

editorial
editorial

entrevista
interview

artigos submetidos
submitted papers

tapete
carpet

artigo nomads
nomads paper

projeto
project

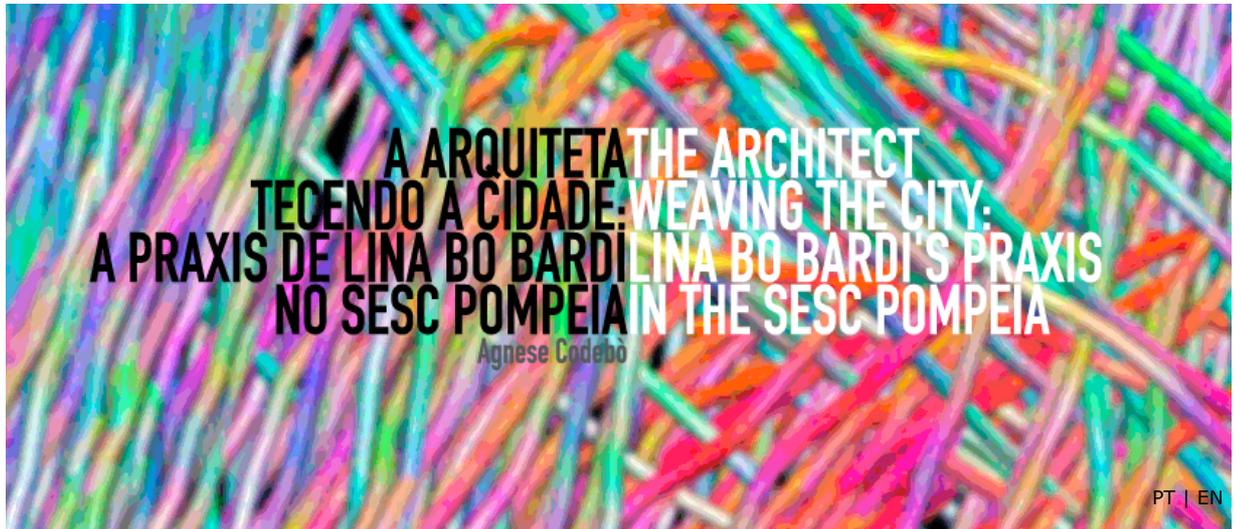
expediente
credits

próxima v!rus
next v!rus

V 14

issn 2175-974x | ano 2017 year

semestre 01 semester



Agnese Codebò possui graduação em Comunicação, Publicidade e Jornalismo e bacharelado em Idiomas Modernos e Literatura. Contribui com Le reti di Dedalus, a revista online da União dos Escritores Italianos. Estuda representações estéticas da pobreza, urbanismo, arte gráfica latino-americana, a abordagem semiótica da arte, arte ibérica e italiana na Renascença.

Como citar esse texto: CODEBÒ, A. A arquiteta tecendo a cidade: a praxis de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia. V!RUS, São Carlos, n. 14, 2017. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus14/?sec=4&item=5&lang=pt>. Acesso em: 04 Jul. 2017.

Resumo

Hoje

*Se você segurar uma pedra,
segure em sua mão,
se você sentir o peso*

não será tarde para você entender.¹ (Caetano Veloso)

entendemos as cidades como espaços heterogêneos constantemente reconfigurados por múltiplos atores, tais como urbanistas, cidadãos com suas práticas diárias, e agentes culturais. Em nível micro, o mesmo pode ser dito sobre elementos específicos da cidade: monumentos, edifícios, quarteirões e casas. Este artigo está inserido nessa conversação sobre os modos como a cidade é tecida por analisar a relação entre diferentes fatores e atores no trabalho da arquiteta italiana naturalizada brasileira Lina Bo Bardi. Em particular, estou focada em seu projeto para o Centro de Recreação SESC Pompeia (1977-86), seus escritos sobre arquitetura e seus laços com o pensamento político de Antonio Gramsci, com o intuito de examinar como seu interesse em casas populares italianas e brasileiras moldou tanto sua prática como arquiteta, quanto a entrada dos elementos vernaculares na arquitetura brasileira. Nesse contexto, acredito que sua atenção às formas vernaculares transnacionais contribuiu para criar um estilo pessoal e também para moldar o papel do arquiteto como protagonista da mudança social.

Palavras-chave: Cidade; Arquitetura Modernista; Filosofia da Práxis; Espaço Público; Construções Vernaculares; Lina Bo Bardi

As cidades são entidades temporais e espaciais que são constantemente reconfiguradas. A memória da cidade, segundo Aldo Rossi (1966), é uma sobreposição de camadas de monumentos, edificações e planos urbanísticos. Essa arqueologia urbana é então repensada e alterada por seus moradores, tanto pelo modo como interagem com o espaço quanto pela maneira como o percebem por meio de representações culturais, tais como fotografias, filmes, romances ou jornais. Portanto, múltiplos atores estão envolvidos na tessitura contínua da estrutura da cidade. Aqui eu analiso um encontro semelhante que revela as complexidades do urbano. Eu foco especialmente nas práticas embutidas na criação de Lina Bo Bardi do SESC Pompeia, um dos espaços públicos de maior sucesso da cidade de São Paulo.

Lina Bo Bardi chegou ao Brasil em 1914, quando tinha 32 anos de idade, acompanhada de seu marido, Piero Maria Bardi, que em breve seria curador do Museu de Arte de São Paulo. Tendo sido instruída na *Scuola Superiore di Architettura*, em Roma, em 1939, Lina pertencia à vanguarda política e artística ativa da Itália pós-guerra, mesmo sendo mulher e apesar de sua rebeldia, ela lutou para que seu talento fosse reconhecido. Em seu país de origem, mesmo que Lina Bo Bardi não tenha empreendido nenhum projeto substancial, ela colaborou intensamente com os debates teóricos sobre arquitetura que aconteceram, em sua maioria, nas páginas do *I Quaderni di Domus*, de Gio Ponti.

Lina começou a trabalhar com edificações nas páginas de revistas italianas, dentre as quais *Domus* era a mais renomada. Sua teoria funcionou exatamente como um tipo de material construtivo que não poderia ser separado de sua prática. Neste artigo, analiso seus textos e seu projeto para o Centro de Recreação SESC Pompeia (1977-1986), em São Paulo. O que revela seu envolvimento declarado com a "cultura popular" (que eu defendo ser diferente da influência tradicional na arquitetura modernista brasileira, representada por Lúcio Costa), bem como sua proximidade com as ideias do filósofo e político italiano Antonio Gramsci e a estética matérica do movimento italiano *Arte Povera*. Ao trazer Gramsci para a discussão, eu não pretendo impor uma percepção ocidentalizada da obra de Bo Bardi no Brasil. Ao contrário, acredito que as duas geografias, a Itália (ou melhor, a prisão italiana) dos anos 1920 e 1930, onde Gramsci está escrevendo, e o Brasil da segunda metade do século XX, onde Lina está trabalhando, compartilham muitas peculiaridades, principalmente seu caráter de periferia. A predileção dela pela simplificação que ela encontrou na arquitetura popular do dia-a-dia, o *nazional popolare* no senso Gramsciano, a levou ao reuso dos espaços empregados para o projeto do SESC, ao invés da demolição do edifício. Ao ressignificar a arquitetura industrial do lugar, sua prática propôs – já desde sua restauração do antigo complexo Solar do Unhão – a arquitetura como um meio de construir um consenso, ao invés de um instrumento para criar outra realidade por meio da coerção.

A Teoria de Arquitetura de Lina Bo Bardi

Sendo arquiteta modernista, Bo Bardi, seguindo sua mudança da precisão Miesiana, não enraizou o modernismo na abstração, mas nas formas rurais de arte e nas construções vernaculares populares. A partir daí, ela redimiou mais a habilidade de simplificar do que seus aspectos populares. "O legado do modernismo – ela nos lembra – instilava na arquitetura a equação CLIMA, MEIO AMBIENTE, SOLO, VIDA, uma equação que havia florescido, com um primitivismo maravilhoso, na mais espontânea das formas arquitetônicas: a arquitetura rural" (BO BARDI, 2013, p. 21, grifo da autora, tradução nossa).

"Rural", "primitivo" e "vernacular" são todos adjetivos que redirecionam para visões estereotipadas da cultura e da arte popular brasileiras. A força produtiva da cultura popular brasileira é bem conhecida: só precisamos pensar sobre a importância do *samba*, um gênero criado principalmente nas *favelas*, e sua influência profunda na música considerada de mais alto nível, tal como a *bossa-nova*. O mesmo ocorre com a arquitetura brasileira. Como Bo Bardi afirmava, "sua origem não é a arquitetura dos Jesuítas: ela vem do abrigo de acácia e argamassa do homem solitário, construído laboriosamente dos materiais da floresta, ela vem da casa do seringueiro, com seu piso de madeira e sua cobertura de palha" (BO BARDI, 2013, p. 37, tradução nossa). Essas eram as fontes de inspiração da arquiteta.

O SESC Pompeia

Nesse sentido, o trabalho de Bo Bardi para o SESC Pompeia parece esclarecedor (Fig. 1 e 2). O SESC era um espaço cultural democrático nascido da reutilização de um complexo, que foi ressignificado como um centro cultural e de lazer para o uso das pessoas. Ele "foi instruído por uma *architettura povera* – uma arquitetura pobre, não no sentido de empobrecido, mas no sentido artesanal, de alcançar o máximo de comunicação e dignidade com meios mínimos e humildes"² (BO BARDI, 2013, p. 98, tradução nossa). No projeto do SESC, Bardi teve que lidar com uma construção já existente, que ela pretendia preservar (Fig. 3). A fábrica existente fora construída seguindo o design típico inglês do início da industrialização europeia, portanto a rua interna foi mantida como a espinha dorsal do complexo, enquanto as antigas edificações foram transformadas em áreas sociais para encontros, exposições, representações teatrais e refeições³ (Fig. 4).

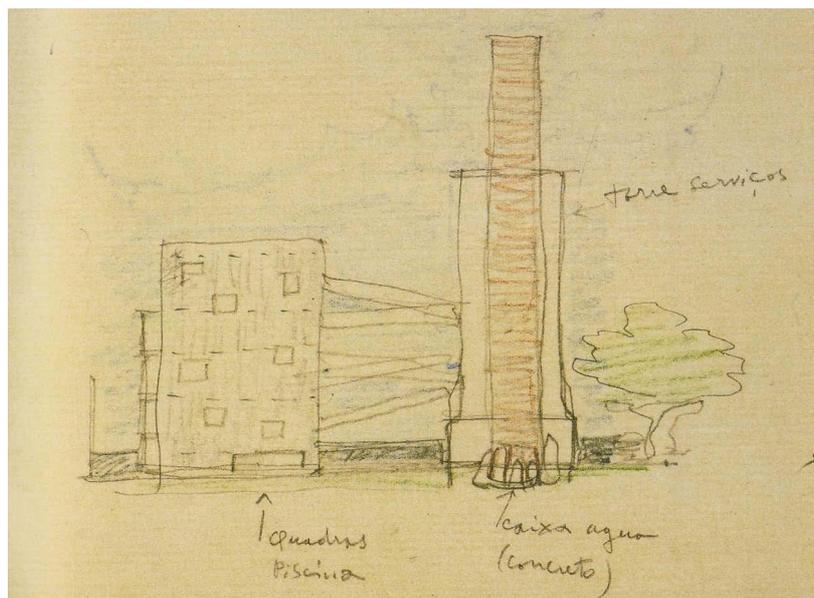


Fig. 1: Lina Bo Bardi, esboço com elevação do centro de esportes, SESC Pompeia, 1985. Fonte: Oliveira (2006).

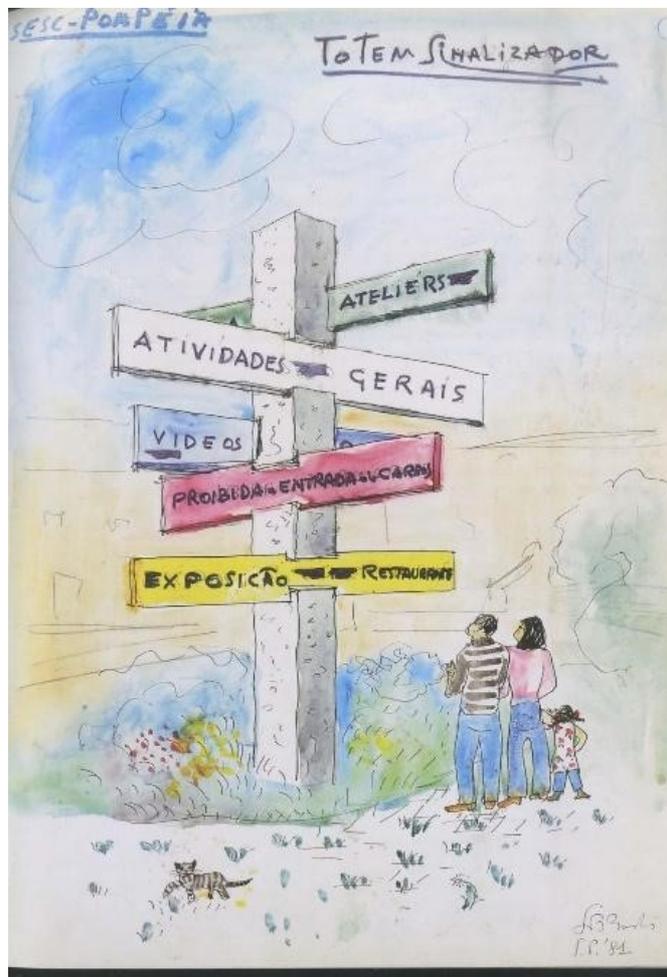


Fig. 2: Lina Bo Bardi, Totem de sinalização para o SESC Pompeia. Aquarela, 1981. Fonte: Oliveira (2006).

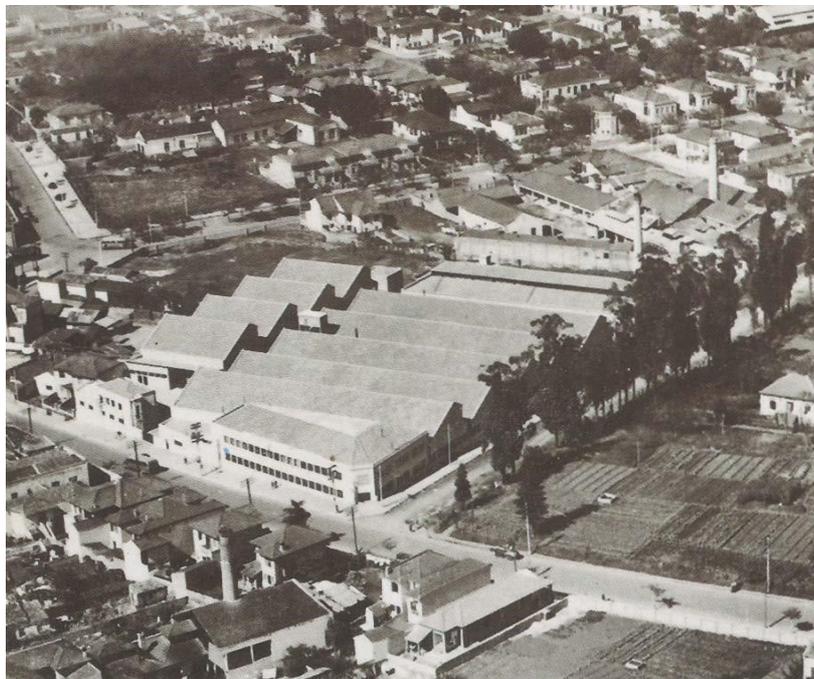


Fig. 3: Vista do complexo na década de 1940. Fonte: Carvalho Ferraz (1994).



Fig. 4: Vista do complexo depois da intervenção de Lina Bo Bardi. Fonte: Carvalho Ferraz (1994).

Os edifícios que completam o design são três blocos isolados de concreto (Fig. 5). Eles tinham a solidez de fortalezas, construídos no estilo das construções militares brasileiras. O primeiro edifício, um prisma estrutural regular, hospedou uma piscina de natção e quadras de esportes. O segundo, conectado ao primeiro por passarelas de concreto protendido, foi usado para provadores e salas de exercícios. Um cilindro alto contendo o reservatório de água completa o complexo.



Fig. 5: Vista das três novas construções do SESC Pompeia. Fonte: Oliveira (2006).

Um profundo senso de perda reside na obra de Bo Bardi, uma característica que parece inseparável de sua tarefa como arquiteta desde a construção dos seus três novos blocos do SESC. Esses edifícios, apesar de serem privados de todos os detalhes sofisticados, são marcados por gestos fortes: conectar os dois blocos principais por meio de uma solução aérea que consiste em uma agitação desordenada de vigorosos braços de concreto (Fig. 6 e 7); ou rasgando pedaços de concreto das paredes para criar aberturas irregulares inspiradas nas cavernas pré-históricas (funcionalmente justificadas pelo requerimento de ventilação cruzada para as quadras de esportes) ao invés de recortar janelas (Fig. 8 e 9).



Fig. 6: SESC Pompeia, São Paulo, detalhe dos corredores. Fonte: Oliveira (2006).

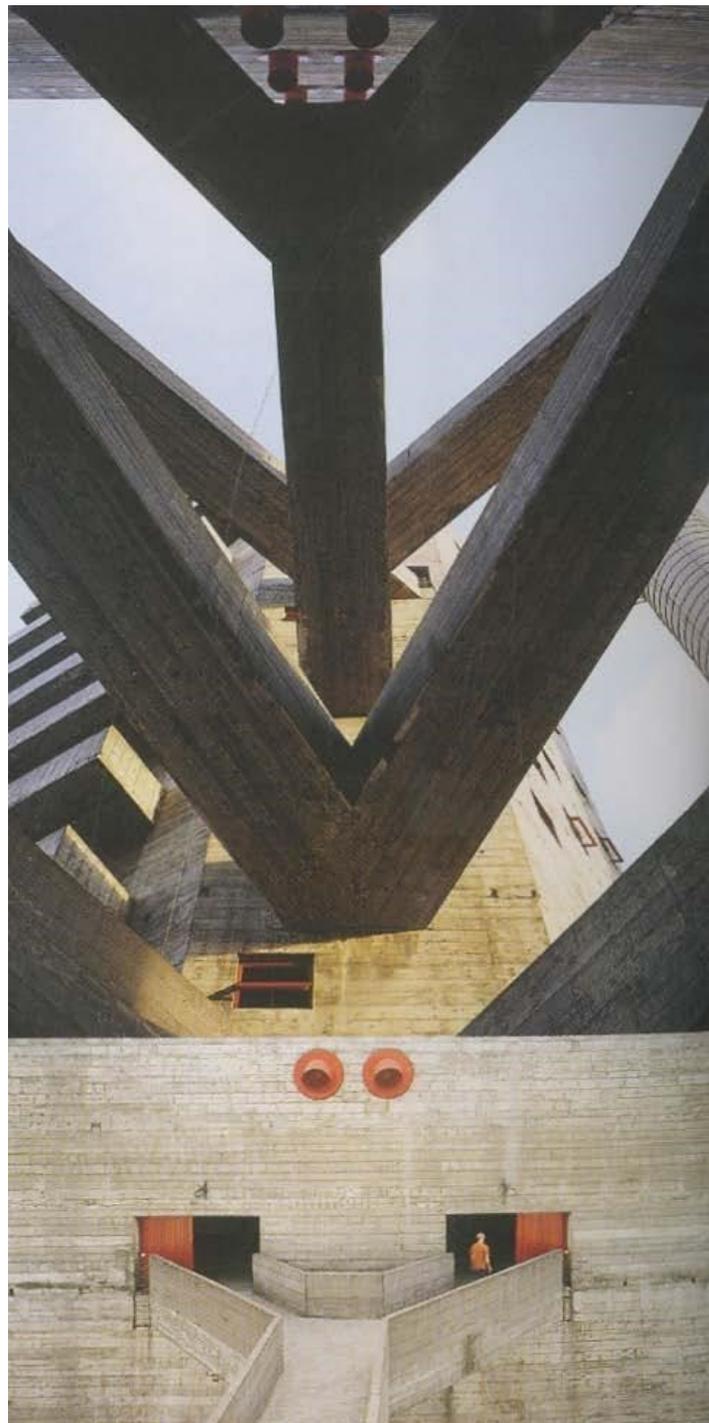


Fig. 7: SESC Pompeia, São Paulo, detalhe dos corredores. Fonte: Oliveira (2006).

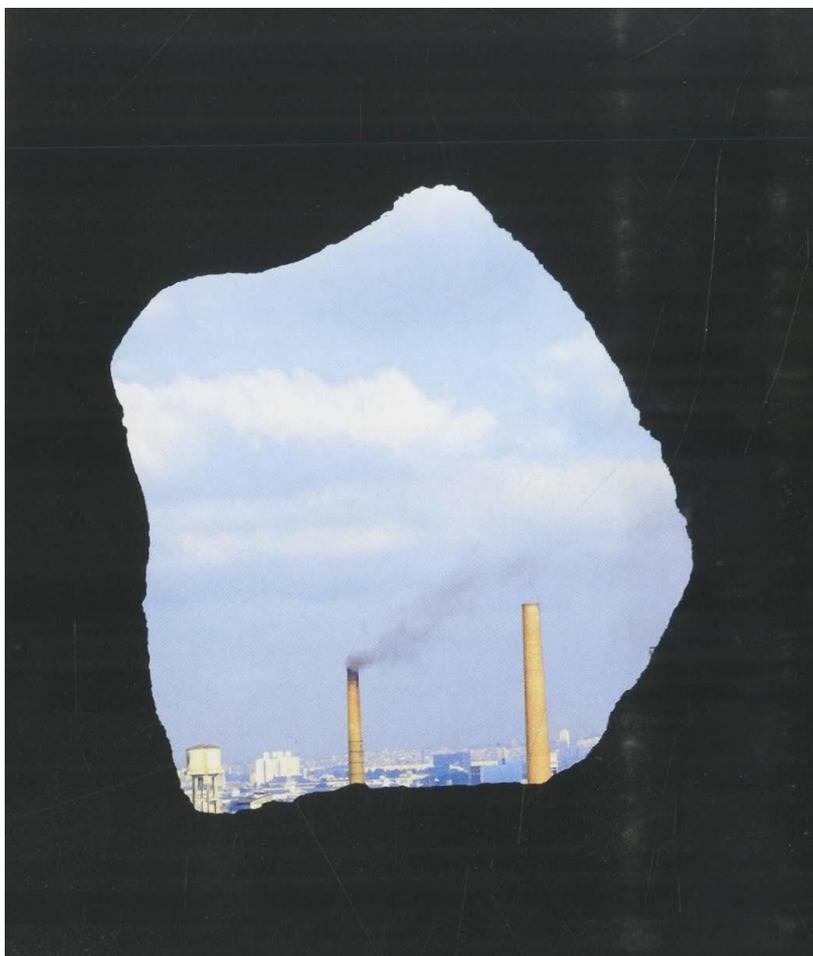


Fig. 8: SESC Pompeia, São Paulo, detalhe da abertura da janela. Fonte: Gallo (2004).

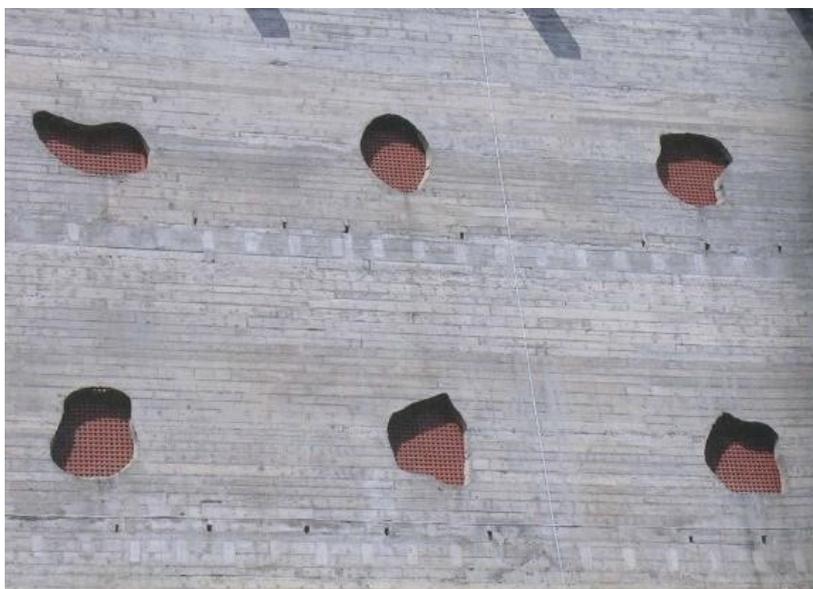


Fig. 9: SESC Pompeia, São Paulo, janelas. Fonte: Gallo (2004).

O que emerge da abordagem de Bardi do vernacular é seu uso das diferentes fontes, que tornam sua prática de arquitetura um esforço único na cena brasileira. Pompeia, o bairro onde está localizado o complexo para o projeto SESC, nos lembra a Itália, um país distante que permaneceu presente em cada traço do desenho e na restauração e revitalização da antiga construção. O que ocorre tanto no eco de Pompeia quanto em suas conotações à classe trabalhadora, que foram encontradas também em muitas periferias das cidades industriais italianas no período do pós-guerra, que a arquiteta testemunhou com seus próprios olhos. Visto que, embora seja verdade que as operações de Lina Bo Bardi tenham um toque muito pessoal e que sua arquitetura (como Zeuler Lima demonstra em seu relato extremamente detalhado e apaixonado da vida de Lina) seja profundamente influenciada pelos debates intelectuais de que ela participou durante sua estadia no estado brasileiro nordestino da Bahia, não se pode esquecer que seus laços profundos com a Itália a conscientizaram da inegável intimidade das ruínas e de sua necessária preservação.

Conexões Históricas: Lúcio Costa, Le Corbusier e Arte Povera

A fim de compreender a posição de Bo Bardi no vernacular, é crucial situá-la no diálogo com uma das figuras principais da arquitetura e do urbanismo brasileiros do século XX, Lúcio Costa, a quem ela admirava profundamente. Costa, o pai do plano urbanístico de Brasília, curiosamente começou sua carreira na cena neocolonial inspirada pelo Barroco de Aleijadinho. O momento neocolonial de Costa – alguns projetos de casas construídas no Largo do Boticário, no Rio de Janeiro – foi relativamente curto. Aparentemente terminou em 1924, com sua viagem para Diamantina, no Estado de Minas Gerais.

[Em Diamantina,] o choque entre a arquitetura civil do Brasil colonial, vista ao vivo, com a obra que ele tinha produzido até então teve um efeito profundo sobre ele. De fato, essa "revelação" foi tão poderosa que formou o embrião do desconforto que começou a incomodá-lo, forçando-o a buscar aspectos mais modernos do "seu próprio" tempo (COSTA, 2002b, p. 55, tradução nossa).

Assim que emergiu de seu projeto de 1936 para o Ministério da Educação e Saúde Pública, Costa encontrou inspiração para uma nova arquitetura alinhada com os avanços tecnológicos e modernos de seu tempo no funcionalismo dos primeiros trabalhos de Le Corbusier. O próprio Costa lembrou do conflito que empregar a arquitetura neocolonial na modernidade lhe causou: mesmo no Brasil, "a vívida força dominante da era industrial começou a determinar o novo caminho a seguir, tornando obsoleta a experiência tradicional acumulada nas fases lentas e dolorosas da Colônia e do Império" (COSTA, 2002a, p. 107, tradução nossa). Não obstante, seguindo a análise de James Holston (2004) sobre o elemento de tradição em Lúcio Costa, acredito que, se olharmos para seus primeiros projetos modernistas ou mesmo para o plano urbanístico de Brasília, podemos entender a transição do neocolonial para o modernismo como uma espécie de operação antropológica – alinhada com o Manifesto Antropófico de Oswald de Andrade, de 1928 – ao invés de uma quebra drástica.

A tradição, especialmente aquela do Brasil colonial, esteve presente em duas fases cruciais da mudança cultural do país em direção à modernidade: o modernismo literário e artístico de São Paulo dos anos 1920 e os trabalhos de Costa com a Escola Carioca de Arquitetura⁴. Como lembra Silvano Santiago (2001, p. 96) "O discurso de tradição foi catalisado pelos primeiros modernistas e bem no início do movimento: desde 1924, com a viagem dos modernistas de São Paulo a Minas Gerais". Consequentemente, duas viagens a Minas Gerais foram decisivas para a conclusão de duas operações modernistas brasileiras. Por um lado, a viagem de Costa a Diamantina foi fundamental em sua decisão de que um estilo modernista para o Brasil poderia ser inspirado não apenas pela experiência neocolonial, mas precisava emergir com funcionalismo. Por outro lado, os modernistas de São Paulo, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, que foram afetados pelos princípios futuristas da crença na máquina, precisavam ir a Minas a fim de redescobrir o passado histórico nacional corporificado pelo Barroco do século XVIII da cidade. A obra de Lina Bo Bardi pode então ser entendida como outro fator crucial na construção de um tipo de modernidade brasileira, que foi definida pela presença da tradição. Contudo, sua prática também esteve cheia de traços únicos. Bardi dialogou com a tradição, mas uma peculiar. Ela não estava interessada no patrimônio colonial do Brasil, mas nas marcas deixadas pelos brasileiros na tradição.

O escasso interesse de Bo Bardi no projeto de casas privadas nos lembra de sua paixão por uma arquitetura para as pessoas e inspirada por elas. Seus projetos principais e mais importantes foram construções que hospedaram espaços para o uso do público: o MASP e o SESC Pompeia. Sua obra foi influenciada pelo estilo das fortalezas e das casas comuns brasileiras, bem como por projetos de casas italianas, como aquelas construídas por Luigi Piccinato, nos anos 1940. Além disso, as ideias de Le Corbusier tiveram uma grande influência em sua visão de arquitetura. Em seu artigo, "Na América do Sul: o que está acontecendo depois de Corbu⁵" (1967), em resposta a um ensaio de C. Ray Smith, publicado na *Progressive Architecture*, Bo Bardi salientou a importância do legado de Le Corbusier na América do Sul, particularmente depois de sua viagem à Argentina e ao Brasil, em 1929. "O fato de que Le Corbusier fora convidado a vir para uma América do Sul subdesenvolvida em uma época em que ele estava sendo ignorado ou menosprezado nos países desenvolvidos, e de que ele exerceu uma enorme influência aqui, é importante em termos de uma avaliação crítica do potencial de definir uma visão cultural para a América do Sul" (BO BARDI, 2013, p. 79, tradução nossa).

Os jovens arquitetos da Escola Carioca, liderados por Lúcio Costa, haviam conseguido criar uma síntese complexa. Eles haviam mesclado os princípios e as tradições da arquitetura barroca e da arquitetura colonial, por um lado, com a força e a sinuosidade asfixiantes da paisagem, e por outro lado, com os cinco princípios de Le Corbusier e seu discurso moderno⁶. Em vez disso, Lina Bo Bardi decidiu ir um passo além. No final da década dos anos 1950, quando Brasília estava fechada para sua inauguração e os olhos do mundo estavam voltados para essa manifestação retumbante da arquitetura nacional, Bo Bardi penetrou o sertão nordestino – uma região seca e miserável – na busca por nova inspiração para sua arte, em um empreendimento que ela mesma chamou de "investigação antropológica".

A arquiteta buscava introduzir o vernacular na linguagem do modernismo e no funcionalismo Corbusiano, assim como a Arte Bruta de Dubuffet foi direcionada à introdução de um *schmürz* nos palácios da cultura⁷. Outra vez, no caso de Bo Bardi, a cultura não se apropriou do vernacular; o último que mudou a primeira, não apenas

produzindo uma crise - o que produziu -, mas também alterando a cultura, criando então algo novo: a *architettura povera* corporificada pelo SESC Pompeia. No sertão nordestino, Bo Bardi buscou os aspectos práticos da cultura, as vidas diárias das pessoas e aqueles projetos de casas que ela havia visto na Itália pós-guerra. Ela não estava buscando pelo legado do barroco que inspirou Lúcio Costa, mas, ao contrário, pela casa do homem comum: ela buscou pelo áspero e pela pedra ao invés de diamantes. Voltando a seu artigo sobre o legado de Le Corbusier na América do Sul, ela nos apresenta sua posição sobre as várias nuances do vernacular.

A Nova Onda [na arquitetura brasileira] deveria ser entendida menos como uma superação dos valores Corbusianos e mais como uma tentativa de encontrar um caminho para longe de um monopólio industrial desumano. Mas o que o editor americano falhou em notar foi o perigo do "folclore" inerente a sua tentativa, que sumariamente suprime o legado de um movimento

maior, que, quando suas dimensões verdadeiras são compreendidas, oferece os únicos meios que temos para avançar para uma nova arquitetura – uma arquitetura que usa instrumentos racionalistas para medir a experiência de estruturas “não-perfeitas” e “células agrupadas” (BO BARDI, 2013, p. 79-80, tradução nossa).

Ela se referia a uma arquitetura que se movimentasse para além do racionalismo sem descartá-lo, com a finalidade de chegar à pureza de forma por meio da não-perfeição de sua *architettura povera*. Bo Bardi embarcou em uma jornada “matérica”, ideológica e humana. Era “matérica” no sentido do termo em Gio Ponti – com quem ela colaborou nas páginas de *I Quaderni di Domus* durante seus anos em Milão -, meditação sobre o papel do arquiteto:

O arquiteto, o artista não deveria participar do culto do material belo; nada poderia ser menos espiritual, nada é mais material do que o material belo. Palladio operava com materiais modestos. O material belo é o mesmo para todos. Criar beleza com um material modesto, no entanto, é para poucos. O material belo, então, não existe. Só existe o material certo (PONTI, 2008, p. 119-120, tradução nossa).

O que pode ser menos modesto do que criar beleza com concreto armado? A modéstia do material inevitavelmente me conduziu a estabelecer outra conexão, esse período com o movimento italiano da *Arte Povera*, cujo apogeu durou desde a segunda metade da década de 1960 até a primeira metade da década de 1970.

No manifesto, “*Arte Povera: Notas para uma Guerilha*”⁸, o crítico Germano Celant (1967) utilizou pela primeira vez o nome *Arte Povera* para se referir aos artistas que corporificaram a criatividade livre e um humanismo novo em oposição aos artistas que representavam o sistema (Op, Pop Art). A *Arte Povera* expressava a recuperação inesperada de uma experiência artística inspirada pelo humanismo. Tentava mostrar o mundo em que a arte e a realidade fossem forjadas juntas e pertencessem uma a outra desde seus primórdios. O humanismo da *Arte Povera* baseava-se no uso de materiais pobres não por razões nostálgicas e regressivas, mas por transmitir uma afirmação poética com meios simples.

A origem da expressão *Arte Povera* inevitavelmente traz à mente o adjetivo “pobre”, na cena econômica. Contudo, graças ao legado de São Francisco de Assis, o italiano pode ser o único idioma no mundo que dá um significado positivo ao adjetivo “pobre”; é um significado que escapa à dimensão econômica do termo e posiciona a pobreza nas esferas de espiritualidade, filosofia e estética. Como o crítico italiano Giovanni Lista afirma,

a conexão com a cultura Franciscana aparece na renúncia ao incômodo inerente ao trabalho fossilizado, finalizado [...]. As noções ambíguas Franciscanas de simplicidade e pobreza coincidiam perfeitamente com a atitude dos artistas Poveristas: eles baniram a sofisticação supérflua, usaram uma linguagem direta e econômica, sem artificialidade⁹ (LISTA, 2006, p. 28, tradução nossa).

Basta olhar para os buracos na fachada do SESC para ser lembrado dessa mesma condição não-polida, uma solução que em Bo Bardi não foi acidental, mas supostamente procurado. Ao não ser apenas expressiva, decorativa ou irracional, seu uso do concreto não pode ser relacionado com o Brutalismo, como pode-se inicialmente pensar. As práticas arquitetônicas de Bardi, ao contrário, buscavam um emprego funcional e racional do material.

A conexão entre a Arte Povera e Lina Bo Bardi vai além do uso de materiais “pobres”. Ao visar momentos únicos de criação, escapando então da serialização vinculada à cadeia capitalista de produção, ambos buscam por uma prática artística que critica o capitalismo. Incorporada em tais tentativas, também há uma intenção comum de desfazer hierarquias ao transformar o espectador em um participante ou coautor da obra de arte¹⁰. O que pode ser dito das pinturas-espelho de Michelangelo Pistoletto, bem como da interatividade que informa o SESC Pompeia. Um exemplo dessa interatividade é representado pelos assentos de madeira do teatro, que criaram o efeito de distanciamento e, ao mesmo tempo, envolvimento da plateia, em vez de simplesmente convidá-los a sentarem-se (Fig. 10).

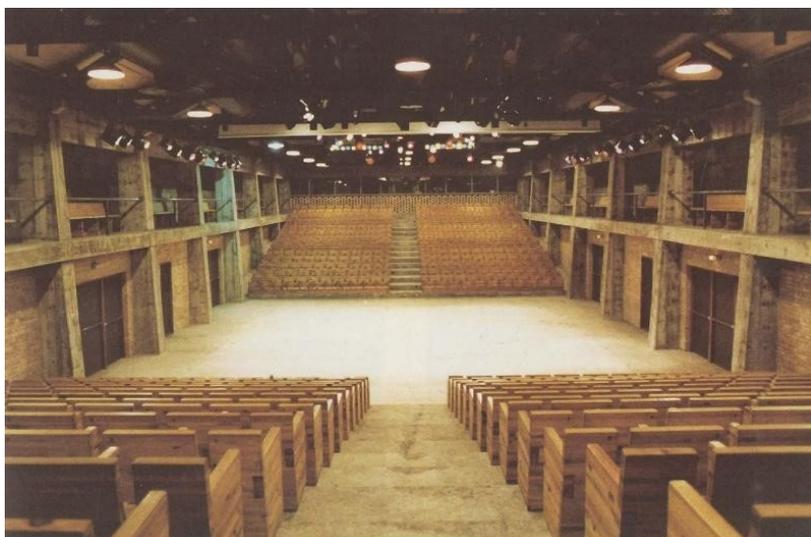


Fig. 10: Teatro do SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: Carvalho Ferraz (1994).

A Conexão com Gramscian: a Práxis de Lina

Tendo em mente a tendência de Bo Bardi ao vernacular, enriquecida por seu intelectual em relação com o modernismo brasileiro e os valores compartilhados com o movimento italiano *Arte Povera*, como seria possível para uma arquiteta estrangeira ser a responsável por recuperar a tradição brasileira da construção popular? A resposta é construída sobre uma conexão tríplice, vinculando sua teoria de práxis arquitetônica à filosofia de práxis de Antonio Gramsci. Pode-se dizer que pode ser controverso vincular Lina a um dos fundadores do Partido Comunista italiano: estudiosos têm criticado sua posição no Fascismo italiano por causa das relações que seu marido, Pietro Maria Bardi, tinha mantido com o regime de Mussolini antes de seu casamento. No entanto, parece ser uma razão muito pouco convincente. Além do mais, acredito que o fato de que seus mentores da Escola de Arquitetura em Roma, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, foram membros do partido Fascista não faz dela uma fascista. De qualquer modo, minha conexão entre Gramsci e Bo Bardi não é política, não é baseada em conteúdo ou nas instâncias explícitas em que a arquiteta cita o filósofo – que são muitas. Ao contrário, essa conexão recai sobre um método compartilhado que considera a práxis tão importante quanto a teoria.

Para Gramsci, o Marxismo é uma filosofia da práxis (um processo por meio do qual a teoria é decretada, praticada e encarnada) que define a história pela vontade humana. Da mesma maneira, o conceito de arquitetura de Lina Bo Bardi está longe de ser meramente teórico; está muito mais relacionado a um uso prático da disciplina, como é conhecido em seus escritos sobre as construções romanas do pós-guerra. Aqui ela elogia o uso daquelas edificações pelo povo e afirma que “o fato de que esses núcleos não eram habitados apenas por ‘artistas’, mas também por pequenas famílias ou trabalhadores, nos diz que essa ‘arquitetura moderna’, que é tão teórica, tão difícil de adaptar à ‘vida prática do dia-a-dia’, está começando a transitar em direção à realidade comum” (RUBINO, 2009, p. 45, tradução nossa). Ainda mais explícita é sua afirmação de que “a teoria está relacionada à prática, sendo que a prática é demonstrada racionalmente e necessariamente por meio da teoria, enquanto a teoria é mostrada como realista e racional por meio de sua prática” (BO BARDI, 2013, p. 49, tradução nossa).

Primeiramente, Bo Bardi, alinhada com Gramsci, atribuía um valor produtivo para a cultura, se distanciando assim da consideração do Marxismo ortodoxo sobre a estrutura econômica como produtora exclusiva de valor. Em segundo lugar, o tipo de cultura que era considerada produtiva tanto por Bo Bardi quanto por Gramsci era a *nazionale popolare*, o vernacular, a cultura diretamente ligada ao povo, porque uma “humanidade ‘autêntica, fundamental’ pode significar concretamente, no campo artístico, somente uma coisa: ‘historicidade’ que é o caráter nacional-popular do escritor” (GRAMSCI, 1975, p. 2247, tradução nossa). Por último, tanto Bo Bardi quanto Gramsci estavam cientes de que essa cultura precisava da ação de um intelectual orgânico a fim de ganhar importância. Um intelectual se torna orgânico, Segundo Gramsci, por meio de uma relação dinâmica com o grupo social. Quando esse processo ocorre, os valores do grupo social são compartilhados pelo intelectual, enquanto, simultaneamente, o grupo social entende seus próprios valores por meio da reflexão do intelectual. Para Bo Bardi, o estilo vernacular também necessita de uma arquitetura orgânica. Ao escrever sobre a cultura na Itália, Gramsci lamentou a ausência de uma literatura popular, devido ao

lapso do consenso na concepção de mundo entre os ‘escritores’ e o ‘povo’, ou seja, os sentimentos do povo não são vividos pelos escritores como seus, tão pouco os escritores possuem uma função de “educação nacional”, ele não se importavam nem se importam com a questão de ELABORATING os sentimentos do povo depois de tê-los revivido e tomado para si (1975, p. 2114, tradução nossa).

A literatura popular italiana, cujas raízes podem ser encontradas no *nazionale popolare*, precisavam das ações de escritores orgânicos aos valores do povo, assim como a arquitetura popular de Bo Bardi requeria a realização de uma arquiteta orgânica para espalhar seu significado.

Em seu *Cadernos do Cárcere*¹¹, Gramsci propõe uma nova literatura baseada no povo. A premissa da nova literatura – ele salienta – “não pode ser popular em um sentido histórico-político: ela deve trabalhar o que já existe [...] deve estar enraizada no húmus da cultura popular tal como é, com seus gostos, suas tendências etc., com seus mundos moral e intelectual, ainda que este seja subdesenvolvido e convencional” (1975, p. 1822, tradução nossa). Bo Bardi fez com a arquitetura o que Gramsci sugeriu para a literatura. Seu papel como uma arquiteta era criar uma linguagem que estava “enraizada no húmus da cultura popular”. Não era a cultura pop no sentido de Andy Warhol, mas cultura do povo, aquela dos trabalhadores, dos artistas, da vida cotidiana. A arquiteta não criou uma utopia Marxista, mas um lugar social real, um espaço de encontro para todos. Consequentemente, ela pergunta; “O arquiteto moderno – como construtor de cidades, vizinhanças e habitação popular – não é um combatente ativo na área da justiça social?” (BO BARDI, 2013, p. 58, tradução nossa). Bo Bardi era – pegando emprestadas as palavras de Gramsci – uma arquiteta que, por meio de uma relação orgânica com a classe trabalhadora, criou um estilo baseado nos valores dos trabalhadores e nas casas dos trabalhadores. Ao construir um complexo profundamente embebido naqueles valores, Bo Bardi ajudou a divulgar a cultura e a arquitetura dos trabalhadores na sociedade como um todo. Como Olivia de Oliveira nos lembra, o trabalho de Bo Bardi era tático: “Bo Bardi chamou o complexo do SESC de ‘cidade cultural’ [...] significando tanto uma fortaleza para a defesa da cidade como um espaço de ataque” (2003, p. 208, tradução nossa). O SESC é a culminação de sua práxis, uma pela qual ela “elaborou o que já existe”, e onde ela criou consentimento pela ressignificação em vez da revolução. Dessa forma, ela pretendia subverter a ideia burguesa de prazer pelo uso da linguagem popular de arquitetura.

A arquitetura de Bo Bardi ainda é outra demonstração da produtividade da teoria de práxis de Gramsci em contextos pós-coloniais, construindo uma ligação entre a Itália sulista que absorveu a filosofia em *A Questão Sulista*¹² e o sul do mundo. Contudo, uma última questão nos interessa. Por que uma arquitetura Gramsciana poderia acontecer no Brasil e não na Itália? Por um lado, no Brasil, Bo Bardi se beneficiou da condição que Georg Simmel (1950) atribuía ao estranho, aquela que é tanto interna quanto externa. Essa condição permitiu que ela alcançasse um tipo de entendimento que, às vezes, foge a arquitetos nascidos e criados em países onde trabalham. Além disso, as tentativas na arquitetura italiana dos anos 1970 não estavam em sintonia com os interesses de Bo Bardi. “Quando a única virtude da tecnologia está em sua aparência externa, ela torna-se uma mera decoração – como é o caso da arquitetura italiana moderna, especialmente do norte da Itália, que se baseia

inteiramente na novidade por causa da novidade, na estranheza por causa da estranheza – em coisas que podem satisfazer os olhos, mas não o coração ou a mente” (BO BARDI, 2013, p. 52, tradução nossa). Ao contrário, o Brasil foi o lugar onde ela pode experimentar sua prática para além da arquitetura da bomba-H e do avião a jato.

No SESC Pompeia, a arquiteta teceu múltiplos fios para criar um lugar poroso, uma estrutura do produto da preocupação de vida de Bo Bardi, com o funcionalismo e a beleza da linha simples da arquitetura vernacular. As paredes de concreto do SESC ou seus buracos janelas irregulares revelam um encontro entre as construções populares brasileiras, os bairros da classe trabalhadora italiana, a filosofia política, a reflexão estética e a práxis da arquitetura que se mistura em cada um, produzindo um espaço de intercâmbio para os moradores da cidade e um claro exemplo de como um arquiteto pode ajudar a criar as cidades.

Referências Bibliográficas

BO BARDI, L. **Stones against Diamonds**. Londres: Architectural Association, 2013.

CARVALHO FERRAZ, M. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. Milão: Charta, 1994.

CELANT, G. Arte Povera: Notes for a Guerilla War. **Flash Art International**, n. 5, 1967.

COSTA, L. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002a.

COSTA, M. E. **Lucio Costa**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002b.

GALLO, A. (Ed.). **Lina Bo Bardi architetto**. Veneza: Marsilio, 2004.

GRAMSCI, A. **Quaderni del carcere**. Turin: Einaudi, 1975.

HOLSTON, J. O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco. In: **Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 159-177.

LISTA, G. **Arte Povera**. Milão: Continents, 2006.

MILLIET, M. A. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

OLIVEIRA, O. Lina Bo Bardi: Toward an Architecture Without Borders. In: LEJEUNE, J.-F. (Ed.). **Cruelty and Utopia**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2003. p. 196-210.

OLIVEIRA, O. **Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PONTI, G. **Amate l'architettura**. Milano: Rizzoli, 2008.

ROSSI, A. **L'architettura della città**. Padova: Marsilio, 1966.

RUBINO, S.; GRINOVER, M. **Textos escolhidos de Lina Bo Bardi: 1943-1991**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTIAGO, S. **The Space In-Between**. Durham: Duke UP, 2001.

SIMMEL, G. The Stranger. In: WOLFF, K. H. (Ed.). **The Sociology of Georg Simmel**. Nova Iorque: Free Press, 1950. p. 402-424.

1 Música escrita por Caetano Veloso para Lygia Clark, incluída no LP Caetano Veloso, 1971.

2 A conexão com o termo italiano “*architettura povera*” é feita apenas na tradução inglesa de seus textos em português. Contudo, o elo entre as preocupações estéticas dos membros do movimento italiano da *Arte Povera* e a arquitetura de Bo Bardi vão muito além da terminologia utilizada, por isso era um elo profundamente conceitual que envolvia, por exemplo, o uso de materiais “pobres” e a atenção constante ao espectador. Outros, como Guilherme Wisnik, já têm apontado *have already* essa conexão possível baseados na tendência mútua de Bo Bardi e dos membros da *Arte Povera* para a nova estética realista. Em “Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea” (São Paulo, 2012).

3 O pioneiro de tal tipo de construção foi o engenheiro francês François Hennebique (1842-1921), que patenteou seu sistema de construção de concreto armado em 1892. Hennebique integrou elementos separados de construção, tais como uma coluna e uma viga, em um único elemento monolítico. O sistema de Hennebique foi uma das primeiras aparições no mundo do moderno método de construção do concreto armado.

4 Outra face importante do interesse de Costa pela arquitetura colonial e por sua preservação foi seu longo trabalho como chefe nacional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

5 Título original: In South America: what's happening after Corbu.

6 Durante sua carreira, Le Corbusier desenvolveu um conjunto de princípios arquitetônicos que ditaram sua técnica, chamados "Os Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura", que era mais evidentes em sua Villa Savoye. Esses pontos eram os seguintes: pilotis (a substituição de paredes portantes por uma malha de colunas de concreto armado, que suportam a carga estrutural), terraço jardim, planta livre, fachada livre e janela em fita.

7 Michel Thévoz foi o primeiro a se referir à Arte Bruta como um *schmürz* introduzido nos palácios da cultura.

8 Título original: *Arte Povera: Notes for a Guerilla War*.

9 O crítico da arte Michael Sonnabend foi provavelmente o primeiro a afirmar que "a *Arte Povera* é uma arte franciscana"

10 A conexão entre os membros da *Arte Povera* e Lina Bo Bardi com base na interação dos espectadores com a obra de arte, já havia sido brilhantemente estabelecida por Cathrine Veikos em "To Enter the Work: Ambient Art."

11 Título original: *Prision Notebooks*.

12 Título original: *The Southern Question*.