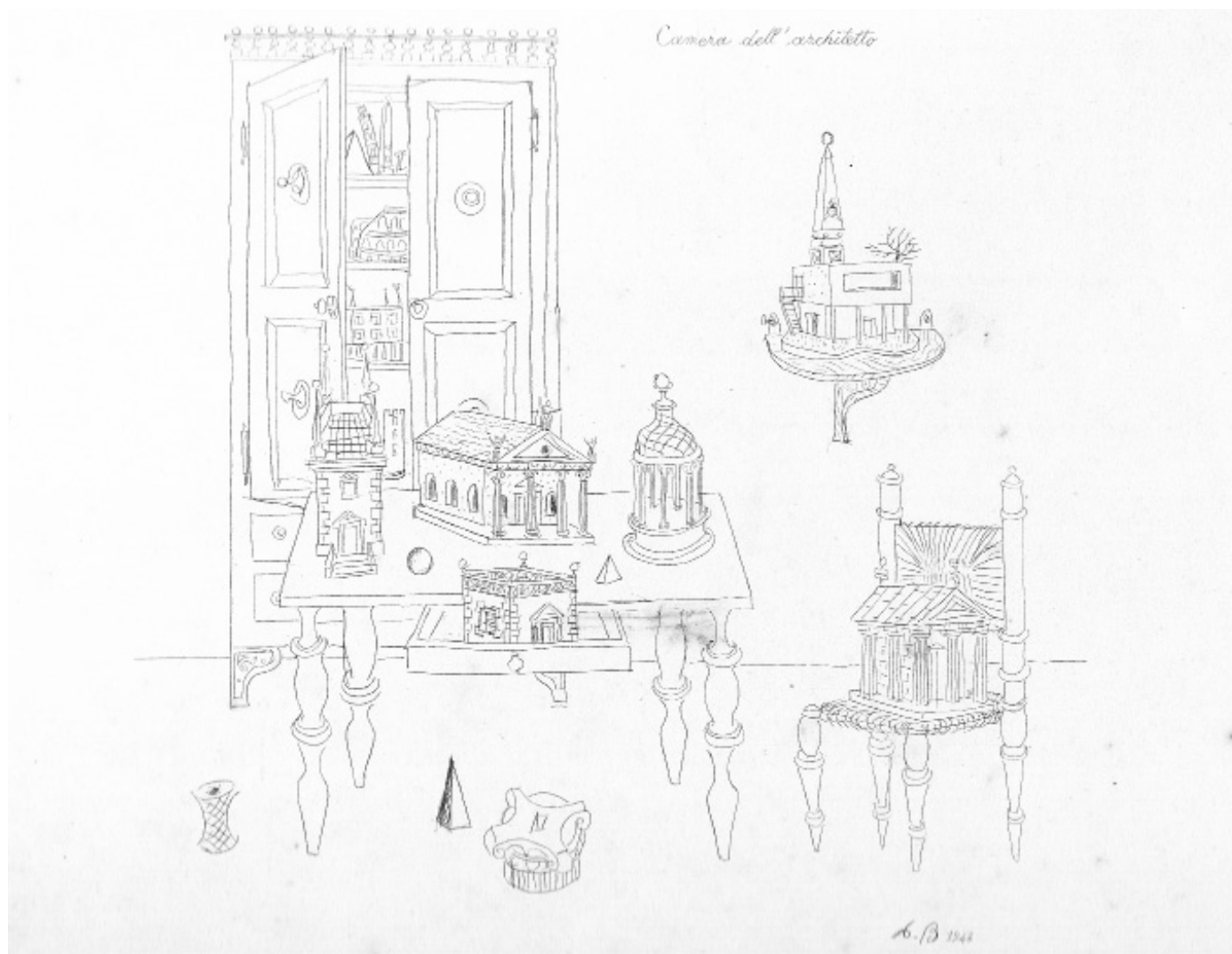


LINA BO BARDI, ENTRE MARGENS E CENTROS  
LINA BO BARDI, BETWEEN MARGINS AND CENTERS  
Zeuler de Almeida Lima

Tradução português-inglês: Zeuler de Almeida Lima



1 Desenho "La camera dell'architetto"  
Fonte: catálogo LBB, 1993.  
1 Sketch "La camera dell'architetto"  
Source: LBB catalog, 1993.

Lina Bo Bardi provavelmente teria gostado de trabalhar com *Photoshop*, o programa de edição de imagens, se o tivesse conhecido. Ela tinha jeito para o desenho e também para recortar, colar e retocar imagens. Entre os incontáveis documentos que colecionou durante toda a vida, ela guardou uma série de trabalhos do início de sua prática profissional que servem de testemunha de sua vivacidade visual e espontaneidade imaginativa. Ela costumava alterar imagens quando era ilustradora e designer gráfica para várias revistas na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, antes de se envolver com o projeto de edifícios. Enquanto muitos jovens arquitetos italianos lutavam para encontrar um emprego durante aqueles anos difíceis da segunda Guerra Mundial, ela se inclinava sobre a mesa no pequeno escritório na Via Gesù, em Milão, cuidadosamente reorganizando figuras entregues a ela pelo sócio e amigo Carlo Pagani, incluindo algumas delas com notas escritas pelo arquiteto Gio Ponti.

Sua técnica era simples e eficiente. Num tempo em que arquitetos não viajavam muito, as imagens de revistas já tinham entrado na era da rápida reproduzibilidade. Por exemplo, de um periódico sueco de decoração, Lina Bo Bardi recortou uma fotografia em preto e branco com vasos apresentados em uma exibição em Estocolmo, e sistematicamente os colou em um pedaço branco de papel. Uma vez seco, ela pintou o fundo da imagem com guache e ajustou o padrão da toalha e a qualidade da luz, criando uma nova imagem a partir da original. Na mesma folha, ela marcou as dimensões finais nas laterais das fotografias com um lembrete manuscrito ao editor e uma nova legenda anunciando que "os vasos elegantes de cerâmica tem formas novas e arrojadadas."<sup>1</sup> De outra revista de decoração, desta vez de procedência mais próxima - a Suíça - ela virou a imagem vertical de uma cozinha moderna para a horizontal, usando o mesmo método. A fotografia original focalizava, no centro, os armários personalizados de madeira. A nova imagem, modificada, conduzia os olhos do observador para as superfícies de trabalho periféricas e para os eletrodomésticos da cozinha. Lina Bo Bardi cortou o pé-direito do cômodo e literalmente estendeu os elementos horizontais, incluindo uma parede lateral e aumentando a geladeira. Algumas destas imagens emprestadas e alteradas foram usadas para ilustrar artigos na revista *Lo Stile*, cujo objetivo era educar consumidores de classe média e alta a considerar o despojamento moderno e evitar mobiliar suas casas "à moda antiga." O artigo não assinado "Semplicità" (Simplicidade), que aparece na edição de setembro de 1941, é bastante claro sobre as intenções da publicação. Ele revela as fontes visuais da

Lina Bo Bardi would probably have enjoyed working with *Photoshop*, the graphics editing program, had she known it. She had a knack for drawing and also for cutting, pasting and touching up pictures. Among the countless documents she collected throughout her life, she kept a series of works from her early professional practice that serve as witnesses to her visual keenness and imaginative spontaneity. She used to alter images as an illustrator and graphic designer for several magazines in Italy during World War II before becoming a fully fledged architect. While many young Italian professionals struggled to find an occupation during those difficult years, she leaned against the desk in her makeshift office on Via Gesù, in Milan, carefully rearranging pictures, which her colleague and friend Carlo Pagani handed to her, including a few with notes written by architect Giò Ponti.

Her technique was simple and efficient. In a time when architects didn't travel much, images and magazines had already entered the era of fast reproducibility. From a Swedish decoration periodical, Bo Bardi cut a black and white photograph of vases presented in an exhibition in Stockholm and systematically glued it to a piece of white paper. Once it was dry, she used gouache to paint over the background and adjust the table cloth pattern and light quality of the picture, creating a new image out of the existing one. On the same worksheet, she marked the exact final dimensions on the sides of the photographs with a hand-written reminder to the publisher and a new caption describing that the "elegant ceramic vases have new and bold forms."<sup>1</sup> From another decoration magazine, this time coming from a closer location - Switzerland - she changed a large vertical picture of a modern kitchen into a horizontal format by using the same method. The original image focused on the customized wooden cabinets at its center. Her modified picture moved the viewer's eyes to the peripheral working surfaces and appliances in the kitchen. She cropped the room height and literally extended the horizontal elements, which included adding a side wall and enlarging the refrigerator. Some of these images were used to illustrate articles in *Lo Stile* magazine, whose purpose was to educate upper and middle class consumers to consider modern plainness and avoid furnishing their houses in an "old style." The unsigned article "Semplicità" (Simplicity) that appears in the September 1941 issue is very clear about the publication's intentions; it reveals the visual sources from Swedish magazine *Svenska Hem* (Swedish Home), inviting the viewer, "Look at the pictures: with simple means, one can compose a corner of clear and resting intimacy [...] without exhibitionism [...] but

2 Folha avulsa da revista Innen Dekoration retocada (cozinha).  
 Fonte: Revista *Lo Stile* (Itália, 1941-2).  
 2 Cut Sheet magazine Innen Dekoration retouched (kitchen).  
 Source: *Lo Stile* Magazine (Italy, 1941-2).

3 Página com artigo "L'antico nella casa d'oggi" (provavelmente número 9 ou 10).  
 Fonte: Revista *Lo Stile* (Itália, 1941).  
 3 Article page with "L'antico nella casa d'oggi" (probably number 9 or 10).  
 Source: *Lo Stile* Magazine (Italy, 1941).

4 Página com artigo "Architettura e Natura" (provavelmente número 9 ou 10).  
 Fonte: Revista *Domus* (Itália, 1943) n.º 191, página 464.  
 4 Article page with "Architettura e Natura" (probably number 9 or 10).  
 Source: *Domus* Magazine (Italy, 1943) n.º 191, page 464.



2



3

estilística, compreendida in forma de estrutura decorativa, e il formato evan cristallizzato l'architettura dettando superficialmente, alquanto, i stili del costruir, necessità di vitalità dell'architettura moderna, conservare sempre la sperequata del mondo moderno, destrutturando, di ogni decorativismo, un SUOLO CLIMA AMBIENTE.



L'istinto primitivo del riparo che ispirò le capanne di paglia e rami, i rifugi a cava, e adesso in massicci blocchi di pietra si rinnova oggi, attraverso una evoluzione profonda, nelle architetture di cemento che, se pur rispondenti alle severe leggi di funzionalità ed essenzialità dell'architettura moderna, conservano sempre la sperequata delle forme spontanee e primordiali dalle quali derivano; quel rievocato ancora nella pietra regolarizzata, nel legno levigato quel senso di « peso » di « natura » che le fa attaccate, radicate alla terra dove sono nate, fuse con la natura, immerse in quel paesaggio architettonico: l'architettura rurale. Non parlano qui di apparenze esteriori, di fattezze regionali ma di certa architettura con l'ambiente: oppa, abbiamo in tutto il mondo una mediterranea, pura, perfezionata, coerente alla vita che vi è ripartita la casa al valore di costruzione pura stilistica funzionale, evoluzione profonda del concetto primitivo delle architetture primitive e rurali. Pubblichiamo un gruppo di case rispondenti ognuna, nell'equilibrio stilistico, a un legame profondo col paesaggio, con la vita dell'ambiente; qualcuno è « antichitettico » non rispondendo neppure alla linea di massima ai canoni della casa tradizionale, ma piuttosto, fuori il suo stile, inserendo le linee della terra, regolando i suoi il movimento delle linee e le zone di verde, in una fusione armonica, senza quella totale « separazione » della casa dalla natura ricercata dall'architettura tradizionale.

4

revista sueca Svenska Hem (Casa Sueca), convidando o observador a repensar seu repertório ao dizer: “Olhe as figuras: com meios simples, pode-se compor um canto de intimidade clara e relaxante [...] sem exibicionismo [...] mas com o mesmo gosto simples, o mesmo sentido de vida que é sinal de grande civilidade.”<sup>2</sup>

Através deste tipo de trabalho gráfico, Lina Bo Bardi transformava imagens existentes. Ela as oferecia em novos arranjos e criava novos significados. Desta forma, ela desenvolveu uma rica e diversificada prática e a habilidade para testar e reconciliar vocabulários variados durante sua vida profissional. A complexidade de seu trabalho não pode ser reduzida às sua primeira experiência com design na Itália, mas ela serve de alegoria para uma mente curiosa e uma sensibilidade aberta a justapor diferentes realidades. Reinvenção e empréstimo sem compromissos foram forças maiores por trás do seu trabalho. Bo Bardi usou um procedimento semelhante nos trabalhos editoriais que desenvolveu posteriormente no Brasil e nas instalações e exposições que organizou, colocando lado a lado objetos coletados dos mais diversos e de diferentes procedências. Mesmo seus trabalhos arquitetônicos mais experimentais, particularmente os desenvolvidos no final dos anos 1950 e nos anos 1960 demonstram como ela deliberadamente transformava as superfícies planas de volumes geométricos simples com padrões e texturas, regulares ou irregulares, de materiais orgânicos e minerais. Sua abordagem do projeto em geral contradizia o tabu de que esquemas abstratos deveriam se opor a idéias figurativas, seja no tratamento de fachadas de seus prédios como superfícies bidimensionais e gráficas ou na introdução de novos elementos visuais e formais em prédios existentes.

Bo Bardi iniciou-se na arquitetura mais guiada por uma sensibilidade visual e compositiva do que por um interesse pela história, pelas técnicas construtivas ou pela percepção espacial. Ela tinha familiaridade com princípios artísticos e compositivos desde a primeira infância, produzindo desenhos e aquarelas com alguma ajuda do pai, que era pintor dilettante. Antes de estudar arquitetura, ela cursou o Liceo Artistico na via Ripetta, em Roma, destinada a colegas interessados em seguir carreira em profissões da área visual. Esse tipo de escola preparava, como continua a fazer, estudantes planejando ingressar em escolas de arte, design e arquitetura - *accademia* ou *facoltà* - com uma educação de quatro anos. O currículo escolar de Bo Bardi tinha um programa teórico e prático intenso, com treinamento em desenho à mão livre, geometria, composição, história, pintura e princípios de projeto arquitetônico. As aquarelas, desenhos e esboços que so-

with the same simple taste, the same sense of life that is sign of great civility.”<sup>2</sup>

Through this kind of graphic work, Lina Bo Bardi transformed existing images. She displayed them in a new arrangement and created new meanings. She developed a rich and varied practice and the ability to test and reconcile diverse vocabularies along her lifetime as a designer. The complexity of her work can't be reduced to her early design experience in Italy, yet it serves as an allegory to her curious mind and sensitivity to bringing together different realities. Makeover and almost carefree borrowing were major forces behind her work. Bo Bardi used a similar procedure in the editorial works she later developed in Brazil and in the installations and exhibitions she organized with juxtaposed collected objects. Even her most experimental architecture works, particularly the projects she developed in the late 1950s and the 1960s demonstrate how she deliberately transformed the flat surfaces of simple geometric volumes with regular and irregular patterns and textures of mineral and organic materials. Her approach to design in general contradicted the taboo that abstract layouts should be at odds with figurative ideas, either in the treatment of the elevations of buildings as painting canvases or in the introduction of new visual and formal elements into existing buildings.

Bo Bardi entered architecture primarily guided by a compositional, visual sensitivity rather than by an interest in construction techniques and spatial perception. She had been familiar with artistic principles since her early childhood, producing drawings and watercolors with some guidance from her father who was a dilettante painter. Before studying architecture, she attended the Liceo Artistico on Ripetta Street in Rome, geared to teen-agers interested in pursuing careers in the visual professions. Italian Licei prepared, as they continue to do, students planning to attend art, design and architecture schools - *accademia* or *facoltà* - with a full-time, four-year high-school education. Bo Bardi's academic curriculum offered an intensive practical and theoretical program, training students in free-hand drawing, geometry, composition, painting, and principles of architectural design and history. The watercolors, drawings and sketches that survived her youth attest more directly to her visual skills than to her interest in buildings. She was not an outstanding student but she produced work with clear sense of composition, firm and balanced lines and intense color and mood contrast that were consistent throughout her life.

Even though Bo Bardi later tempered her discourse with tectonic, humane and environmental notions, she remai-

breviveram à sua juventude oferecem um testemunho mais evidente das suas habilidades visuais do que do seu interesse por prédios. Ela se dedicou ao trabalho, não sendo uma estudante excepcional para os padrões da época, mas produziu um trabalho com claro senso de composição, linhas firmes e balanceadas, cor intensa e contrastes de tom que foram consistentes durante toda a sua vida.

Apesar de Bo Bardi ter, mais tarde, alargado o seu discurso com noções humanitárias, tectônicas e ambientais, ela continuou altamente sensível à arquitetura como fenômeno visual e consciente da pluralidade de referências estéticas que a sustém. Com o tempo, ela passou a defender a idéia de que os projetistas deveriam se preocupar menos com questões de beleza e estilo que com a vida e os programas que seus projetos promovem. No entanto, a preocupação inicial com imagens nunca a abandonou. A espontaneidade transformadora com que ela desmontava e recriava imagens e objetos estava na base da sensibilidade visual que conduziu a maior parte do seu trabalho editorial e de projetos de arquitetura, objetos, cenografia e exposições. Como outros arquitetos italianos educados antes e durante a Segunda Guerra Mundial, Bo Bardi era uma arquiteta moderna, mas não tinha um pensamento limitado. Nos anos 1920 e 1930, enquanto arquitetos de vanguarda tendiam a rejeitar elementos figurativos e aderir a princípios formais e conceituais estritos, os italianos em geral operavam em um contexto cultural nuançado pelas tradições da península. Apesar de que, dos dois lados dos Alpes, os arquitetos modernos tenham resistido aos excessos do ecletismo, a Itália não dispunha dos mesmos avanços econômicos e tecnológicos de nações a Norte e a Oeste da península, inviabilizando a materialização de estéticas estritamente abstratas e industriais em grande escala. O país já estava politicamente unificado, mas era, ainda, em grande parte empobrecido e provinciano, pouco industrializado e geograficamente desarticulado nas primeiras décadas do século vinte. Além disso, a associação da enorme herança artística e arquitetônica da Itália com a descoberta e exposição etnográfica de suas tradições regionais teve importante papel nas disputas simbólicas entre os grupos mais liberais e reacionários do espectro político sobre a modernização cultural e artística italiana depois da Primeira Guerra Mundial.

O debate arquitetônico moderno na Itália emergiu como um fenômeno pluralista no final da década de 1920, num contexto de crescente nacionalismo e totalitarismo, entre desacordo estético e concessões políticas. Esse debate não só ganhou espaço comparativamente tarde como também se deu às margens de mudanças mais

ned highly conscious of architecture as a visual phenomenon and of the plurality of aesthetic references that support it. She grew to believe that designers should be less concerned with questions of beauty and style than with the life and programs their projects promote, but her awareness of images never abandoned her. The transformative spontaneity with which she pulled apart and recreated images and objects is at the core of the visual sensitivity she brought into most of her broad-ranging work in publishing, architecture, objects, stage, and exhibition design. Like other Italian architects trained before and during World War II, Bo Bardi was a modern architect but not a narrow-minded thinker. While progressive European architects in the 1920s and 1930s tended to reject ornaments and adhere to strict conceptual and formal principles, Italian architects operated in the context of much more nuanced culture. Despite the fact that on both sides of the Alps designers resisted the excesses of eclecticism, Italy didn't provide the same economic and technological advances available in nations North and West of the peninsula to materialize strictly non-figurative and industrial aesthetics in a large scale. The country was politically unified, but still mostly impoverished and provincial, little industrialized, and geographically disconnected in the first decades of the twentieth century. Moreover, Italy's enormous artistic and architectural heritage along with the ethnographic discovery and exposure of its regional traditions played an important role in the symbolic disputes about Italian cultural and artistic modernization after World War I to the left and to the right of the political spectrum.

The Italian modern architectural debate emerged as a pluralistic phenomenon in the late 1920s, in a context of increasing nationalism and totalitarianism and between aesthetic disagreement and political compromise. Not only did it take place comparatively late, it also happened in the margins of more progressive changes happening among its European neighbors even though they didn't derive from a unified theoretical approach. The peninsula was still considerably isolated and the scarce contacts with the rest of the continent were restricted by the regime's cultural protectionism concentrated in Rome.<sup>3</sup> The lack of consensus about the directions presented by the European *avant-gardes* and about the significance of rationalism and functionalism and the role of tradition in a unevenly industrialized country gained ambiguous reinterpretations if not creative misunderstanding in the minds of Italian architects. Modern architecture fulfilled a desire for change, but these historic circumstances distanced the Italian movement from progressive social-democratic aspirations. With

progressistas promovidas por seus vizinhos europeus, mesmo que sem uma abordagem teórica unificada. A península ainda era consideravelmente isolada e os escassos contatos com o resto do continente europeu eram restritos devido ao protecionismo cultural do regime fascista concentrado em Roma.<sup>3</sup> A falta de consenso sobre as direções e sobre o significado do racionalismo e do funcionalismo apresentada pelas vanguardas européias e o papel da tradição em um país ainda não plenamente industrializado geraram reinterpretações ambíguas - se não mal-entendidos criativos - no pensamento dos arquitetos italianos. A arquitetura moderna preenchia um desejo de mudança, mas essas circunstâncias históricas, em geral, distanciaram o movimento italiano das aspirações social-democratas. Com poucas exceções, a estética e o escopo político das vanguardas italianas ficaram limitados à experimentação formal e ao planejamento estatal, tendo estado os arquitetos frequentemente voltados para questões mais socialmente exclusivas e politicamente convencionais.

No momento em que Bo Bardi estudava no Liceu Artístico no início dos anos 1930 e na Escola de Arquitetura na segunda metade daquela década, Roma era o centro de um acalorado debate artístico. Duas questões tornaram-se intimamente correlacionadas nesse processo: a associação com a lógica racional da objetividade científica e da produção industrial; e a negociação com as tradições italianas. A controvérsia estilística crescente e a pluralidade na arquitetura moderna italiana terminaram por obscurecer o consenso político ao redor da ascendência do regime de Mussolini, que promoveu uma expansão na construção e, paradoxalmente, beneficiou enormemente arquitetos de diferentes linhas estéticas. Consequentemente, essas disputas, o relativo isolamento e a situação política e econômica do país afetaram diretamente o discurso arquitetônico na Itália.

O panorama cultural italiano durante as décadas de 1920 e 1930 era tão estimulante quanto instável, com sérias disputas e flutuações. De um lado, estavam os arquitetos e críticos que apoiavam princípios abstratos e racionalistas, como o *Gruppo 7* e seus seguidores. De outro lado, estavam aqueles que adotavam princípios neoclássicos e vernáculos, como o urbanista e historiador romano Gustavo Giovannoni e o arquiteto milanês Giò Ponti, respectivamente o influente professor de história da arquitetura e a primeira referência profissional de Lina Bo Bardi. No meio, ficava Marcello Piacentini, que postulava uma terceira via, um classicismo simplificado imaginado como resposta intermediária às posições de outros grupos

few exceptions, the aesthetic and political scope of the Italian *avant-gardes* was limited to formal experimentation and state planning and Italian architects often remained committed to more urbane and conventional subjects.

At the time Bo Bardi attended the Liceo Artístico in the first part of the 1930s and the School of Architecture in the latter part of that decade, Rome was at the center of a heated debate. Two questions became intimately correlated in this process: on the one hand, the association with the rational logic of scientific objectivity and industrial production; on the other, the negotiation with Italian traditions. The growing stylistic controversy and plurality in the modern Italian architecture ended up obscuring the political consensus around the ascendancy of Mussolini's regime, which promoted a construction boom and, paradoxically, largely benefited architects from different aesthetic persuasions. Yet, such disputes, the country's relative isolation and its economic and political situation directly affected the architectural discourse in Italy.

The Italian cultural panorama during the 1920s and 1930s was both exciting and unstable, with serious struggles and fluctuations. On the one side stood those architects and critics who supported abstract and rationalist principles such as *Gruppo 7* and with their followers. On the other side were those embracing neoclassical and vernacular principles such as Roman urban planner and historian Gustavo Giovannoni and Milanese architect Giò Ponti, respectively Lina Bo Bardi's influential history professor and first professional reference. In the middle, stood Marcello Piacentini advocating a third path, a simplified classicism devised as a halfway response to the consensual positions of the other groups, which was increasingly favored by Mussolini. Piacentini's mediatory approach and astute political moves during the fascist regime guaranteed his dominant position over the professional environment of the capital, which was closed and generally conformist.<sup>4</sup> He was also the dean of the School of Architecture in Rome when Lina Bo Bardi attended it in the late 1930s. He played a prominent role both in education and in the professional world but was not alone in trying to influence the Duce. Architects holding different and opposing views saw great opportunity in the regime's efforts to modernize the country as a way for transforming the spatial, technical and visual vocabulary of Italian architecture. They actively embraced the debate and marketing strategies through a large number of publications, exhibitions and fairs such as the Milanese Triennial, which periodically set up the tone of *avant-garde* manufacture and building design.

For the most part, modern Italian architects did not as

e que foi altamente favorecida por Mussolini. A abordagem mediadora de Piacentini e suas astutas manobras políticas garantiram sua posição dominante durante o regime fascista sobre o ambiente profissional da capital, que era fechado e geralmente conformista.<sup>4</sup> Ele também era o diretor da Escola de Arquitetura de Roma quando Lina Bo Bardi estudou nela no final da década de 1930. Piacentini tinha um papel proeminente tanto no mundo profissional quanto no acadêmico, mas não estava sozinho na tentativa de influenciar o Duce. Arquitetos com pontos de vista diferentes e opostos viram grandes oportunidades nos esforços do regime em modernizar o país, como forma para transformar o vocabulário espacial, técnico e visual da arquitetura italiana. Eles adotaram ativamente as estratégias de debate e publicidade, através de um grande número de publicações, exposições e feiras como a Trienal de Milão, que periodicamente dava o tom da vanguarda no projeto de produtos manufaturados e de edifícios.

Em geral, os arquitetos modernos italianos resistiram menos à tradição do que ao conservadorismo estético das artes decorativas e do uso indiscriminado da ornamentação e da citação historicista. Ainda que fosse mais ou menos progressista, a ideia de modernização arquitetônica não excluía a presença de tradições vernáculas e antigas ao longo da península. Pelo contrário, o retorno à ordem reivindicado pelos arquitetos italianos desde o fim da Primeira Guerra Mundial estava ligado às características visuais e técnicas da arquitetura clássica e rural. Essa relação era uma resposta ao que eles viam como tentativas fracassadas de expressar a identidade de uma nação recém-unificada pela livre citação de estilos históricos europeus - e não nacionais - largamente utilizada pelo Ecletismo italiano na virada do século vinte. Os arquitetos modernos na Itália, no entanto, não desfizeram o antagonismo entre arquitetura moderna e eclética, mesmo enfatizando o respeito a manifestações autenticamente históricas e regionais. A maioria deles estava menos preocupada em rejeitar os princípios de sua educação acadêmica e a influência da cultura vienense que em se distanciar do que viam como escolhas enganosas e como excessos de riqueza burgueses. Um bom exemplo deste sentimento compartilhado é que mesmo racionalistas esteticamente mais fundamentalistas como o *Gruppo 7* apoiavam a ideia de que o modernismo devia estar enraizado na tradição clássica.

Assim como os seus colegas europeus, os arquitetos italianos punham fé no potencial emancipador do planejamento racional, das novas tecnologias, da produção em massa e da modernização social, estabelecendo diferentes conexões com as tradições que eles aspiravam a

much resist tradition as they rejected aesthetic conservatism and the affiliation to ornamentation and decorative arts. Whether more or less progressive, the idea of architectural modernization did not exclude the presence of vernacular and ancient traditions along the peninsula. On the contrary, the return to order claimed by Italian architects since the end of World War I was tied to visual and technical features of rural and classical architecture. This relationship was in response to what they saw as failed attempts to express the identity of a unified nation through the free quotation of historic European styles that had been widespread in turn-of-the-century Eclecticism. Modern architects in Italy didn't undo the antagonism between modern and eclectic architecture, even though they maintained a conciliatory sensitivity and respect to authentically historic and regional manifestations. Most of them were less concerned with rejecting the principles of their academic education and the influence of Viennese culture than with distancing themselves from what they saw as the mistaken choices and excesses of bourgeois wealth. A good example of this shared sentiment is that even the most fundamental rationalists such as *Gruppo 7* supported the idea that modernism should be enrooted in classical tradition.

Like their European colleagues, Italian architects nurtured the belief in the emancipating potential of rational planning, new technologies, mass production and social modernization, establishing different links with the traditions they aspired to transform or overcome. Italy offered especially strong challenges in that regard, as designers absorbed and translated functionalism and planning into their particular cultural and political conditions. The country's history and everyday realities prompted architects to juxtapose elaborate theoretical and cultural constructs with empirical knowledge about their physical and cultural environment. Instead of abandoning traditions, the new generation of Italian designers and critics of various orientations took them as a solid basis for the emergence of modern architecture. Modern architecture in Italy grew out of the unusual coexistence between a pluralistic culture and a totalitarian state, often producing hybrid works, both conceptually and formally.

It is no coincidence that Lina Bo Bardi found herself at ease with this open mentality, developing a practice that combined heterogeneous resources and references. She was not as alone as it may seem from a Brazilian perspective. Her cultural environment and experiences were nurtured by both intellectual disagreement and symbolic juxtaposition. Despite studying in the polemical environment of the capital, producing a rationalist graduation project

transformar ou superar. A Itália oferecia grandes desafios nesse sentido, e os arquitetos e urbanistas absorveram e traduziram o funcionalismo e o planejamento para dentro de condições culturais e políticas particulares. A história do país e a realidade cotidiana incitavam os arquitetos a justapor imagens teóricas e culturais elaboradas com conhecimentos empíricos sobre seu ambiente físico e cultural. Em vez de abandonar tradições, a nova geração de projetistas e críticos italianos de várias orientações as tomaram como base sólida para a modernização da arquitetura. A arquitetura moderna na Itália cresceu a partir da incomum coexistência entre uma cultura pluralista e um estado totalitário, produzindo muitas vezes trabalhos híbridos, tanto conceitual quanto formalmente.

Não é coincidência, portanto, que Lina Bo Bardi se sentisse livre nessa mentalidade cultural mais aberta, desenvolvendo um trabalho que combinava fontes e referências heterogêneas. Ela não esteve tão sozinha quanto parece, como em geral se imagina desde uma perspectiva brasileira. Seu ambiente cultural e suas experiências se alimentaram tanto da discordância intelectual quanto da justaposição simbólica. Apesar de estudar no polêmico ambiente da capital, produzir um trabalho de graduação racionalista e ter aspirações grandiosas, há poucas evidências de que ela tenha adotado uma posição estética única como estudante. Tampouco há evidência de que ela tenha entrado na órbita das disputas artísticas italianas dos anos 1930. Na verdade, ela teve dificuldade para se formar. Ela certamente gostava de polêmicas, porque elas combinavam com seu temperamento provocativo, mas ela não se engajou ativamente nelas se não bem mais tarde. De fato, em 1939, quando ela se formou, muito do debate racionalista tinha sido temporariamente sufocado pelas aspirações megalomânicas do cambaleante regime fascista. Uma coisa é certa: Bo Bardi era inteligente, ambiciosa e aberta a influências diferentes e absorveu sua educação formal e experiência profissional como cardápio de possibilidades abertas em vez de uma doutrina. Juntamente com esta relativa liberdade, ela deu passos importantes para definir um futuro profissional independente como mulher, trabalhando em um ambiente dominado por homens no início da guerra.

Com a ajuda de seu amigo Carlo Pagani, formado alguns meses antes, ela pode trocar Roma por Milão em 1940. Os talentos de Lina Bo Bardi como escritora, projetista e desenhista a ajudaram muito num período em que os trabalhos estavam nas mãos de projetistas mais velhos e bem estabelecidos. Pagani era empreendedor e tinha contato direto com Giò Ponti, que dirigia muitas revistas de arquitetura e decoração, e regularmente

and having grandiose aspirations, there is little evidence that she embraced a single-sided aesthetic position as a student. Neither is there evidence that she entered the orbit of artistic disputes happening in Italy in the 1930s. In reality, she struggled to graduate from college. She certainly enjoyed controversies, because they suited her provocative temperament, but she didn't actively engage in them until later. As a matter of fact, by the time she graduated in 1939, much of the rationalist debate had been temporarily suffocated by the megalomaniacal aspirations of a crumbling Fascist regime. One thing is certain: Bo Bardi was clever and open to different influences and absorbed her formal education and professional experience as a menu of open possibilities instead of as a doctrine. Along with this relative freedom, she took important steps to define an independent professional future working as a woman in a male-dominated environment at the outset of the war.

With the help of her friend Carlo Pagani who had graduated a year earlier, she was able to leave Rome to Milan in 1940. Her writing, drawing and graphic skills served her well during a period when most of the scarce work was in the hands of older, well-established designers. Pagani was entrepreneurial and had direct contact with Giò Ponti, who directed several architecture and decoration magazines, and often passed editorial projects on to Pagani. For several years, he loyally shared those commissions with his college friend Lina Bo Bardi (whose name was just Lina Bo at the time), allowing her to gain experience in graphic, furniture and interior design and to be exposed to the professional circles of the city. Their friendship and work partnership was very productive and they co-authored several illustrated short articles with suggestions for upper and middle-class home interior layouts, decoration and lifestyle in magazines edited by Ponti. This is probably also the period during which Lina Bo Bardi first met her future husband, Pietro Maria Bardi, since their articles appear together in several numbers of *Lo Stile* and despite the fact the couple was misleading about the precise date of their encounter and development of a romantic relationship.

Not only did Bo Bardi develop refined sensitivity to organize the visual field of her illustrations, she also took her first steps into theoretical and prescriptive writing about design. Her heightened visual attention was put to use in illustrations and drawings she produced independently, such as the images that accompany short stories written by Italian writers in *L'Illustrazione Italiana* (*The Italian Illustration*). Among the articles she co-authored with Pagani for *Lo Stile*, there are several that endorsed the overlap



passava projetos editoriais para Pagani. Por muitos anos, ele dividiu lealmente esses encargos com sua amiga de faculdade Lina Bo Bardi (cujo nome era então Lina Bo), permitindo que ela ganhasse experiência em desenho gráfico, projeto de móveis e interiores, e se expusesse aos círculos profissionais da nova cidade. A amizade e parceria de trabalho dos dois jovens arquitetos era bastante produtiva e eles foram co-autores de vários artigos ilustrados com sugestões para projetos de interiores residenciais, decoração e estilo de vida em revistas editadas por Ponti para as classes mais abastadas. Provavelmente esse é o período em que Lina Bo encontrou pela primeira vez aquele que seria seu futuro marido, Pietro Maria Bardi, visto que seus artigos começam a aparecer juntos em muitos números de *Lo Stile* e também porque o casal se esquivou sobre a data do primeiro encontro e desenvolvimento de seu relacionamento romântico.

Bo Bardi não só desenvolveu uma sensibilidade refinada para organizar o campo visual de suas ilustrações como também escreveu seus primeiros textos teóricos sobre projeto. Ela também usou sua acurada habilidade visual nas ilustrações e desenhos que produzia independentemente, como as imagens que acompanhavam contos de escritores italianos na revista *L'illustrazione Italiana* (*A Ilustração Italiana*). Entre os artigos escritos em co-autoria com Pagani para *Lo Stile*, muitos endossam a sobreposição entre o viver moderno e temas históricos e vernáculos com princípios racionalistas de projeto. Dois exemplos significativos destes textos e ilustrações tinham títulos como “Nelle vacanze d’estate, semplicità e tradizione nelle vostre case” (Para as férias de verão, simplicidade e tradição em suas casas) e “L’antico nella casa d’oggi” (O antigo na casa de hoje). O primeiro artigo contém cinco desenhos pitorescos e coloridos de janelas, sacadas e uma sala mostrando o uso de detalhes decorativos como tecidos coloridos e plantas acompanhados de legendas que fazem referência a tradições locais de diferentes regiões da Itália. O segundo artigo, que é parte de uma série intitulada *Casa*, publicado em 1941, nominalmente descreve uma “parede composta de elementos tanto modernos quanto antigos... unidos através de prateleiras que cobrem toda a parede.”<sup>5</sup> Eles fornecem instruções detalhadas de como reutilizar objetos existentes e peças de mobília. Composição, ritmo e padrões são destacados como importantes aspectos visuais desse processo híbrido, o qual inclui, por exemplo, a organização de objetos nas prateleiras de acordo com suas tipologias, formas e o uso de cores e texturas específicas. Adicionalmente, eles sugeriam transformar e atualizar peças antigas com novos materiais e

between modern living and historic and vernacular motifs as well as rationalist layout principles. Two meaningful examples of those texts and illustrations have titles such as “Nelle vacanze d’estate semplicità e tradizione nelle vostre case” (For the summer holidays, simplicity and tradition in your houses) and “L’antico nella casa d’oggi” (The old in today’s house). The former article contains five colorful, picturesque sketches of windows, balconies and a room showing the use of decorative details such as colorful fabric and plants accompanied by captions that make reference to local traditions in different regions of Italy. The latter article, which is part of a series titled *Casa* (House) published in 1941, namely describes “a wall composed of both modern and old elements... fused through the use of shelves covering the whole wall.”<sup>5</sup> They provide detailed instructions about how to reuse existing objects and furniture pieces. Composition, rhythm and patterns are highlighted as important visual aspects of this hybrid process, which includes, for example, the organization of objects on the shelves according to their typology and shape and the use of specific colors and textures. In addition, they suggest transforming and updating old pieces with new materials and uses, such as painting a nineteenth-century chair in white or using an eighteenth-century statue as the bracket supporting a sconce. However, the article warned readers to avoid any kind of imitation. “No ‘old style,’ ‘rococo’ or ‘venetian style’,” they advised, “the furniture must be beautiful, authentic, and valuable... otherwise do less, be happy with a present-day, well-lit, and simple house.”<sup>6</sup> Even though the final comments suggest they may have been aware of market restrictions imposed by the war, the images in those early publications are so picturesque and the articles so light-hearted that one would hardly assume they were produced under German occupation - shortly after Milan had been bombed by a British air raid - and that the Italian population was living under tremendous material deprivation. Despite this political void, the works produced by them during this formative period in Bo Bardi’s career was filled with the combination of different visual ideas. That was the moment during which she literally and metaphorically learned how to cut, copy, and paste images from different sources into newly transformed realities.

Still in 1941, in the October issue of *Lo Stile*, Bo Bardi signed a book review praising the work *Das Grundrisswerk* (Groundwork or Foundation)<sup>7</sup> by Otto Völckers for his prolific effort to document and to analyze building layouts. The editorial circumstances for this review are unknown, but Bo Bardi considered the book to offer “a commanding collection of built works seen from a rigorous

usos, como pintar uma cadeira do século dezenove de branco ou usar uma estátua do século dezoito como apoio para um castiçal. Contudo, o artigo alerta os leitores para evitar qualquer tipo de imitação. “Nada de ‘estilo antigo,’ ‘rococó’ ou ‘veneziano’,” eles advertiam, “a mobília deve ser bonita, autêntica e de valor... de outra forma, faça menos, seja feliz com uma casa de hoje simples e bem iluminada.”<sup>6</sup> Mesmo que os comentários finais sugeriram que eles estivessem cientes das restrições de mercado impostas pela guerra, as imagens naquelas primeiras publicações são tão pitorescas e os artigos tão despreocupados que é difícil imaginar que eles tenham sido produzidos sob a ocupação alemã - pouco depois de Milão ter sido bombardeada por um ataque aéreo britânico - e que a população italiana estivesse vivendo sob enorme privação material. Apesar do vazio político, os trabalhos produzidos por eles durante esse período de formação na carreira de Bo Bardi foram preenchidos com a combinação de diferentes idéias visuais. Esse foi o momento no qual ela literal e metaforicamente aprendeu como cortar, copiar e colar imagens de diferentes fontes, transformando-as em novas realidades.

Ainda em 1941, no número de outubro de *Lo Stile*, Bo Bardi assinou uma crítica elogiando o livro *Das Grundrisswerk* (Fundamentos)<sup>7</sup> de Otto Völckers por seu esforço prolífico para documentar e analisar plantas de edifícios. As circunstâncias editoriais dessa crítica são desconhecidas, mas Bo Bardi considerava que o livro oferecesse “uma coleção imponente de obras construídas vistas de um ponto de vista rigorosamente distributivo, quase matemático” abrangendo “diferentes tipos de edifícios.”<sup>8</sup> Nos seus comentários, ela explicitava também algumas questões chave que abordaria continuamente durante sua vida. Dizia que “a arquitetura nasce a partir das necessidades da humanidade; está a serviço dessas demandas” e acrescentava que “a arquitetura é, portanto, a expressão da vida humana e tem um profundo conteúdo moral.”<sup>9</sup> Concordava com o apelo do livro por uma base histórica citando Vitruvius, como frequentemente fez, dizendo que “das três condições clássicas do bom construir - *utilitas*, *firmitas*, *venustas* - a primeira é condição necessária para a existência das outras duas.” Ela enfatizava a “utilidade não em sentido restrito e finito, mas utilidade nascida do vasto conhecimento das necessidades humanas, das experiências trazidas através do tempo, de problemas [previamente] resolvidos.” Além disso, mostrava que “o ordenamento das plantas [no livro de Völckers] se preocupa menos com a modernidade de prédios isolados que com o grau de abordagem positiva das necessidades solicitadas.”<sup>10</sup> Esse

sly distributive, almost mathematical, viewpoint” regarding “different kinds of buildings.”<sup>8</sup> In her comments, she also announced some of the key points to which she would continuously return to along her life. She stated that, “Architecture is born out of the needs of mankind; it is at the service of those demands,” and added that “architecture is, therefore, the expression of human life and it has a profound moral content.”<sup>9</sup> She agreed with the book’s claim for a historic foundation by quoting Vitruvius, as she often did, and by saying that, “from the three classical conditions of good building - *utilitas*, *firmitas*, *venustas* - the first one is a necessary condition for the existence of the other two.” She emphasized “usefulness not in a restricted and finite sense, but usefulness born out of wide knowledge of human needs, of experiences carried out through time, of [previously] resolved problems.” Moreover, she pointed out that the “ordering of plans [in Völckers’ book] regard less the modernity of isolated buildings than the degree to which they positively address required needs.”<sup>10</sup> This comment resonates with the way she laid out objects on the shelves as she illustrated the article about old elements in a contemporary house, and later, as she designed buildings and organized exhibitions with everyday objects collected from incursions into remote areas of Brazil.

Both visually and conceptually Bo Bardi’s work was in tune with the multiple associations her predecessors and contemporaries had loosely established between everyday life and educated aesthetics, abstract and figurative references and between historic, progressive, local and general symbolic values. This compromise had practical roots in the cultural and political action of Italian architects in the previous decades. It was also, even if indirectly, informed by Benedetto Croce’s essentialist ideas about aesthetics, through his writings about the Philosophy of Spirit, the relationship between form and content, and his effort to reconcile conflicts between rationalism and empiricism that pervaded Italian intellectual life at the time.<sup>11</sup> Lina Bo Bardi’s visual imagination - which allowed her to draw images in great detail and quantity borrowed from what seemed to be a rich imaginary warehouse of pictures and objects - along with her aspiration to a moral purpose in architecture were in tune with Croce’s definition of the task of an artist as the translation of ideal mental images into visual and perceptive forms. She subscribed to the core of this worldview for a long time, until the mid-1960s, when she became aware of Antonio Gramsci’s critique of Crocian philosophy and his praise of the political role of intellectuals and culture.

Another significant graphic piece produced by Lina Bo

comentário ecoa a maneira com que ela dispunha os objetos nas prateleiras ao ilustrar os artigos sobre elementos antigos em uma casa contemporânea, e, posteriormente, ao projetar edifícios e organizar exposições com objetos cotidianos, recolhidos em suas incursões por áreas remotas do Brasil.

Tanto visual quanto conceitualmente, o trabalho de Lina Bo Bardi estava em sintonia com as múltiplas associações que seus predecessores e contemporâneos tinham estabelecido de modo vago entre vida cotidiana e estética refinada, referências abstratas e figurativas, assim como entre valores simbólicos históricos e progressistas, contingentes e abstratos. Este acerto tinha raízes práticas na ação cultural e política dos arquitetos italianos nas décadas anteriores. Ele também dizia respeito, ainda que indiretamente, às idéias essencialistas de Benedetto Croce sobre estética, divulgadas nos seus textos sobre a Filosofia do Espírito, a relação entre forma e conteúdo e seus esforços para aplacar os conflitos entre racionalismo e empirismo que dominaram a vida intelectual italiana naquele período.<sup>11</sup> A imaginação visual de Lina Bo Bardi - que lhe permitia criar imagens em grande detalhe e quantidade, tomando emprestado elementos do que parecia ser um rico armazém imaginário de pinturas e objetos - assim como a sua aspiração a um propósito moral para a arquitetura coincidiam com a definição de Croce para a tarefa do artista, que seria a tradução de imagens mentais ideais em formas visuais e perceptíveis. Ela endossou a base conceitual desta visão de mundo por um longo tempo, até a metade da década de 1960, quando se aproximou da crítica de Antonio Gramsci sobre a filosofia Crociana e de seu elogio ao papel político das práticas culturais e da organicidade do trabalho intelectual.

Outra peça gráfica significativa produzida por Lina Bo Bardi durante o período inicial de sua carreira é evocativa do sistema de valores que a cercou durante seus anos de formação. O desenho a nanquim intitulado *Camera dell'architetto* (O quarto do arquiteto), realizado após ela ter deixado o trabalho para *Lo Stile*, mostra uma mesa, uma cadeira e um armário preenchidos com maquetes de todos os tipos de prédios e monumentos. Entre as amostras no desenho estão templos clássicos, obeliscos, uma pirâmide, a torre de Pisa, o Coliseu romano, uma pequena torre medieval, uns poucos prédios residenciais, um capitel coríntio e alguns sólidos platônicos. Ao lado direito, preso à parede, um console de madeira apóia a maquete de uma residência modernista colocada sob outro pequeno obelisco. A casa no desenho não se parece com as outras maquetes, pois tem superfícies lisas, sem ornamentos, faz uso parcial

Bardi during this period is evocative of the value system that surrounded her formative years. The 1943 ink drawing titled *Camera dell'architetto* (The architect's room), which she produced after having left *Lo Stile*, shows a desk, a chair, and an armoire filled up with models of all kinds of buildings and monuments. Among the sample works in the drawing are classical temples, obelisks, a pyramid, the tower of Pisa, the Roman Coliseum, a small medieval tower, a few residential buildings, a Corinthian capital and a few platonic solids. On the right side, attached to the wall, a wooden console supports the model of a modernist house sitting under another small obelisk. The house in the drawing stands out from the other models because of its flat surfaces with no ornaments, the partial use of pilotis, and a long horizontal window turned toward the viewer. However, the modernist model was not treated as having more significance than the Roman or the Greek temple models respectively sitting on the table and chair. The purpose of this illustration is unclear as there are no documents or notes that help identify or contextualize it. Still, it evokes the mindset of Italian culture at the time. On the one hand, the stark juxtaposition of classical images as ordinary objects in a distorted perspective resembles the idealized and unconscious meanings of modernist *Pittura metafisica* (Metaphysical art); on the other hand, their staging suggests the architect's dilemma in face of pervasive traditions and the emergence of new aesthetic manifestations. The drawing does not seem to pretend there should be hierarchy between those manifestations; it seems to present history as parts of a modern architectural primer. In either case, despite its ambiguities, *Camera dell'architetto* (The architect's room) seems to reserve a certain ceremony to tradition and the academic background of Bo Bardi's milieu than to target irony against eclecticism. Still, in other occasions, she produced several sketches ridiculing the unrestrained mixture of styles and uneducated use of superfluous ornaments by eclectic architects and their ostentatious clients.

This work precedes the publications Lina Bo Bardi and Carlo Pagani would produce as co-directors of *Domus* magazine when architect Melchiorre Bega handed down his management position to them in November 1943. With the creation of *Repubblica Sociale Italiana* (Italian Social Republic), the Salò Republic, set in place as a puppet state under German occupation in the north of Italy in September 1943, Mussolini finally became the leader of a completely totalitarian state. Given this aggravating political situation and increasing threat of air bombing, Bega decided to transfer *Domus* to Bergamo, about an hour outside



6 Copia da revista.  
 Fonte: Revista A (Itália, 1946) nº. 9 (último).  
 6 Magazine Cover.  
 Source: A Magazine (Italy, 1946) nº. 9 (last).

7 Artigo "Bela Criança."  
 Fonte: Revista Habitat (Brasil, Janeiro-Março de 1951) nº. 2, página 3.  
 7 Article "Beautiful Child."  
 Source: Habitat Magazine (Brazil, January-March, 1951) nº. 2, page 3.



de pilotis e tem uma grande janela horizontal voltada para o observador. Entretanto, a maquete modernista não parece ser tratada como se tivesse maior significado que as dos templos gregos ou romanos, dispostos respectivamente sobre a mesa e a cadeira. O objetivo desta ilustração não é claro pois não existem documentos ou notas que ajudem a contextualizá-la. Contudo, ela evoca o modo de pensar da cultura italiana naquele tempo. Por um lado, a forte justaposição de imagens clássicas como objetos comuns numa perspectiva distorcida relembra os significados idealizados e inconscientes da *Pittura metafisica* (Arte Metafísica). Por outro lado, seu posicionamento sugere o dilema do arquiteto em face das tradições prevalentes e a emergência de novas manifestações estéticas. O desenho não parece pretender que haja uma hierarquia entre estas manifestações, mas, sim, sugere mostrar a história como parte da cartilha arquitetônica moderna. De qualquer modo, apesar de suas ambigüidades, *Camera dell'architetto* parece mais conter uma certa reverência à tradição e ao milieu acadêmico de Bo Bardi do que se voltar ironicamente contra o Ecletismo. Ainda assim, em outras ocasiões, ela fez muitos croquis ridicularizando a mistura sem medida de estilos e o uso desinformado de ornamentos supérfluos por arquitetos ecléticos e seus ostentadores clientes.

O desenho em questão precedia as publicações que Lina Bo Bardi e Carlo Pagani produziram como co-diretores da revista *Domus*, quando o arquiteto Melchiorre Bega passou a direção da revista para eles em novembro de 1943. Com o surgimento da *Repubblica Sociale Italiana* (República Social Italiana), a República de Salò, um estado-marionete sob a ocupação alemã no norte da Itália em setembro de 1943, Mussolini finalmente se tornou o líder de um estado completamente totalitário. Dada a agravada situação política e a ameaça crescente de bombardeio aéreo, Bega decidiu transferir parte da edição de *Domus* para Bergamo, a cerca de uma hora de Milão. Pela primeira vez, o fato de Lina Bo Bardi ser uma mulher a ajudou a ganhar liderança no meio de um ambiente profissional dominado por homens. Com 29 anos de idade, ela foi designada para ser a frente e a fachada do processo de comunicação e publicação porque as mulheres levantavam menos suspeitas, ajudando a dissimular a censura e particularmente o controle policial nos trens entre as duas cidades da Lombardia.

Além de ganhar mais proeminência profissional, Lina Bo Bardi também se expôs mais amplamente à cultura arquitetônica da Itália e de fora do país na época. A revista *Domus* não era progressista como sua concorrente *Casabella*, mas era menos elitista que *Lo Stile* e mais próxima

of Milan. For the first time, the fact that Lina Bo Bardi was a woman designer helped her gain leadership in the middle of a male-dominated professional environment. At the age of 29, she was designated to be the front and at the forefront of the publication and communication process because women raised less suspicion, helping dispel censorship and particularly police control on trains between the two cities in Lombardy.

Besides gaining more professional prominence, Lina Bo Bardi also gained new and broader exposure to the architectural culture in Italy and outside the country at the time. *Domus* magazine was not as liberal and progressive as its competitor *Casabella*, but it was less elitist than *Lo Stile* and closer to the rationalist debate. Together with Carlo Pagani, she edited over 12 issues with a variety of articles that attest to the pluralist Italian debate around architecture and design, which was also closer to modern and rationalist ideas, particularly related to Swiss-born architects such as Le Corbusier, Max Bill and Albert Frey. Switzerland was a neutral country during the World War II, had produced referential professionals and maintained publications that were much likely more accessible to its immediate southern neighbor.

Once again, Lina Bo Bardi's transformative graphic skills came in handy, publishing articles with more white space, simpler layout and a rich collage of images, among which some had already appeared in other Italian magazines. Together with Pagani, she opened issue 191, their first issue as co-editors of *Domus*, with an individually signed essay titled "Architettura e Natura; La casa nel paesaggio" (Architecture and Nature; The house in the landscape), which suggests an emerging neo-realist sensitivity among Italian architects. Bo Bardi's text introduction was particularly in favor of a rationalism enrooted in tradition. She was critical of ornaments and academic eighteenth-century formalism, criticized this practice for "having crystallized architecture in fixed forms collected into a superficial, a-functional aestheticism that is independent from building essential conditions, life needs, and the environment."<sup>12</sup> She announced "the realistic investigation of the modern world, which destroys any superficiality, any prejudice, any decorative impulse, has taken architecture to the relationship SOIL, CLIMATE, ENVIRONMENT, LIFE," justifying that "this relationship emerges, in a wonderfully primitive way, from the most spontaneous forms of architecture: rural architecture." She went on to highlight the Mediterranean house as the primary example of the "perfect correspondence of architecture with the environment in which the human life develops" standing "pure,

do debate racionalista. Junto com Carlo Pagani, ela editou 12 números, com uma variedade de artigos que atestam o debate pluralista italiano sobre arquitetura e design, bastante próximo das idéias modernas e racionalistas, particularmente as relativas aos arquitetos nativos da Suíça como Le Corbusier, Max Bill e Albert Frey. A Suíça era um país neutro durante a Segunda Guerra Mundial e produziu profissionais de referência, mantendo publicações que eram muito mais acessíveis a seu vizinho imediato do sul.

Mais uma vez, as transformadoras habilidades gráficas de Lina Bo Bardi se mostraram úteis e também modernas, publicando artigos com uso deliberado de espaço em branco, *layout* mais simples e uma rica colagem de imagens, entre as quais algumas que já tinham aparecido em outras revistas italianas. Junto com Pagani, ela abriu o número 191, o primeiro da *Domus* co-editado por eles, com um ensaio intitulado "Architettura e Natura; La casa nel paesaggio" (Arquitetura e Natureza; A casa na Paisagem), que sugere uma sensibilidade neo-realista emergente entre os arquitetos italianos. A introdução do texto é individualmente assinada por Bo Bardi e é particularmente favorável a um racionalismo enraizado na tradição. Ela criticava os ornamentos e o formalismo acadêmico oitocentista. Para ela, o academismo tinha "cristalizado a arquitetura em formas fixas colhidas de um esteticismo superficial, afuncional, independente das condições construtivas essenciais, necessidades de vida, e do ambiente."<sup>12</sup> Ela anunciava "a investigação realística do mundo moderno, que destrói qualquer superficialidade, qualquer preconceito, qualquer impulso decorativo, e traz a arquitetura para a relação entre SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA," justificando que "esta relação emerge, numa maneira maravilhosamente primitiva, a partir das mais espontâneas formas de arquitetura: a arquitetura rural." Ela destacava a casa mediterrânea como exemplo primário da "perfeita correspondência da arquitetura com o ambiente no qual a vida humana se desenvolve," permanecendo "pura, perfeitamente aderida ao solo e a paisagem, coerente com a vida que há nela."<sup>13</sup>

Esses pontos apóiam a hipótese que ela dividia com os arquitetos de sua geração de que "a arquitetura moderna levou aquele organismo complexo que é a casa à direta relação entre TÉCNICA ESTÉTICA FUNÇÃO." Sua reverência a Vitruvius reaparece desta vez com matizes idealistas e românticos ao descrever que o modernismo "estabelecia uma união próxima entre casa, terra, vida e trabalho humano,"<sup>14</sup> unindo fortemente a arquitetura, o ambiente natural e a "medida humana." Ela declarou que "o instinto primordial do abrigo que inspirou a

perfectly adherent to the soil and landscape, and coherent to the life in it."<sup>13</sup>

These points supported the hypothesis she shared with architects of her generation that "modern architecture has led that complex organism which is the house to the right relationship between TECHNIQUE AESTHETIC FUNCTION." Her reverence to Vitruvius reappears this time with idealist and romantic overtones as she describes how modernism "established a close link between house, earth, life and human labor,"<sup>14</sup> closely connecting architecture, the natural environment and "human measure." She declared, "The primordial instinct of the shelter that inspired the hut made out of straw and branches, the conic and cubic refuges in stone blocks can be found today in the profound evolution of houses," by explaining that, "Even though they [houses] respond to rigorous laws of functionality and essence of modern architecture, they preserve the 'purity' of spontaneous and primordial forms from which they derive."

Her one-page introduction is followed by five more pages with a selection of examples and short texts depicting plans and black-and-white photographs of North-American houses, particularly from California and the Southwest - all of them sharing a pasted watercolor blue sky. The source of these images and their accompanying texts is unclear and they probably come from another unidentified publication. Still, they illustrate her points about houses in the landscape, some conventional, as she pointed out, and some "'anti-architectural,' not even close to the canon of a traditional house but rather itself landscape [...] in a harmonious fusion"<sup>15</sup> with the natural elements of the site. This inaugural essay opened up a series of other articles bringing together the international and Italian modernist debates. The text was in line with an essay Pagani and Bo Bardi were preparing for the following December 1943 issue of *Domus*. This following case was an extended text titled *Alla ricerca di una architettura vivente*, which also came out as a special booklet. It did not have a clearly identifiable author, despite the fact that it was a verbatim Italian version and contained several photographs of Albert Frey's 1939 book *In Search of a Living Architecture*.<sup>16</sup> At the center of the first page, one reads four small initials - L.B.C.P. - rotated vertically ambiguously suggesting the co-editors as authors of the essay Frey's name while his name and book title only appear in the short bibliography at the top of the next page. The list includes two other references: *Compositions* by Frey's Swiss-American compatriot, designer and artist Max Bill - which were graphically recreated by Bo Bardi with gouache paint along with the small

cabana feita de ramos e galhos, os refúgios cônicos e cúbicos em blocos de pedra pode ser encontrado hoje na profunda evolução das residências,” explicando que “mesmo que elas [casas] respondam às leis rigorosas da funcionalidade e essência da arquitetura moderna, elas preservam a ‘pureza’ das formas espontâneas e primordiais das quais elas derivam.”

Sua introdução de uma página é seguida por mais cinco com uma seleção de exemplos e textos curtos mostrando plantas e fotografias em branco e preto de casas norte-americanas, particularmente da Califórnia e do sudoeste americano - todas compartilhando um céu azul adicionado em aquarela. A fonte destas imagens e dos textos que as acompanham não é clara e eles provavelmente vêm de outra publicação não identificada como ocorria muitas vezes nas revistas editadas por Bo e Pagani. De qualquer modo, eles ilustram também os pontos de vista dela sobre casas na paisagem: algumas convencionais, como ela notou, e outros “‘anti-arquitetônicos,’ nada próximos do cânone da casa tradicional mas próximos em alguma medida da paisagem [...] em uma fusão harmoniosa”<sup>15</sup> com os elementos naturais do sítio. Este ensaio inaugural abre uma série de outros artigos, juntando os debates modernistas internacionais e italianos. O texto estava alinhado com um ensaio que os dois editores estavam preparando para o número seguinte de *Domus*, de dezembro de 1943 logo após Pagani ter voltado da guerra. Tratava-se de um texto extenso intitulado “Alla ricerca di una architettura vivente,” que também foi lançado como um fascículo em separado. O autor do texto não é imediatamente identificável, apesar do fato de ser uma tradução literal em italiano e de conter muitas fotografias do livro de Albert Frey, *In Search of a Living Architecture*, lançado em 1939.<sup>16</sup> No centro da primeira página, o leitor encontra três pequenas iniciais - L.B.C.P. - giradas na vertical, sugerindo ambigüamente os co-editores como autores do ensaio de Frey, enquanto o nome deste e o título de seu livro só aparecem em uma curta bibliografia no alto da página seguinte. A lista inclui duas outras referências: *Compositions*, do designer e artista Max Bill, compatriota suíço-americano de Frey - graficamente recriado por Bo Bardi com pintura guache através de pequenos diagramas mostrando os princípios formais e visuais que acompanham o livro de Frey - e uma nota obscura sobre rochas basálticas de um atlas francês do século dezoito.

Ambos ensaios de abertura, publicados nos dois primeiros números de *Domus* e co-editados por Bo Bardi e Pagani, apresentam uma estrutura em forma de catálogo e aspirações metodologicamente objetivas.<sup>17</sup> Apesar do fato de eles não serem contribuições teóricas originais dos

diagramas showing abstract visual and formal principles that accompany Frey’s book - and an obscure entry about basalt rocks from an eighteenth century French atlas.

Both opening essays published in two first issues of *Domus* co-edited by Bo Bardi and Carlo Pagani present a catalog-like structure and methodologically objective aspirations.<sup>17</sup> Despite the fact that these were not original theoretical contributions by the young editors, they reveal unequivocal emphasis on the continuities between tradition and modernity, and on the close relation between architecture and landscape. Whether or not the choice to publish them was determined by the magazine’s director, Melchiorre Bega, or influenced by her work partner Pagani, these articles show for the first time Bo Bardi’s full embrace of the investigation about tradition and vernacular architecture (*architettura minore*). This approach took into account the relationship between architecture and landscape, careful attention to siting strategies and the incorporation of traditional building techniques. These issues had been at the center of the debate about modern architecture in Italy in the previous two decades with supporters ranging from a picturesque approach such as in Gustavo Giovanonni’s writings to a technically driven argumentation such as in Giuseppe Pagano’s position. The essays published by Bo Bardi and Pagani in *Domus* reinforced the essentialist value reemerging during and after World War II that rationalism could and should be legitimized within the sphere of traditional and popular architecture. Moreover, they also pointed to Frank Lloyd Wright’s naturalistic notion of organic architecture introduced by architect and critic Bruno Zevi in Italy through a movement intended to advance the early debate about rationalism.

The work for *Domus* allowed Lina Bo Bardi to expand her professional and social circles as well as her knowledge about architecture but the magazine was discontinued during 1945 because of economic and political problems caused by the war. During that period, she met other designers and critics and informally gravitated around the *Milanese Movimento di Studi per l’Architettura* (MSA, Architecture Study Movement), which officially emerged in 1945 as one of the forums for the study of modern architecture and urbanism in Italy as part of the efforts for postwar reconstruction. This varied group of young and veteran architects and intellectuals aimed at fostering the aesthetic debate between international and abstract directions on the one hand and regionalist and figurative interests on the other hand. It also proposed to reorganize the relationship between the professional and political spheres of architecture. No archival documentation has

jovens editores, ainda assim revelam ênfase inequívoca na continuidade entre tradição e modernidade, e na relação estreita entre arquitetura e paisagem. Ainda que a escolha de publicá-los tenha ou não sido determinada pelo diretor da revista, Melchiorre Bega, ou influenciada por seu colega de trabalho, Pagani, estes artigos mostram pela primeira vez a plena adoção por Bo Bardi da investigação sobre tradição e arquitetura vernácula (*architettura minore*). Essa abordagem levava em consideração a relação entre arquitetura e paisagem, cuidadosas estratégias de implantação e a incorporação de técnicas tradicionais de construção. Essas questões tinham estado no centro do debate sobre arquitetura moderna na Itália nas duas décadas anteriores, com propostas variando de uma abordagem pitoresca, como aparece nos escritos de Gustavo Giovanonni, a uma argumentação baseada na questão da técnica conforme a posição de Giuseppe Pagano. Os ensaios publicados por Bo Bardi e Pagani na *Domus* reforçavam o valor essencialista que reemergiu durante e depois da Segunda Guerra Mundial, que sugeria que o racionalismo podia e devia ser legitimado dentro da esfera da arquitetura tradicional e popular. Além disso, eles também apontavam para a noção naturalista de Frank Lloyd Wright sobre a arquitetura orgânica, introduzida um ano mais tarde na Itália pelo arquiteto e crítico romano Bruno Zevi, através de um movimento que pretendia avançar o debate inicial sobre o racionalismo.

O trabalho realizado para a *Domus* permitiu a Lina Bo Bardi expandir seus círculos profissionais e sociais, bem como seu conhecimento sobre arquitetura, embora a revista tenha interrompido sua circulação durante 1945, devido a problemas econômicos e políticos causados pela guerra. Durante aquele período, ela conheceu outros arquitetos e críticos, e gravitou informalmente ao redor do MSA, *Movimento di Studi per l'Architettura* (Movimento de estudo pela Arquitetura), surgido oficialmente em 1945 como um dos fóruns de renovação da arquitetura e do urbanismo modernos na Itália, dentro do esforço de reconstrução do pós-guerra. Ao mesmo tempo que este variado grupo de jovens e veteranos arquitetos e intelectuais queria promover o debate estético entre tendências estéticas abstratas internacionais e elementos regionalistas, figurativos, eles também procuraram reorganizar o relacionamento entre as esferas política e profissional da arquitetura. Nenhum documento encontrado atesta a participação oficial de Bo Bardi no MSA - ou, que se saiba, menos ainda sua participação na Resistência Italiana - mas é possível afirmar que ela ofereceu, para reuniões, o uso do apartamento de sua família no centro da cidade,

been found attesting Bo Bardi's claim to have officially participated in the MSA - or, for that matter, even less in the contemporaneous Italian Resistance - but she did in fact authorize the use for meetings of her family's downtown apartment, where some of her friends temporarily lived. In the occasion, she may have had the chance to observe and informally participate in the discussions. During this period, she and Carlo Pagani met another younger Roman architect, Bruno Zevi, who had recently returned from his studies at the Graduate School of Design at Harvard. He had just published, at age 27, the book *Toward an Organic Architecture* and created the *Associazione per l'Architettura Organica*, APAO (Association for Organic Architecture) in Rome, which promoted the collaboration among different professionals and critics, including those from the MSA.

In 1945, Bo Bardi, Pagani and Zevi gathered their interests and editorial experience and worked on the creation of a bi-weekly, low-cost magazine with the initial help of Pietro Maria Bardi to support post-war reconstruction. The magazine was called *A*. It later received a subtitle *A, Cultura della Vita* and was published January and July of 1946. Zevi insisted that "Pagani and Bo should completely abandon and refuse the pettiness of *Domus*"<sup>18</sup> - even though his magazine ended up been published by *Editoriale Domus* itself - and to occupy a political space left open after the war. He hoped that *A* magazine would be a powerful alternative - and with no compromises - to enhance public awareness about the psychological postwar reality. A magazine, according to Zevi, should present "an adventure into reality," a "violent accusation against culture, lifestyle, liberalism, traditional socialism, gossip, government [...] and sickening Crocianism and the no-less sickening Catholic Church. ACCUSATION must be our major motivation, and the word ACCUSATION starts with A."<sup>19</sup> Zevi was also one of the founders of the small, anti-fascist *Partito d'Azione* (Action Party) and was working for the United States Information Service (USIS) in Rome at the time. Given his bureaucratic and political labor incompatibilities, he named Pagani to the position of editor-in-chief.

Lina Bo Bardi was initially responsible for coordinating the design and editorial work and produced several illustrations for the magazine. She continued her quest to reconcile modern and vernacular vocabularies. Her approximation to Zevi in the work for *A, Cultura della Vita* added a political dimension of that search, which fully materialized a couple of decades later in the independent and experimental architecture work she developed in a different, Brazilian context. According to their discussions,

onde alguns de seus amigos viveram temporariamente. É bastante provável que ela tenha tido a oportunidade de observar e participar informalmente das discussões. Durante este período, ela e Carlo Pagani conheceram Bruno Zevi, que havia recentemente retornado dos seus estudos na Graduate School of Design de Harvard. Ele tinha acabado de publicar, aos 27 anos de idade, o livro *Verso un'architettura organica* (Por uma arquitetura orgânica) e criado a *Associazione per l'Architettura Organica*, APAO (Associação para a Arquitetura Orgânica) em Roma, que promovia a colaboração entre diferentes grupos de profissionais e críticos, incluindo os do MSA.

Em 1945, Bo Bardi, Pagani e Zevi uniram seus interesses e experiências editoriais e trabalharam na criação de uma revista quinzenal de baixo custo, com a ajuda inicial de Pietro Maria Bardi, para apoiar a reconstrução do Pós-Guerra. A revista se chamava *A*. Logo, ela recebeu o subtítulo de *Cultura della Vita* e foi publicada entre janeiro e julho de 1946. Zevi insistia que "Pagani e Bo deveriam completamente abandonar e recusar a mesquinhhez de *Domus*"<sup>18</sup> - mesmo que *A* tenha acabado sendo publicada pela própria *Editoriale Domus* - e a ocupar o espaço político deixado aberto depois da guerra. Ele esperava que a revista *A* fosse uma alternativa poderosa - e sem concessões - para aumentar a consciência pública sobre a realidade psicológica do pós-guerra. De acordo com Zevi, a revista devia apresentar "uma aventura pela realidade [...] uma acusação violenta contra a cultura, o estilo-de-vida, o liberalismo, o socialismo tradicional, a boataria, o governo [...] e o Crocianismo pestilento e a não menos pestilenta Igreja católica. ACUSAÇÃO deve ser nossa maior motivação, e a palavra ACUSAÇÃO começa com *A*."<sup>19</sup> Zevi também era um dos fundadores do pequeno e anti-fascista *Partito d'Azione* (Partido da Ação) e trabalhava para o serviço de informação dos Estados Unidos (USIS) àquele tempo. Dada a incompatibilidade desses compromissos burocráticos e políticos com a revista, ele nomeou Pagani para o posto de editor-chefe.

Lina Bo Bardi foi inicialmente responsável por coordenar os trabalhos gráficos e editoriais, além de produzir ilustrações para a revista. Ela continuava seu esforço de reconciliação entre vocabulários modernos e vernáculos. Sua aproximação de Zevi no trabalho para *A*, *Cultura della Vita*, expandiu essa busca para uma dimensão política, que se materializou por completo duas décadas depois no trabalho independente e experimental que ela desenvolveu num outro contexto, o brasileiro. De acordo com as discussões que Zevi, Pagani e Bo Bardi tiveram sobre a montagem da revista, o novo periódico não deve-

the new periodical should not be limited to architecture, art, and housing. It should be about everyday life and culture. Together, the three architects collected and published many articles. However, they often encountered editorial problems caused by limited resources and distribution. The major resistance came from Mazzocchi, the publisher of *Domus*, who considered the journal to be too progressive. Given these difficulties, the magazine closed down in the summer of 1946 after only five months and nine issues. Lina Bo had already resigned from the editorial job in Milan before the last issue because of a nervous breakdown. She had returned to Rome once the war ended much likely to stay closer to her future husband Pietro Maria Bardi, but never forgot the political lesson learned in collaboration with her Milanese friends, Zevi, and Pagani.

When *A* magazine closed, Achillina Bo prepared to embark in a new adventure, a seemingly temporary adventure that turned out to be permanent. She became Signora Lina Bo Bardi at the age of 31, after marrying the controversial art dealer and journalist with whom she had maintained a love affair for some time. He was fourteen years her senior.<sup>20</sup> Bardi had been a key, polemical advocate of rationalism, advocate of Le Corbusier's ideas, and co-publisher of *Quadrante* during the early 1930s in Italy. On September 24, 1946, one month after their wedding, the Bardi couple left from the port of Naples for Brazil. They traveled less on a honeymoon than on business. There was little money in the European art market after the war and Pietro Maria Bardi wanted to find new markets for the works in his art gallery after having had his commercial authorization revoked in the post-war anti-fascist witch hunting.<sup>21</sup> He went to Brazil following the suggestion from the Brazilian critic Mário da Silva Brito that an eccentric Brazilian journalist, Assis Chateaubriand, wanted to create one of the most important galleries in the world. With the help of friends in the Brazilian Embassy in Rome, Bardi organized three exhibitions of his collection in Rio de Janeiro, where Chateaubriand used to live at the time. One of them was in the foyer of the iconic modernist building of the Ministry of Education and Health. Chateaubriand, who was an extremely controversial character in the political and cultural life of the country, made special arrangements to meet Bardi. He bought a few paintings and, a few weeks later, proposed that the Italian art dealer stay in Brazil and become the general director of a new art gallery to be opened in São Paulo. In the beginning of 1947, the Bardi couple moved to São Paulo against Bo Bardi's desire to remain in Rio. This was how she became responsible at age 32 for the design of the Museum of Art

ria se limitar à arquitetura, arte e decoração. Ele deveria ser sobre a vida e a cultura cotidianas. Juntos, os três arquitetos coletaram e publicaram muitos artigos. Entretanto, sempre encontraram problemas editoriais devido à limitação de recursos e de distribuição. A maior resistência vinha de Mazzochi, o editor de *Domus*, que achava a revista muito progressista. Dadas estas dificuldades, *A, Cultura della Vita* fechou após apenas cinco meses e nove edições. Lina Bo Bardi já tinha se demitido do emprego editorial em Milão antes do último número por causa de um colapso nervoso. Ela havia retornado a Roma logo após o final da guerra, provavelmente para ficar mais próxima de seu futuro marido Pietro Maria Bardi, mas nunca esqueceu a lição política aprendida em colaboração com os amigos Zevi e Pagani.

Quando a revista *A* fechou, Achillina Bo preparava-se para embarcar em uma nova aventura; uma aventura que parecia temporária e que acabou se tornando permanente. Ela se tornou Signora Bardi com 31 anos, após se casar com o polêmico *marchand* e jornalista com quem ela manteve um caso amoroso por algum tempo. Bardi tinha sido um defensor chave e polêmico do racionalismo, defensor das idéias de Le Corbusier e co-editor de *Quadrante* nos primeiros anos da década de 1930 na Itália.<sup>20</sup> Ele era quatorze anos mais velho do que ela. No dia 24 de setembro de 1946, um mês após o matrimônio, o casal Bardi partiu do porto de Nápoles em direção ao Brasil. A viagem que os levou ao Rio de Janeiro era menos uma lua de mel do que uma viagem de negócios. Havia pouco dinheiro no mercado europeu de arte após a guerra e Pietro Maria Bardi, tendo tido seus direitos comerciais temporariamente revogados no caça-às-bruxas anti-fascista do pós-guerra, queria encontrar novos mercados para as obras de arte de sua galeria.<sup>21</sup> Ele veio ao Brasil seguindo a pista de que, segundo o crítico de arte brasileiro Mário da Silva Brito, havia no país um excêntrico jornalista, Assis Chateaubriand, desejoso de criar uma das mais importantes galerias de arte do mundo. Com a ajuda de amigos na Embaixada Brasileira em Roma, Bardi organizou três exposições de sua coleção no Rio de Janeiro onde na época morava Chateaubriand. Uma delas foi no saguão do icônico prédio modernista do Ministério da Educação e Saúde Pública. Chateaubriand, que era um personagem extremamente polêmico na vida política e cultural do país, foi encontrar-se com Bardi na abertura da mostra. Ele comprou algumas das pinturas, e poucas semanas depois, propôs ao *marchand* italiano que ficasse no Brasil e assumisse o cargo de diretor geral de uma nova galeria de arte a ser aberta em São Paulo. No início de 1947, o

of São Paulo (MASP) in the new building of Diários Associados Press, also owned by Chateaubriand. To leave the vibrant cultural life of Rio de Janeiro for what amounted only to the promises of an emerging but still provincial industrial center had been a great disappointment to her. Yet, the new country and the new city offered unmatched professional and personal opportunities.

Later in life, Bo Bardi liked to say that she was greatly amazed as she saw the building for the Ministry of Education and Health, finished in 1943, while approaching the bay of Rio de Janeiro. She metaphorically described the modernist building as a sail opened up to the wind of new architectural possibilities. To her, Brazil represented a land “where everything was possible, where there were no [war] ruins,” a “privileged space for artistic creation,” and a “new place for utopias.”<sup>22</sup> In addition to her comments about her first approach to the building of Ministry of Education and Health, Bo Bardi described her encounter with the daily life of the city with great enthusiasm. She was impressed by people’s brusqueness on the streets of Rio. She took their lack of polish both as a sign of impoliteness and as evidence of their genuine distance from what she called “European civilization.” Bo Bardi said that Rio de Janeiro was very cosmopolitan and attracted many foreigners after the World War II. She particularly liked a story about a German professor who had been hit by the spit of a passerby in a bar at Carioca Square, and who decided to leave the country because of that. Her enduring fascination with this kind of cultural contrast is likely to be more revealing about her encounter with Brazil than her reconstructed memories about the Ministry building.

To Bo Bardi, Brazil had no middle term. There was no moderation. And it was in this peculiar situation - more than in the country’s modernizing ambition - that she saw potential for developing her notions and practice toward a Brazilian aesthetics in the country’s cultural and social tension. Her departure from Italy happened in a moment when Italian architects debated the challenges of postwar reconstruction, but she had become disappointed with the promises of modernization. She also felt out of place in Brazil. Unlike the spontaneity of Brazilian architects she was still very much influenced by the stricter work ethics of Milan. Also, unlike the experience of modern Brazilian architects, the war and its aftermath had deeply affected the values of the young architect, during a period in which Italian architecture’s rationalist beliefs quickly yielded to neo-realist existentialism. This context offered Lina Bo Bardi the seeds of a value system, which she transferred to the fertile, yet hard to cultivate, ground she found in Brazilian

casal Bardi se mudou para São Paulo, contra a vontade de Lina de permanecer no Rio. Dessa forma, ela se tornou responsável, aos 32 anos de idade, pelo projeto do Museu de Arte de São Paulo no prédio do Jornal Diários Associados de propriedade de Chateaubriand. Deixar a estimulante vida cultural do Rio de Janeiro pelo que se reduzia à promessa de um centro industrial emergente, mas ainda provinciano, foi uma grande decepção para ela. Contudo, o novo país e a nova cidade iriam lhe oferecer oportunidades profissionais e pessoais inigualáveis.

Ao final da vida, Bo Bardi gostava de dizer que tinha ficado muito impressionada assim que viu o prédio para o Ministério da Educação e Saúde Pública, concluído em 1943, ao se aproximar de navio da baía do Rio de Janeiro. Ela metaforicamente descreveu o prédio modernista como uma vela que se abria aos ventos de novas possibilidades arquitetônicas. Para ela, o Brasil representava um país “onde tudo era possível, onde não haviam ruínas [de guerra],” um “novo lugar para utopias.”<sup>22</sup> Em adição aos seus comentários sobre sua primeira visão da sede do Ministério, Bo Bardi descreveu seu encontro com a vida cotidiana da cidade com grande entusiasmo. Ela havia ficado impressionada com a atitude brusca das pessoas nas ruas do Rio. Ela tomou essa falta de polidez tanto como um sinal de falta de educação quanto como prova da genuína distância do que ela chamava de “civilização européia.” Bo Bardi dizia que o Rio de Janeiro era muito cosmopolita e que havia atraído muitos estrangeiros depois da Segunda Guerra Mundial. Ela particularmente gostava de uma história sobre um professor alemão que fora atingido pelo cuspe de um passageiro num bar do Largo da Carioca e que decidira deixar o país por causa disso. Seu fascínio duradouro com este tipo de contraste cultural talvez seja mais revelador sobre seu encontro com o Brasil do que suas memórias reconstruídas sobre o prédio do Ministério.

Para Lina, o Brasil não tinha meios termos. Não havia moderação. E foi nessa excentricidade, mais do que na ambição modernizante do país, que ela viu potencial para desenvolver seus conceitos e sua prática para uma estética brasileira. Sua partida da Itália ocorreu no momento em que os arquitetos italianos discutiam os desafios da Reconstrução do pós-guerra, enquanto ela se havia desencantado com as promessas de modernização. Ela também se sentia deslocada no Brasil. Diferentemente da espontaneidade dos arquitetos brasileiros, ela estava ainda muito influenciada pela ética de trabalho mais estrita de Milão. Ao mesmo tempo, diferentemente da experiência dos arquitetos modernistas brasileiros, a guerra e as suas seqüelas marcaram profundamente os valores da jovem

design and architecture.

She saw the modernist cultural project in Brazil as the result of the confrontation between different cultural identities. Her transit between both sides of the Atlantic and the Equator along with her multiple cultural affiliations allowed her to stand at a privileged position of thought and action, transferring the dissatisfaction and hope of her generation to a new context. The writings and the inherently hybrid projects that she developed in Brazil offer a meaningful recourse for exploring the compromise between margins and centers in the discourse about architectural modernization. She tried to constantly move between modern, everyday, urbane and popular references as she proposed the coexistence between the strategic concision of the rationalist rule and the tactic spontaneity of what she saw as being authentically Brazilian.

Even though Bo Bardi occupied a privileged social position, the criteria of modernity and cultural identity she embraced were in the counter-current of those generally supported by the Brazilian elites, creating an ambivalent relationship to the realities around her. While developing those criteria, she inverted the values of European modernism twice onto itself: firstly, through her experience at the margins, in the eccentricity of Italy and for being a woman and then a foreigner; secondly, through the realities she found in the margins of the cultural establishment in Brazil, a country she saw as segregated and archaic but rich for its miscegenation and spontaneity. Eccentricity and centrality, deprivation and excess marched in parallel in her work as an editor and critic as well as in her activities as a designer and architect, proposing to bring together traditionally opposed conditions. In the movement between affirmation and transgression of the norm she recognized meaningful ways of building and living.

Early on, Bo Bardi occupied a controversial place in the almost void space of architectural criticism in Brazil. She saw fissures in the overall project of modern Brazilian architecture and tried to deal with them productively through her design work and the articles she edited for *Habitat* magazine between 1950 and 1954. Her critical approach was more incisive than North-American critics and more guarded than the celebratory Brazilian tone, but she was more optimistic and romantic than skeptical European critics in the 1940s and 1950s. While in the United States critics endorsed the formal prowess of Brazilian architects, their colleagues in Europe suspected that the reduction of modern architecture to a ‘Brazilian style’ risked denying its own principles. Among such critics was Bruno Zevi, lifelong friend of Bo Bardi’s. In his 1948 book *Saper veder*

arquiteta, num período em que a crença racionalista da arquitetura italiana cedia lugar rapidamente ao existencialismo neo-realista. Esse contexto forneceu as sementes de um sistema de princípios que Lina Bo Bardi transferiu para o chão fértil, porém difícil de cultivar, que ela encontrou na arquitetura e no design do Brasil.

Ela via o projeto modernista no Brasil como resultado do confronto entre diferentes identidades culturais. O trânsito entre os dois lados do Atlântico e da linha do Equador junto às suas múltiplas afiliações culturais lhe permitiram uma condição privilegiada de pensamento e de ação, transferindo o descontentamento e a esperança de sua geração para um novo contexto. Os escritos e os projetos inerentemente híbridos que ela desenvolveu no Brasil exploram as tensões entre margens e centros no discurso sobre a modernização arquitetônica. Lina tentava constantemente mover-se entre referências modernas, quotidianas, sofisticadas e populares ao propor a convivência entre a concisão estratégica da regra racionalista e a espontaneidade tática do que via como autenticamente brasileiro.

Apesar da posição social privilegiada de Bo Bardi, os critérios de modernidade e identidade que ela desenvolveu estavam na contra-mão daqueles geralmente preconizados pelas elites brasileiras, gerando uma relação ambivalente com as realidades que a cercavam. No processo de desenvolvimento desses critérios, ela inverteu duas vezes os valores da modernidade arquitetônica europeia: primeiramente, pela sua experiência nas margens, primeiro enquanto mulher na excentricidade da Itália; em seguida, enquanto estrangeira nas margens da cultura oficial brasileira, num país que ela via como segregado e arcaico, mas rico na sua mestiçagem e espontaneidade. Excentricidade e centralidade, escassez e excesso caminharam em paralelo tanto no seu trabalho crítico e editorial como em suas atividades enquanto arquiteta e designer, propondo conciliar condições tradicionalmente tidas como opostas. Do movimento entre afirmação e transgressão, ela reconheceu formas significativas de construir e habitar.

Desde cedo, Lina Bo Bardi ocupou um lugar polêmico no espaço quase vazio da crítica de arquitetura no Brasil. Ela via fissuras no projeto da arquitetura moderna brasileira e procurou lidar com elas produtivamente nos seus projetos e nos artigos que escreveu e editou para a revista *Habitat* entre 1950 e 1954. Sua postura crítica foi mais questionadora do que os críticos norte-americanos e mais reservada que o júbilo brasileiro, mas mais otimista e romântica do que a cética crítica europeia nos anos 1940 e 1950. Enquanto os norte-americanos haviam celebrado o arrojo formal dos arquitetos brasileiros, os europeus suspeitavam que

*l'architettura* (How to Look at Architecture) Zevi pointed out that Brazilian architecture was getting too close to the problems of academicism as it distanced itself from spatial and social issues and transformed formal excess into compositional norm.

In the second issue of *Habitat*, published in the beginning of 1951 (a period in which Bo Bardi became a Brazilian citizen and concluded her Glass House), she signed a poignant essay about Brazilian architecture in response to international critics. The article, suggestively titled "Bela Criança" (Beautiful Child) which she explained in the text, "New Brazilian architecture has many flaws; it is young, and did not have much time to stop and think, it was born all of a sudden as a beautiful child."<sup>23</sup> She agreed with the criticism that "sun-breakers and blue tiles are 'international factors,' that certain free forms by Oscar [Niemeyer] are formal generosity, and their construction is not always satisfactory,"<sup>24</sup> but she directly disagreed with the argument that "Brazilian architecture already marks the way towards a new academy, as it already appears in a few foreign magazines and for example in the important book by Bruno Zevi."<sup>25</sup> After all, "contemporary Brazilian architecture does not come from the architecture of the Jesuits, but from the waddle-and-daub of solitary men who carefully cut the branches from the forest, from the rubber gatherer's house made out of wooden floors and thatched roofs."<sup>26</sup> She added that that popular expression "contains, in its furious resolution of making, a pride and a poetry that does not know the great cities of civilization and museums, and that does not have a millenary legacy."<sup>27</sup>

Bo Bardi repeated what she had already anticipated in her editorial work in Italy. She believed that the meaning of Brazilian architecture could only be achieved when "its spirit becomes the spirit of men, when it searches the evolution of life values, and when it draws inspiration from the intimate poetry of the Brazilian land."<sup>28</sup> In tune with European critics, however, she stated that "this lack of polish, this rudeness, this carefree borrowing and makeover are the force behind contemporary Brazilian architecture,"<sup>29</sup> and concluded that "we don't know why it was born beautiful, but we need to educate it, take care of it, direct it, and follow its evolution."<sup>30</sup> In this article, she reiterated important premises that would guide her intellectual and professional viewpoint until the end of her life, in 1992, in Brazil. In her hybrid architecture, adherence to the rationalist and heroic principles of the Modern Movement did not rule out sensitivity to local and popular repertoires. This approach gained romantic and revolutionary nuances in Brazil in the late 1950s and early 1960s. Her belief that the modern

8 Artigo "O povo é arquiteto."  
 Fonte: Revista *Habitat* (Brasil, 1953) nº. 10,  
 página 52.  
 8 Article "The people is architect."  
 Source: *Habitat Magazine* (Brazil, 1953) nº.  
 10, page 52.

9 Foto da montagem da escada central do Solar.  
 Fonte: Museu de Arte Popular/Solar do Unhã  
 (Salvador, 1962-3).  
 9 Photo of the assembly of the central staircase  
 Solar.  
 Source: Museum of Folk Art/Solar Unhã (Salva-  
 dor, 1962-3).

32 ARQUITECTURA



Habitación agrícola em Prestes, Estado do Rio de Janeiro

### O povo é arquiteto

O povo nasce com o arquiteto na san- que, porque nasce com a seguinte ideia de a procura das necessidades, das oportu- nidades, das fontes de vida. Para a pouco tal espírito mais de intuitivo, se transforma em inteligência e combinação- to dos problemas existentes. Sabe o povo que se há um sítio "o estilo é a natureza". Não é fácil dar-se conta e apreciar uma máxima que a nós se nos dá a seguir funda- mental. O povo se constrói, quando não é obrigado a não se dá a seguir, pelo desejo de limitar as formas pelas as ar- tísticas, da arquitetura ao equilíbrio, chega com segurança à sua finalidade. Vi- sibilidades que são, regular: economia, propriedades dos materiais, estado empou- go das forças, conhecimento dos mate- riais práticos. Não é verdade que o sen- timento arquitetônico prospera obedecendo estritamente as estritas condições de sua mostra. Ao contrário, surge-nos de uma riva de achados e soluções, mais cheio de lógica do que as deformadas es- truturas inventadas pelos arquitetos em busca de soluções herméticas ou de for- mas extravagantes, que correspondem, em realidade, a inqualificáveis desejos de um público, de uma parte do público que tem necessidade de casa para viver e o abarrotado e para confortar a si mesmo. As ideias extravagantes não são apenas proibidas ao povo quando constrói sua casa, mas acontece ainda que tais ideias extravagantes, quando não são equívocas como tentações do devotado. Por- que o povo sabe de tudo se aborrece com uma coisa, sem tudo aquilo que é inútil. Quando o rico se aborrece, o pobre re- pousa, tem necessidade de repousar. Por isso, as paredes que levanta sobre a terra, devem ser capazes de erguer. Depois, de to- dos os modos favorece a serenidade e não a inquietude; a paz, não as fantasias turbulentas. Observa esta casa construída pelo povo, esta pobre casa revolta à beira de uma estrada, fora do Rio, em Prestes. Basta esta única casa para animar uma paisagem de solidão. Não eram neces- sárias, mais essenciais na casa e habi- tações dos antigos grupos e romanos. Pon- do a pouco habitações infinitamente ha- bitadas, uma habitação mais racional. E num país vasto como este, onde a obra- da para resolver o problema do escoar- mento da água para um lugar em que possa ser recolhida para fins agrícolas (como na antiga invenção do impulsionar água e irrigação). Naturalmente, os materiais que o terri- to oferece eram de natureza vegetal, as estruturas em geral possuem proprieda- des hidrológicas acertadas: o solo, em particular, forma um solo que nada tem a invejar às mais belas colônias. Com pouco conhecimento, um pequeno censo funcional (casa, habitação, loja, ar- mazen, vilas, portais, solados agri- colas), à sombra de uma palmeira, junto a uma estrada, basta.



Fotografias do escalar Zanotcky

8



9

a redução da arquitetura moderna brasileira a um estilo brasileiro corria o risco de negar seus próprios princípios. Entre os críticos, destacou-se Bruno Zevi, amigo vitalício de Lina Bo Bardi. Em seu livro *Saper veder l'architettura* (Saber ver a arquitetura), de 1948, ele apontava que a arquitetura brasileira se aproximava dos problemas da tradição acadêmica ao se distanciar das questões espaciais e sociais e ao transformar excessos formais em norma compositiva.

Na segunda edição da revista *Habitat* no início de 1951 - período em que Lina Bo Bardi se tornou cidadã brasileira e concluiu a sua própria casa - ela assinou um ensaio incisivo sobre a arquitetura brasileira em resposta à crítica internacional. No artigo, sugestivamente intitulado "Bela Criança," ela se mostrava consciente de que "a arquitetura brasileira tem muitos defeitos; é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança,"<sup>23</sup> concordando com o fato de que "[...] os *brise-soleil* e os azulejos são 'fatores internacionais,' que certas formas de Oscar são complacências plásticas, que a realização não é sempre satisfatória..."<sup>24</sup> No entanto, ela discordava da acusação de que "a arquitetura brasileira já marca a estrada para uma academia, como já às vezes aparece em algumas revistas estrangeiras, como por exemplo no importante livro de Bruno Zevi."<sup>25</sup> Afinal, "a arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do 'pau-a-pique' do homem solitário que trabalhosamente cortara os galhos da floresta, provém da casa do 'seringueiro', com seu soalho de troncos e o telhado de capim [...]"<sup>26</sup> Para ela, essa expressão popular "[...] possui em sua resolução furiosa de fazer uma soberbia e uma poesia [...] que não conhece as grandes cidades da civilização e dos museus, que não possui a herança de milênios [...]"<sup>27</sup>

Lina Bo Bardi repetia o que já havia preconizado no seu trabalho editorial italiano. Ela acreditava que o sentido da arquitetura brasileira só poderia ser atingido "quando seu espírito for o espírito do homem, sua pesquisa, a busca dos valores de sua vida em evolução, até quando colherá sua inspiração da poesia íntima da terra brasileira."<sup>28</sup> Em sintonia com a crítica europeia do pós-guerra, no entanto, ela afirmava que "esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira,"<sup>29</sup> e concluía que "não sabemos porque nasceu bonita, mas precisamos educá-la, curá-la, encaminhá-la, seguir sua evolução."<sup>30</sup> Neste artigo, ela reiterava premissas importantes que guiariam sua postura intelectual e profissional no Brasil até o final da sua vida, em 1992. Em sua arquitetura híbrida, a adesão aos princípios racionalistas e heróicos do Movimento Mo-

language of architecture should not erase everyday and local traits cost her great resistance during an important period of economic modernization in her adopted country.

In her opinion, architects should look at the fringes of modernization and at the trivial but creative aspects of everyday life. There, they would find the means for revising a language that had become too exuberant. She collected several articles analyzing low-cost houses in rural and suburban areas of São Paulo and in the hinterlands of Brazil. In 1953, she published a short unsigned article in *Habitat* magazine number 10 titled "The people is an architect."<sup>31</sup> The text confirms her interest in the simplicity and creative accuracy found in social and material deprivation. It states that "simple people are born with architecture in their blood, because they are born with the innate spirit of search, of needs, opportunities and functions of life."<sup>32</sup> Her aesthetic and ethical judgment got mixed up by saying that "when the people are not misled by the desire to imitate the educated and urbane forms of narrow-minded professional architecture, they safely reach their goals."<sup>33</sup> The article insists that such "goals are, we repeat, economy, materials, correct use of functions, knowledge about practical solutions."<sup>34</sup>

Through the article, Bo Bardi confirms her choice for scarcity of means as a principle and response to the formal excesses of professional designers. She argued, "it's not true that the architectural popular sensitivity exclusively responds to the constraints of its material misery: some times, on the contrary, it appears richer and more logical than the deformed structures invented by architects in search of hermetic subtleties or extravagant forms."<sup>35</sup> In additions, she stresses that "extravagant ideas [...] are forbidden to the poor when they build their houses," and she wonders whether "the dwellings and houses of ancient Romans and Greeks were more precise and genuine."<sup>36</sup> Her increasingly romanticized perspective - which can be seen in the experimental houses she designed a few years later in the late 1950s - becomes more evident as the text concludes that "thatched roofs have nothing to be jealous of the most beautiful roofs."<sup>37</sup>

The publication of this article in favor of popular simplicity and building modesty takes place in a crucial moment in the modernization and critique of Brazilian architecture. For example, during his second visit to Brazil in 1953, Max Bill gave a controversial lecture titled "Architect, architecture, and society" on June 9 in the recently created School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo. His negative take on Brazilian architecture caused great commotion in local academic and profes-

dermo não excluíam a sensibilidade frente aos repertórios locais e populares. Essa postura ganhou tons românticos e revolucionários no Brasil no final dos anos 1950 e início dos 1960. Sua crença de que a linguagem moderna da arquitetura não deveria apagar o cotidiano nem o local lhe custou grande resistência durante um importante período de modernização econômica no seu país de adoção.

Na sua opinião, os arquitetos brasileiros deveriam olhar para as extremidades da civilização e para os aspectos triviais mas criativos da vida cotidiana. Lá, eles encontrariam os meios para corrigir uma linguagem demasiado exuberante. Ela colecionou vários artigos analisando casas populares e rurais nos arredores de São Paulo e no interior do Brasil. Em 1953, ela publicou, no número 10 da revista *Habitat*, um pequeno artigo não assinado intitulado "O povo é arquiteto."<sup>31</sup> O texto confirma seu argumento pela simplicidade e justeza criadora encontrada na privação material. Ele afirma que "o povo nasce com a arquitetura no sangue, porque nasce com o espírito inato da procura, das necessidades, das oportunidades, das funções da vida."<sup>32</sup> Seus juízos estético e ético se confundiam ao dizer que "o povo (...) quando o povo não se deixa levar pelo desejo de imitar as formas cultas e sofisticadas da arquitetura profissional de mentalidade estreita, chega com segurança às suas finalidades."<sup>33</sup> E ela insistia nas "finalidades que são, repitamos: economia, propriedade dos materiais, exato emprego das funções, conhecimento dos resultados práticos."<sup>34</sup>

Em todo o artigo, Bo Bardi confirma sua escolha pela escassez de meios como princípio e resposta ao excesso formal dos projetistas profissionais. Ela argumentava, "não é verdade que o sentimento arquitetônico popular obedeça exclusivamente às condições restritas de sua miséria: às vezes, ao contrário, surge-nos ele mais rico, mais cheio de lógica do que as deformadas estruturas inventadas pelos arquitetos em busca de sutilezas herméticas ou de formas extravagantes."<sup>35</sup> Para ela, "as idéias extravagantes [...] são proibidas ao povo quando constrói sua casa," e se pergunta se "eram mais exatas, mais essenciais as casas e habitações dos antigos gregos e romanos."<sup>36</sup> A sua perspectiva crescentemente romantizada, que aparece depois nas suas casas experimentais do final da década de 1950 se revela ainda mais ao concluir o texto sugerindo que "o sapé [...] forma um teto que nada tem a invejar às mais belas coberturas."<sup>37</sup>

A publicação do artigo em favor da simplicidade popular e do construir despojado ocorre num momento crucial da modernização e da crítica da arquitetura brasileira. Durante sua segunda visita ao Brasil em 1953, Max

sional circles. Lina Bo Bardi published the complete text of Bill's presentation a few months later as a supplementary booklet in *Habitat* number 12, registering what European critics had been pointing out as a problem in the aesthetic option of Brazilian architects. Despite initially recognizing the merit and success of a few buildings, the tone of the lecture provoked Brazilian architects as it announced that "the country risks falling in the most horrible anti-social academicism in regard to modern architecture [...] understood as a social art."<sup>38</sup>

Max Bill's criticism was followed by other internationally prominent architects such as Walter Gropius, who had visited Brazil, Hiroshi Hoyer and Ernesto Nathan Rogers, one of Lina Bo Bardi's contemporaries in Italy. A collection of this critical material was published together under the title Report on Brazil in the North-American magazine *Architecture Review* one year later, in 1954, at the peak of modernization and presidential campaign in Brazil. The report - mainly Bill's lecture - was badly received among Brazilian designers but there was little substantial response to the criticisms, with the exception of Lucio Costa.<sup>39</sup> Oscar Niemeyer did not directly respond to the controversy but engaged in a revision of his work and, in 1955, created *Módulo*, a magazine through which he systematically reflected on Brazilian architecture. During this period, Lina Bo Bardi had left *Habitat* magazine and started planning the creation of a magazine about Brazilian art and culture and contacted Oscar Niemeyer to be one of her collaborators but he declined her invitation because of his involvement with *Módulo*.<sup>40</sup>

In his article titled "O problema social da arquitetura" (The Social Issue of Architecture), published in 1956 in the second issue of the magazine, Niemeyer recognized a growing dissatisfaction among two groups of Brazilian architects. One group was made up by those who, "impressed by traditionalist theories, aspire to 'an architecture based on tradition and our people's traditions.'"<sup>41</sup> The other group comprised those who "seem alarmed by the low [technical] level of our modern buildings and advocate for simpler and more rational solutions."<sup>42</sup> Coming back from a trip to Europe, during which he had the opportunity to discuss the architectural situation in Brazil, Niemeyer rhetorically concluded that "the main source of discrepancies in [Brazilian] modern architecture is certainly in the lack of human content, which reflects [...] the social contradictions in which we live and in which [the country] developed."<sup>43</sup>

Niemeyer's self-criticism took place during the period of industrial modernization project already mentioned,

Bill havia conferido uma polêmica palestra intitulada “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade” no dia 9 de junho na recém-criada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Seu parecer negativo sobre a arquitetura brasileira causou grande alvoroço nos meios acadêmicos e profissionais. O texto completo da apresentação, publicado por Lina Bo Bardi alguns meses mais tarde em encarte especial no número 12 da revista *Habitat*, registrava o que a crítica européia vinha há alguns anos apontando como problemático na opção estética dos arquitetos brasileiros. Apesar de reconhecer, no início, o mérito e sucesso de alguns edifícios, o tom da palestra foi provocador ao anunciar aos arquitetos brasileiros que o “país está em risco de cair no mais terrível academismo anti-social, no plano da arquitetura moderna [...] da arquitetura como uma arte social.”<sup>38</sup>

A crítica do artista suíço foi acompanhada pela de outros arquitetos proeminentes internacionalmente, como Walter Gropius, que havia visitado o Brasil, o japonês Hiroshi Hoya e Ernesto Nathan Rogers, este último contemporâneo de Lina Bo Bardi na Itália. O material foi publicado em conjunto com o título “Report on Brazil,” pela revista norte-americana *Architectural Review* um ano mais tarde, em 1954, no auge da modernização nacional e à beira da eleição de Juscelino Kubitschek no Brasil. O relatório - principalmente a palestra de Max Bill - foi mal recebido entre os profissionais brasileiros, porém houve pouca resposta substancial às críticas, com a exceção de Lucio Costa.<sup>39</sup> Oscar Niemeyer não respondeu diretamente à polêmica, mas se ocupou de uma revisão do seu trabalho e, em 1955, criou *Módulo*, a revista pela qual ele sistematicamente refletiu sobre a arquitetura brasileira. Durante esse período, Lina Bo Bardi havia deixado a revista *Habitat* e começado a planejar a criação de uma revista de arte e arquitetura brasileira e convidou Niemeyer para ser um de seus colaboradores, convite que ele declinou por estar já envolvido com a *Módulo*.<sup>40</sup>

No artigo intitulado “O problema social na arquitetura,” publicado em 1956 no segundo número da revista, Niemeyer reconhecia a crescente insatisfação de dois grupos de arquitetos brasileiros. Um grupo era constituído por aqueles que, “impressionados com as teorias tradicionalistas, almejam uma arquitetura baseada na tradição e cultura de nosso povo.”<sup>41</sup> O outro grupo compreendia aqueles que “se mostram alarmados com o baixo nível de nossas construções modernas, e reclamam soluções mais simples e racionais.”<sup>42</sup> Na volta de uma viagem à Europa, na qual Niemeyer teve a oportunidade de discutir a situação da arquitetura brasileira, ele concluía retoricamente

fostered by Juscelino Kubitschek’s presidency. The investments made at the time invigorated Brazilian architecture, allowing Niemeyer to maintain his messianic leadership and to promote the enthusiastic rhetoric of architectural modernization through the creation of Brasília. Bo Bardi took a different course in her work and thinking. She continued on the path of simplification, of “poor architecture” but not poverty, as she used to say. Silent about the design and construction of Brasília and disappointed with the cultural debate in the country, she dedicated herself to the activities of the Museum of Art of São Paulo (MASP) between 1954 and 1957.

The work at the Museum gave her the opportunity to organize traveling exhibitions and to take short trips to Europe and the United States as well as to the hinterland of her new country, where she could observe more closely along the everyday reality and the improvisational capacity of Brazilian people. In her visit to Spain in 1956, she admired works by Antoni Gaudí, who became an important reference in her effort to reconcile architecture and nature, rationality and spontaneity. In the beginning of 1958 the state governor of Bahia nominated her as the director of the new Museum of Modern Art of Salvador through a political agreement with MASP and architect Diógenes Rebouças invited her to lecture on Architecture at the University of Bahia. This was a period in which the emergence of oil industry in the region propelled the cultural and economic life of Salvador, the state capital.

As she tried to affirm her identity as a Brazilian architect, Lina Bo Bardi affiliated herself to the cultural modernization movements in the Northeast of the country. These movements were informed by the creation of SUDENE (Northeast Development Administration) and ISEB (Brazilian Studies Institute) during the mandate of President Kubitschek. Her constant travels to the Northeast and her sojourn periods in Salvador - during which she became acquainted with intellectuals and artists such as composer Joachim Koellreuter, ethnographer Pierre Verger, philosopher and essayist Agostinho da Silva, and filmmaker Glauber Rocha - were responsible for the maturation and radicalization of her approach to the purpose of architecture and design in Brazil. Like her new friends, Bo Bardi valued popular culture, which supported her interest in the creative ability of the dispossessed as stepping stones to the development of a Brazilian aesthetics not based on the principles of industrial modernity but on what she called pre-craftsmanship. She kept her belief in a modern, objective, and rationalist intellectual framework at the same time that she tried to incorporate everyday

que a “arquitetura moderna [brasileira] tem certamente na falta de conteúdo humano a principal razão das suas deficiências, refletindo [...] o regime de contradições sociais em que vivemos e no qual ela se desenvolveu.”<sup>43</sup>

A auto-crítica de Niemeyer ocorreu durante o período de modernização industrial já mencionado, durante a presidência de Juscelino Kubitschek. Os investimentos então feitos revigoraram a arquitetura brasileira, permitindo a Oscar Niemeyer manter sua liderança messiânica e promover a retórica exuberante de modernização arquitetônica na criação Brasília. Bo Bardi tomou uma trajetória distinta, continuando no caminho da simplificação, do ‘pobre’, como dizia, mas não do empobrecimento. Calando sobre o projeto e construção de Brasília e decepcionada com o debate cultural no país, ela se dedicou às atividades do Museu de Arte de São Paulo entre 1954 e 1957.

O trabalho no museu lhe deu a oportunidade de organizar mostras itinerantes e de viajar tanto à Europa e aos Estados Unidos quanto ao interior do seu novo país, onde ela pode vivenciar com maior intensidade a realidade quotidiana e a capacidade improvisadora do povo brasileiro. Visitando a Espanha, ela admirou a obra de Antoni Gaudí, que se tornou uma importante referência para o seu esforço em reconciliar arquitetura e natureza, racionalidade e espontaneidade. Logo em seguida, no início de 1958, num acordo político com o MASP, ela foi convidada pelo governador da Bahia para dirigir o recém-criado Museu de Arte Moderna e, pelo arquiteto Diógenes Rebouças, dar palestras sobre arquitetura na Universidade da Bahia em Salvador, num momento em que a cidade ganhava nova vida econômica e cultural com a emergência de uma indústria petrolífera local.

Ao procurar afirmar sua identidade como arquiteta brasileira, Lina Bo Bardi se afiliou aos movimentos de modernização cultural no Nordeste, informados pela criação da SUDENE (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste) e do ISEB (Instituto de Estudos Brasileiros) durante o governo Kubitschek. Suas constantes idas ao Nordeste e seus períodos de permanência em Salvador - durante os quais conviveu com intelectuais e artistas como o compositor Joachim Koellreuter, o etnógrafo Pierre Verger, o ensaísta Agostinho da Silva e o cineasta Glauber Rocha - significaram o amadurecimento e a radicalização de sua postura em relação ao propósito da arquitetura e do design no Brasil. Como seus novos amigos, Bo Bardi valorizava a cultura popular, que apoiava seu interesse na habilidade criativa daqueles sem posses enquanto trampolim para o desenvolvimento de uma estética brasileira baseada não em princípios da modernidade industrial,

life elements into her notion of simple, ‘poor’ architecture. Through such ideas, she proposed to promote “a free debate about the role of the architect today in a Brazilian culture that is poor, limited in means, demystified.”<sup>44</sup>

According to her, architecture should be poor not in the traditional economic sense, but in the sense of life adversity and the simplification of technical means. As Bo Bardi explained, this should be an experiment on an “architecture that did not depart from cultural formalism, but from a ‘real content,’ facing an authentic situation, a reality, and expressing it through human contents, [and] creating ‘situations’ instead of forms’.”<sup>45</sup> This viewpoint reframed and gave new purpose to the observations she made in her earlier articles for *Habitat* magazine. She believed in the spontaneous sensitivity and in the improvisational capacity of the rural and socially dispossessed populations. More precisely, as we have already mentioned, she believed that the meaning of Brazilian architecture was in the “intimate poetry of the Brazilian land,” which she tried to incorporate in a hybrid way into her European rationalist value system.

Bo Bardi saw genuine potential in the inherent spontaneity of those at the margins of modernization for inverting the course and sense of architectural modernity in the country. In line with ISEB intellectuals and with the political and cultural activities of CPCs (Popular Cultural Centers) created at the turn of the 1960s, she suggested that “simple people know how to build, they are architects by intuition; they don’t make mistakes, they build a house and they built to meet life demands.”<sup>46</sup> In such underprivileged conditions and with no access to modernist norms “the harmony of their constructions is the natural harmony of things, not corrupted by false culture, hubris and money.”<sup>47</sup> The character of such premises was political and phenomenological, regarding both social life and lived experience. Her conceptualization of a simple, ‘poor’ architecture was based on the need to recognize that “the [social] role of architecture is, above all, to know people’s way of living in their houses and look for technical means to solve the hardships disturbing the life of so many individuals.”<sup>48</sup>

This conviction revived statements she had shared with her Italian fellows in face of hard existential realities at the end of World War II. Her experience with the Reconstruction debate and as co-editor of *A, Cultura della Vita* magazine were important sources for her attachment to premises that were still less engaged by her Brazilian colleagues. Less concerned with spectacular structures and forms, she polemically suggested that “the most important thing to an architect is not to build well, but to know how

mas no que ela chamou de pré-artisanato. Ela manteve a crença numa postura intelectual moderna, objetiva e racionalista ao mesmo tempo que procurou incorporar elementos do cotidiano no seu conceito de arquitetura 'pobre.' Ela pretendia promover um "debate livre sobre o papel do arquiteto na cultura brasileira contemporânea: pobre, de instrumentos limitados, desmistificada."<sup>44</sup>

Para ela, a arquitetura deveria ser pobre não no sentido econômico tradicional, mas no sentido da adversidade vital e da simplificação dos meios técnicos. Como explicitou Lina Bo Bardi, essa seria uma tentativa "de realização arquitetônica que não partia de um formalismo cultural, mas de um 'conteúdo real' que enfrentava uma situação de fato, uma realidade, e procurava exprimi-la através de conteúdos humanos, [...] criando 'situações' ao invés de 'formas'."<sup>45</sup> Sua postura deu novo relevo e finalidade às suas observações feitas anos antes nos seus artigos na revista *Habitat*. Ela acreditava na sensibilidade espontânea e na capacidade improvisadora do homem do campo e das populações sem posses. Mais precisamente, como já citamos, ela acreditava que o sentido da arquitetura brasileira viria "da poesia íntima da terra brasileira," que ela procurou incorporar, de forma híbrida, em seu sistema de valores europeu racionalista.

Lina Bo Bardi viu na espontaneidade inerente àqueles que ficaram à margem da modernização das elites brasileiras o potencial autêntico para inverter a direção e o sentido da modernidade arquitetônica no país. Em linha com os intelectuais do ISEB e com as atividades culturais e políticas dos Centros Populares de Cultura criados na passagem da década de 1950 para a de 1960, ela sugeria que "o homem do povo sabe construir, é arquiteto por intuição, não erra, quando constrói uma casa e constrói para suprir as exigências de sua vida."<sup>46</sup> Nessa condição de privação, sem acesso às normas modernistas, "a harmonia de sua construção é a harmonia natural das coisas, não contaminada pela cultura falsa, pela soberbia e pelo dinheiro."<sup>47</sup> Suas premissas tinham um caráter político e fenomenológico, considerando tanto o viver social quanto a experiência vivida. Seu conceito de uma arquitetura pobre se baseava na necessidade de reconhecer que "a função (social) da arquitetura é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas."<sup>48</sup>

Essa convicção trazia de volta as afirmações que ela e seus contemporâneos italianos haviam compartilhado face ao horizonte existencial do final da Segunda Guerra Mundial. Principalmente de sua experiência sobre a Re-

people live."<sup>49</sup> This statement resonated with the influential self-critical text written by Le Corbusier in the 1930s regarding the 'house of the architect and the house of man,' which she and Pagani had published in *Domus* in 1944. The search for a new humanism in Bo Bardi's definition of a simple, 'poor' architecture did not completely keep from having an ambiguous character - at the same time being progressive and resisting modernization - and suggesting the romanticized mystification of reality and the pictorial interpretation of her architectural language.

Following her ambivalent and hybrid humanistic and aesthetic sensitivity, Lina Bo Bardi produced a few meaningful architecture experiments between the late 1950s and early 1960s which later substantiated her mature work. Among those examples, two houses and two museums deserve our attention; she produced one of each category in São Paulo and in Salvador, Bahia. Both houses, respectively known as Valéria Cirell house and Chame-Chame house, demonstrate her interest in developing a building language based on the simplification of means and materials, despite the fact that, in the beginning, much of this simplification was primarily visual.

The first Valéria Cirell house was designed and built between 1957 and 1958 and it is geographically close but aesthetically distant from her well-known 1951 Glass House. This house strongly engages a collage of some of the popular and vernacular architectural and naturalistic elements Bo Bardi found in her travels and mostly in references she acquired in her editorial work. She proposed the use of porches rustically built with eucalyptus trunks and covered with thatched roofs at the same time that she maintained the house volume within the formal norm of the modern cube. The second house, designed and built between 1958 and 1962, initially struggled with the same volumetric order and organicity of elements and ended up as a set of curvilinear volumes that embraced a large tree standing in the middle of the small site. In both cases, the influence of Gaudí is evident in the external walls, covered with rough plaster as the base for an irregular mosaic of pebbles and fragments of tiles and found objects, and her use of small plants to minimize the volume's massiveness. As she tried to stage the perception that her houses belonged to a different cultural context - deprived but essentially genuine - Bo Bardi dramatized her negotiation with what is modern.

Both museums, the permanent building for the São Paulo Art Museum on Paulista Avenue and the Popular Art Museum in the rehabilitated Unhão Estate at the bay of Salvador, Bahia, were designed at the same time. The São Paulo project took longer - between 1957 and 1968 - and

construção e como co-editora da revista *A, Cultura della Vita*, vinha a proposta polêmica e até então pouco engajada por seus contemporâneos brasileiros de que “para um arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo.”<sup>49</sup> Essa afirmação ecoava a influente auto-crítica de Le Corbusier, da década de 1930, sobre a casa do arquiteto e a casa do homem, que ela e Pagani haviam publicado na revista *Domus* em 1944. A procura de um novo humanismo na definição de uma arquitetura simples ou ‘pobre’ por Lina Bo Bardi não escapou de ter um caráter ambíguo ao mesmo tempo progressista e de resistência à modernização e de sugerir a mitificação romântica da realidade e uma interpretação pitoresca da sua linguagem arquitetônica.

Como exemplo dessa ambivalente e híbrida sensibilidade estética e humanista, Lina Bo Bardi realizou alguns experimentos arquitetônicos significativos entre o final da década de 1950 e a década de 1960 que, posteriormente, substanciaram seu trabalho da maturidade. Entre esses exemplos, destacam-se duas residências de classe média e dois museus, um de cada categoria em São Paulo e em Salvador. As duas casas, conhecidas respectivamente como Casa Valéria Cirell e Casa do Chame-Chame, demonstram o interesse da arquiteta em desenvolver uma linguagem edilícia baseada na simplificação de meios e materiais, ainda que, no início, muito dessa simplificação tenha sido sobretudo visual.

A primeira casa foi projetada e construída entre 1957 e 1958 e está geograficamente próxima, mas esteticamente distante, da conhecida Casa de Vidro que Lina realizara para si mesma e seu marido em 1951. A casa Cirell implica uma colagem de alguns dos elementos populares, vernáculos e naturalistas encontrados por Bo Bardi encontrara em suas várias viagens e - sobretudo - no seu trabalho editorial. Nela, a arquiteta incorporou o uso de varandas de sapé e estruturas rústicas de troncos de eucalipto, ao mesmo tempo que manteve o volume da casa dentro da norma formal do cubo moderno. A segunda casa, projetada entre 1958 e 1962 (e demolida na década de 1980), lutou inicialmente com a mesma ordem volumétrica e organicidade de elementos, mas terminou como um conjunto de volumes curvilíneos abraçando uma grande árvore existente no terreno. Em ambos os casos, a influência de Gaudí se vê nas paredes externas, cobertas com reboco grosso que é base para um mosaico irregular de seixos, cacos de azulejos e objetos encontrados. A vegetação embutida nessa paredes minimiza a macicez do volume. Ao tentar criar a sensação de que as casas se inseriam num outro contexto cultural - carente, porém essencialmente genuíno - Lina Bo Bardi

the work was interrupted several times for financial and political problems while the one in Salvador took shorter, yet not less intense, time between 1961 and 1963. Without predicting the unfolding of the military coup of 1964, Bo Bardi dedicated herself with great hope and interest to the Popular Art Museum. It expanded her work with the Bahia Museum of Modern Art, which she had directed shortly after her arrival in Salvador. She believed the museum should confront conventional artistic and architectural definitions and also call into question the boundaries between lay, popular and educated culture. Her goal was to create a “center for the documentation of popular art for technical studies about the Northeast, aiming at the passage from pre-craftsmanship to modern industry.”<sup>50</sup> Her proposal translated her friend Max Bill’s Ulm School model to the vibrant cultural and political context of Brazil and particularly of Bahia in the years that followed Kubitschek’s modernizing presidential mandate.

She used the term pre-craftsmanship to avoid problems with traditional definitions of folklore. Bo Bardi saw in this spontaneous aesthetic expression a historic but also transgressing and revolutionary ability following Italian philosopher Antonio Gramsci’s steps. This terminology had important historic meaning and was the force behind her definition of ‘poor’ architecture or architecture of simple means. She hoped this to be a way for allowing people with limited formal education and resources but inherent artistic skills to enter cultural modernity, thus giving Brazil a new identity. In order to create the new cultural and teaching center, she seized the opportunity to use a monumental property with sixteenth-century buildings, the old Unhão Estate, which had been used for different purposes, transformed several times. The buildings were physically deteriorated and there was little historic documentation to return them to their original state. Bo Bardi had studied restoration techniques during her Roman professional education, and proposed the buildings’ adaptive reuse adding elements that carried out her conceptual premises. She was interested in transforming the historic buildings into documents.<sup>51</sup> Two features are among the most meaningful elements of this project: the creation of a large plaza facing the water south of the complex, and the creation of a central wooden staircase in the main building, which is at the same time modern, grandiose and deferential to simple country-side culture. The staircase pieces and joints milled from Brazilian wood were modeled according to ox carts, Bo Bardi had registered in her excursions to the hinterland.

The museum opened in 1963 with the exhibition Northeast under her command. The show contained a collec-

dramatizava a sua negociação com o moderno.

Os dois museus, a sede permanente do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, e o Museu de Arte Popular, no Solar do Unhão, à beira-mar em Salvador, foram projetados e criados concomitantemente. O projeto paulista, mais demorado e interrompido várias vezes por problemas financeiros e políticos, ocorreu entre 1957 e 1968, enquanto que o sotopolitano teve vida mais curta, entre 1961 e 1963, porém não menos intensa. Sem prever o desdobramento dramático do golpe militar de 1964, Lina Bo Bardi se dedicou com grande esperança e esforço ao projeto do Museu de Arte Popular, expandindo a proposta do Museu de Arte Moderna da Bahia que ela vinha dirigindo há alguns anos. Ela acreditava que o museu deveria confrontar definições artísticas e arquitetônicas convencionais e, também, questionar as fronteiras entre cultura leiga, popular e erudita. Seu objetivo era o de criar um “centro de documentação de arte popular e um centro de estudos técnicos sobre o Nordeste, visando a passagem do pré-artisanato à indústria moderna.”<sup>50</sup> Sua proposta traduzia o modelo da escola de design de Ulm de seu amigo Max Bill para o efervescente contexto cultural e político do Brasil no período pós-Kubitschek, em particular para o da Bahia.

O uso do termo pré-artisanato servia para evitar problemas com definições tradicionais de folclore. Lina Bo Bardi via nessa expressão estética espontânea uma habilidade transgressora e revolucionária - seguindo os passos do filósofo italiano Antonio Gramsci - que possibilitaria ao povo de pouca instrução e de poucos recursos, mas com habilidades artísticas intrínsecas, entrar na modernidade cultural, dando ao Brasil nova identidade. Essa terminologia tinha importante significado histórico e era a força por trás de sua definição de ‘arquitetura pobre’, ou seja, uma arquitetura de meios simples. Para criar a sede desse centro cultural e pedagógico, Lina Bo Bardi viu a oportunidade de usar o antigo Solar do Unhão, um conjunto monumental de edifícios do século dezesseis, que havia passado por vários usos anteriores. O conjunto estava em processo de deterioração física e não era possível restaurar os edifícios à sua condição original. Lina havia estudado técnicas de restauro na sua educação romana e propôs o reaproveitamento dos edifícios históricos com algumas alterações, visando materializar seus pressupostos conceituais. Seu interesse era transformar os edifícios históricos num documento da cultura contemporânea.<sup>51</sup> Entre os elementos mais significativos desse trabalho, figuram um amplo terreiro à beira d’água na parte sul do conjunto e a criação de uma escada de madeira central no espa-

ção de everyday objects - such as kitchen supplies, toys and guns, which she named ‘technical objects’ - produced under destitute life conditions and displayed on top of rustic wooden boxes found in produce markets. Both rehabilitation and exhibition projects manifested, according to the presentation catalog, “the desperate and positive search [...] for their right to live; [...] an affirmation of beauty achieved with the precision that only the confrontation with reality may bring.”<sup>52</sup> According to her, this material “metaphorically represented what modern civilization considers being trash.”<sup>53</sup> Probably taking cues from Zevi’s plan for *A, Cultura della Vita* magazine and Brazilian leftist intellectuals, Bo Bardi defined the exhibition as an “overt accusation, contesting the degrading conditions imposed to those engaged in a desperate effort to produce culture.”<sup>54</sup> Few months after the museum opening, the military coup changed the museum administration, altering Bo Bardi’s original plans and interrupting five years of work she and her colleagues had developed in Bahia and in the Northeast.

After her permanent return to São Paulo in 1964, she focused on finishing the project for the Museum of Art of São Paulo initiated in 1957 and completed between 1968 and 1969. Bo Bardi moved quickly through the naturalistic speculation of a pyramidal greenhouse-like structure with a helicoidally-shaped ramp that emulated Frank Lloyd Wright’s project for the Guggenheim Museum. She abandoned those initial sketches for the stoic and hovering image of Mies van der Rohe’s Crown Hall, which she had already used for the plan for Museum of Art in São Vicente, on the coast of São Paulo, in 1951. This rationalist model also responded to the urban legislation that prohibited any building that would obstruct the space and view of the former Trianon Terrace on Paulista Avenue. Bo Bardi initially opted for a solid, practically opaque, volume hanging from the two large porticoes above the space of the terrace. The initial volume was externally treated with naturalistic and Gaudiesque features such as small pebbles and plants similarly found in the two houses she had just designed. Gradually, along the several years it took her to complete the project Bo Bardi yielded to the conception of a completely glazed and transparent volume. The result was a simple and daring conception in exuberant scale, brutalist appearance, and showing off a 76-meter wide reinforced and pre-stressed concrete structure.

The museum’s structural boldness was in tune with the works of São Paulo architects led by João Vilanova Artigas than with the previous ten years of work Bo Bardi had independently developed since the late 1950s. The

ção expositivo do solar que é ao mesmo tempo moderna, imponente e deferente com a cultura simples sertaneja. As juntas dos degraus de madeira brasileira foram moldadas de acordo com as de carros-de-boi que Lina Bo Bardi havia registrado em suas andanças.

O museu foi aberto ao público em 1963 com a exposição *Nordeste*, de curadoria da própria arquiteta. A mostra continha uma coleção de objetos populares - tais como utensílios de cozinha, brinquedos e armas, que ela chamou de 'objetos técnicos' - produzidos no cotidiano de privação social e exibidos sobre caixas rústicas de madeira, das que se encontram em mercados e feiras. Tanto o museu quanto a exposição manifestavam, segundo o catálogo de inauguração, "a busca desesperada e positiva [...] pelo seu direito de viver; [...] uma afirmação de beleza atingida com a precisão de que só o conflito com a realidade pode trazer."<sup>52</sup> Esse material, para ela, "representava metaforicamente o que a civilização moderna tinha como lixo."<sup>53</sup> Lina Bo Bardi considerou a exposição uma "acusação que não é tímida e que contesta as condições degradantes impostas àqueles num esforço desesperado de produzir cultura."<sup>54</sup> Poucos meses depois da abertura do museu, o golpe militar que se instalou no Brasil mudou a diretoria do museu, alterando seus propósitos originais e interrompendo cinco anos de trabalho renovador que Lina Bo Bardi e seus contemporâneos haviam proposto na Bahia e no Nordeste.

Com sua volta definitiva a São Paulo, a arquiteta passou a se dedicar quase exclusivamente à conclusão da sede do Museu de Arte de São Paulo, MASP, que se tornou a sua obra mais conhecida. O projeto iniciado em 1957 tinha características diferentes do edifício que se materializou entre 1968 e 1969. Ela passou rapidamente pela especulação preliminar de uma pirâmide de vidro em forma de estufa com plantas e uma rampa helicoidal interna análoga ao orgânico Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright. Ela abandonou aqueles primeiros esboços naturalísticos pela imagem estática e flutuante do Crown Hall de Mies van der Rohe, já usada anteriormente por ela para o anteprojeto de um Museu de Arte para a cidade de São Vicente, no litoral de São Paulo, em 1951. Esse segundo modelo, racionalista, também respondia à legislação que impedia qualquer construção sobre o espaço do antigo Belvedere do Trianon. O elemento diferenciador da proposta de Lina Bo Bardi em relação a outras obras modernistas estava em optar, inicialmente, por um volume suspenso, porém praticamente opaco. Como tratamento das superfícies deste volume ela propunha as mesmas características naturalísticas, o mesmo aparente inacabamento gaudiano de seixos e plantas das casas que ela ha-

buildings she designed during this period subscribed to her quest for an alternate expression of Brazilian architectural language. While she negotiated with the rationalist language through popular, organic and vernacular references, the final project for MASP minimized those elements. Given the long time it took to develop the project and its relationship with other works done during and after the 1960s, MASP seems to suggest a certain anachronism within Lina Bo Bardi's work despite the important meaning the building has for twentieth-century Brazilian architecture. She always tried to argue that she looked for simplification in the project for the São Paulo museum. As she tried to remain rhetorically coherent, she refused any interpretation that her building was, in her words, an architectural extravagance, but rather the result of site constraints. Instead, she insisted on simplicity.

The notion of 'poor,' simple architecture Lina Bo Bardi developed to negotiate with the modernity of her work also helped her negotiate with her European and Brazilian colleagues. In this notion, we can find the margins and the center organized in the form of porous conceptual boundaries and hybrid objects. Her design work, seen in this perspective, opens our understanding to the fact that the concepts and values of modernity are not fixed and do not have single origin and meanings. Lina Bo Bardi was simultaneously involved with practice, theorization and criticism in her work. Confident about her abilities, she said, "I know perfectly well that I write well. Stendhal and Mayakovski are my teachers. The former taught me concision [...]. The latter, however, taught me rhythm and the fantasy of reality."<sup>55</sup> And she reconciled these qualities not only in writing but also in her design practice weaving together realist, rationalist and romantic traits and often transforming the meaning of what is modern. She constantly entered and left modernity, sometimes with simplicity and limited means and sometimes erasing physical, cultural and conceptual boundaries in search of an artistic language that tried to reconcile norm and transgression, centers and margins, and ordinary and extraordinary facts.

via projetado na época. Paulatinamente, durante os longos anos de projeto, Lina Bo Bardi deu lugar à concepção de um volume completamente transparente como tantos outros edifícios modernistas no Brasil. O resultado é de uma concepção simples na forma, espetacular na escala, e brutalista na aparência geral, tirando partido de um vão livre em concreto protendido de 76 metros de largura sobre um edifício semi-enterrado que substituíra o antigo Trianon.

O arrojado estrutural do museu estava mais em sintonia com os projetos de arquitetos paulistas liderados por João Vilanova Artigas do que com os anos anteriores de trabalho desenvolvido independentemente por Lina Bo Bardi desde o final da década de 1950. Os edifícios projetados por ela nesse período procuraram renovar a linguagem arquitetônica brasileira negociando com o racionalismo moderno por intermédio de referências populares, orgânicas e vernáculas. O resultado final do projeto do MASP, pelas concessões feitas, reverteu, senão negou, aqueles traços. Dada a longa duração do projeto e a sua relação com obras posteriores ou do mesmo período, o edifício do MASP parece sugerir um certo anacronismo interno à obra de Lina Bo Bardi apesar de seu importante significado para a arquitetura brasileira no século vinte. No entanto, ela sempre tentou enfatizar que o que ele buscou no projeto do museu paulista foi a simplificação. Procurando manter a coerência retórica, ela refutava qualquer interpretação de que o edifício fosse, em suas palavras, uma fresca arquitetura, mas sim o resultado das condições impostas pelo terreno. Pelo contrário, ela sempre insistiu na simplicidade do projeto.

A noção de 'arquitetura pobre,' de simplificação, que Lina Bo Bardi desenvolveu para negociar com a modernidade em sua obra arquitetônica também serviu para que ela negociasse com seus contemporâneos europeus e brasileiros. Nesta noção, estão simultaneamente presentes a margem e o centro, a falta e o excesso, organizados na forma de fronteiras conceituais porosas e de objetos híbridos. Seu trabalho projetual, analisado nessa perspectiva, abre espaço para se entender que o conceito e os valores de modernidade não são fixos e não têm origem ou sentido únicos. A prática, a teorização e a crítica sempre estiveram simultaneamente presentes na obra de Lina Bo Bardi. Segura de suas habilidades, ela dizia: "Sei perfeitamente que escrevo bem. Meus professores são Stendhal e Maiakovski. O primeiro me ensinou a concisão [...]. O segundo, ao contrário, me ensinou o ritmo, a fantasia do real."<sup>55</sup> Não só na escrita e no pensamento, mas também no projeto, ela conciliou essas qualidades, tecendo fios realistas, racionalistas e românticos e transformando

frequentemente o sentido do que é moderno. Ela constantemente entrou e saiu da modernidade; às vezes com simplicidade e meios limitados, às vezes apagando fronteiras físicas, culturais e conceituais na busca de uma linguagem que procurava conciliar a norma e a transgressão, os centros e as margens, o ordinário e o extraordinário.

<sup>1</sup> Eleganti vasi in gesso ceramic hanno forme nuove e ardite." Lina Bo Bardi, nota escrita à mão, c. 1941, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB).

<sup>2</sup> Gio Ponti, "Semplicità," *Lo Stile* 3 (1941): 1.

<sup>3</sup> Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna - Il movimento moderno* (Bari: Laterza, 1997), 568-570.

<sup>4</sup> Benevolo, *Storia dell'architettura*, 571.

<sup>5</sup> "[...] parete composto di elementi moderni e antichi [...] sono stati fusi... mediante una scaffalatura occupante l'intera parete" no texto original. Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, "Nelle vacanze d'estate semplicità e tradizione nelle vostre case." *Lo Stile* 9 (1941): 31.

<sup>6</sup> "Niente 'stile antico,' 'rococò,' 'veneziano,' i mobili devono essere belli, autentici e di valore, se non potete averne fatene a meno, accontentatevi di una casa chiara, semplice, fatta oggi." Bo Bardi e Pagani, "Nelle vacanze," *Lo Stile* 9.

<sup>7</sup> Lina Bo, "Recensioni: Un importante libro sull'architettura," *Lo Stile* 10 (1941): 34. O título completo do livro de Völckers de 1941 é *1400 Grundrisse; ausgeführter Bauten jeder Art, mit Erläuterungen, Schnitten und Schaubildern* (1400 Fundamentos; Edifícios executados de todo tipo com explicações, cortes e gráficos).

<sup>8</sup> "Questa imponente rassegna di opera realizzate, viste da un punto di vista rigidamente distributivo, direi quasi matematico..." na resenha original. Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

<sup>9</sup> "Dalle esigenze dell'umanità nasce l'architettura, essa è al servizio di queste esigenze. [...] L'architettura è dunque espressione della vita umana e come tale essa ha un contenuto profondamente morale." Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

<sup>10</sup> "Si è guardato nell'ordinare le piante non tanto alla modernità dei singoli edifici, quanto al grado di realizzazione positiva ottenuta rispetto alle necessità richieste." Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

<sup>11</sup> Benedetto Croce, *Breviario di estetica - Estetica in nuce* (Milão: Adelphi Edizioni, 1990).

<sup>12</sup> "La sovrastruttura decorativa e il formalismo accademico dell'ottocento, avevano cristallizzato l'architettura in forme fisse compendiate in un estetismo superficiale" no texto original. Lina Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191 (1943): 464.

<sup>13</sup> "L'indagine realistic del mondo modern, distruttrice di ogni superficialità, di ogni preconetto, di ogni decorativismo, ha riportato l'architettura al raporto SUOLO CLIMA AMBIENTE VITA, rapporto che, con meraviglioso primitivismo vediamo scaturire dalla più spontanea delle forme dell'architettura: l'architettura rurale. Della corrispondenza perfetta di questa architettura con l'ambiente nel quale la vita dell'uomo si sviluppa [...] primo fra tutti quello [esempio] della casa mediterranea, pura, perfettamente aderete al suolo e al paisaggio, coerente all vita che si svolge." Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191.

<sup>14</sup> "L'architettura moderna ha portato al giusto rapport di TECNICA ESTETICA FUNZIONE quel complesso organismo che è la casa, e ne ha stabilito lo stretto legame con la terra, la vita, il lavoro dell'uomo." Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191.

<sup>15</sup> "Qualcuna è 'antiarchitetonica' non rispondendo neppur in linea di massima ai canoni della casa tradizionale, ma piuttosto paesaggio se stessa [...] in una fusione armonica." Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191.

<sup>16</sup> Albert Frey, *In Search of a Living Architecture* (New York: Architectural Book Publishing Inc., 1939).

<sup>17</sup> Lina Bo e Carlo Pagani também publicaram uma versão

<sup>1</sup> "Eleganti vasi in gesso ceramic hanno forme nuove e ardite." Lina Bo Bardi, hand-written note, c. 1941, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB).

<sup>2</sup> Gio Ponti, "Semplicità," *Lo Stile* 3 (1941): 1.

<sup>3</sup> Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna - Il movimento moderno* (Bari: Laterza, 1997), 568-570.

<sup>4</sup> Benevolo, *Storia dell'architettura*, 571.

<sup>5</sup> "[...] parete composto di elementi moderni e antichi [...] sono stati fusi... mediante una scaffalatura occupante l'intera parete" in the original text. Lina Bo Bardi and Carlo Pagani, "Nelle vacanze d'estate semplicità e tradizione nelle vostre case." *Lo Stile* 9 (1941): 31.

<sup>6</sup> "Niente 'stile antico,' 'rococò,' 'veneziano,' i mobili devono essere belli, autentici e di valore, se non potete averne fatene a meno, accontentatevi di una casa chiara, semplice, fatta oggi." Bo Bardi and Pagani, "Nelle vacanze," *Lo Stile* 9.

<sup>7</sup> Lina Bo, "Recensioni: Un importante libro sull'architettura," *Lo Stile* 10 (1941): 34. Völckers' 1941 book full title is *1400 Grundrisse; ausgeführter Bauten jeder Art, mit Erläuterungen, Schnitten und Schaubildern* (1400 Foundations; executed buildings of all kinds with explanations, sections and graphs).

<sup>8</sup> "Questa imponente rassegna di opera realizzate, viste da un punto di vista rigidamente distributivo, direi quasi matematico..." in the original review. Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

<sup>9</sup> "Dalle esigenze dell'umanità nasce l'architettura, essa è al servizio di queste esigenze. [...] L'architettura è dunque espressione della vita umana e come tale essa ha un contenuto profondamente morale." Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

<sup>10</sup> "Si è guardato nell'ordinare le piante non tanto alla modernità dei singoli edifici, quanto al grado di realizzazione positiva ottenuta rispetto alle necessità richieste." Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

<sup>11</sup> Benedetto Croce, *Breviario di estetica - Estetica in nuce* (Milan: Adelphi Edizioni, 1990).

<sup>12</sup> "La sovrastruttura decorativa e il formalismo accademico dell'ottocento, avevano cristallizzato l'architettura in forme fisse compendiate in un estetismo superficiale" in the original text. Lina Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191 (1943) 464.

<sup>13</sup> "L'indagine realistic del mondo modern, distruttrice di ogni superficialità, di ogni preconetto, di ogni decorativismo, ha riportato l'architettura al raporto SUOLO CLIMA AMBIENTE VITA, rapporto che, con meraviglioso primitivismo vediamo scaturire dalla più spontanea delle forme dell'architettura: l'architettura rurale. Della corrispondenza perfetta di questa architettura con l'ambiente nel quale la vita dell'uomo si sviluppa [...] primo fra tutti quello [esempio] della casa mediterranea, pura, perfettamente aderete al suolo e al paisaggio, coerente all vita che si svolge." Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191.

<sup>14</sup> "L'architettura moderna ha portato al giusto rapport di TECNICA ESTETICA FUNZIONE quel complesso organismo che è la casa, e ne ha stabilito lo stretto legame con la terra, la vita, il lavoro dell'uomo." Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191.

<sup>15</sup> "Qualcuna è 'antiarchitetonica' non rispondendo neppur in linea di massima ai canoni della casa tradizionale, ma piuttosto paesaggio se stessa [...] in una fusione armonica." Bo, "Architettura e Natura," *Domus* 191.

<sup>16</sup> Albert Frey, *In Search of a Living Architecture* (New York: Architectural Book Publishing Inc., 1939).

<sup>17</sup> Lina Bo and Carlo Pagani also published an Italian version of Le Corbusier's "La Maison de l'homme" in two booklets

italiana do texto “La Maison de l’homme” de Le Corbusier em dois fascículos nos números 195 e 196 da revista Domus entre fevereiro e março de 1944. Desta vez, eles identificaram o autor e contrataram Diotallevi e Marceccatti para escrever uma resenha para acompanhar o texto.

<sup>18</sup> “Questo significa per Pagani e Bò abbandonare totalmente e rifiutare umanamente tutta la meschinità di Domus.” Bruno Zevi, “Carta a Pietro Maria Bardi, Lina Bo e Carlo Pagani (Quadro de diretores da revista A),” 29 de outubro de 1945, 1 e 3; Roma - Arquivos Fondazione Bruno Zevi.

<sup>19</sup> “Accusa violenta contro la cultura, il modo di vivere, il liberalismo, il socialismo tradizionale, le chiacchiere, il governo [...] il crocianesimo pestifero e la non meno pestifera chiesa cattolica. ACCUSA deve essere il nostro primo motivo, e la parola ACCUSA comincia con A.” Zevi, “Carta.”

<sup>20</sup> Pietro Maria Bardi (1900-1999) era autodidata, mantinha a galeria Studio d’Arte Palma em Roma e publicava em diversas revistas de arte e arquitetura, entre elas a *Quadrante*, que ele dirigiu com Bonetempelli entre 1933 e 1936. Esta revista patrocinava a arquitetura racionalista na Itália durante um período em que o movimento esteve vinculado ao regime fascista. Durante esse período, Bardi também esteve em contato com figuras proeminentes do Movimento Moderno na Europa, incluindo Le Corbusier, e até mesmo cobriu os encontros dos CIAM em 1929 e 1933.

<sup>21</sup> Fernando Morais, *Chatô, o Rei do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994), 476.

<sup>22</sup> Declaração em entrevista, em Aurélio Michelis, Isa Grinspum Ferraz, Lina Bo Bardi: *vídeo documentário* (São Paulo: ILBPMB, 1994).

<sup>23</sup> Lina Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2* (1951): 3.

<sup>24</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>25</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>26</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>27</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>28</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>29</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>30</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>31</sup> Lina Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10* (1953): 52.

<sup>32</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>33</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>34</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>35</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>36</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>37</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>38</sup> Max Bill, “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade,” *Habitat 12* (1953): A e B.

<sup>39</sup> Lucio Costa, “Oportunidade perdida,” *Depoimento de uma geração*, org. Alberto Xavier (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 181.

<sup>40</sup> Lina Bo Bardi voltou à idéia de publicar uma revista alguns anos mais tarde, já em Salvador, quando ela editou a página de crônicas para o Diário de Notícias, que foi um experimento para seu plano de criar a revista B ou Brasileira como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia. A revista se baseava sobre o modelo da revista A, *Cultura della Vita* tanto em conteúdo quanto em projeto gráfico, conforme atesta o material de arquivo, mas ela jamais se materializou.

<sup>41</sup> Oscar Niemeyer, “O problema social da arquitetura,” *Depoimento*, org. Xavier, 184.

<sup>42</sup> Niemeyer, “O problema social,” *Depoimento*, org. Xavier.

<sup>43</sup> Niemeyer, “O problema social,” *Depoimento*, org. Xavier,

accompanying numbers 195 and 196 of in Domus between February and March of 1944. This time, they identified the author and hired Diotallevi and Marceccatti to write a critical review to accompany the text.

<sup>18</sup> “Questo significa per Pagani e Bò abbandonare totalmente e rifiutare umanamente tutta la meschinità di Domus.” Bruno Zevi, “Letter to Pietro Maria Bardi, Lina Bo and Carlo Pagani (Board of directors of A magazine),” October 29, 1945, 1 and 3; Rome - Archives Fondazione Bruno Zevi.

<sup>19</sup> “Accusa violenta contro la cultura, il modo di vivere, il liberalismo, il socialismo tradizionale, le chiacchiere, il governo [...] il crocianesimo pestifero e la non meno pestifera chiesa cattolica. ACCUSA deve essere il nostro primo motivo, e la parola ACCUSA comincia con A.” Zevi, “Carta.”

<sup>20</sup> Pietro Maria Bardi (1900-1999) was a self-educated man who owned Studio d’Arte Palma in Rome and published different art magazines, among them *Quadrante* (1933-36). This magazine sponsored rationalist architecture in Italy, a movement that has been often related to fascist politics under Mussolini. Bardi had also been in close contact with important architects of the Modern Movement in Europe, including Le Corbusier, and even covered CIAM meetings in 1929 and 1933.

<sup>21</sup> Fernando Morais, *Chatô, o Rei do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994), 476.

<sup>22</sup> Statement in video interview, in Aurélio Michelis, Isa Grinspum Ferraz, Lina Bo Bardi: *video documentary* (São Paulo: ILBPMB, 1994).

<sup>23</sup> “A arquitetura brasileira tem muitos defeitos; é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança” in the original text. Lina Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2* (1951): 3.

<sup>24</sup> “[...] os ‘brise soleil’ e os azulejos são ‘fatores internacionais’, que certas formas de Oscar são complacências plásticas, que a realização não é sempre satisfatória...” Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>25</sup> “...a arquitetura brasileira já marca a estrada para uma academia, como já às vezes aparece em algumas revistas estrangeiras, como por exemplo no importante livro de Bruno Zevi...” Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>26</sup> “A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do ‘pau-a-pique’ do homem solitário que trabalhosaamente cortara os galhos da floresta, provém da casa do ‘seringueiro’, com seu soalho de troncos e o telhado de capim [...] possui em sua resolução furiosa de fazer uma soberbia e uma poesia.” Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>27</sup> “[...] possui em sua resolução furiosa de fazer uma soberba e uma poesia [...] que não conhece as grandes cidades da civilização e dos museus, que não possui a herança de milênios...” Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>28</sup> “...quando seu espírito for o espírito do homem, sua pesquisa, a busca dos valores de sua vida em evolução, até quando colherá sua inspiração da poesia íntima da terra brasileira.” Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>29</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>30</sup> Bo Bardi, “Bela Criança,” *Habitat 2*.

<sup>31</sup> Lina Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10* (1953): 52.

<sup>32</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>33</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>34</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>35</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>36</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

<sup>37</sup> Bo Bardi, “O povo é arquiteto,” *Habitat 10*.

185.

<sup>44</sup> "L'ultima con libero dibattito; sulla 'persona' dell'architetto brasiliano nel tempo di oggi, nella situazione di oggi, nella cultura brasiliana di oggi; povera, con strumenti limitati, demitizzata." Lina Bo Bardi, carta a Bruno Zevi (15 de junho, 1964), 1. Arquivos ILBPMB.

<sup>45</sup> "[...] di una realizzazione architettonica che non partiva da un formalismo culturale ma da un 'contenuto reale', che affrontava una situazione di fatto, una realtà, e cercava di sprimerla attraverso contenuti umani, [...] creando 'situazioni' invece che 'forme'." Bo Bardi, carta a Bruno Zevi, 2.

<sup>46</sup> Bo Bardi, "Bela Criança," *Habitat 2*: 5.

<sup>47</sup> Bo Bardi, "Bela Criança," *Habitat 2*: 5.

<sup>48</sup> Lina Bo Bardi, "Construir é viver," *Habitat 7* (1952): 3.

<sup>49</sup> Bo Bardi, "Construir," *Habitat 7*: 3.

<sup>50</sup> Lina Bo Bardi, Solar do Unhão, Salvador: Governo da Bahia, 1963. Manuscrito de quatro páginas descrevendo a intenção do reuso adaptativo. Arquivos do ILBPMB, sem data.

<sup>51</sup> Nota com epígrafa para o projeto editorial visando um livro sobre o Museu de Arte Popular, que não foi publicado. Texto original em francês: "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.

<sup>52</sup> Lina Bo Bardi, *Nordeste, catálogo da exposição* (Salvador: Novembro, 1963). Arquivos ILBPMB.

<sup>53</sup> Bo Bardi, *Nordeste*.

<sup>54</sup> Bo Bardi, *Nordeste*.

<sup>55</sup> "So perfettamente di saper scrivere bene. I miei maestri sono Stendhal e Majakowskij. Il primo mi ha insegnato la coincisione. [...] Il secondo, invece, mi ha insegnato il ritmo, la fantasia del reale." Lina Bo Bardi, apud Francesco Tentori, *Una lettera da São Paulo* (Firenze: Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, 1992), 11.

<sup>38</sup> Max Bill, "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade," *Habitat 12* (1953): A and B.

<sup>39</sup> Lucio Costa, "Oportunidade perdida," *Depoimento de uma geração*, ed. Alberto Xavier (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 181.

<sup>40</sup> Lina Bo Bardi returned to the idea of creating a periodical a few years later, in 1958 in Salvador, when she edited a chronicle Sunday page in *Diário de Notícias*, which was an experiment for her plan to create B or *Brasileira* magazine as the director of the Museum of Modern Art. The magazine, which was planned based on the graphic and content model of A, *Cultura della Vita* as attested by several archival documents, never materialized.

<sup>41</sup> Oscar Niemeyer, "O problema social da arquitetura," *Depoimento*, ed. Xavier, 184.

<sup>42</sup> Niemeyer, "O problema," *Depoimento*, ed. Xavier.

<sup>43</sup> Niemeyer, "O problema," *Depoimento*, ed. Xavier, 185.

<sup>44</sup> "L'ultima con libero dibattito; sulla 'persona' dell'architetto brasiliano nel tempo di oggi, nella situazione di oggi, nella cultura brasiliana di oggi; povera, con strumenti limitati, demitizzata." Lina Bo Bardi, letter to Bruno Zevi (June 15, 1964), 1. Archives ILBPMB.

<sup>45</sup> "[...] di una realizzazione architettonica che non partiva da un formalismo culturale ma da un 'contenuto reale', che affrontava una situazione di fatto, una realtà, e cercava di sprimerla attraverso contenuti umani, [...] creando 'situazioni' invece che 'forme'." Bo Bardi, letter to Bruno Zevi, 2.

<sup>46</sup> Bo Bardi, "Bela Criança," *Habitat 2*: 5.

<sup>47</sup> Bo Bardi, "Bela Criança," *Habitat 2*: 5.

<sup>48</sup> Lina Bo Bardi, "Construir é viver," *Habitat 7* (1952): 3.

<sup>49</sup> Bo Bardi, "Construir," *Habitat 7*: 3.

<sup>50</sup> Lina Bo Bardi, Solar do Unhão, Salvador: Governo da Bahia, 1963. Four-page manuscript describing adaptive reuse proposal. Archives ILBPMB, no date.

<sup>51</sup> Note with epigraph for editorial project regarding unpublished book about the Museum of Popular Art. Original text in French: "L'histoire est ce qui transforme des documents en monuments. Michel Foucault. Moi, je crois justement le contraire." Lina Bo Bardi, (c. 1986), Archives ILBPMB.

<sup>52</sup> Lina Bo Bardi, *Northeast, exhibition catalog* (Salvador: November, 1963). Archives ILBPMB.

<sup>53</sup> Bo Bardi, *Northeast*.

<sup>54</sup> Bo Bardi, *Northeast*.

<sup>55</sup> "So perfettamente di saper scrivere bene. I miei maestri sono Stendhal e Majakowskij. Il primo mi ha insegnato la coincisione. [...] Il secondo, invece, mi ha insegnato il ritmo, la fantasia del reale." Lina Bo Bardi, apud Francesco Tentori, *Una lettera da São Paulo* (Firenze: Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, 1992), 11.