Certamente sì. Sarebbe, non dico strano che ne avesse, ma singolare. Anzi io, prevedo denigrazioni aspre.”(marcado à caneta). À continuação: “Lo spirito libero del nostro tempo, non governato nel campo dell’arte, n’è in qualsivoglia altro, da principii che possano dirsi universalmente ammessi, ridiscute le sentenze a cui pareva che i secoli avessero dato saldezza perpetua, e le fame recenti volenteroso aggredisce e disconosce.”²²⁴

Fig.4.72: À dir: Fotografia da Unidade Tripartida de Max Bill, na Seção Geral da Suíça na primeira Bienal de São Paulo em 1951. Fonte: Acervo da Bienal. Disponível em: <<https://www.bienal.org.br/exposicoes/1a-bienal-de-sao-paulo/#gallery-10>>. Acesso em: mar. 2023.

²²⁴ “Esse projeto sobre o qual escrevi essas palavras será condenado? Essa obra que acrescenta uma nova linha tão marcante ao panorama da cidade? Certamente que sim. Seria, não digo estranho se isso acontecesse, mas singular. De fato, prevejo críticas ásperas. O espírito livre de nosso tempo, não governado no campo da arte, nem em qualquer outro, por princípios que podem ser considerados universalmente aceitos, rediscute os julgamentos aos quais parecia que os séculos haviam dado firmeza perpétua, e a paixão recente os ataca e os renega de bom grado.”, (tradução nossa). ACCIARES, Primo. *Giuseppe Sacconi e l’opera sua massima: cronaca dei lavori del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*. Roma: Unione Ed., 1911, p.5.



Fig.4.73: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavras: ética, moral) através do *Voyant Tools*. Fonte: Autor.

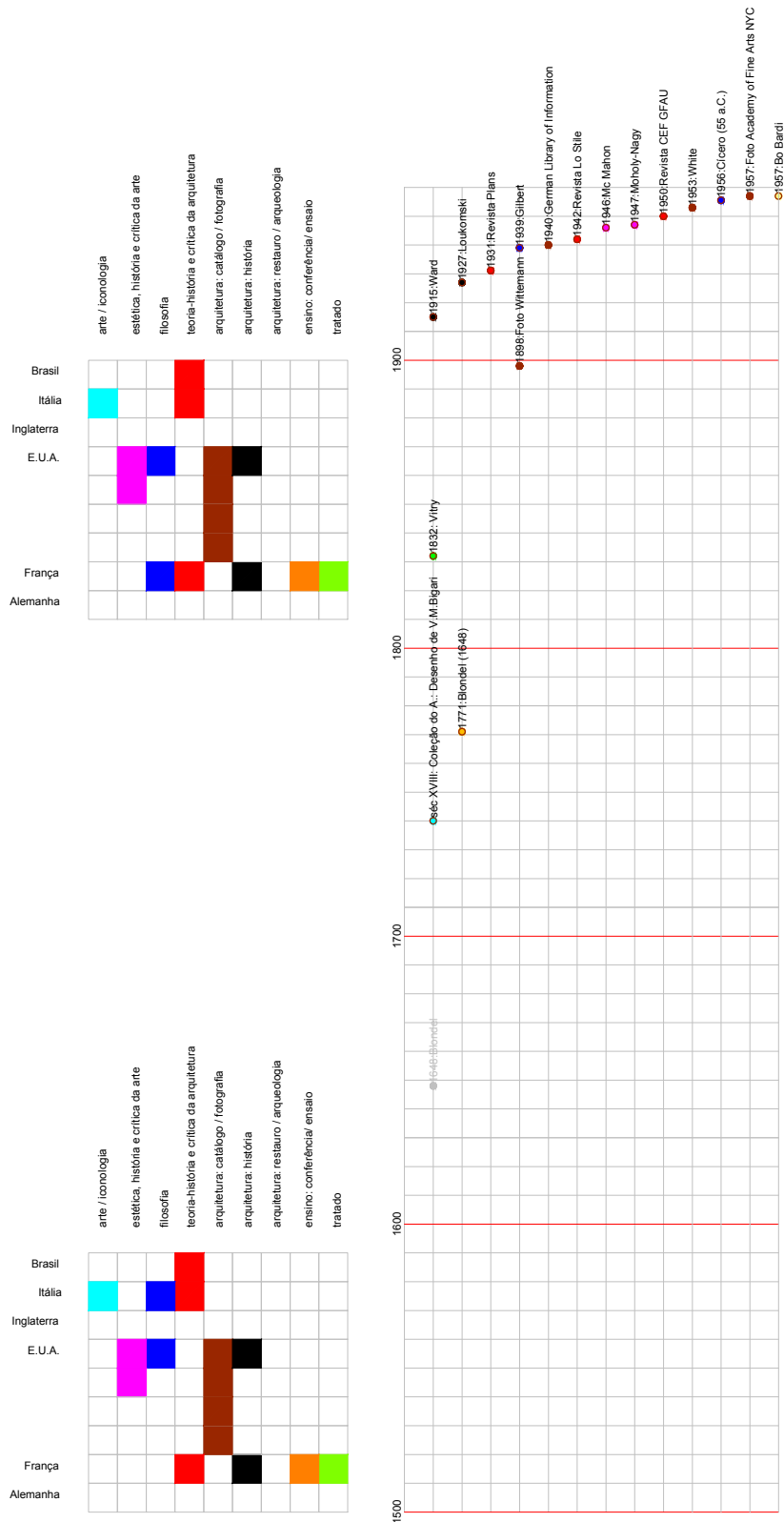


Fig.4.74: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *O Arquiteto e a Sociedade*. Fonte: Autor.

4.8 A Falácia Biológica

É um lindo sonho de mulher, mas o museu vai manter o seu acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado e transferir a coleção para o prédio deles na rua Alagoas.

A reação de Pietro Maria Bardi à ideia de Lina de transferir o museu para a Avenida Paulista.²²⁵

Na descrição deste outro equívoco da crítica, descrito como falácia biológica, Scott abordou a filosofia da evolução. Segundo ele, este pensamento evolutivo teria levado os autores históricos do século XIX a estudar os estilos arquitetônicos, não com um interesse nos termos da sequência histórica, mas num interesse na sequência em si. Ou seja, a sequência pela sequência, como se tratasse de um ciclo de vida, levando a uma fórmula crítica expressa numa analogia biológica: de crescimento, maturidade e decadência. Segundo o autor, interpretações históricas muitas vezes foram fabricadas de forma forçada, para obedecer a uma descrição pré-concebida. Ele exemplificou com a história da arquitetura do Renascimento, ironizando:

After Brunelleschi the herald, and Bramante the achiever, must come Bernini and the fall. (...) The values of art do not lie in the sequence but in individual terms. To Brunelleschi there was no Bramante; his architecture was not Bramante's unachieved, but his own fulfilled.

(...)

The atrophy is one of ideas. Our judgement, then, will have shifted its ground: it will have estimated one period by its technique, and another by its conception.²²⁶

²²⁵ LIMA, Zeuler, p.196, (notas pessoais de Lina: *1957-Projeto do Museu no Acervo ILBPMB*).

²²⁶ "Depois de Brunelleschi, o arauto, e Bramante, o conquistador, deve vir Bernini e a queda (...) Os valores da arte não se encontram na sequência, mas em termos individuais. Para Brunelleschi não havia Bramante; a sua arquitetura não era a de

Bramante inalcançada, mas a sua própria realizada. (...) A atrofia é de ideias. O nosso julgamento, portanto, terá mudado de lugar: terá estimado um período pela sua técnica, e outro pela sua concepção.", (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.134 e 139.

Scott era a favor de uma claridade de foco no julgamento, que não fosse prejudicado por uma falsa relação com o ciclo vital natural: nascimento-ápice-decadência dos estilos, representados pelos arquitetos-artistas, expoentes individuais - chamando a atenção para esta tendência que nomeou como falácia biológica da crítica histórica.

Lina Bo Bardi, por outro lado, em sua palestra de 1989, nomeou como equívoco biológico, uma explicação completamente diferente da descrita por Geoffrey Scott em seu livro:

Outro equívoco da crítica poderia ser chamado de biológico. Predomina nos países anglo-saxões, especialmente nos Estados Unidos, onde a arquitetura se refere a sentimentos físicos: a estrutura se reflete no “comportamento” e é ligada a aspectos existenciais físico-biológicos. Não podemos entrar nos detalhes dessa discussão porque ela iria muito longe.²²⁷

A princípio, consideramos que Lina Bo Bardi estivesse falando novamente dos nacionalismos e a suposta “dignidade” transmitida pela presença de arquiteturas, cuja estrutura, evoca o sentimento nacionalista. mas não podemos estabelecer isto com segurança. O ano de 1989, de sua palestra, coincidia com o ano das eleições presidenciais no Brasil.

Uma possível relação da “falácia biológica” na versão descrita por Lina Bo Bardi, nos faz recordar o próprio livro de Zevi: *Saber ver a arquitetura* no capítulo *as várias idades do espaço*. Na parte 6 de seu livro, Zevi faz um recorrido pela história da arquitetura associando os ritmos e impulsos de uma estrutura que refletiria no “comportamento” de quem se desloca pelo espaço. Vejamos um trecho:

²²⁷ BO BARDI, Lina. Uma aula de Arquitetura. *Revista Projeto*, n.133, 1990, p.103-08. In: RUBINO (Org.) 2009, p.165.

Se na igreja paleocristã o passo do homem era uniformemente cadenciado, deslizando na bizantina, retardado com cesuras que respondem a exigências puramente emotivas em Santa Maria in Cosmedin, aqui em Sant’Ambrogio, na Catedral de Modena, em San Zeno, de Verona, nas catedrais românicas da França. da Inglaterra, da Espanha e de toda a Europa, o caminho do homem responde a solicitações psicológicas muito mais complexas do que uma diretriz unívoca.²²⁸

Lina poderia também estar fazendo referência ao que Bruno Zevi chamou de “equívoco biológico”, ao comentar os perigos do termo orgânico aplicado à arquitetura, e não à classificação feita por Scott em seu livro. Bruno Zevi, em 1950, utilizou a mesma estratégia de Scott - a de nomear equívocos da crítica - no seu caso equívocos naturalísticos e biológicos - ao tentar justificar o entendimento distorcido do movimento orgânico, por ele mesmo anteriormente propulsado com seu livro *Verso un’Architettura Organica* (1945), apontando a teoria da *empfindung* como a base desta confusão:

L’equivoco della simpatia biológica è alla base dell’espressionismo, ed è abbastanza naturale che Arnold Whittick, il biografo di Mendelsohn, vi sia incorso. Nell’espressionismo, ricorderete, gli edifici tentavano di rappresentare sentimenti, stati d’animo, il loro contenuto emotivo e simbolico. (...) Ma la poetica dell’architettura organica, nella storica determinazione che essa ha assunto nel periodo moderno, non aveva nulla a che fare con queste generiche associazioni esteriori in cui il fattore vitale, il protagonista è l’edificio, mentre l’uomo

²²⁸ ZEVI, Bruno. (trad. Maria Isabel Gaspar e Gaëtens Martins de Oliveira). *Saber ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.90-91 (versão original em italiano de 1948).

rimane semplice spettatore con le sue psicologiche reminiscenze corporee.²²⁹

Segundo Raul Martínez Martínez - estudioso da obra de Zevi e de sua relação com a obra escrita de Scott - Zevi “modernizou” e “atualizou” o discurso de Scott, ao expandir as diferenças entre julgamento estético e julgamento arquitetônico (espaço interno), assim como sobre o conteúdo social da arquitetura. Mas Scott, muito antes de Bruno Zevi, em seu epílogo de 1924, havia se defendido de seus intérpretes literais, ou seja, daqueles que não haviam entendido a metáfora implícita (transcrição de uma coisa em outra) a partir da teoria de Theodor Lipps, aplicada à arquitetura, quando ele afirmara “que a arte arquitetônica é uma transcrição dos estados do corpo em formas do edifício”.²³⁰

Mesmo ao não parecer que Lina tenha trocado em 1989 a terminologia da falácia biológica proposta por Scott com a teorizada por seu amigo Bruno Zevi, é necessário notar que a analogia físi-psicológica (a diferença da físico-biológica), quando, por poucas vezes, foi utilizada por Lina Bo Bardi na descrição de seus próprios projetos, sempre foi claramente metafórica: como o “abraço” dos edifícios torre no SESC Pompéia, na interpretação de suas passarelas de concreto atuando como braços dos edifícios.²³¹

²²⁹ “O mal-entendido da simpatia biológica está no cerne do expressionismo, e é bastante natural que Arnold Whittick, o biógrafo de Mendelsohn, tenha tropeçado nele. No expressionismo, lembrar-se-ão, os edifícios tentavam representar sentimentos, estados de espírito, o seu conteúdo emocional e simbólico. Mas a poética da arquitetura orgânica, na determinação histórica que assumiu no período moderno, nada teve a ver com estas associações genéricas externas em que o motor vital, o protagonista é o edifício, enquanto o homem permanece um mero observador com os seus remanescentes psicológicos corporais”, (tradução nossa). ZEVI,

Naturalmente, esta analogia não faz com que o usuário do edifício sinta um gesto de carinho de um edifício pelo outro, mas apenas uma leitura, uma transcrição formal de um comportamento humano aplicado à arquitetura, como veremos nas teorias dos valores humanistas propostos por Scott. E não é à toa que o crítico Eduardo Subirats tenha identificado na arquitetura do Centro Cultural da Pompéia um “poderoso teor expressionista”.²³²

No entanto, também não descartamos que Lina tivera em mente, em 1989, como equívoco biológico, os adeptos do *Post Modern*, e algumas apropriações da teoria da *eiführung* por eles tratadas. Ao citarmos o livro de Scott, mostramos como Vincent Scully escrevia no prefácio sobre como Robert Venturi havia recuperado o discurso de Scott: valorizando a ação dos homens e como as formas físicas agem sobre seu espírito.²³³ Espírito e comportamento podem ser entendidos como sinônimos? Se sim, esta poderia ser uma analogia entre estrutura e comportamento, ou arquitetura e sentimento físico mencionada por Lina: novamente transformando em abstração cristalizada (não seria este o papel da teoria?) conceitos como: contradição, ambiguidade, dentro e fora, etc.

Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Milano: Einaudi, 1950, p.342.

²³⁰ “...it claims that architectural art is the transcription of the body states into forms of building.” SCOTT, 1999, p.161.

²³¹ “No meio, a área ‘non edificandi’. E... como juntar os dois ‘blocos’? Só havia uma solução: a solução aérea’, onde os dois ‘blocos’ se abraçam através das passarelas de concreto pretendido.” Texto de Lina Bo Bardi sobre o projeto do SESC Pompéia In: FERRAZ (Org.), 2008, p.231.

²³² SUBIRATS, Eduardo. Os gigantes e a cidade. Revista *Projeto*, n.149,1992, p.38. E também no texto Lina Bo Bardi In: FERRAZ (Org.), 2008, p.231.

²³³ VENTURI, 1992 (1966 v.o.), p.10.

Independentemente de nossas especulações incompletas sobre a declaração, também incompleta, de Lina Bo Bardi, o fato é que, o que Scott havia classificado como equívoco biológico - isto é, a uma leitura forçada de um ciclo de vida humana aplicada aos períodos históricos da arte - não conquistou a atenção de Lina, gerando em sua palestra de 1989 uma colocação que ficou em aberto, não encontrando correspondência fácil nas ilustrações anteriores, as de sua tese. De todos os equívocos levantados por Scott, o biológico é o que se aplica exclusivamente à historiografia. Entretanto, como iremos ver no capítulo referente ao contexto italiano de Lina Bo Bardi, as menções de 1957, em *Propedêutica* ao que chamamos de “as genealogias do moderno” apresentam semelhanças à falácia biológica da crítica, mas no sentido proposto por Scott e não àquele expresso em sua palestra.

Fica evidente, no entanto, o contragosto de Lina com a crítica norte-americana, para isso, analisaremos brevemente os livros da tradição acadêmica que utilizou em sua tese. Como vimos, Lina se baseou parcialmente no conteúdo das falácias da crítica denunciadas por Scott, utilizando-o principalmente para denunciar, através da sua visão de deslocamento de conceitos através da história, as falácias da crítica da modernidade construída que vivenciou, esta, por sua vez, apoiada em diferentes e variadas fundações.

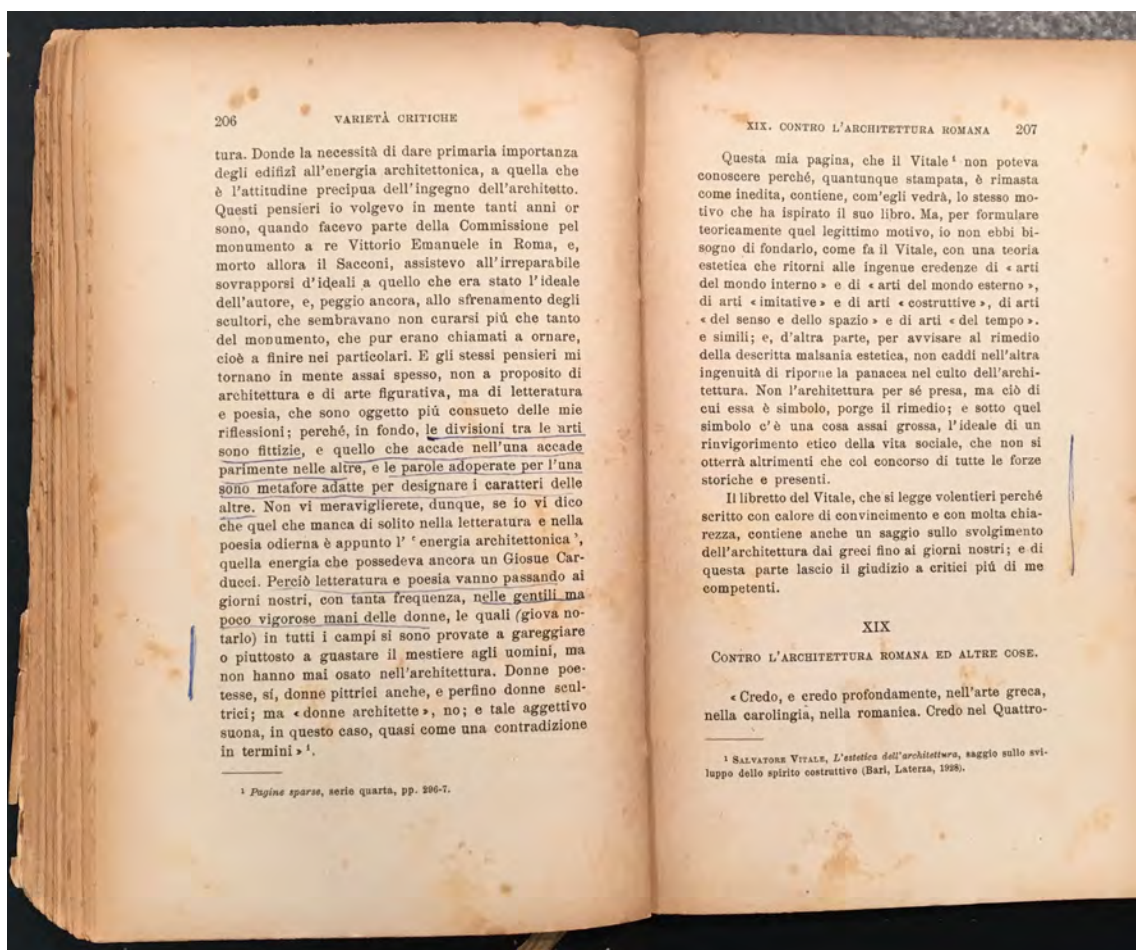
Num discurso atualizado para o nosso século, a pauta poderia se estender e pensarmos que a falácia biológica da crítica citada em sua

palestra pudesse estar relacionada aos norte-americanos valorizarem uma arquitetura ligada ao gênero dos arquitetos (no sentido de físico-biológico de masculino-feminino), conferindo para isso maior destaque a arquitetos homens? Pois a estrutura se refletiria no comportamento e estaria ligada a aspectos existenciais físico-biológicos, dos arquitetos homens, no caso. Um ano antes da palestra na FAU, Oscar Niemeyer havia sido laureado com o prêmio máximo conferido por aquele país, o Pritzker, cujas premiações até aquele momento contemplavam apenas homens. Vale citar, ainda, que lendo a sublinhados no livro de Benedetto Croce, pertencente ao casal Bardi, percebemos o quão difícil fora ser mulher na arquitetura na época de sua formação:

(...) le divisione tra le arti sono fittizie, e quello che accade nell'uma accade nelle altre, e le parole adoperate per l'una sono metafore adatte per designare i caratteri dele altre. (...) Perciò letteratura e poesia vanno passando ai giorni nostri, com tanta frequenza, nelle gentili ma poco vigorose mani dele donne, le quali (giova notarlo) in tutti i campi sono provate a gareggiare o piuttosto a guastare il mestiere agli uomini, ma non hanno mai osato nell'architettura. Donne poetesse, sí, donne pittrici anche, e perfino donne scultrici; ma 'donne architetto', no; e tale aggettivo suona, in questo caso, quase come um contradizione in termini.²³⁴

²³⁴ "(...) as divisões entre as artes são fictícias, e o que acontece em uma delas acontece nas outras, e as palavras usadas para uma são metáforas adequadas para designar os aspectos das outras. (...) É por isso que a literatura e a poesia estão passando com tanta frequência em nossos dias para as mãos gentis, mas não muito vigorosas, das mulheres, que (vale a pena observar) em todos os

campos tentaram competir, ou melhor, atrapalhar o ofício dos homens, mas nunca ousaram na arquitetura. Mulheres poetas, sim, mulheres pintoras também, e até mesmo mulheres escultoras; mas "mulheres arquitetas", não; e tal adjetivo soa, nesse caso, quase como uma contradição de conceitos.", (tradução nossa). CROCE, 1934, p.206-207.



tura. Donde la necessità di dare primaria importanza degli edifizii all'energia architettonica, a quella che è l'attitudine precipua dell'ingegno dell'architetto. Questi pensieri io volgevo in mente tanti anni or sono, quando facevo parte della Commissione pel monumento a re Vittorio Emanuele in Roma, e, morto allora il Sacconi, assistevo all'irreparabile sovrapporsi d'ideali a quello che era stato l'ideale dell'autore, e, peggio ancora, allo sfrenamento degli scultori, che sembravano non curarsi più che tanto del monumento, che pur erano chiamati a ornare, cioè a finire nei particolari. E gli stessi pensieri mi tornano in mente assai spesso, non a proposito di architettura e di arte figurativa, ma di letteratura e poesia, che sono oggetto più consueto delle mie riflessioni; perché, in fondo, le divisioni tra le arti sono fittizie, e quello che accade nell'una accade parimente nelle altre, e le parole adoperate per l'una sono metafore adatte per designare i caratteri delle altre. Non vi meraviglirete, dunque, se io vi dico che quel che manca di solito nella letteratura e nella poesia odierna è appunto l'energia architettonica¹, quella energia che possedeva ancora un Giosue Carducci. Perciò letteratura e poesia vanno passando ai giorni nostri, con tanta frequenza, nelle gentili ma poco vigorose mani delle donne, le quali (giòva notarlo) in tutti i campi si sono provate a gareggiare o piuttosto a guastare il mestiere agli uomini, ma non hanno mai osato nell'architettura. Donne poetesse, sì, donne pittrici anche, e perfino donne scultrici; ma « donne architetto », no; e tale aggettivo suona, in questo caso, quasi come una contraddizione in termini »¹.

¹ *Pagine sparse*, serie quarta, pp. 206-7.

Questa mia pagina, che il Vitale¹ non poteva conoscere perché, quantunque stampata, è rimasta come inedita, contiene, com'egli vedrà, lo stesso motivo che ha ispirato il suo libro. Ma, per formulare teoricamente quel legittimo motivo, io non ebbi bisogno di fondarlo, come fa il Vitale, con una teoria estetica che ritorni alle ingenue credenze di « arti del mondo interno » e di « arti del mondo esterno », di arti « imitative » e di arti « costruttive », di arti « del senso e dello spazio » e di arti « del tempo ». e simili; e, d'altra parte, per avvisare al rimedio della descritta malsania estetica, non caddi nell'altra ingenuità di riporre la panacea nel culto dell'architettura. Non l'architettura per sé presa, ma ciò di cui essa è simbolo, porge il rimedio; e sotto quel simbolo c'è una cosa assai grossa, l'ideale di un rinvigorismento etico della vita sociale, che non si otterrà altrimenti che col concorso di tutte le forze storiche e presenti.

Il libretto del Vitale, che si legge volentieri perché scritto con calore di convincimento e con molta chiarezza, contiene anche un saggio sullo svolgimento dell'architettura dai greci fino ai giorni nostri; e di questa parte lascio il giudizio a critici più di me competenti.

XIX

CONTRO L'ARCHITETTURA ROMANA ED ALTRE COSE.

« Credo, e credo profondamente, nell'arte greca, nella carolingia, nella romanica. Credo nel Quattro-

¹ SALVATORE VITALE, *L'estetica dell'architettura*, saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo (Bari, Laterza, 1928).

Fig.4.75: Sublinhados e marcações no livro: CROCE, 1934, p.206-207. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp, fotografia para uso acadêmico.

4.9 A Tradição Acadêmica

Nas notas do *Prefácio* de Propedêutica, Lina Bo Bardi esclareceu que o humanismo a que ela se referia se assemelhava aquele do movimento histórico dos séculos XV:

(...) embora o novo humanismo ao qual aludimos é mais próprio à exigência fundamental que animava os primeiros humanistas italianos – ou seja a de encontrar *no homem* a sua própria medida e dignidade do que ao pseudo-humanismo ‘transcendentista’ da *contra-reforma*.²³⁵

Para Scott, humanismo significava o esforço dos homens para pensar, sentir e agir por eles mesmos e, portanto, viver de acordo com o que resultar disso, numa busca constante para ampliar o poder humano. Scott reconhecia que havia uma aproximação entre humanismo e pedantismo, mas ressaltava que o humanismo ideal seria a antítese do pedantismo. Para ele, exemplos de humanistas renascentistas seriam: Brunelleschi, Macchiavelli, Miquelângelo, Cesare Borgia e Galileo.²³⁶ Para Lina Bo Bardi em sua tese, lhe serviram de exemplo: Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Piero della Francesca e Luca Pacioli, principalmente.

Mas o que fez da arquitetura renascentista uma arte acadêmica? Scott destacava três pontos: o renascimento da erudição clássica, a invenção da imprensa e a descoberta de Vitruvius. Com o tratado vieram as “regras”, às quais “os humanistas renascentistas se aferraram; elas foram citadas, ilustradas, veneradas, louvadas;(...)”. Contudo, e ainda

²³⁵ BO BARDI, 1957, p.72.

²³⁶ Scott, 1999, p.144. A ideia de um humanismo como o esforço dos homens para pensar, sentir e agir por eles mesmos, encontra paralelo nos escritos de Lina em *Cinco Anos entre os “Branços” (Mirante das Artes, n.6, 1967)* quando narra a experiência do MAMB na “criação de um movimento popular que assumindo os valores de

uma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre pudesse (...) entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força de um novo humanismo (nem humanitarismo nem ‘Umanesimo’). Ver em FERRAZ, (Coord.), 2008, p.161.

segundo Scott, o mais importante em relação a estas “regras”, resultava da total liberdade com que os mestres humanistas tiveram para desconsiderá-las quando julgaram necessário.

Para o autor, não haveria nenhum problema numa arte acadêmica – ou numa tradição acadêmica como a Renascentista – quando ela não fosse uma recusa ao livre pensar, uma incapacidade de imaginar ou um apagar das energias verso o novo; ou ainda onde a erudição não representasse um fim, mas um meio. Pois, do contrário, ela seria uma “teoria acadêmica”, um campo árido de regras, produzindo uma arquitetura super-intelectualizada, confinando a beleza ao código das cinco ordens; ou em outras palavras, mais uma falácia, não da crítica, mas da prática.

Não deixa de ser curiosa a escolha de Lina Bo Bardi de R. G. Collingwood, Geoffrey Scott e, como veremos adiante, das ideias do Padre Lodoli em sua tese, pois os três pensadores trouxeram, com toda a sua devida erudição, uma crítica implícita a teorias acadêmicas. No caso de Collingwood, sua crítica à diferenciação entre homens de ação e pensadores; no caso de Geoffrey Scott a crítica ao pedantismo que dita regras; e Lodoli, como veremos, foi um filósofo de grande irreverência, criticando precocemente até mesmo a Vitruvio. Em *Propedêutica*, Lina reverberou a crítica de Le Corbusier, expressa no seu livro *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), a respeito do desenho ensinado na escola de Beaux Arts de Paris: “Le dessin a tué l’architecture”(o desenho matou a arquitetura).²³⁷ P. M. Bardi também recordou em seus escritos a denúncia de Le Corbusier ao equívoco do ensino acadêmico: “pois tudo o que para os gregos era paixão, criação, invenção e pureza

acabou nos imitadores como simples piada”.²³⁸

Em 1989 Lina creditou, novamente em sua palestra, a identificação da liberdade em sua arquitetura com “a capacidade de ser livre perante as coisas” e para isso seguiu citando as falácias de Scott:

Mas para tudo isso é preciso ter uma posição política, socioeconômica e uma formação técnica decentes, não criar ‘compromissos’ e não seguir as premissas dos ‘equívocos’ da crítica tradicional de arquitetura.

Poderíamos indagar, tentando resumir brevemente, o que realmente significaria “não seguir as premissas dos equívocos...” a que Lina se referiu naquela ocasião. Se seguirmos os conceitos de Scott, arriscaríamos dizer que para escapar dos “equívocos” deveríamos primeiro confiar na nossa percepção real da arquitetura mais do que em conceitos literários da crítica, ou nos memoriais descritivos de projetos de grande carga interpretativa; e, com isso, entender a arquitetura como uma arte concreta, livre de regras, mas com princípios humanistas, onde:

1. Seus elementos se baseariam na tríade vitruviana, cujos propósitos nem sempre são coincidentes (pois há “capacidade de escolha”, de estabelecer hierarquias);
2. O uso da tecnologia e mão de obra deveriam ser coerentes com seu tempo e lugar;
3. Não se antepusessem excesso de significados literários, simbólicos ou passadistas frente aos conceitos formais (falácia romântica), pois estes serão resultantes indiretos (secundários) da percepção humana direta de “Massa, Espaço, Linha e Coerência”;

²³⁷ BO BARDI, 1957, p.64.

²³⁸ BARDI, 1984, p.38.

4. A apreciação ou inspiração na natureza diferiria de uma arte tal qual a natureza (falácia naturalista ou pitoresca), isto é, se entenderia que natureza (o que é natural ao mundo) e arte construtiva (produto dos homens) funcionam através de meios diversos;

5. As estruturas dos edifícios não se resolveriam apenas cientificamente, através de cálculos de resistência (falácia mecânica), mas também seriam consideradas por sua estética, isto é, a percepção humana pura;

6. Se entenderia que a esfera de atuação da ética e da estética diferem (falácia ética), ainda que seja importante considerar que haja uma identidade inerente às suas percepções, associada ao caráter dos homens;

7. As metáforas fisiopsicológicas (*einführung*) derivadas da apreciação direta da arquitetura, não corresponderiam a “temas” a serem aplicados ao fazer arquitetônico (ver valores humanistas ou a “falácia biológica” de Zevi), mas entendidas como percepções estéticas associativas do homem e seu corpo, na leitura da arquitetura.²³⁹

No livro de Scott foram feitas muitas ressalvas e explicações, carecendo de exemplos visuais para um melhor entendimento de suas proposições - algo que Scott não fez nenhuma questão de fornecer em seus escritos. Acreditamos que, para nós, hoje, a arquitetura de Lina Bo Bardi seja um bom exemplo destes limites e destas liberdades, pois, como já dito, a arquitetura pensada por Lina flertou com valores românticos, pitorescos, naturalistas, com analogias fisiopsicológicas, explorando as tecnologias estruturais (mecânicas), bem

como assumindo diversas associações entre ética e estética, sem fechar-se somente a estas questões, pois sua arquitetura estava antes de tudo solidamente vinculada àquilo que é inerente à construção e ao uso humano.

Lina no subcapítulo *Atualização Metodológica* de sua tese utilizou uma citação de Viollet-Le-Duc para mostrar como a prática era a aplicação da teoria às necessidades dos homens: “qui fait plier l’art et la science à la nature des matériaux, au climat, aux mœurs d’une époque, aux nécessités du moment.” A arquiteta em seguida listou uma série de temas que aconselhava serem abordados pelos professores. Vale a pena recordá-los:

1) Estando as necessidades da vida moderna em rápido e contínuo desenvolvimento, com consequências, por isso mesmo, imprevisíveis, até mesmo para o futuro próximo, o mesmo se dando, necessariamente, com sistemas individuais e coletivos aos quais a Arquitetura está intimamente ligada, a única base sólida e invariável sobre a qual o estudante pode trabalhar e se orientar de maneira eficiente é o enquadramento num método.

2) É preciso dar ao estudante a consciência de que a Arquitetura é uma atividade que não sai — como toda atividade humana - dos limites da natureza, sendo sempre conveniente inspirar-se nela, como critério de certeza da validade de uma obra.

3) É oportuno dar ao estudante a disciplina mediante a qual subordinar os desejos de afirmações meramente estatizantes — perigosa tendência à extravagância, ao exagero ou à ênfase retórica - à exata visão da finalidade concreta a que a obra se destina.

4) É necessário esclarecer que a independência perante a possível

²³⁹ Os itens foram desenvolvidos como resumos obedecendo aos temas abordados nos capítulos do livro de Scott.

influência das obras já realizadas, ou, pior ainda, das modas momentâneas, mal assimiladas e compreendidas, constitui, no que concerne a parte formal da "aparência", a base da "liberdade de projetar".

5) É preciso explicar o sentido ético da profissão de arquiteto, baseado na firme resistência às pressões - quando ilógicas do cliente, e de seus interesses e ambições, cuja competência é geralmente inferior à do arquiteto.

6) É necessário, igualmente, superar a "fratura" histórica de um conflito de transição entre o "antigo" e o "moderno", procurando esclarecer e compreender a continuidade da história, e iluminando assim a mente do estudante mediante o hábito da cultura com relação à profissão, ou seja, à vida real.

O "enquadramento num método" foi visto por Lina como algo que mais importante que o ensino de teorias, pois além de remeter aos ensinamentos de Gropius, antecedeu às ideias modernas, estando, por exemplo, já previsto no tratado *beauxartiano* de Julien Guadet, conforme aludido por Lina Bo Bardi em *Propedêutica* em sua análise acerca dos tratados históricos.

Lina encarou a disciplina de Teoria da Arquitetura como hoje um livro de metodologia científica aborda o que constitui uma "pesquisa científica": um estudo planejado onde o método de abordagem do problema caracteriza o aspecto científico da investigação.²⁴⁰ Mas qual foi o método proposto por Lina: ora, pesquisas sempre partem de problemas, de dúvidas, e Lina partiu de *Problemas de Teoria de Arquitetura* (capítulo 1) e *Problemas de Método* (capítulo 2). Lina enquadrou o próprio tema da disciplina como um problema.

²⁴⁰ PRODANOV, Cleber Cristiano. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas de*

O entender que a Arquitetura é "uma atividade que não sai dos limites da natureza" é uma premissa da pesquisa de Lina Bo Bardi que poderia ser chamado de Vitruviana, isto é, o de atender aos requisitos da *firmitas* (construção e estabilidade), - abordado também por Nervi na expressão "comandarle ubbidendo" ao fazer referência à natureza e os materiais à disposição do arquiteto (provavelmente em decorrência dos ensinamentos de Viollet-le-Duc).

A ordem organizada por Lina para enunciar os temas relevantes ao ensino no subcapítulo de conclusão de sua tese, *Atualização Metodológica*, nos leva a crer que ela partiu dos problemas (o título dos capítulos), enunciou suas premissas, e levantou gradativamente as suas hipóteses (respostas ou o como), como as aqui explicitadas, bem como o objetivo de sua tese (para quê?):

Na "não subordinação a desejos meramente estéticos", ou na prioridade dos valores utilitários, Lina nos guiou também através ensinamentos do Padre Lodoli – temas estes que serão discutidos no capítulo referente ao contexto italiano, bem como no que será visto em *Scienza o Arte*, onde os sublinhados de Lina Bo Bardi mostram uma professora atenta aos dizeres do Mestre Nervi: nos generosos conselhos, frutos de sua experiência prática, sobre a necessidade da "resistência às pressões de interesse e ambições de clientes" (ética perante o comitente).

Na necessária "independência das modas mal assimiladas e compreendidas", a arquiteta-professora encontrou relação com os temas abordados pelas falácias de Geoffrey Scott, entre eles, o equívoco causado por adoração passadista ou romântica, por justificativa

pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013, p.43.

eminentemente mecânica ou ética; enfim, temas capazes de se sobrepor e/ou levar a uma desconsideração da linguagem concreta da arte arquitetônica.

Por último, ou como visto no início, o objetivo (para quê?) da tese de Lina: “compreender a continuidade da história” – o tema que guiou a tese de Lina em muitos e amplos caminhos, e que foi, sem dúvida, como já abordado, um assunto caro ao filósofo das ideias R.G. Collingwood.

4.9.1 tratados avaliados por Lina Bo Bardi

The very old, very skeptical, very romantically minded, very Jewish, Prime Minister of England, had, one imagines, become infinitely exhausted by the dinner table prattling of the desperately open-minded Dean who, most depressing of all, had confessed to a disbelief in dogma; and the tone of Disraeli's reply is completely opposed to that of French Positivism: 'Well, Mr. Dean, well – I am sadly disposed to say no dogma, no dean, Mr. Dean.'

Colin Rowe, Program vs.Paradigm²⁴¹

Os primeiros exemplos de tratados citados em *Propedêutica*, no subcapítulo *Acerca de Alguns Tratados*, foram: o de um contemporâneo à tese de Lina, o do norte-americano Talbot Hamlin de 1952, e outro de um italiano Renascentista, os famosos *Libri de Serlio*, datados de 1537. Iremos fazer uma excursão pelos livros de teoria tratados neste subcapítulo, bem como naqueles que reaparecem em *Teoria da Arquitetura e Caracteres dos Edifícios*.

Se seguirmos as menções de Lina Bo Bardi às publicações de Hamlin, a quem ela chamou

²⁴¹ “O muito velho, muito cético, muito romântico, muito judeu, primeiro-ministro de Inglaterra, tinha, imagine, ficado infinitamente exausto, à mesa de jantar, com o tagarelar do Reitor supermente aberta que, mais deprimente de tudo, tinha confessado uma descrença em dogmas; e o tom da resposta de Disraeli foi completamente oposto ao do Positivismo francês: ‘Bem, Sr. Reitor, bem - estou tristemente disposto a lhe dizer: sem

de “o mais reputado tratadista norte-americano”²⁴² e, na sequência de seus escritos, ironizou o fato de na introdução de tal livro terem afirmado que “a obra sucede e supera a de Guadet”; veremos também que a professora fez uma crítica implícita ao método de ensino de Hamlin, comparado pejorativamente ao do seu professor da Escola de Roma. Lina questionava Gustavo Giovannoni por dispor das obras “rigidamente classificadas por categorias”, por sua vez, Hamlin pecava pela falta de critério classificatório:

Na introdução de *Forms and Functions*, atualizada exemplificação que é, da arquitetura de nosso século, se afirma que a obra sucede e supera a de Guadet; todavia em nosso entender, se não tem sentido dividir a Arquitetura à maneira de Giovannoni – Áulica, ou seja Monumental, e Prática – poderá causar, igualmente, um certo mal estar ao estudante, encontrar a Basílica de Constantino e a Catedral de Chartres comparadas e quase equiparadas ao Capitol de Lincoln, Nebraska, e a uma modesta *beach house*.²⁴³

Lina inclusive deixou marginalias no livro, que reforçam a crítica às comparações levianas: “tropo rápido, tropo facile”, escreveu. Uma ilustração retirada do mesmo livro de Hamlin, onde se vê um complicado diagrama das funções de um quarto (ou “o esquema rigoroso de um *bedroom*”²⁴⁴), ajuda a completar o mal-estar a que a arquiteta se referia. Ou ainda o discurso teórico de Hamlin repleto de adjetivos elogiosos a respeito do projeto historicista do edifício do State Capitol na cidade de Lincoln, Nebraska, do

dogma, sem reitor, Sr. Reitor.”, (tradução nossa). ROWE, Colin. Program vs. Paradigm. *The Cornell Journal of Architecture*. Ithaca, New York: 2:8-19, p.14.

²⁴² BO BARDI, 1957, p.52.

²⁴³ *Ibid.*, p.52. Um edifício para o tribunal de Justiça, uma catedral, o palácio do governo e uma casa de praia.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.53.

arq. B. G. Goodhue, foi citado por Lina nas notas das ilustrações de sua tese: “A plan of superb and logical formality...”. Com isso, entendemos que a arquiteta estava exemplificando uma falácia da crítica, ainda que não tenha sido dito desta forma.²⁴⁵ As analogias com os projetos para a nova capital do Brasil, presentes na publicações da Revista *Módulo* no ano de 1957, poderiam ser estabelecidas: um edifício representativo do governo de um moderno com inspiração clássica e os complicados diagramas de um quarto – o presidencial, no caso.

Por outro lado, não podemos desconsiderar que Lina Bo Bardi compartilhou com o tratado de Hamlin o interesse pelas fotografias ampliadas da natureza, feitas por Charles Blossfeldt. Fonte similar de ilustração foi utilizada em *Propedêutica* ao mencionar fatos de “quando a natureza é arquiteto”.²⁴⁶

No entanto, ao citar a obra rara de Serlio, de praticamente quatro séculos de distância, ao seu momento histórico, Lina fez a analogia com o estudo de línguas arcaicas, ou seja, elas serviriam como o conhecimento de “poemas eternos”, manifestando, contudo, a devida ressalva de que não serviriam como regras. Em *Propedêutica*, nem mesmo Serlio escapou do olhar certeiro de Lina, pois nem a distância temporal impediu a “não conciliação” com a história, no que ela identificou como “portador das mesmas incongruências acima indicadas” fazendo referência a um outro equívoco por ela detectado: elementos decorativos que anulavam a ideia estrutural da arquitetura.²⁴⁷ Scott, se referia favoravelmente, ao tratar a falácia mecânica, a elementos decorativos que expressassem uma lógica construtiva

nem sempre verdadeira, como no caso das molduras que expressam colunas e pilares em destaque, mas não no sentido de elementos decorativos que subvertem a lógica construtiva ali expressa, como as chaves de arco superdimensionadas. No entanto, esta crítica de Lina estaria próxima também às ideias funcionalistas de Lodoli, como veremos no próximo capítulo.

²⁴⁵ “Uma planta de formalidade incrível e lógica.”, (tradução nossa). *Ibid.*, p.85.

²⁴⁶ BO BARDI, 1957, p.63

²⁴⁷ BO BARDI, 1957, p.54. Outra vez Lina poderia estar se dirigindo à estrutura das arcadas dos palácios projetados por O.N., pela ilusão estrutural de sua sustentação de todo o edifício.

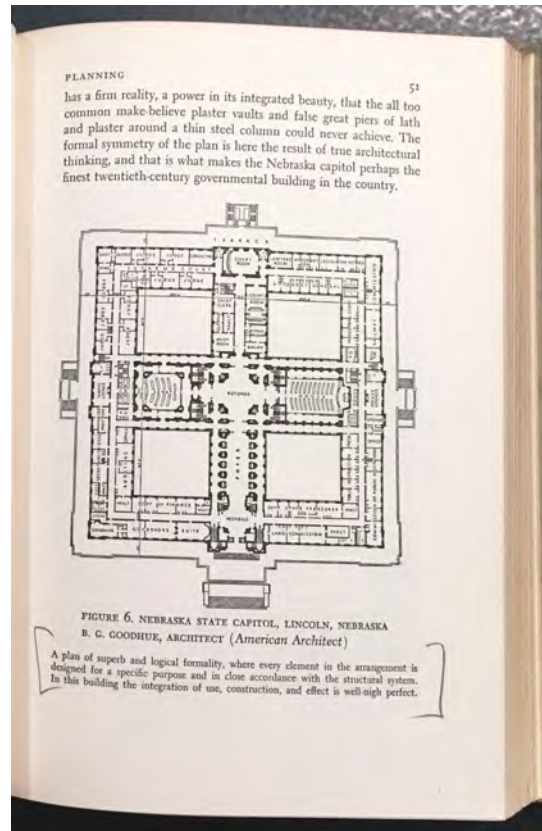
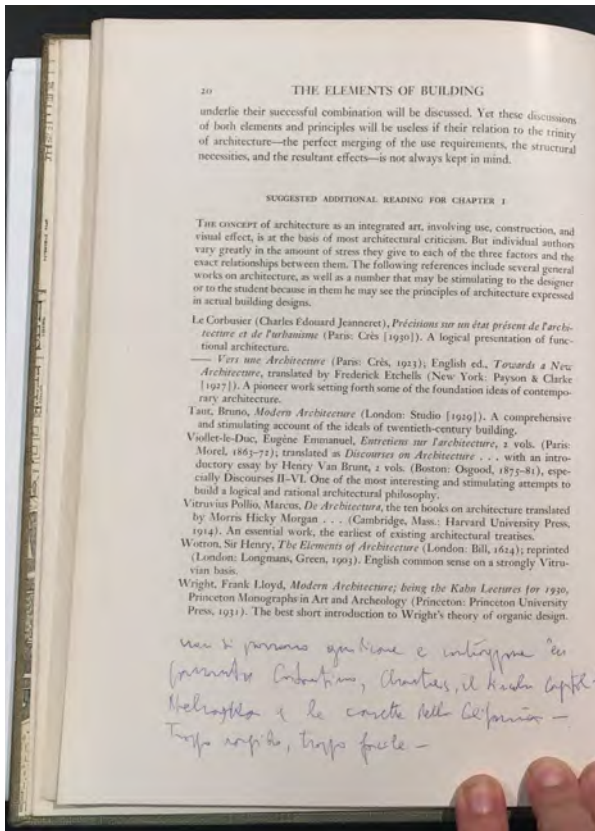


Fig.4.76: Páginas com marginalias no livro de Talbot Hamlin. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Sup. à esq.: Marginalia de Lina: “non si possono giudicare e contraporre en passant Constantino, Chartres, il Lincoln Capitol del Nebraska e le cassette dela California – troppo rapido, troppo facile –”. Sup. à dir.: Ilustração do edifício do State Capitol. Inf. à dir.: fotografias de Blossfeldt como inspiração para o uso de ornamentos na arquitetura. HAMLIN, Talbot. *Forms and functions of twentieth-century architecture: in four volumes* / [editado por] Talbot Hamlin. New York: Columbia Univ. Press, 1952, pp. 20, 51 e 742.



4.9.2 alguns professores franceses

Das obras contemporâneas à aspirante a professora, ainda foram citados os livros de André Lurçat (1953) e de André Gutton (1949, 1954, 1956 – os diferentes volumes), ambos professores da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris, e ambos também duramente criticados na tese de Lina: o primeiro por ser *forbici e colla*, ainda que Lina não tenha repetido este termo, mas aplicado a descrição:

uma das particularidades deste tratado consiste em não citar autores e não oferecer notas, mantendo um tom categórico que não é próprio dos estudos universitários.²⁴⁸

E o outro francês, Gutton, lembrado pelos lapsos de ignorância geográfica e de autores, ainda que os tais erros não tenham sido apontados ou explicados pela autora.²⁴⁹

André Lurçat havia sido membro do CIAM e adquiriu uma boa reputação de arquiteto moderno na França, Lina atacara criticamente o seu tratado por apresentar ideias já superadas no ambiente europeu e por isso em desacordo com a nova arquitetura brasileira, reiterando ainda:

Parece-nos que ele, com todos os seus merecimentos de arquiteto, não consiga colocar realmente o problema de uma 'comunicação didática', (...) apresentando, por outras palavras, um grau mínimo de inteligibilidade.²⁵⁰

Vinte sete anos depois da tese de Lina e através de Pietro Maria Bardi, em seu livro *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil* (1984), encontramos uma crítica

semelhante a de Lina a Gutton, mas endereçada a André Lurçat:

Da América do sul pouco se sabia na Europa, diria até geograficamente, pois num dos tratados mais difundidos, o de André Lurçat, nos deparávamos com tremendas confusões em relação a cidades brasileiras, muitas vezes registradas como se fossem argentinas.²⁵¹

Ao que parece, por seu trabalho editorial, o casal Bardi tinha os olhos treinados na detecção de erros, tanto geográficos como ortográficos, como percebemos nas pequenas correções de leitura que nos deparamos em seus livros.

Independente da visão de Lina sobre o tratado de Lurçat, especificamente no livro III (*Le moyens plastiques employés dans l'architecture*), encontramos nele aspectos históricos de elementos plásticos de arquitetura que podem ser relacionados com a obra construída de Lina Bo Bardi, na atenção a técnicas construtivas de muros e suas argamassas.

Estranhamente, o *Essai sur la Theorie de l'Architecture* (1946) de George Gromort, livro base do curso ministrado da École de Beaux Arts, foi citado por Lina Bo Bardi simplesmente nas notas, numa alusão ao tratado histórico de Julien Guadet, a quem este professor admirava. Mas, como já mencionamos ao falarmos sobre as fontes que aludiam a Scott, Gromort foi um destes livros nos quais Lina encontrou correspondentes teóricos a seus posicionamentos, sem lhe dar o devido crédito por isso.

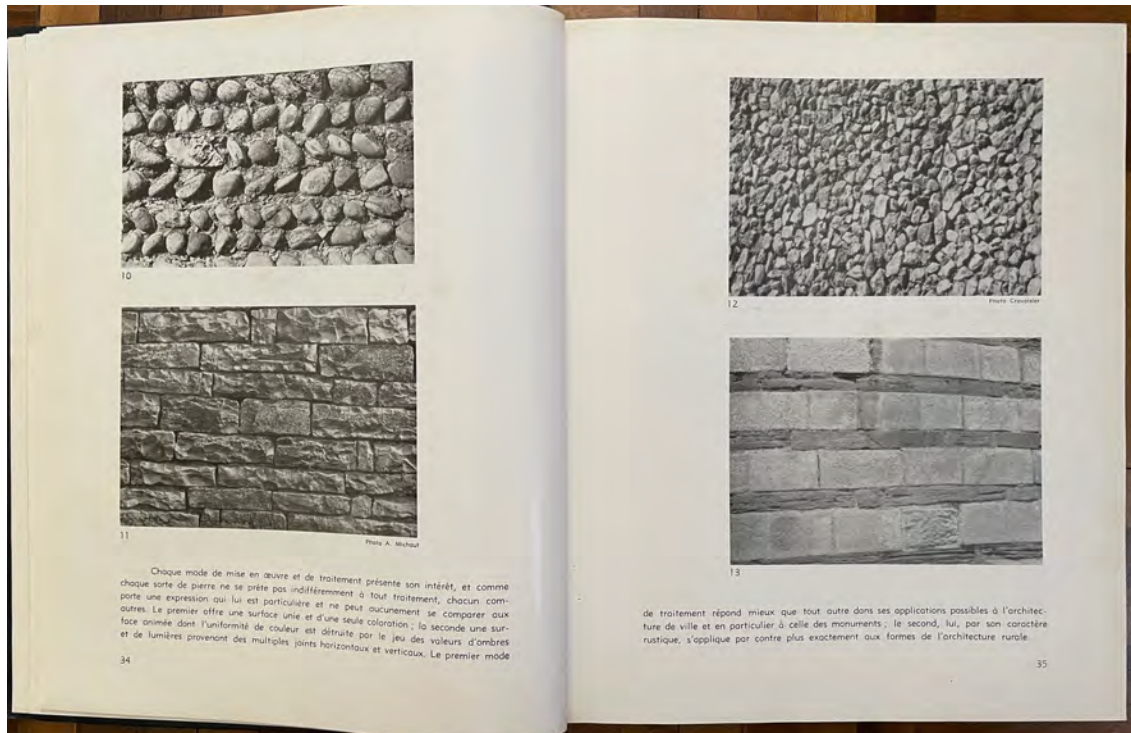
²⁴⁸ BO BARDI, 1957, p.8.

²⁴⁹ BO BARDI, 1957, p.7. Na sua construção de uma história viva, ao exemplificar o horror de Louis Sullivan ao ensinamento das ordens clássicas como uma gramática, Lina se equivocou e trocou o *Illinois Institute of Technology* pelo

Massachusetts Institute of Technology. Nada grave, mas ficou curioso ao anteceder justamente uma correção neste sentido.

²⁵⁰ Ibid., p.55

²⁵¹ BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984, p.43.



36
dans l'ombre. C'est évidemment là un moyen architectural de pure plastique, mais qui, par la mise en œuvre de simples différences de saillies et des dispositions heureusement combinées entre les proportions, conduit aux effets les plus puissants et les plus expressifs.

★

L'ondulation peut ne pas être toujours accusée dans le plan horizontal. L'artiste, en effet, possède toute liberté pour déterminer le sens dans lequel se développera le mouvement. Celui-ci, généralement observable dans le cas que nous venons d'indiquer, agit en certaines circonstances, en certaines architectures, selon une direction perpendiculaire. Telle se présente l'architecture khmère, en particulier dans ses réalisations d'Angkor. Il ne s'agit plus ici de recherches identiques à celles des architectes baroques ; en effet, le profil trace sa génératrice dans un plan vertical, et, tout comme le bandeau ou la corniche, y traduit son action par une accumulation de lignes horizontales ; mais, contrairement à ces derniers éléments qui ne modulent qu'en une zone superficielle réduite, la modulation intéresse la surface murale en toute sa hauteur et dans toute son étendue. Cette surface est ainsi ondulée ou brisée non plus dans le sens horizontal, mais dans le sens vertical, et les ondulations, au lieu d'être vastes et tendues, sont serrées et fortement accusées en un contraste répété de saillies et de retraits. Nouveau

114

Fig.4.77: Páginas do livro de Lurçat. Fonte: LURÇAT, André. *Formes Compositions et Lois d'Harmonie*. Éléments d'une Science de l'esthétique architecturale. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1955 (A versão pertencente à Lina da edição de 1953 não foi encontrada).
Inf. À esq.: As modenaturas onduladas, exemplificadas pelo livro de Lurçat ao longo da história, e nesta página comparadas a um edifício em Angkor, Camboja, p.114. Seriam estas "ideias não totalmente consentâneas com a atualidade"? Sup.: Fotografias de muros de pedra (muro da região de Lyon, feito de seixos; muro da Borgonha feito de pedra talhada; muro em cascalho e muro romano do Templo de Marte vingador), presentes no mesmo livro de Lurçat, p.34-35. Fonte: LURÇAT, André. *Formes Compositions et Lois d'Harmonie*. Éléments d'une Science de l'esthétique architecturale. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1955 (A versão pertencente à Lina da edição de 1953 não foi encontrada).

4.9.3 O Mestre Julien Guadet

Por outro lado, a obra do célebre professor da *École de Beaux-Arts*, o tratadista Julien Guadet (1834-1908), foi nomeada por Lina como “o mais sério tratado de teoria dos tempos recentes” e colocado como exemplo de substituição da fórmula de “tratado a ser seguido oficialmente” para a fórmula “tratado a ser colocado em discussão”, onde a arquiteta fez apenas um pequeno reparo: o capítulo sobre a dignidade do arquiteto deveria anteceder as das lições, “porque a ideia precede o instrumento”.²⁵² Lina pode ter feito aqui uma analogia à filosofia de Platão, de que “a alma precede o corpo”, já que formação do homem moral seria o objetivo de toda a educação.

Segundo Comas, Guadet sempre fora o livro de cabeceira de Lúcio Costa. Com base nisto, diríamos até, que a maneira como Lina reverencia o mestre francês, não estaria afastada da visão de respeito que a arquiteta tinha por Lúcio.

A arquiteta também pontuou o fato de Guadet, na condição de assistente de Charles Garnier (cujo livro de história *L’Abitazione Umana* é utilizado por Lina em três ilustrações de sua tese), ter se submetido à moda parisiense de um “ecletismo, sem medida” mas isto pareceu ter sido atenuado pelo fato do mestre consciencioso admitir, contudo, o “ponto de vista alheio”. Com todas as citações retiradas de seu tratado, a arquiteta operou em sua tese de forma a fazer com que o leitor ouvisse as vozes do passado, no que entendemos uma aplicação de uma história em ato, ou seja, de

humanização da história. O posicionamento escolhido dos escritos de Guadet mostrava um professor favorável a um passado que inspira, mas não a de um passado que impede o novo de surgir. E, como já visto no caso das proporções e unidades de medidas, a aspirante a professora encontrava humanidade no mestre, inclusive no que apontou como “observações contraditórias”, por este ter admitido que era impossível dar regras a respeito de medidas. Como já dissemos, Lina estava interessada no lado “moral” dos ensinamentos do professor francês, não na permanência do conteúdo clássico transmitido. E para isto lançou mão de duas citações cruciais do grande mestre: a primeira era em defesa do método de ensino e da superioridade do estudante, e não do objeto estudado,²⁵³ a segunda sobre “a cisão entre ‘Arquitetura’ e decoração...O equívoco que fazia estremecer a Guadet”.²⁵⁴ E isto nos faz tentar imaginar o ponto de vista de Lina em 1957, pois se Guadet, quase meio século antes, condenara tal erro, o que não diria se soubesse que na FAU existia a cadeira na qual Lina lecionara e que tanto lhe desagradava o nome: *Composição Decorativa*.

²⁵² BO BARDI, 1957. p.9.

²⁵³ “Ce que faut l'étude supérieure c'est la supériorité de l'étudiante ou de la méthode et non pas de l'objet étudié... Ce qui fait l'étude inférieure au contraire.. c'est l'étude incomplète

hätive et légère, infériorité cette fois encore de l'étudiant ou de la méthode et non pas de l'objet étudié.” Ibid. p.9. citando a GUADET, *Éléments e Théorie de L’Architecture*, 1909, 5a.ed., Paris.

²⁵⁴ BO BARDI, 1957, p.53.

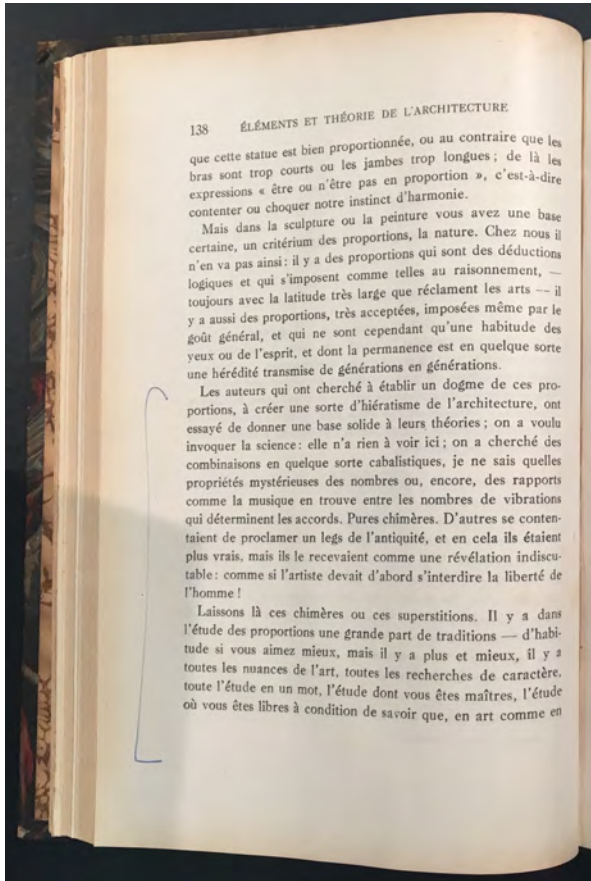
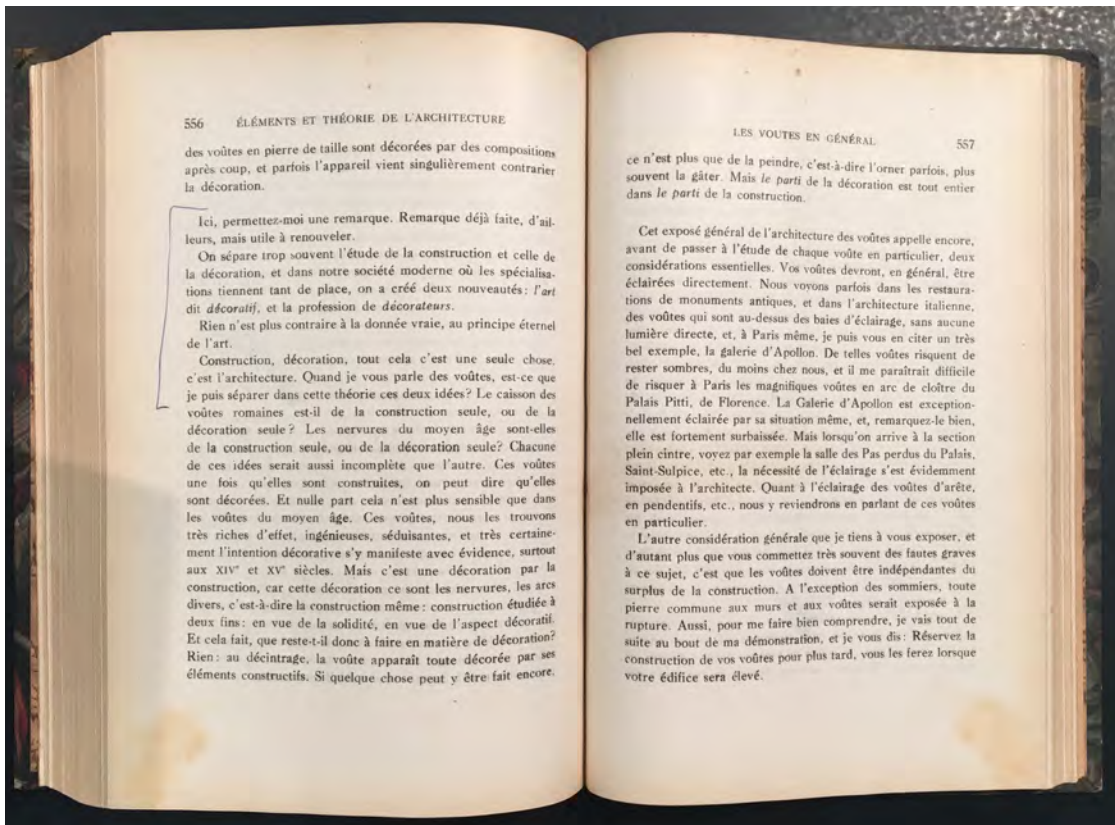


Fig.4.78: Marginálias no tratado de Guadet. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Na irreverência de Lina, as marcações à caneta nos livros. À esq.: Destaque lateral de Lina em trecho referente às proporções na arquitetura. Na página abaixo: Destaque lateral de Lina em trecho referente a unidade do termo dito decoração com a arquitetura. GUADET, J. *Éléments et théorie de l'architecture*: cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris: Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (1894). Tomo I, p.138 e 556.



4.9.4 entre Guadet e Hamlin

Não haverá nada entre Guadet e Hamlin?²⁵⁵ – perguntava retoricamente Lina Bo Bardi, para depois lamentar a distinção profissional entre teoria e prática, e que a arquitetura de Wright, Le Corbusier e Mies van der Rohe não haviam sido interpretadas no seu “real sentido”. Qual sentido seria este?

É importante pontuar que em nenhum momento em *Propedêutica*, Lina apresentou os cinco pontos de arquitetura decorrentes do sistema-*dom-ino* de Le Corbusier (nem mesmo as cinco ordens clássicas a que este fazia uma analogia histórica) ou mencionou termos como a planta livre e a fachada livre, ou terraço jardim, pilotis e janela em fita. Ainda que tenha colocado uma ilustração de um terraço com plantas em um lugar indefinido, talvez São Paulo, e usado como exemplo o projeto não construído da casa Errazuriz com sua cobertura em “impluvium”, citada a partir das ilustrações do livro *The Modern House* (1948) – onde inclusive a Casa de Vidro de Lina havia sido publicada – e concluía com a menção à “inspiração” (apropriação) da obra de Le Corbusier por A. Raymond, mais do que aos elementos construtivos em si.²⁵⁶ Do mestre franco-suíço, a professora Lina citou também a utilização dos já mencionados pilares em “V” (primeiro concebidos por Viollet-Le-Duc), a ideia da casa como máquina, o padrão de medidas *Modular*, o gráfico do Congresso de Atenas, sua crítica ao desenho no ensino *Beaux-Arts*, e um de seus croquis no Rio de Janeiro.

Do mestre Wright não mencionara a decomposição da caixa *beaux-arts*, dos elementos da decomposição de Durand (Lina

sim mostrara a ilustração do frontispício deste tratado); ou escrevera sobre os grandes balanços (*cantilevers*) obtidos a partir da estrutura apoiada numa chaminé central, ou das janelas de esquina obtidas através destes mesmos recursos estruturais. Mostrando estes temas sem a devida explicação com ilustrações de três de suas casas (Casa em *Middleton* ou para Herbert Jacobs, elevações da *Taliesin*, Casa *Kaufmann* ou da cascata), onde a relação da edificação com a natureza, ou exemplos de precedentes da mesma relação com o entorno, foram o foco de sua atenção. Lina mostrou a vista interior de um dos edifícios do espaço de integração com as artes em *Midway Gardens* – demolido em 1929²⁵⁷, provavelmente em referência à relação das obras de arte com a vida- e uma placa que fazia menção à construção do museu Guggenheim em NYC, onde comentava sobre a *forma mentis* do “trabalho em equipe” da profissão de arquiteto.

Em seus escritos, é perceptível ver que a sua preocupação estava voltada às ideias, inspirações a partir dos precedentes, o método de projetar, com uma equipe, e a postura moral dos envolvidos neste processo; mais do que uma explicação, em sua tese, do fato construtivo em si. Pareceria isto redundante naquele momento? Uma vez que a técnica construtiva já estaria subentendida pela imagem e pela sua defesa da fusão entre arquitetura e engenharia, ou ela acreditava numa técnica em constante mudança, numa teoria do vir-a-ser? Nunca saberemos com certeza, contudo, em seus memoriais de projeto a descrição da técnica construtiva sempre esteve bastante presente.

²⁵⁵ BO BARDI, 1957, p.53.

²⁵⁶ BO BARDI, 1957, p.41 e 62.

²⁵⁷ FRANK LLOYD WRIGHT FOUNDATION. Revisiting Midway Gardens. Jun., 2018.

Disponível em:

<<https://franklloydwright.org/revisiting-midway-gardens/>>. Acesso em: abr..2022.

Da obra de Mies van de Rohe em *Propedêutica*, Lina mostrou a fotografia de obra e da placa profissional presente na construção do *Seagram Building*, ao lado de Philip Johnson, onde o foco apontado fora os “limites humanos” em uma construção de “grandes proporções”. Mies foi pouco citado, estando mais presente no pacote de mestres da renovação do ensino (Wright, Le Corbusier, Mies e Gropius) do que pelas características singulares de sua arquitetura ou suas observações pessoais sobre arquitetura. Lina fez questão de mostrar que Mies seguiu o exemplo da transparência das paredes de vidro do precedente *Lever building* na Park Avenue, para comprovar a sua ideia de que a mudança no estado artístico da arquitetura era determinada pelos materiais à disposição e uma mudança no modo de vida, uma vez que a invenção do ar condicionado²⁵⁸ tinha permitido tal atitude plástica, derivando então para questionamentos sobre a cor do bronze das esquadrias e sua mudança ao longo do tempo, imaginando com aparente entusiasmo:

Daqui a vinte anos, o bronze da fachada do arranha-céu em construção de Mies van der Rohe poderá se tornar um estuendo reticulado verde-turquesa(...) ²⁵⁹

Mal sabia ela que o bronze do Edifício *Seagram* era na realidade o que chamavam

²⁵⁸ A palestra de Max Bill “O Arquiteto, a arquitetura e a sociedade”, pronunciada em nove de julho de 1953 na FAU-USP e republicada na *Habitat* de 1954, também alude aos “pan de verre” utilizados por Mies van de Rohe, vinculando-os à necessidade do ar condicionado, para depois criticar o seu uso no Ministério de Educação do Rio de Janeiro, que, segundo Max Bill, “não foi concebido conforme as condições orgânicas do país”. BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Habitat*: revistas das artes no Brasil, n. 14, jan-fev., 1954. No memorial do SESC Pompéia, publicado no livro de sua obra, Lina associa o “buraco das cavernas” que permite

de “extruded bronze”, um metal cuja liga continha mais zinco do que estanho, semelhante ao bronze apenas em sua pátina acastanhada, uma superfície a ser limpa regularmente com óleo para evitar a formação da pátina esverdeada.²⁶⁰ O estuendo reticulado verde turquesa, que seria resultado da obra do tempo sobre o material, foi impedido pelas novas tecnologias empregadas. Ou mal sabemos nós e a menção ao reticulado verde-turquesa era dirigido a outros edifícios inspirados na *Lever House*.

O “real sentido” de interpretação das obras modernas²⁶¹, como apresentado por Lina em *Propedêutica*, visava escapar das regras, aforismos, conceitos fixos ou de teorias que impedissem o livre pensar e a renovação da arquitetura. E não deixa de ser significativo que em suas marginalias no livro de Carl Condit, *The Rise of the Skyscraper* (1952), ao abordar a obra de Louis Sullivan (mestre de Wright), o destaque tenha ido em direção a uma visão orgânica do aforismo moderno “form follows function” (a forma segue a função):

The proper understanding of the word ‘function’ is key to his whole philosophy. An organic architecture, he believed, is one which grows naturally or organically out of social and technical factors among which the architect lives and with which he must work. These factors embrace not only the

a ventilação natural do edifício da torre esportiva, ao seu horror ao ar condicionado. Ver em FERRAZ, (Coord.), 2008, p.231.

²⁵⁹ BO BARDI, 1957, p.26.

²⁶⁰ MAC. Architectural Metals. Extruded Bronze Curtain Wall in seagram Building. Disponível em: <<https://www.macmetals.com/blog/extruded-bronze-curtain-wall-seagram-building/>>. Acesso em: abr. 2022.

²⁶¹ Serão feitas menções aos livros internacionais utilizados, bem como aos nacionais em relação à obra de arquitetos contemporâneos à tese de Lina.

technical and utilitarian problems of building but also the aspirations, ideals, and needs of human beings. Thus *functionalism* involved for him something much wider and deeper than utilitarian and structural considerations, as important as these are.²⁶²

Lina provavelmente buscou o livro de Condit para responder ao edital no grupo C (conceitos de arquitetura), item 5 (sistemas construtivos elementares), no quesito “De Crustáceo a Vertebrado”, conforme verificamos na marginalia da folha de rosto do mesmo livro, onde Lina encontrou a versão norte-americana do fim da parede portante nos edifícios *beauxartianos* em altura da Escola de Chicago, representado pelo *Home Insurance Building* (1885) de William Le Baron Jenney :

...The decisive step, however, remained to be taken. This was the reduction of the exterior wall to a mere curtain or envelope which is *supported throughout by the interior framing*. In a framed building the wall not only has no bearing function but it does not even support itself. A finished building of skeletal construction can be reduced to nothing more than a framework covered by glass. (...)

The revolution which converted a building from a crustacean with its armor of stone to a vertebrate clothed only in light skin occurred in the two years following 1883, when Jenney received the commission for

the Chicago office of the Home Insurance Company.²⁶³

Lina demonstrava o entendimento evolutivo do processo construtivo que veio a se plasmar na construção do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936). Lina pareceu estar realmente atenta, em suas pesquisas, às revoluções tecnológicas que criaram uma transformação estética nos edifícios, ainda que a definição de crustáceo e vertebrado fosse uma exigência do Edital.

Não por menos, a arquiteta irá revolucionar estruturalmente na ocasião de projetar o MASP um pouco depois de sua tese (1957/1968) -um edifício vertebrado com estrutura de ponte recoberto por uma pele, inicialmente opaca e vegetal, e depois transparente. E vinte anos depois (1977), no edifício do ginásio do SESC Pompéia, quando retornou ao crustáceo, mas com parede estrutural externa em concreto armado.

Independente disso tudo, estas anotações não foram utilizadas no texto de *Propedêutica*, ou ao menos, não através destas citações, pois Lina acabou utilizando o livro de Condit para falar da insatisfação de Sullivan com o ensinamento das ordens

²⁶² “A compreensão adequada da palavra “função” é a chave para toda a sua filosofia. Uma arquitetura orgânica, ele acreditava, é aquela que cresce natural ou organicamente a partir de fatores sociais e técnicos entre os quais o arquiteto vive e com os quais ele deve trabalhar. Estes fatores abrangem não apenas os problemas técnicos e utilitários da construção, mas também as aspirações, ideais e necessidades dos seres humanos. Assim, o funcionalismo envolvia para ele algo muito mais amplo e profundo que considerações utilitárias e estruturais, por mais importantes que estas sejam.”, (tradução nossa). CONDIT, Carl W. *The rise of skyscraper*. Chicago: The University of Chicago Press, 1952, p.45.

²⁶³ “...O passo decisivo, no entanto, ainda não foi dado. Este foi a redução da parede exterior a uma mera cortina ou envelope que é sustentada em todo o seu comprimento pela moldura interior. Em um edifício emoldurado, a parede não só não tem função de sustentação, como nem mesmo se sustenta a si mesma. Um edifício acabado de construção esquelética pode ser reduzido a nada mais do que uma estrutura coberta por vidro. (...) A revolução que converteu um edifício de um crustáceo com sua armadura de pedra em um vertebrado revestido apenas de pele clara ocorreu nos dois anos seguintes a 1883, quando Jenney recebeu a comissão para o escritório de Chicago da Home Insurance Company.”, (tradução nossa). CONDIT, 1952, p.114-115.

clássicas como regras gramaticais através dos tratados.²⁶⁴

Não deve ser coincidência no primeiro capítulo de *Viaggio Nell'Architettura* (1972) de Pietro Maria Bardi – escrito quinze anos depois da redação da tese de Lina - encontrarmos uma insatisfação semelhante perante o mal-uso dos tratados clássicos e os equívocos decorrentes disso:

Iniziamoci così alla considerazione, distinguendo il costruttore che ha usato il 'materiale' spazio con coscienza, equilibrio e fantasia, in armonia con la natura circostante, dai costruttore 'a braccio', manipolatori dei codici di Vitruvio e poi del Vignola, che degradarono la língua in dialetti, in una noiosa storia di decorazione di facciate: dal rinascimento fino ai nostri giorni. Soprattutto cerchiamo, come si è già accennato, di inquadrare il tanto deprecato 'bello' nel complesso dei fatti che determinano l'architettura socialmente e moralmente, così da servirci degli esempi della storia per migliorare l'approssimazione verso quest'arte e distinguerne gli equivoci.²⁶⁵

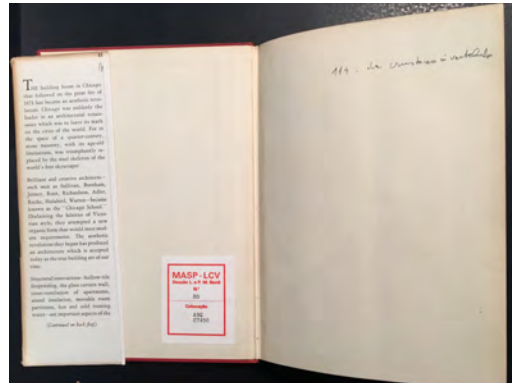


Fig.4.79: Exemplo no livro de Condit de anotação na folha de rosto com a página do material selecionado para a tese. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Anotações: “114: da crustaceo á vertebrado”. CONDIT, Carl W. *The rise of skyscraper*. Chicago: The University of Chicago Press, 1952.

²⁶⁴ BO BARDI, 1957, p.7.

²⁶⁵ “Comecemos assim a nossa consideração, distinguindo o construtor que utilizou o espaço 'material' com consciência, equilíbrio e imaginação, em harmonia com a natureza envolvente, do construtor de improviso, manipuladores dos códigos de Vitruvius e depois de Vignola, que degradaram a linguagem em dialetos, numa história aborrecida de decoração de fachadas: desde a Renascença até aos dias de hoje. Acima de tudo, procuramos, como já foi

mencionado, enquadrar a muito depreciada "beleza" no complexo de fatos que social e moralmente determinam a arquitetura, de modo a utilizar os exemplos da história para melhorar a abordagem desta arte e distinguir os seus mal-entendidos.”, (tradução nossa). BARDI, P.M. *Viaggio Nell'Architettura*. Milano: Rizzoli Editore, 1972, p.15.

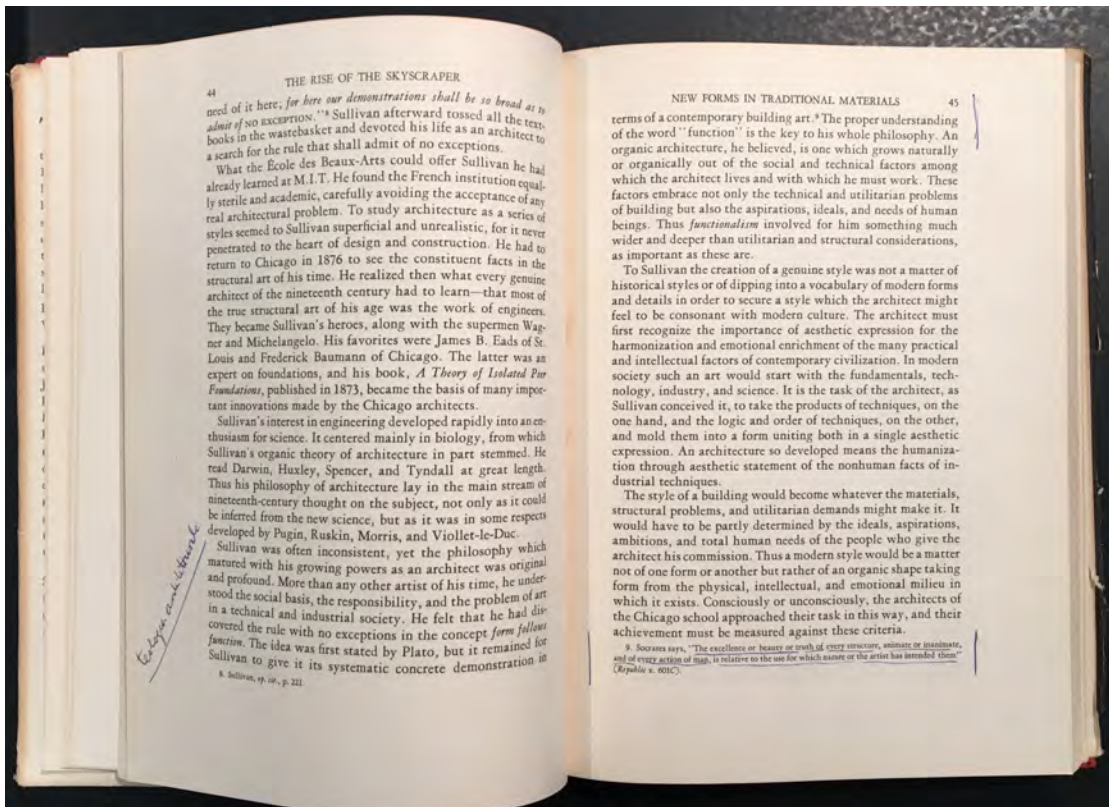
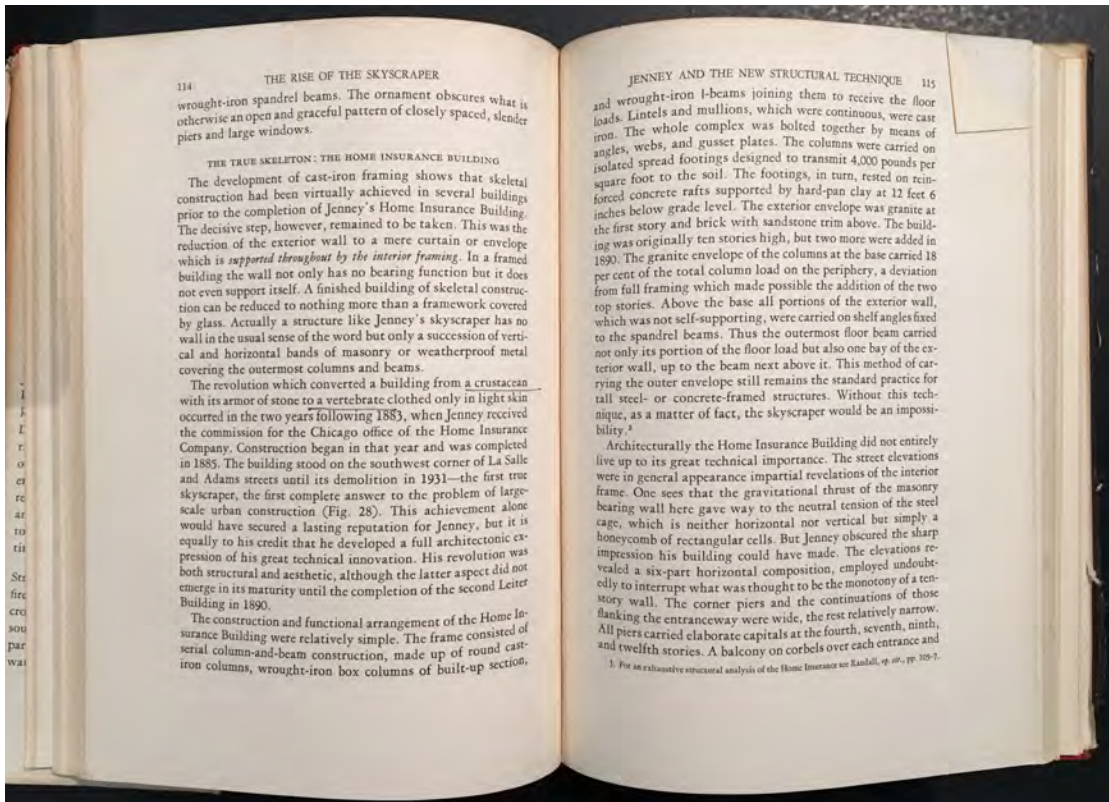


Fig.4.80: Marginalias no livro de Condit. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Sup.: Em referência ao mesmo tema da página 114 citado na folha de rosto. Inf.: Anotações de interesse sobre o correto entendimento da palavra “função” para Sullivan, p.44-45. CONDIT, Carl W. *The rise of skyscraper*. Chicago: The University of Chicago Press, 1952.

E se nos atentássemos para a lista de livros utilizados em *Propedêutica* para vermos as fontes bibliográficas que constam entre Guadet e Hamlin, quais seriam estas?

A edição de Lina da obra de Guadet é de 1909, mas o tratado é original de 1890. A edição de Lina de Hamlin é de 1947 e outro de seus livros, o *Forms and Functions*, de 1952.

Em sentido temporal - excluindo reimpressões (de Vitruvius, Piero della Francesca, Palladio, etc.) e livros históricos ou filosóficos – aparecem na bibliografia da tese de cátedra de Lina, inúmeros exemplares.

De periódicos entre estas datas, podemos citar *Wendigen, Plans, Quadrante, lo Stile, Domus* e até mesmo a revista *Habitat*; de livros monográficos da obra de arquitetos proto-modernos e modernos, a Olbrich, Taut, Perret, Le Corbusier, Wright, de livros com enfoque mais construtivo, o destaque é dado para os alemães com a obra de Mies, o manual de Neufert ou de arquitetura hospitalar de Vogler e Hassenpflug, além da obra da Bauhaus publicada pelo MoMA e os estudos perceptivos-estéticos de Moholy-Nagy. Dos italianos a obra sobre habitação popular de Diotallevi & Marescotti, o Congresso Nacional sobre Reconstrução (no qual Lina tomou parte), e o *Manual dell'Architetto*, onde Nervi e Zevi participaram juntos, e o livro *Caratteri degli Edifici* de Melis; além dos livros de Nervi, um sobre ciência e arte, e outro sobre as possibilidades do concreto armado. De arquitetura por países o destaque é dado para a arquitetura do pós-guerra dos Estados Unidos (Drexler) e a arquitetura moderna do México (Myers). De escritos teóricos, aí sim temos a Rudolf Steiner, Le Corbusier, Lúcio Costa, Wright, Gropius e Nervi. Os livros de teoria e história moderna que merecem destaque são os de língua inglesa: *The*

Modern House (Yorke) e o *The Rise of the Skyscraper* (Condit). Já os livros que se apresentam como teoria de arquitetura, propriamente dita, Lina utilizou em sua tese (não isentos de críticas) ao livro de curso proposto por Giovannoni, ao ensaio sobre teoria de Gromort, a obra escrita de Bruno Zevi e as teorias da arquitetura de Borissavliévitch. Por último, é importante mencionar o documento do Grêmio do Curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU com a publicação da Carta de Atenas.

É perceptível que entre Guadet e Hamlin muito havia se passado.

Fig.4.81: Marções a lápis de seleção da ilustração para a tese de cátedra de Lina. Reprodução da página 23 do livro de Yorke. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

“Design for Modern Living: Products of the nineteen thirties. When things made for the same purpose are so different in appearance, it is time to decide which are to set the modern standard.”²⁶⁶

YORKE, F.R.S. *The modern house*. 6. ed rev. London: The architectural Press, 1948. (1934).



²⁶⁶ “Design para a vida moderna: Produtos dos anos trinta. Quando as coisas feitas para o mesmo fim são tão diferentes na aparência, é hora de decidir quais são as que definem o padrão moderno.”, (tradução nossa). CONDIT, 1948, p.23.

4.9.5 Viollet-le-Duc

Voltando aos tratados mencionados em *Propedêutica*, as obras escritas do francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) - *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI ao XVI siècle (1866)* e *Entretiens sur l'Architecture (1872)* - foram citadas ao longo de *Propedêutica* como exemplos de grande importância no uso dos precedentes históricos. Lina ao invés de falar exclusivamente das criações modernas, apontava constantemente para os criadores de séculos anteriores.

Segundo Bergdoll, Viollet-le-Duc - assim como Ruskin e Semper - formulou estudos para guiar a busca por uma forma arquitetônica que respondesse à evolução histórica da sociedade de sua época e os desafios impostos pelos métodos e materiais industriais. Viollet e Semper tinham a vantagem, frente a Ruskin, de extrapolar o *métier* teórico e poder contrapor a realidade construtiva da prática com as inspirações de outras disciplinas: da biologia e fisiologia à antropologia. Através de seus escritos sobre arquitetura medieval, Viollet esteve ao lado do movimento pelo *Revival* do Gótico, se tornando um expoente do racionalismo estrutural: onde os avanços da tecnologia do ferro aprenderiam do legado estrutural, das lições de equilíbrio dinâmico, do Gótico francês. Ao mesmo tempo que admirava a Biblioteca Ste. Geneviève de Henri Labrouste, Viollet condenava as imitações literais das formas góticas, pois acreditava que mais do que copiar, os arquitetos do seu tempo deveriam imaginar o que os construtores góticos teriam feito, caso dispusessem de grande quantidade de ferro. O professor e arquiteto francês foi

também um grande observador da natureza, em especial da geologia (cristais) e das plantas. Apesar de seu grande trabalho, foi excluído devido a protestos estudantis de sua docência na *École des Beaux-Arts*, cujo currículo fora por ele reestruturado em 1863. Previu com clareza a arquitetura perdendo terreno para a engenharia, e o antagonismo cultural entre arte, ciência e conhecimento tecnológico - e por isso, assim como Nervi e depois Lina no século seguinte - buscava a fusão entre os ideais da arquitetura e da engenharia.²⁶⁷

Em *Propedêutica*, ao comentar sobre a utilização dos pilares em “V”, a citação de Lina mencionou o fato de Viollet-le-Duc ter transferido o crédito de sua invenção em ferro para os mestres da Idade Média, ao mesmo tempo admitindo a “não prioridade deste tipo de estrutura”. Lina utilizou sua atitude como exemplo de “consciência histórica”, por ter dado o crédito da invenção aos seus antecessores. Para Lina, Viollet era filho dos mestres góticos, uma descendência sem dependências ou sujeições, como salientara.²⁶⁸ A elucidação da professora sobre os pilares em “V” retirava de Le Corbusier o mérito da invenção, mas não, como ela mesmo frisou, o reconhecimento dado a ele pela introdução no século XX do uso de tais estruturas. P.M.Bardi, em 1984, ao escrever sobre suas *Lembranças de Le Corbusier*, chamou-o de “o Perfeccionista”, e descreveu-o como alguém que não deixava de lembrar seus precursores ou o que aprendera com “seus incentivadores”, partindo de Perret e remontando até Viollet-Le-Duc.²⁶⁹ O fio histórico da precedência sempre se mostrou de vital importância nos escritos do casal Bardi.

²⁶⁷ BERGDOLL, 2000, p.224-232.

²⁶⁸ BO BARDI, 1957, p.55.

²⁶⁹ BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier*, 1984, p.20-24.

Lina mencionou “Viollet-le-Duc” nove vezes ao longo de sua tese (e outras três vezes nas notas): dos pilares em “V”, às relevantes pesquisas sobre as posições das cariátides ou o uso da cor na arquitetura grega (sobre o quanto estes fatores alteram a percepção e o consequente julgamento estético), dos novos cânones imprevistos com a alteração do pé grego ao uso do metro e, principalmente, de como isto alterava a maneira de compreensão dos homens; não deixando também de criticar o seu método de restauro superado, de reconstrução fiel do passado, mas elogiando a sua consciência construtiva decorativa com o uso de formas “naturalístico mecânicas”²⁷⁰ - estratégia já utilizada pelos egípcios, como exemplificou em seus mesmos escritos – mostrando inclusive que uma “moralidade construtiva” poderia estar presente no neogótico não imitativo, para por fim, demonstrar como a prática é a aplicação da teoria às necessidades, e a que faz a teoria se “dobrar” às mesmas.

Segundo Viollet-Le-Duc algumas decisões podiam romper a continuidade histórica do conhecimento humano, como a adoção do sistema métrico decimal que fazia o homem pós-napoleônico não compreender o sistema de harmonia da arquitetura antiga. Não foi à toa que Lina relacionara Viollet a Le Corbusier, um arquiteto que buscara de forma incessante um critério de harmonia, como os traçados reguladores e a modenatura em seu *Vers une Architecture* ou, posteriormente, relacionando as medidas do corpo humano a proporção áurea com o *Modulor*.

²⁷⁰ BO BARDI, 1957, p.55.

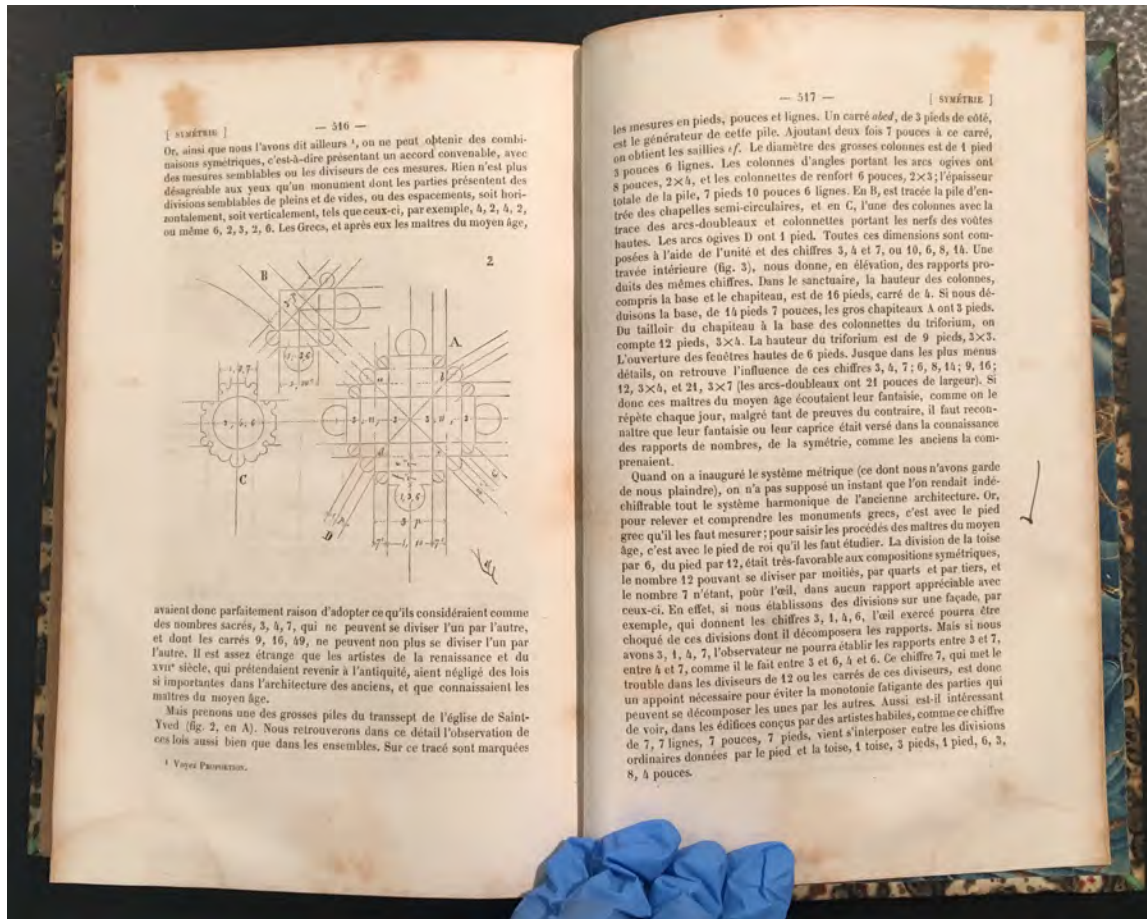


Fig.4.82: Marcações no livro de Viollet-le-Duc. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. "Quand on a inauguré le système métrique (ce dont nous n'avons garde de nos plaindre) on n'a pas supposé un instant que l'on rendait indechiffirable tout le système harmonique de l'ancienne architecture." "Quando o sistema métrico foi inaugurado (do qual não temos motivos para reclamar), não se supôs por um momento que todo o sistema harmônico da antiga arquitetura estava se tornando indecifrável.", (tradução nossa). VIOLLET-LE-DUC, M. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. Paris: B. Bance, 1854-. (1866), Tome huitième, p.517.

4.9.6 a contribuição de Borissavliévitch

No primeiro sub-capítulo *Acerca de Alguns Tratados*, ao se referir à necessidade de crítica dos tratados, Lina mencionara nas notas a crítica feita pelo italiano, historiador da arte, Sérgio Bettini (1905-1986), em sua carta para historiadora Giusta Nicco Fasola (1902-1960), publicada na Revista *Arte Veneta* (1950), onde estes dois autores criticavam as teorias de Miloutine Borissavliévitch (1889-1969) – arquiteto, doutor da Universidade de Paris, antigo professor da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais.²⁷¹ Bettini teceu juízo sobre o excesso de movimentos filosóficos que em sua época despontavam para todo lado (da fenomenologia ao existencialismo, entre outros), para no final taxar de ainda piores aquelas teorias que tentavam liquidar a problemática da arte com enunciados, sem trazer em si um movimento dialético, portanto afastadas do campo da cultura e da vida.²⁷² O livro criticado de Miloutine Borissavliévitch foi todavia utilizado por Lina para pesquisar a respeito de teóricos, anteriores a Bruno Zevi, que estudavam sobre o espaço interno (Hartmann, Ostendorf, Schmarsow), recebendo da autora a seguinte menção: “considerado um historiador atento, embora partidário, das teorias da Arquitetura.”²⁷³ Lina por extensão

não o era, deveríamos a princípio supor. Não obstante, recomendou o estudo de sua obra:

O A. sustenta uma teoria positivista, ótico-fisiológica, exposta entretanto em seu *Traité d’Esthétique Scientifique de l’Architecture*, Paris, 1954. Êstes volumes são bôa orientação na matéria indicada.²⁷⁴

Pelas marginalias presentes neste livro e no anterior de 1926, sendo de 1951 a versão de Lina: *Les Théories de L’Architecture: Essai Critique sur les Principales Doctrines Relatives a L’Esthétique de L’Architecture*, percebemos que Lina estudou os seus escritos da coleção *Bibliothèque Scientifique*, com prefácio de Louis Hautecoeur – antigo secretário geral de *Beaux-Arts*. Observando as anotações de Lina, vemos aspectos em que os livros de Borissavliévitch contribuíram na construção de *Propedêutica* e na bagagem teórica de associações e precedências de Lina Bo Bardi.

Encontramos anotações e sublinhados a respeito das teorias da *Einführung*, onde Borissavliévitch evidenciava os traços desta teoria já presentes na antiguidade. Lina, por sua vez, dirigiu sua atenção para a comparação da arquitetura com a música. A leitora escreveu “definizione”, ao lado do trecho onde o autor ampliou a noção de arquitetura como arte espacial para uma arte do tempo, a partir de um ponto de vista estético científico.

²⁷¹ Descrição apresentada na capa de seus livros.

²⁷² BO BARDI, 1957, p.75

²⁷³ Ibid., p.42

²⁷⁴ Ibid., p.42.

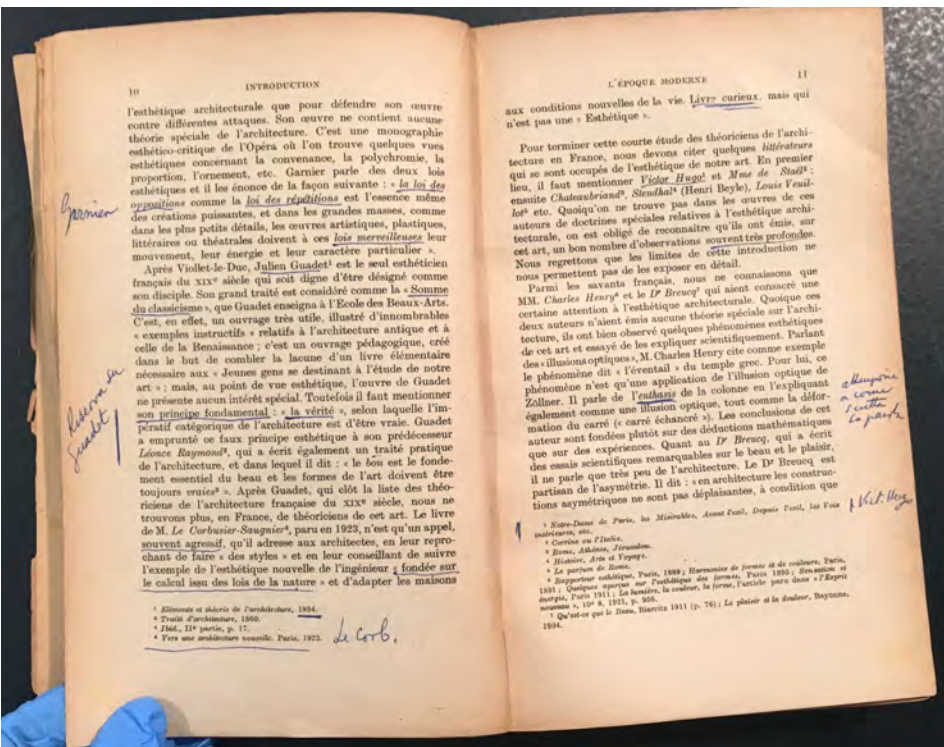
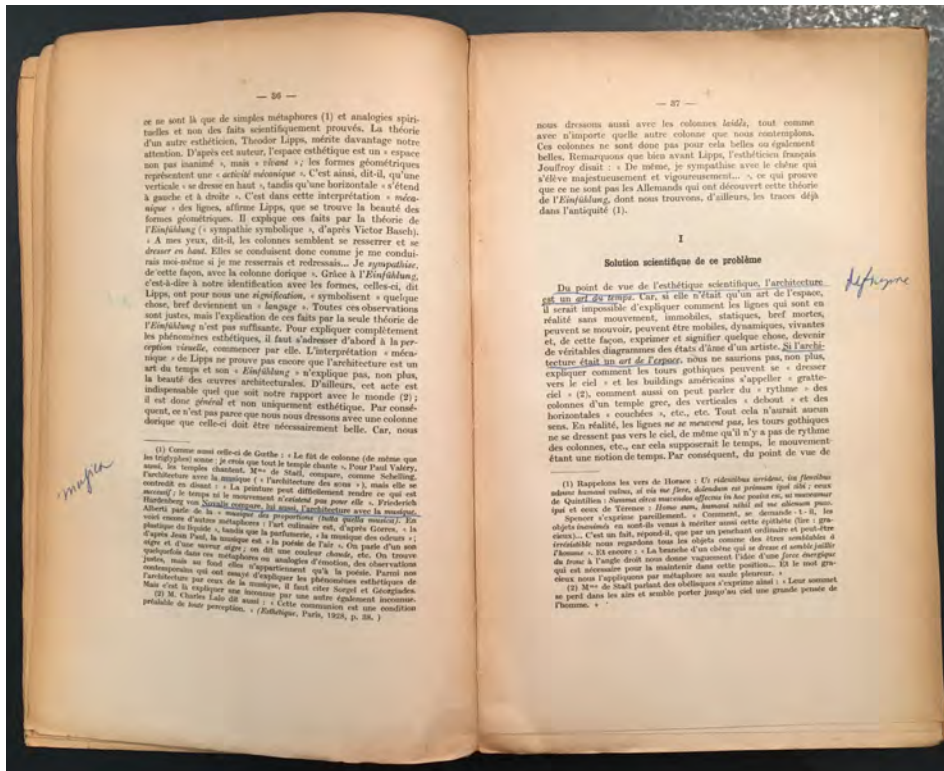


Fig.4.83: Marginálias no livro de Borissavliévitch. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. BORISSAVLIÉVITCH, Miloutine. *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*. Paris: [s.n.], 1954, p.36-37.

Fig.4.84: Marginálias no livro de Borissavliévitch. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. BORISSAVLIÉVITCH, Miloutine. *Les théories de l'architecture: essai critique* sur les principales doctrines relatives a l'esthétique de l'architecture. Paris: Payot, 1951 p.10-11.

Na página 10 do mesmo livro, a arquiteta escreveu: “Garnier”, sublinhando o enunciado do arquiteto francês a respeito de duas leis estéticas que, segundo o mesmo, seriam a essência de uma criação poderosa: a lei das oposições e a lei das repetições. Segundo a citação, e fazendo referência à Ópera de Paris, presente na pesquisa de Jacques Lucan, Borissavliévitch descreveu a primeira lei como um sistema de oposições e contrastes, presente em todas as artes, como um meio de ação, onde antíteses artísticas provocam a passar de uma impressão a outra, bruscamente, sem transições, como uma “*symphonie architecturale du théâtre*” – um equivalente e precedente provável, porém brusco, da *promenade architecturale* de Le Corbusier. Na sequência, Lina Bo Bardi escreveu “Riserva su Guadet”, e sublinhou o texto onde Borissavliévitch apontou o tratado do grande mestre como a “Suma do classicismo”, comentando sobre o princípio arquitetônico fundamental de seu tratado: “a verdade.”

“Le Corb.” foi a maneira abreviada que a leitora se referiu ao mestre suíço moderno, cujo livro *Vers une Architecture nouvelle* foi descrito por Borissavliévitch como um manifesto frequentemente agressivo, que aconselhava uma nova arquitetura baseada na estética do engenheiro com base nos cálculos da lei da natureza, definindo-o enfim, como um “livro curioso”.

Lina também sublinhou as opiniões sobre a obra do escritor Victor Hugo, onde Borissavliévitch ressaltava que mesmo este autor não fornecendo doutrinas sobre a arquitetura, poderia servir de fonte para observações muito profundas. E, por último, a arquiteta voltou sua atenção (*attenzione a*

comme scritta la parola) para a grafia francesa da técnica óptica grega da êntase: “l’enthasis”.

Outros aspectos iniciais despertaram o interesse da leitora, principalmente no prefácio de Hautecoeur: como a data da publicação original sublinhada em vermelho: 1926, portanto posterior à obra inaugural de Le Corbusier. Lina sublinha também a observação sobre a citação de Santo Agostinho sobre a beleza: “Cela est-il beau parce que cela plaît, ou bien, cela plaît-il parce que cela est beau?”²⁷⁵ Marcando em continuação na página seguinte a afirmação do autor de que o belo objetivo não existiria.

A característica mente filosófica de Lina continuou aparentemente na leitura a destacar outras citações, como a de Descartes que abre o capítulo de introdução do livro, onde o filósofo aconselhava que para buscar a verdade era necessário, ao menos uma vez na vida, colocar tudo em dúvida.

²⁷⁵ “É belo porque agrada, ou agrada porque é belo?”, (tradução nossa).

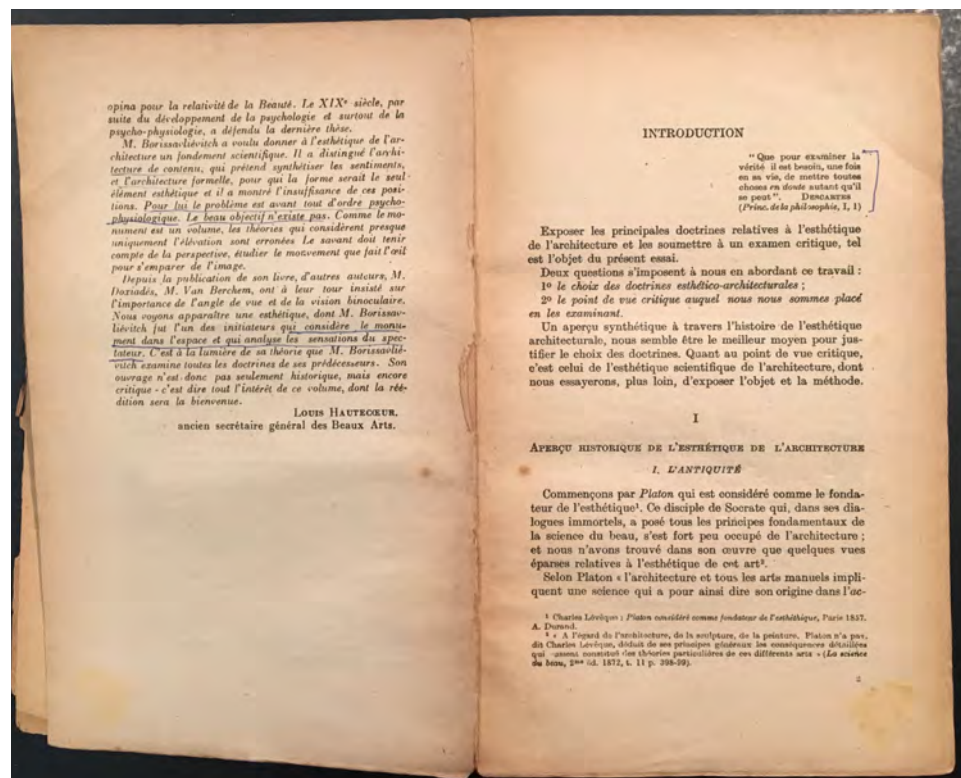
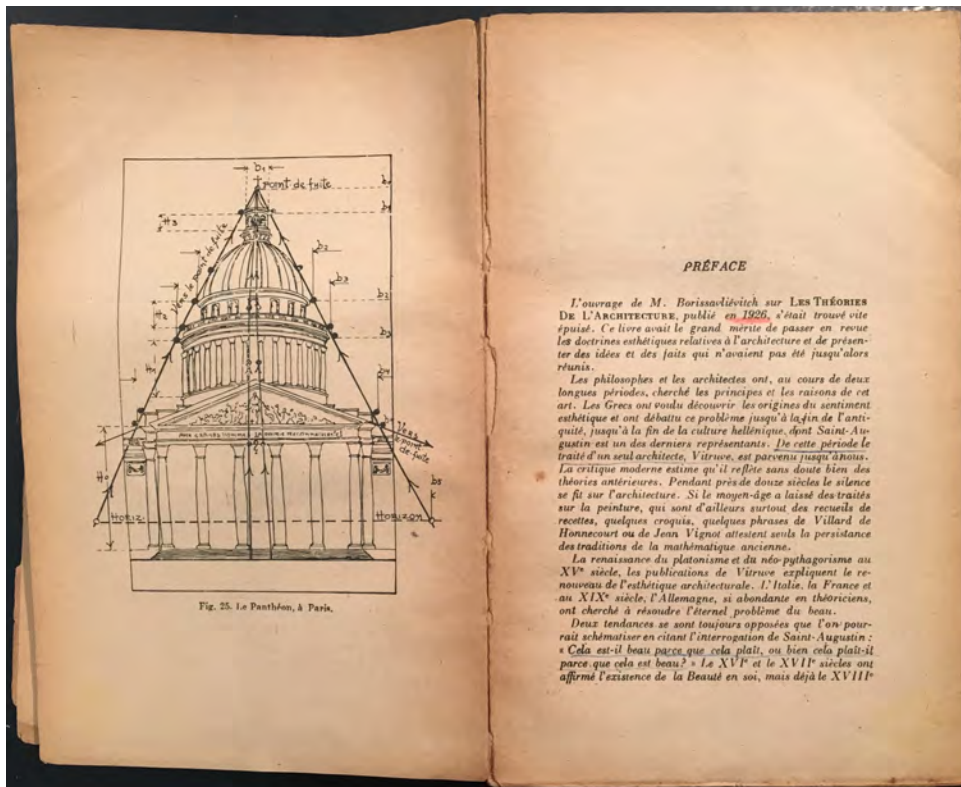


Fig.4.85: Marcações no Prefácio e Introdução do livro de Borissavliévitch. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. BORISSAVLIÉVITCH, Miloutine. *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*. Paris: [s.n.], 1954. Fotografias dos livros pertencentes ao Acervo do Centro de Pesquisa do MASP.

4.9.7 referências a Bruno Zevi

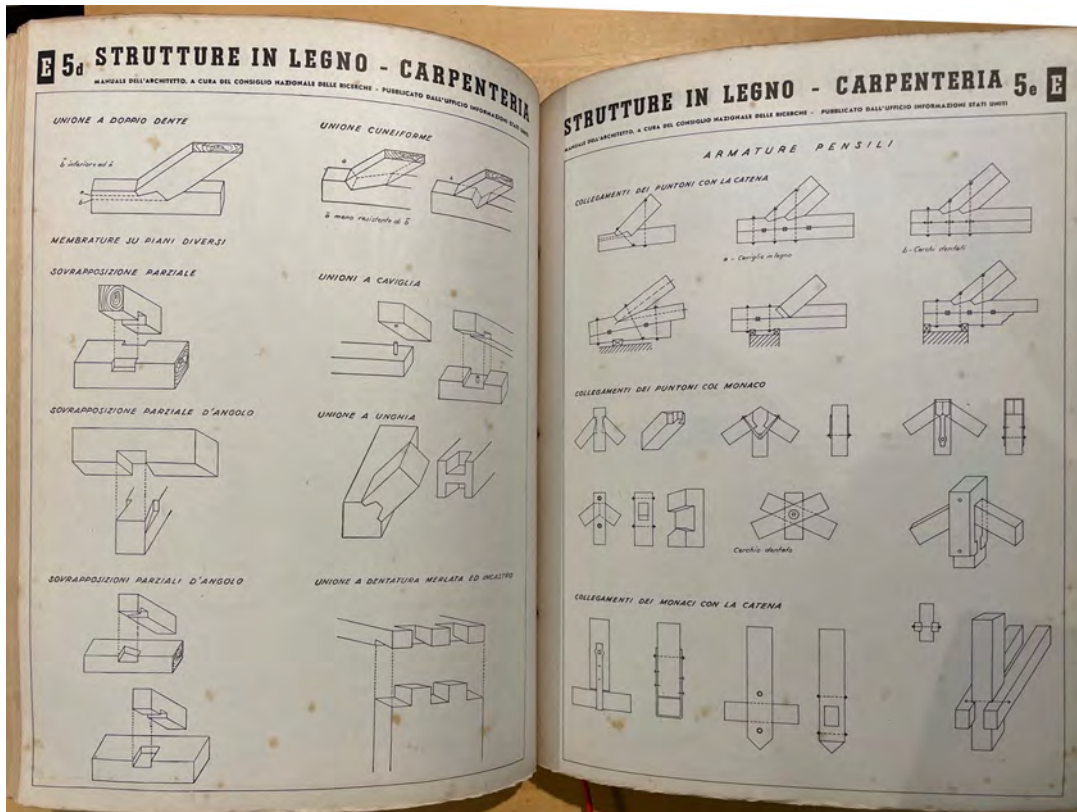
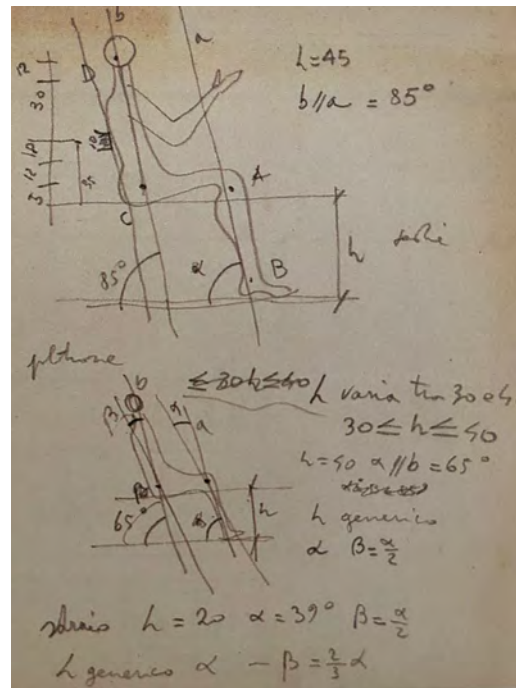


Fig.4.86.: Sup. à esq. e inf.: Páginas E 5d, E 5e & H1b do Manual produzido por Zevi.
 Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. MANUALE dell'Architetto compilato a cura del Consiglio Nazionale delle Recherche, pubblicato dall'Ufficio Informazioni Stati Uniti in Roma. Roma, 1946.

Fig.4.87: Anotações de aula de Lina. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.94.

Conforme já explicado anteriormente, o Edital para o concurso para a cadeira de professor catedrático de Teoria da Arquitetura fazia menção à obra *Saper Vedere l'Architettura* (1950) de Bruno Zevi, ainda que não se mencionasse diretamente a obra mas sim o conteúdo explícito de seus capítulos sobre as várias idades do espaço. Isto fez com que Lina intitulasse um de seus subcapítulos, pertencente ao capítulo 2 *Problemas de Método de Propedêutica*, de *A Teoria do Espaço interno*. Mesmo com toda esta ênfase do Edital voltada à obra de seu jovem amigo italiano, Lina Bo Bardi citou esta obra de Bruno Zevi em apenas duas ocasiões no referido capítulo de *Propedêutica*.

Lina ao falar sobre a teoria do espaço interno, chamou-a de a teoria “mais em voga” do seu tempo, mas a via com reticências por poder gerar confusão nas “mentes menos experientes”. Lina não hesitou em chamar a teoria primeiramente de “expressão lapalissiana”²⁷⁶ - que nada mais é do que uma expressão de origem francesa (La Palice, baseada em versos sobre a morte do mesmo) para se referir a obviedades ou truísmos, ou seja, falar de algo tão óbvio que não merece ser mencionado. Num segundo momento, a arquiteta retirou o protagonismo do espaço e transferiu-o ao homem, pois era ele quem se movia dentro da arquitetura e fora dela. Foi então quando Lina fez referência à obra de Borissavliévitch para mostrar claramente os precedentes da discussão espacial, para o leitor entender que esta teoria não havia começado com Zevi. Ao ser protagonista, segundo a arquiteta, o homem realiza uma “aventura arquitetônica”, uma aventura útil, que não vê separação entre arquitetura e urbanismo, pois “Os espaços internos da Arquitetura são os espaços externos do

urbanismo”.²⁷⁷ Das interpretações espaciais da Arquitetura Lina fez questão de não citar à Zevi e “sua perigosa série de categorias”, mas sim a Henri Focillon e a Geoffrey Scott. Para, no final, apontar sutilmente ao perigo das falácias da crítica descritas por Scott, isto é, Lina usou as teorias de Scott contra o mal-uso possível de ser feito a partir das teorias de Zevi:

Estamos insistindo sobre a interpretação espacial da arquitetura não só por estar ela na moda, mas também porque a partir dela se redigem programas e se desenvolvem atividades didáticas que julgamos perigosas na medida em que são parciais e susceptíveis de desviarem as tendências criativas dos homens, que poderiam ser influenciadas de pressupostos literários, os quais, quando não controlados por uma inteligência crítica como é aquela, por exemplo, de Zevi (que é arquiteto e exerce a profissão), podem levar a desvios do tipo “Arquitetura orgânica”, corrente esta que foi difundida na Itália pelo próprio Zevi o qual, seguidor de Wright, fundou uma associação em Roma, em 1945, vendo-se obrigado a recusar seus resultados em 1952.²⁷⁸

Lina Bo Bardi estava bastante preocupada com o mal-uso que a teoria de seu amigo poderia induzir, e a carta de recomendação do mesmo para ingressar no concurso, lhe dava o respaldo necessário para assim o fazer, fazendo uma declaração logo no início de sua tese em *Conceitos e Significações da Arquitetura*, propondo uma “teoria” (ou uma anti-teoria) substituta a de Zevi:

Em consonância com nosso propósito de esclarecer, o mais possível, a significação teórica da Arquitetura, convém observar, desde logo, que longe de tomarmos como definida e definitiva a teoria do “espaço interno”, hoje tão na moda, tenderíamos antes para uma teoria do “espaço-espaço total”, à disposição do homem, como é, “ator”, no espaço do mundo.²⁷⁹

²⁷⁶ BO BARDI, 1957, p.42

²⁷⁷ BO BARDI, 1957, p.42

²⁷⁸ BO BARDI, 1957, p.46.

²⁷⁹ BO BARDI, 1957, p.13.

O “espaço-espaço total” cunhado por Bo Bardi, nos traz a mente o livro *Scope of Total Architecture* de Gropius, livro de 1943 onde o arquiteto agrupou suas palestras e escritos a respeito da educação do arquiteto, o papel do arquiteto contemporâneo, suas ideias sobre planejamento e habitação e, finalmente, o escopo da arquitetura total: iniciando por um século científico e terminando com suas preocupações com o habitat.

A terceira citação à Zevi foi voltada a outra obra na qual o italiano participou ao lado de Pier Luigi Nervi e Mario Ridolfi²⁸⁰, o *Manuale dell'Architetto* compilado aos cuidados do *Consiglio Nazionale delle Ricerche*, publicado em Roma no ano de pós-guerra de 1946. Lina colocou o manual italiano ao lado de manuais como o do alemão Ernst Neufert (1936) e o italiano *Caratteri degli Edifici* de Armando Melis (1947), obras que teriam base na prática e seriam mais inteligíveis aos estudantes do que as teorias anteriormente discutidas.²⁸¹ Folheando este livro é possível encontrar ali a base de pesquisa para soluções de desenho de móveis em madeira ou ainda semelhanças com as anotações de aula da arquiteta sobre a inclinação para diferentes modos de sentar.

²⁸⁰ DIZIONARIO BIOGRÁFICO TRECCANI. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-zevi_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: abr. 2022.

²⁸¹ BO BARDI, 1957, p.55. Vale dizer que estes manuais não são vistos por Lina como “forbici i colla”, provavelmente por mostrarem conteúdo para o ofício e não terem a pretensão de serem história.

²⁸² “A bibliografia anotada de Zevi é claramente um ponto de partida para Bo Bardi. No total, o

Foi a pesquisadora Cathrine Veikos quem identificou que Lina e Bruno Zevi compartilhavam parte de suas bibliografias entre *Propedêutica* (1957) e *Saper Vedere* (1948), principalmente no tocante à obra de Scott, fazendo com que a pesquisadora declarasse: “Zevi’s anotated bibliography is clearly a starting-point for Bo Bardi. In all, Bo Bardi’s text shares sixteen books (sic) with Zevi’s bibliography from *Architecture as Space*.”²⁸²

No entanto, o fato é que mesmo em relação à obra de Scott, a abordagem dos dois autores não é coincidente. Isto porque Bruno Zevi englobou o termo falácia da crítica de Scott mas usou-o para criar suas próprias classificações, saindo do escopo da crítica de Scott - interpretações de outras ordens que Lina deixou claro no início que evitaria.

A partir da bibliografia comentada de Bruno Zevi é possível verificar a coincidência entre alguns autores citados, como: Miloutin Borissavliévitch, Georges Gromort, André Gutton, Talbot Hamlin e André Lurçat, François Blondel e Julien Guadet, além de Julius Schlosser-Magnino, Carlo Ludovico Ragghianti e Giusta Nicco-Fasola. Estes são os da bibliografia de sua obra, no entanto há mais coincidências se analisarmos o Index de nomes citados.²⁸³

texto de Bo Bardi compartilha dezesseis livros (sic) com a bibliografia de Zevi da Arquitetura como Espaço.”, (tradução nossa). VEIKOS, 2013, p.25. Veikos nas notas chega a mencionar Giulio Carlo Argan, mas em *Propedêutica* Lina não citou este autor italiano.

²⁸³ ZEVI, 1974, p.305 até o final. Acrescentar: Collingwood, Viollet-le-Duc, Sergio Bettini, Walter Gropius, Giedion, Giovannoni, Le Corbusier, Focillon, etc. Ao todo são muito mais do que os 16 mencionados por Veikos, entre autores e arquitetos mencionados.

Miloutine Borissavliévitch e Geoffrey Scott, foram incluídos na bibliografia geral de Zevi, na relacionada às teorias da arte e da arquitetura e, por isso, quase não receberam comentários. Zevi, no entanto, avaliou o critério interpretativo de Borissavliévitch de “incerto”. Lina, por sua vez, buscou em Borissavliévitch a fonte às teorias que estudaram sobre espaço interno muito antes de Zevi.

Georges Gromort foi destacado por Zevi como devedor da obra de Scott – argumento que corrobora com o sublinhado de Lina a respeito- além da observância do bom senso de seus julgamentos que, como vimos, alguns dos quais Lina ecoou em sua tese.

De André Gutton, que Lina criticara por desconhecimento geográfico, Zevi identificou sua obra como uma “enciclopédia” apropriada da arquitetura (ao qual compara à obra do norte-americano Talbot Hamlin), reparando negativamente em suas intermináveis declarações auto-evidentes pronunciadas com o tom de descoberta e sinceridade acadêmica.

Blondel, Rondelet e Guadet são citados à extensão de Gutton, apenas como os inícios da teoria da arquitetura francesa. Zevi, analisa rapidamente a obra de Guadet e aponta nela uma série de equívocos metodológicos, fazendo menção ao fato do tratado de Guadet abordar a teoria da arquitetura como algo diferente da história da arquitetura, na qual continuamente se apoiava, mas de onde somente extraía “princípios universalmente válidos”.

André Lurçat é mencionado por Zevi como um mestre da arquitetura moderna, mas

também criticado por ter sido reabsorvido pela mentalidade *Beaux-Arts*.²⁸⁴

Sim, ao que tudo indica, Lina Bo Bardi provavelmente tomou a bibliografia comentada de Zevi como guia, mas não se pode negar que ela extrapolou suas indicações em sua abordagem, aproximando a bibliografia a seus próprios interesses didáticos e pessoais, utilizando-a inclusive para chegar às fontes do discurso de seu colega, portanto, ampliando-a. A noção de história para Lina, ainda que ela também a propusesse em substituição ao estudo da teoria, era diferente da defendida por Zevi em seu livro, sendo próxima aos conceitos de história das ideias, tendo por base os escritos de R.G. Collingwood – a quem Zevi criticara por sua proximidade às ideias de Benedetto Croce.

²⁸⁴ ZEVI, 1974, p.245 em diante.

4.9.8 escolas de arquitetura

Em *Acerca de Alguns Tratados* Lina estendeu as críticas e apontou os problemas através de suas citações (nem sempre dirigida a um público conhecido no ambiente brasileiro), reforçando o argumento – já anteriormente citado - de seu *Prefácio*, isto é, de investir contra os “idealismos formalísticos”, “os positivismo ultrapassados” e “as interpretações materialístico-científicas” - mostrando sobretudo o seu repúdio a ensinamentos fixos e opiniões categóricas. O leitor poderia se indagar ao ler *Propedêutica* se restará alguma teoria a ser estudada? Pelo grande número de autores e obras citadas, percebe-se que sim, ou ao menos para que sejam “colocadas em discussão” quanto a sua validade, como ela frisara, como testemunho da mudança gradual de pensamentos e influências na história das ideias de uma modernidade historicamente fundamentada, ou ainda pela constatação da sobrevivência integrada do passado no presente.

Não menos importante foi a menção feita à Carlo Lodoli (1690-1761)²⁸⁵ e seu “princípio de se não aprisionar a arquitetura”, citação apenas ampliada em italiano nas notas colocadas ao final de sua tese:

...Necessità di un nuovo istituto, perche non resti imprigionata l'architettura civile nelle fasi, né membri, né compositi, e ne

termini stessi architettonici finora usati...²⁸⁶

A ideia de Lodoli solicitando um novo instituto, em seu tempo, reclamava principalmente da permanência das “maneiras arquitetônicas” derivadas da obra de Vitruvio, sugerindo a “enumeração teórica dos evidentes erros contidos na obra daquele” e defendendo, sobretudo, a necessidade de se buscar novas formas e novos termos para a arquitetura.²⁸⁷

Estaria Lina dizendo que só com uma nova escola (“un nuovo istituto”) isto poderia ser alcançado? Quando Lodoli fez menção a isso, o ensino da arquitetura se dava através da *Accademia di San Luca a Roma*, com seus nove estatutos, uma instituição que descendia das guildas de pintores e miniaturistas.²⁸⁸ Lembremos que em 1957, quando a arquiteta escrevia a sua tese, a FAU-USP ainda estava situada no edifício na Vila Penteado. Segundo Pesquisa de Felipe Contier sobre o projeto e construção do edifício da FAU, sabe-se que existiu a previsão para uma Faculdade de Arquitetura desde o plano de 1947 para a Cidade Universitária (inicialmente em 1943 previa-se uma Escola de Belas Artes), no entanto até o início da década de 60 não parecia haver insatisfação com o palacete de Carlos Eckman no bairro de Higienópolis. O novo edifício, cujo projeto Villanova Artigas foi encarregado, teve as reuniões sobre suas diretrizes iniciadas

²⁸⁵ A relação do casal Bardi com os escritos de Lodoli merecerá um capítulo a parte.

²⁸⁶ “...Necessidade de uma nova instituição, para que a arquitetura civil não fique aprisionada nas fases, nem membros, nem composições, e nos próprios termos arquitetônicos até então utilizados...”, (tradução nossa). BO BARDI, 1957, p.75.

²⁸⁷ MEMMO, Tomo 2, 1834, p.52.

²⁸⁸ BERTA, Barbara. *La Formazione della Figura Professionale dell'Architetto*: Roma: 1890-1925. Università degli Studi di Roma Ter, Dottorato in

Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura. Roma, 2008, p.27. Disponível em: <<https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/154/2/TESI.pdf>>. Acesso em: jun. 2023. Ainda, segundo a tese de láurea de Barbara Berta, antes da reforma de ensino de Gentile em 1923, o ensino era regulado na Itália pela Lei Casati de 1859, uma lei que não previa institutos específicos para arquitetos, apenas escolas de engenharia (em Milano e Torino). Somente em 1877 foram previstos os programas das escolas de arquitetura através dos Institutos de Belas Artes, p.25.

apenas em meados de 1960. Contier, constatou nas discussões do Seminários de Ensino de 1956 como um período em que Artigas passou a ser mais respeitado como professor, coincidindo com o momento em que ganhou projeção nacional por sua contribuição paulista para os novos rumos da arquitetura moderna brasileira. Contier ressalta os laços e apoio que Artigas tinha entre os professores engenheiros catedráticos da FAU, por ter sido aluno e ex-professor da Escola Politécnica.²⁸⁹

O posicionamento de Lina a respeito de escolas de arquitetura ficou ainda mais claro no subcapítulo *Teoria da Arquitetura e Caracteres dos Edifícios*²⁹⁰ em sua defesa da não distinção, com base histórica, entre engenharia civil e arquitetura e da falta de sentido, ou o “anacronismo”, em tal separação.²⁹¹ Para explicar isso Lina se baseou nos escritos de Louis Hautecoeur, *L'Architecture Française* (1950), o mesmo professor francês que havia feito o prefácio do livro de Borissavliévitch, comentando então o divórcio entre o “arquiteto vitruviano e o engenheiro do *ingenium*” produzido no final do século XVII e XVIII por Louis XIV (engenheiros militares e de pontes) e depois Louis XV (com os engenheiros de pontes e caminhos), e como o século XIX viria surgir os decoradores em substituição aos arquitetos nos interiores, como podemos notar em seu destaque nas marginalias deixadas no mesmo livro. O interesse por este tema, isto é, da origem da separação de funções entre arquiteto, construtor e engenheiro, se encaixava nas discussões tidas pelos professores no documento do Grêmio da FAU de 1957.

²⁸⁹ CONTIER, 2015, p.253-255.

²⁹⁰ Importante dizer que em *Propedêutica*, Lina retomou no capítulo 2 *Problemas de Método* os temas apresentados no capítulo 1 *Problemas de Teoria*, sob novos subtítulos.

Da situação da escola de arquitetura na Itália, Lina apresentou o discurso no Senado de Tullo Massarani a respeito do projeto de lei que instituiu a Instituição da Escola Superior de Arquitetura em março de 1890. Lina lamentou a guinada em direção artística dada pela escola de arquitetura e seu afastamento dos ideais científicos da engenharia.²⁹²

Quanto ao cenário brasileiro de história de criação das escolas de arquitetura, vale voltar a mencionar, que há na tese de Lina uma menção ao escrito elogioso de Lúcio Costa a respeito de Grandjean de Montigny e ao início do ensino de arquitetura no Brasil na recém fundada Academia de Belas Artes. Lúcio Costa, em 1954, se referiu àquele momento histórico como: “Integrava-se, oficialmente, a arquitetura do nosso país no espírito moderno da época...”. Lina, em contraposição, ilustrou o texto de Lúcio com o projeto do Templo às Musas de Grandjean de Montigny, e logo acima colocou a ilustração do cenário da opera *Andromeda e Perseo* do século XVII, cujo *tholos* central em muito se assemelha ao projeto de Montigny, com o seguinte comentário antecedendo as notas:

A arquitetura seiscentista, além de ‘construída’ é ‘desenhada’; poder-se-ia mesmo dizer que, no século XVII, o termo Arquitetura se tornou equívoco, confundindo-se com a cenografia.²⁹³

Para os que leram a Scott, Lina está claramente associando Grandjean de Montigny às falácias românticas cenográficas do século XIX, e conseqüentemente ironizando sobre o início do ensino da arquitetura no Brasil.²⁹⁴

²⁹¹ BO BARDI, 1957, p.56.

²⁹² BO BARDI, 1957, p.86.

²⁹³ BO BARDI, 1957, p.37.

²⁹⁴ Ver na sequência ao se comentar nas ilustrações sobre a Falácia Romântica cenográfica.

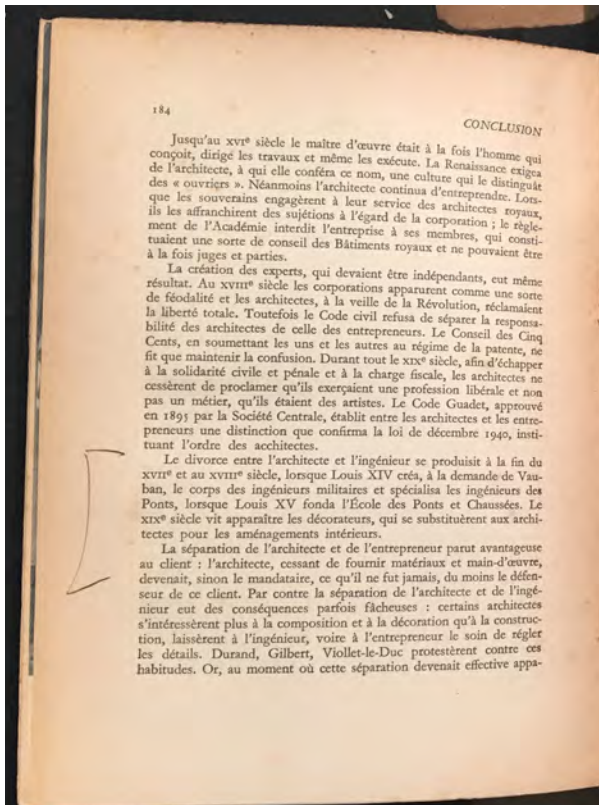


Fig.4.88: Marcação de destaque na lateral do trecho que comenta o divórcio entre o arquiteto e o engenheiro do livro de Hautecoeur. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. HAUTECOEUR, Louis. *L'architecture française*. Paris: Boivin, 1950, p.184.



Fig.4.89: Página 37 de *Propedêutica* com a ilustração de Grandjean de Montigny. Fonte: BO BARDI, 1957.

Por último, lembremos Lina havia pedido licença de sua função de professora de Composição Decorativa para visitar os Institutos da França e da Itália em agosto de 1956, ocasião em que existem apenas dados comprovando sua viagem para a Itália. Nem por isso, as publicações referentes ao Instituto Francês de *Beaux-Arts* deixaram de estar presentes de forma textual em *Propedêutica*, como vimos: os livros dos Andrés Lurçat e Gutton foram duramente criticados por Lina, já Gromort, Hautecoeur e Borissavliévitch foram aproveitados em muitos pontos, apesar de algumas ressalvas; e os escritos dos antigos mestres como Guadet e Viollet-le-Duc foram enaltecidos, o primeiro por sua postura moral e o segundo por sua consciência construtiva.

Foram também mencionados os tratadistas homônimos franceses François Blondel e Jacques-François Blondel. O primeiro sendo seiscentista, cujo tratado foi regulamentado pelo poder autoritário de Luís XIV, onde se continuava a reproduzir os ensinamentos de Vitruvius, e os escritos de Vignola, Palladio e Scamozzi; deste tratado histórico Lina extraiu uma citação e duas ilustrações.²⁹⁵ A citação em questão do primeiro professor Blondel, que Lina destacara, chamava atenção para o fato de que a aptidão por si só (“*le Genie*”) não bastava para formar um arquiteto, mas sim o estudo, a dedicação e a experiência prática.²⁹⁶ A ilustração escolhida com o Portal

de Saint Denis, na abertura do subcapítulo *O Exemplo dos Mestres*, já havia sido utilizada anteriormente por Le Corbusier em *Vers une Architecture* para dissertar sobre os traçados reguladores:

le tracé regulateur est un moyen; il n'est pas une recette. Son choix et ses modalités d'expression font partie intégrante de la création architecturale²⁹⁷

Posicionamentos estes que encontram claros paralelismos com as declarações de Lina em sua tese.

O segundo Blondel, setecentista, foi arquiteto sob Luís XV, também professor e tratadista, mas sua atenção já se voltava para elementos de funcionalidade doméstica, com o destaque de Lina para ilustração com as questões de tubulações de condução de água quente e fria para um quarto de banho. A atenção de arquiteta professora era para os elementos da vida funcional e utilitária, pois, desde Blondel, passaram-se ainda quase dois séculos para a popularização de tais instalações.²⁹⁸

Lina Bo Bardi, assim como Scott, via a tradição acadêmica como louvável quando ela representasse um progresso, no sentido de ampliação da capacidade do poder humano, ou o alívio das fadigas sobre-humanas, e principalmente, buscava através dos séculos os exemplos de docência e atitude moral que valorizassem o esforço e comprometimento do mestre e do aluno.

²⁹⁵ Uma do portal de St. Denis onde a arquiteta conduziu a atenção para a monumentalidade da obra, e outra da alegoria do frontispício de seu tratado. BO BARDI, 1957, p.38, p.76.

²⁹⁶ Neste trecho Lina foi contra a ideia de gênio como uma aptidão nata que bastaria para a arquitetura. Destacando, em contrapartida, o peso do aprendizado pela experiência.

²⁹⁷ “O traçado regulador é um meio; não é uma receita. A sua escolha e os seus métodos de expressão são parte integrante do projeto de arquitetura.”, (tradução nossa). CORBUSIER, 1925, p.49-51.

²⁹⁸ BO BARDI, 1957, p.92.



Fig.4.90: No tratado de Jacques-François Blondel, o tratadista ilustrou as caldeiras de água fria e quente e o caminho das tubulações até a banheira no quarto de banho. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. BLONDEL, Jacques-François. *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des edifices en general*. Paris: chez Charles-Antoine Jombert, libraire du Roy pour l'Artillerie, à l'Image Notre-Dame, M.DCC.XXXVII [1737-1738].

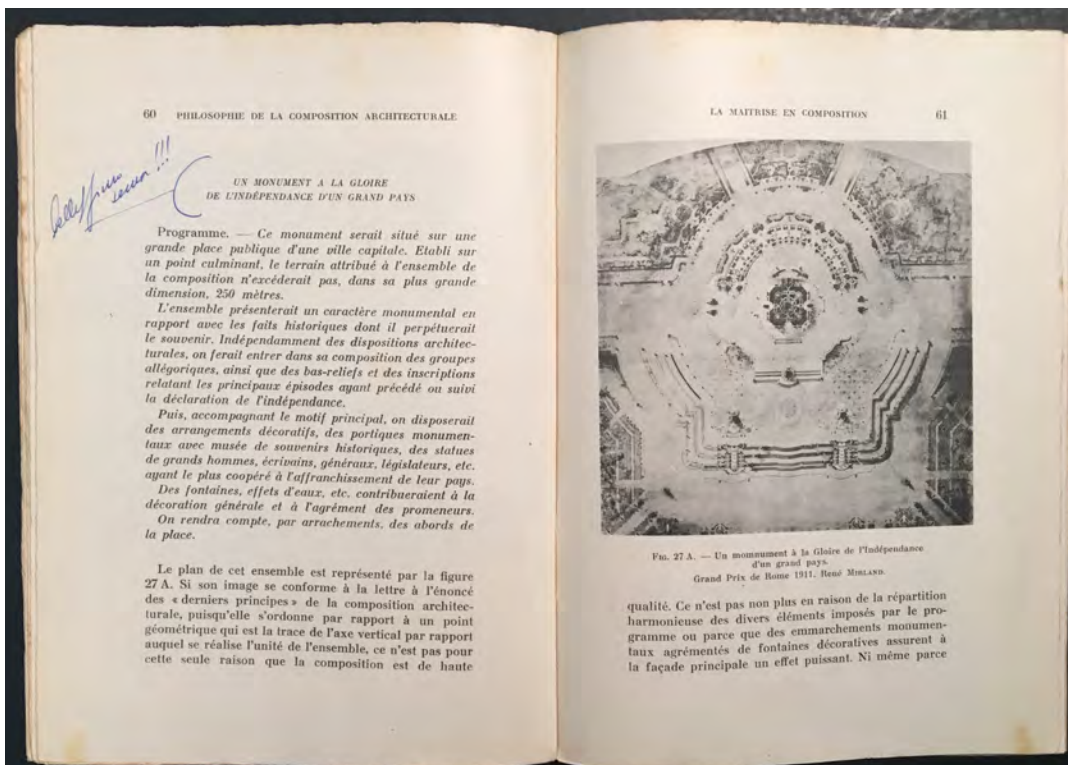


Fig.4.91: Marginália no livro de Albert Ferran. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. FERRAN, Albert. *Philosophie de la composition architecturale*. Paris: Vincent, 1955, p.60-61.

O livro de história de Charles Garnier e Auguste Amman (1893) e outros tratados, como os franceses dos séculos XVIII e XIX, de Jean-Nicolas-Louis Durand, Jacques-Vital Belmas, Jean-Baptist Rondelet, Claude-Nicolas Ledoux e o Vitruvius de Perrault, ou ainda, o medieval de Villard de Honnencourt (séc. XIII), encontrados nas notas das ilustrações de Propedêutica, foram importantes como apoios nas referências imagéticas históricas.

No entanto de referência acadêmica francesa recente, isto é, próxima a seu tempo, Lina citou em *Propedêutica* ainda ao livro de Albert Ferran, *Philosophie de la Composition Architecturale* de 1955, criticando-o por exemplificar como tema a ser proposto aos alunos um exemplo de 1911 do *Grand Prix de Rome*: “monumento à glória e independência de um grande país”. Nas palavras da arquiteta: “temas desproporcionados a sua experiência humana”, taxados ainda de ininteligíveis e ridículos aqueles que evocavam o “monumental e o celebrativo”.²⁹⁹ Nas marginalias do livro se percebe a ironia de Lina Bo Bardi: “bellissimo tema!!!”

De referência acadêmica italiana, Lina Bo Bardi apresentou o recentíssimo *Ordine degli Studi di Facoltà di Architettura di Roma 1956-1957*, criticando o equívoco da disciplina de “Decorações” como algo suplementar à arquitetura, e não parte integrante da mesma. Como vimos, Lina, nem sempre veladamente, traz para discussão os temas que lhe incomodam no seu momento particular como professora. Os tratados ou manuscritos italianos de Palladio, Serlio,

Scamozzi, Alberti e Leonardo da Vinci, entre outros, e finalmente, Vitruvius,³⁰⁰ receberam atenção especial nas ilustrações ao longo de sua tese.

Os escritos em língua inglesa, com exceção dos já tratados, foram essencialmente utilizados como exemplificação de continuidade histórica (inglesa e a norte americana), com atenção para as publicações de arte relacionados ao *Warburg & Courthauld Institute*, vinculados em sua maior parte às ilustrações da tese de cátedra de Lina Bo Bardi, vale recordar também o tratado inglês de Henry Wotton que se referenciava também a Vitruvius, como vimos com Scott.

²⁹⁹ BO BARDI, 1957, p.59.

³⁰⁰ No capítulo cinco alguns tratados italianos serão analisados com mais profundidade no que tange o interesse de Lina pelos mesmos.

4.9.9 Não haverá nada após Hamlin?

Dos livros escolhidos para sua tese cabe mencionar os mais recentes, isto é, aqueles que vieram após *Forms and functions of twentieth-century architecture: in four volumes* de Talbot Hamlin, da *Columbia University Press* em 1952. Obviamente, não encontramos nenhum outro tão pretencioso como o de Hamlin, dividido em *The Elements of Building*, *The Principles of Composition* e os últimos dois dedicados a *Building Types*, mas justamente o oposto: ao invés de uma coletânea obras que ditam regras ou discursos elogiosos, temos os relatos pessoais, ou seja, os livros produzidos a partir dos testemunhos diretos, de experiência de vida e obra na profissão dos mestres selecionados por Lina, são eles: o *Modulor 2* de Le Corbusier, publicado em 1954; o *Costruire Corretamente* de Pier Luigi Nervi de 1955; o *The Future of Architecture* de Frank Lloyd Wright de 1953 (sendo de 1955 a edição de Lina), e o livro de Giedion sobre a obra de *Walter Gropius: work and teamwork*, de 1954. A obra de Gropius recebeu destaque por Lina principalmente por suas conferências, como a publicada no *Scope of Total Architecture* de 1943 (*Blueprint of an architect's education*), ou a *In search of a common denominator* na publicação do simpósio: *Building for modern man* de 1949, e ainda a *O Arquiteto na sociedade*, proferida

em São Paulo e publicada na Revista *Habitat* n.14 de 1954; e, por último, mas não menos importante, a carta endereçada E. N. Rogers publicada da Revista *Casabella* n.213 de 1956. Tanto no que tangia aos escritos de Le Corbusier, Wright como no de Gropius, a preocupação com a relação entre escala humana, monumentalidade, democracia e reais necessidades dos homens estavam presentes. Lina deixou claro que eram estes depoimentos e experiências de vida e obra o que lhe interessava para o ensino da teoria da arquitetura, na história dos acertos e erros humanos, no entendimento de um *living past* defendido por R.G.Collingwood, de uma história como registro de experiências, demasiadamente humanas.

No sublinhado feito no livro de Gropius percebemos a preocupação de Lina com a escala dos edifícios numa sociedade democrática: "In a democratic civilization the architect should seek expression of the civic and the cultural pride of his community with means other than intimidation."³⁰¹ Além, da importância do nosso corpo como módulo, no texto destacado lateralmente:

If the emphasis today is in the plain human being, not on the Caesars (...) When we perceive space, the size of our body - of which we are permanently conscious - serves as our yard-stick or module, that is, our search for the human scale is a search for a finite framework of relationships, within the infinite space.³⁰²

³⁰¹ "Numa civilização democrática, o arquiteto deve procurar exprimir o orgulho cívico e cultural da sua comunidade por outros meios que não a intimidação.", (tradução nossa) GROPIUS, 1949, p.170.

³⁰² "Se a ênfase hoje for no ser humano tal como é, não nos Césares (...) Quando percebemos o

espaço, o tamanho do nosso corpo - do qual estamos permanentemente conscientes - serve-nos de régua ou módulo, ou seja, a nossa procura da escala humana é uma procura de um quadro finito de relações, dentro do espaço infinito.", (tradução nossa). GROPIUS, 1949, p.171.

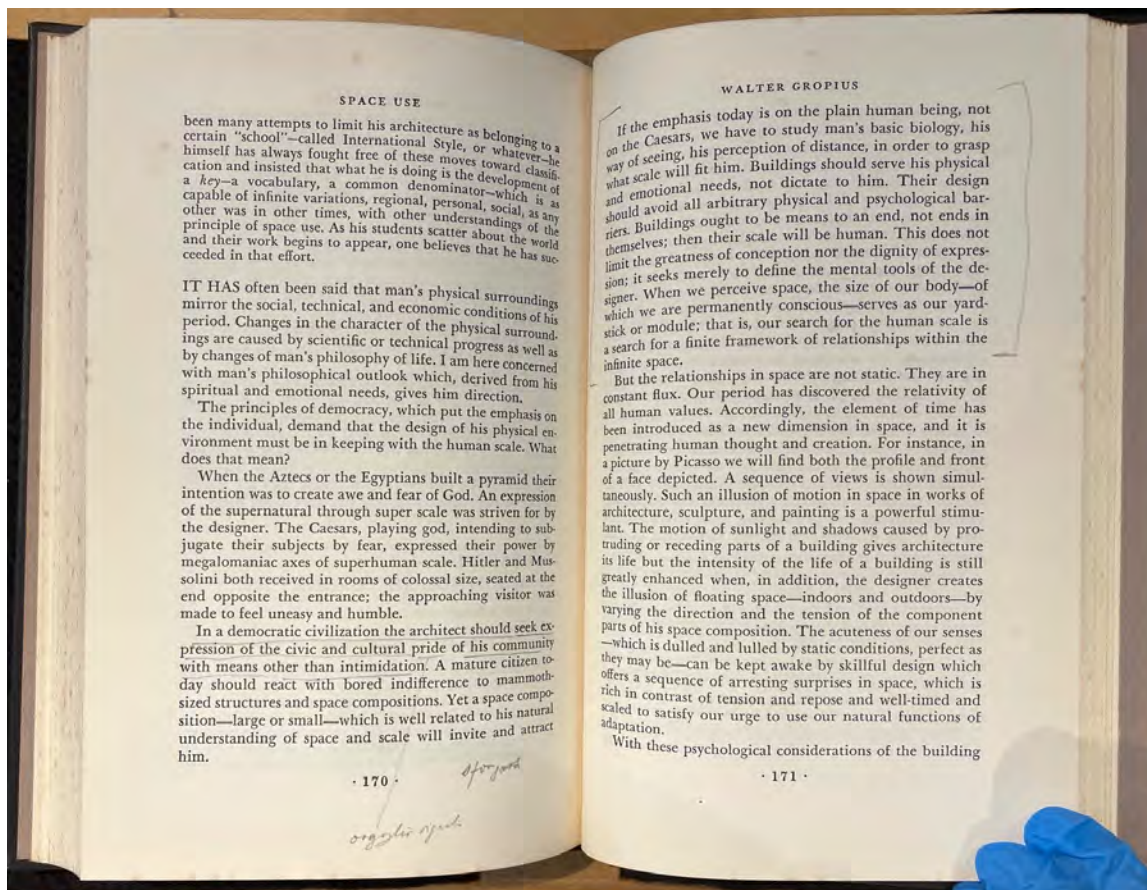


Fig.4.92: Marginálias e marcações no texto de Gropius. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Building for modern man: a symposium edited by Thomas H. Greighton. (In search of common denominator. / Walter Gropius). Princeton: Princeton University Press, 1949.

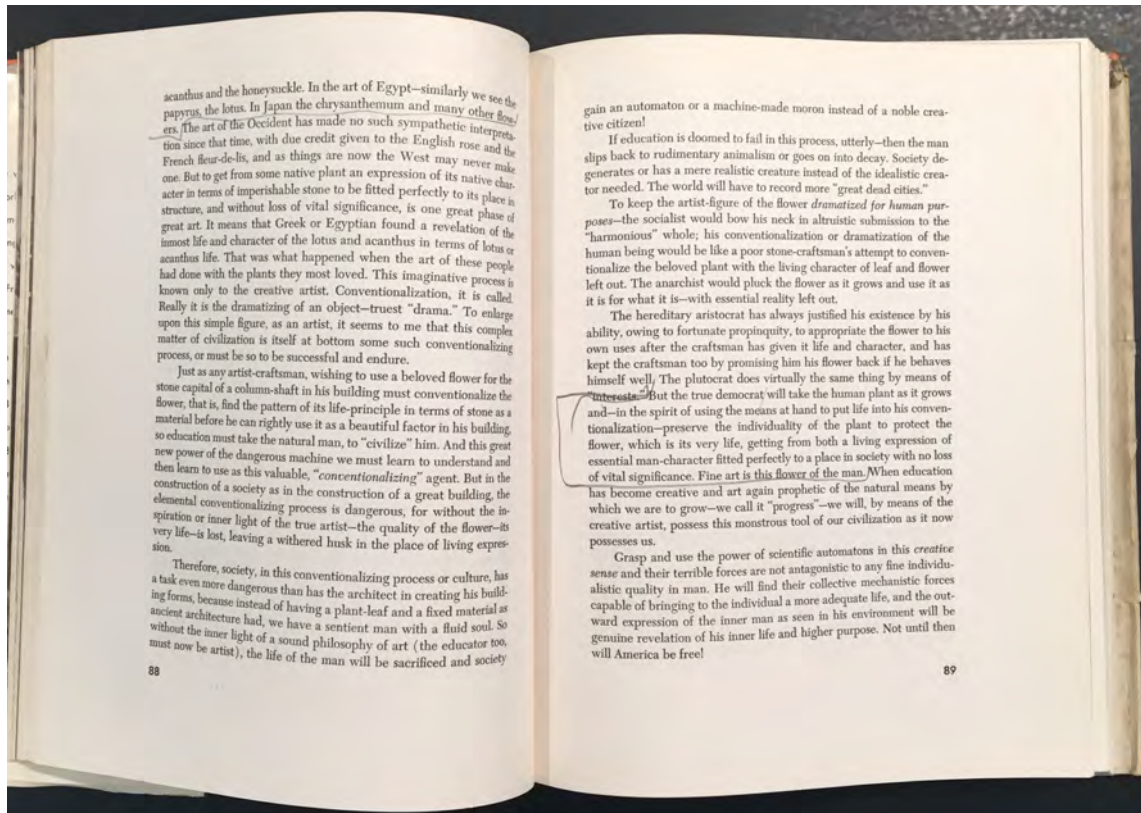


Fig.4.93: Marcações no livro de Wright. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. WRIGHT, Frank Lloyd. *The future of architecture*. London: Architectural Press, 1955. Fonte: Acervo pertencente ao Centro de Pesquisa do MASP, p.88-89.

Novamente o foco da autora se dirigiu ao contexto democrático, mas agora no livro de Wright, e num tema que tangia a padronização:

But the true democrat will take the human plant as it grows and – in the spirit of using the means at hand to put life into his conventionalization – preserve the individuality of the plant to protect the flower, which is its very life, getting from both a living expression of essential man-character fitted perfectly to a place in society with no loss of vital significance. Fine art is this flower of man.³⁰³

No que abrangia os trópicos, nos livros datados após Hamlin (1952), encontramos em *Propedêutica* a obra teórica de Lúcio Costa³⁰⁴, compilada pelo Círculo de Estudos de Arquitetura da UFRGS em 1954 e o livro dos arquitetos ingleses Jane Drew e Maxwell Fry: *Tropical architecture in the humid zone* de 1956, quem trabalhavam com Le Corbusier no projeto de Chandigarh.

Do livro do casal Fry & Drew, é possível ver uma série de semelhanças com detalhes de mobiliário que Lina Bo Bardi adotava em seus projetos pessoais, em especial a preocupação da ventilação de áreas para livros, como uma estante num clima tropical (que recorda o mobiliário projetado para sua Casa de Vidro). Deste livro, Lina utilizou a imagem do projeto do edifício da Biblioteca do *University College* em Ibadan, Nigéria, de autoria dos mesmos arquitetos. Ampliando a informação na consulta à fonte original, descobrimos que neste edifício o uso de ar condicionado foi

dispensado graças à adoção de elementos vazados em suas fachadas, telas para barrar mosquitos, e ventilação cruzada seguindo os ventos dominantes. O edifício proposto pelo casal inglês não havia adotado a laje plana, levando em consideração as peculiaridades da arquitetura vernacular africana. Da arquitetura brasileira, foram exibidos nesta publicação o telhado jardim do MESP do paisagismo de Burle Marx, o Pedregulho de Reidy, o late Clube da Pampulha e um Edifício de Banco e escritórios no Rio de Janeiro de O. Niemeyer e a o projeto de uma Indústria Química por Lucjan Korngold.

E uma vez mais, se observarmos temas que predominaram na tese de Lina Bo Bardi, neste caso na composição das páginas onde vemos a ilustração relacionada à publicação de Drew & Fry (no subcapítulo *A Teoria do Espaço Interno*): é quase impossível não correlacionar os exemplos históricos que a arquiteta ilustrou suas elucubrações teóricas com o concurso para o plano piloto de Brasília, onde sabemos que alguns edifícios haviam sido ideados a priori, como o hotel, o palácio do planalto (a espera do concurso para determinar a localização), a residência (presidencial) e uma igreja – projetados por Oscar Niemeyer, então Diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Companhia Urbanizadora da nova capital.³⁰⁵ Notamos um discurso de Lina crítico a uma cidade entendida/concebida a partir de seus monumentos (a tão criticada distinção de Giovannoni entre arquitetura

³⁰³ “Mas o verdadeiro democrata pegará na planta humana à medida que ela cresce e - no espírito de utilizar os meios disponíveis para dar vida à sua convenção - preservará a individualidade da planta para proteger a flor, que é a sua própria vida, obtendo de ambas uma expressão viva do caráter essencial do homem, perfeitamente adaptado a um lugar na sociedade sem perda de significado vital. A arte é esta flor do homem.”, (tradução nossa).

³⁰⁴ Sobre Lúcio e o tema Nacional abordaremos no próximo capítulo.

³⁰⁵ MENDES, José Guilherme (entrevistador). Brasília: Oscar Niemeyer fala sobre a nova capital do Brasil. Revista *Módulo*, n.6, 1956, p.12-23. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=679>>. Acesso em: maio 2023.

minore, do povo, e arquitetura áulica, a monumental para edifícios representativos), se considerarmos a gravura do século XVIII de uma Milão, antes da destruição por Frederico I e as notas correspondentes que mostram a cidade vista unicamente através de seus monumentos. Já o texto pesquisado no livro que faz menção à ilustração da igreja de São Vital em Ravenna, alude à dificuldade técnica de se colocar uma cúpula numa base octogonal e à necessidade da criação de pendentes de suporte. A superação técnica da arquitetura nestas construções representou grandes avanços construtivos para a humanidade, e isto não pode ser desconsiderado, nem o interesse projetual moderno de Oscar Niemeyer por estas estruturas. No seu caso, cúpulas tocando diretamente o solo, ou sobre lajes, como as do Congresso Nacional, onde o desafio construtivo frente ao empuxo representado também foi um desafio de engenharia. E como representante para a “arquitetura do povo”, Bo Bardi escolheu a ilustração de um quarto mínimo, para mostrar as preocupações de Bruno Taut por uma arquitetura social.

As três imagens citadas podem estar completando o jogo crítico de Lina Bo Bardi com as outras três presentes na página 47 de Propedêutica, onde figura o projeto do casal Fry & Drew na Nigéria, em defesa de uma arquitetura compreendida a partir das necessidades e recursos do próprio país. Mesmo sem mencioná-las diretamente, Chandigarh e Brasília estavam subliminarmente nas bases de discussão de um curso de teoria proposto por Lina Bo Bardi.

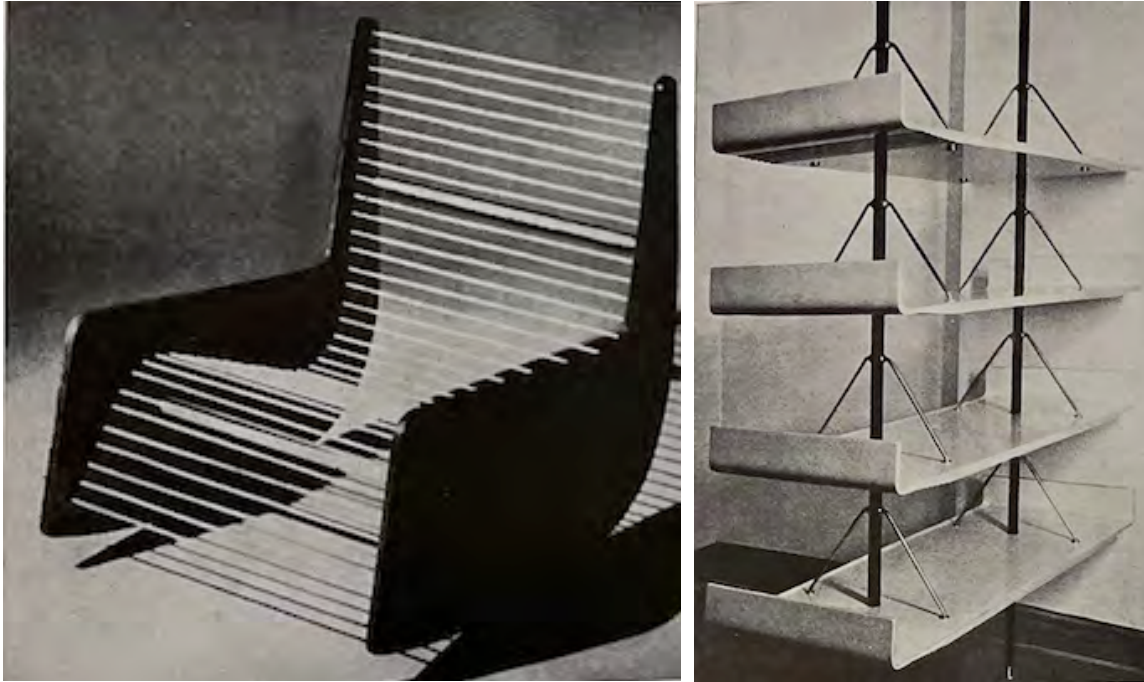


Fig.4.94: Img.115 da cadeira de balanço e cordas de Alexy Brodovitch, e Img.121 de prateleiras ajustáveis de Angelo Mangiarotti. Fonte: FRY, Maxwell. *Tropical architecture in the humid zone*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956, seção Furniture.

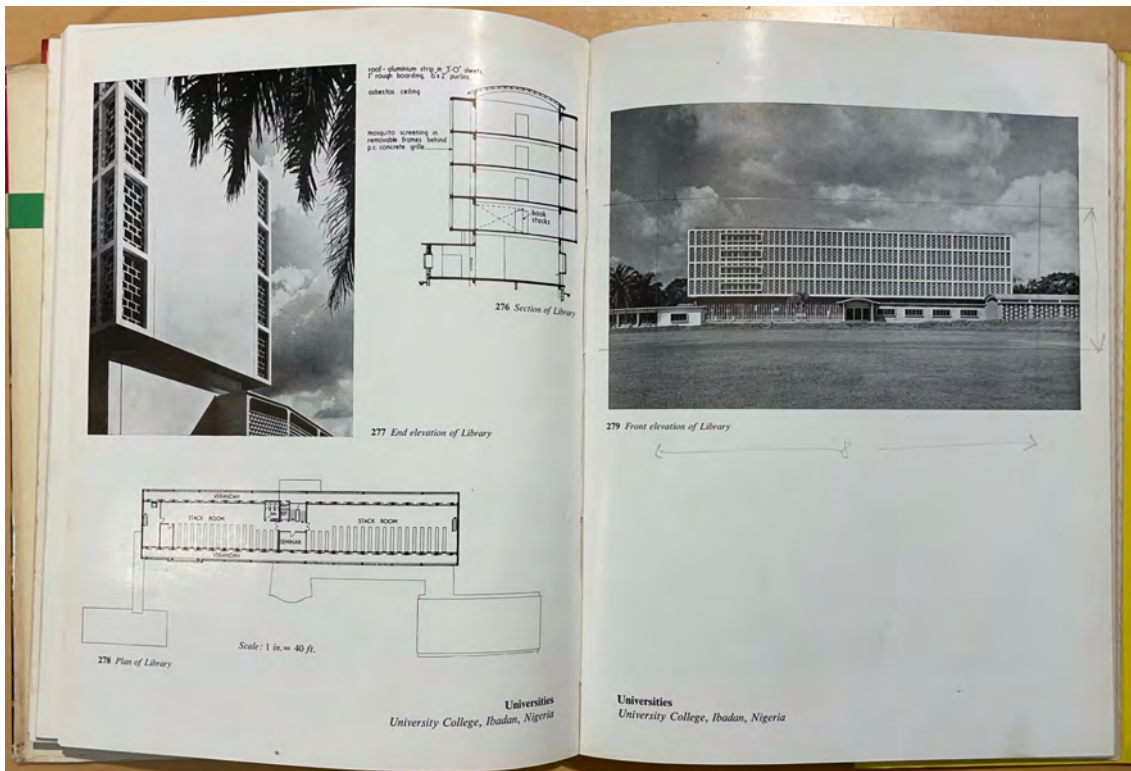
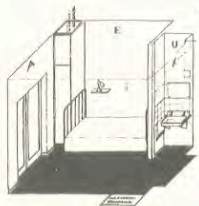
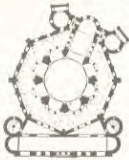


Fig.4.95: No livro de Fry, marcações à lápis de recorte indicado na fotografia para o feito de *Propedêutica*. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. FRY, Maxwell. *Tropical architecture in the humid zone*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

série de "categorias" que leva a distinguir entre uma arquitetura dotada de "espaços internos" e outra, "sem espaços internos". Evidentemente, não é só o templo grego que não tem espaços internos, ou uma ponte. É poder-se-ia perguntar: se é verdade que ao lado da Arquitetura que representa "grandes temas", existe uma arquitetura chamada, por muitos irrealistas, infelizmente "arquitetura menor" — curiosa confusão entre "grandeza" e "formato grande" — em que categoria poderíamos colocar as construções de espaço limitado que não permite, por motivos de ordem econômico-social, soluções de caráter plástico-espacial? É lógico que a Arquitetura não distingue por mero gosto das distinções; e insistimos em observar que seus valores provêm do fator humano, ou seja, do uso. Naturalmente, isto é frisado também por Zevi, embora com a contradição do "interno-externo":

Se incentriamo l'attenzione sugli spazi interni dell'architettura, e dell'urbanistica, apparirà manifesta l'indissolubilità del problema sociale e del problema estetico. È bella un'autostrada senza automobili? È bella una sala da ballo senza coppie che danzano?¹²¹

Mas qual a diferença entre "passar sobre uma ponte" e "dançar num salão de baile"? O homem é sempre o protagonista, e o espaço, interno ou externo, é secundário: o "fato" arquitetônico permanece em íntima comunicação com o homem. Estamos insatisfeitos sobre a interpretação espacial da arquitetura não só por estar-cla na moda, mas também porque a partir dela se redigem programas e se desenvolvem atividades didáticas que julgamos perigosas na medida em que são parciais e susceptíveis de desviarem as tendências criativas dos homens, que poderiam ser influenciadas por pressupostos hierárquicos, os quais, quando não controlados por uma inteligência crítica como é aquela, por exemplo, de Zevi (que é arquiteto e exerce a profissão), podem levar a desvios do tipo da "Arquitetura orgânica", corrente essa que foi difundida na Itália pelo próprio Zevi e qual, seguidor de Wright, fundou uma associação, em Roma, em 1945, visando-se abrigado, a secunrar seus resultados em 1952. Esta associação havia levado para resultados estereotipados, expressões de uma inferior hierarquia: o programa orgânico espacial havia tomado estrita e ato criador, dando ensejo a arquiteturas perigosas como as famigeradas arquiteturas "mediterrâneas". O resultado da campanha "orgânica" ain-



121 Exemplo de distinção entre arquitetura monumental e arquitetura destinada à habitação do povo. A cidade de Milão entre a destruição de Federico I, levando em consideração exclusivamente os monumentos. (De Pratiche Mediolani Aesthetica. Quae Aenobarbi cladem antecesserunt, etc. D. Petrus Grotolus, Mediolani, MDCCXXXV: il. correspondente a pag. 19).

122 Plano de S. Vitale em Ravenna. (A. K. Porter, Medieval Architecture its origins and development. New York, 1907, fig. 73).

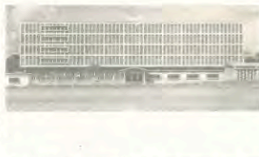
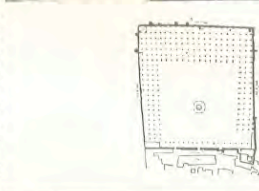
123 Quanto, Bruno Taut, arq. (R. T., Ein Wohn Haus, Stuttgart, 1927, pag. 82).

da hoje se resente na arquitetura italiana: como está longe Wright, que foge dos programas e que confessa deter-se, durante seus passeios pelos campos, às margens da estrada, para observar a estrutura de uma pequena margarida.

Esta digressão deseja tornar evidente que preferimos não preestabelecer um programa crítico. Na qualidade de arquitetos, sentimo-nos intérpretes, quase, de um "bon senso" vital, (se não tivéssemos um certo receio desta palavra e não teméssemos a pecha de levandade barata).

Quase que espontaneamente nos ocorre aqui a lembrança de um mestre daquela que poderíamos desmontar arquitetura de hoje. Tratase de Pier Luigi Nervi, com o qual trabalhamos (para não dizer que colaboramos) e que, certo dia, no desumo de uma caviliosíssima discussão a propósito da forma de um pilar de concreto, saiu-se com esta: "Basta! O arquiteto é somente um pedreiro que sabe latino". Tal observação nos pareceu quase ofensiva, mesmo porque foi seguida por uma série de críticas sobre o hábito "artístico" dos arquitetos que projetam sem colocar, logo de início, desde o ante-projeto, as cotas; contudo, depois de alguma reflexão, encontramos naquela afirmação, que não aceitáramos, um fundo de verdade que nos impressionou vivamente: é Wright observando a estrutura da margarida, é a consciência humilde que vai *pari passu* com a capacidade, em contraposição às presunções crítico-literárias destituídas de bases essenciais e, seja como for, quase sempre estranhas ao campo didático. Nosso caro mestre Nervi, talvez sem a suspeita de inspirar-se em Milizia,¹²⁴ nos dá esta concreta definição da Arquitetura que muito nos pode orientar:

Nasce dal soddisfacimento di esigenze materiali del singolo e della collettività, e si eleva ad esprimersi i più profondi e spontanei sentimenti; riunisce in un'unica sintesi lavoro manuale, organizzazione industriale, teorie scientifiche, sensibilità estetica, grandiosi interessi economici, e, per il fatto stesso di creare l'ambiente della nostra vita, esercita una muta ma efficacissima, azione educativa su tutti. D'altra parte tutti con l'esperienza giuliva, con il manifesto contraddizioni o contrarietà verso particolari aspetti o tendenze di essa, o infine con diretto intervento, concorrono a determinare i caratteri e le direttive del suo sviluppo. Per i suoi molteplici aspetti, per la durata nel tempo, per i fattori scientifici, estetici, tecnici e sociali che in essa si fondono, è più che giustificato considerare l'attività del costruire come la sintesi più espressiva delle capacità di un popolo, e l'elemento più significativo per giudicare il grado della sua civiltà e lo spirito di essa.¹²⁵



124 Tripoli, Mesquita do Cairo; a cobertura em pequenas abóbodas, peculiar ao Oriente, se encontra em todo o Mediterrâneo meridional e na tradição da arquitetura popular, desde a casa da Ilha da Capri, até ao "trilho" das Apúlias. Este tipo de cobertura juntamente com a brevedade calcinada é o caráter da arquitetura mediterrânea. (G. T. Riviere, Modern Architecture, etc. London, 1918; pag. 122, fig. 148).

125 Planta da Mesquita de Amr. Fustat, Cairo (Ibidem, fig. 12).

126 University College, Bombay, Nigéria; fachada da biblioteca; Maxwell Fry e Jane Drew, arq.; (Tropical Architecture in the humid zone de avioriz das mesmas. New York, 1956; fig. 279).

Fig.4.96: Páginas 46 e 47 da tese de Cátedra de Lina. Fonte: BO BARDI, 1957.



Fig.4.97: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavra: tratado, tratados) através do *Voyant Tools*. Fonte: Autor.

4.10 Valores Humanistas

Apenas no último capítulo, em *Humanist Values*, do livro *The Architecture of Humanism*, Geoffrey Scott explicou o que entendia por “Massa, Espaço, Linha e Coerência”.³⁰⁶ E foram através destes conceitos, nem sempre compreendidos da mesma forma, que suas ideias atingiram o maior número de intérpretes.

Geoffrey Scott confessou que a teoria interpretativa que propunha não era nova, tendo sido anteriormente desenvolvida pelo alemão Theodor Lipps (cujas ideias haviam sido amplamente discutidas e interpretadas das mais diferentes formas). Mas tinha sido, na realidade, seu mestre Bernard Berenson, quem primeiramente utilizou a teoria desenvolvida por Lipps em seus estudos sobre a Renascença italiana. Scott preferia não entrar no que ele chamou de “terreno escorregadio da psicologia”, indicando tacitamente aos interessados neste assunto, os escritos literários de Vernon Lee (pseudônimo da escritora Violet Page), escritora feminista, seguidora das teorias de Lipps.

Para o autor, a maior parte dos juízos estéticos, muitas vezes processados falaciosamente, eram constituídos por interesses secundários e não descreviam a experiência diretamente percebida. Contudo:

a arquitetura, simples e diretamente percebida, era uma combinação, revelada através de luz e sombra, de espaços, de massas, e de linhas.³⁰⁷

³⁰⁶ Lina Bo Bardi buscou comprovação destes elementos através do tratado renascentista de Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, na edição crítica de Giusta Nicco Fasola em 1942, onde a autora relacionou como os conceitos matemáticos de ponto, linha, superfície, e corpo,

exaltavam os méritos da unidade, ou seja, de uma concepção orgânica do cosmos. FASOLA, 1942, p.19. (Afirmção feita a partir de marginalia feita por Lina, ver edição do Centro de Pesquisa do MASP).

³⁰⁷ SCOTT, 1999, p.157.

Não há como não pensar nos *Vers une architecture* de Le Corbusier, ao ler a Scott, mas é necessário recordar que Scott o antecede como crítico. Estes elementos (luz, sombra, espaço, massa e linhas), portanto, seriam para o autor inglês o centro da experiência arquitetônica. A arte da arquitetura se interessaria por estes elementos como aparências e, portanto, estas aparências estariam relacionadas às funções humanas. E o humanismo da arquitetura seria explicado assim:

The tendency to project the image of our functions into concrete forms is the basis, for architecture, of creative design. The tendency to recognize, in concrete forms, the image of those functions is the true basis, in its turn, of critical appreciation.³⁰⁸

Scott exemplificou seus valores humanistas com expressões metafóricas utilizadas pela teoria da *eifühlung*: a ascensão das torres, o impulso dos arcos, o inchaço das cúpulas, etc. Reconheceu que tratavam de metáforas, indagando até que ponto as metáforas universalmente utilizadas não pressupunham uma experiência verdadeira e confiável? Pois, segundo ele, o hábito de projetar nossas próprias funções sobre o mundo exterior, de ler o mundo exterior em nossos próprios termos, era certamente antigo, comum e profundo.

Há muito do pensamento de Giambattista Vico, relativo aos imaginativos universais do homem primitivo, das primeiras metáforas criadas na explicação do mundo, dos

fundamentos da poesia, na teoria defendida por Scott. A percepção da beleza, ou do “instinto estético” estaria nos recônditos do homem primitivo, mais do que na esfera racional e intelectualizada do homem científico. Isaiah Berlin escreveu a este respeito, aproximando os escritos de Vico como embrião destas teorias:

Be that as it may, the claim for Vico that I wish to make is more circumscribed. It is this: that he uncovered a species of knowing not previously clearly discriminated, the embryo that later grew into the ambitious and luxuriant plant of German historicist *Verstehen*-empathetic insight, intuitive sympathy, historical *Einfühlung*, and the like. It was, nevertheless, even in its original, simple form, a discovery of the first order.³⁰⁹

Partindo destas concepções, Scott iniciou sua descrição dos valores humanistas pelo elemento “linha”, por ser de mais fácil explicação, contrariando a ordem que continuamente mencionava estes elementos ao longo de seu livro. Para o autor, linhas guiam os olhos e conduzem o movimento de quem observa; a linha, seja curva ou reta, vertical (ascensão) ou horizontal (repouso) determinará o movimento, e este movimento determinará nosso estado de ânimo (mood).³¹⁰ Mas Scott não atribuiu estados de ânimos correspondentes a cada movimento, por provavelmente saber que entraria em terrenos escorregadios. Esta explicação do movimento guiado por linhas, foi apropriado e ampliado por Bruno Zevi em “Saber Ver a

³⁰⁸ “A tendência de projetar a imagem das nossas funções em formas concretas é a base, para a arquitetura, do design criativo. A tendência para reconhecer, em formas concretas, a imagem dessas funções é a verdadeira base, por sua vez, da apreciação crítica.”, (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.159.

³⁰⁹ “Seja como for, a reivindicação de Vico que desejo fazer é mais circunscrita. É o seguinte: que ele descobriu uma espécie de conhecimento até

então não claramente discriminado, o embrião que mais tarde se tornou na planta ambiciosa e luxuriante do historicista alemão *Verstehen*-empathética, simpatia intuitiva, *Einfühlung* histórico, e coisas do gênero. No entanto, foi, mesmo na sua forma original e simples, uma descoberta da primeira ordem.”, (tradução nossa). Berlin, Isaiah. 1980, p.116.

³¹⁰ Scott, 1999, p.166.

Arquitetura”, nos capítulos “as várias idades do espaço”.

Na sequência, Scott analisou o “espaço”, tanto espaços bidimensionais (superfícies) como tridimensionais. Para o autor o nosso conceito de belo derivaria de nossa própria experiência física, da fácil movimentação pelo espaço, além do fato de não ter as expectativas frustradas em relação a determinado movimento, ou continuidade do mesmo, pois a quebra de expectativa resultaria no que qualificaríamos de feio.

Como já ressaltado por Cathrine Veikos, Lina Bo Bardi e Bruno Zevi coincidiram na citação escolhida da obra de Scott sobre a interpretação espacial da arquitetura: Zevi em *Saper vedere l'architettura* (1948) e Lina em *Propedêutica* (1957). Lina, no entanto, não fez nenhum *apud* à obra de Zevi, citando Scott no seu original e em inglês. As duas citações não foram, portanto, idênticas, sendo a de Zevi consideravelmente mais extensa. Lina se referiu ao espaço “modelado e acessível”, citando o trecho referente ao espaço como um “nada” e a “negação do sólido”, ao espaço como uma obra de arte que pretende provocar um estado de ânimo nos que entram nele. Bruno Zevi, ao mostrar o pensamento espacial completo de Scott, tratou a questão da liberdade de movimento pelo espaço, da beleza da simetria, da relação entre a sensação de expansão e a nossa própria respiração, da incapacidade de atribuímos proporções fixas como corretas a um espaço devido à complexidade de todas as variantes em jogo (cores, luz e sombra).³¹¹

³¹¹ Scott, 1999, p.170

³¹² “Nada, portanto, servirá ao arquiteto senão o sentido mais completo para imaginar o valor espacial resultante das condições complexas de cada caso particular; não há liberdades que ele não possa por vezes tomar, e não há ‘proporções fixas’ que não lhe possam falhar. A arquitetura não é uma máquina, mas uma arte, e as teorias da

Nothing, therefore, will serve the architect but the fullest sense to imagine the space-value resulting from the complex conditions of each particular case; there are no liberties which he may not sometimes take, and no ‘fixed ratios’ which may not fail him. Architecture is not a machinery but an art, and those theories of architecture which provide ready-made tests for the creation or criticism of design are self-condemned. None the less, in the beauty of every building, space-value, addressing itself to our sense of movement, will play a principal part.³¹²

Lina Bo Bardi, em *Propedêutica* no subcapítulo *A medida humana* defendeu conceitos semelhantes no que diz respeito às proporções e ao infinito de suas relações.

Para Lina, o movimento no espaço e as liberdades arquitetônicas que tomou estiveram fortemente atreladas ao papel protagonista do homem, mais que o edifício em si, pois este serve ao primeiro. O trabalho de conduzi-lo pelo espaço foi muitas vezes concedido às escadas, rampas e passarelas em sua obra. Lembrando que estes elementos, no método projetual sugerido em *Propedêutica*, receberam a seguinte descrição:

organismos arquitetônicos, (...), não suscetíveis de variações sensíveis (de medida) por estarem intrinsecamente ligadas ao ‘espaço ocupado’ pelo corpo humano e não ao seu modo de viver.³¹³

O terceiro elemento tratado por Scott foi “Massa” (poderíamos chamar de “forma”, ou “corpo”). Nesta conceituação Scott recomendou que o efeito do todo do edifício predominasse sobre o das partes, sugerindo

arquitetura que fornecem testes prontos para a criação ou a crítica do design estão condenadas por si próprias. No entanto, na beleza de cada edifício, o valor do espaço, dirigindo-se ao nosso sentido de movimento, desempenhará um papel principal.”, (tradução nossa). Ibid, p.170-171.

³¹³ BO BARDI, 1957, p.61.

ao arquiteto criar alguma amarração (no caso Renascentista a cornija) que unisse todos os elementos, de forma a fornecer uma impressão unitária ao olho. O autor comentou que este todo deveria passar uma ideia de um peso justo, ajustado ao que aparenta realmente ter.³¹⁴

Quanto à escala da Massa, o autor indicou a atenção a três fatores: o tamanho do o edifício, o tamanho que ele aparenta ter, e a sensação de tamanho que ele passa. Segundo Scott, o valor estético estaria no último item, ainda que muitas vezes este era confundido com o anterior (i. e.: o edifício aparentaria ser grande, mas seria tão fraccionado que a sensação que passaria seria de pequena escala). O autor não considerou a quebra de expectativa resultante um demérito, isto é, que um edifício não aparente seu tamanho real. Ainda sobre a escala, Scott ressaltou que instintivamente seria comum relacionar o detalhe a nossa própria unidade de medida.³¹⁵

O último elemento analisado por Scott que, segundo o autor, deveria ser considerado ao buscar beleza na arquitetura, foi o que ele chamou de “Coerência”, ou Ordem. Entretanto, este era o único elemento, segundo ele, que a sua obtenção não garantiria o belo, pois Ordem (ou a presença de relações fixas) muitas vezes seria compatível com um edifício feio, por isso deveria ser entendida em sua complexidade. Por ser a arquitetura uma arte de síntese, para ser coerente, ela precisaria deixar claro ao olho a correspondência entre o que se vê e o que se compreende. Como já visto na falácia mecânica, Scott nunca defendeu a combinação construção, razão e aparência

(pois ela era contrária à arquitetura da Renascença), no entanto sim defendeu a combinação dos últimos dois (razão e aparência) como base de um estilo. “Coerência” seria o único elemento que apelaria ao pensamento, ao intelecto, enquanto “Massa, Espaço e Linha” responderiam ao deleite físico humano.³¹⁶

Estas foram, em linhas gerais, as contribuições de Scott à crítica e ao fazer arquitetônico de seu tempo. Um exercício de análise que, sem dúvida, tinha sua parcialidade – o que ele nunca negou – pois visava compreender os princípios que guiavam a arquitetura da Renascença e reconhecer a sua validade atemporal. Ainda que ele defendesse este determinado período histórico, em nenhum momento o colocou como modelo de arquitetura a ser repetido em seu tempo; o autor buscava sobretudo princípios estéticos que valorizassem a relação direta homem-arquitetura, e para isso julgou necessário limpar o terreno, alertando contra as interpretações indiretas, sobrepostas a este campo da arte.

O italiano Bruno Zevi, sem dúvida, foi o grande difusor da obra de Scott na Itália no final do século XX, organizando reedições da obra de Scott traduzida para o italiano em 1978 e 1999.³¹⁷ Por outro lado, Zevi com sua obra escrita própria, e isto corroborado pelas ideias expressas por Lina em *Propedêutica*, criou ao mesmo tempo “uma perigosa série de categorias” teóricas que acabam indo em direção contrária ao pensamento original de Scott.

³¹⁴ SCOTT, 1999, p.173.

³¹⁵ Ibid, p.173.

³¹⁶ Ibid., p.174-175.

³¹⁷ MARTÍNEZ, Raúl Martínez. Bruno Zevi, the continental European emissary of Geoffrey

Scott's theories. *The Journal of Architecture*, 2019, 24:1, 27-50, DOI:[10.1080/13602365.2018.1527383](https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1527383), p.31,32.

Em seu Epílogo para a edição de 1924, Scott confessou que seu livro era voltado para quem praticava a arquitetura, assim como para aqueles que lidassem com filosofia e tivessem consciência de que “um livro é sempre um livro”. Paradoxalmente, Scott dizia não gostar de teorias. O seu surpreendente esforço intelectual foi justamente no sentido de desintelectualizar algo que deveria ser simplesmente percebido, ou sentido na prática:

Theory, I suppose, was what made the chatter on the scaffolding of the Tower of Babel.³¹⁸

³¹⁸ "Teoria, suponho, era do que se falava no andaime da Torre de Babel", (tradução nossa). SCOTT, 1999, p.184.

5. O TERCEIRO FIO: AS ORIGENS DA RACIONALIDADE MODERNA

5.1 O Contexto Italiano

Na década de 30 do século XX, uma adolescente Lina Bo cursou o Liceu Artístico de Roma, seguindo dali para o curso de *Architettura* na *Università degli Studi de Roma*. Em 1939 formou-se *architetto* com o trabalho de graduação “Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância” - onde uniu a arquitetura do *Razionalismo* Italiano com o projeto de ideologia fascista de promover políticas de natalidade, a fim de equilibrar os índices de nascimento no período entreguerras.¹ Recém-formada, Lina se mudou para Milão, abrindo escritório com o colega Carlo Pagani e trabalhando majoritariamente como ilustradora e escritora de artigos em revistas de design e arquitetura voltadas ao público feminino - estas publicações eram dirigidas pelo arquiteto Gio Ponti (*Lo Stile, Grazia, Belleza, Vetrina e L’Illustrazione Italiana*). Com o recrudescimento da segunda guerra, Lina Bo veio a dirigir a Revista *Domus* ao lado de Carlo Pagani e mais tarde fundar a revista “A” (1945), ao lado ainda de Pagani e de seu colega mais novo de faculdade: o arquiteto Bruno Zevi – quem retornara a Itália depois de um exílio de 4 anos e meio em função da lei anti-hebraica. Ao final da guerra, com uma Itália em ruínas, participou ainda da convenção pela reconstrução *Edilizia* do país. Em 1946, imigrou para o Brasil recentemente casada com o jornalista e marchand de arte P.M.Bardi.²

Lina Bo, portanto, cresceu, estudou, se formou e trabalhou durante as

¹ Esta análise de seu projeto de graduação é fruto da pesquisa de Zeuler Lima e, segundo ele, iria em contra as declarações de memória de Lina Bo Bardi, onde ela chamava o seu projeto de “hospital para mães solteiras”. LIMA, 2021, p.64-65. No entanto, acreditamos que a leitura irônica de Lina de seu trabalho de graduação não estaria distante da possível realidade, pois o hospital de

fato seria destinado a mães solteiras, em função da alta mortalidade masculina na guerra.

² Linha do tempo ILBPMB: Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp>. Acesso em: mai. 2022, intercalado com dados sobre Bruno Zevi do Dicionario biográfico Treccani.

transformações de ascensão e queda de um contexto político italiano fascista – onde a exaltação nacionalista através dos símbolos etruscos e de Roma antiga, a “Carta del Lavoro” de 1927, a abertura de vias e construção de monumentos³, a expansão territorialista pela África, a promulgação de leis anti-hebraicas (1938) e o posterior bombardeamento de cidades italianas pelos aliados, marcaram períodos de sua infância à sua maturidade. Neste ínterim ocorriam simultaneamente mudanças no campo artístico.

O nome *Razionalismo* foi como um grupo de jovens arquitetos milaneses havia intitulado seu movimento através de manifestos na *Rassegna Italiana* em 1926, inspirados pelos escritos de Le Corbusier (*Vers une architecture*, 1923) e do texto de Walter Gropius (*Internationale Architektur*, 1925). Em 1928, em Roma, o movimento ganhou sua versão nacional através do MIAR (*Movimento per l’Architettura Razionale*).⁴

Richard Etlin nos explica que a arquitetura racionalista italiana surgiu de um aparente paradoxo de estética vanguardista, pois ao mesmo tempo que se baseavam em formas geométricas, os jovens arquitetos desta geração foram formados com as ideias ou

filosofias de *ambientismo* ou contextualismo – ditados pelos parâmetros de um moderno contextualismo vernacular ou um *Novecento* decorativo.⁵

No âmbito acadêmico a irreverente, por ser tão próximo à vida, obra relato de Gustavo Giovannoni: *Discussioni Didattiche* de 1920, mostrava como a geração mais velha de professores ao mesmo tempo em que salvaguardava a tradição, deixava o caminho aberto para o novo, na fala ponderada de Navoni (ou seja, o próprio autor):

(...)Queste discussioni sugli stili da applicare sono quanto mai oziose, perchè lo stile in architettura non può essere arbitrário ed individuale, non può dipendere dallo sforzo cerebrale di chiunque di noi, ma, come il linguaggio, si forma da sè lentamente e noi non possiamo che seguirlo, volenti o nolenti, senza accorgesene; ed ogni formula che voglia preparare artificialmente uno stile nuovo è destinata a cadere nell’abandono, così come avviene pei tentativi di lingue nuove, tipo *volapük* od *esperanto*.

Ma appunto per questo a noi italiani, che sentiamo la crisi architettonica più degli altri per la grandezza dela mostra tradizione, che non vogliamo e no dobbiamo abbandonare, conviene orientarsi verso le tendenze di semplicità, così come fa um albero che d’inverno si spoglia di fronde in attesa del nuovo germogliare dela primavera; (...)⁶

³ O Monumento a Vittorio Emanuele II e abertura da Via della Conciliazione conectando Roma ao Vaticano são deste período. Lina ilustrou os dois monumentos em *Propedêutica*: o primeiro com uma crítica a sua monumentalidade através de um relato de sua construção, e o segundo através de um desenho satírico de Saul Steinberg. BO BARDI, 1957, p.19 e 65.

⁴ ETLIN, Richard. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge: The MIT Press, 1991, p.225,226.

⁵ *Ibid.*, p255. Para ver mais sobre a relação de formação de Lina Bo Bardi com os temas tratados em sua tese, ver tese de PUPPI, 2021.

⁶ (...) Estas discussões sobre os estilos a serem aplicados são tão ociosas como sempre, porque o

estilo na arquitetura não pode ser arbitrário e individual, não pode depender do esforço cerebral de nenhum de nós, mas, como a linguagem, ela se forma lentamente e não podemos deixar de segui-la, querendo ou não, sem percebê-la; e toda fórmula que procura preparar artificialmente um novo estilo está destinada a cair no abandono, assim como acontece com tentativas de novas línguas, como o *Volapük* ou o *Esperanto*. Mas é justamente por isso que nós italianos, que sentimos a crise arquitetônica mais do que outros, devido à grandezza de nossa tradição, que não queremos e não devemos abandonar, devemos nos orientar para as tendências da simplicidade, assim como uma árvore que derrama suas folhas no inverno,

O livro didático do professor Giovannoni, *Corso di architettura: parte prima elementi di costruzioni civili*, o mesmo usado por Lina quando aluna e citado em *Propedêutica*, data de 1932, e explanava noções de composição e as relações entre a forma moderna e antiga, com a atenção para não se deixar perder o caráter nacional. Ideias históricas do entendimento entre arquitetura e construção, visuais e ordenamento urbano estiveram presentes.⁷

Em 1932 a revista *Domus*, dirigida nesta época por Gio Ponti, contemporizava sobre o moderno levando adiante a ideia de uma tradição que se transformava - isto pode ser visto através dos artigos escritos por Giovanni Michelucci na defesa de projetos de jovens arquitetos como os de Adalberto Libera e Mario Ridolfi. Se apoiando em ilustrações, o arquiteto fiorentino Michelucci exemplificava a partir de uma obra renascentista de Leon Battista Alberti ou de exemplos de arquitetura vernacular, mostrando como o vínculo geométrico abstrato fora mantido entre o antigo e o novo, ou como as formas definidas como “nórdicas” ou “alemãs”, tinham raízes entre os italianos.⁸

Diversas polêmicas haviam surgido antes disso, na maioria delas o cronista, jornalista e galerista Pietro Maria Bardi esteve bastante envolvido. Bardi, antes de vir pra o Brasil, circulou e trabalhou em diversos meios editoriais italianos (*Corriere della Sera*, *L’Ambrosiano*, *il Belvedere*, *Quadrante*, *Meridiano di Roma*, *lo Stile*), artísticos, arquitetônicos e políticos, quase sempre com a intenção de promover a arquitetura

esperando o novo brotar na primavera; (...), (tradução nossa). GIOVANNONI, Gustavo. *Discussioni Didattiche*, 1920. In: Giovannoni, 1925, p.71.

⁷ GIOVANNONI, Gustavo. *Corso di architettura: parte prima elementi di costruzioni civili*. Roma: P. Cremonese, 1932.

Razionalista e buscar o apoio do governo de Mussolini. Em 1931 ele havia organizado uma exposição sobre a arquitetura *Razionalista* do MIAR tentando aproximá-la à ideologia fascista daquele momento, através da publicação de um volume intitulado *Rapporto sull’architettura* – per Mussolini. A exposição causou polêmica principalmente pela presença de uma colagem, de autoria de Bardi, Giuseppe Pagano e Carlo Belli, chamada posteriormente de *Tavolo degli Orrori* (Mesa dos Horrores), inspirados pelos escritos de Le Corbusier em *Vers une Architecture* (1923) e suas conferências em Buenos Aires (1929). Várias revistas realizaram uma matéria sobre a exposição do MIAR, como *La Casa Bella*, *Polemicas*, *Architettura i Arti Decorativi*.⁹ Bardi era exímio na técnica de fotomontagem, levando adiante sua habilidade nos 36 painéis que organizou para os Círculos Culturais Italianos da América Latina, exposta em Buenos Aires em novembro 1933 e depois nas edições da Revista *Quadrante*.¹⁰

A crítica à arquitetura dita “culturalista”, feita por P.M. Bardi no início da década de 30, foi reverberada nos escritos de Lina em 1957, tendo como suporte os equívocos românticos narrados por Scott. Em 1984, olhando retrospectivamente, P.M. Bardi comparará a Roma de seu tempo com a situação do Rio de Janeiro em 1935 ao terem premiado no concurso para Ministério da Educação e Saúde o “contrassenso de um estilo marajoara”,¹¹ antes de designarem o projeto à equipe de Lúcio Costa.

⁸ ETLIN, 1991, p.297-304.

⁹ TENTORI, 2000, p.53

¹⁰ Ibid., p.70. Analisaremos algumas destas colagens que podem ter relação com *Propedêutica* ao tratarmos exclusivamente sobre as publicações de *Quadrante*.

¹¹ BARDI, *Lembrança de Le Corbusier*, 1984, p.42.

Em 1932, Sartoris publicava o seu livro *Gli Elementi dell'architettura funzionale: sintesi panorâmica dell'architettura moderna* (com prefácio de Le Corbusier e P.M.Bardi na segunda edição).¹² No mesmo ano ocorria a exposição do MoMA com o lançamento do catálogo *The international Style: Architecture since 1922* por Philip Johnson and Henry-Russel Hitchcock. Enquanto na extensão à exposição norte-americana (*The extent of Modern Architecture*) figuravam arquitetos de 15 países diferentes, no livro panorâmico de Sartoris figuravam 25 países diferentes na primeira edição (1932), depois 29 países na segunda (1935) e, finalmente, 57 países na terceira (1941). No Catálogo do MoMA a arquitetura moderna italiana fora apresentada assim:

In Italy, Spain, England and Japan really modern architecture has only begun to appear. Sartoris, Terragni, Figini and Pollini in Italy have built but little.

O edifício escolhido para aparecer numa reprodução fotográfica na exposição foi “Electrical House at Monza Exposition, 1930”.¹³

Lina se formou *architetto*, num ambiente de efervescente discussão arquitetônica sobre o moderno mas, como ela mesma declarou mais tarde em seu *Curriculum Literário*,¹⁴ com o começo da guerra “não mais se podia construir, o campo da “Prática” se abandonava pelo da “Teoria”.

¹² Sartoris já havia publicado sobre Antonio Sant’Elia em 1930. Disponível em: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-sartoris>>. Acesso em: mai. 2022.

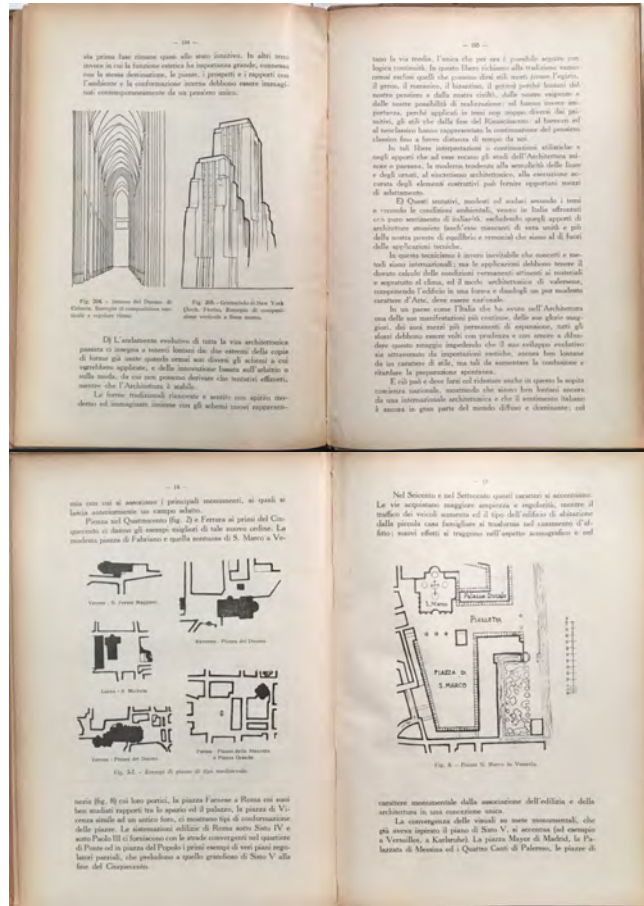
¹³ “Na Itália, Espanha, Inglaterra e Japão, a arquitetura realmente moderna começou a aparecer. Sartoris, Terragni, Figini e Pollini na Itália construíram, mas pouco”, (tradução nossa). JOHNSON, Philip and HITCHCOCK, Henry-Russell. *Modern Architecture*. International Exhibition. New York: MoMA, 1932, p.24 e segs.

Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300061855.pdf>. Acesso em abr. 2022. Por sua vez, nas edições do livro panorâmico de Sartoris, a arquitetura norte-americana moderna não recebeu espaço. Entre os 25 países do *Razionalismo* exemplificado, alguns figuravam como áreas da conquista territorial italiana. SARTORIS, 1935.

¹⁴ FERRAZ (Coord.), 2008, p.9.



Fig.5.1: Capa e algumas páginas do livro *Corso di Architettura* de Gustavo Giovannoni. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.



O exemplar era pertencente a Lina Bo Bardi e foi citado criticamente em sua tese a respeito da divisão entre arquitetura monumental e arquitetura “menor”. Não há presença de anotações. GIOVANNONI, Gustavo. *Corso di architettura*: parte seconda elementi di costruzioni civili. Roma: P. Cremonese, 1931.



Fig.5.2: Sup à esq.: Matéria da revista Domus, n.30, feb., 1932, com o tema: "Contatti' Fra Architetture Antiche e Moderne". Fonte: Archivio Domus.

Fig.5.3: Sup. à dir. e inf. à esq.: Matéria da revista Domus, n.31, mar., 1932, com os temas: "Contatti' Fra Architetture Antiche e Moderne" e a matéria "Fonti Della Moderna Architettura Italiana". Fonte: Archivio Domus.

Fig.5.4: Inf. à dir.: Matéria da revista Domus, n.36, ago., 1932, com o tema: "Contatti' Fra Architetture Antiche e Moderne". Fonte: Archivio Domus. Ilustrações citadas na obra de Etlin.



Fig.5.5: Trecho da página 139 de *Vers une Architecture*. Fonte: gallica.bnf.fr./ Bibliothèque nationale de France. Em “Rome et Nous” (Roma e Nós) Le Corbusier expunha o que considerava “horroroso” na arquitetura de Roma, completando: “Mettre dans Rome des étudiants architectes, c'est les meurtrir pour la vie. Le Grand Prix de Rome et la Villa Médicis sont le cancer de l'architecture française.”¹⁵

¹⁵ “Levar estudantes de arquitetura para Roma é marcá-los para o resto da vida. O Grande Prêmio de Roma e a Villa Médicis são o cancro da arquitetura francesa.”, (tradução nossa). LE CORBUSIER, 11.ed., (1923), p.140.

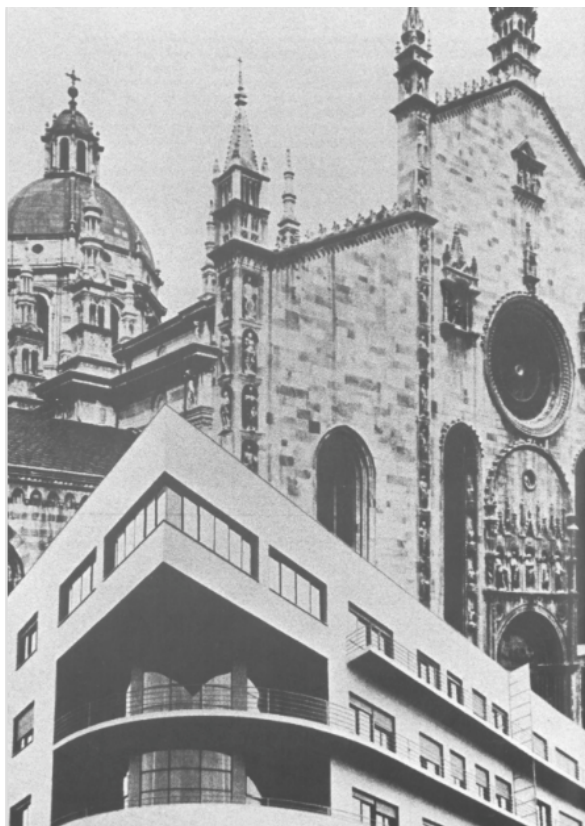


Fig. 5.6: Sup.: O painel de colagens conhecido como Mesa dos horrores. Fonte: Bardi, 1984, p.41. "...Fotomontagem exposto na Galeria de Arte de Roma e apresentado a Mussolini para denunciar a superada arquitetura 'culturalista' impregnada de 'estilo romano-imperial modernizado'..."

Fig.5.7: À esq.: Fotomontagem de P.M. Bardi apresentando as três idades da arquitetura na cidade de Como. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Fotomontagem com a fachada do *Duomo*, obra dos Maestri Comacini, a cúpula de Filippo Juvarra e o "Novocomum" de Giuseppe Terragni. Estes exemplos serão retomados por Sartoris em sua palestra de 1949. Ver em: Revista *Quadrante*, n.2, 1933. Ilustração citada por ETLIN, 1991, p.266.

5.1.1 As genealogias do moderno

Pietro Maria Bardi e Alberto Sartoris, principalmente, - e mais tarde uma jovem Lina Bo Bardi – vivenciaram e tomaram parte, portanto, em primeira mão das nascentes e conhecidas genealogias fundacionais da Arquitetura Moderna que emergiam no estrangeiro a partir das disciplinas de história da arte de origem germânica. As obras inaugurais de Nikolaus Pevsner (*Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, 1936), Emil Kaufmann (*Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, 1933) e Sigfried Giedion (*Space Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, 1941) foram exemplos disso.¹⁶ Cada uma destas obras buscava, à sua maneira, vincular o movimento moderno, seja através do gênio individual de Le Corbusier ou da “nova tradição”, com momentos específicos da história.

Segundo pesquisa historiográfica de Panayotis, Pevsner escolhia a obra de William Morris como o caminho de ruptura com os historicismos do século de XIX, identificando a partir de 1851 – ano da exposição universal do Palácio de Cristal - três caminhos de pioneirismo: o movimento *Arts and Crafts*, os engenheiros e suas estruturas de metal e o *Art Nouveau*. Para ele, os fundamentos da arquitetura moderna teriam sido estabelecidos por Frank Lloyd Wright, Tony Garnier, Adolf Loos e Peter Behrens. Mas teria sido Walter Gropius, antes de 1914, quem teria estabelecido a sua forma com o edifício da Fábrica modelo para a exposição da Werkbund em Colônia.

Emil Kaufmann, por sua vez, e ainda segundo Panayotis, estabelecia a origem do período moderno na ruptura com um barroco heterônimo feita pelos projetos de Claude-Nicolas Ledoux (neoclássico revolucionário)¹⁷. Do século XIX, Kaufmann destacou os nomes de pioneiros como J.N.L Durand, Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze e Gottfried Semper. O caminho para o gênio de Le Corbusier, para ele, teria sido fundado em 1900 por Hendrik Berlage e Adolf Loos.

E, por último, Sigfried Giedion que, apesar de seu livro partir da Renascença, estabelecia três períodos na história da humanidade ocidental (emulando a Vico), sendo o terceiro justamente a nova tradição do período moderno. A arquitetura moderna seria então uma síntese da concepção de volume da dita primeira fase (Mesopotâmia, Egito e Grécia), uma síntese de concepção de espaço interior da segunda (de Roma até o século XVIII), avançando na modernidade através da ruptura com a perspectiva clássica da Renascença, obtida pela pintura cubista e suas interpenetrações entre volume interior e exterior. O século XIX era visto como o período que fez “mal-uso de homens, materiais e pensamentos humanos”, um “crime” oriundo da Revolução Industrial. Os engenheiros, por outro lado, foram os que estabeleceram os novos marcos e graças aos seus esforços, os pioneiros (Henry van de Velde, Victor Horta, H.P.Berlage, Otto Wagner, August Perret, Frank Lloyd Wright e a escola de Chicago) conseguiram aliar técnica e estética. Os novos Brunelleschi do século XX estariam representados por Walter Gropius, Le Corbusier e Mies.¹⁸ Dos três mestres do século XX, escolhidos por Giedion,

¹⁶ TOURNIKIOTIS, 1999, p.21, p.27, p.32, p.40-41. Lina citará em *Propedêutica* as duas últimas.

¹⁷ Autores que foram citados mais tarde por Lina em *Propedêutica*.

¹⁸ Mais tarde Giedion incluiu a Alvar Aalto e Jörn Utzon.

Lina Bo Bardi em 1957 em *Propedêutica*, ampliou a cinco, incluindo a Nervi e mantendo a Wright. Em *Propedêutica*, o interesse de Lina pela obra de Giedion, oscilou entre o capítulo sobre o espaço público na Renascença – do qual Lina utilizou uma fotografia da Galleria Uffizi e a apresentou em oposição à teoria do espaço interno de Zevi (espaço interno ou externo?, perguntava); a construção em ferro e a contribuição dos engenheiros; além do livro de Giedion exclusivo sobre Gropius e a Bauhaus.¹⁹

Giedion, como pupilo do historiador de arte Wölfflin, elaborou em seu livro uma série de analogias visuais entre precedentes históricos ou obras de arte contemporâneas às arquiteturas apresentadas: como exemplo a lanterna barroca de Francesco Borromini em Sant'Ivo comparada com o monumento construtivista de Tatlin. Ou ainda as sobreposições de planos cubistas com a transparência dos planos de vidros do edifício da Bauhaus-Dessau²⁰ - um estudo que Colin Rowe irá levar adiante em seu texto sobre transparência literal e transparência fenomenológica.²¹ Em *Space Time and Architecture* aparecem referências à arquitetura italiana do período do Renascimento ao Barroco, menções à *Nuova Città* (1914) do futurista Sant'Elia, mas nenhum outro arquiteto moderno italiano fora citado, nem mesmo Nervi. Interessante notar que Lina Bo Bardi, em *Propedêutica*, deixou escrito que era consciente do uso da fotografia como documento de interpretação

da arquitetura, sendo que estes registros podiam apenas servir como “testemunhos de uma maneira de ‘ver’ a Arquitetura”,²² que variavam de época em época, de lugar a lugar, e que, naquele momento, “já perderam seu valor interpretativo”.

Giedion, como atestam seus relatos como primeiro-secretário geral do CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, 1928), participou ativamente destas reuniões definidoras dos rumos da nova arquitetura – este seu envolvimento ativo, por outro lado, não lhe permitiu distância imparcial do fato narrado. Nestes congressos, Giedion pôde estar a par das arquiteturas e discussões entre todos países participantes; em 1928, ao lado, entre outros, do suíço-italiano Alberto Sartoris e em 1932, no CIAM a bordo do *Patris II* em Atenas, ao lado de Pietro Maria Bardi.²³

Alberto Sartoris foi um dos participantes fundacionais do CIAM e amigo de P.M Bardi que - mesmo morando em Genebra e tendo estudado na França - levou adiante no papel de arquiteto-historiador a tarefa de divulgar em 1932 e depois organizando brevemente, após a segunda guerra, uma cronologia sinótica de 1840 a 1940 do moderno italiano. Esta genealogia do Racionalismo Italiano através dos livros, portanto, veio quando Sartoris publicou a terceira edição de *Introduzione alla architettura moderna* (1949)²⁴ - Lina e Bardi já estavam no Brasil nesta época. Sartoris prestou justa homenagem a *il Dottore* Sigfried Giedion e

¹⁹ BO BARDI, 1957, 22, 42, 89.

²⁰ TOURNIKIOTIS, 1999, p.42-43.

²¹ ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987 (1976).

²² BO BARDI, 1957, p.66.

²³ Nesta ocasião P.M Bardi travou amizade com Le Corbusier, arquiteto que lhe influenciou na sua simpatia pela engenharia. TENTORI, 2000, p.64. A

reportagem de Bardi sobre este encontro apareceu publicada na Revista *Quadrante*, n.5, 1933.

²⁴ Segundo *Dizionario Treccani*, Sartoris publicou *Elementi dell'architettura funzionale* (1932), *L'architettura razionale* (1935), *L'architettura moderna* (1943) e *Encyclopédie de l'Architecture nouvelle* (1948).

Walter Gropius como as autoridades de referência que estabeleceram os parâmetros da *casa affrancata* moderna.²⁵ Segundo Etlin, neste livro, a cronologia sinóptica proposta por Sartoris conectava os principais passos da nova arquitetura italiana de 1840 a 1940, começando com Alessandro Antonelli (arquiteto citado em 1957 na tese de Lina Bo Bardi), depois com a quebra com o historicismo operada por Raimondo D’Aronco, seguida pela *Arte Nuova* de Annibale Rigotti – quem teria feito a ponte entre a arte antiga e a moderna - até Sant’Elia e seu famoso manifesto futurista.²⁶ Depois, nomeava si próprio (Sartoris) como o arquiteto do primeiro edifício racionalista em 1927 a Torino, seguido por Terragni com a *Casa del Popolo di Como* (1932-1936), e por Pietro Lingeri, Pier Luigi Nervi, Luigi Figini e Gino Pollini, Marcello Nizzoli e Cesare Cattaneo.²⁷ Destes, três eram pertencentes ao *Gruppo 7* – associação de arquitetos composta em 1926 em Milão.

Em 1943, P.M. Bardi havia escrito um artigo para a revista *Lo Stile* que passou pouco percebido pela historiografia moderna, mas que sempre foi caro ao casal Bardi ao longo de sua trajetória, intitulado: *Il Socrate Dell’Architettura*, descrevendo o pensamento do Frade setecentista Carlo Lodoli.²⁸

Alberto Sartoris esteve em Barcelona em 1949, na época da Espanha franquista, realizando duas palestras em 7 e 9 de maio, documentadas na forma de artigos pelo então existente *Colégio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, sendo elas: *Las fuentes de la nueva Arquitectura* e *Orientaciones de la Arquitectura*

Contemporánea. Não há registro de que Lina Bo Bardi tenha estado a par delas, mas pelas imagens utilizadas e o vínculo entre história e arquitetura moderna, pela recuperação da arquitetura do catalão Antoni Gaudí – há patente concordância de ideias com os temas que a influenciaram na redação de sua *Propedêutica*, oito anos depois. A estratégia de vincular o moderno com a história já iniciara, como vimos, através das fotomontagens e outras comparações visuais associativas presente nas revistas italianas, assim como nos ensinamentos de seus professores na *Scuola di Roma*. No entanto, acreditamos que foi com Sartoris que o discurso desta continuidade de pensamento foi vinculado à racionalidade construtiva, algo que P.M Bardi já havia feito em sua fotomontagem sobre as três idades da arquitetura em Como. Em 1952 Sartoris escreveu *Léonard Archittecte*, um livro produzido em Paris como catálogo da exposição do mesmo nome, e que Lina utilizou em *Propedêutica*.²⁹

Panayotis em sua análise sobre a historiografia moderna, observou que Bruno Zevi pertenceu à primeira geração de arquitetos que aprendeu sobre o nascimento do movimento moderno em seus estudos, tendo como fonte Nicolau Pevsner, Walter Curt Behrendt e Sigfried Giedion. Zevi teria focado, portanto, no desenvolvimento de uma arquitetura chamada “orgânica”, o que para ele significaria um patamar mais elevado que o racionalismo e o funcionalismo. O seu primeiro livro *Verso un’architettura orgânica* foi escrito em 1943, em meio ao bombardeamento e na esperança da reconstrução democrática de seu país, logo,

²⁵ SARTORIS, 1949, p.22.

²⁶ ETLIN, 1991, p.52.

²⁷ SARTORIS, 1949, p.549-550.

²⁸ Iremos abordar este assunto em profundidade na sequência.

²⁹ Pela relação com *Propedêutica*, também dedicaremos a estas publicações de Sartoris um subcapítulo a parte.

sua atenção era dual: política e arquitetônica. Em seu segundo livro, *Saper Vedere l'Architettura* (1948) Bruno Zevi estendeu sua aproximação histórica ao conceito de espaço. E em 1950, lançou uma revisão de seu primeiro livro com o título de *Storia dell'Architettura Moderna*.³⁰

E, como vimos, será neste livro, entre diversos outros temas, que no capítulo *La Vicenda Italiana*, Bruno Zevi chamou de “veleidade protecionista”³¹ as tentativas de P.M Bardi e Alberto Sartoris de buscar nos personagens da história italiana as origens do *Razionalismo*:

Il rinnovamento moderno dell'architettura, e dell'arte in genere, si è imposto perciò con almeno un decennio di ritardo rispetto agli altri paesi d'Europa; se pensiamo alla prima età moderna, con mezzo secolo di ritardo. E non vale ricordare i precedenti teorici che poteva trovare nella cultura italiana il razionalismo – dalla profezia di Leonardo a quella di Carlo Lodoli – perché, a differenza di ciò che avvenne per il Ledoux in Francia e per il Semper in Germania, queste prefigurazioni non stimolarono nei fatti l'architettura, ma furono riesumate assai più tardi quando, acquisito il razionalismo, si ebbe la velleità protezionistica di volerne individuare le origini in Italia.³²

Acreditamos que Lina Bo Bardi, em 1957, se apoiou nos escritos de P.M.Bardi e de Sartoris para reforçar a ideia de um moderno historicamente fundamentado, não como

algo protecionista da cultura italiana, até porque fora apresentada ao lado de uma série de outros precedentes históricos, mas como gérmen da racionalidade humana, em sentido antropológico e universal. Este foi apenas um percurso rápido por algumas das genealogias do moderno que influenciaram Lina Bo Bardi em sua tese. Veremos também como recapitular a Carlo Lodoli, e seu vínculo ao pensamento de Giambattista Vico, nos aproximará novamente a R.G. Collingwood e em extensão à Benedetto Croce.

Nas páginas de sua tese, pertencentes ao último capítulo de *Propedêutica*, voltado à atualização metodológica, Lina ilustrou com as placas profissionais da construção do *Seagram Building* de Mies e Johnson e do *Guggenheim* de Wright – ambos em 1957; figura também a fotografia de 1925 de um ateliê da Bauhaus com a parede repleta de exercícios visuais correspondentes ao seu método de ensino; na sequência colocou a ilustração da Caserna para guardas rurais em Maupertius de Ledoux (século XVIII) e fotografias da cúpula de da Igreja de S. Gaudenzio por Alessandro Antonelli (século XIX). Interpretamos uma alusão indireta às genealogias do moderno de Giedion (Gropius), Kaufmann (Ledoux) e Sartoris (Antonelli), pois estes autores não foram mencionados como referências a estas ilustrações.³³ Lina vinculava mais uma vez o

³⁰ TOURNIKIOTIS, 1999, p.51-53.

³¹ Há provavelmente uma disputa ideológica do moderno por parte de Bruno Zevi, uma vez que P.M. Bardi e Alberto Sartoris tentaram em diversas ocasiões se aproximar do governo fascista, que Zevi – por sua condição de judeu exilado – combateu.

³² “A renovação moderna da arquitetura, e da arte em geral, foi, portanto, pelo menos uma década atrasada em relação a outros países europeus; se pensarmos no início da era moderna, com meio século de atraso. E não vale a pena recordar os precedentes teóricos que o racionalismo poderia

encontrar na cultura italiana - desde a profecia de Leonardo até à de Carlo Lodoli - porque, ao contrário do que aconteceu com Ledoux na França e Semper na Alemanha, estas prefigurações não estimularam realmente a arquitetura, mas foram exumadas muito mais tarde quando, tendo ocorrido o racionalismo, houve a ambição protecionista de identificar as suas origens na Itália.”, (tradução nossa). ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Turin: Einaudi, 1953, p.209,210.

³³ Cathrine Veikos já havia comentado a relacionado a leitura de Lina de Kaufmann e sua

moderno (o seu presente) com fundamentos da história, apesar das ideias da pretensa ruptura histórica do ensino da Bauhaus. No texto ao lado das imagens, a candidata a professora deixou escrito na página 69 de sua tese:

Para se eliminar a cisão entre o presente e o passado, necessária se torna a consideração histórica do resultado arquitetônico ao qual hoje chegamos.

Lina queria ensinar através dos precedentes arquitetônicos, testemunhos vivos da continuidade, ou da não ruptura.

ideia de continuidade entre neoclassicismo e modernismo, mas não fazendo referência direta a esta ilustração. VEIKOS, 2014, p.21. No

entanto, Veikos não havia relacionado a influência da obra de Sartoris sobre Lina neste quesito.

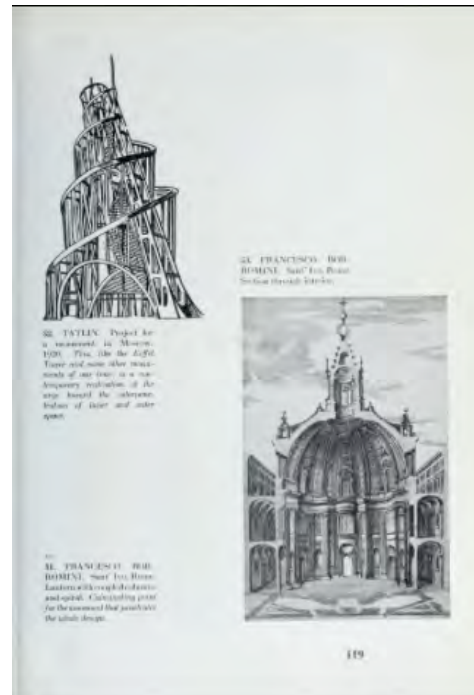


Fig.5.8: Páginas do livro de Giedion sobre interpenetração do espaço interior e exterior. Fonte: GIEDION, 1954, p.118-119, 191-192. Nas imagens acima: O monumento de Tatlin (1920), ao lado da espiral da lanterna barroca de Borromini, vista por Giedion como uma realização contemporânea do desejo de interpenetração entre espaço interior e exterior. As imagens abaixo comparam as sobreposições da pintura cubista de Picasso com as transparências apresentadas de forma simultânea entre interior e exterior no prédio da Bauhaus. Ilustrações presentes na análise de PANAYOTIS, 1999, p.43,44.



Fig.5.9: Páginas 68 e 69 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957. Complementamos às ilustrações: a forma espiralada da cúpula de Antonelli foi associada por Sartoris como um prenúncio da Torre Eiffel e dos arrançados norte americanos, pois a estrutura em tijolos utilizada seria correspondente a sistemas de esqueleto metálico. Sartoris não operou somente uma associação visual, mas de método construtivo. SARTORIS, 1949, p.549.

5.2 Bardi: O Fio até Lodoli

5.2.1 por que Lodoli?

O interesse em se tratar sobre as ideias polêmicas de um “arquiteto teórico” veneziano do *Settecento*, de nome Frei Carlo Lodoli (1690-1761), conhecido como o “Sócrates arquiteto” veio das menções a seus aforismos e ditos, presentes em *Propedêutica* (1957). O mais famoso deles repetido duas vezes.³⁴ Sabe-se também que, retrospectivamente, as lições de Lodoli já haviam aparecido em 1950 na primeira edição da revista *Habitat*, na seção sobre cadeiras, bem como em 1953, no lançamento da poltrona *Bowl*.³⁵ No entanto, sete anos antes disto - quando o casal Bardi ainda não era um casal e Lina vivia e trabalhava em Milão - Pietro publicara um artigo para a revista *Lo Stile*, n.30 em junho de 1943, sob direção de Gio Ponti, intitulado *Il Socrate dell Architettura*.

Acreditamos que o pensamento do frade franciscano pode ter alimentado filosoficamente o trabalho futuro de Lina Bo Bardi, pois não somente seus ditos, como os escritos do círculo cultural imediato de Lodoli e das personalidades influenciadas por seus ditos também figuraram em *Propedêutica*.

Marc J. Neveu, pesquisador que relacionou a obra de Lodoli com o ensino da arquitetura e desconhecia na ocasião a influência deste teórico sobre Lina Bo Bardi, escreveu em sua tese:

Carlo Lodoli (1690-1761) exists as a footnote in most major books of modern architecture. (...) Though I would not argue his influence, I doubt his role in the development of a structurally determined functionalism. The issue of influence is

³⁴ BO BARDI, 1957, p.9, 12, 18, 54, 75,77,79.

³⁵ Revista *Habitat*, n.1, out-dez., 1950 e *Habitat* n.12, jul.-set., 1953. O caminho da menção para

Habitat n.1 foi por LIMA, 2013, p. 49 e o da *Habitat* n.12 através de PERROTA-BOSCH, 2021, p.302.

always present as very little of his writings have survived and his built work amounts to a few windowsills. He did, however, teach architecture.³⁶

Neveu chamou a atenção para um fato singular: mais do que um teórico da arquitetura - preocupado em registrar suas ideias na forma de um livro - Lodoli era um “professor” de arquitetura, que empregava uma estratégia de diálogo com seus alunos e amigos. O frade era famoso por empregar o modo de raciocínio refutativo de Sócrates a fim de alcançar o pensamento crítico.

Contudo, verificamos que as ideias de Lodoli relacionadas com as origens do pensamento funcionalista - embora não muito presentes nos livros de história da arquitetura - não tinham sido uma simples nota de rodapé nos ensaios que pertenciam a revistas e boletins de história da arte e da arquitetura no século XX. Em 1964, Edgar Kaufmann Jr., para cujo pai F.L. Wright projetou a casa da Cascata em 1936, em seu artigo sobre Lodoli relatou que Emil Kaufmann em *Architecture in the Age of Reason* (1955) testemunhou que ele, e Wittkower antes dele, seguiam a trilha da influência de Lodoli, caminho este que não tinha sido aparentemente percorrido por estudiosos até 1840. Verificaram depois que em 1924, Julius von Schlosser em *Kunsthistorie* indicou o caminho a Lodoli. No entanto, outros pesquisadores depois apontaram que Lodoli tinha inspirado Pietro Estense Selvatico, com *Sulla'architettura e sulla scultura in Venezia* em 1847.³⁷ Ambos

³⁶ “Carlo Lodoli (1690-1761) existe como nota de rodapé na maioria dos livros principais da arquitetura moderna. (...) Embora eu não argumente sua influência, duvido de seu papel no desenvolvimento de um funcionalismo estruturalmente determinado. A questão da influência está sempre presente, pois muito pouco de seus escritos sobreviveu e seu trabalho construtivo se resume a alguns peitoris de janela. Ele, no entanto, ensinou arquitetura.” Neveu declarou que o objetivo de sua tese foi discutir as

autores, Selvatico e Schlosser, figuram na bibliografia da tese de Lina. Emil Kaufmann também foi citado, mas com referência a suas pesquisas sobre Ledoux.

Kaufmann Jr. também apontou outros autores italianos que se debruçaram sobre as ideias de Lodoli antes da segunda guerra mundial: M.de Benedetti, *Actes du congrès internationale d'histoire d'art* (Bruxelas, 1930); E.Persico, *Scritti critici e polemici*, (Milão, 1934); N. Gallo, *Un scrittore razionalista del'700* (1935); M.L. Gengaro, *Il valore de l'architettura* (1937), L. Venturi, *Storia della critica d'arte* (Bruxelas, 1938).³⁸ P.M.Bardi, em 1943, deve ter tido ciência destes outros escritos. Lina Bo Bardi, em 1957, não citou Lodoli através de nenhum destes autores apontados, nem mesmo o artigo de P.M.Bardi, pois ela se referenciava à obra original de Andrea Memmo – obra rara repleta de sublinhados e marginalias pertencentes ao casal Bardi.

Durante a sua vida, o pensamento de Lodoli apareceu parcialmente publicado no *Saggio sopra l'architettura* (1756) por Francesco Algarotti. Após sua morte, apareceram duas obras influenciadas por seu pensamento: o tratado de Francesco Milizia: *Principi di Architettura civile* (1781) e o *Elementi dell'architettura Lodoliana - o sia - L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (1786). O tratado de Milizia teve um âmbito de influência mais amplo que os outros dois, mas era criticado

ramificações dos estudos de Lodoli no escopo da educação arquitetônica atual. NEVEU, Marc J., *Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761): Indole of Material and of Self*. Doctoral thesis-McGill University. Montréal: School of Architecture, 2005, p. 5 e 19.

³⁷ “apparently untrodden by scholars since the 1840's”. KAUFMANN Jr., Edgar. Memmo's Lodoli. *The Art Bulletin*, Vol.46, n. 2, 1964, p. 159.

³⁸ Ibid, p.1.

por Andrea Memmo, que acusava Milizia de uma apropriação indevida e errônea das ideias de Lodoli. Segundo Memmo, os seus escritos eram muito mais próximos às ideias e raciocínio do Frei.³⁹ Lodoli, através dos escritos de Memmo, Algarotti e Milizia, foram citados em *Propedêutica*, muitas vezes de forma agrupada.⁴⁰

Vale a pena transcrever, a partir de artigo de Kaufmann jr., a pesquisa de Wolfgang Hermann em 1962, onde ele comparou e ressaltou as diferenças em essência entre as teorias de Carlo Lodoli e o Abade Laugier (1713-1769):

Lodoli's and Laugier's theories differ in all essentials. ... if their names can be connected at all, it should only be for holding diametrically opposed views, apart from a common wish to purge architecture from [sic] Baroque excesses. ... Lodoli ... called in question the soundness of classical architecture as a whole ... believing it to be wrong in principle for stone to copy wood. ... this theory runs counter to Laugier's main thesis according to which "the small hut ... is the model from which all splendour of architecture

has been derived." ... But while for Laugier these are valuable conceptions which, he hoped, would *rejuvenate* architecture, Lodoli sees only the fatal contradictions inherent in these conceptions, contradictions which, he is confident, will one day resolve into a new architectural style (emphasis supplied). ... Laugier dealt ... with the difficulty caused by applying the elements of Greek architecture to modern buildings with their completely different requirements due to different custom and climate. Here, if anywhere, was the place, had he been an adherent of Lodoli's school of thought, to argue for the rejection of Greek architecture and to demand a basically new style. But Laugier, on the contrary, upholds the Greek orders ... and only regrets the frequent deviations from the correct model.⁴¹

No que se refere à influência de Lodoli sobre Lina Bo Bardi e sua obra, vale dizer que Zeuler Lima foi o primeiro que examinou o tema, primeiramente através da publicação da revista *Habitat*, relacionando-o com o artigo das cadeiras.⁴² Cathrine Veikos em seu livro sobre *Propedêutica*, identificou o pensamento do "enigmático" teórico italiano

³⁹ Ver o capítulo: "Il Lodoli, il Milizia, e l'Algarotti" no artigo de Bardi. BARDI, Pietro Maria. Il Socrate dell'architettura. *Lo Stile*, L.15, n. 30, 1943, p. 8. Ver também: RYKWERT, Joseph. *The Necessity of Artifice*. London: Academy Editions, 1982, p. 117. O nome de Andrea Memmo curiosamente lembra "Homem Memória".

⁴⁰ Ver em BO BARDI, 1957, p.12, 14, 54, 75, 76.

⁴¹ "As teorias de Lodoli e Laugier diferem em todos os aspectos essenciais. ... se seus nomes podem ser conectados, deve ser apenas para manter visões diametralmente opostas, além de um desejo comum de purgar a arquitetura dos excessos [sic] barrocos. ... Lodoli ... questionou a solidez da arquitetura clássica como um todo ... acreditando ser errado em princípio que a pedra copie a madeira. ... esta teoria vai contra a tese principal de Laugier, segundo a qual "a pequena cabana ... é o modelo do qual todo o esplendor da arquitetura foi derivado". ... Mas enquanto para Laugier estas são concepções valiosas que, ele esperava, *rejuvenesceriam* a arquitetura, Lodoli vê apenas as contradições fatais inerentes a estas

concepções, contradições que, ele está confiante, um dia resolverão em um novo estilo arquitetônico (ênfase feita pelo autor). ... Laugier lidou ... com a dificuldade causada pela aplicação dos elementos da arquitetura grega em edifícios modernos com suas exigências completamente diferentes devido a costumes e clima diferentes. Aqui, se em algum lugar, era o lugar, se ele fosse um adepto da escola de pensamento de Lodoli, para defender a rejeição da arquitetura grega e para exigir um estilo basicamente novo. Mas Laugier, pelo contrário, mantém as ordens gregas ... e só lamenta os frequentes desvios do modelo correto.", (tradução nossa). KAUFMANN Jr., 1964, p.160. Kaufmann citou a HERMANN, Wolfgang. *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, London, 1962.

⁴² "Still in the first issue, an essay signed by P.M. Bardi talked about the pre-enlightenment Italian theorist Carlo Lodoli, whose work anticipated the notions of functionalism and truth of materials embraced by modern architects in general and Lina Bo Bardi in particular." LIMA, 2013, p.49.

como vinculado à ideia de continuidade histórica de Lina Bo Bardi e ressaltou alguns de seus pensamentos.⁴³ Nas biografias sobre a vida de Lina Bo Bardi, Perrota-Bosch dedicou um capítulo à “moral das cadeiras” onde vislumbrou que o pensamento de Lodoli “era uma aplicação da moral franciscana ao desenho de arquitetura e objetos” e que lembrar este personagem servia para que Lina pudesse vincular o ato de projetar a uma postura ética.⁴⁴ Zeuler Lima, em seu interesse pelo mundo íntimo de Lina, trouxe à tona em sua biografia, importantes dados de pesquisa sobre o início do romance entre P.M.Bardi e Lina que podem ajudar a montar este quebra-cabeças.⁴⁵ No entanto, como nenhum destes autores sentiu a necessidade de mostrar a fundo os escritos de Lodoli, ou de P.M.Bardi sobre Lodoli, nossa intenção é mostrar que o conhecimento de Lina sobre a visão de Lodoli para a arquitetura era consideravelmente mais conectado e enraizado, do que vemos abordado até agora.

5.2.2 o artigo de P.M. Bardi

Em junho de 1943, um mês antes de Milão estar sob as forças militares nazistas⁴⁶, a capa da revista *Lo Stile* foi dedicada ao Padre Lodoli. Era o mesmo retrato representado no *Elementi* de Memmo: o frade aparecia em suas roupas votivas, com cabelos grisalhos e um visual inteligente. A moldura dos retratos, como era frequentemente usada em tratados, revelava ferramentas arquitetônicas, papéis de desenho que

indicavam figuras puramente geométricas, e outros que insinuavam uma planta baixa. Mas também figurava o que era mais reconhecível: os dois ditados mais famosos que sintetizavam as ideias e atitudes de Lodoli em relação ao mundo. O primeiro, uma afirmação original arquitetônica: *Devonsi unir fabbrica e ragione e sia funzion la rappresentazione* - numa tradução livre seria algo como: construção e razão devem ser unidas, e sua lógica expressa, ou representada. A segunda, um trecho religioso de Jeremias 1:10, profetizando em latim: *Ut eruas et destruas, ut plantes et aedifices* - isto é, derrubar e destruir, plantar e construir.⁴⁷ Este último era, sem dúvida, um ditado muito provocador para figurar na capa de uma revista quando a cidade de Milão estava traçando planos para se proteger de futuros ataques aéreos britânicos, que ocorreram de fato dois meses adiante.

Embora a revista fosse dirigida por Gio Ponti e Carlo Pagani aparecesse como editor chefe,⁴⁸ foi Pietro Maria Bardi quem foi o responsável pelo artigo principal: *Il Socrate dell'Architettura*. Lina Bo trabalhava na época como ilustradora para as revistas de Ponti e no artigo figurou um de seus desenhos, simplesmente assinado como "L.B.". Este episódio ocorreu três anos antes de Lina e Bardi se casarem - e não há um registro histórico preciso sobre quando eles começaram a namorar. Portanto, podemos considerar o encontro para este artigo apenas como uma colaboração profissional entre os dois, onde a sagacidade e a fama de

⁴³ VEIKOS, 2014, p.21.

⁴⁴ PERROTA-BOSCH, 2021, p.296-302.

⁴⁵ Ver em LIMA, 2021, p.85.

⁴⁶ LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi*. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 24.

⁴⁷ Ver Rykwert e a controvérsia ao redor da interpretação dos aforismos do frade. RYKWERT,

Joseph. *The Necessity of Artifice*, London: Academy Editions, 1982, p.117.

⁴⁸ O editor chefe Carlo Pagani tinha sido convocado pelo exército naquele momento e logo depois encontrava-se no hospital. Lima, *Lina Bo Bardi*, p.22. E LIMA, 2021, p.86.

Bardi impressionavam a uma jovem Lina Bo.⁴⁹ Por outro lado, não podemos deixar de relacionar esta ocasião com o descrito por Zeuler Lima ao narrar a uma primeira briga do futuro casal, que teria sido em razão de um desenho que Lina, depois de reproduzi-lo para um artigo, teria desleixadamente dobrado e enviado pelo correio para Bardi em um envelope.⁵⁰ Especulamos: não poderia ter sido a própria gravura do retrato de Lodoli que figurara na capa da revista e hoje ausente do Tratado de Memmo pertencente ao Centro de Pesquisa do MASP?

P.M.Bardi iniciou seu ensaio *Lo Stile* de uma forma muito lodoliana, isto é, contando uma anedota: retrocedia sua memória em onze anos, a 1932, quando participara de "d'uno stravagante congresso di architettura tenuto a bordo di una nave, tra Marsiglia i il Pireo".⁵¹ O cronista mencionava o IV CIAM de forma a apresentar o seu leitor a um de seus amigos: um tal Dottor. W., descrito como francês, médico, cientista e amigo íntimo, seguidor de Le Corbusier; alguém que, nas palavras de Bardi, ia contra o urbanismo e arquitetura de seu tempo, mas cujo discurso repousava na implacabilidade de um dilema: "da una parte la rovina, d'altra la felicità".⁵² E com a felicidade, o Dottor W. associava a religião *razionalista*.⁵³ Bardi contou que por isso apelidara o seu novo conhecido de *il Socrate architetto* – ao recordar-lhe alguma leitura

passada, leitura esta que o cronista recomendava a todos aqueles que, de boa fé, acreditavam ter inventado o racionalismo e o funcionalismo na arquitetura. Dottor W. o fazia recordar Lodoli. Bardi descreveu assim a seu amigo:

egli no era architetto di fato, ma partecipante alle cose edili come esteta, un volgarizzatore di idee che gli si adunavano in testa per osservazione giudicate al lume di uno squisito buon senso, idee in contrasto com quelle dei più e inzenzerite da um ideale moralistico, un faccendare per il bene dell'umanità, un che di iluminístico (...).⁵⁴

Neste ponto, o ensaio de Bardi esquecia os seus dois amigos franceses que lhe serviram de introdução e se concentrava no tratado de dois volumes de Memmo, afirmando que a polêmica por uma "arquitetura natural" não havia surgido "(...) dos teóricos do funcionalismo, nem de Sant'Elia, nem dos partidários da nova objetividade (...)", mas das palavras incendiárias de Padre Lodoli.⁵⁵ É possível se ler: nem Pevsner, nem Kaufmann, nem Sartoris, nem Giedion?

Podemos tentar supor, com a devida distância temporal dos acontecimentos, que P. M. Bardi, devido à incerteza do resultado político da guerra, poderia estar jogando com os dois lados que se digladiavam, ou ainda, talvez, buscava afirmar que a arquitetura moderna não pertencia a nenhuma ideologia

⁴⁹ Mesmo carecendo de originalidade no vínculo de Lodoli ao Racionalismo, o momento da escrita do artigo de P.M. Bardi é bastante significativo.

⁵⁰ Sobre o início da colaboração entre Bardi e Lina ver LIMA, 2021, p.84.

⁵¹ "um extravagante congresso de arquitetura, realizado em um navio, entre Marselha e Pireo (...)", (tradução nossa). BARDI, 1943, p.5.

⁵² "de um lado a ruína, de outro a felicidade.", (tradução nossa). BARDI, 1943, p.5.

⁵³ Dottor W. é provavelmente o médico higienista francês Pierre Winter, participante do *IV Congrès International d'Architecture Moderne*. No volume

1934-1938 das obras completas de Le Corbusier, publicadas por Max Bill, Pierre Winter foi o autor do capítulo: "Le Corbusier, Biologiste, Sociologue". LE CORBUSIER, (1938) 1975, p.13-15.

⁵⁴ "ele não era um arquiteto de fato, mas um participante da construção como um esteta, um divulgador das ideias que lhe vinham à cabeça a partir de seu requintado o senso comum, ideias em desacordo com as da maioria e enriquecidas por um ideal moralista, um esforço pelo bem da humanidade, uma espécie de iluminista (...)", (tradução nossa). BARDI, 1943, p.5.

⁵⁵ BARDI, 1943, p.5.

política. Para isso, ele omitiu estrategicamente o nome do amigo de direita de Le Corbusier, Dottor W. e, ao mesmo tempo, dedicou todo um ensaio a um tema admirado nos círculos da arte britânica, como o Instituto *Warburg*.⁵⁶ O termo latim de Lodoli: *Ut eruas et destruas, ut plantes et aedifices*, recorda o drama de escolher entre as ruínas e a felicidade que enfrentava o tal Dottor W., vendo nas ruínas a oportunidade de uma reconstrução. Zeuler Lima conta na biografia de Lina Bo Bardi, que esta recordara da data de queda do fascismo (25 de julho de 1943 – um mês depois do artigo de Bardi) assim: “E lá se vai a história da geração de 1900: Croce, etc., a geração feliz”.⁵⁷ Isto faz com que possamos interpretar de forma dual o dilema que se apresentava a Bardi em 1943 era: a felicidade do fascismo ou as ruínas advindas da guerra, ou ainda: as ruínas da guerra, e a felicidade de uma reconstrução em bases modernas. Bardi provavelmente trouxe à tona os pensamentos de Lodoli na *Lo Stile* de junho de 1943 para despedir-se do fascismo e encarar a reconstrução, seguindo a “religião racionalista”.

O jornalista-marchand, em seu provocador artigo, foi modificando a maneira de se referir à arquitetura moderna: de “religião racionalista” no primeiro parágrafo, a uma “arquitetura natural” mencionada no terceiro, e finalizando com “arquitetura orgânica”. Bruno Zevi, provavelmente, já começara a escrever o seu primeiro livro com este mesmo título.

Quando P. M. Bardi começou a descrever a biografia de Lodoli, ele intitulou a seção

como: “*Polemista e collezionista*”.⁵⁸ O frei Carlo foi descrito (novamente, de certa forma) como alguém que amava a arquitetura acima de todas as coisas, apesar de não a exercer. Um homem que era contra o pensamento dominante de seu tempo, que cinicamente lutava com as palavras, fazendo um discurso peripatético, bem-humorado, muitas vezes sarcástico. Um conhecedor que colecionava objetos de arte, como pintura e escultura, mas também um grande colecionador de livros.⁵⁹ Não podemos deixar de notar que, de alguma forma, P. M. Bardi parecia ter encontrado em Carlo Lodoli uma espécie de *alter ego*. No relato bem-humorado de Bardi, extraído do tratado de Memmo, ficamos sabendo que Lodoli nasceu em Veneza com o nome de Cristoforo Ignazio Antonio Lodoli, depois de estudos humanistas teria optado e saído em fuga de casa para se tornar padre, por desespero para não ter que se ocupar das sete irmãs solteiras. Recebeu educação do Abade Antonio Muzzio, em especial geometria, matemática, filosofia e línguas clássicas. Depois de trabalhar como preceptor, se tornou padre geral comissário da Terra Santa em Veneza, mas o cargo não lhe impedira de se ocupar da polêmica por uma nova arquitetura.

O trabalho de Lina na revista italiana ficou restrito à parte gráfica: uma interessante disposição dialética das imagens, onde se destacava a atenção de Lodoli às necessidades do corpo humano - ou seja, o seu sermão para tornar côncavo o assento inferior, assim como o encosto das cadeiras:

⁵⁶ Como vimos pelo texto de Kaufmann Jr, Wittkower e depois Emil Kaufmann se interessaram pelo tema. KAUFMANN Jr. *Memmo's Lodoli*, 1964, p.159.

⁵⁷ LIMA, 2021, p.87. Citando a Lina Bo Bardi na reportagem: “Como aguentar P.M. Bardi”, p.3.

⁵⁸ “Polêmico e colecionador”, (tradução nossa). BARDI, 1943, p.5.

⁵⁹ Lodoli estudou as artes (escultura e pintura) às quais chamava “cadette della principessa” (cadetes da princesa), por serem artes secundárias em relação à arquitetura. BARDI, 1943, p.5.

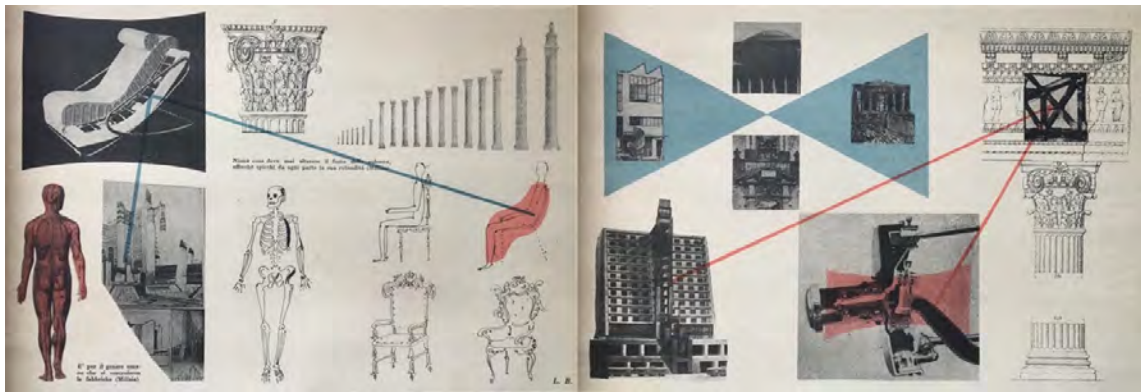


Fig.5.10: Ilustração e composição gráfica de Lina Bo no artigo de P.M. Bardi. Fonte: BARDI, P.M. Il Socrate dell'architettura. *Lo Stile*, L.15, n. 30, 1943, pp. 7 e 11.

Diceva che spettava alle spalle di dar forma alle spalliere delle sedie, ed al deretano la forma del sedere del medesimo.⁶⁰

Além de considerações sobre o pensamento de Le Corbusier presentes numa colagem relacionando, como constatamos, ilustrações de *Vers une Architecture*, dos capítulos *Des yeux qui ne voient pas- Les Autos* (olhos que não veem – os automóveis), *Architecture ou Révolution* (Arquitetura ou revolução) com suas alusões aos gregos, à precisão do friso de Fídias, ou quando, segundo o arquiteto franco-suíço, Euclides e Pitágoras ditavam a conduta de seus contemporâneos, numa analogia à precisão das máquinas e da pré-fabricação dos materiais para a construção de moradias. Transversalmente uma ilustração do atelier Ozenfant se ligava como o reflexo temporal do templo grego e, por suas vez, longitudinalmente, duas imagens romanas, também extraídas do *Vers une Architecture*: o pórtico do Coliseu e a porta pia de Michelângelo – evocando as lições corbusianas sobre Roma: prismas puros, materiais e criação a partir de precedentes, não um renascimento.⁶¹

Daqueles tempos de incerteza política na Itália, não foram necessários quatro anos para que P.M.Bardi e Lina Bo, assim que formaram um casal formal, se mudassem e se estabelecessem no Brasil. Coincidentemente, no mesmo ano da edição da capa de Lodoli na revista *Lo Stile*, a arquitetura brasileira estava sendo mundialmente conhecida através da publicação norte-americana *Brazil Builds*: a promessa de uma terra que investia na ideia racionalista era certamente algo atrativo para ambos. A apresentação do

moderno brasileiro remetia, por sua vez, como contraponto histórico para exemplares da arquitetura colonial brasileira, do barroco e obras do período neoclássico.⁶²

Após três anos no Brasil, em 1950, os Bardis publicaram o primeiro número da revista *Habitat*, onde transmitiam seu trabalho no Museu de Arte de São Paulo e do seu atelier de móveis, o *Studio d'Arte Palma*. Nesta época, as ideias de Lodoli sobre cadeiras receberam uma página inteira na revista: uma transcrição literal de um trecho do tratado de Memmo. O dito de Lodoli - *Devonsi unir fabbrica e ragione e sia funzion la rappresentazione* - serviu como uma garantia histórica (uma "profecia") para o que o artigo chamou de uma arquitetura "racional e raciocinada".⁶³ Consequentemente, o trabalho apresentado no próximo artigo: "Móveis Novos" foi relacionado ao texto de Lodoli, onde as cadeiras de Lina e Palanti foram exibidas. O casal Bardi operou estrategicamente uma interessante inversão histórica neste momento que passou pouco notada: enquanto Lodoli, no século XVIII, perguntava se "os Palladios e os Sammichelis" da arquitetura poderiam seguir a racionalidade de uma simples cadeira; a *Habitat* de 1950 revelava a necessidade de um mobiliário racional - um desenho industrial - comparável ao desenvolvimento do país na arquitetura moderna. Lodoli pedia que a arquitetura se equiparara a uma simples cadeira, os Bardi, na metade do século XX, solicitavam que as cadeiras se equiparassem à nascente arquitetura.

⁶⁰ "Cabia às costas dar forma ao encosto das cadeiras, e ao traseiro dar forma ao assento das mesmas." *Habitat*, n.1, 1950, p.52.

⁶¹ "L'oeuvre de Michel-Ange est une création, non une renaissance, creation qui donne les époques classées." "A obra de Miguel Ângelo é uma criação, não um renascimento – sendo este termo

uma criação das épocas classificadas." LE CORBUSIER, 1925, p.134.

⁶² GOODWIN, Philip. *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

⁶³ LIMA, 2013, 49.

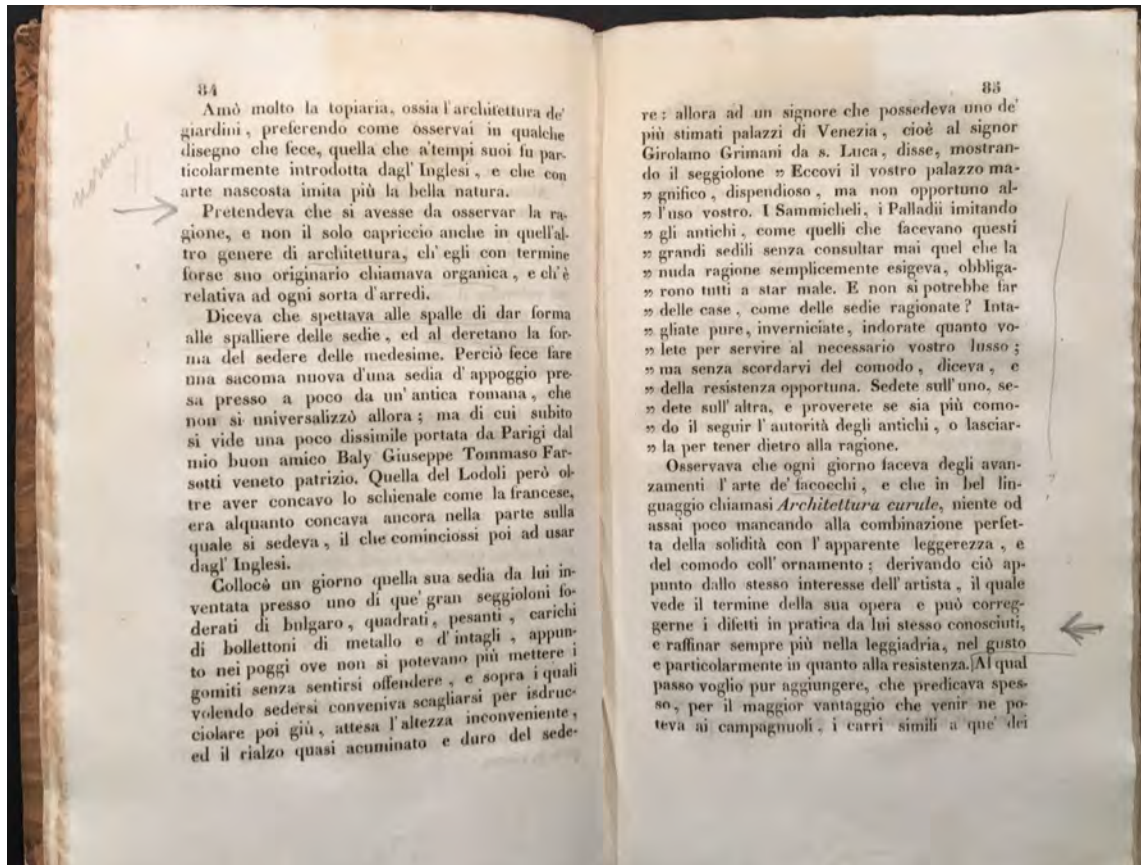


Fig.5.11: Anotações, marcações e “setas” feitas à lápis que correspondem ao trecho extraído do tratado de Memmo que foram utilizadas na publicação da revista *Habitat*, n.1, 1950. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. MEMMO, Andrea, 1729-1793. *Elementi d'architettura lodoliana, ossia, l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*: libri due / edizione corretta ed accresciuta dall'autore nobile Andrea Memmo. Zara: coi tipi dei Fratelli Battara; Milano: presso la Società Editrice dei Classici Italiani d'Architettura Civile, 1834.

5.2.3 de Lodoli a Vico

Embora o frade fosse radical em suas ideias e predicasse por uma arquitetura “lógica”, Bardi constatava que Lodoli tinha sido um produto de seu tempo, de onde herdara o amor pelas artes e um fervor pelas ciências, que haviam sido especialmente inspiradas pelos axiomas de Leonardo da Vinci, de Bacone da Verulamio (Francis Bacon) e pelo “potente” Giambattista Vico. Em outro momento em seu texto, a descrição de Lodoli, retirada do tratado de Memmo, caracteriza-o como um mito: alguém de caráter bizarro, com um certo desprezo pelas aparências, pouco atento às normas de civilidade e de uso inconsciente das palavras: um “cínico de primeira classe”.⁶⁴ A atração de Bardi por Lodoli pode ter sido aquilo que o fez admirar mais tarde a personalidade de Assis Chateaubriand, vulgo Chatô.

Lodoli, em sua irreverência, defendia que a visão científica de seu tempo deveria ser aplicada com maior consistência ao se raciocinar sobre os estudos históricos, dizia que se Vitruvius tivesse sido um pouco mais esperto, teria viajado para antiga Etrúria, o reino de Nápoli e da Sicília, assim como para Grécia e o Egito, afinal, era necessário verificar se a arquitetura proposta atendia a satisfatoriamente a todas as necessidades dos diferentes lugares, antes de colocá-la como exemplar.⁶⁵ E completava, ao argumentar contra aqueles que buscavam na arquitetura uma verdade eterna que não se alteraria com o tempo: “la pura ragion delle cose è ancor più antica degli antichi”.⁶⁶

A argumentação de Lina Bo Bardi em *Propedêutica*, contra regras fixas ou a “abstração cristalizada” das formas da

arquitetura, seja a do seu tempo ou dos exemplos ao longo da história, seguramente derivam da leitura do artigo de P.M. Bardi e dos tratados de Memmo, Algarotti e Milizia baseados nas ideias de Lodoli. Muitas das ideias de Lodoli provinham do pensamento do napolitano Giambattista Vico - filósofo que também influenciou muitas de suas referências escolhidas, notadamente no mundo italiano e anglo-saxão - em obras onde os estudos científicos não eram separados de sua contraparte poética. Já vimos a corrente via Benedetto Croce que ligava o pensamento de R.G. Collingwood a Vico, como também uma menção da influência do pensamento deste autor nas teorias estéticas que derivaram na *einführung* de Lipps, que influenciou a Geoffrey Scott.

Kaufmann Jr. escreveu que a publicação de Memmo sobre Lodoli causou um alvoroço na Itália na década de 1830, e que teria influenciado o círculo de dois americanos influentes: Horatio Greenough e Ralph Waldo Emerson.⁶⁷ Lina, como já mencionado, ecoou as ideias destes pensadores românticos por terem relacionado a arquitetura a seu sentido cósmico. Ambos escritores haviam também influenciado a Sullivan e Wright. Isto de certa forma demonstraria como o pensamento funcionalista caminhara pareado ao pensamento romântico.

Um dos amigos contemporâneos de Lodoli, outro Giambattista, foi Piranesi. Este artista italiano explorou em suas gravuras, de forma às vezes contraditória ou não totalmente compreendida, o conflito histórico sobre Vitruvius trazido à tona por Lodoli: Piranesi foi central na disputa de *Settecento* pelas origens da arquitetura, sempre favorecendo

⁶⁴ BARDI, 1943, p.6-7.

⁶⁵ BARDI, 1943, p.7.

⁶⁶ “a razão pura das coisas é ainda mais antiga que os antigos.”, (tradução nossa). Ibid., p.7

⁶⁷ KAUFMANN Jr. Memmo’s Lodoli, 1964, p. 162; RYKWERT. *The Necessity of Artifice*, 1982, p. 117.

as construções romanas em detrimento das gregas, e outras vezes criando aberrações arquitetônicas em seus desenhos justamente explorando a ideia imaginativa de como seria a arquitetura de seu tempo se outras arquiteturas tivessem surgido como regras.⁶⁸

Há uma complexa rede de referências arquitetônicas, que encontra sua raiz na *Scienza Nuova* de Vico passando pela produção teórica arquitetônica de Carlo Lodoli. Segundo Luca Tateo, "Vico mostrou que o significado é sempre elaborado em formas lingüísticas e iconográficas para que o pensamento metafórico e imaginativo esteja sempre presente".⁶⁹ Vico também relacionou a força poética presente no pensamento das crianças e de povos primitivos e, como vimos com os escritos de Isaiah Berlin, dando origem para muitos estudos antropológicos.⁷⁰

5.2.4 o arquiteto das cadeiras

De acordo com a crônica de Bardi, Lodoli, como colecionista de arte e objetos, adquiria estes artefatos tanto para especular o que havia de racional como o que havia de despropositado neles; pois ele era um lutador contra a remastigação dos estilos e pouco a pouco foi atraindo interessados, que lhe consultavam a respeito de suas ideias. Os

que caçoavam do discurso do frade, diziam que ele só era bom na arte de "facocchi" (arte dos fabricantes de carroças), ou "l'architettura curule" (em referência à cadeira imperial romana). Isto porque Lodoli teria partido da construção de uma cadeira para provar a sua filosofia. Bardi citou, retirados do tratado de Memmo, várias de suas colocações originais, associando-as às ideias *razionalistas* de seu momento:

la combinazione perfetta dela solidità con l'apparente leggerezza, e del comodo con l'ornamento; derivando ciò appunto dallo stesso interesse dell'artista, il quale vede il termine della sua opera e può correggerne i difetti in pratica da lui stesso conosciuti, e raffinar sempre più nella leggiadria, nel gusto e particolarmente in quanto alla resistenza.⁷¹

Ou ainda, segundo relato de Memmo:

Ned era amico di quella moda, anzi la pregiava; la quale senza alterare l'intrinseca ragione dell'uso delle cose non faceva che procurarci quell'incantatrice varietà, che tanto ci diletta e che raffina gli ingegni.⁷²

Solidez, leveza, conforto e ornamento deveriam estar todos trabalhando juntos de acordo com o interesse do artista, em um objeto que poderia ser constantemente aperfeiçoado através da prática. O frade, segundo citação de Bardi, pregava por uma moda que não alterasse a utilidade intrínseca

⁶⁸ Ideias parcialmente apoiadas nos estudos de CONSOLI, Gian Paolo. *Architecture and History: Vico, Lodoli and Piranesi. Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes. 4: 195-210, p.195-198.* E também derivadas dos tratados de Piranesi.

⁶⁹ TATEO, Luca. Giambattista Vico and the principles of cultural psychology: a programmatic retrospective. *History of Human Science*, Vol.28, no.1, 2015, p.63.

⁷⁰ Estes referentes à *Scienza Nuova* de Vico serão aprofundados.

⁷¹ "a combinação perfeita de solidez com aparente leveza, e do conforto com a

ornamentação; derivando precisamente do próprio interesse do artista, que vê o fim de sua obra e pode corrigir seus defeitos na prática conhecidos por ele mesmo, e refiná-la cada vez mais na graça, no gosto e especialmente na resistência.", (tradução nossa). BARDI, 1943, p.6.

⁷² "Não era um amigo da moda, mesmo assim valorizava; aquela que sem alterar a razão intrínseca do uso das coisas nos proporcionasse aquela variedade encantadora, que tanto nos agrada e refina o pensamento.", (tradução nossa). BARDI, 1943, p.6.

das coisas, mas que buscasse uma "variedade encantadora, que tanto nos agrada e refina o pensamento". Segundo Marc Neveu, estes conceitos se aproximavam ao que Vico entendia como *verum ipsum factum*, ou seja, a ideia de se alcançar a "verdade" através do fazer. Para Neveu, que não leu o texto de Bardi, os argumentos de Lodoli trazem em si a ideia de precedente, ainda que o autor tenha dito que Lodoli não buscava nele algo para imitar, mas que buscava nos exemplos do passado, a verdadeira razão das coisas.⁷³

Bardi nos contou, ainda a partir da biografia de Memmo, que Lodoli havia criado sua própria cadeira, mandando fazer um encosto novo para uma cadeira de modelo antigo, seguindo a sua máxima dar a forma das costas ao encosto das cadeiras, e a forma do traseiro ao assento das mesmas. Em seu artigo de 1950 para a *Habitat*, P.M. Bardi publicou uma fotografia do que se aproximaria ao "faccchio" mencionado por Lodoli. Perrota-Bosch, na biografia de Lina publicou e descreveu de forma intrigante a fotografia de Lina em uma cadeira pertencente a Bardi no Studio d'Arte Palma⁷⁴, mas não teve *olhos para ver* que a cadeira descrita era bastante similar a que P.M. Bardi colocou posteriormente em seu artigo de 1950 como o "faccchio" a que Lodoli se referia, ainda que para os olhos de nosso tempo a ideia defendida pelo frade de "solidez e leveza" não seja realmente tão óbvia. E também é digno de nota, como

observou atentamente Perrota-Bosch, as fotos de Lina caminhando entre as ruínas de Milão, datarem exatamente do mesmo dia em que tirou fotos posando nas cadeiras do Studio d'Arte Palma. Como observou Anelli, o ano de 1943 foi um ano de escolhas para Lina Bo Bardi, e os fatos narrados de sua vida neste período até sua vinda ao Brasil foram narrados como "uma ação quase heroica que contribuiu para que ela se tornasse uma figura mítica e politicamente empenhada", não encontrando porém corroboração nos depoimentos dados sobre o período pelo seu colega Carlo Pagani.⁷⁵

Como já foi estudado, os primeiros passos de Lina no design seguiram princípios lodolianos e primeiro ela dominou a confecção de cadeiras racionais para depois se aventurar na arquitetura real. No artigo de *Habitat* (1950), dizia-se que as redes brasileiras serviam de inspiração para o trabalho do *Studio d'Arte Palma* em cadeiras. Em correspondência poética às ideias de Lodoli, a rede nativa representava o paroxismo da modelagem do corpo humano, tal como a pregação do frade havia exigido. Também mostrado no artigo, as articulações simples (conhecidas no Brasil como articulações de carro de boi) foram utilizadas no detalhamento de uma das cadeiras apresentadas. Corroborando com as técnicas de *fare cocchio*, este mesmo detalhe foi depois utilizado pela arquiteta em projetos posteriores, como as escadas de madeira no

⁷³ "Lodoli did not look to historical precedent in search of form to imitate; however, he did look back." NEVEU, 2005, p.72.

⁷⁴ "Lina voltou a usar seu vestido florido e quis posar sentada em cadeiras que, certamente, reprovava e ridicularizava: a primeira mais parecia um trono de pés e braços dourados e repleto de rochas, além de estofamentos de camurça escura – de tão grande, a magra arquiteta não ocupava nem metade do espaço disponível no assento; a outra era de madeira, com laterais

formando grandes arcos que chegavam ao chão tal como tentáculos de polvo – o mais interessante desta última imagem é a expressão facial de Lina, encarando a lente fotográfica, rosto erguido, um sorriso leve, um tanto enigmático, tal como Gioconda." PERROTA-BOSCH, 2021, p.51.

⁷⁵ ANELLI, Renato. Annotazioni sulla formazione intellettuale di Lina Bo Bardi. In: CRICONIA, Alessandra (Org.). *Lina Bo Bardi: Un'architettura tra Italia e Brasile*. Milano: Franco Angeli, 2018, p.127 (e-book).

Museu de Arte Popular (MAMB) em Salvador, Bahia. Interessante notar que em tratados históricos, referenciados em sua tese, tal detalhamento em madeira também pode ser encontrado. Todos estes são precedentes que guiaram seu olhar aguçado para as técnicas utilizadas na cultura vernacular brasileira, de influência portuguesa.⁷⁶

Em uma cadeira desenvolvida exclusivamente para sua casa - conhecida como cadeira com bolas de latão -, Lina também aplicou princípios lodolianos como o da utilidade intrínseca de objetos precedentes. Naquela época, ela reinterpreto uma cadeira *curule* imperial, semelhante àquelas utilizadas posteriormente pelos sucessores da arquitetura Merovingia⁷⁷, na qual a cadeira *curule* recebeu dois órbitas para a colocação das mãos. A cadeira de Lina não é definitivamente um trono - sua leveza lembra mais versões domésticas da Renascença - e foi feita em um número de seis para ser disposta como um grupo em sua sala de estar. No entanto, ela proporcionou ao simpósio sentado ao seu redor um certo ar imperial. No livro de *L'abitazione umana* de Charles Garnier, publicado mensalmente pelo *Corriere della Sera* e utilizado para sua tese, também figuravam imagens de tronos semelhantes.⁷⁸

Como é já amplamente sabido e estudado, em muitas cadeiras, projetadas por Lina e sua equipe ao longo de sua vida, esteve presente

o precedente histórico ou a referência a um arquétipo, que nada mais é do que a “sobrevivência integrada” ao longo da história da “pura ragion delle cose è ancor più antica degli antichi”. A banquetta *Girafa* e a cadeira de *Frei Egidio* são bons exemplos. A primeira pode ser identificada como uma variante da tradicional *sgabello* e a última para as cadeiras dobráveis florentinas - semelhantes às originais renascentistas que o casal recolheu e exibiu em sua própria casa.⁷⁹

⁷⁶ Ver figura com imagem em: RONDELET, Jean-Baptist. *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*. Mantova [Mântua]: a spese della società editrice? coi tipi di L. Caranenti, 1832-1840, Tav.CXVIII.

⁷⁷ Ver trono para o rei Dagoberto na coleção da *Bibliothèque Nationale de France*. Verificar também em: *The Metropolitan Museum of Modern Art*, Collection on chairs.

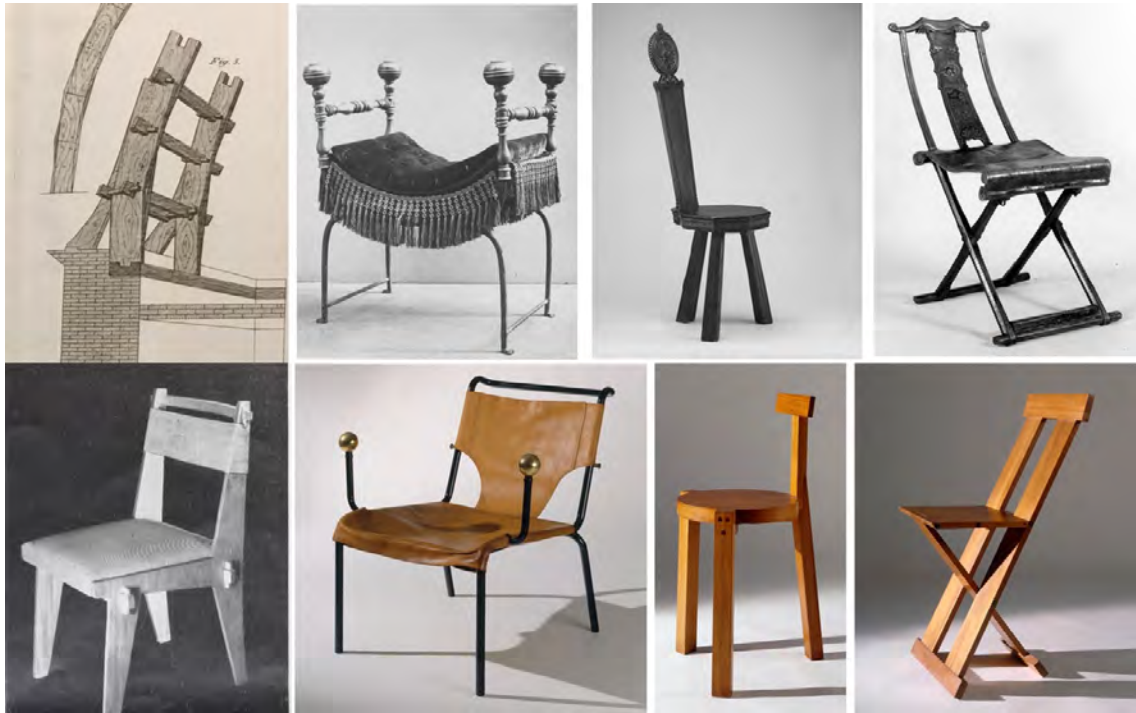
⁷⁸ GARNIER, Carlo, AMMANN, Auguste. *L'abitazione umana*. Milano: Corriere della Sera, 1893, p.363.

⁷⁹ RYBCZYNSKI, Witold. *Now I Sit Me Down. From Klismos to Plastic Chair: A Natural History*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016, p.13. A cadeira Frei Egidio foi destacada em relação ao precedente por Zeuler Lima. LIMA, Lina Bo Bardi, p. 189. Marcelo Ferraz também fez menção às origens dos mobiliários.



Fig.5.12: À esq.: Fotografia de Lina Bo Bardi sentada em uma cadeira "Lodoli" Fonte: Museo Fotografia Contemporanea. PATELLANI, Federico. Lina Bo all'interno dello Studio d'Arte Palma di Pietro Maria Bardi. Roma, 1945. Disponível em: <<https://www.mufocosearch.org/dettaglio fotografia/SUP-10120-0003452>>. Acesso em: jun. 2022.

Fig.5.13: À dir.: Artigo de Bardi para a seção Cadeiras. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, digitalização para uso acadêmico. No artigo se lê: "o 'facocchio' de que se fala refere-se provavelmente a um assento como este, que um crítico italiano amigo nosso fotografou em 1930 em Roma." BARDI, P.M. Frei Lodoli e a cadeira. Revista *Habitat*, n.1, 1950.



Exemplos de precedentes ao longo da história, não necessariamente os citados no texto.

Fig.5.14: Sup. à esq: Detalhe de encaixe em madeira mostrado no livro de Rondelet. Fonte: *The Internet Archive*. RONDELET, Jean-Baptist. *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*. Mantova: a spese della società editrice, 1832-1840, Tav. CXVIII.

Fig.5.15: Fotografias em preto branco na parte superior: "Italian Faldstool from earlier 17th century", "Italian Sgabello from the 15th century", "Chinese Folding chair from the 16th century". Fonte: *The Metropolitan Museum of Art Collection*, on Public Domain.

Fig.5.16: Inf. à esq.: Plywood Chair from *Studio d'Arte Palma* no artigo: BARDI, lina Bo. "Móveis novos". Revista *Habitat*, n. 1, 1950, p.57. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Fig. 5.17: Inf.: Fotografias coloridas de três cadeiras projetadas por Lina Bo Bardi: cadeira com bolas de latão (1951), cadeira girafa (1987) e cadeira Frei Egidio (1987). Fonte: Nelson Kon.

5.2.5 materiais e a arquitetura

P.M. Bardi observou que em um dos tratados inacabados do frade, que não sobreviveram ao tempo, a sua intenção era a de buscar na história uma relação entre ambiente e arquitetura, o mesmo argumento que lhe havia feito criticar Vitruvius. No que se referia ao material utilizado na arquitetura, Bardi recordou que Francesco Algarotti havia atestado o respeito do frade pela natureza de cada material como sendo a única forma de se alcançar uma "legittima armonia" e "vera ragione delle cose".⁸⁰

Lina Bo Bardi dedicou um subcapítulo inteiro em *Propedêutica* ao tema: *Materiais e Arquitetura*. Ela iniciou o texto mencionando a ideia de um dos primeiros seguidores da trilha de Lodoli: Piero Estense Selvático. Lina, por sua vez e a partir das lições de Selvático, escreveu que os materiais, e não os diferentes ambientes (*milieux*), eram o que definia a arquitetura. Para ilustrar e atualizar, ela se referiu ao amplo uso de grandes planos de vidro na arquitetura da América do Norte no final dos anos 50.⁸¹ As lições de Selvático no século XVIII foram baseadas na índole dos materiais a que as diferentes pessoas tinham acesso, em consequência de seu ambiente natural. Para ele, uma história de arquitetura como lição aos alunos tinha que ser baseada no entendimento de que as construções estavam subordinadas à natureza dos

materiais que estavam disponíveis, podendo colocar um projeto imaginativo a se perder, dada a impossibilidade de sua execução:

Secondo me, uno dei motori più impellenti a diversificare gli stili dell'architettura, fu l'indole stessa de materiali di cui i differenti popoli furono costretti a valersi. Ed è perciò che in una storia dell'architettura, da svolgersi agli studiosi di tal disciplina, io stimo necessario additare, innanzi tutto, la natura e l'essenza di questi materiali presso le diverse nazioni, onde sia dato di ben comprendere il perchè di certe forme e di certe costrutture.

Cominciando una simile storia dalle ragioni costruttive subordinate alla natura de materiali, si ottiene poi il vantaggio che finora fu trascurato in molte scuole d'architettura, di preparare, cioè, gli studiosi a disporre i concetti loro conformi alla materia che è necessario di adoperare. Trasandando, invece, simile avvertenza, può seguirne, anzi ne segue, che il più delle volte un progetto buono in sé, non sia attuabile in un dato luogo, o perchè non vi si presterebbero i materiali colà più agevoli ad approntarsi, o perchè non sarebbe possibile eseguirlo con nessuno de' più usitati. Ne deriva quindi un' immediata dissonanza fra il concetto ideale, e la possibilità della sua esecuzione; e da ciò nasce che l'architetto, anche indistintamente immaginoso, chiamato che sia a dar opera a un suo progetto, debba sacrificarlo in tutto od in parte, adattandolo alla materia di cui è forzato a servirsi, o si trovi impacciato ed impratico, per l'ignoranza dei modi acconci alla costruzione.⁸²

⁸⁰ BARDI, 1943, p.9.

⁸¹ BO BARDI, 1957, p.25.

⁸² "Na minha opinião, um dos fatores mais convincentes para a diversificação dos estilos arquitetônicos foi a própria natureza dos materiais que diferentes povos foram forçados a utilizar. E é por esta razão que uma história da arquitetura, a ser realizada por estudiosos desta disciplina, considero necessário apontar, antes de tudo, a natureza e essência destes materiais adotados nas diferentes nações, a fim de poder compreender a razão de certas formas e certas construções. Começando tal história a partir das

razões construtivas subordinadas à natureza dos materiais, obtém-se então a vantagem que até agora tem sido negligenciada em muitas escolas de arquitetura, ou seja, preparar os estudiosos para organizar seus conceitos de acordo com o assunto que é necessário utilizar. Se, por outro lado, tal advertência for negligenciada, pode seguir, ou melhor, seguir, que na maioria das vezes um projeto que é bom em si mesmo não é viável em um determinado lugar, ou porque os materiais mais fáceis de preparar ali não estariam disponíveis, ou porque não seria possível realizá-lo com qualquer um dos mais usados. Daí uma

Nas marginalias do tratado de Memmo, encontramos sublinhadas por Lina (ou Bardi?) as preocupações do Padre Lodoli no sentido de se respeitar a índole dos diferentes materiais (al sasso, al marmo, al legno, al cotto ed al metallo)⁸³, entendendo o arquétipo de sua finalidade:

(...) mentre ogni prodotto dela natura, avendo la sua determinazione, in forza dalle quale esso è quel chè, così deve averla una fabbrica ancora per esser essenzialmente quella che avrà da essere, cioè differenziale nella sua esistenza, dietro al'archetipo del suo proposto fine.⁸⁴

Marc Neveu observou a semelhança deste princípio lodoliano com a notória frase de Louis Kahn perguntando ao tijolo o que ele queria (ser): "What do you want, brick?"⁸⁵

Como já mencionado no capítulo anterior ao tratarmos das falácias éticas, foi baseado em um dito de Lodoli, ao que Lina atribuiu valor moral, que o subcapítulo de *Conceitos e Significações de Arquitetura* se encerrou na indagação: "Estaremos porventura levando adiante a velha polêmica de estética e moral de Lodoli e Milizia?"

Uno de 'grandi avvenimenti per chi dee costruire, forse pure il maggior re del mondo è quello di non prodigalizzare la matéria.⁸⁶

As ilustrações de *Propedêutica* mostram sutilmente como estes argumentos do Padre Lodoli, foram retomados por Lina Bo Bardi

dissonância imediata entre o conceito ideal e a possibilidade de sua execução. Daí que o arquiteto, mesmo que diligentemente imaginativo, quando chamado a realizar seu projeto, deve sacrificá-lo no todo ou em parte, adaptando-o ao material que é obrigado a usar, ou se tornar confuso e impraticável devido à ignorância dos meios adequados para sua construção.", (tradução nossa). SELVATICO, Pietro Estense. *Scritti d'Arte*. Firenze: Barbera, Bianchi e Comp, 1859, p. 293-294.

⁸³ "à pedra, mármore, madeira, cerâmica e metal.", (tradução nossa). MEMMO, 1834, p.38.

em complemento aos equívocos românticos de Scott. Tanto ao se referir aos equívocos construtivos presentes na arquitetura grega do *Erechtheum*, como no equívoco de Thomas Jefferson ao tentar reproduzir um capitel jônico, e nas menções históricas aos tratados de Gallicini e Visentini – estes últimos também mencionados em 1943 no artigo de Bardi. Como já escrevemos, tudo leva crer, Lina aproveitou para compor mais uma de suas ilustrações provocativas sobre o mal-uso de materiais, que poderia estar voltada à polêmica de Max Bill em torno da suposta "extravagância" arquitetônica de Niemeyer, bem como à construção e o concurso de Brasília.

Cada um a seu tempo, Lina, Bardi e Lodoli, utilizaram seus argumentos para responder a questões que lhe pareciam prementes. Bardi, admitindo não poder dizer com exatidão, arriscou que, nos setecentos, o frade veneziano trazia à tona os seus ditos em função da desilusão de ver que em reação a um barroco descontrolado, os arquitetos de seu tempo voltavam a acenar ao clássico, como prelúdio do nascente neoclassicismo. Bardi em 1943, interpretamos, na eminência de ver seu país bombardeado, apontava na direção de uma possível reconstrução em novas bases, mais racionais. Lina, por sua vez, em 1957 se apoiou em Lodoli e em Bardi, para construir suas críticas ao momento histórico que vivia, mas que segundo ela era

⁸⁴ "(...) Enquanto cada produto da natureza, tendo sua própria determinação, em virtude da qual isso é o que é, cada produto da natureza deve ter sua própria determinação para ser essencialmente o que deve ser, isto é, o diferencial em sua existência, em relação ao arquétipo de sua proposta finalidade.", (tradução nossa). Ibid., p.38.

⁸⁵ NEVEU, 2005, p.207.

⁸⁶ "Um dos grandes desafios para quem vai construir, talvez até o maior rei do mundo, é não gastar em profusão/desperdiçar o material.", (tradução nossa). BO BARDI, 1957, p.77.

voltada: “a representação de um cosmopolitismo e de uma linguagem polimorfa, repleta de incongruências curiosíssimas” que ela via surgir nos bairros paulistas.

O desperdício de materiais para o frei setecentista se voltava também em respeito ao ornamento. Bardi, em 1943, introduziu seus leitores a outro dilema: as descrições da Algarotti não correspondiam ao relato de Memmo sobre seu mestre. Algarotti havia descrito Lodoli como um inimigo de todo ornamento, enquanto Memmo atenuava dizendo que seu mestre condenaria apenas decorações pouco razoáveis, como as cornijas no interior de um edifício ou coisas sem um sentido prático, utilitário:

(...) la prima cornice dell’interiore delle fabbriche, i fastigi delle porte e delle finestre dovrebbero sbandire come nel tutto inutili, in quella maniera che sarebbe inutile il portar l’ombrello standosi all’ombra; scudo quelli e queste per defender dalle pioggie e dalle nevi.⁸⁷

O mesmo que “abrir o guarda-sol na sombra” foi o aforismo utilizado por Memmo e citado no artigo de Bardi para condenar a insensatez de muitas ornamentações de seu tempo. Na sua defesa da arquitetura racionalista, Bardi assumiu a versão de Algarotti como mais fiel às ideias de Lodoli. No entanto, ele confessou que Memmo poderia estar mais familiarizado com as transformações do pensamento do irreverente frade e, de alguma forma, o biógrafo teria decidido evitar conclusões absolutas sobre certos temas. Em sua seleção e recortes de princípios lodolianos, Bardi prosseguiu e declarou que o genial veneziano previu que a confiança na engenharia era a

única saída possível da arquitetura babilônica de seu tempo, pois o ornamento só poderia surgir da “necessità”.⁸⁸

Em 1957, Lina, aludindo a Sullivan e Wright, prováveis discípulos da corrente lodoliana, afirmou em sua tese:

A subordinação da tendência às afirmações estéticas, à “finalidade” de uma obra é a base da *sinceridade* arquitetônica e outra prova de sua *validade*.⁸⁹

Levando em conta os argumentos de Lodoli e comprando-os à prática de Lina, como o uso da cor como ornamento (i.e.: o verniz vermelho que na década de noventa foi pintado sobre Museu de Arte em São Paulo) na estrutura de concreto do MASP, a arquiteta permaneceu fiel ao compromisso de Bardi. O verniz era justificado para impermeabilizar o concreto contra a deterioração. Mesmo a flor de mandacaru feita de vergalhões de ferro, que irrompem das paredes de concreto do Complexo Esportivo Sesc Pompéia, assumia também uma função de parapeito neste projeto da década de oitenta.

⁸⁷ “(...) a primeira moldura do interior das construções, as molduras das janelas e portas deveriam ser banidas como completamente inúteis, da mesma forma que seria inútil abrir um guarda-sol na sombra; escudo este, e aquele, para

defender contra a chuva e a neve.”, (tradução nossa). BARDI, 1943, p.9.

⁸⁸ BARDI, 1943, p.10.

⁸⁹ BO BARDI, 1957, p.63. & VEIKOS, 2014, p.40.

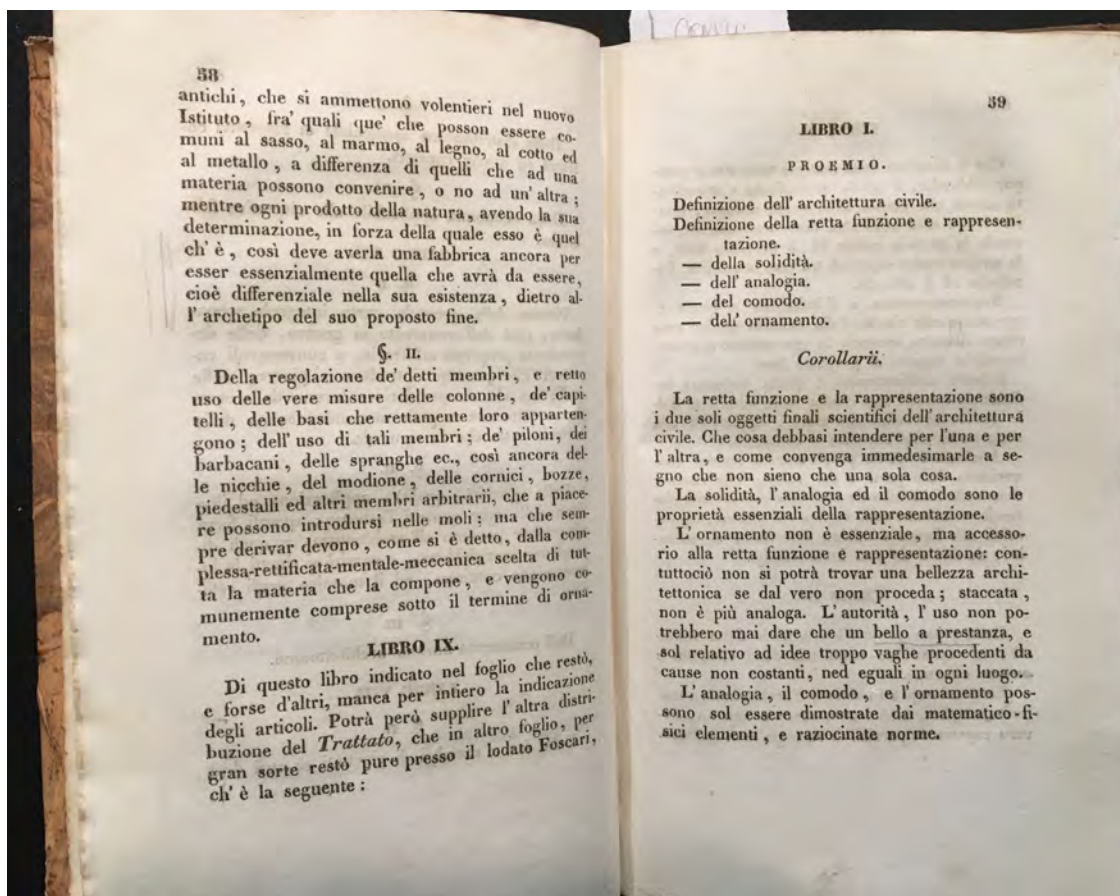
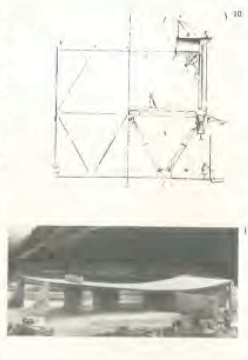


Fig.5.18: Marcações laterais a lápis no tratado de Memmo. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. MEMMO, Andrea, 1729-1793. *Elementi d'architettura lodoliana, ossia, l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*: libri due / edizione corretta ed accresciuta dall'autore nobile Andrea Memmo. Zara: coi tipi dei Fratelli Battara; Milano: presso la Società Editrice dei Classici Italiani d' Architettura Civile, 1834.\

por Le Corbusier, haviam sido projetados, por Viollet-le-Duc em 1873¹³. É possível que sua jovem arquitetura, apelando para a colaboração de um caladista possa sustentar a estrutura de um edifício com tais pilares, ignorando os precedentes, todavia, se ele se passasse dessa descoberta, tornaria o edifício de torrar, invocando a história. Um dia deveria, por outro lado, e até mesmo a sua própria, de um professor, cuidar da investigação acerca do desenvolvimento e da atualização de sua disciplina, pois que não é apenas de questões que os estudantes necessitam, mas de sua interpretação e esclarecimento. É preciso, por isso mesmo, rever constantemente os programas, que muitas vezes se baseiam sobre um único tratado, como acontece no caso do conhecido Lurçat¹⁴, sendo, então, o caso de se perguntar se esse tratado não é considerado pela crítica e até mesmo pelo ambiente universitário corrupto como um trabalho que se apoia em idéias não totalmente consentâneas com a realidade, idéias essas que podem ser ditas do ponto de vista da historiografia, mas não tanto, talvez, como ostensiva para um pensamento corrente e ativo; e isto especialmente em um país como o Brasil, em que a nova arquitetura vai tomando caracteres particulares. E aqui nos ocorre, por exemplo, que uma das particularidades desse tratado consiste em não citar autores e não oferecer fontes, mantendo um tom categorico, que não é próprio das estudos universitários¹⁵. Não é por uma espécie de nota edificatória que somos levados a observar a existência de inúmeros tratados dignos de consideração em assuntos de crítica: a literatura, nos campos. É vasta, sendo tarefa do professor verificar com amplo sentido crítico o conteúdo de um tratado proposto como livro básico de um curso. Boa compreensão a dificuldade que reside na composição do tratado destinado a um curso, e a perda de vitalidade que intercorre entre os pilares promulgados em aula e sua transcrição nas páginas de um livro, não tanto dirigida aos próprios estudantes, mas a um público diferenciado de jovens que possuem inclinação a outros países — como é o nosso caso — aos quais chegam, dos mais famosos centros de arte, tratados em que, a primeira vista — como se dá no caso de Gutuso¹⁶ — se descobre a ignorância programática, sem falar nos lapsos de atribuições de autores, a obras, e vice-versa. Não é nosso intuito, naturalmente, despre-



¹³ Substituir à une colonne de granit, de marbre ou de plâtre, une tige de fonte de fer, cela n'est point seulement utile il faut concevoir que cela se avait pour une intention, pour l'entretien d'un principe nouveau. Remplacer un linteau en pierre ou en bois par un poteau en fer, c'est probable, cela n'est pas non plus le résultat d'un grand effort de pensée. Mais substituer à des résistances verticales, des résistances obliques, c'est un principe qui peut, et qui est complètement vrai, puis-que une expérience récente a mesuré des combinaisons nouvelles. (Viollet-le-Duc, *Essai sur l'architecture*, vol. II, pag. 64). O próprio Viollet-le-Duc admite a "nova prioridade" deste tipo de estrutura, citando como exemplo de "conhecimento histórico" (embora este sempre crítico aos tipos, hoje em dia).

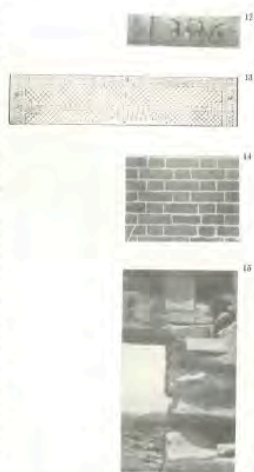
¹⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de architecture* (Estimativa cit. pag. 4).

¹⁵ Exemplo de subsídio entre arquiteto e engenheiro que, para efeito prático, deveria fornecer uma disciplina, não.

¹⁶ *Coleção de uma Casa de Oscar Niemeyer, em Pequena Populada*, Oscar Niemeyer, New York, 1964, pag. 82.

ciar, porque compreendemos a complexidade da tarefa. Mas insistimos na autonomia, ou pelo menos na acessibilidade de crítica dos tratados que, como vemos, seguem filosofias ou métodos hoje em dia plenamente superadas, exigência essa confirmada por uma observação de Sergio Bertini, precisamente por ocasião de uma polêmica sobre teoria da Arquitetura¹⁷. A respeito dos problemas implícitos nas considerações acima, poder-se-ia observar que estas idéias por vezes, explicitamente negadas ou categoricamente afirmadas por ilustres mestres podem, e até devem ser postas novamente em discussão, em homenagem ao princípio bolchevique de se não "supersticiar" a Arquitetura¹⁸. No que concerne os tratados é mesmo de ver respeitar a idéia acertada e negar a que, em nosso entender, esteja errada, discutida, e fins de investigar seu conteúdo de verdade, e substituído à fórmula "tratado em teoria a ser seguido oficialmente" a fórmula "tratado a ser colocado em discussão". Eis como é possível explicar, mediante um exemplo, nosso conceito de discussão, recorrendo ao mais sério dos tratados de teoria dos tempos recentes, consideradíssimo, aliás, tratado de Gutuso¹⁹. Este tratado nos oferece como exemplo a seguinte, em sua parte, preocupando-se por ensinar a abstração do decorado; e, depois de dedicar espaço valioso a normas e elementos, aborda, como um capítulo sobre a dignidade do arquiteto. É um capítulo que deveria ser observado a obra, porque a idéia parece o instrumento. Verdade é que Gutuso se desloca das lacunas, mas mesmo é o que não tratais completamente um aspeto muito vasto que a teoria da arquitetura, e a vida de diversos homens. Em matéria d'arte, em effect l'enseignement théorique ne peut guère dispenser les éléments... Faut-il souvent répéter ces éléments simples? (onde apresenta, como exemplo, um edifício, ou dois edifícios)... Ce que faut d'être architecte: c'est la supériorité de l'instinct ou de la méthode et non pas de l'objet étudié. Ce qui fait l'élève inférieure au maître, c'est l'étude incessante habitée et l'habitude de la méthode et non pas de l'objet étudié²⁰.

O motivo é possível explicar, mediante um exemplo, nosso conceito de discussão, recorrendo ao mais sério dos tratados de teoria dos tempos recentes, consideradíssimo, aliás, tratado de Gutuso¹⁹. Este tratado nos oferece como exemplo a seguinte, em sua parte, preocupando-se por ensinar a abstração do decorado; e, depois de dedicar espaço valioso a normas e elementos, aborda, como um capítulo sobre a dignidade do arquiteto. É um capítulo que deveria ser observado a obra, porque a idéia parece o instrumento. Verdade é que Gutuso se desloca das lacunas, mas mesmo é o que não tratais completamente um aspeto muito vasto que a teoria da arquitetura, e a vida de diversos homens. Em matéria d'arte, em effect l'enseignement théorique ne peut guère dispenser les éléments... Faut-il souvent répéter ces éléments simples? (onde apresenta, como exemplo, um edifício, ou dois edifícios)... Ce que faut d'être architecte: c'est la supériorité de l'instinct ou de la méthode et non pas de l'objet étudié. Ce qui fait l'élève inférieure au maître, c'est l'étude incessante habitée et l'habitude de la méthode et non pas de l'objet étudié²⁰.



¹⁷ O motivo das abstrações e da sua história é de impor, hácia obra para a compreensão dos estudantes, exemplos diferentes. Temos aqui alguns exemplos provenientes de diversos países.

¹⁸ *Teoria construída nas execuções atrez do "Duomo" de Milão datado 1208*, Camillo Sitto, Il Duomo di Milano de Milão datado 1208, Casella Edit. Milano 1987, colisão n. 1.

¹⁹ *Princípios de Teoria de Análise Plástica*, A. Gutuso, editora da Hoeber, B. faixa de apoio para ensino de ensino, C. "opus reclusivo", D. faixa de apoio para ensino de ensino, E. material interno de expressão, G. Quadro Libei dell'Architettura et etc. Venezia, 1970, pag. 117.

²⁰ Exemplo de um bom acabamento de construção de tijolos, um edifício de Holy House, Washington, 1708. D. Davis, S. P. Dorey, R. Cole Hoff, Georgetown, History of the Federal period, Corvett, N. Y., 1944, pag. 83.

²¹ O Erasmismo, caso de João Rente pela porta do pavão Oreste, RG. W. Zakaria, *Problema em periculis building-Procedura*, 1912, pag. 83.

representando Diógenes e Platão. Restaria, para nos convencer disso, sua tiragem para muito longe, que dissimula uma pergunta feita pela nossa cidade, Bairro residencial, bem tratados do ponto de vista do urbanismo, embora perdendo de vista as necessidades dos formosismos, e ricas de vegetação, aquela exuberante vegetação brasileira que tantas vezes corriqueira e casoude, benfiteiramente, fomos invados e rufadas fechadas, não mais vezes, no tocante à Arquitetura stricto sensu, a representação de um cosmopolitismo e de uma linguagem pluralista, ejetiva de incongruências curtosismos; o estilo mosaico se altera com aquele, estranhamente denominado "colonial", que no fundo nada mais é do que uma concisa repetição do "barroquismo" português; o palacete cujo estilo pretendo copiar o "Palazzo Vecchio" de Florença, com flores e complicadas bruxas de presunções antepastado, ridiculo si aliorum italiano, sucede à casa modesta povoada de telhados inclinadíssimos; e a concetismo o gótico estilo gótico de pedra e cal, nem sequer tibetano, e as "ruínas" viguolucas de exatíssima escala não tem ideia na penosa reatuação do est. "Capital", que justifica um revival do novo Washington de Jefferson²¹, mas que, em nossa luxuosa "cidade" não possui sequer o bom gosto de "steiger", apenas, a ideia do Novo Mundo. Nessas conjunções residenciais que a natureza, repetimos, consegue sempre convencer e adaptar, ao passo pela residências construídas com o critério do "morar pelo morar" e não animadas pela vontade de "mostrar modo se mora" — afirm de causar impressão à alguns ignorar transiente — aparecem como que desoladas.

Se uma teoria deve partir de uma consciente atitude crítica não haverá, sem dúvida, quem não pertença a enorme responsabilidade que reside na escola, meramente casual, dos "estilos", bem como na mescla de modos de decorar e de espedir argumentações sobre as fachadas e sua espaços internos. Estranho porventura, levados adiante a antiga polêmica de métrica e moral de Ledolci e de Miliani²².

NATUREZA E ARQUITETURA

A arquitetura se inspira na natureza que a governa, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo, os materiais e os instrumentos necessários para formá-la e dar-lhe harmonia;



²⁸ Algoria de uma Florença, (Eugene Miller, La Forêt, Paris, 1978, pag. 21).

²⁹ Pesquisas do capitel corintio (L'Architettura Generale di Vitruvio sicilia in compendio dal sig. Parrault, etc., J. P. Versen, MDCCCLVII, pl. X).

³⁰ *Faltas propostas sem composição arquitetônica*, (Alfante di Tremasni favole in rime per l'Opera di Milano Privata di Architetura civile. Sua data, sua fine da século XVIII; parte I, n. 11).

³¹ A arquitetura é em dependência dos materiais. Capitel gótico que Jefferson tinha tentado, sem sucesso, antes de ser feita de Virginia; agora, nos jardins de Universidade de Virginia (J. T. Fryer, T. Jefferson architect and builder, Richmond, 1939; pl. 141).

é pacífico, por isso mesmo que o estudo da natureza²³ deve ser a fonte primeira da teoria da arquitetura, enquanto produto e criação do homem.

Não nos compete aqui discutir o problema da arte que imitará a natureza, ou a ideia vitoriana de natureza que imitará a arte; embora não coincida com as pretensões dos fautores da referida imitação e dos parafusos tão do gosto dos seguidores das ideias de Nietzsche, e, em geral, dos movimentos de vanguarda óbvia século, o estudo e a reflexão sobre a ordem natural das coisas favorecerá, sem dúvida, o contato permanente com o motivo determinante de nosso ser²⁴. Poderíamos abdicar a nos problemas atuais no âmbito desta reconstrução lembrando como, por exemplo, a casa de homem, hoje, cada vez mais se isola da vegetação, das zonas verdes, sendo fácil imaginar quais as consequências. Aliás, todos aqueles que entendem a arquitetura como alguma coisa se intimamente conexa com o urbano, sabem perfeitamente quais os problemas que decorrem disso, que acima apontamos; e isto é assim, porque a viver no mundo é, hoje em dia, propriamente pela planificação no sentido de contacto com a natureza, e não apenas com o simples prolar zonas verdes, mas até mesmo mediante a reconstrução de habitats naturais florestais como se dá no caso do reatamento de extensas regiões desflorestadas, praticado recentemente na Rússia. Pelo ano do Congresso organizado em Caracas em 1952 pela União Internacional de Proteção da Natureza, e por aquele do VIII Congresso Internacional Científico do Falcífico, realizado em Manila²⁵ com a presença de personalidades como Julian Huxley e Harold Coolidge, em que foram examinados os problemas do perigo do desvio de grandes cursos d'água, do re-florestamento e das normas jurídicas contra os interesses das florestas, da conciliação das exigências do homem "hidro-elétrico" com a preservação pelo deserpertimento do "lugar insular", que a natureza colocou em determinados lugares não somente por motivos de beleza mas sobretudo para comodificar o terreno e evitar a erosão, vêe claramente que o homem começa a se preocupar seriamente pelo tema arquitetura habitat.

É a a arquitetura moderna, absorvida pelo aumento vertiginoso da população mundial que requer soluções cada vez mais rápidas para as suas cidades, sem custos, seus problemas modernos, porque de ac-



³² Interior da Igreja de São Francisco, em Salvador, (Paul Kelton, Baroque and Rococo in Latin America, New York, 1962, pl. 185).

³³ Antiga Igreja de Missionários no Paris. As raízes do gótico e a construção, (São Paulo, revista Habitat, n. 1, 1958, pag. 62).

³⁴ A natureza que inspira a arquitetura. (Federico Hennessy, Giambattista Piranesi, Rome, 1929, pl. 18).

Fig.5.19: Repetimos as ilustrações: Páginas 8, 9 e 14, 15 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957. Conjunto de ilustrações de *Propedêutica* onde algumas das imagens podem ser lidas em função da crítica aos materiais e do equívoco da construção não atenta à índole dos materiais. Os problemas construtivos no *Erectheum* e o equívoco, em relação à índole dos materiais, do capitel idealizado por Thomas Jefferson figuram diagonalmente com alusões a Niemeyer, num caso, e ao barroco brasileiro, no outro.

5.2.6 a preparação técnica do arquiteto

Em *Lo Stile* o jornalista italiano intitulou o penúltimo trecho de seu extenso artigo com *La preparazione técnica dell'architetto*. P.M.Bardi, escreveu que o frade carecia de prudência ao falar sobre educação arquitetônica, pois o franciscano, depois de já ter atacado Vitruvius e exposto as os erros teóricos e os equívocos inerentes às cinco ordens clássicas, começou a advogar por uma revolução nos institutos de ensino de arquitetura. Ao que Bardi acrescentou que Memmo, na sua boa paz, admitia como sendo algo temerário, pois as cinco ordens eram substância de base inapelável de toda a arquitetura. Lodoli teria solicitado:

La necessità di un nuovo istituto perché non resti imprigionata l'architettura civile, nele fasi, ne'membri, ne'compositi, e ne' termini stessi architettonici fin'ora usati; come purè sopra la conseguente indispensabilità di ritrovarli nuove forme e nuove termini, inservienti al bisogno.⁹⁰

Bardi então relacionou os escritos de Memmo sobre o método proposto para este novo instituto à preparação técnica de formação do engenheiro, e “devidamente necessária ao arquiteto”, ao que ele ainda acrescentou das prédicas de Lodoli:

Devonsi exigere principiee com sicurezza producitori il compimento degli oggetti finali a'quali essa architettura tende; e quanti e quali questi oggetti finali esser possono.⁹¹

Sem ciência, Bardi vislumbrava que a arquitetura se tornaria um “bello a

prestanza”,⁹² de acordo com os ditos de Lodoli. E clamava, em seu tempo, pela “universalidade da arquitetura”, “verdade universal e única da arquitetura”, não aquela compreendida em sentido regionalista, não mais nacionalista, e nem mesmo histórico ou arqueológico.⁹³

Finalizando o trecho de seu artigo de 1943 sobre a formação do arquiteto com um curioso adendo sobre algo que Lodoli pretendia explicar:

quanti fregi appartenere possano all'architettura, e perché si rigetti la incrostazione ed il mosaico nel esteriori.⁹⁴

Bardi em 1943, utilizou claramente as ideias de Lodoli para defender a arquitetura que vislumbrava para a reconstrução previsível de seu país. Ao defender o Racionalismo, não deixou de criticar os problemas causados pelos cinco pontos de arquitetura de Le Corbusier (em analogia às cinco ordens da arquitetura clássica que Lodoli criticava). Bardi clamava pela aproximação dos estudos de engenharia e arquitetura que haviam sido separados com a formação da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.

Sobre polêmica com Max Bill e suas críticas aos mosaicos no edifício do MESP, ocorridas dez anos depois da publicação de P.M.Bardi sobre Lodoli, podemos supor que P.M. Bardi tenha municiado Max Bill à época com alguns argumentos extraídos de sua leitura sobre Lodoli, ou simplesmente exposto ao seu

⁹⁰ “A necessidade de um novo instituto para que a arquitetura civil não fique aprisionada nas fases, membros, composições e termos arquitetônicos utilizados até agora; bem como a consequente indispensabilidade de encontrar novas formas e novos termos, adequados à necessidade.”, (tradução nossa). BARDI, 1943, p.10.

⁹¹ “Devem ser estabelecidos princípios com segurança produtores da realização dos objetos

finais a que a arquitetura tende; sejam quantos e quais estes objetos finais forem.”, (tradução nossa). BARDI, 1943, p.10.

⁹² “Bela presença”, (tradução nossa). BARDI, 1943, p.11.

⁹³ BARDI, 1943, p.11.

⁹⁴ “quantos frisos podem pertencer à arquitetura, e porque se rejeitam a incrustação e o mosaico no exterior.” Ibid., p.11.

amigo as ideias do franciscano sobre o meio e os materiais, etc.

Catorze anos após o artigo de Bardi, a primeira menção de Lina a Lodoli em sua tese, invocou um princípio semelhante: "não aprisionar a arquitetura". Como vimos, ela defendeu o estudo do passado e dos tratados históricos, mas não como fórmulas a serem seguidas na forma de regras, mas como alguém que estuda as línguas arcaicas, como um "poema eterno", para suscitar debates em sala de aula. A ideia de "poema eterno" nos remete novamente a Vico, a Benedetto Croce, a R.G. Collingwood, isto é, na busca de valores universais, não formas. Lina declarava que a arquitetura deveria ter liberdade do passado, o que, como ela alertou, era diferente de ignorar o passado.⁹⁵

Como vimos, à semelhança do artigo de Bardi a tese de Lina também trabalhou no plano de críticas ao passado, mas que indicavam subliminarmente às polêmicas em que tinha se envolvido, e ecoava a crítica a uma

arquitetura moderna ensinada na forma de receitas. Como vimos, em *Propedêutica*, Lina também pediu maior proximidade entre arquitetura e engenharia, o que também serviu como um reforço de sua posição mais próxima ao grupo arquitetônico paulistano oriundo da politécnica.

Em 1957 Lina, com um discurso atenuado em comparação ao de Bardi em 1943, clamou por uma "nova cultura", que não seria a europeia ou americana, e sim a "cultura mundial". Esta linguagem não seria, em suas palavras, "a do 'cosmopolitismo' abstrato e vago, nem tampouco a das reivindicações 'nacionais' de caráter estético ideológico." Para explicar a arquitetura que defendia, Lina, nas notas apelava para *Weltliteratur* de Goethe, segundo ela: "a compreensão da peculiaridade nacional de cada povo para que na distinção entre eles se estabeleça na recíproca compreensão, uma concreta unidade, que desapareceria se se tratasse de uma vaga e indistinta nivelção."⁹⁶ Este

⁹⁵ BO BARDI, 1957, p.9-10.

⁹⁶ BO BARDI, 1957, p.89. Como salienta o estudioso alemão Joseph Jurt: "La *Weltliteratur* telle que Goethe la définit n'est, certes, pas exhaustive. Son universalisme était celui du xix^e siècle: il tient surtout compte des littératures allemandes, françaises, anglaises et italiennes, et de quelques poésies populaires (par exemple serbes, néo-grecques ou lituaniennes). Mais son horizon allait au-delà de l'Europe. Goethe s'intéressait ainsi à la poésie chinoise et à la littérature de l'Orient, ce qui transparaît dans son recueil *Le Divan occidental-oriental* (1819-1820), inspiré par la poésie persane de Hafez de Chivaz. La *Weltliteratur* est un concept d'incitation. Il met en relief tout ce qu'offre l'échange littéraire, sous forme de traductions, d'échange d'informations et de contacts personnels, à condition qu'on voie le particulier dans l'universel et l'universel dans le particulier. Goethe valorise l'échange littéraire surtout face aux partisans d'un isolationnisme ou d'un universalisme particulariste dans son propre champ littéraire."

"Weltliteratur tal como definido por Goethe não é nada exaustivo. O seu universalismo foi o do século XIX: tendo em conta principalmente a literatura alemã, francesa, inglesa e italiana, e alguma poesia popular (por exemplo, sérvia, neogrega ou lituana). Mas os seus horizontes foram para além da Europa. Goethe estava interessado na poesia chinesa e na literatura oriental, como se pode ver na sua coleção *The Western-Eastern Divan* (1819-1820), inspirada na poesia persa de Hafez de Chivaz. *Weltliteratur* é um conceito de incitamento. Salienta o potencial do intercâmbio literário sob a forma de traduções, troca de informações e contatos pessoais, desde que o particular seja visto no universal e o universal no particular. Goethe valoriza a troca literária sobretudo contra os defensores do isolacionismo ou do universalismo particularista em seu próprio campo literário.", (tradução nossa). JURT, Joseph. Du concept de *Weltliteratur* à la théorie d'un champ littéraire international, *CONTEXTES*, set. 2020. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/contextes/9266>>.

Acesso em: jun. 2022.

anseio por uma arquitetura como a *Weltliteratur* de Goethe, parece também como um eco da “universalidade da arquitetura” escrito por Bardi em 1943, a partir dos escritos de Lodoli, que ecoavam os de Vico e que influenciaram a filosofia de Benedetto Croce.

A partir da noção de arquétipo exposta por Lodoli, seria necessário aprofundar nas teorias de Giambattista Vico sobre um *imaginativo universal* ou de um universalmente humano, que R.G.Collingwood de certa forma também ecoou, a esta racionalidade construtiva comum a todas as culturas; uma vez que algumas delas encontram correspondências poéticas de sua arte, ilustradas nos tratados e livros históricos, como os de propriedade do casal Bardi –dos fortinhos, aos encaixes de carro de boi, ao banquinho de três apoios, aos muros recobertos de pedras ou de argamassa com a terra local, ao uso de estruturas de troncos de madeira seguindo geometrias triangulares, ou seja, a elementos recorrentes na prática humana de construção/transformação de seu habitat. De certa forma, como veremos, o texto de Sartoris de 1949 sobre as fontes da nova arquitetura explorou a conexão da racionalidade humana neste sentido.

⁹⁷ “O Padre Lodoli queria que a beleza distinguisse a essencial daquilo que consistia em apenas imitar bem uma coisa, mesmo que ela mesma fosse bela. Reconhecendo o mérito daqueles artífices que conseguiram imitar melhor do que outros.”, (tradução nossa). BARDI, 1943, p.11.

5.2.7 Beleza como energia

O último tema abordado por Bardi em seu ensaio de 1943 foi sobre a ideia de Lodoli sobre o conceito de beleza: *La ‘bellezza lodoliana’*. Memmo escrevia:

Il padre Lodoli voleva che nella bellezza si avesse a distinguere la essenziale da quale che solo consisteva nel ben imitare una cosa, anche per se stessa bellissima. Assentiva il merito di quelli artifici che meglio degli altri riuscivano nella imitazione.⁹⁷

O cronista apresentou ao leitor o conceito lodoliano de "energia". E ironizou que este era um conceito de difícil explicação, até para o campo das teorias estéticas. Para o jornalista e galerista de arte italiano, isto era explicado no sistema lodoliano com:

ragione e funzione i quali riuniti in una ‘architettura organica’ provocano l’energie (...).⁹⁸

Ou simplesmente, beleza. Esta foi a primeira vez que Bardi, em seu artigo, mencionou o conceito orgânico, um termo que Andrea Memmo em seu tratado atribuiu à criação de Lodoli.⁹⁹ Bardi provavelmente estava a par dos escritos de Bruno Zevi com o mesmo nome.

Em 1964, Edgar Kaufmann Jr. havia reconhecido que as ideias de Lodoli eram "corajosas e proféticas" quando associou os aforismos da lógica estrutural do frade à obra de Mies van der Rohe. Edgar Kaufmann jr. não usou a palavra beleza, mas a descreveu como “uma expressão eloquente no projeto”.¹⁰⁰

⁹⁸ "razão e função, que reunidas em uma 'arquitetura orgânica' produziram energia (...)". Ibid., p.11.

⁹⁹ BARDI, 1943, p.11. RYKWERT, 1982, p.115. MEMMO, 1834, p.84.

¹⁰⁰ "(...) Lodoli imediatamente notou e elogiou a forma como os lintéis ficavam mais leves, andar a

(...)Lodoli at once noticed and promptly praised the way in which lintels were lightened floor by floor as the structure rose, reflecting the diminishing loads they had to bear. A very similar device has been admired in our own day, the stepped-back vertical concrete posts in Mies van der Rohe's Promontory apartments. In both cases, two centuries apart, a clear grasp of structural logic led to an eloquent expression in design.

O tratado de Memmo que pertence à coleção de Lina e Bardi, contém várias marcas e marginalias que são facilmente associadas ao artigo de Bardi de 1943 e à tese de Lina de 1957. Em uma dessas partes marcadas, Memmo expôs mais um pouco mais sobre as crenças de Lodoli em relação à beleza:

L'architettura non è simile ad una moda, ad una donna, ad una stoffa, o ad un manicaretto. Perciò come uno scientifico costruttore di vascello sarà sempre tranquillo, se il vascello non fosse del gusto di quelli, i qualli senza le nautiche cognizioni cui soli occhi material lo giudicassero cativo, o se qualche curva loro causasse um senso disaggradevole, quando esso fosse più veleiro e più resistente agli urti del mar borrascoso, nonchè avesse quelle parti essenziali che appunto decidono dela perfezione: così il saggio architetto si riderà sempre del giudizio di quelli, i quali non avendo le solide cognizioni che sono necessarie per decidere in architettura, mal giudicassero intorno la sua fabbrica.¹⁰¹

Paradoxalmente, os poucos parapeitos de janela que restaram de sua arte, apesar de

andar, à medida que a estrutura se elevava, refletindo as cargas decrescentes que eles tinham que suportar. Um dispositivo muito semelhante foi admirado em nossos próprios dias, os pilares de concreto verticais recuados nos apartamentos Promontory de Mies van der Rohe. Em ambos os casos, com dois séculos de diferença, uma clara compreensão da lógica estrutural levou a uma expressão eloquente no projeto". KAUFMANN Jr., 1964, p. 171.

¹⁰¹ MEMMO, 1834, p.362-363.

¹⁰² RYKWERT, 1982, p.120.

eficiente para o uso proposto, nunca lhe agradaram muito esteticamente.¹⁰²

Lina pouco escreveu sobre beleza em sua tese, a não ser se dermos mais atenção à citação ao tratado de Alberti no *Prefácio*: "cosa grande e divina".¹⁰³ Mais tarde em sua vida, ela a confessou que isto era uma busca natural ao projetar: "você sempre procura o objeto ideal, decente, que possa ser chamado pelo termo antigo de 'beleza'".¹⁰⁴ Muitas vezes, posteriormente, defendeu a liberdade de gosto perante o feio. Apesar disso, depois de ter suas obras-primas criticadas, ela ironicamente disse à imprensa: "Eu espero que o Complexo Esportivo seja feio, mais feio que o MASP"¹⁰⁵

¹⁰³ BO BARDI, 1957, p.5. No trecho do livro de Alberti, sublinhado por Lina, é dito, a continuação, que raramente é dado a alguém, mesmo à natureza, a possibilidade de se fazer algo finito, ou totalmente perfeito. ALBERTI, 1833 (séc. XV), p.183.

¹⁰⁴ Uma aula de Arquitetura em 1989 e Aulas em Salvador em 1958. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito, Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.167 e 85.

¹⁰⁵ LIMA, 2022, p.169.

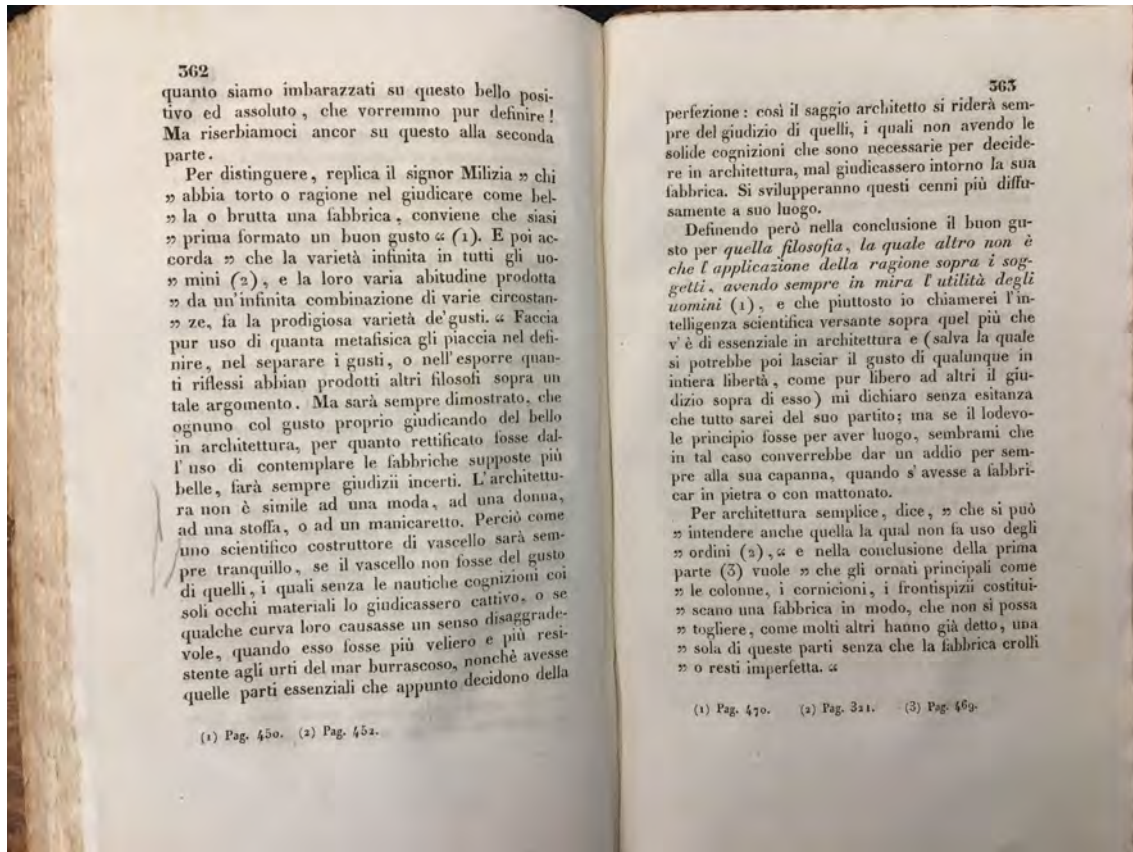


Fig.5.20: Trecho do tratado de Memmo com marcação lateral a lápis. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

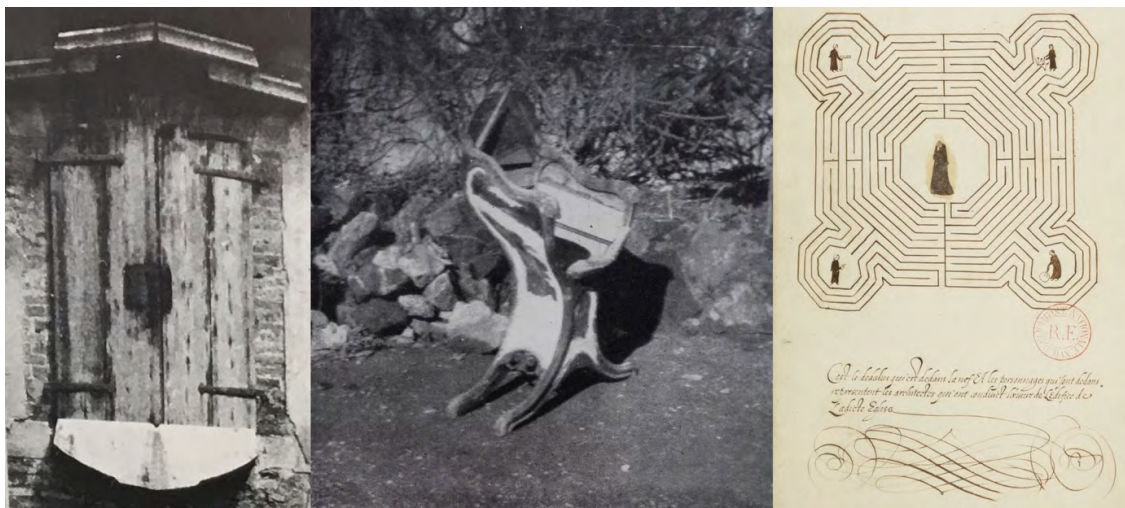


Fig.5.21: À esq.: Parapeitos de janelas atribuídos a Lodoli. Fonte: RYKWERT, Joseph. *The Necessity of Artifice*, London: Academy Editions, 1982, p.114-115.

Fig.5.22: No centro: Fotografia de 1930 do *facocchio* italiano, dito por Bardi de ser similar aos que Lodoli se referia. BARDI, P.M. Frei Lodoli e a cadeira. Revista *Habitat*, n. 1, 1950, p.52. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, digitalização par uso acadêmico.

Fig.5.23: À dir.: Jacques Cellier's desenho do labirinto do séc. XVI, presente na capa da tese de Lina Bo Bardi. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

5.2.8 O labirinto de Vico

Na capa de *Propedêutica* figura um labirinto. Há muitos fios teóricos a serem tratados quando uma pessoa se aventura a entrar nele: neste capítulo tentamos seguir as referências que conectavam a Carlo Lodoli, uma vez que menções a este autor também estiveram presentes em publicações anteriores do casal. Há obviamente um longo período de tempo que separa o dizeres de Lodoli, às referências a ele em 1943, 1950 e 1957 – uma distância que seguramente aplica um véu ao real significado das afirmações atribuídas a ele.

Pietro Estense Selvatico, uma das referências de Lina em sua tese e seguidor das ideias de Lodoli, ao ministrar aos estudantes, apresentou-se como:

(...) un antico pellegrinante negli intricati laberinti dell'arte, che vi si offre a guida per que tortuosi rigiri; e vengo armato d'um filo che talvolta vale quanto, e piu forse, del favoloso d'Arianna, il filo di una lunga esperienza, acquistata da qualche studio paziente dela mia giovinezza, da molti viaggi, dal esame no disattento di quase tutti i più celebri monumenti dell'Europa civile, dalla analisi, finalmente, portata su moltissime dele pubbliche scuole d'architettura.¹⁰⁶

O fio condutor de Selvatico representou o apoio que um professor poderia dar a partir de sua própria experiência filosófica e experiência de vida.

Muito antes, Giambattista Vico, quem Lodoli admirava profundamente, explicou em seu livro outra visão do mítico labirinto. Em

¹⁰⁶ "(...) um antigo peregrino nos intrincados labirintos da arte, que se oferece como guia através dessas tortuosas voltas e reviravoltas; e eu venho armado de um fio que às vezes é tão bom quanto, e talvez até melhor que, o lendário de Ariadne, o fio de uma longa experiência, adquirida de algum estudo paciente na minha juventude, de muitas viagens, do exame

Sapienza Poetica, *Daedalus* foi um construtor de navios e o labirinto era representado pelo Mar Egeu. Ariadne foi quem ensinou a Teseu a arte marítima, o domínio dos fios para a navegação, sendo esta a única forma de lutar contra a ameaça imposta pelos navios piratas de Minos. O caminho de Vico através do labirinto dependia do domínio de uma técnica, ou seja, de uma arte.¹⁰⁷

O labirinto da história da arquitetura através dos referentes de Lina e P.M.Bardi nos faz saber que ambos estavam no domínio de um repertório literário e artístico fascinante. Em *Propedêutica* Lina dizia perseguir um método, um caminho orientado para alcançar a "liberdade de projetar"¹⁰⁸, auspiciando por um humanismo "frio", isto é, técnico.

Seguiremos os fios de outros precedentes para continuar nos aproximando aos autores que alimentaram o pensamento de Lina Bo Bardi.

desatento de quase todos os monumentos mais famosos da Europa civilizada, da análise, finalmente, realizada em muitas das escolas públicas de arquitetura."

SELVATICO, 1859, p.293.

¹⁰⁷ VICO, Giambattista. *The New Science*. New York: Cornell University Press, 1948, p. 213.

¹⁰⁸ BO BARDI, 1957, p.57.

5.3 Bardi e Propedêutica

5.3.1 de *Quadrante* para *Propedêutica*

Pietro Maria Bardi foi diretor da Revista *Quadrante*, ao lado de Massimo Bontempelli, por quatro anos, entre 1933 e 1936, neste período Lina Bo Bardi era estudante de arquitetura, mas já admiradora do polêmico jornalista. Analisando os exemplares da revista mensal disponibilizados online pela *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* é possível encontrar muitas correlações entre artigos ali publicados e temas ou ilustrações utilizadas em *Propedêutica*, mais de vinte anos depois. Esse paralelo reforça ainda mais a contribuição de P.M.Bardi à tese de Lina, ou a sua escrita a quatro mãos.

Das edições da revista de 1933, destacamos os artigos: *Il Teatro di Masse* de Gaetano Ciocca (n.3, luglio, p.7-8); *Rome Antique* por le Corbusier (n.4, agosto, p.13-14); *Idee sulla costruzione di un stadio per 120.000* por P.L.Nervi (p.36); a Cronaca di Viaggio de P.M.Bardi sobre o terceiro CIAM (n.5, set., p.5-35); *La parola di Le Corbusier* (Ibid.,p.36); propaganda do livro de G.K. Loukouski: *I Maestri della Architettura Classica: da Vitruvio allo Scamozzi* (n.6, ott, iii-iv); uma das ilustrações do artigo *Urbanistica di Mussolini: Il piano Regolatore Nazionale* do engenheiro E. Fuselli. (n.7, nov. p.10-15); o artigo e ilustrações de *Significato della Decorazione nella Architettura* de E. N. Rogers (ibid, p.16-21); *Monumento alla Bandiera* por P.L.Nervi (n.8, dic., p.44-45).

Das edições de 1934, o artigo *Lezione di Viollet Le Duc* por Guido Fiorini (n.11, mar., p.40-42); uma ilustração para o artigo *Il Cinema in Italia* (n.14-15, giu-lug.,p.54-57); *Aspetti Tecnici del Teatro di Massa* por Gaetano Ciocca (Ibid., p.47-53) ou o *Teatro di Masse* por Massimo Bontempelli (n.18, ott., 29-35) e ainda, o outro texto com mesmo título *Aspetti Tecnici del Teatro di Massa* por Gaetano Ciocca (ibid., p.37-39).

Das edições de 1935 e 1936, vale destacar: *Architettura Mediterranea* por E. Peressuti (n.21, p.40-41); a ilustração *Opere degli Ingegneri. Un ponte sul Mugnone*. (n.23, p.41); *Razzionalizzazione nella Economia Edile por Walter Gropius* (n.24, p.13); *Moralità di una Architettura* (n.35-36, p.37) – na edição dedicada inteiramente à Casa del Fascio de Terragni.

Todos estes temas aqui colocados, e provavelmente ainda outros, como os sobre a importância do novo material - o vidro – de autoria de P.M.Bardi, acabaram sendo correlatos de alguma forma aos escritos de Lina em 1957, ainda que a revista *Quadrante* só tenha sido citada uma vez, referente ao exemplar n.5 de 1933, relativo ao Congresso de Atenas. Trataremos a seguir apenas sobre os que nos pareceram mais significativos.

O Teatro de Ciocca para 20.000 espectadores foi o escolhido por Lina para exemplificar como seria um fichário de “Caracteres dos edifícios”, na alusão que fazia ao método sugerido ao aluno: “o qual, continuamente atualizado, constituiria a base de seu acervo profissional”.¹⁰⁹ Os desenhos de Lina foram claramente baseados nas publicações de *Quadrante* sobre o referido edifício, mostrando interesse na técnica do mesmo: capacidade, diâmetro sala, profundidade de palco, largura proscênio, estudo de visibilidade (tanto vertical como horizontal), o ângulo de declinação e as espirais logarítmicas dos corredores, o sistema de evacuação, etc. Ciocca é descrito como engenheiro industrial e inventor genial, com viagens de trabalho tanto para a Rússia como para os Estados Unidos da América. Lina então traça paralelos entre o teatro de Ciocca e outros “teatros totais”, isto é, aqueles sem fratura entre a sala e o palco (aspecto que ela

reproduziu mais tarde em sua arquitetura, ainda que de forma diferenciada, com 1000 lugares no teatro para o SESC Pompéia), citando na ficha ainda os teatros de Gropius, Traugott Müller e Oscar Strnad, porém com desenhos apenas dos dois primeiros.

Lina fez referência à informação destes exemplares presentes na publicação do *Convegno di Lettere* sobre *Il Teatro Drammatico*, realizado em Roma em 1934 (1935 a data da brochura). Querendo ou não, Lina estava lembrando os tempos “áureos” da história cultural fascista onde, entre outros, participaram do encontro em Roma: Walter Gropius, Sir Edward Gordon Craig, Stefan Zweig, William Butler Yeats e Federico Garcia Lorca. No ano seguinte Luigi Pirandello receberia o prêmio Nobel de Literatura.¹¹⁰ Para a arquiteta, fazer menção a um tema que exemplificava o caminho arquitetônico do populismo fascista, um teatro para as massas,¹¹¹ mas que, apesar de tudo, teve um valor por sua técnica e arte, pode ter sido a maneira encontrada em 1957 de polemizar sobre a falácia ética da crítica frente à arquitetura.

Em 1934, na *Quadrante* n.11, no artigo de Guido Fiorini a respeito das lições de Viollet Le-Duc, Fiorini iniciou suas observações a respeito do “neuvième entretien” sobre a geometria, ou os traçados reguladores, enfatizando que a escolha da geometria reguladora era o momento decisivo da inspiração, sendo uma das operações mais importantes do projetar em arquitetura, Le Corbusier é colocado como quem levou adiante este ensinamento de Le Duc. Encontramos neste artigo exatamente o mesmo trecho citado na tese de Lina relativo ao “Douxième entretien”, extraído de

¹⁰⁹ BO BARDI, 1957, p.62.

¹¹⁰ ISTITUTO DI STUDI PIRANDELLIANI E SUL TEATRO CONTEMPORANEO. *Convegno Volta per il Teatro Drammatico 1934*. Disponível em: <<http://www.studiodiluigipirandello.it/collezione>

-digitale/convegno-volta-per-il-teatro-drammatico-1934/>. Acesso em: jun.2023.

¹¹¹ SCHNAPP, Jeffrey T. *Staging Fascism: 18BL and The Theater for Masses*. Capítulo 3, p.31-66. Stanford: Stanford University Press, 1996.

“*Entretiens sur L’Architecture*” de 1863 (sendo o livro citado por Lina, de 1872, ausente do Centro de Pesquisa do MASP). Fiorini estabeleceu em relação a Le Corbusier uma curiosa comparação: colocou em sequência o projeto de pilares em “V” propostos por Le Duc, a ossatura Dominó corbusiana e mais abaixo a estrutura de tensiestrutura de um de seus edifícios colocado lado a lado com um edifício em corte de Le Corbusier. Uma equiparação de sua obra a de Le Corbusier e Viollet? Ou uma possível crítica à precedência e importância de Le Corbusier em suas invenções? Utilizando do mesmo texto de Viollet citado por Fiorini - sobre precedência na invenção estrutural e sobre ser mais relevante aquela invenção que sugere mudanças na condução dos esforços do que simplesmente mudanças no uso de materiais - Lina fez uma semelhante manobra crítica com Niemeyer e os pilares em “V” em sua tese de 1957, como já citamos anteriormente. Fiorini declarou, no final de seu artigo, que Viollet Le-Duc teria sido o verdadeiro inventor do concreto armado (*cemento armato*), pois previu seus princípios e possibilidades. Não deixa de ser curioso verificar a origem de uma das estratégias críticas de Lina.

Cabe também abordar as ilustrações que acompanham as notas do subcapítulo *Natureza e Arquitetura*: três fotografias. A primeira, sem autoria (provavelmente feita por Lina), com a imagem de um tronco de árvore visto de baixo para cima, acompanhada da descrição do termo árvore (*albero*) retirado do dicionário de Quatremère de Quincy fazendo alusão aos versos de Ovídio e à metamorfose em forma de árvores do hospitaleiro casal de anciãos

Filemone e Bauci, estratégia de Quincy para se referir à metamorfose plasmada na arquitetura pelos gregos. A fotografia da árvore utilizada em *Propedêutica*, no entanto, é muito semelhante a uma de E. Peressutti, presente na revista *Quadrante*, n.07 de 1933, utilizada numa composição ao lado da fotografia de uma torre de alta tensão da região do Pó, na Itália. Na composição gráfica da *Quadrante*, a árvore deixava de ser comparada às colunas e era comparada ao progresso elétrico: às torres de alta tensão. As fotografias de 1933, acompanhavam uma matéria sobre a planificação urbana necessária em função do rápido crescimento populacional, as ideias tratadas faziam menção ao Congresso realizado em Baltimore realizado naquele ano. O artigo, de autoria do engenheiro Eugenio Fuselli, se chamava: *Urbanística de Mussolini: Il Piano Regolatore Nazionale*.¹¹²

Sob a fotografia da árvore em *Propedêutica*, correspondendo à segunda e terceira imagens nas notas de *Natureza e Arquitetura*, aparecem dois fotogramas do filme documentário do artista surrealista francês Jean Painlevé – da década de 30. A forma das *Actinae* (anêmonas do mar) nos remete muito aos desenhos vegetais ou ilustrações frequentemente utilizadas nos projetos posteriores de Lina - comumente associadas às bromélias e epífitas da natureza brasileira. Os fotogramas, por sua vez, podem ser comparáveis também a outros presentes na revista *Quadrante* n.14-15 de 1934, retirados do documentário científico *Come Nascono Le Meduse* (1932), filme precedente às filmagens de Painlevé mas com temáticas semelhantes, do *Istituto Luce Cinecittà*.¹¹³ Na tese de Lina o exemplo utilizado foi a

¹¹² FUSELLI, E. Urbanística de Mussolini: Il Piano Regolatore Nazionale. *Rivista Quadrante*, n.07, nov. de 1933, p.11-15. Disponível em: <<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/rivis>

ta/VEA0068137/1933/n.7/14>. Acesso em: fev. 2021.

¹¹³ FIORINI, Guido. Il Cinema in Italia. *Rivista Quadrante*, n.14-15, jun-jul.1934, p. 55-57.

representação e conhecimento da natureza marinha através da sétima arte do cinema, na revista de Bardi o tema acompanhava uma matéria crítica sobre inexpressividade da produção do cinema italiano na década de 30. Podemos especular sobre as possíveis associações imaginativas de Lina através das ilustrações: a relação de correspondência poética entre a paisagem marinha subaquática de sua terra natal, o mediterrâneo, com a vegetação tropical e subtropical de sua terra adotiva, o Brasil. Ou ainda, se seguirmos o caminho da crítica em *Quadrante*, sobre o uso da sétima arte como caminho de alienação, e a fotografia como instrumento de propaganda política.

Disponível em:
<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/ricerca?searchFld=quadrante&searchType=simple&paginate_pageNum=1>. Acesso em: fev. 2021.
Vídeo disponível em:
<[https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000010751/2/come-nascono-](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000010751/2/come-nascono-meduse-dalla-collezione-scientifica-della-l-u-c-e.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22meduse%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})

[meduse-dalla-collezione-scientifica-della-l-u-c-e.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22meduse%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}>](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000010751/2/come-nascono-meduse-dalla-collezione-scientifica-della-l-u-c-e.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22meduse%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})
Acesso em: fev. 2021. Arquivos Painlevé:
Disponível em <<https://www.lesdocs.com/films-653-0-0-0.html>>. Acesso em: mar. 2022.

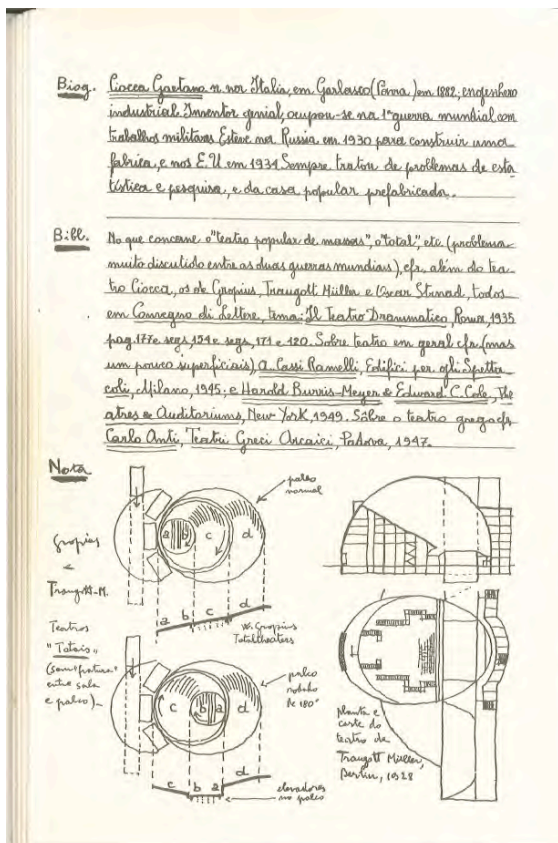
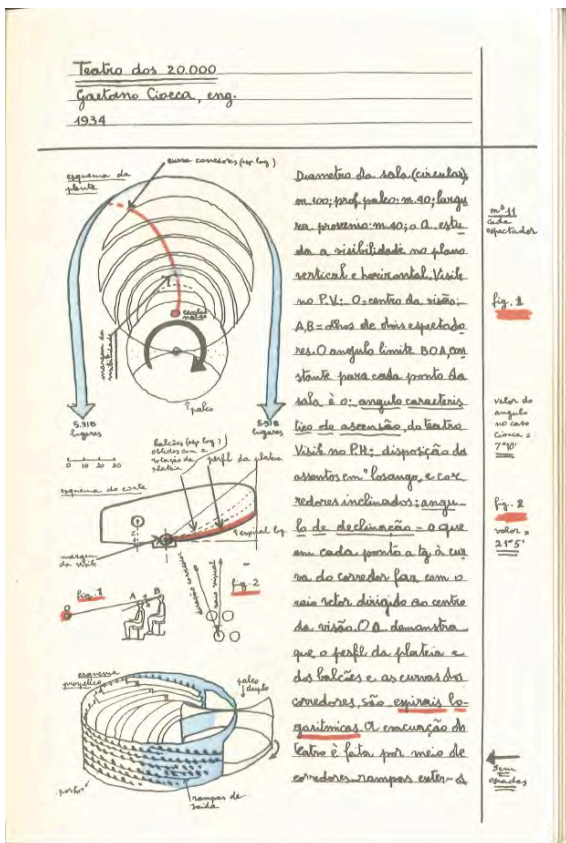
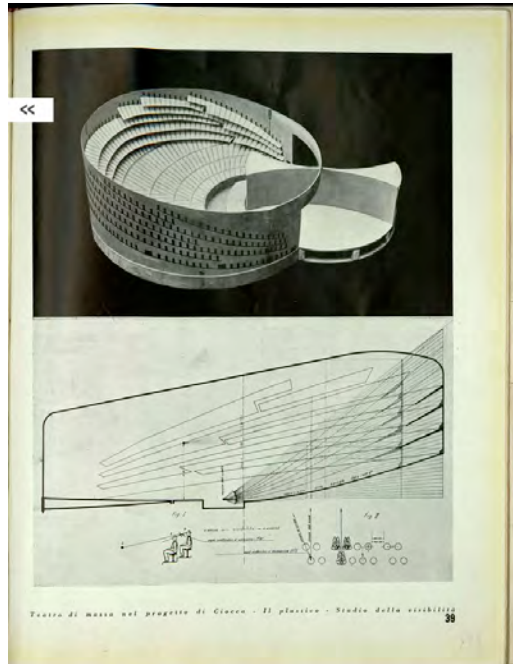
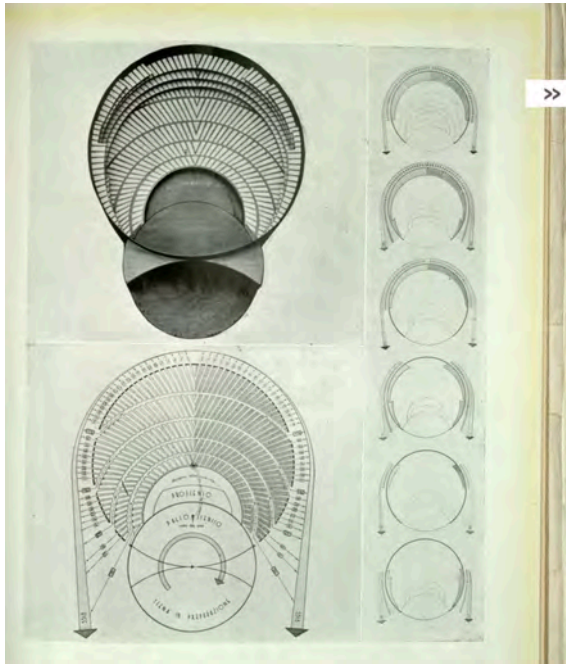
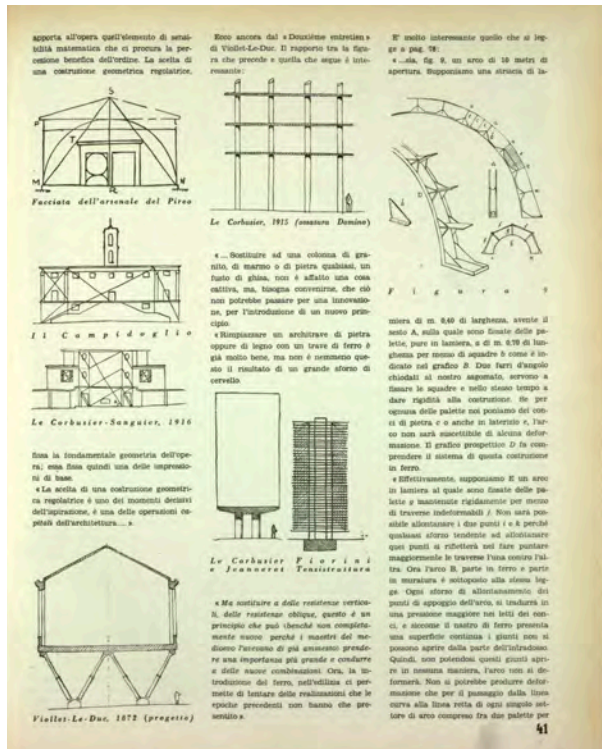


Fig.5.24: Sup.: Ilustrações do Teatro di Massa de Gaetano Ciocca, presentes na revista Quadrante, n.18., 1934. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

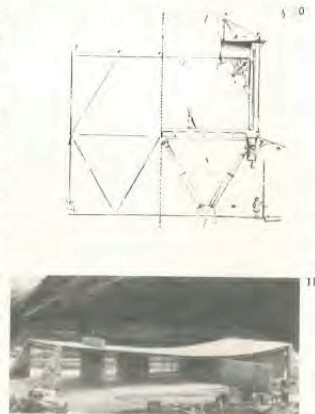
Fig.5.25: Inf.: Exemplo de ficha de "Caracteres dos edifícios" produzida por Lina para Propedêutica. Fonte: BO BARDI, 1957, sem número.



por Le Corbusier, haviam sido projetados, por Viollet-le-Duc em 1872¹⁰. É possível que um jovem arquiteto apelando para a colaboração de um calculista possa sustentar a estrutura de um edifício com tais pilares, ignorando os precedentes; todavia, se ele se gabasse dessa descoberta, teríamos o direito de sorrir, invocando a história. Um dos deveres, por outro lado, e até mesmo o mais constante, de um professor, consiste na indagação acerca do desenvolvimento e da atualização de sua disciplina, pois que não é apenas de noções que os estudantes necessitam, mas de sua interpretação e esclarecimento. É precisa, por isso mesmo, rever constantemente os programas, que muitas vez se baseiam sobre um único tratado, como acontece no caso do conhecido Lurcat¹¹, sendo, então, o caso de se perguntar se esse tratado não é considerado pela crítica e até mesmo pelo ambiente universitário europeu como um trabalho que se apoia em ideias não totalmente consentâneas com a atualidade, ideias essas que podem ser úteis do ponto de vista da historiografia, mas não tanto, talvez, como estímulo para um pensamento corrente e ativo; e isto especialmente num país como o Brasil, em que a nova arquitetura vai tomando caracteres particulares. E aqui nos ocorre, por exemplo, que uma das particularidades desse tratado consiste em não citar autores e não oferecer notas, mantendo sua tom categórico, que não é próprio dos estudos universitários¹².

Não é por uma espécie de gosto eclético que somos levados a observar a existência de inúmeros tratados dignos de consideração ou suscetíveis de críticas: a literatura, neste campo, é vasta, sendo tarefa do professor verificar com amplo sentido crítico o conteúdo de um tratado proposto como livro básico de um curso.

Dem compreendemos a dificuldade que reside na composição do tratado destinado a um curso, e a perda de vitalidade que intercorre entre as palavras pronunciadas em aula e sua transcrição nas páginas de um livro, não tanto dirigido aos próprios estudantes, mas a um público indiferenciado de jovens que pertencem inclusive a outros países — como é o nosso caso — aos quais chegam, dos mais famosos centros da arte, tratados em que, à primeira vista — como se dá no caso de Gutton¹³ — se descobre a ignorância geográfica, sem falar nos lapsos de atribuições de autores a obras, e vice-versa. Não é nosso intuito, naturalmente, depre-



«Substituer à une colonne de granit, de marbre ou de pierre, une tige de fonte de fer, cela n'est point mauvais, mais il faut convenir que cela ne saurait passer pour une innovation, pour l'introduction d'un principe nouveau. Remplacer un cintre en pierre ou en bois par un pont-trait en fer, c'est très-bien, cela n'est pas non plus le résultat d'un grand effort de l'esprit. Mais substituer à des résistances majeures et à anevres des combinaisons nouvelles.» (Viollet-le-Duc, Extraits etc., vol. II, pag. 64).

O próprio Viollet-le-Duc admite a «não prioridade» deste tipo de estrutura: citamo-lo como exemplo de «consciência histórica» (embora esta posição crítica seja típica, hoje em dia).

10 Viollet-le-Duc, *Dessins de estrutura* (Estreitos cit; fig. 4).

11 Exemplo de colaboração entre arquiteto e engenheiro que, num futuro próximo, deveria fundir-se numa disciplina só.

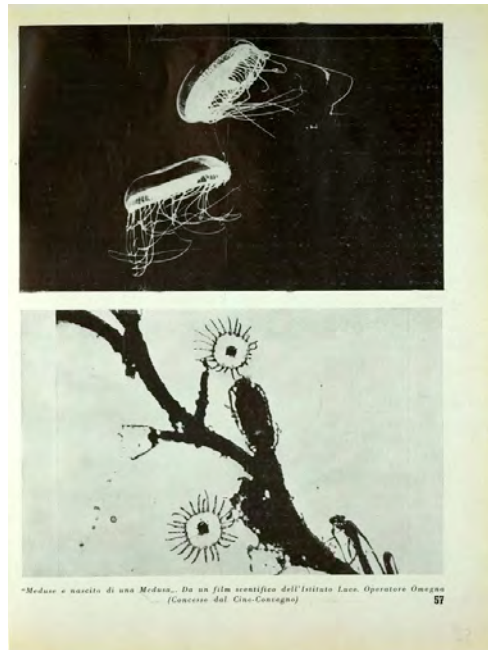
12 Cobiçoso de uma Casa de Oscar Niemeyer, em Pedro do Rio, 1954. Engenheiro da estrutura: Amrein. (Stano Papadaki, Oscar Niemeyer. New York, 1954, pag. 81).

Fig.5.26: Sup.: Página 41 da revista *Quadrate*, n.11, 1934. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Fig. 5.27: Inf.: Página 8 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.



Alhvi (fotografia di E. Passarelli) Torre sul Pa (Officina Budoni di Lucca) 11



"Medusa e nascita di una Medusa... Da un film scientifico dell'Istituto Luce. Operatore Omegna (Concorso dal Cine-Consiglio) 57

care strade, e far acquedotti, a sfargar clon-
che, e a contente in vari altri modi alla
pubblica felicità?" (Mélizis, *Op. cit.*; pag.
574).

25 Cfr.: "All judgement of Art is founded
on the knowledge of Nature" (John Ruskin,
The Stone of Venice, London, 1895; vol. III,
pag. 54). Cfr. também William White, *The
Principles of Art...*, in the Ruskin Museum,
London, 1885; pag. 594 e segs.



26 Trata-se, evidentemente, da "natureza"
entendida em seu sentido mais amplo, se-
melhante ao que lhe atribuído, por exem-
plo, por Woodbridge. A esse respeito veja-
se Frederick J. E. Woodbridge, *Saggio Sul-
la Natura*, trad. italiana de Francesco Tatò,
Milão, 1956, sobretudo o primeiro capítulo.

27 Notícia no artigo: *O Homem Anti-Na-
tureza?* (Revista Habitat, 15, São Paulo;
pag. 56).

28 "Si la naturaleza se opone, lucharemos
contra ella, y la venceremos". (Cit. de I.
E. Myers, *Mexico's Modern Architecture*,
New York, 1962; pag. 35). O que nos
lembra Sócrates quando fala a Fedro no *Es-
palmos de Valery*: "... Je pense invincibi-
lement à un homme qui voudrait primer
sur ses propres épaules..." (Paul Valery,
Eupalinos ou L'Architecte..., Paris, 1924;
pag. 98).

29 Taddeus Zieliński, *L'Antica e Noi*, trad.
di diversi, curata da P. E. Pavolini. Fi-
renze, 1915; pag. 89. A obra é porém de
1903. Citamos essa obra inclusive porque
se refere ao ensino pedagógico do "Antigo".

30 É preciso frisar que, ao falarmos de
"Romantismo" estamos empregando este tér-
mo num sentido limitado apenas ao âmbito
específico da arquitetura e de sua história.
Com efeito, a noção em si é extremamente
complexa, e uma definição do Romantismo
— mesmo quando considerado como aquele
determinado no plano histórico-cultural
que surge na Alemanha no fim do século
XVIII, vigorando também em outros países,
mas ou menos até à primeira metade do
século seguinte, e não no sentido de grande
categoria espiritual: que recorreria periodicamente,
na história, em alternância com o
"Clássico", como querem alguns — uma de-
finição do Romantismo, dizemos, é extre-
mamente difícil em virtude mesmo dos as-
pectos indefinidos e até — perde-se o ne-
cessário paradoxo — conscientemente vá-
gus e contraditórios com que se apresenta.
Certo é que existe também um "ativismo"
romântico, sobretudo se considerarmos cer-
tos pressupostos filosóficos do movimento,
como, por exemplo, a filosofia de Fichte, e


200 *Arvore*. Cfr. o terceiro albero no *Quatrenário de Quin-
cy*: "... I due versi di Ovidio che esprimono la meta-
morfofi della casa de Filemone e Bauci sono l'epigrafe a
quello teorici. Illa vetus dominis quondam casa parva
duobus / Vertitur in templum, furcas subiere columnas.
Ecco l'espressione incontestabile della metamorfosi rea-
le che ha subito l'architettura, ed ecco come gli alberi
sono diventati colonne". (Dizionario storico di architettura
etc. di Q. de Q., trad. Antonio Meinardi etc., Man-
tova, 1842; vol. I, pag. 30).
201-202 *Actinae*. (Fotogramas de um filme docum-
entário de Jean Painlevé).

78

Fig.5.28: Sup. à esq. e dir.: Páginas da revista *Quadrante*, n.7, 1933 e de *Quadrante*, n.14-15, 1934. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Fig.5.29: Página 78, das notas de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.

5.3.2 *Viaggio Nell'Architettura* (1971) e *Engenharia e Arquitetura...* (1985)

Em 1971 Pietro Maria Bardi escreveu *Viaggio Nell'Architettura*, um livro sobre história da arquitetura, editado em Milão pela editora *Rizzoli* e impresso na Inglaterra. Bardi foi um prolífico escritor, mas este pequeno livro em especial, cuja capa figura a estrutura de concreto da catedral de Brasília antes de recoberta e pintada, merece destaque por algumas semelhanças encontradas com *Propedêutica*, escrita vinte e quatro anos antes. No final dos anos sessenta e início dos setenta, Lina Bo Bardi já havia retornado do Nordeste, inaugurado a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (1969), participado das filmagens de *Prata Palomares* (1970) e a cenografia de *Gracias Senõr* (1971), ao lado de José Martinez Correa, entre outros projetos de arquitetura cênica.

O livro de Bardi apresenta já no primeiro capítulo, uma das imagens de estruturas pré-fabricadas utilizadas na tese de Lina, da revista *European Productivity* (1957), mostrando como a estética é imposta pela tecnologia. Esta é a primeira de uma sequência de cinco imagens coincidentes ao longo do livro. Sua introdução, inclusive, apresenta uma definição da arquitetura:

Il concetto arte-costruzione è ampio: va dalla penna stilografica al grattacielo, dal transistor al missile, dalla chiesa ala barraca del silvicolo.(...)¹¹⁴

E criticando à continuação os adjetivos “minore” para as arquiteturas pretensamente sem interesse e a atenção dada às de formato grande - comparável à

clássica definição de arquitetura de Lina em *Propedêutica*:

Arquitetura é quase implicitamente tudo o que é estrutura e representação, (...), desde a pedra lascada até o satélite interplanetário, da caverna ao arranha-céu, do amuleto à catedral.¹¹⁵

Bardi continuou em 1971 a citar Lodoli, ainda que não diretamente, ao chamar a arquitetura de “principessa delle arti” e a combater abertamente a tríade vitruviana:

Come sarà possibile, per esempio, scapolare il passaggio obbligato del tradizionale trinômio che ha condizionato il vaglio dell'architettura: comodità-solidità-belleza?¹¹⁶

Abrindo assim a possibilidade de se questionar se uma não sólida cabana maori teria um valor estético digno de uma catedral românica, ou que se pudesse equipar a casa da cascata de Wright ao Parthenon, ou ainda dizer que um acelerador de partículas (síncroton) possa entusiasmar tanto como uma pirâmide egípcia.

Bardi entendia a arquitetura ligada à engenharia e numa busca de progresso, tanto como manifestação de homens geniais como resultante da sabedoria popular, um trabalho humano aplicado à natureza, que corrige e repropõe, com obras que alteram climas, secam pântanos, desviam cursos d'água, melhoram o deserto, escavam portos com golpes nucleares, buscam riquezas no fundo do mar com a prepotência das tecnologias ávidas por novidades.¹¹⁷

¹¹⁴ “O conceito de arte-construção é vasto: vai da esferográfica ao arranha-céu, do transistor ao míssil, da igreja à barraca silvícola. (...)”, (tradução nossa). BARDI, 1971, p.11.

¹¹⁵ BO BARDI, 1957, p.11.

¹¹⁶ “Como será possível, por exemplo, contornar a passagem obrigatória do trinômio tradicional que condicionou o valor da arquitetura: conforto-solidadez-beleza?”, (tradução nossa). BARDI, 1971, p.11.

¹¹⁷ BARDI, 1971, p.12.



Fig.5.30: Ilustrações coincidentes com Propedêutica. Fonte: BARDI, 1971. Sup. à esq.: Pré-fabricação francesa na publicação *European Productivity*, similar às ilustrações 70 e 73 de *Propedêutica*. Sup à dir.: Arquitetura da prisão de Philadelphia em estilo neoegípcio, similar à ilustração 82 da tese de Lina. Inf. à esq.: Tumba de Dario II esculpida na rocha, na Pérsia, idem à ilustração 63 de *Propedêutica*. Inf. à dir.: a apologia do gótico por Pugin e a ilustração de uma casa seguindo estilo gótico do manual do arquiteto de Vitru, correspondentes às ilustrações 97 e 208 da tese de cátedra de Lina Bo Bardi.

Quanto à história e precedentes, ainda no capítulo introdutório, Bardi combatia o fetichismo do antigo, mas não deixava de considerá-lo:

Non sembra agevole liberarci dalla colossale campagna promozionale da noi stessi svolta mediante slogan del tipo "come insegna la storia", "gli antichi sì che erano maestri", e via dicendo. Non il peso della storia, bensì l'informazione ponderata e la simpatia, usate – è lógico – non come negazione ma come antidoto del feticismo, devono servire a distinguere tra valevole-originale e non valevole-ripetuto, tra inventore e applicatore dell'invenzione, per salvarci finalmente dalle cantilene delle guide turistiche, apologetiche di un gusto che va messo in dubbio, anche con lo scopo di verberare chiaro nel problema odierno.¹¹⁸

Quanto ao espaço interno, voltou a utilizar a expressão de obviedade utilizada em *Propedêutica*: "è considerazione *lapalissiana* che l'architettura è usufrutuaria dello spazio (...)"¹¹⁹ referindo-se sacásticamente a Zevi num parágrafo onde o coloca lado a lado ao baedeker (editor alemão de guias de viagem) e guias turísticos, que valorizam a estupefação espacial. Já P.M.Bardi pondera que a emoção é um fator passageiro, pois só a maturação serena dos valores formais e funcionais podem dar, segundo ele, a

¹¹⁸ "Não parece fácil libertarmo-nos da colossal campanha promocional que levamos a cabo com slogans como 'como ensina a história', 'os antigos sim que eram mestres', e por aí afora. Não o peso da história, mas a informação ponderada e a simpatia, utilizadas - é lógico - não como negação mas como antídoto do fetichismo, devem servir para distinguir entre o valor do original e o não-valor do repetido, entre inventor e aplicador da invenção, para nos salvar finalmente da lengalenga dos guias, apologistas de um gosto que deve ser questionado, até como forma de nos esclarecermos no problema atual.", (tradução nossa). BARDI, 1971, p.13.

¹¹⁹ BARDI, 1971, p.15.

¹²⁰ "Comecemos, pois, por distinguir o construtor que utilizou o espaço "material" de forma consciente, equilibrada e imaginativa, em

satisfação de um juízo. E finalizou o primeiro capítulo assim, o que muito nos recordou Lodoli e as falácias de Geoffrey Scott:

Iniziamoci così alla considerazione, distinguendo il costruttore che ha usato il "materiale" spazio con coscienza, equilibrio e fantasia, in armonia con la natura circostante, dai costruttori "a braccio", manipolatori dei codici di Vitruvio e poi del Vignola, che degradarono la lingua in dialetti, in una noiosa storia di decorazioni di facciate: dal rinascimento fino ai nostri giorni. Soprattutto, cerchiamo, come si è già accennato di inquadrare il tanto deprecato "bello" nel complesso dei fatti che determinano l'architettura socialmente e moralmente, così da servirci degli esempi della storia per migliorare l'aprossimazione verso quest'arte e distinguerne gli equivoci.¹²⁰

Depois do capítulo introdutório, intitulado *Spazi, Volumi, Contemplazione*, P.M.Bardi intitula o segundo: *L'Ordine nel Caos della Città*, e o exemplo é a falida disciplina *urbanistica*, que continuamente adia os fatores que busca corrigir: sociais, econômicos, espirituais e políticos. Brasília é o exemplo atual da *città nuova* e de sua falta de sucesso, comprovada pelas cidades satélites pitorescas que cresceram no seu entorno, apesar dos planos de Niemeyer e de Costa. Bardi ironicamente compara a falência

harmonia com a natureza circundante, dos construtores "mão-na-massa", manipuladores dos códigos de Vitruvio e depois de Vignola, que degradaram a linguagem em dialetos, numa história enfadonha de decoração de fachadas: do Renascimento aos nossos dias. Acima de tudo, tentemos, como já foi referido, enquadrar a tão depreciada "beleza" no complexo de fatos que determinam social e moralmente a arquitetura, de modo a usar os exemplos da história para melhorar a abordagem a esta arte e distinguir os seus equívocos.", (tradução nossa). BARDI, 1971, p.15. Vale lembrar que Le Corbusier na sua segunda conferência em 1929 havia dito: "El señor Vignola no se ocupa de las ventanas, sino más bien de las 'entre-ventanas'. Yo 'desvignolizo' por: 'la arquitectura es unos suelos iluminados'." LE CORBUSIER, 1999, p.70.

da qualidade de vida da cidade burocrática (serviços públicos, ideologia política, normas jurídicas, imposição de direitos) como o drama indicado por Lèvi-Strauss sobre um grupo de larvas num saco de farinha, produzindo toxinas que matam à distância, e se matando onde se encontram (numa referência ao isolamento dos políticos na capital planejada). A deixa do antropólogo faz Bardi apelar pela autenticidade de uma vida primitiva.¹²¹ Os exemplos de Platão a Thomas Moore, de Ledoux a Sant’Elia, da Megaestrutura da *Progressive Architecture* a uma cidade planejada por computador, ou a um assentamento real em Juquiá no Rio Paraná, o autor constata que a disciplina urbanística é ainda uma ciência incerta, incapaz de oferecer o sentido e a boa técnica da vida em comum das sociedades menos evoluídas.

Os capítulos históricos tocam temas da cabana primitiva em diferentes culturas; da descoberta da pedra, desde cavernas, dolméns, muros, templos, sítios religiosos; do nascimento de civilizações (bem como alguns exemplos de recriações posteriores a partir destas: os neos): Egito, Pérsia, Mesopotâmia, Micenas e os Etruscos; A arquitetura Grega e Romana; Civilizações Orientais: China e Índia; Cristianismo e Bizâncio; Da tenda árabe à Mesquita; O continente Negro; a ilha da Oceania; o senso plástico do Românico e o dinamismo do Gótico (com um subcapítulo para o neogótico); O Renascimento Clássico; A descoberta da América (com espaço tanto para arquitetura inca e maia, como colonial); o Barroco e o Iluminismo com as conquistas da engenharia e da eletricidade; para finalmente o capítulo décimonono receber o sugestivo título de: *Libertà del progettare*

¹²¹ BARDI, 1971, p.18.

¹²² No index de nomes do livro de Bardi, Oscar Niemeyer é descrito: “NIEMEYER, O. (br, 1907) a, u, Adequa il modulo plástico di Le Corbusier al

com o início do século XX. Neste capítulo, bastante breve, Bardi recorre magistralmente os pioneiros da arquitetura moderna para repetir, ainda que de forma ampliada, os mestres citados por Lina em 1957: O predicador obstinado: Le Corbusier; o profeta rigoroso: Gropius; o criador do dito: disciplina-ordem-clareza-verdade: Mies van der Rohe e o patriarca Wright – entre muitos outros citados como Aalto, Kahn, Terragni, etc. Bardi ainda adiciona os engenheiros do cimento armado que criaram uma nova estética: Freyssiner, Maillart, Nervi, Candela e Cardoso. Niemeyer não foi citado em nenhum momento neste capítulo.¹²²

Em seu livro *Viaggio nell’Architettura*, Bardi fez uma série de alusões a algumas fontes da pré-história, por vezes chamando de *fantastoria* os capítulos iniciais, por saber que os dados encontrados não eram sempre seguros. Num pessimismo sarcástico, no capítulo final intitulado *Le Molte Novità di Domani* - onde comentava que a arquitetura de seu momento exemplificava à perfeição a instabilidade, a excitação, a dissonância e a incerteza latentes na sociedade de seu tempo - comentando que Gropius e Le Corbusier eram pré-história, aproveitou para lembrar a profecia das sibilas sobre os erros dos homens que levariam ao final do mundo (explosão demográfica, destruição botânica, poluição do ar e da água, etc.), dirigindo ao leitor a pergunta: é possível uma arquitetura em harmonia com a natureza? P.M. Bardi deixava resposta aos conhecedores da *fantarchitettura*.¹²³

A semelhança entre os argumentos de *Propedêutica* e o livro de Bardi, atestam a participação ativa deste no primeiro.

paesaggio tropicale, com propensione verso forme baroccheggianti.”

¹²³ BARDI, 1971, p.119-121.

Brevemente, vale mencionar que em *Engenharia e Arquitetura na Construção*, seu livro de 1985 lançado pelo banco Sudameris, P. M. Bardi repete o feito de *Viaggio all'Architettura*, colocando uma obra de um edifício de Brasília na capa, acompanhadas neste caso de outras duas imagens, a de uma barragem de Itaipu em funcionamento e o trecho do rio Paraná sendo represado, com a mata nativa desaparecendo pela subida do nível d'água, reafirmando a sua tese de forma ilustrativa do progresso às custas da natureza. Além disso, este livro (ou esta excursão, nas palavras de Bardi) foi dedicado ao Engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz e ao Arquiteto Oscar Niemeyer. Logo de início no seu livro, Bardi nos choca com a dimensão do empreendimento da engenharia: dentro de uma das 18 turbinas de Itaipu há espaço para um concerto da Orquestra Filarmônica de São Paulo, novamente um trio de imagens: turbina, represa e o eixo monumental de Brasília. Pensa-se em escala, inevitavelmente. O edifício que na sequência ganha destaque pelas ilustrações é o MASP de Lina Bo Bardi, ainda sem o vermelho externo, seguido de uma descrição de uma série de detalhes construtivos: o apoio metálico do neoprene que possibilitou o movimento das vigas os pórticos protendidos, a grelha de concreto que sustenta o piso do belvedere, o encontro entre balanços da escada-rampa e do mezanino, os tirantes que suspendem a laje do primeiro pavimento, a exigência do não tratamento do concreto, etc. No entanto, Brasília foi mencionada duas vezes de forma textual ao longo do livro, somente no primeiro capítulo, primeiro na legenda da ilustração do eixo monumental – onde fez-se referência à sua singular contribuição à

¹²⁴ BARDI, 1985, p.28. Bardi talvez estivesse lembrando a crítica de Nervi às construções de Brasília, em função das manobras estruturais realizadas para responder a anseios estéticos de

Arquitetura – e quando Bardi rendeu homenagem ao engenheiro Joaquim Cardozo, a quem deve-se “a solução de várias estruturas, calculadas e às vezes modificadas para obedecer a estética, formas admiráveis e até surpreendentes”.¹²⁴

Neste livro Bardi aproveitou para lembrar o tempo em que a figura do arquiteto e a do engenheiro eram a mesma: engenheiro-arquiteto. “A palavra engenheiro deriva de ‘ingenium’, máquina, e, em particular, máquina bélica. Na prática o trabalho do engenheiro era o de contornar as cidades de muros para sua defesa.”¹²⁵ Bardi citava a fala do engenheiro José Figueiredo Ferraz para mostrar que a aproximação entre os dois grupos era mais do que necessária:

Os limites que separam o campos de trabalho do arquiteto e do engenheiro não podem ser considerados como uma linha rígida, demarcando duas zonas impermeáveis; mas sim uma faixa fronteira larga, cuja tonalidade se esvanece suavemente quando se a transpõe, como foi acontecer com todos os setores de atividades profissionais. (...).¹²⁶

Não só a defesa da proximidade entre engenharia e arquitetura, ou arte e ciência, neste livro mencionado também como arte e tecnologia (pois estávamos em 1985), mas outros temas constantes em *Propedêutica*, voltaram a surgir nesta publicação – com a ressalva de ter seu conteúdo principal aprofundando em aspectos bem diferenciados - citamos alguns que nos chamaram a atenção pela similaridade:

- Sobre o legado prático dos experimentos de Leonardo da Vinci, cujas teorias, segundo o autor, não haviam sido aproveitadas pelos

leveza, no artigo NERVI, P.L. Critica delle strutture. *Casabella-Continuità*, n.229, Itália, jan., 1959.

¹²⁵ Ibid., p.12.

¹²⁶ BARDI, 1985, p.78.

seus contemporâneos, nem sucessores próximos, tema que em *Propedêutica* aparece vinculado às ilustrações extraídas do livro de Alberto Sartoris;

- A crítica a Vitruvius e às “remastigações” de Auguste H.V. Grandjean de Montigny (e o intrigante papel de reação dos franceses protegidos pelo Conde de Barca) que culminaram numa arquitetura reduzida à compilação de fachadas;¹²⁷

- A crítica ao Culturalismo (“estilo romano imperial modernizado, expressão estética mussoliniana”), que Bardi já combatia nos seus tempos de juventude, presente inclusive em São Paulo: caricaturas do Neoclássico com “pitadinhas de sabor barroco” trazida até mesmo por arquitetos italianos. Dentre estes figuraram mestres de obras italianas, como os Irmãos Jannuzzi (citando a mesma passagem mencionada por *Propedêutica*)¹²⁸, a quem Bardi, apesar do estilo de representação, reconhece a prática construtiva e suas aspirações;

- O processo de industrialização em diferentes países e o marco representado pelo Palácio de Cristal;

- A utilização de fontes como livros raros e tratados sobre mecanismos construtivos, em algumas das ilustrações apresentadas (ainda que não coincidentes com *Propedêutica*, pois Bardi se debruça sobre o tratado de Vittorio Zonca de 1607: *Novo Teatro di Machine et Edificii*);¹²⁹

- O método indagativo de colocação dos temas, fazendo da dúvida parte do processo: “Obra de Engenharia ou de Arquitetura? É nestas obras que, às vezes, as duas definições são difíceis de separar.”¹³⁰

- Atenção de Bardi à história como fonte de precedentes, citando como Picasso encontrara na arte primitiva estímulos maiores do que na arte europeia, complementando:

Isto para constatar que o decidir ter criatividade própria é impossível: vale a pena anotar relações, parentescos e colaborações. No setor da Arquitetura, heranças, interpretações, dependências são fatos comuns de cada século. Na Arquitetura ninguém inventa nada, os autênticos criadores são os sujeitos das cabanas.¹³¹

No fechamento do livro, as obras de arquitetura da década de 80 que receberam destaque foram: a nova sede do Sistema Financeiro Sudameris (que patrocinou a edição do livro) com fachada de grelha de concreto armado, projeto de Croce, Aflalo e Gasperini; o Bloco poliesportivo no Centro de Lazer Sesc-Fábrica Pompéia, da arquiteta Lina Bo Bardi e a Casa-bola n.2 do arquiteto Eduardo Longo. A homenagem ilustrativa final, no entanto, foi para o seu amigo, o engenheiro Pier Luigi Nervi, quem havia falecido seis anos antes, por ter sido incluído na coleção “*Masters of the World Architecture*”, ao lado de Alvar Aalto, Antonio Gaudí, Walter Gropius, Le Corbusier, Eric Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Richard Neutra, Oscar Niemeyer, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright.

Nesta excursão, onde Bardi, em suas próprias palavras, tocou *en passant* por temas como:

cabanas, índios, pioneiros, engenheiros sem engenharia, os primeiros passos da arquitetura, fundação de cidades, ajeitamentos de técnicas, estradas, minas, siderurgia, hidráulica, maravilhosas

¹²⁷ Ibid. p.48-49.

¹²⁸ Ibid., p.66 e BO BARDI, 1957, p.72.

¹²⁹ Ibid., p.41-43.

¹³⁰ Ibid., p.29.

¹³¹ Ibid., p.16.

invenções, o mistério da informática, e tantas outras empresas.¹³²

Nos chamou muita atenção nas ilustrações algumas referências históricas que podem ter influenciado a obra de Lina, quase como se o jornalista diretor de museu prestasse uma homenagem histórica um tanto velada à produção arquitetônica de Lina Bo Bardi, explícito através de algumas ilustrações de precedentes que a inspiraram.

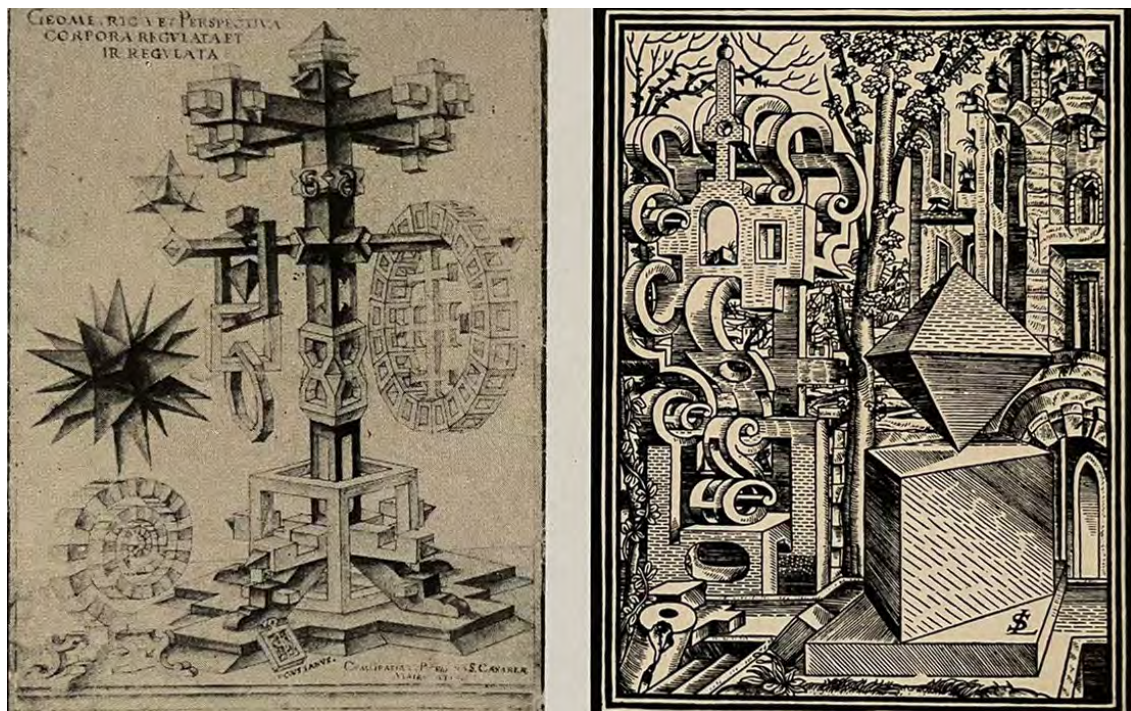


Fig.5.31: Ilustrações presentes no livro *Arquitetura e Engenharia*.

Fonte: BARDI, 1985, p.31.

Sup.: Monografia editada pelo instituto de Artes de Detroit, "From a Mighty Fortress", dedicados à Arquitetura, ou como Bardi escreveu: "trata-se de 'Memória Arquitetônica.'" Reconhecemos na ilustração inspirações para o dodecaedro utilizado por Lina na peça *Ubú- Foliás Physicas, ...* (1985) e para o totem de sinalização do SESC Pompéia.

¹³² Ibid., p.123.



Fig.5.32: Outras Ilustrações presentes no livro *Arquitetura e Engenharia*. Fonte: BARDI, 1985, p.17, 19, 23, 36. Ilustração da Maloca dos Curutus de um livro do séc. XVIII, com semelhança à estrutura circular da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976-82); Aquarela da aldeia de índios em Guarabi, do etnógrafo Pissis com a ilustração de troncos amarrados que relembram a cadeira à beira da estrada (1967); Fotografia do Forte de Guarujá e praia, onde é possível associar à torre de serviço do bloco esportivo do SESC com a praia urbana adjacente (1977) ; Fotografia da Capela octogonal da Casa da Torre do Castelo Garcia d'Ávila na Bahia (séc.XVII), e a semelhança de forma com a Capela Santa Maria dos Anjos em Ibiúna (1978).

5.4 A Didática de Nathan Rogers

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), nos anos cinquenta, quando diretor da *Casabella-Continuità*, participou da polêmica na revista *Architectural Review*, dando sua opinião ponderada e conciliadora a respeito da arquitetura brasileira, após sua visita à Bienal de São Paulo daquele ano (1954), na tentativa, segundo a revista de eliminar a névoa e o romantismo envolto na visão do país, fazendo referência irônica à ilha fantasma e mítica de *Hy-Brasil* do gaélico (*Uí Breasail*), presente nos mitos irlandeses. Antes disso, este arquiteto italiano havia sido membro do CIAM ao lado do grupo de seu estúdio *BBPR* (Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso e Enrico Peressuti), colaborado com a revista *Quadrante* de Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli nos anos 30 e, na sequência, com *Casabella*, dirigida por Giuseppe Pagano – tendo posteriormente uma breve estância na revista *Domus* de Gio Ponti.

Por sua origem hebraica, Rogers se exilou na Suíça nos anos 40, estreitando laços com Sigfried Giedion e Max Bill. Rogers era crítico ao fascismo, entendendo que a arquitetura da “medida humana” não podia coincidir com o fascismo, o que nos faz recordar o capítulo de Lina Bo Bardi sobre “A Medida Humana” em *Propedêutica*, anos mais tarde. O arquiteto, se tornou professor nos anos 50 do Politécnico de Milão, tendo antes passado por instituições em diversos países: Universidade de Tucumán na Argentina, na *Graduate Scholl of Design de Harvard*, na

Architectural Association de Londres e na Universidade de Berkeley na Califórnia.¹³³

Por tudo isso, vale a pena comparar alguns de seus escritos com algumas ideias da tese de cátedra de Lina Bo Bardi, como os artigos presentes na Revista *Quadrante*: o n.7, nov. de, 1933, intitulado *Significato della Decorazione nella Architettura* (p.16-21) e o *La formazione dell'architetto*, no n.6 de ott. de 1933; o pequeno artigo *Per Gli studenti d'architettura* na Revista *Domus*, n.213 – *la casa dell'uomo*, set. de 1946, revista na qual Lina colabora com os artigos *al Pallazzo dell'Arte* e *Stoffe*. Alguns trechos do livro *Gli Elementi del fenomeno Architettonico*, somente publicado em 1961 (quatro anos depois de *Propedêutica* de Lina), serão postos em comparação, por conterem outros escritos de Nathan Rogers anteriores a esta data, de 1944 (*Problemi di una scuola di architettura*) e 1958 (*Esperienza dell'architettura*).¹³⁴

O artigo de Rogers nos anos 30 sobre o significado da decoração na arquitetura traz à mente alguns conceitos discutidos por Geoffrey Scott em *The Architecture of Humanism*. Rogers entende a decoração como uma necessidade sentimental de beleza e não a dissocia da arquitetura, como a forma de um cristal não se dissocia de sua luz. Não por isso, Rogers deixou de criticar as épocas românticas, onde o ornato superou a razão, se tornando sentimentalismo. Assim como Scott, entendia a beleza como um impulso instintivo, isto é, irracional; ou nos

termos modernos: uma funcionalidade espiritual! A sua tese é similar a de Scott ao associar o exagero do ornato a épocas de decadência, de excessiva memória, pitorescas; mas não negou o papel literário da arquitetura através de elementos decorativos, ainda que alguns a tivessem convertido em símbolos ou alegorias, eludindo a materialidade do edifício. Rogers então associou a decoração arquitetônica a períodos onde prevaleceu o gosto ora do comitente, estado ou indivíduo, ou, segundo ele, ainda mais perigoso, o gosto do próprio artista. Resumiu seu texto com a crença de que o espírito decorativo que antes esteve a serviço da política, da religião, do luxo, estava no seu tempo às ordens das conquistas da civilização, entendidas por higiene, economia e técnica, finalizando jocosamente:

l'architettura rationale ha appena avuto il suo nascimento reagendo al mondo romantico, che già lo spirito sembra maturo per librarsi al disopra della vita contingente e incarnarsi in forme completamente astratte, cioè completamente decorative.¹³⁵

As ilustrações referentes à publicação iniciaram com um labirinto com a legenda “forse che si, forse che no’ il valore letterario della decorazione”,¹³⁶ e tocando na sequência os seguintes temas descritos: a personalidade do comitente dominando a fachada de uma obra; ou quando a arquitetura é reduzida à ruína, perdendo a ordem feita pelo homem, despertando então o lado sentimental do mesmo ou a visão perspectiva organizadora como elemento

¹³³ DIZIONARIO BIOGRAFICO TRECCANI. ROGERS, Ernesto. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-rogers_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: jun.2023.

¹³⁴ SETA, Cesare (Int.) Ernesto N. Rogers Didatta. In: NATHAN ROGERS, Ernesto. *Gli Elementi del fenomeno architettonico*. Milano, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., (2006) 2018.

¹³⁵ “a arquitetura racional apenas mal nasceu, reagindo ao mundo romântico, e o espírito já parece maduro para se elevar acima da vida contingente e encarnar em formas completamente abstratas, ou seja, completamente decorativas.”, (tradução nossa). *Quadrante*, n.7, 1933, p.20.

¹³⁶ “Talvez sim, talvez não’ o valor literário da decoração.”, (tradução nossa). *Ibid.*, p.17.

decorativo; quando a decoração faz referência a elementos estruturais (Renascimento) ou quando se opõe aos mesmos; uma decoração de origem folclórica se fundindo com a paisagem, ou o caos urbano convertido numa decoração quase cenográfica; a decoração da escultura e pintura na arquitetura exprimindo um conteúdo ou a decoração que faz o conteúdo desaparecer; a arquitetura na pintura e a pintura na arquitetura; quando o sentimento não é guiado pela razão versus o sentido do sublime (também não guiado pela razão); o homem transformado na vida moderna como um dos poucos elementos pitorescos e as formas que surgiram apenas da necessidade do homem. Nathan Rogers jogava sabiamente com as dualidades das escolhas e filosoficamente, sobre o próprio sentido do termo decoração.

Antes deste artigo, em 1933, Nathan Rogers publicou um outro em *Quadrante*, abordando especificamente a formação do arquiteto, na realidade a transcrição de seu discurso no Congresso anual da revista “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” ocorrido na *Triennale* de Milão. A posição de Rogers é favorável a um diálogo socrático entre mestres e alunos para exercitar a mais hábil maiêutica afim de indagar a verdade escondida na alma dos jovens, desejando o fim dos dogmas estilísticos:

Il dissidio che esisteva spesso tra allievi e professori, cioè tra due generazioni scompare, perchè i primi riconosceranno nei secondi, non i sacerdoti di un dogma infallibile, ma i battezzatori della propria creatura, e i professori vedranno negli allievi non il ripeterso del proprio

bigottismo stilistico, ma l’incarnazione perpetuata delle proprie speranze.¹³⁷

Os dogmas a que Rogers fazia referência na década de 30 do século vinte, eram os de Vitruvius a Vignola, valorizando, portanto, apenas as tradições que servissem ao presente. E concluía seu discurso com uma apologia da arquitetura, não “razionale”, mas “funzionale”! Para ele a arquitetura moderna traduzia o econômico em ético e o ético em estético, numa dupla catarse que convergia para a solução dos problemas sociais – tudo isto dito num período onde as ideias coletivas fascistas ainda faziam sentido para um jovem Nathan Rogers.

Treze anos depois, num contexto com maior carga dramática, Ernesto Nathan Rogers escreveu para a revista *Domus* se dirigindo outra vez aos estudantes de arquitetura, mas agora aqueles estavam, segundo ele, com uma energia dispersa, em função da experiência da guerra, da prisão, do exílio ou da vida partidária, na espera do advento de um predestinado: o arquiteto da casa do homem! Rogers admitiu que esta experiência fez a arquitetura tomar consciência, sair de uma abstrata especulação intelectual, se voltando aos temas concretos da vida, aderindo à medida humana. O arquiteto não via descontinuidade entre gerações, cada uma carregava da precedente uma meta à distância, se despojada dos espólios falaciosos de séculos passados. Citando a Leopardi aconselhava a aspirar o impossível para alcançar o possível: exemplificando novamente com um jogo de contrários: encontrar a lei na liberdade, o estilo fora de uma convenção formal, o equilíbrio sem simetria, ou na suficiência da solução técnica

¹³⁷ “O desacordo que existia frequentemente entre alunos e professores, ou seja, entre duas gerações, desaparece, porque os primeiros reconhecerão nos segundos não os sacerdotes de um dogma infalível, mas os responsáveis pelo

batismo da sua própria criatura, e os professores verão nos alunos não a repetição de uma intolerância estilística, mas a encarnação perpétua das suas próprias esperanças.”, (tradução nossa). *Quadrante*, n.6, 1933, p.30.

Assim como Lina, e onze anos antes dela, Nathan Rogers defendia que apenas através da escola seria possível uma sã reconstrução; e quanto à história:

La storia, quando non è imbalsamazione, revive nello spirito creativo. Quel che si può pretendere dalla scuola è ch'essa insegni un *método* dove l'antico e il moderno acquistino rilievo alla luce della medesima impostazione critica.¹³⁸

Em 1957 a abordagem crítica de Lina verso a produção de Rogers colocava este argumento em prática, censurando-o duramente, chamando de “romantismo tecnicista” a intervenção feita por seu escritório na *Sala delle Assi*, sala de pinturas de Leonardo da Vinci no Museu do Castelo Sforzesco de Milão.¹³⁹

Por outro lado, o livro *Gli Elementi del fenomeno Architettonico* publicado quatro anos depois de *Propedêutica*, também pode ser comparado com a tese de cátedra da arquiteta por algumas semelhanças, talvez por contexto de época, pela formação de italiana, ou ainda, pelo intenso intercâmbio de ideias através de publicações. Como bem destacou Cesare Seta, para Rogers, Gropius foi o parâmetro da didática, Le Corbusier *in primis* e Wright são as vias mestras das novas formas. No entanto, segundo Seta, para evitar equívocos estilísticos, Rogers acrescentou também a Palladio entre os mestres, citando a vários outros ao longo da história, como exemplos - não de cópia – mas de onde aprender a construir.¹⁴⁰

O que talvez apenas intuíssemos em *Propedêutica*, através de algumas ilustrações,

é explicado no livro de Nathan Rogers sobre precedência e influência histórica, a começar pelo período Renascimento e sua escolha de uma tradição: tanto de um modelo ideológico como da inevitabilidade da influência psicológica de certas formas sobre a faculdade perceptiva e imaginativa dos artistas do período, inclusive daquelas formas (ou maneiras de construir) que desdenhavam (bizantinas e góticas).

Palladio foi o escolhido por Rogers como exemplo de arquiteto pois, segundo o mesmo, mais do que interpretar, operou uma violenta transfiguração da história herdada, isto é, absorveu Vitruvius com senso crítico, negando a sua autoridade, atribuindo à antiguidade um papel superior ao do período medieval, mas paralelo ao da experiência direta. Enquanto Palladio preferia a cultura romana, Milizia, preferia a cultura grega – fazendo que este último o acusasse de ser apenas um vislumbre de beleza, pelas composições que fazia entre pedestais e colunas de diversas alturas. O arquiteto explica também o Palladio convertido em modelo, o palladianismo como fenômeno, dada a sua influência, principalmente a de Veneza à Inglaterra, através da figura de Inigo Jones. E citando Wittkoker, Nathan Rogers afirmou que foi a Inglaterra, mais que a Itália, que influenciou o continente europeu, sendo a partir da ilha britânica que o Palladianismo chegara à América, tendo como seu maior expoente a figura de Thomas Jefferson. Contudo, como o autor reparou, Jefferson em *Monticello* fizera uma casa moderna, que refletia as necessidades da vida, embelezados em espaços bem organizados

¹³⁸ "A história, quando não é embalsamada, vive no espírito criativo. O que se pode exigir da escola é que ensine um método em que o antigo e o moderno adquiram proeminência à luz da mesma abordagem crítica.", (tradução nossa). NATHAN ROGERS, Ernesto. Per gli studenti d'architettura. *Domus- la casa dell'uomo*, n.213, sett. 1946.

¹³⁹ BO BARDI, 1957, p.50.

¹⁴⁰ SETA, Cesare (Int.) Ernesto N. Rogers Didatta. In: NATHAN ROGERS, Ernesto. *Gli Elementi del fenomeno architettonico*. Milano, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., (2006) 2018.

nos moldes palladianos. Com isso Nathan Rogers confirmou a sua tese histórica de precedências:

È una ulteriore conferma che il significato di una scelta dipende dal modo in cui si compie l'indagine che ne consegue, e dal fine al quale si tende, implicitamente, compiendo l'indagine stessa.¹⁴¹

E de como a escolha está ligada às condições ambientais, de caráter sócio-econômico, e humano.

As menções de Lina Bo Bardi a Palladio, através das ilustrações em *Propedêutica*, estiveram ligadas justamente às técnicas de transferência dos seus desenhos e as reinterpretações *palladianas* posteriores, sendo a mais intrigante aquela ligada a *Academy of Fine Arts* de Nova York, no ano de 1957 sediada no *The Metropolitan Museum* – instituição vinculada ao confisco de algumas obras do MASP naquele período, portanto há a possibilidade de existir uma crítica subliminar nesta comparação feita pela arquiteta.

Quanto ao Movimento Moderno, Rogers, de maneira um tanto similar a Lina, fazendo o alerta sobre o perigo dos epígonos superficiais não serem compreendidos, e a tendência dos elementos arquitetônicos voltarem a se tornar um estilo, como um léxico, tomando os exemplos mais emergentes do Movimento apenas por sua aparência formal. Relembrando o enunciado do movimento, isto é, o reconhecimento da vitalidade da forma, ser contra o preconceito do gosto ou preso a modelos anacrônicos.

Depois de escrever sobre a independência de Frank Lloyd Wright frente aos estilos (sem

deixar pista como Lina sobre a corrente orgânica que o influenciou desde Lodoli e Vico), Le Corbusier foi o exemplo de Rogers para assegurar que as obras modernas não podiam ser consideradas como modelo pois isto feriria a sua própria razão de existência. A escolha da obra de Le Corbusier não fora gratuita, nem a menção ao giro de posicionamento de Gropius frente ao estudo da história (de uma primeira ideia de afastar o estudo da história na formação inicial do estudante de arquitetura, à defesa do conhecimento da história como busca de uma essência – uma técnica ou expressão visível), com a intenção de perceber o essencial, de se dialogar com o passado. Le Corbusier acabara de construir o Convento *La Tourette* (1960), Nathan Rogers a *Torre Vellasca* (1957-1958), mas com toda a humildade que lhe é característica, foi o exemplo do mestre que ele aconselhou, não o seu próprio, afirmando que conhecer a história era essencial para a formação do arquiteto, para que ele pudesse inserir a sua obra nas preexistências ambientais (*no living past?*) e levá-la, dialeticamente, em conta.¹⁴²

Em seus gostos por paradoxos, Nathan Rogers escreveu que para o arquiteto era necessário conhecer a história para poder esquecê-la (num ato de crítica consciente, de escolha) e encontrar a si mesmo, com uma intencionalidade moral (de conteúdo) e de expressão (vontade formal e modo físico) – o que não deixava de ser uma nova forma de expressar a tríade vitruviana. O entendimento dos precedentes era necessário para se entender o ponto da situação presente e as diferenças entre os sucessivos tempos.

¹⁴¹“É mais uma confirmação de que o significado de uma escolha depende da forma como se efetua a investigação subsequente e do fim a que se tende, implicitamente, ao efetuar a própria

investigação.”, (tradução nossa). NATHAN ROGERS, 1961, cap. Il modelo del Palladio.

¹⁴² *Ibid.*, Il passo da fare.

O autor fez logicamente a ressalva que o fenômeno arquitetônico a que fez referência em seu livro era um reflexo do homem que o vivencia (entendemos isto como sua biografia, seu filtro pessoal) e do ambiente em que se manifesta (sociológico e tecnológico) e se realiza (física e esteticamente).

Seu livro abordava o que ele entendia por estes elementos do fenômeno arquitetônico (os precedentes, as preexistências), mostrando alguns exemplos desta formação histórica e a possível aplicação pedagógica deste, chamemos, *método*.

Mesmo com vários pontos em comum, como um panorama de fundo muito semelhante (bibliografia, mestres, precedentes, aspirações didáticas), *Propedêutica* e esta obra de Ernesto Nathan Rogers diferem bastante na leitura, sendo a de Lina Bo Bardi muito mais enigmática e provocadora que a clareza de argumentação desenvolvida pelo professor Rogers. Entre temas levantados, mas nem sempre aprofundados, e ilustrações em comum, destacamos ainda: a ideia de gênio (*Il genio e la società congeniale*); o desenho (*Significato artistico e pratico del disegno*); Piranesi e *Beaux-Arts* (*Fantasia e arbitrio*); o restauro filológico (*La ricerca filologica*); a representação (*Tecnica della rappresentazione*); o Teatro Total (*Lo stile come divenire della forma*); os neos e os historicismos (*La scelta dei contenuti*).¹⁴³

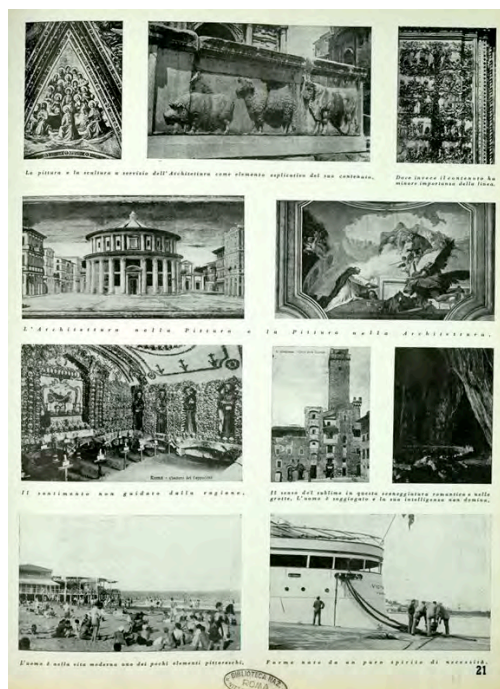


Fig.5.33: Páginas das ilustrações na revista *Quadrante*, n.7, 1933, vinculadas ao artigo de Rogers. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

¹⁴³ Título de algumas das Ilustrações da publicação. NATHAN ROGERS, 1961. *Tavole*.



Fig.5.34: Páginas 30, 34 e 67 de *Propedêutica*, onde foram feitas menções a Palladio. Fonte: Bo BARDI, 1957. De Palladio, o foco da professora candidata à catedrática foi a reprodução através de desenhos e as derivações a partir do modelo.



5.5 A “Fortuna Patriarcal” de Vitruvius

É quase natural voltar a curiosidade para a percepção que Lina Bo Bardi teve da obra de Vitruvius (70 a.C), ou de sua “fortuna patriarcal”¹⁴⁴, seu legado. Sabemos de sua posição quanto à retomada de seus ensinamentos feita por Palladio (o Vitruvius maneirista) ou depois das críticas feitas aos mesmos através da crítica ferrenha de Lodoli, e podemos procurar entender agora qual era de fato a visão de Lina Bo Bardi a respeito do grande teórico romano da arquitetura através de suas anotações e sublinhados nos livros utilizados em *Propedêutica*. Lembremos que o engenheiro romano foi um dos nomes mais citados em sua tese de cátedra, disputando a hegemonia das menções apenas com o mestre moderno Frank Lloyd Wright.

Foram três os livros utilizados pela arquiteta para analisar os seus escritos – por Perrault (1747), Ugo Fleres (1933) e Francesco Pellati (1938) - comentando temas como: o significado de *aedificatio*, da *utilitas* vitruviana, a grande influência do seu tratado e suas diferentes abordagens; a transformação da ideia de medida a partir do homem vitruviano, das proporções de um capitel clássico ou da simetria vitruviana - ideias vistas pela arquiteta como possivelmente superadas, mas não a serem ignoradas – e a constatação que a *aventura real* da arquitetura ainda estaria vinculada à tríade *firmitas, utilitas e venustas* (seja ela traduzida por Wotton como *comodity, firmness and delight*).

Outros dois livros serviram de apoio para tratar especulações geométricas sobre este tratado, como o de P.G. Piacenza (1795), a

¹⁴⁴ BO BARDI, 1957, p.77.

respeito da geometria espiralada da voluta da ordem corintiana, e o de Paolo Landriani (1833) sobre *la rastremazione delle colonne* (afunilamento das colunas em relação à base) com a ilustração de um esquema perspectivo para tal feito com base na geometria descritiva. Provavelmente como menção a estudos que avançaram o conhecimento óptico e de representação a partir da leitura da grande obra.

Lina aproveitou do mestre romano aquilo que lhe parecia importante, tanto para exaltar a defesa de um funcionalismo (*utilitas*) que não esqueceria das vozes que apelam à natureza, como para criticar a apropriação de modelos repetidos em novos tratados ou como cartilha: do curso de arquitetura de Blondel (1648) ao *Précis* de Durand (1802), do *Vitruvius Britannicus* (1715) ao *The American Vitruvius* (1922) de Hegemann.

Como contraponto, a arquiteta colocou a ilustração (séc. XVI) dos escombros e situação de ruína do Templo de Maxêncio (séc.IV), onde se vê representado o grande feito da arquitetura/engenharia imperial romana: as abóbadas - fato que nos levou a prestar atenção nas marginalias da arquiteta professora presentes no livro de Francesco Pellati de 1938, sobre a não interrupção da influência do tratado vitruviano durante a Idade Média. A fortuna de Vitruvius estar lado a lado de frontispícios *beauxartianos* (Blondel e Durand), ilustra a provável intenção da autora de reconhecer neles o “academicismo” que repudiava.

O livro de Pellati, de capa seguindo a linguagem do período fascista italiano, estabelece o período do século IV como aquele em que o tratado de Vitruvio foi recolhido pelos doutos e eruditos, ficando recolhido nas bibliotecas dos claustros, onde os monges o transcreveram e o abreviaram,

conservando-o e difundindo-o, continuando assim a memória de seu estudo. Desta forma, segundo Pellati, os dez livros não desaparecem do campo da doutrina medieval. Na época carolíngia, vão ser os procedimentos técnicos e os problemas construtivos os que receberam protagonismo, como a queima dos tijolos, a preparação da argamassa, a execução dos contornos de pilares e bases. Depois do ano mil, os tratados teriam se multiplicado, e toda biblioteca europeia contaria com um exemplar, tendo inclusive aflorado em um dos desenhos que compõem o álbum de Villard De Honnecourt – tema sublinhado por Lina. No entanto, Pellati esclareceu que o conhecimento do tratado durante a Idade Média esteve mais reservado aos monges e estudiosos, sem ação direta na formação do pensamento artístico ou na prática construtiva, para os quais bastavam os manuais práticos e tratados empíricos que se multiplicavam. Petrarca e Boccaccio, no século XIV, conheciam e possuíam um exemplar da obra de Vitruvius, segundo Pellati, o que faz o autor declarar como sendo apenas uma lenda a redescoberta de um tratado perdido em 1414, pois este foi perdido somente da experiência cotidiana do trabalho construtivo.

Por outro lado, como podemos ler no sublinhado pela arquiteta no texto de Pellati: Filippo Brunelleschi (quem descobre as leis da perspectiva) ignorava completamente a Vitruvio! Pellati estabeleceu a transição do primeiro ao segundo renascimento como a passagem da espontaneidade (desconhecimento do tratado de Vitruvius pelos mestres) à reflexão (conhecimento do tratado romano através da obra de Leon Battista Alberti). A partir daí e nos próximos três séculos, para Pellati, o tratado de Vitruvius se torna o código da arte – os cânones obrigatórios- como se ali estivesse guardado todo o saber, segredo e fascínio da

arte antiga. Neste trecho encontramos um sublinhado na palavra “códice” e, nas margens de seu livro, a arquiteta marcou com um “X”.¹⁴⁵

A versão de Ugo Fleres da obra de Vitruvius (1933), cuja capa apresenta *fascios* (os feixes de varas símbolo da justiça romana) na composição gráfica, presente no Acervo do Centro de Pesquisa do MASP também apresenta uma série de marginalias feitas por Lina, com a conhecida marcação em vermelho ou azul, já identificada em outros de seus livros, o que nos permite aproximar um pouco da estrutura de pensamento de Lina, ou ao menos daquilo que ela parecia achar digno de nota ou curioso. Exemplificamos com a página 19 deste exemplar, onde Lina sublinhou a observação de Fleres quanto à erudição do vocabulário de Vitruvius numa obra de essência prática, o que levou o autor a considerar aquilo como uma característica de escritores principiantes. Fleres inclusive associou Vitruvius ao filósofo epicurista Lucrécio, pela constância em seu texto do termo: “natura delle cose”.¹⁴⁶ Lina sublinhou este comentário, o que nos fez pensar se a associação que fez em sua tese entre Algarotti e Vitruvius (a princípio um tanto fora de contexto), no sentido de não se esquecer das vozes que apelam pra natureza, não seja uma menção velada a esta relação apontada por Fleres.

Ao longo do Livro primeiro do engenheiro romano, e não do prefácio de Fleres, a arquiteta sublinhou o trecho da instrução do arquiteto, destacando que aqueles que buscam apenas o raciocínio e a cultura, perseguem a sombra e não a coisa (“l’ombra,

non la cosa”).¹⁴⁷ Ou a necessidade do arquiteto ser hábil e disciplinado, a importância do saber geométrico, da filosofia e como “essa ingrandisce l’animo dell’architetto”.¹⁴⁸

Finalizando com uma marcação lateral na seguinte afirmação funcionalista: “Infine tutti gli edifici e loro distribuzioni son da farsi secondo l’uso e secondo le persone.”¹⁴⁹

¹⁴⁵ PELLATI, 1938, p.58.

¹⁴⁶ FLERES, 1933, p.19.

¹⁴⁷ Ibid., p.73.

¹⁴⁸ “engrandece a alma do arquiteto”, (tradução nossa). Ibid., p.77.

¹⁴⁹ “Enfim, todos os edifícios e as suas distribuições devem ser feitos em função do uso e em função das pessoas.”, (tradução nossa). Ibid., p.95.



Fig.5.35: Páginas 76 e 77 de *Propedêutica*, com menções a Vitruvio. Fonte: BO BARDI, 1957.

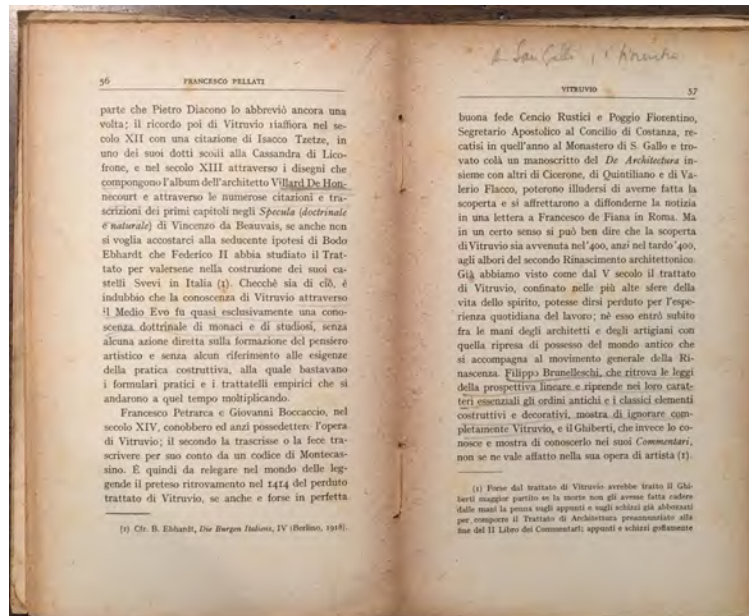
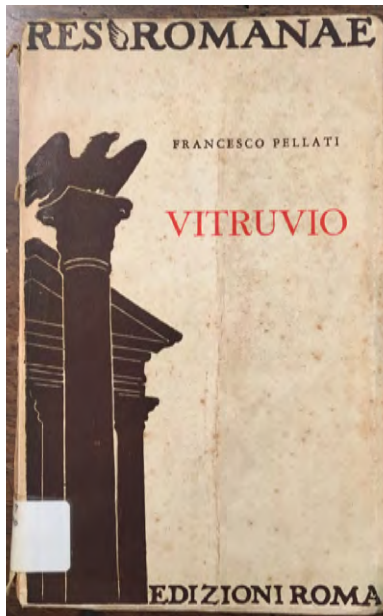


Fig.5.36: Capa do livro de Pellati e marginalias no interior do mesmo. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Páginas 56 e 57 com sublinhados e escritos, nos trechos fazendo menção à Villard De Honnecourt e Filippo Brunelleschi. PELLATI, Francesco. *Vitruvio*. Roma: Ed. Roma, 1938.

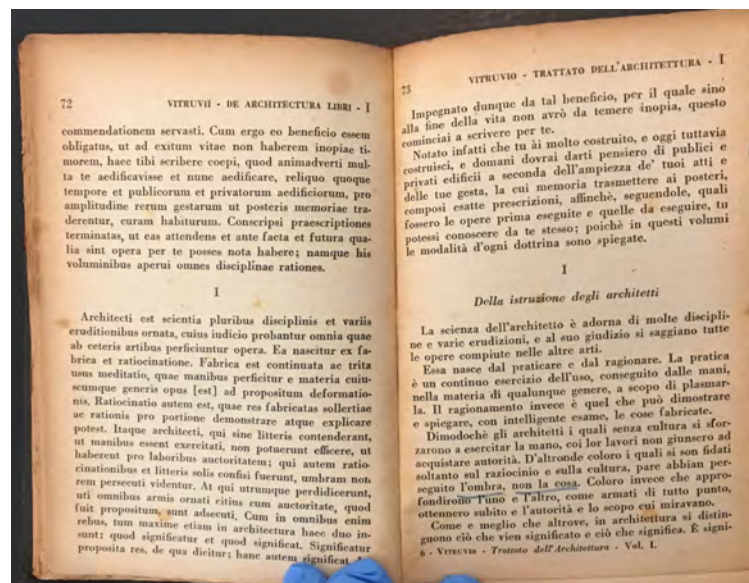


Fig.5.37: Capa do livro de Fleres e marcações e sublinhados no interior do mesmo. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para o uso acadêmico. O escrito em azul na capa: *Zibaldone* (Codex); e fotografia das páginas 72-73 com sublinhados em azul de Lina BO BARDI. VITRUVIO. *Dell' architettura*: versione di Ugo Fleres. Milano: Società Anonima Notari, 1933.

5.4 Alberto Sartoris recupera Da Vinci

O arquiteto Alberto Sartoris (1901-1998), membro do MIAR (Movimento Italiano per l'architettura razionale) e do CIAM, havia colaborado em *Quadrante* ao lado de P.M.Bardi nos anos de atuação da revista, contudo, foi através da ilustração do Manuscrito B do mestre renascentista Leonardo da Vinci, reproduzido em seu livro *Léonard Architecte* (1952), que Lina Bo Bardi o mencionou uma única vez em sua tese. Entretanto, em *Propedêutica* outras duas ilustrações de Leonardo foram utilizadas, outra pertencente ao manuscrito B, e a que abre as ilustrações do *Prefácio*, pertencente ao *Codice Arudel 263* do Museu Britânico, na seção da Biblioteca de Windsor. Nestas últimas, a arquiteta não explicou a fonte da reprodução, mencionando apenas o acervo original.¹⁵⁰ Através das ilustrações vemos um edifício com ruas superpostas, uma escada quádrupla em planta quadrada e o desenho enigmático de um Cataclisma. Ao longo do texto de Lina, Leonardo da Vinci foi citado outras três vezes: no subcapítulo *A Medida Humana*, na menção à *Sala delle Assi* (da polêmica intervenção de Nathan Rogers) e no subcapítulo *Atualização Metodológica*, onde foi colocado ao lado de arquitetos modernos (Nervi, Wright) e pioneiros-modernos (Sullivan) como exemplo de humildade frente à natureza: “(...) pois que, inspirando-se em Leonardo e nos humanistas muito haveria a se considerar (...)”.¹⁵¹

Vamos comparar a argumentação de Alberto Sartoris sobre as ilustrações de seu livro com as enigmáticas menções de Lina Bo Bardi nas ilustrações de *Propedêutica* – lembrando sempre que as ilustrações foram definidas por ela como uma indicação das “amplas

¹⁵⁰ BO BARDI, 1957, p.12, p.66 e p.5, respectivamente conforme citadas no parágrafo.

¹⁵¹ BO BARDI, 1957, p.63.

possibilidades de exemplificação bem como as bases de discussão de um curso de Teoria (...)”.¹⁵²

Lendo a Sartoris, isto é, seu livro que foi a base para uma exposição sobre Leonardo da Vinci em Paris, percebemos a intencionalidade do autor - aberta e sem véus - de vincular as ideias do mestre renascentista com as ideias modernas - enraizando a precedência do movimento nas origens da cultura italiana, tal como acusara Zevi, como vimos anteriormente. Sartoris descreveu a trajetória de Da Vinci, sua formação, o ambiente que o influenciou e o que viu e admirou, suas leituras, mestres, amigos e tutores. Importante destacar a continuidade do pensamento em Leonardo da Vinci do filósofo siciliano Empédocles de Agrigento (V a.C.), reforçando, segundo Sartoris, a ideia da fórmula latina de que *Ex nihilo nihil fit* (Nada surge do nada). Ou, como exemplificara Sartoris, ao citar a humildade de Goethe e a sua teoria das cores, o qual havia dado o crédito da sua descoberta ao pensamento de Platão, Leonardo e a outros artistas que já a haviam encontrado antes dele próprio. Salientando, porém, que o mérito (o de Goethe) havia sido o de reencontrá-la por si mesmo, num mundo onde reinava a confusão. Desta forma, Sartoris afirma que Brunelleschi, Alberti, Luca Pacioli (e Piero della Francesca antes dele), haviam sido alguns dos motores do gênio de Leonardo; além de seu professor Verrocchio - quem o guiara pelo labirinto das invenções construtivas.¹⁵³ Podemos dizer que Sartoris combatia a ideia de gênio moderno de geração espontânea, sem antecedentes ou influências, postura crítica emulada por Lina em Propedêutica.

Com capítulos intitulados: *Leonardo arquiteto, Leonardo urbanista, O teórico da arquitetura e Leonardo engenheiro*; a obra do mestre renascentista foi ainda relacionada em subcapítulos a um profeta da cidade nova, à imagem da função, ao espírito da necessidade, à fonte da arquitetura racional, entre outros. Sartoris chegou a afirmar que o genial florentino teria a intenção de escrever um tratado da arquitetura nova com seu *Manuscrito B* (numa clara ironia à obra de Le Corbusier) e exemplificou com algumas de suas invenções: uma casa rural com o jardim suspenso; uma casa com a escada independente; um modelo de escada dupla (escada principal e de serviço contidas na mesma planta quadrada, de superfície mínima); a representação de uma escada quádrupla ao redor de uma estrutura central; uma escada de dupla espiral; vasos automáticos para recolhimento de águas poluídas num castelo; um grupo de casas escalonadas, com persianas, persianas, pérgolas (como as de Adolf Loos, segundo o autor moderno); uma casa rural com celeiro mecânico e uma escada de rampa tripla.¹⁵⁴

E Sartoris não parou aí, dizia que sem dúvida Da Vinci havia antecipado a visão da vanguarda moderna, com as casas escalonadas e sua disposição em altas torres hexagonais, como um prenúncio dos arranha-céus (assim como Lina havia lançado a possibilidade sobre a origem da ideia nos desenhos de Filarete, baseada num artigo da revista *Domus*), tanto os pioneiros americanos, como os cruciformes de Le Corbusier, os articulados de Wright e ainda a distribuição anular de El Lissitzky para Moscou.¹⁵⁵

¹⁵² BO BARDI, 1957, contracapa.

¹⁵³ SARTORIS, 1952, p.17.

¹⁵⁴ Ibid., p.102.

¹⁵⁵ SARTORIS, 1952, p.107.

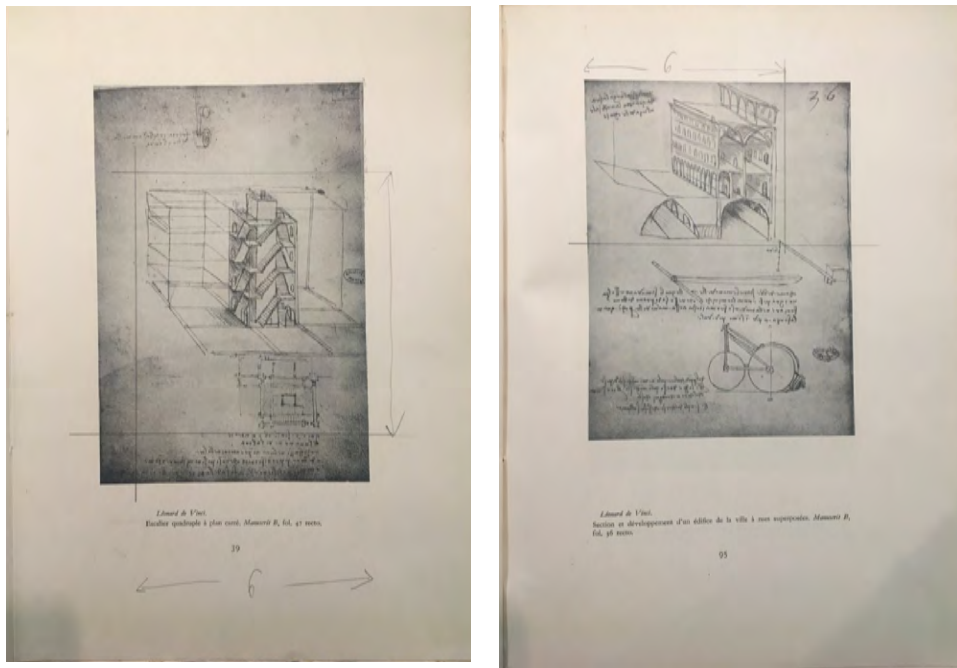


Fig.5.38: Marcações de recorte a lápis para inserção das ilustrações em *Propedèutica*, nas páginas 39 e 95 do livro de Sartoris. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para o uso acadêmico. SARTORIS, Alberto. *Leonard architecte*. Paris: A. Tallone, 1952.

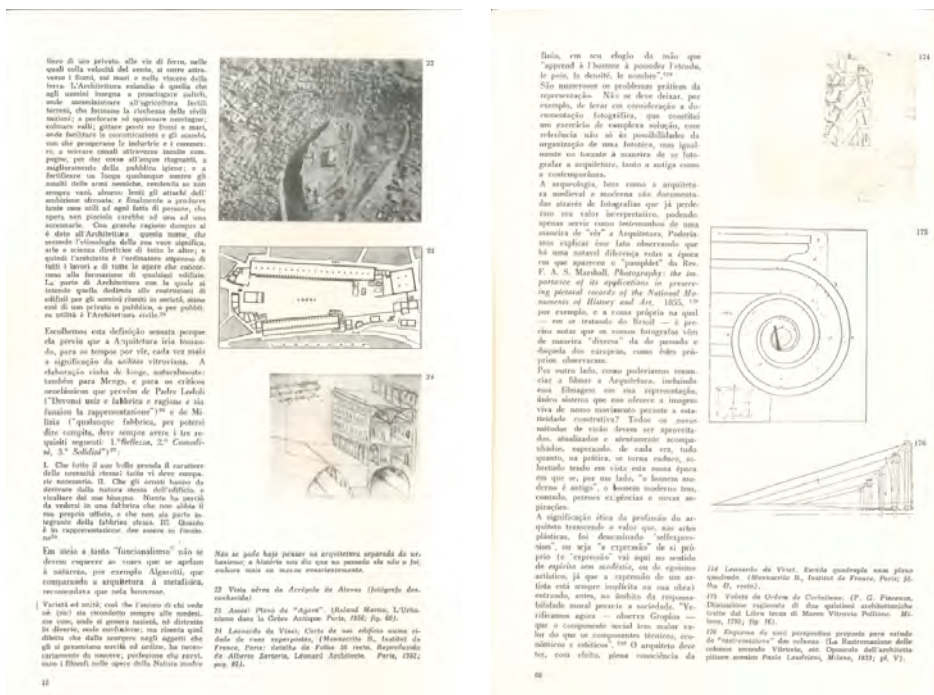


Fig.5.39: Páginas 12 e 66 de *Propedèutica* com os desenhos de Leonardo da Vinci reproduzidos. Fonte: BO BARDI, 1957.

Das casas coletivas desenhadas por Leonardo, Sartoris percebeu a presença de cobertura plana, terraços, jardins suspensos, pergolados, solariums, - formas particulares presentes na concepção de arquitetos modernos, e em sua extensa lista de citações, que incluiu de Sant'Elia ao brasileiro Oscar Niemeyer Soares Filho (citando também arquitetos tchecos, suíços, norte americanos, ingleses, húngaros, franceses, finlandeses, austríacos, italianos, alemães, holandeses). Mas não incluindo aos arquitetos italianos do *Gruppo 7*.¹⁵⁶

Através de seu livro vemos que em 1948, Alberto Sartoris já havia escrito um texto intitulado *La phophtie léonardesque*, na *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, editado pela *Hoepli* em Milão. Para o autor, o genial toscano era de uma originalidade que não se havia visto antes de seu tempo, não tendo havido problema urbano sobre o qual não tivesse meditado.

Na página de número doze de *Propedêutica*, o desenho de Da Vinci de sua visão profética de um urbanismo com ruas sobrepostas (e cobertura plana!), foi relacionado por Lina com a não dissociação entre a arquitetura e o urbanismo, reforçado pelo argumento da arquiteta de que esta dissociação não havia ocorrido no passado, tenha sido de forma consciente ou inconsciente. A fotografia da acrópole de Atenas e o desenho do plano da "Agora" – este último extraído do livro de Roland Martin (professor na Universidade de Dijon), "*L'Urbanisme dans la Grèce Antique*"(1956) – completam o trio de imagens. No *avant-propos* do livro de Martin, foi feita uma clara menção à revista *Architecture d'Aujourd'hui* n.57, dez. de

¹⁵⁶ Ibid., p.108.

¹⁵⁷ "O espaço indescritível" CANDILIS, George. *L'esprit du Plan de Masse de l'Habitat. Architecture d'Aujourd'hui* n.57, dez.de 1953. Le Corbusier, por sua vez, ao visitar Brasília em 1962,

1953, mais especificamente, ao artigo de Georges Candilis sobre o espírito que deve ter um Plano Diretor de Habitação. No final deste texto, ao falar dos espaços livres em uma cidade, Candilis escreve sobre a importância do *l'espace indicible*, aquele que faz vibrar a alma humana.¹⁵⁷ Encontramos na publicação, similar às imagens escolhidas por Lina, uma reprodução da acrópole de Atenas em planta, com a legenda de Le Corbusier, extraída de *Vers une Architecture*, sobre a riqueza da desordem aparente do plano. A arquiteta-professora, conscientemente, trazia à discussão, com seu jogo de imagens provocador, um questionamento similar ao de Martin, Candilis, Le Corbusier e Sartoris – sobre o enraizamento histórico e a transformação do pensamento humano em relação ao seu habitat; seja este influenciado através dos gregos às elucubrações geniais de Leonardo, da Carta de Atenas à tarefa que o Brasil estava prestes a enfrentar com a construção de Brasília.

Interessante a atenção de Sartoris à concepção de Leonardo de um sistema de múltiplos conjuntos de elementos de habitação de planta poligonal crescente, a qual ele comparou a um agrupamento estelar de células visto na arquitetura orgânica de Wright. Lina Bo Bardi, também, quando enfrentou o desafio nos anos sessenta de projetar o Conjunto Itamambuca para a região de Ubatuba-SP, ou a Comunidade Camurupim em Propriá-Sergipe (1975), recusou a ideia de lotes retangulares, adotando a concepção orgânica circular, tal como os de Wright para as comunidades *Usonian* (1947). Especulação celular, frequentemente associada ao grupo do *Team*

ao desenhar seu *Modulor* polemizou sobre a escala humana da nova capital, onde, segundo ele, faltaram 10 cm, isto é, o correspondente à dimensão espiritual. BARDI, 1984, p.115.

X, e que Lina Bo Bardi continuou levando adiante com os desenhos iniciais para a Fábrica Rastro (1977) em Santana do Paranaíba-SP.¹⁵⁸

Por outro lado, através do exemplo da ilustração da escada quádrupla em planta quadrada na página 66 de sua tese de cátedra, vemos claramente a intenção de Lina Bo Bardi de exemplificar as possibilidades do conhecimento e especulações a partir da geometria, da importância do desenho e, sobretudo, da invenção. Não podemos deixar de destacar a possível influência da obra de Leonardo da Vinci no imaginário poético de Lina Bo Bardi, em seu repertório de referências, com a escada de dupla rampa, o urbanismo celular, explorações geométricas com quadrados e seus eixos rotacionados, ou não, resultando, algumas vezes em uma forma octogonal – base do labirinto de Reims da capa de sua tese. Especulações que interessaram a Da Vinci, Le Corbusier e Wright (e muitos outros modernos, bem como aos arquitetos racionalistas italianos), aplicadas e reinterpretadas na obra de Lina, fusionadas, sem dúvida, com diversas outras influências artísticas significativas de seu momento histórico e biografia.

A geometria precisa de base pentagonal do dodecaedro, sólido platônico desenhado por Da Vinci no livro de Pacioli, *De Divina Proportione* (1498-1509), foi jocosamente apropriada por Lina na escultura a ser situada no acesso da peça surrealista de Alfred Jarry, *Ubu-Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* (1985, direção de Cacá Rosset). O artefato de 2.3 metros de altura foi recoberto de chita, representando a flor de Mandacaru do Nordeste brasileiro, relacionando-o, de

alguma forma, à Renascença italiana – que, como bem brincou Ariano Suassuna em outra ocasião, confirmava a estrutura poética da história (segundo Vico). Ou seria uma menção de Lina ao que ela entendia como “patafísica”? Termo irreverentemente criado por Jarry para se referir à ciência das soluções imaginárias.

¹⁵⁸ FERRAZ (Coord.), 2007, p.181, p.203 e p.218. A relação de influências da obra de Lina com a geometria de lotes proposta por Wright foi

explorada no artigo de CABRAL, Cláudia Costa. Lina Bo Bardi and the Suburb. *ARQ 103*. Santiago, Chile, p.90-103.

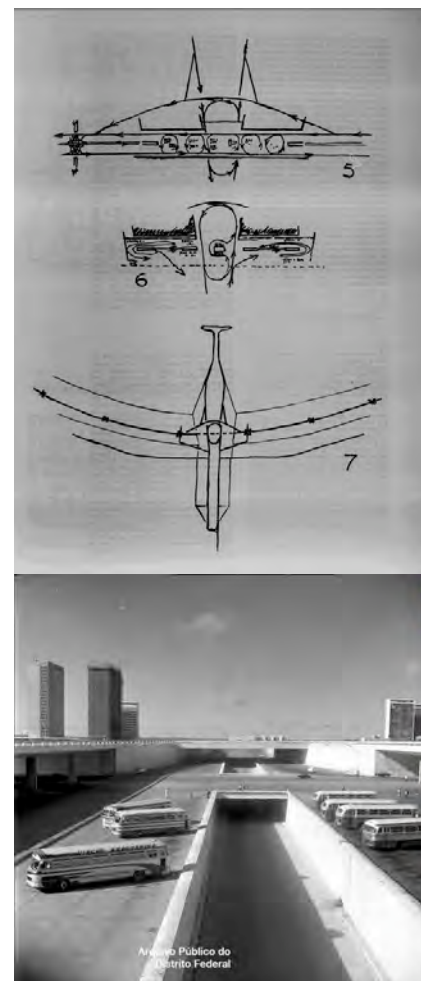
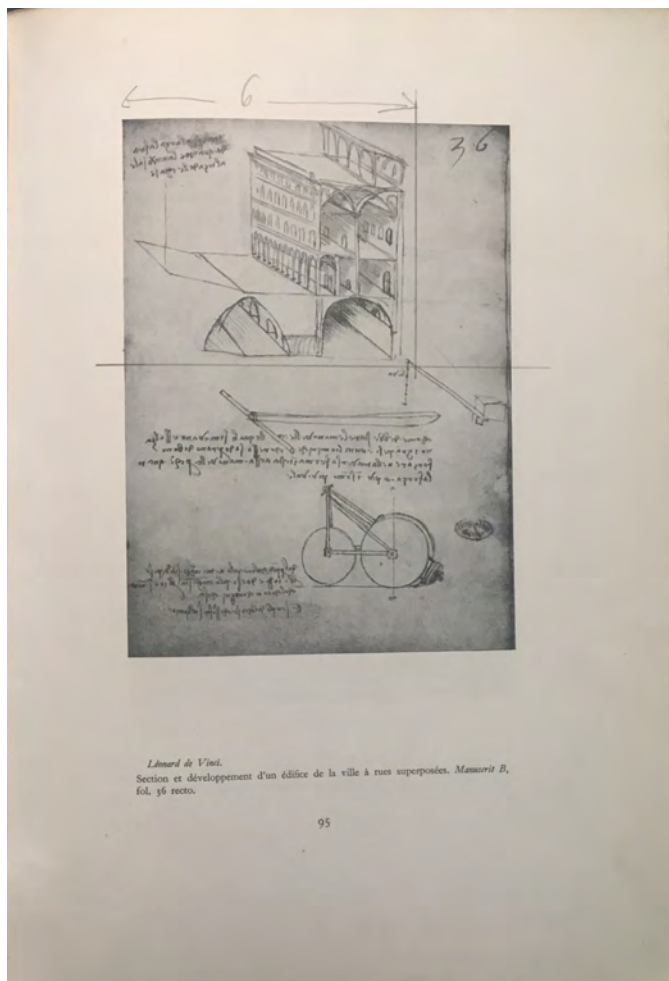
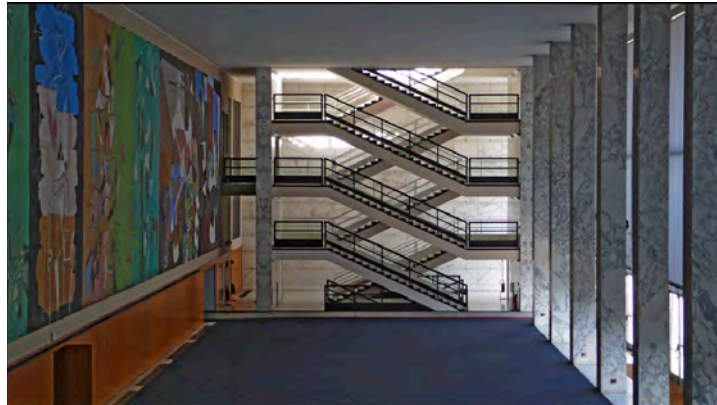


Fig.5.40: À esq.: Marçações a lápis de recorte para Propedêutica, de ilustração de Leonardo da Vinci, no livro de Sartoris. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.

Fig.5.41: Sup. à dir.: Desenho de Lúcio Costa na revista Módulo, n.8, p.39, do cruzamento do eixo monumental com o residencial, e a localização da rodoviária. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Fig.5.42: Inf. à dir.: Fotografia da Rodoviária de Brasília recém construída. Fonte: Acervo Público do Distrito Federal.



Quadro especulativo de influências

Fig.5.43: Sup. à esq.: *Manuscrit B*, Escalier double de château (Ms2173; folio 68-verso). Fonte: *Bibliothèque de l'Institut de France*.

Fig.5.44: Sup. à dir.: Escadas do Palazzo dei Congressi em Roma (1938-1954) de Adalberto Libera. Fonte: Anthony Lanneretonne.

Fig.5.45: Inf. à dir.: O construtivismo de Franz Weissmann na série Pequenas Esculturas, exposta na tumultuada IV Bienal de 1957. Fonte: AMARANTE, 1989, p.74.

Fig.5.46: Inf. à esq.: Escadas Rampa do MASP. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.108.

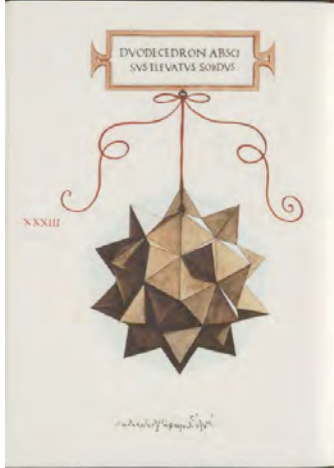
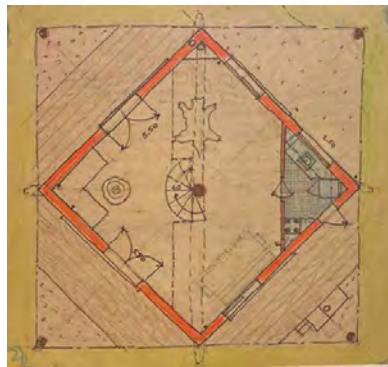
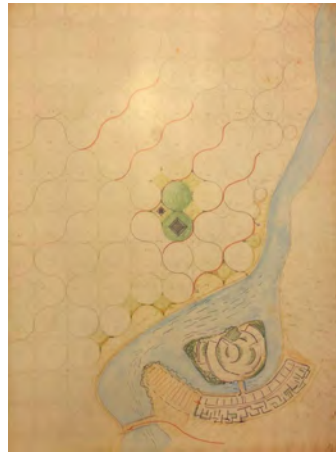


Fig.5.47: Sup. à esq.: agrupamento estelar de células de habitação, *Manuscrit B* (folio114, verso A). Fonte: SARTORIS, 1952, p.92.

Fig.5.48: Ao centro: Implantação do Conjunto Itamambuca. E à dir.: Implantação geral da Comunidade Camurupim. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.181, 203.

Fig.5.49: No centro à esq.: *Manuscrit B* (Ms 2173; folio15-recto). Fonte: *Bibliothèque de L'Institut de France*. Fig.5.50: Ao centro: Planta do pav. térreo da casa proposta para o Conj. Itamambuca. E à dir.: Planta do pav. térreo de uma casa proposta para a Comunidade Camurupim. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.183, 206.

Fig.5.51: inf. à esq.: Ilustração de Leonardo da Vinci. *PACIOLI, Luca. De Divina Proportione*. Milano, 1509. Fonte: *The Internet Archive*.

Fig.5.52: Inf. ao centro: Ilustração de Dodecaedro de Lina para a peça *Ubu-Rei*. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.260.

5.6.1 outras fontes da arquitetura

Um pouco depois de escrever sobre as profecias leonardescas em 1948, Alberto Sartoris realizou duas conferências em Barcelona (convertidas na sequência em artigos) em 7 e 9 de maio de 1949 no então *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, intituladas: *Las Fuentes de la Nueva Arquitectura* e *Orientaciones de la Arquitectura Contemporánea*, respectivamente.

Das ilustrações que provavelmente acompanharam a primeira conferência – se forem as mesmas presentes no artigo publicado –, a fotografia da Casa del Fascio (1932-36) em Como de Giuseppe Terragni é a inaugural, seguida pela fotografia da vista posterior de uma basílica, obra de mestres comacinos do ano 1013-1095. Terragni foi apresentado como o continuador desta tradição construtiva e criativa da cidade de Como. Outras antecipações modernas como os projetos de cidade ideal de Leonardo da Vinci ou as estruturas de construção tubular presentes numa pintura de Michele de Verona do século XV figuram nas próximas páginas. As idealizações das casa de guardas rurais e o cemitério de Chaux por Claude-Nicolas Ledoux; bem como o Batistério de Pisa (séc. XII a XIV) comparado a detalhes da cúpula de San Gaudencio de Alessandro Antonelli, e a alguns projetos barrocos Guarino Guarini acompanham o restante do texto, que finaliza com exemplos menos autorais de “etapas inventivas do fenômeno moderno através da história” com construções do renascimento espanhol e catalão.

Sartoris no curto epílogo de seu texto, transferia da arquitetura britânica à

espanhola o crédito de haver antecipado a casa cúbica (a casa simples), com aberturas funcionais (do pavimento ao teto) ou ainda, aberturas de esquina. Uma obsessão teórica-histórica do autor pela precedência histórica ficou patente, favorecendo jocosamente neste caso, além dos italianos, os espanhóis - anfitriões do evento. Isto porque, para o autor, o movimento moderno não teria surgido no século XVII ou XVIII na Grã-Bretanha, pois o conceito racional e funcional da arte da construção era para ele tão velho quanto o mundo, tendo aparecido nas costas do mediterrâneo (exemplificados com construções megalíticas da pré-história e proto-história).¹⁵⁹ E Sartoris para isto enumerou casos de construções e obras de engenharia urbana de diferentes regiões, civilizações e períodos históricos (como os monumentos talaióticos das Baleares, a casa japonesa do séc.VI e o “grande advento” do surgimento dos mestres *comacinos* romanos), reforçando a sua tese de que foram através de bases racionais que as transformações da arquitetura se processaram (por transfiguração e mutação de doutrinas), sendo esta uma disciplina autônoma e autêntica do pensamento (e não tributária indiferente e passiva dos métodos materiais), expressando-se em quatro dimensões.¹⁶⁰

De semelhante a *Propedêutica*, vale ressaltar a citação aos mestres Comacinos, a Leonardo da Vinci, a Fra Carlo Lodoli (quem, segundo Sartoris, falou de Arquitetura Orgânica antes que Wright, ou sugeriu uma mudança no mobiliário antes que Breuer, Gropius e Aalto),¹⁶¹ a Ledoux e Antonelli, a Le Corbusier e Wright. Lembramos que havia sido P.M.Bardi o precursor em suas colagens a vincular a arquitetura medieval lombarda à

¹⁵⁹ SARTORIS, 1949, p.40.

¹⁶⁰ Ibid., p.38-40.

¹⁶¹ Ibid., p.43.

arquitetura moderna, em especial à obra de Giuseppe Terragni em Como.

No subcapítulo sobre *O Arquiteto e o Comitente*¹⁶², foi quando Lina Bo Bardi dedicou quase o subcapítulo inteiro a exemplificar historicamente a interação entre a solicitação dos comitentes (respondendo às ordens dos reis germânicos) e a árdua tarefa criativa dos mestres *comacinos*, que em sua sujeição a responder a duas teorias (a *Opus Romanense* e a *Opus Gallicum*), conseguiram ainda criar uma nova arquitetura expressão de seu tempo: o Românico Lombardo. Lina, como era de seu costume, estabeleceu no texto um triplo paralelo, comparando a atividade construtora dos mestres *Comacinos* à situação de impasse de construtores ibéricos no Brasil do século XVI e XVII, e a criticada dita “boa fé” de arquitetos de sua época, prontos a construir no estilo colonial ou no estilo modernista. A arquiteta, demonstrava a dificuldade em se definir, mesmo a posteriori, uma teoria da arquitetura.¹⁶³ De certa forma, não há como negar que deste hibridismo entre arquitetura colonial e arquitetura moderna, o moderno brasileiro encontrou parte de sua identidade.

Para Lina, as teorias da arquitetura eram bastante complexas por, como escreveu Sartoris, passarem por mutações ou transfigurações de doutrinas – nem sempre de fácil definição, mas aquelas, que levavam adiante o artifício criador, manteriam um eterno vínculo com a tradição. Sartoris via

¹⁶² Nas ilustrações deste subcapítulo *O Arquiteto e o Comitente*, os paralelos se ampliavam em referência e escopo, numa nítida crítica à hegemonia do comitente ao longo da história, aludindo tanto às diferentes soluções decorativas propostas por um arquiteto do século XVIII para agradar seu comitente; bem como o notório anonimato dos arquitetos medievais em função da atribuição ao comitente dos méritos da obra executada. BO BARDI, 1957, p.32,33.

que Le Corbusier sabia encontrar estas relações eternas. Ou ainda, como colocara sobre a evolução contínua das arquiteturas inovadoras: estas estariam sempre em sujeição ao quadrimônio transfigurador: ordem, harmonia, razão e perfeição.¹⁶⁴

Interessante que o sentido de perfeição expresso por Sartoris possa parecer um pouco fora de lugar ao nos referirmos à arquitetura *comacina* pré-românica, uma arquitetura de mestres pedreiros frequentemente associada com erros de medida, irregularidades na forma simétrica e no traçado dos muros, ou defeito de paralelismo e perpendicularidade.¹⁶⁵ Entretanto, em um pequeno livro de Vittorio Treves de 1888 sobre a *Arquitetura Comacina*, chegamos possivelmente a nos aproximar ao espírito aludido: o autor escreveu que mesmo que aos mestres lhes faltasse autonomia, pois apenas seguiam as ordens do comitente, cada executor em sua função, cumprindo sua incumbência com habilidade, precisão e em inteligente acordo com os outros trabalhadores, conseguiam entre todos que a obra atingisse unidade de expressão e forma. Ou, ainda segundo Treves: a obra dos mestres *Comacini* era fruto de uma cultura popular, de uma arte que não era refinada, minuciosa ou sutil na busca de significados simbólicos, mas verdadeira, correta e modificada segundo o anseio popular.

Muito depois de *Propedêutica*, podemos verificar na arquitetura de Lina Bo Bardi

¹⁶³ BO BARDI, 1957, p.34.

¹⁶⁴ SARTORIS, 1949, p.38. Pensar que a palavra perfeição no texto de Sartoris é atribuída a arquiteturas que muitas vezes estão longe de serem perfeitas no sentido de exatidão de execução, uma vez que muitas das formas construídas são de origem vernacular e de manufatura artesanal.

¹⁶⁵ TREVES, Vittorio. *Architettura Comacina*. Torino: Tip. E lit. Camilla e Bertolero, 1888, p.8.

alguns reflexos destas inquietações, na busca de uma arquitetura que integrasse valores universais, bases racionais e amparada construtivamente na habilidade de um construtor ou artesão representante da cultura popular. O projeto-construção da Igreja do Espírito Santo do Cerrado em Urberlândia, Minas Gerais, (1976-82) é significativo disso, uma vez que remete simultaneamente a igrejas paleo-cristãs pela materialidade de tijolos, forma circular, orientação e luz indireta, à geometrias renascentistas pelo hexágono inscrito na nave principal, à arte concretista (Max Bill) pela continuidade desta exploração geométrica, e à cultura popular de construção colaborativa, tanto na definição do programa construtivo, como no uso da madeira na execução vernacular dos elementos de vedação das aberturas. Lina criou sua teoria própria da arquitetura a partir de seu repertório de interesses, muitos já explícitos em sua tese de cátedra (Ver Caderno *Mnemosyne* no capítulo 6 deste trabalho).

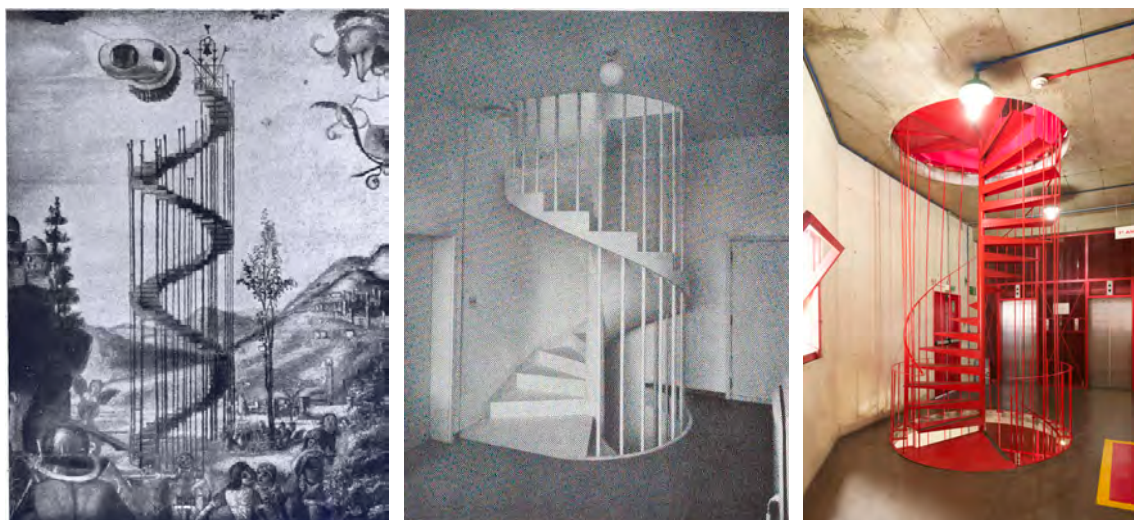


Fig.5.53: À esq.: Ilustração presente no artigo de Sartoris de uma escada de construção tubular, detalhe de uma pintura renascentista de Michele de Verona. Fonte: SARTORIS, 1949, p.41.

Fig.5.54: Ao centro: Foto da escada da Casa Frontini em São Paulo do arquiteto Bernard Rudofsky, no livro *Brazil Builds*. Fonte: GOODWIN, 1943, p.174.

Fig.5.55: À dir.: Foto da escada metálica helicoidal com degraus engastados no tubo central, tensionados por estrutura perimetral de tirantes, da torre de apoio do Centro Esportivo do SESC Pompéia, arquiteta Lina Bo Bardi, projeto de 1977 a 1986. Foto: autor não identificado.

5.6.2 orientações da arquitetura

Na segunda conferência de Sartoris em Barcelona, é possível encontrar notáveis pontos em comum com a argumentação de Lina Bo Bardi ao longo de *Propedêutica*, ainda que o propósito, a extensão e estilo do escrito sejam diversos. Há mais do que uma coincidência do dito espírito de uma época (Sartoris em 1949 e Lina em 1957), pois não se pode desconsiderar a influência de Pietro Maria Bardi sobre o trabalho de Lina, e a afinidade de pensamento deste com Alberto Sartoris, uma proximidade que remonta aos anos 30.

Quatro anos depois do final da segunda grande guerra, toda a Europa estava com os olhos na reconstrução urbana, e Sartoris, aos seus 48 anos de idade (mesma idade que Pietro Maria Bardi na época), se via no papel de tentar guiar ideologicamente este processo através de suas conferências em Barcelona, expressando para os arquitetos espanhóis (catalães) suas orientações de forma a corrigir possíveis erros da arquitetura que estava por vir, equívocos por um excesso de confiança na técnica, ou no caso específico, da pré-fabricação da construção. Combatia o que chamava de pré-fabricação mal-entendida, ou seja, aquela baseada em um sistema rígido que impedisse a liberdade criadora e artística, principalmente a casa totalmente pré-fabricada, pois via neste modelo um risco de um torvo mercantilismo. Não obstante, não criticava aqueles exemplos, chamados por ele de “produtos geniais de mentes iluminadas” como os modelos desmontáveis e transportáveis de “un Terragni, un Le Corbusier, un Lingeri, un Aalto, un Neutra, un Gropius, un Nervi, un Lescaze, un Breuer o un Oud”¹⁶⁶, mas via mesmo nestes casos, a realização de um

produto elitizado (aristocrático - foi o termo realmente usado por ele). Por sua vez, reconhecia e admirava o inescapável avanço da técnica, mas apostava na pré-fabricação de elementos construtivos, e em sua variedade, mais do que uma construção inteiramente acabada - sob o risco de subtrair a arquitetura do domínio dos arquitetos.

Lina Bo Bardi em *Propedêutica* não desenvolveu o assunto da pré-fabricação de forma a deixar seu objetivo tão claro como o de Sartoris ou coincidiu completamente com o propósito do autor, pincelando através de seu texto, e principalmente através das ilustrações, os paradoxos de uma sociedade maquinista.

Entre estas contradições, através de ilustrações no subcapítulo *Acerca de Alguns Tratados* abordou temas como o contraste da situação laboral entre sociedades industrializadas e aquelas colonizadas pelas mesmas, colocando como exemplo uma gravura representando o teste de resistência do estrado do Palácio de Cristal Londrino, sob uma fotografia que mostrava a situação de esforço sobre-humano no carregamento de pedra em Dimapur, na província de Assam na Índia (região sob domínio britânico de 1858 a 1947) – imagens que Lina associou à ilustração de colunas em forma de Cariátides ou Telamones, isto é, a representação em pedra de um povo subjugado segurando como castigo o entablamento do edifício (os Cárias). Do livro de William Chambers de onde Lina extraiu a prancha das cariátides, o autor recordava a opinião de outros historiadores, tanto os que condenavam a continuidade do uso de esculturas humanas em edifícios (de santos e anjos), uma vez que isso mostrava a ausência de reflexão sobre a origem da ordem das cariátides explicada por

¹⁶⁶ “produtos geniais de mentes iluminadas”, (tradução nossa). SARTORIS, 1949, p.54.

Vitrúvio (ou seja, de um povo subjugado pelo outro); quanto aqueles que, como Blondel, consideravam saudável a diversidade do uso destas esculturas, independente de seu significado original. Com isso a arquiteta mostrava sua inquietação com a faca de dois gumes representada tanto pelo progresso da técnica, como pelo deslocamento de conceitos.¹⁶⁷

Do Cristal Palace, tendo a Inglaterra como berço da revolução Industrial, as ilustrações escolhidas por Lina estabeleciam paralelos com a industrialização alemã de uma casa pré-fabricada de estrutura metálica (a armação metálica da casa n.17 na Bauhaus-Dessau de autoria de Walter Gropius, explicada em seus detalhes construtivos no livro *Bau und Wohnung*, de 1927, com prefácio de Mies van der Rohe) e a industrialização norte-americana, exemplificada pela Ponte de Queensboro em Nova York, obra do engenheiro norte-americano de origem tcheca, Gustav Lindenthal.¹⁶⁸ Estas ilustrações foram escolhidas para o subcapítulo em que dissertou sobre *Arquitetura e Ciência*, onde defendeu a necessidade do construtor conhecer os fatos da ciência advertindo, porém para o risco de converter a arquitetura numa aventura sem fantasia.

O interesse de Lina pela pré-fabricação de moradias esteve, antes de *Propedêutica*, patente em suas múltiplas e variadas

explorações projetuais, como diferentes métodos construtivos (alvenaria, estrutura metálica, concreto armado) para as chamadas casas econômicas, presentes em seus desenhos entre 1951 e 1957.

A pré-fabricação dos elementos construtivos foi discutida por Lina no subcapítulo *Materiais e Arquitetura*, onde a arquiteta versou sobre a passagem de uma fase artesanal à passagem industrial no desenvolvimento da arquitetura e o reflexo disso, sobretudo estético, sobre a produção em série dos materiais. A arquiteta, à semelhança dos escritos de Sigfried Giedion (ainda que sem citá-lo neste momento, pois Giedion se referia mais a ferramentas do que a elementos da arquitetura) destacou a relevância dos catálogos em meio aos tratados teóricos, uma vez que estes dotaram “até mesmo dos utensílios mais minuciosos”¹⁶⁹ as construções a partir da industrialização da construção. Lina, como arquiteta, professora e, principalmente por sua participação no mercado editorial, defendeu o catálogo comercial como “algo de primeira utilidade” – simultaneamente condenando a assimilação de publicações comerciais de forma acrítica.¹⁷⁰ Neste trecho de sua tese, as ilustrações mostraram paredes, pisos e escadas pré-fabricadas do sistema francês Coignet.

¹⁶⁷ BO BARDI, 1957, p.7. CHAMBERS, William. *Treatise on Civil Architecture*. London, MDCCLIX, p. 35-38.

¹⁶⁸ BO BARDI, 1957, p.22.

¹⁶⁹ Ibid., p, 27. “The extremely interesting development of tools, for example, can be seen only from the few surviving nineteenth century hardware and catalogues. For the most part these catalogues of the thirties, fifties and seventies have been lost. (...)” “O desenvolvimento

extremamente interessante das ferramentas, por exemplo, só pode ser visto a partir das poucas ferragens e catálogos do século XIX que sobreviveram. Na sua maioria, estes catálogos dos anos trinta, cinquenta e setenta se perderam.”, (tradução nossa). GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition*. 2008 (1941), p.9.

¹⁷⁰ BO BARDI, 1957, p.28.

Cap. I. Problemas de teoria da Arquitetura

ACERCA DE ALGUNS TRATADOS

Man, as the savage first conceived him, man, as the mind of science still affirms, is not the centre of the world he lives in, but merely one of her myriad products, more conscious than the rest and more perplexed. A stranger on the indifferent earth, he adapts himself slowly and painfully to human nature, and at moments, not without peril, compels human nature to his need. A spectacle surrounds him — sometimes splendid, often morose, unsmooth and formidable. He may cower before it like the savage; study it impartially for what it is, like the man of letters; it remains, in the end, at the beginning, something alien and inhuman often — destructive of his hopes. But a third way is open. He may construct within the world as it is, a pattern of the world as he would have it.⁷

Notar-se-ão, no decorrer do presente trabalho, numerosas citações acerca das teorias da Arquitetura,⁸ e inclusive referências a textos de filósofos, tratadistas e professores, numa espécie de extensão das indicações do programa. É que, ao contacto com os estudantes, conseguimos verificar seu intenso desejo de saber, não só num sentido meramente técnico, mas igualmente do ponto de vista da história. Aqui poderia surgir uma pergunta, quanto à utilidade do conhecimento dos tratados antigos. Poder-se-ia, com efeito, objectar, que tal conhecimento é obrigatório apenas para os especialistas, ao passo que um arquiteto contemporâneo pode construir servindo-se, de tratado de Hamlin,⁹ sem precisar conhecer, digamos, por exemplo, os *Libri* de Serlio¹⁰, um dos quais, aliás, ainda está inédito (Biblioteca de Munique). Trata-se talvez do mesmo problema que se dá no ensino das línguas arcaicas, problema esse que a pedagogia de certos países está discutindo. Seja como for, é claro que a leitura da *Iliada* deve servir ao conhecimento de um poema eterno e não como exemplo de regras gramaticais gregas. Sullivan, quando moço, se aborrecia com a "architectural theology"¹¹, precisamente porque no departamento de Arquitetura do Massachusetts Institute of Technology de Chicago, se emitavam as "ordens" como uma gramática.

Um estudante de arquitetura, por exemplo, tem o direito, e um professor tem o dever de saber que os pilares em forma de V, tão na moda hoje em dia, embora usados, em nossa época, por primeira vez



7 O homem é sempre o construtor da Arquitetura, seja de que maneira for. Hoje em dia, a máquina libertou os braços sobrehumanos; mas ela ainda não penetrou em todo lugar.

8 *Convergimento de pedra em Dinapur, Estado de Assam.* (J. H. Hutton. *Assam Megaliths in recent Antiquity*, A quarterly review of Archaeology, Setembro 1929, pt. XIII).

9 *Soldados empregados como pilos na verificação da ruína* situada de um entrada no Crystal Palace. (P. Herlyn and C. Fowler. *The Crystal Palace, etc* London, 1851; em frente à pag. 58).

10 *Plancha das Colúmbas* in *A Treatise on Civil Architecture*, etc. by William Chambers. London MDCCCLIX.



Fig.5.56: À esq.: Página 7 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.

Fig.5.57: Sup.: Fotografia, por Chico Albuquerque, da construção da fachada metálica dos edifícios do Ibirapuera em 1954. Fonte: IMS In: Oscar Niemeyer Works.

Nestes exemplos ilustrados, a arquiteta não perdeu a oportunidade de lembrar as destruições da segunda grande guerra, fazendo uma referência imagética a peças de concreto utilizadas na reconstrução de edifícios da ilha de Santorini, no Mar Egeu, que havia sido ocupada pelos alemães em 1943 e bombardeada pelos britânicos em 1944. A aplicação real do dito *Ut eruas et destruas, ut plantes et aedifices*, de Lodoli, que mencionamos ao analisar o texto de Bardi de 1943.

A conexão histórica de Lina na defesa da produção em série de elementos arquitetônicos – entendida como a base da arquitetura moderna - estabelecia tanto conexões com a história da arquitetura, como com a natureza, evidenciado novamente através de seus conjuntos de imagens, como uma parceria de continuidade estabelecida entre épocas: do piso do batistério de Florença a um piso moderno recoberto com linóleo holandês; de sementes de árvores a utensílios de barro de trabalho popular oriundos da feira de Água dos Meninos em Salvador. A visão de Lina contrariava, portanto, a ideia de quebra de continuidade histórica entre artesanato e produção industrializada, como propagava Lúcio Costa, ainda que a preocupação de Costa era mais voltada à quebra do vínculo no processo inventivo entre o artista e o povo.¹⁷¹

Na questão da moradia, a crítica da arquiteta não abordava a questão do risco de uma pré-fabricação total da arquitetura destinada à moradia, tal como apontava Sartoris, mas na limitação arquitetônica de projetar espaços que – numa analogia ao mito do leito de Procustes – deixavam de entender a “solução de continuidade” com o espaço circunstante:

¹⁷¹ COSTA, Lúcio. *Depoimento de um Arquiteto Carioca*. 1951, p.57-60.

¹⁷² BO BARDI, 1957, p.53.

isto é, com o urbanismo.¹⁷² A arquiteta professora também não deixou de denunciar a especulação imobiliária neste ramo, tomando o exemplo italiano, mais que o brasileiro, como alvo de suas investidas irônicas à premissas econômico-sociológicas e acadêmicas, exemplificado pelo projeto de uma casa coletiva de um professor de desenho arquitetônico, de um falanstério a la Fourier, “suavizado para o uso da assim chamada classe média”.¹⁷³

Voltando ao artigo de Sartoris, podemos tentar estabelecer ainda outras relações com a tese de Lina, escrita oito anos depois, tal como a questão entre arquitetura, ciência e arte e sua constante interconexão histórica, pois, segundo o autor, durante milênios o empirismo construtivo foi a única guia dos artistas e arquitetos. Sartoris, assim como Lina, defendia a arquitetura racionalista (termo cunhado pelo autor), ou a chamada arquitetura funcional, à qual o autor se dispõe a tentar esclarecer – ainda que admitidamente de forma imprecisa – o seu conceito: sendo a arquitetura funcional uma corrente construtiva em oposição à acadêmico-tradicionalista, a arquitetura funcional não se prenderia a uma técnica construtiva, mas determinaria uma moral estética e construtiva, e soando um pouco como Geoffrey Scott, afirmava:

la Arquitectura funcional implica especialmente una creación, como la Arquitectura del Renacimiento no significaba tan sólo um resurgimiento, sino una creación.¹⁷⁴

À semelhança daquele papelzinho encontrado por Zeuler Lima nas anotações das palestras de Lina em Salvador (1958), a partir de sua pesquisa em *Propedêutica*, onde a arquiteta traçava um paralelo histórico que

¹⁷³ Ibid., p.61.

¹⁷⁴ SARTORIS, 1949, p.50.

desembocava do período barroco a Wright e do Renascimento a Le Corbusier, Sartoris descrevia a situação do momento europeu de pós-guerra como um cisma onde se encontravam aqueles que opunham Frank Lloyd Wright a Le Corbusier. De um lado, Sartoris, que reconhecia a genialidade do mestre norte-americano, lembrou daqueles que viam em Wright alguém que se evadia do maquinismo do século, com uma arquitetura “contaminada de romantismo”, ou como representante de uma arquitetura da democracia, de uma arquitetura social. Do outro lado, estariam os defensores do mestre franco-suíço, “de las formas latinas que aspira a construir uma sociedade maquinista”, mas onde, segundo o autor, se enquadravam aqueles que queriam estabelecer as normas de uma Arquitetura autoritária.¹⁷⁵ Sartoris, por sua vez, clamava por uma busca e equilíbrio, por artistas independentes, que se inspirassem também em outras referências europeias, como um Sant’Elia, um Terragni, um Cesare Cattaneo e um Farkas Molnár. No entanto, entre tantas referências, a visão funcionalista de Sartoris apostava obviamente no conhecimento e emprego técnico do nos novos materiais da época (ferro, vidro e concreto armado) como necessários para a nova arquitetura, contudo, os materiais realmente inéditos a serem usados, segundo o autor, eram, na realidade: o ar, a luz, o verde, a paisagem natural e a capacidade de invenção, na busca de uma “libertad de composición”.¹⁷⁶ E quem era para ele o arquiteto exemplo desta prática? Pier Luigi Nervi com sua inovadora prática de estruturas em ferro cimento. Para o autor, era justamente a união estreita entre forma e exigências estáticas que fazia deste sistema algo admirável, com possibilidades de criar membranas, tanto curvadas como

¹⁷⁵ SARTORIS, 1949, p.48-49.

¹⁷⁶ SARTORIS, 1949, p.54.

onduladas, ou cascas de qualquer tipo, ilustrando sua palestra com a imagem do hangar para aviões militares (com um vão de 100 x 30 metros) construído na Itália entre os anos de 1933 e 1943; mas também mencionando a construção, por parte do engenheiro, de um navio em ferro cimento.

Lina Bo Bardi, por sua vez, na primeira das referências a Nervi ao longo de sua tese, utiliza do mesmo exemplo de Sartoris, da construção de um navio em ferro cimento.¹⁷⁷ No entanto na ilustração, extraída do livro de Nervi – *Nuove possibilità per la costruzione navali in cemento armato*, 1945 -, escolhida pela arquiteta, vemos as armações de madeira necessárias para tal feito. Acima desta imagem a arquiteta posicionou outra, também de um navio, mas extraída do livro de László Moholy-Nagy – *Von material zu Architektur*, 1929. Pesquisando no livro em questão vemos que o autor húngaro, professor da Bauhaus, utilizou tal imagem para defender a íntima relação entre o processo construtivo, forma e aparência: “faktor is die art und erscheinung” – um pensamento semelhante ao que defendia o frei setecentista Carlo Lodoli.¹⁷⁸ O pensamento, nem sempre plasmado em arquitetura, de Lodoli, Sartoris, Nervi e Lina representam a continuidade de dita moralidade construtiva.

Como já especulado no início de nossa caminhada através dos referentes mais importantes de *Propedêutica*, Alberto Sartoris, a partir de suas conferências de Barcelona havia tido contato com a obra de outro arquiteto que influenciou Lina Bo Bardi: Antoni Gaudí. Tanto na ilustração final, como na nota ao fim do artigo de sua conferência, o autor mencionou a Gaudí, dando especial atenção ao aqueduto do Parque Güell, onde

¹⁷⁷ BO BARDI, 1957, p.11.

¹⁷⁸ MOHOLY-NAGY, 1929, p. 33.

os pilares contrafortes foram dispostos segundo a direção dos esforços, qualificando a arquitetura do mestre catalão como “fantasia creadora y sintetizante” por sua continuidade histórica (a primeira ilustração de seu artigo foi dos contrafortes da fachada do mosteiro românico de Pedralbes) - o exemplo de Gaudí o convencia de que os arquitetos espanhóis, os contemporâneos de seu tempo, seriam capazes de conectar uma nova arquitetura nacional e funcional.¹⁷⁹

Como veremos adiante, Lina Bo Bardi também se apoiará em Gaudí para operar suas próprias sínteses arquitetônicas repletas de fantasia, sem antes disso, criticar a banalização do período “culturalista” ou a cópia indiscriminada em projetos de seu tempo histórico.

5.6.3 a fantasia criadora

Nenhum trabalho verdadeiramente apaixonado pode continuar ad infinitum, especialmente no campo da arte, cujo exercício sério pressupõe a polêmica.

Lina Bo e Pietro Maria Bardi¹⁸⁰

Bad poets imitate, good poets steal

T.S Eliot¹⁸¹

No subcapítulo *O Exemplo dos Mestres*, já pertencente ao capítulo dois *Problemas de Método*, vale nos determos para entender ali o posicionamento histórico-crítico manifestado por Lina Bo Bardi e, novamente, as possíveis repercussões de seu pensamento dirigidas à arquitetura brasileira. Sem

¹⁷⁹ SARTORIS, 1949, p.55. O autor também ilustrou sua conferência com perspectivas, plantas e cortes das casas de pescadores em Garraf (Barcelona). Ibid., p.53.

¹⁸⁰ LIMA, Zeuler, 2021, p.180. Quando o casal Bardi abandonou a direção da Revista Habitat em 1954, eles deixaram este registro em sua carta de demissão formal, documentando ali que todo trabalho ou crítica de arte gerava controvérsias.

embargo, poderemos constatar como ao projetar a Casa Valéria Cirell em 1958, alguns destes temas voltaram a ressurgir em suas escolhas projetuais.

Na página 40 de sua tese, a arquiteta se propôs a discutir como o professor ensinaria os “ismos” em uma aula de teoria da arquitetura, tal qual uma das exigências do Edital solicitava. Ela então optou por escrever a respeito do *Art Nouveau*, entendido como um período histórico consumado e, por isso, segundo a professora, possível de ser abordado através de exemplos de “síntese construtiva” e não de “vagas abstrações”. Gaudí foi um dos estudos de caso escolhidos - com seu modernismo catalão - por ser “intérprete prepotente das exigências populares espanholas”, e por suas colunas inclinadas, suas voltas de tijolos em espinha de peixe, seus pilares de lava, etc. Lina não escreveu a frase “fantasia criadora sintetizante”, tal como Sartoris, mas transmitiu de Gaudí os mesmos conceitos, isto é, do arquiteto como criador de uma fantasia funcional, ou seja, uma fantasia romântica que não se baseou puramente em falácias literárias, mas entendeu o sentido do construir.

A partir dos “ismos” e das colunas do arquiteto catalão da Cripta da Colônia Güell, a arquiteta ítalo-brasileira criou sua composição de ilustrações a respeito da “procura de outro tipo de coluna”.

¹⁸¹ ELIOT, T.S. Tradition and Individual Talent. In: ELIOT, T.S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. [S.l]: [s.n], 1920, (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>>. Acesso em: fev.2021.

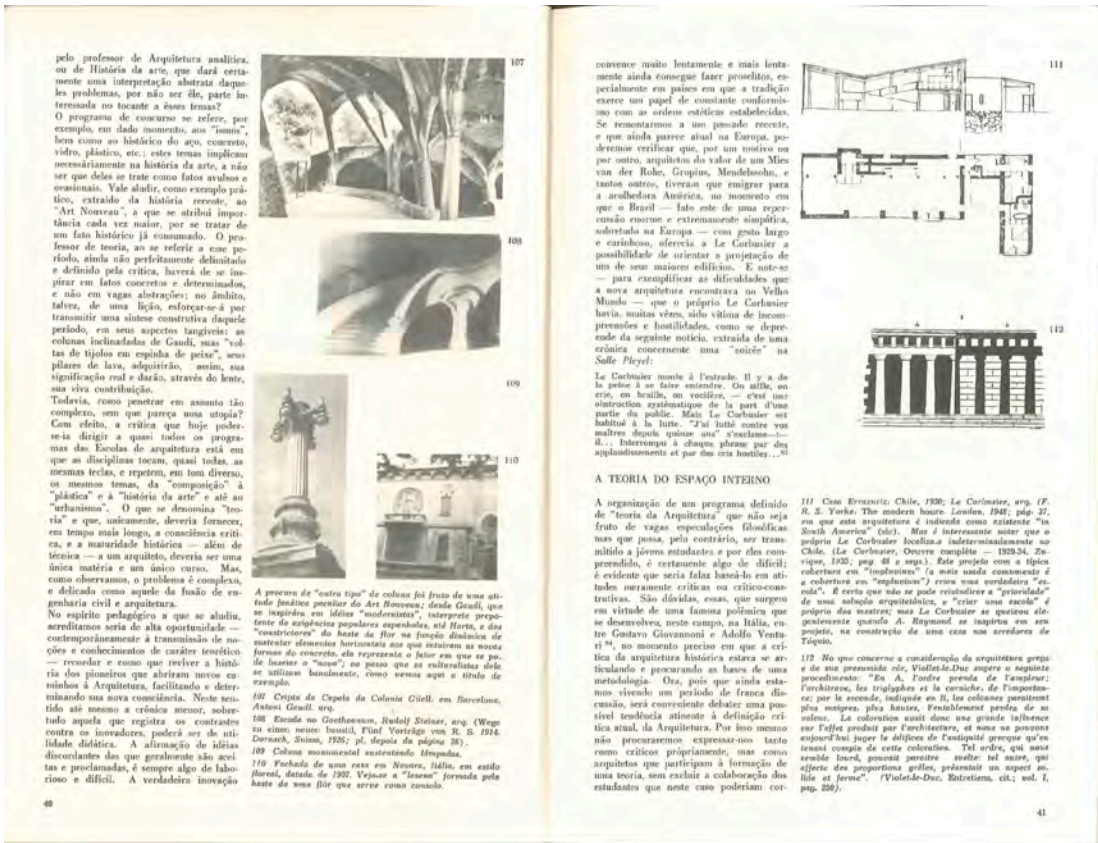


Fig.5.58: Páginas 40 e 41 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.

Esta busca foi explicada como uma atitude fanática do *Art Nouveau* que havia influenciado os que intuíram as novas formas do concreto e seu dinamismo estrutural-formal; ao mesmo tempo criticando as aplicações “culturalistas” da mesma, representada em sua tese por uma fotografia, de sua própria autoria, de uma monumental coluna-poste de luz (com caneluras clássicas e uma base de guirlandas) sustentando lâmpadas. Dos bons exemplos, Lina incluiu nas notas ao arquiteto belga Victor Horta, pioneiro da *Art Nouveau*; já nas ilustrações, incorporou ao discurso imagético a escada de Rudolf Steiner no *Goetheanum*.

Pesquisando na palestra de Steiner citada por Lina, o autor, criador da antroposofia, entendia a obra de arte como algo distinto da cópia da natureza e fruto de um espírito clarividente.¹⁸²

Por último, na quarta fotografia, a arquiteta escolheu ilustrar sua tese com a fachada de uma casa com motivos florestais no estilo *Liberty*, projetada pelo arquiteto italiano Mario Rosina (discípulo de Otto Wagner), situada em Novara, - dos chamados “constritores” da haste da flor. Lina se dedicou a mostrar a amplitude das inovações arquitetônicas de um mesmo período a partir de motivos semelhantes, no caso, a inspiração na natureza e a forma de uma coluna, com diferentes funções.

Assim como Sartoris, Lina conduziu seu argumento neste subcapítulo tendo em foco o que ela considerava como as verdadeiras inovações da arquitetura moderna, entretanto voltada mais especificamente sobre o papel exercido pelos mestres por ela escolhidos e o longo período de

convencimento necessário para a introdução de qualquer mudança na arquitetura de seu tempo, observando que toda inovação é lenta: “e mais lentamente ainda consegue fazer prosélitos, especialmente em países onde a tradição exerce um papel de constante conformismo com as ordens estéticas estabelecidas.”¹⁸³

Esta lentidão na recepção das mudanças nos países europeus foi o pretexto para a arquiteta mencionar a recepção da arquitetura moderna por parte dos brasileiros (e também da acolhida norte-americana de mestres europeus), quem haviam oferecido a Le Corbusier a oportunidade de “orientar a projeção” de um de seus maiores edifícios (sem mencionar mas se dirigindo obviamente ao projeto do MESP). Nas ilustrações laterais a este tema, o projeto de 1930 da Casa Errazuriz de Le Corbusier foi mencionado como criador de uma “verdadeira escola”, ao lado da recordação da “elegante queixa” publicada na *Oeuvre Complète 1929-1934* sobre a “inspiração”, ou cópia, de A. Raymond de seu projeto - publicada na *Architectural Record* de junho de 1934. Abaixo da ilustração do projeto Le Corbusiano, na tese de Lina, figurava a ilustração de Viollet-Le-Duc e suas investigações sobre o uso da cor pelos gregos, com a constatação de que o real sentido de interpretação de uma obra (no caso, a cor que ela de fato teria) seria fator determinante entre um edifício (ou uma coluna, uma ordem) poder parecer pesado ou leve, com uma imagem em preto e branco de contraste entre figura e fundo.

Lina Bo Bardi não era acostumada a dar ponto sem nó. Seu jogo de imagens, base de

¹⁸² STEINER, R. *Wege zu einen neuen baustil, Fünf Vorträge von R. S.* 1914, Dornach, Suíça. 1926. Na versão inglesa disponível em: <<https://rsarchive.org/Lectures/GA286/English/AP>

C1927/19140607p01.html>. Acesso em: ago.2023.

¹⁸³ BO BARDI, 1957, p.41.

discussões de um curso de teoria da arquitetura (ou de história), seguramente só faria sentido se interpretado ou passível de interpretação, no sentido collingwoodiano do termo, isto é, se o professor, aluno ou historiador soubesse se colocar no lugar do ocorrido, compreendesse o “para que” da história através de referência na “história viva”, ou seja, no seu próprio presente ou contexto cultural. Lina, desta forma, tocou em temas de método de ensino bastante pertinentes para ela: os tênues limites da apropriação de uma referência (a inspiração, a cópia), seja ela advinda do meio natural (uma flor) ou através da influência projetual de outros arquitetos, especialmente dos mestres modernos.

O debate sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer poderia ter sido novamente o ponto central desta polêmica levantada por Lina Bo Bardi em *Propedêutica*, tanto no tema advindo da *Art Nouveau* ou dos “constritores da haste da flor” no projeto de sua exuberante rampa helicoidal para o Palácio das Indústrias do Parque Ibirapuera, como pela conhecida disputa de autoria do projeto do MESP (de consultoria corbusiana),¹⁸⁴ bem como na menção à “escola” criada a partir dos telhados em impluvium, ou em asa de borboleta. Esta

¹⁸⁴ “Quando Le Corbusier publica o desenho que sugere ser ele o autor do Ministério, da primeira vez ninguém reclama. O croquis leva a crer que o partido da versão final fora criado por ele, mas, na verdade, é feito em cima de desenhos que os brasileiros haviam lhe enviado. Em 46, entretanto, quando os brasileiros já estão consagrados pelo Pavilhão de Nova Iorque e outros projetos, eles reclamam.” COMAS, Carlos Eduardo Dias. Um depoimento. *ArqTexto* 2, 2002/1, p.12.

¹⁸⁵ BO BARDI, Lina O povo é arquiteto. Revista *Habitat* n.10, São Paulo, mês 1953, p.52. Apud LIMA, Zeuler de Almeida. Entre Margens e Centros. *ArqTexto* 14, Jun. 2009, p.131.

¹⁸⁶ “Errazuris comparece em muito no projeto da Casa JK, a declividade em rampa e cobertura combinadas, as superfícies lisas e rebocadas, os

última crítica dirigida a um suposto modismo deste tipo de cobertura já havia aparecido, quatro anos antes, na publicação *O povo é arquiteto* na revista *Habitat* n.10. Neste artigo a arquiteta mostrava o uso desta técnica (cobertura em *impluvium*) em um casebre de beira de estrada num pequeno município do Rio de Janeiro, caracterizando “o espírito inato da procura das necessidades”, num exemplar com cobertura em sapê e cuja técnica havia sido utilizada para resolver o problema de escoamento das águas, em contraposição “às deformadas estruturas inventadas pelos arquitetos em busca de subtilezas herméticas ou de formas extravagantes (...)”.¹⁸⁵ Há de se recordar inclusive, na ilação em questão, a conhecida filiação das duas versões da Casa Juscelino Kubitschek (anos 40) ao projeto precedente não realizado de Le Corbusier para a Casa Errazuriz no Chile.¹⁸⁶

A livre inspiração sobre a obra de Le Corbusier, no caso específico na *Villa Mandrot* (1929) pelo uso de materiais tradicionais (pedra e madeira), esteve bastante presente entre arquitetos italianos como nas Casas para Artistas (1933-1939) do arquiteto Pietro Lingeri na Ilha Comacina.¹⁸⁷ Não há dúvida que a preocupação da arquiteta candidata a

embasamentos (...) e telhas de barro na cobertura.” p.88. E “A cobertura borboleta foi usada em apenas três casa por Niemeyer. Na Casa Ofaire, não só como uma solução formal ou volumétrica, mas como definidora do espaço interno. Nas oportunidades seguintes: casa Lima Pádua e segunda JK, o mesmo não ocorre. No futuro, este tipo de cobertura invertida passa a ser descartada em troca de coberturas simplesmente inclinadas ou planas” p.98. ALMEIDA, Marcos Leite. As Casas de Oscar Niemeyer: 1935-1955. Dissertação. UFRGS, PROPARG, 2005. (Carlos Eduardo Dias Comas, orientador).

¹⁸⁷ É possível ver fotografias da Casa per artista de Lingeri na obra de SARTORIS, Alberto. *Introduzione alla Architettura Moderna*. Terza

catedrática, no que entendemos como uma defesa por um *modernismo historicamente fundamentado*, apontava, neste caminho de precedência, problemas de método (percurso), tal como o título de seu capítulo estabelecia, principalmente quando estética e necessidade funcional real não caminhavam juntas de forma dita coerente. A espontaneidade, ou a expressão popular, era para Lina quase sempre exemplar, por ser fruto da pressão a uma resposta às contingências da natureza e da falta de recursos, ou como Sartoris havia colocado como os elementos inéditos da arquitetura moderna: “a água, o ar, o verde, a paisagem circundante e a capacidade de invenção”. Aparentemente, a aplicação elitista da mesma estratégia, teria um maior risco de se contaminar de extravagância, ou o que Lodoli condenava, de desperdícios de material.

Cabe complementar a esta breve especulação sobre a apropriação de precedentes provocada pela combinação de ilustrações no subcapítulo *O Exemplo dos Mestres*, ou entre a fantasia criadora e a banalização da invenção a partir da cópia do precedente, que um dos projetos residenciais de Lina Bo Bardi, no ano posterior a sua tese, em 1958, para a Casa Valéria Cirell se baseou fortemente no precedente das Casas em série para Artesãos, de autoria de Le Corbusier (1924),¹⁸⁸ tanto por suas dimensões como organização a partir da diagonal da planta quadrada e volumetria cúbica. Contudo, a casa Valéria Cirell foi pelos teóricos e historiadores da obra da

arquiteta¹⁸⁹recorrentemente mais associada à obra de Gaudí - não pelo arrojo estrutural deste mestre catalão - pelo tratamento de revestimento externo com argamassa, pedras, conchas e outras incrustações – revestimento de textura similar ao projeto corbusiano do Convento de la Tourette, 1956-1960. Por último, a cobertura em sapê da área avarandada (o que a diferencia consideravelmente da obra do mestre franco-suíço) remete a arquiteturas vernaculares brasileiras presentes nas interpretações da época. Curiosamente, podemos associá-la inclusive à estratégia de inspiração no precedente do famigerado projeto de A. Raymond no Japão (Ver Caderno *Mnemosyne*). Uma estratégia compositiva que, tal como a obra de Wright, pode ser vista como um traço romântico de sua arquitetura – demonstrando como a sua preocupação com as falácias da crítica operaram de forma atuante sobre suas escolhas projetuais, numa busca objetiva de situar também seus projetos nestes limiares compositivos polêmicos.

De outra parte, como dito por Comas, as rivalidades de Lina, especialmente aquelas frente a obra de Niemeyer e a inspiração corbusiana, provocaram na arquiteta o sentimento de divergência e similaridade, fecundando o seu processo criativo em arquitetura.¹⁹⁰

Edizione Rifusa e integrata, Editore Hoepli, Milano, 1949, p.479.

¹⁸⁸ Anna Riceputo foi a primeira a abordar esta comparação, no seu livro: RICEPUTO, Anna. *Lina BO BARDI e L'Eterogenesi Della Forma*. Casa Editrice Libria, Melfi, 2020, p.77.

¹⁸⁹ Esta comparação pode ser vista nos escritos de Olívia de Oliveira, Renato Anelli, Zeuler Lima, Anna Riceputo, entre outros.

¹⁹⁰ COMAS, Carlos Eduardo. *Elective Rivalries: Bardi against Niemeyer, 1950-1970. Correspondences and transfers, ideas, concepts, projects. European Architectural History Network*, FAUUSP. March, 2013. Disponível em: <https://eahn.org/wp-content/uploads/2021/10/Book-of-abstracts_versao-final.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

5.7 Pier Luigi Nervi:

Os Andaimos de *Propedêutica*

De todos os livros de autoria dos mestres modernos, citados em *Propedêutica*, e pertencentes ao casal Bardi, sem dúvida a obra teórica do engenheiro Pier Luigi Nervi (1891-1979) foi onde mais encontramos anotações e marginalias deixadas pelo casal Bardi.

Dos mestres citados, podemos ver em Le Corbusier o grande propagador das ideias modernas, e o grande precedente projetual, possivelmente por ser ele um arquiteto que se apoiava em referências históricas, como já apontado por David Leatherbarrow. Frank Lloyd Wright, cuja influência sobre os projetos de Lina também já foi comentada, foi em *Propedêutica* diversas vezes comparado a Nervi por sua humildade frente às lições na natureza, por sua inabalável curiosidade e, sobretudo, como exemplo de posicionamento moral para os jovens arquitetos. Walter Gropius foi destacado pelo seu exemplo de professor na busca de um método de ensino e por sua autocrítica moderna, ou seja, por ter sido ele que proferiu em suas palestras o perigo que estava imbuído um movimento que corria o risco reduzido a prescrições, ditados, regras sobre o projetar. E, por último, Mies van der Rohe, o menos citado por Lina Bo Bardi, mas visto como o audaz, o técnico, ou aquele que aspirava às estrelas - ao progresso técnico - e assim marcava os novos limites da escala humana na arquitetura.

Procuraremos expor, neste capítulo, o pensamento transmitido por Pier Luigi Nervi que foi ressaltado em *Propedêutica* ou marcado por sublinhados ou destaques laterais em sua obra escrita, procurando balizá-lo a outros semelhantes dos outros mestres escolhidos por Lina, ou tratados históricos por ela selecionados, assim como compará-los à simples exposição da autora

de seu método didático para o projetar em arquitetura – visto como conteúdo de teoria e, portanto, de história. Como sabemos, Lina Bo Bardi recheou a sua tese com tratados históricos de temas de engenharia e arquitetura, como a construção de fortalezas, teatros, maquinários, andaimes; quase sempre dirigindo a atenção do leitor a temas construtivos e técnicos.

Sabe-se que Pier Luigi Nervi, engenheiro e construtor, foi muito amigo de Pietro Maria Bardi, uma amizade que remonta ao período da revista *Quadrante*, periódico onde o engenheiro escreveu diversos artigos, além de compartilhar inclusive projetos de arquitetura de autoria de ambos (Nervi e Bardi), como o *Museu dos Vinte Séculos da Civilização Italiana* (projetado para a Exposição Universal de Roma de 1942, mas não aprovado). Este projeto contava com uma estrutura de uma cúpula em cimento protendido, dividida em vinte setores (um por século), subdividido em mais cinco, comunicáveis entre si, separados em História, Letras, Artes, Ciência e Filosofia (provavelmente a contribuição conceitual de Bardi para o projeto), e com um jardim ao centro – sem dúvida uma representação circular da continuidade histórica, que será depois defendida na tese de Lina.¹⁹¹

Como apontado por Roberta Martinis, em sua análise sobre a relação de Nervi e a América do Sul, vai ser no exterior onde Nervi iniciou sua auto representação, ou seja, onde passou a se oferecer ao público como o engenheiro vinculado ao pensamento do concreto armado, buscando acordos

internacionais projetuais. Bardi foi quem apresentou Nervi ao exterior através de sua exposição em Buenos Aires em 1934, com a obra do Estádio Berta de Florença (1930-32), na busca de novos mercados. Mais tarde, com o casal Bardi já residindo no Brasil, Nervi ministrou uma série de aulas técnicas sobre concreto armado no MASP, teve sua obra publicada na revista *Habitat* e recebeu o Prêmio de Estrangeiro não residente na Bienal de Artes de São Paulo de 1951 (ocasião que Le Corbusier levava o Grande Prêmio Internacional). Nervi foi o supervisor estrutural da Casa de Vidro (1951) de Lina Bo Bardi e, ao seu lado, desenvolveu o projeto não executado para o Complexo Taba Guaianases (1951)¹⁹² – onde se percebe a influência do teatro de Gaetano Ciocca e o total de Walter Gropius, dos edifícios habitacionais de Le Corbusier (dos jardins suspensos dos *immeuble-villas*) aos pilares em “V” também explorados por Niemeyer.

Martinis inclusive acredita que o pensamento de eficiência e racionalidade construtiva de Pier Luigi Nervi, expresso por suas obras, aulas e escritos, esteve vinculado ao contexto que influenciou a construção de Brasília em tão curto tempo. Não obstante, sua obra nesta capital virá apenas em 1969 com o projeto da embaixada italiana.¹⁹³

Na época da redação de *Propedêutica*, Pier Luigi Nervi estava desenvolvendo o projeto para a Sede da Unesco em Paris, em conjunto com Marcel Breuer e Bernard Henri Zehrfuss (com a colaboração de seu filho Antonio Nervi), sob supervisão de um time internacional de arquitetos: Lúcio Costa,

¹⁹¹ BARDI, 1984, p.17.

¹⁹² Sobre a colaboração de Nervi com Lina nestes projetos, ver artigo de PUPPI, Suely de Oliveira Figueiredo. Lina e Nervi. 13. Seminário DOCOMOMO Brasil. Salvador: 7 a 10 de outubro de 2019. Disponível em: <[https://docomomobrasil.com/wp-](https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110561.pdf)

[content/uploads/2020/04/110561.pdf](https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110561.pdf)> Acesso em: jun.2023.

¹⁹³ MARTINIS, Roberta. Pier Luigi Nervi in Sud America. Brazil and Pier Luigi Nervi. Fondazione MAXXI. Disponível em: <<https://nerviabrasilia.maxxi.art/en/brazil-and-pier-luigi-nervi/>> Acesso em: jun.2023.

Walter Gropius, Le Corbusier, Ernesto Rogers e Swen Markelius.¹⁹⁴

Dos três livros de Pier Luigi Nervi citados na tese de cátedra de Lina Bo Bardi: *Nuove possibilità per le costruzioni navali in cemento armato* (1945) e *Costruire Corretamente, Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate* (1955), não apresentaram expressivas marcações; apenas *Scienza o Arte del Costruire?: caratteristiche e possibilità del cemento armato* (1945) possui anotações nas folhas de rosto que comprovam leitura atenta, por isso será analisado individualmente no subcapítulo na sequência.

Do primeiro livro, Lina extraiu a ilustração sobre a ossatura de um navio de 400 toneladas de cimento armado projetado por Pier Luigi Nervi, sobre a qual o arquiteto comentava sobre a possibilidade de ganho no tempo de construção através da redução da dimensão das tábuas para a cofragem. Tema que corrobora com a conclusão de Lina expressa no subcapítulo desta imagem: o pensamento lodoliano a respeito do “non prodigalizzare la materia”, ainda que se construísse para o maior rei do mundo – ou seja, a preocupação de evitar o desperdício de material.

Importante dizer que o interesse de Lina em *Propedêutica* sobre processos de montagens não ficou restrito ao pensamento de Nervi, com ela ilustrando este tema a partir da obra de Walter Gropius (num livro prefaciado por Mies van de Rohe), na ilustração de um sistema de escadas aumentáveis de um tratado italiano do século XVIII e na montagem do Crystal Palace do século XIX. Quiçá este anseio pelo processo construtivo

pôde posteriormente ser materializado nas estruturas de andaimes metálicos para o teatro Oficina, projeto em parceria com Edson Élito, no final da década de oitenta.

No entanto, o tratado setecentista do maestro italiano Niccola Zabaglia, construtor italiano filho do mestre de obras da basílica de São Pedro, nos mostra que esta atenção à montagem de andaimes, contribuiu muito além da necessidade de economia ou no desejo de deixar à vista este processo. É possível perceber a vontade didática de ensino deste vínculo histórico entre o processo construtivo de abóbadas de canhão e a adaptação metálica destas mesmas abóbadas (na comparação das imagens entre o tratado italiano de Zabaglia e do inglês Berlyn). A arquiteta não fez esta comparação em sua tese, mas provavelmente a intuiu, já que era proprietária de ambos os livros. No tratado italiano em questão, inclusive encontramos o encaixe dos carros de bois, típicos dos mobiliários modernos projetados pelo casal Bardi ou utilizados na escada do Solar do Unhão (1959). Ou ainda, na ilustração da estrutura de telhados em Rotondas presente no trabalho histórico verificamos o mesmo princípio construtivo que foi interpretado pela arquiteta na cobertura da Igreja do Divino Espírito Santo em Uberlândia (1976-82). Podemos inferir inclusive esta relação em outros artefatos, como os explorados em estruturas para exposições (*A Mão do Povo Brasileiro* de 1969) e em elementos de suas cenografias teatrais. A arquitetura moderna, de Lina e de muitos outros arquitetos, certamente foi historicamente fundamentada por fazer parte do processo de continuidade do pensamento racional construtivo humano, tal como defendiam Sartoris e Nervi. No

¹⁹⁴ Informação obtida através do Laboratório Nervi do Politécnico di Milano. Disponível em: <[olio/sede-unesco-parigi-1952-1958/>. Acesso em: jun.2023.](https://www.laboratorionervi.polimi.it/en/portf</p></div><div data-bbox=)

entanto, não podemos desconsiderar o papel conhecimento adquirido através de seus livros, e de como o acesso a este saber documentado e expresso graficamente frutificou sua fantasia criativa.

Apoiada, em *Costruire Corretamente*, livro citado três vezes ao longo do texto de *Propedêutica*, Lina Bo Bardi recomendava em dois momentos a mesma definição de construir de Nervi – que explicava o ato de construir como uma espécie de “projeção do homem civilizado mundo”, tal qual expresso no *Prefácio*, ou seja, como “elemento determinante para se julgar o grau de civilização de um povo”. Este trecho foi primeira vez citado por expressar a relevância das teorias científicas, e na segunda por ser um exemplo de humildade que cabia ser transmitido aos alunos, na relação psicanalítica de *transfert* entre professor e aluno. Por esta razão, julgamos conveniente expressar o trecho encontrado em seu livro com a marcação lateral à lápis:

Nasce del soddisfacimento di esigenze material dei singoli e della collettività, e si eleva ad esprimerne i più profondi i spontanei sentimenti; riunisce in un'única sintesi lavoro manuale, organizzazione industriale, teorie scientifiche, sensibilità estetica, grandiosi interessi economici, e, per il fatto stesso di creare l'ambiente della nostra vita, esercita una muta, ma efficacissima, azione educativa su tutti. D'altra parte tutti com l'esprimere giudizi, com il manifestare predilezioni o

¹⁹⁵ “Nasce da satisfação das necessidades materiais dos indivíduos e da coletividade, e eleva-se para exprimir os mais profundos sentimentos espontâneos; reúne numa única síntese o trabalho manual, a organização industrial, as teorias científicas, a sensibilidade estética, os grandes interesses econômicos, e, pelo próprio fato de criar o ambiente de nossa vida, exerce sobre todos uma ação educativa muda, mas muito eficaz.

Por outro lado, todos eles, ao exprimirem juízos de valor, ao manifestarem preferências ou contrariedades em relação a aspectos e

contrariedade verso particolari aspetti e tendenze di esso, o, infine, com diretto intervento, concorrono a determinare i caratteri e le direttive dei suoi sviluppi.

Per i suoi multiforme aspetti, per a la sua durata nel tempo, per i fattori scientifici estetici, tecnici e sociali che in essa si fondono, è più espressiva delle capacità di um popolo, e l'elemento più significativo per giudicare il grado della sua civiltà e lo spirito di essa.¹⁹⁵

A expressão de um juízo arquitetônico parecia ser vista por Lina como algo salutar no processo de “construção de arquiteturas” ou no processo de formação do aluno, na construção de suas estruturas – ainda que como vimos com R. G. Collingwood ou Geoffrey Scott, que o juízo destituído de fontes claras ou com preconceitos sobrepostos à arquitetura propriamente dita, poderia conduzir a equívocos. O caminho da dúvida era o aconselhado, e seus jogos de ilustrações conduziram sempre a caminhos pouco claros, instigando este hesitar.

Como já escrito anteriormente, Nervi via como um problema a diferença de mentalidade entre a escola de engenharia e de arquitetura, pois ambas deveriam trabalhar tendo em mente um objetivo único: “un unitário indirizzo” – fato também marcado por Lina em seu livro e citado em seu trabalho. Mas qual seria a diferença entre um e outro, ou como buscar esta aproximação entre o andaime do saber do

tendências particulares dela, ou, finalmente, ao intervirem diretamente, contribuem para determinar os caracteres e as diretrizes dos seus desenvolvimentos.

Pelos seus aspectos multiformes, pela sua durabilidade no tempo, pelos fatores científicos, estéticos, técnicos e sociais que nela se reúnem, ela é a mais expressiva das capacidades de um povo e o elemento mais significativo para julgar o grau da sua civilização e o seu espírito.”, (tradução nossa). NERVI, 1955, p.1. BO BARDI, 1957, p.22 e p.47-48.

arquiteto e do engenheiro? Vamos tentar esclarecer isto na análise do próximo livro de Nervi.

A única marcação lateral presente em *Costruire Corretamente*, e não citada em *Propedêutica*, foi a que Nervi identificava uma maior responsabilidade do comitente na definição da qualidade média da arquitetura, do que a capacidade ou sensibilidade estética do arquiteto. Entretanto, uma citação similar, advinda de *Scienza o Arte del Costruire* (1945) fará este papel e nos ajudará a entender melhor o ponto de encontro entre engenharia e arquitetura, defendido por ele.



Fig. 5.59: Capa e página 25 do livro de Nervi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. NERVI, Pier Luigi. Nuove possibilità per le costruzioni navali in cemento armato. Roma: Ingg. Nervi & Bartoli, s.d. (1945).

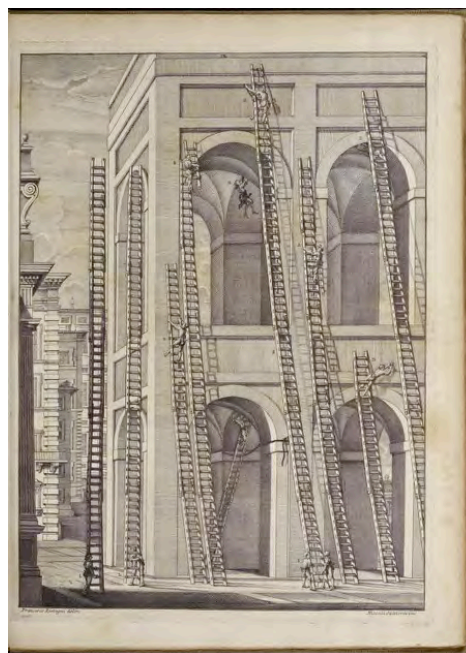
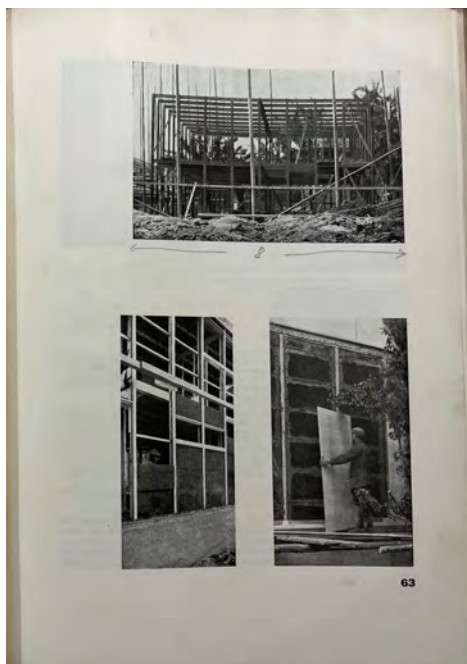


Fig.5.60: À esq.: Marcações à lápis de recorte da fotografia para uso em *Propedêutica*, do livro prefaciado por Mies. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. *Bau und Wohnung*. Stuttgart: Dr. Fr. Wedeking & Co, 1927, p.63.

Fig.5.61: Inf. à dir.: Ilustração do tratado de Zabaglia e Fontana utilizada em *Propedêutica*. Fonte: *The Internet Archive*. *Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia com alcune ingegnose pratiche e com la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana*. In Roma, 1MDCCLXIII. Nella Stamperia di Niccolo e Marco Pagliarini.



Fig.5.62: À esq.: Ilustração da montagem do Crystal Palace utilizada em *Propedêutica*. Fonte: *The Internet Archive*. BERLYN, P.; FOWLER, C. *The Crystal Palace*. London, 1851, em frente à pág.75.

Fig.5.63: À dir.: Ilustração no livro de Zabaglia da montagem do andaime de uma abóbada de canhão. Fonte: *The Internet Archive*. *Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia com alcune ingegnose pratiche e com la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana*. In Roma, 1MDCCLXIII. Nella Stamperia di Niccolo e Marco Pagliarini.

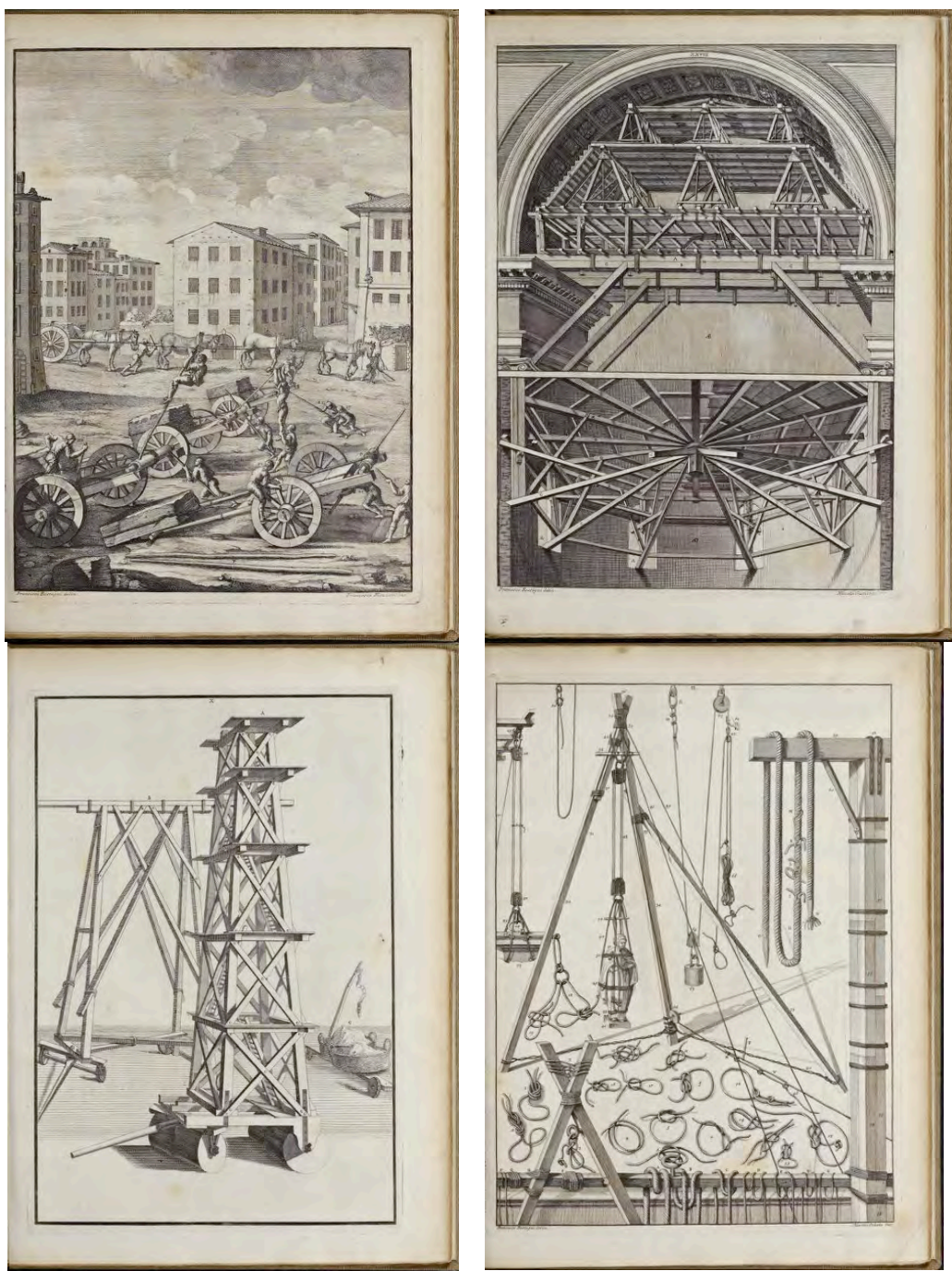
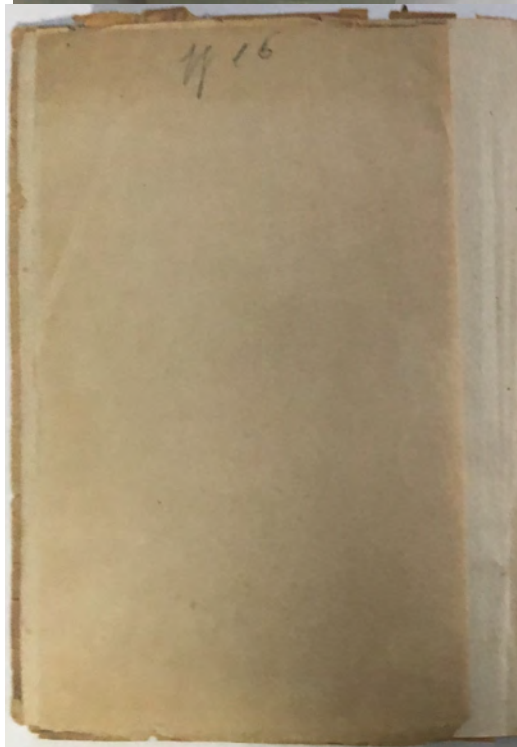
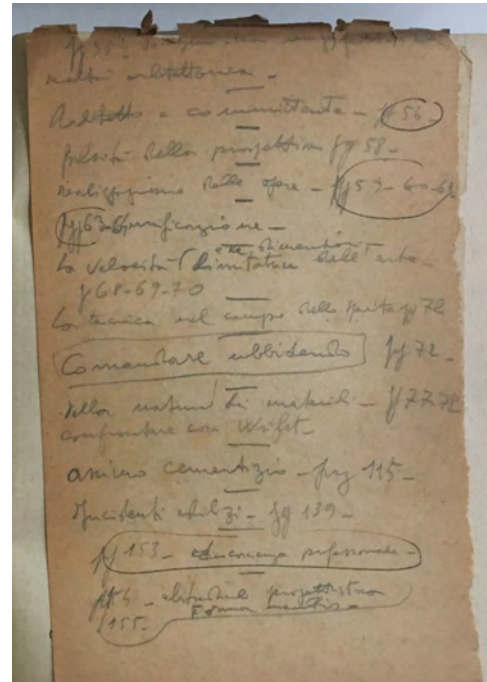


Fig.5.64: Ilustrações encontradas no tratado de Fontana e Zabaglia. Fonte: *The Internet Archive*. Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia com alcune ingegnose pratiche e com la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana. In Roma, 1MDCCLIII. Nella Stamperia di Niccolo e Marco Pagliarini.

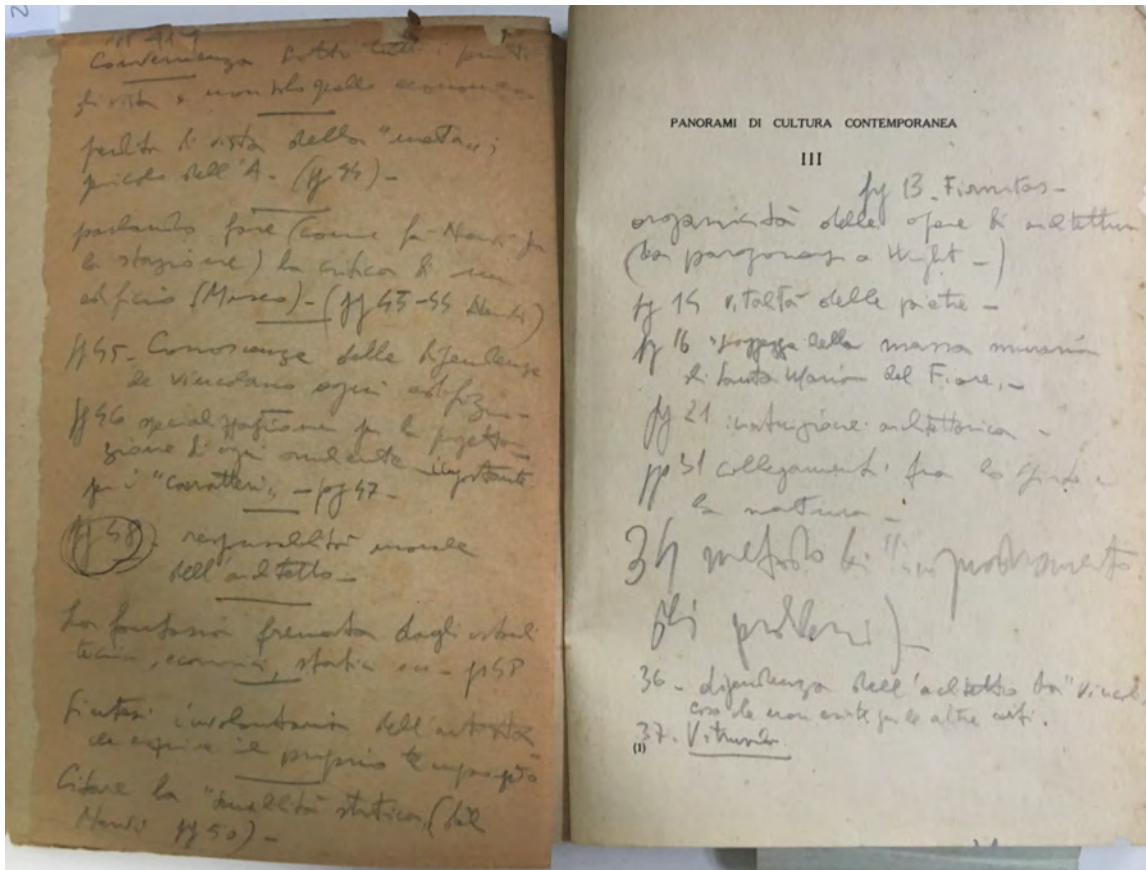
5.7.1 Scienza o arte del costruire?

estruturando um método de ensino



Pg 55 – disegno idea imperfetta dalla realtà architettonica
 -
 Architetto e committente – pg.56
 -
 falsità della prospettiva pg 58-
 -
 realizzazione nelle opere – pg 59-60-61
 pg63 -64 unificazione –
 La velocità – dimensione limitatrice dell' arco –
 pg 68-69-70
 La tecnica nel campo dello spirito pg 72
Comandare ubbidendo pg 72-
 Sulla materia dei materiali – pg 77 78 –
 Confrontare con Wright-
 -
 Animo cementizio – pg115-
 -
 Incidenti edilizi – pg139-
 -
pg153- coscienza professionale –
 pg154- abitudine progettistica
155- Forma mentis

Fig.5.65: Capa, contracapa e folhas de rosto do livro de Nervi com anotações com a grafia de Lina Bo Bardi. Fonte: Biblioteca do ILBPMB, fotografia para uso acadêmico. NERVI, Pier Luigi. *Scienza o Arte del costruire? Caratteristiche e Possibilità del Cemento Armato*. Roma, 1945.



pg. 41
convenienza sotto tutti punti
 di vista e non solo quello economico
 -
 perdita di vista della "meta"
 pericolo dell'A - (pg 44) -
 parlamelo fare (come fa Nervi per
 la stazione) la critica di un
 edificio (Museo) - (pg. 43-44 Nervi)
 -
 pg.45 Conoscenza delle differenze ...
 che vincolano ogni artificio -
 pg.46 specializzazione per fa la progetta-
 zione di ogni ambiente - importante
 per i "caratteri"- p.47 -
 -
 pg.48 responsabilità morale dell'architetto -
 -
 La fantasia frenata dagli ostacoli
 tecnici, economici, statici e... pg 48
 -
 Sintesi involontaria dell'artista
 che esprime il proprio tempo pg 50
 -
 Citare la "sensibilità statica (dal
 Nervi pg.50) -

pg 13- Firmitas-
 organicità delle opere di architettura
 (va paragonare a Wright)
 pg.14 vitalità delle pietre-
 pg.16 saggezza della massa muraria
 di Santa Maria del Fiore, -
 pg.21 intuizione architettonica -
 pg. 31 collegamento tra lo spirito e
 la natura -
 34 metodo di inquadramento
 dei problemi! -
 36 - differenza dell'architetto da "pittore"
 cosa che non esiste più le altre artiste
 37 Vitruvio

Fig.5.66: Folhas de rosto do livro de Nervi com mais anotações com a grafia de Lina Bo Bardi. Fonte: Biblioteca do ILBPMB, fotografia para uso acadêmico. NERVI, Pier Luigi. *Scienza o Arte del costruire? Caratteristiche e Possibilità del Cemento Armato*. Roma, 1945.

Neste percurso labiríntico entre livros utilizados em Propedêutica, de idas e vindas, ora guiados pelos fios de suas marginálias, ora de suas realizações posteriores ou influências, escolhemos como último livro para nos debruçarmos sobre as anotações do casal Bardi o *Scienza o arte del costruire?*, de autoria de Pier Luigi Nervi. Veremos como as anotações deixadas estão intimamente relacionadas com os temas que rondavam a mente de Lina Bo Bardi no período de redação de sua tese. Não à toa Nervi nomeou seu livro com uma frase interrogativa no ano de 1945 - ainda tão em sintonia com a continuidade do pensamento filosófico do napolitano setecentista de Giambattista Vico - quando o desvio provocado pelos excessos de racionalidade científica desumanizada levava o mundo a diversas consequências desastrosas da segunda grande guerra.

Este pequeno exemplar, do livro mais famoso do autor, colocava em cheque a divisão entre arquitetos e engenheiros, entre o dito conhecimento técnico-científico e o artístico-intuitivo – um livro certamente dedicado a professores e estudantes, dado o tom de conselho, de hesitação, sem afirmações categorizantes (para utilizarmos uma das expressões de Lina), mas apoiado em seu depoimento na experiência da prática e na teoria, ou seja, na contraposição vivida entre a realidade observada e o cálculo matemático desenvolvido. Pier Luigi Nervi inicia seu livro com o exemplo das fissuras observadas na grande obra de Filippo Brunelleschi em Florença: a cúpula de *Santa Maria del Fiore*.

A influência desta postura de não creditar somente ao cálculo matemático a definição de uma estrutura pôde ser vista na obra de Geoffrey Scott e suas denúncias sobre a

Falácia Mecânica, o equívoco de se delegar o resultado ou responsabilidade arquitetônica simplesmente a fatores mensuráveis. Ressalva seja feita, de que qualquer comparação de pensamento entre estes autores possui limiares tênues. Isto pode ser exemplificado com a crítica posterior de Nervi à própria Torre Eiffel, onde o engenheiro via os arcos da base como elementos supérfluos na função estática geral e se questionava sobre qual seria o resultado estético da mesma, caso Eiffel tivesse ousado escapar destas concessões. Para Nervi, na torre sem os arcos, o resultado seria ainda mais expressivo em potência.¹⁹⁶

Lina Bo Bardi, depois de *Propedêutica*, explorou em seu trabalho arquitetônico algumas estratégias que colocavam em evidência estas questões didáticas levantadas por Nervi na relação existente entre estética e estrutura, ou ainda entre suposto entendimento estrutural e estabilidade construtiva. O primeiro pode ser visto nas grandes obras de sua vida como o MASP (na estrutural geral de um edifício como uma ponte e na escada-rampa em seu subsolo) e na torre esportiva do SESC Pompéia (pelas passarelas de conexão entre as torres, ligeiramente soltas no contato final do guarda-corpo com as torres, e pelo edifício de grande vão com lajes nervuradas, e sua carcaça com furos); e o segundo ponto pode ser comprovado na decisão projetual de revelação deliberada - após a retirada do reboco, da reforma “estrutural” herdada da Casa do Benim (1987) -¹⁹⁷ do trecho construído que não tocava o embasamento de pedra original. Outra vez, seu entendimento estético, isto é a *aisthesis* ou percepção, objetivava instigar a polêmica, o

¹⁹⁶ NERVI, Pier Luigi. *Aesthetics and technology in building*. Cambridge, Harvard University Press: 1965, p.9.

¹⁹⁷ FERRAZ (Coord.), 2008, p.282-287.

questionamento e a dúvida – estratégia iniciada em seu trabalho escrito e gráfico.

Retornando às suas anotações em *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, da *Edizione della Bussola*, dentro da coleção *Panorami di Cultura Contemporânea* publicado em Roma em 1945, cabe-nos mostrar o caminho dos seus questionamentos, naquele ano de 1957, relacionados às suas preocupações didáticas.

Destas anotações - que na realidade se iniciaram no sentido da direita para a esquerda nas anotações, da página 13 à 155, ocupando as folhas de rosto e contracapa da edição em questão – num exemplar atualmente de posse do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, demonstram como o sentido de responsabilidade, moral e consciência profissional expresso em *Propedêutica*, derivaram em muito das percepções de Nervi descritas neste pequeno livro. Vamos explicar um pouco seu conteúdo, nos apoiando nos sublinhados e anotações de Lina e de como isto contribuiu, quase literalmente, aos seis itens gerais sobre os temas tratados e organizados pela arquiteta, no subcapítulo *Atualização Metodológica*.

Sobre o ensino, Nervi acreditava ser necessário ao aluno o entendimento do problema e como afrontá-lo, na aplicação de um método de projetar, mais do que o ensino minucioso sobre os diversos caracteres dos edifícios - novamente entendo o espírito de mudança dos usos como uma constante. Sendo este o primeiro tema escolhido pela arquiteta neste subcapítulo: a necessidade de enquadramento em um método.

Perceptível pelas comparações estabelecidas em *Propedêutica*, a arquiteta ainda deixa

assinalado como Nervi se assemelha, ou paragona, a Wright em suas observações sobre a organicidade de uma estrutura, comparando a estrutura interna de uma arquitetura à vitalidade das plantas e dos animais, atribuindo até mesmo à massa murária uma espécie de sabedoria na acomodação de seus esforços – no caso, a análise do exemplar máximo da arquitetura do *quattrocento*. Para o autor, o entendimento estático e as necessidades funcionais da arquitetura são concepções que se alteram com a introdução de novos materiais e novas necessidades ao longo do tempo, por serem determinantes, transformam a linguagem arquitetônica em algo impossível de ser enquadrado em esquemas. A partir daí, o engenheiro defendia a correspondência direta entre aparência e conteúdo para se obter um bom resultado ao projetar, exemplificando-a com imagens de pontes, onde a forma pura do arco se mostrava mais eficiente. Quanto à intuição arquitetônica, Nervi acreditava que esta era mais fácil nos períodos anteriores ao seu, principalmente naqueles onde houve permanência e lenta maturação dos experimentos arquitetônicos e materiais, lamentando que no ensino de seu tempo a impositação matemática tivesse se sobreposto ao entendimento estrutural (tanto para engenheiros como para arquitetos). Para ele, o arquiteto não poderia prescindir de entender a realidade técnica e construtiva das coisas (dos sistemas estáticos e hiperestáticos), tal como um músico não deveria desconhecer seu instrumento, ou as regras de harmonia e contraponto. Adquirir sensibilidade estática era algo fundamental para a verdadeira invenção construtiva, e de certa forma similar a Scott, defendia uma conexão entre o próprio “espírito” e as “divinas leis da natureza”.¹⁹⁸ Ou, como a

¹⁹⁸ NERVI, 1945, p.31.

arquiteta havia expressado no item 2 de sua *Atualização Metodológica*: “a Arquitetura é uma atividade que não sai (...) dos limites da natureza”,¹⁹⁹ tal como o como o *commandarle ubbidendo* – termo cunhado pelo autor.

Sua defesa da correspondência entre forma e estrutura, indo contra as abstrações que fugissem desta clareza, se baseava no entendimento de que somente mentes geniais poderiam superá-la, portanto, no ensino “a tendência à exageração, à extravagância ou à insuportável ênfase retórica”²⁰⁰ deveria ser combatida. Ou, nas palavras de Lina no item 3:

É oportuno dar ao estudante a disciplina mediante a qual subordinar os desejos de informações meramente esteticantes (sic) – perigosa tendência à extravagância, ao exagero ou à ênfase retórica – à exata visão da finalidade que concreta que a obra se destina.²⁰¹

Para Nervi, o arquiteto era outra espécie de artista, muito diferente de um pintor, ao responder também às necessidades do comitente ou da autoridade política. E, citando a Vitruvius, reforçou a necessidade da cultura vasta exigida ao profissional arquiteto. Estes últimos pontos, destacados do livro mais célebre deste autor, foram absorvidos e transmitidos de forma quase integral por Lina Bo Bardi em sua tese.

Quanto ao termo vitruviano da “conveniência” de uma obra arquitetônica,

Lina reaproveitou novamente a observação de Nervi sobre este conceito, onde o engenheiro especificava que ao projetar era necessário entender o objetivo a ser alcançado e os meios – não apenas econômicos – que se dispunham para alcançá-lo, ressaltando a necessidade de absoluta independência “das soluções já alcançadas em problemas análogos, ou de moda e correntes estilísticas do momento”.²⁰² Lina escreveu no item 4:

É necessário esclarecer que a independência perante a possível influência das obras já realizadas, ou, pior ainda, das modas momentâneas, mal assimiladas e compreendidas, constitui, no que concerne a parte formal da ‘aparência’, a base da ‘liberdade de projetar’.²⁰³

As anotações de Lina também derivam para temas que foram caros ao Frei Lodoli, como o desperdício de materiais, onde Nervi criticava o revestimento de mármore em obras públicas monumentais - no caso a crítica se dirigia à fachada da estação ferroviária de Milão que fora executada no início do século XX num estilo indefinido - mas entendia que a verdadeira monumentalidade, de qualquer edifício, sua nobreza ou imponência funcional, não se conseguiria através destes recursos, adjetivados de retórica vulgar.²⁰⁴ Curiosamente em suas notas referentes a esta página no livro, a arquiteta deixou anotado: “parlamele fare (come fa Nervi de la stazione) la critica di un edificio (Museo)”.

¹⁹⁹ BO BARDI, 1957, p.57.

²⁰⁰ NERVI, 1945, p.35.

²⁰¹ BO BARDI, 1957, p.57.

²⁰² Ibid., p.42.

²⁰³ BO BARDI, 1957, p.57.

²⁰⁴ Vale lembrar que a fachada do edifício da Casa del Fascio (1932-1936) de Giuseppe Terragni é recoberta de mármore botticino.

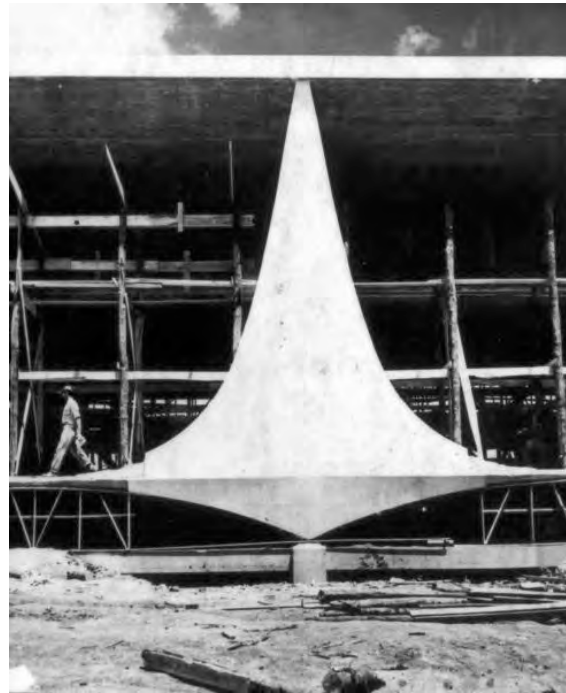


Fig.5.67: Página 60 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957. Ilustrações de *Propedêutica* sobre o tema Museu, sobre como as exigências variavam de época a época, de situação à situação, num jogo de escalas, de uma sala para exibição à Monarquia (um museu com grande pé direito e luz zenital!), à de um museu-ambulante num caminhão, ou à ideia de como a arte deveria fazer parte da vida, tal qual o projeto de Wright.

Fig.5.68: Colunas do Palácio do Alvorada sendo revestidas de mármore. Fonte: Acervo Público do Distrito Federal.

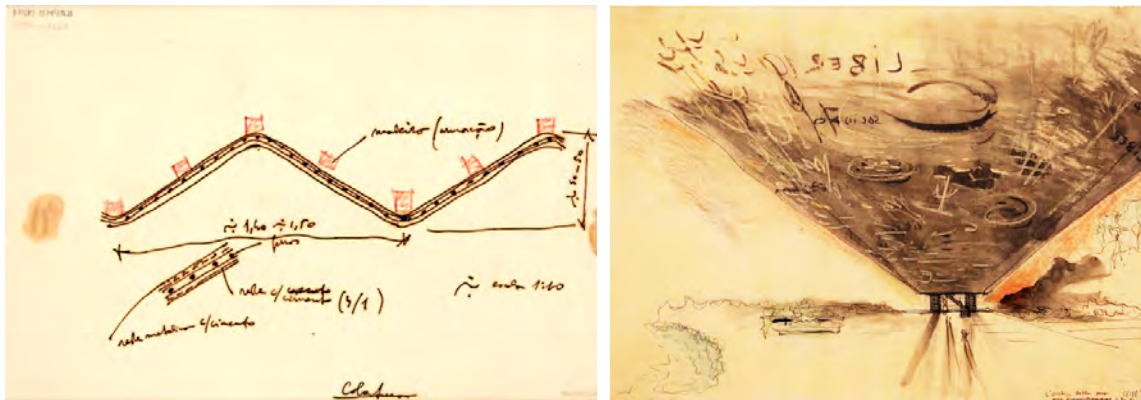


Fig.5.69: Desenhos de Lina para o MASP: à dir.: Detalhe da Cobertura 036ARQd0045, recordando as nervuras plissadas de Nervi e Marcel Breuer para o edifício da Unesco em Paris (1953); à esq.: Perspectiva do Belvedere 036ARQd0121 (1957-68). Fonte: site ILBPMB.

Contudo, nem todas as intenções de escrita da arquiteta são facilmente decifráveis. Constatamos, através de ilustrações em *Propedêutica*, que o assunto poderia ser tema de uma discussão em sala de aula a respeito da escala humana, feita através de suas composições de fotografias e gravuras de espaços relacionados à arte. A arquiteta poderia já estar pensando na ausência de revestimento da obra do seu projeto do MASP da Avenida Paulista. Por outro lado, é quase impossível não relacionar o sublinhado sobre o escrito de Nervi criticando o revestimento de mármore - argumento não citado explicitamente em sua tese - com o recobrimento dos palácios destinados à nova capital do Brasil, ainda que a crítica é frágil pois este não foi certamente o único edifício moderno a receber recobrimento, como sabemos.

Foi provavelmente a partir da leitura de *Scienza o arte del costruire* que arquiteta-professora elaborou outros dois objetivos, agora específicos e práticos, do método de projeto que iniciou a propor: um deles a princípio invariável e outro de base variável no tempo, sendo: “O exato conhecimento dos ‘espaços’ ocupados pelo corpo humano” e a “indagação direta, bem como consulta a especialista e técnicos de valor, diretamente interessados no funcionamento do organismo projetado.” Para somente depois consultar-se a literatura sobre o tema.²⁰⁵ As anotações referentes às páginas 45 e 46 nos levaram a esta conclusão, uma vez que o autor, em seu humilde bom senso, defendia o conhecimento da correta disposição planimétrica dos ambientes a partir do conhecimento de todos os aspectos da vida

que ocorreriam naquele lugar. Pier Luigi Nervi, no entanto, admitia a impossibilidade de um só projetista reunir todos estes saberes, ou bagagem e experiência de vida para responder a todo tipo de projeto, sendo necessária a existência de especialistas, e o reconhecimento de que aspectos ambientais variavam de região a região. Em seu método prático Lina Bo Bardi ainda aconselhava ao aluno a andar com o metro no bolso e a desenvolver o hábito, desde o anteprojeto, de colocar as cotas no projeto – costume talvez herdado por observação do trabalho de seu mestre.²⁰⁶

Quanto às especificidades práticas de seu método, a desconfiança do desenho como representação fiel foi uma das opiniões também advindas do livro de Nervi, onde este escreveu:

Il disegno è sempre un interprete molto infedele della realtà architettonica; solo il progettista è in caso di materializzarla con procedimenti mentali, raffronti o riferimenti assolutamente personali e non comunicabili.²⁰⁷

Nervi complementava que, como este entendimento não era totalmente comunicável através da representação gráfica, o juízo apriorístico de uma obra arquitetônica era algo muito difícil – e, sendo assim, a participação do comitente (de forma direta ou indireta) fazia desta arte uma expressão representativa, tanto de uma época como de um povo. Em *Propedêutica*, Lina fez eco destas considerações, principalmente do conselho de Nervi de que se colocasse tanto o nome do arquiteto como do proprietário nas realizações arquitetônicas.²⁰⁸

²⁰⁵ Ibid., p.60.

²⁰⁶ Ibid., p.63.

²⁰⁷ “O desenho é sempre um intérprete muito pouco fiel da realidade arquitetônica; só quem projeta é capaz de a materializá-lo com processos

mentais, comparações ou referências absolutamente pessoais e não comunicáveis.”, (tradução nossa). NERVI, 1945, p.55.

²⁰⁸ Ibid., p.55 e 56. BO BARDI, 1957, p.67.

Lina Bo Bardi compartilhou as observações de Nervi a respeito do desenho poder ser um tanto enganoso, principalmente a perspectiva transformada em arte, cujos efeitos, segundo Nervi, poderiam inclusive superar a realidade. A professora-arquiteta reconhecia a dependência da arquitetura na “arte do Desenho”, no entanto, investia contra a “obra do desenho” como representação artística, como pictórico ou cenográfico, defendendo o desenho no sentido matemático: ponto, linha e superfície; o método representativo de Garpard Monge (geometria descritiva e representação nos planos horizontal e vertical); e o desenho “seco e analítico” como o do ilustrador, e seu amigo, Steinberg - cuja ilustração foi inserida em *Propedêutica* sob o exemplo de um desenho de Le Corbusier para as vistas dos apartamentos propostos para o Rio de Janeiro na década de 30.²⁰⁹ As ilustrações de Steinberg eram satíricas, mas a arquiteta provavelmente se referia somente a sua técnica gráfica. Antes de Nervi e Lina, Lúcio Costa já havia deixado registrado em *Razões* (1934) sua preferência por um desenho desajeitado, mas com intenções.²¹⁰

Paradoxalmente, em seu trabalho como arquiteta, Lina Bo Bardi não se mostrou completamente fiel, no contraste entre doutrina-prática e prática-projetual, ao que deixou como recomendações em *Propedêutica*. Cumpriu em parte de seus croquis, principalmente os de detalhe ou mobiliário, a exigência de escala e cotas desde o início do projeto, ao mesmo tempo, elaborando belíssimas representações

artísticas de suas obras - ainda que não no sentido *Beaux-Arts* do termo - mas no que correspondeu ao entendido como “arte do desenho”.²¹¹ O artista, segundo Nervi, seria aquele que, de forma espontânea e genuína, ou de forma quase involuntária, conseguisse exprimir a síntese de seu próprio tempo²¹² – no que a arquiteta certamente atendia aos conselhos anotados do Mestre.

A arquiteta, no interesse de introduzir aos alunos uma “sequência de projeção”, dissertou ainda sobre outros métodos de projetar: a importância das maquetes (que deveriam ser sóbrias) como um exercício manual – neste trecho lembrando à obra de Focillon sobre o elogio à mão”; a validade do registro e documentação fotográfica (com a ressalva de que a maneira de ver se alterava de época a época); a filmagem como instrumento de representação por oferecer “a imagem viva de nosso movimento perante a estaticidade construtiva”.

Lina se mostrou aberta a inovações e a novos métodos de visão – sempre, porém, aconselhando acompanhamento atento dos mesmos – mas nunca negando as novas exigências e aspirações de época.²¹³ Esta não era uma visão exclusiva de Lina, recentemente, Beatriz Colomina em seu livro sobre *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1996) ressaltou a interface da fotografia e do cinema, como sistemas de representação, nas próprias decisões projetuais e de leitura espacial dos arquitetos modernos.²¹⁴

²⁰⁹ BO BARDI, 1957, p.63-64. NERVI, 1945, p.58.

²¹⁰ COSTA, 1954, p.18.

²¹¹ Ver escritos dos pesquisadores Zeuler Lima e Cláudia Cabral sobre os desenhos de Lina Bo Bardi. LIMA, Zeuler. Lina Bo Bardi, drawings. Princeton and Oxford: Princeton University Press: 2019.

²¹² NERVI, 1945, p.50.

²¹³ BO BARDI, 1957, p.66.

²¹⁴ COLOMINA, Beatriz. (Ed.) *Privacy and Publicity. Modern Architecture and Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

O engenheiro Nervi, ainda em seu livro, procurou imbuir seus leitores da responsabilidade compartilhada de cada ato criativo, uma vez que o fruto deste seria sempre um grão (por menor que pudesse ser) no complexo espiritual e material que uma geração transmitiria à outra. Estas posturas de Nervi nos remetem ao pensamento similar de R. G. Collingwood sobre a “sobrevivência integrada” do passado no presente. Lina Bo Bardi, como leitora atenta, fez anotações a respeito do que o Mestre Nervi chamava como “freios à fantasia da arquitetura”, isto é, os obstáculos técnicos, funcionais e econômicos que muitas vezes obrigam um arquiteto a optar por outras vias projetuais.²¹⁵

Para o autor, à verdadeira fase criativa ou o à primeira abordagem projetual (“dalla prima impostazione”) deveria corresponder uma sensibilidade estática, que permitisse uma definição da arquitetura como um “organismo resistente” - fazendo ou não uso de cálculos ou fórmulas aproximadas.²¹⁶ Os freios à fantasia de Nervi eram conselhos similares ao aforismo criado por Frank Lloyd Wright: “An artist’s limitations are his best friends”; e também marcado lateralmente pela candidata a catedrática de teoria.

Para Nervi, e para a atenção de sua ávida leitora, ainda que as contingências (técnicas, econômicas, construtivas) quicá fossem freios necessários às fantasias arquitetônicas, o fervor criativo do “projetista”(no caso, engenheiro ou arquiteto) poderia se ver enfraquecido caso este não estivesse numa posição de comando junto à empresa construtora da obra, assumindo pois a posição de “vero capo” e único dirigente de sua realização. Nervi acreditava na pesquisa experimental e de laboratório, do projeto ao

canteiro, da contabilidade à indústria, como um caminho para se buscar uma melhor economia de material e mão de obra e, assim como Sartoris, apostava na pré-fabricação dos elementos construtivos. Pesquisa técnica necessária para evitar a “estranha incongruência” de fazer com que velhos esquemas permaneçam em novos materiais e novos procedimentos – era necessário pensar, segundo Nervi, com “ânimo cimentício”.²¹⁷

No trecho a respeito dos materiais, em suas anotações, Lina Bo Bardi deixou registrado, novamente, a intenção de contrastar as ideias de Nervi com as de Wright. Com base nisso e nos livros consultados, pudemos perceber que, em *Propedêutica*, o último subcapítulo sobre *Atualização Metodológica*, ainda que faça referência à carreira docente de Gropius dedicada à busca de um método, foram preponderantemente os escritos de Nervi em *Scienza o arte del Costruire* (1945) - mesclados com alguns trechos do capítulo *To the Young Man in Architecture* do livro *The Future of Architecture* (1955) de Frank Lloyd Wright - os que constituíram o verdadeiro corpo do texto, portanto, a mensagem didática de Lina.

O quinto tema tratado por Lina já foi discutido anteriormente ao abordarmos a Falácia Ética, abrangendo a necessidade do professor explicar ao aluno o sentido ético da profissão, tanto ao evitar o espírito sem modéstia, exemplificado com a consciência humilde de Wright, a responsabilidade social de Gropius e a resistência às pressões do comitente - como aconselhou Nervi. Lina Bo Bardi também anotou suas recomendações sobre a consciência profissional a ser transmitida ao aluno (a responsabilidade perante a sociedade e a atenção às normas)

²¹⁵ NERVI, 1945, p.48.

²¹⁶ Ibid., p.50.

²¹⁷ NERVI, 1945, p.115.

e sobre como criar um hábito mental projetual (o método de projeto propriamente dito, onde recomendava aos professores evitar temas colossais, cuja dificuldade já seria de difícil abordagem para um arquiteto maduro). Destes conselhos de Nervi, em sua tese e anotado na contracapa de *Scienza o arte de costruire*, Lina Bo Bardi se apropriou do termo *forma mentis* de Nervi, direcionando-o para o entendimento do estudante de arquitetura da necessidade do trabalho em equipe, ou seja, da posição do arquiteto como homem coletivo.²¹⁸ Nervi havia definido *forma mentis* da seguinte maneira:

L'efficienza delle scuole, specialmente se di grado superiore, non è misurata dal numero di cognizioni che gli allievi vi possono apprendere, ma dalla possibilità di acquistare, in esse, quella speciale *forma mentis* caratteristica di ogni ramo professionale e che è la migliore guida per la corretta soluzione dei problemi offerti dalla realtà pratica.²¹⁹

No que Nervi entendia que, para os engenheiros, consistia em enquadrar exatamente cada problema e conseguir o máximo resultado com os menores recursos (meios).

No último item geral, o sexto, de sua atualização metodológica, a arquiteta retornava ao princípio de sua tese, esclarecendo que a iluminação da mente do estudante se daria mediante a consideração de problemas reais, sendo esta a verdadeira compreensão da continuidade histórica. Vale

²¹⁸ BO BARDI, 1957, p.68. A produção coletiva na obra de Lina Bo Bardi foi o tema da recente exposição na Casa de Vidro de Curadoria de Renato Anelli (junho de 2023) e do livro a ser lançado em janeiro de 2024 por Zeuler Lima.

²¹⁹ “A eficácia das escolas, sobretudo as de grau superior, não se mede pela quantidade de conhecimentos que os alunos podem adquirir nelas, mas pela possibilidade de adquirirem aquela *forma mentis* especial, característica de

ressaltar também que, ainda que não mencionado em sua tese, a arquiteta marcou com especial interesse o trecho em que Mestre Nervi aconselhava que os professores de engenharia (e provavelmente também os arquitetos), além de bons teóricos, fossem ótimos profissionais da prática.²²⁰

Para escrever sua proposta metodológica, Lina se apoiou majoritariamente no testemunho de um engenheiro e um arquiteto, ambos experientes e de grande notoriedade, o italiano Nervi e o norte-americano Wright – prováveis discípulos de Lodoli. Nervi tinha 53 anos quando escreveu o *Scienza o Arte del Costruire* (1945), e Wright 87 anos ao escrever *The Future of Architecture* (1955). Lina Bo Bardi estava prestes a completar 43 anos, ainda a realizar os seus grandes e mais célebres projetos.

Não deixa de ser surpreendente que em 2022, no livro *Radical Pedagogies*, editado por Beatriz Colomina, a tese de Lina Bo Bardi tenha recebido uma pequena resenha e apodada de teoria da arquitetura cotidiana (every-day life architecture)²²¹— é importante considerar qualquer publicação apenas como um breve guia, um convite a se explorar a obra original, a fim de evitar os famigerados *forbici e colla* que tanto desagradaram a arquiteta.

Por último, mesmo que não desenvolvidos aqui em profundidade, dentre os 14 conselhos de Wright vale destacarmos dois

cada ramo profissional, e que é o melhor guia para a solução correta dos problemas que a realidade prática lhes apresenta.”, (tradução nossa). NERVI, 1945, p.151.

²²⁰ NERVI, 1945, p.156.

²²¹ GROSSMAN, Vanessa. A Theory of an Everyday-life Architecture, p.63-64. In: COLOMINA, Beatriz. *Radical Pedagogies*. Cambridge: The MIT Press, 2022.

deles, o primeiro deles, citado em *Propedêutica*:

12. Regard it as just desirable to build a chicken-house as to build a cathedral (...)

13. Enter no architectural competition under any circumstances except as a novice. No competition ever gave to the world anything worth having in architecture (...)²²²

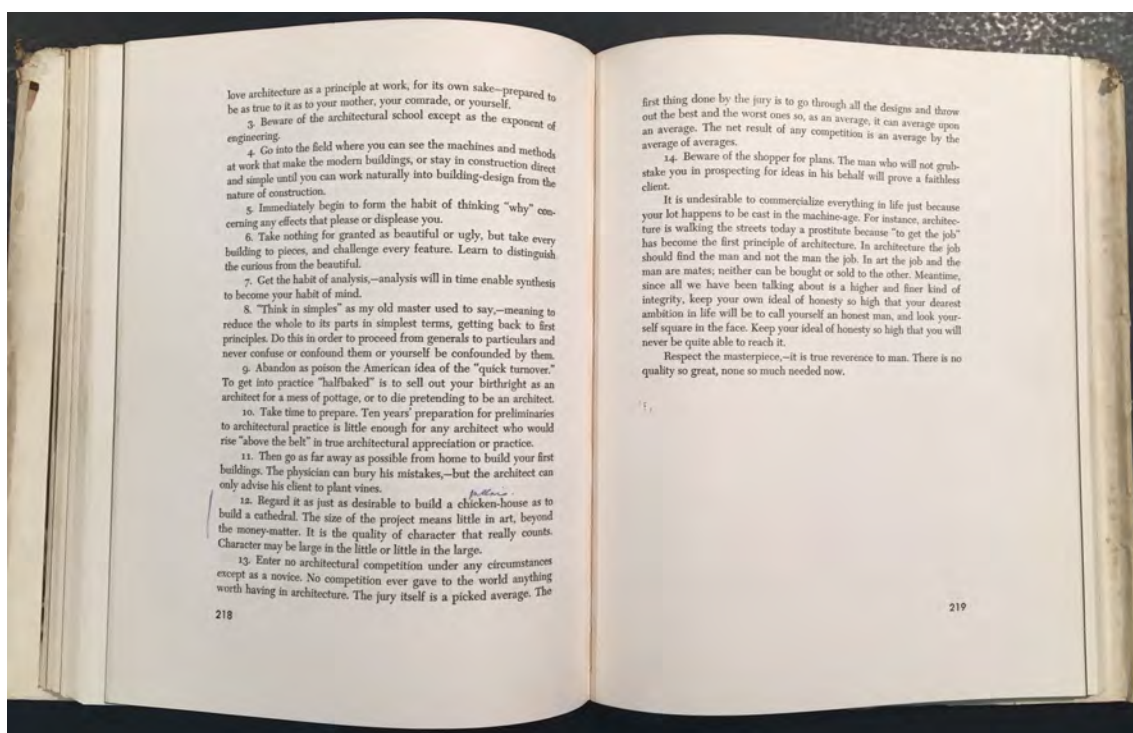


Fig.5.70: Marginálias e marcações no livro de Wright. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. Os 14 conselhos do mestre para os estudantes de arquitetura. WRIGHT, Frank Lloyd. *The future of architecture*. London: Architectural Press, 1955.

²²² "12. Considerar tão desejável construir um galinheiro como construir uma catedral (...) 13. Não participar em nenhum concurso de arquitetura, em nenhuma circunstância, exceto

como principiante. Nenhum concurso alguma vez deu ao mundo algo que valha a pena ter em arquitetura (...)", (tradução nossa). WRIGHT, 1955, p.218.

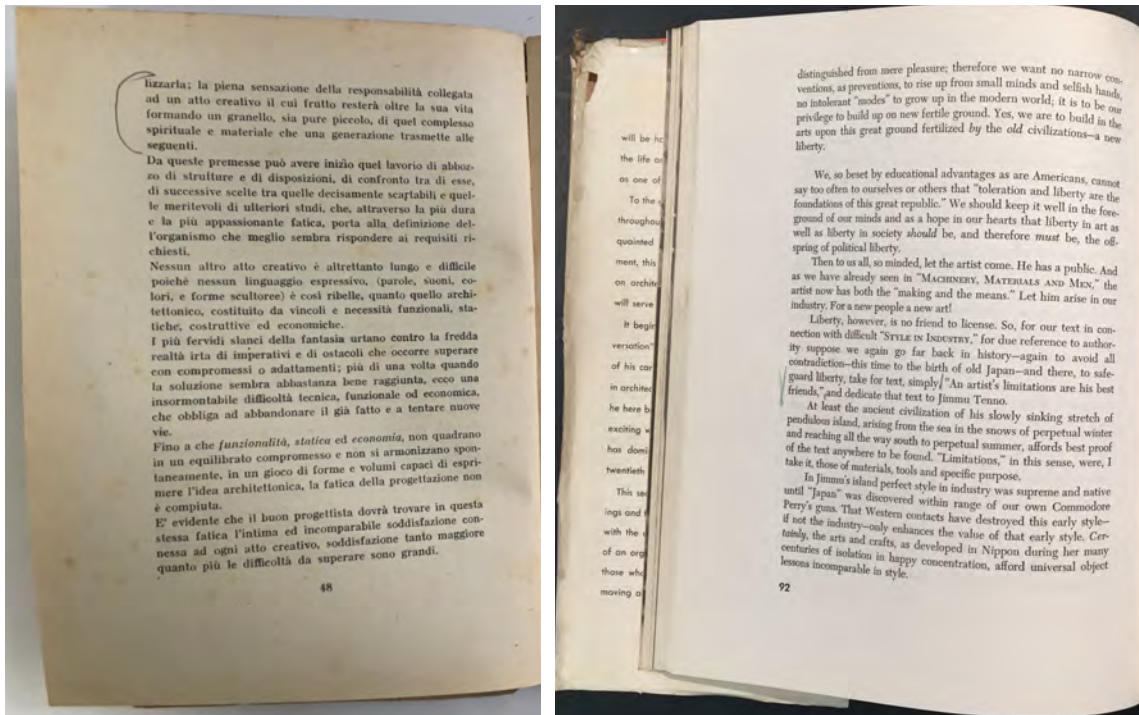


Fig.5.71: Os mencionados Livros Nervi e de Wright, ambos com marcações laterais. Fonte: Biblioteca do ILBPMB e Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. WRIGHT, Frank Lloyd. *The future of architecture*. London: Architectural Press, 1955.

5.7.2 Nervi e Brunelleschi



Fig.5.72: Página 74 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.

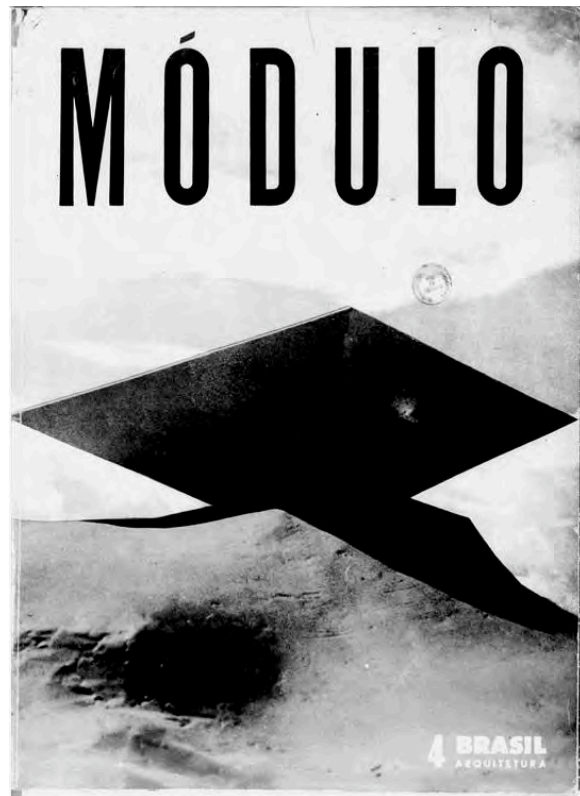


Fig. 5.73: Capa da revista *Módulo*, n.4, ano 2, mar. 1956. Fonte: Coleção Digital de Jornais e revistas da Biblioteca Nacional.

No jogo de ilustrações históricas escolhidas para *Propedêutica* não é incomum supor associações ao momento vivido por Lina em 1957, ano que aspirava à cátedra de teoria na Faculdade de Arquitetura de São Paulo.

Das ilustrações de sua tese associadas ao livro de Nervi, *Scienza o arte del costruire*, a mais eloquente é a que faz referência à construção da cúpula quatrocentista de *Santa Maria del Fiore*, monumento sobre o qual Nervi estudava as razões de suas fissuras, hesitando se haviam sido provocadas pela alteração nas fundações ou pela dilatação dos materiais (vitalidade dos muros) em função das mudanças de temperatura ao longo das estações – atitude que a arquiteta qualificava como:

(...) demonstração de atitude duvidosa e humilde que os verdadeiros mestres assumem diante do imponderável, diríamos *quasi*, do' irracional', das obras arquitetônicas.²²³

Acima da menção ao mestre, a arquiteta inseriu nas notas da ilustração um breve texto da história da construção da cúpula, narrada por Giorgio Vasari. O fato narrado, talvez de forma romântica, expõe a preocupação de Filippo Brunelleschi com a melhor forma de levar adiante a construção e o desafio (dificuldade) representado por querer cobrir uma rotunda de 45 metros de diâmetro com um cúpula octogonal, além do risco assumido no andamento da obra, pois desconhecia com precisão as limitações construtivas do monumento sobre o qual agregava um novo peso. Conforme narrado por Vasari, a interlocução e sinceridade de Brunelleschi com os operários e a sociedade fiorentina da época lhe causou inúmeras desconfianças e atrasos na obra, mas seu estudo construtivo detalhado no sistema espinha de peixe de tijolos, inclusive do

sistema de andaimes de montagem que não tocavam o chão, lhe rendeu a estatura do primeiro homem universal renascentista.

A forma piramidal egípcia, vista na gravura do século XVIII pertencente ao casal Bardi, cuja ilustração foi posicionada logo acima à da cúpula de *Santa Maria del Fiore*, pode ser associada a outro momento do relato de Vasari (não citado por Lina), onde Brunelleschi explicou a complexidade da estrutura por ele elaborada, e em cujos espigões a forma piramidal (base larga e topo estreito) seria aproveitada, tanto por questões de peso como pela condução das águas. O conhecimento histórico servia de apoio a sua intuição estática:

Considerato le difficoltà di questa fabbrica, magnifici Signori operai, trovo ch'e' non si può per nessun modo volgerla tonda perfetta, atteso che sarebbe tanto grande il piano di sopra, dove va la lanterna che mettendovi peso rovinerebbe presto. E mi pare che quegli architetti che mancano del considerare più che possono a la eternità della fabbrica, non abbino amore alle memorie, per quel che elle si fanno. E però risolvo girar di dentro questa volta a spicchi come stanno le facce e darle la misura et il sesto del quarto acuto: perciocché questo è un sesto che girato sempre pigne a lo in su, e caricatolo con la lanterna, l'uno con l'altro la farà durabile. E vuole essere grossa, ella mossa da piè braccia 3 3/ 4, e vada piramidalmente strignendosi di fuori perfino dove ella si serra e dove há a essere la lanterna. (...). L'acque della cupola terminino in su una ratta di marmo larga un terzo, e getti l'acqua dove di pietra forte murato sotto la ratta; facciasi otto coste di marmo a gli angoli nella superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede a lei et alti un braccio sopra la cupola, scorniciato a tetto, largo braccia due che vi sia del colmo e della gronda da ogni parte; muovansi piramidali da la mossa loro, per infino a la fine. Murinsi le cupole nel modo di sopra, senza armadure, perfino a braccia XXX, e da indi in su in quel modo che sarà

²²³ BO BARDI, 1957, p.74.

consigliato, per que' maestri che l'aranno a murare; perché la pratica insegna quel che si ha a seguire.²²⁴

Não seria exagerado supor que pela mente de Lina passasse paralelos de continuidade histórica entre a obra deste grande gênio renascentista, tanto com Le Corbusier com a construção de Chandigarh (pelo uso de tijolos), como com a obra do seu mais famoso e irreverente discípulo, o brasileiro Oscar Niemeyer Soares Filho – ainda que a associação que Lúcio Costa havia feito era entre Brunelleschi e Le Corbusier, e não Niemeyer.²²⁵ Isto porque no ano de 1956, na capa da revista *Módulo* n.4 figurava a fotografia da maquete para o Museu de Arte Moderna de Caracas (aqui talvez estivesse o foco da crítica a um museu anotada na contracapa do livro de Nervi), projeto de Niemeyer. As cúpulas projetadas para o Congresso e para o Senado federal também deveriam despertar naquele momento dúvidas, sobre sua complexa viabilidade técnica.

²²⁴ “Tendo em conta as dificuldades deste edifício, magníficos operários, parece-me que é impossível dar a volta à perfeição de qualquer maneira, visto que o andar superior, onde se encontra o lanternim, seria tão grande que rapidamente se arruinaria com o peso. E parece-me que os arquitetos que não consideram tanto quanto podem a eternidade da construção não têm amor à memória, no que lhes diz respeito. E assim resolvo girar do avesso esta cúpula de espigões, transformando em segmentos como são as faces, e dar-lhe a medida e ordem do quarto agudo: porque esta é uma organização que sempre vira as pinhas para cima, e carregada com a lanterna, a tornará durável. E há-de ser grande, a partir do pé, com 3 3/4 braços, e em forma de pirâmide, espremendo-se mesmo onde se fecha e onde tem de ser a lanterna. (...). As águas da cúpula terminam numa aba de mármore com um terço da largura, e despeja-se a água onde ela é feita de pedra forte murada sob a aba; faz-se oito nervuras de mármore nos cantos da superfície da

A Memória Descritiva do museu de Caracas – uma pirâmide invertida- explicava a busca por uma forma compacta e monumental, que se adaptasse ao sítio pela centralidade de seus apoios, pelos espaços livres ao redor, e pelo contraste violento entre exterior totalmente fechado e um interior aberto e iluminado com luz natural. Quanto à estrutura da obra, eis o relato:

La estructura será simple y racional, y las paredes externas com placas dobles, finas, com seis centímetros de espesor, separadas por nervios verticales com noventa centímetros de profundidad y espaciados metro a metro. Todos los pisos constituirán tirantes en la estructura, siendo que el entepiso suspenso en cuatro columnas péndulo, y tirantes em diagonal dejarán libre el gran salón de exposiciones. La solución además del interés estructural que presenta, dirigirá racionalmente todos los esfuerzos en el sentido de la fundación. La cobertura tendrá um sistema de placas protectoras de concreto y parte aprovechable para exposiciones y esculturas.²²⁶

O museu de Caracas, ainda que explicado como dotado de uma estrutura simples e racional, por se tratar, como escreveu Cláudia

cúpula no exterior, com a espessura necessária e um braço de comprimento acima da cúpula, moldadas como um telhado, dois braços de largura, com uma cumeeira e beiral de cada lado; movimentam-se piramidalmente desde o seu início até ao fim. As cúpulas devem ser emparedadas da maneira acima descrita, sem reforço, até às XXX braças, e daí em diante da maneira que for recomendada aos mestres que as emparedarem; porque a prática ensina-nos o que se deve seguir.”, (tradução nossa). VASARI, Giorgio. *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550. Einaudi, Torino: 1986, p.307-309. Disponível em: <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf>. Acesso em: jun.2023.

²²⁵ COSTA, 1954, p.11.

²²⁶ NIEMEYER, Oscar. *Memoria descritiva. Módulo*, n.4, ano 2, mar. 1956, p.71-74.

Porto,²²⁷ de uma pirâmide regular invertida de grande força plástica, passava a impressão de um equilíbrio frágil. Na contramão do sentido das águas, ou do senso comum prático, a obra de Niemeyer pode ser colocada também em paralelo com a do Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, porém o famoso zigurate invertido, indica em corte um sentido estrutural bem menos complexo, onde apenas os balanços das rampas (que aumentam de baixo para cima) contrariam, a princípio, a ideia de uma estrutura piramidal que afunila da base para o topo. A genial engenharia brasileira, a partir deste momento, passava a considerar novos desafios estruturais, ou como bem colocou Comas, “uma teoría da arquitetura que quizá esté también buscando nuevos puntos de estabilidad.”²²⁸

Na mesma edição de *Módulo* do projeto de Caracas, o texto-depoimento do engenheiro Joaquim Cardozo, mostrava, entretanto, que para ele esta busca de Niemeyer, plasmada em Brasília, poderia vir desde a Pampulha:

Nesse conjunto da Pampulha o arquiteto Oscar Niemeyer começa a manifestar a sua ilimitada força de invenção, toda ela dirigida para o problema da estrutura: estrutura no seu aspecto formal e nos seus princípios de equilíbrio. Procura purificar a forma retirando das estranhas posições de equilíbrio um conteúdo emocional que é, segundo critério de muitos, o principal atributo da ‘beleza nova’.

(...)

Cumprir assinalar entretanto que nesses projetos da Pampulha a idéia de forma purificada não repousa mais naquele espírito geométrico tradicional e sim nesse outro mais moderno de desafio e oposição

às teorias estabelecidas, onde se investigam as possibilidades de novas funções matemáticas que não se subordinam a essas teorias, introduzindo no pensamento dedutivo um sentido de aventura e talvez mesmo sugerindo uma ordem para a fantasia.²²⁹

Bruand, nos anos oitenta, qualificou o projeto para Caracas como uma radical evolução estética, como um testemunho da força criadora da técnica e da arte contemporâneas, ainda que depois concluísse que o juízo definitivo era difícil por não ter sido construído - constatando que estas ideias encontraram depois expressão plástica na amplidão de Brasília.²³⁰

O “ânimo cimentício” e o “fervor criativo” recomendado aos arquitetos, defendidos no pós-guerra por Pier Luigi Nervi, não se alinhavam exatamente com os percursos projetuais de Oscar Niemeyer ou com as soluções estruturais de Cardozo, principalmente no seu entendimento de correspondência direta entre aparência e conteúdo. Ressalva seja feita, que o próprio Nervi admitira que apenas mentes geniais, superariam com sucesso tal barreira.

Mais tarde, após sua visita a Brasília, em 1959, o engenheiro italiano deixou evidente parte suas constatações ao observar a forma purificada da Igrejinha (Igreja Nossa Senhora de Fátima), onde não se notava com clareza o caminho das forças estruturais, pois, se de fato a cobertura estivesse apoiada apenas nos pilares das extremidades (tal como a primeira explicação da Casa Canavellas), as tensões horizontais na ancoragem dos pilares ao lençol de concreto da cobertura, e os momentos de engaste em suas bases,

²²⁷ PORTO, Cláudia Estrela. Soluções estruturais na obra de Oscar Niemeyer. *Paranoá*, n. 15. p.25-51. DOI: <https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n15.2015.03>

²²⁸ COMAS, 2013, p.70.

²²⁹ CARDOZO, Joaquim. Dois Episódios da História da Arquitetura Moderna. *Módulo*, ano 2, n.4. Rio de Janeiro: mar. 1956, p.67-70.

²³⁰ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.182-183.

impediriam a execução dos mesmos. Para driblar estes impedimentos, Cardozo projetou faixas de reforço na armação da estrutura de cobertura apoiadas nas paredes de concreto laterais.²³¹

Podemos tentar imaginar qual seria a posição de Geoffrey Scott a este respeito, o crítico esteta que, no início do século XX, acreditava que o belo não estava restrito aos cálculos dos engenheiros sobre quão correta deveria ser uma estrutura (isto para ele seria uma falácia mecânica, principalmente se utilizada como juízo histórico), o autor era partidário de uma arquitetura que correspondesse à percepção pura da forma (transpondo a sensação de equilíbrio à do próprio corpo de quem vê), respondendo às contingências construtivas de lugar e época. A situação dos engenheiros se inverteu, em relação à época de Scott, era o arquiteto agora que desafiava o cálculo de engenharia, que então propiciava a realização de fantasias formais arquitetônicas, antes não possíveis, os novos pontos de estabilidade – como apontou Comas.

Por outro lado, a comparação entre as duas ilustrações contrapostas por Lina, nos pode provocar ainda outras inquietudes, principalmente se considerarmos o regime faraônico da construção das pirâmides frente a cidade-estado de uma Florença no *quattrocento*. Lina fez questão de mostrar como Brunelleschi se dirigia aos operários de seu tempo, onde o arquiteto explicava aparentemente em detalhe a dificuldade da

tarefa a ser empreendida pelos mesmos. Comparar a qualidade arquitetônica dos dois exemplares históricos (cúpula de Brunelleschi ou as pirâmides egípcias) com base nas situações de trabalho seria uma falácia ética histórica, segundo Scott, e concordamos com isso. Mas isto não nos exime de recordá-las e mesmo associá-las a relação de Kubitscheck com os operários de Brasília.²³²

Se nos atentarmos para a construção de andaimes necessárias para qualquer estrutura, como bem exemplificou Lina com os cálculos de material utilizados no navio de ferro-cimento projetado por Nervi, numa época onde considerações sobre segurança de trabalho no Brasil ainda eram muito incipientes; e recordarmos que em *Propedêutica* uma das ilustrações fez referência justamente a soldados testando a resistência de um estrado na construção do *Crystal Palace* na Inglaterra da metade do século XIX,²³³ podemos levar adiante outras correlações. É de conhecimento notório que já no início de construção de Brasília, houve desconfianças e seu grande idealizador, Juscelino Kubitscheck, foi comparado a atitudes faraônicas – o crítico Mário Pedrosa em “Reflexões em torno da nova capital”, artigo de 1957, comparou ironicamente o feito genial ao conceito de uma civilização-oásis do antigo Egito, concordando em sua conclusão com Wright e M.M. Roberto de que não estava sendo construída para a democracia.²³⁴ O arquiteto Sérgio Ferro, que

²³¹ ARARAKI, Suyene Riether; AZAMBUJA, Eduardo Bicudo de Castro; SÁNCHEZ, José Manoel Morales. Forma Arquitetônica e Função Estrutural da Igreja Nossa Senhora de Fátima em Brasília. *Paranoá*, n.15, p.63-69. DOI: <http://dx.doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n15.2015.05>

²³² “Cabe chamar a atenção para a insistência do próprio Juscelino Kubitscheck em destacar seu papel de trabalhador.” VIDESOTT, Luisa.

Narrativas da construção de Brasília. EESC-USP, 2009, p.212.

²³³ BO BARDI, 1957, p.7.

²³⁴ PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital,” Brasil, Arquitetura Contemporânea, no. 10. In: Mario Pedrosa: *Primary Documents*. New York: MoMa, 2015. Disponível em:

<<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZilsljIwMjA vMDYvMTYvMnN0a2E2MnA2al9NYXJpb19QZWR>

trabalhou na equipe da NovaCap em sua juventude, foi uma testemunha crítica da situação degradante de canteiro a que os candangos foram submetidos, chegando a seguinte conclusão:

Quase poderíamos esboçar uma regra (a qual, como toda regra, tem várias exceções): a arquitetura que deixa a sua lógica construtiva apropriada às claras, precisa de trabalho mais qualificado.²³⁵

Lina não chegou a afirmação semelhante em sua tese – pois Brasília apenas iniciara através da construção de alguns edifícios projetados por Niemeyer, mas suas referências a Lodoli (quanto ao desperdício, mesmo que se construa para um rei) e a Nervi (sobre economia e racionalidade construtiva, inclusive no canteiro), e suas composições de imagens com andaimes, cúpulas e pirâmides provocavam o questionamento didático sobre este tema. Um assunto (lógica construtiva, correspondência entre aparência e conteúdo, etc.) ainda envolto em incógnitas e exceções que serão constantes em qualquer análise de uma construção em arquitetura, sendo ainda possível refletir (e deixaremos em aberto) sobre a validade de sua doutrina contrária ao desperdício na aplicação prática através das imagens de obra de projetos posteriores de Lina Bo Bardi em parceria com o engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz.

yb3NhLnBkZiJdXQ/Mario_Pedrosa.pdf?sha=2102b301d58d857e>. Acesso em: jun.2023.

²³⁵ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.309.



Fig.5.74: Fotos da obra do MASP em construção (1956-1968) e da construção das torres e passarelas do SESC Pompéia (1978-1982).
Fonte: ArquivoArq. Disponível em: <<https://arquivo.arq.br>>. Acesso em: maio 2023.



5.7.3 nacional e nacionalismo

Quando pronuncio “los órdenes de la arquitectura”, me viene a la memoria mi extrañeza de joven angustiado huyendo de los caminos trillados de la arquitectura, donde los profesores, los libros, los manuales y los diccionarios clasificaban con solenidad “los ordenes de la arquitectura”. Es completamente cómico detenerse um segundo en ello: “!los órdenes de la arquitectura”. ¿ El orden de quién y de qué, la arquitectura de qué? !Y pensar que la máquina del mundo de la arquitectura está enarenada desde hace cuatro siglos bajo este desorden! Incluso cerca de la selva virgen, ! en Asunción! América bajo las órdenes de... Con toda la lealtad, les aseguro que me siento desfalecer por atreverme a preguntar: “Las órdenes, ¿de quién?. Me siento insolente, pero también me siento honrado.

Le Corbusier. Octava Conferência. 1929.²³⁶

A faca de dois gumes representada pela crença num constante progresso (e as aproximações entre arte e ciência), a introdução de novos materiais e sistema construtivos, os reflexos destes na experiência prática do trabalho no canteiro, parecem ter sido fontes de interesse para Lina Bo Bardi, como arquiteta-professora.

O debate já tratado sobre o perigo da monumentalidade cívica, dos “academicismos”, entre outros, somados ao da responsabilidade moral do arquiteto, são temas que levaram Lina a concluir sua tese com a vontade de corrigir o entendimento de conceitos como “nacional” e “nacionalista”, “internacional” e “cosmopolitismo”, e seu auspício a fazer parte de uma cultura mundial.

²³⁶ “Quando pronuncio “as ordens da arquitetura”, lembro-me de minha estranheza como jovem angustiado que fugia dos caminhos trilhados da arquitetura, onde professores, livros, manuais e dicionários costumavam classificar com solenidade “as ordens da arquitetura”. É completamente cómico pensar nisso por um segundo: “as ordens da arquitetura”. Ordem de quem e de quê, a arquitetura de quê? E pensar que a máquina do mundo da arquitetura foi soterrada por quatro séculos sob essa desordem! Mesmo perto da floresta virgem, em Assunção!

Eduardo Corona, professor da FAU, no *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos* do qual Lina Bo Bardi esteve inscrita, no *IV Centenário de São Paulo* em 1954, havia defendido a necessidade de uma consciência de características estritamente nacionalistas para consolidar a unidade de expressão plástica da arquitetura brasileira.²³⁷ A arquiteta via o conceito político-nacionalista como algo carente de significado relacionado à arquitetura (ou carregado de significados ideológicos superados, provavelmente pelas recentes experiências sangrentas europeias), via no cosmopolitismo uma abstração sem sentido. Lina defendia a ideia de uma arquitetura nacional com colaboração internacional, que conduziria a compor uma cultura mundial (como a *weltliteratur* de Goethe).

Para uma arquitetura nacional autêntica recomendava que se estabelecessem as teorias que prevaleceram no Brasil em seus quatro séculos de existência, e que se indagasse sobre “quantas e quais (seriam) as contribuições do elemento local que se afirmou e permaneceu no espírito de uma teoria em ato” (termo que nos recorda a noção de história de R.G.Collingwood), isto é, da prática que se estabeleceu, como história do trabalho e fadiga do homem. No subcapítulo *Conceitos e Significados da Arquitetura*, a arquiteta já havia proposto o estudo sobre a transferência das teorias e práticas da arquitetura desde que os

América sob as ordens de... Com toda a lealdade, garanto a vocês que me sinto envergonhado por ousar perguntar: “Ordens de quem? Me sinto insolente, mas também me sinto honrado.” (tradução nossa). LE CORBUSIER. *La Ciudad Mundial y Consideraciones Quizá Inoportunas*. Octava Conferencia. 1929. In: -, *Precisiones*, 1999, p.245.

²³⁷ CORONA, Eduardo. *Da Necessidade de uma Consciência Nacionalista*. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo, p.231-232, 1954. In: XAVIER, Alberto. (Org.), 2003, p.280-282.

portugueses se estabeleceram no Brasil, apoiada no livro de Robert C. Smith, onde o autor comparava a Bahia a uma réplica fidelíssima de Lisboa e do Porto.

Consciente, talvez já por antecipação, do tênue limiar de rumo político representado por qualquer direcionamento de caminho projetual (ou uma “unidade de expressão plástica”, como sugeriu Corona), Lina Bo Bardi concluiu *Propedêutica* num auspício a um retorno pela simplicidade (domesticidade e modéstia), fazendo menção ao projeto do Parque Guinle de Lúcio Costa, como “intérprete e defensor dos caracteres ‘nacionais’” – esta última palavra Lina escreveu entre aspas pois queria que o leitor recapitulasse sua definição (ou indefinição) de quais seriam as teorias (a serem ainda estudadas) de uma arquitetura nacional - indicando que o projeto de Costa remontava às origens da “autêntica arquitetura brasileira” (seguramente uma referência compartilhada com o Pedregulho de Reidy). Para, em seguida, registrar em seu texto outra provável provocação, recomendando que este mesmo caráter se encontrava intacto “nas primeiras arquiteturas de Oscar Niemeyer e de outros arquitetos seus conterrâneos.”

Lina parecia defender a continuidade da influência racionalista, porém contra o caminho da *self-expression*, ou da ousadia estrutural, mais flagrantes nas obras pós-*Brazil Builds* de Niemeyer ou, sobretudo, tal como Max Bill, temia o que esta influência representaria para o ensino da arquitetura. Quanto à atitude dos professores em relação aos alunos recomendava:

É necessário abrir aos estudantes o horizonte mais amplo, e não obrigá-los a ver numa única direção, de maneira unilateral. Sem divagações, mas, pelo contrário, indicando a extensão e as interpretações do conceito, bem como seu espírito espacial, é possível estimular o interesse do estudante e acompanhá-lo.²³⁸

Na última composição de imagens, vemos a fotografia do detalhe de fachada do Parque Guinle ao lado da ilustração sobre variadas bases e capitéis de colunas retiradas de um Atlas da Construção, livro alemão do século XIX, onde se poderia escolher - a partir de uma escolha sem, aparentemente, compromissos de lógica estrutural - maneiras diferentes de como as bases das colunas tocariam o pódio, ou como os capitéis tocariam o entablamento de um edifício.

A referência atualizada (a teoria em ato) ao manual eclético das ordens (“desordens”) da arquitetura poderia representar a continuidade da crítica de Max Bill ao ensino da arquitetura brasileira do período, agora no ano de 1957 - com a influência representada pelas colunas dos Palácios publicadas na revista *Módulo* daquele ano, onde Niemeyer associava sua invenção à evolução da coluna clássica.²³⁹

Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos, ao comentarem a passagem do projeto de Caracas a Brasília, identificam-no como o período de maior reflexão e maturidade da obra de Niemeyer, que culminará com Brasília – período também repleto “de aborrecimentos com empreendedores e das aporrinhações da crítica”.²⁴⁰ Estas, a princípio irrelevantes, chateações podem ter sido determinantes

²³⁸ BO BARDI, 1957, p.71.

²³⁹ Palácio Residencial de Brasília. *Módulo*, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, n.7, ano 3, Rio de Janeiro, fev. de 1957, p.21.

²⁴⁰ BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. O Gênio Nacional: A Preeminência de Oscar Niemeyer, p.34.

como estímulo para a concepção de outras arquiteturas, ajudando a compor este universo entrelaçado de referências, precedentes e desejos, demasiadamente humanos de fazer diferente, que movem o mundo, como o moveram o de Lina. Diríamos até que Lina, com isso, continuou a operar numa busca de associações entre racionalidades construtivas – numa comprovação do *imaginativo universal* de Vico – encontrando pontos em comum entre as teorias e práticas europeias àquelas que permaneceram no Brasil através do elemento local.



Fig.5.75: Páginas 70 e 71 de *Propedêutica* com as ilustrações mencionadas. Fonte: BO BARDI, 1957.

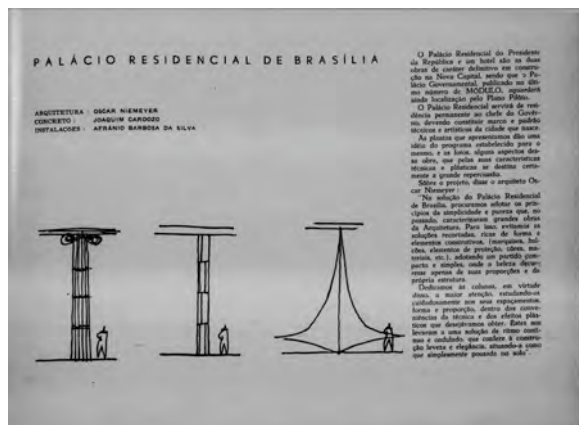


Fig.5.76: À esq.: Artigo de Niemeyer sobre o palácio residencial de Brasília e o projeto da coluna do Alvorada na Revista *Módulo* n.7 (1957), p.21. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Fig.5.77: À dir.: Ilustração selecionada por Lina do *Bilder-Atlas*. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico. HECK, Johann Georg. *Bilder-Atlas zum Conversations-lexikon: Ikonographische Encyklopädie der wissenschaften und künste*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1849, pl.VI.

6. RECOLHENDO OS FIOS

6.1 As Ilustrações do Prefácio

Ce qui différencie Léonard de Vinci des autres grands architectes, ce qui nous confirme dans l'idée qu'il n'eut avec eux que de très rares points communs, c'est qu'il inventa toujours. Ce qui en fait par ailleurs un créateur exceptionnel, bien qu'il ne nous ait laissé aucun chef-d'oeuvre spectaculaire total, bien qu'il ne nous ait légué aucun moment historique certain entièrement construit sur ses plans e sous sa direction, bien que nous ne puissions contempler de lui une architecture complète, pleinement achevée, d'un sel jet, dans une forme et un style uniques, c'est qu'il a eu – plus que tout autre et dans une mesure absolue – une vision immense de la plastique édilitaire et technique, c'est qu'il a prévu des temps nouveau, celle que nous essayons, comme lui, d'élever aujourd'hui au milieu de la tourmente.

A través l'architecture, Léonard da Vinci a largement développé le theme universel et éternel de l'autonomie de la pensée. Il a démontré que la liberté de l'art est la plus rigoureuse et la plus absolue de toutes les libertés.¹

Alberto Sartoris



Fig.6.1: Páginas 5 e 6 de *Propedêutica*.
Fonte: BO BARDI, 1957.

¹ “O que diferencia Leonardo da Vinci dos outros grandes arquitetos, e confirma a ideia de que tinha com eles poucos pontos em comum, é o fato de que ele inventa sempre. Isso faz dele um criador excepcional, mesmo que não nos tenha deixado uma única obra-prima espetacular, mesmo que não nos tenha legado um único momento da história que tenha sido inteiramente construído segundo os seus planos e sob a sua direção, mesmo que não possamos contemplar a sua arquitetura completa, totalmente acabada, numa única forma e estilo, é porque ele teve -

mais do que qualquer outro e de forma absoluta - uma imensa visão da plástica construtiva e técnica, que o fez prever uma nova era, aquela que estamos começando, como ele, a construir hoje no meio da tormenta.

Através da arquitetura, Leonardo da Vinci desenvolveu o tema universal e eterno da autonomia do pensamento. Demonstrou que a liberdade da arte é a mais rigorosa e absoluta de todas as liberdades.”, (tradução nossa). SARTORIS, 1952, p.200-201.

Iniciamos este longo percurso com especulações a respeito do texto do *Prefácio*² e como a partir daí nos guiamos para o entendimento de *Propedêutica*. Portanto, neste estágio final - tendo já percorrido o posicionamento teórico dos autores sobre os quais amarramos nossos fios interpretativos: R.G. Collingwood, Geoffrey Scott e Carlo Lodoli (P.M.Bardi) – podemos olhar com, quiçá, um pouco mais de segurança para a intenção didática de Lina Bo Bardi a partir das ilustrações deste início.

Seis imagens compõem o *Prefácio*: a representação de um cataclisma por Leonardo da Vinci (pertencente ao acervo do Museu Britânico); as alegorias da teoria, da prática e do desenho, propostas por Ripa para sua *Iconologia* (século XVII); o frontispício do tratado de Vincenzo Scamozzi, retirado de um artigo do *Warburg and Courthauld Institutes*, de 1949, que trata da famigerada discussão entre Ben Jonson e Inigo Jones sobre a autoria de uma obra, ou seja, entre um poeta e um arquiteto; e, por último, o frontispício de um livro alemão do século XVIII sobre a ornamentação de portas e janelas (mais de 100 exemplos) por Johann Rudolph Fäsch.

Todas as ilustrações mencionadas são de cunho histórico e de acervos raros, percorrendo do século XV, XVII e XVIII, sendo o artigo do *Warburg Institute* o único contemporâneo à tese de Lina Bo Bardi. Lina, não chegou a esclarecer, mas as gravuras de Ripa também foram citadas no artigo de D.J.

² Cathrine Veikos analisou as ilustrações do *Prefácio* em sua palestra de abertura da exposição “Lina Bo Bardi: to Teach is to Construct” em Baltimore, 2021, buscando associá-las ao método de leitura e interpretação de *Propedêutica*, antevendo, sem explicá-las, na gravura de Da Vinci uma crítica às confusões do período histórico de Lina.

Gordon do *Instituto Warburg* – o que nos faz pensar sobre qual seria a real fonte da ilustração (o livro de Ripa não estava entre o acervo do casal Bardi) e, desta forma, dar a este artigo uma importância maior neste contexto. Continuemos *pari passu*.

A legenda do primeiro desenho, do cataclisma de Leonardo da Vinci, com suas espirais tão a gosto de Lina Bo Bardi, diz: “Descrivi i Paesi con vento e con acqua, e con tramontare e levare del sole”.³ Lina poderia muito bem ter escolhido um desenho similar a este diretamente do livro de Alberto Sartoris sobre o genial renascentista, pois aparentou, no uso desta imagem, querer repetir as indicações deste autor de que “os materiais realmente inéditos” a serem usados na arquitetura moderna eram o ar, a luz, o verde e a paisagem natural. Sigfried Giedion, a quem Sartoris admirava, citou em *Space, Time and Architecture* (1941) os sketches de Leonardo sobre questões de território e movimento de águas, classificando suas pesquisas como o amanhecer do planejamento regional.⁴ Gombrich, em escritos posteriores à tese de Lina, fez referência às séries de desenhos de Leonardo sobre água e vento, dizendo que era claro que ali não havia uma explicação científica de um fenômeno, mas das ideias desenhadas de Leonardo sobre tal evento (o cataclisma), classificando a representação como a fusão entre teoria e percepção, somente possível através do desenho.⁵

³ “Descrever países com vento e água, e como o sol se põe e nasce.”, (tradução nossa). BO BARDI, 1957, p.5.

⁴ Giedion, 2008 (1941), p.72-75.

⁵ GOMBRICH, Ernst H. The Form of Movement in Water and Air, In: Leonardo’s Legacy: An International Symposium, ed. C. D. O’Malley (Berkeley, 1969), p.171-204. Apud. WELSCH, Wolfgang. Water or Wind? Leonardo da Vinci’s drawings Windsor 12377-12386 reinterpreted.

Nas três seguintes ilustrações, correspondentes à Iconologia - ciência voltada ao estudo e interpretação do significado dos ícones ou simbolismo artístico de uma obra – de autoria de Cesare Ripa, a arquiteta retira de seu livro (organizado por ordem alfabética) as imagens correspondentes, na interpretação do autor, à *Theoria*, à Prática e ao Desenho. A historiadora da arte Sonia Maffei, comenta como esta obra, publicada inicialmente em 1593, foi significativa no sentido de representar, a partir do Renascimento, o triunfo da parte ilustrativa sobre a parte escrita. As alegorias, segundo Gombrich, representam, através de suas combinações de imagens, o mesmo processo das metáforas, desta forma, o elemento comum entre as três alegorias escolhidas por Lina, era o compasso: o instrumento está presente na cabeça da teoria que olha para os céus, nas mãos e tocando o chão com a experiente prática que olha para a terra e, finalmente, apontando para cima e ao lado do espelho, para a alegoria que representa o desenho (única das alegorias escolhidas sendo masculina, como o artigo da palavra desenho em italiano). Importante notar que o objeto do espelho é dirigido ao entorno, e não para o personagem retratado.⁶

No texto (não citado por Lina) do Signor Fulvio Mariotelli, pertencente ao livro de Ripa, prática e teoria são conceitos separados, sendo o primeiro oriundo dos sentidos, já o segundo do intelecto – e este de influência divina. O texto do livro de Ripa mostra, assim, o início da separação entre

teoria e prática, a distância estabelecida entre o saber prático e o saber erudito, do artífice ao teórico. O desenho, na descrição de Mariotelli, foi entendido como reflexo da alma do artista, ainda que a ilustração passe a ideia de reflexo do mundo.⁷ Entendemos, a partir deste jogo de imagens iniciais, que a arquiteta lamentasse a separação no ensino da arquitetura destes conceitos: teoria, prática e desenho, unidade ainda preservada na prática dos primeiros renascentistas.

Para complementar a sequência de imagens, analisemos o frontispício do tratado de Vincenzo Scamozzi. Sabemos, através dos escritos de Memmo (discípulo de Lodoli e quem organizou a escrita de suas ideias), que este arquiteto, em sua pretensa superioridade, criticava os arquitetos de seu tempo, principalmente aqueles que não sabiam ler, nem escrever, acusando-os de seguir os princípios de Vitruvius sem entender seu propósito.⁸ Não podemos esquecer que para Lina, se considerarmos o ponto de vista de Bardi em *Viaggio nell' Architettura*, a partir de Vignola, os manipuladores do tratado de Vitruvius transformaram a arquitetura numa entediante arquitetura de fachada, sendo a “liberdade de projetar” somente alcançada quando os arquitetos souberam se libertar das regras das ordens clássicas.⁹

O artigo de 1949 de D.J. Gordon sobre o embate renascentista entre o poeta dramaturgo Ben Jonson e o arquiteto-cenógrafo Inigo Jones versava sobre egos, autorias e reconhecimento profissional, pois ambos discutiam sobre de quem seria o papel

International Journal of Art and History. December, 2018, Vol.6, N.2, p.51-65, p.63.

⁶ MAFFEI, Sonia. Laboratorio di metodologie Informatiche per la Storia dell'Arte. Iconologia di Cesare Ripa. Disponível em: <<https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/iconologia/>>. Acesso em: set. 2023. Este tema foi também tratado por VEIKOS em sua já citada palestra.

⁷ RIPA, Cesare. Iconologia. Pádua, 1625, p.158, 486, 622. Disponível em: <<https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n6>>. Acesso em: set. 2023.

⁸ MEMMO, 1834 (1786), p.172.

⁹ BARDI, 1971, p.15.

mais relevante: aquele que criou o texto, ou aquele que criou o cenário para a peça teatral (*court masque*) que encenavam, correspondendo a uma disputa entre teoria (entendida como alma ou a palavra) e prática (visto como o corpo ou o visual) leiamos um trecho:

When Jonson published the text of his masque he put his own name before Inigo's on the title-page – "The Inventors. Ben Jonson. Inigo Jones." Inigo was angry, Jonson answered him with satirical invective and we get the most famous document of the long war, *An expostulation with Inigo Jones*, with its companion pieces...¹⁰

Na disputa entre ambos, D.J. Gordon trouxe à tona outros temas, pois, como citado, Jonson decidiu retratar o conflito entre eles em outras de suas peças, mesclando, como artista, realidade e ficção – transferindo para sua arte as suas disputas, na forma de uma contestação. A diferenciação entre "invenção e expressão" foi um destes temas, sendo a invenção entendida não somente como o resultado de um processo, mas o processo em si. O personagem "arrogante" da peça de Jonson, corresponderia a Inigo Jones, quem argumentava que o visual, naquela situação, teria supremacia ao texto, e o papel do poeta teria sido apenas a tarefa de expressar a invenção de outro homem, não tendo sido, neste caso, um poeta

¹⁰ "Quando Jonson publicou o texto da sua mascarada, colocou o seu próprio nome antes do de Inigo na página de rosto - "The Inventors. Ben Jonson. Inigo Jones". Inigo ficou furioso, Jonson respondeu-lhe com invectivas satíricas e temos o documento mais famoso da longa guerra, *An expostulation with Inigo Jones*, com as suas peças complementares...", (tradução nossa). GORDON. D.J. Poet and Architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben Johnson and Inigo Jones. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. London, 1949; vol.XII, p.153.

¹¹ GORDON. D.J. Poet and Architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben

completo.¹¹ Segundo D.J. Gordon, arquitetos como Inigo Jones, assim como Scamozzi, atrelavam a arquitetura às alegorias da Teoria, Prática, Conhecimento e Invenção com o propósito de separá-la das artes mecânicas e enquadrá-la nas artes liberais, para se defenderem de argumentos como o de Jonson, ou seja, daqueles que consideravam os arquitetos apenas como artífices.

All the arts depend on the union of theory and practice – which is a mode of procedure depending on experience, acquired through memory and judgement. All the arts in fact have their origin in experience. And practice is always needed to translate it into fact. But without theory no art can reach its full stature, and without theory no man has really the right to call himself an artist.¹²

No final do artigo, D.J. Gordon revelou, na última peça de Jonson, a perspicácia do personagem que fazia referência a Inigo Jones, tendo este apelado ao amor entre os monarcas ingleses que o patrocinavam, numa alusão do vínculo estreito existente entre o amor, os sentidos, ou o meio que remeteria e uniria o homem ao cosmos, empreendendo portanto o arquiteto uma tarefa semelhante à de Deus. Na teoria arquitetônica do período, a visão do universo a partir de Pitágoras e Platão era harmônica e similar à proporção musical, fazendo com que o arquiteto vencesse a discussão. Mas

Johnson and Inigo Jones. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. London, 1949; vol.XII, pl.30, p.160.

¹² "Todas as artes dependem da união da teoria e da prática - que é um modo de procedimento que depende da experiência, adquirida através da memória e do julgamento. Todas as artes têm, de fato, sua origem na experiência. E a prática é sempre necessária para a traduzir em atos. Mas sem teoria nenhuma arte pode atingir a sua plena estatura, e sem teoria nenhum homem tem realmente o direito de se chamar artista.", (tradução nossa). *Ibid.*, p.166-167.

para D.J. Gordon, a peça de Jonson era satírica, portanto, para a realeza este seu conceito de amor, não passaria da ideia de um tolo, concluindo o autor:

(...) que ridículo para um Inigo achar que conseguiria reduzir a um conjunto de tábuas matemáticas, os segredos da harmonia universal!¹³

A crítica de Jonson com suas peças era dirigida a Inigo Jones, se apoiando nas regras dos seguidores de Vitruvius; já a crítica de Lina em 1957, através dos escritos de D.J. Gordon, era certamente direcionada para o que ela entendia como “academicismos”, ou o moderno transformado em regras.

Lina Bo Bardi não narrou todo este imbróglio em *Propedêutica*, apenas transcreveu o escrito em latim no friso do portal presentes no frontispício do tratado de Scamozzi: *Nemo huc liberalium artium experts ingrediatur* (Ninguém deveria entrar aqui sem conhecer as artes liberais) fazendo referência aos desenhos das alegorias ali representadas. Se prestarmos atenção nelas veremos que apresentavam similaridades às alegorias de Ripa – e que estas, por sua vez, já haviam sido emuladas por Inigo Jones (como vemos nas ilustrações do texto de D.J.Gordon).

A candidata a professora catedrática, provavelmente, trazia como base de discussão de uma disciplina, através destes escritos e ilustrações, o tema da origem da arrogância do artista - em sua necessidade de diferenciação do artesão, visto como desprovido de teoria, ou sua postura de entendedor das leis do universo – além, como vimos, da apropriação de referências

em arquitetura através do predomínio do meio visual.

A última ilustração escolhida por Lina para o início de sua tese era do frontispício de um livro alemão do século XVIII, do arquiteto Iohann Rudolph Fäsch, com o título: “Instruções básicas para a ornamentação de janelas, escritas em regras curtas e explicadas com 100 figuras”. O catálogo citado é ilustrado com variadas composições de ornamentações barrocas e neoclássicas aplicadas sobre um mesmo tipo de abertura.¹⁴ A possível crítica atualizada seria a um predomínio da referência visual decorativa se sobrepondo a um sentido construtivo que pouco varia (o vão da janela é sempre o mesmo) parece ficar evidente nesta referência histórica. Num deslocamento de conceitos, poderíamos entender a crítica de Bill ao uso indiscriminado do *brise-soleil*.

É possível ainda estabelecer analogias -sobre os difíceis limiares na atribuição de autoria num processo de invenção em equipe - entre o artigo referente a estas discussões entre Ben Jonson e Inigo Jones, com o famoso episódio da publicação dos croquis de Le Corbusier trazendo para si a autoria do MESP, projeto da equipe dos arquitetos brasileiros, sob consultoria do arquiteto franco-suíço.¹⁵

Porém, independentes das rivalidades de Lina Bo Bardi e do interesse manifesto em reavivar as discussões sobre o suposto “academicismo” do modernismo brasileiro de influência corbusiana e depois da influência de Niemeyer – “do gênio criador de

¹³ Ibid., p.175.

¹⁴ FÄSCH, Johann Rudolph. *Grund mässige Anweisung zu den Verzierungen der Fenster in kürzte Regeln verfasst und Mit 100 kuppffern erläutert durch Johann Rudolph Fäsch*. XVIII (Nürnberg, 1720). Disponível em: <

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/faesch1720bd2/0002/image_thumbs >. Acesso em: set. 2023.

¹⁵ Sobre o episódio ver em COMAS, 2002 (Um depoimento), p.12.

formas” sobre o ensino,¹⁶ há, aparentemente ao lado de tudo isso, um genuíno espírito de preocupação didática de uma disciplina (a teoria da arquitetura), historicamente fundamentada na prática do desenho e na transmissão de referências de cunho visual que, quando desprovidas de base crítica, conduzem o discente ou o arquiteto a seguir regras (conduzidos pelas premissas de equívocos da crítica?) e modismos auto impostos, tolhendo com isso a autonomia do seu pensamento, a atenção ao mundo real e, conseqüentemente, a sua liberdade de projetar.

¹⁶ BO BARDI, Lina. Teoria e filosofia da arquitetura. Manuscrito editado na primeira aula no curso de arquitetura da Faculdade de Belas Artes da

Universidade Federal da Bahia em 1958. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.), 2009, p.81-86.

6.2 Os Fios e o Percurso

(...) e tudo isto não se aprende somente nos livros. (...)

Lina Bo Bardi.¹⁷

Segundo R.G. Collingwood, a experiência transmitida pelos livros só faz sentido se ainda mantiver ligações com o presente – ou chamado por ele de “living past” (a sobrevivência integrada). Somente através das conexões que ainda conseguimos estabelecer com o presente, o estudo histórico se transforma numa “história em ato”. No caso da arquitetura, na busca de entendimento do que motivou as decisões arquitetônicas, ou em linhas gerais, a transformação física do mundo pelos homens, ou os registros por eles deixados, enfim, o para quê fizeram isso? E o olhar para a história, acreditamos, deve ser feito através de uma consulta às fontes originais (ou obras), para não se cair numa história de *forcibi e colla*, de assimilação e transferência do precedente de forma irrefletida.

O moderno defendido por Lina, como continuidade histórica, era um moderno que queria, sobretudo, possuir “consciência histórica”, como a de Viollet-le-Duc - no sentido dar crédito às contribuições daqueles que vieram antes de nós. Para ela, a consciência histórica, era, de fato, a própria teoria, ou as “teorias em ato” que permaneceram de alguma forma e podem ser estudadas, através dos registros, sejam eles edifícios, livros, documentos ou, no nosso caso, marginalias.

Entretanto, não temos dúvida que os livros utilizados em *Propedêutica* foram os catalisadores de sua contribuição teórica para a reflexão do que seria *um moderno historicamente fundamentado* - num sentido diferente ao aplicado por Leatherbarrow ao

¹⁷ BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. Revista Projeto. São Paulo. N.133, 1990, p.103-

108. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.), 2009, p.165.

estudar a obra de Le Corbusier -, pois Lina busca que este diálogo com o passado analise a consciência histórica destas escolhas, destas continuidades. Os caminhos paralelos que partiram da civilização ocidental, traçados em seu papelzinho e semelhantes ao escrito por Sartoris, eram: o caminho da renascença ao racionalismo de influência corbusiana (com sua revisão, bem como a de Sartoris, pós segunda guerra mundial), e o caminho orgânico do barroco (com a crítica de Lodoli) até Wright. Caminhos que não eram lineares, mas titubeantes e repletos de deslocamentos de conceitos. No entanto, em 1957, para ela, os fundamentos do moderno, do *Razionalismo*, parecia estar em risco: Lina auspiciava no contexto brasileiro a procura de conexões e/ou sincretismos entre a cultura do elemento local e a transferida cultura ocidental, unindo-se à cultura mundial, numa busca, principalmente, de “simplicidade construtiva” (as primeiras arquiteturas de Niemeyer, dizia provocativamente); temendo, aparentemente, a possível conciliação do moderno com uma história já superada. Isto, para ela, representaria um desvio de rota, seja através de uma história presa a dogmas sobre o projetar ligadas à tradição acadêmica - o que rejeitaria parte das conquistas da modernidade - seja associada a nacionalismos e discursos falaciosos.

Lina expressou sua preocupação docente, compartilhando o depoimento de Gropius, a respeito da impaciência dos alunos, em sua procura por receitas e regras – como sendo algo que invalidaria todo potencial da busca moderna, traçando, portanto, o citado desvio de rota. Gropius sabia que estas regras haviam repercutido através dos aforismos, ditos e esquemas divulgados pelos próprios protagonistas do moderno no século XX. O arquiteto, em suas preocupações estéticas, havia passado a vida na busca de um novo

conjunto de valores que pudesse ser a expressão do pensamento e sentimento deste novo tempo.

Quando a arquiteta candidata a catedrática auspiciou por um novo humanismo, apoiada nos escritos de Geoffrey Scott, um humanismo “frio”, um humanismo técnico, pareceu confiar, apesar da experiência sangrenta da segunda guerra mundial, na aproximação possível entre arte e ciência, entre progresso e consciência humana. Seguindo o seu mestre Pier Luigi Nervi, entendia que a compreensão estática e as necessidades funcionais da arquitetura eram concepções que se alteravam com a introdução de novos materiais e novas necessidades ao longo do tempo e, por serem determinantes, transformariam a linguagem arquitetônica em algo que não deveria ser enquadrado em esquemas contra a sua natureza, ou contra a natureza dos materiais.

Ao longo da história, esta mesma busca por receitas e regras em arquitetura, em muito como consequência da fortuna patrimonial de Vitruvius, havia conduzido a crítica em arquitetura, a partir do século XIX, a percursos vistos por Geoffrey Scott como falaciosos ou equivocados, onde preconceitos (ou a supervalorização de conceitos) romântico-literários, romântico-naturalistas, mecânicos e éticos se sobrepuseram ao entendimento da complexidade arquitetônica em si, tendendo para visões romântico-nacionalistas.

Ao mesmo tempo, Lina Bo Bardi expressou em *Propedêutica* a recomendação aos professores, mas voltada aos alunos, de sempre hesitarem em expressar conclusões, aconselhando sempre a dúvida (ou a região das contradições de Lessing), como exemplo de humildade projetual – diferente da humildade de personalidade, entendamos,

pois esta foi pouco comum em Wright, Le Corbusier ou Mies - pois a crítica da arquiteta tinha endereço, a *self expression* de Oscar Niemeyer. Além de aconselhar a necessidade de aquisição de experiência prática, ligada à realidade (com o medir e inquerir o mundo), tal como ansiavam os estudantes da FAU de seu tempo. Lina seguramente queria abrir-lhes os olhos para as interpretações que considerava falaciosas em arquitetura, afastá-los do que considerava juízos equivocados sobre o exercício de projetar.

Das referências da Itália *Comacina* ao seu concurso de catedrática na “New York dos trópicos”, e sua visita naquele mesmo ano para a do Trópico de Câncer, ou para o país dos tímidos, como chamara Le Corbusier aos Estados Unidos da América, Lina Bo Bardi soube criticar aquilo que lhe interessara fazendo uso de seu profundo conhecimento histórico, transformando a história em uma “história viva” permeada de ironias. A arquiteta deveu, seguramente, o seu afiado espírito e técnica gráfica para a crítica (numa época onde as ilustrações falam mais do que o texto) ao contexto italiano de sua formação e, por intermédio de P.M.Bardi, o seu conhecimento das irreverências setecentistas do frade franciscano Carlo Lodoli.

Como vimos, a consciência histórica, ou de precedência, da arquitetura moderna explorada, não sem sabida provocação, pelos escritos de Alberto Sartoris havia sido criticada por Bruno Zevi como um protecionismo às origens italianas. No entanto, a ideia racionalista de Sartoris não se restringia à Itália, mas a identificar exemplos históricos de racionalidade arquitetônica (o gênio humano compreendido por Vico) correspondentes aos anseios modernos – conceito que Lina Bo Bardi soube incorporar ao seu discurso e ao

seu olhar frente ao mundo e, sobretudo, ao Brasil.

6.3 A crítica em Ato

(...) porque há muitas coisas para se fazer no Brasil. Eu não estou falando de arquitetura estabelecida em categorias como hotéis, hospitais, casas, mas na possibilidade de se fazerem cidades. Por exemplo, está na moda denegrir Brasília. Achar que é uma porcaria, que se morre de tédio, que são muitos quilômetros para poder se chegar a algum lugar, e de noite não se sabe o que fazer. Eu acho Brasília maravilhosa e costume dizer que sem Brasília, por ter sido feita em poucos anos, o Brasil ainda seria uma republiqueta sul-americana. (...)

Lina Bo Bardi em conferência para o XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos (1991).¹⁸

Desde o episódio da palestra de Max Bill para os alunos na FAU em 1953, no ano anterior às correspondentes comemorações do *IV Centenário de São Paulo*, a crítica ao perigo de um academicismo da arquitetura brasileira foi colocada de maneira contundente, gerando, como é sabido, bastante reação da parte brasileira ao não querer digeri-la, rebatendo com outras investidas como a carta resposta de Lúcio Costa, no que num ritmo ascendente culminou num imbróglio de dimensão internacional, (de “cultura mundial”?). Este assunto já foi amplamente estudado por pesquisadores, e os textos originais dos variados posicionamentos estão disponíveis para leitura.¹⁹

Como já vimos, acreditamos que Lina Bo Bardi, em *Propedêutica*, ao tocar temas históricos sensíveis, e exibindo erudição, trazia ao debate, na forma de uma sutil denúncia, o que entendia como as falácias da crítica relacionadas ao seu tempo, atentando para o risco de desvio do que se concebia como preceitos modernos democráticos e sociais. Os temas a serem discutidos com os

¹⁸ Arquitetura, cidade e natureza – Congresso Brasileiro de Arquitetos (out-nov.1991). São Paulo: Ed. Empresa das Artes, 1993, p.19-21. In: BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. Revista *Projeto*, São Paulo, n.133, 1990, p.103-108. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.), 2009, p.180-184.

¹⁹ Ver Revista *Habitat* n.14, fev.1954 (A); e *Architectural Review*, oct.1954, vol.116, N.694 com a matéria Report on Brazil, p.235-248. Ver Xavier, 2003, cap. O Olhar estrangeiro. Ler também a ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese de Doutorado. UFRGS, PROPARG, 2005, cap.5.

alunos e exemplificado nas ilustrações de sua tese, sugerem paralelos a possíveis falácias da crítica, no ano de 1957. A fonte de origem e destino, tanto a que atizava como a que recebia estas investidas, parece estar na divulgação feita em torno à construção de Brasília, bem como na exaltação dos grandes feitos do gênio individual de Oscar Niemeyer. Ao que tudo indica, a arquiteta deixou isto expresso de forma um tanto velada em sua tese, pois deveria ser voltada ao ensino da teoria da arquitetura.²⁰ Lina Bo Bardi queria contribuir para uma reflexão de um *moderno historicamente fundamentado* em sentido crítico (não como crítica à história propriamente, mas a sua continuidade no presente, sobre qual continuidade ou quais fundamentos eram os desejáveis) - deixando a interpretação atualizada (a história viva ou em ato) aberta ao leitor em diversos aspectos, entendemos assim:

1. ao mencionar as estruturas e sua “consciência histórica” e sobre a importância de dar créditos aos precedentes: parecia indicar o necessário reconhecimento do papel de Le Corbusier na arquitetura do grupo de Oscar Niemeyer;

2. ao defender a fusão (existente na história) entre arquitetura e engenharia, bem como a da arquitetura com o urbanismo; voltava o foco para o papel *sine qua non* do engenheiro na materialização das obras do período, e a aparente dissociação inicial no concurso de Brasília entre arquitetura e urbanismo;

3. ao querer entender as transferências das teorias e práticas ao “Novo Mundo”; assinalava simultaneamente o papel preponderante do precedente nas concepções arquitetônicas modernas, na

continuidade da tradição de cópia ou de transferência cultural, buscando entender as transformações e participação do “elemento local”.

4. ao apresentar as relações históricas estabelecidas entre arquitetura e natureza; denunciava veladamente as falácias naturalistas da crítica de exaltação da arquitetura moderna brasileira em sua correlação com o ambiente natural;

5. ao contrapor medida humana, e os valores da sociedade, a monumentalismos em diversos períodos históricos; denunciava as falácias éticas da crítica e suas contradições: o monumental visto nos períodos autoritários, no Estado Novo e como estava sendo visto em Brasília;

6. ao expor o avanço histórico da arquitetura através da ciência da balística e o descompasso entre progresso e consciência humana; denunciava o perigo de uma crença na técnica desprovida de humanismo;

7. ao identificar a mudança estética e de representação em arquitetura causada pela introdução de novos materiais e sistemas construtivos como sendo fator determinante para a transformação, mais do que uma vontade de estilo; recordava a possível adoção de um estilo (o moderno brasileiro) nem sempre no mesmo passo dos avanços materiais e sistemas construtivos disponíveis;

9. ao mostrar historicamente como a relação entre arquiteto e comitente conduziu a novas arquiteturas; fazia provavelmente uma menção à estreita relação entre Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer;

²⁰ Ver tese de Luisa Videsott sobre a publicidade e as fotografias do período publicadas em sua maior parte nas revistas *Módulo* e *Manchete*. VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da Construção de Brasília*. Mídia,

fotografias, projetos e história. (Tese) USP, Escola de Engenharia de São Paulo, 2009. (Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade, orientador).

10. ao defender o sentido espacial do conjunto da arquitetura e seu vínculo estreito com o urbanismo, assim como o risco da arquitetura se tornar cenografia, tendo sempre como pano de fundo as lições (nem sempre aprendidas) da história, alertava novamente para as falácias românticas e mecânicas do período.

6. 4 Da crítica à teoria

Finalizamos especulando sobre possíveis derivações imagéticas que influenciaram a obra de Lina, a partir dos caminhos percorridos por ela através da bibliografia utilizada em *Propedêutica* - que entendemos como tendo sido um trabalho de crítica desenvolvido por Lina, a princípio direcionado aos docentes da FAU daquele momento.

Acreditamos que muitos dos temas, inclusive de índole filosófica, tratados nos textos ou ilustrações dos livros pesquisados se tornaram ingredientes de precedência em sua própria prática projetual. A arquiteta pode ter explorado deliberadamente em suas arquiteturas estratégias que motivassem, talvez, as ditas interpretações falaciosas da crítica, na sobreposição de conceitos românticos aos puramente arquitetônicos.

Vera Luz, ao escrever uma resenha sobre o livro de *Sutis Substâncias da Arquitetura* de Olívia de Oliveira, disse sentir falta de uma interpretação mais racional da obra da arquiteta italiana. Vera Luz, sem mencionar Scott, estava se lamentando dos supostos equívocos da crítica:

O texto aponta para uma rede de possibilidades de significados, sobrepõe camadas chegando, em certos momentos, a flertar com o onírico. (...)

A linguagem da paixão é cifrada, individual, cheia de particularidades, permite incursões por territórios e lógicas que a racionalidade não contém. Mas existe também uma dimensão racional implacável na obra de Lina Bo Bardi, racionalidade a qual, ao que nos parece, mede, ordena, calcula, organiza. (...)

Parece que a obra de Lina Bo Bardi instiga essa busca (a onírica). Que venham, pois,

os livros nos convidar a pensar. Ou ao menos sonhar.²¹

A racionalidade que conduziu as decisões projetuais de Lina seguramente flertou com temas românticos e pitorescos: a natureza como decoração exterior da arquitetura ou como inspiração para elementos da arquitetura. A referência a tipologias históricas passadistas como torres, fortes e exedras. A possível analogia a obras de arte e gravuras correlatas, como a obra de Piranesi. O pitoresco esteve presente em seu olhar às origens, sua referência declarada a elementos da arquitetura vernacular brasileira, sua atenção às soluções do elemento local, do homem comum.

Os temas mecânicos atraíram imensamente o seu interesse, explorados na sua parceria com engenheiros, primeiro Nervi depois José Carlos Ferraz, onde exploraram tanto os limites da engenharia em grandes vãos em concreto armado, desafiando a lógica do senso comum, sem aparentemente mascarar a percepção do peso das estruturas, como elementos de pré-fabricação (estes também com o arquiteto João Filgueiras Lima – Lelé).

Os dilemas éticos sobre monumentalidade cívica de um edifício e sobre o próprio conceito do belo, estiveram presentes nas discussões sobre suas obras mais representativas.

²¹ LUZ, Vera. Jogos caleidoscópicos em Lina Bo Bardi. *Vitruvius*, resenhas online, 053.01, ano 05, maio 2006. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/05.053/3140>>. Acesso em: jan. 2021.

²² COMAS,3X2. *Arq.texto 14*. maio-jun.2009, p.146-189, p.149. Le Corbusier havia criticado o “plan paralysé” na sua segunda conferência em Buenos Aires, em 1929, como uma construção dispendiosa com iluminação medíocre. LE CORBUSIER, 1999, p.58-61.

²³ Segundo Granatella, Giambattista Vico sugeriu um novo caminho para o entendimento e a

A arquiteta percorreu todas estes temas explorando possibilidades compositivas com racionalidade e lógica construtiva, a partir de disposições geométricas, onde novamente a pesquisa renascentista de planta central (ou, em alguns casos “uma planta paralisada” esperta)²² de Leonardo da Vinci assume um protagonismo, unidas historicamente às explorações de geometrias espiraladas, proporções áureas, traçados reguladores presentes nos tratados clássicos do academicismo *beauxartiano*, além das explorações de artistas concretistas modernos. Todas estas fontes estavam e ainda estão ligadas à racionalidade e emoções humanas que atravessam e conectam culturas (ligadas à continuidade da história e, portanto, à cultura mundial). Lina sabia disso, mas também sabia que não havia receita para projetar, pois as escolhas de sua lógica de proposições foram de conteúdo: os novos e os tradicionais materiais da arquitetura, as condicionantes ambientais de Sartoris, as técnicas construtivas de Nervi, a relação com o comitente, buscando inspiração tanto através da rivalidade quanto na admiração da arquitetura de seus contemporâneos.

Todo este percurso não bastou para entender os *imaginativos universais*²³ (a razão e a emoção) que geraram a “energia

prática do conhecimento como um processo concreto vinculado à experiência humana, superando a dualidade entre razão e imaginação, com sua teoria dos imaginativos universais: “As such, these universals are understood as a process, not as an entity. They make possible a model of concept formation where imagining is not simply an alteration of ordinary thought, but it is a different process of thinking in which the reference to concrete human experience is brought together with the need to find concepts both universal and shareable. This is the epistemological principle that allows Vico both to overcome the traditional disjunction of reason

vital”²⁴ dos projetos de Lina Bo Bardi, mas sim para entender a origem e as fontes de uma parte de sua arquitetura, com vínculos indissociáveis de sua tese de cátedra.

De todos os seus projetos, talvez o da Igreja do Espírito Santo do Cerrado seja o que mais encontra correlação com os temas tratados em *Propedêutica* ou com sua doutrina didática, inclusive por deixar evidente a sua proposição do que seria interpretar a arquitetura do elemento local e construir com humildade no cerrado brasileiro.

Selecionamos alguns dos precedentes identificados mostrando visualmente esta correlação (ver Caderno *Mnemosyne*).

and imagination and to occupy some relatively uncharted philosophical territory.” “Como tal, estes universos são entendidos como um processo, não como uma entidade. Tornam possível um modelo de formação de conceitos onde a imaginação não é simplesmente uma alteração do pensamento comum, mas é um processo de pensamento diferente no qual a referência à experiência humana concreta é reunida com a necessidade de encontrar conceitos tanto universais como partilháveis. Este

é o princípio epistemológico que permite a Vico tanto superar a disjunção tradicional da razão e da imaginação como ocupar um território filosófico relativamente inexplorado.”, (tradução nossa). GRANATELLA, Mariagrazia. Imaginative universals and human cognition in *The New Science of Giambattista Vico. Culture & Psychology*, Vol.21, n. 2, 2015, p. 191.

²⁴ BARDI, P.M. Il Socrate dell’Architettura. *Lo Stile*, n.30, jun. 1943.

6.5 Saindo do Labirinto

Così è (se vi pare)

Luigi Pirandello (1917)

A última referência citada em *Propedêutica* foi a do artigo de Wyffels-Simoens, “*Note sur le Labyrinthe de la Cathédral de Reims*” publicada no *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, em maio-junho do ano de 1957.²⁵ Deste texto a arquiteta Lina Bo Bardi extraiu as ilustrações do labirinto que escolheu para a capa e página final, a número 90, de seu trabalho (antecedendo o Índice de Nomes).

Segundo Wyffel-Simoens, por mais de sessenta anos as interpretações sobre o significado das figuras no labirinto de Reims pelos historiadores de arte foram das mais variadas. Do labirinto original, pouco restou, destruído no século XVIII, apenas se conservando uma cópia desenhada por Jacques Cellier no século XVI e conservada na Biblioteca Nacional da França.²⁶

Simoens explicou que o objetivo de seu texto era propor uma nova hipótese, uma vez que o objetivo dos estudos, até então, tinham sido voltados a determinar as datas (do séc. XIII) que cada arquiteto representado nos ângulos do labirinto trabalhou na construção, além de atribuir a eles a parte, e conseqüentemente a importância, da construção que lhes coube. Na sequência a historiadora narra detalhadamente todas as variadas hipóteses já apresentadas, mostrando o estado da arte da pesquisa, para no final apresentar a sua conclusão, de forma bastante simples:

(...) le plus grande architecte doit être représenté au centre, et il est entouré de ses collaborateurs. Son nom est malheureusement inconnu et nous ne pourrions jamais que faire des hypothèses

²⁵ O concurso para o plano piloto de Brasília foi em março de 1957. A revista *Módulo* n.7 divulgou em suas páginas em julho do mesmo ano.

²⁶ Hoje em dia, a ilustração é símbolo dos monumentos a serem conservados e restaurados na França.

plus ou moins valables. Mais pour les quatre architectes qui l'entourent, il faut, me semble-t-il, les placer d'après l'ordre où ils sont placés sur le chemin qui trace le "dédale" lui-même (...) ²⁷

Em 1957, Lina - assim como fez Wyffel-Simoens ao atribuir o lugar central da composição ao arquiteto protagonista pela construção Catedral de Reims, bem como a posição de definidor da ordem dos demais encarregados pela obra - pareceu querer trazer mais uma vez a herança corbusiana (e suas polêmicas) para o centro do debate sobre o ensino de arquitetura no Brasil.²⁸

Podemos inclusive nos perguntar sobre os mestres modernos citados por Lina, qual foi a ordem apresentada por ela ao escrever *Propedêutica?* Le Corbusier, Nervi, Wright, Mies e Gropius.

²⁷ "(...) o maior arquiteto deve estar representado no centro, rodeado pelos seus colaboradores. O seu nome é infelizmente desconhecido e só podemos fazer suposições mais ou menos válidas. Mas quanto aos quatro arquitetos que o rodeiam, parece-me que devem ser colocados pela ordem em que aparecem no caminho que traça o próprio "labirinto"(...)" WYFFEL-SIMOENS, M.L. Note sur le labyrinthe de la Cathédral de Reims in Gazette des Beaux-Arts, Paris, maio-junho de 1957, p.339.

²⁸ A relação de Oscar Niemeyer com o ensino de arquitetura no Brasil ocorreu em meio a polêmica, entre admiradores e detratores. Como já escrito no início deste trabalho, segundo pesquisa de Felipe Contier, Niemeyer havia sido impedido de lecionar na FAU em 1951, mesmo com a greve de

alunos pedindo que assumisse a disciplina de grandes composições. Anos antes disso, em 1949, Oscar Niemeyer havia estado pela segunda vez em Porto Alegre para ser paraninfo do curso de Urbanismo do IBA, tendo vindo acompanhado de Eduardo Corona, emprestando o seu apoio para o movimento de criação de uma faculdade de arquitetura autônoma. Ver: MARQUES, Sérgio. A Faculdade de Arquitetura da UFRGS, o ensino e a Arquitetura Moderna no Sul (1940/1960). In: SABOIA, Luciana; MEDEIROS, Ana Elisabete; FERRARI, Paola. (Orgs.) Projeto, ensino e espaço universitário: o Instituto Central de Ciências (ICC-UNB) e outras arquiteturas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2023, p.62-83.

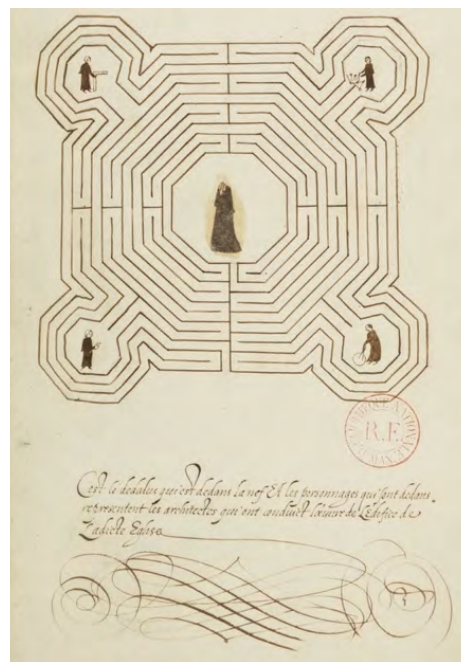
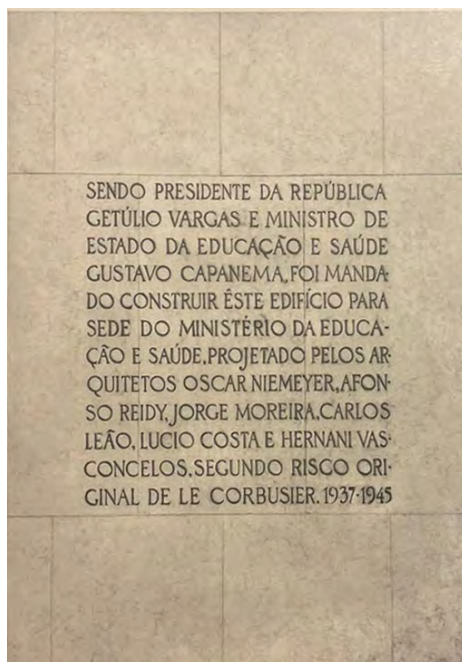
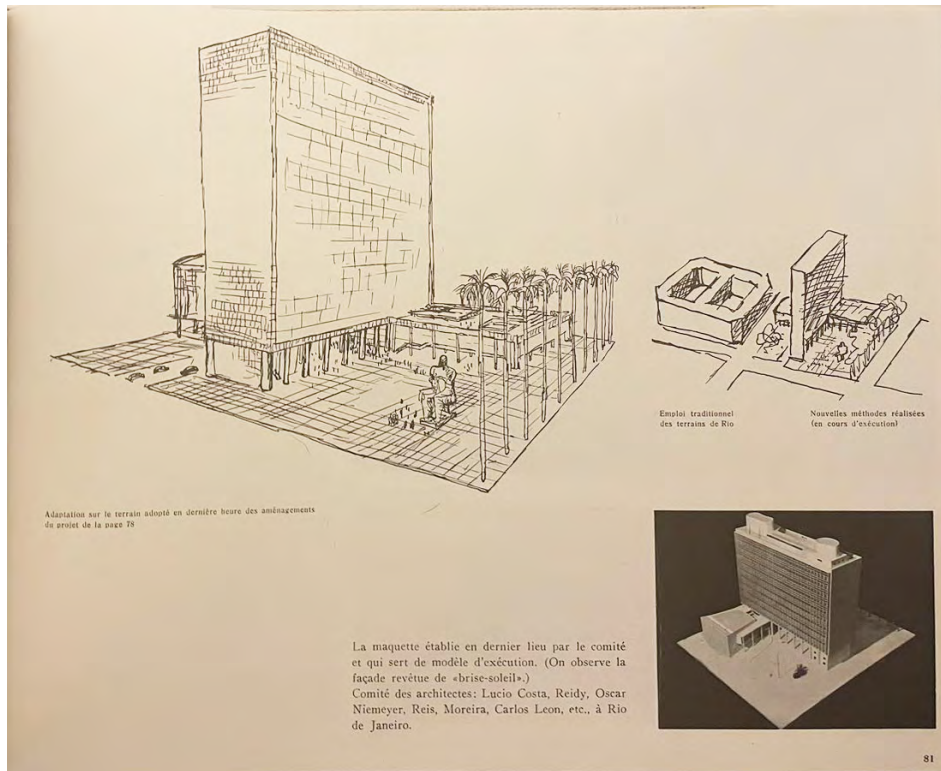


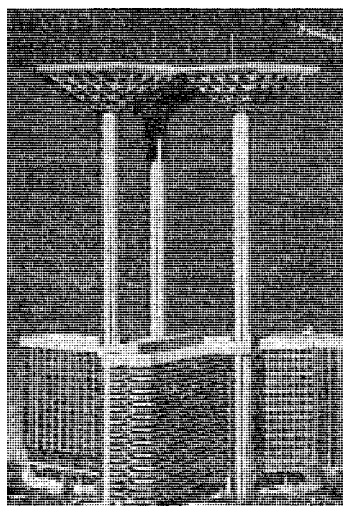
Fig.6.2: Sup.: Croquis de Le Corbusier para o MESP. Fonte: Le CORBUSIER, 1975, p.81. Em Oeuvre Complète 1934-38, com introdução por Max Bill, Le Corbusier apresentou seus croquis para o Ministério de Educação do Rio de Janeiro, designando o comitê dos participantes na seguinte ordem: Lúcio Costa, Reidy, Oscar Niemeyer, Reis, Moreira, Carlos Leon, etc.

Fig.6.3: Inf. à esq.: Inscrição no Ministério de Educação e Saúde. Fonte: COSTA,2018, p.141. No texto, o comitê de arquitetos foi apresentado da seguinte ordem: Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Lúcio Costa e Hernani Vasconcelos – segundo risco original de Le Corbusier 1937-1945. Lúcio Costa atribuiu o “risco original” aquele do projeto proposto para o terreno à beira mar.

Fig.6.4: Inf. à dir.: Desenho por Jacques Cellier do labirinto do piso da catedral de Reims. Fonte: gallica.bnf.fr. /Bibliothèque Nationale de France.

Organizamos, para concluir através de colagens, alguns dos pontos tratados por Lina, tendo por base seus recortes do periódico *The New York Times* e alguns de seus argumentos de *Propedêutica*, contrapostos a recortes, feitos para este trabalho, de revistas de sua época:

a) Como a rejeição de modismos de época:



British Information Services
A LOOK AT THE FUTURE by James Dartford, British architect, shows his impression of a city-based airport for the year 2000. Called Skyport One, it has a 500-foot landing deck supported by three glass-enclosed shafts. Elevators in the shafts carry passengers to and from a transit hotel, offices and parking facilities in building below.

Ideias Futuristas em março de 1957.

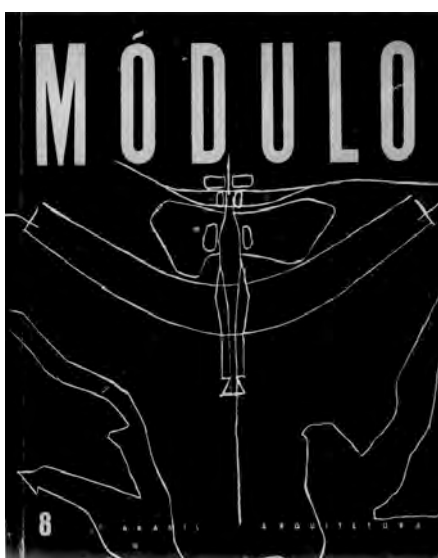


Fig.6.5: Sup. à esq.: Capa da Revista Manchete em março de 1957. Fonte: Biblioteca Nacional Arquivo Digital.

Fig.6.6: Sup. à esq.: Trecho do recorte de Jornal do New York Times feito por Lina: uma cidade-aeroporto para o ano 2000. Fonte: *The New York Times Archive*. Fig.6.7: Inf. à dir: Capa da revista Módulo n.8, 1957. Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional.

²⁹ BO BARDI, 1957, p.23.

b) Ilustrações sobre quadras residenciais e eixos monumentais:

(...) tendo a finalidade de mostrar o perigo de um ensino que se alheie aos problemas da vida, os problemas quotidianos (...) ³⁰

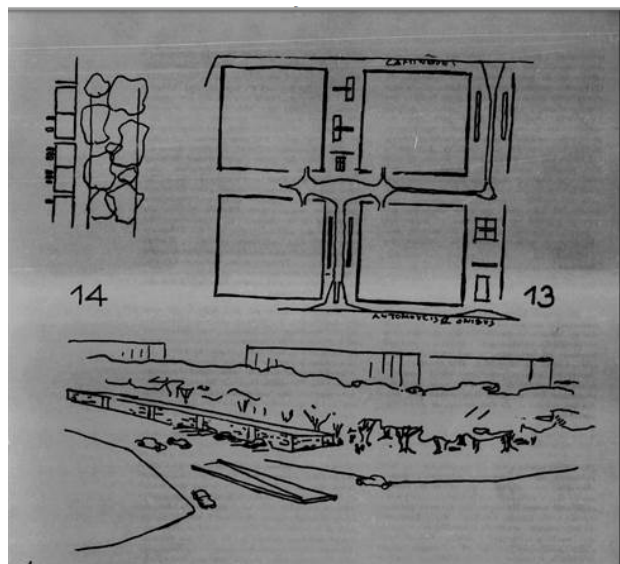


Fig.6.8: Sup. à esq.: Ilustração correspondente à página 49 de *Propedêutica* onde se vê o eixo do Conjunto urbanístico do Ipiranga e a notícia do jornal norte americano que daremos destaque a seguir. Fonte: BO BARDI, 1957, p.49.

Fig.6.9: Sup. à dir.: Reportagem escolhida por Lina. Fonte: *The New York Times Archive*. Matéria referente à quebra do tecido urbano novaiorquino, relatando as reclamações dos comerciantes e prestadores de serviço, em quadras que seriam demolidas para a instalação de um projeto em bases modernas.

Fig.6.10: Inf.: Desenhos de Lúcio Costa. Fonte: Módulo, n.8, 1957. A praça dos três poderes com as palmeiras propostas por Le Corbusier em 1936: possível paralelismo com o Conjunto noucentista do Parque do Ipiranga? E os croquis das superquadras de BSB propostas por LC. Uma quadra poderia corresponder aproximadamente a duas quadras de New York.

³⁰ BO BARDI, 1957, p.49.

c) Ilustrações sobre parques e jardins:

(...) estruturas realizáveis, organismos concebidos segundo uma ordem natural e não desejos estéreis baseados em pressupostos ideológico-literários³¹



23 — Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitue o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter o arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que poderá ser construída por partes, — primeiro as faixas centrais com um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins.

Is It a Plane, a Train, a Fort? Yes, and It's the Fantastic Village



Ever see the world upside down? They do it every day at Fantastic Village, the playground at Public School 130. At the school at 156th Street and Prospect Avenue, in the Bronx, children—and their imagination—go soaring

Fig.6.11: Sup. à esq.: Ilustrações na página 62 de *Propedêutica*, com a nota para a indicação da ficha de caracteres do Teatro de Massa de Gaetano Ciocca. Fonte: BO BARDI, 1957..

Fig.6.12: Sup. à dir.: Resumo da proposta do plano piloto por Lúcio Costa. Fonte: Biblioteca Nacional. Lúcio Costa utilizou adjetivos como monumental e acolhedora, derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional, para descrever sua proposta, publicado na Revista *Módulo* n.8, p.48.

Fig.6.13: Inf. à dir.: Título da reportagem do periódico *The New York Times* citada nas ilustrações da tese de Lina: “um avião, um trem, um forte? Sim, é a Vila Fantástica.” Fonte: *The New York Times Archive*.

³¹ BO BARDI, 1957, p.62.

d) Ilustrações sobre a obediência a um “método”

Finalmente, na penúltima página de *Propedêutica*, imagens selecionadas por Lina para mostrar que, segundo Gropius, o plano de uma maçaneta, o de um aparelho de calefação e de um centro metropolitano obedecem a um mesmo método de projeto. Para os conhecedores do pensamento de Gropius, o entendimento metodológico se refere a uma mesma atitude projetual, apenas com mudança de escala.

Porém, escavando nas fontes da época, nos deparamos com uma surpresa referente à ilustração sobre o projeto moderno para o centro de Boston de autoria do “Boston Center Architects” em 1953. No mês de março de 1957 (quando Lina estava em Nova York) o terreno do projeto havia sido vendido para outro empreiteiro, convertendo o projeto inicial em letra morta, numa ação especulativa de mercado com a iniciativa privada. Isto nos faz pensar sobre que “método” a arquiteta, em sua fina ironia, realmente se referia.



PRUDENTIAL GIVES BOSTON ITS BIG BACK BAY CENTER

A multi-million-dollar business, civic and residential center to be financed largely by Prudential will be built on a 31-acre site in Boston's Back Bay district under plans for "The Prudential Center" announced January 31 by the Prudential Insurance Company of America. Hoyle, Doran and Berry of Boston (successors to Cram & Ferguson) are the architects, Metcalf & Eddy of Boston the engineers, and Pereira & Luckman of Los Angeles and New York the coordinating architects.

The site — more than twice the size of Rockefeller Center — is comprised of 28 acres now the Back Bay Yards of the Boston and Albany Railroad, on which Prudential acquired the option held by New York realtor Roger Stevens (for whom the "Boston Center Architects" developed a now-defunct scheme four years ago — AR, Oct. 1953, facing page 142) and another two and a half acres in adjoining parcels. Site cost is estimated to exceed \$5 million.

50-story \$50 million tower, Prudential Northeastern regional home office, will be surrounded by (right) 1250 apartments in four towers and long structure behind them; (left rear) proposed 1000-room hotel to be built by "private interests"; (left foreground) civic auditorium to be erected by City of Boston; (center foreground) circular restaurant flanked by store and office buildings. Glass-walled covered walkways connect the buildings

10 ARCHITECTURAL RECORD MARCH 1957


Fig.6.14: Sup. à esq.: Ilustrações da página 89 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.

Fig.6.15: Sup. à dir.: Fotomontagem do projeto do *Prudential Center* no livro de Giedion. Fonte: *The Internet Archive*. GIEDION, S. Walter Gropius: work and teamwork. New York: Reinhold, 1954, p.314.

Fig.6.16: Inf.: Notícia na Revista *Architectural Record*, em março de 1957, sobre o negócio multimilionário envolvendo o empreendimento moderno na cidade de Boston.

Fonte: *Architectural Record Digital Archives*.

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA
comprando
"OBRIGAÇÃO BRASÍLIA"



Emissão garantida pelo Governo Federal

10% de ágio na compra de seu lote, além de 8% de juros ao ano.

Preferência para a escolha de seu lote na Nova Capital do Brasil

COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA
COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL
(DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954)

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA
comprando
"OBRIGAÇÃO BRASÍLIA"



Emissão garantida pelo Governo Federal

10% de ágio na compra de seu lote, além de 8% de juros ao ano.

Preferência para a escolha de seu lote na Nova Capital do Brasil

COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA
COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL
(DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954)

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA
comprando
"OBRIGAÇÃO BRASÍLIA"



Emissão garantida pelo Governo Federal

10% de ágio na compra de seu lote, além de 8% de juros ao ano.

Preferência para a escolha de seu lote na Nova Capital do Brasil

COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA
COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL
(DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954)

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA
comprando
"OBRIGAÇÃO BRASÍLIA"



Emissão garantida pelo Governo Federal

10% de ágio na compra de seu lote, além de 8% de juros ao ano.

Preferência para a escolha de seu lote na Nova Capital do Brasil

COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA
COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL
(DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954)

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA COMPRANDO "OBRIGAÇÕES BRASÍLIA"



EMISSÃO GARANTIDA PELO GOVERNO FEDERAL-10% DE ÁGIO NA COMPRA DE SEU LOTE, ALÉM DE 8% DE JUROS AO ANO-PREFERÊNCIA PARA A ESCOLHA DO SEU LOTE NA NOVA CAPITAL DO BRASIL-COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA COMPRANDO "OBRIGAÇÕES BRASÍLIA"



EMISSÃO GARANTIDA PELO GOVERNO FEDERAL-10% DE ÁGIO NA COMPRA DE SEU LOTE, ALÉM DE 8% DE JUROS AO ANO-PREFERÊNCIA PARA A ESCOLHA DE SEU LOTE NA NOVA CAPITAL DO BRASIL-COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954

GARANTA SEU LOTE EM BRASÍLIA COMPRANDO "OBRIGAÇÕES BRASÍLIA"



EMISSÃO GARANTIDA PELO GOVERNO FEDERAL-10% DE ÁGIO NA COMPRA DE SEU LOTE, ALÉM DE 8% DE JUROS AO ANO-PREFERÊNCIA PARA A ESCOLHA DE SEU LOTE NA NOVA CAPITAL DO BRASIL-COMPRA-NOS BANCOS AUTORIZADOS E NOS CORRETORES DA BÓLSA DE VALORES

EMISSÃO DA COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL DE ACORDO COM A LEI Nº 107, DE 1954

Fig.6.17: Publicidade de vendas de lotes em Brasília, presentes na última página das edições da Revista Brasília do ano de 1957, n.3 a n9. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Fig.6.18: Ilustrações da página 10 de *Propedêutica*. Fonte, BO BARDI, 1957. As ilustrações podem exemplificar as falácias da crítica histórica, ou ainda, as exaltações das emoções frente à história da arquitetura: a romântica (na idealização do passado), a mecânica (na crença cega na técnica), a naturalista (na idealização da natureza) e a ética (na crença em símbolos e superstições).

Seria, para Lina Bo Bardi, o discurso em torno ao concurso e a realização de Brasília – “a vila fantástica”³² - realmente o exemplo das falácias (romântica, naturalista, mecânica, ética e biológica) da crítica? Aparentemente sim, o que indicaria razões para a oposição à sua inscrição no concurso na época, quando a leitura de sua tese encontrava correlações mais fáceis de serem identificadas. Ainda sobram correlações a serem estabelecidas, este trabalho procurou vislumbrar algumas delas.

Ruth Verde Zein, em sua tese, ao analisar os escritos da revista *Habitat* em dito período (não mais sob a direção declarada do casal Bardi), já havia sinalizado a posição contrária da revista sobre a mudança de capital, em artigos de set.-out de 1956 e em março de 1957, com críticas neste último artigo ao concurso de Brasília propriamente dito.³³

Por outro lado, não se pode esquecer que foi justamente Juscelino Kubitschek quem, no ano de 1957, dois meses depois da finalização do concurso de Lina, quem pagou a dívida de Assis Chateaubriand (o mecenas dos Bardi) com o *Guaranty Trust de Nova York*, permitindo que as obras do Museu de Arte de São Paulo retornassem ao Brasil.³⁴

Propedêutica, que a princípio parecia tão hermética, aos poucos se ilumina à medida que levantamos alguns véus da história e valorizamos a cronologia dos fatos, à medida que lemos sobre seus interesses e os relacionamos a algumas de suas escolhas teóricas - temas que poderíamos continuar especulando sobre o que sua posição representa para a historiografia sobre esta arquiteta e sobre o impacto de sua tese sobre sua visão de mundo posterior.

³² Ver o artigo sobre o *playground* de Nova York recordado por Lina: “...is it a Plane?”

³³ ZEIN, 2005, p.69.

³⁴ ZEULER, 2021, p.192.

Como escreveu Sol Camacho no artigo para o *The New York Times* em 2021, que apresentamos no prólogo deste trabalho, acreditamos: “Lina está profundamente enraizada no trabalho que fez e no que escreveu e ensinou”. O seu texto de 1958, sobre a autocrítica de Niemeyer: “arquitetura ou Arquitetura” deixa bem claro o seu posicionamento contra as arquiteturas “obras de gênios a serviços dos Papas e dos Grandes da humanidade, testemunhas de um tempo desaparecido para sempre”.³⁵

(...)

Irma Arribas Pérez, ao analisar o desenho ide Lina Bo Bardi intitulado *l'ombra della sera*, datado de 1965³⁶ repara que a leitura dos escritos “Solidão” e “Liberdade”, na laje inferior da caixa suspensa projetada para abrigar as obras de arte, está invertida. A ordem correta de leitura somente existe para o observador que esteja no ponto de saída escada que desce do museu ou sobe a partir do subsolo. No desenho há também um olho que se fecha. Irma afirma que o desenho responde a uma perspectiva frontal impossível, pois o ponto de fuga das linhas do teto se encontra no subsolo, no lado correspondente ao que se tornaria a futura (atual) biblioteca do MASP.³⁷

Aproveitamos esta romântica ilustração, com título similar ao dado por Gabrielle d’Annunzio a uma estatueta etrusca, para

representar nossa saída do labirinto de conexões estabelecidas através da investigação “arqueológica” da obra *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. Chegou o momento de fechar os livros consultados, sair do piso inferior da biblioteca deste museu tripartido - cujas vozes veladas do passado estão unidas por fios invisíveis a múltiplos tempos e planos - para voltar a habitar e refletir sobre o nosso presente.

Perguntávamos inicialmente como proceder sobre o uso da história e dos precedentes como formação de repertório ao ensino da arquitetura? Para isso, criamos um Caderno de Memórias, de conexões, geradas a partir deste percurso investigativo por *Propedêutica*, como uma sugestão, uma inspiração a partir dos escritos e obras de Lina Bo Bardi, para que cada aluno e/ou arquiteto percorra e crie o seu próprio labirinto de referências históricas, de irreverências e rivalidades pessoais, construídas a partir de seu próprio discernimento (livre de falácias?) frente a seu próprio tempo e contexto.³⁸ Não hão de faltar fios para isso.

³⁵ BO BARDI, Lina. *Arquitetura ou Arquitetura*. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. *Arquitetura*. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página Dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n.2, 14 de set. 1958. In: RUBINO, 2009, p.90-93.

³⁶ Em 1965 a revista *Módulo* havia sido proibida e fechada, e Niemeyer abandonado o Brasil para o exílio em Paris. A obra do MASP na Av. Paulista ainda não havia sido concluída.

³⁷ PÉREZ, Irma Arribas. *Lina Bo Bardi i l'ombra della sera*. Universidad Politècnica de Catalunya: treballs de l'assignatura: *Arquitectura en dibuixos exemplars* (2018). Disponível em: <http://www.mindeguia.com/dibex/BoBardi_MASP.htm>. Acesso em: jun. 2023.

³⁸ E com “a capacidade de ser livre perante as coisas”. BO BARDI, Lina. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, São Paulo, n.133, 1990, p.103-108. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.), 2009, p.166.

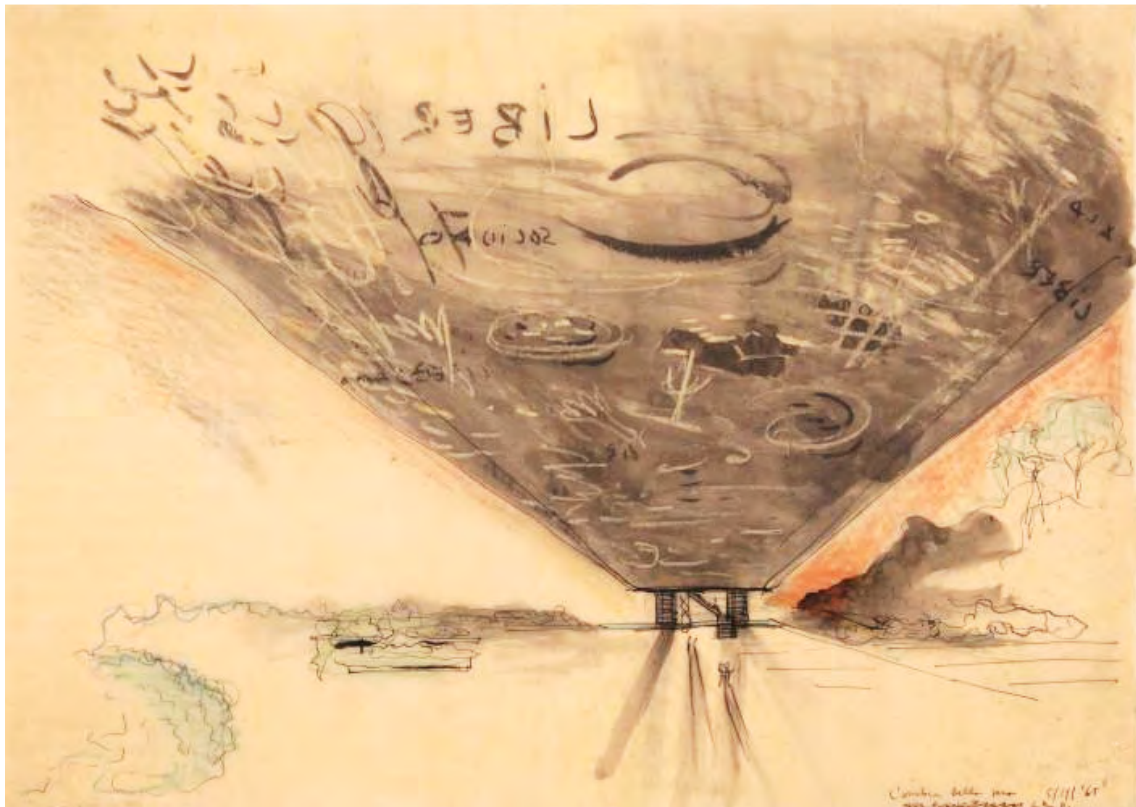


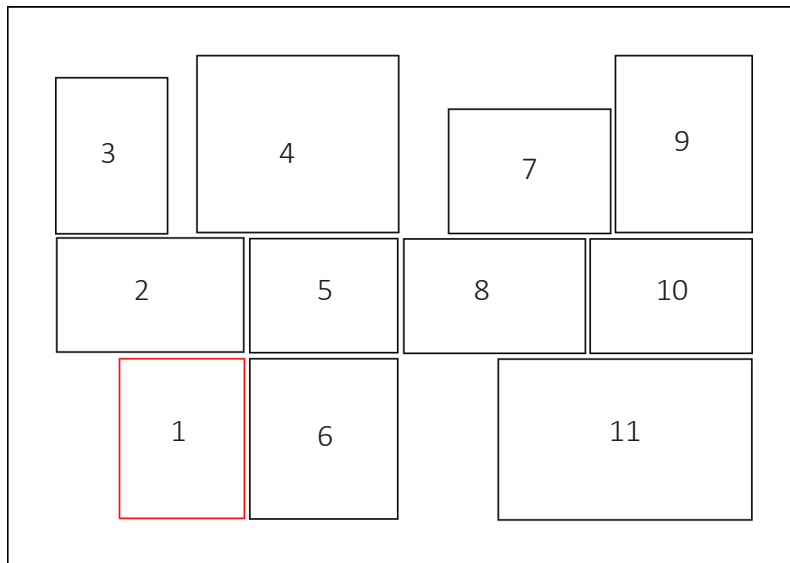
Fig.6.19: Perspectiva do Belvedere 036ARQd0121 (1957-68), intitulado “L’ombra della sera”. Fonte: ILPMB

6.6 Um Caderno *Mnemosyne*

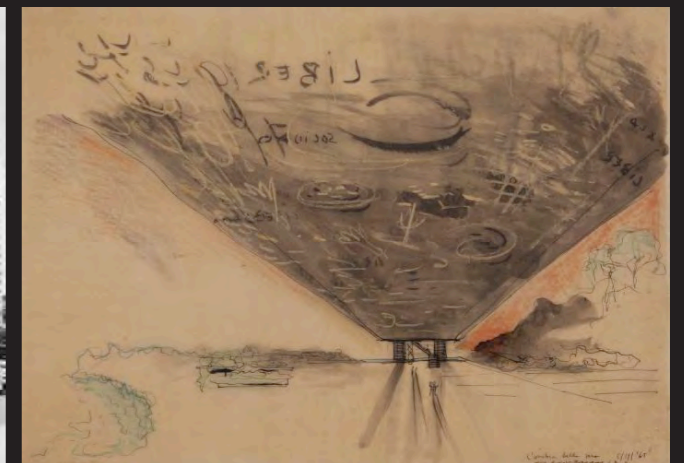
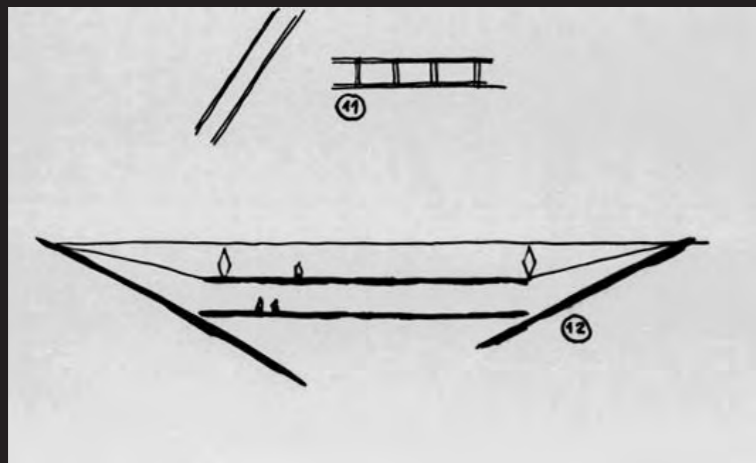
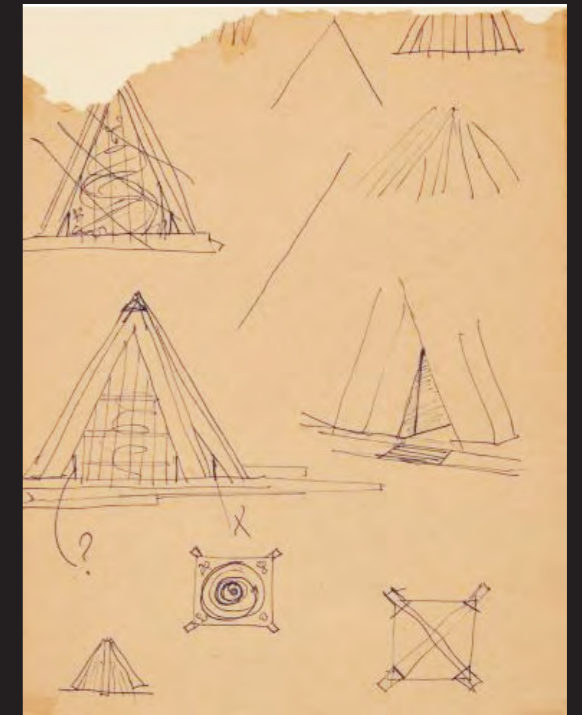
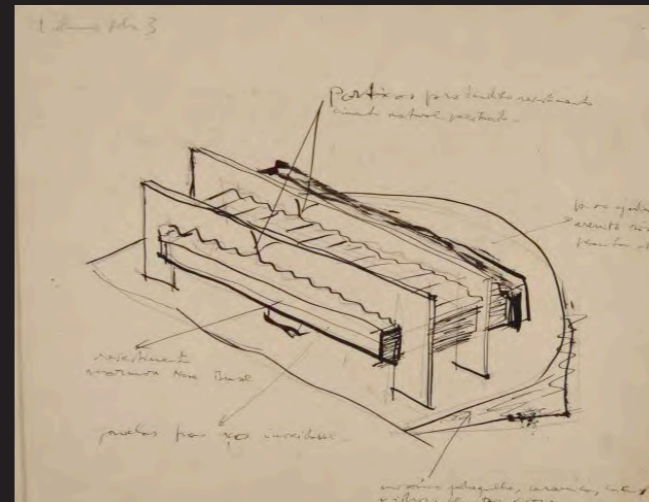
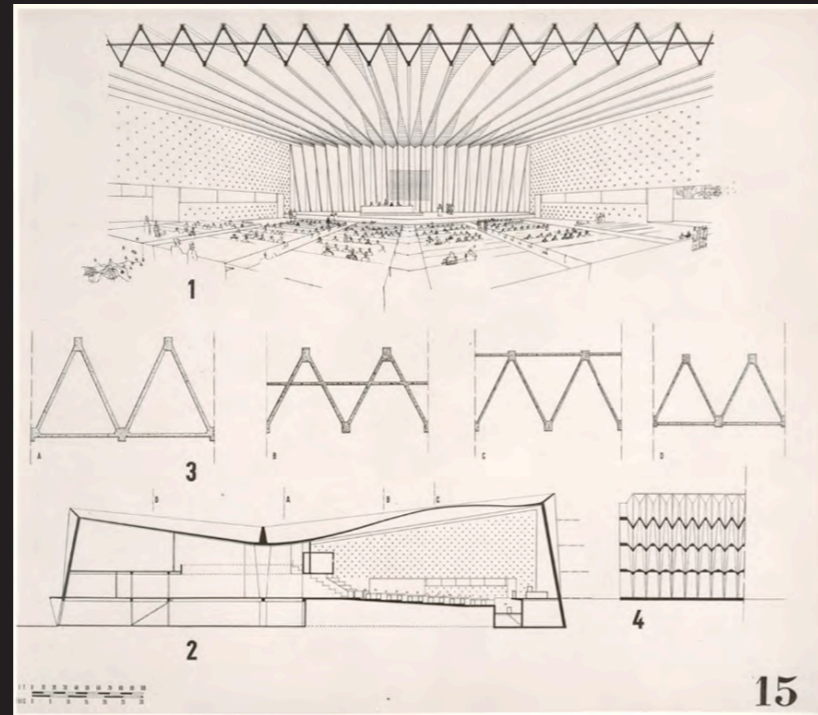
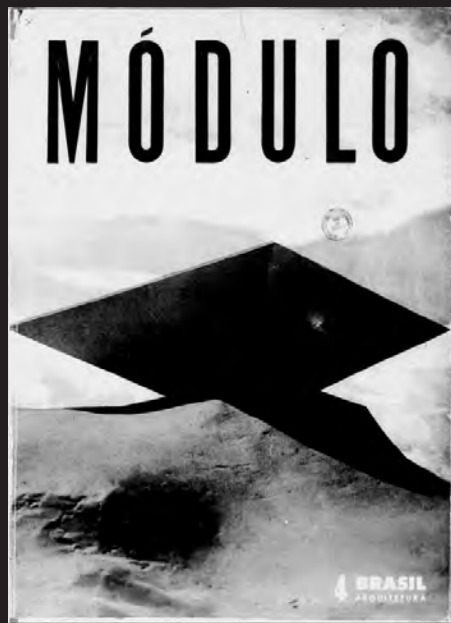
(num *libretto à parte*)

Masp 1957/1968

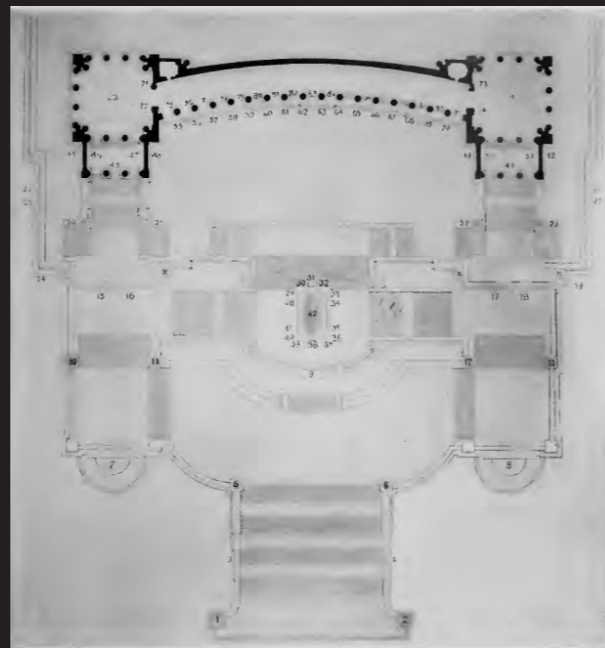
Tripartição



1. Ilustração de *Propedêutica* retirada do artigo de Pettazzoni sobre a origem pagã da representação da trindade cristã. PETTAZZONI, R. *The pagan origins of the three-headed representation of the Christian Trinity*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, vol.IX, 1946. Fonte: *Journal Storage* (JSTOR)
2. Croquis de Niemeyer para o projeto do Museu de Caracas na revista *Módulo*, n.4, 1956. Fonte: Biblioteca Nacional Digital.
3. Capa da Revista *Módulo* n.4, 1956. Fonte: Biblioteca Nacional Digital.
4. Perspectiva, corte e detalhes da cobertura do projeto para o edifício-sede da UNESCO em Paris (1953), de autoria de Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi e Bernard Zehrfuss. Marcel Breuer papers, 1920-1986. Fonte: *Archives of American Art, Smithsonian Institution*.
5. Fotografia da construção do monumento para Vittorio Emanuele II, ilustração extraída de livro da bibliografia de *Propedêutica*. ACCIARES, Primo. *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima: cronaca dei lavori del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*. Roma: Unione Ed., 1911. Fonte: *The Internet Archive*.
6. Planta do monumento para Vittorio Emanuele II, ilustração extraída de livro da bibliografia de *Propedêutica*. ACCIARES, Primo. *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima: cronaca dei lavori del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*. Roma: Unione Ed., 1911. Fonte: *The Internet Archive*.
7. Croquis de Lina Bo Bardi para o MASP, com a cobertura em laje plissada. Fonte: Acervo digital ILBPMB.
8. Fotografia da construção do MASP na Avenida Paulista. Fonte: ArquivoArq.
9. Croquis iniciais na forma de pirâmide e espiral para o projeto do MASP. Fonte: Acervo digital ILBPMB.
10. Perspectiva de Lina Bo Bardi para o belvedere do MASP intitulado *L'ombra della Sera* (1965). Fonte: Acervo digital ILBPMB.
11. Fotografia do MASP na Avenida Paulista, inaugurado em 1968. Fonte: ArquivoArq.

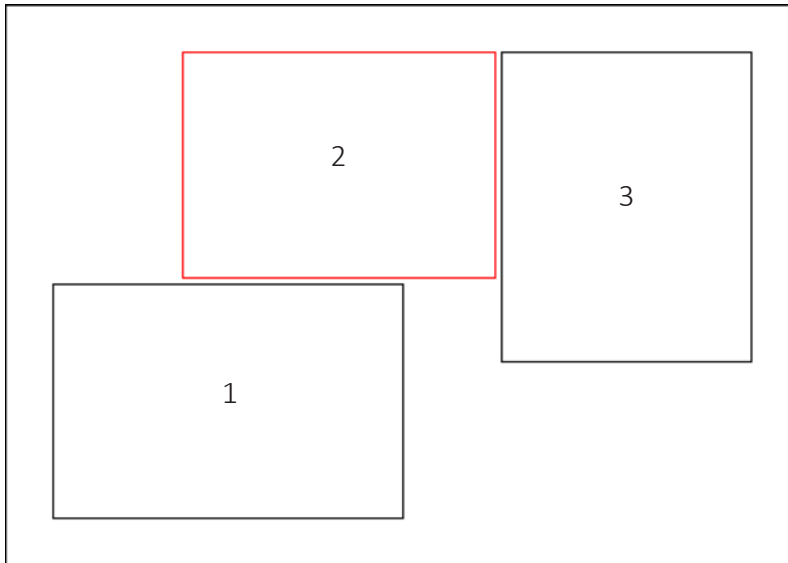


b—Oil painting from Colle Isarco, 19th century, Museo di Etografia Italiana (p. 151)



Masp 1957/1968

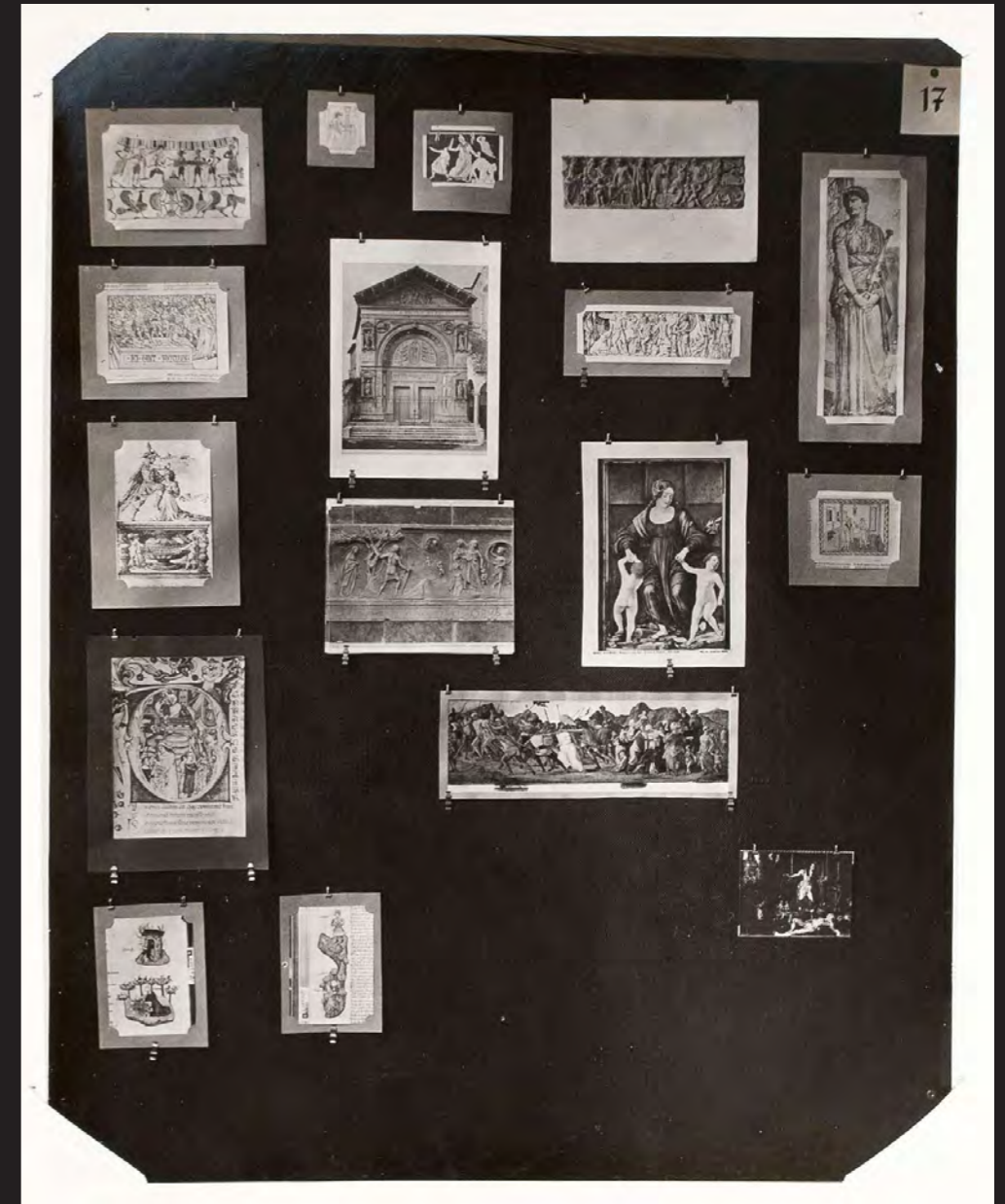
Pinacoteca



1. Fotografia da pinacoteca do MASP na paulista. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2018, p.105.

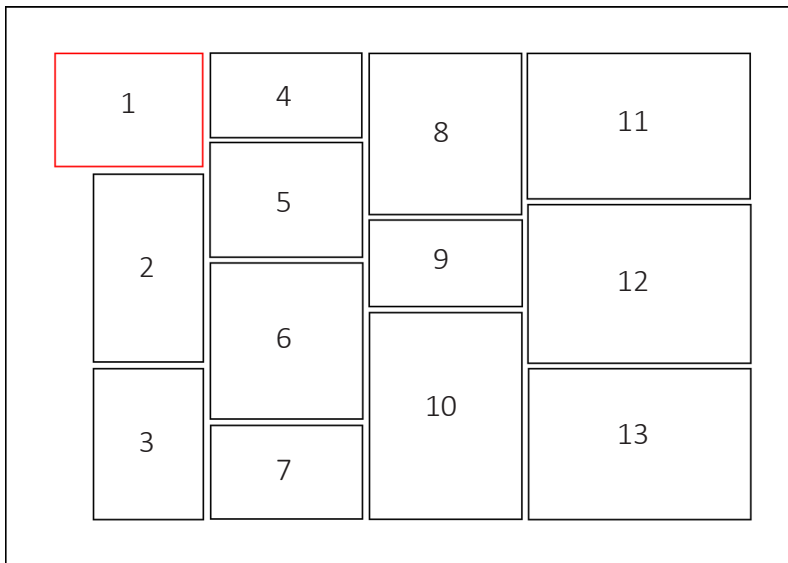
2. Ilustração utilizada em *Propedêutica*: Gravura da família real visitando a academia real, 1788. Fonte: *Victoria and Albert Museum London*.

3. Arranjo de fotografias de obras de arte no painel 17 do mnemosyne bideratlas de Aby Warburg. Fonte: *The Warburg Institute*. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/first-version>>. Acesso em: jun. 2022.

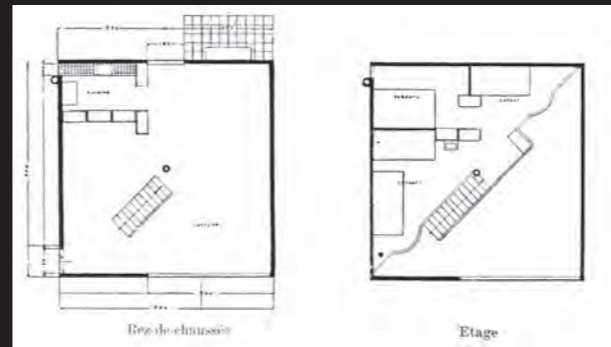
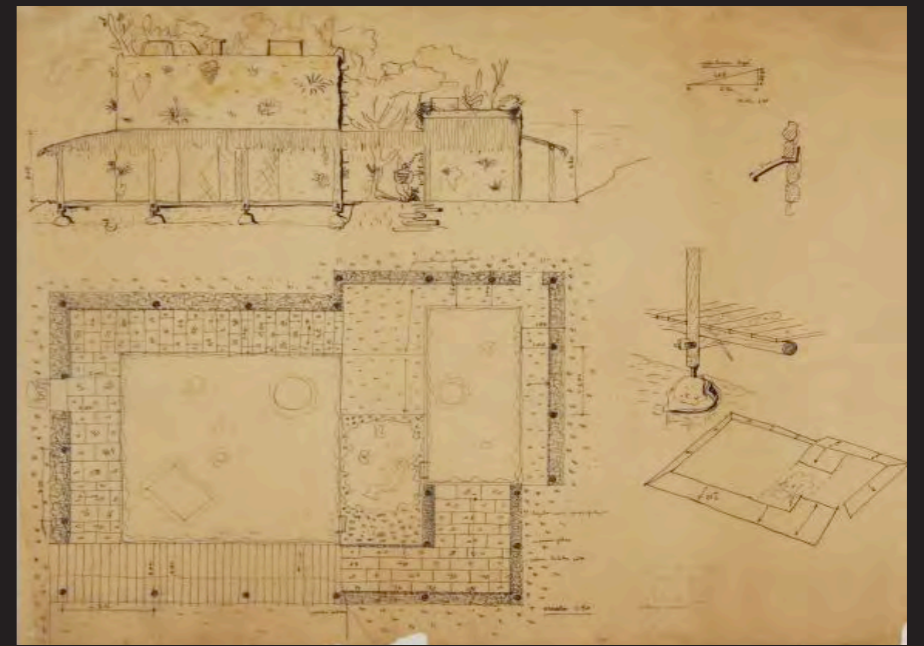
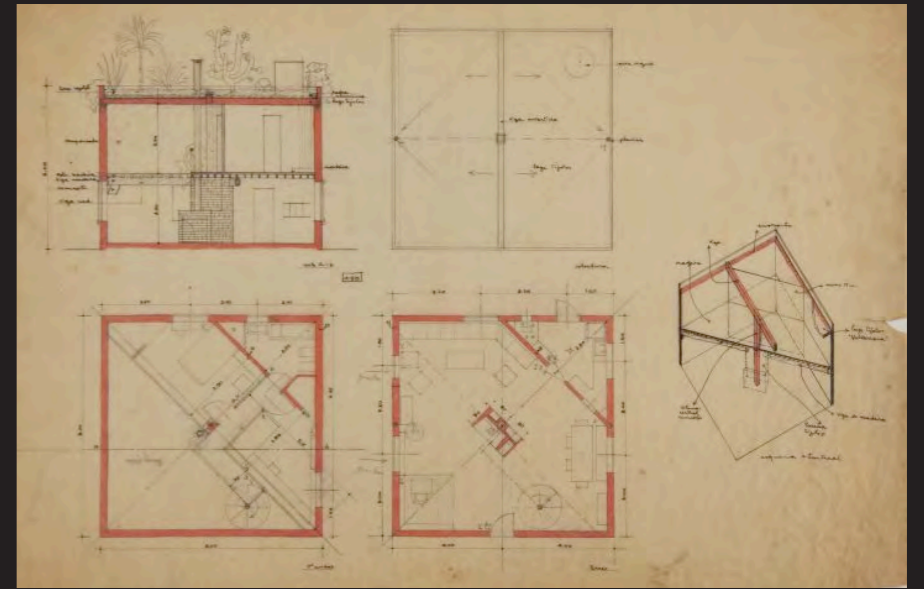
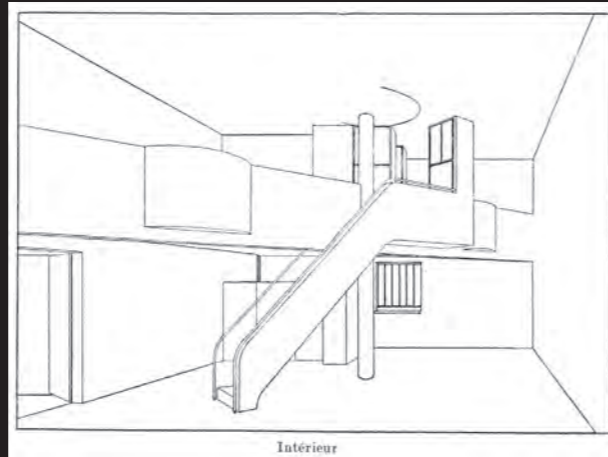
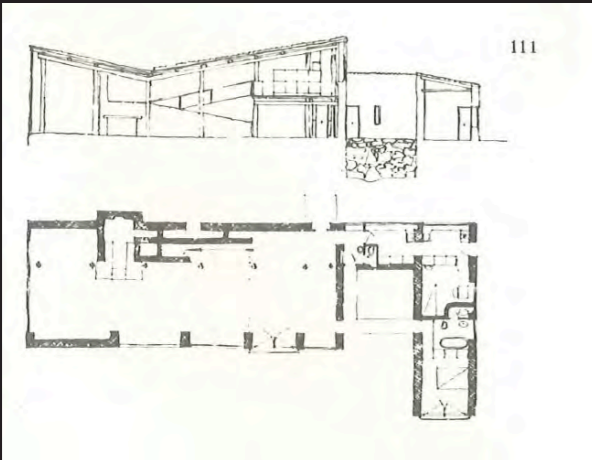


Casa Valéria Cirell 1958

casa para um artista

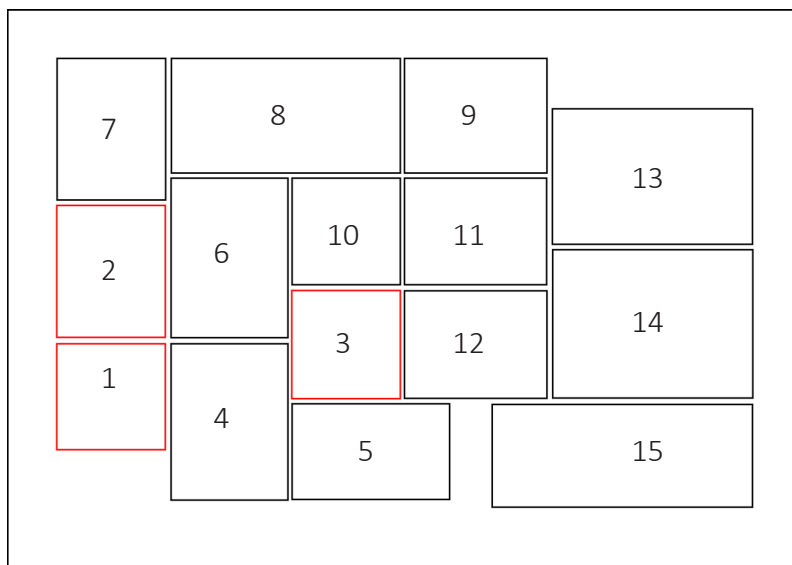


1. Ilustração de *Propedêutica*: Planta e fachada do projeto não realizado para a Casa Errazuriz no Chile, 1930, retirada do livro YORKE, F.R.S. *The modern house*. 6. ed rev. London: The architectural Press, 1948. (1934), p. 37. Fonte: BO BARDI, 1957, p.41.
2. Fotografia da fachada dos dormitórios do Convento de La Tourette. ROWE, Colin. *Dominican Monastery of la Tourette, Evreux-sur-Arbresle, Lyons*. *The Architectural Review*, 1961. Fonte: *The Architectural Review Digital Archive*.
3. Imagem do Aqueduto do Parque Güell, do arquiteto catalão Antoni Gaudí. Fonte: SARTORIS, 1949 (9 de mai.), p.55.
4. Fotografia da Casa projetada pelo arquiteto M. Raymond no Japão em 1933. Fonte: LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1929-1934*. Zurich: *Les Editions d'Architecture Artemis*, 1964, p.52.
5. Perspectiva do interior Maison en serie pour Artisans, sans lieu, 1924. Fonte: LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1910-1929*. Zurich: *Les Editions d'Architecture Artemis*, 1964, p.54.
6. Fotografia do interior de uma das "Três Casas para Artistas", projeto de Pietro Lingeri, 1930, na ilha de Como. Fonte: *Accademia di Belle Arti di Brera*.
7. Fotografia de exemplos de revestimentos no livro de Lurçat. Fonte: LURÇAT, André. *Formes, Compositions et Lois d'Harmonie- Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Paris, s.d. (1953), p.34.
8. Desenho da fachada de uma Casa Egípcia no livro de Garnier (citado em *Propedêutica*). GARNIER, Carlo. AMMANN, Auguste. *L'abitazione umana*. Milano: Corriere della Sera, 1893, p.51. Fonte: *The Internet Archive*.
9. Plantas da *Maison en serie pour Artisans, sans lieu*, 1924. Fonte: LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1910-1929*. Zurich: *Les Editions d'Architecture Artemis*, 1964, p.54.
10. Fotografia do interior da Casa Valeria Cirell. Fonte: Nelson Kon.
11. Prancha com plantas, cortes, cobertura e isométrica da estrutura da Casa Valéria Cirell. Fonte: Acervo digital ILBPMB.
12. Prancha da planta, elevação e detalhes da estrutura de madeira da varanda da Casa Valéria Cirell. Fonte: Acervo digital ILBPMB.
13. Fotografia do exterior da Casa Valéria Cirell. Fonte: Nelson Kon.



Espírito Santo do Cerrado 1976/1982

Geometria



1. Ilustração de *Propedêutica: Strutture e Sequenzi di Spazi* de Luigi Moretti. Revista Spazio, Roma, 1952, n.7. Fonte: BO BARDI, 1957, p.42.
2. Ilustração de *Propedêutica: Planta de S. Vitale* em PORTER, Arthur Kingsley. *Medieval architecture its origins and development: with lists of monuments and bibliographies*. New York: The Baker and Taylor, 1909, fig.73. Fonte: *The Internet Archive*.
3. Ilustração de *Propedêutica: Labirinto da Catedral de Reims*. WYFFEL-SIMOENS, M.L. *Note sur le labyrinthe de la Cathédral de Reims in Gazette des Beaux-Arts*, Paris, maio-junho de 1957. Fonte: gallica.bnf.fr./ *Bibliothèque Nationale de France*.
4. Ilustração da Maloca dos Curutus de um livro do séc. XVIII. Fonte: BARDI, 1985, p.17.
5. Ilustração no tratado de Fontana e Zabaglia. *Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia com alcune ingegnose pratiche e com la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana*. In Roma, 1MDCCLIII. Nella Stamperia di Niccolo e Marco Pagliarini. Fonte: *The Internet Archive*.
6. Fotografia do interior da igreja italiana projetada por Vico Magistretti e Mario Tedeschi. Fonte: THEMA, *Magazine di Architettura, Arte Sacra e di Beni Culturale Ecclesiastici*. Disponível em: <<https://www.themaprogetto.it/chiesa-di-santa-maria-nascente-al-qt8-di-milano-vico-magistretti-e-mario-teseschi/>>. Acesso em: jun. 2023. Ver também: *Fondazione e Archivio Vico Magistretti*.
7. Battistero di Lenno (Lago di Como). Fonte: *TREVES, Vittorio. Architettura Comacina*. Torino: Tip. E lit. Camilla e Bertolero, 1888, p.17.
8. Fotografia do exterior da igreja italiana projetada por Vico Magistretti e Mario Tedeschi. Fonte: *THEMA, Magazine di Architettura, Arte Sacra e di Beni Culturale Ecclesiastici*. Disponível em: <<https://www.themaprogetto.it/chiesa-di-santa-maria-nascente-al-qt8-di-milano-vico-magistretti-e-mario-teseschi/>>. Acesso em: jun. 2023.
9. Planta de Igreja italiana, de Magistretti e Tedeschi a Milão, presente no livro de Lina do professor Gutton. GUTTON, André. *Conversations sur l'architecture: cours de théorie de l'architecture professé a l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Paris: Éditions Vicent, Fréal & Cie, [1949], [1954], [1956]. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.
10. Ilustração de Max Bill: Variação 14 de Quinze Variações sobre um mesmo tema. Fonte: BILL, Max. *Die grafischen Reihen*. Stuttgart: G.Hatje, 1995.
11. Desenho de Lina Bo Bardi para a estrutura do telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Fonte: Acervo ILBPMB.
12. Desenho de Lina Bo Bardi para a estrutura do telhado da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (primeira versão com centro deslocado). Fonte: Acervo ILBPMB.
13. Fotografia do interior da Igreja. Fonte: Nelson Kon.
14. Fotografia aérea do conjunto: Igreja, casa dos monges e salão paroquial. Fonte: Nelson Kon.
15. Planta do projeto para a Igreja. Fonte: Acervo ILBPMB.



Battistero di Lenno (Lago di Como).

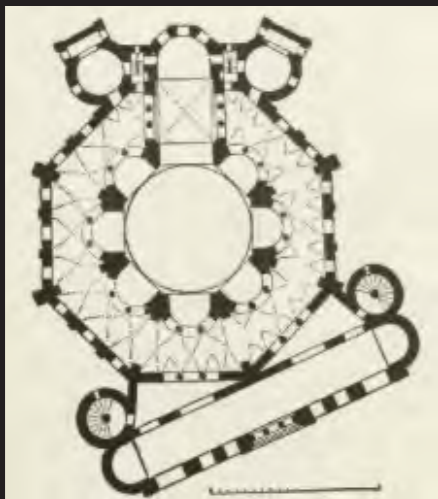
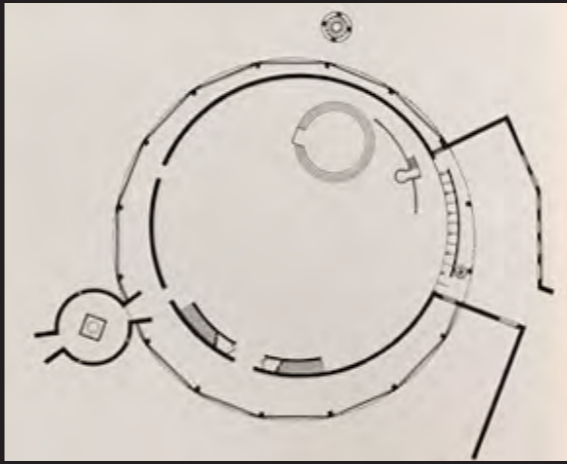
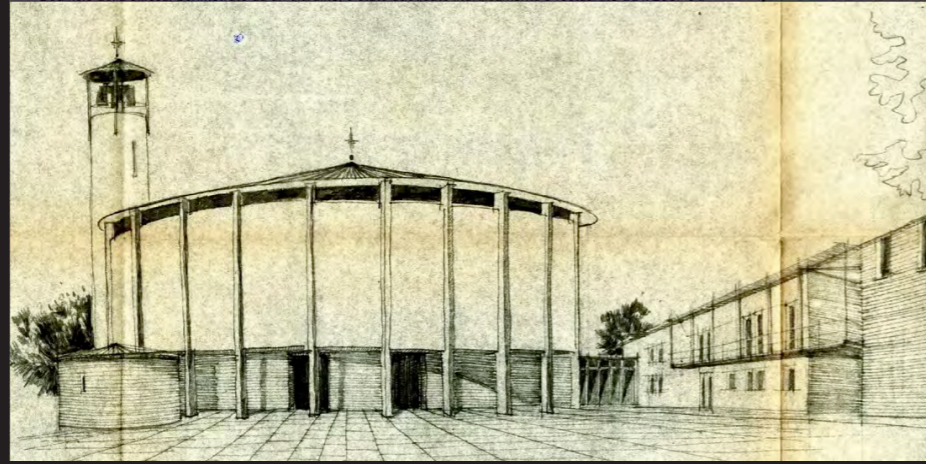
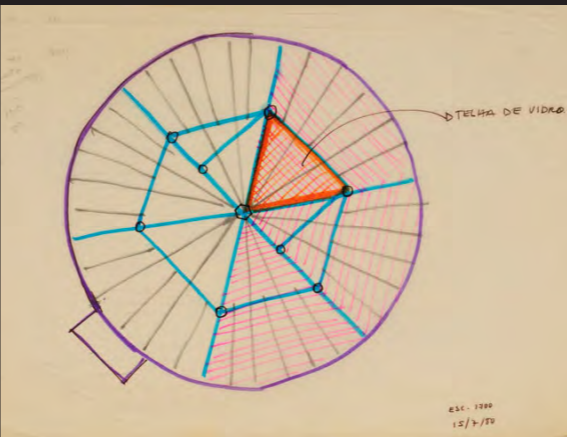
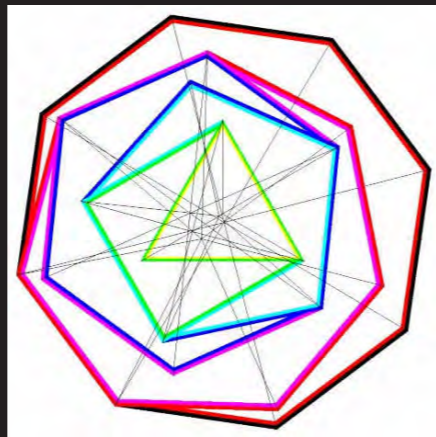


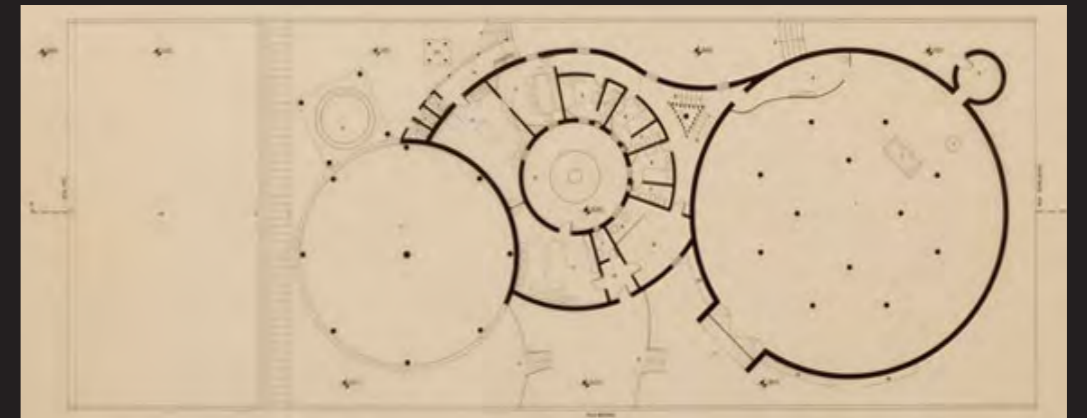
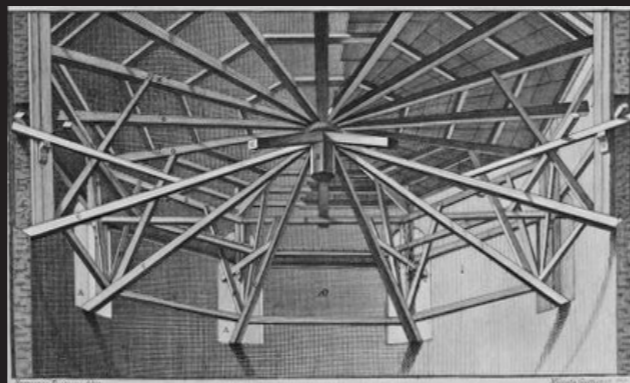
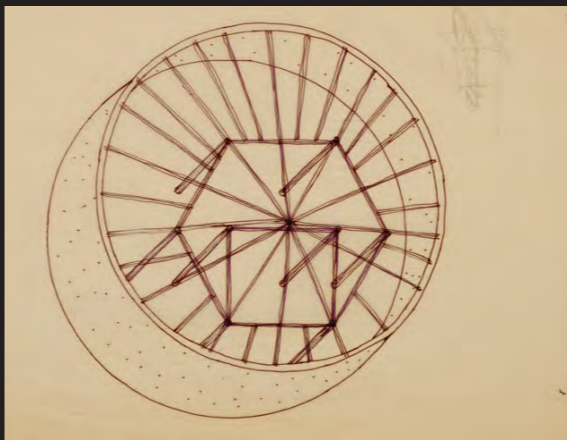
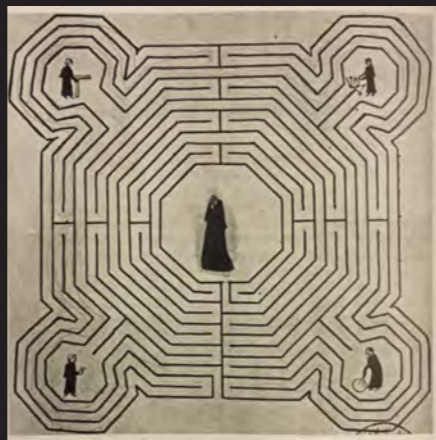
Fig. 7A. - Plan of S. Vitale of Ravenna. (From Dehio)



leonardo finotti architectural photographer

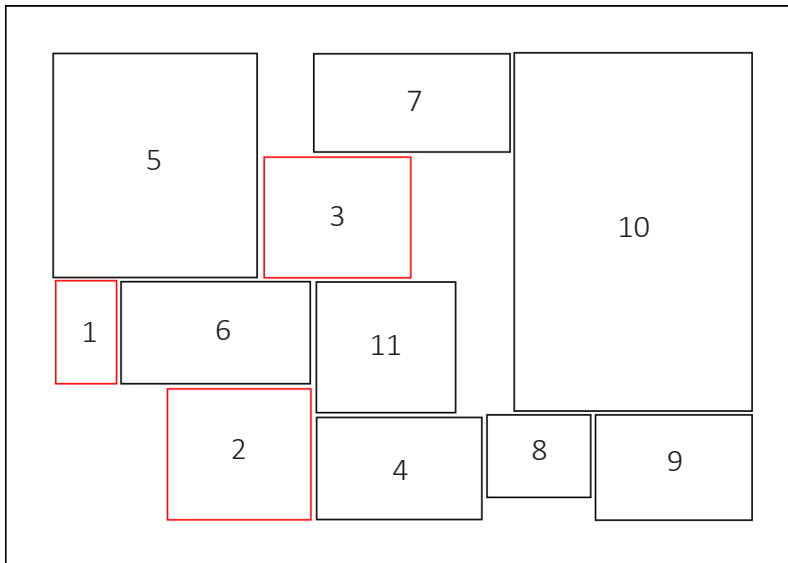


113

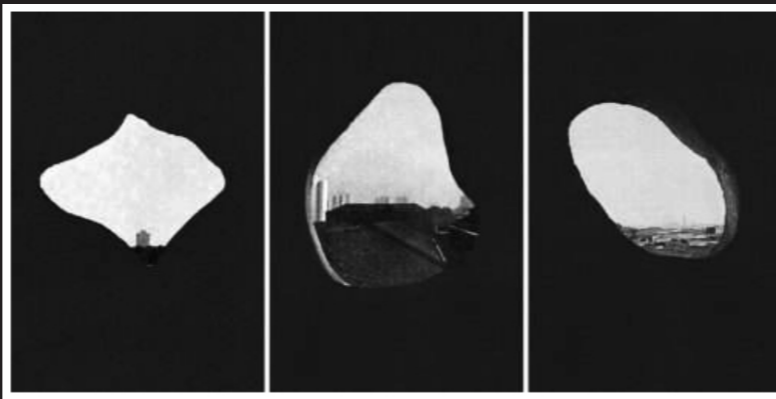
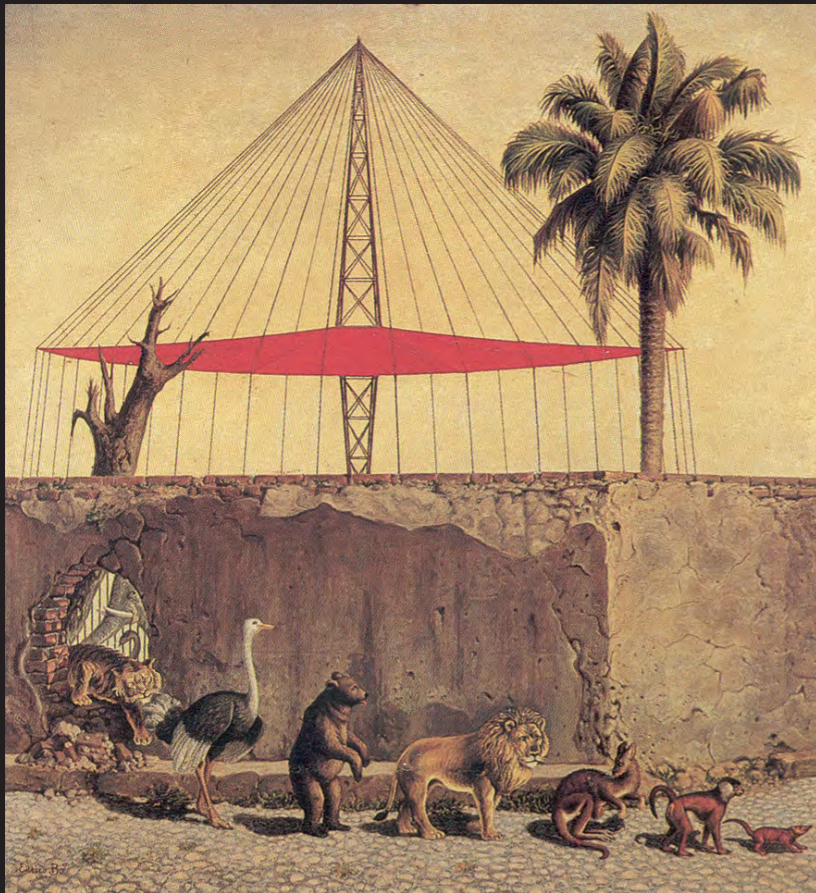


SESC Pompéia - Torre Esportiva 1977

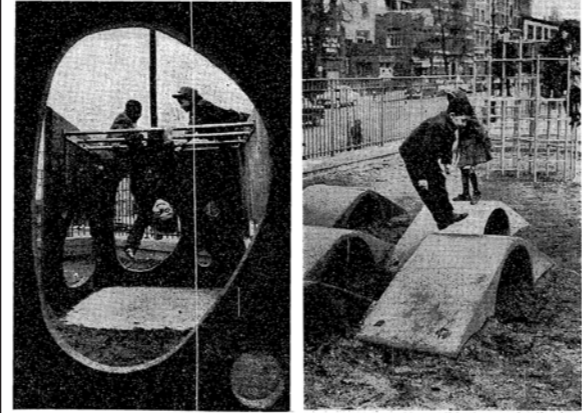
Aberturas



1. Ilustração de *Propedêutica*: caverna reconstruída na Exposição universal, 1889, Paris. GARNIER, Carlo; Ammann, Auguste. *L'abitazione umana*. Milano: Corriere della Sera, 1893, p.17. Fonte: *The Internet Archive*.
2. Ilustração de *Propedêutica*: sinais geomânticos num fragmento de tabuinha de terracota, África e Ásia. BUDGE, E.A. Wallis. *Amulets and Superstitions*. London, 1950, p.462. (v.o 1930) Fonte: *The Internet Archive*.
3. Ilustração de matéria do *The New York Times*, de março de 1957, utilizada em *Propedêutica*. Fonte: *The New York Times Archive*.
4. Desenho de Le Corbusier dado a esposa de Lúcio Costa em 1952. Fonte: COSTA, 2018, p.577.
5. Pintura de Enrico Bo: Fuga do Circo. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.33.
6. Fotografia do *playground* concebido por Virgina Dortch Dorazio, Fantastic Village (1953-1954) para *Creative Playthings*, Inc., num concurso promovido pelo MoMA. Fonte: OGATA, Amy F. *Creative Playthings: Educational Toys and Postwar American Culture*, 2009.
7. Fotografias da matéria "Brutalismo, minimalismo, inclusivismo, expressionismo: quem tem medo de etiqueta?" da revista Projeto, n.149 edição especial Lina Bo Bardi, 1992, p.35.
8. Fotografia da janela de casa rural brasileira. Caipira, Capiaus: Pau a pique, Exposição, São Paulo, 1977. Fonte: BO BARDI, Lina; BRANDÃO, Carlos Rodrigues. SESC-Pompeia, 1977.
9. Fotografia da abertura da torre esportiva do SESC Pompeia. Fonte: Nelson Kon.
10. Fotografia da fachada da torre esportiva do SESC Pompeia. Fonte: Nelson Kon.
11. Desenho de Le Corbusier. Fonte: LE CORBUSIER. *Precisiones: Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1999 (v.o.1960), p.72.



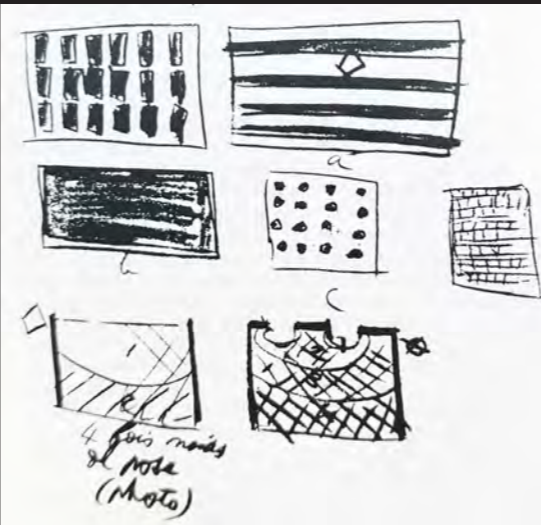
Is It a Plane, a Train, a Fort? Yes, and It's the Fantastic Village



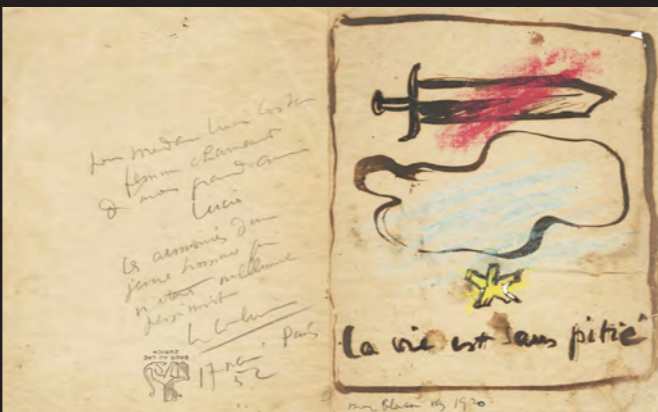
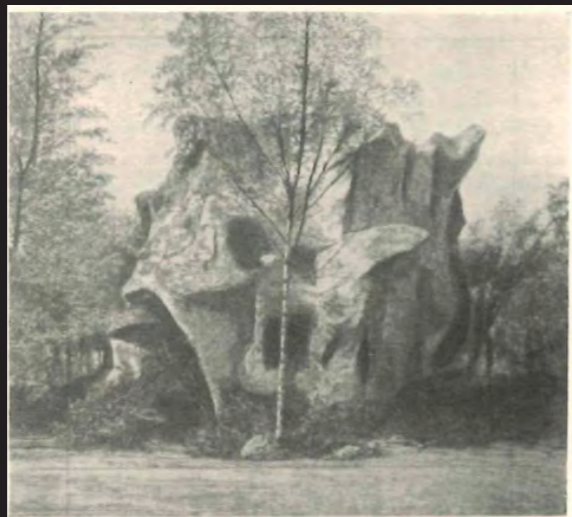
Ever see the world upside down? They do it every day at the Fantastic Village, the playground at Public School 129. At the school at 156th Street and Prospect Avenue, in the Bronx, children—and their imagination—go soaring.



leonardo notti architectural photographer



4. Bois moudy
et rose
(photo)

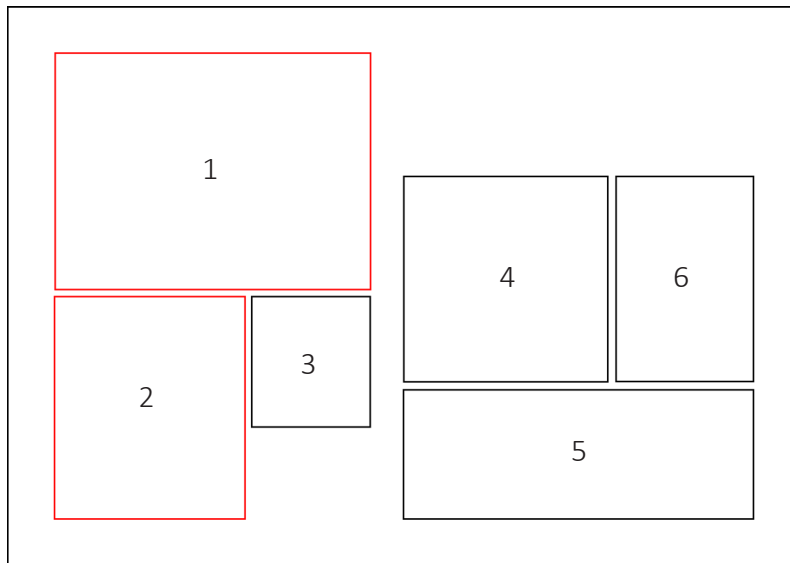


la vie est sans pitié



SESC Pompéia - Torre Esportiva 1977

Flor de mandacará



1. Ilustração utilizada parcialmente em *Propedêutica*: fotografia de Charles Blossfeldt. BLOSSFELDT, Charles. *La Plante: cent vingt planches en héliogravure d'après des détails très agrandis de formes végétales*. Librairie des Arts Décoratifs, A. Calavas Éditeur, 68, Rue Lafayette, Paris. Imprimerie Ganymed, Berlin, p.101. Fonte: gallica.bnf.fr./ *Bibliothèque Nationale de France*.

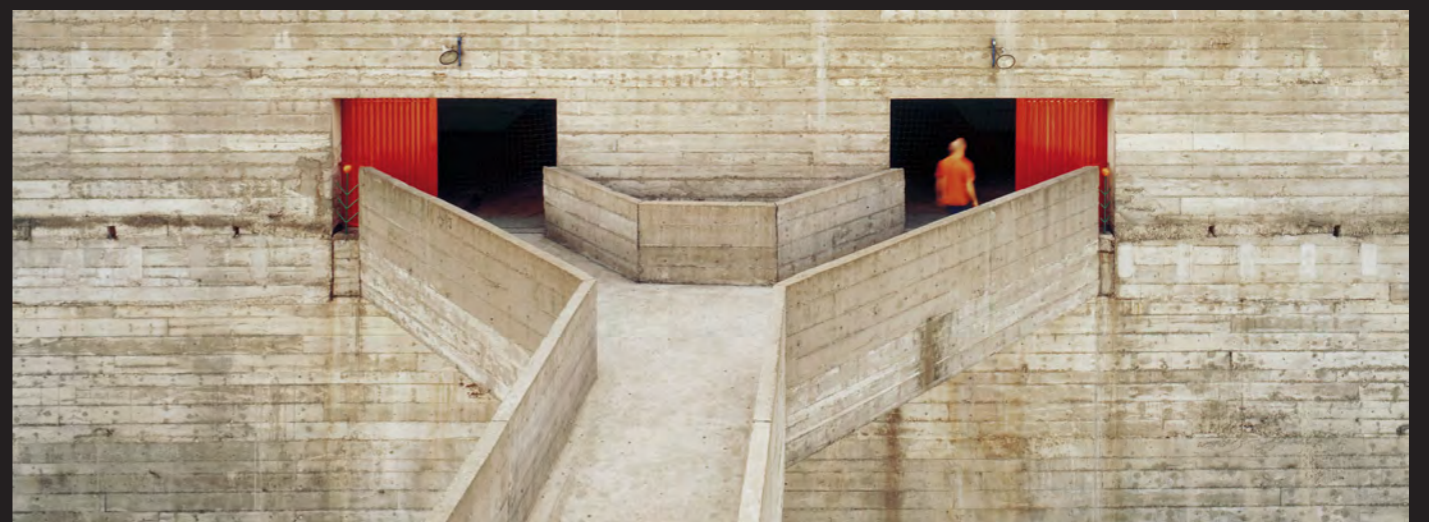
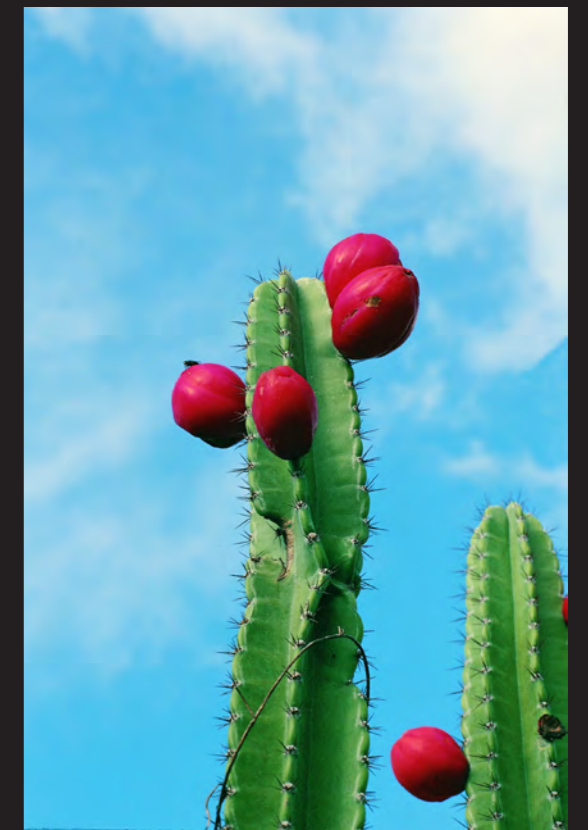
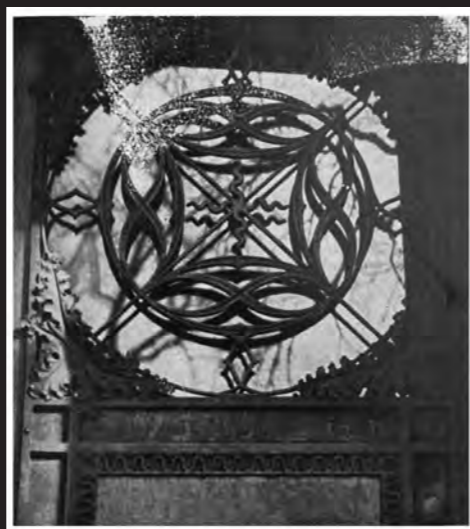
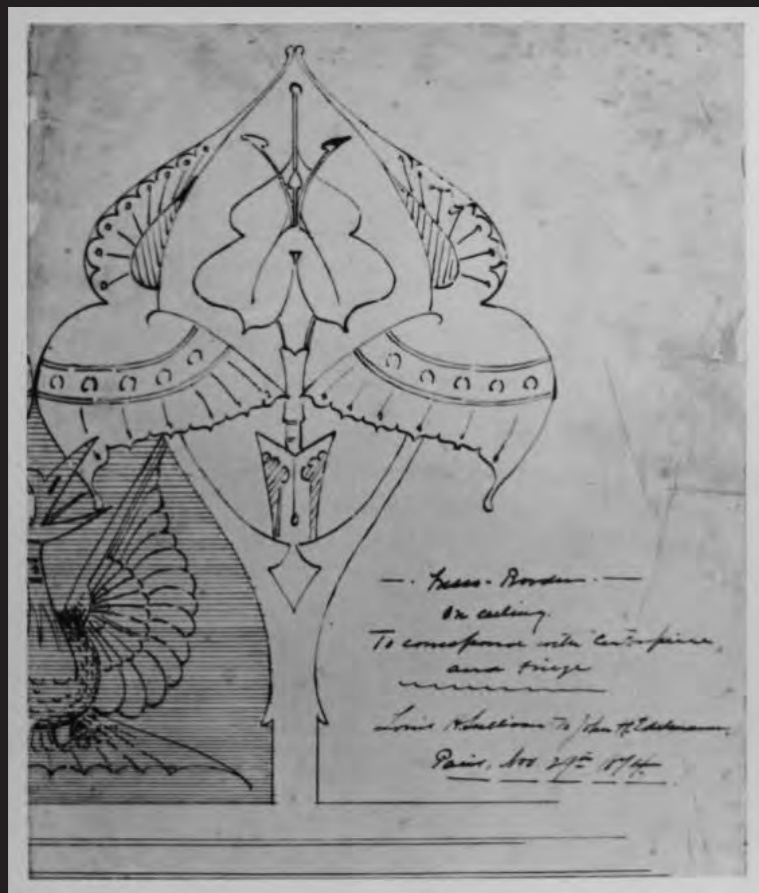
2. Ilustração utilizada em *Propedêutica*: Desenho de Louis Sullivan. WRIGHT, Frank Lloyd. *Genius and the mobocracy*. New York: Duell, 1949, il.n.1. Fonte: *The Internet Archive*.

3. Decoração em ferro, de Louis Sullivan, para a casa de seu irmão Albert, Chicago (1892). Fonte: *L'Architettura. Cronache e storia.*, n.6, mar.- apr. 1956.

4. Fotografia de guarda-corpo em forma de "flor de mandacará" na torre esportiva do SESC Pompéia. Fonte: Nelson Kon.

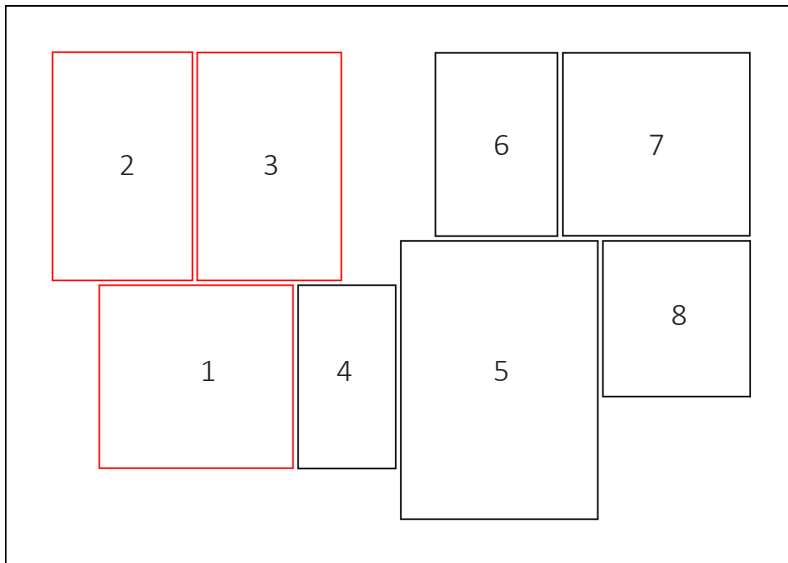
5. Fotografia das passarelas de concreto que ligam as torres do SESC Pompeia. Fonte: Nelson Kon.

6. Fotografia do fruto de mandacará. Fonte: institutopaebiru.com.br



Teatro Gregório de Matos 1986

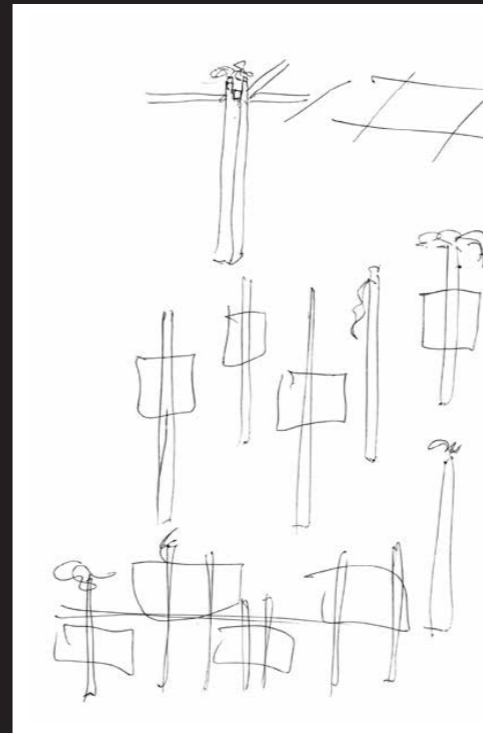
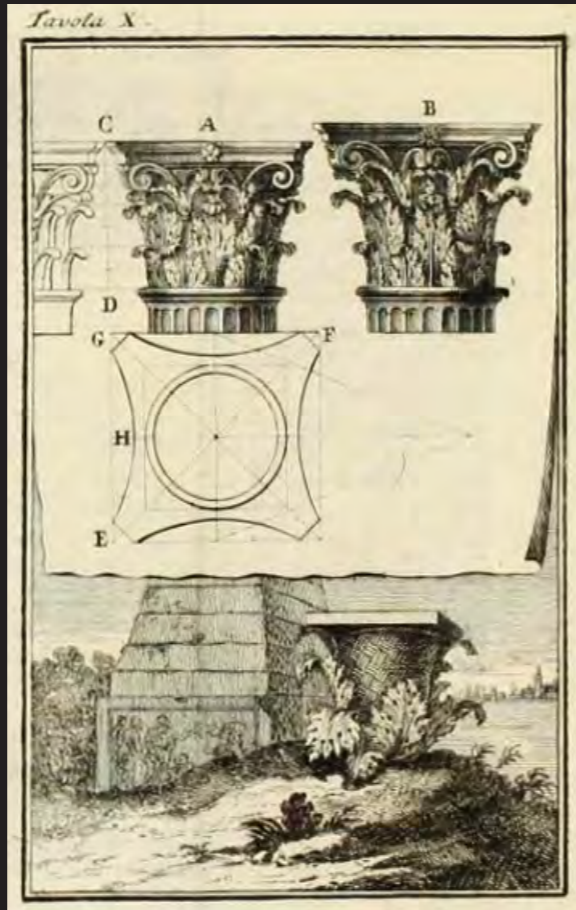
exposição Portinari/ capitel/ escada



1. Ilustração de *Propedêutica*: folhas do tratado de MILIZIA, Francesco, 1725-1798. *Principi di architettura civile / di Francesco Milizia; opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antolini il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatrè osservazioni tutte nuove; ed un metodo geometrico-pratico per costruire le vòlte. seconda edizione milanese migliorata per cura del dottor L. Masieri, con 36 tavole in rame.* Milano [Milão]: per Serafino Majocchi ..., 1847, parte I, pl.II. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.
2. Ilustração de *Propedêutica*: Alegoria de uma floresta. MULLER, Eugène. *La forêt: son histoire, sa légende, sa vie, son rôle, ses habitants.* Paris, 1878, p.31. Fonte: gallica.bnf.fr./ *Bibliothèque Nationale de France.*
3. Ilustração de *Propedêutica*: Proporções do capitel corintiano. *L'Architettura Generale di Vitruvio ridotta in compendio da sig. Perrault.* Venezia, 1747. (1673), pl.X. Fonte: *The Internet Archive.*
4. Provável desenho de Lina BO BARDI deixado dentro do Tratado de Milizia. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.
5. Folha com desenhos de Lina para a solução estrutural de amarração do topo da coluna da escada do Teatro Gregório de Matos. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.278.
6. Folha com croquis de Lina para os cavaletes da exposição "Cem obras-primas de Portinari". Fonte: LATORRACA, Giancarlo (Curador). *Maneiras de Expor: Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi.* Museu da Casa Brasileira, 2014, p.37.
7. Fotografia da exposição "Cem obras-primas de Portinari", com ramos de café nos entroncamentos da estrutura de madeira. Fonte: LATORRACA, Giancarlo (Curador). *Maneiras de Expor: Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi.* Museu da Casa Brasileira, 2014, p.37.
8. Fotografia do topo da escada do Teatro Gregório de Matos com o vaso de vegetação simulando um capitel. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.279



L'Enfer! Dieu avait planté sa jungle du côté d'Orient. - p. 14.



em todas as direções
 um arco partindo
 horizontalmente
 Como uma
 espinha de peixe
 para sustentar
 o balanço da
 escada

ESCALA TEATRO
 GREGÓRIO DE MATOS

atenção! a altura e
 dimensão do pilar central
 depende da "plumbagem"
 isto é, (sem curso a
 estrutura (para auxiliar)
 da verificação - cálculo
 estrutural

estrução de ferro
 proteta de Vermelho

em ferro estrutural
 ferro de reforço
 ferro grade a 10cm

estrutura
 concreto de
 sustentação da
 escada (deve
 ser como uma
 escultura abstrata)

escada de
 concreto de
 2m de
 largura

estrução criada
 Teatro Gregório de Matos
 Pernambuco
 Bahia

1986
 16/10/86
 5 Bala.

liga ferro
 ao ferro

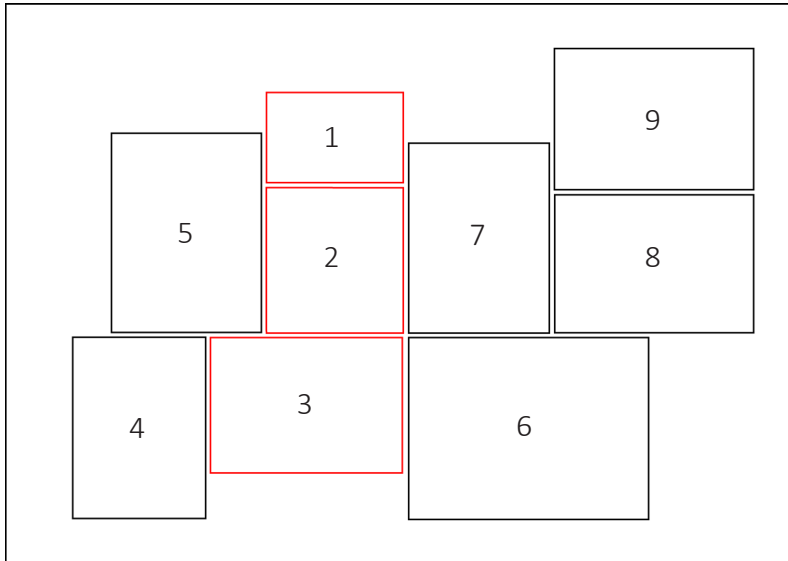
concreto

esquema estrutural

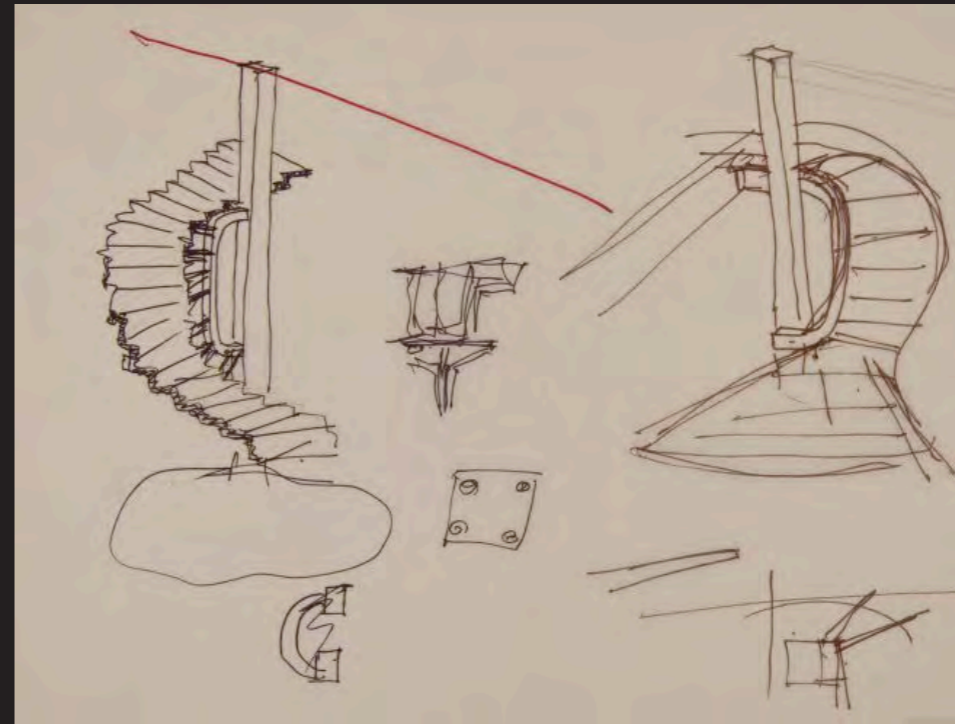
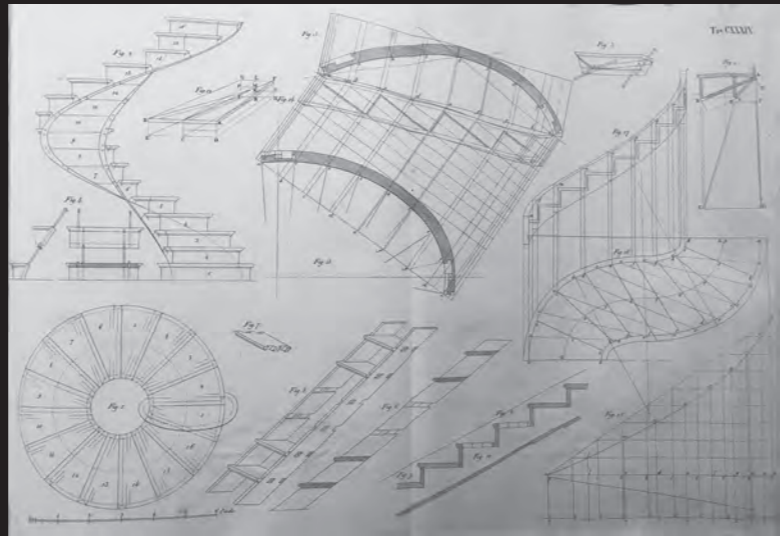
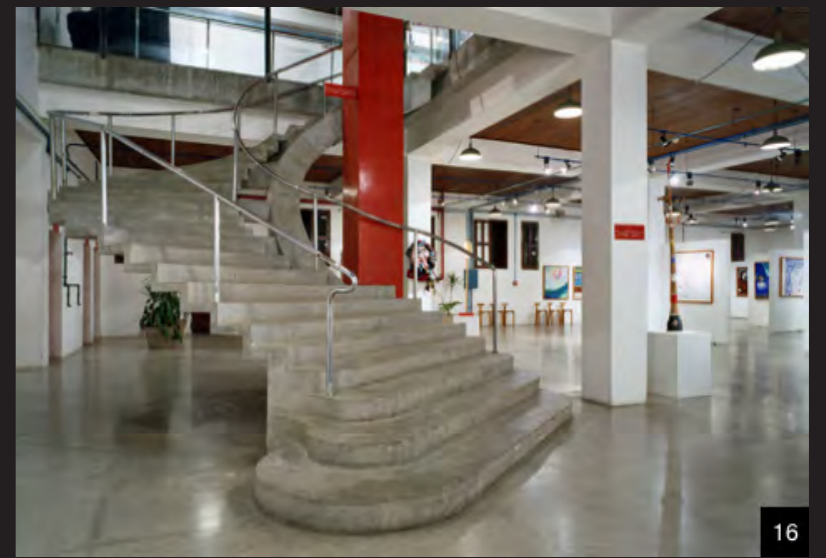
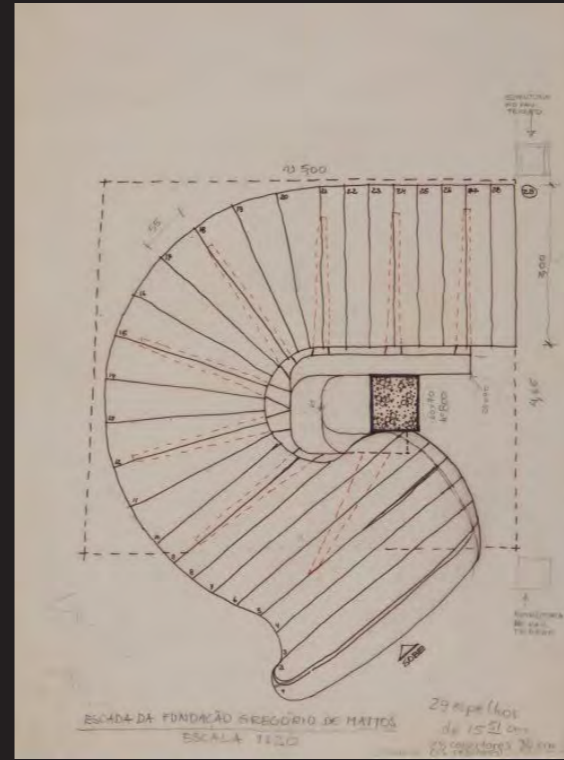


Teatro Gregório de Matos 1986

Escada

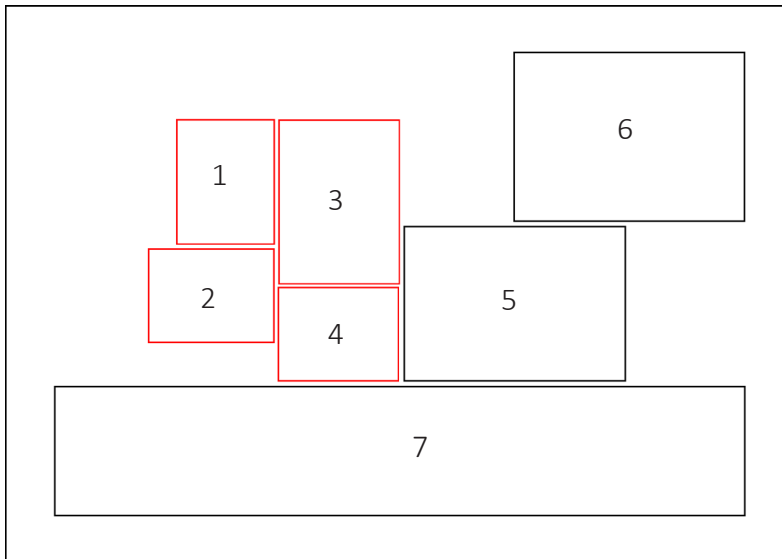


1. Ilustração de Propedêutica: Fotografia da Cripta da Capela na Colônia Güell em Barcelona. Fonte: BO BARDI, 1957, p. 40.
2. Ilustração de Propedêutica: Escada em vestíbulo. STEINER, R. Wege zu einen neuen baustil, Fünf Vorträge von R. S. 1914, Dornach, Suíça. 1926, pl. depois da pág.26. Fonte: The Rudolf Steiner Archive.
3. Ilustração de Propedêutica: Escadas no tratado de Rondelet. RONDELET, Jean-Baptist.Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare. Mantova [Mântua]: a spese della società editrice? coi tipi di L. Caranenti, 1832-1840, vol.VII pl. CXXXIX. Fonte: The Internet Archive.
4. Fotografia de escada projetada por Perret para o Peristilo do teatro do Champs-Élysées, no livro de Lina: JAMOT, Paul. A.-G. Perret et l'architecture du béton armé. Paris: Libr. Nat. d'Art d'Hist., 1927, Fl.VIII. Fonte: gallica.bnf.fr./ Bibliothèque Nationale de France.
5. Fotografia da escada helicoidal de Pier Luigi Nervi para o Estádio Berta em Florença. NERVI, Pier Luigi. Scienza o Arte del costruire. Roma, 1945, Tav.XI. Fonte: Biblioteca ILBPMB.
6. Croquis de estudo da solução estrutural. Fonte: Acervo ILBPMB.
7. Desenho cotado da escada. Fonte: Acervo ILBPMB.
8. Fotografia escada projetada por Lina para o teatro. Fonte: Nelson Kon.
9. Fotografia escada projetada por Lina para o teatro. Fonte: Nelson Kon.



Nova Prefeitura de São Paulo 1990/1992

Exedra



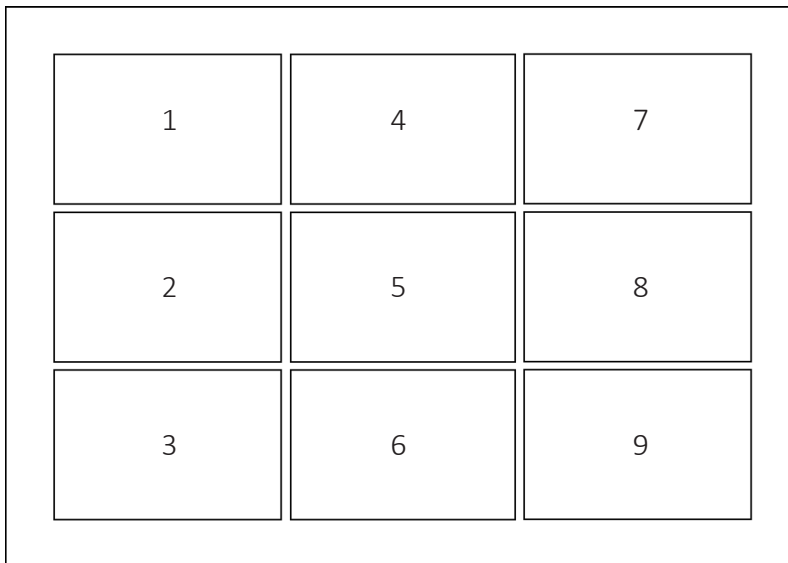
1. Ilustração de *Propedêutica: Actinae*. Fotogramas do filme documentário de Jean Painlevé. Fonte: BO BARDI, 1957, p.78.
2. Ilustração de *Propedêutica: Actinae*. Fotogramas do filme documentário de Jean Painlevé. Fonte: BO BARDI, 1957, p.78.
3. Ilustração de *Propedêutica*: interior da igreja de São Francisco em Salvador. KELEMEN, Pál. *Baroque and rococo in Latin America*. New York: MacMillan, 1951, pl.165. Fonte: *The Internet Archive*.
4. Ilustração de *Propedêutica*: "A natureza que invade a arquitetura." HERMANIN, Federico. Giambattista Piranesi. Roma: P. Sansaini, 1922, pl.10. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.
5. Gravura de Piranesi das termas de Trajano, 1750. Fonte: NATHAN-ROGERS, Ernesto. *Gli Elementi del Fenomeno Architettonico*. Milano: Christian Marinotti Ed., 2018, Tav.XIII.
6. Fotografia das demolições (sventramenti) nos arredores do Mercado de Trajano, cerca de 1930. Fonte: *Archivio Cederna*.
7. Aquarela de Lina Bo Bardi com desenho da fachada "parede jardim vertical" para o edifício anexo da Nova Prefeitura de São Paulo. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.324-325.



HUREX JARDIN VERTICAL

Lina como precedente

Como proceder?



1. Abertura na sala do Museu do Tijolo (Arvorezinha, RS), projeto do escritório Brasil Arquitetura (foto Ana Carolina Pelegrini e/ou Acervo Brasil Arquitetura). Fonte: site Brasil Arquitetura
2. Vista interna do Museu do Tijolo (Arvorezinha, RS), projeto do escritório Brasil Arquitetura (foto Ana Carolina Pelegrini e/ou Acervo Brasil Arquitetura). Fonte: site Brasil Arquitetura
3. Maquete da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi executada pelo escritório japonês SANAA Fonte: ABASCAL, Isabel Martinez. L'Arte nella Casa de Vidro. Domusweb, 2012.
4. Vista do Centro Comunitário Sean O'Casey (Dublin) do escritório irlandês O'Donnel +Tuomey. Fonte: site O'Donnel+Tuomey
5. Detalhe da textura do concreto no Centro Comunitário Sean O'Casey (Dublin) do escritório irlandês O'Donnel +Tuomey. Fonte: site O'Donnel+Tuomey
6. Vista interna do Pavilhão Humanidade 2012 (Rio de Janeiro) de Carla Juaçaba + Bia Lessa (foto de Leonardo Finotti). Fonte: Archdaily
7. Vista sob laje do Museu cais do Sertão (Recife, PE), projeto do escritório Brasil Arquitetura (Foto Joana Franca). Fonte: site Brasil Arquitetura
8. Vista interna do ginásio Arena do Morro (Natal, RN), projeto do escritório Herzog & de Meuron (foto de Iwan Baan) Fonte: Archdaily
9. Vista da Praça das Artes (São Paulo, SP), projeto do escritório Brasil Arquitetura (foto de Leonardo Finotti). Fonte: site Brasil Arquitetura



Epílogo

Ya no cabe aquí ninguna "historificación de la enseñanza", ese proceso de "democratización de la historia" que venimos viviendo desde los Setentas: escasas son hoy las asignaturas que no apoyan o adornan, inseguras, sus contenidos con referencias históricas. Menos posible nos resultaría adoptar una actitud de neutralidad erudita o de mero coleccionismo de obras y autores. Nuestra tarea no puede ser otra que la de combatir la seducción de ese presente, intentando "saber por qué", descubrir la constelación de inicios que sea capaz de irrumpir en ese tiempo continuo y vacío. Construir la singularidad y el disenso como único antídoto: (...).

Fernando Alvarez Prozorovitch.
Los Límites de la Historia.¹

Como proceder com tantos precedentes, como utilizá-los? Fernando Alvarez aconselhava em seu artigo sobre os limites da história "...combater a sedução do presente, tentar 'saber porquê', descobrir a constelação de começos que é capaz de irromper neste tempo contínuo e vazio" para assim construir, tanto a singularidade como a falta de consenso.

A obra de Lina Bo Bardi continua, não acaba em seu tempo de vida, pois se eterniza nas mãos de seus discípulos mais diretos e através da interpretação de seus admiradores. O que pensarão ambos do alerta de Lina frente às falácias da crítica? Estarão atentos aos equívocos românticos, naturalistas, mecânicos e éticos da mesma? E a crítica acadêmica, como se situa neste panorama, diferencia o texto laudatório da crítica construtiva?

Defronte algumas obras do escritório Brasil Arquitetura, os herdeiros mais diretos da

¹ Já não há lugar para a "historicização do ensino", esse processo de "democratização da história" que vivemos desde a década de 1970, que temos vivido desde os anos 70: poucas disciplinas hoje não apoiam ou embelezam, os seus conteúdos com referências históricas. Seria ainda menos possível adotarmos uma atitude de neutralidade erudita ou de mero coleccionismo de obras e autores. A nossa tarefa não pode ser outra, senão

a de combater a sedução do presente, tentar "saber porquê", descobrir a constelação de começos que é capaz de irromper neste tempo contínuo e vazio. Construir a singularidade e o dissenso como único antídoto: (...). ALVAREZ PROZOROVICH, Fernando. Los Límites de la Historia. *ARQTEXTO* 3-4, 2003, p.49.

fortuna matriarcal dos projetos de Lina Bo Bardi, nos perguntamos: encontramos aqui a mesma continuidade da dimensão histórica do recorte em forma livre amebóide na abertura da parede do *Museu do Tijolo* (Arvorezinha, 2015) como temos nas aberturas das torres esportivas do SESC Pompéia? Haverá ironia ou revolta na aplicação de tal abertura sobre um material não maleável (neste caso uma parede de tijolos)? Ou ainda, o que pensaria Lina, do uso do tijolo nas colunas, onde o emprego, à primeira vista, foi mais cenográfico do que tecnológico? Sim, sabemos tratar-se de um Museu, e os elementos descritos uma exceção à toda arquitetura do espaço, de configuração bastante racional. Estes detalhes podem ser vistos, talvez, como esculturas ou até mesmo anti-arquiteturas.

E no grande vão sobre a praça do *Museu do Cais do Sertão* (Recife, 2009), onde temos uma reedição do vão livre do MASP, somente possível, pois neste caso sem os pórticos de cobertura, por apresentar em seu interior espaços compartimentados e fechados em estrutura de concreto? Continuidades e descontinuidades que deveriam levantar ainda mais perguntas e comparações sobre os novos rumos da arquitetura a partir de precedentes tão identificáveis. Vale dizer que sempre com a intenção de compreender e saber diferenciar. Os dissensos na lógica projetual são seguramente caminhos de apropriação do precedente.

Não deixa de ser curioso que nas lendas míticas irlandesas, houve certa vez uma ilha chamada de *Hy-Brasil*, uma história que até hoje parece uma mistura de realidade e ficção, desenhada pelas mãos de um

cartógrafo genovês, na costa oeste de Galway. Em 1954, no início do artigo *Report on Brazil*² fez-se menção à dito lugar, numa analogia à arquitetura moderna brasileira, vista como algo longínquo e lendário, como a materialização da fantasia destas histórias... Todo o artigo partiu então do depoimento ocular do olhar estrangeiro, visitantes da Bienal de São Paulo à época.

No entanto, entre 2006-2008, mais de meio século depois, a obra da arquiteta ítalo-brasileira, obviamente através da difusão das publicações estrangeiras da Editora Gustavo Gili, extrapolou o continente americano em direção à terras celtas como exemplo de referência arquitetônica, como vemos no *Centro Comunitário Sean O'Casey* em Dublin, onde a textura dos painéis de concreto remete às experiências de Lina com Joao Filgueiras Lima, mas onde as aberturas ganharam uma lógica construtiva bastante racional, na forma de círculos de variados tamanhos. Os arquitetos irlandeses Sheila O'Donnell and John Tuomey declararam em aula magna (*The Index of Influence*) para a *Mackintosh School of Architecture* que entre suas referências preferidas na arquitetura italiana estava a *Casa del Fascio* de Terragni. Em outras ocasiões já haviam manifestado o seu conhecimento e admiração da arquitetura de Lina Bo Bardi.³

Não há como não se admirar perante a multiplicidade dos traçados possíveis nestas constelações de influências que representam as precedências em arquitetura.

² RICHARDS, J.M.; PEVSNER, N.; HASTINGS, H. de C. (ed.) Report on Brazil. *The Architectural Review*. London: vol.116, n.694, oct. 1954.

³ MACKINTOSH SCHOOL OF ARCHITECTURE LECTURE. The Index of Influence: O'Donnell and

Tuomey. Oct. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5M3pyZx5Y8c>>. Acesso em: Oct. 2020.

REFERÊNCIAS

Referências

VER APÊNDICE PARA A BIBLIOGRAFIA RELATIVA À *PROPEDÊUTICA*

ABDEL, Hana (Cur.) Escola Primária Jadgal, Daaz Office, Irã, 2020. **ARCHDAILY**, jan. 2022. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/974979/escola-primaria-jadgal-daaz-office?ad_medium=gallery>. Acesso em: maio 2022.

ALMEIDA, Marcos Leite. **As Casas de Oscar Niemeyer: 1935-1955**. Dissertação. UFRGS, PROPAR, 2005. (Carlos Eduardo Dias Comas, orientador).

ALVAREZ PROZOROVICH, Fernando. Los Limites de la Historia. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 3-4, p.49-51, 2003.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ANELLI, Renato. O Mediterrâneo nos Trópicos. Interlocações entre Arquitetura Moderna Brasileira e Italiana. [1999] In: GUERRA, Abílio (Org.) **textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2**. São Paulo: Romano Guerra, 2002. p.218-238.

- . Ponderações sobre os Relatos da Trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Revista Pós**, São Paulo, v.17, n.27, jun. 2010.

- . Dois momentos marcantes de Lina Bo Bardi. **Blog|IMS**, 11 dez. 2014. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/dois-momentos-marcantes-de-lina-bo-bardi/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

- . Considerazioni sul Curricolo Letterario di Lina Bo Bardi i altri ricordi. (entrevista a Carlo Pagani) In: CRICONIA, A. (org.) **Lina Bo Bardi. Un'Architettura tra Italia e Brasile**. Milano: Francoangeli, 2017 (e-book). p.93-103.

-. Annotazioni sulla formazione intellettuale di Lina Bo Bardi. In: CRICONIA, Alessandra (Org.). **Lina Bo Bardi: Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: Franco Angeli, 2017 (e-book). p.127-133.

-. **Rino Levi**: arquitetura e cidade. 2.ed.rev. e amp. São Paulo: Romano Guerra, 2019.

-. The Casa de Vidro: architecture, art and nature. In: - (Ed.). **Casa de Vidro. Lina Bo Bardi. Conservation Management Plan**. São Paulo: ILBPMB, 2019.

-. O Significado da Arquitetura: debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi em seu contexto histórico e político. In: JUNQUEIRA, Monica (org.). **Bruno Zevi e a América Latina**. São Paulo: FAUUSP, 2021. p.267-287.

ARARAKI, Suyene Riether; AZAMBUJA, Eduardo Bicudo de Castro; SÁNCHEZ, José Manoel Morales. Forma Arquitetônica e Função Estrutural da Igreja Nossa Senhora de Fátima em Brasília. **Paranoá**, n.15, p.63-69, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n15.2015.05>>. Acesso em: jun. 2023.

ARCHIVIO LUCE. Vídeo disponível em: <[ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e la Bauhaus**. Torino: Einaudi, 1951.](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000010751/2/come-nascono-meduse-dalla-collezione-scientifica-della-l-u-c-e.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22meduse%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}>> Acesso em: fev. 2021.</p></div><div data-bbox=)

ARÍS, Carlos Martí. **La cimbra y el arco**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Obelisco Mausoléu ao Soldado

Constitucionalista de 1932: um monumento cuja mística reside na simbologia representada pelo número nove de julho. Jul. 2011. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=266893>>. Acesso em: nov. 2021.

AZÚA, Félix. **Diccionario de las Artes**. Barcelona: Editorial de las Artes, 2002.

BAHIMA, Carlos Fernando Silva. **De placa e grelha**: transformações dominóicas em terras brasileiras. Tese de Doutorado. UFRGS, PROPARG, 2015. (Carlos Eduardo Dias Comas, orientador).

BANHAM, Reyner. **La Atlantida de Hormigón**. Edificios Industriales de los Estados Unidos, y arquitectura moderna europea, 1900-1925. Madrid: Nerea, 1989.

BARDI, Pietro M. Il Socrate dell'architettura. **Lo Stile**, L.15, n. 30, 1943.

-. **Viaggio Nell'Architettura**. Milano: Rizzoli Editore, 1972.

-. **Arte no Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

-. **Lembrança de Le Corbusier**: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

-. **Engenharia e Arquitetura na Construção**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1985.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BATES, Sergison. **Papers 2**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

BATTISTACCI, R.; CASTELLI F.R.; CRICONIA, A.; LANZETTA, A. Lina Bo Bardi. Una biografia per immagini. In: CRICONIA, A. (org.) **Lina Bo Bardi. Un'Architettura tra Italia e Brasile**. Milano: Francoangeli, 2017.

BERGDOLL, Barry. **European Architecture 1750-1890**. Oxford University Press, 2000.

-. The Nature of Mies's Space. In: RILEY, Terence (ed.), BERGDOLL, Barry (ed). **Mies in Berlin**. New York: The Museum of Modern Art, 2001.

BERLIN, Isaiah. **Against the Current. Essays in the History of Ideas**. New York: Viking Press, 1980. Disponível em: <https://archive.org/details/againstcurrente_s0000berl_h0w4>. Acesso em: mar. 2021.

BERTA, Barbara. **La Formazione della Figura Professionale dell'Architetto**: Roma: 1890-1925. Università degli Studi di Roma Tre, Dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura. Roma, 2008. Disponível em: <<https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/154/2/TESt.pdf>>. Acesso em: jun. 2023.

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. **Habitat**: revistas das artes no Brasil, n. 14, jan-fev. 1954.

BO BARDI, Lina. **Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura**. Tese de Cátedra. (Concurso para a Cadeira de Teoria da Arquitetura). Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 1957. São Paulo: Fac-símile por ILBPMB, 2002.

BONFIGLIOLI, Cristina Pontes. Montagem Mnemosyne, painéis didáticos e cavaletes de vidro: aproximações possíveis. **Prometeica**, Revista de Filosofia y Ciencias, n.14, ano VI p.45-57, 2017.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CABRAL, Cláudia C. La Revista como Escudo. Módulo y Oscar Niemeyer. **Revistas, Arquitectura y Ciudad: Representaciones en la Cultura Moderna**, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, T6 Ediciones S.L., jun. 2013.

-. Lina Bo Bardi and The Suburb. **ARQ 103**, Santiago, Chile, p.90-103, 2019.

CANDILIS, George. L'esprit du Plan de Masse de l'Habitat. **Architecture d'Aujourd'hui**, n.57, dez. 1953.

CAMPBELL, Mark. Geoffrey Scott and the Dream-Life of Architecture. **Grey Room**, n.15, p.60-79, 2004.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1162/1526381041165494>>. Acesso em: maio 2022.

CAMPHELLO, Maria de Fátima Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). USP, Escola de Engenharia de São Carlos, 1997. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-30052016-104837/pt-br.php>>. Acesso em: mar. 2021.

CATALANO, Sarah. Lina Bo [Bardi] in Italy. New research brings back BO-Pagani's forgotten designs for the staging of two events in the city of Milan during World War II. **Risco**, Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), n.20, julho, p.65-73, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i20p65-73>>. Acesso em: mar. 2022.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CICERO, Marcus Tullius. Liber Nonus. In: -. **The letters to his friends**. Vol.2. New York: G.P.Putnam's Sons, 1927. Disponível em: <<https://archive.org/details/letterstohisfrie02ciceuoft/page/194/mode/2up>>. Acesso em: out. 2021.

COLLARES, Júlio Ramos. **EXOESQUELETOS: No Modernismo Brasileiro nas décadas de 40 e 50 do século XX**. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). UFRGS, PROPARG, 2003. (Carlos Eduardo Dias Comas, orientador). Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3837>>. Acesso em: out. 2021.

COLQUHOUN, Alan. **Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change**. Cambridge: The MIT Press, 1981.

COLLINGWOOD, R.G. **The Principles of Art**. London: Oxford University Press, 1960 (1911). Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188470/page/n3/mode/2up>>. Acesso em: mar. 2021.

- **An Autobiography**. Oxford: Clarendon Press, 2002 (1938).

- **Idea de la Historia**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2004 (1946).

COLOMINA, Beatriz. (Ed.) **Privacy and Publicity. Modern Architecture and Mass Media**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

COMAS, Carlos Eduardo. Três Momentos de Lina Bo Bardi. **Revista de Cultura Brasileira**, Madrid, Embajada de Brasil en España, n.2, sept. 1999.

-**Precisões Brasileiras**: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos. A partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945. Tese de Doutorado, Universidade de Paris 8, 2002.

- Um depoimento. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.2, p.6-17, 2002.

- LINA 3x2. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.14, jun., p.146-189, 2009.

- La Revista como Lanza: Habitat y Lina Bo Bardi. **Revistas, Arquitectura y Ciudad: Representaciones en la Cultura Moderna**. Santiago de Chile, Pontificia Universidade Católica de Chile, T6) Ediciones S.L., jun. 2013.

- Elective Rivalries: Bardi against Niemeyer, 1950-1970. Correspondences and transfers, ideas, concepts, projects. **European Architectural History Network**,

FAUUSP, March 2013. Disponível em: <https://eahn.org/wp-content/uploads/2021/10/Book-of-abstracts_versao-final.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

- Lina Bo Bardi. Ponto Crítico. **Risco**, Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), n.20, julho, p.91-92, 2014.

- **Rivalidades eletivas: Lina Bo Bardi, Max Bill e Oscar Niemeyer**. Live para Oscar Niemeyer Works, out. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CGDusmvFhq9/>>. Acesso em: jun. 2022.

- Do Ministério ao Palácio Capanema: cinquenta anos. **Revista Projeto**. São Paulo, 27 abr. 2020.

CONSOLI, Gian Paolo. Architecture and History: Vico, Lodoli and Piranesi. **Memoirs of the American Academy in Rome**, Supplementary Volumes, v.4, p.195-210, 2006.

CONTIER, Felipe de Araújo. **O Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Cidade Universitária**: Projeto e Construção da Escola de Vilanova Artigas. Tese de Doutorado (Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo). USP, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, 2015. (Renato Anelli, orientador). Disponível em: <https://teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=07A5F6D5EFE0&lang=pt-br>. Acesso em: 10 mar. 2019.

COSTA, Lúcio. **Artigos e Estudos de Lúcio Costa**. Círculo de Estudos de Arquitetura. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1954.

- **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Editora 34/ Edições Sesc São Paulo, 2018.

CROCE, Benedetto. Translated by R. G. Collingwood. **The philosophy of Giambattista Vico**. London: Howard Latimer, 1913. Disponível em:

<<https://archive.org/details/thephilosophyofg00crocuoft/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: jul. 2021.

- **La Critica e La Storia delle Arti Figurative**: questioni di metodo. Bari: Laterza, 1946.

DIZIONARIO BIOGRÁFICO TRECCANI. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonello-gerbi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonello-gerbi_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: fev. 2022.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**: 1919-1933. Köln: Taschen, 2002.

EDITORI LATERZA. La nostra storia dal 1901. Disponível em: <<https://www.laterza.it/storia/>>. Acesso em: fev. 2021.

ELIOT, T.S. Tradition and Individual Talent. In: ELIOT, T.S. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**, 1920. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>>. Acesso em: fev. 2021.

EMERSON, Ralph Waldo. Quotation and Originality In: EMERSON, Ralph Waldo. **The Complete Works**, 1904. Disponível em: <<https://emersoncentral.com/texts/letters-social-aims/quotation-and-originality/>>. Acesso em: out. 2021.

EMERSON, Ralph Waldo. **The complete works of Ralph Waldo Emerson**: Society and solitude [Vol. 7]. VIII Books. Michigan: University of Michigan Library, 2006, (1903-1904), p.191. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/e/emerson/4957107.0007.001/1:12?rgn=div1;view=fulltext>>. Acesso em: fev. 2021.

ETLIN, Richard. **Modernism in Italian Architecture, 1890-1940**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991. Disponível em: <<https://www.fulcrum.org/epubs/1n79h461>

f?locale=en#/6/258[xhtml00000128]!/4/4/1:0>. Acesso em: maio 2021.

FERRAZ, Marcelo (Coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: ILBPMB, 3a.ed., 2008 (1993).

- **Vilanova Artigas**: arquitetos brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e Trabalho Livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FIAMMENGHI, João Bittar. **Max Bill, A Crítica e o Ensino de Arquitetura no Brasil, 1948-1962**. São Paulo: FAU-USP, jul. 2020.

FORMIGA, Tarcila Soares. A legitimação de Mário Pedrosa como crítico de arte: a recepção na imprensa do livro Arte, necessidade vital. **Periódico Teoria e cultura**: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v.14, n.1, jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/25912>>. Acesso em: jan. 2021.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, (v.o.: 1969).

FRANK LLOYD WRIGHT FOUNDATION. Revisiting Midway Gardens. Jun. 2018. Disponível em: <<https://franklloydwright.org/revisiting-midway-gardens/>>. Acesso em: abr. 2022.

- Concerning the Solomon R. Guggenheim Museum. Oct. 2019. Disponível em: <<https://franklloydwright.org/concerning-the-solomon-r-guggenheim-museum/>>. Acesso em: nov. 2021.

GENTILE, Giovanni. **Teoria Generale dello Spirito come Atto Puro**. Sansoni: Firenze, 1938. Disponível em: <<https://archive.org/details/GentileTeoriaGenerale/mode/2up>>. Acesso: jan. 2021.

GERBI, Antonello. Dalla “Politica del Romanticismo”, **Il Convegno**, IX (1928), n. 9-11, p. 444-452. Disponível em: <<https://www.fondazionemondadori.it/rivista/antonello-gerbi-dalla-politica-del-romanticismo/#gallery-1-4>>. Acesso em: fev. 2022.

GIEDION, Sigfried. **Space, Time & Architecture: The Growth of a New Tradition**. First Harvard University Press paperback edition, 2008 (v.o.:1941).

- The Need for a New Monumentality. In: ZUCKER, Paul (Ed.). **New Architecture and City planning**. (a Symposium). New York: Philosophical Library, 1944, p.549-568. Disponível em: <http://designtheory.fiu.edu/readings/giedion_new_monumentality.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

GIEDION, SERT, LÉGER. Nine points on Monumentality, 1943. In: GIEDION, Sigfried. **Architecture, you and me: The diary of a development**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958, p.48-51. Disponível em: <https://monoskop.org/images/7/72/Sert_Leger_Giedion_1943_1958_Nine_Points_on_Monumentality.pdf>. Acesso em: mar. 2023

GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita**: Edilizia, Estetica Architettonica, Restauri, Ambiente dei Monumenti. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9NZNAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: nov.2021.

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- The Form of Movement in Water and Air, In: Leonardo's Legacy: An International Symposium, ed. C. D. O'Malley (Berkeley,1969), p.171-204. Apud. WELSCH, Wolfgang. Water or Wind? Leonardo da

Vinci's drawings Windsor 12377-12386 reinterpreted. **International Journal of Art and History**, Vol.6, N.2, p.51-65, Dec. 2018.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942**. New York: MoMA, 4.ed., 1946.

GRANATELLA, Mariagrazia. Imaginative universals and human cognition in The New Science of Giambattista Vico. **Culture & Psychology**, v.21, n.2, p. 185-206, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1354067X15575795>>. Acesso em: out. 2021.

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

- **Prática da arquitetura na obra de Lina Bo Bardi**, diálogos para o cotidiano do canteiro. In: Mostra LINA BO BARDI - ENSEIGNEMENTS PARTEGÉS, École Nationale Supérieure D'Architecture De Paris-Belleville, set. 2017. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3475613/mod_resource/content/1/Marina%20Grinover.pdf>. Acesso em: maio 2018.

GROSSMAN, Vanessa. A Theory of an Everyday-life Architecture. In: COLOMINA, Beatriz. **Radical Pedagogies**. Cambridge: The MIT Press, 2022. p.63-64.

GUCCIONE, Margherita (Cur.) Lina Bo Bardi in Italia. “Quello che volevo, era avere Storia”. 19 Dec. 2014 - 03 May 2015. **Museo Nazionale delle arti del XXI secolo - MAXXI**. Disponível em: <<https://www.maxxi.art/en/events/lina-bo-bardi-in-italia/>>. Acesso em: out. 2021.

HABITAT, Revista das Artes no Brasil. São Paulo, n.1, n.12, n.14, n.15, 1950-1954.

HITCHCOCK, Henry-Russel. **Modern Architecture: Romanticism and Reintegration**. New York: Hacker Art Books, 1970 (v.o.:1929), p.236. Disponível em:

<<https://archive.org/details/modernarchitectu0000hitc/page/236/mode/2up>>. Acesso em: jan. 2021.

- **Latin American Architecture since 1945**. New York: MoMA, 1955.

ISTITUTO DI STUDI PIRANDELLIANI E SUL TEATRO CONTEMPORANEO. Convegno Volta per il Teatro Drammatico 1934. Disponível em: <<http://www.studiodiluigipirandello.it/collezione-digitale/convegno-volta-per-il-teatro-drammatico-1934/>>. Acesso em: jun. 2023.

IUCN- International Union for Conservation of Nature. Disponível em: <<https://portals.iucn.org/library/node/5940>> e <<https://www.iucn.org/about/iucn-a-brief-history>>. Acesso em: fev. 2021.

JOHNSON, Philip and HITCHCOCK, Henry-Russell. **Modern Architecture**. International Exhibition. New York: MoMA, 1932. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300061855.pdf>. Acesso em abr. 2022.

JURT, Joseph. Du concept de *Weltliteratur* à la théorie d'un champ littéraire international, **CONTEXTES**, set. 2020. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/contextes/9266>>. Acesso em: jun. 2022.

KAUFMANN Jr., Edgar. Memmo's Lodoli. **The Art Bulletin**, Vol.46, n. 2, 1964.

KONDO, Ariyuki. The Battle of the Styles in Thomas Hardy's *Jude the Obscure*: Perpendicular, God-seeking Gothicism vs. Horizontally-extended, Secular Classicism. **2015 Annual conference of North American Victorian Studies Association**. Honolulu, Hawaii, July 2015. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/228877918.pdf>>. Acesso em: fev. 2021.

LAMBERT, Phyllis. **Mies in America**. New York: Harry N. Abrams, 1st.ed., 2001.

L'ARCHITETTURA: cronache e storia. Roma: Manconsu Editori, n.6 e n.9, 1956.

LEATHERBARROW, David. Le Corbusier: a Modern Monk. In: RABAÇA, Armando. **Le Corbusier, History and Tradition**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p.91-113. Disponível em: <<https://d1-dev.uc.pt/handle/10316.2/41607>>. Acesso em: ago. 2022.

LEAVITT IV, Charles. L. *Weltliteratur* as Anti-Fascism: Philology and Politics in Luigi Foscolo Benedetto's "Letteratura mondiale". **MLN**, Vol. 127, No. 5, Special Issue: Philosophy And New American Tv Series (Dec. 2012), p. 1171-1205. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43611285?refreqid=fastlydefault%3A1aaffe060d0ae14abdaf3c441534e0a9&seq=23>>. Acesso em: maio 2022.

LE CORBUSIER. **Vers une Architecture**. Paris: G. Grès e Cie., 11.ed. revue e aug., 1925. Disponível em: <https://www.mondothèque.be/wiki/images/d/d4/Corbusier_vers_une_architecture.pdf>. Acesso em: jan. 2023.

- **Hacia una arquitectura**. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

- **Precisiones respecto a um estado actual de la arquitectura y del urbanismo**. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1999 (v.o.:1929).

- **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910-1929/ 1929-1934/ 1934-1938**. Zurich: les Éditions d'Architecture, 1964.

LEON, Ethel. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano. IAC/MASP, uma escola futurista em São Paulo. **ANAIS do Seminário Modernidade Latina**. São Paulo: MAC, 2012. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdf/s/ETHEL_PORT.pdf>. Acesso em: maio 2021.

LES DOCUMENTS CINÉMATOGRAPHIQUES.

Jean Painlevé. Disponível em <<https://www.lesdocs.com/films-653-0-0-0.html>>. Acesso em: mar. 2022.

LIMA, Zeuler R. Lina Bo Bardi, Entre Margens e Centros. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 14. jun., p.110-144, 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf>. Acesso em: dez. 2022.

-. **Lina Bo Bardi**. New Haven: Yale University Press, 2013.

-. **Lina Bo Bardi, Drawings**. Princeton: Princeton University Press, 2019.

-. **Lina Bo Bardi**: o que eu queria era ter história. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LOBATO, Monteiro. **Viagem ao céu**. São Paulo: Globo, 2011 (v.o.:1947).

LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas**: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos de 1950 e 1960. São Paulo: Três estrelas, 2017.

LUCAS, Isabel. O bonito, o feio, o janota e o efeito Miles Davis na Arquitetura. (Entrevista) **Público**: 2018. Disponível em: <www.publico.pt/2018/02/25/culturaipsilon/entrevista/o-bonito-o-feio-o-janota-e-o-efeito-miles-davis-na-arquitetura-1804242>. Acesso em: jun. 2018.

LUZ, Vera. **Ordem e Origem em Lina Bo Bardi**. São Paulo: Giostri, 2014.

-. Jogos caleidoscópicos em Lina Bo Bardi. **Vitruvius**, resenhas online, 053.01, ano 05, maio 2006. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/05.053/3140>>. Acesso em: jan. 2021.

LABORATORIO DI METODOLOGIE INFORMATICHE PER LA STORIA DELL'ARTE.

MAFFEI, Sonia. Iconologia di Cesare Ripa. Disponível em: <<https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/iconologia/>>. Acesso em: set. 2023.

MAC. Architectural Metals. Extruded Bronze Curtain Wall in Seagram Building. Disponível em: <<https://www.macmetals.com/blog/extruded-bronze-curtain-wall-seagram-building/>>. Acesso em: abr. 2022.

MACKINTOSH SCHOOL OF ARCHITECTURE LECTURE. The Index of Influence: O'Donnell and Tuomey. Oct. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5M3pyZx5Y8c>>. Acesso em: out. 2020.

MAHFUZ, E da C. Nada provém do nada: A produção da arquitetura vista como transformação do conhecimento. **Revista Projeto**. São Paulo, n.69, nov., p.89-95, 1984.

MARANGONI, Matteo. **The art of seeing art**. London: Shelley Castle, 1951. Disponível em: <<https://archive.org/details/artofseeingart000mara/page/n9/mode/2up>>. Acesso em: mar. 2022.

MARQUES, Sérgio M. **A Revisão do movimento moderno?** Arquitetura no Rio Grande do Sul dos anos 80. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002.

-. A Faculdade de Arquitetura da UFRGS, o ensino e a Arquitetura Moderna no Sul (1940/1960). In: SABOIA, Luciana; MEDEIROS, Ana Elisabete; FERRARI, Paola. (Orgs.) **Projeto, ensino e espaço universitário**: o Instituto Central de Ciências (ICC-UNB) e outras arquiteturas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2023. p.62-83.

MARTÍNEZ, Raúl Martínez. Bruno Zevi, the continental European emissary of Geoffrey Scott's theories. **The Journal of Architecture**, jan., p.27-50, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1527383>>. Acesso em: abr. 2022.

MARTINIS, Roberta. **Pier Luigi Nervi in Sud America. Brazil and Pier Luigi Nervi.** Fondazione MAXXI. Disponível em: <<https://nerviabrasilia.maxxi.art/en/brazil-and-pier-luigi-nervi/>>. Acesso em: jun. 2023.

MERRIAM_WEBSTER. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/scissors-and-paste>>. Acesso em: mar. 2020.

MICHAELIS-ONLINE. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/laMba/marginália%3CEi%3E1%3C/Ei%3E/>>. Acesso em: nov. 2021.

MITROVIC, Branko. Apollo's Own: Geoffrey Scott and the Lost Pleasures of Architectural History, **Journal of Architectural Education**, mar., p.95-103, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1162/10464880056480>>. Acesso em: abr. 2021.

MINDLIN, Henrique. L. **Modern architecture in Brazil.** New York: Reinhold Publishing, 1956.

MÓDULO BRASIL ARQUITETURA, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. Rio de Janeiro: n.1 a n.8, 1955-1957. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=0>>. Acesso em: abr. 2022.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y Crítica.** Barcelona: Gustavo Gili, 3a. ed. ver., 2013.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Evolução do Ensino da Engenharia e da Arquitetura no Brasil. São Paulo: **Separata de Engenharia**, v.6, n.62, out. 1947.

MOYERS, Bill. Joseph Campbell and the power of myth: the hero's adventure. **Archive.** Ep.1., jun. 1988. Disponível em:

<<https://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero's-adventure-audio/>>. Acesso em: nov. 2021.

NATHAN-ROGERS, Ernesto. Per gli studenti d'architettura. **Domus**, n.213, la casa dell'uomo, sett. 1946.

- **Gli Elemento del Fenomeno Architettonico/** a cura di Cesare de Seta. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 6a.ed., 2018 (1961). (kindle)

NAVA, Antonia. L'Architettura dell'Umanesimo. **Revista Meridiano**, Milano, n.28, 11 de julho de 1937.

NERVI, Pier Luigi. **Aesthetics and technology in building.** Cambridge, Harvard University Press: 1965.

NEVEU, Marc J. **Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761):** Indole of Material and of Self. Doctoral thesis. McGill University, Montréal: School of Architecture, 2005.

OBA, Leonardo Tossiaki. Arquitetura no papel. A obra não construída como referência histórica. **Arquitextos**, São Paulo, ano 15, n. 180.03, Vitruvius, maio 2015.

OLIVEIRA, Olívia. Lina Bo Bardi: obra construída. **2G Revista Internacional de Arquitetura.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n.23-24, 2002.

- **Lina Bo Bardi:** sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. A Formação do Repertório para o Projeto Arquitetônico: algumas Implicações Didáticas. In: COMAS, Carlos Eduardo (Org.). **Projeto Arquitetônico: Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação.** São Paulo: Projeto, 1986.

- A Teoria Perdida: indagações de uma arquiteta modernista que queria

ensinar. **8º Seminário DOCOMOMO Brasil**, Rio de Janeiro, 1 a 4 de setembro de 2009.

- Jogos Compositivos na Cidade dos Prismas, Universidade do Rio de Janeiro, 1936. **ARQTEXTOS**, n.9, p.40-53, 2006. Disponível em:<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_9/9_Rog%C3%A9rio%20de%20Castro%20Oliveira.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

OLSON, Craig S. **Spark Without Flame: The German Library of Information**. A Nazi Propaganda Agency in the United States, 1936-1941 (1991). Thesis and Dissertations. 928. Disponível em:<<https://commons.und.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1930&context=theses>>. Acesso em: mar. 2022.

ON THE DUTY AND POWER OF CRITICISM, Session 2: High Culture in Conflict, Texas, University of Texas at Austin, 10 out. 2021.

PAGANI, Carlo. Stile di Vietti: Una esemplare casa di Montagna. **Lo Stile**, n.9, sett. 1941, p.14-21.

PARIS, Louis. **Le Jubé et le Labyrinthe dans la Cathédrale de Reims**. Reims: Librairie de Michaud, 1885. Disponível em:<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k380450g.texteImage>>. Acesso em: fev. 2022.

PAYNE, H. Judd. (Dir.) Buildings in News. **Architectural Record**, Vol.121, n.3, mar. 1957. Disponível em:<<https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/archives/backissues/1957-03.pdf?405111600>>. Acesso em: set. 2023.

PEDRET, Carmen Rodríguez. The Resurrection of Antoni Gaudí in Post-War Media. A Critical Chronology. 1945-1965. In: **Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture**, ano4, n.2, 2019 Disponível em:<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/183078/Rodri%20guez+Pedret_Resurrection+of+Antoni+Gaudi%20_1945-

1965_.pdf?sequence=3>. Acesso em: jul. 2021.

PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n.10 (1957). In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. (Ed.) **Mário Pedrosa: Primary Documents**. New York: MoMA, 2015. Disponível em:<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMjAvMDYvMTYvMnN0a2E2MnA2al9NYXJpY29QZWRYb3NhLnBkZiJdXQ/Mario_Pedrosa.pdf?sha=2102b301d58d857e>. Acesso em: jan. 2023.

- Da lógica na apreciação artística. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 dez. 1960. Artes Visuais. Disponível em:<<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1086587#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2275%2C1331%2C6749%2C3777>>. Acesso em: jan. 2023.

PEIXOTO, Marta S. Caleidoscópio: Dentro da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. **Summa+**, n.168, p.109-113, 2018.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à História da Arquitetura**: das origens ao século XX. Porto Alegre, Bookman, 2010.

PÉREZ, Irma Arribas. Lina Bo Bardi i l'ombra della sera. Universidad Politècnica de Catalunya: **treballs de l'assignatura: Arquitectura en dibuixos exemplars**, 2018. Disponível em:<http://www.mindeguia.com/dibex/BoBardi_MASP.htm>. Acesso em: jun. 2023.

PERROTA-BOSCH, Francesco. **Lina**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.

PIÑÓN, Helio. **Teoría del Proyecto**. Barcelona: UPC, 2006.

PINTO, Luís Filipe Marques. A simbologia e os enigmas do labirinto. **Revista Arquitectura Lusíada**, Universidades Lusíada, n.8, 2º sem., p.29-48, 2015. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/11067/5387>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

PIRAZZOLI, Giacomo. Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Gilberto Gil: dos museos entre África y Brasil. In: **Catálogo exposição Lina Bo Bardi**. Tupí or not tupí, Brasil, 1946-1992. Madrid: Fundación Juan March, p.129-139, 2018.

PONTI, Gio. L'Antico e Noi, **Lo Stile**, n.3, Milano, mar. 1941.

PORTO, Cláudia Estrela. Soluções estruturais na obra de Oscar Niemeyer. **Paranoá**, n. 15, p.25-51, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n15.2015.03>>. Acesso em: jan. 2023.

POVOLEDO, Elisabetta. Venice Honors Lina Bo Bardi With a Golden Lion In Memoriam. Finalmente, Many Say. **The New York Times**, New York, May 20th, 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/05/20/arts/lina-bo-bardi-honored-venice-biennale.html>>. Acesso em: 29 out. de 2021.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PUPPI, Suely de O.F. Lina e Nervi. **13o. Seminário DOCOMOMO Brasil**. Salvador, Bahia, 7 a 10 de out. 2019. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110561.pdf>>. Acesso em: mar. 2022.

- **Lina Bo Bardi**: uma formação. Tese de Doutorado. (Teoria, História e Crítica da Arquitetura). UFRGS, PROPAR, 2020. (Carlos Eduardo Dias Comas, orientador). Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/216757>>. Acesso em: fev. 2021.

QUETGLAS, Josep. Eyes which do not see. 4: Palace of the Soviets. **Anuario de Estudios Le Corbusierianos**. Massilia, 2002.

REVISTA BRASÍLIA. Rio de Janeiro: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n.1 a n.9, mar.-set.1957. Disponível

em:<<https://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasil>>. Acesso em: fev. 2021.

RICHARDS, J.M.; PEVSNER, N.; HASTINGS, H. de C. (ed.) Report on Brazil. **The Architectural Review**. London: vol.116, n.694, oct. 1954.

RICIPUTO, Anna. Lina Bo Bardi e L'Eterogenesi Della Forma. Melfi: Casa Editrice Libri, 2020.

RIVISTA QUADRANTE. Milano: Modiano, 1933-1936. Disponível em: <<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/rivista/VEA0068137/1933/n.1>>. Acesso em: jun. 2021.

RYBCZYNSKI, Witold. **Now I Sit Me Down. From Klismos to Plastic Chair: A Natural History**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016

RYKWERT, Joseph. **The Necessity of Artifice**. London: Academy Editions, 1982.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. São Paulo: Editora Jorge Zahar, 1998.

ROWE, Colin. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987 (1976) (1947).

- 'The Present Urban Predicament', lecture delivered at The Royal Institution, London in 1979. In: Alexander Caragone (ed.), *As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays*, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, Vol. 3, p.165–220, 1996. In: SCHNOOR, Christoph. Colin Rowe: Space as well-composed illusion. **Journal of Art Historiography**. dez, 2011. Disponível em: <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/schnoor.pdf>>. Acesso em: fev. 2021.

- Program vs Paradigm. **Cornell Journal of Architecture**. Ithaca, New York: 1981, p.18-19 Disponível em: <<https://stuff.mit.edu/afs/athena/course/4/>

4.163j/BOSTON%20SP%202011%20STUDIO/Urban%20Design%20Docs/03.%20Urban%20Design%20Reader/04.%20Rowe%20Program%20vs%20Paradigm.compressed.pdf>.
Acesso em: fev. 2021.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SABOIA MARTINS, Thais. Lina and Bardi's Lodoli: A thread in the labyrinth. **IV International Conference on Architectural Design & Criticism- Critic|All**. Madrid, São Paulo: critic|all Press + Departamento de Proyectos Arquitectónicos (ETSAM-UPM), p.515-526, 2021.

- . A Filosofia da História de R.G. Collingwood e a tese de cátedra de Lina Bo Bardi. **Revista DOCOMOMO_BR**, n.6, dez. p.15-22, 2021.

SARTORIS, Alberto. **Gli Elementi dell'Architettura Funzionale**: sintesi panoramica dell'architettura moderna. Seconda Edizione Interamente Rifatta. Milano: Ulrico Hoepli, 1935.

- . **Introduzione alla Architettura Moderna**. Terza Edizione Rifusa e integrata, Editore Hoepli, Milano, 1949.

- . Las fuentes de la nueva arquitectura e Orientaciones de la arquitectura contemporânea. **Cuadernos de Arquitectura**. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, n.11-12, , p.38-55, 1950. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/3152/A/1950>>. Acesso em: nov. 2021.

SCHAMA, Simon. **Simon Schama's Power of Art**. Eight works that exploded on to an unsuspecting world. (DVD) BBC Video, 2007.

SCHNAPP, Jeffrey T. **Staging Fascism: 18BL and The Theater for Masses**. Stanford: Stanford University Press, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SCOTT, Geoffrey. **The Architecture of Humanism**: A study in the history of taste. New York: W.W. Norton & Company, 1999 (1914).

SITWELL, Sacheverell. The Brazilian Style. **The Architectural Review**, 31st. mar. 1944.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SUMMERSON, John. The Mischievous Analogy (1941) In: **Heavenly mansions and other essays on architecture**. London: Cresset Press, 1949.

SUZUKI, Marcelo. **Lina e Lúcio**. Tese de Doutorado (Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo). USP, Escola de Engenharia de São Carlos, 2010. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-05012011-151425/pt-br.php>>. Acesso em: out. 2021.

TATEO, Luca. Giambattista Vico and the principles of cultural psychology: a programmatic retrospective. **History of Human Science**, Vol.28, n.1, 2015.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ILBPMB, 2000.

THE MUSEUM OF MODERN ART. MoMA Learning Docs. New York. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/moma_learning/docs/RMC_4.pdf>. Acesso em: nov. 2021.

- . MoMA assets. Deconstructivist Architecture, Jun.-Aug.1988. New York. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327506.pdf?_ga=2.157228350.449422566.1648039036-1410557897.1521729777>. Acesso em: fev. 2022.

TREVES, Vittorio. **Architettura Comacina**. Torino: Tip. E lit. Camilla e Bertolero, 1888.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **The historiography of modern architecture**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. Art History Classes. Disponível em: <<http://www.arthistory.upenn.edu/spr01/282/w4c2i15.htm>>. Acesso em: abr. 2022.

VALDES, Rodrigo Millan. "Ibirapuera, o sonho desfeito": o Ginásio, o Velódromo e o fracasso do calendário esportivo das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, n.31, 2023. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1982-02672023v31e3>>. Acesso em: jun. 2023.

VEIKOS, Cathrine. **Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice**. New York: Routledge, 2014.

-. Lina Bo Bardi: to teach is to construct. In: **LINA BO BARDI: TO TEACH IS TO CONSTRUCT**, Baltimore, University of Maryland, 10 jul. 2015. Disponível em: <<https://arch.umd.edu/news-events/lina-bo-bardi-teach-construct-0>>. Acesso em: out. 2021.

VENTURI, Robert. **Complexity and Contradiction in Architecture**. New York: The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1977 (2nd.ed.), (1966).

VERGUEIRO, Frederico. Do Espaço Interno à Aventura: Teoria e Crítica Espacial no Debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi. **IV ENANPARQ**. Encontro da Associação Nacional de pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 25 a 29 de julho, 2016.

VICO, Giambattista. **The New Science**. New York: Cornell University Press, 1948.

VIDESOTT, Luisa. **Narrativas da Construção de Brasília**. Mídia, fotografias, projetos e história. (Tese) Escola de Engenharia de São Paulo-USP, 2009. (Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade, orientador).

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, ed. rev. e amp., 2003.

WHITNEY, David; KIPNIS, Jeffrey (ed.). **Philip Johnson, The Glass House**. New York, Pantheon Books, 1993.

WISSENBACH, Vicente (Dir.). Lina Bo Bardi. **Revista Projeto**- Edição Especial, n.149, jan.-fev. 1992

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. Tese de Doutorado. UFRGS, PROPARG, 2005. (Carlos Eduardo Dias Comas, orientador).

-. **Não sei quem é Lina Bo Bardi**. Live para Instituto Bardi, 19.mar. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbTINL_jEEh/>. Acesso em: mar. 2022.

-. Oscar Niemeyer. Da crítica alheia à teoria própria. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, num. 151.04 tributo a Niemeyer, dez. 2012. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>>. Acesso em: jan. 2023.

ZEVI, Bruno. **Storia dell'architettura moderna**. 2a.ed., Turin: Einaudi, 1953.

-. **Architecture as Space: How to look at Architecture**. New York: Capo Press, 1974. Disponível em: <https://archive.org/details/isbn_9780306805370/page/242/mode/2up?view=theater>. Acesso em jan. 2022.

-. **Saber ver la arquitectura**. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998 (1948).

Lista de Ilustrações

Capa

Fig.0.0: Ilustração presente no artigo *Tre arredamenti* de Lina Bo e Carlo Pagani para a Revista *Lo Stile, nella casa e nell'arredamento*, n.XIX, gen. 1941. Fonte: *Artchive*.

Prólogo

Fig.0.1: Ilustração que acompanhava as crônicas de ALENCASTRO, pseudônimo de Lina e Bardi utilizado nos editoriais da revista *Habitat*. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p. 64.....xii

Fig.0.2: Matéria do jornal *The New York Times*, Mar. 22nd, 1957, utilizada em *Propedêutica*. Fonte: *The New York Times Archive*.....xii

Fig.0.3: À esq.: Vista do SESC Pompéia. (Foto: Leonardo Finotti), Fonte: *The New York Times*...xiii

Fig.0.4: À dir.: Escola Primária Jadgal, Daaz Office, Irã, 2020. (Foto: Deed Studio). Fonte: ARCHDAILY.....xiii

Capítulo 1

Fig.1.1: Capa da Tese de Lina Bo Bardi. Fonte: ILBPMB.....06

Fig.1.2: Sup. à esq.: Lina Bo Bardi na Casa de Vidro, posando para a foto com um livro na mão, 1952. São Paulo. (Foto de Chico Albuquerque/ Convênio Museu da Imagem e do Som – SP / Instituto Moreira Salles). Fonte: ANELLI, Renato. Dois momentos marcantes de Lina Bo Bardi. *BLOG/IMS*, 11 dez. 2014. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/dois-momentos-marcantes-de-lina-bo-bardi/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.....07

Fig.1.3: Sup. à dir.: Biblioteca Casa de Vidro. Fonte: BO BARDI, Lina. Residência no Morumbi. *Habitat*: revista das artes no Brasil. São Paulo, n. 10, (1953): pag.31- 40.....07

Fig.1.4: Inf.: Pietro Maria Bardi organizando os livros na sala de estar da Casa de Vidro (Data incerta). Fonte: ILBPMB. Disponível em: <<https://portal.institutobardi.org/publicacoes/>>. Acesso em: dez. 2021.....07

Fig.1.5: Sup.: A primeira fotografia do livro de Drexler foi utilizada em *Propedêutica*: House for Herbert Jacobs (1948), Frank Lloyd Wright. Fonte: DREXLER, Arthur; HITCHCOCK, Henry-Russell.

<i>Built in USA: Post-war Architecture</i> . New York: The Museum of Modern Art, 1952, p.120.....	13	Fig.1.18: Páginas 8 e 9 de <i>Contribuição Propedêutica ao Ensino de Teoria da Arquitetura</i> , 1957. Fonte: BO BARDI, 1957.....	30
Fig.1.6: Inf.: Casa do Chame-Chame (1958), projeto de Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ, Marcelo (Coord.). <i>Lina Bo Bardi</i> . São Paulo: ILBPMB, 2008.....	13	Fig.1.19: Malcontenta e Garches. Diagramas Analíticos. Fonte: ROWE, 1987 (1947), p.5.....	33
Fig.1.7: Fotografia da sala de estar da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. Fonte: Nelson Kon.....	21	Fig.1.20: Sup.: Le Corbusier, <i>Palais des Soviets</i> , 1931; E. Freyssinet, Hangar em Orly, 1922 e o primeiro croqui de Le Corbusier em Moscow, 1928. Fonte: QUETGLAS, 2002, p.121.....	36
Fig.1.8: Fotografia da sala de estar na Casa Harry A. Caesar, presente em um dos livros utilizados em <i>Propedêutica</i> . Projeto de Marcel Breuer em Lakesville, Connecticut, 1952. Fonte: HITCHCOCK, H.R.; DREXLER, A. <i>Built in U.S.A.: Post-war Architecture</i> . New York: Museum of Modern Art, 1952.....	21	Fig.1.21: Meio: Planta <i>Altes Museum</i> , Schinkel, 1823; planta do Palácio da Assembléia de Chandigarh. Fonte: ROWE, 1987 (1976), p.25-27.....	36
Fig.1.9: “A natureza que invade a arquitetura” de Giambattista Piranesi. Fonte: BO BARDI, 1957, p.15.....	26	Fig.1.22: Inf.: Casa Tugendhat em Brno de Mies van der Rohe (1928-30); desenho de Karl Friedrich Schinkel, 1841. Fonte: BERGDOLL, 2001, p.99...36	
Fig.1.10: Galeria de exposição de pinturas. Academia Real de Paris, 1789. Fonte: BO BARDI, 1957, p.60.....	26	Fig.1.23: Marginalias e sublinhados nas páginas do livro de Croce, destaque para a p.18 e p.33. CROCE, Benedetto. <i>La Critica e La Storia delle Arti Figurative: questioni di metodo</i> . Bari: Laterza, 1946. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	41
Fig.1.11: Cripta da Colônia Güell de Gaudí e escada no <i>Gotheanum</i> de Rudolf Steiner. Fonte: BO BARDI, 1957, p.40.....	26	Fig.1.24: Sup.: Papelzinho com desenho à mão livre no interior do livro. Inf.: Marcações correspondentes aos recortes das ilustrações para a tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Obra rara consultada: MILIZIA, Francesco. <i>Principi di architettura civile</i> . Milano: 1847. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	44
Fig.1.12: Estudo para Casa Valeria Cirell (1957), Coleção ILBPMB. Fonte: LIMA, 2013, p.76.....	26	Fig.1.25: Exemplo de tabulação dos livros por subcapítulo; i.e.: <i>Prefácio</i> , organizada por autores, por data e tema. No gráfico respectivo a países, de um lado temos a versão original dos livros e de outro a dos livros, muitas vezes traduzidos, pertencentes a Lina. Fonte: Autor.....	47
Fig.1.13: MASP, vista da pinacoteca Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 281.....	26	Fig.1.26: Tabulação do Index de Nomes de Propedêutica em ordem alfabética. Fonte: Autor.....	49
Fig.1.14: Escada circular no Teatro Gregório de Mattos. Fotos de 2002. Fonte: OLIVEIRA, 2006, p.177.....	26	Fig.1.27: Espacialização das palavras mais citadas no corpo textual de <i>Propedêutica</i> . Fonte: Autor.....	50
Fig.1.15: Salvia por Charles Blossfelt; colunas egípcias imitando um feixe de rosas, desenho datado da IV dinastia citado no <i>Entretiens</i> de Viollet-le-Duc; e detalhe do desenho de Villard de Honnecourt para a Catedral de Cambrai. Fonte: BO BARDI, 1957, p.63.....	27	Fig.1.28: Aplicação da Ferramenta <i>Voyant Tools</i> evidenciando os nomes dos “mestres modernos” citados nos subcapítulos de <i>Propedêutica</i> . Fonte: Autor.....	51
Fig.1.16: Vergalhão em forma de flor de mandacaru como guarda-corpo nas torres esportivas do SESC Pompéia. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.231.....	27		
Fig.1.17: Estudo para revestimento dos pilares existentes na Casa do Benin. Fonte: OLIVEIRA, 2006, p.187.....	27		

Fig.1.29: Gráfico explicitando em números de exemplares a modalidade de consulta das fontes bibliográficas de *Propedêutica*. Fonte: Autor.....53

Fig.1.30: Contabilização dos livros por idioma. Fonte: Autor.....54

Fig.1.31: Tabulação do Index de Nomes de *Propedêutica* por período histórico. Fonte: Autor.....56

Fig.1.32: À esq.: Fotografia de Robin George Collingwood. Fonte: COLLINGWOOD, 2002, il. da capa do livro.....60

Fig.1.33: No centro: Fotografia de Geoffrey Scott. Fonte: CAMPBELL, Mark. Geoffrey Scott and the Dream-Life of Architecture. *Grey Room*, n.15, (2004): 60–79.....60

Fig.1.34: À dir.: Fotografia da capa da revista *lo Stile*, n.30, jun de 1943, com a gravura do retrato do Frei Carlo Lodoli. Fonte: Arquivo pessoal do autor.....60

Fig.1.35: Sup. à esq.: Concurso para o Plano Piloto de BSB (março de 1957), Fonte: Brasília. Revista *Brasília*. Rio de Janeiro: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n.3, mar. 1957 (ano I), p.8.....66

Fig.1.36: Sup. à dir.: Construção Torre Velasca em Milão (1951-1958), Fonte: Cronaca Edile: Torre Vellasca. *Domus*, n. 336, nov.1957. Disponível em: <<https://www.domusweb.it/it/edifici/torre-velasca.html>>. Acesso em: nov. 2021.....66

Fig.1.37: Inf. à esq.: Construção do Seagram Building em Nova York (1954- 1958), Fonte: Foto: House of Patria, Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/moma_learning/docs/RMC_4.pdf>. Acesso em: nov. 2021.....66

Fig.1.38: Inf. à dir.: Construção do Museu Guggenheim em Nova York (1956-1959), Fonte: FRANK LLOYD WRIGHT FOUNDATION. Disponível em: <<https://franklloydwright.org/concerning-the-solomon-r-guggenheim-museum/>>. Acesso em: nov. 2021.....66

Fig.1.39: Capas de publicações paradigmáticas ausentes em *Propedêutica*: Brazil Builds (1943), Latin American Architecture since 1945 (1955), Modern Architecture in Brazil (1956) - a partir de fotografia de livro da biblioteca pertencente ao acervo ILBPMB -, e revista Módulo (1957). Fonte:

Acervo Digital do MoMA; Acervo ILBPMB e Acervo Digital da Biblioteca Nacional.....74

Capítulo 2

Fig.2.1: Folha de rosto e primeira página do *Prefácio* de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....79

Fig.2.2: Capa da revista Módulo n.1 e a matéria da seção “Fala oscar”. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.....83

Fig.2.3: Sublinhado de Lina no livro de Alberti, sobre a impossibilidade da perfeição. ALBERTI, Leon Battista. *Della architettura: libri dieci* / di Leon Battista Alberti; traduzione di Cosimo Bartoli. Milano: a spese degli editore, MDCCCXXXIII [1833]. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....87

Fig.2.4: Página 35 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....92

Fig.2.5: À esq.: Capa do livro *Autobiografia* de R.G. Collingwood – exemplar utilizado por Lina Bo Bardi de 1955, sendo a versão original de 1938. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....93

Fig.2.6: À dir.: Capa do livro *The Architecture of Humanism – a Study in the History of Taste*, de Geoffrey Scott de 1954, na versão utilizada por Lina, sendo a versão original de 1914. Fonte: *The Internet Archive*.....93

Capítulo 3

Fig.3.1: Página de rosto, repleta de anotações, do livro *Autobiografia* de R.G.Collingwood pertencente ao casal Bardi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....97

Fig.3.2: Verso da página de rosto do livro *Autobiografia* de R.G.Collingwood, repleta de anotações pertencentes ao casal Bardi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....98

Fig.3.3: Trecho inicial com apresentação do motivo da publicação da palestra de Max Bill. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....104

Fig.3.4: Exemplo de marginalia e destaques ao longo do livro de R. G.Collingwood. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....104

Fig.3.5: Fotografia de Lina Bo Bardi e Flávio Motta retornando da viagem de Nova York, onde levaram obras do MASP para uma exposição do *The Metropolitan Museum of New York*. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2002, p.49.....127

Fig.3.6: Primeira página do documento do Edital com anotações de Lina Bo Bardi. Acervo ILBPMB. Fonte: VEIKOS, 2013, p.241.....127

Fig.3.7: Marginalia de Lina Bo Bardi fazendo referência às ideias de Scott no livro de Focillon. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....130

Fig.3.8: Relatório esquemático da Comissão de Ensino, 1957. Fonte: CONTIER, 2015, p.133.....136

Capítulo 4

Fig.4.1: Marginalia de L.B. em livro de G.C. Argan. Fonte: Biblioteca ILBPMB, fotografia para uso acadêmico.....147

Fig.4.2: Artigo sobre o livro de Geoffrey Scott no Meridiano di Roma. Fonte: Fondo Marengo, Università degli Studi di Milano.....148

Fig.4.3: Marcação nas notas do livro de Gromort que faz referência à obra de Geoffrey Scott. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....149

Fig.4.4: Outras marcações de Lina no livro de Gromort. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....150

Fig.4.5: Destaque em trecho do livro de Gromort de ideia compartilhada por Lina em sua tese. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....150

Fig.4.6: Trecho de intuição espacial de Henri Focillon que Lina Bo Bardi comparou aos escritos de Geoffrey Scott em *Propedêutica*. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....150

Fig.4.7: Programa de ensino para *Teoria da Arquitetura 1* com notas escritas à mão por Lina Bo Bardi. Fonte: VEIKOS, 2014, p.255.....161

Fig.4.8: Marcações no livro de Croce. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....162

Fig.4.9: Marginalias no livro de Katharine Gilbert. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....163

Fig.4.10: Páginas 58 e 59 de *Propedêutica* onde aparece a citação de Scott nas notas das ilustrações, referenciada à Igreja do século XV de São Bernardino em Perugia. Fonte: BO BARDI, 1957.....168

Fig.4.11: Maquete do projeto para o Congresso Nacional divulgado na Revista Brasília, n.7, julho de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....170

Fig.4.12: Páginas 34 (*O Arquiteto e Comitente*) e 67 (*Atualização Metodológica*) de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....170

Fig.4.13: Página 39 de *Propedêutica*. Fonte: Bo Bardi, 1957.....173

Fig.4.14: À esq.: Strawberry Hill por Horace Walpole, Twickenham, Londres, iniciada c.1750. Fonte: BERGDOLL, Barry. *European Architecture: 1750-1890*. Oxford University Press, 2000, p.144.....175

Fig.4.15: À dir.: Fonthill por James Wyatt, Wiltshire – o colapso da abadia de Fonthill no dia de Natal, 1825. Fonte: BERGDOLL, 2000, p.142.....175

Fig.4.16: À dir.: Página 51 de *Propedêutica* no subcapítulo Teoria da Arquitetura e Caracteres dos edifícios. Fonte: BO BARDI, 1957.....175

Fig.4.17: Marginalias nas páginas do livro de Gerbi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....181

Fig.4.18: Destaque à caneta para citação utilizada em *Propedêutica*, além de sublinhados e traduções feitas pela leitora no livro de Hopkins. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....186

Fig.4.19: Artigo de Gaetano Schiaffino na Revista Domus, n. 193, jan. de 1944. Fonte: Biblioteca della Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano.....187

- Fig.4.20: O “arranha-céu” de Filarete e sua planta em forma de labirinto. Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato dell’architettura*, ms., sec. XV, membr., mm 398 x 280 (Firenze, BNCF, Fondo Nazionale II.I.140). Fonte: *The Internet Archive*.....188
- Fig.4.21: Páginas 43- 44 de *Propedêutica* com a menção à Filarete. Lina ilustrou as variadas interpretações de origem da forma do arranha-céu, na versão italiana e norte-americana. Fonte: BO BARDI, 1957.....188
- Fig.4.23: Páginas do subcapítulo O Romantismo e a Arquitetura de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....189
- Fig.4.24: Projeto Ideal e gratuito para a Exposição do IV Centenário em São Paulo no Parque do Ibirapuera. In: Revista Habitat, n.111. p.3, 1953. Fonte: Foto de Horácio Torrent do Arquivo ILBPMB, apud COMAS, 2013.....189
- Fig.4.25: Palácio das Indústrias, Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Fonte: Foto de Andrés Otero no Acervo da Fundação Bienal.....192
- Fig.4.26: Elevações comparativas de obras de Mies, 1969. Fonte: Arquivo Mies van der Rohe, Acervo do MoMA.....192
- Fig.4.27: Hall de Exposições de Turim, 1950. NERVI, Pier Luigi. Works of Pier Luigi Nervi. New York: F.A. Praeger, 1957, p.71. Fonte: *The Internet Archive*.....192
- Fig.4.28: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavras: romantismo, romântico, românticos, romântica) através do Voyant Tools. Fonte: Autor.....193
- Fig.4.29: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *O Romantismo e a Arquitetura*. Fonte: Autor.....194
- Fig.4.30: Páginas 16 e 50 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....199
- Fig.4.31: À esq.: Destaque, feito pela leitora, na epígrafe do livro de Myers. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....205
- Fig.4.32: À dir.: Sublinhado em vermelho na citação utilizada em *Propedêutica*, do livro de Valéry. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....205
- Fig.4.33: Marcações laterais e sublinhados no livro de Zielinsky. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....206
- Fig.4.34: À esq.: Fotografia da Casa dei sete camini de Luigi Vietti, publicado na revista Lo Stile, n.9 de 1941. Fonte: *Artchives*.....207
- Fig.4.35: À dir.: Fotografia da Casa Sommerfeld de Walter Gropius e Adolf Meyer. Fonte: DROSTE, Magdalena. Bauhaus: 1919-1933. Köln: Taschen, 2002, p.44.....207
- Fig.4.36: Sup.: Capa de Gio Ponti e Lina: Lo Stile n.3, 1941 e artigo de Gio Ponti na mesma edição: “L’Antico e noi”. Inf.: Capa Lo Stile n.9, sett. 1941 e artigo de Carlo Pagani na mesma edição: “Stile di Vietti”. Fonte: *Artchives*.....207
- Fig.4.37: Páginas 14 e 15 de *Propedêutica* no subcapítulo *Natureza e Arquitetura*. Fonte: BO BARDI, 1957.....208
- Fig.4.38: Artigo de SITWELL, Sacheverell. The Brazilian Style. *The Architectural Review*, mar. 31st., 1944. Fonte: *The Architectural Review Archive*.....214
- Fig.4.39: Sup.: Proposta de Le Corbusier para a Cidade Universitária: Vista de pássaro do conjunto (blocos no sentido leste-oeste), Croquis Biblioteca e Esplanada das 10.000 palmeiras. Fonte: LE CORBUSIER. Oeuvre Complète 1934-1938. Les Editions d’Architecture Zurich, 9. éme. dd., 1964, p.42-43.....215
- Fig.4.40: Meio: Proposta de Lúcio para a Cidade Universitária; Implantação com blocos no sentido norte-sul e vista da Alameda Central. Fonte: Lúcio Costa e al. Universidade do Brasil: Anteprojeto. *Revista da Diretoria de Engenharia*, num.3, Vol. IV, maio de 1937.....215
- Fig.4.41: Inf.: Proposta de Jefferson para a Universidade da Virginia: Implantação e Perspectiva do eixo principal. Fonte: THE THOMAS JEFFERSON PAPERS, Special Collections Library: Albert and Shirley Small.....215
- Fig.4.42: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e

- nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *Natureza e a Arquitetura*. Fonte: Autor.....216
- Fig.4.43: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavra: natureza) através do *Voyant Tools*. 26 ocorrências, principalmente nos subcapítulos Conceitos e Significações da Arquitetura (3), Natureza e Arquitetura (10), Arquitetura e Ciência (4), O Romantismo e a Arquitetura (4) e Atualização Metodológica (5). Fonte: Autor.....217
- Fig.4.44: Páginas 56 e 57 de *Propedêutica*: exemplos históricos de “quando o arquiteto era engenheiro e vice-versa”. Fonte: BO BARDI, 1957.....219
- Fig.4.45: Anotações no livro de Belmas. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....225
- Fig.4.46: Tratado do séc. XVIII sobre anfiteatros com as anotações de Lina. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....225
- Fig.4.47: Página 24 de *Propedêutica*, subcapítulo *Arquitetura e Ciência*. Fonte: BO BARDI, 1957.....229
- Fig.4.48: Desenho de Le Corbusier para a ASCORAL. Fonte: BARDI, P.M. Lembrança de Le Corbusier, 1984.....229
- Fig.4.49: Anúncio do loteamento Jardins do Morumby. Fonte: LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três estrelas, 2017.....230
- Fig.4.50: Páginas 20 e 21 da tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Fonte: BO BARDI, 1957.....231
- Fig.4.51: Página da crônica de P.M.Bardi com os gráficos de Le Corbusier no Congresso de Atenas, na Revista *Quadrante*, n.5, 1933. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.....231
- Fig.4.52: Sup. à esq.: Capa da revista *Brasília*, n.7, jul., 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....234
- Fig.4.53: Sup. à dir.: O simbolismo dos primeiros eixos traçados sobre o território. Fotografia publicada na Revista *Brasília*, n.6, jun., 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....234
- Fig. 4.54: Inf. à dir.: Desenho de Alberti tratando das operações de medições do território. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....234
- Fig.4.55: Páginas 8 e 9 da tese de cátedra de Lina Bo Bardi. Fonte: BO BARDI, 1957.....235
- Fig.4.56: Ilustração de Niemeyer no livro de Papadaki (edição de 1956). Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....235
- Fig.4.57: A mesma ilustração publicada na Revista *Módulo*, n. 3, 1955. Fonte: Biblioteca Digital Nacional.....235
- Fig.4.58: À esq.: Foto do conjunto estrutural da Casa Canavellas no livro de Papadaki, 1954. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....238
- Fig.4.59: À dir.: Croquis explicativos com a correta explicação estrutural na Revista *Módulo*, n.3, 1955. Fonte: Biblioteca Digital Nacional.....238
- Fig.4.60: Foto colagem do projeto para o espaço de celebração da primeira missa em Brasília e fotografia do ato cerimonial realizado. Revista *Brasília*, n. 2 e n.5 em mar. e maio de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....238
- Fig.4.61: Sup. à esq.: Anotações sobre ilustração no livro de Boito. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....239
- Fig.4.62: Sup. à dir.: Obelisco fundacional de Brasília em 1922. Revista *Brasília*, n.9, setembro de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....239
- Fig.4.63: Inf. à esq.: Anotações sobre ilustração no livro de Elderkin. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....239
- Fig.4.64: Inf. à dir.: Fotografia da construção das colunas do Palácio Alvorada. Revista *Brasília*, n.8, agosto de 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....239
- Fig.4.65: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavra: arte) através do *Voyant Tools*. Fonte: Autor.....240
- Fig.4.66: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e

nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo <i>Arquitetura e Ciência</i> . Fonte: Autor.....	241	Pesquisa do Masp, fotografia para uso acadêmico.....	266
Fig.4.67: Páginas de <i>Propedêutica</i> (pp.30,31,54) onde temas semelhantes aos tratados pela falácia ética de Scott foram exemplificados nas ilustrações. Fonte: BO BARDI, 1957.....	245	Fig.4.76: Páginas com marginalias no livro de Talbot Hamlin. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	273
Fig.4.68: Sup. à esq.: Perspectiva de Bo, Castiglioni e Pagani para a cenografia urbana da Mostra del Cartello di Guerra, Milão, 1942. À dir.: Fotografias da cenografia urbana montada para a mesma mostra. Ilustrações publicadas na revista <i>Lo Stile nella casa e nell'arrendamento</i> , n.19-20, p.79-81, jul-ago 1942. Fonte: CATALANO, Sarah. Lina Bo [Bardi] in Italy. New research brings back BO-Pagani's forgotten designs for the staging of two events in the city of Milan during World War II. <i>Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo</i> (Online), nº 20, jul. (2014): 65-73.....	250	Fig.4.77: Páginas do livro de Lurçat. Fonte: LURÇAT, André. <i>Formes Compositions et Lois d'Harmonie. Éléments d'une Science de l'esthétique architecturale</i> . Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1955.....	275
Fig.4.69: Páginas 18 e 19 de <i>Propedêutica</i> , onde ilustrações versando sobre temas como Tripartição, Cariátides e Monumentalidade figuram lado a lado no subcapítulo <i>A Medida Humana</i> . Fonte: BO BARDI, 1957.....	253	Fig.4.78: Marginalias no tratado de Guadet. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	277
Fig.4.70: Fotografia do recorte de crônica (sem data) do periódico <i>Il Popolo</i> : "Conversando com L'Archivista della Mole Sacconiana", encontrado dentro do livro de Acciari. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	253	Fig.4.79: Exemplo no livro de Condit de anotação na folha de rosto com a página do material selecionado para a tese. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	281
Fig.4.71: À esq.: Destaque à caneta em livro de Acciari. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	259	Fig.4.80: Marginalias no livro de Condit. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	282
Fig.4.72: À dir: Fotografia da Unidade Tripartida de Max Bill, na Seção Geral da Suíça na primeira Bienal de São Paulo em 1951. Fonte: Acervo da Bienal.....	259	Fig.4.81: Marcações a lápis de seleção da ilustração para a tese de cátedra de Lina. Reprodução da página 23 do livro de Yorke. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	284
Fig.4.73: Aplicação da estratégia do <i>MicroSearch</i> (palavra: ética, moral) através do <i>Voyant Tools</i> . Fonte: Autor.....	260	Fig.4.82: Marcações no livro de Viollet-le-Duc. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	287
Fig.4.74: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo <i>O Arquiteto e a Sociedade</i> . Fonte: Autor.....	261	Fig.4.83: Marginalias no livro de Borissavliévitch. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	289
Fig.4.75: Sublinhados e marcações no livro: CROCE, 1934, p.206-207. Fonte: Centro de		Fig.4.84: Marginalias no livro de Borissavliévitch. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	289
		Fig.4.85: Marcações no Prefácio e Introdução do livro de Borissavliévitch. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	291
		Fig.4.86.: Sup. à esq. e inf.: Páginas E 5d, E 5e & H1b do Manual produzido por Zevi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	292
		Fig.4.87: Anotações de aula de Lina. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.94.....	292

Fig.4.88: Marcação de destaque na lateral do trecho que comenta o divórcio entre o arquiteto e o engenheiro do livro de Hautecoeur. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....298

Fig.4.89: Página 37 de *Propedêutica* com a ilustração de Grandjean de Montigny. Fonte: BO BARDI, 1957.....298

Fig.4.90: No tratado de Jacques-François Blondel, o tratadista ilustrou as caldeiras de água fria e quente e o caminho das tubulações até a banheira no quarto de banho. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....300

Fig.4.91: Marginália no livro de Albert Ferran. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....300

Fig.4.92: Marginálias e marcações no texto de Gropius. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....303

Fig.4.93: Marcações no livro de Wright. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....304

Fig.4.94: Img.115 da cadeira de balanço e cordas de Alexy Brodovitch, e Img.121 de prateleiras ajustáveis de Angelo Mangiarotti. Fonte: FRY, Maxwell. *Tropical architecture in the humid zone*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956, seção *Furniture*.....307

Fig.4.95: No livro de Fry, marcações à lápis de recorte indicado na fotografia para o feitiço de *Propedêutica*. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....307

Fig.4.96: Páginas 46 e 47 da tese de Cátedra de Lina. Fonte: BO BARDI, 1957.....308

Fig.4.97: Aplicação da estratégia do *MicroSearch* (palavra: tratado, tratados) através do *Voyant Tools*. Fonte: Autor.....309

Fig.4.98: Tabulação por data (edição de Lina e edição original em cinza), tema e país de edição dos autores citados nas notas, nas ilustrações e nas ilustrações atreladas às notas do subcapítulo *Acerca de Alguns Tratados*. Fonte: Autor.....310

Capítulo 5

Fig.5.1: Capa e algumas páginas do livro *Corso di Architettura* de Gustavo Giovannoni. Fonte:

Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....321

Fig.5.2: Sup à esq.: Matéria da revista *Domus*, n.30, feb., 1932, com o tema: “Contatti’ Fra Architetture Antiche e Moderne”. Fonte: Archivio Domus.....322

Fig.5.3: Sup. à dir. e inf. à esq.: Matéria da revista *Domus*, n.31, mar., 1932, com os temas: “Contatti’ Fra Architetture Antiche e Moderne” e a matéria “Fonti Della Moderna Architettura Italiana”. Fonte: Archivio Domus.....322

Fig.5.4: Inf. à dir.: Matéria da revista *Domus*, n.36, ago., 1932, com o tema: “Contatti’ Fra Architetture Antiche e Moderne”. Fonte: Archivio Domus.....322

Fig.5.5: Trecho da página 139 de *Vers une Architecture*. Fonte: gallica.bnf.fr. / Bibliothèque Nationale de France.....323

Fig. 5.6: À dir.: O painel de colagens conhecido como Mesa dos horrores. Fonte: Bardi, 1984, p.41.....324

Fig.5.7: À esq.: Fotomontagem de P.M. Bardi apresentando as três idades da arquitetura na cidade de Como. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.....324

Fig.5.8: Páginas do livro de Giedion sobre interpenetração do espaço interior e exterior. Fonte: GIEDION, 1954, p.118-119, 191-192.....330

Fig.5.9: Páginas 68 e 69 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....331

Fig.5.10: Ilustração e composição gráfica de Lina Bo no artigo de P.M. Bardi. Fonte: BARDI, P.M. *Il Socrate dell’architettura. Lo Stile*, L.15, n. 30, 1943, pp. 7 e 11.....338

Fig.5.11: Anotações, marcações e “setas” feitas à lápis que correspondem ao trecho extraído do tratado de Memmo que foram utilizadas na publicação da revista *Habitat*, n.1, 1950. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....340

Fig.5.12: À esq.: Fotografia de Lina Bo Bardi sentada em uma cadeira “Lodoli” Fonte: Museo Fotografia Contemporanea. PATELLANI, Federico. *Lina Bo all’i nterno dello Studio d’Arte Palma di Pietro Maria Bardi*. Roma, 1945.....345

- Fig.5.13: À dir.: Artigo de Bardi para a seção “Cadeiras”. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, digitalização para uso acadêmico.....346
- Fig.5.14: Sup. à esq: Detalhe de encaixe em madeira mostrado no livro de Rondelet. Fonte: *The Internet Archive*.....346
- Fig.5.15: Fotografias em preto branco na parte superior: “Italian Faldstool from earlier 17th century”, “Italian *Sgabello* from the 15th century”, “Chinese Folding chair from the 16th century”. Fonte: *The Metropolitan Museum of Art Collection, on Public Domain*.....346
- Fig.5.16: Inf. à esq.: Plywood Chair from *Studio d’Arte Palma* no artigo: BARDI, lina Bo. “Móveis novos”. Revista *Habitat*, n. 1, 1950, p.57. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....346
- Fig. 5.17: Inf.: Fotografias coloridas de três cadeiras projetadas por Lina Bo Bardi: cadeira com bolas de latão (1951), cadeira girafa (1987) e cadeira Frei Egidio (1987). Fonte: Nelson Kon... ..346
- Fig.5.18: Marcações laterais a lápis no tratado de Memmo. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....350
- Fig.5.19: Páginas 8, 9 e 14, 15 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....351
- Fig.5.20: Trecho do tratado de Memmo com marcação lateral a lápis. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....356
- Fig.5.21: À esq.: Parapeitos de janelas atribuídos a Lodoli. Fonte: RYKWERT, Joseph. *The Necessity of Artifice*, London: Academy Editions, 1982, p.114-115.....356
- Fig.5.22: No centro: Fotografia de 1930 do *facocchio* italiano, dito por Bardi de ser similar aos que Lodoli se referia. BARDI, P.M. Frei Lodoli e a cadeira. Revista *Habitat*, n. 1, 1950, p.52. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, digitalização para uso acadêmico.....356
- Fig.5.23: À dir.: Jacques Cellier’s desenho do labirinto do séc. XVI, presente na capa da tese de Lina Bo Bardi. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.....356
- Fig.5.24: Sup.: Ilustrações do *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca, presentes na revista *Quadrante*, n.18., 1934. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.....362
- Fig.5.25: Inf.: Exemplo de ficha de “Caracteres dos edifícios” produzida por Lina para *Propedêutica*. Fonte:BO BARDI, 1957, sn.....362
- Fig.5.26: Sup.: Página 41 da revista *Quadrante*, n.11, 1934. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.....363
- Fig. 5.27: Inf.: Página 8 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....363
- Fig.5.28: Sup. à esq. e dir.: Páginas da revista *Quadrante*, n.7, 1933 e de *Quadrante*, n.14-15, 1934. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.....363
- Fig.5.29: Página 78, das notas de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....363
- Fig.5.30: Ilustrações coincidentes com *Propedêutica*. Fonte: BARDI, 1971.....366
- Fig.5.31: Ilustrações presentes no livro *Arquitetura e Engenharia*. Fonte: BARDI, 1985, p.31.....371
- Fig.5.32: Outras Ilustrações presentes no livro *Arquitetura e Engenharia*. Fonte: BARDI, 1985, p.17, 19, 23, 36.....372
- Fig.5.33: Páginas das ilustrações na revista *Quadrante*, n.7, 1933, vinculadas ao artigo de Rogers. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.....378
- Fig.5.34: Páginas 30, 34 e 67 de *Propedêutica*, onde foram feitas menções a Palladio. Fonte: Bo BARDI, 1957.....378
- Fig.5.35: Páginas 76 e 77 de *Propedêutica*, com menções a Vitruvius. Fonte: BO BARDI, 1957.....383
- Fig.5.36: Capa do livro de Pellati e marginalias no interior do mesmo. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....384
- Fig.5.37: Capa do livro de Fleres e marcações e sublinhados no interior do mesmo. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para o uso acadêmico.....384

- Fig.5.38: Marcações de recorte a lápis para inserção das ilustrações em *Propedêutica*, nas páginas 39 e 95 do livro de Sartoris. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para o uso acadêmico.....387
- Fig.5.39: Páginas 12 e 66 de *Propedêutica* com os desenhos de Leonardo da Vinci reproduzidos. Fonte: BO BARDI, 1957.....387
- Fig.5.40: À esq.: Marcações a lápis de recorte para *Propedêutica*, de ilustração de Leonardo da Vinci, no livro de Sartoris. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....390
- Fig.5.41: Sup. à dir.: Desenho de Lúcio Costa na revista *Módulo*, n.8, p.39, do cruzamento do eixo monumental com o residencial, e a localização da rodoviária. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.....390
- Fig.5.42: Inf. à dir.: Fotografia da Rodoviária de Brasília recém construída. Fonte: Acervo Público do Distrito Federal.....390
- Fig.5.43: Sup. à esq.: *Manuscrit B*, Escalier double de château (Ms2173; folio 68-verso). Fonte: *Bibliothèque de l'Institut de France*.....391
- Fig.5.44: Sup. à dir.: Escadas do Palazzo dei Congressi em Roma (1938-1954) de Adalberto Libera.....391
- Fig.5.45: Inf. à dir.: O construtivismo de Franz Weissmann na série *Pequenas Esculturas*, exposta na tumultuada IV Bienal de 1957. Fonte: AMARANTE, 1989, p.74.....391
- Fig.5.46: Inf. à esq.: Escadas Rampa do MASP. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.108.....391
- Fig.5.47: Sup. à esq.: agrupamento estelar de células de habitação, *Manuscrit B* (folio114, verso A). Fonte: SARTORIS, 1952, p.92.....392
- Fig.5.48: Ao centro: Implantação do Conjunto Itamambuca. E à dir.: Implantação geral da Comunidade Camurupim. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.181, 203.....392
- Fig.5.49: No centro à esq.: *Manuscrit B* (Ms 2173; folio15-recto). Fonte: *Bibliothèque de l'Institut de France*.....392
- Fig.5.50: Ao centro: Planta do pav. térreo da casa proposta para o Conj. Itamambuca. E à dir.: Planta do pav. térreo de uma casa proposta para a Comunidade Camurupim. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.183, 206.....392
- Fig.5.51: inf. à esq.: Ilustração de Leonardo da Vinci. PACIOLI, Luca. *De Divina Proportione*. Milano, 1509. Fonte: *The Internet Archive*.....397
- Fig.5.52: Inf. ao centro: Ilustração de Dodecaedro de Lina para a peça Ubu-Rei. Fonte: FERRAZ (Coord.), 2008, p.260.....392
- Fig.5.53: À esq.: Ilustração presente no artigo de Sartoris de uma escada de construção tubular, detalhe de uma pintura renascentista de Michele de Verona. Fonte: SARTORIS, 1949, p.41.....395
- Fig.5.54: Ao centro: Foto da escada da Casa Frontini em São Paulo do arquiteto Bernard Rudofsky, no livro *Brazil Builds*. Fonte: GOODWIN, 1943, p.174.....395
- Fig.5.55: À dir.: Foto da escada metálica helicoidal com degraus engastados no tubo central, tensionados por estrutura perimetral de tirantes, da torre de apoio do Centro Esportivo do SESC Pompéia, arquiteta Lina Bo Bardi, projeto de 1977 a 1986. Foto: autor não identificado.....395
- Fig.5.56: À esq.: Página 7 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....398
- Fig.5.57: Sup.: Fotografia, por Chico Albuquerque, da construção da fachada metálica dos edifícios do Ibirapuera em 1954. Fonte: IMS In: Oscar Niemeyer Works.....398
- Fig.5.58: Páginas 40 e 41 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....402
- Fig. 5.59: Capa e página 25 do livro de Nervi. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....410
- Fig.5.60: À esq.: Marcações à lápis de recorte da fotografia para uso em *Propedêutica*, do livro prefaciado por Mies.....411
- Fig.5.61: Inf. à dir.: Ilustração do tratado de Zabaglia e Fontana utilizada em *Propedêutica*. Fonte: *The Internet Archive*.....411
- Fig.5.62: À esq.: Ilustração da montagem do Crystal Palace utilizada em *Propedêutica*. Fonte: *The Internet Archive*.....411
- Fig.5.63: À dir.: Ilustração no livro de Zabaglia da montagem do andaime de uma abóbada de canhão. Fonte: *The Internet Archive*.....411

Fig.5.64: Ilustrações encontradas no tratado de Fontana e Zabaglia. Fonte: <i>The Internet Archive</i>	Fig.5.77: À dir.: Ilustração selecionada por Lina do <i>Bilder-Atlas</i> . Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....
.....412	434
Fig.5.65: Capa, contracapa e folhas de rosto do livro de Nervi com anotações com a grafia de Lina Bo Bardi. Fonte: Biblioteca do ILBPMB, fotografia para uso acadêmico.....	Capítulo 6
.....413	Fig.6.1: Páginas 5 e 6 de <i>Propedêutica</i> . Fonte: BO BARDI, 1957.....
Fig.5.66: Folhas de rosto do livro de Nervi com mais anotações com a grafia de Lina Bo Bardi. Fonte: Biblioteca do ILBPMB, fotografia para uso acadêmico.....	436
.....414	Fig.6.2: Sup.: Croquis de Le Corbusier para o MESP. Fonte: Le CORBUSIER, 1975, p.81.....
Fig.5.67: Página 60 de <i>Propedêutica</i> . Fonte: BO BARDI, 1957.....	453
.....418	Fig.6.3: Inf. à esq.: Inscrição no Ministério de Educação e Saúde. Fonte: COSTA, 2018, p.141.....
Fig.5.68: Colunas do Palácio do Alvorada sendo revestidas de mármore. Fonte: Acervo Público do Distrito Federal.....	453
.....418	Fig.6.4: Inf. à dir.: Desenho por Jacques Cellier do labirinto do piso da catedral de Reims. Fonte: gallica.bnf.fr. / <i>Bibliothèque Nationale de France</i>
Fig.5.69: Desenhos de Lina para o MASP: à dir.: Detalhe da Cobertura 036ARQd0045, recordando as nervuras plissadas de Nervi e Marcel Breuer para o edifício da Unesco em Paris (1953); à esq.: Perspectiva do Belvedere 036ARQd0121 (1957-68). Fonte: site ILBPMB.....	453
.....418	Fig.6.5: Sup. à esq.: Capa da Revista Manchete em março de 1957. Fonte: Biblioteca Nacional Arquivo Digital.....
Fig.5.70: O mencionado Livro Nervi e o de Wright, ambos com marcações laterais. Fonte: Biblioteca do ILBPMB e Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	454
.....423	Fig.6.6: Sup. à esq.: Trecho do recorte de Jornal do New York Times feito por Lina: uma cidade-aeroporto para o ano 2000. Fonte: <i>The New York Times Archive</i>
Fig.5.71: Marginalias e marcações no livro de Wright. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, fotografia para uso acadêmico.....	454
.....424	Fig.6.7: Inf. à dir.: Capa da revista Módulo n.8, 1957. Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional.....
Fig.5.72: Página 74 de <i>Propedêutica</i> . Fonte: BO BARDI, 1957.....	454
.....425	Fig.6.8: Sup. à esq.: Ilustração correspondente à página 49 de <i>Propedêutica</i> onde se vê o eixo do Conjunto urbanístico do Ipiranga e a notícia do jornal norte americano que daremos destaque a seguir. Fonte: BO BARDI, 1957, p.49.....
Fig. 5.73: Capa da revista Módulo, n.4, ano 2, mar. 1956. Fonte: Coleção Digital de Jornais e revistas da Biblioteca Nacional.....	455
.....425	Fig.6.9: Sup. à dir.: Reportagem escolhida por Lina. Fonte: <i>The New York Times Archive</i>
Fig.5.74: Fotos da obra do MASP em construção (1956-1968) e da construção das torres e passarelas do SESC Pompéia (1978-1982). Fonte: ArquivoArq.....	455
.....431	Fig.6.10: Inf.: Desenhos de Lúcio Costa na Revista <i>Módulo</i> , n.8, 1957. Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional.....
Fig.5.75: Páginas 70 e 71 de <i>Propedêutica</i> . Fonte: BO BARDI, 1957.....	455
.....434	Fig.6.11: Sup. à esq.: Ilustrações na página 62 de <i>Propedêutica</i> , com a nota para a indicação da ficha de caracteres do Teatro de Massa de Gaetano Ciocca. Fonte: BO BARDI, 1957.....
Fig.5.76: À esq.: Artigo de Niemeyer sobre o palácio residencial de Brasília e o projeto da coluna do Alvorada na Revista Módulo n.7 (1957), p.21. Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional.....	456
.....434	Fig.6.12: Sup. à dir.: Resumo da proposta do plano piloto por Lúcio Costa. Fonte: Biblioteca Nacional.....
	456

Fig.6.13: Inf. à dir.: Título da reportagem do periódico *The New York Times* citada nas ilustrações da tese de Lina: “um avião, um trem, um forte? Sim, é a Vila Fantástica.” Fonte: *The New York Times Archive*.....456

Fig.6.14: Sup. à esq.: Ilustrações da página 89 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....458

Fig.6.15: Sup. à dir.: Fotomontagem do projeto do *Prudential Center* no livro de Giedion. Fonte: *The Internet Archive*.....458

Fig.6.16: Inf.: Notícia na Revista *Architectural Record*, em março de 1957, sobre o negócio multimilionário envolvendo o empreendimento moderno na cidade de Boston. Fonte: *Architectural Record Digital Archives*.....458

Fig.6.17: Publicidade de vendas de lotes em Brasília, presentes na última página das edições da Revista Brasília do ano de 1957, n.3 a n9. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.....459

Fig.6.18: Ilustrações da página 10 de *Propedêutica*. Fonte: BO BARDI, 1957.....460

Fig.6.19: Perspectiva do Belvedere 036ARQd0121 (1957-68), intitulado “L’ombra della sera”. Fonte: Acervo digital ILBPMB.....462

APÊNDICE

Processo de Pesquisa:

- A. tabela da bibliografia consultada de *Propedêutica*
- B. espacialização cronológica da capa dos livros utilizados por Lina
- C. gráficos de autores/ idioma/ tema dos livros por subcapítulos
- D. análise comparativa do edital do concurso

#	AUTOR (por ordem e número de citação)	Referências citadas em Propedêutica - TEXTO	VOLUME/PÁGINAS CITADAS	CÓDIGO MASP E OBS.	CÓDIGO LBRPNB E OBS.	IDIOMA	ANO (V.O)	LOCAL DE PUBLICAÇÃO	TEMA GERAL
1	RICCI	RICCI, G.P. ANTONIO Januzzi, irmão e Cia na Exposição Nacional. Rio de Janeiro: Rodrigues & C., 1908.	pág.35	720.98153 Ja34a		Português	1908	Rio de Janeiro	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
2	CROCE	CROCE, Benedetto. Lettere dall'esilio (Francesco de Sanctis a Angelo de Meis)(1853-1860) raccolte e annotate da B. Croce. Bari, 1938.	pág.53	Não encontrado		Italiano	1938	Bari	ESTÉTICA
		CROCE, Benedetto. Breviario di estetica: quattro lezioni. Bari : Ed. Laterza, 1978	não foi citado	701.17 Cb937b			1978 (1913)	Bari	
		CROCE, Benedetto. La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo. Bari : Gius. Laterza & Figli, 1934.	não foi citado	709 Cb937c		Italiano	1934	Bari	
2	TREVES	TREVES, Vittorio. L'architettura d'oggi: gli architetti e le scuole d'architettura in Italia. Torino : C. Clausen, 1890.	pág.33	720.945 T812a		Italiano	1890	Torino	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO
3	ALBERTI	ALBERTI, Leon Battista, 1404-1472. Della architettura: libri dieci / di Leon Battista Alberti; traduzione di Cosimo Bartoli con note apologetiche di Stefano Ticozzi e trenta tavole in rame disegnate ed incise da Costantino Gianni. Milano [Milão] : a spese degli editore, MDCCCXXXIII [1833].	L.VI, cap.II, pag.183	III 3 LR 256 / https://archive.org/details/dellaa rchitetu00giangoq/page/n206/mode/2up https://archive.org/details/dellaa rchitetu00giangoq/page/n52/mode/2up		Italiano	1833 (Séc.XV)	Milano	TRATADO
4	COLLINGWOOD	COLLINGWOOD, R.G. Autobiografia / a cura di Gianpaolo Gandolfo. Venezia: Neri Pozza, 1955.	pág.88/ pág. 179.	720 S426a/ https://archive.org/details/autobiography000coll/page/n11/mode/2up		Italiano (original em Inglês)	1955 (1938)	Veneza	Filosofia
5	SCOTT	SCOTT, Geoffrey. The architecture of humanism: a study in the history of taste. New York : Doubleday Anchor Books, 1954.	pág.179	720 S426a/ https://archive.org/details/cu31924014760353/page/n7 https://archive.org/details/architectureofhu00scot/page/n11/mode/2up	5.426 (?)	Inglês	1954 (1914)	New York	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
6	explicação	Fonte provável Scott							
7	SCOTT	SCOTT, Geoffrey. The architecture of humanism: a study in the history of taste. New York : Doubleday Anchor Books, 1954.	pág.179	720 S426a/ https://archive.org/details/architectureofhu00scot/page/178/mode/2up	5.426 (?)	Inglês	1954 (1914)	New York	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
8	explicação	Fontes: Croce e Giovanni Gentile/ essência e desenvolvimento do conceito: teoria							
9	HAMLIN	HAMLIN, Talbot. Forms and functions of twentieth-century architecture: in four volumes / [editado por] Talbot Hamlin. New York : Columbia Univ. Press, 1952.	voll.4 (Building Types)	R.724.6 H223f		Inglês	1952	New York	TRATADO
		HAMLIN, Talbot. Architecture: an art for all men. New York : Columbia University Press, 1947.	pág.51 / não foi citado neste momento	720 H223a		Inglês	1947	New York	
10	SERLIO	SERLIO, Sebastiano. 7 Libri dell'Architettura. Venetia, 1537.	s/c	Não encontrado / https://archive.org/details/tuttelo peredarch00serli/page/n123		Italiano	1537	Veneza	TRATADO
11	CONDIT	CONDIT, Carl W. The rise of skyscraper. Chicago : The University of Chicago Press, 1952.	pág.42	720.973 C745r		Inglês	1952	Chicago	ARQUITETURA: HISTÓRIA
12	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	voll.2, pág.65, fig.4.	Não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86266446/f74.item.texteIm age.zoom		Francês	1872 (1863 v.o)	Paris	TRATADO
13	LURÇAT	LURÇAT, André. Formes Compositions et Lois d'Harmonie - Éléments d'une science de l'esthétique architecturale. Paris, s.d. (1953).	voll.3	Não encontrado/ em bibliotecas UFRP, etc.		Francês	1953	Paris	TRATADO
14	Periódico	Die Deutsche Romantik, Stuttgart, 5e. Auflage, 1956.	pág.8.	Não encontrado		Alemão	1956	Stuttgart	ESTÉTICA
15	GUTTON	GUTTON, André. Conversations sur l'architecture: cours de théorie de l'architecture professé a l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris : Éditions Vicent, Fréal & Cie, [1949],[1954], [1956].	s/c	720 G985c v.1[1952?]/ v.2/ v.3		Francês	1949, 1954, 1956	Paris	TRATADO
16	Periódico	Revista Arte Veneta, n.13-16, Veneza, 1950.	pág.158 e segs.	Não encontrado		Italiano	1950	Veneza	Filosofia
17	MEMMO	MEMMO, Andrea, 1729-1793. Elementi d'architettura lodoliana, ossia, l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa: libri due / edizione corretta ed accresciuta dall'autore nobile Andrea Memmo. Zara: coi tipi dei Fratelli Battara; Milano: presso la Società Editrice dei Classici Italiani d'Architettura Civile, 1834.	voll.2, pág.52	III 1 LR 60 v.1-2 / https://archive.org/details/elementidellarch00odo/page/172		Italiano	1834	Milano	TRATADO
18	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	voll.4, pág.651, 653, 654. / voll.I pág.138 e segs. / voll.II, pág.61. / voll.I., pág.556.	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. [1911?] https://archive.org/details/lment sethoriede04guad/page/650/mode/2up		Francês	1909 (1894 v.o.)	Paris	TRATADO
18	GROMORT	GROMORT, Georges. Essai sur la théorie de l'architecture. Paris : Vincent, Fréal & Cie, 1946.	pág.9	720.1 G875e		Francês	1946	Paris	TRATADO
19	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	Op.cit., vol.IV, pág.651	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. [1911?] https://archive.org/details/lment sethoriede04guad/page/650/mode/2up		Francês	1909	Paris	TRATADO
20	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	Op.cit., vol.IV, pág.653	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. [1911?] https://archive.org/details/lment sethoriede04guad/page/652/mode/2up		Francês	1909	Paris	TRATADO
21	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	Op.cit., vol.IV, pág.654	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. [1911?] https://archive.org/details/lment sethoriede04guad/page/654/mode/2up		Francês	1909	Paris	TRATADO
22	GALLACCINI	GALLACCINI, Teofilo, 1564-1641. Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti: ora per la prima volta pubblicato. In Venezia [Veneza] : per Giambattista Pasquali, MDCCCLXII [1762].	pág.3.	III 4 LR 375 [1762]/ https://archive.org/details/trattatoediteo00gall/page/n4		Italiano	1762	Veneza	TRATADO
22	VISENTINI	VISENTINI, Antonio, 1688-1782. Osservazioni di Antonio Visentini ... che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti. Venezia [Veneza] : per Giambattista Pasquali, MDCCCLXXI [1771].	s/c	III 4 LR 375 / https://archive.org/details/osseva zionidiano00vise/page/n4		Italiano	1771	Veneza	TRATADO

prefácio

acerca de alguns tratados

conceitos e significações da arquitetura	23	FLERES/ VITRUVIO	VITRUVIO. Dell' architettura: versione di Ugo Fleres. Milano : Società Anonima Notari, 1933.	s/c	722.7 V848a v.2	Italiano	1933 Milano	TRATADO	
	23	PÉRRHAULT/ BARBARO/ VITRUVIO	VITRUVIO, 70 a.C.?-?. L'architettura generale / di Vitruvio; ridotta in compendio dal sig. Perrault, ed arricchita di tavole in rame; opera tradotta dal francese, ed incontrata in questa edizione col testo dell'autore, e col commento di Monsig. Barbaro: alla quale in oltre si è aggiunto la tavola e le Regole del Piedestallo. In Venezia [Venezia] : nella stamperia di Giambattista Albrizzi q. gir., 1747.	introd. / l. cap.2 / L1, pág. 75	III 4 LR 345 / https://archive.org/details/mvitrvtv-vipollion00vtr/page/n4	Italiano	1747/ 1674 (v.o.) Venezia	TRATADO	
	24	PELLATI/ VITRUVIO	PELLATI, Francesco. Vitruvio. Roma : Ed. Roma, 1938.	pág.64	722.7 V848p	Italiano	1938 Roma	TRATADO	
	25	BURRI	BURRI, Romolo. Sulle forme e caratteri dell'architettura civile e sulle cause delle loro variazioni / memoria di Romolo Burri. Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche 1873. [MEMMO, Andrea], 1729-1793. Elementi dell'architettura Iodoliana, o sia, L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa: libri due, vol. Primo. In Roma : nella stamperia Pagliarini, 1786.	pág.5	III 1 LR 045	Italiano	1873 Roma	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	
	26	MEMMO/LODOLI	MILIZIA, Francesco, 1725-1798. Principi di architettura civile / di Francesco Milizia; opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antolini il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatré osservazioni tutte nuove; ed un metodo geometrico-pratico per costruire le vólte. seconda edizione milanese migliorata per cura del dottor L. Masieri, con 36 tavole in rame. Milano [Milão] : per Serafino Majocchi ..., 1847.	Vol.1, em frente à pág.1	III 4 LR 285 v.1 / https://archive.org/details/elementidellarch00lodo/page/172	Italiano	1786 Roma	TRATADO	
	27	MILIZIA	[MILIZIA, Francesco], 1725-1798. Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno: secondo i principj di Sulzer, e di Mengs. seconda edizione dall'autore accresciuta, e corretta. In Genova : nella Stamperia Caffarelli nella strada novissima, 1786.	pág.3 / pág.2	III 3 LR 270 seconda edizione milanese / https://archive.org/details/civilea-architettura01mil/page/350	Italiano	1847 (v.o.1785) Milano	TRATADO	
	28	MILIZIA	[MILIZIA, Francesco], 1725-1798. Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno: secondo i principj di Sulzer, e di Mengs. seconda edizione dall'autore accresciuta, e corretta. In Genova : nella Stamperia Caffarelli nella strada novissima, 1786.	pág.95	III 3 LR 250 seconda edizione / https://archive.org/details/dellartedivedere00mil/page/116/mode/2up	Italiano	1786 Genova	TRATADO	
	29	ALGAROTTI	ALGAROTTI, Francesco, 1712-1764. Saggio del conte Algarotti sull'architettura e sulla pittura. Milano [Milão] : dalla Società Tipografia de' Classici Italiani, ..., [1756].	pág.17/ pág.32	III 3 LR 250 (1805?) / https://archive.org/details/saggio-delconteal00alga/page/16/mode/2up	Italiano	1756(?) Milano	TRATADO	
	30	BLONDEL	BLONDEL, François. Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture. Seconde Edition. Paris, MDCCXVIII [1648]	s/c / introd. / Livre V. Cap. XX, pág.787.	Não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p11012.item	Francês	1648 Paris	TRATADO	
	30	DUHAUT-CILLY	DUHAUT-CILLY, Auguste Bernard. Viaggio intorno al Globo. Vol.I (1834)	págs.270-80	Não encontrado / https://archive.org/details/voyageautourdumo01duha7ref=ol&view=theater	Italiano	s/c s/c	ARQUITETURA: HISTÓRIA	
	30	NEWCOMB	NEWCOMB, The Old Mission Churches etc. Philadelphia, 1925.	pág.220 e segs., figs. pág.221.	Não encontrado	Inglês	1925 Philadelphia	ARQUITETURA: HISTÓRIA	
			NEWCOMB, Bedford. Spanish-colonial architecture in the United States. New York : J. J. Augustin, 1937.		720.946 N538s				
	31	RAGGHIANI	RAGGHIANI, Carlo Ludovico. Il pungolo dell'Arte. Venezia, 1956.	págs.275 e 280	Não encontrado	Italiano	1956. Venezia	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	
			RAGGHIANI, Carlo Ludovico. Il selvaggio di Mino Maccari. Venezia : N. Pozza, 1955.	titolo não citado em propedeútica	769.945 M121r				
	32	JEFFERSON	JEFFERSON, Thomas. Architect-Original Designs in the Collection of T.J. Boston, 1916.	s/c	Não encontrado / http://www.2.iath.virginia.edu/wilson/11A/11a_home.html	Inglês	1916 Boston	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
			FRARY, I.T. Thomas Jefferson: architect and builder. 3.ed. Richmond : Garrett and Massie, 1950.		720.973 J45f 3.ed.				
	33	MEMMO/LODOLI	[MEMMO, Andrea], 1729-1793. Elementi dell'architettura Iodoliana, o sia, L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa: libri due, vol. Primo. In Roma : nella stamperia Pagliarini, 1786.	vol.1, pag.174.	III 4 LR 285 v.1 / https://archive.org/details/elementidellarch00lodo/page/172	Italiano	1786 Roma	TRATADO	
	34	MILIZIA	MILIZIA, Francesco, 1725-1798. Principi di architettura civile / di Francesco Milizia; opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antolini il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatré osservazioni tutte nuove; ed un metodo geometrico-pratico per costruire le vólte. seconda edizione milanese migliorata per cura del dottor L. Masieri, con 36 tavole in rame. Milano [Milão] : per Serafino Majocchi ..., 1847.	Op cit., pag.574	III 3 LR 270 seconda edizione milanese / https://archive.org/details/architettureciv01mil/page/662/mode/2up	Italiano	1847 (v.o.1785) Milano	TRATADO	
	35	RUSKIN	RUSKIN, John. Stones of Venice. London, 1895. (1851-53)	voll3, pág.54/ II, 3 e IX, pág.62.	Não encontrado / https://archive.org/details/stonesofvenice01rusk/page/8/mode/2up	Inglês	1895 London	ESTÉTICA	
	35		RUSKIN, John. The principles of art: as illustrated by examples in The Ruskin Museum at Sheffield / John Ruskin; [compiado por] William White. London : G. Allen, 1895.	pág.504 e segs.	707 R956p	Inglês	1895 London	ESTÉTICA	
	36	WOODBRIDGE	WOODBRIDGE, Frederick J. E. Saggio Sulla Natura, trad. Italiana de Francesco Tatò. Milano, 1956. (1940)	sobretudo o primeiro capítulo	Não encontrado / https://archive.org/details/in.ern.et.dli.2015.155634/page/n9	Italiano	1956 Milano	FILOSOFIA	
	37	Periódico	Revista Habitat, 1954, 15, São Paulo. O homem anti-natureza.	pág.56	Encontrado	Português	1954 São Paulo	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
	38	MYERS	MYERS, I. E. Mexico's modern architecture. New York : Architectural Book publishing, 1952	pág.35	720.972 M996m	Inglês/ Castelhano	1952 New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
38	VALÉRY	VALÉRY, Paul. Eupalinos, ou, L'architecte: précédé de L'âme et la danse / Paul Valéry. 20. ed. aris : Libr. Gallimard; Ed. de La Nouvelle Revue Française, [1923]	pág.98	720.1 V166e 20. ed. [1926?]	Francês	1923(?) Paris	FILOSOFIA		
39	ZIELINSKY	ZIELINSKY, Taddeo. L'antico e noi: otto letture / Taddeo Zielinski.2. ed. Firenze : E. Ariani, 1915. (1903)	pág.89	830 Z66a 2. ed. / https://archive.org/details/ottolette/ourdebttoantiquo0zielrich/page/118/mode/2up	Italiano	1915 Firenze	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO		
40	explicação	explicação sobre Romantismo							

natureza e arquitetura

a medida humana	41	PALLADIO	PALLADIO, Andrea. I Quattro Libri dell'Architettura Di Andrea Palladio, etc. In Venetia, 1570. (Milano : U. Hoepli, 1945 - fac-simile)	L.IV. pág.3	720.945 P164q / https://archive.org/details/i/quattrdibride10pall/page/n9/mode/2up	Italiano	1945 (v.o. 1570)	Venezia	TRATADO
	42	GRITA	GRITA, Salvatore. Polemiche Artistiche. Roma, 1884.	pág. 237	Não encontrado (disponível para compra)	Italiano	1884	Roma	ESTÉTICA
	43	SCHLOSSER	SCHLOSSER MAGNINO, Julius. La letteratura artistica : manuale delle fonti della storia dell'arte moderna / Julius Schlosser - Magnino. Firenze : La Nuova Italia, 1922. (Die Kunstliteratur, 1924)	pag.123 e segs.	709 5368L [1938?] / 709 5368L / https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1964/0008/scroll	Italiano	1922, 1924	Firenze / Viena 1924	ESTÉTICA
	44	MEMMO/LODDU	[MEMMO, Andrea], 1729-1793. Elementi dell'architettura lodoviana, o sia, l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa: libri due, vol. Primo. In Roma : nella stamperia Pagliarini, 1786.	pag.84	III 4 LR 285 v.1 / https://archive.org/details/elementidellarchitettura17291793/page/172	italiano	1786	Roma	TRATADO
	45	ATANAGI, Diogini	LETTERE di XIII huomini illustri: nelle quali sono due libri di diversi altri autori, et il fiore di quante belle lettere, che fin' hora si sono ueute; con molte del Bembo, del Navagero, del Francastoro, del Manutio, & di altri famosi autori non pui date in luce. In Venetia [Veneza] : per Francesco Lorenzini da Turino, 1560.	pág.280	II 3 LR 102 (não fornecido para consulta) / https://www.cinquecentine-crusca.org/scheda2.asp?radice=000215654_1&seq=1	Italiano	1560	Venezia	ESTÉTICA
	46	CALANDRA	CALANDRA, Enrico. Breve storia della architettura in Sicilia. Bari : Laterza, 1938.	s/c	720.945 C142b	Italiano	1938	Bari	ARQUITETURA: HISTORIA
	47	LOMAZZO	LOMAZZO, Giovanni Paolo, 1538-1600. Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura / di Gio. Paolo Lomazzo pittore del XVI secolo; diviso in sette libri. Roma : presso Saverio del-Monte editore proprietario..., 1844.	vol.I, pág.155 (ausente no archive.org, ver pág.94)	II 1 LR 017 v.1-3 / https://archive.org/details/trattatodellarte01oma/page/94/mode/2up	Italiano	1844 (1584)	Roma	TRATADO
	48	WEYL	WEYL, Hermann. Symmetry. New Jersey: Princeton University Press, 1952.	pág. 5	701.82 W548s	Inglês	1952	New Jersey	ESTÉTICA
	49	PELLATI / VITRUVIO	PELLATI, Francesco. Vitruvio. Roma : Ed. Roma, 1938.	I, cap.2	722.7 V848p	Italiano	1938	Roma	TRATADO
	50	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siecle. Paris : B. Bance, 1854-. (1866)	vol.VIII, pág.517 / vol.I, pág.116. (não citado neste capítulo)	R720.944 V796d v.1-10 / https://archive.org/details/dictionnaireal08viol/page/522/mode/2up	Francês	1866 (?)	Paris	TRATADO
arquitectura e ciência	51	BALDIZZI	BALDIZZI, Leonardo Paterna. Il tramonto del Vignola: considerazioni sull'architettura moderna = considerations sur l'architecture moderne = Betrachtungen über moderne Architektur = considerations as to modern architecture / Leonardo Paterna Baldizzi. Roma : [s.n.], 1911.	s/n	OR720.945 B177t	Italiano	1911	Roma	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO
	52	SCHLOSSER	SCHLOSSER MAGNINO, Julius. La letteratura artistica : manuale delle fonti della storia dell'arte moderna / Julius Schlosser - Magnino. Firenze : La Nuova Italia, 1922. (Die Kunstliteratur, 1924)	pag.124	709 5368L [1938?] / 709 5368L / https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1964/0008/scroll	Italiano / Alemão (v.o)	1922 (?) 1924 v.o.		ESTÉTICA
	53	LE CORBUSIER	LE CORBUSIER, Modulor 2. Paris, 1954.	pág.13 / pag.15 verso no monoskop (ver pag 18 matemático Le Liomais, pag 20 e 76 andreas speiser)	Não encontrado / https://monoskop.org/images/d/d1/Corbusier_Le_Modulor_2_ES.pdf	Francês	1954 (1953)	Paris	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	54	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	vol.I, pág.138 e segs.	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. [1911?] / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30768783/f164.item	Francês	1909 (1894 v.o.)	Paris	TRATADO
	55	FIEDLER	FIEDLER, Conrad. On judging works of visual art / Conrad Fiedler ; (tradução de) Henry Schaefer-Simmern, Fulmer Mood. Berkeley : University California, 1949.	pág.57 e segs	701.17 F1452o	Inglês/ Alemão	1949 (v.o.1896)	Berkeley	ESTÉTICA
	56	Periódico	Revista Quadrante. Milão, 1933. n.5	pág.20	não encontrado / http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/rivista/VEA0068137/1933/n.5/26	Italiano	1933	Milano	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	57	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Costruire Correttamente, Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate. Milano, 1955.	pág. 1/ pág.1 / pág.6.	N.456	Italiano	1955	Milano	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	58	WOELFFLIN	WOELFFLIN, Enrico. L'Arte classica nel Rinascimento, trad. Rodolfo Paoli. Firenze : Sansoni Editore, 1941.	pág.251	709.024 W842a / https://archive.org/details/classicartintrod00wol/page/230/mode/2up	Italiano/ alemão	1941 (v.o.1898)	Firenze	ESTÉTICA
	59	FIEDLER	FIEDLER, Conrad. On judging works of visual art / Conrad Fiedler ; (tradução de) Henry Schaefer-Simmern, Fulmer Mood. Berkeley : University California, 1949.	pag.1 / https://books.google.com.br/books?id=iv05yekp4jAC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false	701.17 F1452o	inglês/ alemão	1949 (v.o.1896)	Berkeley	ESTÉTICA
	materiais e arquitetura	60	SELVATICO	SELVATICO, Pietro Estense. Scritti d'Arte. Firenze, 1859.	pág.291 e segs.	Não encontrado / https://archive.org/details/bub_gb_dCMi3xgf-Mu4C/page/n303/mode/2up	Italiano	1859	Firenze
61		SANTAYANA	SANTAYANA, George. The life of reason: or the phases of human progress / George Santayana. New York : C. Scribner's Sons, 1954.	cap.IV, pág.301 e segs.	701.1 S233L / https://archive.org/details/lifeofreasonorh04sant/page/n7/mode/2up	Inglês	1954 (v.o. 1905)	New York	FILOSOFIA
			SANTAYANA, George. The sense of beauty: being the outlines of aesthetic theory / George Santayana ; [prefácio de] Philip Blair Rice. New York : The Modern Library, 1955		701.17 S233s				
62		VIGNOLA	VIGNOLA, Jacopo da. Gli ordini d'architettura civile corredati delle aggiunte fattevi dagli architetti G. B. Spampani e Carlo Antonini ed ombreggiati secondo il recente metodo delle R. Accademie di Belle Arti del Regno etc. Milano, MDCCXXXIII [1832].	s/c	Não encontrado / https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vignola1861/0065/image	Italiano	1832 / (v.o.1562)	Milano	TRATADO
63	HESSLING	HESSLING, Bruno. Dekorative Malerei und Flächenverzierung. G.M.B.H. Buchhandlung Für Architektur und Kunstgewerbe. Berlin-New York. Catalogo II. c. 1900.	s/c	Não encontrado / https://archive.org/details/gri_33125015406875/mode/2up	Alemão	1900	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	

o arquiteto e a sociedade	64	GILBERT	GILBERT, Katharine Everett. A history of esthetics / by Katharine Everett Gilbert and Helmut Kuhn. New York : Macmillan, 1939.	pág.416	701.17 G465h / https://archive.org/details/historyofestheti00gilb/page/416/mode/2up	Inglês	1939 New York	FILOSOFIA
	65	CICERO	CICERO. De Oratore, trad. H. Borneque e E. Courband. Paris, 1956.	L. III, LI 197, pág.81 e segs.	Não encontrado / https://archive.org/details/l1348CicerollOnTheOratorBooksIII/page/n167/mode/2up / https://archive.org/details/mtrice-rodeorato00luthgoog/page/n290/mode/2up	francês	1956 (55 a.C)	FILOSOFIA
	66	VITRY	VITRY, Urbain, 1802-1863. Il proprietario architetto: contenente modelli di abitazioni di città e di campagna, di poderi, conservatoj per agrumi, porte, pozzi, fontane, ec. nonché un trattato di architettura che comprende un sunto delle nuove scoperte in fatto di costruzione; opera utile agli architetti, ingegneri, intraprenditori e principalmente alle persone che vogliono dirigere da se medesime i propri artieri / disegnata e composta da Urbano Vitry ... sodoma di cento rami. Venezia [Venezia] : Giuseppe Antonelli editore ...- 1831-1832	págs. V, 22 e segs.	III 4 LR 325 prima edizione e versione italiana / https://archive.org/details/bub_gb_Vj1x042Lk5cC/page/n93/mode/2up	Italiano	1832 Venezia	TRATADO
	67	Periódico	Revista Plans, n.5, maio de 1931 (LE CORBUSIER, Mort de la Rue)	caderno seguinte à pág. 48	Não encontrado	Francês	1931 Paris (?)	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	68	MOHOLY-NAGY	MOHOLY-NAGY. Vision in motion. Chicago, 1947.	pág. 29	745.2 M698v / https://archive.org/details/visioninmotion00moho/page/28/mode/2up	Inglês	1947 Chicago	ESTÉTICA
	68	McMAHON	McMAHON, A. Philip. Preface to an american philosophy of art / A. Philip McMahon. Chicago : University Chicago, 1946.	s/c	701.17 M167t	Inglês	1946 Chicago	ESTÉTICA
	68	Periódico	Revista Stile, Milão, julho-agosto de 1942. (BOTTAI, Giuseppe. La legge per le Arti).	pág.1 e segs.	MASP/ num 19 sarah catalano	Italiano	1942 Milão	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
o arquiteto e o comitente	69	BLONDEL	BLONDEL, François. Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture. Seconde Edition. Paris, MDCCXVIII [1648]	s/c / introd.	Não encontrado/ https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p/f1012.item	Francês	1648 Paris	TRATADO
	70	Periódico	Revista do Centro de Estudos Folclóricos do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 1950, n.5. (A Carta de Atenas - Giam).		encontrado Biblioteca FAU-USP	Português	1950 São Paulo	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	71	MERZARIO	MERZARIO, Giuseppe. I maestri comacini: storia artistica di mille duecento anni (600- 1800). Milão : G. Agnelli, 1893.	vol. I, pág.39 e segs.	709.45 M577m v.1-2 / https://books.google.com.br/book?s?id=8SpAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_rf&cad=0#v=onepage&q&f=false	Italiano	1893 Milão	ARQUITETURA: HISTÓRIA
o romantismo e arquitetura	72	GERBI	GERBI, Antonello. La politica del romanticismo: le origini / Antonello Gerbi. Bari : Gius. Laterza e Figli, 1932.		701.17 G363p / https://www.fondazionemondadori.it/visita/antonello-gerbi-dalla-politica-del-romanticismo/	G.363 (?) Italiano	1932 Bari	FILOSOFIA
	73	HOPKINS	HOPKINS, Vivian C. Spires of form: a study of Emerson's : aesthetic theory / Vivian C. Hopkins. Cambridge, US : Harvard University, 1951.	pág.82 e segs., e noti n.24, pág.239.	701.17 H796s	Inglês	1951 Cambridge	ESTÉTICA
	74	EMERSON	EMERSON, Ralph Waldo. Journal. 1840.		Não encontrado / https://archive.org/details/in.em.et.dli.2015.95496/page/n429/mode/2up	Inglês	1840 (1911) London/New York	ESTÉTICA
	75-78	HOPKINS	HOPKINS, Vivian C. Spires of form: a study of Emerson's : aesthetic theory / Vivian C. Hopkins. Cambridge, US : Harvard University, 1951.	pág.87	701.17 H796s	Inglês	1951 Cambridge	ESTÉTICA
	79	COUSIN	citado indiretamente: Emerson. Problems of the creative artist (manuscrito) citado indiretamente: Horacio Greenough: "The external expression of the inward function of the building adaptation of its features and their gradation to its dignity and importance." citado indiretamente: Garbett: "Is not an architectural building ugly simply because it looks selfish?"	pág.91 pág.90 pág.91				
o exemplo dos mestres	80	TARI	Oeuvres Complètes, Paris, 1840. (Introduction a l'Histoire de la philosophie).	vol.I, pag.63	Não encontrado / https://archive.org/details/uvresdévictorco01cousgoog/page/n81/mode/2up	Francês	1840 Paris	FILOSOFIA
	81	ARISTÓTELES (384-322 a.C)	TARI, Antonio. Saggi di estetica e metafisica / Antonio Tari ; [curadoria] B. Croce. Bari : G. Laterza & Figli, 1911.	pág.35	701.17 T186s	Italiano	1911 Bari	ESTÉTICA
	82	BLONDEL	Aristóteles. Ética a Nicômaco (Sem citar livro)				séc. IV a.C. Grécia	FILOSOFIA
	82	BLONDEL	BLONDEL, François. Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture. Seconde Edition. Paris, MDCCXVIII [1648]	e V, Cap. XX, pág. 7	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p/f1012.item	Francês	1648 Paris	TRATADO
	83	Periódico	BATIR. Bulletin mensuel de la Masse de l'Ecole speciale d'Architecture. Paris, 1932. n.1.	s/p	Não encontrado	Francês	1932 Paris	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO

teoria do espaço interno	84	VENTURI	VENTURI, Adolfo. Storia dell'arte italiana: la pittura del cinquecento. Milano : U. Hoepli, 1925-		709 45 V469pc v.1-7	Italiano	1901-1940	Milano	ARQUITETURA- HISTORIA
	84	MORELLI	MORELLI, Giovanni. Della pittura italiana: studi storico-critici. Milano: Fratelli Treves, 1897.		759.5 M842a / https://archive.org/details/dellapittura100moreuoft/page/174/mode/2up	Italiano	1897	Milano	ESTÉTICA
	84	BOTTARI	BOTTARI, Stefano. La critica figurativa e l'estetica moderna. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1935.	pág.77	701.1 B751c	Italiano	1935	Bari	ESTÉTICA
	85	D'APUZZO	D'APUZZO, Nicola. Investigazioni preliminari per la scienza dell'architettura civile. Napoli [Nápoles] : stamperia dell'Iride, 1844.	pág. 119	III 1 LR 55 (não fornecido) / https://books.google.com.br/book?id=4feghRML3aoC&printsec=frontcover&pgt=BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false	Italiano	1844	Napoli	ENSINO- CONFERÊNCIA/ ENSAIO
	86	LEHMANN-HARTLEBEN	LEHMANN-HARTLEBEN, K. Lettere Scelte di Plinio Il Giovane, Firenze, 1936.	pág. VII	Não encontrado	Italiano	1936	(l d.c.) Firenze	FILOSOFIA
	87	BORISSAVLÉVITCH	BORISSAVLÉVITCH, Miloutine. Les théories de l'architecture: essai critique sur les principales doctrines relatives a l'esthétique de l'architecture. Paris : Payot, 1951.	pág.1 e segs.	720.1 B734t	Francês	1951	(v.o.1926) Paris	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	87	BORISSAVLÉVITCH	BORISSAVLÉVITCH, Miloutine. Traité d'esthétique scientifique de l'architecture. Paris : [s.n.], 1954.		720.1 B726t	Francês	1954	Paris	
	88	WOTTON	WOTTON, Henry. The elements of architecture collected by Henry Wotton Kt. from the best authors and examples. London : Longmans, Green, and Co, 1903. 1.ed. publicada em 1624.		720.1 W937e / https://archive.org/details/architectureelem0dwott/page/n3/mode/2up	Inglês	1903 (v.o. 1624)	London	TRATADO
	89	VALENTE	VALENTE, Pietro, 1796-1859. Dell'essenza, e dignità dell'architettura, e de' doveri di un'architetto: discorso pronunziato nella cattedra di architettura civile della Regia Università degli Studi di Napoli il dì 28 novembre 1835. Napoli [Nápoles] : dalla stamperia e cartiera del Fibreno ..., 1836.	pág.11 e segs.	III 3 LR 240 / https://books.google.com.br/book?id=4feghRML3aoC&pg=PA3&oeq=pietrovalente+architettura+1836&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwJT-Zbrq4TzAHUxajUCHYsXKcQ6AF6B-AgDEAItv=onepage&q=pietro%20valente%20architettura%201836&f=false	Italiano	1836	Napoli	ENSINO- CONFERÊNCIA/ ENSAIO
	90	FOCILLON	FOCILLON, Henri. Vie des formes. 4eme. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. [ensaio de 1934].	pág.36	703.8 F652p fre 4eme. ed. / https://archive.org/details/viedesformesu000fofoc/page/30/mode/2up	F.652 (?) Francês	1955	(v.o.1934) Paris	ESTÉTICA
	91	SCOTT	SCOTT, Geoffrey. The architecture of humanism: a study in the history of taste. New York : Doubleday Anchor Books, 1954.	pág.168	720 S426a / https://archive.org/details/architectureofhu00scot/page/168/mode/2up	s.426 (?) Inglês	1954 (1914)	New York	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	92	ZEVI	Zevi, Bruno. Saper Vedere l' Architettura. Torino, 1948.	pág.148	Não encontrado / biblioteca	Italiano	1948	Torino	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
teoria da arquitetura e caracteres dos edifícios	93	MILIZIA	MILIZIA, Francesco, 1725-1798. Principi di architettura civile / di Francesco Milizia: opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antonini il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatrè osservazioni tutte nuove; ed un metodo geometrico-pratico per costruire le vólte. seconda edizione milanese migliorata per cura del dottor L. Masieri, con 36 tavole in rame. Milano [Milão] : per Serafino Majocchi ..., 1847.	pág.02	III 3 LR 270 seconda edizione milanese / https://archive.org/details/architettureciv01milil/page/2/mode/2up	Italiano	1847	(v.o.1785) Milano	TRATADO
	94	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Costruire Corretamente, Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate. Milano, 1955.	pág.1	N.456	Italiano	1955	Milano	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	95	ALGAROTTI	ALGAROTTI, Francesco, 1712-1764. Saggio del conte Algarotti sull'architettura e sulla pittura. Milano [Milão] : dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, ..., [1756].	pág.32	armino 1 n.14 [1805?] / https://archive.org/details/saggiodelcontea100alga/page/32/mode/2up	Italiano	1756(?)	Milano	TRATADO
	96	FLERES / VITRUVIO	VITRUVIO. Dell' architettura: versione di Ugo Fleres. Milano: Società Anonima Notari, 1933.	LI, pag.75	722.7 V848a v.2	Italiano	1933	Milano	TRATADO
	97-98	WRIGHT	WRIGHT, Frank Lloyd. The future of architecture. London: Architectural Press, 1955.	pág.92/ pág.180 e segs./ pág.87 e 89./ pág.218.	720.973 W949fa / https://archive.org/details/futureofarchitect00wrig/page/79/mode/2up	W.949 (?) Inglês	1955 (1953 v.o.)	London	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	99	GIOVANNONI	GIOVANNONI, Gustavo. Corso di architettura: parte seconda elementi di costruzioni civili. Roma: P. Cremonese, 1932.	voll.2	720 G512c (encontrado parte segunda)	Italiano	1932	Roma	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	100	HAMLIN	HAMLIN, Talbot. Forms and functions of twentieth-century architecture: in four volumes / [editado por] Talbot Hamlin. New York: Columbia Univ. Press, 1952.	voll.1, pag.XI	R.724.6 H223f	Inglês	1952	New York	TRATADO
	101	MORASSO	MORASSO, Mario. L'imperialismo Artistico. Torino: Fratelli Bocca, 1903	pág.186, pág.204, pág.211.	701.17 M829i	Italiano	1903	Torino	ESTÉTICA
	102	HAMLIN	HAMLIN, Talbot. Architecture: an art for all men. New York : Columbia University Press, 1947	pág.51	R.724.6 H223f / https://archive.org/details/architectureana000975mbp/page/n83/mode/2up	Inglês	1947	New York	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	103	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	voll.II, pag.61	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. 1911? / https://library.si.edu/digital-library/book/lmentssethoriede02g uad	Francês	1909 (1894 v.o.)	Paris	TRATADO
	104	HAMLIN	HAMLIN, Talbot. Forms and functions of twentieth-century architecture: in four volumes / [editado por] Talbot Hamlin. New York : Columbia Univ. Press, 1952.	voll. I, pag.68	R.724.6 H223f	Inglês	1952	New York	TRATADO
	105	GUADET	GUADET, J. Éléments et théorie de l'architecture: cours professé a l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Paris : Librairie de la Construction Moderne, [1909]. 5.ed. (v.o.1894)	voll.I, pag. 556	720.1 G266e 5.ed v.1, v.2, v.3. 1911? / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30768783/f587.item	Francês	1909 (1894 v.o.)	Paris	TRATADO
106	UNIVERSITÀ	UNIVERSITÀ Degli Studi di Roma, Facoltà di Architettura. Ordine degli Studi 1956-57. Roma, 1956.		Não encontrado	Italiano	1956	Roma	ENSINO- CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
107	MILIZIA	MILIZIA, Francesco. Memorie degli architetti antichi e moderni. terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore. Parma : dalla Stamperia Reale, MDCCXXX [1781] v.2 (2a parte de outra edição publicada em: Bassano: Remondini, 1785).	pág. XV	III 3 LR 260 terza edizione v.1-2 / https://archive.org/details/memoriegliarc01miligoog/page/n33/mode/2up	Italiano	1795 (1781)	Bassano	TRATADO	
108	MELIS	MELIS, Armando. Caratteri degli edifici. 3. ed. Torino : S. Lattes e C., 1947.		720 M523c 3.ed.	Italiano	1947	Torino	ARQUITETURA- CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
109	NEUFERT	NEUFERT, Ernst. Enciclopedia pratica per progettare e costruire etc. 1a. Edizione italiana a cura di Luigi Lenzi. Milano, 1949.		Não encontrado / https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5696284/mod_resource/content/0/NEUFERT.pdf	Italiano	1949 (1936)	Milano	ARQUITETURA- CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
110	MANUALE	MANUALE dell'Architetto compilato a cura del Consiglio Nazionale delle Recherche, pubblicato dall'Ufficio Informazioni Stati Uniti in Roma. Roma, 1946. (idealizado por Bruno Zevi)		720 M294	Italiano	1946	Roma	ARQUITETURA- CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
111	HAUTECOEUR	HAUTECOEUR, Louis. L'architecture française. Paris : Boivin, 1950.	pág. 184	720.944 H379a	Francês	1950	Paris	ARQUITETURA- HISTORIA	
111	MASSARANI	MASSARANI, Tullio. Delle scuole d'architettura: parole dette in senato da Tullio Massarani. Roma: Forzani, 1890.	pág.14	720.7 M414d	Italiano	1890	Roma	ENSINO- CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
112	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Costruire Corretamente, Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate. Milano, 1955.	pág.6	N.456	Italiano	1955	Milano	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	

atualização metodológica	113	VIOLETT-LE-DUC	VIOLETT-LE-DUC, M. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle. Paris : B. Bance, 1854-	vol. I pag.116	R720.944 V796d v.1-10 / https://archive.org/details/dictionnaireira00viol/page/116/mode/2up	francês	Paris	TRATADO		
	114	GROPIUS	GROPIUS, Walter. Scope of total architecture. 5.ed. New York : Harper & Brothers, 1955. (1943)	pág.45 e segs.	720.943 G876s 5.ed.	G.876 (?)	Inglês	1955 (1943) New York	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
	115	FERRAN	FERRAN, Albert. Philosophie de la composition architecturale. Paris: Vincent, 1955.	pág.60 e segs.	720.1 F372p		Francês	1955 Paris	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
	116	GROPIUS	Building for modern man : a symposium edited by Thomas H. Greighton. (In search of common denominator. / Walter Groupius). Princeton: Princeton University Press, 1949.	pág.171	724.6 C914b		Inglês	1949 New Jersey	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
	117	CONVEGNO	RASSEGNA del 1.º convegno nazionale per la ricostruzione edilizia. Milano, 14-16 dicembre, 1945.		720.945 C766r		Italiano	1945 Milano	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO	
	118	WRIGHT	WRIGHT, Frank Lloyd. The future of architecture. London: Architectural Press, 1955.	pág.87 e 89.	720.973 W949fa / https://archive.org/details/futureofarchitec00wrig/page/78/mode/2up	W.949 (?)	Inglês	1955 (1953 v.o.) London	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	
	119	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Scienza o Arte del costruire. Roma, 1945.	pag.31			N.456	1945 Roma	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	
	120	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Scienza o Arte del costruire. Roma, 1945.	pag. 72			N.456	1945 Roma	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	
	121	WRIGHT	WRIGHT, Frank Lloyd. Genius and the mobocracy. New York: Duell, 1949.	pág.3	720.973 W949g e 1-2 / https://archive.org/details/geniusmobocracy000wrig/page/n21/mode/2up			Inglês	1949 New York	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	122	SALUTATI	SALUTATI, Coluccio. Epistolario a cura di Francesco Novati. Roma, 1905.	Vol. IV, pag.322	Não encontrado / https://archive.org/details/epistolariodisalu00fi/page/322/mode/2up			Italiano	1905 (sec. XV) Roma	FILOSOFIA
	123		correção de grafia							
	124		Charles De Wailly, arquiteto francês do século XVIII							
	125	LAVALÉE	LAVALLÉE, Joseph, marquis de Bois-Robert, 1747-1816. Notice historique sur Charles Dewailly, architecte ...: mort le 12 brumaire an 7. [Paris?] : de l'imprimerie de las Société des Amis des Arts, an VII [1798].	pág.39	1 1 LR 030			Francês	1798 Paris (?)	ARQUITETURA: HISTÓRIA
	126	FASOLA	DELLA FRANCESCA, Piero. De prospectiva pingendi: edizione critica a cura di G. Nicco Fasola. Firenze: G.C. Sansoni, 1942.		759.5 Df357d			Italiano	1942 (1474) Firenze	TRATADO
	127	LE CORBUSIER	LE CORBUSIER, pseud. Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides. Paris: Plon, 1937.	pág.171	720.944 L467Li / https://monoskop.org/images/f/f/c/Corbusier_Le_When_the_Cathedrals_Were_White.pdf			Francês	1937 Paris	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO
	128	FOCILLON	FOCILLON, Henri. Vie des formes. 4eme. ed. Paris : Presses Universitaires de France, 1955. (Ensaio de 1934).	pág.121	701.8 F652p fre 4eme. ed. / https://archive.org/details/formessu0000foc/page/30/mode/2up	F.652 (?)	Francês	1955 (v.o.1934) Paris	ESTÉTICA	
	129	GERNSHEIM	GERNSHEIM, Helmut. Focus on Architecture and sculpture: an original approach to the photography of architecture and sculpture. London: Fountain Press, 1949.	pág. 21	770 G376f / https://archive.org/details/in.gov.ignca4199/page/n23/mode/2up			Inglês	1949 London	ESTÉTICA
	130	Periódico	Revista HABITAT 14, São Paulo. (GROPIUS, O Arquiteto na sociedade industrial, conferência proferida em São Paulo).	pág.25	Encontrado			Português	1954 São Paulo	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO
131	PRICE	PRICE, C. Matlack. The practical book of architecture. Philadelphia : J. B. Lippincott Company, 1916.	pág.244	OR720 P945p / https://archive.org/details/practicalbookofa00pricia/page/244/mode/2up			Inglês	1916 Philadelphia	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	
132	WRIGHT	WRIGHT, Frank Lloyd. The future of architecture. London : Architectural Press, 1955.	pág.218	720.973 W949fa / https://archive.org/details/futureofarchitec00wrig/page/78/mode/2up	W.949 (?)	Inglês	1955 (1953 v.o.) London	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA		
133	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Scienza o Arte del costruire. Roma, 1945.	pag. 57			N.456	1945 Roma	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA		
134	ALBERTI	ALBERTI, Leon Battista, 1404-1472. Della architettura: libri dieci / di Leon Battista Alberti: traduzione di Cosimo Bartoli con note apologetiche di Stefano Ticcozi e trenta tavole in rame disegnate ed incise da Costantino Giarni. Milano [Milão] : a spese degli editore, MDCCCXXXIII [1833].	L1, capoxI, pag.20-21	III 3 LR 256 / https://archive.org/details/dellaarchitettura00iangoo/page/n206/mode/2up / https://archive.org/details/dellaarchitettura00iangoo/page/n52/mode/2up			Italiano	1833 (sec. XV) Milano	TRATADO	
135	LONDONIO/ LESSING	LESSING, G. E. Del Laocoon e dei limiti della Pittura e della Poesia. Discorso di...recato dal tedesco in italiano da cavaliere C. G. Londonio. Milano, MDCCCXXXIII [1833].	pág.39	Não encontrado / https://archive.org/details/dellaocoonessia00less/page/38/mode/2up			Italiano	1833 Milano	ESTÉTICA	
135	DONADONI/ ECKERMANN	ECKERMANN, G. P. Colloqui col Goethe, trad. E. Donadoni. Bari, 1912.	vol.I, pag.247	Não encontrado / https://archive.org/details/conversationsof01goetuoft/page/392/mode/2up	E.19		Italiano	1912 (1850) Bari	ESTÉTICA	
136	CAVALCASELLE	CAVALCASELLE, Giovan Battista; CROWE, J. A. Raffaello, la sua vita e le sue opere. Firenze : Successori le Monnier, 1884-	vol.II, pag.229 e seg.	759.5 R136cc v.1-3			Italiano	1890 (?) Firenze	ARQUITETURA: HISTÓRIA	
137	STRICH	STRICH, Fritz. Goethe und die Weltliteratur. Berna, 1946.		Não encontrado / https://archive.org/details/goethendunddieWelt0000stri/page/n9/mode/2up / https://archive.org/details/in.ern.et.dli.2015.183964/page/n11/mode/2up			Alemão	1946 Berna	FILOSOFIA	
138	Periódico	Revista Casabella. Milão, n.213. (Carta de Gropius a E. N. Rogers)	pág.1	Não encontrado / comprado			Italiano	1956 Milano	ENSINO: CONFERÊNCIA/ ENSAIO	

	#	AUTOR (por ordem de citação)	Referências citadas em Propedêutica - ILUSTRAÇÕES ao longo do texto e nas notas.	VOLUME/PÁGINAS CITADAS	CÓDIGO MASP E OBS.	CÓDIGO ILBRPMS E OBS.	IDIOMA	ANO	LOCAL DE PUBLICAÇÃO	TEMA GERAL
prefacio	1	DA VINCI	DA VINCI, Leonardo. Codex Arudeli, 263 - British Museum, 172. Windsor Library, 12.382.		https://www.rct.uk/collection/912377/a-deluge		Inglês	séc. XVI (começou em 1508)	London	ARTE/ICONOLOGIA
			BOBER, Phyllis Pray. Drawings after the antique by Amico Aspertini: sketchbooks in the British Museum. London: Warburg Institute, 1957.		procurar aqui: 709.45 A839b			1957	London	
	2 e 4	RIPA	RIPA, Cesare. Iconologia. Pádua, 1625. In GORDON, D.J. in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1949; vol.XII, pl.30.	pag.166 e segs.	Não encontrado / https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n6		Inglês	1625/1949	Pádua/London	ARTE/ICONOLOGIA
	5	GORDON	GORDON, D.J. Poet and Architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben Johnson and Inigo Jones. in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1949; vol.XII, pl.30.	vol. XII, pl. 30	Não encontrado / https://www.jstor.org/stable/7502617?seq=1#metadata_info_tab_contents		Inglês	1949 (imagem séc. XVII)	London	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
		SCAMOZZI	SCAMOZZI, Vincenzo. Dell' Idea della architettura universale. In Venezia per Girolamo Albrizzi, 1714.		https://archive.org/details/dellidea00scam/page/n101		Italiano	1714	Veneza	
notas	6	FÄSCH	FÄSCH, Johann Rudolph. Grund mässige Anweisung zu den Verzierungen der Fenster in kürzte Regeln verfasst und Mit 100 Kupffern erläutert durch Johann Rudolph Fäsch. XVIII (Nürnberg, 1720)		Não encontrado / https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/faesch1720b02/0002/image		Alemão	séc. XVIII	Nürnberg	TRATADO
	187	RICCI	RICCI, G.P. ANTONIO Jannuzzi, Irmão e Cia na Exposição Nacional. Rio de Janeiro : Rodrigues & C., 1908.	pag.7	720.98153 Ja34a		Português	1908	Rio de Janeiro	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
acerca de alguns tratados	7	HUTTON	HUTTON, J.H. Assam Megaliths in revista Antiquity, a quarterly review of Archaeology, setembro, 1929. Pl.XIII.	pl.XIII	Não encontrado / https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity/article/assam-megaliths/18F809CF193165FDC19023328750058		Inglês	1929	Cambridge	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA
	8	BERLYN	BERLYN, P.; FOWLER, C. The Crystal Palace. London, 1851.	pag.88	Não encontrado / https://archive.org/details/crystalpalacets00berl/page/88		Inglês	1851	London	ARQUITETURA: HISTÓRIA
	9	CHAMBERS	CHAMBERS, William. Treatise on Civil Architecture. London, MDCCLIX		Não encontrado / https://archive.org/details/gri_33125011135288/page/n77		Inglês	1759	London	TRATADO
	10	VIOLLET LE DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	fig.4	Não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/br1v108265446/f9.item.texteimage.zoom / https://archive.org/details/entretiensurlar02viol/page/64/mode/2up		Francês	1872 (1863 v.o.)	Paris	TRATADO
	11	PAPADAKI	PAPADAKI, Stamo.Oscar Niemeyer: works in progress. New York : Reinhold, 1956. (ou 1954?)	pag.81	720.981 N672p Xerox		Inglês	1956 (v.o. 1950)	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	12	BOITO	BOITO, Camillo. Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata. Milano : Tip. L. Marchi, 1889.	eliotipia n.1	726.60945 B685d / https://archive.org/details/iiduomodimilano00boit/page/n355/mode/2up		Italiano	1889	Milano	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA
	13	PALLADIO	PALLADIO, Andrea. I Quattro Libri dell'Architettura Di Andrea Palladio, etc. In Venetia, 1570. (Milano : U. Hoepli, 1945)	pag.11	720.945 P164q / https://archive.org/details/iquattralibridell01pall/page/n9/mode/2up		Italiano	(1945) 1570	Veneza	TRATADO
	14	DAVIS, DORSEY, HALL	DAVIS, Deering. Georgetown houses of the Federal Period: Washington D.C. Cornwall, N.Y. : Architectural Book, 1944.	pag.8	720.973 D261g		Inglês	1944	New York	ARQUITETURA: HISTÓRIA
	15	ELDERKIN	ELDERKIN, G.W. [George Wicker]. Problems in periclean buildings. Princeton : Princeton University Press, 1912.	fig.8	722 E37p / https://archive.org/details/problemsinpericleanbuildings/page/28/mode/2up		Inglês	1912	New Jersey	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA
	188	FERREZ	FREIBERG, Siegfried (introd.), FERREZ, Gilberto (coment.). O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender. São Paulo, 1957.	pag. 112	759.36 En56v		Português, Inglês, Alemão	1957	São Paulo	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
notas	189	Fotografia do A.	Lever Building e um edifício antigo ao lado (NYC)					1957	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	190	Coleção do A.	Gravura do século XVIII (Pirâmides)					séc. XVIII	?	ARTE/ ICONOLOGIA
	191	VASARI	VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori. Milano : Rizzoli, 1942-1949.	pag.601 e segs.	R709.45 Vg328v 1942-1949 v.1 / https://archive.org/details/ARes19324/page/n367/mode/2up		Italiano	1942 (1511-1574)	Milano	ESTÉTICA
		NERVI	NERVI, Pier Luigi. Scienza o Arte del costruire. Roma, 1945.	pag.16		N.456	Italiano	1945	Roma	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
		MILIZIA	MILIZIA, Francesco, 1725-1798. Principi di architettura civile / di Francesco Milizia; opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antolini il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatrè osservazioni tutte nuove; ed un metodo geometrico-pratico per costruire le vólte. seconda edizione milanese migliorata per cura del dottor L. Masieri, con 36 tavole in rame. Milano [Milão] : per Serafino Majocchi ..., 1847.	pag.23	III 3 LR 270 seconda edizione milanese / https://archive.org/details/civilearchitettura01mil/page/42/mode/2up		Italiano	1847	Milano	TRATADO
		192	BIBIENA	BIBIENA, Ferdinando Galli. L'Architettura civile preparata su la Geometria etc. Parma, MDCCCO.	pl.37	não encontrado / https://archive.org/details/gri_33125008735694/page/n3		Italiano	1711	Parma
	193	Fotografia do A.	Praça de São Pedro, Roma, com a colunata de Bernini, vista tomada da cúpula da Basílica.				Italiano	séc. XVII?		ARTE/ ICONOLOGIA
	194	Coleção do A.	Projeto de consólio: arquiteto italiano anônimo do século XVII; desenho original.				Italiano			ARTE/ ICONOLOGIA

conceitos e significações da arquitetura	16	GARNIER, AMMAN	GARNIER, Carlo. [Auguste Ammann]. L'abitazione umana. Milano : Corriere della Sera, 1893.	pag.17	OR728 G263a / https://archive.org/details/garnier-ammann-abitazione-umana/page/16/mode/2up	Italiano	1893	Milano	ARQUITETURA: HISTORIA
	17/18	EVANS	EVANS, John. The ancient Stone. London, 1897.	pag.29 e pag.61	Não encontrado / https://archive.org/details/ancientstoneimpl00evanuoft/page/28	Inglês	1897	London	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA
	19	BUDGE	BUDGE, E.A. Wallis. Amulets and Superstitions. London, 1950. (v.o 1930)	pag.462	Não encontrado / https://archive.org/details/AmuletsAndSuperstitions/page/n479	Inglês	1950 (v.o.1930)	London	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA
	20	MOHOLY-NAGY	MOHOLY-NAGY, László. Von Material zu Architektur. München : A. Langen, 1929.	pl.31	709.439 M698m / https://monoskop.org/images/b/b5/Moholy-Nagy_Laszlo_Von_Material_zu_Architektur.pdf	Alemão	1929	Munique	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA
	21	NERVI	NERVI, Pier Luigi. Nuove possibilità per le costruzioni navali in cemento armato. Roma : Ingg. Nervi & Bartoli, s.d. (1945)	fig.16	720.945 N456n	Italiano	1945	Roma	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA
	22	Fotógrafo Desconhecido	Vista aérea da Acrópole de Atenas. (fotógrafo desconhecido).				1917...		ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	23	MARTIN	MARTIN, Roland. L'urbanisme dans la Grèce antique. Paris : A. & J. Picard, 1956.	fig.60	711.409495 M382u	Francês	1956	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA
	24	SARTORIS	SARTORIS, A. Léonard architecte. Paris : A. Tallone, 1952.	folha 36 recto. Pag.95	759.5 L581s / comprado	Francês	1952	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA
	25	Coleção do A.	Litografia do séc. XIX. Praça do Comércio de Lisboa com a estátua do Marquês de Pombal. (Correção: busto do marquês e estátua do rei D. José)				1833		ARTE/ ICONOLOGIA
	26	SMITH	SMITH, Robert C. Arquitetura colonial: parte 1. As artes na Bahia. Salvador : Prefeitura Municipal de Salvador, 1954	pl.I (vol.IV, p.1)	720.98142 S658a / http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robert_smith_e_o_brasileirismo_vol1_parte2.pdf	Português	1954	Salvador	ARQUITETURA: HISTORIA
	27	Coleção do A.	Vista da praça de Ajaccio, Corsica. Desenho original.			Italiano	1800		ARTE/ ICONOLOGIA
	195	BLONDEL	BLONDEL, François. Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. Seconde Edition. Paris, MDCCXVIII [1648]	vol.I, nota28 / cap.VI, pag.618.	Não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p/f1012.item / https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/1287314	Francês	1648	Paris	TRATADO
	196	DURAND	DURAND, Jean-Nicolas-Louis. Précis des leçons d'architecture: données à l'École Polytechnique. Paris : chez Bernard, Librairie de l'École Polytechnique et de celle des Ponts et Chaussées... et l'Auteur, a l'École Polytechnique, an XI (1802)-an XIII (1805).	frontispício	III 1 LR 040 v.1 / https://bibliotheca-numerica.inha.fr/viewer/7266?offset=#page=1&viewer=picture&bookmark=&n=0&q= (sem o frontispício citado)	Francês	1802	Paris	TRATADO
	197/198	NEWCOMB	NEWCOMB, Rexford. The Old Mission Churches etc. Philadelphia, 1925.	pag.221/ prancha X de Vitruvio	não encontrado	Inglês	1925	Philadelphia	ARQUITETURA: HISTORIA
			NEWCOMB, Rexford. spanish-colonial architecture in the United States. New York : J. J. Augustin, 1937.		720.946 N538s				
	199	DOSIO	Cosmo Medici Ducis florentinor et senens Urbis Romae aedificiorum illustrumque supersunt reliquiae: summa cum diligentia. Urbis Romae aedificiorum illustrumque supersunt reliquiae. Roma, MDLXIX kal mai [1569].		LGR / https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN671899139?origins=collection/antiquitates.unid.archaeologia?page%3D39&colle=ctioantiquitates.unid.archaeologia&lfy=(%22page%22%5B%22%20an%22%20.409.%22pan%22%20.672.%22view%22%20info%22%22%20om%22%20.399)	Italiano	1569 (16607)	Roma	ARTE/ ICONOLOGIA
	28	MULLER	MULLER, Eugène. La forêt: son histoire, sa légende, sa vie, son rôle, ses habitants. Paris, 1878.	pag.31	armário 1 n.48 / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9055001.texteImage	Francês	1878	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA
	29	PERRAULT / VITRUVIO	L'Architettura Generale di Vitruvio ridotta in compendio da sig. Perrault. Venezia, 1747. (1673)	pl.X	III 4 LR 245 / https://archive.org/details/larchitettura00vitru/page/n279/mode/2up	Francês (italiano)	1747 (1673)	Veneza	TRATADO
	30	MILIZIA	MILIZIA, Francesco, 1725-1798. Principi di architettura civile / di Francesco Milizia: opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antolini il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatrè osservazioni tutte nuove; ed un metodo geometrico-pratico per costruire le vólte. seconda edizione milanese migliorata per cura del dottor L. Masieri, con 36 tavole in rame. Milano [Milão] : per Serafino Majocchi ..., 1847.	parte I, pl.II	III 3 LR 270 seconda edizione milanese / https://archive.org/details/civileaarchitettura01mil/page/350	Italiano	1847 (versao original séc. XVII - 1785)	Milano	TRATADO
	31	FRARY	FRARY, I.T. Thomas Jefferson: architect and builder. 3.ed. Richmond : Garrett and Massie, 1950.	pl. LIII	720.973 J45f 3.ed. 3.ed. / https://archive.org/details/in.ern.et.di.2015.16689/page/n11/mode/2up	Inglês	1950 (1931 v.o.)	Richmond	ARQUITETURA: HISTORIA
	32	KELEMEN	KELEMEN, Pál. Baroque and rococo in Latin America. New York : MacMillan, 1951.	pl.165	709.8 K29b / https://archive.org/details/baroqueinlatinamerica/page/n179/mode/2up / https://archive.org/details/baroqueinlatinamerica/page/244/mode/2up	Inglês	1951	New York	ARQUITETURA: HISTORIA
	33	periódico	Revista HABITAT, n.1. 1950.	pag.83		Português	1950	São Paulo	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO
	34	HERMANIN	HERMANIN, Federico. Giambattista Piranesi. Roma : P. Sansaini, 1922.	pl.10	769.945 P667h	Italiano	1922	Roma	ARTE/ ICONOLOGIA
	*	LEOPARDI	LEOPARDI, Giacomo. Zibaldone. Milano, 1937. (1898)	vol.1, pag.26	não encontrado	Italiano	1937 (1898)	Milano	FILOSOFIA
	35	HITCHCOCK/DREXLER	HITCHCOCK, H.R.; DREXLER, A. Built in U.S.A.: Post-war Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1952.	pag.120	720.973 H674b / biblioteca	Inglês	1952	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	36	WRIGHT	WRIGHT, Frank Lloyd. Taliesin drawings: recent architecture of Frank Lloyd Wright selected from his drawings. New York : Wittenborn, 1952	fig.4	720.973 W949ta	Inglês	1952	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	37	THE TIMES	The Times, London, 15 de Maio de 1957.		não encontrado	Inglês	1957	London	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
200	MAINARDI	MAINARDI, Antonio (trad.) Dizionario Storico di architettura, etc. Mantova, 1842. (Quatrième de Quincy)	vol.I, pag.50	não encontrado em italiano	Italiano	1842	Mantova	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
	QUINCY	Quatrième de Quincy. Encyclopedie Methodique. Architecture. Paris, 1788 / Dictionnaire Historique D'architecture. 1832		não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t.image / http://artfln02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c=0:202.methodique0712 / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m/f911.item	Francês	1788/ 1832	Paris	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
201/202	PAINLEVÉ	Fotogramas de um filme documentário de Jean Painlevé (Actinae).		não encontrado / https://jeanpainleve.org/filmography/ / https://jeanpainleve.org/node/188/ / https://www.youtube.com/watch?v=elbnhi4wEag	Francês	1925-1939 (?)	Paris	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	

conceitos e significações da arquitetura

notas

natureza e arquitetura

notas

a medida humana	38	CESARE CESARIANO/ VITRUVIO	Lucio Vitruvio Pollio De Arquitetura, Como, 1521.		Não encontrado / https://archive.org/details/gri_33125008262210/page/n115/mode/2up	Italiano	1521	Como	TRATADO
	39	WITTKOWER	WITTKOWER, Rudolf. Architectural principles in the age of humanism. London : University of London/Warburg Institute, 1949 (1952)		720.945 W832a / https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5133569/mod_resource/content/1/250796427-wittkower-cap1-2.pdf	Inglês	1949	Londres	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	40	BLONDEL	BLONDEL, Jacques-François. Architecture Française / In: Kaufmann	pl.XI	Não encontrado / https://archive.org/details/coursdarchitectu01blon/page/260/mode/2up	Francês	1771	Paris	
	40	KAUFMANN	Kaufmann, Emil. Three Revolutionary Architects: Bouleée, Ledoux and Lequeu. The American Philosophical Society, Philadelphia, 1952.	pag.438 e 439	Não encontrado / https://monoskop.org/images/3/38/Kaufmann_Emil_Three_Revolutionary_Architects_Boulee_Ledoux_and_Lequeu.pdf	Inglês	1952	Philadelphia	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	41 e 42	LESBAZEILLES	LESBAZEILLES, E. Les colosses anciens et modernes. Paris, 1881. (1876 v.o.)	pag. 125, 235	Não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2037202/f128.image / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2037202/f238.image	Francês	1876 (v.o)	Paris	ARQUITETURA: HISTÓRIA
	43	BALTRUSAITIS	BALTRUSAITIS, Jurgis. L'eglise cloisonnée en Orient et en Occident. Paris : Les éditions d'art et d'histoire, 1941	fig.31	726 B197e / https://archive.org/details/lgliseclouisonnee000baltr/page/54/mode/2up	Francês	1941	Paris	ARQUITETURA: HISTÓRIA
	44	PETTAZZONI	PETTAZZONI, R. The pagan origins of the three-headed representation of the Christian Trinity in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London, vol.IX, 1946.	pag 135 e segs.	Não encontrado / https://www.jstor.org/stable/7503137?seq=1#metadata_info_tab_contents	Inglês	1946	Londres	ESTÉTICA
	45	Coleção do A.	Desenho original em sépis de edifício de um arquiteto anônimo do fim do século XVI apresentando no último andar uma série de cariátides que sustentam a cornija.			Italiano	XVI		ARTE/ICONOLOGIA
	46	VIOLLET LE DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	pag.295 (não especificada por Lina)	Não encontrado / https://archive.org/details/entretiensurla00violgoog/page/n317/mode/2up	Francês	1872 (1863 v.o.)	Paris	TRATADO
	notas	47, 48 e 49	ACCIARESI	ACCIARESI, Primo. Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima: cronaca dei lavori del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II. Roma : Unione Ed., 1911	pag.5, fig.9, fig.171, fig.169.	720.945 Sg119a / https://ia801209.us.archive.org/2/items/giuseppesacconie00acci/pdf/709.45_V469sac.v.1-3/	Italiano	1911	Roma
50		VENTURI	VENTURI, Adolfo. Storia dell'arte italiana: l'architettura del cinquecento. Milano : U. Hoepli, 1938-	vol. XI, pag.378	http://da.fca.unicamp.br/omela/files/original/7318140d5224e00d930c19ba22e2cd.pdf	Italiano	1939 (1901)	Milano	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
51		Fotografia do A.	Arranha-céu na Park Avenue em construção, Mies van der Rohe e Philip Johnson. (Seagram Building, completado em 1958 - após a tese de Lina)				1956 (?)	NYC	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
203 e 204		DEHIO	DEHIO, Georg. Kunstgeschichte in Bildern. Leipzig, 1902.	voll.1, pl.57; pl.48	Não encontrado / https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winter_dehio1902b2/0127/image / https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winter_dehio1902b2/0109/image	Alemão	1902	Leipzig	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
205		BALDIZZI	BALDIZZI, Leonardo Paterna. Non omnis moriar: dal diario dei miei viaggi artistici e della mia attività professionale. Roma: Ist. Graf. Tiberino, 1943.	fig.75	720.945 B177n	Italiano	1943	Roma	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
205		GALLÉ	GALLÉ, Emile. Écrits pour L'Art.Paris, 1908.	pag.282	745 G166e / https://archive.org/details/critspouartartf00gall/page/282/mode/2up	Francês	1908	Paris	ESTÉTICA
206		Fotografia do A.	Igreja da Sagrada Família, Antoni Gaudí, arq.				1956	Barcelona	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
52		ZANCHI	ZANCHI, Giovanni Batista Bonadio di. Del modo di fortificar le città. In Venetia [Veneza] : per Plinio Pietrasanta, 1554.	pag.39	III 1 LR 020 (não fornecido) / https://archive.org/details/bub_gb_b_2ZNVUbpua4sC/page/n37/mode/2up	Italiano	1554	Venetia	TRATADO
53		ALBERTI	ALBERTI, Leon Battista, 1404-1472. Della architettura: libri dieci / di Leon Battista Alberti: traduzione di Cosimo Bartoli con note apologetiche di Stefano Ticazzi e trenta tavole in rame disegnate ed incise da Costantino Gianni. Milano [Milão] : a spese degli editori, MDCCXXXIII [1833].	pl.XXX	III 3 LR 256. https://archive.org/details/dellaarchitettura00gianni/page/n530/mode/2up	Italiano	1833	Milano	TRATADO
54		Periódico	Revista Quadrante. Milão, 1933. n.5	pag.20	não encontrado / http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/risvta/VEAD068137/1933/n.5/26	Italiano	1933	Milano	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
arquitetura e ciência	55	BERLYN	BERLYN, P., FOWLER, C. The Crystal Palace. London, 1851.	pag.69	não encontrado / https://archive.org/details/crystalpalaceits00berl/page/n97/mode/2up	Inglês	1851	London	ARQUITETURA: HISTÓRIA
		GIEDION	GIEDION, Siegfried. Space, time and architecture: the growth of a new tradition. Cambridge, US : Harvard University Press, 1956	pag.166	720.9 G454s 3rd. ed. / Biblioteca https://archive.org/details/spacectimearchite00gied	Inglês	1956 (1941)	Cambridge, USA	TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA
	56	MIES (autor secundário- prefácio)	Bau und Wohnung. Stuttgart : Dr. Fr. Wedeking & Co, 1927	pag.63	720 B337	Alemão	1927	Stuttgart	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
	57	Fotografia do A.	Ponte de Queensboro, New York (1909), Gustav Lindenthal, eng.			inglês	1957	New York	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
	58	Periódico	New York Times, 15 de março de 1957.		não encontrado / archive The New York Times (com assinatura)	inglês	1957	New York	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
	59	PALLADIO	PALLADIO, Andrea. I cinque ordini di architettura. Venezia [Veneza] : presso Leonardo e Giambattista Fratelli Bassaglia, MDCLXXXIV [1784]	pl.I	III 4 LR 300 e.1-2 / https://archive.org/details/cinqueordinidiar00pall/page/40/mode/2up	Italiano	1784 (1570)	Veneza	TRATADO
	60	OLBRICH	OLBRICH, Joseph Maria. Ideen von Josef M. Olbrich. Leipzig : Baumgaertner's Buchhandlung, s.d. (1904)		720.9435 O43i 2.ed. 2. Aufl. / https://archive.org/details/ideenvonolbrich00olbr/page/n191/mode/2up	Alemão	1904	Leipzig	ARQUITETURA: CATALÓGO/ FOTOGRAFIA
	61	RUSKIN	RUSKIN, John. The elements of drawing in three letters to beginners. London, 1892. (2nd. Ed., New York : J. W. Lovell, [19-] ou 3.ed. 2.ristampa; tradução italiana da última edição inglesa, Milano : Fratelli Bocca, 1938)	fig.14	701.1 R956e 2nd.ed. / 701.1 R956e 3.ed. / https://archive.org/details/elementsdrawing00ruskooog/page/n140/mode/2up	Inglês	1938 (1857 v.o.)	London	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO
	62	MONDRIAN	MONDRIAN, Piet. Plastic art and pure plastic art, 1937 and other essays, 1941-1943. New York, 1945. (3.ed. New York : Wittenborn, 1951)	depois da pag.20	759.9492 M741p 3.ed.	Inglês	1945 (1937 v.o.)	New York	ESTÉTICA
	63	GARNIER, AMMAN	GARNIER, Carlo. [Auguste Ammann]. L'abitazione umana. Milano : Corriere della Sera, 1893.	pag.179	OR728 G263a / https://archive.org/details/r-ammann-abitazione-umana/page/178/mode/2up	Italiano	1893 (1892)	Milano	ARQUITETURA: HISTÓRIA

materiais e arquitetura	64	Fotografia de Ernst Haas	Edifício da O.N.U.				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	65	Fotografia do A.	Fachada de um prédio em New York com escada de incêndios				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	66	Fotografia do A.	Fachada de um prédio em New York com aparelhos de ar condicionado, visíveis.				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	67	Fotografia do A.	Outro prédio em New York , com os mesmos aparelhos embutidos				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	68	Fotografia do A.	Particular de uma fachada em vidro de um arranha-céu em New York, que reflete edifícios circunstantes.				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	69	Projeto Walter Brune	Solução de problema construtivo, Ed. na Rua Direita 162-196				1910	São Paulo	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	70-73	European Productivity	European Productivity, Building number, Paris, 1957, n.25.	pag. 15 e segs.	não encontrado	Inglês	1957	Paris	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	74	Fotografia do A.	Piso do Batistério de Florença				s/d	Florença	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	75	Catálogo Linoleum Krommenie	The ground on which we stand, Linoleum Krommenie. Amsterdam, 1957.	pags.27 e 22	não encontrado	Inglês	1957	Amsterdam	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
notas	76-79	Fotografia de J.Medeiros, O.Tavares e A.Brill	Salvador, feira de Água dos Meninos				s/d	Salvador	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	80-81	Catálogo norte-americano	DESIGNS and prices of sheet-metal: cornices, window caps, dormer windows, moldings, gutters, ridginds, raised letters, etc , manufactured for trade by Kittredge Cornice and Ornament Co., Salem, Ohio. (c.1880)		721.0447	D458p	Inglês	c.1880	Salem, Ohio	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	82-83	WHITE	WHITE, Theo B. (ed.) Philadelphia architecture in the nineteenth century. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1953.	pl.29, pl.7	720.973	W588p	Inglês	1953	Philadelphia	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	84	Fotografia do A.	Fotografia da Academy of Fine Arts, New York				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	85	LOUKOMSKI	LOUKOMSKI, G.K. Andrea Palladio: sa vie, son oeuvre. Paris : A. Vincent, 1927. (MCMXXVII)	pl.LXXVI	720.945	P164L	Francês	1927	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA
			I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi. Milano : U. Hoepli, 193		720.945	L888m				
	86-87	GERMAN LIBRARY OF INFORMATION	GERMAN LIBRARY OF INFORMATION (Ed.). A Nation Builds contemporary german Architecture. New York, 1940.	pag. 9 e 115.	não encontrado	Inglês	1940	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	88	Coleção do A.	Desenho de Vittorio M. Bigari (Século XVIII) com duas diferentes soluções decorativas para um portal.				séc. XVIII	Itália	ARTE/ ICONOLOGIA	
	89	WARD	WARD, Clarence. Medieval Church Vaulting. Princeton, 1915.	fig.25.	Não encontrado / https://archive.org/details/mediaevalchurch00warduoft/page/56/mode/2up	Inglês	1915	Princeton	ARQUITETURA: HISTORIA	
	207	Fotografia de A. Wittemann	Uma caserna imitando um castelo medieval, entre a Park Avenue e 34a. Rua de New York, c.1898.				c.1898	New York		
	208	VITRY	VITRY, Urbain. 1802-1863. Il proprietario architetto: contenente modelli di abitazioni di città e di campagna, di poderi, conservatoj per agrumi, porte, pozzi, fontane, ec. nonché un trattato di architettura che comprende un sunto delle nuove scoperte in fatto di costruzione; opera utile agli architetti, ingegneri, intraprenditori e principalmente alle persone che vogliono dirigere da se medesime i propri artieri / disegnata e composta da Urbano Vitry ... adoma di cento rami. Venezia [Venezia] : Giuseppe Antonelli editore ... - 1831-1832	pl.XXXVI	III 4 LR 325 - prima edizione e versione italiana / https://archive.org/details/bub_gb_Vq1xo42Lk5cC/page/n95/mode/2up	Italiano	1832	Venezia	TRATADO	
	o arquiteto e o comitente	90	LETHABY	LETHABY, W.R. Westminster Abbey and the Kings Craftsmen. New York. 1906 (MXXVI).	pag.114, fig.65	Não encontrado / https://archive.org/details/westminsterabbey00lethuoft/page/150/mode/2up	Inglês	1906	New York	ARQUITETURA: HISTORIA
91		SIMSON	SIMSON, Otto von. The gothic cathedral: origins of gothic architecture and the medieval concept of order. New York: Routledge and K. paul, 1956. (1a.ed.)	pl.30	723.5	S614g 3.ed. (não encontrada a primeira edição) / https://archive.org/details/gothiccathedral00sims_xrhl/page/n211/mode/2up	Inglês	1956	New York	ARQUITETURA: HISTORIA
		GUÉRARD	GUÉRARD, Benjamin Edme Charles. Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris. Paris: De l'imprimerie de Crapelet, 1850.	Vol.1., pref.52, pag.cxxvii	não encontrado / https://archive.org/details/cartulairedeleg10ntr/page/n173/mode/2up	Francês/ Lat (idade média)	1850 (v.o.)	Paris	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
92-93		BETTINI	BETTINI, Sergio. L'Architettura di San Marco. Origini e Significato. Padova, 1946.	tav. III	não encontrado		1946	Padova	ARQUITETURA: HISTORIA	
94		LOUKOMSKI	LOUKOMSKI, G.K. Andrea Palladio: sa vie, son oeuvre. Paris : A. Vincent, 1927. (MCMXXVII)	pl.LXXXIII	720.945	P164L	Francês	1927	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA
95		ISON	ISON, Walter. The Georgian Buildings of Bath from 1700 to 1830. London, s.d.	fig.31	não encontrado	Inglês	1948	London	ARQUITETURA: HISTORIA	
96		Coleção do A.	Desenho original de Bernardo Belloto reproduzindo palacete em Praga, meados do século XVIII, com legenda que mostra como se encargevam os pintores no sentido de reproduzirem arquiteturas afim de se utilizarem delas como modelos.				XVIII	Itália	ARTE/ ICONOLOGIA	
97		CLARK	CLARK, Kenneth. The Gothic Revival: an essay in the history of taste. London : Constable & Co., 1928	frontispício	724.3	C593g	Inglês	1928	London	ESTÉTICA
98		Fotografia do A.	Panorama do lado Oeste de New York visto do reservatório de água da cidade				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
99		Fotografia do A.	Arranha-céus e chaminés em Down-town, New York.				1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
notas	100	Coleção do A.	Projeto de colunata monumental num parque. Arquiteto italiano do séc. XVII.				séc. XVIII	Itália	ARTE/ ICONOLOGIA	
	101	Manuscrito do séc. XVII	Bibliothèque de Feu Le Baron Horace de Landau de Florence. Milan: Libraires Anciennes U. Hoepli et W. S. Kundig, 1948.	n.207/ Cenário para a opera Andromeda y Perseo	Não encontrado	Francês	1948	Milano	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	102	Revista Estudos Brasileiros	Revista Estudos Brasileiros, Rio de janeiro, num.11, 1940.	pag. 486.	Não encontrado	Português	1940	Rio de Janeiro	ARQUITETURA: HISTORIA	
	102	COSTA	COSTA, Lucio. Círculo de Estudos de Arquitetura. Artigos e Estudos de Lúcio Costa. Porto Alegre, 1954.	pag.53	Não encontrado / Biblioteca UFRGS	Português	1954	Porto Alegre	ENSINO/ CONFERENCIA/ ENSAIO	
	209-210	WASMUTHS LEXIKON	Wasmuths Lexikon der Baukunst. Berlin: Ernst Wasmuth, 1929-1932	frente à pag.32	R720 W312 v.1-4 / https://dlibra.bibliotekaebilaska.pl/dlibra/publication/47520/editio/n/42316/content?	Alemão	1932	Berlin	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
	211	CHOISY	CHOISY, Auguste. Histoire de l'Architecture. Paris: Libraire Georges Baranger, 19 -?.	vol.II, pag.165	720.9 C546h v.2 / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6584016q/f181.item.texte1mage.zoom	Francês	19-? (v.o., 1899)	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA	

o exemplo dos mestres	103	BLONDEL	BLONDEL, François. Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. Seconde Edition. Paris, MDCCXVIII [1648]	vol.I, nota28 / cap.VI, pag.618.	Não encontrado/https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p/f1012.rtem 720.945 B685a https://books.google.com.br/book?id=wSZAAMAAAI&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbgs_ge_summary_r&cad=0iv=onepage&q&#f=false 726.60945 B685d / https://archive.org/details/filiduo/modililano00boit/page/n435/mode/2up	Francês	1648	Paris	TRATADO	
	104	BOITO	BOITO, Camillo. Architettura del Medioevo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana. Milano : U. Hoepli, 1880	pag.XI		Italiano	1880	Milano	ARQUITETURA: HISTORIA	
	105	BOITO	BOITO, Camillo. Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata. Milano : Tip. L. Marchi, 1889.	eliotipia n.43		Italiano	1889	Milano	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA	
	106	Fotografia do A.	"Gothic revival" em New York, Sa. Avenida. Uma nova construção apoiar-se à sobre um aldo da igreja. Não devia um edifício religioso ser totalmente isolado? (ref. A Wittkower)					1957	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	107	Fotografia do A.	Cripta da Capela da Colonia Güell em Barcelona, Antoni Gaudí, arq.					1956	Barcelona	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	108	STEINER	STEINER, R. Wege zu einen neuen baustil, Fünf Vorträge von R. S. 1914, Domach, Suissa. 1926	pl. depois da pag.26	não encontrado / https://rsarchive.org/Lectures/GA286/English/APC1927/19140607p01.html		1926/1914	Domach	ESTÉTICA	
	109	Fotografia do A.	Coluna monumental sustentando lâmpadas.					1956 ?		ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	110	Fotografia do A.	Fachada de uma casa em Novara, Itália, em estilo floreal, datada de 1907. Veja-se a "lesena" formada pela haste de uma flor que serve como consolo.					1956	Novara	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	111	LE CORBUSIER	Le Corbusier, (coment.) Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete de 1929-1934. Zurich : H. Girsberger, 1935	pag.48 e segs.	720.944 L467bs / biblioteca	Francês, Inglês, Alemão	1935	Zurich	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
	112	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	voll.1, pag.250	Não encontrado / https://archive.org/details/entretienssur00violgoog/page/n267/mode/2up	Francês	1872 (1863 v.o)	Paris	TRATADO	
	a teoria do espaço interno	113	Periódico	Revista Spazio, Roma, 1952, n.7.	pag.9 e segs.	não encontrado / https://issuu.com/a.arbolosala/do/cs/132_structuressequenzeapari_7_9_20_107_108	Italiano	1952	Roma	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA
114		GIEDION	GIEDION, Siegfried. Space, time and architecture: the growth of a new tradition. Cambridge, US : Harvard University Press, 1956	pag.59	720.9 G454s 3rd. ed.	Inglês	1956 (1941)	Cambridge, USA	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
115		Periódico	Revista Domus, n.193, 1944. (Imagem do Fondo Magliabechiano, Biblioteca Nacional, Florença.)	pag.17	não encontrado / digitalizada a revista e o tratado: https://archive.org/details/mss-ii.-i.-140-images/page/n27/mode/2up	Italiano	1944	Milano	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
116		Fotografia do A.	Arranha-céu em New York com ornamentações em estilo gótico.					1957	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
117		DORFLES	DORFLES, Gillo. Discorso tecnico delle arti. Pisa : Nistri-Lischi Ed., 1952.	pag.104.	701.17 Dg695d	Italiano	1952	Pisa	ESTÉTICA	
117		EMERSON	EMERSON, Ralph Waldo. Journal. 1836.		Não encontrado / https://archive.org/details/in.em.et.dl.2015.95500/page/n39/mode/2up	Inglês	1836 (1911)	London/New York	ESTÉTICA	
117		Periódico	BLANCHARD, Claude. Les Americains in Le Crapullot, outubro de 1930.	pag.37	não encontrado	Francês	1930	Paris	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
118		Periódico	Revista Domus, n.193, 1944. (Imagem do Fondo Magliabechiano, Biblioteca Nacional, Florença.)	pag.18	não encontrado / digitalizada a revista e o tratado: https://archive.org/details/mss-ii.-i.-140-images/page/n27/mode/2up	Italiano	1944	Milano	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
119-120		MAFFEI	MAFFEI, Francesco Scipione, marchese. De gli anfitreatri e singolarmente del veronese libri due ne quali e si tratta quanto appartiene all'istoria, e quanto all'architettura. In Verona : per Gio. Alberto Tumermani Librajo nella Via delle Foggie, MDCCXXVIII [1728]		III 3 LR. 265 https://archive.org/details/degliantitreatri00maffi/page/n177/mode/2up https://archive.org/details/degliantitreatri00maffi/page/n233/mode/2up	Italiano	1728	Verona	TRATADO	
121		BONONIENSI	GRAZIOLI, Pietro. De praedaris Mediolani aedificiis: quae aenobarbi cladem antecesserunt dissertatio cum duplici appendice; altera de Sculpturis ejusdem Urbis, in qua nonnulla usque hac inedita Monumenta proferuntur; altera de Carcere Zebedeo, ubi nunc primum S. Alexandri Theobei Martyris acta illustrantur / d. Petro Gratulio Bononiensi ... accessit Rhythmus de Mediolano jam editus, ab eodem vero emendatus, & notis auctus. Mediolani [Milano] : in Regia Curia, 1735	pag. 19	III 3 LR. 215 / https://archive.org/details/depraedarismedio0graz/page/18/mode/2up	Latim	1735	Milano	TRATADO	
122		PORTER	PORTER, Arthur Kingsley. Medieval architecture its origins and development: with lists of monuments and bibliographies. New York : The Baker and Taylor, 1909	fig.73	720.9 P844m v.1-2 / https://archive.org/details/medievalarchitect091por/page/n237/mode/2up	Inglês	1909	New York	ARQUITETURA: HISTORIA	
123	TAUT	TAUT, Bruno. Ein Wohnhaus. Stuttgart : Franck'schen Verlagshandlung W. Keller, 1927.	pag.82	720.943 T229w 723.3 R626m / https://archive.org/details/moslearchitectu00rivoouft/page/172/mode/2up / https://archive.org/details/moslearchitectu00rivoouft/page/26/mode/2up	Alemão	1927	Stuttgart	ARQUITETURA: HISTORIA		
124-125	RIVOIRA	RIVOIRA, G.T. Moslem architecture its origins and development. London : Humphrey Milford, 1918	pag.172, fig. 148. / fig.12		Inglês	1918	London	ARQUITETURA: HISTORIA		
126	FRY & DREW	FRY, Maxwell. Tropical architecture in the humid zone. New York : Reinhold Publishing Corporation, 1956.	fig.279	720.47 F847t	Inglês	1956	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA		
notas	127-128	Projeto Nervi	Serbatoi per nafta e avorimessa a minimo impiego di ferro. Igg. Nervi e Bartoli, Roma, 1944.					1944	Roma	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	129	Ilustração não identificada	Fábrica na América do Norte					s/d	América do Norte	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	130	Foto Autor Desconhecido	Conjunto urbanístico do Ipiranga					s/d	São Paulo	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	131	Periódico	New York Times, 18 de março de 1957.		encontrado e copiado do acervo de edices históricas do New York Times (com assinatura)		1957	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
	132	Coleção do A.	Projeto de arquiteto anônimo do século XVII no sentido de entrar arquitetura e natureza.	séc. XVII				séc. XVIII	Itália	ARTE/ ICONOLOGIA
	133	GARNIER, AMMAN	GARNIER, Carlo. [Auguste Ammann]. L'abitazione umana. Milano : Corriere della Sera, 1893.	pag.343	OR 728 G263a / https://archive.org/details/r-ammann-abitazione-umana/page/342/mode/2up	Italiano	1893 (1892)	Milano	ARQUITETURA: HISTORIA	
	134	Acervo do MOMA	Casa Kaufmann Bear Run. Penn. Wright Arq.					1946	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA
	212	DIOTALLEVI	DIOTALLEVI e MARESCOTTI, Ordine e destino della casa popolare: risultati e anticipi, Milano, Editoriale Domus, 1941	pag.25	não encontrado	Italiano	1941	Milano	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA	
	213	TAUT	TAUT, Bruno. Ein Wohnhaus. Stuttgart : Franck'schen Verlagshandlung W. Keller, 1927.	pag. 56	720.943 T229w	Alemão	1927	Stuttgart	ARQUITETURA: HISTORIA	
	214	ZABAGLIA	Castelli e Ponti di Maestro Niccolò Zabaglia con alcune ingegnose pratiche e con la descriptione del trasporto dell'obelisco vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana. In Roma, 1MDCCLXIII. Nella Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini.	pl.IX	não encontrado / https://archive.org/details/gri_33125008634657/page/n115/mode/2up	Italiano / Lat	1743	Roma	TRATADO	
	215	BERLYN	BERLYN, P.; FOWLER, C. The Crystal Palace. London, 1851.	em frente à pag.75	Não encontrado / https://archive.org/details/crystalpalacets00berl/page/n105/mode/2up	Inglês	1851	London	ARQUITETURA: HISTORIA	

teoria da arquitetura e caracteres dos edifícios	135	Fotografia do A.	"Greek revival" em Wall Street, New York.					1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	136	BELTRAMI	BELTRAMI, Luca. Il Pantheon rivendicato ad Adriano, 117-138 d.C. Milano : Tip. Cav. Umberto Allegrretti, 1929	pag.14	720.945	B453p		1929	Milano	ARQUITETURA: HISTORIA
	137	Fotografia do A.	Colunas encontradas durante as escavações no Foro de Trajano (1937)					1937	Roma	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	138-139	HAMLIN	HAMLIN, Talbot. Forms and functions of twentieth-century architecture: in four volumes / [editado por] Talbot Hamlin. New York : Columbia Univ. Press, 1952.	vol.I, fig.10, fig.62	R.724.6	H223f		1952	New York	TRATADO
	140	YORKE	YORKE, F.R.S. The modern house. 6. ed rev. London : The architectural Press, 1948. (1934)	pág. 23.	724.6	V64m	6. ed	1948 (1934)	London	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	141	Fotografia do A.	Nova ponte de ligação par o Brooklyn, New York					1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	142	Fotografia do A.	Anranha-céus em construção na 3a. Avenida, New York.					1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	143	WARD	WARD, Clarence. Medieval Church Vaulting. Princeton, 1915.	fig.41.	Não encontrado / https://archive.org/details/mediaevalchurch00warduoft/page/94/mode/2up			1915	Princeton	ARQUITETURA: HISTORIA
	144	Fotografia do A.	Construção inteiramente de concreto, imitando pedra, num aviltamento do material empregado.					s/d	sem local	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	145	Fotografia do A.	Curiosa degeneração de uma necessidade funcional ("chave do arco") aplicada inutilmente num timpano por motivos pseudo-ornamentais.					s/d	sem local	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
	146	MOORE	MOORE, Charles Herbert. Character of Renaissance Architecture. New York : Macmillan, 1905.	fig. 123	724.12	M812c		1905	New York	ARQUITETURA: HISTORIA
	147	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	vol. II pag.126	Não encontrado / https://archive.org/details/entretiensurla02viol/page/126/mode/2up			1872 (1863 v.o.)	Paris	TRATADO
	148	MOORE	MOORE, Charles Herbert. The mediæval church architecture of England. New York : Macmillan, 1912.	fig.5	726.70941	M812m		1912	New York	ARQUITETURA: HISTORIA
	149	BETTINI	BETTINI, Sergio. L'Architettura di San Marco. Origini e Significato. Padova, 1946.	tav. LX	não encontrado			1946	Padova	ARQUITETURA: HISTORIA
	150	ALBERTI, G.A.	ALBERTI, Giuseppe Antonio. Trattato della misura delle fabbriche. seconda edizione. In Perugia : presso Carlo Baduel, 1790.	pl.XIV, pag.80	III 1 LR 15 seconda edizione / https://archive.org/details/trattatodellam00albertigong/page/n144/mode/2up			1790	Perugia	TRATADO
	150	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle Paris : B. Bance, 1854-	vol. II pag.311	R720.944	V796d	v.1-10 / https://archive.org/details/dictionnaireis02viol/page/310/mode/2up	1854	Paris	TRATADO
	151	BELMAS	BELMAS, Jacques-Vital. Mémoire sur les couvertures des casernes et édifices. Paris : Imprimerie de Paul Dupont et Comp., 1837	pl.13	III 3 LR 245			1837	Paris	TRATADO
	216	Coleção do A.	Desenho original. Projeto de uma Igreja obedecendo al esquema simétrico com elementos do "clássico barroco", comus após o Neoclassicismo.					séc.XIX	Itália (?)	ARTE/ ICONOLOGIA
	217	JAMOT	JAMOT, Paul. A.-G. Perret et l'architecture du béton armé. Paris : Libr. Nat. d'Art d'Hist., 1927	em frente à pag.50	720.944	P455j		1927	Paris	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA
218,219	BLONDEL	BLONDEL, Jacques-François. De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des edifices en general. A Paris... chez Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roy pour l'Artillerie, à l'Image Notre-Dame, M.DCCXXXVII [1737-1738]	vol.II, parte II, pl.86, n.3. / pl.86, n.2.	III 1 LR 35 v.1-2 / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8624593q/f344.item / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8624593q/f351.item			1737	Paris	TRATADO	
152	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	vol.II, fig.18, pag.60	Não encontrado / https://archive.org/details/entretiensurla02viol/page/94/mode/2up			1872 (1863 v.o.)	Paris	TRATADO	
153	SARDI	SARDI, Pietro. Super ipsam autem efflorebit sanctificatio mea et exaltabitur sicut unicornis cornu meum. Cornu dogale della architettura militare. [In Venetia] [Veneza] : [Appresso I Giunti], [MDCXXXIX] [1639].	pl.XV	III 2 LR 125 (não fornecido) / https://archive.org/details/gri_co modogaled00sard/page/n133/mode/2up			1639	Veneza	TRATADO	
154	SCOTT	SCOTT, Geoffrey. The architecture of humanism: a study in the history of taste. New York : Doubleday Anchor Books, 1954.	pág.40	720	S426a		1954 (1914)	New York	TEORIA, HISTORIA E CRITICA	
154	Fotografia do A.	Perugia, Igreja de São Bernardino (séc.XV).					s/d	Perugia	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
155	KENT	KENT, W. The Designs of Inigo Jones: consisting of plans and elevations for public and private buildings. London, 1727.		não encontrado / https://archive.org/details/designsinigolon1jone/page/n213/mode/2up			1727	London	TRATADO	
155	MOORE	MOORE, Charles Herbert. Character of Renaissance Architecture. New York : Macmillan, 1905.	pág.232	724.12	M812c		1905	New York	ARQUITETURA: HISTORIA	
156/157	VOGLER	VOGLER, P. ; HASSENPFUG, Gustav. Handbuch für den neuen Krakenhausbau. München, 1951.	fig.71 e 72	não encontrado			1951	München	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
158	Gravura do British Museum	Gravura de P. Ramberg, gravador P.A. Martini		https://collections.vam.ac.uk/item/O/78206/the-royal-family-at-the-print-martini-pietro-antonio/			1788	London	ARTE/ ICONOLOGIA	
159	Fotografia do A.	Museu Ambulante, instalado num caminho e lavado de uma cidade para outra. Realização do Museum of Fine Arts, de Richmond, Virgínia.					s/d	Richmond ou New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
160	periódico	Wendigen VII, n.5, jan.1926, Amsterdam.		não encontrado / http://www.steinerag.com/fhw/Periodicals/Wendingen.htm#0168.03			1925	Amsterdam	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
161	GALLI	GALLI, G. DINI, A.R., De'Negri, E. La Nuova Casa, Roma, 1912.	pl.VII	não encontrado			1912	Roma	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
162	DIOTALLEVI	DIOTALLEVI e MARESCOTTI, Ordine e destino della casa popolare: risultati e anticipi, Milano, Editoriale Domus, 1941	pag.VI	não encontrado			1941	Milano	TEORIA, HISTORIA E CRITICA	
163	Foto de Javurek	Vista de São Paulo, de um terraço.					anos 50	São Paulo	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
164	Periódico	The New York Times, março de 1957. Playgrounds.		não encontrado / archive The New York Times (para assinantes)			1957	New York	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
*	Exemplo de Fichamento	Teatro dos 20.000, Gaetano Ciocca, eng. 1934.					1934	Roma	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO	
165	BLOSSFELDT	BLOSSFELDT, Charles. La Plante: cent vingt planches em héliogravure d'après des détails très agrandis de formes végétales. Introduction de Charles Nierendorf. Librairie des Arts Décoratifs, A. Calavas Éditeur, 68, Rue Lafayette, Paris. Imprimerie Ganymed, Berlin.	pág.101	não encontrado / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504130b/f221.item			s/d (1929)	Paris, Berlin	ARQUITETURA: CATALOGO/ FOTOGRAFIA	
166	VIOLLET-LE-DUC	VIOLLET-LE-DUC, M. Entretiens sur l'Architecture. Paris, 1872. (1863 v.o.)	vol.II, pag.181 e segs.	Não encontrado / https://archive.org/details/entretiensurla02viol/page/180/mode/2up			1872 (1863 v.o.)	Paris	TRATADO	

notas

atualização metodológica	167	THOMPSON	THOMPSON, D'Arcy Wentworth. On growth and form. Cambridge : University Press, 1952	vol.1, fig.120	501 T469o / https://archive.org/details/ongrowthform00thom/page/394/mode/2up / https://archive.org/details/ongrowthform00thom/page/n9/mode/2up	Inglês	1952 (1917)	Cambridge, USA	ESTÉTICA	
	168	VILLARD DE HONNECOURT	Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe [i.e., triezième] siècle	LXII	não encontrado / https://archive.org/details/albumdevillardde00vill/page/n91/mode/2up	Francês	séc. XIII	Paris	TRATADO	
		verificar aqui:	KAYSER, Hans. Ein Harmonikaler teilungs konon: analyse einer geometrischen Figur im Bauhu' ttenbuch Villard de Honnecourt. Zurich : Occident - Verlag, 1946		701.1 K23h					
	169	TROILI	TROILI, Giulio. Paradosi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l' intelligenza, frutti, per non operare alla cieca: cognizioni necessarie a pittori, scultori, architetti, ed à qualunque si diletta di disegno. In Bologna [Bologna] : per Gioseffo Longhi, 1683.	pag.107 (52)	II 2 LR 037 / https://archive.org/details/paradosiperprato0troi/page/52/mode/2up	Italiano	1683	Bologna	TRATADO	
	170	GIORDANI	GIORDANI, Luigi. Orazione funebre in morte di Ferdinando I di Borbone, Infante di Spagna, duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ecc. ecc. / composta e recitata da Luigi Uberto Giordani parmigiano ... Parma : co' tipi bononiani, MDCCCLIII [1803].		II 4 LR 137 / https://books.google.com.br/book?id=5IAAAACAAJ&pg=PA158&pg=PA168&dq=GIORDANI,+Luigi+Uberto,+Orazione+funebre+in+morte+di+Ferdinando+di+Borbone+for+tezza+prudenza&source=bl&ots=dYDCpe0Mm&sig=KCTU3Uz2qRQ2R1AsegrBHVRF5P3VJm982A8h1-pk-BR&sa=X&ved=2ahJKEw52MTPgJjzAbX5ZUChasCXyQ6AF6BAGhEAMRv=onepage&as=GIORDANI%2C%2BLuigi%20Uberto%20Orazione%20funebre%20in%20morte%20di%20Ferdinando%20I%20di%20Borbone%20for+tezza%20prudenza&f=false	Italiano	1803	Parma	ARQUITETURA: HISTORIA	
	171	não mencionado	Diagrama proporcional da letra "Q"		https://archive.org/details/divinaproportion00paci/page/n169/divina-proportion00paci/page/n169/mode/2up					
	172	Coleção do A.	Desenho original de Le Corbusier, um da série das conferências que o arquiteto fez no Rio de Janeiro, 1936			Francês	1936	Rio de Janeiro	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO	
	173	STEINBERG	STEINBERG, Saul. Todo en lineas. Buenos Aires : Editorial Abril, 1945.		741.59498 S819t / https://archive.org/details/in.em.et.dl.2015.463795/page/n117/mode/2up	Castelhano	1945	Buenos Aires	ARTE/ ICONOLOGIA	
	174	DA VINCI	Da VINCI, Leonardo. Manuscrito B, Institut de France, Paris.	Folha 47, recto.	não encontrado / https://www.photo.rmn.fr/CS.asp?x?VP3=SearchResult&VBI=2CMFODI02Z_Y85MLS1&W=12518RH=922&PN=34#/SearchResult&VBI=2CMFODI02Z_Y85MLS1&W=12518RH=922&PN=3		1487-1489	Paris		
	174	SARTORIS	SARTORIS, Alberto. Léonard architecte. Paris : A. Tallone, 1952	pag.39	759.5 L581s		1952	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA	
	175	PIACENZA	PIACENZA, Pier Giovanni. Discussione ragionata di due questioni architettoniche tratte dal libro terzo di Marco Vitruvio Pollione. Milano [Milão] : nella stamperia di Francesco Pulini, 1795.	fig.16	III 4 LR 355	Italiano	1795	Milano	TRATADO	
	176	LANDRIANI	LANDRIANI, Paolo. La rastremazione delle colonne secondo Vitruvio: che si prova desunta dalla prospettiva della differenza che passa fra il vedere naturale ed il prospettico e della ragione per cui molte cose in belle arti non fanno quell'effetto che si cerca, con altre osservazioni consimili. Milano [Milão] : presso gli editori Piastro e Giuseppe Vallardi ..., 1833.	pl.V	III 4 LR 350 / https://archive.org/details/la-rastremazione00land/page/n49/mode/2up	Italiano	1833	Milano	TRATADO	
	177	Coleção do A.	Gravura do século XVIII que compara seis palácios renascentistas de Verona.				séc. XVIII	Verona	ARTE/ ICONOLOGIA	
	178	LOUKOMSKI	LOUKOMSKI, G.K. Andrea Palladio: sa vie, son oeuvre. Paris : A. Vincent, 1927. (MCMXXVII)	pl.VIII	720.945 P164L	Francês	1927	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA	
	179	Fotografia do A.	New York, placas profissionais indicando respectivamente a construção do Museu Guggenheim por Wright, e a do arranha-céu da Park Avenue, por Mies van der Rohe e Philip Johnson.				1957	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA	
	180	BAYER	BAYER, Herbert; GROPIUS, Walter; GROPIUS, Ise. 1919-Bauhaus-1938. Moma: New York, 1938.	fig. 160.	não encontrado / https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf	Inglês	1938	New York	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO	
	181	LEDOUX	LEDOUX, Claude-Nicolas. L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Legislation. Paris, 1804.	pág.24	não encontrado / https://archive.org/details/bub_gb_3u0IAAAAAYAAI/page/n29/mode/2up	Francês	1804	Paris	TRATADO	
181	RAVAL	RAVAL, Marcel Hubert. Claude Nicolas Ledoux. Paris, 1945.	pág.128	não encontrado / https://archive.org/details/ledoux0000unse/page/128/mode/2up	Francês	1945	Paris	ARQUITETURA: HISTORIA		
182-183	DAVERIO	DAVERIO, Arialdo (org.). La cupola di S. Gaudenzio: l'opera del massimo architetto italiano del secolo XIX, Alessandro Antonelli. Novara : Centro di Studi Antonelliani, 1940.		720.945 Aa634d	Italiano	1940	Novara	ARQUITETURA: HISTORIA		
184	COSTA	COSTA, Lúcio. Círculo de Estudos de Arquitetura. Artigos e Estudos de Lúcio Costa. Porto Alegre, 1954.	pág.23 e segs.	Não encontrado / Biblioteca UFRGS	Português	1954	Porto Alegre	ENSINO: CONFERENCIA/ ENSAIO		
185	HECK	HECK, Johann Georg. Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon: Ikonographische Encyclopädie der wissenschaften und Künste. Leipzig : F.A. Brockhaus, 1849	pl.VII	III 2 LR 160 v.7 / https://archive.org/details/bilderatlaszumco0heck/page/n45/mode/2up?new-theater	Alemão	1849	Leipzig	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA		
186	RASKIN	RASKIN, Eugene. Architecturally speaking. New York : Reinhold, 1954.	pág.104	720 R225a / https://babel.hathitrust.org/cgi/p?id=mdp.39015020387851&view=1up&seq=130	Inglês	1954	New York	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA		
220-221	RONDELET	RONDELET, Jean-Baptist. Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare. Mantova [Mântua] : a spese della società editrice? coi tipi di L. Carantini, 1832-1840.	vol.VII pl. CXXXX, fig.2 / pl. CX.	III 2 LR 105 seconda edizione v.7 / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k554203z/f47.item.zoom / https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k554203z/f43.item.zoom	Italiano (frances original)	1834	Mantova	TRATADO		
222	WRIGHT	WRIGHT, Frank Lloyd. Genius and the mocracy. New York: Duell, 1949	il.n.1	720.973 W949g e.1-2 / https://archive.org/details/geniusmocracy0000wrig/page/100/mode/2up	Inglês	1949	New York	TEORIA, HISTORIA E CRÍTICA		
223	periódico	PELLEGRINI, Luigi. Storicità di L.H. S. In L'Architettura, 1956, n.6.		não encontrado / comprado	Italiano	1956	Milano	ARQUITETURA: HISTORIA		
224/225/226	GIEDION	GIEDION, S. Walter Gropius: work and teamwork. New York : Reinhold, 1954.	fig.41, fig.49, fig.314.	720.943 G876gs / https://archive.org/details/waltergropius0000gied/page/102/mode/2up / https://archive.org/details/waltergropius0000gied/page/106/mode/2up / https://archive.org/details/waltergropius0000gied/page/230/mode/2up	Inglês	1954	New York	ARQUITETURA: CATÁLOGO/ FOTOGRAFIA		
227	WYFFEL-SIMOENS	WYFFEL-SIMOENS, M.L. Note sur le labyrinthe de la Cathédral de Reims in Gazette des Beaux-Arts, Paris, maio-junho de 1957.	pag.339	fac-símile da biblioteca nacional da cataluña	Francês	1957	Paris	ARQUITETURA: RESTAURO / ARQUEOLOGIA		

notas



Villard de Honnecourt



Da Vinci, Manuscrito B



Da Vinci, Codex Arudel



Zanchi



Sardi



Maffei



Zabaglia



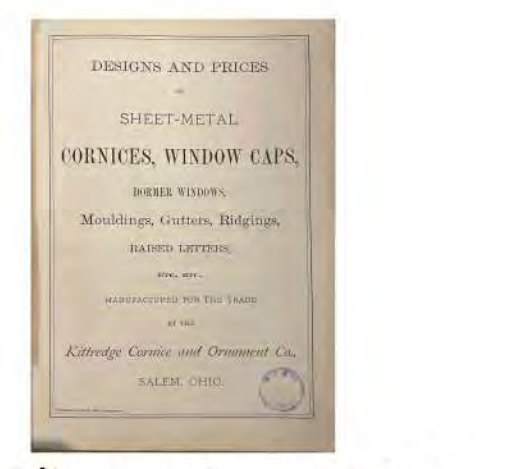
Alberti, G.A.



Rondelet



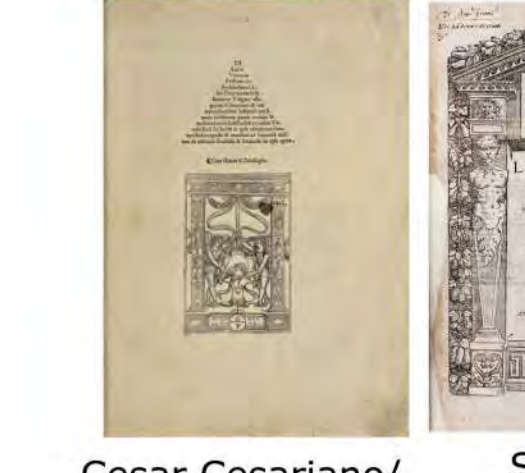
Belmas



Catálogo norte-americano

Alberti

Piero della Francesca

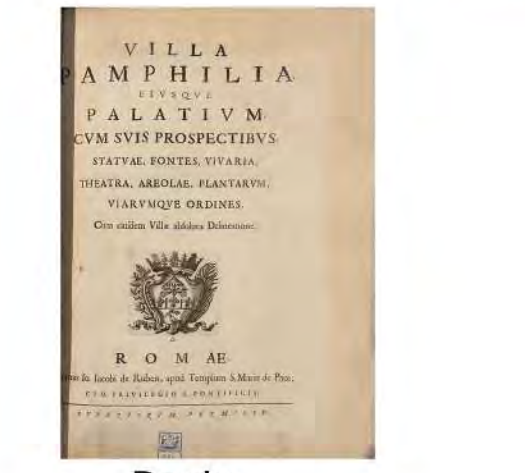


Cesar Cesariano/
Vitruvio



Serlio

Vignola Vasari Palladio



Dosio

Lomazzo

Wotton



Perrault/Barbaro/Vitruvio

Trolli



Bibienna



Perrault/Barbaro/Vitruvio

Algarotti



Gallacini



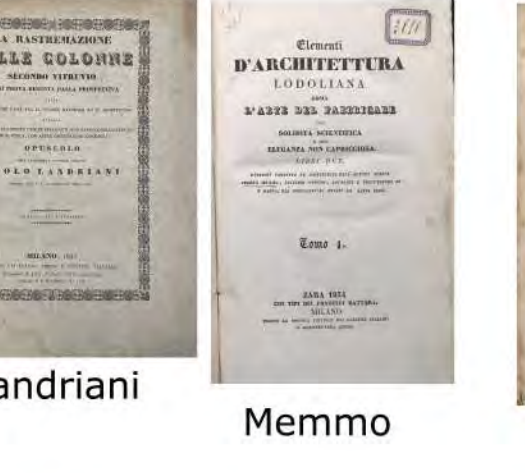
Visentini



Milizia



Milizia



Piacenza



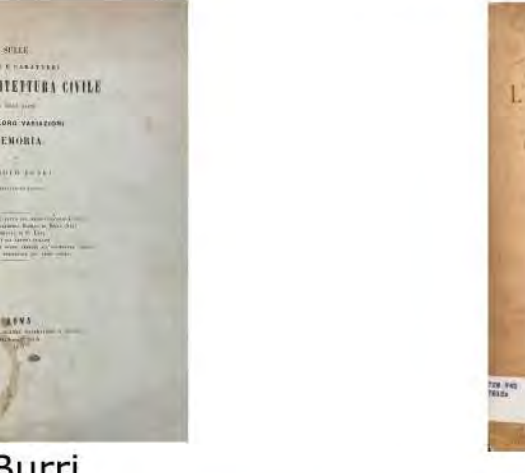
Landriani



Memmo



Lomazzo



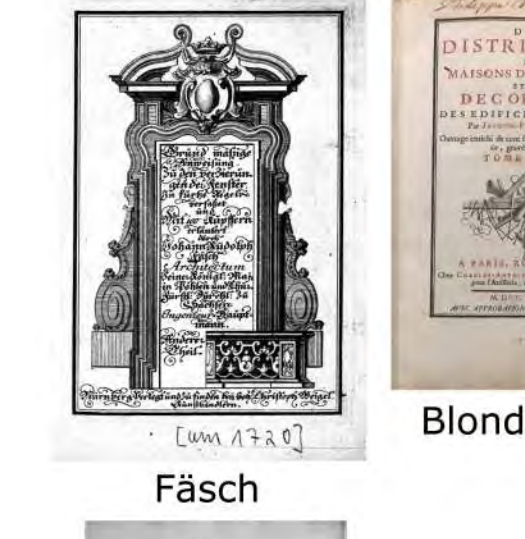
Milizia



Burri



Treves



Fäsch



Blondel, J-F.



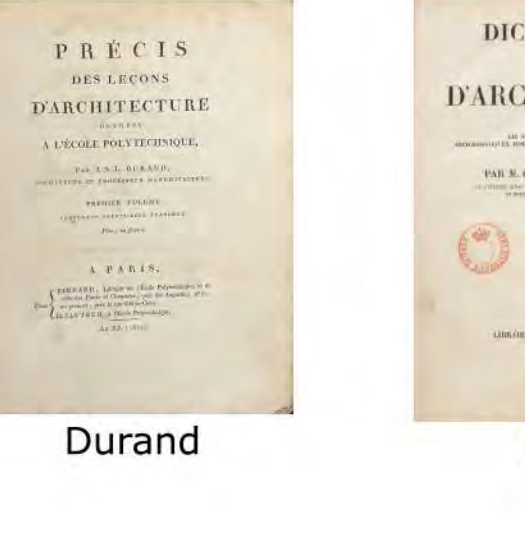
Blondel, J-F.



Ledoux



Durand



Quincy



Vitry



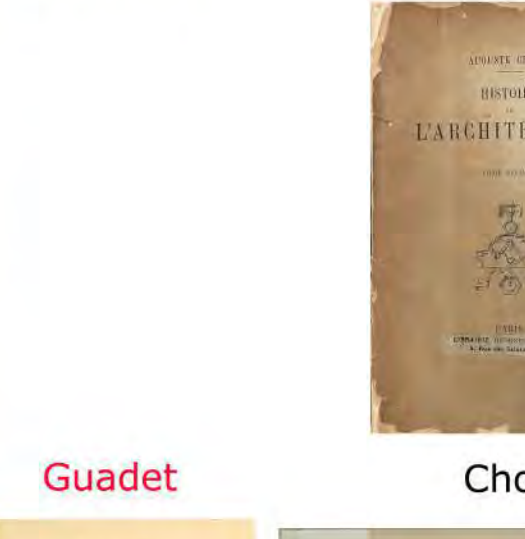
Marnard/
Quincy



Viollet-Le-Duc



Viollet-Le-Duc



Muller

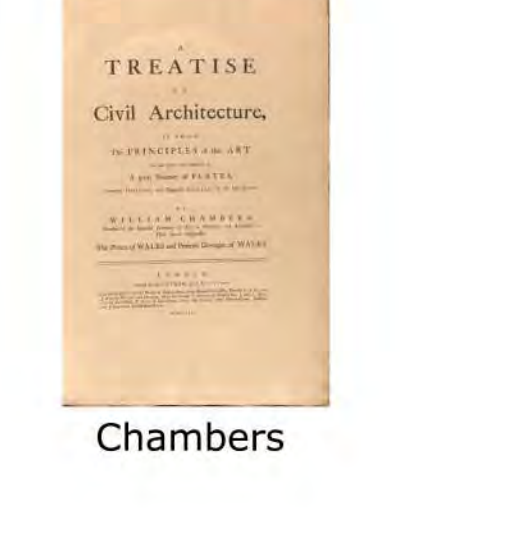


Guadet

Choisy



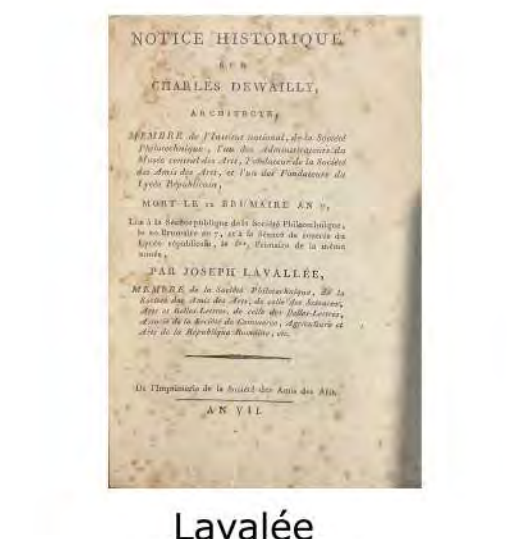
Kent



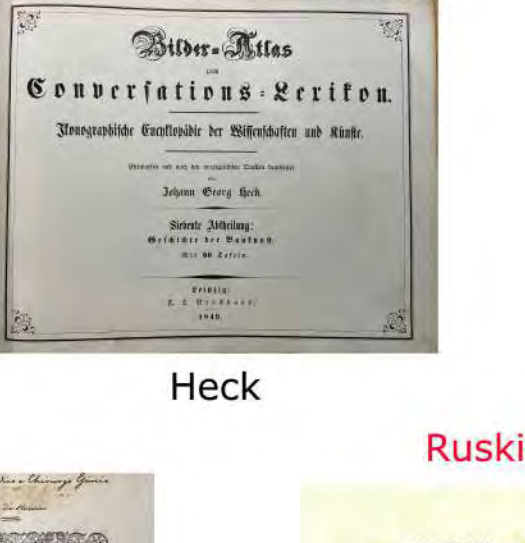
Chambers



Bononensi



Lavalée



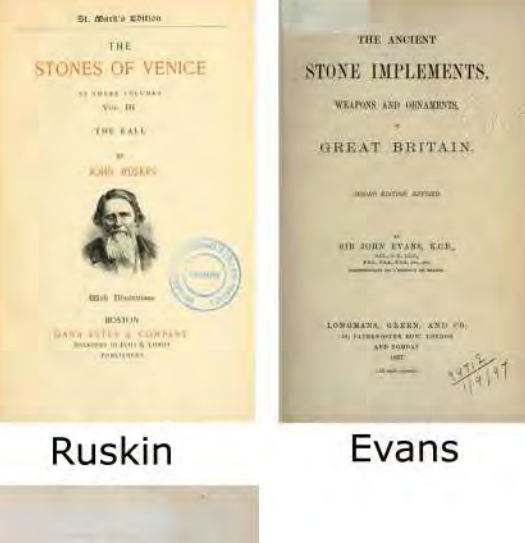
Heck



Ruskin



Berlyn, Fowler



White



Ruskin

Evans



D'Apuzzo



Valente



Guérard



Lesbazeilles



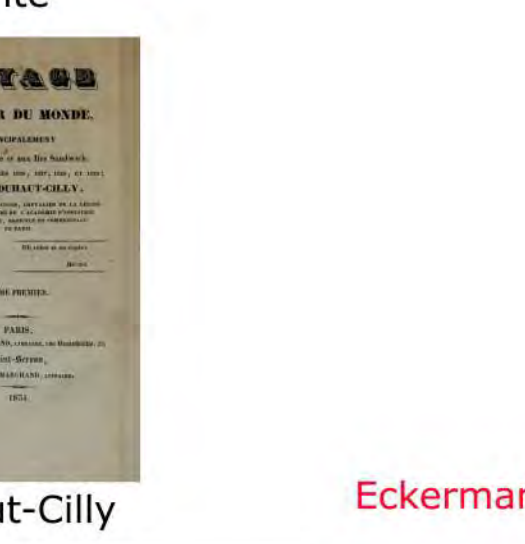
Massarani



Fiedler Woefflin



Lessing



Duhaut-Cilly



Eckermann



Selvatico



Grita



Civalcaselle,
Crowe

Morelli



Atanagi



Ripa



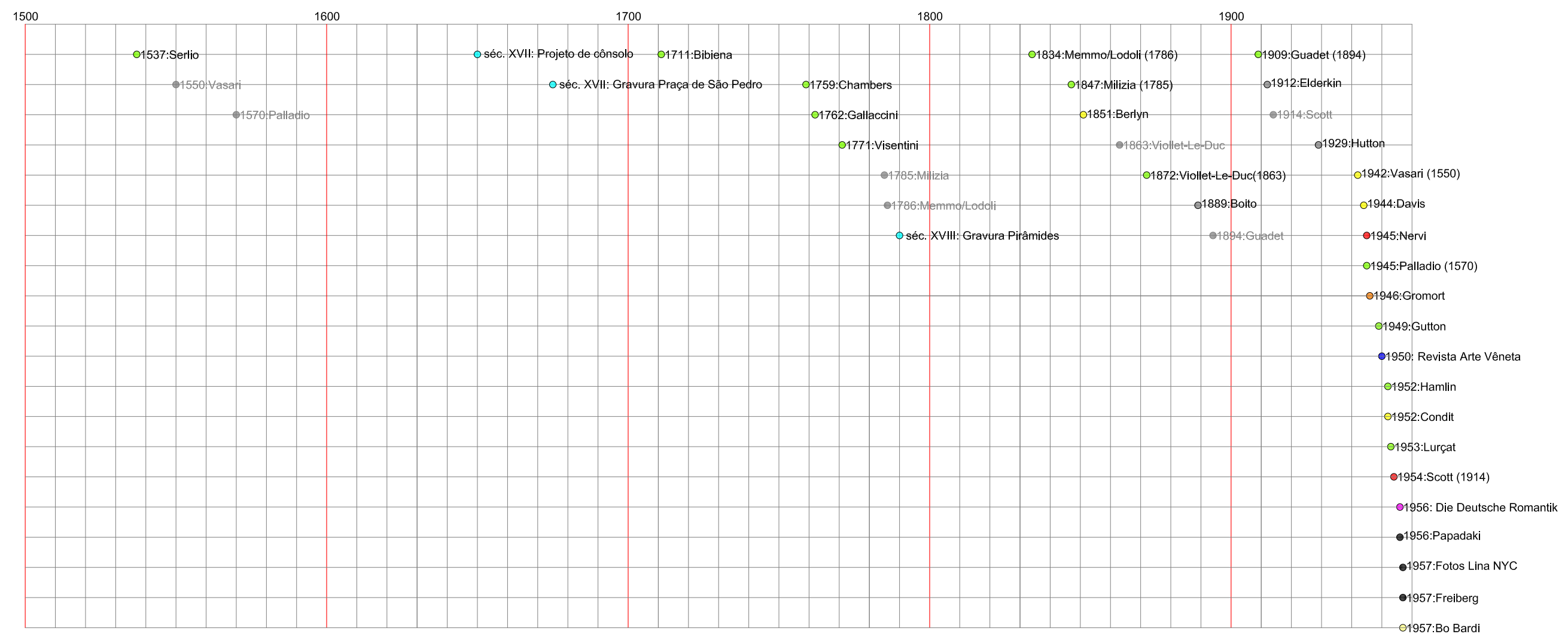
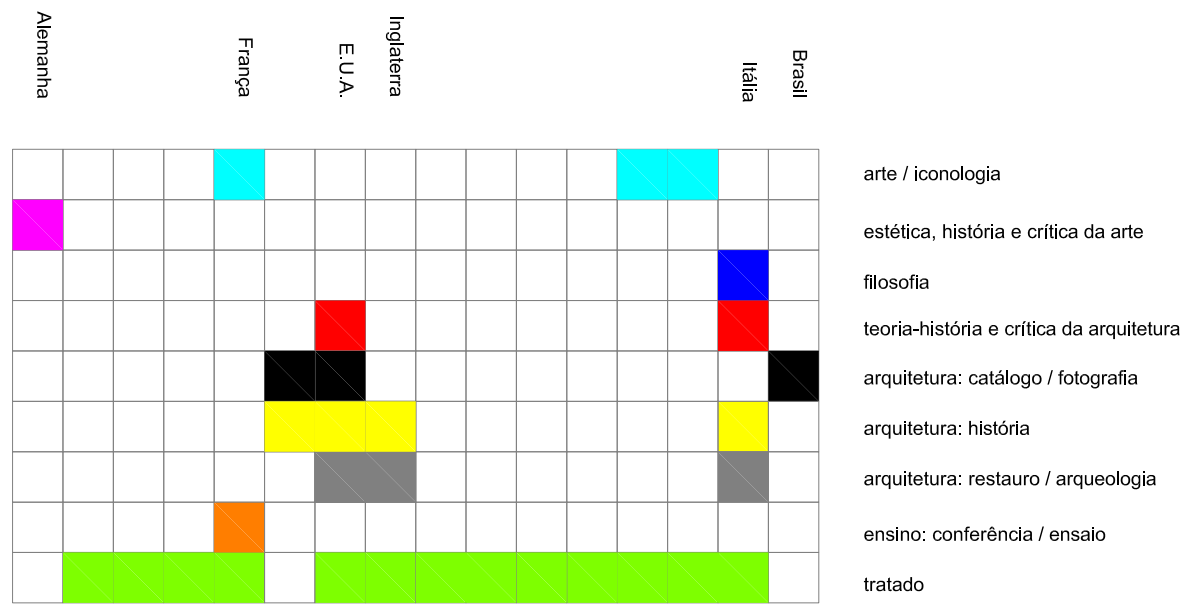
Giordani



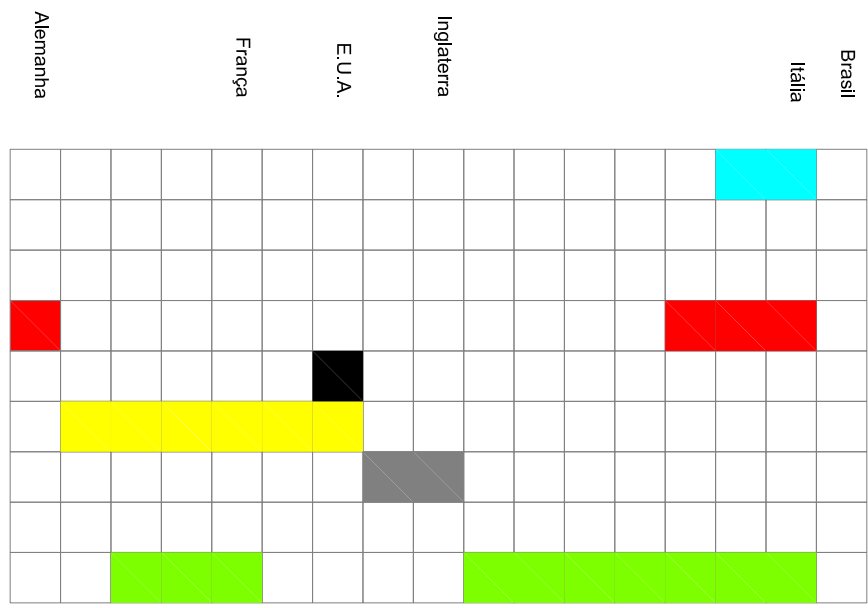
Cousin

Leopardi

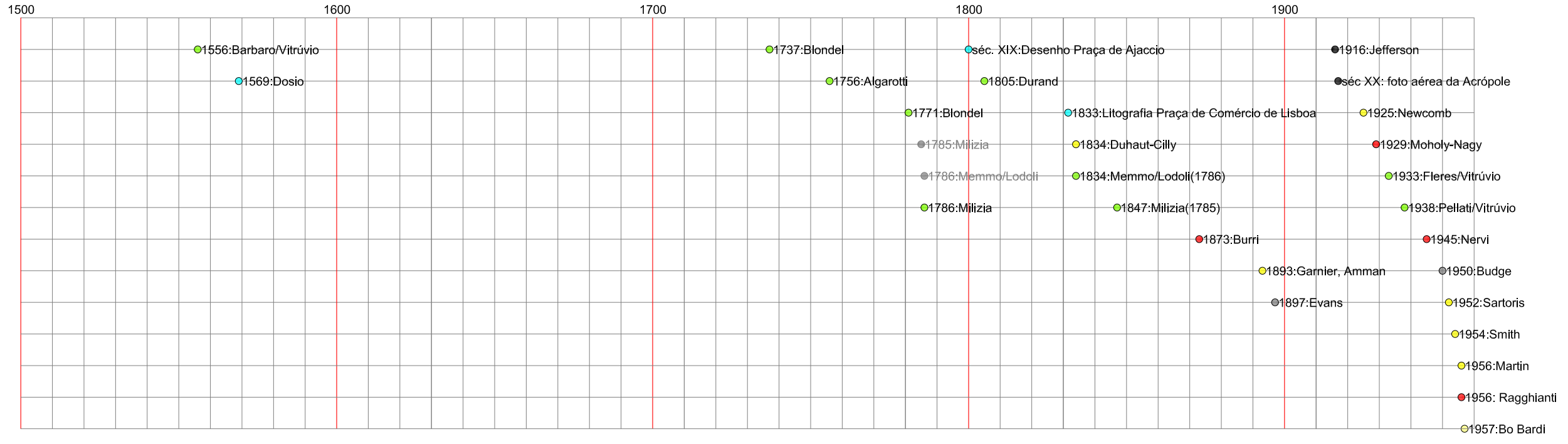
ACERCA DE ALGUNS TRATADOS ref. TEXTO, IMAGENS E NOTAS

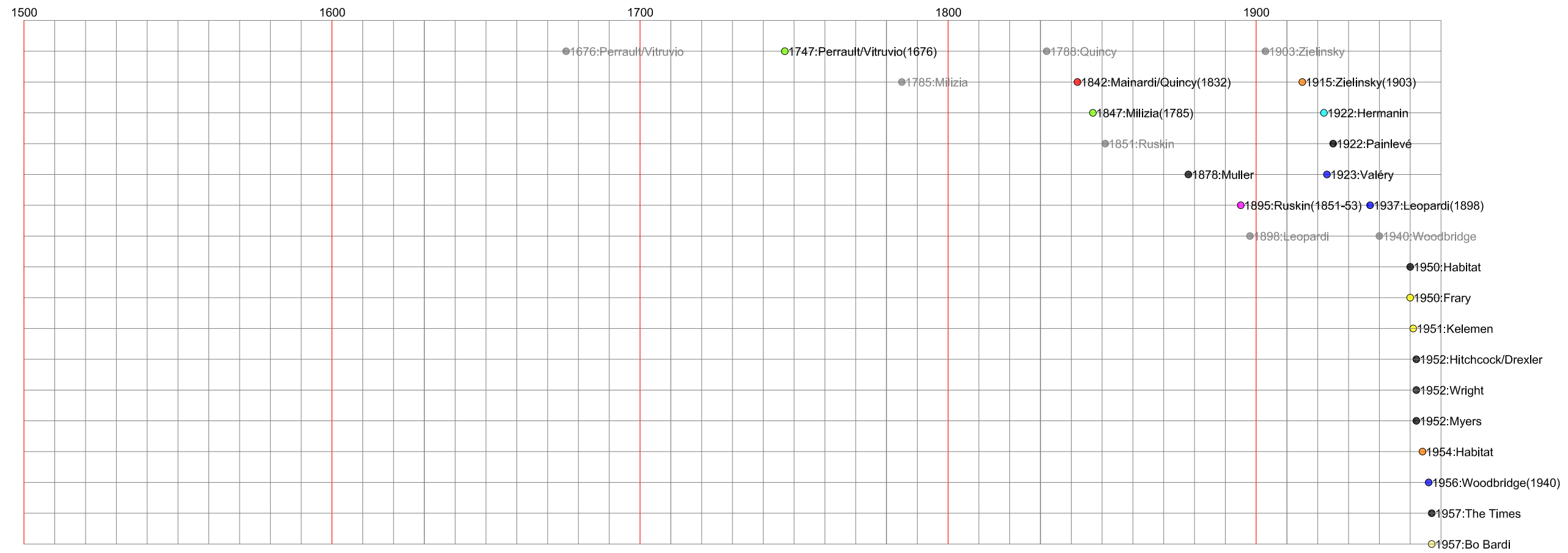
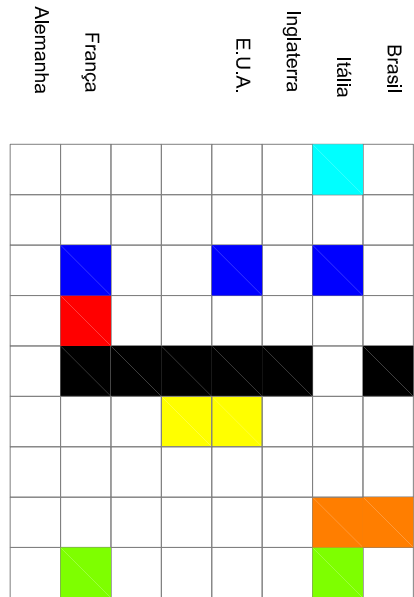


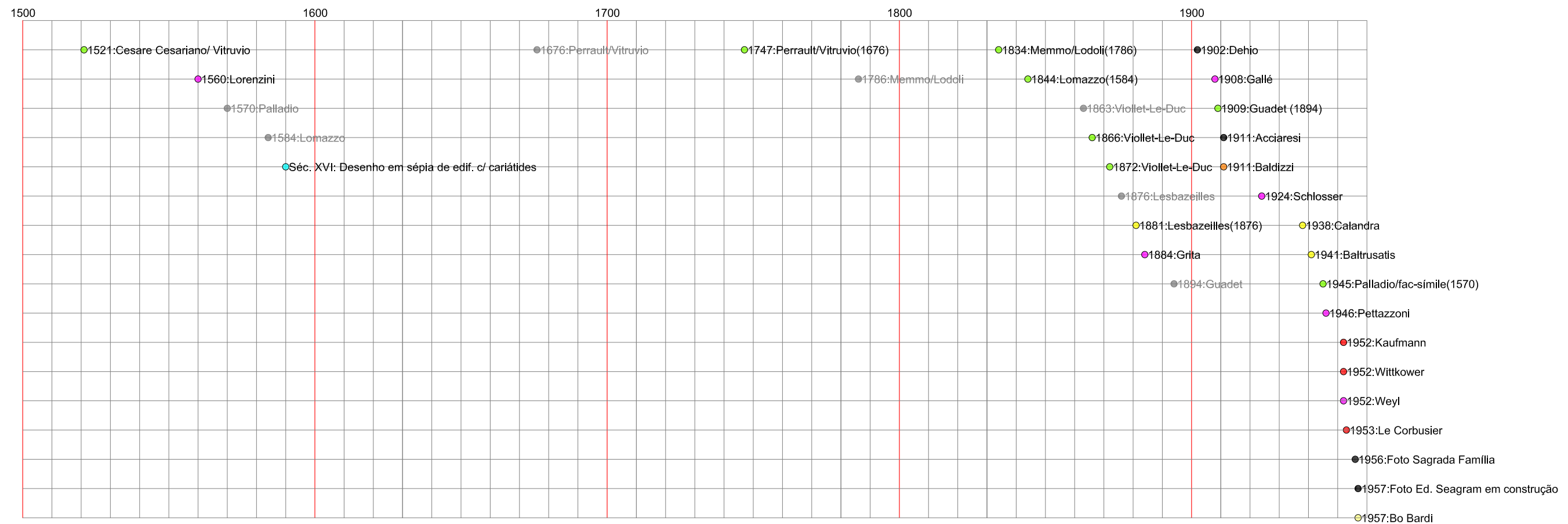
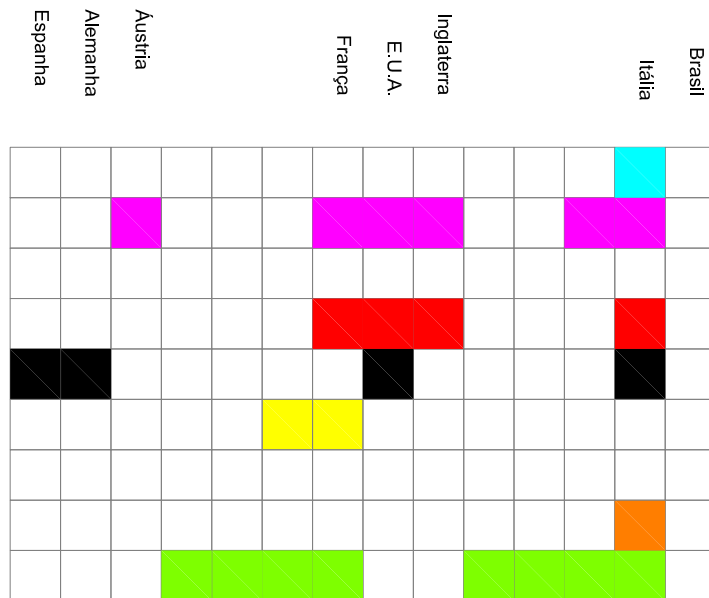
CONCEITOS E SIGNIFICAÇÕES DA ARQUITETURA
 ref. TEXTO, IMAGENS E NOTAS

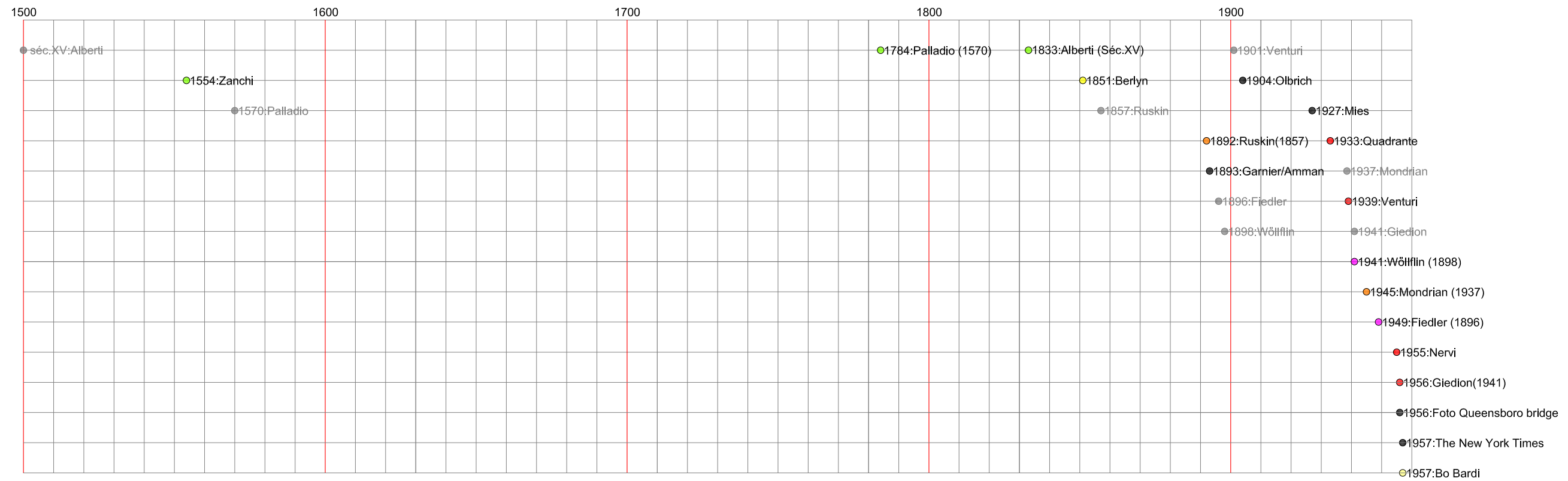
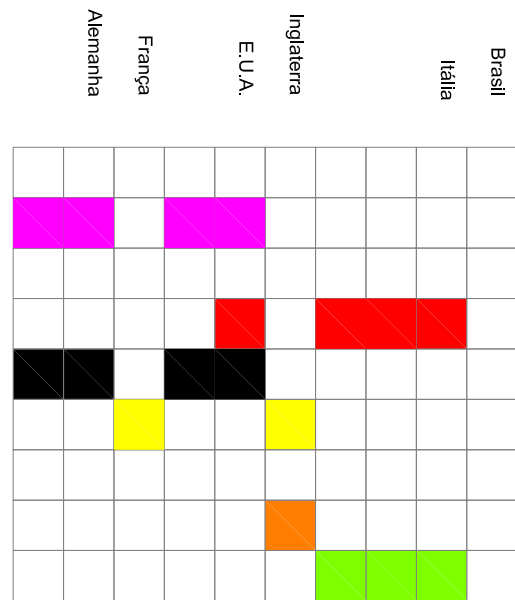


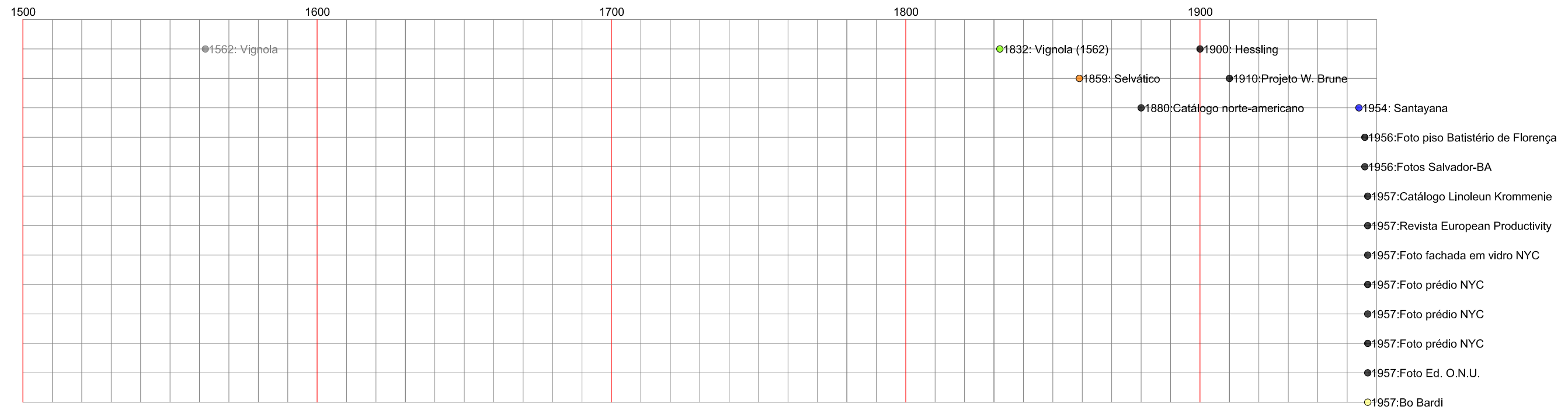
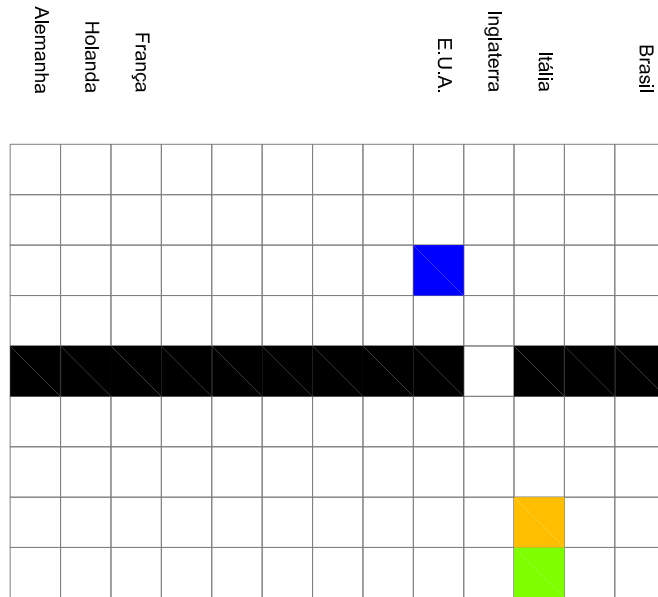
arte / iconologia
 estética, história e crítica da arte
 filosofia
 teoria-história e crítica da arquitetura
 arquitetura: catálogo / fotografia
 arquitetura: história
 arquitetura: restauro / arqueologia
 ensino: conferência/ ensaio
 tratado





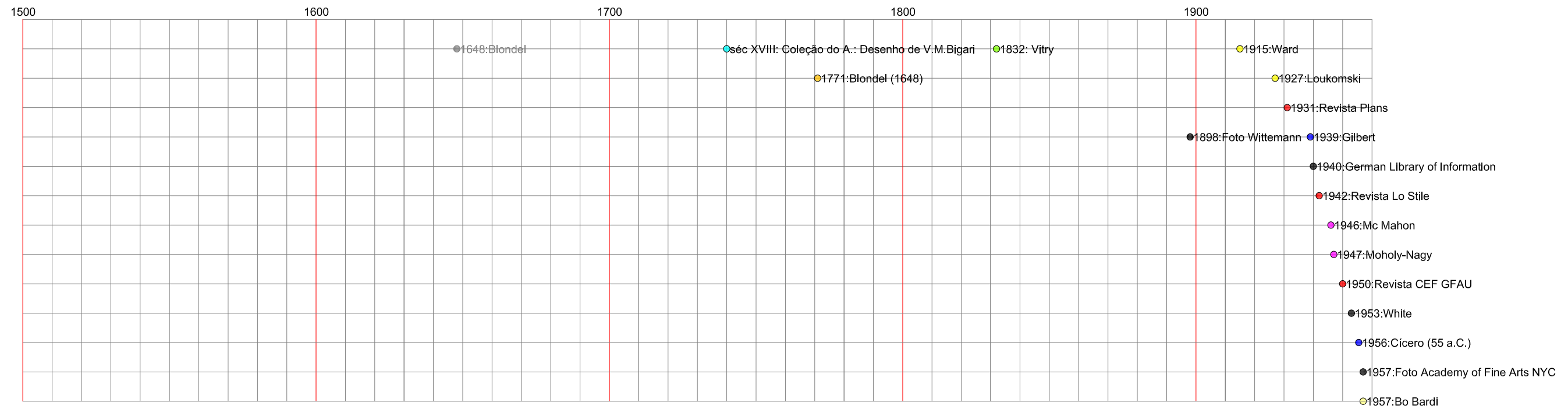
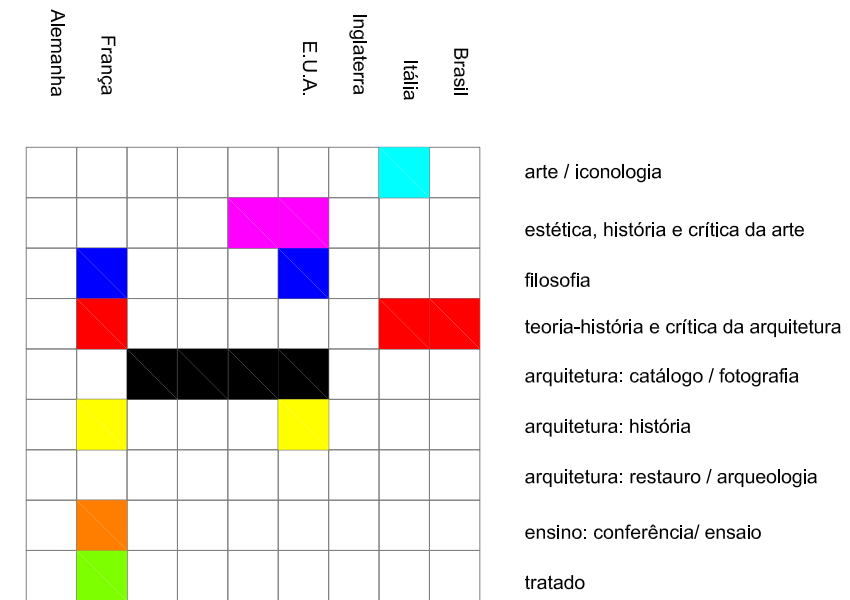
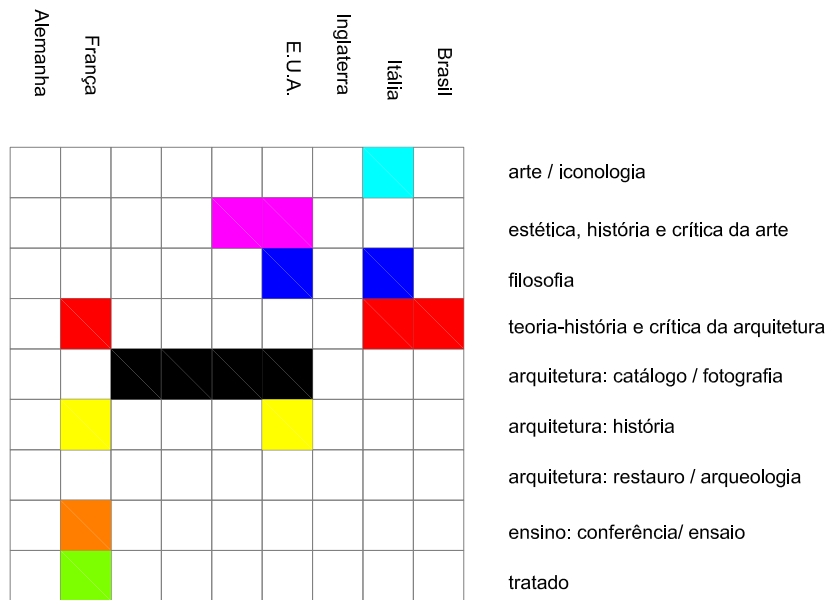






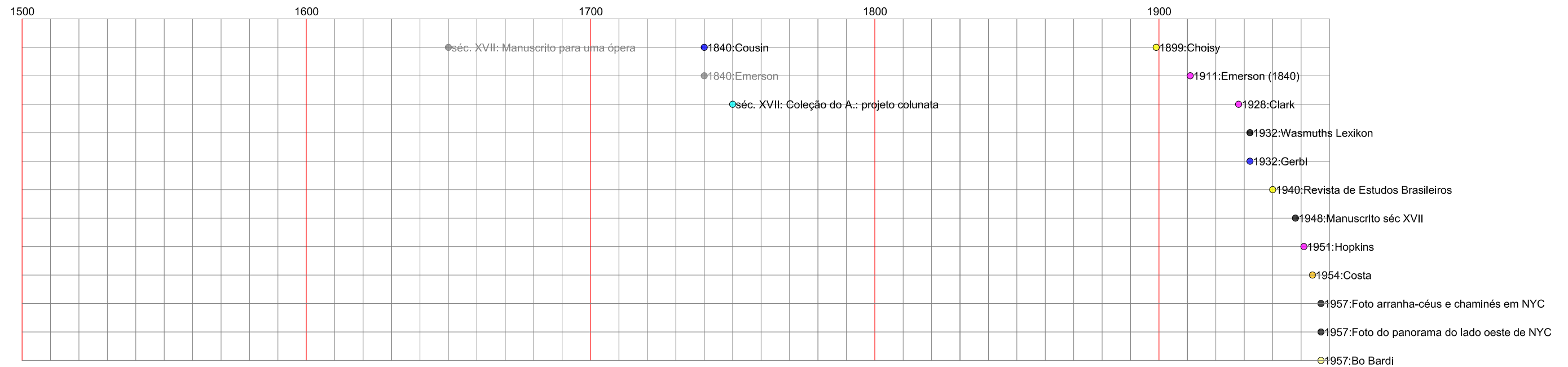
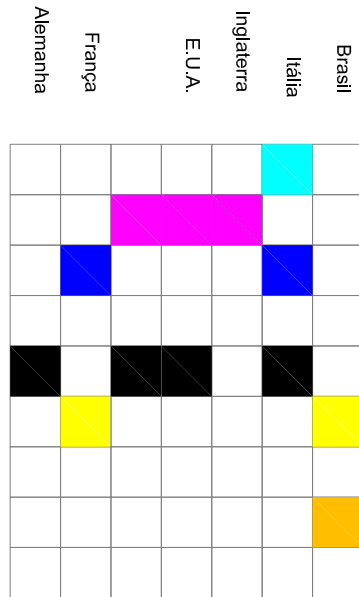
v.o.

ed. Lina



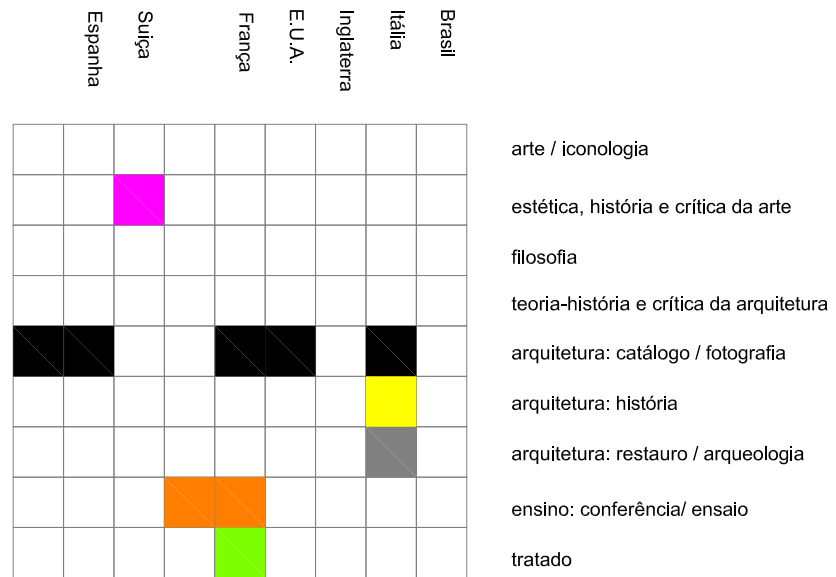
O ROMANTISMO E A ARQUITETURA

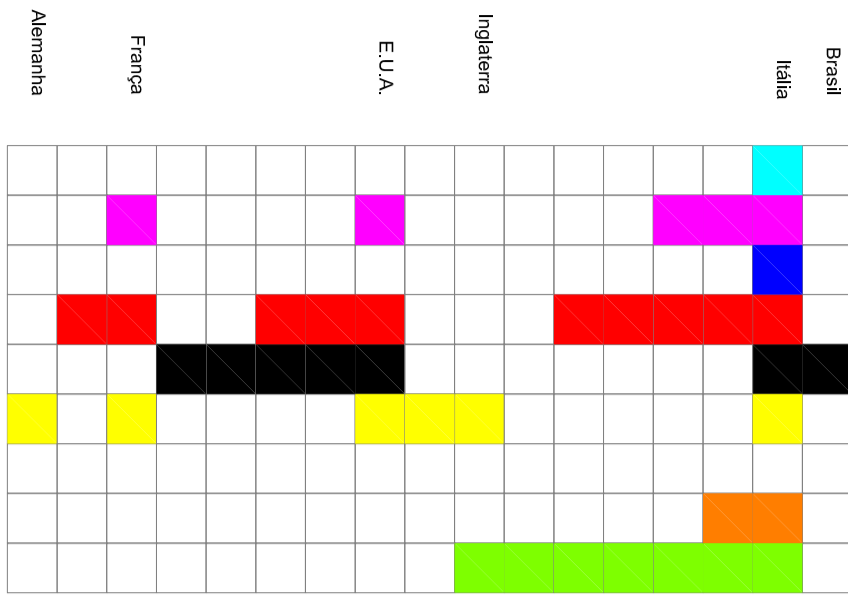
ref. TEXTO, IMAGENS E NOTAS

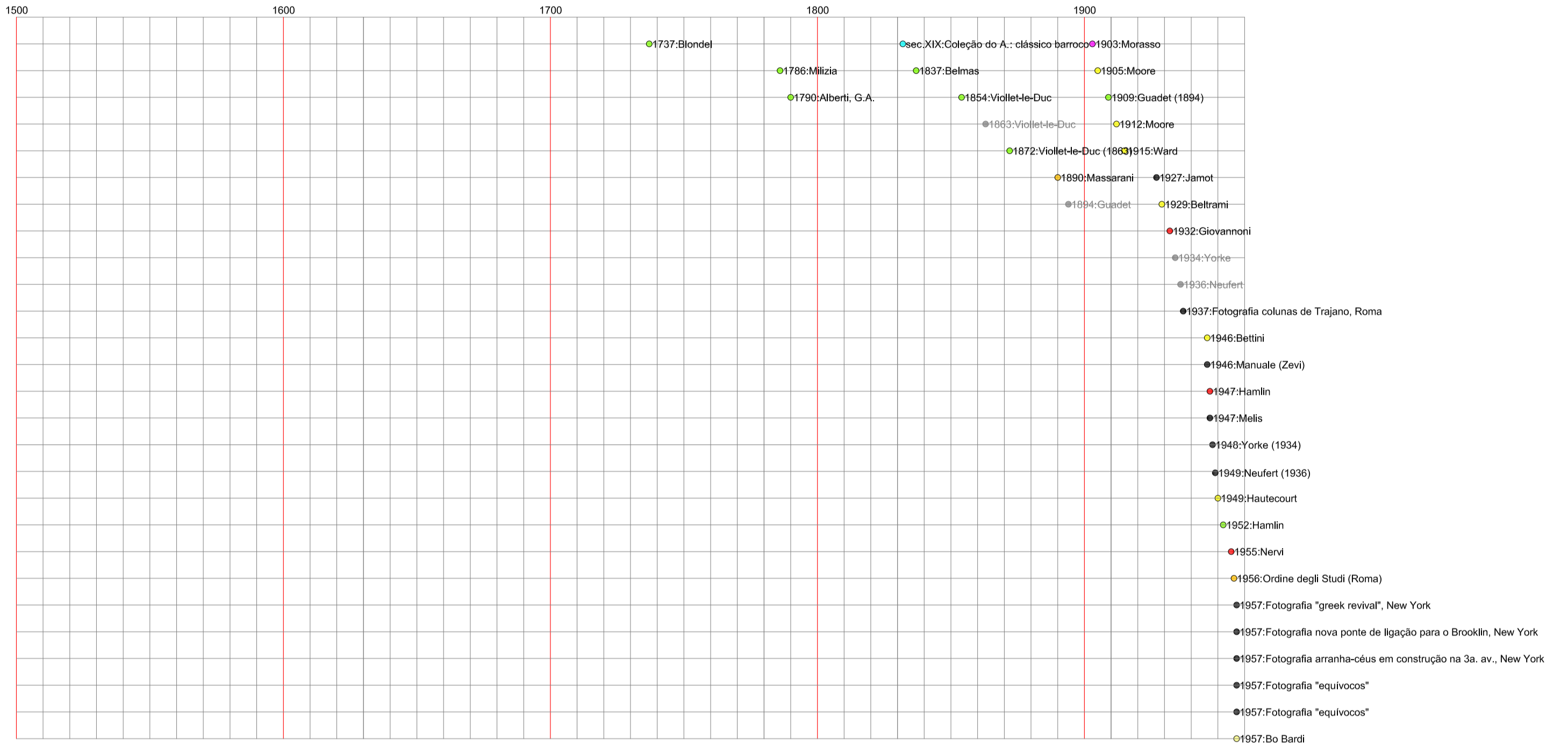
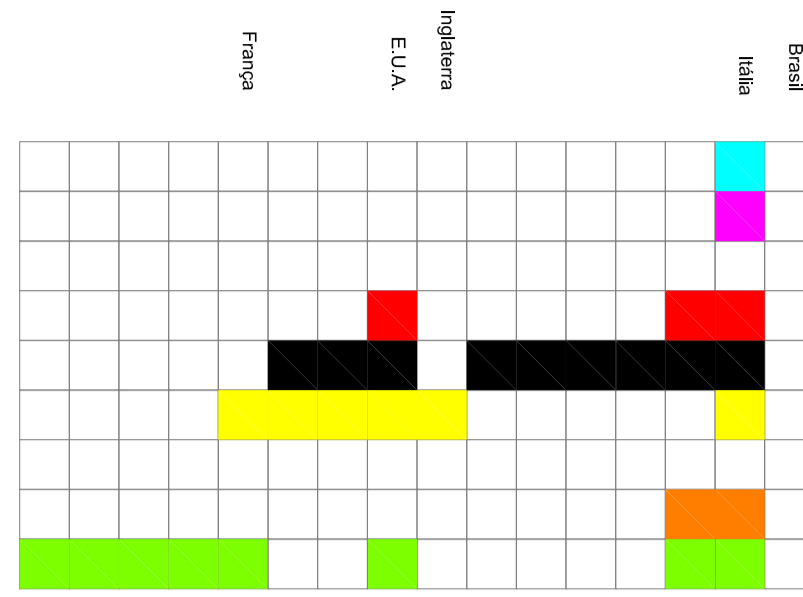
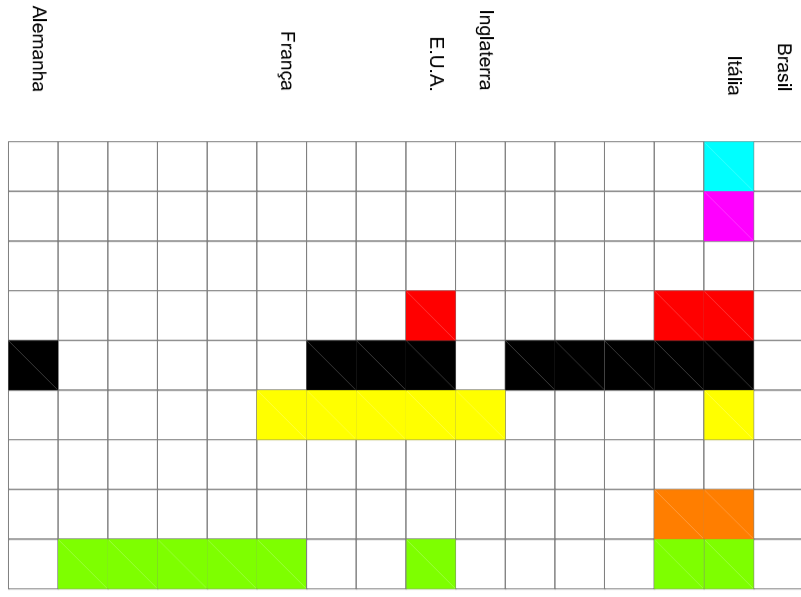


O EXEMPLO DOS MESTRES

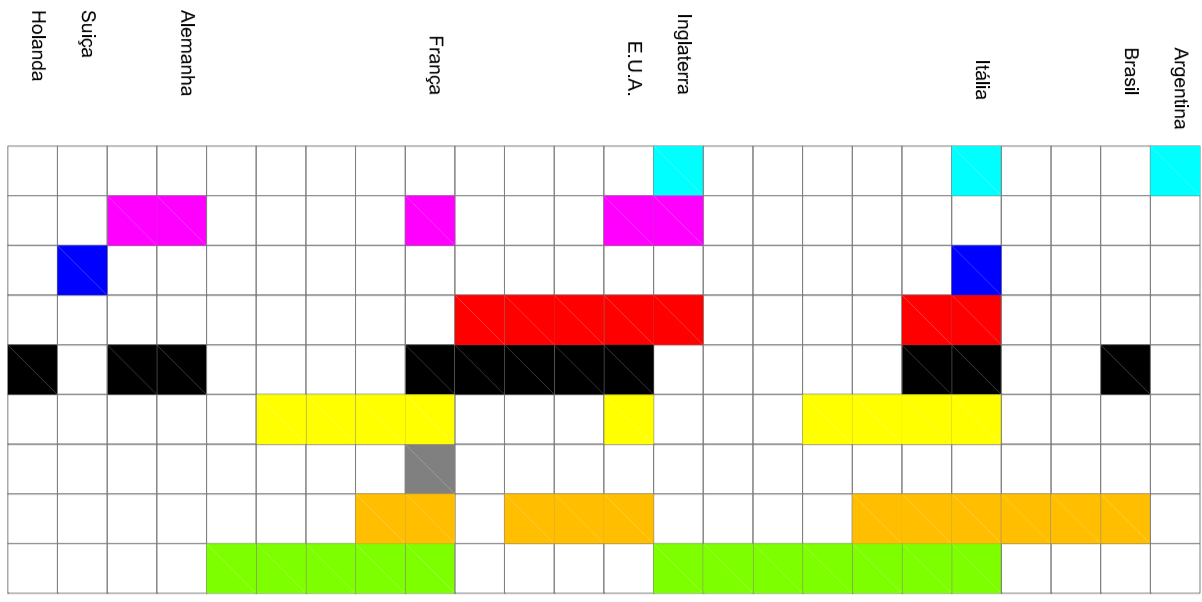
ref. TEXTO, IMAGENS E NOTAS





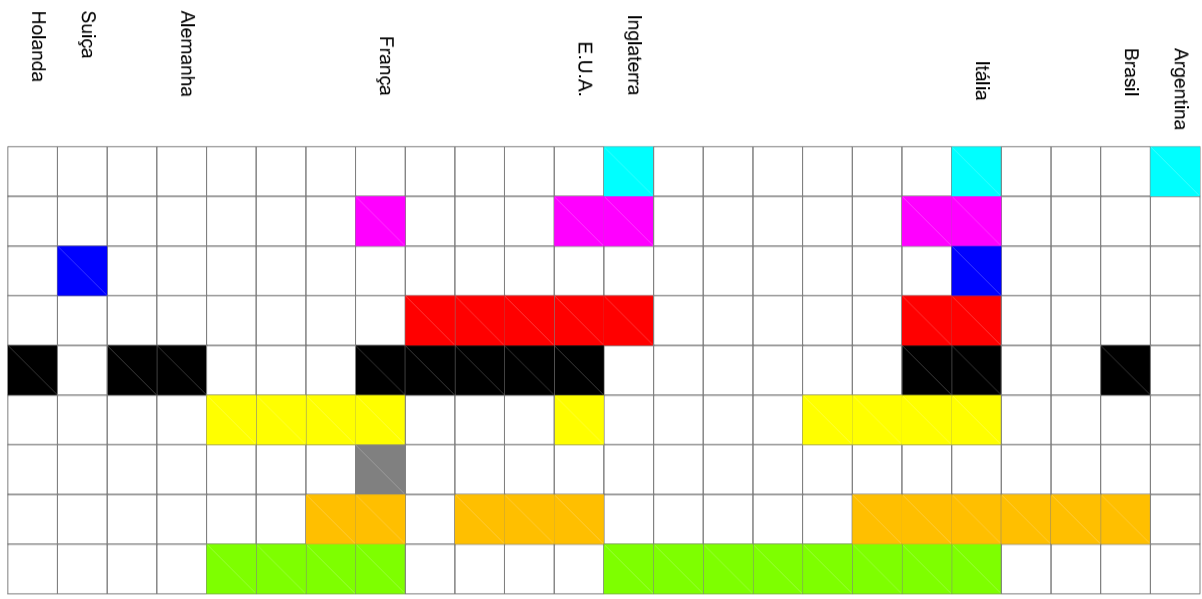


V.O.

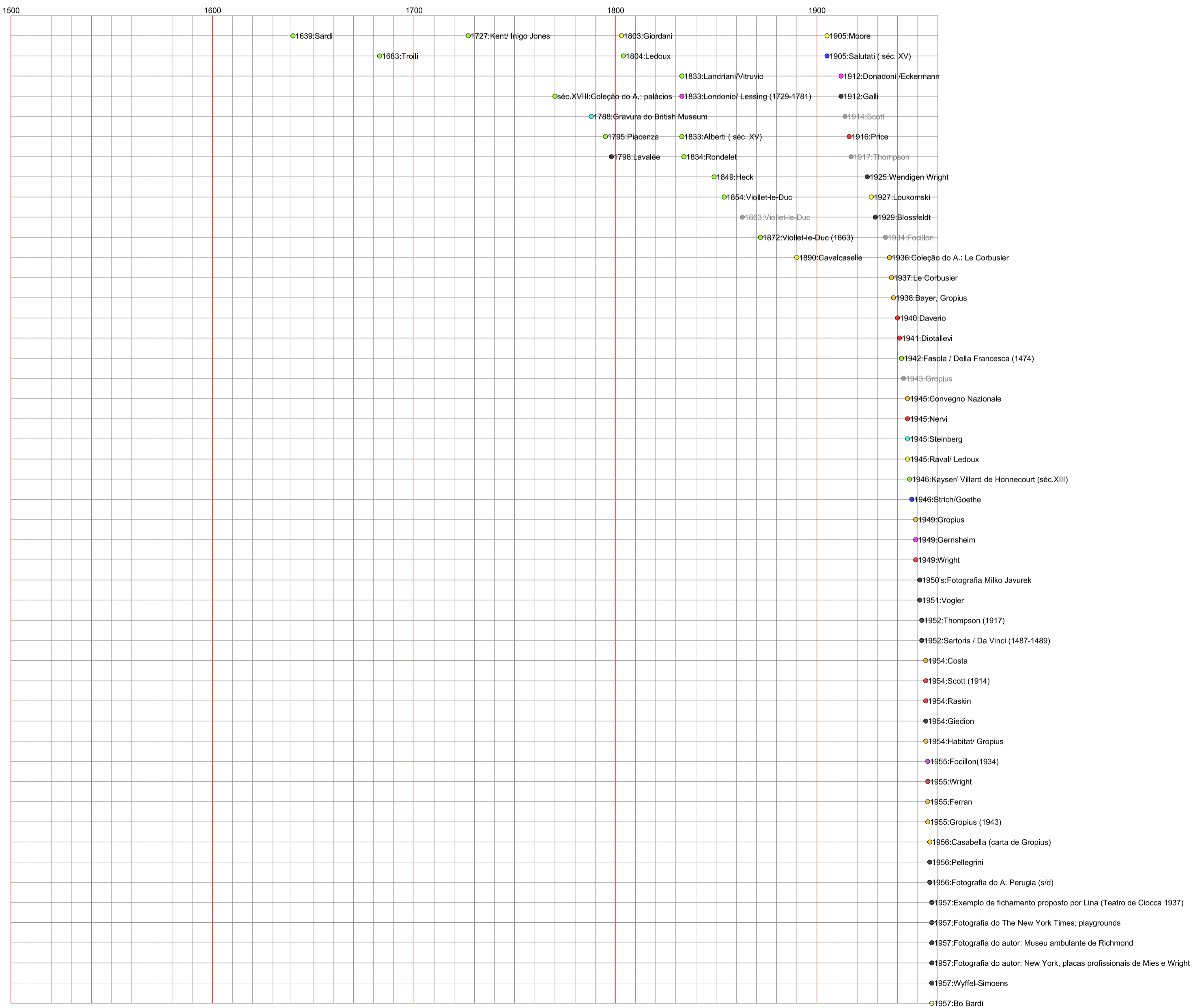


- arte / iconologia
- estética, história e crítica da arte
- filosofia
- teoria-história e crítica da arquitetura
- arquitetura: catálogo / fotografia
- arquitetura: história
- arquitetura: restauro / arqueologia
- ensino: conferência/ ensaio
- tratado

ed. Lina



- arte / iconologia
- estética, história e crítica da arte
- filosofia
- teoria-história e crítica da arquitetura
- arquitetura: catálogo / fotografia
- arquitetura: história
- arquitetura: restauro / arqueologia
- ensino: conferência/ ensaio
- tratado



D. análise comparativa do edital do concurso

Processo de pesquisa onde tentamos, brevemente, na coluna à direita (escrita em vermelho) da coluna da transcrição do Edital do Concurso, aludir em *Propedêutica* a como e onde Lina Bo Bardi respondeu aos itens do Edital, tanto de forma textual como apoiada nas ilustrações.

De acordo com que dispõe a Lei-Federal nº2.938, de 2 de novembro de 1956, foi organizada pelo Egrégio Conselho Universitário, funcionando como Congregação desta Faculdade, o seguinte programa de concurso:

A) -Elementos de Arquitetura

<p>1.-<u>Elementos estruturais.</u></p> <p>Apoio contínuo e isolado. O muro e a coluna. Evolução nos períodos clássico, bizantino, românico, gótico, do renascimento, barroco, neoclássico, eclético e contemporâneo. O trilito e o arco. A tesoura e o consolo. Morfologia das estruturas modernas de madeiras, aço e concreto armado. Função, estrutura, economia e forma.</p>	<p>O conhecimento dos tratados e aulas de história da arquitetura com enfoque humanista (conhecimento dos precedentes, conhecimento histórico) transmitiriam estes conceitos e suas transformações;</p> <p>Tema bastante exemplificado em suas ilustrações e no subcapítulo <i>Acerca de Alguns Tratados</i> (apoio e muros).7-9 (Viollet-Le Duc – pilar V, muros: registro, técnica e problemas: Boito, Palladio, Elederkin);</p> <p>Ilustrações:</p> <p>Sobre coluna ver no subcap. <i>O Exemplo dos Mestres</i>, p.40 (Gaudí, Steiner, coluna monumental, haste de flor que serve de consolo) e p.75 (Milizia, Bibiena, Bernini);</p> <p>Capitel: p.14; p.71</p> <p>Tesoura e o consolo: p.55 (Viollet-Le-Duc) p.56 (tesoura metálica, M.Belmas), p.57 (Viollet-le Duc-moralidade construtiva), p.75 (Anônimo);</p> <p>Estruturas concreto: p.11 (Navio: Moholy-Nagy e Nervi);</p> <p>Estruturas de aço: p.22 (Crystal Palace, Gropius-casas Dessau, Ponte NYC, p.84.</p>
<p>2.-<u>Elementos de proteção.</u></p> <p>Membranas. Telhados. Terraços. Abóbodas e cúpulas. Pendentes e Trompas.</p> <p>Balaustradas. Tetos e Pavimentos.</p>	<p>Ilustrações:</p> <p>Telhados: p.8 (Niemeyer, curva), p.12 (Leonardo da Vinci, laje plana), p.41 (Le Corbusier, impluvium);</p>

	<p>Cúpulas: p.56 (fim da era romana), p.69 (Alessandro Antonelli), 74 (Brunelleschi) e 82 (Séc. XII, livro Choisy);</p> <p>Terraços (ajardinados): p.163.</p>
<p>3.-<u>Elementos de circulação.</u></p> <p>Aberturas. Portas e Janelas e sua evolução. Passagens, Rampas, Escadas, Elevadores e Escaladores.</p>	<p>Lina mostra a história dos tratados e suas interpretações em outros países, seja através de novos tratados, manuais ou posteriormente catálogos industriais. Mais do que a história dos elementos, Lina Bo Bardi foca na história das ideias, das influências. O subcapítulo <i>Materiais e Arquitetura</i> exemplifica isto bem;</p> <p>Sobre escadas e rampas olhar ilustrações:</p> <p>Rudolf Steiner, p.40,</p> <p>subcapítulo <i>Atualização Metodológica</i>, p. 60 e 61 (método de projeto: partes não suscetíveis de variações) p.66 (Leonardo da Vinci) e 87; (Rondelet);</p> <p>Portas e Janelas: exemplo de catálogo alemão do séc XVIII, p.6;</p> <p>Portas pseudo-ornamentais, degeneração de uma necessidade funcional, (equivoco de Serlio, origem longínqua dos equívocos...), p.54</p>
<p>4.-<u>Elementos de Decoração.</u></p> <p>Modernatura: a pedra de toque do arquiteto. O ornato e suas leis. Cof.</p> <p>Luz. Texturas. A planta viva e a flor. A água.</p>	<p>Sobre Decoração, Lina aborda o tema no subcapítulo <i>Teoria da Arquitetura e Caracteres dos edifícios</i> p.53 e 54 e no subcap. <i>Atualização Metodológica</i> p.63;</p> <p>A ...“decoreção”(termo impróprio) “é uma necessidade do homem”, p.54;</p> <p>“...a cisão entre Arquitetura e ‘decoreção’ é uma das causas da corrupção da primeira. O equívoco que fazia estremecer Guadet...”p.53 (Lodoli, Milizia, p.54);</p> <p>Ilustração: diferentes soluções decorativas, p.32;</p> <p>Sobre Modernatura: ver Lurçat., livro III, p.99 (Lina o cita, mas não o utiliza como exemplo, pois considera o tratado inapropriado para estudos universitários devido ao tom categórico, não citando autores ou oferecendo notas, p.8);</p> <p>A planta viva e a flor: plantas aquáticas: fotogramas de filmes de Jean Painlevé, p.200</p>
<p>5). -<u>Pintura, escultura e relações mútuas.</u></p> <p>O problema da integração das artes. Processo Histórico.</p>	<p>p.1, ex: Leonardo da Vinci.</p>

B) Elementos de Estética. [os equívocos levantados por Geoffrey Scott* mostram o ponto de vista crítico de Lina Bo Bardi].

1.- Propedêutica filosófica	Juízo na arte e “aplausos” aristotélicos, p.29.
2.- Estética: definição, objeto e métodos.	“É na constatação dos erros que o juízo se realiza”, p.29 Distinção de Cícero. p.30: <i>A visão é o sentido que mais convence: dispor os fatos diante dos olhos.</i>
3.- Arte. Belo. Gosto. Estilo. Ritmo.	“
4.- Impressionismo e Dogmatismo.	“Não somos fautores da casa de ‘pau a pique’ nem tampouco da cultura anteposta ao fato criativo arquitetônico; o que reputamos necessário hoje em dia é um justo meio, e pois nem o ‘dogmatismo’ nem o ‘impressionismo’, mas uma espécie de medida, naturalmente crítica que, levando em consideração a história como herança e continuidade, abra as mais amplas liberdades às possibilidades do arquiteto, hoje mais do que nunca mediador responsável pelo ‘modo de viver’ dos homens.”, p.51
5. As principais teorias estéticas.	Crítica aos historicismos e em defesa de uma arquitetura “em consonância com a época, com o clima, com o espírito nacional.”, p.30; Entre os elementos determinantes de uma teoria (prática), (...), existe o comitente. p.33; <i>Mestres Comacini</i> , p.34; “como definir uma teoria normativa, sobretudo se partirmos da premissa de que qualquer teoria se acha em transição e em vir-a-ser?”, p.48
6.- A estética psicológica.* A técnica.	A arquitetura orgânica, p.36, a partir de Emerson, Garbett, Ruskin, Greenough e Wright. “O industrialismo, e depois dele os novos sistemas construtivos e os novos materiais, modificam continuamente a técnica, pois a ‘representação’ da Arquitetura. Ilustração, p. 26.
7.- A estética sociológica. Arte e sociedade.	Capítulo <i>O Arquiteto e a Sociedade</i> p.29-32 Arquitetura como “arte do Estado”, p.31.
8.- As Belas Artes.	A tradição acadêmica: o equívoco romântico: arquitetura como cenografia: Grandjean de Montigny, p.37.
9.- Arte, Indústria e máquinas	A passagem da fase artesanal à industrial, p.27 William Morris: “Todos sabem que toda indústria contém um elemento de <i>fine art</i> e toda arte um elemento de indústria.” Catálogos: p.27-28; Máquina como libertadora das fadigas sobrehumanas, p.7.

C).-Conceito de arquitetura. [subcapítulo: *Conceitos e Significações da Arquitetura*]

<p>1).-Definição de Arquitetura e Urbanismo. Expressão, correlação, integração e ordem orgânica. Espaço interior e exterior.</p>	<p>Vitruvius: arte vasta e espacial: com limites indefiníveis.p.11 Raghianti: “All urbanística che há uma forma sai da riservare il termine di architettura.”;</p> <p>“A Arquitetura é, evidentemente, uma expressão do urbanismo, sendo necessário considera-la, por isso mesmo, como parte de um todo, do conjunto urbanístico, e não como um fato avulso.” Arquitetura como “arte de responsabilidade coletiva”, p.13;</p> <p>A Carta de Atenas (1933): “arquitetura e urbanismo se tornaram um problema único.”, p.32.</p> <p>Gropius; p.89. “O plano de um centro metropolitano, o desenho de uma maçaneta e de um calefator dependem do mesmo ‘método’”;</p> <p>“É evidente que o urbanismo não poderá ser, no futuro, simplesmente o ponto de encontro e como que a recomposição mais ou menos desordenada das idéias individuais de arquitetos e construtores que, no mais das vezes, desconhecem os problemas de planificação de conjunto: aqui se apresenta, pois, como maior exigência a de um arquiteto que seja também urbanista...” p.48;</p>
<p>2.-Complexidade do fato arquitetônico. Função, estrutura, economia. A força emotiva realizadora da síntese estética. A forma e a função.</p> <p>Os “ismos.”</p>	<p>“utilitas” vitruviana e o “funcionalismo”, p.12 A antiga polêmica entre “estética e moral” de Lodoli!</p> <p>Forma e função, segundo Sullivan nos sublinhados do livro do Condit (the rise of the skyscraper).</p> <p>“Qual a verdade da arte?” p.24;</p> <p>“O programa do concurso se refere, por exemplo, em dado momento aos “ismos...”, p.40;</p> <p>Crítica ao ecletismo, ao “culturalismo”, por falsear uma consideração teórica e estilística da arquitetura (Scott), p.30.</p>
<p>3.-O ambiente e seus elementos de ordem atmosférica, termal, luminosa, sónica, espacial e animada. O conforto. Equação do metabolismo.</p>	<p>Introdução do subcapítulo Materiais e Arquitetura, p.25-26. Mudança das fachadas, o vidro e o ar condicionado.</p>
<p>4.-A salubridade. O edifício e a saúde física e espiritual. A Saúde e seus aspetos. Princípio da casa salubre.</p>	<p>Subcapítulo Arte e Ciência, da “maison-machine d’habiter” à casa do homem, p.22.</p>
<p>5.-Os sistemas construtivos elementares. As grandes culturas construtivas. A luta contra a gravidade e o empuxo. De crustáceo a vertebrado. Estrutura e equipamento. Esqueleto e membranas seletivas.</p>	<p>De crustáceo a vertebrado: anotações no livro do Condit (the rise of the skyscraper);</p> <p>“realidades Válidas”, p.62;</p>

	<p>Ilustrações: Pirâmides Egípcias e cúpula de Brunelleschi (exemplo de humildade dos verdadeiros mestres), p.74;</p> <p>Cúpula S. Gaudenzio em Novara (Alessandro Antonelli, séc.XIX), p.69;</p> <p>Montagem: escadas aumentáveis séc.XVIII e abóbada do Crystal palace, p.84.</p>
<p>6.-O aço, o concreto, a madeira, o vidro e os plásticos. Histórico e evolução.</p>	<p>Vidro- p.26; O Alumínio-p.26 (a cor na arquitetura);</p> <p>“O programa do concurso se refere, por exemplo, em dado momento aos “ismos”, bem como ao histórico do aço, concreto, vidro, plástico, etc.; estes temas implicam necessariamente na história da arte, a não ser que deles se trate como fatos avulsos e ocasionais.”, p.40.</p>
<p>7.-Resistencia e longevidade. Industrialização. Pré-fabricação. Tipisação. Normalização. A engenharia e a lição da máquina. A natureza e suas formas resistentes.</p>	<p>Relação entre natureza, artesanato e pré-fabricação: p.27-28;</p> <p>Catálogos e Manuais (tratados entendidos também como catálogos), p.27-29: Os “catálogos das ideias arquitetônicas” – elaboradores da atmosfera que vai determinar o estilo;</p> <p>“...nenhuma obra válida sai do âmbito das leis naturais” (Nervi: fase de intuição estática), p.62-63.</p> <p>“formas naturalístico-mecânicas, Viollet-le-Duc”, ilustração.p.55</p>
<p>8.-A economia. Sentido metafísico. Pureza de forma e sinceridade construtiva. Monumentalidade e seus problemas hodiernos. Critérios de eficiências.</p>	<p>Monumentalismo: monumentos nazistas, “A Nation Builds: Contemporary german architecture (1940)”p.31;</p> <p>Monumentalismo fora da medida humana: monumento a Vittorio Emanuele, ilustração p.19.</p>
<p>9.-Planejamento e manipulação do espaço. O plano como gerador. Conceito biológico. Processos sociais como determinantes dos planos. Esquemas funcionais. Escala humana.</p>	<p>Método: “1) O exato conhecimento dos ‘espaços ocupados’ pelo corpo humano... 2) A indagação direta (o conhecimento das necessidades “de primeira mão”), ..., Num segundo tempo, realizar-se-ia a consulta da ‘literatura’sobre o tema.”p.60</p> <p>“Esta posse do “espaço ocupado pelo homem” que poderíamos denominar “economia do espaço” é a base e o limite necessário para se projetar corretamente, A este limite se costuma hoje denominar de “escala humana”, mas essa</p>

	<p>denominação já caiu no âmbito da abstração literária.”, p.60</p> <p>“que se desenvolvam as noções básicas com referência às atribuições de dimensão, às relações e limites dos organismos arquitetônicos, ..., não sendo suscetíveis de variações sensíveis...”(i.e: escadas, rampas,etc). p.61</p> <p>Fichário de “Caracteres dos edifícios” (“se quisermos continuar a nos servir desta denominação”), será a base de seu acervo profissional. p.62. Lina exemplifica com uma ficha.</p>
<p>10.-Democracia e Habitação. Estudo econômico, dever cívico, problema sociais</p>	<p>“...necessária reflexão de caráter histórico, ou seja que, no passado, até o momento em que surgiram os ideais liberais e democráticos..., as atividades dos artistas em geral e dos arquitetos em particular foram sempre – de conformidade com o caráter peculiar da sociedade política em que atuavam – regulamentadas pelo poder autoritário.”p.32;</p> <p>“Hoje, ..., o verdadeiro e único centro em que deva surgir uma orientação no tocante à Arquitetura é simplesmente a Escola. (i.e.:escolas extraoficiais europeias que tiveram continuidade nas universidades americanas: Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Wright -mestres) p.32.</p> <p>Os problemas das premissas ideais de organização coletiva, ilustrações p.61. (Diotallevi e Marescotti, G. Galli)</p> <p>“...o ‘modo de viver’ não se restringe ...’no leito de Procuste’ da habitação, mas no espaço externo do urbanismo, sem solução de continuidade como espaço circunstante.” ilustrações, p.53;</p>

D).- Estética de Arquitetura. [os equívocos levantados por Geoffrey Scott mostram o ponto de vista crítico de Lina Bo Bardi].

<p>1.-Arquitetura-expressao material da alma dos povos. O arquiteto e sua <u>função social</u>.</p>	<p><i>O Arquiteto e a Sociedade</i>, p.30: “Uma teoria da Arquitetura deveria ... se apoiar em ideias gerais elementares: ... de critérios em consonância com a época, com o clima, com o espírito nacional.”</p> <p>“É necessário compreender-se a Arquitetura em função do próprio país sem perder de vista a arquitetura dos outros, para assim recompor o panorama espacial desta arte tão variada e multiforme. É preciso ver na arquitetura dos outros o estímulo ao desenvolvimento da Arquitetura em geral.”, p.47. Ilustração: arq. Africana histórica e moderna: Tripoli, Cairo e Nigéria (Maxwell Fry e Jane Drew);</p>
---	--

	<p>Intérprete e defensor dos caracteres nacionais: Parque Guinle, Lúcio Costa, p.70.</p>
<p>2.-O impacto da ciência e da tecnologia sobre a arquitetura.</p>	<p><i>Arquitetura e Ciência</i>, p.22-23. Da Revolução Industrial Inglesa, às pontes e à casa pré-fabricada. E a crítica aos modismos tecnológicos.</p> <p>Ilustração de sistemas de pré-fabricação e seus correspondentes históricos artesanais: p,27,28.</p>
<p>3. -Os fatores morfogeneticos da arquitetura.</p>	<p><i>Arquitetura e Ciência</i>, p.24. A linha reta da arquitetura. Exemplo do livro de história de Garnier. P.24;</p> <p>“Terá ...Filarete, tido intuição dos arranha-céus, ao desenhar estas arquiteturas fantásticas? Na história dos homens geniais podem ser encontrados os germes de todas as ‘antecipações’.”, p.43.</p>
<p>4.-<u>Fatores de ordem material</u>: clima, solo e materiais.</p>	<p>“A Arquitetura se inspira na natureza que a governa, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo os materiais e os instrumentos para formá-la e dar-lhe harmonia; é pacífico, por isso mesmo que o estudo da natureza deve ser a fonte primeira do estudo da arquitetura, enquanto produto e criação do homem.”, p.14-15;</p> <p>Preocupação: arquitetura-habitat p.15.</p>
<p>5.) <u>Fatores de ordem social e econômica</u>: cliente, programa e recursos.</p> <p>Preços. Regulamento de construção e zoneamento. Normalização indústria e pré-fabricação. Correlação urbanística entre edifícios.</p>	<p><i>O Arquiteto e o Comitente</i>, p.33; Ex. A Idade Média Mestres Comacini: mestres pedreiros, artistas construtores.</p> <p>Ilustrações:</p> <p>“não se pode hoje pensar na arquitetura separada do urbanismo, a história nos diz que no passado ela não o foi, embora mais ou menos conscientemente.” p.12;</p> <p>O sentido espacial da arquitetura, o urbanismo e algumas interpretações românticas: p.35, 36;</p> <p>Vista aérea Ile de France e Praça da Etoile, p.82.</p> <p>A especialização: placas profissionais, p.68.</p>
<p>6.- <u>Fatores de ordem psicológica</u>. Partido, composição, proporções, escala, correções óticas.</p>	<p><i>A Medida Humana</i>, p.17-20 – expressões de cada tempo;</p> <p>“As arquiteturas que celebram uma ideia política que se inspira num passado superado ou a ‘divinização’ do homem, estas saem realmente da escala humana.”, p.17 (ver ilustrações);</p> <p>“...hoje, valer em primeiro lugar, são as necessidades do homem, seu conforto, seu prazer material e</p>

	<p>espiritual.”, p.18 (ver ilustrações sobre o número 3 na arquitetura) “As necessidades dos homens mudaram.”;</p> <p>“...simetria vitruviana, assim como a proportio, e commodulatio renascentistas,..., relações da arquitetura com o homem físico e não com o homem moral...nos aparecem como etapas do pensamento humano.” p.19-20; “novos cânones” -Violet-Le-Duc: variabilidade de unidades de medidas. Guadet: “Les proportions c’est l’infini”, p.20;</p> <p>Rastremazione di colone, discussões de traçados: p.66;</p> <p>Simetria: exemplo séc.XIX e ex moderno (Perret), p.85.</p>
<p>7.- <u>A Forma e as formas.</u> A pesquisa da forma. O instinto criador. Arte e natureza. Expressão, correlação, ordem orgânica. A aura da Forma.</p>	<p>Sullivan, Wright, Nervi... (p.62-63)</p> <p>“Alguns críticos norte-americanos pretenderam invocar, como precedentes de arranha-céus, as montanhas dolomíticas, Gran Cañon, Colorado.”, p.44;</p> <p>Quando a natureza é arquiteto... (Blossfeldt, Violet-le-duc, On Growth and Form – Thompson, Villard de Honnencourt), p.63;</p> <p>Ilustração equívoco do capitel de Jefferson: “a arquitetura é em dependência dos materiais”, p.28;</p> <p>Ilustração: ideias análogas à natureza, casas, p.16.</p> <p>Sullivan (In his every design a bit of nature enters into building”, p.63), p.88.</p>
<p>8.- A Forma e o tempo. A tradição. O Estilo e os Estilos.</p>	<p>“l’Antico non deve servir di norma, esso deve essere un’energia vitale dela civiltà moderna”p. 16 Taddeus Zielinsky (1915, ensino pedagógico do antigo);</p> <p>Ilustração de Praças de Lisboa, Salvador e Ajaccio comparadas: transferências das teorias e práticas: p.13.</p> <p>Quadro sinótico para interpretação de estilos de Camilo Boito, p.38.</p> <p>“...a impossibilidade de prostrar um estilo para além do período histórico que o caracteriza.” Ilustrações, p. 39.</p>
<p>9.- A Forma e a teoria. Educação artística e seus objetivos.</p>	<p>“O Exemplo dos Mestres”, p.38;</p> <p>“...recordar e como que reviver a história dos pioneiros que abriram novos caminhos à Arquitetura, facilitando e determinando sua nova consciência.” i.e.: Le Corbusier e a cobertura em impluvium criou uma verdadeira “escola”, p.41</p>

	<p>i.e. Uso da cor e alteração da percepção da forma: Viollet-le-Duc, p.41;</p> <p>“A arquitetura é uma contínua aventura humana e real; quando esta aventura deixa de ter caráter físico adquire valores diversos: à sua essência vitruviana...se substituem valores de juízo, ..., que nada tem a ver com a Arquitetura enquanto e porque surgida à <i>dispositivo</i> humana.”p.43.</p>
<p>10.-A Forma e a Teoria. Educação artística e seus objetivos.</p>	<p>“...não procuraremos expressar-nos como críticos, mas como arquitetos que participam à formação de uma teoria, sem excluir a colaboração dos estudantes...”p.41;</p> <p>“...é a consciência humilde que vai pari passu com a capacidade, em contraposição às presunções crítico-literárias destituídas de bases essenciais e, seja como for, quase sempre estranhas ao campo didático”,p.47 (ex: Nervi, Wright, Milizia).</p> <p>“...numa espécie de reação ao ensino ininteligível e sem base prática, os estudantes recorrem a manuais mais fáceis e modestos...”(i.e: Melis, Neufert e Manuale dell’Architetto)., p.55;</p> <p>“A Arquitetura, como arte do Desenho, nasce e vive dele; todavia, não no sentido da “obra de desenho”, que só prejudica o desenho de arquitetura; este não obedece a uma representação artística mas às necessidades arquitetônicas.”,p .63;</p> <p>Sentido matemático do desenho: o ponto, a linha, a superfície. (semelhança com as ideias de Scott), p.64; Desenho seco e analítico: a la Steinberg, ou desenhar com a mão esquerda, Giuseppe Pagano, p.65.</p> <p>Ilustrações: Perspectiva vista de baixo para cima; página composta, p.64;</p> <p>Desenhos secos e analíticos (Le Corbusier, Steinberg), p.65;</p> <p>Métodos de representação (interpretação pessoal sobreposta à “efetiva” representação): p.67;</p> <p>Frontispícios: Blondel e Durand, p.76;</p> <p>Livros alemães com representação de igrejas góticas, p.57.</p> <p>As viagens “Prix de Rome” e a vida como mais importante (Gaudí, Ettore Ximenes), p.80.</p>
<p>11.- <u>A evolução das Formas.</u> A vida das Formas: vocabulário do arquiteto.</p>	<p>Henri Focillon: intuição espacial, p.44;</p> <p>“Art Nouveau. ... O professor de teoria...esforçar-se-a por transmitir uma síntese construtiva daquele</p>

<p>O espírito e as Formas. Os estilos históricos, estruturais e decorativos. Os "neos" ou "revivals". Ecletismo. Arquitetura contemporânea</p>	<p>período, em seus aspectos tangíveis...sua viva contribuição.", p.40;</p> <p>Crítica a escolha "meramente casual dos 'estilos'": p.14.</p> <p>Ilustrações: "Diferentes aspectos do problema arqueológico": revivals, p.51;</p> <p>"Quando o arquiteto era engenheiro e vice-versa": ilustrações p. 56-57 (neogótico e novos materiais, Viollet-Le-Duc);</p> <p>"Estilos surgidos espontaneamente e os que são recompostos à distância": p.58;</p> <p>Januzzi construtor: Palacete do Visconde Guahy (1908, ecletismo) p.72;</p> <p>O velho RJ em gravuras - arquitetura colonial (paisagem desapareceu) Lever Building convivendo ao lado de uma casa historicista (paisagem em transição), p.73;</p> <p>A influência da arquitetura clássica na América, Vitruvius edição espanhola, p.77;</p> <p>Neos: (NYC e Vitry, Il Propietario Architetto), p.81.</p>
<p>12.-O Espaço protagonista da arquitetura. O espaço e sua manipulação.</p> <p>As diversas concepções espaciais, através da História:</p> <p>a) a ignorância do espaço interno e a escala humana dos gregos;</p> <p>b) o espaço estático e monumental dos romanos;</p> <p>c) a diretriz humana do espaço cristão;</p> <p>d) a dilatação e flutuação mágica do espaço bizantino;</p> <p>e) a cesura rítmica da época pré-românica;</p> <p>f) a métrica espacial e a estrutura românica;</p> <p>g) a continuidade espacial da época gótica;</p> <p>h) leis e medida do espaço rítmico renascentista;</p> <p>i) movimento e interpenetração do espaço barroco;</p> <p>j) o espaço urbanístico neoclássico;</p> <p>k) O plano livre e o espaço orgânico da época atual.</p>	<p>Subcapítulo: <i>A Teoria do Espaço Interno</i></p> <p>"'espaço interno' como uma expressão lapalissiana quando aplicada à Arquitetura", p.42;</p> <p>Homem como protagonista versus o espaço como protagonista, p.42 e 46;</p> <p>Lina mostra os precedentes do discurso de Zevi ("esta teoria não é uma novidade": Hartmann, Ostendorf, Schmarsow, Borissavliévitch – este último considerado "um historiador atento, embora partidário, das teorias da Arquitetura.", p.42;</p> <p>Lina alerta contra a mania "hiper-crítica contemporânea" no âmbito do ensino que pode levar a graves consequências, como a inibição criadora. P.42 i.e.: Luigi Moretti, revista Spazio, 1952;</p> <p>"A ideia de espaço interno é susceptível de cavilações que podem levar a discussões semelhantes àquelas sobre Forma e Conteúdo.", p.43;</p> <p>"A Arquitetura é uma só: também um navio e uma locomotiva são tais, embora haja quem relegue estas produções ao âmbito das máquinas, mesmo que se</p>

	<p>trate de máquinas especiais, destinadas a hospedar os homens: espaço interno”, p. 44;</p> <p>“Zevi ...criando assim uma perigosa série de ‘categorias’ que leva a distinguir entre uma arquitetura dotada de ‘espaços interno’s e outra ‘sem espaços internos’.” p.46; (Compara pejorativamente aos conceitos de “arquitetura menor”).</p> <p>“Estamos insistindo sobre a interpretação espacial, não só por estar ela na moda, mas também porque a partir dela se redigem programas e se desenvolvem atividades didáticas que julgamos perigosas na medida em que são parciais e susceptíveis de desviarem as tendências criativas dos homens, que poderiam ser influenciadas por pressupostos literários...podem levar a desvios do tipo da “Arquitetura orgânica”, ...”p.46. (Compara pejorativamente à “arquiteturas mediterrâneas”, p.46)</p>
--	---

E) Caraterologia dos Edifícios [subcapítulo: *Teoria da Arquitetura e Caracteres dos Edifícios*]

<p>1.- Caráter: transformação do programa em obra de arte: qualidade subjetiva do arquiteto nas expressões da alma coletiva. Métodos e fontes bibliográficas. Esquemas funcionais.</p>	<p>Crítica a Giovannoni (divisão em Arquitetura <i>Áulica e Prática</i>): “A posição teórica daquele mestre apresentava, porém, apesar de tudo, a desvantagem de levar o estudante que saía da Faculdade a conservar idéias rigidamente classificadas por categorias, o que lhe fazia perder de vista a única norma imutável necessária à atividade arquitetônica, norma essa que consiste em considerar a idéia e o espírito que possam valer para qualquer categoria, desde o ‘palácio celebrativo’ até ao cárcere, do hospital à banca do jornalista, da cadeira à embalagem.”p.52, Ilustração, p.46.</p> <p>“Não haverá nada entre Guadet e Hamlin? (...) ...tristeza em ver a escola se mover tão vagarosamente; ainda hoje existe uma espécie de distinção entre a teoria e a prática; e a arquitetura de Wright, de Le Corbusier e Mies van der Rohe não são interpretadas no seu sentido real, nem sequer pelos mais modernos manuais de teoria, crítica e história.”p.53</p> <p>La theórie e la pratique – Viollet-le-Duc + Gropius (method), p.56;</p> <p>Esquemas funcionais, ilustrações críticas (esquema rigoroso de um <i>bedroom</i>): p.52;</p>
---	--

	<p>“A arquitetura não é classificável e cristalizável em esquemas e preconceitos artísticos-acadêmicos.”, p.48;</p> <p>“L’artiste démontre son caractere dans ses ouvra...”(Ledoux), p.68.</p>
<p>2.- <u>A habitação.</u> Elementos da composição. Elementos do ambiente de ordem atmosférica, termal, luminosa, sônica; especial e animada. Estrutura e membrana seletiva. Mecanização e flexibilidade. O conceito de conforto. A integração dos ambientes. O Jardim e o verde.</p>	<p>“...levar-se-a em consideração, além dos dados de áreas necessárias, superfícies de iluminação, e arejamento, meios de comunicação, etc. sobretudo as necessidades espirituais que poderão ser criadas por terraços, áreas livres para crianças, jardins, vista panorâmica e assim por diante.”p.61;</p> <p>Ilustrações:</p> <p>A árvore dentro da casa (Wright e anônimo), p.16.</p> <p>Vista de um terraço, p.63;</p> <p>A procura e a utilização da natureza (Garnier e Wright), p.50;</p> <p>Os problemas das premissas ideais de organização coletiva, p.61. (Diotallevi e Marescotti, G. Galli)</p> <p>Quartos com camas e mesas escamoteáveis (Diotallevi..), utilização do espaço numa cozinha (Taut), p.83;</p> <p>O detalhe construtivo, banheiros (Blondel), p.86.</p> <p>Escadas e persianas, (Rondelet), p.87</p>
<p>3.-<u>Classificação dos edifícios.</u> O processo social como determinante do plano. Desenvolvimento e integração das diversas unidades, horizontal e verticalmente.</p> <p>Esquema de classificação geral. Processo social. Tipo de plano correspondente. 1. Produção. Fabricas, Matadouros. 2. Energia, Barragens, usinas. 3.Transportes e comunicações. Sistema de hidro, rodo, ferro e areovias e suas terminais; sistemas postais, telegraficas, telefonicos, radio emissao e televisao. 4. Guarda (Storage) Depositos, armazens, frigorificos, silos, tanques e reservatorios. 5. Trocas. Lojas, escritórios, mercados, bancos e bolsas. 6. Administração, sedes dos poderes executivos legislativos e judiciais. Autarquias e escritorios. 7. Proteção. Casas de detenção, servico contra incendio. 8. Residencias. Casas, apartamentos, hotéis, campos de turismo. 9. Educação e pesquisa, Escolas, Universidades laboratorios, bibliotecas, museus, jardins botanicos e zologicos, 10. Recreio. Parque, "playgrounds", estadios, ginasios, balnearios, piscinas. 11. Prevenção e cura. Clinicas, centros de saude, hospitais, azilos, reformatorios, penitenciaras. 12.</p>	<p>“A subdivisão dos edifícios em categorias bem distintas, ..., pode levar, como tem levado, para outro perigo, que consiste na cristalização em tipos arquitetônicos, altamente prejudicial à autonomia e ao estímulo da pesquisa do estudante, o qual poderá ser levado, ..., a se basear em esquemas fixados na Escola, de maneira insuficiente, e em tempo demasiadamente breve.”p.60</p> <p>“Estabelecer um método que possa sugerir como assenhorar-se dos instrumentos aptos à projeção de qualquer edifício, trata-se de escola ou estação, de estádio, arranha-céu ou galinheiro, torna-se pois, a condição necessária de um ensino eficiente.”p.60</p> <p>Ilustrações:</p> <p>1. Produção: fábrica na Alemanha (monumentalismo), p.31; Fábrica na América do Norte, (fusão arq.-engenharia) p.48;</p> <p>3. Transportes: p.11 (fusão engenharia-arquitetura); ponte metálicas, p.22; terminal para helicópteros, p.23; nova ponte de ligação ao Brooklin (espaço rodoviário e habitação, interdependência), p.53;</p>

Adoração. Capelas, igrejas. 13. Conservação ou eliminação de resíduos. Cemiterios, crematorios, sistemas de esgotos, fornos incineradores. 14. Guerras. Instalações militares. Expressão, Correlação, e Integração desses elementos nos planos local e regional.

4. Guarda (Storage): Reservatório de nafta de Nervi, (fusão arq-engenharia), p.48.
5. Trocas: escritórios e lojas (fachadas dependentes da tecnologia)p. 26; bancos, bolsas (crítica aos estilos, historicismo séc.XIX), p.30;
6. Administração: ONU, p.25, crítica ao estilo palácio de justiça/historicismos, p.30;
7. Proteção: escada de incêndios NYC, p.25; Caserna imitando castelo medieval, p.81;
8. Residências: p.8 (colab. engenheiro); (respeito pela natureza), p.16; casa estrutura metálica, p.22; (reprodução de desenhos da renascença ao barroco), p.34, entrosamento arq e natureza, p.50; Casa Errazuriz (“inspiração” para outros), p.41; apartamentos (casa coletiva), equívocos das premissas econômico-sociológicas, p.61; casa “gótica”, p.81;
9. Educação e pesquisa: estilo escola (historicismos), p.30; Universidade Nigéria, p.47; Museus (história e atualidade), p.60; atelier Bauhaus, p.68;
10. Recreio. Arena Romana e Teatro atual (adaptação, novos usos), p.45; Teatro dos 20.000 (fichário), p. anexo; “playgrounds” (NYC), p.62.
11. Prevenção e Cura. Hospital Rino Levi, p.59;
12. Adoração (a natureza), p.15; (a medida humana), p.17; (reprodução de desenhos dos arquitetos medievais), p.33; mesquitas africanas (arquiteturas dos outros), p.47; igrejas renascentistas italianas e inglesas (estilos espontâneos X recompostos à distância), p.58; (exemplos de simetria),p.85;
13.Conservação ou eliminação de resíduos: banheiros e esgoto, Blondel, p.86;
14. Guerras (fortalezas e geometria) p.21;

O encerramento das inscrições termina no dia 21 de Setembro de 1957, às 10 horas.

Secretaria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 25 de Maio de 1957.

Paulo Quadri Prestes

-Secretario-