



um ensaio do segundo ato

Arcanos de Lina Bo:
a Árvore (da Misericórdia)

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU)
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ)

Um ensaio do segundo ato

Arcanos de Lina Bo:
a Árvore (da Misericórdia)

Mariana Silveira Moretzsohn

Tese de Doutorado apresentada ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial necessário à obtenção do título de Doutorado em Ciências da Arquitetura.

Orientadores:

Gustavo Rocha-Peixoto, D. Sc.

Ana Paula Paula Polizzo, D. Sc.

Rio de Janeiro

Agosto 2025

Ficha catalográfica

M845a MORETZSOHN, MARIANA
Arcanos de Lina Bo: a árvore (da Misericórdia) /
MARIANA MORETZSOHN. -- Rio de Janeiro, 2025.
285 f.

Orientador: Gustavo Rocha-Peixoto.
Coorientadora: Ana Paula Polizzo.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2025.

1. Arquitetura. 2. Teoria. 3. Natureza. I. Rocha
Peixoto, Gustavo, orient. II. Polizzo, Ana Paula,
coorient. III. Título.

um ensaio do segundo ato

**Arcanos de Lina Bo:
a Árvore (da Misericórdia)**

Mariana Silveira Moretzsohn

Tese de Doutorado apresentada ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial necessário à obtenção do título de Doutorado em Ciências da Arquitetura.

Orientadores:

Gustavo Rocha-Peixoto, D. Sc.

Ana Paula Paula Polizzo, D. Sc.

Banca examinadora:

Gustavo Rocha-Peixoto, D. Sc. – PROARQ|UFRJ (orientador)

Ana Paula Paula Polizzo, D. Sc. – PROARQ|UFRJ (co-orientadora)

Niuxa Drago, D. Sc. – PROARQ|UFRJ

Aline Calazans Marques, D. Sc. – PROARQ|UFRJ

João Masao Kamita – PUC-Rio

Cláudia Costa Cabral – PROPAR|UFRGS

Rio de Janeiro

Agosto 2025

Resumo

Esta tese propõe uma travessia pela obra e pelo pensamento de Lina Bo sobretudo a partir de suas duas experiências em Salvador, compreendendo-as como momentos de inflexão e abertura para formas outras de pensar-fazer arquitetura. É na Bahia que seu gesto projetual se radicaliza, ao se aproximar de cosmologias afro-brasileiras, modos de vida não hegemônicos e outros regimes de percepção e existência. Mais do que buscar um sentido definitivo, esta pesquisa se constrói como uma montagem – de projetos, imagens, textos, personagens, conceitos – guiada por arcanos que atuam como chaves de leitura abertas. Por ora, destaca-se *A Árvore (da Misericórdia)*, que dá nome ao segundo ato – na tese de doutoramento que agora se apresenta. Ela atravessa o trabalho como figura mediadora de um limiar que se constitui entre “natureza” e “arquitetura” na obra de Lina Bo. A partir dessa imagem, investigam-se articulações possíveis entre paisagem, ruína, cidade e ecologia, como uma possibilidade de se (re)pensar os paradigmas modernos que separam humano e não-humano, razão e sensibilidade, técnica e encantamento. A tese se organiza em três movimentos: um prólogo que apresenta as ideias iniciais, os caminhos metodológico-narrativos, as duas encruzilhadas de Salvador e uma pequena revisão bibliográfica. Um segundo ato que explora os limiares entre “natureza” e “cultura” no pensamento e na prática de Lina Bo mais efetivamente; e um fecho (in)conclusivo que propõe a arquitetura como forma de mediação, implicação e reconstrução de mundos. Trata-se, enfim, de escavar Lina como quem busca, nas frestas do presente e do passado, modos de habitar o mundo com atenção e responsabilidade.

Abstract

This thesis proposes a journey through the work and thought of Lina Bo, mainly from her two experiences in Salvador, understanding them as moments of inflection and openness to other ways of thinking-making architecture. It is in Bahia that her design gesture becomes radical, as she approaches Afro-Brazilian cosmologies, non-hegemonic ways of life, and other regimes of perception and existence. Rather than seeking a definitive meaning, this research builds itself as a montage – of projects, images, texts, characters, concepts – guided by arcanes that act as open reading keys. For now, the arcane of The Tree (of Mercy) is emphasized, which gives name to the second act – in the doctoral thesis now presented. It traverses the work as a mediating figure of a constituted threshold between “nature” and “architecture” in Lina Bo’s oeuvre. From this image, possible articulations are investigated between landscape, ruin, city, and ecology, as a possibility of (re)thinking modern paradigms that separate human and non-human, reason and sensitivity, technique and enchantment. The thesis is organized in three movements: a prologue that introduces the initial ideas, the methodological-narrative paths, the two crossroads of Salvador, and a brief bibliographic review. A second act that more effectively explores the thresholds between “nature” and “culture” in Lina Bo’s thinking and practice; and an (in)conclusive ending that proposes architecture as a form of mediation, implication, and (re)construction of worlds. Ultimately, it deals with excavating Lina as one who seeks, in the chinks of past and present, ways of inhabiting the world with attentiveness and responsibility.

Dedicatória

À minha avó,

que, entre tantos afetos, nunca me deixou cochilar nas viagens de ônibus, de modo que eu estivesse sempre alerta para ler as placas com os nomes indicativos de cada uma das ruas que se descortinava pela janela sempre fugidia.

Agradecimentos

Agradeço, de antemão, ao PROARQ por viabilizar essa empreitada e à CAPES pela bolsa de fomento.

Aos meus orientadores, Ana Paula Polizzo e Gustavo Rocha-Peixoto, minha imensa gratidão por uma parceria que em muito transcende estas linhas que se seguem.

Agradeço à banca intermediária do doutorado – Claudia Cabral, Fabíola Zonno e Masao Kamita – pelas contribuições certeiras e a Niuxa Drago que participa da Banca de Defesa. Incluo aqui também Laís Bronstein, que acompanha e incentiva este trabalho desde o mestrado e Maria Cristina Cabral, que compartilhou comigo antigos alfarrábios sobre Lina, me motivando a empreitada de muitos modos.

Agradeço, em especial, a três amigas, em nome de tantas outras que, cada uma a seu modo, me ajudou nesse percurso de maneira definitiva: Priscila Gonçalves, Flávia Lima e Maria Bento. E, também, ao meu amigo do doutorado, e da vida, Tiago Tardin.

À minha mãe, cuja presença não cabe em palavras e ao meu pai, pelo apoio incontestado nas sempre cuidadosas (e tão necessárias) revisões de texto. Ao meu tio, pela biblioteca de antropologia. A cada um deles, pelo incentivo, em suas múltiplas formas, sem o qual nada disso teria sido possível.

Ao meu companheiro, pelo apoio incondicional, pela paciência, pelo incentivo e pela parceria constante que viabilizou todo o processo. Sem esse apoio a trajetória teria sido ainda mais difícil.

Ao meu filho, que me proporciona tantas (re)descobertas.

A Lina, pela companhia.

Cada uma dessas pessoas me permite – e me convida – a ser aquilo que desejo, ainda que esse desejo sempre me escape.

Lista de Estampas

Estampa 01: Foto de Lina Bo no jardim da Casa de Vidro, São Paulo, aprox. 1953 Foto: Alice Brill. Fonte: Instituto Moreira Salles IBCV. Disponível em: http://www.grahamfoundation.org/grantees/6030-casa-de-vidro-the-bardis-life-between-art-architecture-and-landscape . Acesso em: 14 07 2025	13
Estampa 02: Bo, Lina. Desenhos de projetos diversos: “Itamambuca” (1965), “Anhangabaú Tobogã” (1981), “Teatro Polytheama” (1986), “Casa circular – estudos” (1962). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	17
Estampa 03: Bo, Lina. Fachada da Nova Prefeitura de São Paulo (1981). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	19
Estampa 04: Fotos tiradas pela autora na exposição Ensaios para o Museu das Origens (2023) que mostra fotos da Exposição Natureza e arte, exposição de Formas Naturais (1958)	27
Estampa 05: Bo, Lina. Exposição “Bahia no Ibirapuera” (1959). Desenho de Lina Bo Bardi e fotografia de acervo. São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018	29
Estampa 06: Bo, Lina. Desenho para a exposição “Entreato para Crianças” (1985). São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018	33
Estampa 07: Bo, Lina. Desenhos de paisagens: respectivamente, Olinda, Recife e Nápoles (1946). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	34
Estampa 08: Bo, Lina. Desenho do “Largo Getúlio Vargas” (1946). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	34
Estampa 09: Bo, Lina. Pinturas sem nome (1924, 1925, 1925). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	35
Estampa 10: Bo, Lina. Desenho de observação de Lina Bo (s d). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	36
Estampa 11: Foto tirada pela autora do muro de contenção do jardim da Casa de Vidro	38
Estampa 12: Fotos da autora do piso da Casa de Vidro e do número da Casa no acesso pela rua principal	39
Estampa 13: Foto de Lina Bo em Carnaval no IAB, com colar de águas marinhas desenhado por ela. São Paulo, 1948. Foto Henri Ballot. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	40
Estampa 14: Fotos tiradas pela autora do detalhe concreto MASP e do detalhe Muro Casa de Vidro	41
Estampa 15: Fotos tiradas pela autora dos Cavaletes de Vidro do MASP	53
Estampa 16: Foto de Pierre Verger. Fonte: Fundação Pierre Verger. Disponível em: https://ibahia.com/entretenimento/exposicao-de-fotografias-revela-o-olhar-de-pierre-verger-para-as-criancas-da-bahia	57
Estampa 17: Bo, Henrico. Pintura “Domingo – fuga do circo” (1952). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	65
Estampa 18: Bo, Lina e equipe. Maquete do pavilhão de Sevilha (1992). Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018	76
Estampa 19: Bo, Lina. Diagrama Bívio. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018	78
Estampa 20: Foto tirada pela autora do Restaurante do Coatí (2023)	94
Estampa 21: Bo, Lina. “Planta do plano geral das intervenções no Centro Histórico”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018	98
Estampa 22: Foto dos painéis plissados em ferro-cimento da Ladeira da Misericórdia, armazenados na Faec. Fonte: LATORRACA, Giancarlo (org.). João Filgueiras Lima – Lelé. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999 e Folha de Capim Palmeira. Foto da autora	100
Estampa 23: Bo, Lina. Estudo do Conjunto da Ladeira da Misericórdia e “Montagem fotográfica a partir de cópia xerox”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	101
Estampa 24: Bo, Lina com intervenção da autora. Diagrama de espaços verdes sobre “Planta do plano geral das intervenções no Centro Histórico” de Salvador com intervenção da autora. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	102
Estampa 25: Casa do Benin. “Elevação principal”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	104
Estampa 26: Bo, Lina. Casa do Benin. “Planta do térreo indicando layout de mobiliário, vegetação e tipos de piso” Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	104
Estampa 27: Foto da Casa do Benin. “Vistas externas. Jardim da Casa do Benin”. Estampa 21: Bo, Lina. “Planta do plano geral das intervenções no Centro Histórico”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018	107
Estampa 28: Bo, Lina. Casa do Benin. “Elevação”, “Planta indicando estrutura do telhado”, “Planta indicando mesa e assentos” e “Interior do restaurante com mesas únicas de 40 lugares”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	107
Estampa 29: Bo, Lina. Restaurante do Benin, Foto do “Interior do restaurante com mesa única de 40 lugares”, “Desenho Livre: inauguração da Casa do Benin”, “Desenho Livre: anotações sobre utensílios do restaurante, copo, guardanapo, apoio para pratos e “Elevações laterais Planta Perspectiva” da cadeira Girafinha. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	108
Estampa 30: Bo, Lina. Desenho dos pilares e escada da Casa do Benin. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	110
Estampa 31: Bo, Lina. “Elevação indicando sistema da cobertura para calçada da rua do Benin” e “Desenhos livres: expositores, utensílios, cobertura”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	110
Estampa 32: Foto do “Portal do Não Retorno do Benin”. Fonte: https://www.istockphoto.com/br/foto/a-escravatura-memorial-no-portal-de-n%C3%A3o-retorno-oidah-gm471066319-5131833 . Acesso em: 14 07 2025	112
Estampa 33: Bo, Lina. Ladeira da Misericórdia, “Implantação Geral”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	115
Estampa 34: Bo, Lina e equipe. Ladeira da Misericórdia, Planta das casas, 1, 3, 5 e 7. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	115
Estampa 35: Bo, Lina. Anotações. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	118
Estampa 36: Bo, Lina. Restaurante do Coatí. “Planta indicando movimento de terra” e “Planta indicando níveis”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	121
Estampa 37: Bo, Lina. Restaurante do Coatí, Igreja do Espírito Santo do Cerrado e Estudo de Casas. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	122

Estampa 38: Bo, Lina. Restaurante do Coatí e Belvedere da Sé. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	123
Estampa 39: Bo, Lina e equipe. Mangueira da Misericórdia. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	124
Estampa 40: Fotos da casa La Parra à esquerda (1969-1971) em Frigiliana, Málaga, na Espanha de Bernard Rudofsky e José Antonio Coderch e do Restaurante do Coatí à direita. Fontes: https://hiddenarchitecture.net/la-parra/ https://hiddenarchitecture.net/la-parra/ e https://brasilarquitectura.com/project/ladeira-da-misericordia-lina . Acesso em: 14 07 2025	127
Estampa 41: Foto tirada pela autora do Restaurante do Coatí (2023)	128
Estampa 42: Foto tirada pela autora da Casa de Vidro (2022)	129
Estampa 43: Bo, Lina. Casa de Vidro, Implantação e Cortes longitudinal e transversal. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	130
Estampa 44: Bo, Lina. Croqui do interior da sala da Casa de Vidro. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV. Fotos da casa em dois tempos: F. Albuquerque. Fonte: Revista Habitat nº 10, 1953, p. 32 e foto da autora	131
Estampa 45: Bo, Lina. Estudos de Lina Bo para a Casa de Vidro. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	132
Estampa 46: Fotos da autora da Casa de Vidro a partir do jardim (2022)	133
Estampa 47: Estudo de Lina Bo para a escada da Casa de Vidro. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	135
Estampa 48: Fotos do artigo “Um Museu em estilo floreal em São Paulo?”. Publicado na primeira edição da revista <i>Habitat</i> , lançada em 1950	136
Estampa 49: Bo, Lina. “Insetos no Morumby”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	137
Estampa 50: Loteamento do Morumbi. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	138
Estampa 51: Bo, Lina. Planta de piso Casa de Vidro. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	138
Estampa 52: Foto da autora do Muro de contenção da Casa de Vidro	139
Estampa 53: Fotografia da Casa do Chame-Chame. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018, p.125.	141
Estampa 54: Bo, Lina. Perspectiva da Casa do Chame-Chame. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	142
Estampa 55: Wright, Frank Lloyd. Casa Jacobs II. Fonte: WANG, Tianduo. “Solar Hemicycle” House for Herbert Jacobs, Middleton, Wisconsin, 1994/Frank Lloyd Wright. <i>Modern Architecture: A visual lexicon</i> , Hong Kong, 8 Oct. 2017. Disponível em: https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/08/solarhemicycle-house-for-herbert-jacobs-middleton-wisconsin-1994frank-lloyd-wright/	143
Estampa 56: Bo, Lina. Planta baixa da Casa do Chame-Chame	144
Estampa 57: Kiesler, Frederick. Planta baixa <i>Endless House</i> . Fonte: https://www.architecturelab.net/endless-house-friedrick-kiesler/	145
Estampa 58: Bo, Lina. Fachada da Casa do Chame-Chame	146
Estampa 59: Foto da Casa Valéria Cirell	147
Estampa 60: Bo, Lina. Casa Valéria Cirell (1958), Elevações. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	148
Estampa 61: Bo, Lina. Casa Valéria Cirell (1958), Planta de piso, elevação e detalhes e Planta baixa. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	149
Estampa 62: Bo, Lina. Casa Valéria Cirell (1958), Cortes, detalhes, elevação, estrutura da cobertura. São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.	151
Estampa 63: Nguyen-Duy, Pipo. <i>The Garden</i> (2004-2011)	154
Estampa 64: Clément, Gilles. Parque Henri Matisse (1995)	156
Estampa 65: Bo, Lina. <i>Terme di Traiano</i> (1930). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV. Foto da autora do Muro do Bar dos Três Arcos	159
Estampa 66: Foto das termas de Trajano. Fonte: https://tripomatic.com/pt/poi/termas-de-trajano-poi:6284429	160
Estampa 67: Bo, Lina. CPETA (1957) Foto da autora.	162
Estampa 68: Bo, Lina. CPETA, p. 14-15 (1957) Foto da autora.	166
Estampa 69: “Arquiplantas”, coluna coríntia, Palácio de Cristal, Palácio dos esportes de Roma e Vitória Régia.	168
Estampa 70: <i>Essay on Nature</i> , Woodbridge	176
Estampa 71: Foto da autora do muro externo da Casa de Vidro	184
Estampa 72: Bo, Lina. CPETA (1957) Foto da autora.	185
Estampa 73: Foto da autora do Conjunto da Misericórdia.	189
Estampa 74: Foto da autora do Piso do Restaurante do Coatí.	193
Estampa 75: Páginas amarelas de Ao lado de Lina	194
Estampa 76: Bo, Lina. “Aspectos de ruína e destruição do Centro Histórico”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	195
Estampa 77: Bo, Lina. CPETA (1957) Foto da autora.	196
Estampa 78: Bo, Lina. Itamambuca, “Implantação do Conjunto”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2018.	203
Estampa 79: Bo, Lina. Lina Bo, Itamambuca, “Perspectiva do sítio” e “Perspectivas das casas implantadas”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018, p. 181.	205
Estampa 80: Wright, Frank Lloyd. <i>Parkwyn Village</i> (1947). Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation Archives, The Museum of Modern Art/ Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University	206
Estampa 81: Bo, Lina. Lina Bo, Itamambuca, “Estudos das casas” (1965). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV	207
Estampa 82: Bo, Lina. Lina Bo, Itamambuca, “Estudos das casas” (1965). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.	208
Estampa 83: Bo, Lina. CPETA (1957) Foto da autora.	209
Estampa 84: Bo, Lina. “Roteiro de pesquisa de campo feito por Lina”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	210

Estampa 85: Bo, Lina. CPETA (1957) Foto da autora.	213
Estampa 86: Bo, Lina. Camurupim, “Horizontes infinitos, serras azuis, morros verde-azul, mata e mangueiras verde-escuro. Várzea verde-claro” (1975). Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2018, p. 202.	214
Estampa 87: Bo, Lina. Camurupim, anotações (1975). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.	215
Estampa 88: Bo, Lina. Camurupim, “Implantação geral, lotes e centro comunitário” (1975). Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	217
Estampa 89: Bo, Lina. Camurupim, Estudos para o centro comunitário (1975) Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV218	218
Estampa 90: Bo, Lina. 1975, Camurupim, Camurupim, Estudos escola comunitária. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	219
Estampa 91: Bo, Lina. Camurupim, Estudos “casa tipo A”. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.....	219
Estampa 92: Bo, Lina. Camurupim, anotações (1975). Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.	220
Estampa 93: Bo, Lina. Lina Bo, Camurupim, “Esquema da casa típica”. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	221
Estampa 94: Bo, Lina. Lina Bo, Camurupim, Estudo de planta da casa. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	223
Estampa 95: Exposição <i>Architecture without architects</i> (1964). Fonte: https://analisecriticaarquitetura.wordpress.com/2015/05/Amazônas: o povo arquiteto . Fonte: Revista Habitat de número 1 (1950)	234
Estampa 96: Rudofsky, Bernard. <i>Una casa per Positano e per... altri lidi e Casa Oro a Posillipo</i> (1937). Fonte: Domus, v. 123, p. 56, mar. 1938.	213
Estampa 97: Rudofsky, Bernard. <i>Casa all’isola di Procida</i> (1938), Revista Domus.....	239
Estampa 98: Bo, Lina e Pagani, Carlo, Casa Sul Mare di Sicilia (1940), Revista Domus.	240
Estampa 99: Bo, Lina e Pagani, Carlo, Casa Sul Mare di Sicilia (1940), Revista Domus.	242
Estampa 100: Bo, Lina e Pagani, Carlo, Casa Sul Mare di Sicilia (1940), Revista Domus.	244
Estampa 101: Bo, Lina e Pagani, Carlo, <i>Casa Sul Mare di Sicilia</i> (1940), Revista Domus.	245
Estampa 102: Bo, Lina. <i>L’acquario in casa. Lo stile</i> , Milão, n. 10, p. 24-25, out. 1941.	246
Estampa 103: Foto de Nelson Kon do Sesc Pompeia. Fonte: https://www.nelsonkon.com.br/sesc-pompeia/	250
Estampa 104: Bo, Lina. Croqui Sesc Pompeia e Logotipo. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.	251
Estampa 105: Fachada Palácio das Indústrias. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.....	251
Estampa 106: Bo, Lina. Nova Prefeitura de São Paulo, Anotações e Croqui da fachada	252
Estampa 107: Bo, Lina. Nova Prefeitura de São Paulo, Estudos. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.....	253
Estampa 108: Bo, Lina. Nova Prefeitura de São Paulo, Estudos de Fachada. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	254
Estampa 109: Bo, Lina. Museu de Arte de São Paulo, Estudo da Fachada. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.	255
Estampa 110: Bo, Lina. Planta Geral do projeto Anhangabaú Tobogã. Fonte: São Paulo: Conjunto iconográfico IBCV.	256
Estampa 111: Bo, Lina. “Árvores de Aço” do Vale do Anhangabaú. Fonte: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2018.....	258
Estampa 112: Nash, David. <i>Big Ladder</i> (1984). Fonte: https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:Ladder_by_David_Nash.JPG . Bo, Lina. Escada do Unhão (1958). Fonte: https://www.area-arch.it/en/leisure-in-lina-bo-bardis-architecture/	270
Estampa 113: Finotti, Leonardo. Foto da escada-rampa do MASP que leva ao pavimento semi-enterrado.....	272

Sumário

Resumo	5
Abstract.....	6
Dedicatória.....	7
Agradecimentos	8
Lista de Estampas	9
1. Prólogo.....	13
1.1- Questões iniciais	13
1.2- Como ler este trabalho	25
1.3- A árvore (da Misericórdia), o segundo arcano:.....	26
1.4- Pensar-narrar por tramas “emaranhadas” de relações	48
1.5- Os arcanos de Lina Bo	63
1.6- Lina Bo e as encruzilhadas de Salvador.....	68
1.7- Lina Bo e o estado (sempre parcial) da arte.....	85
2. A Árvore (da Misericórdia)	94
2.1 Árvore como arquitetura.....	94
O contexto do Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador	95
O Conjunto da Misericórdia	99
O “Jardim do Benin” em Salvador, um jardim planetário	103
A domesticidade dos jardins da Misericórdia	114
Quando a arquitetura vira floresta.....	120
A Casa de Vidro, a “casa na árvore que abriga árvores”	129
A Casa do Chame-Chame, um “fortinho à beira mar”.....	140
2.2 Ruínas (contra)colonizadas.....	153
Entre ruínas e possibilidades.....	188
2.3 O plano não existe na natureza	201
Os projetos ambientais: Itamambuca e Camurupim	201
“O plano não existe na natureza”, mas pode ser uma profecia.	225
2.4 Paisagens oníricas.....	231
Mediterrâneo, a paisagem formativa.....	231
<i>La Casa Sul Mare di Sicilia</i>	238
Três projetos em diálogo.....	247
3. (In)conclusões.....	262
4. Referências Bibliográficas	275

1. Prólogo

1.1- Questões iniciais

Desde o espaço íntimo da casa, do núcleo habitacional familiar até o onipresente espaço da natureza, o problema da Arquitetura – atividade do homem no circunstante espaço definido da terra e indefinido do ar – nos parece rico de fatos e de ansiosas dúvidas, de certezas já conquistadas, mas, ao mesmo tempo, de interrogações e temores (...) (Bo, CPETA, 1957, p. 1)



Estampa 01: Lina Bo no jardim da Casa de Vidro

O problema socioambiental que enfrentamos nos dias de hoje – esgotamento dos “recursos naturais”, extinção das espécies, aquecimento global, poluição dos mares, dos ares, a crise hídrica, energética, os incêndios, os desmatamentos e as inundações sem precedentes – inseriu definitivamente a “natureza” e o “meio ambiente” no centro do debate contemporâneo e isso tem sido feito por muitos campos, das ciências às humanidades, nos colocando uma questão irrevogável: *Como podemos pisar mais suavemente sobre a Terra?*¹ (Krenak, 2020) Este tema

¹ *Pisar Suavemente na Terra* (2022) trata-se também de um documentário de Marcos Colón que mostra três lideranças indígenas da Amazônia tentando “manter vivas suas formas de estar no mundo”. <https://pisarsuavementenaterra.com.br/> Acessado em: 20|06|2024.

não poderia ficar de fora do debate urbano-arquitetônico, ensejando uma ampla discussão que pressupõe a abertura de muitas frentes: desde a dimensão do alto impacto ambiental dos materiais utilizados na predatória atividade da construção civil, em suas mais variadas escalas, até o modo pelo qual os edifícios e as cidades implantam-se, comumente pouco afeitos à biodiversidade e às (pre)existências do território, sejam solos, rios, encostas ou florestas.

As marcas indeléveis do “Antropoceno”² – ou “Capitaloceno”³, “Plantationceno”, “Chthuluceno”⁴, como Donna Haraway (2016) atualiza o termo – denunciam uma nova era geológica (registro das atividades humanas) nos impelindo a (re)pensar o modo pelo qual as atividades humanas têm incidido sobre a Terra. Seja com o objetivo prático de reverter seus danos, viabilizando a continuidade da vida no planeta, seja do ponto de vista epistemológico, nos convidando a embaralhar os limites daquilo que corriqueiramente entendíamos por fenômeno “natural” ou fenômeno “cultural”. Afinal, o próprio aquecimento global – das marcas mais importantes destes novos tempos – é, como sabemos, um fenômeno híbrido: resultado simultâneo da ação humana e dos processos “naturais” que respondem a ela.

² “Era geológica na qual vivemos e cuja característica predominante é dada pela ação da atividade humana sobre a Terra”. (Mancuso, 2024, p. 64). Esta noção, de que adentramos uma nova era na qual a humanidade se torna uma força geológica foi sugerida pela primeira vez num artigo de Paul Crutzen e Eugene Stoermer. O original foi publicado em 2000 pelo IGBP (Programa Internacional da Geosfera – Biosfera) em seu *newsletter Global Change*. Mas, o artigo traduzido pode ser encontrado na Revista Piseagrama (2015).

³ O termo Capitaloceno, cunhado por Andreas Malm, destaca o fato de que a ameaça do planeta Terra não decorre simplesmente das atividades humanas, mas do modo pelo qual essas atividades estão atreladas a um sistema de produção globalizado (capitalista) orientado pelo lucro, pela privatização e pela exploração intensiva dos recursos naturais.

⁴ Donna Haraway, bióloga de formação, propôs recentemente uma revisão conceitual do termo Antropoceno a partir da ideia central de que “nós somos húmus, não Homo, não Antropos; nós somos composto, não pós-humanos(...)”. Deste modo, sua confrontação à noção de Antropoceno segue: “(...) penso que mais do que um grande nome, na verdade, é preciso pensar num novo e potente nome. Assim, Antropoceno, Plantationceno e Capitaloceno (termo de Andreas Malm e Jason Moore antes de ser meu). E também insisto em que precisamos de um nome para as dinâmicas de forças e poderes sim-chthonicas em curso, das quais as pessoas são uma parte, dentro das quais esse processo está em jogo. Talvez, mas só talvez, e apenas com intenso compromisso e trabalho colaborativo com outros terranos, será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricas, que incluam as pessoas. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e o que está por vir.” (2016)

Mas, ora, se por um lado o Antropoceno nos coloca conceitualmente a questão de que não há mais como pensarmos “natureza” e “cultura” como termos distintos, por outro lado – mas, talvez do mesmo lado –, temos notícias faz algum tempo, sobretudo através do campo da antropologia, que as noções de “natureza” e “cultura” como dois conceitos apartados são nada mais do que construções históricas promovidas e difundidas – recentemente, é preciso sublinhar – no quadro do pensamento ocidental moderno, não compartilhadas por outros povos extra-modernos (Descola, 2023). As cosmologias indígenas, como informam estes trabalhos, não operam esta distinção entre humanos e não humanos que dividem uma (instável) condição relativa. E, se não há distinção entre humanos e não humanos, não pode haver a formulação de dois termos apartados: “natureza” e “cultura”.

Os recentes trabalhos arqueológicos realizados na Floresta Amazônica (Neves, 2006)⁵ – cujo ecossistema é reconhecidamente imprescindível para o controle biofísico da (T)erra – também reafirmam aproximações outras entre “natureza” e “cultura”, daquelas que a sensibilidade cartesiana ocidental conseguiu promover. Como revela Neves, a velha noção de que a Amazônia seria a representação de um ambiente “natural”, “selvagem”, “intocado”, já não se sustenta. Segundo Neves:

A Amazônia é, para muitos, umas das últimas fronteiras inexploradas do planeta, um exemplo de natureza primordial, intocada pela ação humana desde o início dos tempos. Durante o governo militar, no início do mais recente processo de colonização da região, cunhou-se até um slogan para representar essa idéia: a de que a Amazônia seria uma terra sem gente para uma gente sem terra. A arqueologia mostra que essa é uma falsa premissa. Ao examinar mapas de distribuição das terras indígenas na Amazônia contemporânea e compará-los com mapas de distribuição de sítios arqueológicos, nota-se que a ocorrência destes é mais ampla que a daquelas. (Neves, 2006, p. 7)

Hoje, sabemos que a floresta se configura, também, como um ambiente antrópico, centro de uma agrobiodiversidade extremamente dependente da colaboração dos povos originários com os micro-organismos, os fungos, os insetos, os pássaros,

⁵ Mas também os trabalhos antropológicos dão conta disso.

entre outros, que a cultivam deliberadamente há milhares de anos. Estudos recentes⁶ evidenciam que a própria terra preta amazônica – responsável por aumentar a fertilidade da floresta – teria sido resultado do manejo da terra realizado pelos povos indígenas que habitam a floresta nos últimos 5 mil anos.

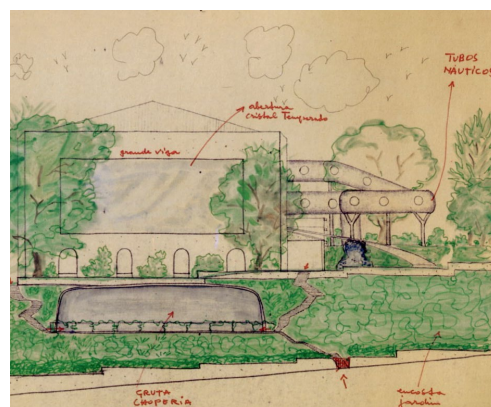
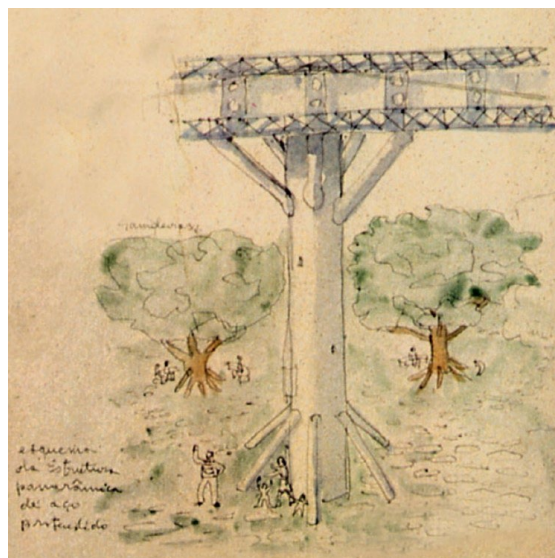
No mais, a ideia tão difundida de que nós humanos (ocidentais-modernos) – verdadeiros produtores de “cultura” – estamos fora da “natureza”, aquela que é “simples recurso a ser devorado e consumido” talvez seja a maior responsável por nos trazer até a sexta era de extinção em massa (Mancuso, 2024, p. 66), cujas consequências ainda não podemos mensurar. É, no entanto, o próprio Mancuso, alertando que já fomos salvos pelas plantas uma vez, há cerca de 450 milhões de anos atrás – quando a Terra experimentou um ambiente extremamente hostil com índices alarmantes de CO₂ – que nos apresenta um caminho possível (mas que requer vontade política em esfera local e global): “deixar que as plantas façam de novo o seu trabalho”. E, para que elas nos “deem de presente esta segunda chance” (Mancuso, 2024, p. 78) seria preciso não somente interromper drasticamente os processos correntes de desmatamento, mas, também, “cobrir com plantas qualquer superfície capaz de recebê-las” (Mancuso, 2024), como nos alerta o autor:

As cidades deveriam estar completamente cobertas por plantas. Não apenas em espaços determinados – parques jardins, avenidas, canteiros de flores etc. –, mas em todo lugar, literalmente: em telhados, fachadas dos edifícios, ruas, terraços, varandas chaminés, semáforos grades de proteção etc. A regra deveria ser única e simples: a ver uma planta onde quer que seja possível fazê-la viver. (Mancuso, 2024, p. 79)

⁶ De acordo com a pesquisa, os povos originários foram responsáveis por manipular resíduos orgânicos e utilizar o fogo de maneira controlada, com o intuito de aumentar a produtividade agrícola – prática que, ao longo do tempo, teria contribuído significativamente para a fertilidade do solo. O estudo foi coordenado pelo pesquisador Morgan Jason Schmidt, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), em colaboração com o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP e outras instituições parceiras.

É curioso pensar, ilustrativamente, que estas palavras de Mancuso poderiam facilmente transfigurar-se nas imagens das “arquiteturas-jardim” experimentadas pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo (1914-1992) – às quais nos dedicaremos neste trabalho – que, de fato, costumam abrigar “uma planta onde quer que seja possível fazê-la viver”: seja em telhados, calhas, fachadas, muros, jardins, pátios etc. Os desenhos que se seguem (Estampa 02) parecem ilustrar essa ideia.

Estampa 02:
Desenhos de Lina Bo.
Itamambuca (1965),
Anhangabaú Tobogã (1981)
Teatro Polytheama (1986)
Casa circular – estudos (1962)



Marcelo Carvalho Ferraz, importante colaborador de Lina muito bem explicita, no trecho abaixo, esta relação imbricada entre “arquitetura” e “natureza” viabilizada, em grande medida, pela importância que os “vazios”, os intervalos, as frestas e os vãos têm na obra da arquiteta. Segundo Ferraz, esta relação é tão importante no pensar-fazer de Lina que ela confere igual importância à “arquitetura”, à “construção”, à “paisagem”, à “vegetação” e ao “paisagismo”. Em seus projetos, estes elementos são pensados juntos, como termos indissociáveis:

(...) você trabalhar com a paisagem, com a vegetação, paisagismo, dando a mesma importância que você dá para arquitetura da construção, do edifício, a Lina tinha isso nitidamente que o jardim é tão importante quanto a casinha que está do lado de cá ou o prédio que está do lado de lá isso era no mesmo nível. Ela pensava nessas coisas muitas vezes já pensando na planta que ela iria usar, a flor que ela ia adotar pra cobrir não sei o quê, ela já estava fazendo arquitetura, isso é difícil, porque em geral os arquitetos projetam, fazem as coisas e depois vão ver o que colocar, mas pra Lina isso não tinha diferença, então a arquitetura dos vazios era super importante pra ela, pensar nisso, trabalhar isso com a mesma importância que a construção. (Ferraz, entrevista não publicada in Arantes, 1993)

No rastro destes amplos debates impostos pela contemporaneidade, propomos trazer para o campo disciplinar da arquitetura e do urbanismo estas urgentes reflexões socioambientais a partir do pensar-fazer de Lina Bo – a quem venho dedicando minhas atividades de pesquisa desde o mestrado –, à medida que ele também nos convida a escavar tais questões. Sem dúvida, certa ideia de “natureza” pode ser mobilizada como chave interpretativa da obra de Lina Bo, conforme vêm sinalizando alguns autores, ainda que de modo preliminar em textos e artigos⁷.

Do mesmo modo, os desenhos de Lina também servem para demonstrar esta equivalência entre humanos e não humanos, entre “artefatos” e “natureza” (Estampa 03) mobilizada por sua obra: se não estão a deflagrar a vida (humana)

⁷ Silvana Rubino, Olívia de Oliveira e Beatriz Colomina já apontaram questões nesse sentido. Os seguintes textos de Cláudia Cabral ratificam, ainda, a pertinência do cruzamento entre “arquitetura” e “natureza” através da obra da arquiteta: *Lina Bo Bardi y el subúrbio* (2019), *On Lina Bo Bardi's iconography: three drawings* (2021), *La venganza de la naturaleza: los muros vivientes de Lina Bo Bardi* (2023) e *Naturaleza e ciudad moderna: Lina Bo Bardi y el Valle del Anhangabaú* (2023).

que acontece nos espaços por ela imaginados, estão a caracterizar a paisagem vegetal (não humana) instaurada, quando não demonstram as duas coisas simultaneamente.



Estampa 03: Desenho de Lina Bo para a fachada da Nova Prefeitura de São Paulo

Beatriz Colomina e Mark Wigley já nomearam em *A de angústia: a guerra de Lina Bo*, no catálogo da exposição *Habitat*, sua produção como uma “arquitetura interespécie”⁸ (Pedrosa, 2019). Uma arquitetura que pressupõe a convivência entre humanos e outras formas de vida (não humanas) e que objetiva, de algum modo, mitigar as perdas contínuas de biodiversidade, seja nas cidades ou fora delas. Os autores afirmam, neste sentido, que Lina Bo subverteu de tal modo a relação “figura-fundo”, “arquitetura-natureza” colocada pela tradição da disciplina (ocidental-moderna), a ponto de sermos capazes de pensar sua obra através da “subordinação do humano ao vegetal” (Pedrosa, 2019).

Ainda que a provocação seja instigante, interessa-nos, no esteio das reflexões trazidas pelos autores, pensar o embaralhamento que as noções de “arquitetura” e “natureza” assume no pensar-fazer de Lina Bo, mais do que o jogo de forças – ou de subordinação – que uma noção pode exercer em relação a outra. Aliás, todo o esforço empreendido neste trabalho se dá no sentido de desfazer este pensar por dicotomias – como sugere a própria arquiteta, tanto em seus textos como com suas “arquiteturas-jardim”. É nesse ensejo que a obra de Lina Bo se impõe, não apenas como referência histórica, mas como gesto ainda incandescente, capaz de iluminar outras possibilidades de agir no mundo.

⁸ É importante esclarecer que para a “arquitetura interespécie” pássaros, morcegos e árvores, por exemplo, podem ser considerados colaboradores de um desenho coletivo de paisagem. Capazes que são de atuar simultaneamente como informantes, *co-designers*, clientes e usuários de um projeto coletivo mais amplo.

Seu trabalho, tanto construído quanto escrito, nos convida a reimaginar a arquitetura a partir de operações que borram as fronteiras instauradas pelo conhecimento canônico, fazendo da ambivalência uma operação fundamental de seu pensar-fazer⁹: entre o moderno e o vernáculo, o cosmopolita e o antropológico, o passado e o presente, a teoria e a prática, a abstração e a mímese, o afetivo e o intelectual, o local e o global, o erudito e o popular, a técnica e a arte, o artesanato e o desenho industrial, o projeto e o improviso, o dentro e o fora, o controle e a imprecisão, o *design* e o rudimentar.

Ao colocar em fricção essas categorias, Lina também embaralha os limites entre “natureza” e “cultura”, entre “arquitetura” e “meio”, constituindo o que propomos aqui como limiares – zonas híbridas que não recusam aquilo que foi instaurado pela modernidade, mas os tensiona desde dentro. Lina menciona muitas vezes a importância da “síntese”, aludindo Antonio Gramsci (Bo, Técnica e arte, 1960, in Grinover & Rubino, 2009, p. 112), reivindicando a necessidade de renovação da “velha antítese” “técnica-arte”, “estética-teoria”, “ocidente-oriente”. Preferimos aqui, no entanto, a ideia de ambivalência, alternativamente à ideia dialética de síntese, no sentido de que a tensão colocada pelos dois termos não se resolve, necessariamente, numa harmonia entre eles. Mas pelo contrário, o tensionamento entre os dois termos se estabelece em disputa, ora tendendo para um lado, ora tendendo a outro.

Com efeito, como nos mostram as incursões etnográficas e a antropologia contemporânea – especialmente a partir do pensamento do antropólogo francês Philippe Descola –, há uma zona fronteira possível – operada pelas cosmologias extra-modernas – na qual já não se faz necessário delimitar com precisão o que seja “natureza” e o que seja “cultura”, em nosso caso “arquitetura”. Afinal, estes

⁹ Aqui cabe ser destacado que este “pensar por ambivalências” encontra rebatimentos no modo de conceber a própria arquitetura dentro do quadro do pensamento italiano, de um modo mais amplo. A superação dos dualismos, tão recorrentes na historiografia da arte foi mobilizada, por exemplo, na importante obra de Benedetto Croce – *Estética* (1902) – que trata sobre a filosofia do espírito. (Grinover, 2018, p. 61) No mais, o posterior encontro com a cultura afrobrasileira, em seu contato com o Nordeste brasileiro, irá reforçar esta ideia de um “pensar por ambivalências”.

termos não deixam de ser uma construção histórica, endereçada. Este operar por ambivalências, por zonas limiares e fronteiriças, nos convoca a desestabilizar as próprias “dicotomias infernais” constitutivas da modernidade, apontadas por Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais* (2015). Trata-se de uma alternativa ao próprio paradigma moderno que sempre tendeu a operar por dicotomias. Sujeito e objeto, “natureza” e “cultura”, arquitetura e meio, poderiam ser exemplos desta perspectiva, que apartou estes pares de opostos, numa irrevogável dicotomia.

Importa, ainda, reconhecer que a noção de “natureza” mobilizada pela obra (material e imaterial) de Lina Bo não deve ser compreendida como mero recurso estilístico, ou nostálgico. Trata-se, antes, de um pensamento ético-político-ecológico – mesmo que embrionário – articulado de maneira indissociável aos problemas sociais de seu tempo. Como podemos perceber no texto intitulado *Jungle do Asfalto*, Lina Bo já denunciava, em 1958, os impactos ambientais (mas também existenciais) de uma urbanização impermeabilizante – pautada pela presença massiva do asfalto e do concreto. Sua crítica antecipa, de modo notável, preocupações que hoje – mais de cinquenta anos depois – ecoam com força no campo da arquitetura, como a lógica “asfaltocêntrica” das metrópoles brasileiras (mas, também, globais), denunciada por Wellington Cançado (*Desconstrução Civil*, 2019). Lina, ao observar o processo de urbanização de uma cidade qualquer do interior baiano – “que poderia ser Salvador” – denuncia:

Não é Salvador. É uma daquelas cidades que poderíamos, chamar depois do famoso filme americano, “Jungle do Asfalto”*. Uma jungle onde as grandes árvores foram substituídas pelas colunas de concretos armados, a vegetação entrelaçada, pelo emaranhado das paredes, dos telhados (com) o (sic) cipó pela confusão dos fios, cabos, tubos; o tapête de folhas pelo asfalto quente que agarra aos pés. E tudo duro cinzento, igual, sem uma presença vegetal, sem céu, tudo aquecido, aferventado, húmido (sic), sujo e molhado: Jungle do Asfalto. A cidade construída pela especulação, cidade sem amor e sem esperança, onde os homens se acostumam á (sic) solidão e á indiferença, onde esquecem de ser homens. Fria prisão do espírito que olha aviltado, dentre as grades de concreto de uma janela o esqualido panorama. Todavia, esta cidade da época industrial, foi cantada pelos poetas que a pressentiram no futuro da fantasia, polida e cintilante, com seu ritmo mecanico, as suas pontes e as suas estruturas mas (?) e puras, as suas fábricas, as suas oficinas, as suas casas, as suas máquinas que deveriam libertar os homens da escravidão das castas, para fazê-los todos iguais (...)

Não é Salvador, mas o poderia ser. (Diário de Notícias, 28 de setembro de 1958: *Crônicas 2 “Olho sobre a Bahia”*, Rossetti, 2002, p. 111)

*The Asphalt Jungle foi um dos filmes de crime mais influentes dos anos 1950. O filme gerou uma série de televisão, The Asphalt Jungle, estrelado por Jack Warden, Arch Johnson, e William Smith (anunciado como "Bill Smith"), que foi ao ar por treze episódios no verão de 1961 na rede de TV ABC.

Se Lina reivindica, neste texto, a presença das “árvores”, da “vegetação entrelaçada”, do “tapete de folhas” e do “céu”, ausentes, em grande medida, nestes processos de urbanização em virtude de um extrativismo urbano que reifica a cidade como ativo financeiro, Cançado vai além e aponta para a urgência de recuperar “(s)ob o pavimento a floresta”¹⁰, desmontando as infraestruturas modernas que, ao recobrir as cidades com concreto, recobrem também nossa capacidade de imaginar outras formas de existência:

(...) desmontar Belo Monte (...) desfazer franciscanamente a transposição do Velho Chico, desconcretar todas as avenidas sanitárias deste país de merda, explodir mil estacionamentos pernoite, implodir tantos viadutos quanto existirem e desasfaltar ruas-bairros-cidades-inteiras, desintegrar aceleradamente cada partícula de Angra I e II e III, demolir o Plano Piloto de Asa Norte a Sul. Desmanchar a Transamazônica no tempo mítico e as Marginais em alta velocidade. (CANÇADO, *Desconstrução Civil*, 2017).

O paralelo com Cançado, nesse ponto, é inevitável. Ele propõe uma radical “desconstrução civil”, que não é apenas filosófica, mas material, subentendendo, é claro, a violência – simbólica e territorial – que subjaz às grandes obras de infraestrutura do Brasil moderno. Contudo, é necessário compreender essa “desconstrução” não como destruição, mas como gesto de liberação – uma espécie de abertura, de fresta, para outras formas de existência e de habitação do mundo.

A obra de Lina parece acenar, de muitos modos, neste caminho alternativo a um “mundo sintético monopolista” que está sendo deliberadamente construído, deixando de “ocupar, colonizar, extrair, destruir, produzir, substituir, avançar” para “refluir” (Bispo *apud* Cançado, *in* Benucci, 2025, p. 232). Ao imaginar uma arquitetura e uma cidade para além das práticas convencionais, ao desestabilizar as linguagens canônicas da disciplina, ao recompor os vínculos entre espaço e vida

¹⁰ Mais uma vez em referência à tese de doutoramento de Wellington Cançado: *Sob o pavimento, a floresta: cidade e cosmopolítica* (2019).

(humana e não humana) nos ensina, também, a “desconstruir” “o edifício da razão, a casa da modernidade, a torre do progresso, o pavilhão da autonomia disciplinar” (Cançado *in* Benucci, 2025). No mais, a antecipação de Lina em relação aos debates socioambientais contemporâneos não é acidental, mas revela a radicalidade de sua visão de mundo, expressa tanto em palavras quanto em matéria construída. As contradições que ela denunciou já nos anos 1950 – entre “o progresso técnico-científico e a capacidade humana de pensar” um mundo mais justo, igualitário e ambientalmente equilibrado seguem presentes. Ou melhor, foram agravadas, caminharam “precipitadamente” para uma “falência” generalizada, como nos diz o seu prognóstico:

O homem domina mais e mais a natureza, conhece a estrutura da matéria e percorrerá os espaços siderais, mas o homem de hoje ainda é ‘antigo’, pensa à antiga, mexe-se à antiga e olha espantado com os olhos de milhares de anos atrás o resultado do seu trabalho: a possibilidade da autodestruição, uma profunda cisão existe entre o progresso técnico-científico e a capacidade humana de pensar. Os satélites artificiais evoluem no espaço sideral e o homem se ocupa das pequenas bugigangas pessoais (...) a humanidade caminha, precipitadamente, para a falência sem que seus líderes possam tomar as providências quando o controle não é mais seu e não adiantam os paliativos. (Bo, *A Lua*, 1958 *in* Grinover & Rubino, p. 105-107)

Neste cenário de colapso socioambiental (mas também epistêmico), talvez o que se imponha seja o reposicionamento da “natureza” no centro do debate urbano-arquitetônico – não como uma paisagem cênica, matéria inerte, ou recurso a ser indeterminadamente explorado, mas como campo de agenciamento. A inscrição dos não humanos como sujeitos de direito¹¹ indica deslocamentos profundos, neste sentido, tanto do ponto de vista jurídico, como no plano simbólico. São transformações que, inevitavelmente, alcançam o campo das práticas espaciais.

No contexto do Antropoceno¹², pensar arquitetura é também pensar formas de coexistência: entre espécies, tempos, forças e materialidades diversas. Isso implica desestabilizar o campo da arquitetura e do urbanismo como

¹¹ Como fez o Equador, ao incluir na constituição de 2008 os direitos dos ecossistemas, ou a Nova Zelândia, ao reconhecer o rio *Whanganui* como entidade jurídica em 2017 (Borriaud, *Inclusions*, 2023).

¹² Conceito formulado somente na virada do milênio, como vimos.

representação, para reposicioná-la como agência, prática de escuta, espaço de trocas, instrumento para imaginar e sustentar modos outros de habitar o mundo – com, entre e além dos humanos. Se os arqueólogos, biólogos, botânicos e pensadores do território amazônico nos convocam, hoje, a pensar a floresta como um ambiente “cultural”, altamente manipulado pelas mãos do homem, uma verdadeira floresta-jardim, porque não poderíamos pensar, no caminho contrário, numa arquitetura-jardim, (contra)colonizada pela natureza?

Desde seus primeiros escritos, ainda na Itália, Lina já manifestava o interesse por essa articulação entre “arquitetura” e “natureza”, como veremos. Em sua *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura* (1957), ela nos convida a insistir no “**binômio arquitetura-natureza**”. Lina parece, de fato, ter intuído – e materializado – alternativas à dicotomia moderna entre “natureza” e “cultura”. Talvez, a dissolução destes limites – tal como sugerem as cosmologias indígenas e a antropologia contemporânea – possa mesmo representar uma outra chave interpretativa para se pensar, também, a arquitetura e a cidade, diante da perspectiva do colapso socioambiental dos dias de hoje.

Lina Bo parece ter formulado também uma cosmologia própria que atravessou todo seu pensar-fazer. Uma maneira outra de agenciar o tempo e o espaço “**sem rupturas ou distensões**” (Bo *in* Ferraz, 1993), como num *continuum* através do qual se aproximavam “**o espaço íntimo da casa**”, “**o núcleo habitacional familiar**” e o “**o onipresente espaço da natureza**”, como vimos na epígrafe deste texto. A questão socioambiental a que estamos irrevogavelmente sujeitos, hoje, nos faz experimentar – vertiginosamente – as “**interrogações e temores**” apontados por Lina Bo, possivelmente de modo que nem ela imaginasse. É tempo, mesmo, de repensarmos as práticas de nosso campo reinserindo a “natureza” no centro do debate. Compreendendo que é “**problema da arquitetura**” pensar-se como “**atividade do homem no circunstante espaço definido da terra e indefinido do ar**”.

1.2- Como ler este trabalho

- Preferimos tratá-la por Lina Bo por ser seu sobrenome original.
- Do mesmo modo, o nome das autoras mulheres são inseridos na sua integralidade para que a produção feminina na academia possa ser destacada.
- As citações de Lina Bo foram todas destacadas em vermelho, mesmo aquelas que se encontram inseridas no corpo do texto, de modo que tenhamos uma leitura gráfica, clara e imediata dos textos da arquiteta.
- As demais citações, de outros autores, foram mantidas na cor preta, cor do corrente do texto.
- As citações de Lina Bo, mesmo aquelas extraídas de publicações de outros autores, procurarão, sempre que possível, fazer referência ao nome e à data do texto original.

Ex: (Bo, *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?*, 1967, in Grinover & Rubino, 2009, p. 119)

- () Utilizamos estes colchetes não somente para explicar determinados assuntos, mas também para sinalizar as nossas interferências nos textos de outros autores.
- [] Já estes colchetes são aqueles próprios das citações.
- Com relação às referências, esta simbologia (IBCV) se refere aos documentos transcritos na pesquisa presencial realizada no Instituto Bardi - Casa de Vidro ou às imagens ali capturadas:

<https://acervo.institutobardi.org.br/>

Esta será seguida da numeração catalográfica do próprio Instituto, quando houver.

- CPETA = *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, (1957)
- (AM) Arcano Muro: Dissertação apresentada no Mestrado Acadêmico, *Arcanos de Lina Bo, o Muro (da Misericórdia)*, 2022.
- (AJ) Arcano Janela que se realizará na continuidade deste trabalho.

1.3- A árvore (da Misericórdia), o segundo arcano:

Foi na instigante exposição *Ensaios para o Museu das Origens* (2023)¹³, que rememora e atualiza o projeto museográfico (de mesmo nome) do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)¹⁴ que retomamos o contato com um curioso projeto museográfico-expográfico, dos muitos experimentados por Lina Bo para o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA)¹⁵ intitulado *Natureza e arte: exposição de Formas Naturais* (1958). Foi justamente esta exposição que nos instigou, preliminarmente, a pensar como que, de certo modo, Lina Bo mobilizou e distendeu os limites entre “natureza” e “cultura” em seu pensar-fazer – a que se propõe refletir este *Arcano Árvore*. Assim sinaliza o próprio título desta sua mostra, cujo texto de apresentação nos diz:

O grande cristal, a grande pedra polida pelo mar, as raízes, os frutos, a forma calcárea que faz lembrar uma escultura do grande escultor Brancusi não são arte, são elementos naturais, belíssimos como todas as coisas naturais, mas não são arte. Falta-lhes o espírito que o homem, o artista, infunde na sua criação. Aí estão com sua bela forma com seu sentido humano. Falta-lhes “a história”, a vida profunda que é a essência da obra de arte, que sempre existe, até mesmo quando uma obra de arte aparentemente se assemelha a uma pedra trabalhada pelo mar ou a uma raiz. É uma forma solitária em um mundo sem homens. O grande pintor holandês Vincent Van Gogh, dizia não conhecer mais bela definição de Arte do que: “Arte é o homem somado a natureza”. Neste sentido são expostas estas formas naturais, como introdução às obras que o visitante encontrará no Museu. (Bo *in* *Ensaios para o Museu das Origens*, Itaú Cultural e 2023)

É no mínimo curioso pensar que uma enorme raiz de mandioca, junto com uma grande pedra “natural”¹⁶ estivessem lado-a-lado das renomadas bailarinas de bronze policromado e tecido¹⁷ (1880) do escultor francês Edgar Degas (1834-1917) e que isso possa ter sido experimentado numa proposta expositiva (Estampa

¹³ Realizada pelo Itaú Cultural em parceria com o Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2023.

¹⁴ No ano de 1978 o MAM teve 90% de seu acervo destruído por um incêndio. Integrando a comissão de reconstrução, Mário Pedrosa vê neste incidente uma oportunidade para repensar as suas abordagens curatoriais, reivindicando noções outras de arte.

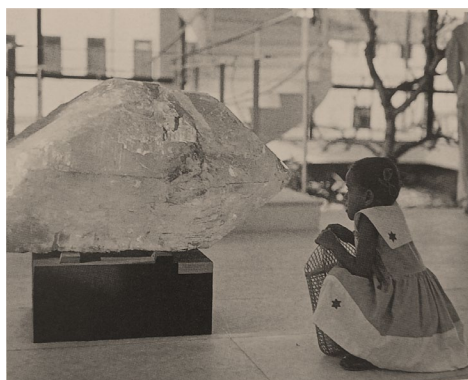
¹⁵ Que Lina Bo fundou e dirigiu entre os anos 1960 e 1964.

¹⁶ Emprestadas do acervo do escultor baiano e amigo de Lina Bo Mário Cravo (1923-2018).

¹⁷ Estas bailarinas pertencem ao acervo do MASP e foram doadas por Alberto Alves Filho, Alberto José Alves e Alcino Ribeiro de Lima em 1954.

04), ainda na década de 1950. Numa rápida aproximação, o texto de apresentação da mostra revela uma perspectiva ainda fincada numa separação rígida entre os “**elementos naturais**” e o “**mundo-da-arte**” ou o universo da “cultura”. E ela continua argumentando em favor desta separação:

(...) estas formas naturais, que à primeira vista podem apresentar uma analogia equívoca em relação a certas criações da arte moderna, são, ao contrário, expostos aqui com a intenção bem clara de distinguir a Natureza da Arte. (Bo *in* Ensaaios para o Museu das Origens, Itaú Cultural, 2023)



Estampa 04: Fotos da Exposição Natureza e arte, exposição de Formas Naturais

No entanto, uma abordagem mais detida nos faz problematizar o próprio fato inusitado de um tubérculo, uma pedra natural e objetos artísticos consagrados co-habitarem o espaço expositivo do museu. É o próprio texto de apresentação da mostra que nos revela uma pista para resolver este impasse. Aludindo a uma frase do pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890), Lina Bo afirma ser a arte “... o

homem somado a natureza”, a despeito de reforçar que às “coisas naturais”, “falta-lhes a história”. Mas, esta “arte” que pressupõe a “natureza”, ecoando as palavras de Van Gogh, será justamente uma das chaves fundamentais que irá atravessar toda a obra da arquiteta, como veremos.

Em seu livro *O semeador da natureza contemporânea*, o filósofo francês Emanuele Coccia discute – justamente a partir das obras de Van Gogh – o embaralhamento das noções de “natureza” e “artifício”, “arte” e “agricultura”, das “espécies” e de seus “ambientes”. Para ele “não há mais artificialidade no gesto do semeador que na planta que cresce e se reproduz”. Coccia continua seu argumento, nos dizendo que: “(t)odo ato de crescimento, toda a existência vegetal é já uma forma de artificialização da terra. É essa pista que a arte por vir deve seguir.” (Coccia, 2022)

Mas, se toda forma de existência vegetal pressupõe um processo de artificialização, a própria ideia de “natureza”, tão perseguida por Lina, seria em si uma construção a ser contestada. Segundo o autor, “tudo é cultivado” e a “natureza”, também como a arte, é uma “realidade constantemente exposta ao artifício de todas as espécies” (Coccia, 2022). Coccia utiliza-se da obra do pintor holandês intitulada *Semeador ao pôr do sol* para nos fazer pensar num determinado “modelo agrícola”, simultaneamente “artístico” e “natural”, que estaria na raiz de toda e qualquer “relação interespecífica”:

Colocar em cena o semeador equivale então a expor uma faculdade partilhada por vários agentes, por várias espécies, por uma multiplicidade de atores. A atividade agrícola não é específica ao ser humano; ao contrário, é uma faculdade de todo ser vivo. Além do mais, o ambiente não preexiste às espécies naturais, é algo que cada espécie modela e afeiçoa a sua própria imagem e semelhança: toda espécie cultiva e constrói o mundo de um jeito diferente. O que chamamos “agricultura” é na verdade a relação existente entre diversas espécies, ou melhor, a forma transcendental da relação entre as espécies... Do mesmo modo, a relação entre espécies nunca poderá ser pensada fora de uma relação artificial e artística. Toda semeadura, mesmo quando concerne ao próprio indivíduo, é uma política da luz, uma vontade de fazer a luz chegar alhures, fazê-la existir ali onde ela ainda não está presente, mas também uma tentativa de pôr o sol e sua força astral em outros lugares do cosmos. É esse projeto agrícola, e portanto artístico, que devemos reconhecer em toda paisagem: não apenas a acumulação aleatória de indivíduos vivos disparatados, mas também uma maneira de inventar uma modernidade da natureza. (Coccia, 2022)

É interessante pensar, na contramão daquilo que a antropologia contemporânea vem demonstrando – uma série de comunidades ao redor do mundo não foram (deliberadamente) atingidas pela modernidade ocidental – que uma outra modernidade pode ser produzida pela própria natureza, como nos convida Coccia. Ora, importa menos o caminho percorrido, porque ambos nos mobilizam a repensar os limites entre “natureza” e “cultura” engendrados no interior de um raciocínio que opera por dicotomias.

Uma outra exposição, realizada no ano de 1959 por Lina Bo e o cenógrafo e diretor de teatro Eros Martin Gonçalves (1919-1973) para a *V Bienal de São Paulo*, intitulada *Bahia no Ibirapuera* também nos oferece pistas importantes nesta discussão que trazemos: o esmaecimento dos limites entre “natureza” e “cultura” a partir da obra da arquiteta.



Estampa 05: Exposição Bahia no Ibirapuera, desenho de Lina Bo e fotografia da montagem

O piso do pavilhão expositivo foi imaginado todo coberto com “**folhas de eucalipto de cheiro**” (Bo in Ferraz, 1993, p. 135) coletadas no próprio parque, representando a primeira referência direta à cultura afro-baiana, mais especificamente aos terreiros de candomblé. Estas folhas não pararam ali casualmente, mas foram pensadas desde um desenho que define a proposta expográfica (Estampa 05). Nele, além das folhas representadas com a anotação que lhe acompanha “**folhas vivas no chão**”, constam mais dois elementos: uma árvore com “**folhas vivas**” – que ao fim seria executada em papel – no centro e, no canto inferior esquerdo, uma imagem que alude aos santos católicos que seriam expostos, evocando o sincretismo religioso observado por Lina na Bahia (ver em Encruzilhadas de Salvador, ao final do Prólogo).

É importante destacar que para as religiões de matriz africana as folhas são sagradas e possuem poder de cura, assim como as árvores apresentam valores ritualísticos e simbólicos próprios. A presença, neste projeto expográfico, de certa “natureza”, mesmo que em grande medida fabricada, reflete o desejo de Lina de pôr em diálogo uma ideia de “natureza” e uma ideia de “cultura” que já reflete uma intimidade em relação à cultura baiana e as religiões de matriz africana que operam, também, certa ambivalência entre o mundo “natural” e o mundo dos homens.

A exposição *Entreato para Crianças, *não pise as formigas, não mate as baratas*, realizada no ano de 1985 por Lina Bo¹⁸ no SESC Pompéia é mais uma expografia-curadoria a tensionar as ideias de “natureza” e “cultura”, estabelecendo uma zona “entre”. É a própria Lina, no texto retrospectivo desta mostra quem nos convida a pensar nessas zonas limiares, “**zonas cinzentas, isto é, intermediárias entre o branco e o preto**” (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 246):

Esta exposição é apenas o barulhinho de uma engrenagem que inicia um movimento, um pequeno convite à ciência e à fantasia. É um convite também à terrível lógica das crianças, que tanto se aproxima do rigor científico.

Mas tudo isso é outra história. Importante: os brutos não falam, isto é, é difícil entendê-los. Mas além dos bichos amigos (o Pet dos ingleses) há bichos vagabundos visíveis ou quase invisíveis, os bichos caseiros, aranhas, baratas, besourinhos, ratinhos, todos eles estrelando a casa na espera da bomba do pesticida.

Está claro (ou não está claro) que existem (ou podem existir) “zonas cinzentas”, isto é, intermediárias entre o branco e o preto, zonas que permitem a convivência, o respeito e a atenção, que não permitem que as formigas sejam pisadas, as baratas achatadas a esmo, bichinhos gentis mortos de uma mãozada, assim como flores amassadas na planta, galhinhos desfolhados por um interlocutor ou conservador distraído.

Esta exposição é também uma chamada para a Imaginária Brasileira, isto é, a ligação do povo brasileiro com os Bichos.

Tudo isso não é uma invasão no campo da Ecologia, da Proteção dos Animais e do Meio Ambiente. Um seminário vai acompanhar a Exposição: aos Especialistas a palavra. (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 246)

Como nos chama a atenção Rubino, “duas notas de seus arquivos são significativas”, para esta exposição. Numa, ela “comenta que se Franz Kafka

¹⁸ Com os colaboradores Marcelo Carvalho Ferraz, Marcia Benevento e Equipe do SESC.

tivesse pensado melhor, ele saberia que despertar uma barata seria um aviso, não um rebaixamento. A outra nota, e mais impressionante, é um inventário de tipos de baratas (...).” (Rubino, Silvana *in* De León, Mónica, 2022) Embora as palavras de Lina afirmem que esta exposição – realizada através de inúmeros brinquedos-bichos – se tratasse muito mais da exploração do universo lúdico infantil, do que diretamente dos temas da ecologia, ou da proteção ao meio ambiente, que ficaram a cargo de um seminário que aconteceu paralelamente, cabe reforçar que a exposição aconteceu como uma denúncia. É o que nos conta a curadora Gláucia Amaral¹⁹ (entrevistas concedidas ao grupo de pesquisa de Otília Arantes, não publicadas, 1993) que participou deste projeto com Lina. Segunda ela, esta mostra foi pensada em articulação direta com o mote da ecologia, em resposta ao acidente (nada incidental) ocorrido numa fábrica na Índia (1984) que matou milhares de pessoas²⁰, um ano antes da exposição:

A ideia central de todas as exposições era a polêmica, não era uma exposição onde você simplesmente mostrava os objetos, num aspecto só de fruição, nós escolhíamos temas que tinham por essência polêmica, por exemplo a dos bichos [“entreato para crianças”], o que se colocou foi como abordar o tema “ecologia”, de repente aconteceu o vazamento de um veneno de uma companhia química na Índia que matou uma imensa população de uma vila vizinha, saiu daí o tema e as baratas, então sempre tinha essa necessidade de se discutir os dois lado(s) do fato, a polêmica enfim, e isso era muito a Lina (...) (Arantes, 1993)

A exposição, de fato, negociava espaço entre a denúncia ambiental e a ludicidade, contando com inúmeros “grandes bichos praticáveis”: “porco-brinquedo”, “vaca de concreto”, “grande sucuri”, “macaco do sambódromo”. Um “carrossel de bichos”, uma plataforma elevada com “bichos de madeira do pedreiro ‘Paulista’”, uma coleção de bichos empalhados e insetos expostos num dispositivo expográfico de madeira, concebido pela arquiteta e uma “rampa e pagodinho

¹⁹ Gláucia Amaral é artista e curadora. Iniciou sua carreira no Sesc em São Paulo, onde participou efetivamente da adaptação da fábrica, ao lado de Renato Requiza e Lina Bo, aquilo que se tornou a unidade da Pompeia. Como curadora, realizou inúmeras exposições em colaboração com Lina Bo Bardi.

²⁰ O acidente ao qual Gláucia Amaral se refere é o vazamento de gases numa fábrica norte-americana de pesticidas (*Union Carbide*), localizada a cerca de 5 quilômetros de Bhopal. Ele matou milhares de pessoas e animais expostos a uma nuvem letal que se espalhou da fábrica para a cidade.

japonês” para as crianças realizarem pequenas “exibições de música, debates e discursos” compunham o restante do ambiente (Estampa 06). Aqui, podemos sublinhar este brinquedo-palanque, um dispositivo eminentemente político para que as crianças pudessem esbravejar, possivelmente, em nome de um futuro que já dava sinais de muitas incertezas.



Estampa 06: Desenho de Lina Bo para a exposição Entreato para Crianças

Todavia, o interesse de Lina Bo pelas possíveis relações entre “natureza” e “artefato” não se constrói somente a partir de suas propostas expográficas, nem tampouco se constitui num só impulso. Ele vai se enredando e se consolidando ao longo de sua trajetória de vida, como veremos, mas remonta, sem dúvida, a períodos anteriores à sua chegada ao Brasil (1946) e ao seu deslumbramento com as paisagens brasileiras. Como ela mesma chamou a atenção em seu *Curriculum Literário*²¹, as frondosas florestas constituem aqui, mesmo nas cidades, um importante marco da paisagem. Lina Bo menciona ter sentido o “odor da floresta”

²¹ Este *Curriculum Literário* trata-se de um compilado de textos – “colagem de fragmentos” (p.12) – escritos por Lina Bo, uma espécie de resumo autobiográfico que abre a antologia Lina Bo Bardi (1993), organizada por Marcelo Carvalho Ferraz, da qual Lina Bo participou, em parte, no fim de sua vida.

(Bo *in* Ferraz, 1993, p. 12) ainda a bordo do navio Almirante Jaceguay²², antes de desembarcar no Rio de Janeiro²³, onde a Mata Atlântica comprime os edifícios contra o mar:

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas.

Como é o Brasil para o Europeu que desembarca pela primeira vez no Rio de Janeiro? Do avião, o contraste entre as favelas e as construções modernas induz mais ao caos social que ao ressentimento burguês pelo arranha-céu padronizado, no lugar da casa de estilo. Do navio, a enseada de Copacabana e a baía com o Ministério da Educação e os outros edifícios que aparecem repentinamente, quase colados na floresta da qual emana o odor que chega a bordo, sugerem um esforço humano que não deixa tempo para pensar se era melhor o arranha-céu ou a casinha folclórica portuguesa. (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 12)

Do navio, ela irá registrar em duas aquarelas sutilmente coloridas as paisagens de Olinda e Recife, depois de elaborar os desenhos em preto e branco (Estampa 07) que narram a sua partida de Nápoles (1946). É interessante observar que o desenho que registra a paisagem italiana, de poucos e precisos traços a nanquim enquadram, a partir da janela do navio, o mar que irá descortinar uma nova fase de sua vida e a paisagem montanhosa napolitana ao fundo, deixada para trás, ao passo que as paisagens, já em latitudes brasileiras, irão prescindir de qualquer moldura, como se o corpo de Lina Bo, nestes dois casos – afastado do suporte da tela – demonstrasse que aquelas paisagens imprimiam uma relação que ainda estava por constituir-se. É certo que as paisagens brasileiras, em sua multiplicidade de biomas, irão impactar definitivamente o modo pelo qual Lina Bo irá compreender a arquitetura e a cidade, em sua relação com o meio “natural”. Mas a sua inclinação à percepção da arquitetura enquanto paisagem se forjava, ainda na Itália, como veremos.

²² Navio que trouxe Lina Bo e Pietro Maria Bradi da Itália ao Brasil no ano de 1946.

²³ Lina Bo desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, passando o primeiro ano na cidade, antes de mudar-se para São Paulo.



Estampa 07:
Desenhos de paisagens de
Lina Bo, respectivamente,
Olinda, Recife e Nápoles.

Um de seus primeiros registros gráficos já efetivamente em solo brasileiro, realizado possivelmente a partir da janela do Hotel Serrador, trata-se de uma aquarela do “**Largo Getúlio Vargas**” (Estampa 08), no Rio de Janeiro. É curioso pensar que este registro, para além de capturar a vitalidade urbana daquele trecho do centro da cidade, ao redor do Passeio Público e do Cine Metro, revela a centralidade que Lina Bo confere a uma frondosa árvore verde-azulada que organiza todo o enquadramento da pintura.



Estampa 08:
Desenho de Lina Bo,
Largo Getúlio Vargas

Mas, como dissemos, a centralidade dada por Lina Bo ao universo “natural” e “vegetal” remonta a tempos distantes. Podemos percebê-la, desde as suas pinturas de infância e juventude (Estampa 09) que revelam uma tendência a capturar paisagens campestres nas quais já podemos perceber uma aproximação entre a arquitetura rural e a vegetação envolvente, mas também nos desenhos de observação de plantas, árvores e folhas (Estampa 10) desenvolvidos no *Liceo Artistico*²⁴, onde por quatro anos realizou uma espécie de “**preparação arquitetônico-artística**” (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 9), antes de ingressar na universidade. Aqui, é importante sublinhar que Lina Bo frequentou desde cedo, sobretudo nas férias escolares, a zona montanhosa rural de Abruzzo, mais



Estampa 09: Pinturas de Lina Bo

²⁴ O *Liceo Artistico* na Itália seria um tipo de ensino médio com foco em arte, preparando os alunos para estudos superiores na área. É uma das opções dentro dos *Licei*, escolas com orientação acadêmica que visam o ingresso na universidade.

especificamente a cidade de *Taliacozzo*, onde morava seu avô materno (Perrotta-Bosch, 2021, p. 56).



Estampa 10: Desenho de observação de Lina Bo

Sua vocação precoce por colecionar pequenas “traquitanas”, entre elas, pedras naturais é outro ponto a ser destacado nesta relação que vai se forjando paulatinamente. Em seu texto *Pedras contra brilhantes* (1947), Lina Bo nos fala deste ímpeto de juntar pequenas quinquilharias que, depois, irá culminar em sua conhecida coleção de pedras, presente de sua mãe, ainda na infância, que acompanhará toda a sua vida. Estes dados biográficos não estão aqui à toa, uma vez que nos ajudam a escavar aquelas memórias afetivas que vão, de algum modo, incrustar-se em suas “arquiteturas-jardim” no futuro. Como veremos, em muitas de suas obras, paredes e muros irão abrigar as mesmas conchinhas, pedras e cacos que passaram por estas antigas coleções (Estampa 11):

Desde criança eu juntava coisas: conchinhas das rochas do Abruzzi, fios de ferro, pequenos parafusos. Depois apareceu uma coisa enorme, uma galinha (comida especial de domingo). Tinha no estômago uma coleção de vidros e pedras roladas pelas águas: verdes rosas, pretas, marrons, brancas. Mamãe me deu de presente, foi o começo de minha coleção junto ao pequeno estojo de pó de arroz (...) (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 12)



Estampa 11: Muro de contenção do jardim da Casa de Vidro. Foto da autora.

Seu fascínio pelas pedras naturais perdurou. Passou a admirar o “coral cor de rosa” depois de ouvir um relato de que as árvores de Nápoles seriam todas nesta tonalidade:

(...) Eu tinha 6 anos de idade. Zia Esterina foi a Napoli para uma “prova” de estudante e quando voltou contou que em Napoli as árvores eram todas de coral cor de rosa. A partir daquele instante o coral cor de rosa passou a fazer parte de minha vida (...) (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 40)

Adolescente, sua admiração pelas pedras transforma-se em fantasia por “pequenas jóias antigas”, mas nunca inclinada à sofisticação das jóias em “ouro, pérolas e brilhantes”, como revela a Própria Lina:

Meu amor pelas pedras continuava. Tinha 15 anos, e meu novo amor era uma vitrina da Via Condotti, onde sempre estavam expostas pequenas jóias antigas. Pelo menos uma vez por semana, saindo do Liceu Artístico na Via Ripetta, onde estudava, passava pela Via Condotti e parava na vitrina. Um dia o dono me convidou a entrar, e assim começou minha amizade com o Senhor Rapi, que me deixava manusear pedras e camafeus. Meu grande amor era um pequeno camafeu azul, brilhando como aurora, com uma cabecinha de cachorro. O senhor Rapi me disse que era uma pequena joia inglesa do começo do século passado, e que a pedra se chamava Labrador. Assim, o labrador azul e o coral rosa passaram a fazer parte de minha vida: eram todas pedras “semipreciosas”. O ouro, pérolas e brilhantes não me interessavam nada.” (...) (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 40)

É instigante pensar que muitas de suas obras, já no Brasil, irão se utilizar, muito frequentemente, de duas cores fundamentais. O vermelho, presente em muitas delas, está no pórtico do MASP, nas tesouras do telhado recuperado dos galpões industriais e nos muxarabis que filtram as janelas-buraco do edifício desportivo do SESC Pompeia. E, o azul do “camafeu” da “Via Condotti” (Estampa 12) está também em algumas outras obras: no piso da Casa de Vidro, no andaime do Teatro Oficina, para citar apenas alguns exemplos. Possivelmente, numa referência (in)consciente(?) a estas duas pedras, “o coral cor de rosa” e o “labrador azul”.



Estampa 12: Piso da Casa de Vidro e Número da Casa no acesso pela rua. Fotos da autora.

Pietro Maria Bardi, como Lina mesmo afirmou, é quem irá recuperar o seu interesse pelas pedras, ao dar-lhe um “um colar de camafeus de coral escuro e ouro que (...) tinha admirado platonicamente em Firenze no ‘Ponte-Vecchio’(...)”, numa viagem que fizeram juntos à cidade, berço do renascimento italiano, antes de se mudarem para o Brasil. Já aqui, Bardi presenteou-lhe novamente com uma “coleção de Águas Marinhas azul-noite e outras pedras brasileiras” (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 40) que irão compor o famoso “colar de águas marinhas” desenhado pela própria arquiteta (Estampa 13), em sua experiência com o *design* de jóias²⁵. Assim como tantas outras questões, sua admiração pelas pedras naturais irá se aprofundar em solo brasileiro, confundindo-se com a sua própria relação com o país, sobretudo em função da diversidade territorial expressa na sua variedade de pedras. Ela mesma pontua:

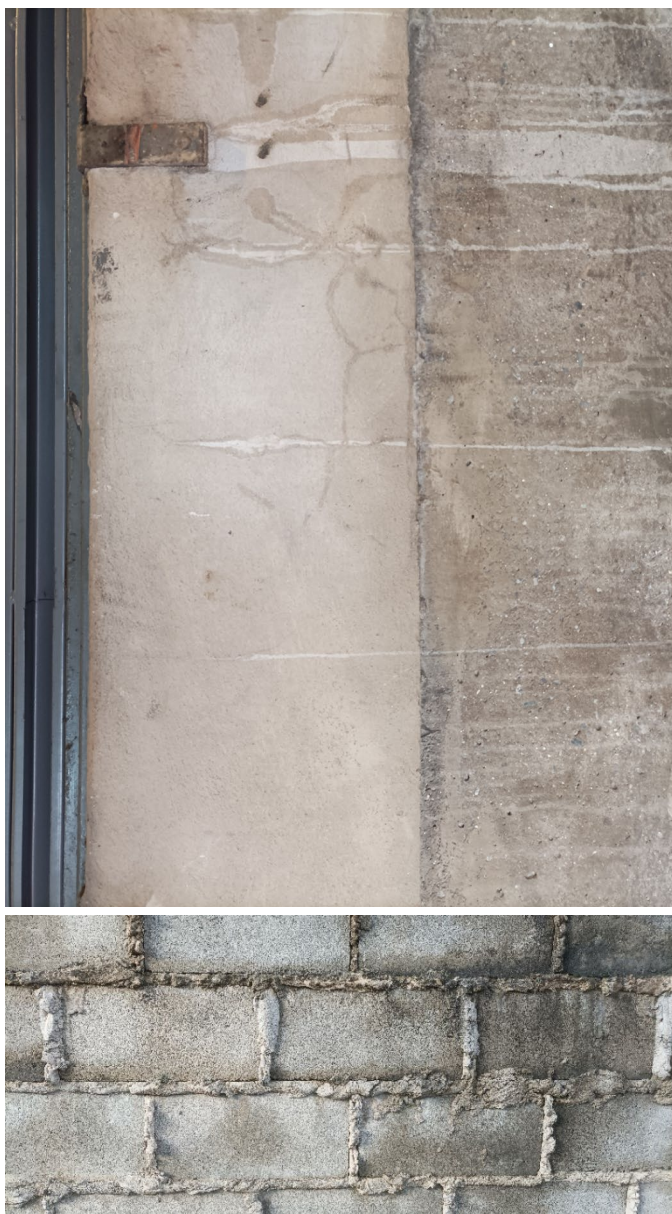
Minha coleção aumentou. Meu amor pelo Brasil acordou de modo potente meu amor pelas pedras. Um país com pedras maravilhosas, como os cristais de quartzo que você pode apanhar com suas mãos no cerrado de Minas, nos chapadões ou nos confins do estado de São Paulo onde, anos atrás, encontrei pedras muito bonitas, perfeitamente lapidadas pela natureza servindo, sob piche, como “fundo” para asfaltar a estrada para lá de Itararé. (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 40)



Estampa 13: Foto de Lina Bo

²⁵ Lina concebeu, nesta experiência, alguns outros colares, todos eles explorando as pedras não lapidadas, em seu estado “natural”, fosse no “colar de malaquita”, no “colar de topázio azul”, ou no “colar de quartzo rosa”.

Nesta passagem que vimos, é importante notar a inclinação de Lina pela rusticidade das pedras já “**perfeitamente lapidadas pela natureza**”, ideia essa que será encontrada nas diversas materialidades de seus projetos arquitetônicos futuros: seja na argamassa que assenta os tijolos de concreto de paredes e muros, na textura do concreto aparente que deixa os rastros das formas da concretagem (Estampa 14), ou mesmo nas peças de ferro-cimento desnudas de suas obras de Salvador (1986-1989), como veremos. Em outras palavras, podemos dizer que a ação do ambiente “natural” sobre as pedras irá incidir sobre as próprias tecnologias construtivas engendradas na obra da arquiteta. A ideia de processualidade e de temporalidade irá marcar definitivamente a materialidade de suas obras, para além de uma ideia de “honestidade construtiva”.



Estampa 14:
Detalhe concreto MASP
Detalhe Muro Casa de Vidro
Fotos da autora

Esse preâmbulo, de certo modo errático, não pretende dar conta de uma genealogia do modo pelo qual Lina Bo pensou certas ideias sobre “natureza” – conforme veremos ao longo desse trabalho, ainda que embaralhadas no tempo – mas, pelo contrário, nos serve para fornecer uma pequena amostra de que esse significado percorre um itinerário também errante. E, sobretudo, que, mesmo em Lina, as ideias de “natureza” são múltiplas. É nesse sentido que opera também o *Arcano Árvore*, com sua dimensão sempre fugidia (como veremos adiante). Aliás, mais do que cristalizar uma ideia, o que o pensar-fazer de Lina Bo nos convoca é a investigar um possível terreno “entre” “natureza” e “arquitetura”. Nesse sentido, nos arriscamos também em direção a certo anacronismo – consciente – ao colocarmos Lina em debate com autores e conceitos contemporâneos.

Em *Hacia una arquitectura menor* (2022) a arquiteta, professora e teórica Jill Stoner nos convida a problematizar a prática hegemônica da disciplina²⁶, a partir do “binômio cultura-natureza” que, segundo a autora, se trata de uma das “quatro grandes estruturas epistemológicas” formuladas sobretudo ao longo do século XX. Através da ideia de “arquitetura menor”²⁷, Stoner propõe uma alternativa, menos hierárquica e atenta às urgências do presente. No capítulo *El mito de la naturaleza*, Stoner retoma criticamente a dicotomia “natureza-cultura” como uma construção histórica do pensamento ocidental-moderno, tal qual formulou Descola, mas agora a partir de nosso próprio campo.

Para além dos diversos significados que a “natureza” ensejou ao longo da história, num sentido mais amplo, o conceito de “natureza” também oscilou dentro do

²⁶ Segundo Stoner, essa prática sedimentou-se por sobre quatro grandes estruturas epistemológicas. Segundo Jill Stoner os “quatro mitos” que sustentam o pensamento canônico na arquitetura seriam a “dicotomia interior-exterior”, a “autonomia do objeto”, a “heroicidade do arquiteto” e o “binômio cultura-natureza”, como antecipamos.

²⁷ A noção de “arquitetura menor”, proposta por Jill Stoner, refere-se a práticas arquitetônicas que emergem “de baixo para cima”, à margem das instituições hegemônicas e dos circuitos acadêmicos formais. Caracteriza-se por gestos frágeis, por vezes fugidios, que se enraízam nas contingências do cotidiano e nos impulsos coletivos de transformação do real. Inspirada no conceito de “literatura menor” formulado por Deleuze e Guattari, essa ideia está associada a contextos de marginalização linguística e cultural, nos quais a linguagem é mobilizada como ferramenta de resistência e reapropriação crítica. Assim, a “arquitetura menor” abre espaço para práticas subversivas que desestabilizam os modos hegemônicos de produzir e pensar a arquitetura.

próprio campo da arquitetura e do urbanismo, moldada conforme interesses e idealizações de diferentes épocas, como salienta a autora. Ora entendida como ameaça, ora como refúgio, ora como inimiga a ser domada, ora como algo a ser preservado, ou mesmo mimetizado. O que importa, contudo, é pensar com Stoner, a ideia de “territórios híbridos”, como uma alternativa à dicotomia “natureza-cultura”, como exemplifica com o caso dos falcões peregrinos reterritorializados em edifícios de cidades estadunidenses e canadenses. A espécie, quase extinta pelo uso indiscriminado de pesticidas em seu habitat, adaptou-se surpreendentemente bem aos arranha-céus urbanos – estruturas que, para os falcões, funcionaram como penhascos artificiais –, permitindo a (re)composição de seus ecossistemas nos edifícios que se tornaram, então, montanhas habitáveis.

É curioso pensar, comparativamente, que no projeto do Sesc Pompeia (1977-1988), que será retomado à frente, Lina Bo tenha deixado à mostra os buracos residuais da concretagem do Galpão de Convivência “para que os passarinhos fizessem seus ninhos...”, como sublinha André Vainer, em entrevista concedida²⁸. Como vimos, Lina Bo inclinava-se a demonstrar os processos construtivos empreendidos, na materialidade de sua obra, mas é fato instigante pensar que esses mesmos vestígios construtivos tenham sido mantidos para que a partir deles pudesse se constituir um habitat não humano. Os dois exemplos sugerem a possibilidade de pensar a cidade como um espaço poroso, rompendo com a ideia de que “natureza” e “cidade” são domínios excludentes.

Como observa Nicolas Bourriaud em *Inclusions* (2023), a crise climática é o primeiro acontecimento capaz de sincronizar todas as sociedades humanas desde a chegada de Cristóvão Colombo às Américas. Frente a esse desastre ecológico global, povos amazônicos e Estados do G7 compartilham – embora de formas radicalmente distintas – depois de muito tempo, uma mesma condição planetária. Diante do esgotamento de alternativas, Bourriaud sugere que talvez devamos

²⁸ À pesquisa de Iniciação Científica de Fernanda Barbara, sob a orientação de Otília B. Fiori Arantes, São Paulo, fevereiro de 1993, não publicada.

reconhecer, ainda que com reservas, que essa sincronicidade imposta pela iminente catástrofe nos obriga a admitir as conexões irrevogáveis entre culturas, formas de vida e ecossistemas que a modernidade ocidental tentou apagar ao longo dos séculos (Borriaud, 2023, p. 7).

É nesse sentido que Borriaud, a partir do campo das artes, convoca humanos e não humanos a inventar outros modos de coexistência e cooperação através de uma tecnologia que precisa renunciar à sua lógica de dominação, revisitando saberes ancestrais. Não se trata, com isso, de uma possível “regressão”, mas da possibilidade de reabilitar vozes e cosmologias silenciadas pela racionalidade moderna. Longe de romantizar tais tradições, tampouco buscar nelas uma possível redenção, mas de permitir que elas nos façam refletir criticamente sobre os mundos que temos construído – e sobre aquele que ainda precisamos inventar.

No horizonte do “Capitaloceno”, tal como delineado por Nicolas Bourriaud (2023), a prática artística deve emergir como um dispositivo sensível capaz de reconfigurar os modos de habitar o mundo, não apenas tematizando a crise, mas operando, ela mesma, como um modo de resistência à lógica de dominação que rege a cisão moderna entre “natureza” e “cultura”. A estética proposta por Bourriaud é, portanto, uma estética comprometida com a dissolução das dicotomias estruturantes do pensamento ocidental – forma/matéria, sujeito/objeto, humano/não humano – e com a emergência de uma “co-naturalidade dinâmica” entre seres e ambientes (2023, p. 8 e 11).

Em sua formulação, o artista contemporâneo ocupa o lugar de um “antropólogo molecular”, figura que recusa os grandes esquemas classificatórios da modernidade e investiga, antes, os agenciamentos sutis entre marés, algoritmos, ventos e silício – formas híbridas da vida social e material (Bourriaud, 2023, p. 12). Como no pensamento ameríndio – animista –, trata-se de substituir o olhar que submete o mundo à utilidade por uma escuta de suas possibilidades relacionais.

A arte, nesse cenário, ocupa o lugar de um laboratório ontológico, no qual forma e matéria deixam de ser entidades opostas – como já sugeria a crítica à tradição aristotélica – e passam a cooperar. Do mesmo modo, a humanidade pode ser

pensada a partir da relação com aquilo que o Ocidente convencionou chamar, “com desdém”, de “meio ambiente” (Bourriaud, 2023, p. 10–11).

Ao defender uma estética ampliada que incorpora, às composições humanas, os signos emitidos por agentes não humanos – como abelhas, castores e borboletas –, Bourriaud propõe deslocar a atividade artística de seu lugar de exceção humanista, inserindo-a “como uma variante da potência expressiva da Terra” (Bourriaud, 2023, p. 12). Tal proposição converge com uma perspectiva pós-humanista e transespécie, em que criatividade, pensamento crítico e relação com o outro não são prerrogativas da humanidade, mas modos de vida compartilhados entre múltiplos agentes. Nesse contexto, torna-se necessário repensar as práticas projetuais – seja na arte, na arquitetura ou no urbanismo – não como gestos autônomos e autoexplicativos, mas como campos interdependentes, articulados com as tramas do mundo.

É nesse horizonte que a abordagem da antropóloga Anna Tsing²⁹ se torna especialmente relevante para este trabalho. Sua contribuição nos permite reformular conceitos fundamentais à prática projetual, ao questionar os ideais humanistas que “reafirmam a hegemonia do design e da consciência humana” – ideais que estão no cerne da crise do Antropoceno (Tsing, 2019, p. 16). Tsing propõe recuperar a história, abrindo-a à participação de agentes não humanos, da mesma forma que os historiadores sociais ampliaram seus escopos no final do século XX para incluir os povos colonizados, os indígenas, as mulheres e os negros (Tsing, 2019, p. 17).

É nesse contexto que a noção de “paisagem” se torna central. Através da fricção entre antropologia e ecologia, Tsing propõe uma “paisagem” que não se reduz à objetificação das perspectivas coloniais, mas se constitui como uma materialidade relacional, um campo de encontros entre agentes humanos e não humanos, um arquivo de suas atividades passadas e presentes (Tsing, 2019, p. 16-17). Essa

²⁹ Sobretudo em: *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo* (2019).

paisagem é composta por fluxos vitais, condições atmosféricas, memórias, representações, intenções e acasos. É um campo onde germinam formas de vida não conformes aos padrões de espécie ou sociedade, abrindo espaço para socialidades mais-que-humanas. Como sintetiza a autora: a paisagem é “o sedimento de atividades humanas e não humanas, bióticas e abióticas, importantes e construídas sem intenção” (Tsing, 2019, p. 149).

Ora, como nos mostra Descola: “(a) maior parte dos objetos que nos rodeiam, incluindo nós mesmos, encontram-se nesta situação intermediária: são naturais e culturais ao mesmo tempo.” Contudo, segue o autor: “(a) pesar dessas interseções e dessas zonas de sombra entre o que é natural e o que é cultural, parece que não hesitamos muito quando se trata de qualificar os objetos que nos cercam como pertencentes à natureza ou à cultura.” (2016, p. 8) É neste esforço de sairmos das armadilhas das dicotomias a que Lina também nos convida que adotamos o termo “arquitetura-jardim” que – encarnado no *Arcano Árvore* – nos serve para mobilizar esta “zona limiar”, tal qual acionada pelo *Arcano Muro* (AM) que se configura, também, numa “dobra”, num “entre”, articulando o dentro e o fora, a figura e o fundo, a frente e o verso, o passado e o presente, as reminiscências e os devires, o urbano e o arquitetônico, o aéreo e o telúrico, a sombra e a luz.

No *Arcano Árvore*, a árvore se torna arquitetura, a arquitetura, paisagem, o território, ruína. Ruína que é simultaneamente “natureza” e “arquitetura” – Esse é o campo simbólico e material deste arcano. A árvore representa, portanto, aquilo que concatena todos estes termos, constituindo-se como um “entre” que mobiliza o que entendemos ser, em Lina Bo, a quebra de um pensar por dicotomias. Este arcano nos fala, em última instância, de transições, passagens, zonas ambíguas que se comportam como “limiares”.

Assim, acionamos a noção de “zona limiar” ou “zona de indecidibilidade”, desenvolvida por Jeanne Marie Gagnebin a partir de Walter Benjamin. Segundo ela, o conceito de *Schwelle*, limiar, “pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de ultrapassagem, de ‘passagens’,

justamente de transições” (Gagnebin, 2019, p. 36). Mais do que reforçar limites espaciais, o limiar nos fala de extensão, duração e flexibilidade:

(...) o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte (...) (Gagnebin, 2019, p. 36)

A Árvore (da Misericórdia), nesse sentido, pode ser pensada como um desses elementos que distendem os limites do tempo e do espaço, descritos por Gagnebin. Afinal, as arquiteturas-jardim de Lina Bo – profundamente enraizadas tanto em seus contextos quanto nas experiências e saberes locais – recusam a ideia de uma “natureza” exterior a ser domada e a reinscrevem como força constitutiva do próprio projeto (e que não se encerra com ele), como veremos. Suas experiências na Bahia foram decisivas na radicalização de uma postura que escapa à razão instrumental e se abre a múltiplas perspectivas de mundo. A partir delas, Lina tensiona o vocabulário disciplinar, propõe relações materiais inesperadas e descortina uma paisagem própria, na qual o mundo “natural” e o “artificial” se confundem.

É nesse “entre” – um espaço limiar, nem plenamente “artefato”, nem plenamente “natureza” – que sua arquitetura opera: um pensar-fazer mais próximo do processo do que da síntese, mais do tempo do que da forma. Um fazer que resiste à abstração universalista do pensamento moderno, sem, no entanto, abrir mão dele – apostando em contaminações, saberes situados e alianças sensíveis entre espécies, materiais e tempos. Lina, assim, faz emergir outro campo possível no qual “arquitetura” e “natureza” prolongam-se mutuamente.

Neste caminho, esbarramos com a ideia de “malha” do antropólogo britânico Tim Ingold (2019), cuja proposta metodológica tem questionado as partilhas ontológicas da tradição intelectual ocidental, especialmente no que diz respeito às relações entre “humanidade” e “ambiente” (Viveiros de Castro, 2015, p. 29). O conceito de “malha” oferece uma imagem da vida enquanto entrelaçamento contínuo de linhas, percursos e relações, em contraste com a lógica classificatória e extrativista da modernidade. Nas palavras do autor:

A divisão entre eixos verticais e horizontais de integração pertence ela mesma a um imaginário colonial que vê o mundo espalhar-se a sua frente como uma superfície a ser ocupada, e cujos conteúdos devem ser recolhidos, inventariados e classificados. As vidas dos habitantes, entretanto, não estão inscritas na superfície do mundo, mas tecidas em seu próprio tecido. Conforme encontram-se umas às outras e seguem suas várias trilhas, seus caminhos convergem e divergem para formar uma malha reticulada, que se estende continuamente. Essa é a malha do conhecimento narrativo. (Ingold, 2019, p. 248)

É a partir desse conceito que se abre a próxima seção desta introdução, dedicada a refletir sobre o próprio gesto de pensar-narrar por tramas “emaranhadas” de relações – uma escrita que, como o pensar-fazer de Lina Bo, se tece em meio às forças e fios do mundo.

1.4- Pensar-narrar por tramas “emaranhadas” de relações

O doutoramento que aqui se apresenta – *Arcanos de Lina Bo: a Árvore (da Misericórdia)* – é, antes de tudo, uma continuação da pesquisa iniciada no mestrado acadêmico neste mesmo programa (Proarq), cuja dissertação teve por título *Arcanos de Lina Bo: o Muro (da Misericórdia)*. O objeto fundamental deste percurso continuado é a obra (material e imaterial) da arquiteta ítalo-brasileira, realizada, sobretudo, nas duas “encruzilhadas de Salvador” – ou que nela-dela se desdobram: a primeira, entre os anos de 1958 e 1964, e a segunda, entre 1986 e 1989|1990. O *Muro (da Misericórdia)*, como primeiro dos arcanos descortinado, representou uma espécie de ensaio narrativo de uma montagem que se pretendia desde sempre mais ampla e aberta.

Neste sentido, o trabalho ora apresentado dá continuidade a essa experimentação, adentrando o *Arcano Árvore*, que também se apresenta como *leitmotiv* – ou, melhor, como um “ritornelo” na obra de Lina Bo, como veremos. Estes dois arcanos – assim como o *Arcano Janela*, que já aponta para a continuidade desta investigação – foram originalmente extraídos do mesmo projeto para a Ladeira da Misericórdia (Salvador, 1987), sobre o qual nos debruçaremos adiante. Como esta tese se detém apenas em um dos três arcanos, tornou-se necessária uma ligeira readequação de certos assuntos, antecipados no *Arcano Muro*, para garantir a contextualização da narrativa que aqui se apresenta.

No processo eminentemente errante de aproximação à obra edificada e escrita de (e sobre) Lina Bo, buscamos não apenas compreendê-la, mas nos deixar atravessar por seu próprio modo de pensar-fazer arquitetura e cidade – ou, melhor, de pensar-fazer mundos. É assim que suas proposições urbano-arquitetônicas e discursivas se impõem ao nosso próprio gesto de pesquisa, que se constrói como uma (provisória) trama narrativa. O percurso aqui traçado não se pretende linear, cronológico ou causal. Ao contrário: abre-se às contaminações, sobreposições e movimentos espiralados, evocando a lógica do “emaranhamento” mobilizada pela própria Lina. Não se trata, então, de falar “sobre” Lina, mas de falar “com” Lina, numa escuta que não se furta à crítica, mas reconhece, de antemão, a densidade ética e estética de suas proposições.

Sua obra nos interpela. Convoca a (re)pensar o papel social do arquiteto, rever regimes de representação, questionar as formas tradicionais de autoria e complexificar os modos de pensar técnica, território, memória, espaço comum, “cultura” e “natureza”. Este trabalho inscreve-se, assim, em um esforço mais amplo: o de alargar os horizontes da própria disciplina da arquitetura e do urbanismo, tensionando seus limites e recolocando suas perguntas fundamentais. É nesse campo expandido que situamos nossa investigação – um campo que não separa o projeto da política, o desenho do cotidiano, o gesto técnico da escuta sensível. Um campo em que as fronteiras entre arte, arquitetura, curadoria, antropologia e ativismo tornam-se mais porosas e cambiantes.

O que se configura, portanto, é uma travessia alimentada por aproximações múltiplas e ritmos próprios – como um “ritornelo” que retorna, mas nunca do mesmo modo. Cada retorno a Lina é também uma “linha de fuga” em direção a uma ideia, uma imagem, uma pergunta que reverbera. Ao adotar esse movimento, assumimos o “emaranhamento” entre teoria e prática, escrita e projeto, história e fabulação. Em vez de um roteiro pré-fixado, seguimos rastros: deixamos que ecos e vestígios conduzam o pensamento. É nesse gesto de escuta, atenção e abertura que se desenha o percurso desta tese – não como obra acabada, mas como construção em processo, aberta aos “devires”³⁰, às dinâmicas do tempo, da memória e da imaginação.

Esse processo, no entanto, não ocorre sem riscos. A multiplicidade de Lina – constantemente apropriada, reeditada, celebrada ou disputada – exige cautela diante da possibilidade de cristalização, fetichização, celebração vazia. Por isso, buscamos uma abordagem que resista à captura – preferindo o tensionamento à consagração – mesmo diante da força instigante e sedutora de sua obra. A recente

³⁰ O termo “devires”, tal como elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, refere-se a processos contínuos de transformação, nos quais um sujeito ou uma forma se desloca em direção a outra sem jamais se tornar plenamente essa outra coisa. Diferentemente de uma evolução linear ou de uma metamorfose com ponto de chegada, o devir é um movimento aberto e relacional – um vir-a-ser – que escapa às categorias fixas de identidade, operando por alianças e contaminações entre diferentes seres, forças ou formas de vida.

retomada de Lina Bo tem sido atravessada por um desejo de reposicionamento crítico, revelando uma miríade de olhares que expandem os enquadramentos epistemológicos e complexificam as leituras possíveis de sua trajetória. É nesse caminho – atento também às lacunas historiográficas que persistem – que pretendemos seguir.

Torna-se, por isso, ainda mais urgente propor deslocamentos interpretativos que preservem sua obra em estado de abertura. A força de Lina reside justamente no que escapa à captura totalizante – sua obra não se deixa fixar. Este trabalho aposta, assim, em um diálogo com suas reverberações contemporâneas – não para defini-la, mas para seguir adiante com aquilo que ela ainda transmite.

Não se pretende aqui uma síntese, tampouco uma cartografia definitiva, mas uma aproximação possível entre muitas possibilidades – construída no cruzamento entre referências, documentos, visitas às obras, entrevistas, textos, imagens e fotografias. Trata-se, acima de tudo, de um gesto investigativo que toma Lina Bo não como objeto fixo, mas como interlocutora. O movimento de sua vida-e-obra nos convoca, portanto, a um enfrentamento conceitual e metodológico que torna o próprio gesto da pesquisa um espaço de experimentação.

Os caminhos metodológico-narrativos deste trabalho foram se delineando no próprio processo de investigação e se consolidaram, sobretudo, a partir do reencontro com as propostas curatoriais e expográficas de Lina Bo – experiências que guardam estreita afinidade com um “pensar por montagens” (Berenstein Jacques, Paola, 2018), como veremos. Desde os célebres painéis-flutuantes do MASP – os chamados “Cavaletes de Cristal” (1968), fixados em blocos de concreto aparente com o auxílio de peças trapezoidais de madeira –, Lina já revelava uma estratégia singular de expor, rompendo com a fixação tradicional das obras às paredes³¹.

³¹ Já na primeira (e provisória) sede do MASP, na rua Sete de Abril, número 230, Lina Bo experimentou uma expografia que era uma novidade no Brasil: ali, as obras eram expostas através

Dispostos transversalmente ao longo da Pinacoteca, em um empilhamento sucessivo de planos verticais apoiados no chão, os cavaletes liberam o olhar e o corpo do visitante, para configurar, dentre inúmeras possibilidades, a sua própria “montagem” expositiva. O arquiteto holandês Aldo van Eyck, no texto *Um dom superlativo*³² (1997), associa essa experiência à dimensão espacial que a pintura cubista inaugura no século XX, uma referência certamente cara a Lina. Para ele, ao desprender as obras da parede e espacializá-las, a arquiteta reconfigura radicalmente o dispositivo expográfico:

Desde o cubismo começamos a olhar de maneira diferente, a ver as coisas espacialmente, e, por conseguinte, também as pinturas – a as esculturas –, seja qual for o período. Lina Bo Bardi, imbuída como estava da realidade do dia a dia –, da história e do espírito da vanguarda do século XX, sabia exatamente o que estava fazendo. Com visão penetrante ela iluminou o antigo conflito pintura *versus* parede. (Eyck, 1997, in Diegues & Konijn, 2025, p. 13)

Tal configuração espacial orienta o visitante a conduzir sua própria experiência expositiva, de modo autônomo: delineando seus próprios percursos, seguindo seu próprio ritmo e constituindo suas próprias escolhas. A cada vez que visitamos a Pinacoteca do MASP, um novo roteiro, inevitavelmente, se apresenta, criando relações sempre inesperadas entre as obras ali expostas. Deste modo, temos diante deste salão sem divisórias, “como em uma floresta”³³, uma multiplicidade (quase infinita) de possibilidades de leitura e fruição, aquilo que Van Eyck denominou como um “espetáculo *caleidoscópico*” (Eyck, 1997, in Diegues & Konijn, 2025, p. 11).

Em contraste com as práticas museográficas-expográficas predominantes à sua época, Lina Bo propôs, na sede definitiva do MASP, uma forma expositiva centrada

de suportes desprendidos da parede no espaço expositivo. Isso foi possível através da utilização de delicados perfis metálicos tubulares – de piso a teto – nos quais as obras se fixavam. Segundo Francesco Perrota-Bosch (2022), esta maneira de expor remonta à sua experiência milanesa e, em especial, à influência do arquiteto italiano Franco Albini. Mas, ainda segundo o autor o primeiro registro por ele identificado, no qual um quadro encontra-se suspenso, fixado a um suporte contra um tecido, trata-se de uma fotografia tirada na galeria de arte de Pietro Maria Bardi, em Roma, na década de 1920.

³² Texto escrito pelo arquiteto a pedido de Marcelo Ferraz para o livro Museu de Arte de São Paulo publicado em 1997 pela Editorial Blau.

³³ Texto curatorial afixado na entrada da Pinacoteca do MASP.

na relação direta entre público e obra. Em vez de conduzir o olhar do visitante por caminhos previamente estabelecidos, sua proposta rompe com roteiros pré-fixados, mas também com tradicionais (e cômodas) hierarquias: as informações técnicas – como autoria, data e origem das peças – estando discretamente posicionadas no verso dos cavaletes de cristal (Estampa 15), ampliam ainda mais a autonomia do espectador na construção de suas próprias possibilidades interpretativas, “transcendendo o período, a cultura ou o gênio individual do artista” (Eyck, 1997, *in* Diegues & Konijn, 2025, p. 13), como também nos conta Lina:

Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam os acostumados ao comodismo dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho meu projeto de painel-cavelete da Pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3.000 visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos. (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 100)



Estampa 15: Cavaletes de Vidro do MASP. Fotos da autora.

Mais do que uma escolha terminológica, a ausência da palavra “moderno” – em um momento em que diversos museus de arte moderna eram inaugurados ao redor do mundo – revela uma concepção curatorial posta pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) que buscava escapar das convencionais narrativas estilísticas e

cronológicas da história da arte. Desde o início, o museu adotou uma lógica expositiva que aproximava obras de diferentes períodos e estilos, criando tensões produtivas entre tempos históricos diversos, abrindo espaço para leituras transversais³⁴. Como Van Eyck muito bem traduziu, a noção de “presente histórico” de Lina Bo também se encontra ali condensada: obras de diversos tempos são, de certo modo, achatadas numa mesma temporalidade – o presente. Os cavaletes de cristal, além do mais, remetem ao caráter eminentemente processual da pintura – tal como disposta no ateliê do artista, como também sublinha o autor:

E assim, com o fim das paredes nas quais as pinturas estavam anteriormente condenadas a ser penduradas – por conseguinte, com o fim da superfície plana, da textura e da cor arbitrária imediatamente atrás e em volta delas –, ficamos com as pinturas no espaço em que elas foram originalmente pintadas: sobre um cavalete. Todas elas aqui e agora e todas ao mesmo tempo num conjunto contemporâneo. (Eyck, 1997, *in* Diegues & Konijn, 2025, p. 13-14)

Gostaríamos de destacar, por fim, uma última (e importante) questão abordada por Van Eyck, no referido texto. Trata-se do “traço superlativo” – que dá nome ao texto. Ele mobiliza a “interdependência” entre os “dois gestos extraordinários” que cercam o projeto do MASP: de um lado, o gesto expográfico interior, de outro, o gesto do grande vão que viabiliza a “cidade aberta”: “um feito espantoso, pois o edifício está e não está ali, devolvendo à cidade tanto espaço quanto o que tirou dela.” (Eyck, 1997, *in* Diegues & Konijn, 2025, p. 10-11). E que esta interdependência se faça como uma visão de mundo, como sublinha o autor:

Se fosse visto, no entanto, como aquilo que é – um gesto final completando o outro traço superlativo do edifício, do qual já falei –, não deveria ser mais

³⁴ Ainda hoje, a dimensão de simultaneidade e liberdade continua a vigorar na Pinacoteca do MASP. A exposição de longa duração intitulada *Acervo em transformação*, em cartaz no segundo andar do museu é um exemplo da longevidade desta proposta. A constante mobilidade do acervo – com empréstimos, aquisições e rearranjos – reforça a possibilidade de uma curadoria em permanente reinvenção. Essa lógica espacial e curatorial, como se vê, sustenta não apenas a experiência sensível do visitante, mas também a viabilidade de diversas “montagens” e “remontagens” do acervo, o que confere ao museu uma estrutura aberta, em contínuo movimento. Cabe sublinhar que os cavaletes foram retirados de circulação, numa controversa operação (?), retornando ao museu no ano de 2015.

tão difícil assim chegar a um entendimento do que pode parecer excessivo – até mesmo exorbitante – porque permanece solitário. A questão é que esses dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: a inflexível – simultânea – solidariedade de Lina Bo Bardi com o povo, a arte e a arquitetura. (Eyck, 1997, *in* Diegues & Konijn, 2025, p. 11)

Outras experimentações de Lina – embora formalmente distintas – também apontam nessa direção. É o caso da “exposição didática” e da “vitrine das formas” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 48), realizadas na então provisória sede do MASP, na rua Sete de Abril. Como observa Lima (2021, p. 146), tratava-se de um verdadeiro “gabinete de curiosidades”, onde se reuniam objetos diversos: antiguidades, utensílios artesanais, pequenas esculturas modernas e até equipamentos como uma máquina de escrever. Ao justapor obras canônicas da história da arte ocidental a artefatos populares e artesanais – gesto que se repetiria posteriormente no MAMB e no SESC Pompéia – Lina subvertia a lógica curatorial vigente, estabelecendo uma equivalência expositiva entre produções eruditas e objetos ordinários do cotidiano. Mais uma vez, promovia encontros inesperados, como ela mesma explica:

O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. Encaminhando o visitante para a pinacoteca, que se formou num sistema misto, em que se reúnem quadros, esculturas e objetos, a Exposição Didática apresenta em uma síntese de fotografia, reproduções em cores e documento, o panorama histórico do desenvolvimento da arte nos diversos países, ou trata de períodos ou movimentos particularizados. (Bo *in* Habitat n.1, 1950 e Ferraz, 2018, p. 46)

Lina continua:

Assim também, as obras modernas, em uma estandarização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, ‘deves admirar, é Rembrandt’, mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa. (Bo *in* Habitat n.1, 1950 e Ferraz, 2018, p. 46)

Poderíamos dizer, em resumo, que a museografia-expografia de Lina dissolveu fronteiras entre temporalidades, entre estilos, entre sujeito-objeto, propondo um

espaço de fruição em que as obras de diversas épocas ganharam não somente “nova vida” no presente, mas uma presença que só se tornava completa através do olhar do expectador e da conexão estabelecida entre os objetos que se tornavam arte à medida que eram expostos³⁵, na maioria das vezes em conjunto. Essa lógica, ensaiada na sede provisória do MASP (1947–1968) por meio de experiências como a “exposição didática” e a “vitrine das formas”, ganharia novo fôlego – e outra significação – nas exposições de caráter antropológico realizadas no MAMB (1968–1974) e, mais tarde, no SESC Pompéia (1982–1985). Nesses contextos, Lina radicaliza sua proposta, articulando curadoria e pedagogia em práticas atravessadas pela experiência vivida na Bahia. Painéis, totens e núcleos expositivos dedicados à divulgação da cultura popular – especialmente a nordestina – exibiriam peças heterogêneas como utensílios, colchas, ferramentas, roupas e ex-votos, justapostas em arranjos diversos: um verdadeiro exercício de “montagem”.

Já nos primeiros meses de sua estada na cidade, Lina Bo escreve um texto intitulado *Exposição didática da escola de teatro* (21 de setembro de 1958), no Diário de Notícias³⁶ – recuperado por Eduardo Rossetti (2002) –, por ocasião da exposição que acompanharia, alguns dias depois, a estreia da peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov. A exposição promovida pela Escola de Teatro da UFBA dirigida por Martim Gonçalves, com quem Lina colaboraria muito ativamente³⁷, é ilustrativa

³⁵ Lina, embora nunca tenha mencionado Duchamp (1887-1968) certamente tinha conhecimento de sua obra. Sua ready-made *A Fonte* (em inglês: *Fountain*; em francês: *Fontaine*) datada de 1917 trata-se de um urinol branco de porcelana exibido em ângulo invertido e marcado lateralmente com uma assinatura em tinta preta: “R. Mutt”. A peça sanitária foi escolhida pelo artista e enviada à exposição inaugural da Sociedade dos Artistas Independentes, realizada no *Grand Central Palace* em Nova Iorque. Duchamp explicou-a: “objetos cotidianos [podem ser] elevados à dignidade de uma obra de arte pelo ato de escolha do artista”. As regras da exposição para a qual ele submeteu a peça declaravam que todas as obras seriam aceitas. O mictório, contudo, não foi colocado na área de exibição. A peça original foi perdida, mas a documentação fotográfica feita por Alfred Stieglitz, impulsionou a popularidade da obra que se estabeleceu como uma das obras mais representativas do século XX.

³⁶ Lina Bo escreveu as *Crônicas de arte, história, costume e cultura da vida*, uma página dominical que ela mesma diagramava no jornal baiano Diário de Notícias, do grupo de Assis Chateaubriand, o idealizador do MASP que chamou o casal Bardi para concebê-lo e dirigi-lo.

³⁷ Lina e Martim Gonçalves realizaram no ano de 1959 uma importante exposição Bahia no Ibirapuera que irá aprofundar estes caminhos investigativos.

para que possamos compreender como a dimensão pedagógica e “**didática**” desta exposição irá ratificar e adensar uma maneira própria de expor em Lina. A exposição não se apresentaria como uma mostra convencional de artes gráficas, mas sim como uma “**Exposição de Costume**” – expressão usada para designar aquilo que dá forma a um “momento histórico”, à “alma” de uma época e de um povo:

Qual o sentido dessa exposição? Não apenas de uma exposição de Arte Gráfica ou de uma coleção engraçada. Poderíamos chamá-la de Exposição de Costume, entendendo com essa expressão o “momento histórico”, correspondente a um certo povo, a uma determinada época e civilização. Não é por acaso que nesta exposição, um cartaz de Picasso foi colocado ao lado de um do Circo Medrano e dos anúncios populares de corridas de touros espanholas (...)

A arte pode ser julgada criticamente nos resultados, mas para compreendê-la, e julgá-la, precisa-se estudar as suas fontes e as suas origens profundas (...) Reviver e atualizar o momento do passado na sua verdadeira essência implica uma pesquisa da ‘alma’ daquele passado (...) nos detalhes aparentemente insignificantes: um recorte de tecido, uma jóia, um impresso, um postal, um bilhete de trem, uma carta, uma fotografia. (Bo in Diário de Notícias, 21 set. 1958, apud Rossetti, 2002, p. 108)

Esse excerto, ao aproximar documentos da vida cotidiana da pesquisa estética e histórica, ecoa diretamente nos gestos curatoriais de Lina. Elementos aparentemente insignificantes podem carregar potências críticas e poéticas, revelando uma museografia enraizada na vida – comprometida com uma estética da experiência popular e com um saber tecido pela coleta e reunião de pequenos fragmentos, muitas vezes ordinários.

Aqui, nos permitiremos uma pequena digressão que nos conduz de volta à ideia mesma do *Arcano Árvore*. Coincidência ou não, ao fim desta matéria, Lina apresenta no centro da página, uma fotografia de Pierre Verger que vem acompanhada da seguinte legenda: “**menino com corneta, vendendo bugigangas**”. Ao que tudo indica, a fotografia de Verger deve ser essa que apresentamos abaixo, no entanto, interessa-nos especialmente o comentário de Lina a respeito da foto:

Gente: - Apesar de tudo, apesar de minha casa ser um barraco, apesar de ter de ganhar a vida, apesar... vocês enfim sabem..., mas apesar de tudo isto, eu gosto das grandes árvores verdes; e espero alguém se aperceba de mim, quero dizer também de minha existência. (Bo in Diário de Notícias, 21 set. 1958, apud Rossetti, 2002, p. 108)



Estampa 16: Foto de Pierre Verger

Feito esse aparte sobre a dimensão ética e existencial que as “**grandes árvores verdes**” podem assumir mesmo quando a dura realidade se impõe, retornemos à ideia de “montagem” em Lina. Esse procedimento comparece de maneira notável em sua *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (CPETA, 2002), o “livro-tese” no qual a arquiteta mobiliza uma ampla variedade de registros – desenhos, recortes de jornal, fotografias, referências historiográficas e culturais – que acabam por dilatar os limites disciplinares da arquitetura e do urbanismo, propondo possibilidades variadas de interlocução. Como explica a própria Lina:

As ilustrações que acompanham este trabalho querem indicar as amplas possibilidades de exemplificação bem como as bases de discussão de um curso de Teoria da Arquitetura; foram escolhidas em diversos campos, desde o jornal quotidiano até as fotografias documentárias, do desenho antigo ao desenho técnico contemporâneo, da referência histórica, ao costume, etc.; tudo isso porque os interesses da arquitetura e de sua teoria concernem problemas de história e de crítica, e sobretudo de interpretação ao serviço da vida de todo dia. (CPETA, 2002, p. 4)

Essa forma de pensar por justaposição e multiplicidade – atenta às vidas cotidianas e às experiências populares do homem comum, ancorada em uma abordagem antropológica da arte – aproxima Lina Bo de Aby Warburg, especialmente na crítica a uma história da arte marcada por uma sensibilidade ocidental-moderna “estetizante”, centrada em formalismos e na ideia de beleza como valor absoluto.

Ambos – Bo e Warburg – promoveram deslocamentos significativos no campo do pensamento artístico, a partir do contato com culturas outras: Lina, no encontro com a cultura popular da Bahia e suas raízes afro-brasileiras; Warburg, em sua imersão no universo dos *pueblos* do Novo México. Como afirma o próprio autor:

De sorte que me decidi a examinar o Oeste americano tanto como criação moderna como em seus substratos hispânico e indígena. (...) eu passara a sentir uma verdadeira aversão pela história da arte de caráter estetizante. A consideração formal da imagem (...) a mim parecia engendrar um jogo de palavras a tal ponto estéril (...) (Warburg apud Jacques, 2020, p. 194)

Lina Bo expressa posição semelhante em seu seminal texto *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse* (1976), quando enuncia uma arte que deve evitar a “*procura estética*”, se aproximando de uma “*procura antropológica*”:

A desmistificação do design como arma de um sistema, a procura antropológica no campo das artes contra a procura estética, que informou todo o desenvolvimento da cultura artística do Ocidente desde a Antiguidades até as Vanguardas, está em curso (...) (Bo, *Planejamento Ambiental: “desenho” no impasse*, 1976 in Grinover & Rubino, 2009, p. 137)

A partir dessa perspectiva, propomos aqui uma forma de aproximação com a obra arquitetônica que não se limita aos aspectos formais ou espaciais, mas se abre às suas articulações geográficas, históricas e simbólicas – entrelaçadas numa grande trama, um “*emaranhado*”. Trata-se de uma operação de “*montagem*” que, à semelhança dos “*atlas*” de Warburg ou dos “*gabinetes de curiosidades*” de Lina, privilegia os vínculos entre fragmentos – nos quais o sentido emerge não da autonomia de cada elemento, mas das relações e fricções que se estabelecem entre eles. Essa lógica se articula, ainda, a uma concepção de tempo não linear, mas tecido por “*dobras*”, aproximações e justaposições, como num “*maravilhoso emaranhado*”, tal como descreve a própria Lina:

Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente. O tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções sem começo nem fim. (Bo in Ferraz, 2018, p. 327)

Esse tempo pode ser costurado em “*linha*”, em “*círculos*” ou em “*zigue-zague*” (Rocha-Peixoto, 2013), ou ainda – à maneira de pode se manifestar como “um

tempo invertido”³⁸. É nesse regime temporal e relacional – que esta pesquisa se inscreve: buscando, como Lina, costurar sentidos a partir das “dobras”, dos vestígios e das fricções entre fragmentos. Foi justamente através de um gesto ainda experimental de “montagem”, ainda no *Arcano Muro* (AM) que nos aproximamos da forma de pensar warburguiana – por “atlas” ou “constelações” – tal como interpretada pelas pesquisadoras Margareth Pereira e Paola Berenstein Jacques. Essa abordagem, presente nos três volumes de *Nebulosas do pensamento urbanístico – Modos de Pensar* (2018), *Modos de Fazer* (2019) e *Modos de Narrar* (2021) – não se apresenta como metodologia fechada, mas como um movimento que se delineia no próprio fazer da pesquisa: um modo de produzir pensamento relacional, em que nexos entre objetos, questões, imagens, sujeitos, tempos e espaços são continuamente reconfigurados. Como afirma Jacques:

A “forma de pensar”, ou o espaço de pensar (*Denkraum*), e a concepção da história de Warburg operam por deslocamentos, montagens e imagens consteladas de detalhes (vestígios, reminiscências, gestos). O processo de montagem, desmontagem e remontagem compõe diferentes constelações. Trata-se de uma forma complexa, de ‘caráter híbrido’, de produzir conhecimento “contra toda pureza epistêmica”, uma compreensão sinóptica que se desloca entre diferentes campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. O importante não estaria em chegar a qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim no próprio processo aberto, uma renúncia de fixar. A partir dos diferentes intervalos – entre as diferentes remontagens de um mesmo painel, entre as montagens de diferentes painéis e também entre as imagens de cada montagem –, podem surgir outros nexos. A partir de associações, choques ou tensões entre imagens, podem emergir relações inesperadas, outras constelações imprevistas, provocando uma série de deslocamentos, inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências. Uma forma de pensar que tem como princípio básico a própria ideia de montagem. (Jacques, 2020, p. 134)

O modo de pensar por “montagens” aproxima-se da “Estratégia da Aranha”, proposta por Gustavo Rocha-Peixoto – orientador desta pesquisa – em sua obra homônima (2013). Nela, sugere-se uma “estrutura fragmentária” como resposta à própria fragmentação que atravessa a episteme contemporânea. A aranha e sua teia figuram, aqui, como tipos “móveis” e interdependentes, capazes de expressar

³⁸ Capaz de “matar um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje” (Sodré, 2017, p. 171).

um sistema ao mesmo tempo “complexo” e “contraditório”. A aranha – “artrópode perigoso; peçonhento e repugnante, cavernoso e noturno” – é também “caçadora esperta, animal laborioso, ágil e inteligente, silenciosa e ligeira”. A teia, por sua vez, é ao mesmo tempo “armadilha sutil e mortal” e “proeza da engenharia natural: forte e flexível; forte justamente porque flexível, leve e eficaz”. E o que seria a narrativa, senão um “lançar sobre o espaço uma trama capaz de enredar as presas”? Aranha e teia tornam-se, assim, imagem de “trama e enredo – portanto texto e literatura”. É no trecho seguinte, em que a teia é descrita como estrutura “solidária” e “plebéia” (Rocha-Peixoto, 2013) – tal como o emaranhamento “**sem começo e sem fim**” de Lina Bo – que esse pensamento metodológico encontra seu ponto de maior convergência com o que aqui se propõe:

A teia tem ainda a característica dinâmica de ser uma estrutura solidária. Quando se bole em um ponto, todo o conjunto se desloca, se deforma para manter a coerência interna. A teia é uma rede natural, uma trama, enredo, plot, μύθος. É fina e forte. Forte porque fina; resistente porque flexível. É filtro. É plebeia, vulgar, desprezível e onipresente. Permite caminhar em linha ou em círculos, em zigzag; voltar ao mesmo ponto por outro caminho. Deixa livre o jogo de arranjos e rearranjos na explicação. (Rocha-Peixoto, 2013, p. 107)

É curioso pensar que Tim Ingold em *Estar Vivo*³⁹ (2019) dedique um capítulo à ideia da teia da aranha de Rocha-Peixoto, articulando-a ao conceito de “malha”⁴⁰, que muito nos servirá, neste trabalho, tanto do ponto de vista dos caminhos metodológicos quanto dos percursos conceituais. No capítulo intitulado *Quando a formiga encontra com a aranha: teoria social para artrópodes*, Ingold fabula um encontro entre os dois invertebrados, para propor uma teoria da teia – que também é “malha”. É a própria aranha – em seu diálogo com a formiga – quem nos explica essa relação imbricada:

³⁹ Ensaaios sobre movimento, conhecimento e descrição.

⁴⁰ O conceito da “malha” se dá alternativamente à teoria da “rede” do antropólogo, sociólogo e filósofo francês Bruno Latour, imaginativamente identificada por ele com a formiga. No diálogo entre formiga e aranha, quando a segunda lança seus argumentos, podemos perceber a diferença entre a “rede” latouriana e a “malha” de Ingold, como duas “escolas de pensamento” distintas (Ingold, 2019, p.145).

(...) As linhas da minha teia, ao contrário, são elas próprias fiadas a partir de materiais secretados do meu próprio corpo, e são deixadas enquanto me movimento. Você pode até mesmo dizer que elas sejam uma extensão do meu próprio ser enquanto trilha o meio ambiente – elas compreendem, se você quiser, a minha “amplitude”. Elas são as linhas *ao longo das* quais eu vivo e realizo a minha percepção e ação no mundo. Por exemplo, sei quando uma mosca pousou na teia, porque posso sentir as vibrações nas linhas através das minhas pernas finas, e é ao longo destas mesmas linhas que eu corro para buscá-la. Mas as linhas da minha teia não me *conectam* com a mosca. Em vez disso, elas já estão tecidas antes de a mosca chegar, e estabelecem, através da sua presença material, as condições de aprisionamento sob as quais uma conexão pode ser potencialmente estabelecida. (Ingold, 2019, p. 146-147)

Uma das contribuições fundamentais de Tim Ingold para este trabalho está em sua ênfase na “materialidade do mundo” – nos “meios materiais” nos quais “os seres vivos estão imersos”. Sua abordagem “habitacional” que articula ecologia e fenomenologia propõe uma (re)conciliação entre os organismos vivos e seu meio circundante, entendido não como cenário ou pano de fundo, mas como campo ativo de relações em constante movimento. Sob essa perspectiva, não há separação entre ser e ambiente – “não existe um estar aqui e o ambiente lá fora” – mas uma continuidade: “nenhum domínio separa os ambientes interior e exterior”, havendo apenas “uma trilha ao longo da qual a vida é vivida” (p. 118). Como se todos os nossos organismos tivessem, também, entramados numa certa “teia”:

(...) O ar e a água não são entidades que atuam. São meios materiais nos quais os seres vivos estão imersos, e são experimentados por meio de suas correntes, forças e gradientes de pressão. É verdade que não é a borboleta sozinha que voa, mas a *borboleta no ar*, e não é o peixe sozinha que nada, mas o *peixe na água*. Mas isso não torna a borboleta uma ar-borboleta híbrida, e tampouco um água-peixe híbrido. Trata-se simplesmente de reconhecer que para que as coisas interajam elas devem estar imersas em uma espécie de campo de força criado pelas correntes do meio que as cerca. Separadas destas correntes – ou seja, reduzidas a objetos – elas estariam mortas. (Ingold, 2019, p. 149)

Essa formulação ajuda a pensar todas as dobras mobilizadas por Lina Bo, entre elas aquela que realiza “entre” “natureza” e “cultura”. Para fechar a ideia das tramas “emaranhadas” de relações como possibilidade metodológica, vale destacar como a noção de “malha” oferecida por Ingold também nos orienta a operar por montagens, constelações e fios lançados no espaço. Ela permite abordar a obra de Lina não a partir de um modelo linear, evolutivo ou totalizante

– mas como um tecido de relações móveis, entrecruzadas, em constante reconfiguração entre projetos, imagens, palavras, ideias e meios materiais. Como escreve o autor:

(...) O mundo, para mim, não é um conjunto de pedaços, mas um emaranhado de fios e caminhos. Vamos chamá-lo de malha (...) A ação (...) emerge da interação de forças que são conduzidas ao longo das linhas da malha. (Ingold, 2019, p. 148)

1.5- Os arcanos de Lina Bo

A ideia dos arcanos vincula-se, de maneira inextricável, ao exercício de pensar por meio de tramas “emaranhadas” de relações. Trata-se de uma operação que desafia a lógica predominante da escrita acadêmica – pautada por uma comunicação vertical, encadeada, linear. Diante disso, perguntas formuladas desde o início desta pesquisa se reafirmam: como evitar a armadilha da cronologia? Como escapar de categorias apriorísticas? Como não recair em lógicas teleológicas ou em simplificações de causa e efeito?

Foi desse caleidoscópio de inquietações que surgiram as primeiras tentativas de estruturar a escrita – ainda que, por vezes, tenha sido necessário recorrer a caminhos mais convencionais. Os arcanos nascem, assim, de uma tentativa de tecer uma “malha” – ou uma trama em constante rearranjo – que evita hierarquias, sobretudo a oposição entre prática e teoria. Como nos recomenda Lina Bo:

(...) o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim próprio do trabalho. (Bo, *Arte Industrial*, 1958, in Grinover & Rubino, 2009, p. 109)

Ainda que por vezes ensaiadas numa organização “vertical”, outras formas de ordenar – ou melhor, desordenar – o pensamento foram sendo experimentadas ao longo do processo, embaralhando e entrecruzando elementos em busca de tensões significativas. Com as “encruzilhadas de Salvador” no horizonte, definiram-se os três arcanos principais – *o Muro, a Árvore e a Janela* – extraídos do Projeto Piloto para a Ladeira da Misericórdia (1987), mas que de algum modo são recorrentes na obra de Lina e operando como “ritornelos”, capazes de acionar desdobramentos múltiplos. Ainda que não apareçam reunidos em uma mesma instância, os três configuram uma presença – ainda que virtual – que atravessa e estrutura esta pesquisa.

Em relação ao termo “arcano”, na ausência de definições filosóficas precisas, optamos por aproximá-lo de conceitos afins. Em seu sentido trivial, arcano designa “aquilo que encerra um segredo; misterioso, enigmático; que não se pode desvendar” – significados que se ancoram na raiz latina *arcanus*, de *arcere* (fechar, conter) e *arca* (caixa, baú) (AM). Mas o conceito de “forma simbólica”, desenvolvido por Muniz Sodré em *Pensar Nagô* (2021, p. 226), nos apresenta um caminho fecundo para mobilizá-lo.

Para ele, trata-se de um vetor de sentido que combina densidade sensível e abertura polissêmica: sensível, porque remete ao peso da experiência vivida, para além de uma racionalidade; polissêmica, por admitir múltiplas leituras, sempre sujeitas a novas ressignificações conforme seus intérpretes se deslocam no tempo e no espaço. A forma simbólica, nesse sentido, é uma potência de ação, que opera tanto na origem (como tradição) quanto no destino (como virtualidade).

Na contracapa de *Os arcanos do inteiramente outro* (1989), a filósofa Olgária Matos sugere uma definição análoga, ao comparar os arcanos às cartas do tarô: imagens que concentram um legado e orientam, ao mesmo tempo, o reconhecimento de um destino. Não nos interessa aqui seu sentido esotérico, mas sim a força do gesto de lançar as cartas – e o modo pelo qual, no próprio jogar (que aqui pode ser entendido por pesquisar), uma trama possível de relações se descortina.

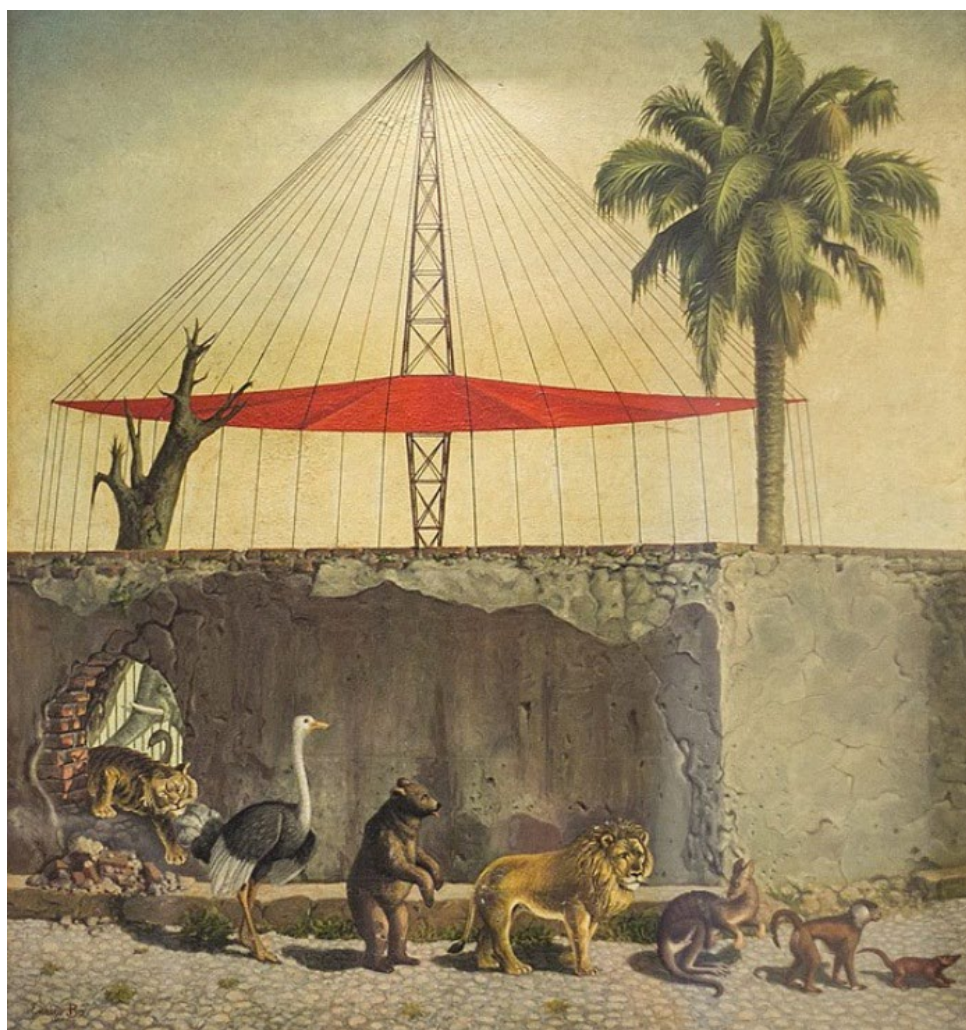
Na obra de Lina Bo, os arcanos retornam como “ritornelos” – refrões recorrentes, como nos madrigais italianos dos séculos XIV e XV – que, a cada reiteração, assumem sentidos diversos. Segundo Deleuze e Guattari, o ritornelo é um conjunto de matérias de expressão – “sonoro, gestual, óptico etc.” – que traça territórios e os torna expressivos:

O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque territorializantes. (...) As qualidades expressivas (...) são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam. (Deleuze & Guattari, *Mil Platôs*, vol. 4)

Essa ligação entre ritornelo e marcas de territorialização nos (re)conduz, por sua vez, à abordagem de Ingold – também de matriz deleuziana – que compreende a

arte como prática relacional, e não exclusiva dos humanos, que não pode ser pensada para além de seu meio. Como afirmam Deleuze e Guattari, “o território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento – o agenciamento é antes territorial.”

Feita essa aproximação entre arcanos e ritornelos, não parece despropositado que os três arcanos – *o Muro, a Árvore e a Janela* – se manifestem, ainda que de forma cifrada, em *Domingo – fuga do circo* (Estampa 17), pintura de Enrico Bo, pai de Lina, que lhe foi dada como presente. Datada de 1945 – ano do fim da Segunda Guerra Mundial e, também, o último ano de Lina em solo italiano – a imagem apresenta uma composição em tons sépia, contrastada apenas pelo vibrante toldo vermelho, tensionado por cordas que delineiam a cobertura de um circo aparentemente abandonado, de onde um grupo de animais parece escapar.



Estampa 17: *Domingo – fuga do circo*. Enrico Bo, 1945.

A cena, levemente perspectivada, revela no primeiro plano os animais – um esquilo, um macaco, um leão, um urso, um ganso e um tigre – dispostos numa ordem crescente de tamanho, formando uma espécie de fila indiana que emerge de uma “janela-buraco” escavada em um “muro” já desgastado pela ação do tempo. Esses dois primeiros planos, justapostos e quase paralelos, conduzem o olhar a outros dois planos em sequência. Logo após o muro, vemos duas “árvores” parcialmente representadas: à esquerda, uma árvore morta, sem copa e com o tronco ressecado; à direita, uma palmeira ainda frondosa. No plano de fundo, a leve profundidade é sugerida pelo elemento horizontal suspenso no ar – parte de um toldo do circo a flutuar no espaço sugere a ausência das festividades, da infância e da celebração circense de outrora.

Podemos pensar que, para além da curiosa presença, nesta obra, dos três arcanos que acionamos no trabalho que não se encerra aqui – *o Muro, a Árvore e a Janela* –, a relação entre o toldo e o muro – o primeiro tendendo ao céu, o segundo ancorado à terra – antecipa, também, ainda que simbolicamente, uma das tensões centrais na obra de Lina Bo: aquela que se dá entre a suspensão e a massa, entre o tectônico e o estereotômico, mobilizando aqui rapidamente as categorias propostas por Kenneth Frampton em *Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica* (1990).

Assim, os arcanos revelam-se não apenas como figuras simbólicas recorrentes, mas como elementos metodológicos eficazes para a tessitura desta pesquisa e desta narrativa. Sua flexibilidade permite o entrelaçamento de domínios distintos – conceitos (categorias, autores), projetos e estratégias arquitetônicas, tempos e espaços históricos, movimentos culturais e as práticas de seus interlocutores. Viabilizam, portanto, uma narrativa que não se organiza por causalidade, mas por vizinhança, por afinidade, por contágio e reverberação que se desdobram no próprio processo investigativo.

Cabe destacar que esses arcanos, para além de sua dimensão simbólica, são também fragmentos de projeto – e revelam o desejo de um embate direto com as obras de Lina Bo, seja por meio de visitas presenciais, seja a partir da materialidade dos desenhos disponíveis. Esse contato direto com a obra construída atua como

catalisador do processo de pesquisa, ativando relações conceituais, campos de referência, contextos relevantes etc. Como lembra Ruth Verde Zein, “há que se ir às coisas”. Afinal, no estudo da obra arquitetônica – no “saber essencialmente arquitetônico” – há “amarras, laços e conexões” da “manifestação concreta da obra” (Zein, 2018, p. 24) que são inescapáveis em suas dimensões tecnológicas, simbólicas, históricas e socioantropológicas.

Se, por um lado, as obras construídas de Lina Bo são capazes de falar por si, por outro, sua ampla produção textual – como já mencionamos – constitui uma ferramenta investigativa fundamental, por meio da qual é possível apreender conceitos, visões de mundo e proposições recorrentes: as multitemporalidades, a ambivalência, a processualidade, as arquiteturas-urbanas, a arte-vida-política, a precariedade como problema e virtude, a racionalidade como método e, sobretudo, a “natureza-cultura” como questão indissociável. É nesse entrelaçamento – entre a produção prática e teórica que se delineia a abordagem proposta por esta pesquisa.

Importa esclarecer que ela foi inicialmente concebida com a intenção de abordar três arcanos. Contudo, optou-se por desenvolver, neste momento, apenas um deles – o *Arcano Árvore (da Misericórdia)* – como continuidade narrativa da montagem iniciada, mas também como abertura para desdobramentos futuros, já vislumbrados em torno do *Arcano Janela (AJ)*. O *Arcano Muro (AM)*, por sua vez, já foi objeto da pesquisa (AM), sendo aqui retomado tanto como referência quanto como forma de indicar as transversalidades que atravessam os temas. Aquilo que se formula a partir de cada um dos arcanos pode (e deve) contaminar-se com os demais. É essa estrutura aberta, operada por retornos e deslocamentos, que sustenta uma pesquisa em processo contínuo e que, desde sempre, se compreende como parte de um projeto mais amplo.

1.6- Lina Bo e as encruzilhadas de Salvador

(...) Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi no Polígono das Secas. Aí eu vi liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil (...) (Bo, Bahia no Ibirapuera *in* Ferraz, 2018, p. 134)

Embora Lina Bo seja frequentemente categorizada pela historiografia da arquitetura como uma arquiteta moderna da segunda geração (Montaner, 2014), interessa-nos pensar que ela nos apresentou “linhas de fuga” (Deleuze, 1995), alternativas ao ideário progressista da modernidade canônica, suscitando, ainda hoje, reflexões relevantes para o campo da arquitetura e do urbanismo em articulação com outros domínios disciplinares, a exemplo da antropologia, da história, da ecologia etc. Pois que, minha hipótese, em coro com outros pesquisadores de sua vida-e-obra, é a de que Lina Bo tenha antecipado certas questões prementes do debate contemporâneo – praticando, de certo modo, um “giro epistemológico”, apresentando um pensar-fazer encantado por narrativas diversas de mundo – que escaparam às molduras hegemônicas do pensamento ocidental –, como é o caso das perspectivas ameríndia(s) e afro-brasileira(s). E, isto justifica, em grande medida, a repercussão de sua obra na atualidade. (AM)

É neste horizonte que nos aproximamos da obra de Lina Bo. Partimos de reflexões mais amplas e do desejo de captar lampejos poéticos que possam iluminar as práticas urbano-arquitetônicas contemporâneas. A obra de Lina surgiu, nesse percurso, como uma espécie de alternativa, de caminhos possíveis – ou até mesmo “encruzilhadas” – para (re)pensarmos o fazer urbano-arquitetônico em meio ao contexto turbulento que vivemos. Nesse momento disruptivo, atravessado por afinidades e intuições – o momento da escolha de um projeto de pesquisa – a obra de Lina Bo se apresentou como um fazer profundamente comprometido com as questões sociais e ambientais, mas também movido por um encantamento diante de outras narrativas (sobrepostas) de mundo. Sua obra, nesse percurso, emerge como um reencantamento possível: fresta por onde ainda podemos imaginar outras formas de coexistência, outros modos de projetar e “habitar um mundo em ruínas” (Tsing, Anna, 2019).

Foi assim que Lina Bo se impôs como interlocutora de nossa pesquisa – chamada não apenas por sua biografia, mas também pela expressividade de sua própria obra, escrita e edificada. Uma obra que, embora não tão extensa em número de projetos, revela-se profundamente densa e multifacetada. Entre a Casa de Vidro (1950-1951) e a Nova Prefeitura de São Paulo (1990–1992), sua obra derradeira, desenha-se um longo percurso que não se limita a uma cronologia linear, como veremos. Nele, encontram-se expografias, intervenções urbanas, projetos de mobiliário, figurinos, curadorias, cenografias para cinema, colaborações teatrais, design gráfico, de joias, ilustrações em revistas, ações patrimoniais e escritos teóricos. Há ainda sua atuação como editora, professora e cronista de jornal. Uma prática que atravessa linguagens, formatos e campos disciplinares diversos – e que, justamente por isso, nos convoca a escutá-la de modo atento, como quem se aproxima de algo que se deixa decifrar apenas em sua profundidade.

Tal como num jogo de reflexos – (re)côncavos e (re)convexos (AM) – capaz de embaralhar percepções e desfazer cristalizações, Lina Bo parece ter-se deixado atravessar por múltiplas narrativas de mundo, moldando-se por meio de encontro com uns e devorações de outros: sujeitos, ideias e práticas diversas. É precisamente nesse entrelaçamento e nesse tensionamento de opostos que repousa nosso interesse: sua ambivalência criativa, capaz de reunir o que habitualmente é pensado em termos distintos e impenetráveis. Assim, a obra de Lina Bo nos oferece chaves para reimaginar a arquitetura e a cidade a partir dos próprios limites da modernidade.

Mas, em vez de uma modernidade homogênea, vislumbramos, com Lina Bo, a produção de uma modernidade múltipla, ou, como propõe Camillo Osório (*Olhar à margem*, 2016), desdobrando Nicolas Bourriaud, “altermodernidades”. Afinal, seria mesmo necessário decidir se Lina foi, ou não, uma arquiteta moderna? A força de seu legado não está na fixação de um rótulo, mas justamente na abertura que provoca: em sua capacidade de desestabilizar categorias, reverberar no presente e seguir inspirando outras formas de fazer, pensar e habitar (AM).

Por duas razões dedicamo-nos, especialmente, ao recorte de Lina Bo a partir de suas experiências em Salvador, que ocorreram em dois momentos distintos – o

primeiro entre os anos de 1958 e 1964 e o segundo entre 1986 e 1989. A primeira razão, de natureza imaterial, refere-se às visões de mundo que Lina Bo radicaliza – o que chamamos de poética da encruzilhada (AM) – no contexto de sua primeira experiência na cidade. Essa vivência intensa e transformadora dará, a partir de então, substância a uma prática radical, que se manifestará, sobretudo, em sua segunda passagem por Salvador.

O caldeirão cultural que Lina encontra na cidade – e do qual passa a fazer parte – envolve uma rede de interlocuções-intelectuais que se forma nesse contexto, sobretudo entre o final dos anos 1950 e o início da década de 1960. Ela terá papel decisivo nas inflexões conceituais e projetuais que sua obra irá assumir. As trocas com artistas, antropólogos, músicos e religiosos de matriz afro-brasileira contribuíram para alargar seu campo de referências e reorientar seu fazer arquitetônico. Tais deslocamentos tornam-se particularmente visíveis em obras realizadas a partir de então, como a Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976–1982), o Sesc Pompéia (1977–1986) e o Teatro Oficina (1980–1984), que a despeito de suas singularidades operam com a lógica da “cruza” de uma arquitetura absolutamente desnuda.

Em um texto retrospectivo sobre as premissas de projeção do Museu de Arte de São Paulo – o MASP (1957-1968) –, Lina Bo menciona de forma explícita como sua experiência no Nordeste influenciou até mesmo a obra que viria a se tornar sua expressão máxima. Ainda que alguns estudos iniciais já demonstrassem a solução do grande vão do pavimento térreo – viabilizado pelo pórtico estrutural longitudinal –, algumas decisões projetuais foram tomadas enquanto Lina estabelecia seu profundo contato com a Bahia. A própria desobstrução total do vão livre, com a acomodação do sistema de circulação vertical (escada e elevadores) no canto direito, ao que tudo indica, é posterior à sua chegada ao Nordeste⁴¹. Essa travessia resultou, sobretudo, em uma busca por uma

⁴¹ Os desenhos iniciais do MASP mostram uma expressiva escada helicoidal – próxima à solução de Reidy para o MAM-RJ – no centro do vão livre. A escada que interceptaria radicalmente o espaço seria acompanhada, ainda, de outros elementos verticais que ratificariam a barreira transversal do museu em relação à rua.

“Arquitetura Pobre”, por “soluções simples” e “despidas”, marcadas por uma nítida inclinação para o caráter coletivo do espaço arquitetônico. Um projeto que se torna “monumental” no sentido daquilo que confere dignidade cívica – como ela mesma afirmou:

Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções simples, despidas. (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 100)

A segunda justificativa, de caráter mais objetivo, refere-se, por um lado (ainda que de maneira secundária), ao fato de que a atuação urbano-arquitetônica de Lina Bo em sua segunda estada em Salvador, já na década de 1980, permaneça ainda menos explorada no meio acadêmico. Mais relevante, porém, é o entendimento, por outro lado, de que esse segundo momento – especialmente no âmbito do Projeto de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (1986–1989) –, consolida experimentações mais amadurecidas, nas quais se adensam e se tornam evidentes muitas das questões conceituais que foram, em grande medida, forjadas ou melhor, radicalizadas, justamente na sua primeira passagem pela cidade. Elas dizem respeito à valorização da cultura popular, aos atravessamentos interculturais e ao “olhar antropológico”⁴² (Risério *in* Pedrosa, 2019) manejado por Lina – aspectos que aqui tomamos como expressão de uma poética da encruzilhada. Cabe, desde já, esclarecer que este termo – poética da encruzilhada – é utilizado aqui para designar, de forma sintética, esse cruzamento de perspectivas, esse diálogo intercultural entre referências e temporalidades que

⁴² A “sensibilidade antropológica” de Lina Bo é recorrentemente apontada por Antonio Risério – antropólogo, poeta, ensaísta e historiador brasileiro, além de um dos principais estudiosos da vida-e-obra da arquiteta, em sua temporada na Bahia, mas ela também é apontada por diversos outros autores que tratam da obra da arquiteta, como é o caso de Marcelo Ferraz. Mas, segundo Risério, essa sensibilidade contém certas ambiguidades: “se é verdade que devemos saudar o ‘olhar antropológico’ de Lina, também é certo que ele pede para ser relativizado.” (Risério, *Lina Bo Bardi: Habitat. Andanças pela praia de Amar a Lina*, 2019, p. 81)

atravessa, de modo recorrente, as mais variadas criações de Lina Bo (AM), desde tempos remotos, mas que se intensifica em sua experiência com a Bahia.

A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do “pau a pique” do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta, provém da casa do “seringueiro”, com seu soalho de troncos e o telhado de capim, é aludida, também ressonante, mas possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança de milênios, mas suas realizações – cuja concretização foi somente possível por esta sua soberbia esquiva – fazem deter o homem que vem de países de cultura antiga. (Bo, 1951 p. 6-9)

De fato, a experiência de Lina Bo na Bahia aprofundou um olhar já sensível às realidades brasileiras⁴³, levando-a a construir uma posição ainda mais crítica diante das narrativas oficiais que moldaram sua Arquitetura Moderna. Quando, ainda na década de 1950, Lina celebra a casa de “pau a pique” e do “seringueiro”, como vimos acima, não apenas valoriza formas construtivas vernaculares, mas afirma uma outra ética do projeto (e da vida) – que não se alinha, exclusivamente, aos pressupostos estéticos e ideológicos da modernidade em arquitetura, no Brasil, muito inclinados a um passado colonial de origem portuguesa. Isso fica patente quando ela nos diz que “(a) arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas” e que o “homem do sertão” com sua “soberbia” (possivelmente, no sentido de dignidade, honra e sabedoria) seria capaz de “deter o homem que vem de países de cultura antiga”. Em alguma medida, as cosmologias indígenas e afrobrasileiras já se anunciavam nesta sacola epistemológica que se alargava em torno do ambiente editorial da revista *Habitat* que já aproximava “(a) beleza imaginativa de uma floresta” e o “Ministério da Educação e Saúde do Rio”:

A beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau-a-pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o Aleijadinho, os ourives da Bahia, os moveleiros manuelinos de Recife, os epígonos da missão francesa, os arquitetos do teatro de Manaus, e os do Ministério da Educação e Saúde do

⁴³ Este olhar pode ser verificado, por exemplo, no projeto editorial da revista *Habitat*, periódico brasileiro de arte e arquitetura fundado e dirigido em 1950 pelo casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi publicado até o ano de 1965. Estes periódicos estão disponíveis na Biblioteca Integrada EBA-FAU-IPPUR | UFRJ e estão sendo digitalizados pela FAU | USP.

Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil terão as suas atividades registradas em “Habitat” com o empenho de quem sabe apreciar o que de mais característico tem o país. (Revista Habitat, Número 1, Outubro-Dezembro de 1950, sem autoria)

Silvana Rubino descreve com precisão essa inflexão promovida pela arquiteta, em relação à Arquitetura Moderna e seu mentor intelectual Lucio Costa. Nos diz sobre um “diálogo surdo” travado entre ambos (mais precisamente, de Lina com Lucio). Neste sentido, se Lina Bo não inaugura, certamente aprofunda uma valorização do que é produzido pela cultura popular e pelo homem comum – e não apenas pelas elites intelectuais ou pela herança colonial-portuguesa. Rubino, numa provocação, afirma que Lina não é “bossa nova”, Lucio Costa possivelmente seria. Poderíamos complementar esta afirmação, sugerindo que Lina fosse Tropicália, que bebe da Bossa, mas também se utiliza da antropofagia como recurso para deglutir os saberes populares e a cultura de massa. Ora, Caetano Veloso – um dos mentores da Tropicália – forjou-se no mesmo ambiente intelectual do qual Lina Bo participou ativamente, como veremos. E “D. Lina” foi para ele “quem mais profundamente viu a força do aspecto da criatividade popular do NORDESTE”. (Veloso, *in Tempos de Grossura: o design no impasse*, 1994, contracapa) É inegável, nesse sentido, que sua obra dialogue, de fato, de maneira crítica com as categorias formuladas por Lucio Costa a respeito das ideias de “tradição”, “cultura” e “passado”, constitutivas da modernidade brasileira:

Mas é com o pai-fundador da arquitetura moderna brasileira que ela vai travar um diálogo surdo, incidindo num ponto de honra: a relação do passado. Para Lucio Costa, é na arquitetura colonial brasileira que podemos encontrar algumas chaves da arquitetura moderna. Para Lina é na casa de pau a pique, do seringueiro, na arquitetura vernacular. Ainda que Lucio Costa já tivesse ponderado em “Documentação necessária” que a “boa tradição” que vinha da Colônia havia sido transmitida e guardada não pelo arquiteto, mas pelo homem simples, temos aí uma mudança radical de perspectiva. Esse passado colonial era construído e guardado pelo IPHAN, instituição na qual Costa desempenhou papel crucial. Mas, ainda que o órgão do patrimônio preservasse alguma arquitetura moderna – aquele que confirmava a hipótese de Costa –, era um passado nacional que se reconstruía com seus tombamentos, restauros e esquecimentos. O homem simples da casinha de pau a pique era um sujeito social contemporâneo, um presente popular que era também uma construção intelectual e política de Lina, do casal Bardi, da Habitat. Se o povo era arquiteto, capaz de construir

obras corretas com poucos recursos, era um povo do presente, vivo nesse Brasil dos anos de redemocratização. Daí a diferença, inclusive política, que podemos estabelecer entre Lucio e Lina, especialmente porque em seu discurso esse povo ganhava contornos românticos e revolucionários (...) Definitivamente, Lina não era bossa nova, sua dissonância era outra. (Rubino, *A escrita de uma arquiteta in* Grinover & Rubino, 2009, p. 34-35)

É, sobretudo, o olhar atento às contradições sociais que assolavam (e ainda assolam) o país – especialmente aquelas herdadas de um sistema colonial-escravocrata historicamente pouco problematizado pelo discurso arquitetônico moderno-canônico – que se intensifica de forma definitiva na experiência de Lina Bo com a Bahia e o Nordeste. Em um texto explicativo da exposição-“denúncia” *Nordeste* (1963), Lina escreve:

Cada objeto risca o limite do “nada”, da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil” e “necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. (Bo *in* Grinover & Rubino, p. 117-118).

Esse fragmento delinea a sensibilidade de Lina para com as formas de criação e existência estabelecidas pela urgência da miséria, não legitimadas pelas narrativas canônicas, narrativas essas que atravessaram os processos de urbanização no Brasil, quase sempre orientados por uma identificação com a Colônia, com os colonizadores e com a lógica colonial (Cançado *in* Benucci, 2025). Também a Arquitetura Moderna, como observa o autor, deu continuidade a esse projeto, articulando-se a políticas públicas que promoveram uma modernização “autocolonizante”⁴⁴ (Cançado *in* Benucci, 2025), manifestas na “Marcha para o Oeste” e na construção de Brasília (1956-1960). O projeto de Lucio Costa para a nova capital é exemplar dessa aliança entre o ideário moderno e o projeto de nação.

Embora Silvana Rubino tenha apontado que, em *Documentação Necessária*, Lucio Costa concebeu a “boa tradição” como aquela “transmitida não pelo arquiteto,

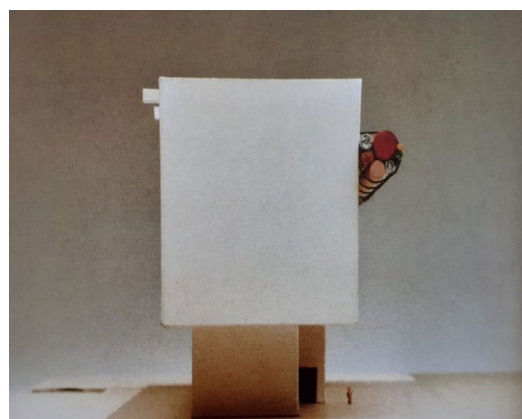
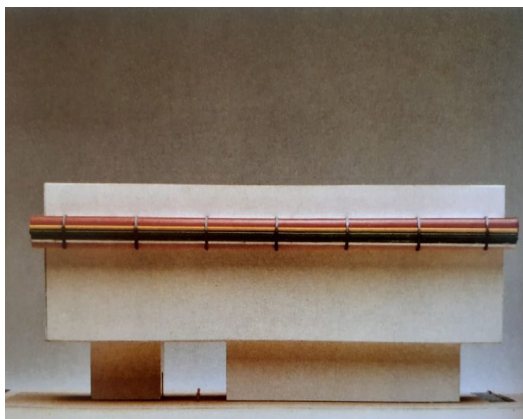
⁴⁴ Cançado define o renitente “autocolonialismo” como: “a invisibilidade de certos humanos e o mito da natureza virgem continuam atuantes no imaginário brasileiro, bem como a técnica rodoviária tornada urbanismo e a terra arrasada como *modus operandi*.” (Cançado, *O que diriam as árvores?*, 2017).

mas pelo homem comum”⁴⁵ – herança da Colônia preservada na experiência popular – a historiografia da arquitetura moderna brasileira demonstra amplamente que Costa encontrou no barroco colonial, especialmente de Diamantina, “o passado em sentido mais despojado, mais puro” (Costa, *Registro de uma vivência*, 1995, p. 27). A declaração de que descendemos de “fabricantes de igrejas barrocas” (Costa *in* Xavier, 1962, p. 255-258) encontrava-se, afinal, no cerne da proposta conciliatória de Costa entre a modernidade e certa tradição escolhida: a do passado colonial-barroco. No entanto, essa operação de síntese, ainda que extremamente interessante do ponto de vista das explorações formais-espaciais, acabou por reiterar as perversidades que a estrutura da matriz colonial portuguesa carregava – entre elas, o escravismo, o regime de monocultura e a concentração fundiária.

Lina Bo, por sua vez – mas em outro momento histórico, é importante frisar – apresenta uma proposta para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Sevilha (1992) que reafirma criticamente aquilo que vem desenvolvendo há décadas: a ideia de que o Brasil é composto por múltiplas singularidades que em muito transcendem a presença do colonizador, ou melhor, estas múltiplas singularidades insistem em se reafirmar a despeito de sua presença opressora. Com a contundência que lhe é cara, Lina apresenta um projeto que escancara um Brasil anterior à (violenta) chegada dos portugueses. A proposta que buscou dar visibilidade ao “**HOMEM FANTÁSTICO, ESPECTRAL, QUIMÉRICO**” (Bo *in* Ferraz 2018, p. 314) pré-Cabral,

⁴⁵ Riposatevi, uma obra-instalação que Lucio Costa realizou, em 1964, para a XIII Trienal de Milão, cujo tema geral era “*Tempo Libero*” (Lazer), também lança mão de estratégias arquitetônicas cujas referências são de um Brasil diverso, de múltiplas singularidades. Ali, a referência não é mais colonial ou portuguesa: a varanda é brasileira e a rede é indígena. O arquiteto transforma, então, poeticamente, a área do Palazzo dell’Arte milanês designada a nosso país em típica varanda brasileira, tal como uma paisagem cearense – onde as redes ali dispostas são produzidas e onde a paisagem é fotografada por Marcel Gautherot – com os poucos recursos de que dispunha. (Koppke & Moretzsohn, 2020) Segundo Rossetti (2006), “Lucio Costa também subverte a rotina da arquitetura brasileira com este projeto” cuja espacialidade se configura na presença de redes indígenas. Talvez, um “pensamento crítico” (Rossetti, 2006), um balanço em relação a sua própria obra anterior. Recordemos que, em 1964, Brasília já estava construída e uma atmosfera de incertezas pairava sobre os rumos da arquitetura moderna brasileira (e não somente sobre ela), provocando reflexões sobre novos caminhos possíveis de investigação.

(escrito, deste modo, em caixa alta no memorial do projeto) concebe um edifício hermético, a “Grande Caixa” (Bo *in* Ferraz, p. 314) (Estampa18), que abrigaria experiências sensoriais oriundas de saberes ancestrais distribuídos por quatro pavimentos. Na contramão das propostas laureadas, o projeto de Lina para a Expo 92 realiza um grande gesto crítico.



Estampa 18: Maquete do pavilhão de Sevilla

No térreo, mesas coletivas serviriam comidas originárias de um Brasil ainda não constituído enquanto nação – “a mandioca e o milho, as frutas (sucos e sorvetes), as verduras (...) caju, cupuaçu, pinhas, jaboticabas...” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 314). No primeiro pavimento, o teatro-auditório receberia “a dança ritual dos índios Pankaru, de Pernambuco” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 314). E, no terceiro piso, o salão livre de exposições revelaria um território constituído por múltiplas culturas: uma mostra “rigorosamente científica”, composta por vestígios arqueológicos de São Raimundo Nonato (PI), que vinham desafiando, desde os anos 1970, as cronologias oficiais sobre a chegada do homem às Américas. (Koppke & Moretzsohn, 2020)

Com esse pavilhão, Lina e sua equipe não apenas questionaram o tema proposto para o evento – centrado nas “descobertas” ibéricas –, mas propuseram outros modos de contar e de imaginar o Brasil: modos que reconhecem os povos originários e seus mundos como parte constitutiva (e não acidental) da história. Trata-se, assim, de um gesto político e poético, de reinscrição e de incorporação de outros saberes, outras temporalidades, outras cosmologias – uma verdadeira

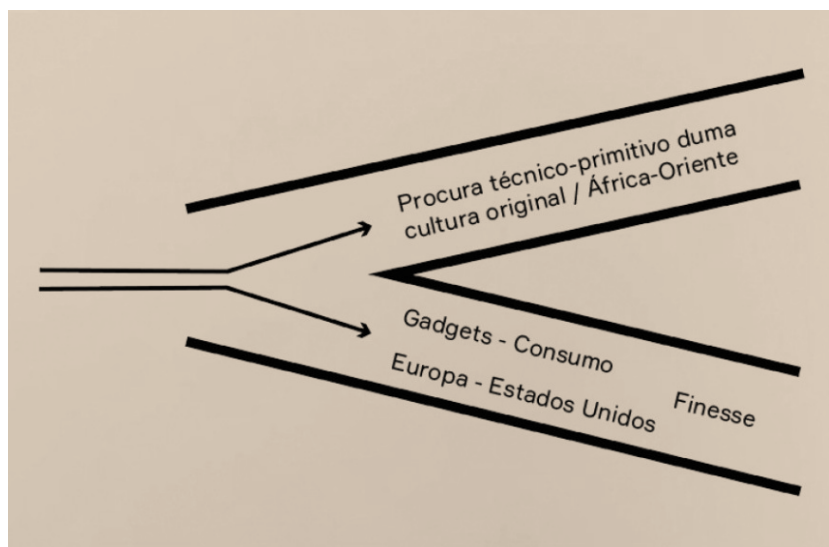
resistência às narrativas eurocentradas que insistem em apagar aquilo que já existia em terra americana antes da chegada dos portugueses e dos espanhóis⁴⁶.

Lina, em *Tempos de Grossura*⁴⁷ (Ferraz, 1993, p. 210) que retoma outro importante texto de 1976, *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse* (Rubino & Grinover, 2009, p. 136), realiza um balanço histórico sobre as escolhas políticas empreendidas no Brasil da segunda metade do século XX: denunciando um país que se moderniza e se industrializa sobre “os restos de estruturas oligárquico-nacionais” e escolhe o “caminho do capitalismo dependente”. Isso, em oposição àquilo que poderia ter sido, segundo ela, uma outra vereda possível: um processo de modernização “aderente às necessidades reais do país” (Bo in Ferraz, 1993) e mais próximo à(s) cultura(s) populares, ao “levantamento cultural do pré-artisanato brasileiro”⁴⁸. Ela resume esta situação através de um diagrama, “bívio”, que demonstra, de um lado, aquilo que seria a “(p)rocura técnico-primitivo duma cultura original / África-Oriente”, de outro, o caminho que tomamos, dos “(g)adgets - Consumo - Europa - Estados Unidos – Finesse”. Ela mesma traduziu-o da seguinte forma: “O Brasil tinha chegado num bívio. Escolheu a finesse.”

⁴⁶ É curioso pensar que o caminho enunciado por Lina e equipe em princípios da década de 1990 parecem repercutir, em certa medida, na concepção do projeto *Terra*, para o Pavilhão do Brasil na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2023, com a curadoria dos arquitetos e urbanistas Gabriela de Matos e Paulo Tavares. A justificativa apresentada pelo júri para a atribuição do Leão de Ouro à proposta indica, justamente, tratar-se de “uma exposição de pesquisa e intervenção arquitetônica que centraliza as filosofias e imaginários da população indígena e negra na procura de modos de reparação”. (Koppke & Moretzsohn, 2020)

⁴⁷ Este texto apresentado no livro organizado por Ferraz (1993) também se desdobra de um outro texto, *Um balanço dezesseis anos depois*, apresentado em *Tempos de Grossura: o design no impasse*. Esta publicação realizada pelo Instituto LBPMB, no ano de 1994, tratou-se de uma iniciativa de Lina Bo e Isa Grinspum Ferraz realizada no ano de 1980, na tentativa de recuperar o trabalho que a arquiteta desenvolveu no Nordeste brasileiro (1958-1964). No entanto, Lina encerra este projeto em 1981, antes de sua publicação argumentando: “(n)ão adianta, tudo isso vai cair no vazio.”, como sinaliza Ferraz (p. 9) na *Nota Prévia* da publicação póstuma.

⁴⁸ Aqui, cabe destacar que a ideia de “pré-artisanato” é recorrente no pensar-fazer de Lina. Ela a utiliza pelo fato de que “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil”, havendo somente, segundo ela, um “pré-artisanato doméstico esparso” (*Tempos de grossura: Bo in Ferraz, 1993, p. 210*). Seria importante acrescentar, ainda, que Lina Bo entendia o artesanato como um importante propulsor não somente para o campo da cultura, mas também para o próprio sistema de industrialização do país. O programa do MAMB, por exemplo, foi pensado “visando a passagem de um pré-artisanato primitivo à indústria moderna” no campo do design, como uma alternativa brasileira – forjada a partir de suas próprias bases culturais – aos *gadgets* norte-americanos. Esse debate também pode ser verificado em outro texto, *Arte Industrial* (Bo in Grinover & Rubino, 2019, p. 107).



Estampa 19: *Bívio*, Diagrama Lina Bo.

Com a palavra “*finesse*”, Lina Bo estava mais uma vez interessada em provocar a incondicional (e persistente) reverência do país à cultura europeia e estadunidense, ainda que “*todas as contradições do grande equívoco ocidental*” já se manifestassem de forma patente. Estes dois textos críticos ao estado atual das coisas reiteram significativamente o apelo que Lina Bo realiza em nome daquela “*cultura autóctone*”, vertiginosamente experimentada, em seu contato com a cultura baiana: “*uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única*”, mas que também é marcada por “*acontecimentos históricos trágicos e fundamentais*”. É a essa cultura nordestina, marcada pela presença “*de elementos da pré-história e da África*”, dos indígenas e dos negros que Lina clama ao nos dizer que:

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do Folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto de outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das “Vilas”, é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (Bo, *Tempos de grossura*, ?, in Ferraz, 2018, p. 210)

A pauta decolonial, que vem suscitando importantes debates em diferentes campos das humanidades e das ciências sociais, especialmente no contexto acadêmico contemporâneo do Sul Global, refere-se a uma escola de pensamento

que se consolida a partir dos chamados estudos decoloniais⁴⁹. Esses estudos formam, em linhas gerais, “(...) um conjunto sistemático de enunciados teóricos que revisitam a questão do poder na modernidade” (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 5), a partir de algumas premissas fundamentais. Longe de pretendermos categorizar Lina Bo como uma arquiteta decolonial – o que não seria possível, nem do ponto de vista histórico-cronológico –, interessa-nos aqui considerar brevemente que o “**balanço ‘visto de outro lado’**” apontado no texto acima, ao sugerir a radicalidade do “giro epistemológico” operado por Lina na Bahia, guarda afinidades com as questões centrais da pauta decolonial, tão presentes nos debates contemporâneos⁵⁰, ainda que não seja nossa intenção adentrar nessa pauta da decolonialidade.

Importa destacar que, nas décadas de 1960 e 1970, a Teoria da Dependência ganha projeção no Brasil – sendo, inclusive, mencionada pela própria Lina no referido texto. Essa teoria, formulada por sociólogos e economistas políticos latino-americanos, surge como uma resposta crítica às concepções de modernização e desenvolvimento promovidas por intelectuais, alguns deles integrantes da CEPAL⁵¹. Em sua vertente latino-americana, a Teoria da Dependência busca interpretar as relações estruturais de desigualdade entre países “centrais” e “periféricos” no interior do capitalismo global. Sua tarefa principal localiza-se na denúncia da subordinação econômica, política e cultural das nações periféricas em relação às potências centrais (sobretudo, europeia e estadunidense), evidenciando um modelo de desenvolvimento marcado pela

⁴⁹ “(...) com estudos decoloniais nos referimos aqui ao conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade. O que cobre tanto as revisões historiográficas, os estudos de caso, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, as formulações (re)conceitualizadoras, como as revisões e tentativas de expandir e revisar as indagações teóricas. É um espaço enunciativo não isento de contradições e conflitos, cujo ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas, ligada a uma série de premissas epistêmicas compartilhadas.” (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 4)

⁵⁰ Aqui, tomaremos a pauta decolonial, mais como o exercício permanente de “descolonização do pensamento” a que Viveiros de Castro clama para a “teoria-prática” da antropologia. (2015, p. 20)

⁵¹ A sigla CEPAL refere-se à Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, uma organização regional da Organização das Nações Unidas (ONU), criada em 1948 para promover o desenvolvimento econômico e social da América Latina e do Caribe.

assimetria e pela reprodução dos vínculos coloniais. Não por acaso, essa formulação teórica antecipa e reverbera muitas das preocupações que, mais recentemente, vêm sendo articuladas no campo das epistemologias decoloniais. Estas décadas configuraram-se, também, como um fecundo momento de descolamentos entre as agendas política e artística. E Lina fatalmente esteve atenta a estas trocas multidisciplinares, como vemos ainda neste mesmo texto:

(u)ma tomada de consciência coletiva é necessária, qualquer divagação é um delito na hora atual, a desculturação está em curso. Se o economista e sociólogo podem diagnosticar com desprendimento, o artista deve agir, como parte ligada ao povo ativo, além de ligado ao intelectual. (Bo, *Tempos de grossura*, ?, in Ferraz, 2018, p. 210)

Com o arrefecimento do ímpeto das vanguardas modernas das décadas de 1920 a 1950 e diante do fracasso do projeto desenvolvimentista brasileiro em transformar efetivamente as estruturas sociais profundamente desiguais, o início dos anos 1960 marcou um período de revisão crítica do cânone moderno – em nível local, mas também global⁵² – e das narrativas de progresso a ele vinculadas. Essa inflexão, especialmente perceptível no meio cultural, teve como pano de fundo as análises de intelectuais ligados à economia política. A arquitetura moderna brasileira – em grande medida identificada com a ideologia desenvolvimentista, simbolizada pela recente construção de Brasília – passou a ser questionada, sobretudo quando adotada também pelos regimes militares, expondo seu potencial de continuidade com o passado colonial. Em vez de

⁵² No contexto internacional, entre as vertentes que emergiram nesse período de revisão crítica da modernidade, destaca-se aquela influenciada pelas correntes existencialistas e pelo fortalecimento das ciências humanas – como a sociologia, a antropologia e a psicologia. Essa abordagem passou a colocar o humanismo no centro das preocupações, valorizando de modo particular as culturas locais – muitas vezes se aproximando do chamado “regionalismo” – e promovendo uma admiração crescente pelas formas arquitetônicas vernáculas. Arquitetos como Utzon, Van Eyck, Barragán, Távora, Coderch, Alison e Peter Smithson buscaram novas formas de legitimar sua prática a partir da vivência cotidiana dos moradores, da sabedoria contida na arquitetura tradicional e do conhecimento partilhado pelas comunidades. Nesse novo horizonte, tanto a arquitetura popular quanto os elementos orgânicos da natureza passaram a ser vistos como referências fundamentais, evidenciando os limites do ideal da máquina como modelo. Paralelamente, crescia entre certos arquitetos uma postura crítica frente à ideia de progresso técnico inevitável. Essa mudança de sensibilidade ficou evidente também na transformação dos encontros do CIAM, que, em suas últimas edições, passaram a incorporar em seu vocabulário termos como “coração da cidade”, “agrupamento” e “identidade”. Aos poucos, a metáfora da máquina foi sendo deixada de lado, cedendo lugar a uma linguagem inspirada na vida orgânica. (Montaner, 2001, p. 56)

subverter as desigualdades, esse modelo parecia reafirmá-las, aprofundando as lógicas de exploração e dominação.

Conforme delineado por Quintero, Figueira e Elizalde (2019), a pauta decolonial fundamenta-se⁵³, justamente, na crítica à estruturação do poder global por meio do colonialismo e das dinâmicas do sistema-mundo moderno-capitalista, destacando a modernidade como um fenômeno planetário profundamente marcado por relações assimétricas. Essas assimetrias, constituídas entre a Europa e seus "outros", não apenas condicionam o funcionamento do sistema global, mas também produzem a subalternização das subjetividades e práticas dos povos colonizados. Tal subalternização se sustenta no controle da intersubjetividade, sendo o eurocentrismo – ou ocidentalismo – identificado como a principal forma de produção de saberes e de subjetividades na modernidade.

Reconhecemos, de um lado, a amplitude e a complexidade dos conceitos decolonização ou descolonização⁵⁴, cuja origem remonta às conferências de Bandung, realizadas no ano de 1955 e, por outro, a banalidade com que estes termos têm sido manejados, hoje. É, justamente em virtude deste reconhecimento, que optamos por uma abordagem ligeira deste tema – simultaneamente tangencial e articulada com o pensar-fazer de Lina Bo. Isso porque, a própria compreensão de sua posição em relação às estruturas de poder e as consequentes hierarquias que se impõem em seu bojo já aponta, em certa medida, para uma orientação decolonial. Um dos pontos fundamentais da “opção decolonial” proposta por Walter Mignolo⁵⁵, integrante do coletivo

⁵³ Esta pauta também se baseia na compreensão de que a modernidade não teve origem no Iluminismo ou na Revolução Industrial, como tradicionalmente se apresenta, mas sim na conquista das Américas e no controle do Atlântico pela Europa entre os séculos XV e XVI.

⁵⁴ “Não há consenso quanto ao uso do conceito decolonial/descolonial, ambas as formas se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao dismantelamento de seus principais dispositivos.” (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, nota de rodapé 5).

⁵⁵ Walter Mignolo, intelectual argentino, é doutor em semiótica e teoria literária pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris. É professor na universidade de Duke, Estados Unidos, de onde também é diretor de Estudos Internacionais e Humanidades do Centro de Estudos Internacionais e Interdisciplinares. Entre suas publicações, destacam-se *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking* (1999); *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (1995); *The Idea of Latin America* (2005).

Modernidade|Colonialidade⁵⁶, seria a “desobediência epistêmica”, baseada na dessacralização dos cânones ocidentais (patriarcado, cristianismo, filosofia, ciência etc.) impostos ao mundo não europeu desde o século XVI e uma consequente abertura ou inclusão de outras perspectivas que ficaram de fora destas narrativas oficiais, dominantes.

Ora, este parece ter sido um dos principais legados de Lina Bo, fomentando um pensar-fazer que engendrara novas perspectivas, novas referências culturais, outras formas de habitar o mundo, para além daquele lastro deixado pela herança colonial-portuguesa. Afinal, é ainda urgente fazermos o exercício crítico de reconhecer que esta “Matriz Colonial de Poder (MCP)” (Mignolo, 2017, p. 2) tendeu a omitir, excluir, silenciar, quando não exterminar as nossas raízes ameríndias e negro-africanas.

É nesse sentido que a decolonialidade se apresenta aqui como uma ligeira opção, uma chave para revisitarmos a obra de Lina, imaginando que ela também abriu uma espécie de fenda na própria arquitetura moderna brasileira, experimentando uma aproximação com a(s) diversa(s) cultura(s) que nos fundam, no esteio destas reflexões sociológicas e artísticas, mas, sobretudo a partir de sua aproximação com a Bahia no ano de 1958, como veremos no corpo deste trabalho. Ali, ela reafirma e aprofunda algumas das questões que estavam latentes desde a Itália – com ênfase na visada para a cultura popular – antes de sua vinda para o Brasil. A noção de que *A mão do povo brasileiro*⁵⁷ também poderia produzir cultura e, ainda, engendrar novas formas de fazer arte, a partir de outras tradições, temporalidades e experiências foi uma importante contribuição da arquiteta. É

⁵⁶ O Grupo Modernidade|Colonialidade constituiu-se no final dos anos de 1990. “Formado por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas, o coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais da América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’.” (Ballestrin, 2013, p. 89). Entre seus principais membros estiveram Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo e Arturo Escobar, isso porque o grupo se dissolveu em razão de divergências internas.

⁵⁷ *A mão do povo brasileiro* foi uma exposição realizada por Lina Bo no ano de 1969 no Museu de Arte de São Paulo em que a arquiteta apresentou artesanato e arte popular brasileira, como uma “**homenagem ao Povo do Brasil**” (Bo in Ferraz, 2018, p. 192)

inegável que a obra de Lina Bo – tanto em sua dimensão material quanto imaterial – assumiu uma posição de diferença (e não de inferioridade) frente às práticas conservadoras, aos modelos hegemônicos (eurocentrados) e às grandes narrativas modernas-canônicas.

É inegável que a obra de Lina Bo – em sua tessitura material e imaterial – tenha assumido uma posição de diferença (e não de subalternidade) frente às práticas conservadoras, aos modelos hegemônicos marcadamente eurocentrados e às narrativas modernas-canônicas que estruturaram (e estruturam) o campo. Trata-se de uma produção que ocupa uma posicionalidade singular, enraizada em um espaço-tempo específico, mas que se apresenta ainda como chave para um modo de pensar-fazer – aqui compreendido como produção-situada. Uma produção que se constrói na articulação entre modernidade, saberes locais, práticas cotidianas, formas alternativas de produção cultural e, sobretudo, outras epistemologias – ameríndias e afro-brasileiras – que, embora constitutivas de nossa formação cultural, historicamente ocuparam um lugar marginal no campo da arquitetura, marcado por estruturas conservadoras e lógicas excludentes de poder. A encruzilhada traçada por Lina Bo, em Salvador, e todos os desdobramentos que ela possibilitou, pode ser lida, assim, como uma fissura no *status quo*: um gesto que dilata e desloca fronteiras, que acolhe múltiplas referências e desestabiliza narrativas hegemônicas; um movimento de abertura à produção de “novas centralidades” – e, por consequência, de novas “periferias” – como propõe Luiz Camillo Osório (2016). Trata-se de uma posição decididamente contra-hegemônica, que não se limita à repetição de modelos dados, mas aposta na potência de outros modos de existência. Afinal, como sugerem o historiador Luiz Antonio Simas e o educador Luiz Rufino⁵⁸:

Somos herdeiros de um mundo cindido, porém as nossas invenções emergem das fronteiras, as nossas astúcias, mandingas e desobediências são operadas no cruzar das duas bandas. O Novo Mundo para nós é uma realidade não a partir de duas bandas, em que uma se sobrepõe à outra. O

⁵⁸ Pensadores dedicados às cosmologias afro-brasileiras e às pedagogias insurgentes. A encruzilhada, para os autores, pode ser compreendida como princípio epistemológico, espaço de travessia e invenção.

Novo Mundo para nós é inventado cotidianamente na produção da vida enquanto possibilidade: é um mundo inventado como encruzilhada. (Simas & Rufino, 2018, p. 18)

Ao validar e incorporar processos e práticas frequentemente considerados anacrônicos, vulgares ou “menores”, Lina Bo revela a ambivalência da precariedade como condição – simultaneamente um problema e uma virtude. Como afirma Osório (2016), trata-se de operar a partir das margens, não somente como lugar de falta, mas como campo fértil de invenção. Ainda hoje, em meio às adversidades que insistem em permanecer, Lina Bo nos aponta caminhos possíveis para imaginar mundo(s) e fazer-nos-pensar arquitetura(s) – como um gesto de resistência. Continuemos no caminho das encruzilhadas.

1.7- Lina Bo e o estado (sempre parcial) da arte

O amplo conjunto de materiais escritos e publicados sobre Lina Bo revelou-se, desde o início, como um terreno fértil de investigação – tanto pela densidade conceitual quanto pela expressiva circulação e acessibilidade desses conteúdos, o que atesta a repercussão que a obra da arquiteta tem no debate arquitetônico e cultural contemporâneo. Em 2021, por exemplo, sua obra foi reconhecida com o Leão de Ouro da Bienal de Veneza (premiação que consagrou o conjunto de sua produção), além do lançamento de duas importantes biografias: *Lina Bo Bardi: uma biografia*, do crítico Francesco Perrotta-Bosch, e *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*, de Zeuler Lima (um dos pesquisadores que mais sistematicamente se dedicou ao estudo de sua trajetória, tanto no Brasil quanto no exterior).

Nos últimos anos, observa-se um crescimento constante de artigos, pesquisas, dissertações e teses (assim como publicações voltadas para o público leigo) dirigidas à obra da arquiteta, impulsionado pelo reconhecimento institucional e editorial de sua relevância. Destacamos aqui, no entanto, os trabalhos de pesquisadoras e pesquisadores que vêm, há décadas, sendo guiados pelo pensamento e prática de Lina Bo, pontuando as datas iniciais dos trabalhos apresentados sobre a arquiteta – como Olívia de Oliveira (1994), Ana Carolina Bierrembach (2001), Eduardo Rosseti (2002), Silvana Rubino (2002) e Marina Grinover (2010).

Para exemplificar o alcance que sua obra vem conquistando nesse período recente (e sua inserção em diferentes públicos e mídias), cabe mencionar o lançamento, em 2020, de uma biografia ilustrada voltada ao público infantil – *Lina: Aventuras de uma arquiteta*, escrita e ilustrada pela designer espanhola Ángela León –, assim como uma vídeo-instalação dedicada ao legado da arquiteta, com atuações de

Fernanda Torres e Fernanda Montenegro intitulada *Marvellous Entanglement* (2019, Um maravilhoso emaranhado)⁵⁹, dirigida pelo artista britânico Isaac Julien.

No universo das publicações especializadas, destacam-se ainda a edição monográfica da *AV Monografias* (2015), inteiramente dedicada a Lina Bo (sinalizando seu reconhecimento no circuito internacional da crítica arquitetônica), e o lançamento da revista *Des-Habitat* (2020), idealizada pelo arquiteto, curador e pesquisador Paulo Tavares, que propõe uma leitura crítica de *Habitat: Revista das Artes no Brasil* (revista dirigida por Lina Bo nos anos 1950), explorando as tensões entre modernismo e colonialidade na arquitetura brasileira.

Merecem ainda destaque algumas exposições acompanhadas de catálogos – realizadas tanto no Brasil quanto no exterior – que, nos últimos anos, contribuíram para reafirmar e difundir o legado de Lina Bo (em diferentes contextos culturais e institucionais). Entre elas, pode-se mencionar *Lina Bo Bardi: Architecture for All* (2015), realizada no *Watari-Um Museum* (Tóquio, Japão); *A Mão do Povo Brasileiro* (2016), no MASP (São Paulo), que revisita e atualiza a emblemática mostra concebida originalmente por Lina em 1969; *Lina Bo Bardi: Tupí or not Tupí* (2018), na *Fundación Juan March* (Madri, Espanha), com foco nas relações entre cultura erudita e popular; *Lina Drawings* (2019), na *Fundació Joan Miró* (Barcelona, Espanha), com curadoria centrada nos desenhos como prática de pensamento e invenção; e *Lina Bo Bardi: Habitat* (2019–2020), com itinerância pelo MASP (São Paulo), *Museu Jumex* (Cidade do México) e *Museum of Contemporary Art Chicago* (EUA).

Já em 2022 – ano que marcou os trinta anos da morte da arquiteta (falecida em 1992) –, novas homenagens foram organizadas, reafirmando a vitalidade e

⁵⁹ *Um maravilhoso emaranhado* foi exibido pela primeira vez na *Victoria Miro Gallery*, em Londres, em 2019 e agora chega ao Brasil integrando o conjunto de *Cinco ensaios sobre o MASP*, exposições que inauguram o seu anexo, o Edifício Pietro Maria Bardi, ocupando cinco de seus andares, dos dias 28|3 a 03|8 de 2025. A vídeo-instalação colabora para a reflexão sobre a história e o acervo do museu, a que as exposições se propõem.

atualidade de sua obra. Entre elas, destaca-se a exposição *Só é Possível se Formos 2*, na qual a artista portuguesa Fernanda Fragateiro estabelece um diálogo poético e formal com o legado de Lina (realizada na Galeria Camões, em Brasília); a mostra *O Museu de Dona Lina*, com curadoria de Daniel Rangel, apresentada no Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar do Unhão, espaço emblemático formulado, dirigido e projetado por Lina em sua primeira estada em Salvador); e a iniciativa do Itaú Cultural, que convidou três ilustradoras brasileiras a desenvolverem releituras visuais inspiradas em seu universo criativo (reafirmando sua presença na cultura visual contemporânea e no imaginário coletivo).

Ainda que, hoje, sua trajetória tenha conquistado amplo reconhecimento – por meio de uma multiplicidade de escritos biográficos, críticos e analíticos (que circulam entre a academia, a crítica especializada e o público mais amplo) –, é preciso lembrar que esse prestígio não foi vivido por Lina Bo em vida. Durante sua atuação, especialmente no que se refere ao campo historiográfico e acadêmico, sua obra foi muitas vezes subestimada ou negligenciada. Nesse contexto, merece especial atenção o trabalho do arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz – um de seus mais próximos colaboradores – que, um ano após seu falecimento (1993), organizou e publicou *Lina Bo Bardi*⁶⁰ pelo Instituto Bardi | Casa de Vidro (então denominado Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, uma espécie de antologia de sua obra. A publicação reúne textos, projetos (construídos e não construídos), croquis, desenhos, fotografias pessoais e registros das obras realizadas, constituindo-se, até hoje, como uma das principais fontes documentais – primárias – para a pesquisa sobre sua obra (e como um gesto inaugural de preservação e difusão de seu legado). No ano seguinte, Ferraz (supervisor editorial) junto com Marcelo Suzuki (coordenador editorial e responsável pelo projeto gráfico), outro importante colaborador da arquiteta, realizam juntos a publicação de *Tempos de grossura: o design no impasse*, obra que havia sido, em parte, preparada pela própria Lina com a ajuda de Isa Grispum Ferraz ainda na década de 1980. Essa obra

⁶⁰ Depois de 1993, essa publicação é reeditada em 2018 e agora, em 2025, é lançada novamente. As duas versões posteriores à edição original preservam a escrita e a identidade visual da obra, alterando somente a ilustração da capa.

trata-se de um testemunho do período em que Lina Bo trabalhou na Bahia (1958-1964). Marcelo Ferraz até hoje se dedica à difusão da obra da arquiteta que de muitos modos repercute em sua própria obra arquitetônica⁶¹: em 2011 lança *Arquitetura conversável* e neste ano de 2025 publica *Ao lado de Lina* que reedita textos antigos e traz, também, alguns inéditos. Gostaríamos de ratificar a importância da entrevista gentilmente concedida para este trabalho por Ferraz e Suzuki no dia 14|05|2024.

Cabe observar, ainda, que a primeira dissertação de mestrado dedicada exclusivamente à obra da arquiteta foi defendida em 1994 – *Hacia Lina Bo Bardi*, de autoria de Olívia de Oliveira, na Universidade da Catalunha. Trata-se de um trabalho pioneiro, que abriu caminho para a consolidação de uma investigação acadêmica sistemática sobre sua trajetória. Entre as contribuições posteriores da autora, merece destaque a proposta poético-conceitual desenvolvida na publicação *Sutis Substâncias da Arquitetura: Lina Bo Bardi* (2006), resultante de sua tese de doutoramento apresentada na *Escola Técnica Superior d'Arquitectura da Universitat Politècnica de Catalunya*. Nessa obra, Oliveira identifica cinco elementos recorrentes na produção da arquiteta – o “ar”, a “luz”, a “natureza”, a “obra de arte” e o “tempo” –, articulando-os não apenas à materialidade de projetos como a Casa de Vidro e a Casa do Chame-Chame, mas também aos seus desdobramentos simbólicos e metafóricos. Ainda que o período em que Lina Bo viveu em Salvador – foco central do nosso trabalho – tenha sido excluído do recorte adotado pela autora, por razões editoriais, a sensibilidade interpretativa com que sua leitura aborda os aspectos imateriais da arquitetura foi decisiva para a afinação do olhar que aqui se propõe.

Durante os anos 1990, uma série de trabalhos acadêmicos passou a se debruçar sobre a trajetória de Lina Bo, configurando os contornos de um campo de estudo que se dedicaria à sua produção. Nesse contexto, vale mencionar a dissertação *O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi* (1996), elaborada por Maria Cristina

⁶¹ Marcelo Carvalho Ferraz é sócio fundador da associação de arquitetos Brasil Arquitetura (1978) junto com Francisco Fanucci, ambos formados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Cabral, cuja formação em história da arquitetura e do urbanismo permitiu uma leitura crítica das aproximações e distanciamentos da arquiteta em relação ao racionalismo moderno, em sintonia com as revisões teóricas que marcavam aquele período. Já nas décadas seguintes, especialmente a partir dos anos 2000, observa-se uma intensificação do interesse acadêmico por sua obra, refletida no número crescente de dissertações, teses e publicações, tanto no Brasil quanto no exterior. Essa ampliação não apenas reafirma a importância de sua contribuição para a arquitetura do século XX, como também revela a pertinência e a vitalidade de suas ideias frente aos desafios e debates contemporâneos do campo.

Dois autores tiveram, também, papel central na construção deste percurso investigativo: Antonio Risério, cuja intimidade com o contexto baiano e capacidade de leitura crítica desse período específico da trajetória de Lina Bo se mostraram particularmente valiosas. Destacamos aqui três obras-referência desta pesquisa: *Avant-garde na Bahia* (1995), *Uma História da Cidade da Bahia* (2004) e *Mulher, casa e cidade* (2015). Zeuler Lima, já mencionado anteriormente, cuja dedicação de longa data à obra da arquiteta o posiciona como um dos intérpretes mais consistentes e abrangentes de sua produção. Seu trabalho é fundamental para compreender como o pensamento de Lina se articula de forma dinâmica com os deslocamentos e experiências de sua própria biografia. Além da já citada obra biográfica, sublinhamos a publicação *Lina Bo Bardi* (2019) que contribui pelo grande arco temporal contemplado, na apresentação dos projetos (redesenhados).

Os catálogos expositivos realizados pelo MASP – *A mão do povo brasileiro*, (1969|2016) e *Habitat* (2019), organizados por Adriano Pedrosa – que rememoram e atualizam a obra de Lina Bo, a partir de uma coletânea de ensaios críticos que acompanham a própria produção da arquiteta ali revisitada são também de grande valia, pois apresentam um número significativo de ideias que aqui foram desdobradas. Exemplo disso é o texto *A de angústia: a guerra de Lina Bo* de Beatriz Colomina e Mark Wigley que discute, além de muitos outros temas como feminismo, modernismo, teoria-e-prática, a ideia de uma “arquitetura interespecie”. Vale destacar, nesse sentido, a importância dos textos de Cláudia

Cabral no que tange à relação entre “natureza” e “arquitetura” na obra de Lina Bo. Sem contar que ela vem acompanhando o desenvolvimento deste trabalho, desde o mestrado, e muito colaborando para o seu desenvolvimento, direta e indiretamente. Uma publicação – *Material ideologies* (De León, Mónica, 2022) – traz três textos relevantes para a discussão que aqui se apresenta: *Lina and Nature* de Silvana Rubino, *Sprawling Nature (A natureza se alastra)*⁶², de Veronika Kellndorfer e *Afterword: Trans-species architecture* de Beatriz Colomina (posfácio). Do ponto de vista metodológico-narrativo, *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* organizado por Giancarlo Latorraca (2014) se apresenta como uma importante referência.

Importa destacar, sobretudo, a relevância da expressiva produção textual da própria Lina Bo – aquilo que Marina Grinover⁶³ e Silvana Rubino denominam “arquitetura por escrito” (Grinover; Rubino, 2009, p. 27), e que Zeuler Lima, nomeia “arquitetura de papel” (Lima, 2009, p. 27). Desde sua atuação inicial em revistas italianas até os últimos anos no Brasil, Lina manteve uma escrita constante e vigorosa que se configura, nesta pesquisa, como elemento-chave para a compreensão de seus modos de conceber e exercer a prática arquitetônica. Embora esses textos estejam dispersos em diferentes suportes editoriais, merece especial menção o trabalho de organização e análise crítica desenvolvido por Grinover e Rubino, que contribui de forma decisiva para o acesso e a interpretação desse acervo. E, por isso destacamos duas obras fundamentais que envolvem o trabalho destas pesquisadoras: *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi* (Grinover & Rubino, 2009) e *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi* (Grinover, 2018).

Ainda sobre a produção textual da própria Lina, não podemos deixar de citar a obra – talvez a mais importante de todas elas – *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (1957, 1992, 2002) – que optamos por abreviar:

⁶² Tradução livre da autora.

⁶³ Sobre Grinover, podemos dizer ainda que fizemos dois de seus cursos realizados pelo MASP Escola: *Lina Bo Bardi: arquitetura como ação* (junho e julho de 2021) e *Lina Bo Bardi habitar: as revoluções do morar* (agosto e setembro de 2023).

CPETA. O “livro-tese” (Colomina & Wigley *in Habitat*, 2019 p. 54) de Lina Bo trata-se de uma publicação póstuma, mas que reapresenta o texto-imagem desenvolvido pela arquiteta para o (controverso) Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo no ano de 1957, para o qual a arquiteta não é admitida. Ele apresenta uma “coleção” de referências de inúmeros textos e imagens – da antiguidade à contemporaneidade. Nele, projetos, desenhos, recortes de jornal, fotografias documentais, referências historiográficas e de costumes são trazidos de modo que, ali, temos um importante documento que revela o arcabouço conceitual de Lina. É dali, como veremos, que se extrai, primeiramente, o binômio “natureza” e “arquitetura”, sobre o qual nos debruçamos. Faz-se necessário dizer que muitas das categorias, temas, experiências espaço-temporais e interlocutores de Lina Bo, derivam diretamente desses textos-manifestos, os quais, por sua vez, foram fundamentais no confronto analítico com sua obra arquitetônica, ainda que seja necessário reconhecer certa fabulação sobre sua vida-e-obra sobretudo quando se trata de memórias autobiográficas. De modo que seus textos, por mais valiosos que sejam, não dispensam uma leitura crítica.

Ressaltamos, por fim, a importância do Instituto Lina e Pietro Maria Bardi (IBCV) para esta pesquisa. Por meio de sua plataforma digital, tivemos acesso imediato a um acervo significativo, composto por documentos e projetos – muitos já digitalizados. Ademais, no desfecho da etapa de pesquisa, do mestrado, conseguimos enfim realizar uma visita presencial⁶⁴ ao instituto (junho de 2022), quando foi possível consultar um conjunto de documentos previamente selecionados, sobretudo aqueles referentes ao Projeto de Recuperação do Centro Histórico de Salvador. Estes documentos foram transcritos e apresentados, na íntegra, como Apêndice 4 na dissertação *Arcanos de Lina Bo: o Muro (da Misericórdia)* (2022). Já na etapa de doutoramento, outras visitas-pesquisa foram realizadas no instituto, nos anos de 2023 e 2024 (assim como no acervo do MASP e do MAMB), com o mesmo intuito. Sobre o IBCV, gostaríamos de sublinhar a sua

⁶⁴ Em função do contexto pandêmico.

importância na difusão da obra da arquiteta. A instituição, ainda hoje, fomenta cursos, palestras, visitas etc., este é o caso do ciclo de encontros sobre a arquiteta, intitulado *Muitas Linas*⁶⁵ que aconteceu na Casa de Vidro de maio a dezembro de 2024, do qual tive o prazer de participar como ouvinte.

Se, por um lado, o volume de publicações recentes sobre a vida-e-obra de Lina Bo tornou o acesso facilitado a suas realizações – projetos arquitetônicos, curadorias, expografias, textos etc., por outro, ele traz duas complicações. A primeira delas, de ordem mezinha, se explica pela dificuldade de nos mantermos atualizados diante de tamanha velocidade com que elas se realizam. Somente neste último ano mais duas publicações foram lançadas, *Lina e Lygia: dois olhares sobre o patrimônio cultural* (Cêça Guimaraens, 2024) e *Lina por Aldo: afinidades no pensamento dos arquitetos Lina Bo Bardi e Aldo Van Eyck*⁶⁶, (Orgs. Isabel Diegues e Jorn Konijn, 2024), além do livro de Ferraz anteriormente citado.

O amplo volume de estudos existentes sobre a obra de Lina Bo que acabamos de percorrer em parte impôs, desde o início (ainda no mestrado), um desafio importante: como estabelecer um olhar próprio diante de um campo tão densamente percorrido, sem incorrer em repetições ou redundâncias? Essa inquietação, no entanto, foi sendo ressignificada ao longo do processo de pesquisa e escrita, à medida que se tornou mais evidente o caráter propriamente coletivo de toda a produção de conhecimento acadêmico. Por isso, optamos aqui pelo uso da primeira pessoa do plural, em reconhecimento à interlocução com os muitos pesquisadores que, há décadas, constroem esse debate coletivo em torno da obra

⁶⁵

Lina em casa: 110 anos (Renato Anelli/ Francesco Perrotta-Bosch)
Lina: seus primeiros passos no Brasil (Daniele Pisani)
Lina e Pietro: o Masp como uma aventura cultural (Eugenia Gorini Esmeraldo)
Lina na bahia (Nivaldo Vieira de Andrade Júnior)
Lina e o olhar moderno: São Paulo 1950 (Fabiana Stuchi)
Lina e o melhor teatro do mundo (Edson Jorge Elito | Marília Gallmeister)
Lina e Zé: uma arquitetura cênica (Mateus Bertone da Silva)
Lina e a cultura popular: tempos de grossura (Marcelo Suzuki)
Ao lado de Lina (Marcelo Ferraz)

⁶⁶ Participei como mediadora da apresentação desta obra na FAU | UFRJ a convite da Editora Cobogó.

da arquiteta. Nesse sentido, acionamos mais uma vez a célebre imagem evocada por Umberto Eco – de que toda pesquisa se apoia nos ombros de quem veio antes (Eco, 2010) – para reiterar que este trabalho se insere numa vasta genealogia de contribuições (Moretzsohn, 2022). Se recorremos, aqui, a tantas leituras e interpretações sobre sua obra, é para produzir, com elas, uma “dobra” – não uma repetição. Assim, seguimos, muitas vezes, os passos daqueles que já a estudaram com rigor.

2. A Árvore (da Misericórdia)

2.1 Árvore como arquitetura

O que eles (os brancos) chamam de natureza é, na nossa língua antiga, *Urihi a*, a terra-floresta, e também sua imagem, visível apenas para os xamãs, que nomeamos *Urihinari*, o espírito da floresta. É graças a ela que as árvores estão vivas. Assim, o que chamamos de espírito da floresta são as inúmeras imagens de árvores, as das folhas que são seus cabelos e as dos cipós. São também as dos animais e dos peixes, das abelhas, dos jabutis, dos lagartos, das minhocas e até mesmo dos caracóis (...) (Kopenawa *in* Kopenawa & Albert, 2015, p. 475)

94



Estampa 20: Restaurante do Coatí

Em alguns mundos pensados para “além da natureza e da cultura” (Descola, 2006), a ideia de “imagens de árvores” pode conter, ela mesma, todo o “espírito da floresta”, como vemos nas palavras de Kopenawa. O arcano *Árvore da Misericórdia* – imagem que atravessa este trabalho (Estampa 20) – apresenta-se também como um operador conceitual, tal como mobilizado pelas cosmovisões ameríndias e afro-baianas. Ela se configura como uma articulação entre diversos domínios: entre “natureza” e “artifício”, matéria e rito, ciência e espiritualidade, humanos e não-humanos, imanência e transcendência, terra e céu. No Conjunto

da Misericórdia, como veremos, essa imagem se adensa: torna-se presença concreta, emergência simbólica, mas também ação de projeto. É ali, na força radical da presença da “**Grande Mangureira**” (Bo *in* Ferraz, p. 294) do Restaurante do Coatí, que se encena, talvez, a experiência mais intensa daquilo que, neste trabalho, chamamos de “arquitetura-floresta” em Lina Bo – na qual os limites entre “artificialidade” e “naturalidade” tornam-se, definitivamente, mais porosos.

Mas essa experiência não é inaugural em Lina. Por isso, este capítulo se desdobra centralmente em torno de cinco projetos que, em alguma medida, estão relacionados – o Restaurante do Coatí (1987), a Casa do Benin (1987), a Casa de Vidro (1951) e a Casa do Chame-Chame (1958) e a Casa Valéria Cirrel (1958) – nos quais as árvores (ou os jardins, os quintais, as florestas) irrompem como sujeitos materiais, espaciais e simbólicos. Os dois primeiros projetos integram o Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (1986) e se articulam profundamente. Os dois últimos foram concebidos em momentos distintos e guardam, cada qual, uma relação singular com uma árvore – e, nesse sentido, também com a árvore da Misericórdia, que encarna, de certo modo, todas elas.

A hipótese que se delineia é a de que, nesses projetos, a árvore transformada em arquitetura (ou a arquitetura transformada em árvore) também desestabiliza a dicotomia moderna entre “natureza” e “arquitetura”, afirmando, em seu lugar, uma ontologia relacional. Mais do que árvores preservadas, elas são árvores projetadas – não por terem sido artificialmente plantadas, mas por terem sido elevadas à condição de princípio organizador do projeto: da forma (indeterminada) e do espaço (aberto). Trata-se, aqui, de percorrer tais obras como uma vereda que nos conduz ao modo como Lina Bo mobiliza uma ideia de “natureza” que não opera como pano de fundo, mas como geratriz do projeto.

O contexto do Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador

Antes de adentrar o projeto específico do Conjunto da Misericórdia é preciso situá-lo no contexto mais amplo do chamado Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (1986–1990). Este plano urbano-arquitetônico foi concebido

sob a gestão do então prefeito Mário Kertész⁶⁷ e constituiu-se como uma experiência singular de articulação entre políticas públicas, práticas culturais e estratégias urbanísticas. Nesse contexto, Lina Bo foi convidada⁶⁸ a compor, ao lado de seus colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, uma equipe multidisciplinar que incluía também o arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé (1932-2014) – figura central na elaboração das soluções técnico-construtivas⁶⁹ (AM).

O plano se estruturava em três frentes interligadas. A primeira delas, coordenada por Lelé, consistia na implantação da Fábrica de Equipamentos Comunitários (Faec), voltada à produção de sistemas pré-fabricados em ferro-cimento (e, posteriormente, em estrutura metálica). Esses sistemas seriam empregados, também, em diversos equipamentos urbanos, respondendo às demandas urgentes da precária urbanização de Salvador, em continuidade a experiências anteriores como a Renurb (AM). A segunda frente dizia respeito à reabilitação do Centro Histórico, propriamente dita, cujas edificações se encontravam, em sua maioria, em estado avançado de “ruína” – o que Lina Bo chegou a nomear como um “terremoto voluntário” (Ferraz, 2018, p. 270). A terceira frente correspondia à Fundação Gregório de Mattos⁷⁰, instituição com relativa autonomia dentro da administração municipal, cuja missão era valorizar e preservar o patrimônio cultural – material e imaterial – da cidade.

⁶⁷ Durante seu segundo mandato, de 1986 a 1989.

⁶⁸ Como sublinha Marcelo Ferraz, a Bahia era “uma gaveta fechada” (2025, p.139) na vida de Lina. Muito desgostosa pelo desfecho de sua primeira estada em Salvador, Lina não queria saber de retornar à cidade. Este retorno não foi, então, acidental, mas tratou-se de uma “trama bem montada” por Ferraz e por Roberto Pinho, secretário de projetos especiais de Mário Kertész. Homenageada pela *Comenda Dois de Julho* que àquela altura só havia agraciado Dorival Caymmi, Lina recebe um convite emocionado, feito pelo próprio prefeito para ir a Bahia (ver Arcano Muro). Lina não teve como recusar. Como comenta Arlete Soares, em entrevista, esse prêmio tratou-se de uma espécie de “emboscada” realizada justamente no Hotel da Bahia – onde a arquiteta passava longas temporadas na primeira encruzilhada. Na cerimônia, Lina reencontra antigos colaboradores e, também, novos parceiros, como Waly Salomão e Antonio Risério. Ao entregar o prêmio a Lina, o prefeito diz: “(a) cidade está em suas mãos. Gostaria de fazer formalmente e em público o convite para que a senhora nos ajude a recuperar o centro Histórico de Salvador”. (in Ferraz, 2025, p.140)

⁶⁹ Mas cuja atuação também se destaca pela relação entre arquitetura e meio ambiente.

⁷⁰ Presidida por Gilberto Gil nos anos de 1987 e 1988.

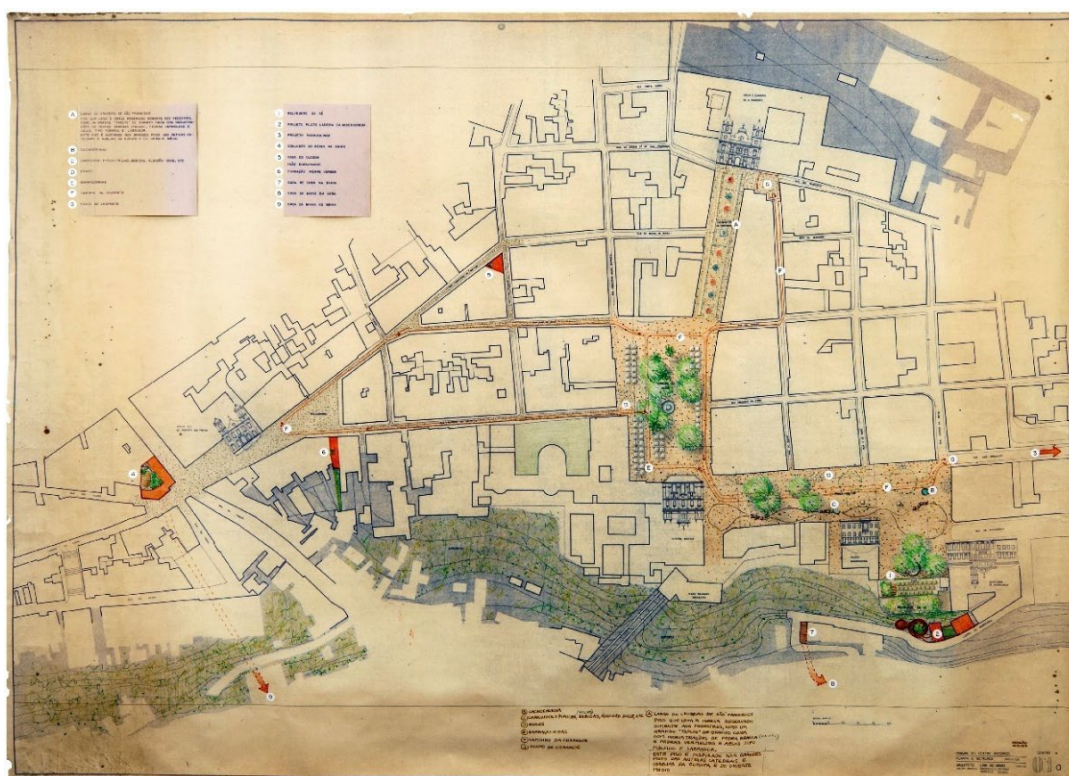
A magnitude e a urgência da intervenção impunham a necessidade de métodos construtivos não convencionais. Como aponta um documento técnico da época: “(...) o custo elevado e o prazo muito extenso dos meios já conhecidos inviabilizariam a quantidade de obras necessárias, tornando impossível também a manutenção de toda a paisagem humana e social ali existente” (IBCV: 1.970.1). A solução encontrada foi a adoção de uma tecnologia construtiva experimental: as peças pré-moldadas em ferro-cimento plissado, desenvolvidas por Lelé nas instalações da Faec. Elas possibilitavam a produção em série e a execução simultânea de múltiplas frentes de trabalho, respondendo às limitações orçamentárias e de tempo, impostas pelo poder público (AM).

Neste cenário, o projeto urbanístico não se dissociava de uma profunda dimensão social e cultural. A estratégia delineada por Lina Bo e sua equipe colocava-se, no esteio desta estratégia mais ampla, em franca oposição aos processos de gentrificação que, já naquele período, transformavam outros centros históricos ao redor do mundo em vitrines patrimonializadas voltadas, primordialmente, ao turismo. Em Salvador, a proposta era distinta: manter a população residente, integrar habitação, comércio, serviço e espaços de fruição cultural, reconhecendo que as práticas e os modos de vida (pre)existentes são constitutivos do valor histórico da cidade.

Ali, o conceito de patrimônio manejado por Lina Bo é expandido, para além da conservação material dos edifícios (AM). Como a própria arquiteta registrou em um documento, tratava-se de considerar o “fato humano” (Bo, IBCV: 1932.4.2) como elemento central do projeto. Recuperar o Pelourinho era, então, reinscrevê-lo no tempo presente – o “**presente histórico**” (AM)⁷¹ –, concebendo-o não como espaço a ser museificado, mas como tecido urbano no qual a vida popular poderia se realizar e até mesmo se frutificar.

⁷¹ A ideia de “presente histórico” em Lina pode ser resumida pela compreensão de que o julgamento histórico é sempre formulado a partir das condições do presente, por um sujeito que, ao buscar intervir no mundo, observa o tempo atual e, a partir dele, interpreta e reavalia o passado que não deixa de ser constantemente reformulado.

O Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (Estampa 21) não visava apenas à restauração material dos edifícios, como dissemos, mas, sobretudo, a reativação de um território esgarçado, mas que acumulava sentidos históricos e culturais profundamente enraizados, sobretudo, na presença africana na cidade. Projetos como a Casa do Benin na Bahia (1987), a Casa da Bahia no Benin (1989), a Casa da Bahia em Cuba⁷² a Casa do Olodum (1988), a Casa de Pierre Verger (1989) e a intervenção na Igreja da Barroquinha (1986) e por que não, o próprio Conjunto da Misericórdia (1987), articulados pelo Plano Geral⁷³, expressam essa tentativa de reinscrição da cidade num circuito diaspórico transatlântico, como forma de atualizar os laços históricos entre Salvador e o Golfo do Benin.



Estampa 21: “Planta do plano geral das intervenções no Centro Histórico”

⁷² Que acabou não sendo desdobrada em projeto.

⁷³ Aqui seria importante pontuar, como trabalhado no Arcano Muro (AM), que o sistema de espaços livres – com suas diversas praças interconectadas – era um importante articulador do Projeto Urbano, embora ele não tenha sido construído na sua integralidade, perdendo-se, então, em parte, a dimensão do conjunto. A *Cachoeira do Pai Xangô*, pensada para ocupar estas praças é mais um elemento simbólico que reinscreve a cultura afro-baiana no tecido da cidade: “(a) Cachoeira na Praça é uma imagem nordestina, é o banho de cachoeira, a Cachoeira da Mata Grande, onde mora o Pai Xangô” (Bo, Legenda do desenho, in Ferraz, 2018, p. 273)

O retorno de Lina Bo a Salvador, mais de vinte anos após sua primeira estada na cidade (1958–1964), insere-se nesse contexto político de resgate simbólico. Se na primeira passagem sua atuação foi abruptamente interrompida pelo golpe militar de 1964 (AM), sua convocação nos anos 1980 se apresenta como uma espécie de “reparação histórica”, em meio ao processo de redemocratização do país, ainda que outras tensões políticas – menos importantes – se desenrolem neste período, sobretudo no que se refere aos enfrentamentos com os órgãos patrimoniais (AM). Mais do que um reencontro, esse retorno marca a continuidade de um pensamento de longo curso sobre a cidade, agora transposto, mais efetivamente, em ações concretas de um projeto urbano-arquitetônico, no qual se inscreve o Conjunto da Misericórdia.

O Conjunto da Misericórdia

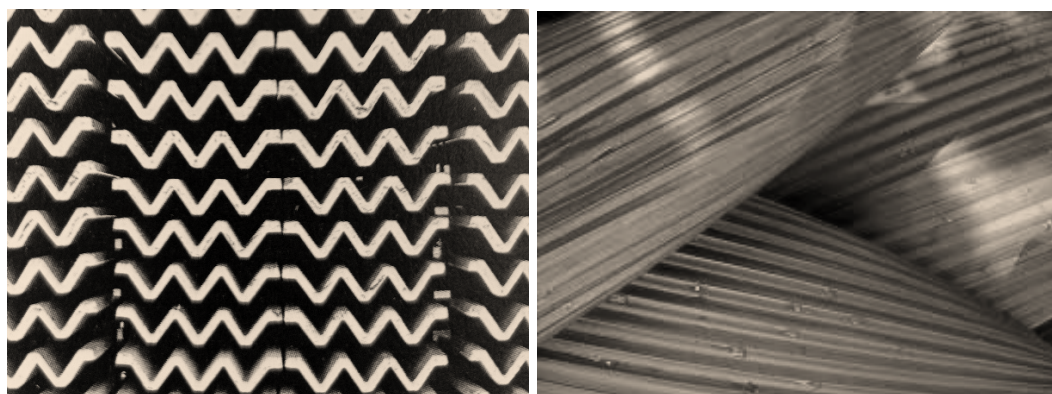
Concebido em 1987 por Lina Bo e equipe no contexto do plano urbano, o Conjunto da Misericórdia configura-se como projeto-piloto, tanto pela experimentação de soluções técnico-construtivas em ferro-cimento quanto pela elaboração de princípios simbólicos que orientariam o plano como um todo. Mais que um conjunto edificado isolado, a intervenção na Ladeira da Misericórdia foi pensada como laboratório de protótipos – de técnicas, recomposição urbana, regeneração paisagística e permanência das populações locais. Ao abrigar múltiplas funções (residência, comércio e serviço), o conjunto afirma a diversidade funcional e social do lugar, recusando a homogeneização do espaço urbano. Mesmo sem a efetiva ocupação das unidades habitacionais, o projeto mantém a força expressiva de uma urbanidade possível.

Os cinco lotes abarcados pela intervenção da Misericórdia apresentavam um espectro de situações urbanas que espelhava a complexidade da paisagem que tomava o tecido urbano de todo o Pelourinho: edifícios em ruínas, terrenos baldios e fachadas remanescentes (AM), em grande parte localizados em terrenos acidentados. Foi justamente a heterogeneidade dessas condições que demandou soluções construtivas específicas orientadas por critérios de economia, rapidez, integração urbana e coerência simbólica. A tecnologia dos elementos pré-fabricados em ferro-cimento plissado, desenvolvida por Lelé na FAEC, mostrou-se

decisiva nesse contexto: leve, facilmente manipulada, produzida em série, adaptável, essa técnica permitiria não apenas recompor casaríos degradados, estruturar conjuntos inteiros, conformar novos edifícios, inscrevendo uma nova materialidade no tecido histórico, mas que estabelecia um diálogo direto com as (pre)existências.

As peças estruturais e infraestruturais em ferro-cimento, no entanto, não se limitam a uma solução técnica: elas se configuram também como um elemento simbólico e territorial. O muro sinuoso em ferro-cimento desempenha papel central nesse sentido – não apenas delimita, mas redesenha a paisagem, atravessando os fragmentos da cidade, articulando o novo ao antigo. Seu traçado curvilíneo penetra os casarões existentes, costurando tempos distintos e operando como um verdadeiro dispositivo-muro que remete às antigas muralhas características da paisagem geográfica de Salvador (AM).

Vale lembrar ainda que a tecnologia em ferro-cimento foi concebida a partir da observação das nervuras de uma folha de capim-palmeira (Estampa 22) encontrada nos jardins da Casa de Vidro. Lina Bo enviou essa folha a Lelé, numa pequena caixa, por meio de sua equipe, em um dos encontros em que não pôde comparecer, com a seguinte mensagem: “Entreguem isso a Lelé e digam que eu penso numa estrutura assim. Ele vai entender. Digam que eu não pude ir ao Rio, mas que nos encontraremos em Salvador” (Bo *apud* Latorraca, 1999, p. 166).



Estampa 22: Painéis plissados em ferro-cimento armazenados na Faec e Folha de Capim Palmeira

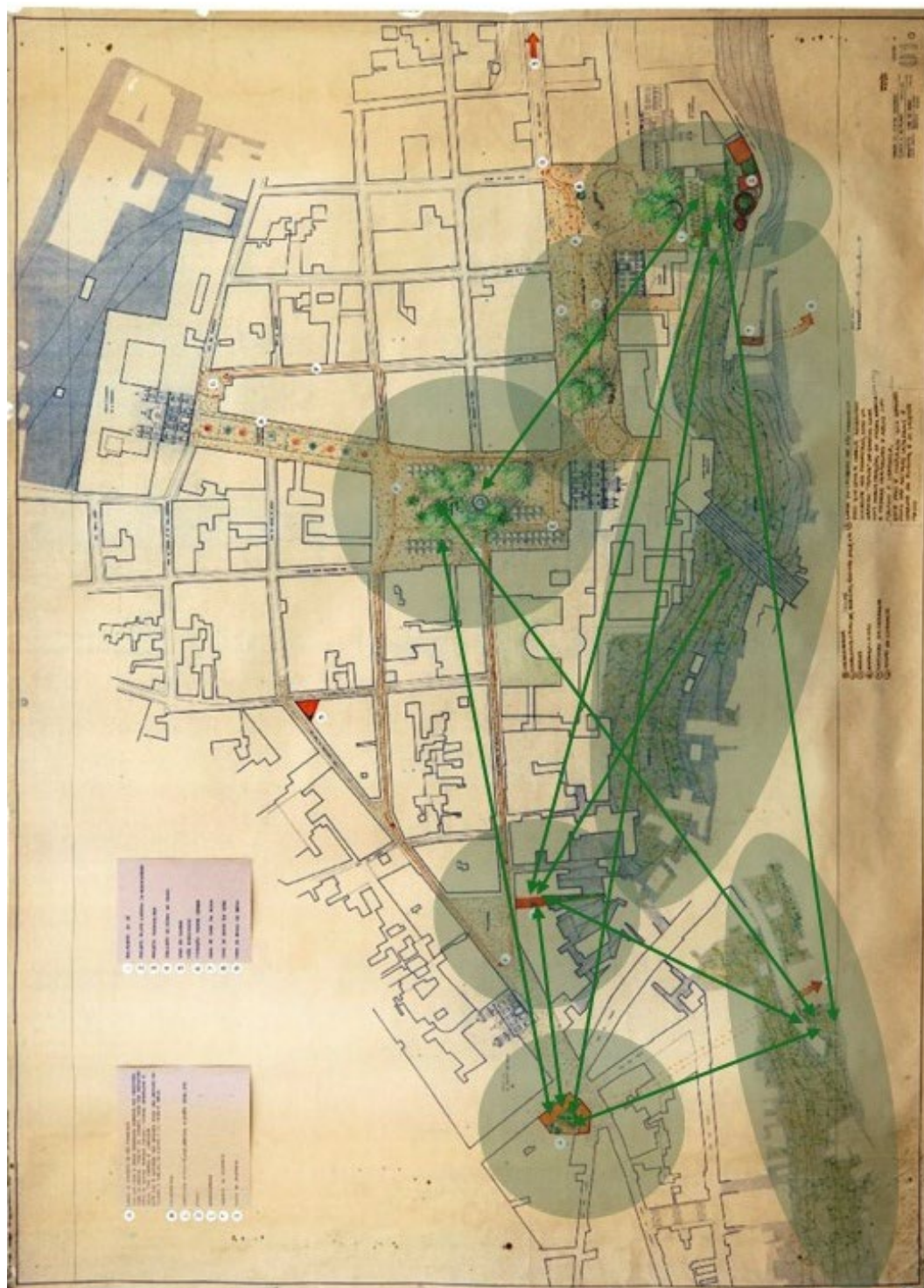
Outra estratégia fundamental da intervenção na Ladeira da Misericórdia, mas também do Plano Geral concebido por Lina e equipe, como um todo, é a centralidade dada aos quintais – não apenas como espaços de respiro ou

continuidade da casa, mas como infraestrutura urbana verde, que se conecta às dinâmicas ecológicas locais como a ainda muito vegetada paisagem escarpada da cidade que podemos observar detalhadamente assinalada no perfil da Ladeira da Misericórdia (Estampa 23) e também no desenho do Plano Geral (Estampa 24). Como observa Marcelo Ferraz, sobre o projeto de Recuperação de Salvador: “Lina pretendia que os fundos de quadra, os quintais verdes, virassem quintais coletivos. Seria a surpresa do verde na cidade lusa de pedra e cal” (Ferraz, 2011, p. 15). Esta concepção que projeta os quintais para além do interior dos lotes, sugere uma “malha” vegetal continuada, que articula os espaços livres do Conjunto da Misericórdia com outros pontos do plano – o pátio dos coqueiros da Casa do Benin, o pequeno jardim da Fundação Pierre Verger, o vazio sobre a escada da Casa do Olodum, a clareira do Terreiro de Glauber, a Praça das Ervas da Barroquinha e as áreas arborizadas do Belvedere da Sé (1986)⁷⁴ e do Largo do Cruzeiro de São Francisco (Estampa 24). Entre esses espaços, é o pátio dos coqueiros da Casa do Benin – também chamado de “**Jardim do Benin**” – que convocamos aqui como articulador simbólico com o Conjunto da Misericórdia. É a ele que nos voltamos agora.



Estampa 23: Desenho de Lina Bo e montagem fotográfica, perfis da Ladeira da Misericórdia

⁷⁴ Este trecho do projeto, construído praticamente em sua integralidade, foi (criminosamente) destruído. Hoje, a proposta de Lina Bo encontra-se sobreposta por um desenho urbano de caráter bastante duvidoso caracterizado pela presença do *Monumento da Cruz Caída* (1999), do artista plástico baiano Mário Cravo que rememora a antiga Igreja da Sé, do século XVI, também lamentavelmente demolida no ano de 1933. É sabido que Mário Cravo fora um importante colaborador de Lina, na primeira “encruzilhada de Salvador”. Nem por isso, deixamos de pontuar a literalidade, em excesso, desta obra que hoje, no mais, é acompanhada por um muito controverso e mal implantado Memorial das Baianas que ao abrigar uma placa em homenagem ao ex presidente Jair Bolsonaro dispensa maiores injúrias.



Estampa 24: Diagrama de espaços verdes. “Planta do plano geral das intervenções no Centro Histórico” com intervenção da autora.

O “Jardim do Benin” em Salvador, um jardim planetário

Como nos explica Lina Bo: “(a) Casa do Benin é a documentação realizada do “Fluxo e Refluxo”, o livro fundamental de Pierre Verger⁷⁵ “sobre o não tão longínquo episódio África-Brasil” (Bo in Ferraz, 2028, p. 282). De fato, o etnólogo-fotógrafo francês⁷⁶ teve grande importância na formulação do projeto – em sentido ampliado – um dos primeiros a ser implantado no âmbito do *Plano Geral de Intervenções do Centro Histórico de Salvador*.

Instalada em três casarões históricos justapostos perpendicularmente, situados numa esquina estratégica do Pelourinho⁷⁷ (Estampa 25), a *Casa do Benin* foi concebida para abrigar um fértil intercâmbio entre as culturas da Bahia e do Benin⁷⁸. O espaço seria destinado à circulação de visitantes, estudantes, pesquisadores e, também, ao representante oficial do Benin – “uma espécie de embaixador cultural” do país (Ferraz, 2015, p. 141).

Não nos deteremos aqui na análise detalhada do projeto da Casa do Benin (1987), já abordado no *Arcano Muro* (AM). Cabe apenas assinalar que este foi o primeiro projeto do plano a ser finalizado – funcionando também como uma espécie de piloto⁷⁹ para os demais projetos do plano. Segundo Ferraz, entre o início e a conclusão da obra, “passaram-se no máximo seis meses” (Ferraz, 2015, p. 141).

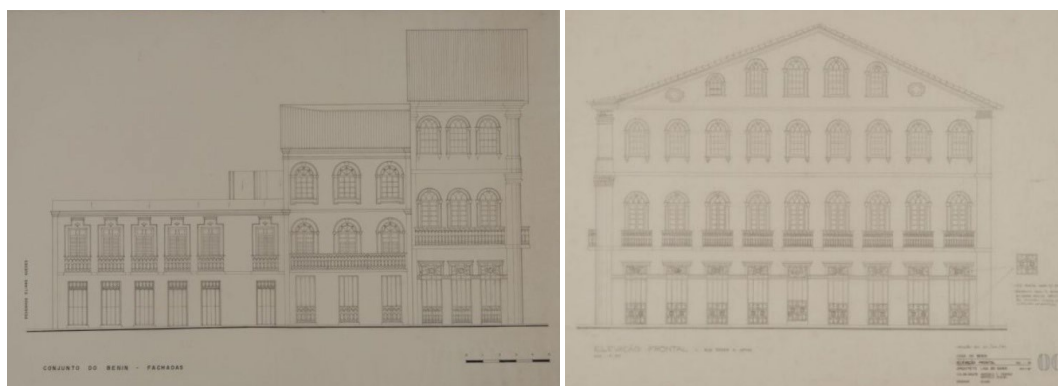
⁷⁵ Resultado de quase duas décadas de pesquisa, *Fluxo e refluxo* é uma obra fundamental de Pierre Verger para a compreensão da história do tráfico atlântico, da escravidão e das conexões entre África e Brasil, sobretudo com a Bahia. Apresentado inicialmente como tese de doutorado na Sorbonne, em 1966, o estudo só seria publicado no Brasil em 1987, tornando-se rapidamente um marco historiográfico. A partir de extensos levantamentos realizados na costa africana e da análise de correspondências do traficante José Francisco dos Santos, o “Alfaiate”, Verger reconstrói as rotas comerciais de escravizados entre a Bahia e o golfo do Benim durante a colonização portuguesa. Mais do que relatar o comércio, ele evidencia os desdobramentos culturais duradouros dessa relação, afirmando que, embora esses grupos tenham praticamente perdido o contato direto no início do século XX, “seus integrantes tornaram-se, em termos culturais, africanos do Brasil e brasileiros da África”.

⁷⁶ Fundada em 1988, a Casa do Benin foi idealizada por Pierre Verger com o objetivo de difundir a cultura iorubá-nagô que veio para a Bahia junto com os escravizados entre os séculos XVIII e XIX.

⁷⁷ No encontro da rua Agostinho Gomes com o Largo do Pelourinho.

⁷⁸ Existem alguns poucos desenhos que chegam a esboçar aquilo que seria a Casa da Bahia no Benin, numa propriedade (pre)existente, situada em Ouidah, doada pelo governo.

⁷⁹ Possivelmente, pela complexidade do conjunto, a Ladeira da Misericórdia – pensada como um projeto piloto, originalmente, acabou ficando pronta depois da Casa do Benin.



Estampa 25: Casa do Benin, “Elevação principal”

O que nos interessa particularmente neste projeto é a presença do pátio dos coqueiros – também chamado de “**Jardim do Benin**” e a praça (não executada) contígua à casa do Representante (Estampa 26). Isso porque estes dois espaços, pensados juntos, constituem um “duplo” importante para a estratégia geral do Plano Urbano: um quintal que se volta para fora, vinculando-se diretamente ao espaço urbano – dispondo de sombreamento, bancos e banheiros públicos – e a todas as praças públicas nele contidas e, outro, voltado para dentro do conjunto, mas nem por isso menos urbano. Afinal, o pátio interno também está aberto ao público e associa-se com toda a “malha” de espaços públicos.



Estampa 26: Casa do Benin, “Planta do térreo indicando layout de mobiliário, vegetação e tipos de piso”

Sobre o “**Jardim do Benin**” e sua praça contígua, cabe dizer que ambos suscitam a representação mesma de um ecossistema próprio (Estampa 27) – algo que se diferencia do modo mais econômico com que Lina Bo e sua equipe intervieram no restante do conjunto. No que diz respeito às áreas verdes projetadas, aqui prevalece um certo figurativismo, em contraste com as demais soluções, em sua maioria pensadas para serem ocupadas por plantas silvestres ou por vegetação local, característica da paisagem geográfica de Salvador.

É desse ponto de vista simbólico que o Jardim do Benin parece aproximar-se da definição de “jardim” formulada por Gilles Clément, em *Jardins, paisagens e gênio natural*, lembrando que os jardins desde muito tempo escapam das “separações culturais”: “(e)m todo o mundo, jardim significa simultaneamente recinto e paraíso” (Clément, 2023, p. 26):

O recinto protege. Em seu interior encontra-se o que há de “melhor”, aquilo que consideramos o mais valioso, o mais bonito, o mais útil e o mais harmônico. O conceito de melhor muda ao longo dos períodos da História. A arquitetura do jardim, ao traduzir essa ideia também muda. Trata-se não apenas de configurar uma cenografia do apaziguamento, mas também de nela expressar um pensamento decorrente da época em que se vive, uma referência ao mundo, uma visão política. Independentemente do estilo e da arquitetura assim assumidos ao longo do tempo, o jardim se mostra como o único e exclusivo território de encontro do homem com a natureza em que o sonho é autorizado. (Clément, 2023, p. 26)

Conformado por onze coqueiros “plantados já em fase adulta” (Ferraz, 2025, p. 143), o jardim se estruturava⁸⁰ ainda na presença de um sinuoso espelho d’água escavado num chão de paralelepípedos⁸¹ – elemento que remete tanto ao “Rio São Francisco” do *Galpão de Convivência do Sesc Pompeia* (1977) quanto ao riacho da *Casa Sul Mare di Sicilia* (1945), ambos apresentados adiante.

Esse pequeno espelho d’água seria alimentado por uma cascata: a mesma “**Cachoeira do Pai Xangô**” que estaria prevista para as praças do Centro Histórico.

⁸⁰ Em visita realizada em janeiro de 2024, pudemos verificar que o jardim se encontra abandonado, um ambiente árido, muito diferente daquilo que havia sido implantado. Os coqueiros já não estão mais lá, o espelho d’água está seco e a fonte desativada.

⁸¹ No projeto inicial, a nota de Lina menciona um piso de “**grama tipo forte da Bahia**”, conforme vemos em estampa acima.

Aqui, essa estrutura de concreto – composta por uma torre vertical e uma gárgula no topo – localiza-se em uma das quinas de ângulo obtuso do lote. Aliás, por falar em limites, as grandiosas empenas que contêm a espacialidade do jardim contribuem decisivamente para a constituição dessa espécie de “oásis urbano”, um verdadeiro “miolo de quadra”, pertencente à constelação de espaços vegetados a que nos referimos anteriormente. Nas palavras de Ferraz:

No que diz respeito ao quintal, mais uma vez a Casa do Benin foi pioneira do ideário que buscávamos – do ponto de vista urbanístico e arquitetônico – para o Centro Histórico. No nosso projeto, pensávamos em criar em todo o fundo da casa, que formava um miolo de quadra do Pelourinho, uma área de convivência. Conservaríamos toda a vegetação e plantaríamos mais, assim as casas estariam unificadas pelo quintal de cada uma, com mangueiras, goiabeiras e pitangueiras. Funcionaria como um oásis no Centro Histórico. Em geral, nas cidades coloniais brasileiras, o Centro Histórico é bastante árido e seco – em Salvador não é diferente. Então, diante da secura da cidade, quem entrasse na casa encontraria o ar mais fresco, a sombra das árvores... essa era a ideia do “miolo de quadra”. (Ferraz, 2025, p. 143)

Num trecho adiante, Ferraz reafirma a importante ideia do “miolo de quadra”, como uma conversão dos antigos quintais⁸² num sistema urbano:

(...) havia a ideia do “miolo de quadra”, ou seja, o tratamento urbanístico para os antigos quintais que já não seriam mais quintais isolados entre casas. Estas, de habitação familiar e quintal, vinham desaparecendo desde o século XIX, começo do XX, até meados dos anos 1950. (Ferraz, 2025, p. 144)

O acesso para o “**Jardim do Benin**” (Estampa 27) se dava, originalmente, como sublinha Ferraz, no encontro entre as duas casas (pre)existentes (Estampa 26) perpendiculares. Não há dúvidas sobre a intenção original deste acesso quando se visita o local. Não há dúvidas quanto à intenção original desse acesso para quem visita o local: hoje, ele se realiza por uma módica porta localizada na parte posterior direita da casa principal – o que lhe retira, em grande medida, a importância como elemento articulador com a rua e, também, entre os dois edifícios. Preferindo imaginar que o antigo acesso se mantivesse, ao jardim se

⁸² Neste mesmo citado texto, Ferraz explica que esta ideia dos quintais como um “miolo de quadra” foi cooptada por governos posteriores que a transformaram numa “coisa terrível”. “A nossa proposta foi transformada (nas quadras em que foram feitas) em arremedos de praças, em praças de shopping center, com vários pisos, granitos, águas, vidros, acrílicos, estruturas metálicas. Foi uma grosseria.” (Ferraz, 2025, p. 143)

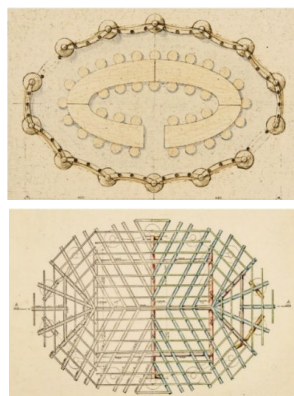
adentraria “pela grande boca” (Ferraz, 2025, p. 142) conformada sob a laje pré-moldada de concreto aparente, junto ao “muro” (à direita) original do casarão, reforçando-se, assim, a ideia de uma passagem para um microcosmo.

Ao se chegar ao pequeno jardim, a presença do restaurante (Estampa 28) logo se



Estampa 27:
“Vistas
externas.
Jardim da
Casa do
Benin”

impõe: trata-se de uma construção ovalada, de aparência “vernácula” que alude a *Tata Somba*⁸³, realizada como que em gomos articulados por colunas cônicas de “terra-cimento” e coberta por uma palha vegetal que repousa sobre uma



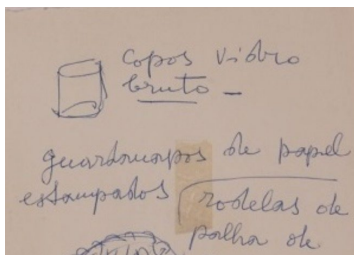
Estampa 28:
Restaurante
do Benin,
“Elevação”,
“Planta
indicando
estrutura do
telhado”,
“Planta
indicando
mesa e
assentos”

⁸³ *Tata Somba* é um tipo de construção encontrada no noroeste do Benin. Essas casas tradicionais são construídas como fortalezas para proteger os habitantes de animais selvagens ou intrusos. A palavra *Tata* significa fortaleza e *Somba* é o nome dado aos moradores da região de *Atacora*.

estrutura de madeira feita com troncos rústicos. Essa estrutura superior, por sua vez, cria um vazio em relação ao corpo inferior de barro.

No interior, uma grande mesa coletiva – também ovalada – para trinta e seis pessoas, em formato de “C” (Estampa 29), acompanha a silhueta do volume. Próximos à entrada do restaurante – esse corpo “estranho” destacado no meio do jardim – localizam-se uma cozinha semi-industrial e uma churrasqueira de barro, responsáveis por prover as refeições a serem servidas ali.

108



Estampa 29: Restaurante do Benin, Foto do “Interior do restaurante com mesa única de 40 lugares”, “Desenho Livre: inauguração da Casa do Benin”, “Desenho Livre: anotações sobre utensílios do restaurante, copo, guardanapo, apoio para pratos e “Elevações laterais | Planta | Perspectiva” da cadeira Girafinha

É interessante observar como aquela dimensão moderna de um desenho que transitava “da colher à cidade”⁸⁴ esteve presente no pensamento de Lina também neste projeto. Ali, ela concebeu não apenas o caráter urbano – e, talvez, “planetário” (como veremos) – do quintal do Benin, mas também a comida que seria servida, imaginativamente, como que dentro do jardim. Pensou, ainda, nos copos de “vidro bruto”, nos “guardanapos de papel estampados”, nos descansos de prato feitos com “rodela de palha de coqueiro trançadas” como revelam suas anotações e nas cadeiras “girafinha” em que as pessoas se sentariam para desfrutar das refeições.

Como explica Ferraz, o restaurante – e o microcosmo por ele criado – desempenha um papel central na ativação daquele pequeno território oferecido à cidade:

Voltando a questão do restaurante, ele foi construído justamente para trazer as pessoas as pessoas e mostrar: olha como acontece aqui dentro, você atravessa um portal e descobre um restaurante com mesas à sombra dos coqueiros e a palhoça de barro e palha. Ali dentro, uma mesa coletiva desenhada especialmente para o projeto, de angelim-pedra, uma madeira muito dura, cercada por cadeiras Girafa. (Ferraz, 2025, p. 144)

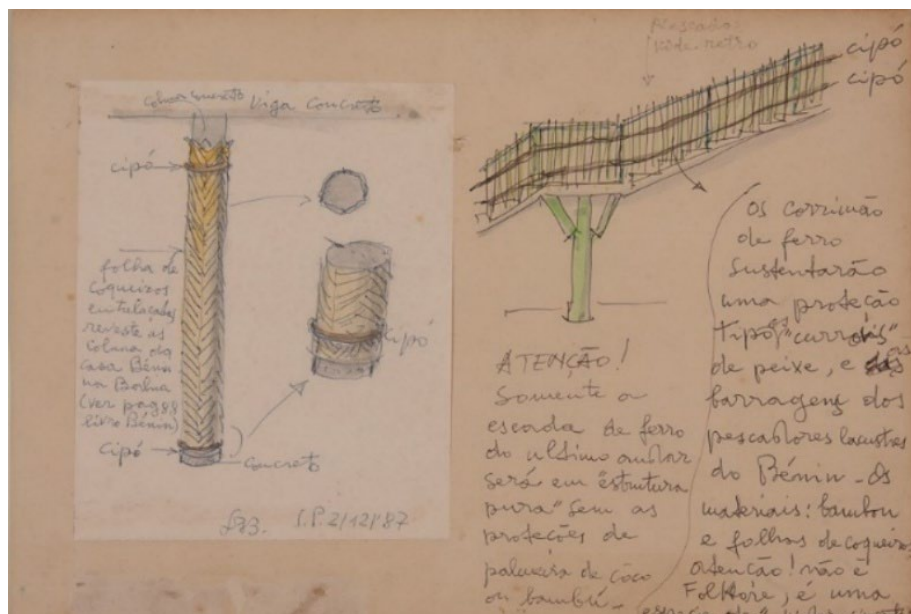
Mas, a presença desse jardim transborda os limites do pátio e penetra o interior da casa principal, instaurando uma continuidade simbólica entre a paisagem exterior e o espaço construído. É o que se percebe na chamada “floresta” de pilares de concreto⁸⁵, revestidos de “palmas” trançadas do mesmo coqueiro que ocupa os jardins (Estampa 30), como explica Lina⁸⁶:

⁸⁴ A expressão “da colher à cidade” (*dal cucchiaino alla città*) foi cunhada por Ernesto Nathan Rogers em artigo publicado na revista *Casabella Continuità*, nº 206, de 1954. Ela expressa a ideia de uma atuação projetual integrada, que abrange todas as escalas – do design de objetos ao urbanismo –, e tornou-se um lema do pensamento moderno italiano do pós-guerra.

⁸⁵ Os referidos pilares circulares revestidos em palha – e todo o sistema estrutural em concreto – não foram concebidos por Lina Bo e equipe, mas já se encontravam ali. Um incêndio no ano de 1973 havia comprometido a estrutura original do edifício – possivelmente de madeira – e seu telhado e, em razão disso, a administração local já havia realizado uma obra emergencial que Lina definiu como “uma restauração ‘estrutural’ bastante pesada” (Bo in Ferraz, 2018, p. 282). O outro edifício, perpendicular, já foi todo ele reconfigurado através da tecnologia de ferro-cimento: lajes, pisos, e vedações, respeitando-se a fachada (pre)existente recuperada que condicionava, por sua vez, as alturas dos pavimentos internos (Ferraz, 2025, p. 142).

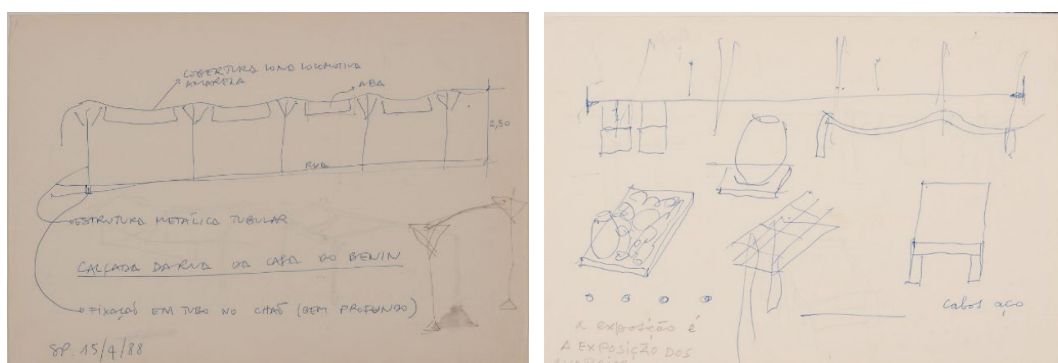
⁸⁶ Hoje, essas forrações não existem mais.

As colunas de concreto, “demais” para um espaço tão pequeno, foram revestidas de palmas de coqueiro, trançadas a mão, conforme os trabalhos de folhas, taquaras e fibras dos Países Africanos. (Bo in Ferraz, 2018, p. 282)



Estampa 30: Desenho de Lina Bo, pilares e escada da Casa do Benin

Pode-se pensar, ainda, que o jardim do Benin extrapolaria os limites das duas casas estendendo-se em direção ao espaço público, em outro sentido. Segundo a proposta de Lina (não executada), uma leve estrutura metálica tubular – conformada pelo “pilar-árvore-tridente”, o mesmo que estrutura a escada em concreto, do espaço expositivo – seria implantada na calçada em frente à Casa do Benin, sustentando uma cobertura em “lona locomotiva amarela”. A ela se somaria um sistema em “cabos de aço” que, como “varais”, serviriam de suporte para uma “tenda de rua” de 24 metros de extensão (em 8 módulos de 3 metros cada) e 2,50m de altura que abrigaria exposições temporárias ao ar livre (Estampa 31).



Estampa 31: “Elevação indicando sistema da cobertura para calçada da rua do Benin” e “Desenhos livres: expositores, utensílios, cobertura”

O pátio dos coqueiros da *Casa do Benin* – da cadeira “girafinha” ao restaurante *Tata Somba*, passando pelas próprias árvores ali plantadas – tudo parece gravitar em torno da ideia de um “jardim planetário”, ao inscrever, em outras latitudes, uma configuração singular de paisagem, como uma espécie de intrusão simbólica. Neste caso, o jardim torna-se, ele próprio, o garantidor de uma conexão virtual entre a Bahia e o Benin, possivelmente em resposta à dificuldade de exportar, para o território africano, a tecnologia da ferro-cimento que conferiria unidade ao conjunto.

O pátio dos coqueiros da *Casa do Benin*, ao criar um pequeno fragmento desse país africano na Bahia – ainda que seja uma paisagem fabulada – tal qual veremos em *Paisagens oníricas*, anuncia uma ecologia expandida que costura vegetação, continentes, matérias, técnicas construtivas e imaginários. É nesse sentido que remete ao que Gilles Clément chamou de “jardim planetário”:

Queiramos ou não, o jardim remete ao planeta. Se em sua configuração inicial ele jamais deixou de acolher as espécies oriundas do mundo inteiro – e, assim, de constituir um índice planetário –, a partir de agora ele está ecologicamente ligado ao espaço vizinho, que por sua vez está vinculado a outro mais distante, e assim sucessivamente, até completar a volta na Terra. O jardim de hoje não poderia restringir-se ao recinto tradicional, ele obriga a vizinhança ao compartilhamento. Os insetos, os pássaros, o oxigênio e a água não têm outro receptáculo além da superfície da Terra e da espessura da biosfera, eles ultrapassam as barreiras institucionais. (Clément, 2023, p. 34)

Essa constelação de espaços livres, viabilizada por uma sucessão de quintais – da *Casa do Benin* à *Ladeira da Misericórdia*, e que se projeta, virtualmente, para outros territórios transatlânticos (AM) – pode ser compreendida não apenas como infraestrutura ecológica inserida no tecido urbano, mas também como uma potência simbólica, nos termos do “jardim planetário” proposto por Clément. Para o paisagista francês – assim como para Lina Bo e sua equipe – o jardim não é um espaço fechado ou individualizado, mas um campo expandido, no qual biodiversidade e imaginação coexistem como forças políticas. Nesse contexto, a noção de quintal desloca-se do domínio privado para assumir um papel estruturante na paisagem urbana, compondo um sistema articulado de espaços livres e vegetados, conectados entre si.

Referindo-se ainda à condição “planetária” desse projeto, se Marcelo Ferraz mobilizou a ideia de um “portal” constituído pela passagem sombreada que dá acesso ao Jardim do Benin, vale lembrar que, no próprio Benin, existe um monumento em memória dos milhares de escravizados que deixaram o porto de *Ouidah* com destino, sobretudo, ao Brasil. O *Portal do Não-Retorno* – concebido pelo artista beninense Fortuné Bandeira (Estampa 11) – é o único monumento construído no âmbito do projeto *Rota do Escravo*, desenvolvido pela Unesco.

Situado à beira-mar, de frente para o oceano – “simbolizando o lugar onde os cativos eram embarcados em direção às Américas”⁸⁷ –, o monumento foi inaugurado em novembro de 1995, portanto após a realização do projeto da Casa do Benin em Salvador. Ainda assim, estabelece com ela uma importante relação simbólica e espacial, como se entre ambas se abrisse um eixo memorial, conectando paisagens transatlânticas.



Estampa 32: *Portal do Não Retorno* no Benin

⁸⁷ Dados obtidos através do artigo: *Caminhos atlânticos memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos* de Ana Lucia Araújo (Howard University Frederick Douglass Hall, Departamento de História, Washington, D.C.). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/tVFVzGbZMbB3ZPFpzzrvD6tm/> Acesso em: 06|06|2025.

A ideia de um portal, como vimos, carrega consigo a noção de uma conexão “planetária” – nem por isso pacífica. Ao contrário, neste caso, ela remete à representação de uma violência extrema, marcada pela travessia forçada de corpos escravizados entre continentes. Ainda assim, é essa mesma imagem de passagem que pode ser mobilizada para pensar o programa simbólico da Casa do Benin – não aquele estritamente arquitetônico, mas o que se constituiu como gesto cultural e político de aproximação às tradições iorubá da costa africana do Benin e afro-baiana, especialmente de Salvador e do Recôncavo.

Essa aproximação se concretizaria por meio de exposições permanentes e temporárias, distribuídas nos dois pavimentos da casa principal. Para tanto, foi realizada uma ampla mobilização que envolveu tanto a pesquisa em território baiano – especialmente em terreiros de candomblé – quanto viagens ao Benin com uma comitiva formada por pesquisadores, fotógrafos e representantes culturais. Tratava-se de reunir objetos, documentos e referências capazes de sustentar a proposta curatorial da Casa do Benin como espaço de confluência entre culturas africanas e afro-baianas⁸⁸. Como explica Ferraz:

(...) trazer de lá materiais de toda ordem para a Casa do Benin: tecidos, objetos, mapas, documentos, réplicas de documentos... O que não veio de lá foi recolhido na cultura iorubá de Salvador, principalmente nos terreiros de candomblé, como um trono maravilhoso que ficou um bom tempo emprestado." (Ferraz, 2025, p. 147)

Essa experiência curatorial e expográfica nos convida a mais um desvio – agora em torno do “olhar antropológico” de Lina Bo. Um olhar que, como adverte Risério (*in Habitat*, 2019), precisa ser relativizado e analisado com atenção crítica. Um episódio emblemático desse tensionamento emerge nos embates entre Lina e Pierre Verger no momento da definição da montagem expositiva⁸⁹ da casa.

⁸⁸ Temos aqui, alguns pontos para serem rapidamente problematizados. O primeiro deles, trata-se destes “empréstimos etnográficos” empreendidos muitas vezes pelos museus mundo afora, ainda que o intuito de fomentar estas aproximações entre a Bahia e o Benin nos pareça bastante pertinente. Outro ponto, hoje bastante discutido, é a necessidade de que um olhar – sempre estrangeiro – seja necessário para legitimar outras práticas culturais, daquelas extraocidentais-modernas. Não podemos esquecer que Lina Bo era italiana e Pierre Verger francês.

⁸⁹ Cabe frisar que todo o suporte expositivo – estantes altas e horizontais – foi todo concebido em “madeira bruta” por Lina Bo, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. (Ferraz, 2025, p. 146)

Enquanto Verger pautava-se pela lógica interna dos objetos sagrados – considerando seus usos e significados nos cultos de origem –, Lina insistia em uma abordagem mais livre, orientada pela linguagem expositiva e pela recepção do público. É mais uma vez Ferraz quem narra esse confronto de visões:

Então começamos a trabalhar com os objetos, as coleções. Em alguns momentos Verger dizia: ‘Isto não pode estar perto disso’ ou ‘Isso tem que estar longe disso, não podem ficar juntos’. E Lina: ‘Mas, Verger, isso aqui é uma exposição, deixa comigo. Em exposição não é assim. Tem que ficar bem como exposição!’ Vez por outra eles discutiam: ele defendia a lógica do uso de certos objetos, de dentro dos cultos; ela enfatizava a questão expositiva, relacionada à comunicação com o público que visitaria a Casa do Benin. Foram muitos os embates entre Verger e Lina.

E continuaram quando ambos vieram para São Paulo para montar a exposição do centenário da abolição da escravidão, em 1988, no MASP: a exposição África Negra, também com coisas do Benin.” (Ferraz, 2025, p. 147)

A domesticidade dos jardins da Misericórdia

Se o *Jardim do Benin* pode ser pensado como um “jardim planetário”, por outro lado, o jardim é também espaço de domesticidade – e nem por isso menos urbano e interconectado a um sistema mais amplo –, como se evidencia no projeto do Conjunto da Misericórdia. Mesmo nos espaços mínimos das casas ali recuperadas, Lina e sua equipe fizeram questão de garantir a presença de um pedaço de terra, uma jardineira ou uma cobertura vegetada – por mais comprimidos que estivessem contra a grande muralha dos fundos que contém a escarpa.

Nesse contexto, tais elementos não representam apenas um gesto de hospitalidade vegetal: tratam-se, sobretudo, de expressões de abertura à vida ordinária, manifestas nas práticas cotidianas de um quintal – receber as visitas, tomar banho de mangueira, cultivar ervas, lavar roupas, estendê-las ao sol. Como nos lembra Antonio Bispo dos Santos em *A terra dá, a terra quer*, o quintal seria “a parte mais necessária em uma casa no quilombo” (p. 59), constituindo-se como um registro de um modo de existência coletiva. No caso específico das residências do Conjunto da Misericórdia, mesmo em lotes estreitos e muitíssimo inclinados, Lina encontrou maneiras de inscrever pequenos recintos vegetados em cada unidade, como se pode observar pelos diferentes tons de verde registrados no desenho do conjunto (Estampa 33).



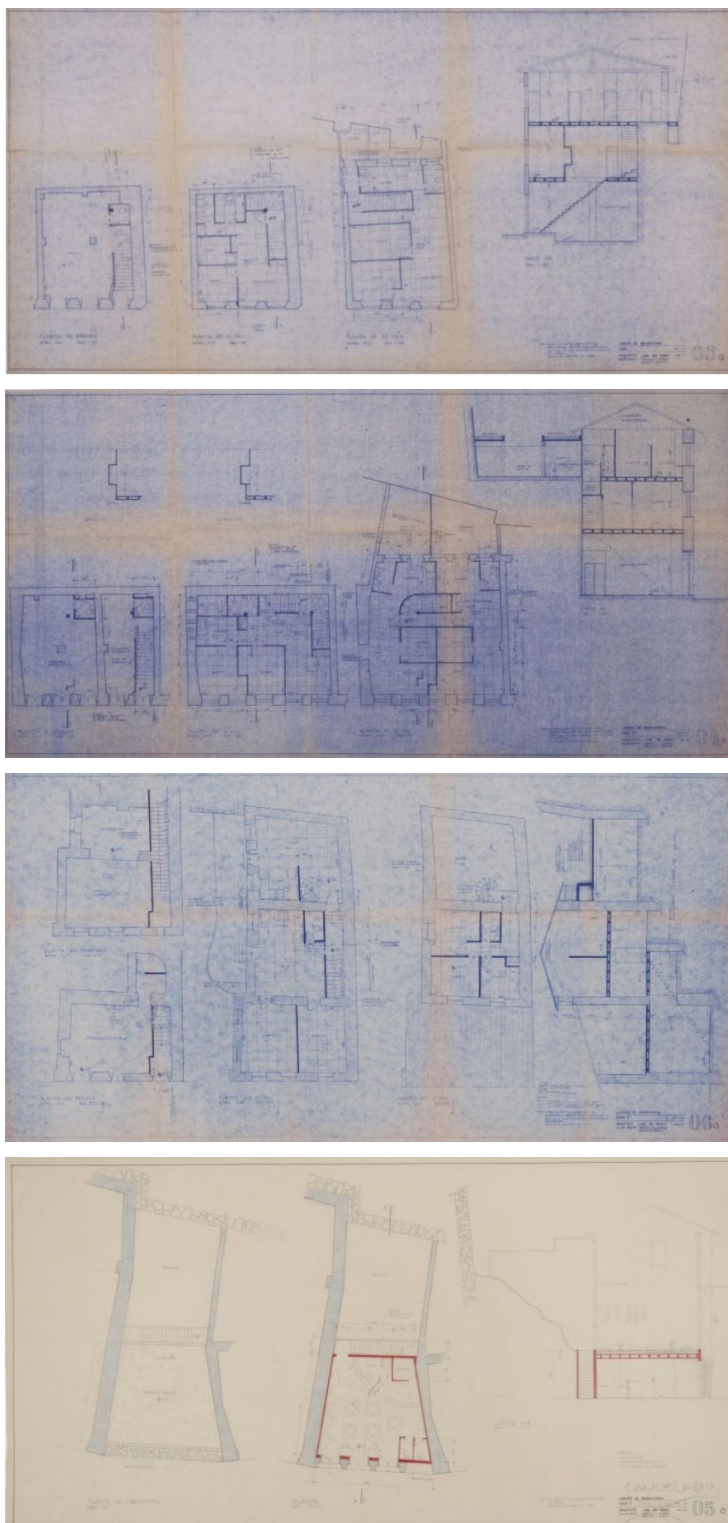
Estampa 33: Ladeira da Misericórdia, “Implantação Geral”

Na Casa 1 (Estampa 34), é possível perceber um pequeníssimo quintal localizado na parte posterior do lote, compartilhado pelas duas unidades habitacionais. A unidade menor, situada no primeiro pavimento, acessa o quintal por meio de uma escada, enquanto a unidade do segundo pavimento – já no nível do terreno – possui acesso direto pela cozinha.

Na Casa 3 (Estampa 34), o quintal é delimitado por dois volumes acrescentados ao limite original da casa, definido pelo telhado cerâmico. Cobertos por jardins sobre lajes impermeabilizadas, esses volumes encerram um jardim central trapezoidal, acessado – no mesmo nível – pelas unidades espelhadas dois e três. Já a unidade do primeiro pavimento (unidade um), contígua ao muro de contenção, não dispõe de quintal.

No Bar dos Três Arcos, correspondente à Casa 5 (Estampa 34), a parte posterior do terreno conserva, após as duas linhas de contrafortes, um talude entre muralhas de pedra, onde permanece uma “**vegetação selvagem**”.

Na Casa 7 (Estampa 34), por fim – onde o terreno não permitia um quintal tradicional ao fundo, já que as duas unidades estão dispostas em empilhamento longitudinal – foi concebida uma espécie de “mochila” lateral, adaptada ao desnível do lote e avançando sobre o terreno do restaurante. Assim, garante-se a ambas as unidades mínimas um pequeno jardim frontal.



**Estampa 34: “Casa n. 1”, “Casa n. 3”, “Casa n. 5”, “Casa n. 7”,
respectivamente**

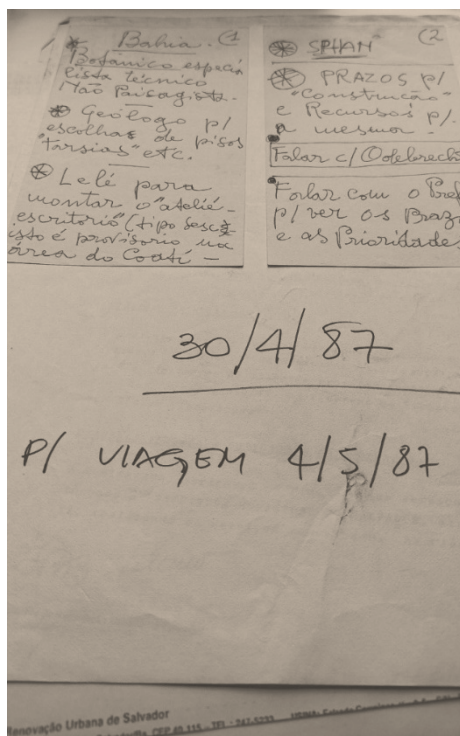
Esses quintais vegetados no coração do casario colonial, pensados por Lina, também subvertem a lógica de uma preservação monumentalizante, orientando-se por uma estratégia que celebra a vida cotidiana e ordinária. Até mesmo no Restaurante do Coatí, para além das duas árvores que orientam a implantação do edifício, todas as nesgas de terreno – em diversos níveis – são transformadas em superfícies vegetadas, drenantes.

Assim como todas as coberturas, mesmo aquelas pensadas como lajes de concreto armado impermeabilizadas – foram concebidas com uma camada de terra para abrigar um jardim que “devolveria” todo e qualquer espaço verde tomado pela construção. É importante pensarmos que, a costura realizada entre as três partes do conjunto – o Restaurante do Coatí, o Bar dos Três Arcos e os três sobrados residenciais (casas 1, 3 e 7) – é garantida tanto pelo desenho contínuo do muro (a fita de Möebius discutida no AM) quanto por essa rede de espaços vegetados.

Um curioso documento manuscrito por Lina Bo (Estampa 35) revela questões relevantes a respeito do projeto da Ladeira da Misericórdia como um todo, e indica providências a serem tomadas numa próxima viagem a Salvador, prevista para o dia 04 de maio, possivelmente realizada por seus colaboradores Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Entre as anotações de Lina, destacam-se: a convocação de um botânico – muito provavelmente para avaliar as condições da “Grande Mangueira”, como já indicado em outros documentos; a necessidade de um geólogo para verificar as condições topográficas dos terrenos acidentados e os tipos de pisos a serem ali assentados; a proposta de instalação de um “**ateliê-escritório (tipo Sesc)**” nas proximidades do Restaurante do Coatí; a verificação do andamento da análise do projeto junto ao SPHAN; e, por fim, os prazos e recursos necessários à execução da obra, a serem discutidos com o prefeito.

Todavia, através deste documento, queremos destacar duas questões que merecem aqui especial atenção. A primeira delas diz respeito, certamente, à centralidade da árvore no projeto da Misericórdia que desdobraremos daqui a pouco – ela aparece ali em pé de igualdade com temas de grande relevância técnica, institucional e operativa, como os trâmites junto ao SPHAN, os recursos necessários para a construção e, não menos importante, a possível instalação de

um escritório no próprio canteiro de obras, evidenciando o desejo de Lina Bo (e equipe) de acompanhar de perto o processo construtivo, mantendo uma estreita relação entre concepção e execução, tal como experimentado no Sesc Pompeia, em anos anteriores. A segunda refere-se a uma anotação aparentemente despretensiosa de Lina, mas que se mostra altamente reveladora de um modo próprio de pensar o desenho da paisagem: “Botânico especialista técnico Não Paisagista.”



Estampa 35: Anotações de Lina Bo

Essa questão, que se manifestará outras vezes em desenhos, anotações e textos, evidencia o desejo de Lina Bo de garantir uma paisagem intencionalmente incidental e indeterminada que dispensava – de modo deliberado – a participação de qualquer paisagista no projeto. Como vimos nas anotações do conjunto da Misericórdia, Lina sublinhava, sempre, a presença de uma vegetação a ser mantida “selvagem”.

É nesse sentido que a figura do botânico é convocada como presença imprescindível. Não se trata de alguém chamado a intervir na composição espacial ou na ornamentação do espaço vegetado, mas de um especialista técnico, capaz de assegurar a integridade e a sobrevivência de uma massa vegetal previamente encontrada. Aqui poderia ser destacado o episódio em que Lina Bo resistiu à

proposta de um possível projeto paisagístico de autoria de Burle Marx para o vão livre do MASP. Técnicos municipais ligados à prefeitura de São Paulo haviam convidado Burle Marx para fazer um estudo paisagístico para a área descoberta do vão livre do MASP e para o parque Siqueira Campos. Insatisfeita, Bo enviou uma carta ao paisagista explicando sua intenção para o espaço:

Estranhei os órgãos competentes da Prefeitura terem entregue a planta do Belvedere do Trianon-Masp sem consultar o arquiteto. Além do assunto ético-profissional, um projeto unitário e integrado não admite alterações: o Belvedere do Trianon (instalado na “cobertura” do grande Hall cívico) será uma praça, sem jardim nenhum, para reuniões populares, exposições ao ar livre e concertos gratuitos. Nada mais. (Bo *apud* Perrota-Bosch, 2021, p. 181-182)

O modo de conceber o jardim em Lina parece ressoar de novo o pensamento de Gilles Clément – ou, quem sabe, o contrário. Se Lina defende a presença do botânico em detrimento do paisagista, Clément reivindica o lugar do jardineiro, possivelmente por razões análogas às que Lina intuía:

Se para construir uma paisagem não é indispensável convocar o que é vivo, isso é impensável quando se trata de um jardim. Essa é a razão pela qual usarei o termo *jardineiro* com mais frequência do que *paisagista*. Isso pode ser explicado da seguinte maneira: o paisagista ajusta a estética mutável do jardim (ou da paisagem); o jardineiro traduz para o dia a dia as invenções da vida, ele é um mágico. (Clément, 2023, p. 20-21)

Essa valorização tanto do que é vivo quanto do que é prosaico e incidental aparece recorrentemente nas escolhas (anti)projetuais dos muitos jardins de Lina, ainda que tenhamos visto – excepcionalmente – um “Jardim do Benin” tomado por uma incisiva paisagem de coqueiros e uma edificação “vernácula”. É marcante sua opção por uma vegetação a ser preservada e cultivada como “*selvagem*”, “*silvestre*”, “*local*”, “*espontânea*” – termos sempre presentes em suas anotações de projeto. Esses adjetivos não designam um estilo, mas apontam para uma ética que não se limita à ideia de preservação: trata-se, também, de reconhecer valor naquilo que é ordinário e naquilo que é produzido independentemente da ação humana – questão central de seus jardins.

Essa concepção está profundamente afinada com aquilo que Clément denomina de “invenções da vida”, que devem ser percebidas e mantidas pelo jardineiro – entendido como alguém que partilha a autoria da obra com a própria “natureza”

(Clément, 2023, p. 46). Segundo Clément, ao jardineiro bastaria ficar à “escuta” do “gênio natural” para que suas intervenções fossem limitadas: “(f)azer o máximo possível ‘com’, o mínimo possível ‘contra’.” Lembrando que por “gênio natural” o autor entende “o poder das espécies animais e vegetais de regular naturalmente suas relações visando a se desenvolver do melhor modo possível na dinâmica cotidiana da evolução.” (Clément, 2023, p. 46)

É significativo notar que, nesse campo, Lina tenha sido mais uma vez visionária, antecipando gestos que só viriam a se consolidar mais adiante no campo, como é o caso da valorização da “vegetação espontânea” que hoje caracteriza, por exemplo, obras emblemáticas como é o caso do parque *High Line*, em Nova York⁹⁰. Mais uma vez é Clément quem reforça nosso argumento: “(a)quilo que outrora mantínhamos fora do recinto – o selvagem, a erva daninha – hoje adentra o jardim e pode, aliás, ser seu tema principal” (Clément, 2023, p. 28). De Lina Bo, parece sempre ter sido.

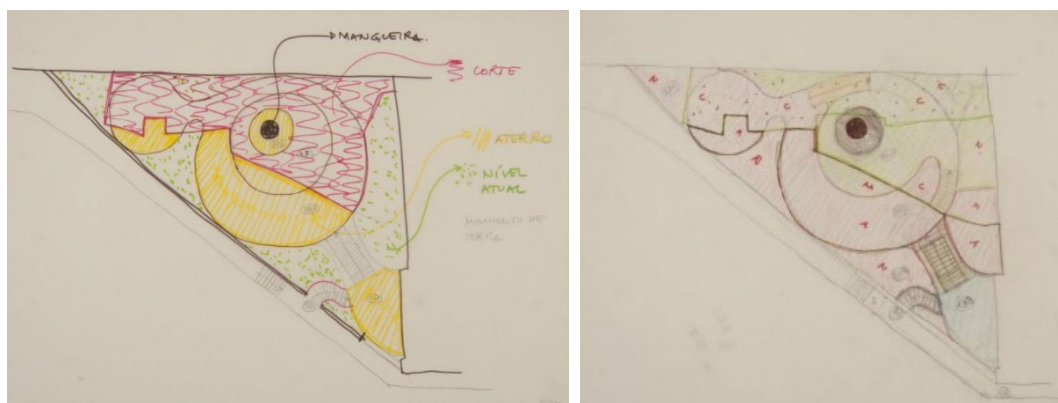
Quando a arquitetura vira floresta

Entre os múltiplos gestos que compõem o *Conjunto da Misericórdia*, é no projeto do *Restaurante do Coatí* que se condensa, com maior força simbólica e espacial, a radicalidade da operação de Lina Bo ao dobrar-se a uma vegetação (pre)existente. Ali, a árvore não é apenas um dado do terreno preservado – e não sem esforço. Ela se torna o próprio princípio gerador do espaço arquitetônico, a ponto de inviabilizar qualquer separação nítida entre aquilo que, convencionalmente, se nomearia como “natureza” e o que se reconheceria por “arquitetura”.

⁹⁰ Projetado por Diller Scofidio + Renfro em colaboração com o escritório James Corner Field Operations e com o paisagista Piet Oudolf, o *High Line* é um parque público de 2,4 km de extensão construído sobre uma antiga ferrovia elevada, que se estende do *Meatpacking District* até os Hudson Rail Yards, em Manhattan. O projeto paisagístico parte da beleza melancólica e indomada dessa ruína pós-industrial – onde a natureza retomou um antigo e vital pedaço da infraestrutura urbana. O novo parque interpreta esse legado, traduzindo a biodiversidade que floresceu após o abandono em uma sequência de microclimas urbanos específicos ao longo do traçado ferroviário, que incluem espaços ensolarados, sombreados, úmidos, secos, ventosos e abrigados. Ver: <https://dsrny.com/project/the-high-line>. Acesso em: 06|06|2025.

Importa sublinhar que o conjunto do restaurante – composto por duas células coligadas – se organiza em torno de duas árvores (pre)existentes encontradas no local: uma “**Grande Mangueira**” e um flamboyant. Ambas determinam a implantação e a espacialidade do edifício, funcionando como forças centrífugas em torno das quais se articulam os ambientes: o salão principal do restaurante com seu pequeno palco circular e as áreas técnicas, respectivamente.

Aqui, cabe destacar-se, também, o esforço técnico empreendido para manter-se as árvores com as suas raízes – que passam a ditar os níveis do restaurante e do corpo técnico, mesmo com tamanha movimentação de terra, como podemos observar a partir dos estudos de níveis e, também, de corte e aterro (Estampa 36), considerando-se o espaço exíguo do terreno triangular. Isso justifica, sem dúvida, a presença do botânico e do geólogo, como vimos acima.



Estampa 36: Restaurante do Coatí “Planta indicando movimento de terra” e “Planta indicando níveis”

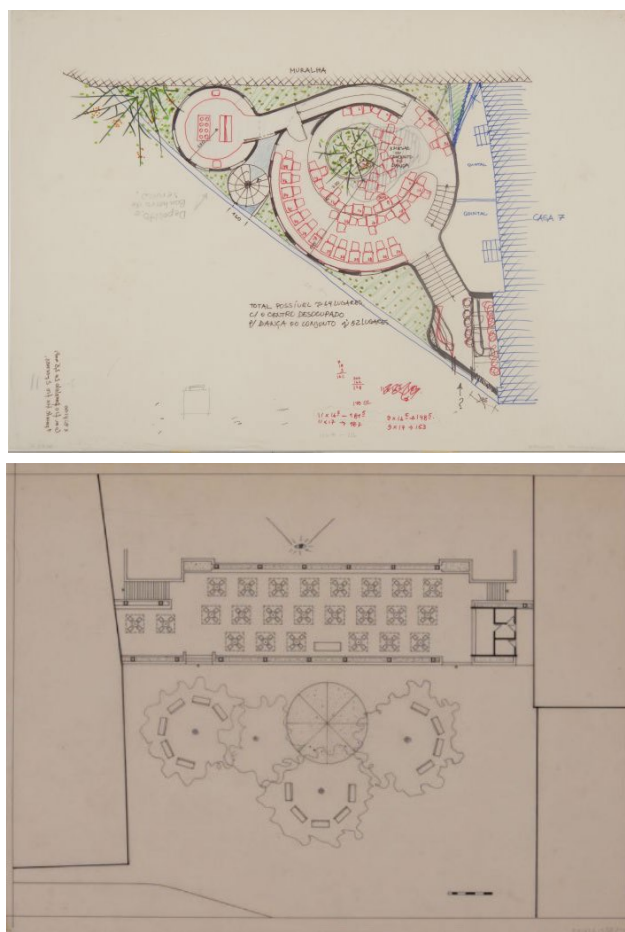
É possível interpretar essa operação formal à luz da imagem das “dobras endógenas” formulada por Gilles Deleuze (1995): a árvore dobra o espaço a partir de dentro (Estampa 37), instaurando uma dinâmica espiralada que desafia o domínio cartesiano da linha reta (AM). A planta circular do restaurante – recorrente em outros projetos de Lina, como a *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* (1976–1982) e os *Estudos para Casas e Capela* (1962) (Estampa 37) – encontra aqui, mediada pela presença da “**Grande Mangueira**”, sua expressão mais profundamente integrada ao ambiente.

Não se trata de uma forma preconcebida, mas de uma relação estruturante estabelecida a partir de um entorno, tecido de um lado por muralhas (as dobras exógenas do AM), de outro, por duas árvores. A presença da mangueira no coração do restaurante é performativa. Ela estrutura o vazio central, determina o gesto espacial e configura a relação entre interior e exterior. Ao invés de um edifício autônomo, o que se estabelece é um organismo espacial poroso, sensível às forças que o rodeiam, o atravessam, o delineiam.



Estampa 37:
Lina Bo,
Restaurante do
Coatí, Igreja do
Espírito Santo
do Cerrado e
Estudo de Casas

O salão do restaurante se desenvolve como um abrigo circular ao redor da mangueira, pensada – viva – no centro de um grande vazio vertical, por onde penetra uma luz natural filtrada. Essa lógica de espaço gerado a partir da árvore – e não apenas adornado por ela – reaparece, com variação, em outro ponto do Plano: o Belvedere da Sé, contíguo ao Conjunto da Misericórdia, separado apenas por um acentuado desnível. Ali, Lina desenha um palco para as festividades populares, cujo traçado circular parece ecoar o desenho do Coatí (Estampa 38).



Estampa 38: Desenhos de Lina Bo, Restaurante do Coatí e Belvedere da Sé

Embora não tenhamos encontrado registros mais precisos de seu projeto, sabe-se que esse palco seria conformado em conjunto com quatro árvores já existentes no local, que delineavam, elas mesmas, o espaço de fruição do evento. Se no Coatí o palco se localiza ao redor de uma árvore, no Belvedere são as árvores que se organizam ao redor do palco. Em ambos os casos, a árvore configura o espaço – espaço-protagonista. Não se trata, tampouco, apenas de fornecer sombra, mas de

(re)configurar, (re)iterar uma espacialidade que já está (pre)figurada pela presença material e simbólica da árvore.

No Coatí, a mangueira se torna mesmo sujeito do espaço: entidade viva que habita, organiza e transforma o projeto. Um desenho encontrado nos estudos do restaurante, espécie de “elevação” da árvore (Estampa 39), revela um tronco tombado à esquerda, com marcações métricas em suas ramificações – como se fosse possível contê-la graficamente. No entanto, sua “natureza” escapa a qualquer fixação: a árvore cresce, irrompe, respira, desfolha-se, recompõem-se, muda de cor⁹¹.

Ora, como adverte Clément, deveríamos nos admirar de uma espécie de sabedoria da árvore “que solta suas folhas na chegada do frio ou durante uma grande seca, administrando assim seu gasto de energia a ponto de adormecer.” (Clément, 2023, p. 37) E como afirma Stefano Mancuso (2018, p. 34), as plantas não apenas ocupam o espaço: elas o percebem, o interpretam, o transformam a partir de sua própria sensibilidade e inteligência distribuída. Não poderíamos afirmar, então, que a vitalidade da árvore imprime ao edifício uma existência e uma



Estampa 39: Mangueira da Misericórdia

⁹¹ Aqui, vale lembrar que este espetáculo das árvores não é em vão. Elas perdem a sua folhagem justamente para economizar energia no período do inverno (Clément, 2023, p. 37).

temporalidade próprias, cíclica, vegetal – em contraste com o tempo (mais) perene da construção?

Como propõe Tsing (2021, p. 278), “aprender a perceber os ritmos e as temporalidades dos outros seres é condição para imaginar mundos mais habitáveis”. Essa leitura pode ser ampliada também em torno da noção contemporânea de “arquitetura interespécie”, que concebe os edifícios como ecossistemas relacionais, nos quais humanos e não-humanos compartilham a agência do espaço. A mangueira do Coatí é mais do que um elemento de projeto: ela transforma continuamente o ambiente, modula a luz natural, reorganiza os fluxos do vento e da chuva.

No mais, como nos lembra Anna Tsing (2023, p. 34), uma árvore não é um sujeito isolado, mas um ser eminentemente relacional – hospedeira de musgos, insetos, bactérias, pássaros e inúmeras outras formas de vida. A mangueira do Coatí, *Mangifera indica L.*, espécie frondosa de origem asiática aclimatada no Brasil, especialmente no Nordeste, é conhecida por sua resistência e por sua capacidade de criar microclimas de sombra, umidade e biodiversidade. Sua presença, lida por essa chave, deixa de ser circunstancial para tornar-se uma força de enunciação do espaço.

Assim, a lógica intrínseca do controle do projeto é subvertida: ao acolher a árvore como sua força propulsora, Lina Bo ensaia uma outra ética do construir que se realiza, de um lado pela escuta sempre muito atenta das (pre)existências que se reafirmam enquanto existência e, por outro lado, por uma impermanência que insiste em romper uma forma que se quer fixar. O restaurante do Coatí pode ser compreendido, nesse sentido, como uma arquitetura-floresta: espaço (multiplamente) habitável cujo gesto arquitetônico se curva àquilo que vive.

Esse gesto ressoa com as cosmologias afro-brasileiras, em especial à visão de mundo iorubá, com a qual Lina teve contato já em sua primeira estadia em Salvador. Nessa perspectiva, as árvores seriam morada dos orixás, elos entre a terra e o céu: verdadeiros pilares cósmicos. Como nos revela Roger Bastide (1978), o *Ôpó-îrun-óún-àiyé* – eixo que liga os mundos: imanência e transcendência – é

frequentemente simbolizado por uma árvore. O flamboyant e a mangueira do Coatí poderiam, assim, ser lidos como mediações entre planos de existência. Como sublinha o autor, a árvore, para as religiões afrobaianas é um “suporte tecnológico sobrenatural”, indicando territórios transitórios entre a vida e a morte ou entre a morte e a renovação da vida. Raul Lody também nos ajuda a compreender os significados de uma árvore no interior dessa cosmologia:

A árvore simbolizada, o tronco ereto e viril – membro fecundante da terra e do céu, elo, cordão umbilical entre o *orum* e o *aiê*, na concepção restrita yorubá –, marca espaços públicos dos Candomblés mais antigos e tradicionais. Alguns espaços privados são também sinalizados com o mastro, poste, tronco rememorizador da árvore geral e fundadora da vida. É o elo entre o céu e a terra (...) por onde vêm os orixás, voduns e inquices aos terreiros”. (Lody, 1995, p. 194)

Em um mito da tradição religiosa afro-brasileira recolhido por Bastide (1978, p. 65), uma árvore teria raízes que atravessariam o Atlântico, ligando África e Brasil – raízes pelas quais os orixás poderiam cruzar o oceano. A mangueira do Coatí, sob essa luz, pode ser compreendida também – além do “jardim planetário” e do “portal” – como elo transatlântico, corpo ritual, testemunho vivo de uma ancestralidade que insiste em ser presença.

A árvore, como veremos, esteve desde sempre presente como um recurso de projeto na obra de Lina Bo. Mas é curioso que justamente neste projeto (do Coatí), no território mesmo do candomblé, a árvore tenha ganhado tamanha expressividade. Não podemos esquecer, no entanto, que Bernard Rudofsky (1905-1988), a quem Lina em alguma medida referenciou a sua obra, como também exploraremos adiante, tenha realizado, junto com José Antonio Coderch (1913-1984), a casa *La Parra* (1969-1971) em Frigiliana, Málaga, na Espanha. Casa esta que também experimenta uma relação radical com uma árvore. Seus muros densos e brancos, interceptados pelos galhos da árvore através de pequenos rasgos quadrados, parecem hibridizar-se com ela, tal qual no Coatí (Estampa 40).

Em sua organicidade instável, presença vital e potência simbólica, a “**Grande Mangueira**” desloca o próprio sentido da arquitetura. Ao organizar o espaço, atravessar os tempos e mediar formas de vida, ela exige novas perguntas: onde termina o edifício e começa o organismo? Onde cessa o traço e irrompe o mundo

experimentado? Seria uma árvore a transmutar-se numa arquitetura ou uma arquitetura a transmutar-se numa árvore? Pensar arquitetura como árvore, ou como floresta, é pensá-la como sistema aberto, corpo poroso, gesto que se rende ao imprevisível. No Coatí, esse gesto funda uma aliança: com o que cresce, floresce e persiste apesar de tudo.

Afinal, a grande Mangueira foi criminosamente cortada, assim como o projeto da Ladeira da Misericórdia, como um todo, encontra-se em absoluto estado de abandono e “ruína”. Se pudéssemos perguntar àquela mangueira o que ela teria a dizer sobre seu corte – como propõe Cançado, em *O que diriam as árvores?* (2017) – talvez ela também nos contasse ter chorado⁹². Não fomos ensinados a escutar a sua dor, mas ela também é nossa, ainda que a vegetação insista em reviver – resiliente – tal como em outros projetos de Lina Bo, onde o gesto arquitetônico, mais uma vez, se curva àquilo que vive. E é a essas presenças persistentes que nos voltamos agora. Retornemos, então, a outro tempo: a Casa de Vidro, onde, em certa medida, tudo começou.



Estampa 40:
Fotos da casa La Parra à esquerda, em Frigiliana, Málaga, na Espanha de Bernard Rudofsky e José Antonio Coderch e do Restaurante do Coatí à direita

⁹² Como nos diria Davi Kopenawa em *A Queda do Céu* (2015): “Os brancos talvez não ouçam seus lamentos, mas ela (a floresta) sente dor, como os humanos. Suas grandes árvores gemem quando caem e ela chora de sofrimento quando é queimada” (Kopenawa in Kopenawa & Albert, 2015, p. 468).



Estampa 41: Restaurante do Coatí

A Casa de Vidro, a “casa na árvore que abriga árvores”

Se no Restaurante do Coatí a árvore irrompe no centro da obra como entidade viva, enredada nas temporalidades do mundo vegetal e nas cosmologias afro-brasileiras, na *Casa de Vidro* (1950–1951) a presença da “natureza” se manifesta de outros modos, como veremos – ainda que, ali também, a presença da árvore seja crucial para estruturar a configuração espacial da casa.

A seminal *Casa de Vidro* (Estampa 42), concluída em 1951 e desde então residência do casal Bardi⁹³ no bairro do Morumbi, em São Paulo, é amplamente conhecida por seu vocabulário moderno – sobretudo na porção frontal, que abriga o corpo social da casa. Um volume etéreo, horizontal, suspenso do solo por delgados pilares metálicos de apenas 17 cm de diâmetro, é inteiramente viabilizado por extensos panos de vidro. Embora muito distinta do projeto topográfico da *Casa do Chame-Chame* (1958), a *Casa de Vidro* também se estabelece a partir de uma relação com a topografia acidentada do terreno e se organiza em torno de um vazio central que acomodava uma árvore (pre)existente, no interior do espaço doméstico.



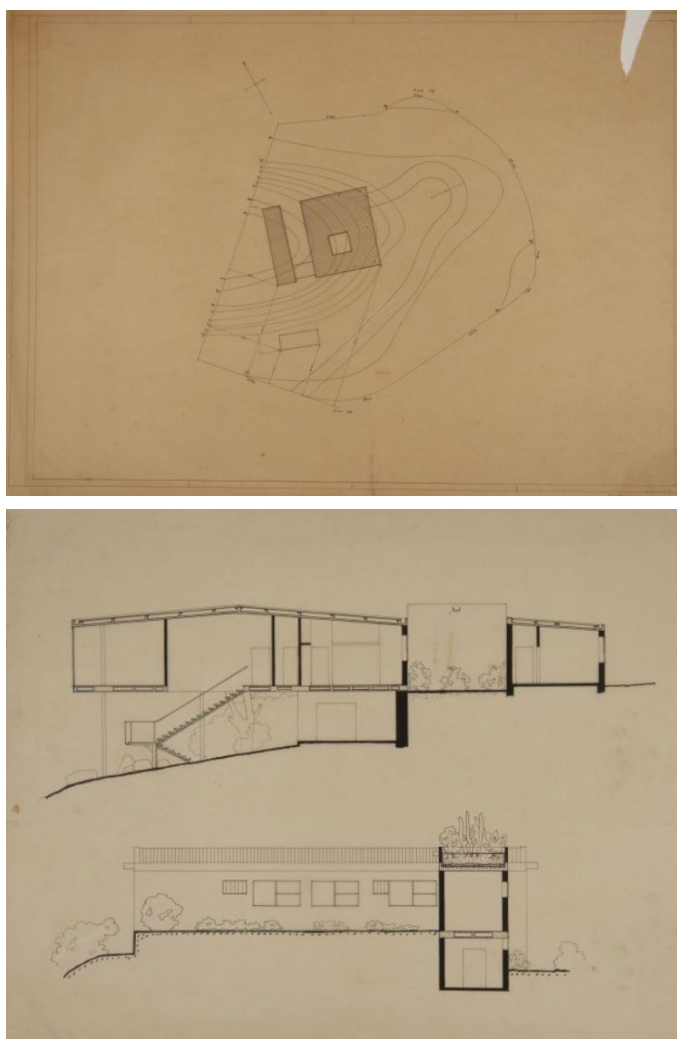
Estampa 42: Foto da Casa de Vidro

É verdade que a árvore então encontrada naquele ponto do lote já estava morta – mas seu tronco seco, com poucos galhos, permanecia fincado ali, dando as diretrizes de uma presença virtual que deveria ser preservada. Ela foi, no entanto,

⁹³ Desde o ano de sua inauguração até o final de suas vidas.

substituída por uma nova muda, cultivada no próprio jardim da casa e posteriormente transplantada para o local, como mostram algumas fotografias preservadas fisicamente no *Instituto Bardi – Casa de Vidro*.

Cabe ser dito que, muito embora suas mais famosas imagens mostrem somente o volume aéreo que contempla a parte social da casa se lançando sobre o aclive do terreno (Estampa 43, acima), o trecho posterior da casa que abriga a parte íntima e de serviço encontra-se absolutamente fincado ao solo, apresentando, neste trecho, para além de uma outra relação com o chão, um vocabulário bem menos arrojado e mais ligado à imagem da casa tradicional e ao quintal que acontece no mesmo nível: uma casa na frente e outra no verso – a demonstrar longitudinalmente aquela referida negociação entre um volume que tende à terra e outro que tende ao céu –, cuja diferença pode ser percebida através dos desenhos em corte (Estampa 43).



Estampa 43: Implantação da Casa de Vidro e Cortes longitudinal e transversal

Ainda em relação à topografia, devemos sublinhar que a implantação da casa buscou o trecho de maior declividade do terreno, onde o eixo das curvas de nível se comprime. Se, num primeiro momento a casa conquistava o horizonte da cidade através de sua área social, alguns desenhos preliminares da arquiteta já demonstram este volume anterior da casa suspenso – ao nível das copas das árvores – todo ele tomado e envolvido por uma densa vegetação.

Um croqui da arquiteta (Estampa 44) representa o interior da sala na presença do próprio casal Bardi sentado junto à lareira. Ele evidencia um espaço rarefeito ocupado por um mobiliário esparso e por objetos soltos que parecem pertencer à sua coleção particular, mas, nos revela, com nitidez, a importância dos elementos vegetais, sobretudo das árvores, na própria configuração do ambiente da casa. No desenho, um galho da árvore (pre)existente – que delinea o pátio a rasgar o volume principal da casa – surge em primeiro plano, adentrando o espaço junto ao teto da sala. A paisagem exterior, por sua vez, conformada por uma robusta



Estampa 44: Croqui de Lina Bo do interior da sala da Casa de Vidro e fotos da casa em dois tempos.

vegetação e por algumas pedras do terreno, invade de modo efetivo o espaço interior da casa. Não à toa o pano de vidro que media essa relação sequer é representado neste desenho. Como se sua presença fosse mesmo dispensável.

É interessante destacar que, mesmo nos desenhos iniciais da ainda embrionária *Casa de Vidro* (Estampa 45), quando sua forma encontrava plena aderência com o chão numa organização tentacular, Lina já manifestava o seu desejo de uma “arquitetura integrada à natureza”, como mostra o título de seus esboços iniciais. A partir deles, podemos perceber, ainda que através de uma resolução formal totalmente diferente daquela encontrada na solução definitiva da casa⁹⁴, algumas premissas que irão permanecer: a cobertura vegetada, a relação com a água e as árvores que atravessam e estruturam o espaço doméstico.



Estampa 45: Estudos de Lina Bo para a Casa de Vidro

A solução definitiva da Casa de Vidro – que se eleva para permitir que as dinâmicas do espaço vegetal (pre)existente estruturem o volume suspenso – guarda certa afinidade com o gesto do MASP, onde, no entanto, é o espaço urbano que adentra. Sua forma geometrizada, marcada por poucas inflexões, gravita sobre o terreno como se a casa fosse uma continuidade do bosque – como evidencia a cobertura de concreto, que acompanha o percurso das águas da chuva até uma gárgula, também de concreto, que gentilmente as conduz a um pequeno lago artificial escavado à direita da casa.

⁹⁴ É possível observar, através dos desenhos, um processo de investigação formal-espacial que percorreu muitas soluções até chegar à proposta definitiva.

Ainda que se tratasse de um artifício arquitetônico – e, neste caso, de linhas precisas de lajes, pilares, esquadrias etc. – a casa já procurava estabelecer uma mediação radical entre o meio dito “natural” e o espaço doméstico (Estampa 46) que não deixa de ser uma arquitetura-floresta. Segundo as próprias palavras de Lina: “o problema era criar um ambiente fisicamente’ abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade”. (Bo in Grinover & Rubino, 2009, p. 80).



Estampa 46: Fotos da Casa de Vidro a partir do jardim

Parece que, nesta casa, inaugura-se mesmo a exploração de uma cosmologia própria – uma “arquitetura de plantas”, onde “a vida humana já não é mais central”, mas se estabelece na relação com o jardim-floresta (Colomina, Beatriz & Wigley, *Habitat*, p. 68). Trata-se de uma cosmologia na qual a casa se transforma em um observatório através do qual os céus e os pássaros anunciam se vai chover ou fazer sol, a sonoridade da mata se faz presente, assim como o movimento do

vento e das águas. Uma verdadeira “fábrica de paisagens” (Clément, 2023, p. 28) que adentra radicalmente a espacialidade da casa, obrigando seus moradores a deixar o “espírito desarmado e o corpo exposto”, mesmo que ela possa representar “perigo”, como vimos:

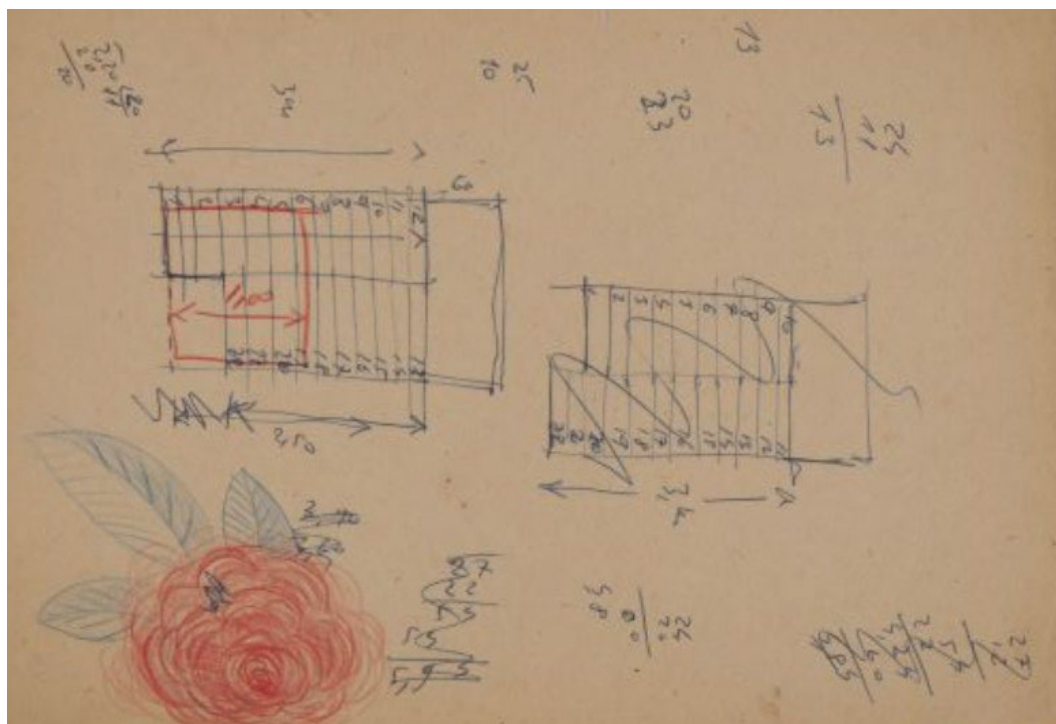
Dentro dele (do jardim), o cerco existencial desaparece, e já não se trata de saber aonde ir nem por quais costumes orientar gestos e olhares; não se trata de ajuste a uma pretensa modernidade. É inútil tentar impressionar os pássaros com qualquer performance orientada por um espírito de competição. No jardim, basta ser, e isso requer silêncio.

O silêncio a que me refiro não diz respeito ao espaço do recinto – sujeito por natureza ao discreto alarido dos animais –, mas àquele que é preciso buscar dentro de si, desfazendo-se, um a um, dos saberes supérfluos, como se faz com as roupas que não usamos mais. O estar no jardim pressupõe o espírito desarmado e corpo exposto. Só então é possível atrever-se a sonhar. O jardim autoriza o desarmamento; engana-se quem entre em um jardim carregado de certezas, pois ainda que ele seja “botânico”, pontilhado de placas eruditas, não é a ciência que ele nos pede que apreciemos com devoção, mas o incrível projeto de facilitar-nos o acesso ao que é vivo pela via científica, rapidamente abandonada pelo esplendor de uma flor se abrindo, do voo de uma mamangaba, da romaria das formigas, do plangente grito do pica-pau-preto ou, subitamente, de luz de verão incidindo em uma planta e fazendo surgir das sombras da mata, desconhecida e, portanto, nova. (Clément, 2023, p. 27)

Não à toa a casa não tem guarda-corpos e sentimos o balançar da escada ao ascendermos através de seus degraus de granito que podem ser pensados como as pétalas de uma flor, como sugere o estudo de Lina (Estampa 47). É a própria Lina quem afirma que no projeto para a *Casa de Vidro* “**não foram procurados efeitos decorativos ou de composição**”, mas, uma “**extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos**” e que “**menor interferência**”⁹⁵ pudessem exercer em relação a ela (Bo in Grinover & Rubino, 2009, p. 79). Silvana Rubino, ecoando estas palavras de Lina nos diz: “(n)o caso da Casa de Vidro, a natureza não é um motivo, uma fonte de inspiração, como se pode dizer do *art-nouveau*; pelo contrário, é um confronto e um desafio.” (*Lina and Nature*, in de Léon, 2022) É a própria Lina quem aprofunda essa concepção no texto publicado na revista *Habitat* sobre a casa:

⁹⁵ O texto original *Residência no Morumbi* foi publicado na revista *Habitat* n.10 [jan.-mar], no ano de 1953. [p. 31-40].

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “externo”. (Bo, *Habitat*, 1953)



Estampa 47: Estudo de Lina Bo para a escada da Casa de Vidro

É curioso pensar que, no pequeno artigo – ao que tudo indica escrito por Lina Bo – *Um Museu em estilo floreal em São Paulo?*, publicado na primeira edição da revista *Habitat*, lançada em 1950, a arquiteta contesta a controversa demolição de um antigo casarão paulistano, destacando o interesse pelo “estilo floreal”⁹⁶. Argumentando em favor da preservação do palacete, Lina sugere que ele poderia ser adquirido pela prefeitura e transformado em museu. Merece destaque, nesse artigo, o modo pelo qual a arquiteta – antes mesmo de realizar por exemplo o projeto da *Casa de Vidro* propõe, ainda que textualmente, um alargamento das fronteiras entre a natureza e a casa. Uma casa que seria, ela mesma, uma casa-flor (Estampa 48):

⁹⁶ Ainda que ela mesma afirmasse, com frequência, não se interessar por expressões estilísticas ou mimetismos, como veremos no capítulo a seguir.

Esta casa parece tirada de um desses álbuns que davam, aos jovens criadores do começo do século, a ocasião, durante horas, de percorrer um itinerário ondulante traçado por cipós entrelaçados, em torno de papoulas inventadas por botânicos renovadores. Vãos e gestos amplos sobre as paredes, portas e janelas, vãos e gestos amplos em torno a flores, homenageando a estas e à liberdade de nobilitá-las, e as melhorar. Desde o tempo da folha de acanto, a arquitetura sempre tomou em consideração a flor, até o parêntesis do barroco, para descansar na concha, uma exceção que confirma a regra. Também a flor, expulsa da parede e da decoração, entra na arquitetura – e desta vez como um príncipe – sob a forma de jardim, alargando a fronteira entre a natureza e a casa. (*Habitat* n. 1, Um Museu do estilo floreal em São Paulo? 1950)



Estampa 48: Um Museu em estilo floreal em São Paulo?

Mais instigante ainda é pensar a Casa de Vidro como a “casa na árvore que abriga árvores” – como sugerem Colomina e Wigley (*Habitat: Lina Bo Bardi*, p. 67) – uma espécie de arquitetura “transespécie” que, de fato, descentraliza o humano enquanto sujeito do espaço.

Quando Lina projetou sua famosa casa de vidro – suspensa na floresta, como uma casa na árvore – ela desenhou cada inseto, cada planta e cada animal que vive no local com a mesma precisão que desenha o edifício; para ela, eles fazem parte do edifício. Se toda arquitetura tem como objetivo manter os insetos afastados, Lina Bo abraça uma arquitetura transespécie onde os insetos não são os inimigos, mas sim membros preciosos e inteligentes da

comunidade, e os humanos são apenas seus convidados temporários. A alteridade de Lina Bo mostra que ela representa o outro humano.” (Colomina, *Afterword: Trans-species architecture*, in de León, 2022, p. 255)

Essa leitura radical que desloca os humanos da centralidade do projeto nos permite compreender a Casa de Vidro não apenas como uma residência, mas como um organismo compartilhado entre espécies no qual se dá a convivência entre diferentes formas de vida. O desenho, com a anotação “**insetos vistos no Morumby**” (Estampa 49) parece mesmo reafirmar que esta casa tenha sido concebida para abrigar uma comunidade multiespécie. Mas, como sabemos, o terreno do loteamento do Morumbi (Estampa 50) havia sido uma antiga fazenda de chá⁹⁷ e, portanto, não abrigava somente aquela “**‘reserva’ de mata brasileira, cheia de bichos selvagens**” (Bo in Ferraz, 2018, p. 78) que habitava o imaginário de Lina Bo:

A casa Bardi foi a primeira casa que se construiu no “Jardim Morumby”, quando o bairro ainda tinha este nome (antiga Fazenda de Chá Muller Carioba). Era uma grande “reserva” de Mata Brasileira, cheia de bichos selvagens: jaguatiricas, tatus, veadinhos, preás, sariguis, preguiças... Era também uma reserva de pássaros, aparecendo durante o dia almas de gato, peiticas, sabiás-laranjeira e sabiás-pretos, anús, bem-te-vis, anhambus, juritis, seriemas e à noite [sic]: curiambós, caborés, corujas e outras aves noturnas. Muitos sapos e gias cantavam à noite. Havia também belíssimas cobras e muitas cigarras. (Bo in Ferraz, 2018, p. 78)



Estampa 49:
Desenho de Lina
Bo, “Insetos no
Morumby”

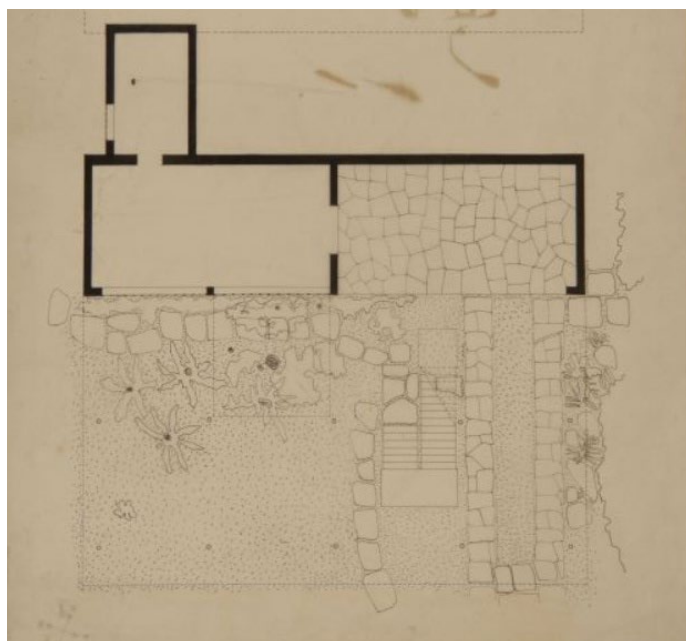
⁹⁷ Antiga Fazenda de Chá Muller Carioba.

Como pudemos observar em fotos tiradas nos primeiros anos da *Casa de Vidro*, o terreno encontrado apresentava uma vegetação ainda rasteira e rarefeita. A floresta que hoje envolve a casa foi, em grande parte, imaginada e viabilizada pela própria Lina – assim como as espécies que compõem esse ecossistema. A casa e seu entorno conformam, portanto, uma paisagem que é, ao mesmo tempo, “natural” e “artificial”.



Estampa 50: Loteamento do Morumbi

No terreno da Casa de Vidro, não há canteiros – tudo é jardim. As espécies, em sua maioria tropicais, distribuem-se sem arranjos formais pré-definidos,



**Estampa 51:
Planta de piso Casa de
Vidro**

compondo um emaranhado vegetal que evoca a ideia de uma floresta virgem – com sua variedade infinita de formas, sombras, texturas e cheiros – que não

deixam de remeter, de algum modo, aos jardins pitorescos românticos que faziam parte do repertório de Lina, como veremos. Aqui, no entanto, eles assumem a condição da exuberância e do furor da Mata Atlântica.

Como se vê no desenho de piso (Estampa 51), não é a paisagem construída que delimita a vegetação – ao contrário, o piso vegetado toma conta de tudo. Apenas as áreas de circulação são delineadas por pedras naturais irregulares, entre as quais o mato insiste em irromper. Os muros de contenção (Estampa 52), que permitem os cortes pontuais do terreno para acessos de pedestres e veículos, também foram pensados organicamente para serem colonizados por pedras, plantas daninhas⁹⁸ e musgos, como parte da arquitetura viva que se deseja ali instaurar.



Estampa 52: Muro de contenção da Casa de Vidro

⁹⁸ A imagem das ervas daninhas como ocupantes espontâneas dos interstícios urbanos – “rebeldes à flor da epiderme” que desafia os regimes de ordenação do espaço – é mobilizada com força poética e política no *Manifesto de uma erva daninha*, de Anai G. Vera Britos (2022). Falando desde a perspectiva de uma planta urbana, a autora-erva denuncia a violência estética e social imposta pelos modelos de urbanização hegemônicos, nos quais a vegetação espontânea é percebida como incômoda, indesejada ou marginal. Em tom insurgente, as ervas narram sua existência como

Não por acaso, uma jornalista da *Folha da Manhã* sintetizou magistralmente a casa ao descrevê-la como feita “em argamassa, ferro, cristal, tijolo e clorofila – sobretudo clorofila” (Silveira, 1953, p. 6). Ora, esta casa que parece ter sido concebida, desde sempre, para ser envolvida por uma densa vegetação – e que tem em sua paisagem viva um de seus pontos fundamentais – não poderia ser também pensada como uma arquitetura-floresta?

Talvez a questão que se imponha, agora, seja pensar essa arquitetura-floresta como parte de um sistema mais amplo de espaços verdes no tecido urbano – uma rede que se fia, transescalarmente, com outros jardins, quintais, parques e reservas florestais, em tempos e espaços múltiplos. Segundo Lina, a ideia desses quintais reside justamente na possibilidade de uma dignidade cívica compartilhada – uma costura entre o ambiente doméstico e o espaço público. Ideia que, no entanto, vai se esvaindo diante da ausência de políticas públicas e da incapacidade de se pensar a cidade a partir de um desenho ambiental:

Hoje a casa representa, com seu resto da antiga mata brasileira, uma lembrança poética daquilo que podia ter sido uma grande ‘reserva’, o grande Parque da Cidade, com suas plantas valiosas e seus bichos, com a pequena capelinha (mal restaurada e que podia hoje se recuperar), com seu Real Parque, residências alegres de pessoas humildes e pobres, mas proprietários das casinhas simples e de alegres quintais, exemplo de conjunto popular que denuncia as atuais soluções do problema habitacional, e a dramática ausência de um Plano Diretor na cidade de São Paulo. (Bo in Ferraz, 2018, p. 81)

A Casa do Chame-Chame, um “fortinho à beira mar”

Apesar das diferenças substanciais entre a *Casa do Chame-Chame* (Salvador, 1958) e a *Casa de Vidro*, ambas incorporam – cada uma à sua maneira – a paisagem como matéria de projeto. Se, na Casa de Vidro, a “natureza” se materializa no interior da floresta em que a casa repousa – articulada a uma estrutura leve e transparente que se suspende entre as árvores –, no *Chame-Chame*, ela se faz solo e topografia,

resistência: “nossa vegetabilidade espontânea é realmente surpreendente. Simplesmente conquistamos qualquer espaço vago com um mínimo de recursos disponíveis”. Se, como sugere Tsing (2019), “as ruínas não são o fim da história”, as ervas daninhas nos lembram que os escombros do progresso também podem ser germe de mundos outros – jardins insurgentes que irrompem até mesmo através das superfícies mais duras.

tornando-se parte indissociável da própria construção, como nos primeiros esboços da casa do Morumbi. Trata-se, em ambos os casos, de arquiteturas que recusam o gesto impositivo: enquanto uma se eleva para flutuar sobre o terreno, estabelecendo na suspensão uma relação sutil com a massa aérea das copas, a outra se inscreve nas curvas de nível, imiscuindo-se no relevo através de paredes sólidas e curvas.

A *Casa do Chame-Chame* (Estampa 53) – tragicamente apagada pela especulação imobiliária que avançou sobre a cidade nas décadas que sucederam a sua construção – foi implantada em um terreno de esquina, o lote nº 179⁹⁹, no então recém-planejado loteamento “Jardim Salvador”¹⁰⁰, entre as ruas Ari Barroso e Plínio Moscoso. A região, hoje conhecida como Jardim Apipema, localiza-se próxima à antiga favela do Chame-Chame, um território de urbanização precária e traçado orgânico, que abrigava, entre becos e ladeiras, diversas casas de candomblé – espaços de resistência da religiosidade das culturas afro-brasileiras.



Estampa 53: Fotografia da Casa do Chame-Chame

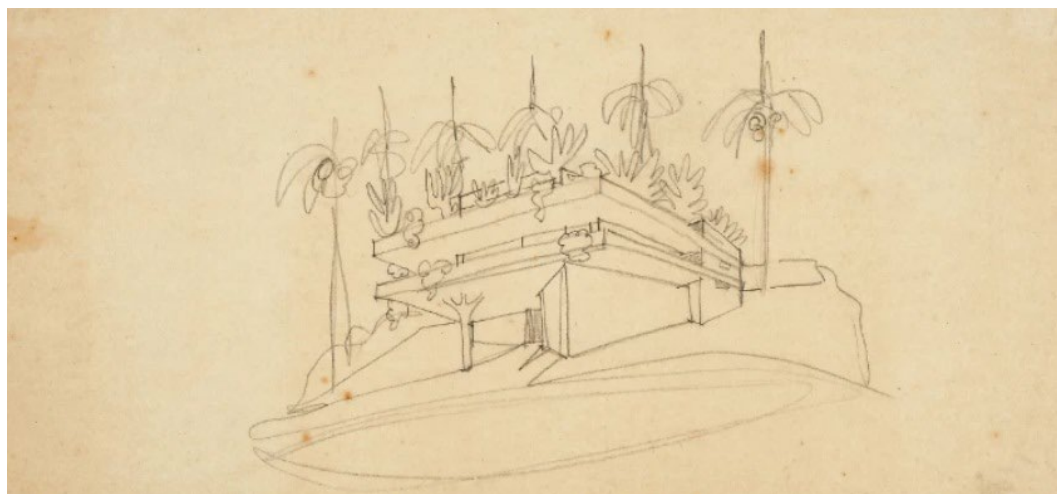
Ainda no início dos anos 1950, essa paisagem começava a ser pressionada pela implementação de um novo loteamento, reflexo da expansão urbana em direção ao sul da capital. Voltado para a classe média-alta, o projeto urbanístico inspirava-

⁹⁹ (IBCV, doc. 038ARQd0004)

¹⁰⁰ (IBCV, doc. 038ARQd0001)

se no ideário das cidades-jardim: baixa densidade, ruas sinuosas adaptadas à topografia e uma suposta integração com a “natureza”. Contudo, sob essa aparente organicidade, inscrevia-se uma operação de segregação, na qual a valorização da paisagem se sobrepunha à exclusão silenciosa dos modos de vida populares que ali resistiam.

O terreno livre de qualquer edificação revela um aclave de aproximadamente 8m, da rua para o seu interior, que será preservado no projeto de Lina Bo. Aliás, como dissemos, neste projeto do *Chame-Chame* a topografia, ela mesma, dará as diretrizes fundamentais do desenho definitivo da casa. Se os primeiros esboços da casa (Estampa 54) revelam uma volumetria prismática localizada no núcleo do lote – cuja robustez e horizontalidade dos peitoris projetados fazem lembrar algumas casas de Frank Lloyd Wright¹⁰¹ (1867-1959) – ainda em forte contraste com a superfície em talude do terreno, a solução final remete, segundo a própria Lina, a um “zigurate” (Bo *in* Ferraz, 2018): um conjunto de muros curvilíneos – inteiramente acomodado nas curvas naturais do solo que, desde a rua, delimita um percurso ascendente e espiralado que alcança a casa.



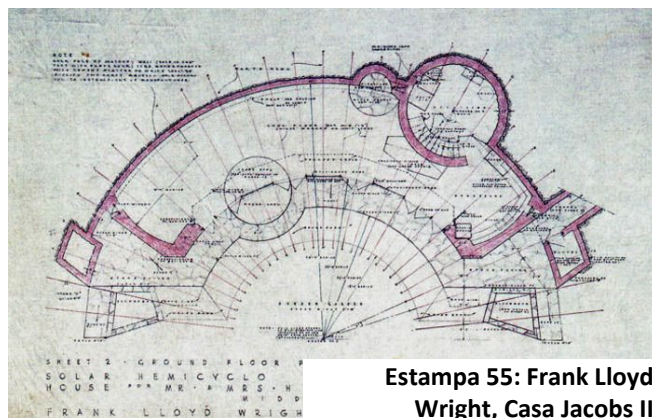
Estampa 54: Perspectiva da Casa do Chame-Chame, desenho de Lina Bo

Assim, o contorno sinuoso dos muros exteriores da casa – que demarca tanto o limite do lote em relação à rua, quanto concilia os distintos níveis no interior do

¹⁰¹ A *Fallingwater* (1939) é um destes exemplos dos corpos horizontais – estabelecidos a partir do volume pronunciado do guarda-corpo de alvenaria.

terreno – vai gradualmente conquistando o espaço doméstico, culminando em sua própria geometria, uma geometria que também não tem arestas. A escada que estrutura transversalmente o espaço interior da casa é um exemplo de como esses contornos adossados adentram o volume com expressividade, como se terreno e casa tivessem sido fundidos.

O caráter “estereotômico” (Frampton, 1990) os muros curvilíneos da *Casa do Chame-Chame* – que favorece o peso, a massa e uma articulação direta com o solo – diferencia-se substancialmente da solução formal-espacial adotada na parte frontal da *Casa de Vidro* ou mesmo na *Casa Valéria Cirrel* (1958-1964), que, como veremos, guarda algumas relações com esta casa. Por essas razões, muitos autores associam o *Chame-Chame* à *Casa Jacobs II* (Middleton, Wisconsin, 1946–1948) (Estampa 55), também de Frank Lloyd Wright¹⁰², citada por Lina Bo em *CPETA*, numa foto ilustrativa. De fato, a implantação desta casa de Wright também responde de maneira sensível à geografia e à topografia do terreno, conforme ele mesmo sinaliza, mas a forma semicircular desta residência nos remete mais precisamente a outros projetos de Lina: o anexo “*La Torracia*” (1964), o



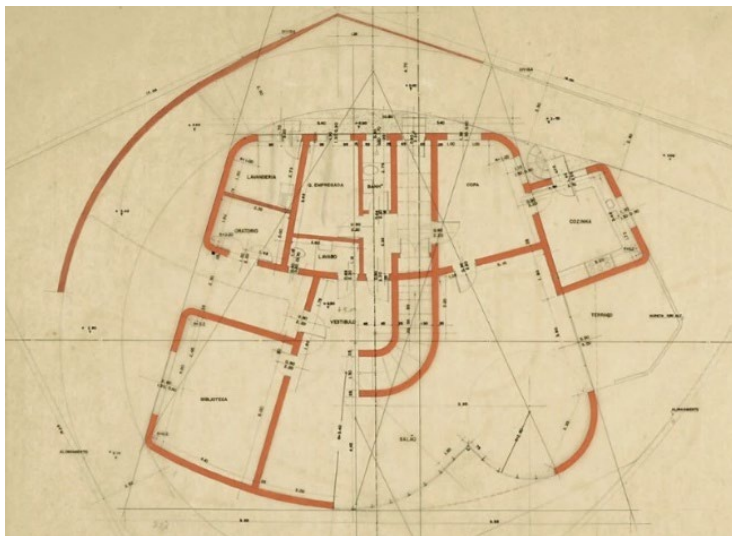
Estampa 55: Frank Lloyd Wright, Casa Jacobs II



¹⁰² Também chamada de *Solar Hemicycle*, a Casa Jacobs II possui planta semicircular encravada em um talude de terra, de modo a favorecer a eficiência energética – enormes janelas curvas ao sul e massa térmica ao fundo. Wright explorou nesta casa, pela primeira vez, a forma circular, incorporando luz solar e proteção contra os ventos por meio de terraços e bermas. O projeto deu origem a outras experiências circulares, como a *Meyer House* (Michigan, 1948), a *Laurent House* (Illinois, 1949) e a *Pearce House* (Califórnia, 1950).

Restaurante do Coatí e *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* são alguns desses exemplos.

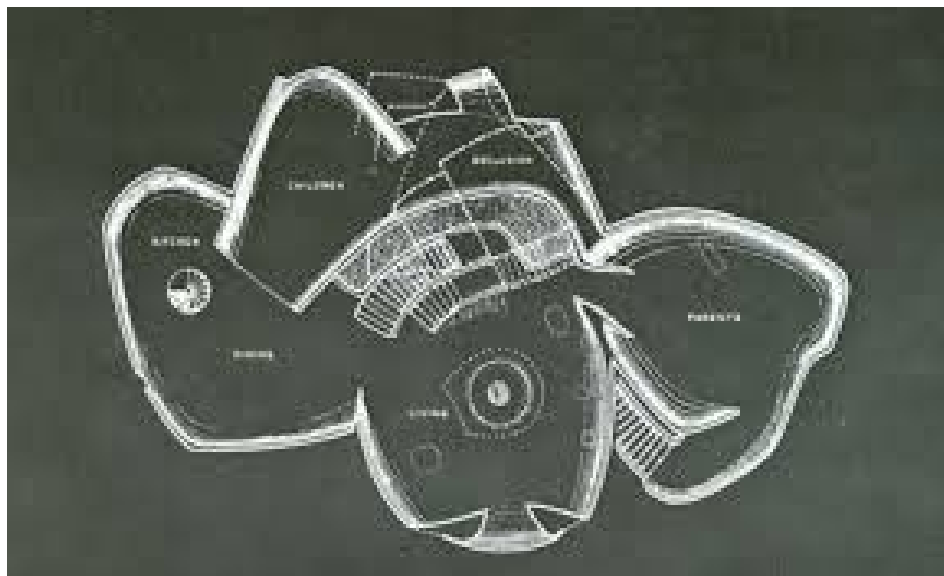
A planta baixa da *Casa do Chame-Chame* (Estampa 56), por outro lado, deriva de uma geometria retangular que é levemente flexionada e acomodada no terreno. Pequenas torções a partir do retângulo, arestas adossadas e um desenho de níveis no solo – como que em pétalas de uma flor – são o que garantem à casa uma suposta “organicidade”. Nesse sentido, vale destacar que se percebem aqui aproximações mais significativas com a *Endless House* (1947–1961), de Frederick Kiesler (1890–1965) (Estampa 57), especialmente no que tange ao uso de contornos fluidos e do desenho em movimento na planta baixa – embora, em elevação, as soluções espaciais sejam bastante distintas. Diferentemente das referências mais recorrentes apontadas por diversos autores – como a *Jacobs II* – o que se nota é uma convergência na busca por uma geometria livre e por uma continuidade espacial ininterrupta, em consonância com os conceitos de “connectivity” e “correality” defendidos por Kiesler¹⁰³.



Estampa 56: Planta baixa da Casa do Chame-Chame, desenho de Lina Bo

¹⁰³ Kiesler, arquiteto, cenógrafo, artista e filósofo, começou a explorar o espaço arquitetônico “infinito” em 1922 e continuou a desenvolver esse tema ao longo de toda a sua carreira. A *Endless House*, de forma biomórfica, representa sua visão de um espaço habitacional contínuo, de forma livre e centrado no ser humano, que sintetiza pintura, escultura, arquitetura e ambiente. Projetada em oposição direta aos cômodos estáticos e retangulares das caixas estereis que começavam a dominar a arquitetura moderna nos anos 1950, essa casa, segundo ele, deveria ser “infinita como o corpo humano – não há começo nem fim.” Kiesler via essa forma uterina como relacionada à anatomia feminina; outros a interpretam como um ovo ou até mesmo como um coração humano, com os diferentes cômodos funcionando como câmaras aórticas.

Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1529>, acessado em 11|06|2025.



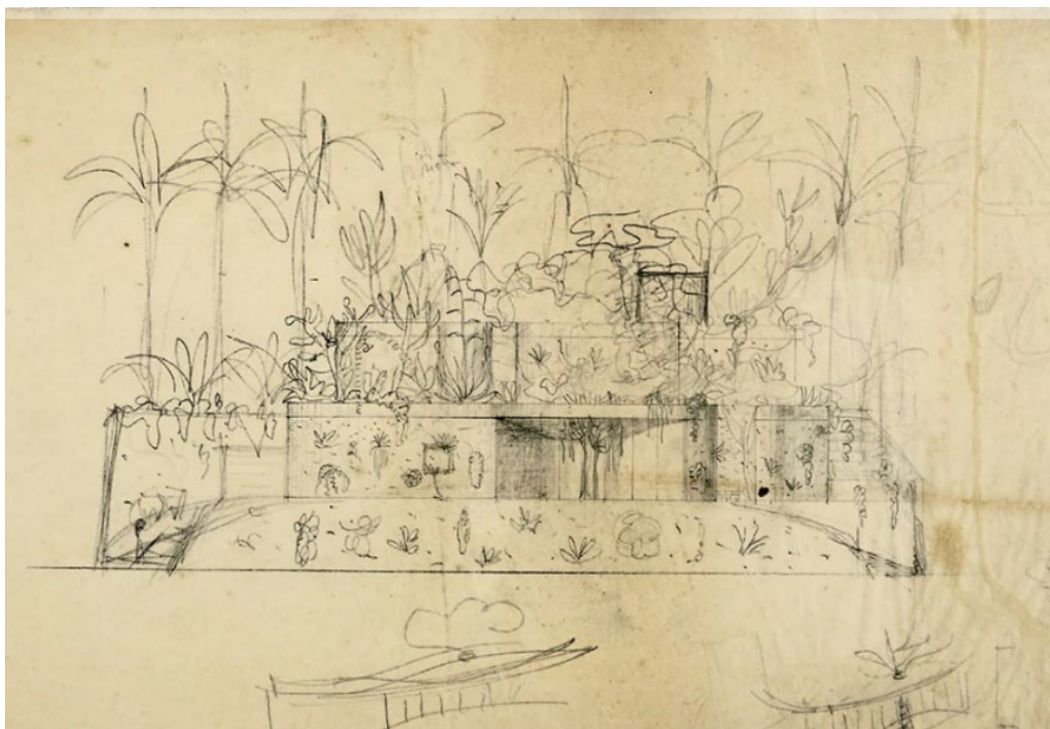
Estampa 57: Planta baixa *Endless House* de Frederick Kiesler

As marcações horizontais na fachada da *Casa do Chame-Chame*, como os guarda-corpos em alvenaria e massa, que remetem às casas de Wright, como já apontado – dão lugar, na versão final, a uma superfície contínua e sinuosa que emerge do solo e passa a ser interrompida apenas pelo plano da platibanda-marquise. Este elemento se projeta para envolver, na porção frontal da casa, uma jaqueira centenária existente no terreno. A árvore, em conjunto com a vegetação frondosa que viria a tomar todo o lote, acaba por envolver integralmente a casa (Estampa 58). Trata-se, aliás, de um aspecto fundamental evidenciado pela evolução dos desenhos: a incorporação progressiva e radical da jaqueira ao corpo do projeto, uma vez que os primeiros croquis ainda a apresentavam separada do volume edificado.

Vale a pena sublinhar que toda a superfície que conforma o muro-casa como “**um fortinho à beira mar**” (Bo in Ferraz, 2018), será intencionalmente tomada por uma vegetação trepadeira. No volume da casa propriamente dito (embora seja difícil delimitá-lo), pedrinhas e conchas, assim como “uma série de cacos de objetos quebrados” (Bierrembach, Ana Carolina, 2010) foram encrustados ao longo de toda a fachada opaca – que é interrompida somente por vãos pontuais de vidro e caixilharia de madeira pintada de branco – como que índices de um mundo “natural”, um recurso que Lina Bo utilizou na *Casa Valéria Cirell* (1958) e, também, nos jardins da *Casa de Vidro*, depois de seu contato com o arquiteto catalão Antoni

Gaudí (1852- 1926). Olívia de Oliveira vai além, ao descrever estas incrustações que marcam a superfície da casa, dizendo-nos que elas não se tratam – somente – de um recurso estético, mas também, de um procedimento ético-político que será insistente na obra da arquiteta:

Seguindo esses mimetismos, o muro exterior da casa é recoberto de seixos e vegetação, mas também de conchinhas, de restos de brinquedos e bonecas, cacos de cerâmica, fundo de garrafa, de objetos considerados inúteis. Esses flutuam na massa de cimento do muro da casa como objetos perdidos no fundo do oceano ou nas profundezas de nossa memória. Como em uma narração Lina Bo Bardi evoca a vida e o passado desse lugar. A singularidade dessa casa descarrila-a da linha de montagem e põe em manifesto a industrialização massificante vivida no Brasil no final da década de 1950. Um trabalho que se realiza na escassez, um trabalho subversivo enquanto subverte nosso modo habitual de ver as coisas. Um trabalho que golpeia a ordem do dia, remando contra a maré da ideia de desenvolvimento. (Oliveira, 2014, p. 56)



Estampa 58: Fachada da Casa do Chame-Chame, desenho de Lina Bo

A *Casa Valéria Cirell* (1958) foi projetada e construída quase simultaneamente à *Casa do Chame-Chame*, e apenas sete anos após a Casa de Vidro, para uma amiga de Lina Bo. Localizada no bairro do Morumbi, muito próxima à casa do casal, a residência e seu anexo “*La Torraccia*” (1964) demonstram que a atitude projetual engendrada no *Chame-Chame* não se tratava de um recurso estilístico circunstancial, associado a um território periférico em relação aos grandes centros

urbanos do Sudeste, mas sim de um deslocamento entre “tradição” e “modernidade” manejado por Lina – muitas vezes operado no interior de uma mesma obra. Um gesto que se radicalizaria, sobretudo, a partir de seu contato com a cultura baiana. Vale lembrar que tanto a *Casa do Chame-Chame* quanto a *Casa Valéria Cirell* foram construídas durante a primeira estada de Lina em Salvador.

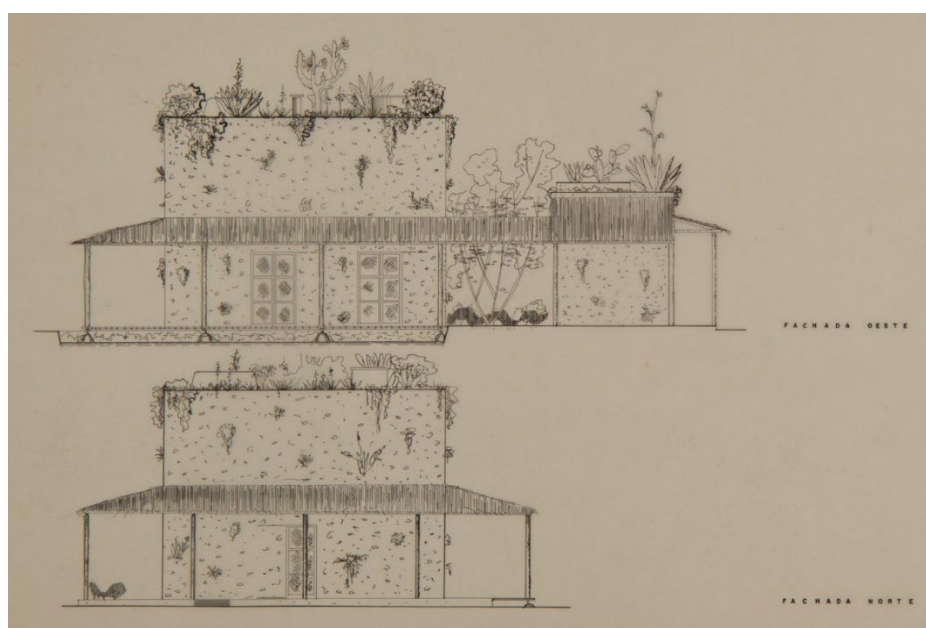
Com isso, não propomos pensar a *Casa Valéria Cirell* (Estampa 59) e a *Casa do Chame-Chame* em oposição à *Casa de Vidro*, mas em diálogo com ela. O longo processo de concepção do *MASP*, iniciado apenas um ano antes da elaboração dessas duas casas, é ele mesmo um exemplo dessa negociação entre uma arquitetura fincada à terra – como se vê no embasamento que se acomoda ao desnível do terreno, praticamente imperceptível para quem acessa o edifício pela Avenida Paulista – e um volume prismático que se projeta no ar por meio dos pórticos longitudinais do museu. Preferimos imaginar, tal como propõe Olívia de Oliveira, que a cortina de vidro da residência da arquiteta corresponde mais a um dispositivo de aproximação entre “arquitetura” e “natureza”, afeito à ideia de “parede-paisagem” – que deixa a floresta entrar – do que à noção de “transparência” que revelaria a casa de dentro para fora, amplamente mobilizada pela arquitetura moderna.



Estampa 59: Foto da Casa Valéria Cirell

Se a Casa de Vidro experimenta uma relação vertiginosa entre “arquitetura” e “natureza”, sobretudo a partir da suspensão da casa e da mediação estabelecida pela desmaterialidade do vidro, a casa *Casa Valéria Cirell* maneja, por outro lado – e pela primeira vez –, um vocabulário construtivo muito diferente daquele que Lina já havia experimentado. Ali, a relação com o universo “natural” se amplia, de outro modo: a partir da materialidade espessa e “vegetal” da casa, em sua relação direta com um entorno extremamente vegetado e com o chão, tal como se vê na parte posterior da casa do casal Bardi.

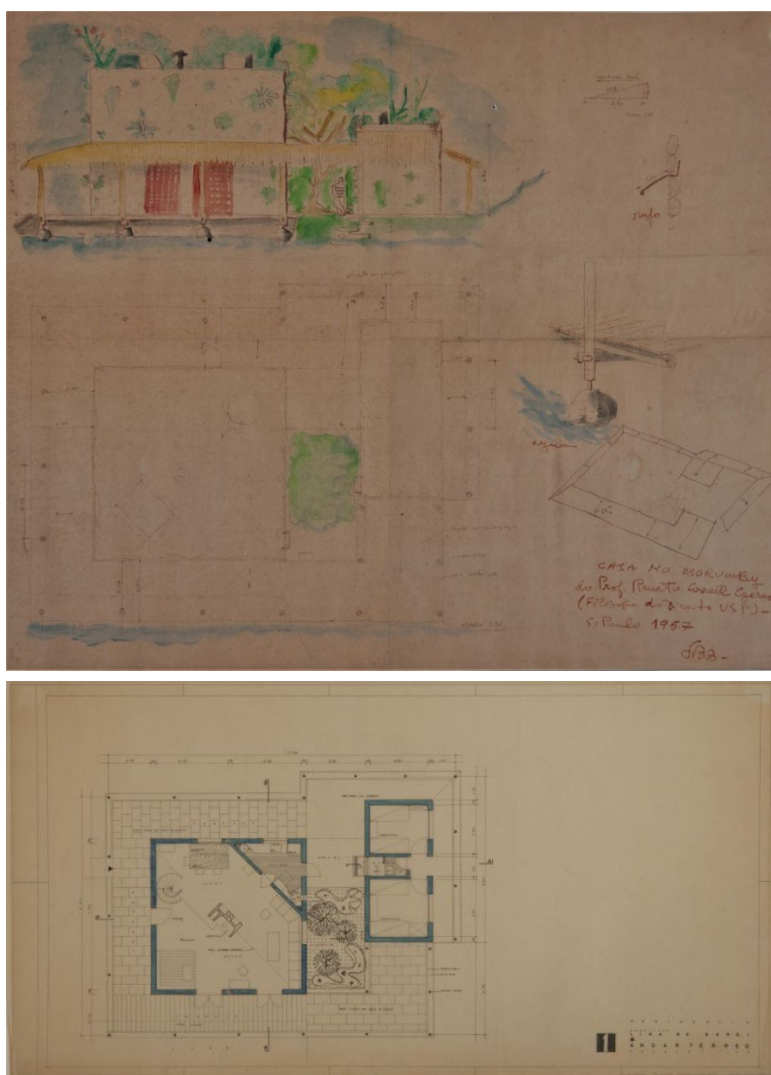
A solução definitiva da casa se estabelece a partir de dois pequenos volumes prismáticos – um quadrado e outro retangular – interceptados por uma cobertura avarandada de sapé¹⁰⁴, que conforma um pátio (com uma árvore) entre os dois corpos. A utilização de técnicas construtivas tradicionais é uma marca distintiva deste projeto. A casa é estruturada por troncos rústicos de madeira, em contraste com o sistema de pilares e vigas de concreto armado da *Casa do Chame-Chame* e com a estrutura metálica da *Casa de Vidro*. Suas fachadas utilizam o mesmo sistema de alvenaria de tijolos cerâmicos, mas são revestidas por uma combinação de materiais minerais e vegetais – “pedras, cacos de cerâmica e plantas” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 117) – sistema testado pela primeira vez nesta casa (Estampa 60).



Estampa 60: Casa Valéria Cirell, Elevações, desenho de Lina Bo

¹⁰⁴ Que foi posteriormente trocada por telhas cerâmicas.

Na *Casa Valéria Cirell* nota-se também uma articulação entre partes apoiadas diretamente no terreno e elementos parcialmente suspensos – ainda que, neste caso, de modo muito mais sutil que na *Casa de Vidro*. Se os primeiros estudos mostram uma solução totalmente vinculada ao chão, próxima à ideia de um “fortinho”, tal qual no Chame-Chame, a casa construída eleva a varanda frontal da casa em assoalho de madeira, no encontro com a piscina, revelando uma espécie de sapata aflorada – em concreto irregular, como uma pedra bruta – sobre a qual estão apoiados os troncos de madeira que estruturam a casa¹⁰⁵ (Estampa 61).



Estampa 61: Casa Valéria Cirell, Planta de piso, elevação e detalhes e Planta baixa, desenhos de Lina Bo

¹⁰⁵ Essa solução das sapatas é muito próxima ao sistema expositivo pensado para *Bahia no Ibirapuera* (1959). Hoje, essas sapatas foram regularizadas num volume prismático e revestidas com a mesma cerâmica que cobre a piscina.

A casa principal, um quadrado perfeito, que experimenta em seu interior uma rotação que torna a diagonal um elemento espacial estruturador da casa¹⁰⁶, é composta por poucos cômodos – sala, cozinha, quarto e banheiro – que se organizam em torno da escada e da lareira que, interceptados pela diagonal, também colaboram em grande medida para a sua organização espacial, toda ela triangularizada pela rotação.

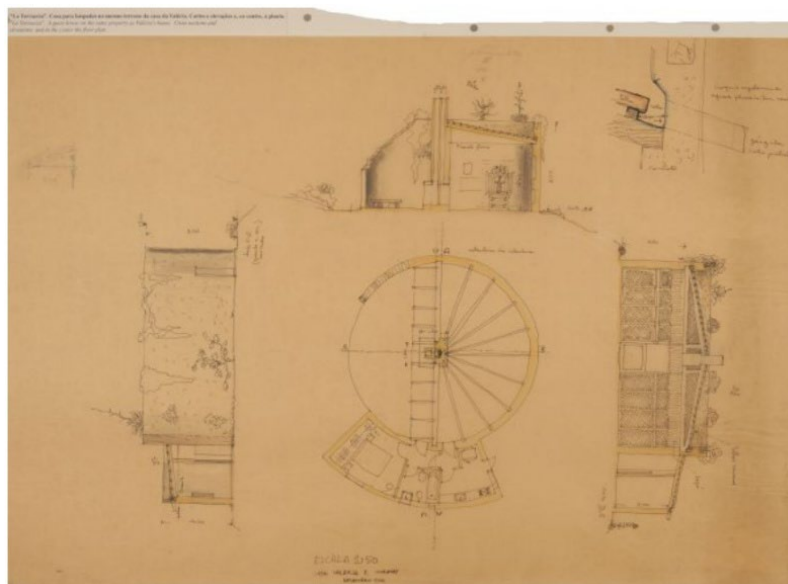
Já o anexo, “*La Torracia*” (Estampa 62), uma pequena casa para hóspedes, apresenta uma planta circular em cujo centro encontra-se a lareira: “(e)strutura central da casa” (Bo in Ferraz, 2018, p. 120) que acolhe também o ponto mais alto de um telhado radial. Por fora, essa cobertura é encerrada por uma platibanda; por dentro, por um revestimento cerâmico. O corpo circular da casa – que abriga um espaço indeterminado ao redor da lareira – é justaposto por um pequeno volume que acompanha a configuração circular, onde são encontrados um pequeno quarto, um banheiro e uma cozinha. A materialidade do anexo acompanha as escolhas da casa principal: fachada vegetada, calha-jardineira, “telhas romanas”, elementos em muxarabi sem caixilharia de vidro e sapé em partes da cobertura. Como explica a própria Lina:

O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a “prisão”, e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz às necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer. (Bo in Ferraz, 2018, p. 120)

Essa recusa à “aventura sem fantasia”, mencionada por Lina, ajuda a iluminar o sentido profundo dos experimentos arquitetônicos desenvolvidos nesse momento – situadas em meio à primeira “encruzilhada de Salvador”. Ao contrário de uma adesão formal à organicidade ou ao “vernáculo”, trata-se aqui de um gesto crítico que busca restituir vínculos entre o habitar, a natureza e a memória. Por isso, *La Torracia* e a *Casa Valéria Cirell*, tal como a *Casa do Chame-Chame* articulam uma

¹⁰⁶ Como veremos no Projeto de Camurupim.

sensibilidade que não se limita a opor “moderno” e “tradicional”, mas propõem deslocamentos entre esses polos, em busca de um outro horizonte de projeto.



Estampa 62: Casa Valéria Cirell, Cortes, detalhes, elevação, estrutura da cobertura, desenho de Lina Bo

Não por acaso, é possível apontar aproximações entre essas obras e algumas experiências contemporâneas no contexto europeu. *A House of the Future* (1956), projetada por Alison (1928–1993) e Peter Smithson (1923–2003), por exemplo, revela preocupações similares quanto ao habitar e à materialidade da casa. De modo mais amplo, toda uma geração de arquitetos – como Aldo van Eyck, Jaap Bakema, os próprios Smithson, Giancarlo De Carlo, José Antonio Coderch e Georges Candilis – desenvolvia, naquele momento, pesquisas voltadas para modos de vida vernáculos, entre eles indígenas e africanos (Montaner, 2001), estabelecendo interlocuções com temas que atravessam também o pensar-fazer de Lina Bo¹⁰⁷.

Esses arquitetos buscavam renovar as fontes de legitimidade do projeto a partir da observação das práticas cotidianas e da arquitetura popular, muitas vezes realizada sem arquitetos e enraizada em contextos locais. A valorização das culturas vernáculas e das formas orgânicas da “natureza” passou a operar como contraponto às promessas universalistas de um modernismo produtivista,

¹⁰⁷ Por isso, não surpreende que o “encontro” (quase virtual) entre Lina Bo e Aldo van Eyck seja hoje tão celebrado (Diegues, Isabel; Konijn, 2025).

centrado na metáfora da máquina. Essa inflexão se manifesta também nos desdobramentos finais do CIAM, especialmente no CIAM X (Dubrovnik, 1956), em que surgem noções como “coração da cidade”, “cluster” e “identidade”, sinalizando o aparecimento de uma sensibilidade mais situada, relacional e crítica (Montaner, 2001, p. 33–36)¹⁰⁸.

Essa mudança paradigmática – em que a metáfora da máquina cede lugar a formas vivas, orgânicas e implicadas com o lugar – ecoa, em muitos aspectos, as experimentações que Lina desenvolvia naquele mesmo período, a partir de sua primeira imersão na cultura baiana. Enraizada nas singularidades do território, Lina desenvolve nesses projetos um vocabulário que, longe de mimetizar formas populares, tenta produzir novas maneiras de existência – de convivência com o espaço, sobretudo vegetado, que escapam ao racionalismo moderno e à sua “arrogância suspeita”.

¹⁰⁸ É nesse contexto que se consolida o grupo conhecido como *Team X*, formado por jovens arquitetos como Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Georges Candilis e Giancarlo De Carlo. Inicialmente inseridos nos circuitos do próprio CIAM, esses arquitetos passaram a questionar os pressupostos funcionalistas do urbanismo moderno, propondo abordagens mais atentas às formas de vida e aos vínculos culturais que organizam o espaço. Como observa Montaner (2001), o *Team X* contesta um “planejamento urbano autoritário e fragmentado” e propõe a noção de *habitat* como estrutura relacional, substituindo o zonamento racionalista por uma concepção mais orgânica de cidade. O *Documento de Doorn* (1954), redigido por membros do grupo, já antecipava essa virada ao afirmar a necessidade de uma arquitetura comprometida com a realidade social e cultural dos lugares (Montaner, 2001, p. 41).

2.2 Ruínas (contra)colonizadas

As ruínas não são apenas aquilo que sobra. Elas são também o terreno fértil no qual formas de vida se reorganizam, resistem e, por vezes, florescem. (Tsing, 2019, p. 51)

153

A formulação de Anna Tsing sobre as “ruínas” não coincide, evidentemente, de todo, com a noção mobilizada por Lina Bo. Enquanto a antropóloga elabora uma perspectiva mais ampla e contemporânea sobre as “ruínas do capitalismo”, perguntando-se se ainda é possível “encontrar maneiras de habitar os escombros do progresso” (Tsing, 2019, p. 25), Lina constrói uma relação própria com a ruína (como veremos a seguir) – não apenas como categoria arquitetônica, mas como uma visão de mundo forjada no seu tempo e espaço. O que nos interessa, neste primeiro momento, no entanto, é pensar com ambas – Lina e Tsing – que, “mesmo quando não são desejadas, as ruínas podem ser lugares para o recomeço” (Tsing, 2019, p. 51). Nesse ponto, parece haver uma partilha de sentidos entre elas.

Para Tsing, “ruínas não são apenas símbolos de um mundo que desmoronou; são também habitats em que a vida, por vezes de forma improvável, persiste” (Tsing, 2019, p. 287). “Aprender a notar a vida nas ruínas”, escreve ela, “pode nos ajudar a imaginar futuros que não dependem das promessas modernas de crescimento infinito” (Tsing, 2019, p. 288), pois “a destruição promovida pelo capitalismo criou espaços arruinados. Mas as ruínas não são o fim da história” (p. 289). Ora, em um estado de colapso global, talvez não tenhamos muitas outras opções além de procurar vida entre os escombros (Tsing, Anna, 2019). Nesse sentido, Lina e Tsing parecem compartilhar, mesmo em registros distintos, a aposta em uma imaginação que emerge dos rastros, dos fragmentos, das ruínas – sobretudo quando se impõem situações adversas. É assim que se entende aqui a ruína também como possibilidade de devir permanente: de (re)composição, (re)siliência e (re)começo.

A obra *The Garden*, do fotógrafo vietnamita Pipo Nguyen-Duy (1962), talvez se aproxime dessas ruínas do progresso e do controle da civilização moderna às quais Tsing alude. A série consiste em grandes fotografias coloridas tiradas entre 2004 e 2011, em uma antiga fazenda de estufas no estado de Ohio, abandonada desde os

processos de desindustrialização iniciados na década de 1970. O artista registra diferentes estágios de ocupação e transformação de uma vegetação que (contra)coloniza as estruturas metálicas (pre)existentes da fazenda – um gesto de escuta visual diante dos modos como a natureza se reorganiza no interior das “ruínas do agronegócio” (Huyssen, 2014, p. 83). Em diálogo com a *land art* e com a fotografia pós-industrial, o ensaio – como observa Andreas Huyssen em *O jardim como ruína* (2014) – inscreve-se na tradição estética da ruína arquitetônica invadida pela natureza. Aquela mesma que retornará no pensar-fazer de Lina Bo.



Estampa 63: *The Garden*, Pipo Nguyen-Duy

É interessante observar que o próprio título da série tensiona dois sentidos de “jardim”: de um lado, uma “natureza” domesticada, disciplinada e produtiva, contida no interior das estufas; de outro, uma “natureza” indomada, que retorna e resiste entre os escombros de uma paisagem agrícola em franca decadência. Esse trabalho aproxima-se conceitualmente de outra obra do artista (concebida também em conjunto), intitulada *East of Eden*, que evoca a imagem do “Jardim do Éden” como paisagem pós-apocalíptica. Como ele mesmo afirma:

Como se fosse a partir da perspectiva de um cientista natural ou de um arqueólogo, venho me sentindo cada vez mais intrigado com a ideia de que essas estufas abandonadas possam se tornar, no futuro, uma relíquia de um Jardim do Éden construído pelo homem. Para além de servir como uma paisagem metafórica, espero que minhas imagens de *The Garden* funcionem também como documento de uma parte em desaparecimento da singularidade de Ohio. (Pipo Nguyen-Duy, *The Garden*, 2004-2011, em: <https://www.piponguyen-duy.com/copy-of-projects-2>)

A obra do fotógrafo vietnamita parece operar na mesma chave do conceito de “terceira paisagem” de Clément que “designa a totalidade dos espaços onde o ser humano abandona a evolução da paisagem à ação da própria natureza” (Hallé, Clément, Letourneaux, 2023, p. 123). Aliás, o Parque Henri Matisse (Lille, França, 1995), idealizado pelo próprio autor do conceito é um exemplo paradigmático da teoria desse “jardim em movimento”. Localizado no bairro de *Euralille*, junto à estação *Lille-Europe*, o parque foi concebido como um organismo em constante transformação, no qual a paisagem se (re)configura ao longo do tempo e das estações, prescindindo de desenhos formais rígidos, estabelecidos previamente.

Seu elemento mais emblemático é a chamada *Ilha Derborence* (Estampa 64), uma elevação artificial de cerca de 3.000m² e sete metros de altura, construída com a terra retirada da escavação da estação ferroviária vizinha e reforçada com concreto¹⁰⁹. Trata-se de um espaço inacessível ao público, concebido como uma espécie de refúgio ecológico, onde a vida se desenvolve sem interferência humana direta. “Não plantamos nada lá”, relata Clément. “Sabíamos que os pássaros e o

¹⁰⁹ Sua forma remete, de modo não acidental, à silhueta de uma ilha da Nova Zelândia, situada no ponto diametralmente oposto do planeta em relação a Lille, o que confere à ideia do jardim, uma dimensão “planetária”.

vento trariam as sementes. Em poucos anos, o topo deserto se cobriu de um emaranhado verde de árvores e arbustos” (Clément, 2019).

Como observa o próprio autor, a plataforma elevada atua como um espaço de regeneração “espontânea”, onde só atuam os ventos, as sementes, os pássaros, a chuva e o sol. Somente um jardineiro tem acesso ao local, duas vezes por ano, não para intervir, mas para observar, inventariar, escutar. Ao experimentar um projeto que é ele mesmo uma “terceira paisagem”, Clément desloca radicalmente o sentido tradicional do jardim: não se trata mais de ordenar, controlar ou desenhar a paisagem, mas de criar condições para que a vida aconteça, para que os processos naturais (re)encontrem sua própria expressão. A “ilha”, assim, parece operar como uma artificialização máxima da ideia de ruína: um espaço construído para ser (re)ocupado e “(contra)colonizado” (dos Santos, 2023) pelo mundo “natural”.



Estampa 64: Parque Henri Matisse, Gilles Clément

Ao observar (ou propor) a vida se reorganizando a partir dos rastros, das ruínas, Nguyen-Duy e Clément parecem registrar – como Tsing – a inversão da lógica colonial de dominação do território, mobilizando a ideia de uma “(contra)colonização” como possibilidade de um mundo por vir. Aqui, precisamos fazer um aparte para esclarecer que a ideia de “contracolonização”, como uma espécie de “antídoto”, retoma a formulação de Antonio Bispo dos Santos (2023):

O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida

indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto para ele próprio. (dos Santos, 2023, p. 58-59)

Em *Inclusions: Aesthetics of the Capitalocene* (2023), o curador e teórico francês Nicolas Bourriaud também propõe uma reflexão estética e filosófica sobre a arte contemporânea em meio às transformações ecológicas, políticas e epistêmicas da atualidade, pontuando, como Tsing, que essa devastação decorre de um modo de produção específico: o capitalismo global. Por isso, adota o termo “Capitaloceno” – no lugar de “Antropoceno” – para destacar que a crise ecológica não resulta da humanidade em geral, mas de um modelo histórico particular de desenvolvimento.

Bourriaud parte da constatação de que vivemos uma crise não apenas filosófica, mas também das formas, e propõe que a arte contemporânea seja compreendida como um campo de resistência simbólica e de recomposição sensível diante da destruição cultural e ambiental promovida pelo capital. Nesse contexto, introduz o conceito de “inclusões” como figura operatória: não apenas como gesto político, mas como possibilidade estética. A arte, segundo ele, passa a operar por acoplamentos, justaposições, sobrevivências e enxertos – reunindo elementos de diferentes tempos, lugares e espécies, assumindo a impureza e a interdependência como princípios formais e éticos.

Nesse mesmo horizonte de contaminações e insurgências simbióticas, Tsing chama atenção para o trabalho da antropóloga Bettina Stoetzer, que atua em chave análoga ao explorar as “diversidades contaminadas” inscritas nas ruínas urbanas da Berlim contemporânea. Segundo Tsing, “os destroços de prédios desmoronados após a Segunda Guerra Mundial criaram ‘ecologias dos destroços’ no coração da cidade; novas ervas brotaram das ruínas da guerra” (Tsing, 2019, p. 25). Em *Ruderal City* (2022), Stoetzer traça relações entre pessoas, plantas e animais que constroem suas vidas entre os escombros do nacionalismo e do capitalismo europeus. Para isso, mobiliza o conceito de “ruderal” – termo oriundo da ecologia, que designa formas de vida que crescem em ambientes inóspitos,

como entulhos, trilhos de trem e fendas nas calçadas – para teorizar Berlim como uma “cidade ruderal”.

No mais, a partir da observação de espaços como jardins, florestas, parques e campos de ruínas, a antropóloga revela como desigualdades raciais, de classe e de gênero moldam as disputas sobre os usos e os saberes da natureza urbana. Por meio de uma etnografia urbana que envolve jardineiros, botânicos, migrantes, refugiados, agentes públicos e entusiastas da “natureza”, ela compõe uma “paisagem” (lembrando Tsing) das ecologias do pós-guerra berlinense, revelando futuros emergentes nas margens das metrópoles europeias.

É curioso pensar que esse conceito – “ruderal” – jamais tenha sido usado por Lina Bo, mas que sua obra, de certo modo, o incorpore por outras vias. Em seus projetos, a “natureza” não apenas emerge de fendas, mas estas fendas são provocadas, antecipadas e incorporadas. As fissuras deixam de ser casuais e tornam-se cavidades intencionais – como as que se abrem sobre os muros e, também, nos pisos das suas arquiteturas-jardim – por onde o mato pode deliberadamente irromper. Essa presença vegetal indisciplinada, que cresce entre pisos, brechas, vazios e calhas-jardineiras, reaparece como princípio de projeto, mais próximo da lógica de uma coexistência (indeterminada) entre “arquitetura” e “natureza” que remontam novamente à ideia ecológica e política do “manifesto de uma erva daninha” (Britos, Anai G., 2022).

Devemos recordar, por outro lado, que Lina Bo nasceu em Roma, crescendo imersa em uma paisagem na qual o passado em ruínas constituía o próprio tecido do presente. Ainda assim, é preciso – mesmo aqui – complexificar a ideia de “ruína”. Afinal, Lina também viveu os escombros das duas Grandes Guerras e do fascismo, de modo que não devemos acatar de forma acrítica o sentido unívoco da “ruína romântica”. O fato é que o detalhe dos contrafortes em ferro-cimento plissado que encerra o *Bar dos Três Arcos*, no *Conjunto da Misericórdia*, parece mesmo ter sido intuído ou ensaiado quando a arquiteta, ainda jovem, pintou as ruínas das *Termas de Trajano* (1930) (Estampa 65).



Estampa 65: *Terme di Traiano*, desenho de Lina Bo e foto da autora do Muro do Bar dos Três Arcos

Projetadas por Apollodoro de Damasco (50d.c.-130d.c) e construídas em 109 d.C. pelo imperador Trajano sobre os vestígios da *Domus Aurea* e das *Termas de Tito*, as *Termas de Trajano*¹¹⁰ constituíram o primeiro grande complexo termal de Roma. Seu projeto se distingue pelo caráter inovador: além das tradicionais salas termais (*natatio*, *frigidarium*, *tepidarium* e *calidarium*), o conjunto incluía uma ampla área ajardinada, cercada por pórticos e integrada a espaços voltados ao exercício físico, ao lazer e às atividades culturais, como as bibliotecas. O edifício foi implantado em eixo nordeste-sudoeste para potencializar a incidência solar, sobretudo sobre o *calidarium* – uma solução arquitetônica que demonstra a íntima relação entre clima, orientação e uso. A planta do conjunto foi posteriormente reconstruída com base em escavações realizadas na década de 1930, em fragmentos da *Forma Urbis Severiana* (mapa de mármore da Roma antiga) e, também, a partir de desenhos dos séculos XVI e XVII.

¹¹⁰ <https://www.turismoroma.it/en/places/colle-oppio-and-terme-di-traiano-park>, Acessado em 12|06|2025

Entre os fragmentos ainda preservados do complexo, destaca-se a estrutura em semicírculo da *exedra* sul (Estampa 66) – de grande escala – que integrava o recinto externo das termas e, hoje, configura a entrada da *Domus Aurea*. Essa curva monumental, ainda parcialmente de pé, evidencia a sofisticação tecnológica da arquitetura romana. É interessante notar, entretanto, como essa forma circular reaparece, com certa insistência, séculos depois, nas arquiteturas de Lina Bo. Seja em suas experimentações já citadas, seja nas casas circulares de Wright que apresenta em *CPETA*, ou ainda em outros exemplos históricos mobilizados nesta mesma publicação. Essa figura geométrica retorna, de muitas maneiras em Lina, como um gesto capaz de articular intenção espacial e concepção simbólica.



Estampa 66: Termas de Trajano

Voltamo-nos, então, à *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura (CPETA)*, texto fundamental para entrever como Lina Bo elabora uma noção própria de “romantismo”, que carrega consigo a ideia de um “limiar” entre “arquitetura” e “natureza”, como veremos. Mais do que uma categoria formal ou um conceito histórico, o “romantismo” para Lina pode ser pensado, grosso modo, como um operador metodológico que borra fronteiras e se aproxima de uma

sensibilidade que conjuga a pátina do tempo, o inacabamento e, ainda, uma concepção expandida de “natureza”. Esse gesto de mobilizar uma noção do passado para (re)pensar o presente – gesto que atravessa tanto sua visão de mundo quanto seu modo de conceber o projeto de arquitetura (que nunca se descola do pensamento da cidade e do meio ambiente) – aproxima-se da operação realizada, décadas mais tarde, por Iñaki Ábalos no *Atlas Píntoresco: Vol. I* (2005), em que o autor propõe uma releitura do *píntoresco* como categoria crítica do presente, ainda que o “presente” de ambos esteja separado por mais de meio século.

O “píntoresco” – não como estilo, mas como atitude crítica, no sentido dado por Iñaki Ábalos – é também uma forma de habitar a ambivalência entre “natureza” e “cultura”, mas igualmente entre o orgânico e o artificial, o regular e o irregular. Distingue-se tanto da ideia clássica de beleza – baseada na simetria e na ordem – quanto da ideia do sublime, associada às forças indomáveis da natureza. O *píntoresco* opera em um terreno intermediário, no qual a “natureza” é manipulada com certo grau de artifício, sem perder, no entanto, seu caráter dinâmico, múltiplo e imprevisível. Segundo Ábalos, “*el jardín píntoresco es un escenario de lo ambiguo, de lo fragmentado, donde la arquitectura aparece como un accidente o una reminiscencia*” (Ábalos, 2005, p. 35).

No *Atlas*, Ábalos mostra como essa categoria permitiu, historicamente, o surgimento de uma nova relação sensível com a paisagem, influenciando a pintura, o paisagismo e a arquitetura – especialmente os jardins ingleses, o romantismo arquitetônico e os projetos urbanos que incorporam a topografia, a vegetação e o tempo como elementos constitutivos. Mais do que nostalgia ou imagem idealizada, o *píntoresco* é (re)ativado como ferramenta contemporânea para lidar com questões ambientais e climáticas. Ábalos propõe que a arquitetura contemporânea possa valer-se dessa tradição ao se abrir para uma estética ecológica que valorize o lugar, a diversidade e o tempo, rompendo com a lógica do purismo formal e do controle excessivo. O *Atlas* propõe, assim, um olhar para o projeto que reintegra a arquitetura ao mundo vivido, com suas atmosferas, variações, camadas materiais e temporalidades.

A despeito da diferença de tempo que os separa, *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (CPETA, 1957, Estampa 67) também mobiliza o “romantismo” como chave metodológica para pensar o seu próprio presente. Trata-se da tese apresentada por Lina Bo ao concurso para a Cadeira de Teoria de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1957 – processo do qual não saiu aprovada, em uma seleção marcada por critérios bastante obtusos. CPETA será, possivelmente, a obra textual que mais densamente sintetiza a relação entre “natureza” e “arquitetura” formulada por Lina Bo, ao abordar – e desdobrar – os princípios fundamentais que estão na base de seu pensar-fazer. Mesmo antes de sua vertiginosa passagem pela Bahia, esse texto, eminentemente pedagógico e dirigido tanto aos estudantes quanto à banca avaliadora da FAU-USP, já explicita a visão crítica e ética de “projeto” e de “arquitetura” que atravessará toda a sua trajetória profissional.



Estampa 67: CPETA

Entre os fundamentos identificados nesta importante obra estão a atenção dada ao homem e suas necessidades reais, o desejo de realizar uma arquitetura coletiva com a colaboração ativa dos usuários, a economia de meios caracterizada pela simplicidade e pela inventividade, a inclinação pelo uso de materiais locais, mas também pelas inovações tecnológicas, o desinteresse pelos detalhes, o diálogo com a história, a memória, e as (pre)existências, a indissociável relação entre

arquitetura e urbanismo e, por fim, o respeito pelas condições ambientais e a relação entre “arquitetura” e “natureza”, que nos interessam agora, especialmente.

Em *CPETA*, Lina Bo define a atividade arquitetônica como “(...) uma arte que deve levar em séria consideração a terra em que se realiza – sendo pois importantes as emoções suscitadas em seus escritores e artistas (...)” (Bo, 1957, p. 5). Já no primeiro capítulo, intitulado *Problemas de teoria da arquitetura em Acerca de alguns tratados* (Bo, 1957, p. 7), a arquiteta recorre a uma citação do historiador britânico Geoffrey Scott (1885–1929), extraída de seu livro *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (1914), como forma de desdobrar criticamente as relações entre “humanidade” e “natureza”. Na passagem, Scott afirma:

Man as the savage first conceived him, man, as the mind of science still affirms, is not the centre of the world he lives in, but merely one of her myriad products, more conscious than the rest and more perplexed. A stranger on the indifferent Earth, he adapts himself slowly and painfully to inhuman nature, and at moments, not without peril, compels inhuman nature to his need. A spectacle surrounds him – sometimes splendid, often morose, uncouth and formidable. He may cower before it like the savage, study it impartially for what it is, like the man of science; it remain, in the end, as in the beginning, something alien and inhuman often destructive of his hopes. But a third way is open. He may construct, within the world as it is, a pattern of the world as he would have it. (Scott apud Bo, CPETA, p. 7)

O homem tal como o selvagem o concebeu inicialmente, o homem, como ainda afirma a mente da ciência, não é o centro do mundo em que vive, mas apenas uma miríade de seus inúmeros produtos, mais consciente do que o resto e, também, mais perplexo. Um estranho na Terra indiferente, ele se adapta lenta e dolorosamente à natureza desumana e, em alguns momentos, não sem perigo, compele a natureza desumana às suas necessidades. Um espetáculo o rodeia – às vezes esplêndido, muitas vezes sombrio, rude e formidável. Ele pode encolher-se diante dela como um selvagem, estudá-la imparcialmente pelo que ela é, como o homem da ciência; permanece, no final, como no início, algo estranho e desumano, muitas vezes destrutivo das suas esperanças. Mas uma terceira via está aberta. Ele pode construir, dentro do mundo tal como ele é, um padrão do mundo tal como ele o desejaria. (Scott apud Bo, CPETA, p. 7, tradução livre da autora)

Ao destacar essa citação logo no início de seu texto, Lina parece indicar que o ofício da arquitetura, para além da técnica e da construção, envolve a imaginação ativa de mundos possíveis – uma forma de mediação entre uma ainda “indiferente natureza” e o desejo humano de habitar. A “terceira via” proposta por Scott pode

ser lida, assim, como um prenúncio do gesto ético e estético que marcará a prática de Lina Bo: construir não apenas sobre a terra, mas com ela – em diálogo com suas forças, resistências, possibilidades e entraves.

Ainda que a obra de Geoffrey Scott seja marcada por valores humanistas – como sugere o próprio título – e, nesse sentido, ainda opere certa centralidade da humanidade e uma ideia exteriorizada de “natureza”, é significativo observar que tanto Scott quanto Lina parecem já intuir a necessidade de friccionar essa relação. É justamente por isso que Lina escolhe Scott para introduzir a questão: “encolher-se diante dela (da natureza) como um selvagem” ou “capturá-la pela via da ciência” não seriam caminhos recomendados por nenhum dos dois. Ao contrário, impunha-se a abertura de uma “terceira via”: “construir, dentro do mundo tal como ele é, um padrão do mundo tal como ele (o próprio mundo) o desejaria”.

Essa “terceira via”, que sugere não apenas uma aproximação entre o homem e seu meio, mas sobretudo um descentramento da humanidade, ainda que formulada de modo titubeante, parece atravessar de forma decisiva o pensamento de Lina – constituindo uma espécie de linha contínua que percorre todo o seu pensar-fazer. Não por acaso, aquilo que ela irá escrever um ano depois, no texto *Teoria e filosofia da arquitetura* (1958), ao discutir o papel do arquiteto, parece ecoar – e ao mesmo tempo ampliar – a lição aprendida com Scott:

Nesse ponto temos que definir a personalidade do arquiteto: o arquiteto é um operário qualificado que conhece seu ofício não só prática como teórica e historicamente e tem precisa consciência que a sua humanidade não é fim em si mesma, mas se compõe, além da própria individualidade, dos outros homens e da natureza. (Bo in Rubino & Grinover, 2009, p. 84)

Aqui, Lina afirma com mais clareza uma concepção de humanidade que começa a se compreender de modo relacional – constituída em meio a outros, humanos e não-humanos (aqui referidos como “natureza”) – e cuja prática projetual não se ancora na centralidade do sujeito moderno, mas no reconhecimento de uma ecologia ampliada, interdependente e situada. Trata-se, em outras palavras, de uma ética do projeto que antecipa, com notável singularidade, debates contemporâneos sobre “natureza” e “cultura” como uma agência partilhada.

Na sequência, ao tratar de *Conceitos e significações da arquitetura*, Lina retoma a questão: “(q)ue se quer significar com o termo Arquitetura?”, lançando novas pistas sobre um pensamento projetual que não apenas transcende a “*construção civil*” ou a “*arte do construir*”, mas também desafia a noção de uma ação exclusivamente humana:

(...) mas Arquitetura é quase implicitamente tudo o que é estrutura e representação, partindo da estrutura mesma das rochas, do esqueleto, da figura infinitesimal do átomo até a aparência das esferas que compõem o sistema planetário. O homem se esforçou, servindo-se dos meios que a própria natureza lhe oferecia, no sentido de modificá-la e reorganizá-la, criando pouco a pouco arquiteturas infinitesimais, que aperfeiçoando-se, foram instaurando, no mundo, novas arquiteturas, dede a pedra lascada até o satélite interplanetário, da caverna ao arranha-céu, do amuleto à Catedral. (Bo, *CPETA*, p. 10-11)

Depois disso, Lina tece uma dura crítica às arquiteturas cuja “*linguagem polimorfa*” conforma, em parte, a cidade. Chamando a atenção para o papel fundamental da teoria e da “*atitude crítica*” como antídotos contra os “*produtos medíocres de construtores que nunca imaginaram contradizer um cliente ignorante*” ou mesmo contra os “*simulacros*” arquitetônicos que “*remastigam*” estilos históricos – seja o colonial, o “*‘barroquinho’ português*”, o italiano, o gótico ou “*das ‘ordens’ vignelescas*”. É neste contexto que a arquiteta começa a enunciar, ainda que de modo incipiente, o importante papel da vegetação, sobretudo da “*exuberante vegetação brasileira*” (Bo, *CPETA*, p. 13) na conformação dos espaços públicos. Aqui, trata-se, no entanto, de uma “*natureza*” enquanto artifício corretivo – uma espécie de máscara estética capaz de mitigar, ao menos visualmente, os efeitos da má arquitetura, como afirma:

Nesses conjuntos residenciais que a natureza, repetimos, consegue sempre consertar e adaptar, as poucas belas residências construídas com o critério do “*morar pelo morar*” e não animadas pela vaidade de “*mostrar onde se mora*”. (Bo, *CPETA*, 1957, p. 14)

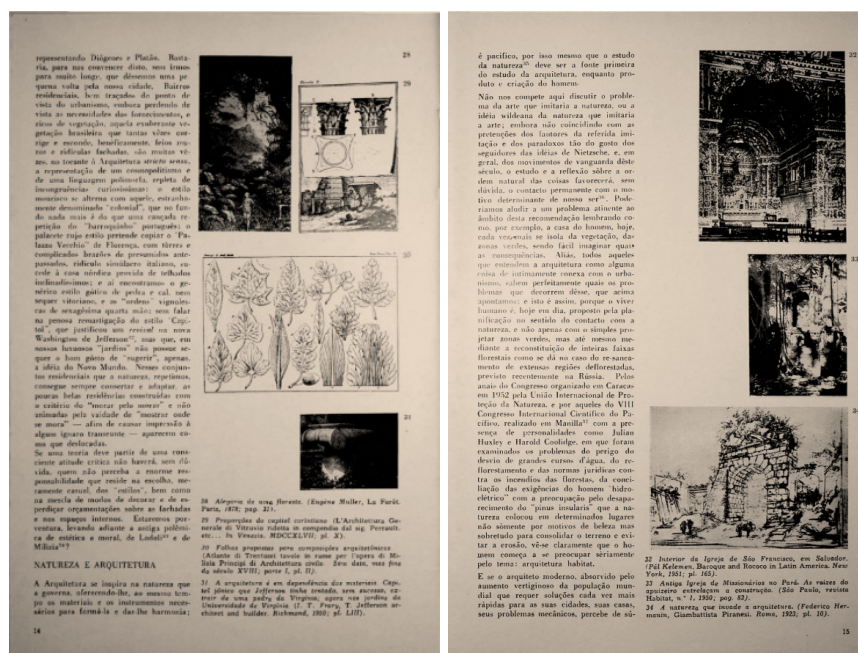
Mas a ideia de “*natureza*” mobilizada por Lina Bo começa a se aprofundar, no terceiro tópico dedicado, propriamente, ao problema *Natureza e arquitetura*, ainda no primeiro capítulo – *Problemas de teoria da arquitetura* –, que já se inicia demonstrando o quanto a disciplina da arquitetura é tributária da “*natureza*” enquanto fonte que lhe oferece “*os materiais e os instrumentos necessários*” e,

sobretudo, que o estudo da “natureza” “deve ser a fonte primeira do estudo da arquitetura”. Vamos à citação completa:

A Arquitetura se inspira na natureza que a governa, oferecendo-lhe ao mesmo tempo os materiais e os instrumentos necessários para formá-la e dar-lhe harmonia; é pacífico, por isso mesmo que o estudo da natureza* deve ser fonte primeira do estudo da arquitetura, enquanto produto e criação do homem. (Bo, CPETA, 1957, p. 14)

* Cfr.: “All judgement of Art is founded on the knowledge of Nature” (John Ruskin, *The Stone of Venice*. London, 1895; vol. III, pag. 54). Cfr. também William White, *The Principles of Art... in the Ruskin Museum*. London, 1895; p. 504 e segs. (Bo, CPETA, 1957, p. 78)

O conjunto de imagens (Estampa 68) reunido por Lina nesse trecho contribui para ilustrar a relação – ou melhor, os limiares – entre “natureza” e “arquitetura” que ela buscava acionar. Na primeira página (p. 14) encontra-se a pintura *Alegoria de uma floresta* (Eugène Muller, *La Forêt*. Paris, 1878, pag. 31); os desenhos intitulados *Proporções do capitel corintiano* (L'architettura Generale di Vitruvio ridotta in compendio dal sig. Perrault, etc... In Venezia, MDCCXLVII; pl. X); as *Folhas propostas para composições arquitetônicas* (Atlante di Trentasei tavole in rame pr l'opera di Milizia Principi di Architettura civile. Sem data, mas fins do século XVIII; parte I, pl. II); e, por fim, uma fotografia de um *Capitel Jônico* explicada através da seguinte nota: “A arquitetura é em dependência dos materiais. Capitel jônico que Jefferson tinha tentado, sem sucesso, extrair de uma pedra da Virgínia; agora nos jardins da Universidade de Virgínia (I. T. Frary, T. Jefferson architect and builder. Richmond, 1950; pl. LIII)”.



Estampa 68:
CPETA, p.14-15

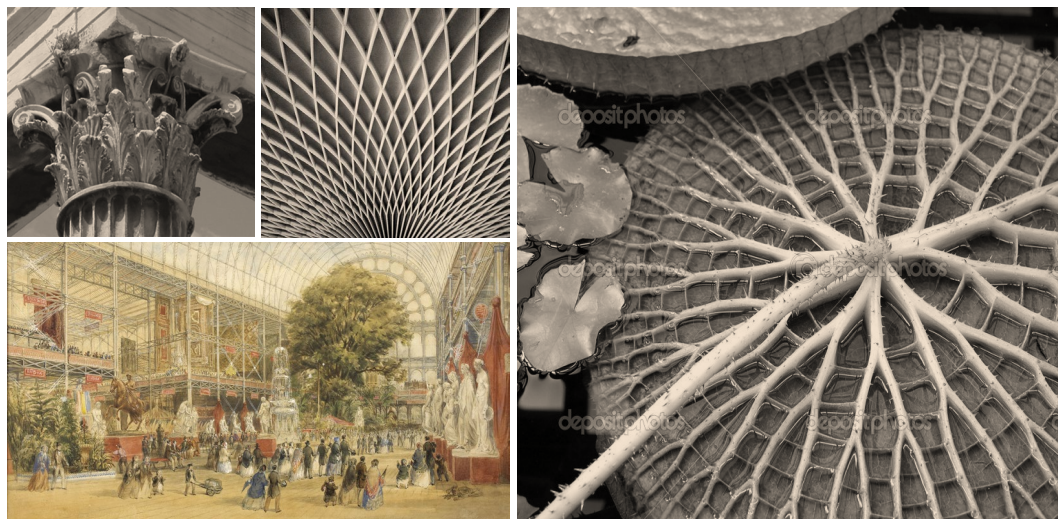
Na página seguinte (p. 15) se apresentam: o *Interior da Igreja de São Francisco, em Salvador* (Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, 1951; pl.165); a *Antiga Igreja de Missionários do Pará. As raízes do apuizeiro entrelaçam a construção* (São Paulo, revista *Habitat*, n.1, 1950; pag. 83); e, por último *A natureza que invade a arquitetura* (Federico Hermanin, Giambattista Piranesi. Roma, 1923; pl.10)¹¹¹.

Esse quadro geral de imagens, muito diverso em fontes, datas e questões que suscita, nos conduz a dois caminhos. O primeiro deles refere-se à ideia de mimetizar a “natureza” e o segundo nos conduz ao estabelecimento de um terreno híbrido constituído “entre natureza e arquitetura”, propriamente dito. Vamos por partes. Como demonstrado pela própria história da arte e da arquitetura, as experimentações miméticas entre as formas arquitetadas e as formas das plantas, a que Mancuso denomina “arquiplantas” (Estampa 69) em *Revolução das Plantas: um novo modelo para o futuro* (2019) ocorre desde pelo menos os egípcios que se utilizaram da estrutura do caule do papiro para conceber as colunas do *Templo de Luxor* (1400AC).

A seminal obra do *Palácio de Cristal*¹¹² (do século XIX), de Joseph Paxton (1803-1865) tem o sistema estrutural dos arcos das abóbodas definido a partir da observação das nervuras das folhas da *Victoria Amazônica*, popularmente conhecida como Vitória Régia que parece ter inspirado, ainda, o *Palácio dos Esportes de Roma* (1957) de Annibale Vitellozzi (1902-1990) e Pier Luigi Nervi (1891-1979). As famosas colunas coríntias (gregas) e suas folhas de acanto trazidas por Lina neste amplo quadro também aponta para esse caminho.

¹¹¹ Mantivemos os nomes das obras tal como foram escritas por Lina Bo por duas razões: eles mantêm a integralidade da informação que ela gostaria de transmitir, por um lado e, por outro, não encontramos todas as referências com os dados disponíveis.

¹¹² À título de curiosidade, embora o Palácio de Cristal tenha sido concebido para exibir as os fetiches do progresso e as maravilhas da indústria, com sua produção em larga escala de máquinas e ferramentas, ele também se baseia na tradição das estufas – aquelas mesmas que se transformam em “ruínas” com o fotógrafo vietnamita – de laranjas (Huyssen, 2014, p.88)



Estampa 69: “Arquiplantas”, coluna coríntia, Palácio de Cristal, Palácio dos esportes de Roma e Vitória Régia

Sabemos que, também Lina Bo, experimentou essas associações miméticas. Exemplarmente, os “**pilares-árvore**”¹¹³ – já abordados brevemente no capítulo anterior – foram um verdadeiro *leitmotiv* de sua obra. Eles aparecem não apenas no projeto para a Casa do Benin, mas também no Anhangabaú Tobogã (1981) e na proposta de renovação para o Teatro Politeama (1986). Ainda assim, paradoxalmente, Lina adverte sobre esse caminho, sugerindo que mais do que imitar a natureza – ou vê-la como reflexo da arte –, importa estudá-la e refletir sobre “**a ordem natural das coisas**”, favorecendo, assim, um contato mais essencial com “**o motivo de nosso ser**”:

Não nos compete aqui discutir o problema da arte que imitaria a natureza, ou a ideia wildeana¹¹⁴ da natureza que imitaria a arte; embora não coincidindo com os fautores da referida imitação e dos paradoxos tão do gosto dos seguidores das idéias de Nietzsche, e, em geral, dos movimentos de vanguarda dêste século, o estudo e a reflexão sôbre a ordem natural das coisas favorecerá, sem dúvida, o contato permanente com o motivo de nosso ser*. (Bo, *CPETA*, 1957, p. 15)

* Trata-se, evidentemente, da “natureza” entendida em seu sentido mais amplo, semelhante ao que lhe atribuído, por exemplo, por Woodbridge. A

¹¹³ Possivelmente, nestes casos, Lina Bo estivesse fazendo, também, uma referência aos pilares-luz de Vilanova Artigas (1915-1985) para a *Estação Rodoviária de Jaú* (São Paulo, 1973) ou mesmo ao Tridente de Exu, característico da cultura afro-baiana, afinal todos estes projetos foram posteriores a sua radical passagem pela Bahia. Também podemos pensar numa referência à arcada de pilares da cripta da capela no *Parque Guëll* 1900-1926), em Barcelona de Antoni Gaudí ou à escada do *Goetheanum* (1924-1928), ambos apresentados ainda em *CPETA* (p.40).

¹¹⁴ Numa referência a Oscar Wilde (1854-1900).

esse respeito veja-se Frederick J. E. Woodbridge, *Saggio Sulla Natura*, trad. Italiana de Francesco Tató. Milão, 1956; sobretudo o primeiro capítulo. (Bo in CPETA, 1957, p. 78)

Talvez, ao evocar o pilar como árvore, Lina não apenas deslocasse uma imagem da “natureza” para dentro da arquitetura, mas propusesse uma aliança material e imaginária com ela, como veremos adiante. Trata-se de um gesto especulativo que tensiona – simultaneamente – o impulso mimético e a recusa da literalidade – recorrente em seus projetos – nos quais formas orgânicas e estruturas inspiradas em elementos naturais surgem não como decalques formais, mas como sínteses de um processo de observação, escuta e tradução de mundos. Nesse sentido, é possível avançar um pouco mais, observando como Lina estabelece uma relação direta com Pier Luigi Nervi – recorrentemente citado em CPETA:

Não queremos, com isso, sugerir o conceito da "imitação da natureza", e sim, como acima dissemos, um sistema de certificação; nenhuma obra válida sai do âmbito das leis naturais, de forma que as nervuras das abóbadas românicas e góticas, as superfícies auto-resistentes dos últimos sistemas do concreto, são perfeitamente localizáveis, na natureza, nas nervuras das folhas, na curvatura das pétalas, nos cálices das flores; a este propósito poderíamos citar Nervi, que diz ser necessário ao arquiteto, na fase de intuição estática, "*avere creato spontanei e fecondi collegamenti tra il proprio spirito e le divine leggi della natura*" * e que sintetiza (sic), em nosso entender, a obra arquitetônica, nesta definição que, aos simplificadores e aos otimistas poderia parecer uma limitação. (Bo in CPETA, 1957, p. 62)

Como vimos no capítulo anterior, a própria Lina evoca essa analogia biomimética na solução adotada no Conjunto da Misericórdia (e demais projetos do Plano Geral). É a reinterpretação da nervura da folha de capim palmeira, retirada de seu jardim, que se torna o princípio construtivo adotado na peça em ferro-cimento. Nesse movimento, recupera-se duplamente a lição de Nervi, em primeiro lugar a sua tecnologia, em segundo, a sua “intuição estática”, capaz de “*avere creato spontanei e fecondi collegamenti tra il proprio spirito e le divine leggi della natura*”¹¹⁵ (Nervi *apud* Bo, 1957, p. 62) – ideia que, longe de restringir a criatividade, define, para Lina, os próprios fundamentos da invenção arquitetônica como ato em aliança com o mundo material.

¹¹⁵ “ter criado espontâneas e fecundas conexões entre o próprio espírito e as divinas leis da natureza.” (tradução livre da autora)

Também Frank Lloyd Wright é reiteradamente mobilizado em *CPETA* como exemplo de uma abordagem que defende que a arquitetura “**não deve sair dos limites da natureza**”. Nesse horizonte, trata-se, para o arquiteto, de adotar “**todas as soluções que se encerram nos limites da possibilidade real, no sentido mais corrente: estruturas realizáveis, organismos concebidos segundo uma ordem natural e não desejos estéreis baseados em pressupostos ideológico-literários**”. Como Lina recorda no próprio texto, Wright dedicava-se ao estudo da estrutura de uma flor, “**mas desejaríamos fosse interpretado num sentido vivo e real, e não com as sobre-estruturas, hoje na moda, do conceito, já um tanto literário, de ‘orgânico’**” (p. 62). Mais do que aderir a um conceito esvaziado de organicismo, o que está em jogo é compreender a organicidade¹¹⁶ como articulação viva entre forma, matéria, estrutura e contexto. Nesse sentido, é exemplar a passagem em que Wright recorre à imagem das flores – recorrentes nas tradições artísticas de diferentes culturas – para formular, em chave ética e estética, uma visão da arquitetura (e, por extensão, da própria arte) como “expressão viva do essencial humano – um caráter perfeitamente ajustado a um lugar na sociedade, sem qualquer perda de significado vital. A verdadeira arte é essa flor do homem”:

*But in Grecian art two flowers did find spiritual expression -the acanthus and the honeysuckle. In the art of Egypt -similarly we see the papyrus the lotus In Japan the chrysanthemum and many other flowers... But the true democrat (e nos entendemos "o homem") will take the human plant as it grows and -in the spirit of using the means at hand to put life into his conventionalization - preserve the individuality of the plant to protect the flower, which is its very life, getting from both a living expression of essential man -character fitted perfectly to a place in society with no loss of vital significance. Fine art is this flower of the man.*¹¹⁷*

¹¹⁶ O princípio da “arquitetura orgânica” de Wright estaria fundamentado na compreensão da arquitetura como um organismo vivente, no qual as formas inúteis seriam descartadas e toda composição, todo elemento, todo detalhe deveria seguir a forma própria do trabalho, expressando sua estrutura interior e incorporando suas possíveis transformações. (Collins, 1970, p. 158) Esse entendimento reflete sua própria concepção de natureza, calcada no pensamento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (Forty, 2000, p. 155-157).

¹¹⁷ “Mas na arte grega, duas flores encontraram expressão espiritual – o acanto e a madressilva. Na arte do Egito, de modo semelhante, vemos o papiro e o lótus. No Japão, o crisântemo e muitas outras flores... Mas o verdadeiro democrata (e aqui entendemos ‘o homem’) tomará o ser humano – essa planta humana – tal como ela cresce e, no espírito de utilizar os meios disponíveis para insuflar vida em sua convencionalização, preservará a individualidade da planta, protegerá a flor –

*Frank Lloyd Wright, *The future of Architecture*, London, 1955; pag. 87-89
(Wright *apud* Bo in CPETA, 1955, p. 88)

Mais do que uma operação formal ou especulativa do projeto, o que se evidencia aqui – e que igualmente mobiliza a atenção de Lina – é o alerta que ela lança diante do crescimento vertiginoso da população mundial e da consequente urbanização planetária (Lefebvre, 2008), cujos primeiros sinais já se faziam notar. Já nos anos 1950, Lina denuncia os efeitos desse processo de separação crescente entre habitação e “natureza”, entre cidade e paisagem, chamando atenção para as consequências desse distanciamento. De maneira surpreendentemente atual, menciona como exemplo políticas em curso na Rússia, voltadas à reconstituição de extensas regiões devastadas – evidência de que a questão ambiental já se colocava, à época, como um problema de escala planetária. Como escreve a arquiteta:

(...) a casa do homem, hoje, cada vez mais se isola da vegetação, das zonas verdes, sendo fácil imaginar quais as consequências. Aliás, todos aqueles que entendem a arquitetura como alguma coisa de intimamente conexa com o urbanismo, sabem perfeitamente quais os problemas que decorrem dêsse, que acima apontamos: e isto é assim, porque o viver humano é, hoje em dia, proposto pela planificação no sentido do contacto com a natureza, e não apenas com om simples projetas zonas verdes, mas até mesmo mediante a reconstituição de inteiras faixas florestais como se dá no caso do re-saneamento de extensas regiões deflorestadas, previsto recentemente na Rússia. (Bo, CPETA, 1957, p. 15)

De fato, em CPETA é possível observar, de modo bastante nítido, uma preocupação precoce com as questões ambientais – que, já naquele momento, davam seus primeiros sinais de colapso. Nesse texto, Lina Bo convoca os arquitetos modernos, seus contemporâneos, a se engajarem nos debates que então emergiam do campo da ecologia. Essa convocação aparece, é preciso sublinhar, em diálogo direto com um artigo publicado anteriormente por Pietro Maria Bardi (1900-1999)¹¹⁸ na revista *Habitat* (n.15, p. 56) intitulado *O homem*

que é a própria vida dela –, extraindo de ambas uma expressão viva do essencial humano: um caráter perfeitamente ajustado a um lugar na sociedade, sem qualquer perda de significado vital. A verdadeira arte é essa flor do homem.” (tradução livre da autora)

¹¹⁸ Não é uma coincidência que Bardi tenha sido um dos grandes incentivadores da carreira de Roberto Burle Marx, tendo papel fundamental na divulgação de sua obra, especialmente na revista *Habitat*.

Anti-Natureza? no qual ele denuncia a negligência da imprensa local frente ao tema ambiental, sublinhando que o próprio nome da revista refletia, desde sua origem, uma concepção ampla e integrada de mundo, entre “habitat” e meio ambiente:

Habitat não é um nome genérico, mas significa o lugar onde o homem vive, a casa antes de tudo e a arte que constitui e substancia a casa; mas é habitat a aldeia, a nação e, portanto, o mundo na sua estupenda engrenagem de natureza e de humanidade, de esperanças e de obras, de fé e de lutas.” (Bardi, *Habitat*, 1957, p. 56)

Em coro com o artigo de Bardi, Lina faz uma referência explícita ao *Encontro da União Internacional para a Conservação da Natureza e dos Recursos Naturais*¹¹⁹, realizado em Caracas em 1952, bem como ao *VIII Congresso Internacional Científico do Pacífico*, ocorrido em Manila (Filipinas) em 1953. Ao evocar esses eventos, evidencia não apenas sua sintonia com os debates internacionais sobre preservação ambiental, mas também uma compreensão da arquitetura como prática indissociável do território e dos sistemas ecológicos. O que está em jogo são discussões que extrapolam em muito o campo restrito da arquitetura e já apontam para uma abordagem ambiental em escala planetária, envolvendo temas como o reflorestamento de áreas devastadas, a gestão dos grandes cursos d’água, a formulação de normas jurídicas em favor da preservação do meio ambiente e a manutenção de espécies vegetais fundamentais para o equilíbrio dos ecossistemas. Na leitura de Lina, essas questões passam a integrar diretamente o próprio conceito de “habitat”, como ela mesma explicita:

Pelos anais do Congresso organizado em Caracas em 1952 pela União Internacional de Proteção da Natureza, e por aqueles do VIII Congresso Internacional Científico do Pacífico, realizado em Manilla com a presença de personalidades como Julian Huxley e Harold Coolidge, em que foram examinados os problemas do perigo do desvio de grandes cursos d’água, do reflorestamento e das normas jurídicas contra os incêndios das florestas, da conciliação das exigências do homem “hidroelétrico” com a preocupação pelo desaparecimento do “pinus insularis” que a natureza colocou em determinados lugares não somente por motivos de beleza mas sobretudo para consolidar o terreno e evitar a erosão, vê-se claramente que o homem

¹¹⁹ IUCN: *International Union for Conservation of Nature* fundada em 1948 e até hoje atuante em questões ambientais.

começa a se preocupar seriamente pelo tema: arquitetura habitat. (Bo, CPETA, 1957, p. 15)

Lina continua conclamando a “voz do prof. Roger Heim, da Academia de Ciências de Paris” que denunciava àquele momento a “destruição de vinte raríssimos salgueiros da espécie ‘*daphnoides*’, com seiscentos anos de existência” em virtude da elevação do nível do lago Oregon e o “desaparecimento do ‘*lycopodium annotium*’ da única zona dos Pirineus em que existia”. Aqui, podemos fazer um aparte que segundo os dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), até o final dos anos 1970, o desmatamento acumulado na *Amazônia Legal* brasileira era inferior a 1% da cobertura florestal “original”¹²⁰. Hoje, estima-se que a floresta tenha perdido alarmantes 20% de sua cobertura vegetal “nativa”. Se a situação fosse essa naqueles tempos, certamente, Lina estaria clamando também pelas nossas florestas.

Mas, Lina Bo concebe a “natureza” não somente em termos ambientais, como “algo profundamente necessário à sobrevivência não só física, mas espiritual do homem”, ideia que remete à concepção de “natureza” em Woodbridge, autor que ela alude numa pequena nota, como vimos. Neste assunto precisaremos nos deter um pouco mais adiante. E segue nos dizendo que esta concepção é muito diferente daquilo que propagou militarmente Simon Bolívar “não obstante as recomendações dos Buffon e dos Humboldt”, como sublinha ela:

“Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella, y la venceremos”. (Cit. De I. E. Myers, *Mexico’s Modern Architecture*. New York, 1952; pag. 35). O que nos lembra Sócrates quando fala a Fedro no Eupalinoso de Valery: “... *Je pense invinciblement à um homme qui voudrait grimper sur ses propes épaules!*... (Paul Valery, *Eupalinos ou L’Architecte*... Paris, 1924; pag. 98) (Bo, CPETA, 1957, p. 78)

A triangulação que Lina Bo opera ao articular a concepção de natureza formulada por Frederick J. E. Woodbridge (1867–1940), a célebre frase de Simón Bolívar

¹²⁰ Até os anos 1950, a floresta amazônica permanecia, em sua maior parte, preservada, com os ciclos econômicos da borracha, da extração de castanha e da pesca fluvial impactando pontualmente o território, sem alterar significativamente sua cobertura vegetal. O processo de desmatamento começa a se tornar relevante a partir da década de 1970, com a construção da Transamazônica (1972), dos grandes projetos de mineração e energia (como Carajás e Tucuruí) e com as políticas de colonização agrícola promovidas pela Ditadura Militar.

(1783–1830) e a imagem filosófica de Paul Valéry (1871–1945) não é, de forma alguma, acidental. Ela maneja uma crítica precisa aos fundamentos da modernidade ocidental e de sua lógica colonialista, ao mesmo tempo em que propõe uma saída. A frase atribuída a Bolívar – *“Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella, y la venceremos”* – aparece, aqui, como condensação exemplar dessa matriz de pensamento que entende a “natureza” como exterioridade, obstáculo a ser vencido e dominado – ainda que a figura de Bolívar¹²¹ seja central nas lutas anticoloniais empreendidas na América Latina.

Lina associa essa formulação, de modo perspicaz, à célebre imagem de Paul Valéry – *“Je pense invinciblement à un homme qui voudrait grimper sur ses propres épaules...”* (Penso invencivelmente em um homem que gostaria de subir sobre seus próprios ombros) –, mobilizada também por Walter Benjamin (1892–1940) na introdução de *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 13)¹²². O nó conceitual, aqui, reside na impossibilidade de o pensamento ultrapassar completamente sua própria imanência, sua própria condição histórica – o que, paradoxalmente, reafirma a necessidade de um permanente esforço.

Lina convoca essas imagens apontando para a tensão constitutiva do pensamento ocidental-moderno, de uma racionalidade maquínica que transcende seus próprios limites, às custas de uma extrema violência social e ambiental. É contra essa lógica que ela aciona a concepção de “natureza” elaborada por

¹²¹ Responsável pela constituição de repúblicas como Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia, Bolívar foi figura-chave dos processos de independência na América Latina no início do século XIX. Contudo, ao mesmo tempo em que representava uma ruptura política com o colonialismo, também incorporava plenamente os ideais iluministas, baseados na racionalização do território, na exploração dos recursos naturais e na domesticação da natureza como condição para o progresso.

¹²² Publicado originalmente em Berlim no ano de 1928.

Woodbridge¹²³ em *An Essay on Nature* (1940, Estampa 70)¹²⁴, para quem a “natureza” não é aquilo que se opõe ao humano, mas sim a condição fundamental de sua própria existência – “algo profundamente necessário à sobrevivência não só física, mas espiritual do homem”. É a própria Lina quem afirma – ainda que nas notas finais de *CPETA* – que o sentido ampliado que confere à “natureza” é “semelhante ao que lhe atribuído, por exemplo, por Woodbridge”. Não se trata, portanto, de uma “natureza” como um recurso externo à vida, nem de um simples dado do mundo, mas de um tecido contínuo de interdependências, no qual se inscrevem as suas dimensões materiais e existenciais.

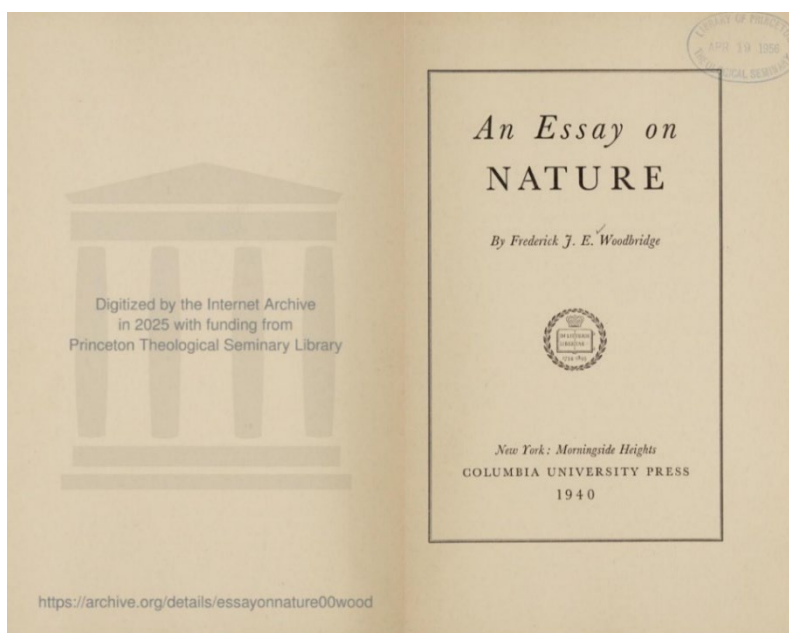
Aqui, é importante sublinhar que a concepção de “natureza” desenvolvida por Woodbridge recusa a compreensão de uma exterioridade, como um pano de fundo inerte ou como simples recurso separado da existência humana. Ao contrário, o autor define “natureza”, em primeiro lugar, como um “manuscrito público” no qual todos estamos engajados, seja de modo mais radical, ou mesmo mais superficialmente:

'Nature' is used in this essay as a name for the familiar setting of human history. I like Sir Thomas Browne's picture of it in his Religio Medici as 'that

¹²³ Frederick James Eugene Woodbridge foi um filósofo canadense – naturalizado norte-americano – de grande relevância na virada do século XIX para o XX, especialmente no desenvolvimento do realismo filosófico e do naturalismo na tradição intelectual estadunidense, ao lado de figuras como George Santayana e John Dewey (as quais ele cita em seu *Essays...*). Formado pela *Amherst College* (1889) e doutor pela Universidade de Berlim, foi professor de Filosofia na Universidade de Minnesota e, posteriormente, na Universidade Columbia, onde foi reitor da Faculdade de Filosofia (1902–1912) e, depois, reitor da Universidade (1912–1929). Seu pensamento foi fortemente influenciado pela filosofia aristotélica. Sua interpretação desta obra – buscando superar tanto o idealismo quanto o empirismo mecanicista – se tornou referência no contexto norte-americano e teve influência duradoura na filosofia e nas humanidades nos Estados Unidos. Sua obra parte do princípio de que a natureza é a totalidade do real, incluindo a experiência humana, a mente, a cultura, a arte e a história. Para Woodbridge, pensar a natureza não significa reduzi-la ao mundo físico isolado, mas entendê-la como o próprio cenário da existência – um campo alargado onde se inscrevem tanto os processos naturais quanto os fenômenos culturais. Entre suas principais obras estão: *The Purpose of History* (1916), *Nature and Mind: Selected Essays* (1937), *An Essay on Nature* (1934). Além de sua produção filosófica, Woodbridge fundou, em 1904, o influente periódico *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, hoje conhecido como *The Journal of Philosophy*, um dos periódicos acadêmicos de filosofia mais importantes do mundo. O legado de Woodbridge reside na formulação de um pensamento que resgata uma visão unitária da realidade, rompendo com as dicotomias modernas entre natureza e cultura, corpo e mente, matéria e espírito.

¹²⁴ Lina, na verdade, não cita a versão original *An Essay on Nature* (1934), mas a versão italiana *Saggio Sulla Natura* (tradução italiana de Francesco Tatò, Milão, 1956, referida em *CPETA*).

universal and public Manuscript that lies expanded unto the eyes of all,' because it is something evidently seen and like a book to be read with enjoyment and profit, a book which we are all engaged in reading either superficially or attentively. (Woodbridge, 1940)¹²⁵



Estampa 70: *Essay on Nature*, Woodbridge

Natureza é, portanto, em Woodbridge – e em Lina – aquilo que nos contém e no qual estamos inscritos, irrevogavelmente. Ela é a própria soma de tudo o que existe: *"Heaven and earth, the sea, and all that in them is make up a sum which seems to leave nothing out. 'Nature' is here used as a name for that sum"*¹²⁶. Tal compreensão toma a "natureza" não somente como o espaço da vida, mas também seu campo de conhecimento e de investigação. Woodbridge afirma, de modo incisivo que ela deveria ser o tema principal de todas as indagações humanas:

It is also the primary subject matter of all human inquiry. I would not have it displaced by any other, because when I try to displace it or consider what

¹²⁵ "'Natureza' é usada neste ensaio como um nome para o cenário familiar da história humana. Eu gosto da descrição de Sir Thomas Browne em seu *Religio Medici* como 'aquele manuscrito universal e público que está expandido aos olhos de todos', porque é algo evidentemente visto e como um livro a ser lido com prazer e proveito, um livro que todos estamos lendo, seja superficialmente ou atentamente." (tradução livre da autora)

¹²⁶ "Céu e terra, o mar e tudo o que neles há compõem uma soma que parece não deixar nada de fora. 'Natureza' é usada aqui como um nome para essa soma." (tradução livre da autora)

*others do when they try, I find that a substitute for it cannot be found and that I am seeking ignorance instead of knowledge (...) (Woodbridge, 1940)*¹²⁷

A “natureza” não é aqui, portanto, apenas uma coleção de coisas, mas um sistema coerente e integrado, uma ordem, um cosmos, um universo capaz de encontrar expressão na linguagem e, assim, ser transmitido e aprimorado de geração em geração:

177

*As we follow the way carefully, trying to avoid erring excursions which lead us off the track of our pursuit, we find ourselves more and more compelled to look upon Nature as a coherent and integrated system, an order, a cosmos, a universe which can find expression in language and, so expressed, be handed on from generation to generation and be from generation to generation improved. (Woodbridge, 1940)*¹²⁸

A dimensão cosmológica e ampliada de “natureza” presente em Woodbridge encontra ressonância no pensamento de Lina Bo, como se observa em *CPETA* e, depois, em todo seu pensar-fazer¹²⁹. Em seus escritos e projetos, a “natureza” aparece como um elemento articulador que permite expandir o próprio campo da arquitetura e do urbanismo, integrando-o a outras dimensões como a paisagem, o território, a ecologia e a geografia:

Em nosso entender a maneira mais correta de se encarar a arquitetura consiste precisamente em não reduzi-la a um âmbito circunscrito e particular, mas antes considerá-la como parte de um conjunto mais vasto, ou seja como simples elemento do urbanismo e mesmo de uma vasta geografia. (Bo, *CPETA*, 1957, p. 37)

É justamente neste ponto que se apresenta a chave conceitual mais importante mobilizada por Lina Bo em *CPETA*, fundamental para a compreensão de toda a sua

¹²⁷ "É também o principal tema de todas as indagações humanas. Eu não gostaria que fosse substituída por qualquer outra coisa, porque, quando tento substituí-la ou considero o que outros fazem ao tentar, descubro que um substituto para ela não pode ser encontrado e que estou buscando ignorância em vez de conhecimento." (tradução livre da autora)

¹²⁸ "À medida que seguimos o caminho com cuidado, tentando evitar desvios que nos afastem da trilha de nossa busca, nos vemos cada vez mais compelidos a olhar para a Natureza como um sistema coerente e integrado, uma ordem, um cosmos, um universo que pode encontrar expressão na linguagem e, assim expresso, ser transmitido de geração em geração e ser aprimorado de geração em geração." (tradução livre da autora)

¹²⁹ Tal como vimos na epígrafe do prólogo deste trabalho que retomamos aqui:

"Desde o espaço íntimo da casa, do núcleo habitacional familiar até o onipresente espaço da natureza, o problema da Arquitetura – atividade do homem no circunstante espaço definido da terra e indefinido do ar – nos parece rico de fatos e de ansiosas dúvidas, de certezas já conquistadas mas, ao mesmo tempo, de interrogações e temores (...)" (Bo, *CPETA*, 1957, p.1)

obra – material e imaterial. Trata-se da “**mentalidade dos Românticos**” – e não de um estilo, como ela mesma enfatiza – a partir da qual a arquitetura passa a ser compreendida também em um “**sentido cósmico**” e numa zona “limiar”, em nada especializada, subdividida ou fragmentada:

(...) Os modernos opõem uma certa resistência a essa concepção, influidos talvez pelo velho hábito de subdividir e especializar as partes do mundo, das coisas e dos pensamentos. Os Românticos, pelo contrário, entenderam a arquitetura num sentido cósmico, embora na prática tivessem fragmentado sua própria idéia, ao atingir exclusivamente às memórias do passado entendido, muitas vezes, de maneira abstrata, deixando crescer a hera sobre as ruínas e tentando refazer o místico gótico pitoresco, dando lugar àquele período após o qual o industrialismo e o maquinismo haveriam de esboçar os caminhos racionais de novas idéias, que talvez acabem por nos oferecer um estilo.

Todavia, também o conceito, e diríamos o equívoco literário dos Românticos tem seu valor, não se podendo desconhecer sua importância pelas idéias que suscita no tocante ao “Kosmos”, e quasi (sic) pelo “temor pânico” que preferimos, no plano filosófico, a certo tom perentório, embora fruto de ecletismo, tipo Victor Cousin*. (Bo, CPETA, 1957, p. 37)

*“*Oui, messieurs, donnez-moi la carte d’un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents et toute sa géographie physique; donnez-moi ses Productions naturelles, sa flore, sa zoologie, etc. et je me charge de vous dire a priori quel sera l’homme de ce pays et quel rôle ce pays jouera dans l’histoire, non pas accidentellement, mais nécessairement, non pas à telle époque, mais dans toutes, enfin l’idée qu’il est appelé à représenter*”. (Victor Cousin, Introduction à l’Histoire de la Philosophie, in Oeuvres complètes Paris, 1840; vol. I, pag. 63) (in CPETA, 1957, p. 82)¹³⁰

Não à toa, esse trecho se extrai de um tópico (o de número quatro), de CPETA, dedicado ao **Romantismo e a arquitetura** (p. 35), no qual Lina Bo nos apresenta uma importante pista a respeito da possibilidade ambivalente de pensar “natureza” e “arquitetura” dentro de uma mesma chave, como uma alternativa ao pensamento dicotômico moderno-ocidental que tentou operar “**subdivisões**” e “**especializações**”, como apontou a própria Lina. Para ela, seriam justamente as

¹³⁰ "Sim, senhores, deem-me o mapa de um país, sua configuração, seu clima, suas águas, seus ventos e toda a sua geografia física; deem-me suas produções naturais, sua flora, sua fauna, etc., e eu me encarrego de lhes dizer, *a priori*, como será o homem desse país e qual papel esse país desempenhará na história – não acidentalmente, mas necessariamente; não em tal ou qual época, mas em todas; enfim, qual é a ideia que ele está destinado a representar." (tradução livre da autora)

experimentações românticas aquelas capazes de dilatar as fronteiras – limiares – entre “arquitetura” e “natureza”:

Um dos problemas que a nosso ver, mais claramente exprime o aspecto inquieto da arquitetura contemporânea, enquanto resultado de um processo de renovação e pesquisa, e diríamos quasi (sic) como confluir de motivos peculiares a uma transição, é sem dúvida constituído pelas ideias e experiências (sic) românticas. E tanto mais interessante êsse problema quanto é certo que, em grande parte e no tocante a inúmeros aspectos, estamos ainda vivendo as consequências – talvez as últimas – de tudo aquilo que caracteriza (sic) o romantismo, entendido sobretudo, [na medida em que é possível sintetizar suas várias e por vezes contraditórias vivências] como o anseio indeterminado, a insatisfação e, por isso mesmo, a polêmica contra todas as regras fixas e definitivas; início, neste sentido, da consciência historicista contemporânea*. Daí nossa referência ao Romantismo na arquitetura e na arte em geral. Como poder-se-ia celebrar a Arquitetura senão com êstes versos:

*Earth proudly wears the Parthenon,
As the best gem upon her zone,
And Morning opes with haste her lids,
To gaze upon the Pyramids;
O'er England's abbeyes bends the sky,
As on its friends with kindred eye. **¹³¹*
(Bo, CPETA, 1957, p. 35)

*Cfr.: Antonello Gerbi¹³², *La Politica del Romanticismo*. Bari, 1932. Sobre tudo no que concerne a inspiração romântica do historicismo ilustrada especialmente através de figuras como as do jovem Goethe, Herder, Justus Möeser, etc.

**Eis aí um documento da mais declarada reverência dos Românticos para com o “Antigo” *sub specie architecture*, justamente definido como problema por Hopkins, para explicar a “*adventitious beauty*” que Emerson descobriu em sua romaria à velha Europa. (Vivian C. Hopkins, *Spires of Form, a Study of Emerson's Aesthetic Theory*. Cambridge, 1951; p. 82 e segs.; e nota n. 24, pag. 239.)

É importante reiterar que Lina Bo entende o “romantismo” menos como uma escola, um estilo arquitetônico, mas sobretudo como um “anseio ao indeterminado”, uma “insatisfação e, por isso mesmo, a polêmica contra todas as regras fixas e definitivas”. Possivelmente, a esse fato se deva a razão pela qual ela

¹³¹ “A Terra ostenta com orgulho o Partenon,
Como a melhor joia em seu cinturão;
E a Manhã abre apressada suas pálpebras,
Para contemplar as Pirâmides;
Sobre as abadias da Inglaterra se curva o céu,
Como quem olha para amigos, com olhar fraterno.” (tradução livre da autora)

¹³² Antonello Gerbi (1904-1976), judeu-italiano, historiador das ideias e discípulo de Benedetto Croce (1866-1952).

use o termo de modo indiscriminado. Aqui, retornaremos a uma passagem, quando ainda tratava de *Natureza e Arquitetura*, para demonstrar que o que interessa a Lina é mesmo este sentido ambíguo e ampliado – até mesmo contraditório, às vezes – sobre certa ideia que articulou sobre o “romantismo”. Lina interessa-se particularmente pelo pensamento que “*subentende a história*”¹³³, cuja “*viva presença*”, em sua “*síntese e em seu valor*”, mesmo que esteja convencida de que “*l’Antico non deve servir di norma, esso deve essere um energia vitale dela civiltà moderna*”¹³⁴ (Bo, CPETA, p. 16).

Desejamos esclarecer desde já que todas estas reflexões preliminares, que partiram de uma citação que poderia parecer uma elegância literária, não significam uma preferência romântica. Aliás, uma das características do romantismo é, em certo sentido, a sujeição ao “acontecimento”, aceitando-o como uma fatalidade e, mais ainda colocando-se ao seu serviço, permitindo que ele se torne hábito e moda; acontecimento não dominado, enviado que é pelo destino, é senhor que não pode ser afastado, mas deve ser pelo contrário, pacientemente suportado. Insistir sobre o binômio arquitetura-natureza, declarar-se fatores do conhecimento da história, invocar como que uma reconsideração iluminística de problemas que hoje se encontram sob a égide da ciência e da técnica e cada vez mais subtraídos ao âmbito das artes, quer ser uma declaração de reação ou pelo menos de polêmica, nada tendo em comum, portanto, com uma atitude romântica mal compreendida, sobretudo ao se tomar este termo, em si complexo, no sentido corrente que hoje lhe é atribuído*. (Bo, CPETA, 1957, p. 16)

Acionaremos a nota que acompanha a citação acima para tentar melhor explicar o que Lina Bo entendia pelo termo “romantismo”:

* É preciso frisar que, ao falarmos de “Romantismo” estamos empregando este termo num sentido limitado apenas ao âmbito específico da arquitetura e de sua história. Com efeito, a noção em si é extremamente complexa, e uma definição do Romantismo – mesmo quando considerado como aquele determinado movimento histórico-cultural que surge na Alemanha no fim do século XVIII, vigorando também em outros países, mais ou menos até à primeira metade do século seguinte, e não no sentido de grande categoria espiritual que recorreria periodicamente, na história, em alternância com o “Clássico”, como querem alguns – uma definição do Romantismo, dizemos, é extremamente difícil em virtude mesmo dos aspectos indefinidos e até – perdoe-se o necessário paradoxo – conscientemente vagos e contraditórios

¹³³ Aqui, não podemos deixar de citar a dimensão que a “história” ganha em função de sua formação romana (AM).

¹³⁴ Lina cita a obra *L’Antico e Noi* de Taddeus Ziellinsky (1916-1990) “*porque se refere ao ensino pedagógico do ‘Antigo’*”: “o Antigo não deve servir de norma, deve ser uma energia vital da civilização moderna.” (tradução livre da autora)

com que se apresenta. Certo é que existe também um “ativismo” romântico, sobretudo se consideramos certos pressupostos filosóficos do movimento como, por exemplo, a filosofia de Fichte, e sua influência em românticos como um Novalis. Mas este é outro problema que não contradiz aquele aspecto ao qual nos referimos. (Bo, CPETA, 1957, p. 78)

Antes de avançar, vamos nos deter no conceito de “romantismo”, apelando para Giulio Carlo Argan em *Arte Moderna* (1992), para que ele nos auxilie a esclarecer a imprecisão posta por Lina, ainda que ele também sinalize sobre a querela – a relação ora dialética, ora antitética – entre “clássico” e “romântico” que acompanhou a cultura artística dos séculos XIX e XX. Segundo Argan, ambos podem ser definidos tanto em função das fases da história da arte às quais estão atrelados quanto às geografias às quais estão vinculados. Se o clássico pode ser entendido como a “arte ligada ao mundo antigo” (greco-romano) que teve seu “renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI”, também pode ser compreendido como o “mundo mediterrâneo, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva”. Por outro lado, o “romantismo” pode ser identificado como aquele movimento atrelado “à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico.” Mas também pode ser pensado como o “mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil.” (Argan, 1992, p. 11)

Segundo Argan, apesar da “aparente divergência”, o “clássico” e o “romântico” partilham de um mesmo quadro de pensamento que ganha corpo com a cultura iluminista através da qual o princípio “metafísico da natureza-revelação (divina)” sede lugar à ideologia, a cognição e à racionalidade:

(...) o que era o valor *a priori* absoluto da natureza, como criação *ne varietur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. (Argan, 1992, p. 12)

O que irá diferenciar tais movimentos, ainda segundo Argan, será “a postura predominantemente racional ou predominantemente passional que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social” (Argan, 1992, p. 12). A partir da acepção mais ampla manejada por Lina, interessa aqui retomar, também com Argan, a noção de “Romantismo em âmbito global”, menos circunscrita ao “Romantismo histórico” (Argan, 1992, p. 14). Nesse sentido,

“(a)ssim entendida, é a arte romântica a que implica uma tomada de posição frente à história da arte” (Argan, 1992, p. 12).

Esta concepção “romântica”, em sentido ampliado, tem sua origem já em meados do século XVIII, quando o termo começa a ser empregado como equivalente ao “pitoresco”, especialmente no campo da jardinagem paisagística. Refere-se, nesse contexto, não a uma arte que imita ou representa a natureza, mas, ao contrário, a uma prática que, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre ela: “(...) modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida” (Argan, 1992, p. 12).

As poéticas inglesa do “sublime” e alemã do *Sturm und Drang*, que emergem logo depois da consolidação do conceito de “pitoresco”, não se opõem diretamente a ele, mas estabelecem diferenciações importantes, sobretudo no que se refere à relação do sujeito com a realidade:

(...) para o ‘pitoresco’, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais; para o ‘sublime’, ela é um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa um sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir. (Argan, 1992, p. 12).

O termo “pitoresco” ingressa no vocabulário artístico no final do século XVIII, consolidando-se, também, como uma nova categoria estética no âmbito da representação pictórica da paisagem. Grosso modo, enquanto a poética do sublime convoca o temor reverente diante de uma natureza grandiosa, inóspita e hostil, a estética do pitoresco, por sua vez, valoriza as imperfeições, as assimetrias e a variedade das formas, compondo cenas marcadas por detalhes singulares que evocam uma natureza acolhedora, generosa e sensível à experiência cotidiana. Trata-se, nesse caso, de uma apreciação da irregularidade como fonte de prazer estético, bem como da busca por atmosferas específicas e subjetivas (Argan, 1992).

Embora haja referências ao “gênero pitoresco” no contexto francês – especialmente associado à estética do rococó –, é no ambiente cultural britânico que a noção se consolida de forma sistemática. Nesse contexto, o pitoresco passa

a designar, simultaneamente, tanto o objeto da “natureza” – como exemplificam os jardins paisagísticos ingleses, expressão paradigmática desse princípio estético – quanto sua representação na pintura de paisagens. Tanto o “sublime” quanto o “pitoresco” se situam na gênese da sensibilidade romântica desse período assumindo, contudo, posições distintas: enquanto o sublime se orienta para o trágico, o infinito e o absoluto, o pitoresco volta-se para o circunstancial, o mutável e o relativo (Argan, 1992).

A formulação e a difusão dessa sensibilidade – do gosto pela paisagem e pelas belezas “naturais” – mobilizaram uma série de artistas e teóricos. As paisagens pitorescas empregam, em geral, tonalidades quentes e luminosas, que destacam a irregularidade, a diversidade e a complexidade das coisas do mundo “natural”. Seus cenários são compostos por um repertório amplo de elementos: árvores, troncos caídos, poças d’água, choupanas, animais no pasto, pequenas figuras humanas¹³⁵, entre outros detalhes que introduzem uma densidade narrativa à contemplação da paisagem. Também são recorrentes, nesse universo estético, as chamadas excursões pitorescas, nas quais os artistas percorriam o território em busca de cenas e temas adequados à pintura, articulando frequentemente a paisagem “natural” às ruínas “arquitetônicas” – muitas vezes recobertas pela própria vegetação: musgos, líquens e trepadeiras.

Mais do que uma categoria formal, a estética do pitoresco envolve, como destaca Iñaki Ábalos (2005), uma sensibilidade que articula percepção, imaginação, experiência e, sobretudo, um modo específico de relação com o mundo “natural” – marcado pela valorização do acidental, do transitório, do heterogêneo e do espontâneo. Essa abordagem, guiada por uma percepção de formas visuais variadas e descontínuas – manchas, borrões e assimetrias – recusa os esquemas normativos e compositivos da tradição clássica. É nesse ponto que se tornam

¹³⁵ Isso diz respeito à dimensão insignificante que toma o homem naquele tempo, como nos diz Argan: “(a) natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças (Argan, 1992, p. 19).

evidentes algumas correspondências com o pensamento e a prática de Lina Bo, especialmente em sua atenção às formas sempre irregulares, à ideia mesma de ruína como um dispositivo de projeto, à vegetação espontânea, a processualidade e à abertura a situações não previstas, que também atravessam seus escritos e projetos.

Mesmo na *Casa de Vidro*, é possível perceber, no exemplo aparentemente ordinário do muro que circunda o terreno (Estampa 71), uma atenção meticulosa à irregularidade. Inteiramente executado em blocos de concreto, seu coroamento é resolvido de forma descontínua, revelando um arremate que escapa à composição que seria previsível – em linha reta. O resultado é a conformação de uma espécie de “ruína pitoresca”, marcada por imperfeições, irregularidades, matéria construtiva exposta e frestas por onde a vegetação – por vezes daninha – encontra brechas para se insinuar.



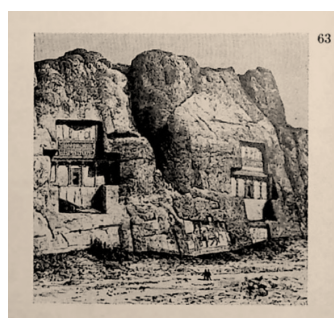
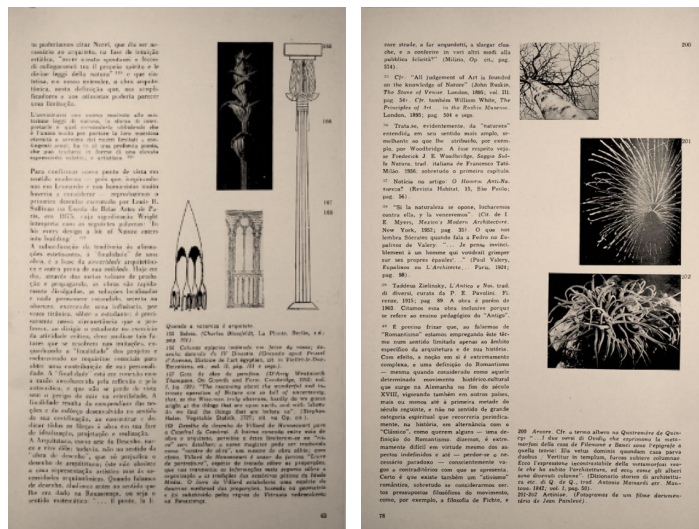
Estampa 71: Muro externo da Casa de Vidro, foto da autora

Cabe destacar, por fim, que a tecnologia industrial – fundada na ciência e responsável por transformar (e frequentemente degradar) o ambiente natural (Argan, 1992, p. 19) – está na origem da reação “romântica” a que nos referimos. Nascida das contradições da Primeira Revolução Industrial, essa reação expressa uma tomada de posição crítica diante dos impactos da industrialização sobre a paisagem. De modo análogo, Lina Bo, já nos anos 1950, parece esboçar uma resposta à Terceira Revolução Industrial, marcada pela automação, pela tecnificação da vida e pelo avanço da urbanização planetária. Sua resposta se dá por meio de um pensamento projetual atento à dimensão ambiental, relacional e

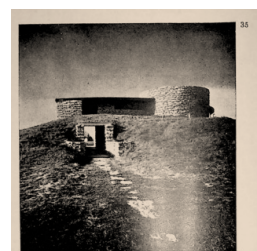
sensível do habitar — como uma espécie de contra-gesto à racionalidade técnica dominante que se instaurava ainda mais violentamente.

Feito esse extenso aparte que circunscreve historicamente — mesmo que de modo esquemático — o “romantismo” e o “pitoresco”, temas trazidos por Lina Bo em CPETA, retomaremos agora, o modo pelo qual essas ideias repercutem nas próprias ideias da arquiteta para, então, seguir adiante. Desta passagem pelo “romantismo”, podemos extrair algumas situações bastante diversas (Estampa 72): quando a arquitetura se inspira (direta e indiretamente) na natureza, como vemos nas referências que vão desde Frank Lloyd Wright (p. 16), às “Colunas egípcias imitando um feixe de rosas” (p. 63) passando por desenhos de Ruskin (p. 24) e por casas cavadas nas rochas na Ásia Ocidental (p. 24).

185



Estampa 72:
CPETA, 1957



“... la poesia moderna... consiste in un guardare verso una cosa con noncuranza, in attribuirle senso a ogni cosa e ricostruire una volta tutte le possibili forme, in arrivare insomma la natura col mazzo d'idee portemente endopiche” (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Milano, 1937, vol. I, pag. 26, citando *Ladino di Bressan*).

35 F. L. Wright, *Casa em Middleton*, Wisconsin, 1948. (H. R. Hitchcock and A. Drexler, *Built in U.S.A.*, Post-War Architecture, New York, 1952, pag. 120).

36 Resposta pela natureza na residência do senhor John O. Carr, em Talisman, arquiteto Frank L. Wright. (Talisman drawings recent architecture of F. L. Wright, New York, 1932, fig. 4).

37 O mesmo resposta que Wright tem para Grove, e que se manifesta na figura exterior, apresentando a mesma modesta casa, de propriedade da Sra. Peller, London, Ontario, Canada. (The Times, London, 13 de Maio de 1957).

E, de modo inverso, “quando a natureza é arquiteto” (p. 63). Os fotogramas de uma “*actinae*” – extraídos de um filme documentário de Jean Painlevé (1902–1989) – também podem se tornar arquitetura, assim como a fotografia de uma “árvore” que alude a um verso de Ovídio. Trata-se do *Livro VIII* das *Metamorfoses*¹³⁶, no episódio de Filêmon e Baucis, em que um casal de camponeses idosos acolhe, com extrema generosidade, dois viajantes desconhecidos – que, na verdade, são os deuses Júpiter (Zeus) e Mercúrio (Hermes) disfarçados. Como recompensa pela hospitalidade, os deuses transformam a humilde cabana do casal em um templo. As forquilhas tornam-se colunas (tais como os pilares-árvore discutidos no capítulo anterior), e o telhado se converte em cúpula. A matéria viva da natureza transforma-se, assim, em arquitetura sagrada.

Mas, no fim das contas, o que gostaríamos de sublinhar, de fato, é este pensar-fazer de Lina Bo que concebe a “arquitetura como lasca do mundo” e que opera o binômio “arquitetura-natureza” – com hífen – como a própria arquiteta assinala (Bo, 1957, p. 36). É precisamente nesse entrelaçamento que reconhecemos o modo singular como Lina aciona o “romantismo” não como estilo, mas como “energia criativa” capaz de articular também, e de maneira produtiva, “história” e “natureza”. Não é fortuito, portanto, que a palavra “natureza” apareça 33 vezes em *CPETA*, enquanto “história” surge 61 vezes – indício textual da importância destes dois termos, que para Lina não devem ser pensados separadamente. No fim do tópico *Arquitetura e ciência*, Lina retoma essa questão de modo particularmente elucidativo:

(...) A natureza é imutável, o cientista a investiga, e dessa investigação extrai sua verdade; o artista nela só encontra, entretanto, certas inspirações. O arquiteto, enquanto artista, é o utilizador desses motivos: começou ele a construir a coluna inspirando-se no tronco da árvore, e hoje, os mais adiantados chegam a introduzir o jardim no coração da casa.

¹³⁶ As *Metamorfoses* de Ovídio foram compostas entre os anos 2 d.C. e 8 d.C., durante o reinado do imperador Augusto. Ovídio finalizou a obra por volta de 8 d.C., pouco antes de ser exilado para Tomis, no Mar Negro, pelo próprio imperador. A obra é um extenso poema épico em 15 livros, com mais de 11 mil versos, escritos em latim, narrando as transformações mitológicas desde a criação do mundo até o período de Júlio César.

Para concluir, se a unidade da natureza está, até certo ponto, na invariabilidade inexorável de suas leis, na constância e imutabilidade de seus fenômenos, a unidade da história é o seu processo mesmo que, precisamente por ser tal, se pontualiza, de cada vêz, na inumerabilidade e na diversidade de seus momentos, nenhum dos quais pode ser absolutizado em sua validade. (Bo, *CPETA*, 1957, p. 25)

É possivelmente nesse entrecruzamento entre “história” e “natureza” que reside a imagem da “ruína” como elemento articulador – sensível e especulativo – no pensamento de Lina. Afinal, “toda ruína é, de certo modo, um limiar: ela carrega consigo tanto o vestígio do que foi quanto a abertura para o que pode ser” (Gagnebin, 1999, p. 77). Essa poética da ruína é acionada por Lina em diferentes momentos (*CPETA*), especialmente a partir da leitura do filósofo, ensaísta e poeta estadunidense Ralph Waldo Emerson¹³⁷ (1803–1882), cuja noção de “*adventitious beauty*” – ou “beleza acidental” – remete àquilo que emerge do acaso, do tempo, das catástrofes e da adversidade:

Esta lírica (em referência a uma poesia que vimos acima) explica a “*adventitious beauty*” de Emerson*, ou seja a beleza casual. Ao contemplar, do templo de Venus, as casas destelhadas de Pompéia, Emerson relaciona a arquitetura com a natureza, e a natureza com a Criação. O homem que constroe (sic) com o mistério das destruições, talvez reminiscência das polêmicas acerca do terremoto de Lisboa, com seus dois máximos representantes: Leibniz, e sua “harmonia pré-estabelecida” e Voltaire que a redicularizava (sic); a visão de Pompéia redescoberta é uma beleza casual, originada por um cataclisma não previsto; mas é a mesma beleza que os Românticos descobrem nas ruínas da Grécia, de Roma e do Egito. O Romântico, por exemplo não havia chegado ainda à consideração do México e de todas as civilizações que não desembocavam numa literatura, como se dava, por exemplo, com a arte etrusca (...) (Bo, *CPETA*, 1957, p. 35)

¹³⁷ Figura central do movimento transcendentalista nos Estados Unidos. Nascido em Boston, Emerson formou-se em Harvard e começou sua carreira como pastor unitarista, mas logo se afastou da vida clerical para se dedicar à escrita, à filosofia e às conferências públicas. Sua obra postula uma visão espiritual da natureza, da autonomia do indivíduo e da autoconfiança como princípios éticos e filosóficos. Emerson exerceu profunda influência sobre a cultura americana do século XIX, sobre pensadores como Henry David Thoreau e Walt Whitman, e sobre gerações posteriores de intelectuais, ambientalistas e filósofos. Entre seus textos mais conhecidos estão os ensaios *Nature* (1836), *Self-Reliance* (1841) e *The American Scholar* (1837), considerados fundamentais na consolidação de uma filosofia americana baseada na valorização da experiência direta com a natureza, na liberdade intelectual e na busca de uma harmonia espiritual com o mundo.

Entre ruínas e possibilidades

Nesse horizonte – onde “natureza” e “história” se entrelaçam na matéria sensível da “ruína” – é que se inscrevem as operações projetuais e poéticas de Lina Bo. A “ruína”, nesse sentido, não é apenas um vestígio do passado, mas matéria ativa de um pensamento que fabula futuros a partir das camadas do tempo e das forças da “natureza” que insistem em (contra)colonizar os artifícios humanos. A atuação de Lina Bo em Salvador, especialmente no Conjunto da Misericórdia, oferece uma entrada interessante para mobilizar essa ideia de “ruína”, não somente como vestígio inerte, mas como campo de atuação a partir do qual as formas (pre)existentes se (re)constroem incessantemente. Nesse sentido, a abordagem de Lina parece sintonizar-se de novo com a proposição de Tsing no sentido de que “a sobrevivência é uma arte de fazer com o que há” (Tsing, 2019, p. 141).

Mas, seria impossível mencionar as ruínas sem apontar para o péssimo estado de conservação que o Conjunto da Misericórdia se encontra hoje. Como tantas outras iniciativas interrompidas, este projeto também foi deixado à própria sorte. Mesmo executado em sua totalidade, jamais foi efetivamente ocupado (AM). Permanece hoje em estado de inteiro abandono, transformando-se ele mesmo em uma “ruína” de futuro. Em visita realizada ao conjunto, no início do ano de 2024, pudemos observar o abandono daquilo que poderia ter sido um projeto para a cidade de Salvador, com o seu importante Centro Histórico, visto que a Misericórdia, como já mencionado, se tratava de um projeto piloto a ser desdobrado em todo o território do Pelourinho.

Talvez Lina já intuísse esse destino: sua proposta parece subsumir a incerteza como parte do processo, recusando o estado de permanência e afirmando, no lugar disso, a incompletude e a indeterminação. A beleza melancólica – e por que não “sublime” – que o conjunto emana hoje, talvez resulte disso. Do fato de a proposta ter sido pensada, ela mesma, desde sempre como uma “ruína” (Estampa 73). Mais do que restaurar ou recompor formalmente aquilo que se havia perdido, Lina parece ter escutado as reminiscências da Misericórdia – o muro, as arcadas, as árvores, o casario –, tratando-os como artifícios de ativação simbólica em sua estratégia urbano-arquitetônica.



Estampa 73: Conjunto da Misericórdia, fotos da autora





Na recente publicação de Marcelo Ferraz (*Ao lado de Lina*, 2025), há um material inédito – em *fac-símile* – que revela uma entrevista concedida por Lina Bo a Fábio Altman que seria publicada nas páginas amarelas da Revista Veja no ano de 1988. A condição da publicação, como revela o jornalista, seria apresentar previamente o material a arquiteta para que ela o aprovasse, o que não foi bem-sucedido. Como podemos observar nas inúmeras inscrições laterais, realizadas de próprio punho, Lina parecia não concordar com muitas das questões que, segundo Altman, foram transcritas na integralidade a partir de uma conversa gravada realizada na Casa de Vidro.

O jornalista sinaliza que a irritação de Lina se inicia com o fato de ter sido chamada “arquiteta” e não “arquiteto”, como gostava que fosse. As próprias anotações de Lina demonstram um desacordo que justifica a não publicação da entrevista, guardada por Ferraz¹³⁸ por todos esses anos. Mas é o próprio jornalista quem afirma que, nesta publicação de Ferraz “a conversa ganhou mais densidade”, demonstrando “(a) beleza de uma mulher que não via o mundo em uma camada única, que ia e voltava no ritmo da história, fazia das palavras tijolos de civilização, e tinha total consciência de que as ideias precisam estar no lugar certo, na hora certa (Ferraz, 2025).”

Essa circularidade, ou melhor, “espiralidade” (Estampa 74)¹³⁹ do pensamento de Lina que “volta no ritmo da história” – como que um “ritornelo” – é mesmo fato interessante. Exemplo disso é a correção que Lina faz, ainda nessa entrevista, do termo “argamassa armada” por “ferro-cimento”, sublinhando que essa tecnologia foi “desenvolvida pelo grande engenheiro Pier Luigi Nervi nos anos ‘30” (Ferraz, 2025), páginas amarelas), como já discutimos (AM e aqui). Ora, nós mesmos utilizávamos (também) a expressão “argamassa armada”, em virtude de a termos encontrado, inúmeras vezes em publicações, fosse em textos da própria Lina ou

¹³⁸ Ferraz foi quem fez a ponte entre o jornalista e a arquiteta para a entrevista.

¹³⁹ É curioso observar que na concretagem do piso do Restaurante do Coatí, temos duas linhas cravadas, desenhadas por um delicado perfil metálico: o primeiro remete ao perfil do painel plissado em ferro-cimento e, a segunda, parece remeter tanto à ideia da força centrífuga da árvore que toma esse projeto como o próprio pensamento espiralar de Lina Bo.

de seus colaboradores, sobretudo Ferraz e Suzuki. A partir de agora, adotaremos o termo enfatizado pela arquiteta nessa entrevista. Mas essa é apenas uma anedota para reforçar o caráter ambíguo e, às vezes, contraditório – a que o jornalista elegantemente se refere – que cerca o pensar-fazer de Lina Bo, o que nos exige certo cuidado. Isso, podemos perceber no modo, em certa medida errático, que Lina Bo aborda a ideia de “romantismo” em *CPETA*, mas não lhe retira o valor do significado essencial atribuído.



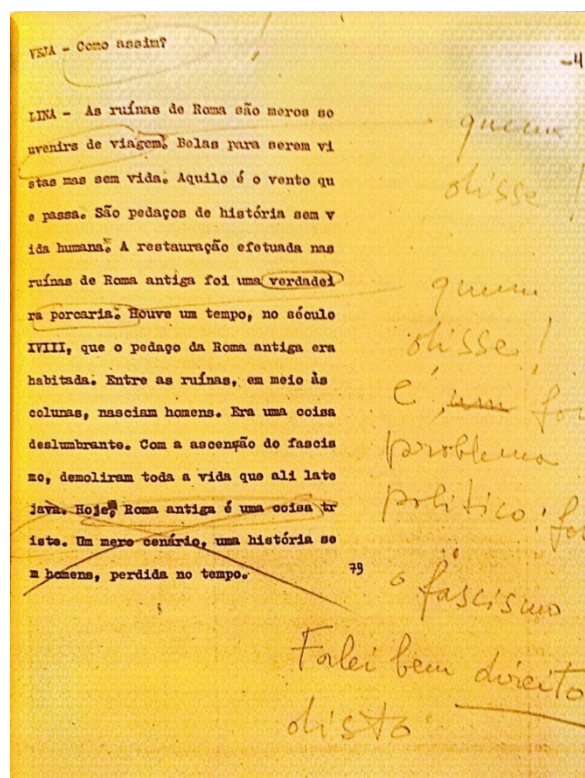
Estampa 74: Piso do Restaurante do Coatí, foto da autora

Essa entrevista nos interessa, em particular, por ter sido realizada em plenos anos 1988. É claro que a posição política – almejada pelo jornalista – em tempos de redemocratização do país importa, mas aqui, ela nos serve em especial porque trata justamente do período no qual Lina e equipe empreendiam os projetos da segunda encruzilhada de Salvador e, por isso, trata de modo incisivo dessa experiência. Mas é, sobretudo, uma passagem que mobiliza o sentido de “ruína” que recuperaremos aqui. Quando perguntada sobre a manutenção da “população que vive em condições sub-humanas no local”, neste caso o Centro Histórico da cidade, Lina responde:

O importante é que nas casas restauradas haja espaço para o pequeno comércio, para atividades que deem emprego e lazer àquelas pessoas. Já estamos fazendo um levantamento do tipo de população da região para coordenar a recuperação. O ideal é que um número mínimo de pessoas seja obrigada a abandonar o Centro Histórico. Não quero que ele se transforme numa coisa parecida com as ruínas de Roma. (Bo *in* Ferraz, 2025, p. amarelas, sem número)

Sobre a “**economia sub.áquea**” – que Lina pontua à mão, na lateral do texto datilografado – a ser mantida no local já tratamos em outro momento (AM). Importa agora adentrar na referência às ruínas romanas. Lina Bo circula este trecho de sua resposta, pontuando corretivamente: “**que são maravilhosas**”. Desse modo, começa a revelar uma ambiguidade contida nessa sua referência às “ruínas” (Estampa 75) que será desdobrada nas perguntas e respostas que se seguem. “Como assim?”, pergunta o jornalista e Lina responde:

As ruínas de Roma são meros *souvenirs* de viagem. Belas para serem vistas mas sem vida. Aquilo é o vento que passa. São pedaços de história sem vida humana. A restauração efetuada nas ruínas de Roma antiga foi uma verdadeira porcaria. Houve um tempo, no século XVIII, que o pedaço da Roma antiga era habitada. Entre as ruínas, em meio às colunas nasciam homens. Era uma coisa deslumbrante. Com a ascensão do fascismo, demoliram toda a vida que ali latejava. Hoje, Roma antiga é uma coisa triste. Um mero cenário, uma história sem homens, perdida no tempo. (Bo in Ferraz, 2025, p. amarelas, sem número)



Estampa 75: Páginas amarelas de Ao lado de Lina

Nesse ponto, Lina mostra-se indignada, riscando o texto e arguindo: “**quem disse!**”, “**quem disse!**”, como que duvidando de suas próprias palavras (ao que tudo indica). E continua: “**é um problema político: foi o fascismo. Falei bem direito disto**”. Aqui, queremos pensar, com Lina sobre dois aspectos, sem considerar uma

possível transcrição equivocada. Em primeiro lugar, como as ruínas romanas reincidentem (direta e indiretamente) na paisagem social e geográfica de Salvador e, em segundo, como para Lina as “ruínas” devem ser pensadas pulsantes, “latejantes”. Só fazem sentido se “habitadas”, seja por “homens”, seja por plantas.

Começemos pelo primeiro ponto, lembrando que a situação do Centro Histórico de Salvador, àquela época, encontrava-se em profundo estado de abandono, como num “**terremoto voluntário**” (Bo in Ferraz, 2018, p. 270), segundo as palavras da própria arquiteta. Recém reconhecido como *Patrimônio da Humanidade pela Unesco* (1985), o trecho compreendido pelo Pelourinho, “o maior conjunto barroco da América Latina” tinha mais de trinta por cento de sua área “em ruínas ou prestes a ruir”, como podemos verificar na campanha de financiamento (privado) publicada na mesma Revista Veja em nome da prefeitura de Salvador, sob o título: *Tombada pela UNESCO e pelo Tempo* (27|01|88, IBCV: 1947.1). A aquarela abaixo (Estampa 76) realizada a partir da rua João de Deus, bem próxima a Casa do Olodum, em agosto de 1986, trata-se de um dos primeiros desenhos de Lina, quando chega pela segunda vez em Salvador. Ele intitula-se *Aspectos de ruína e destruição do Centro Histórico* (Ferraz, 2018, p. 271).



Estampa 76: “Aspectos de ruína e destruição do Centro Histórico”, desenho de Lina Bo

É justamente nesse momento que Lina deve ter pensado Salvador como Roma (uma das muitas Romas, como vimos): uma cidade repleta de história latente e de uma vida ainda pulsante que insistia em acontecer por entre os escombros de um “terremoto” nada accidental. É assim que ela observa pessoas à janela, na soleira das casas, ocupando as ruas do Centro Histórico. A partir dessa colagem de fragmentos, podemos perceber ainda o céu que se anuncia por detrás das fachadas remanescentes do casario antigo a denunciar um corpo edificado que já não mais existia.

Como escreveu Georg Simmel (1858-1918), *“na ruína, a obra da natureza e a obra do homem se encontram pela primeira vez em uma harmonia profunda”* (Simmel, 2002, p. 10), é possível dizer que o projeto da Ladeira da Misericórdia se ancora exatamente nesse território de encontro – mas não exatamente a partir da ideia de “harmonia”, nem tampouco da “dialética em repouso” proposta por Walter Benjamin, como uma síntese conciliatória. O que se manifesta aqui é antes uma tensão produtiva entre “história” e “natureza” – que vimos a partir da ideia do “romantismo” em Lina –, tempo e matéria, permanência e evanescência. A “ruína”, nesse sentido, não é apenas vestígio de um passado que se desfaz, nem tampouco evidência inerte de decadência. Ela é, ao contrário, matéria operante – ativa, insistente –, capaz de mediar, no presente, tanto os rastros do que foi quanto as possibilidades do que ainda pode ser. Afinal, “(a) vida acontece nas contaminações. Sem elas, não há ecologias; não há futuro.” (Tsing, 2019, p. 42)

Se é verdade que a ruína romântica oferece ainda uma chave de leitura sensível para pensar o presente, é preciso, no entanto, renunciar à operação reconciliatória que ela historicamente carregou. A ideia de uma harmonia pacificadora entre “natureza” e “cultura”, tão cara ao imaginário do “romantismo”, não se sustenta quando confrontada com as condições contemporâneas do colapso socioambiental, embora possa ser um horizonte. Mas as gravuras de Giambattista Piranesi (1720–1778) – assim como as imagens da *Antiga Igreja dos Missionários no Pará* (Estampa 77) –, que Lina Bo apresenta em *CPETA* podem nos ajudar a acionar um gesto político-poético mais radical: a “(contra)colonização” da natureza sobre o espaço racionalizado do homem. Como

pontua Huyssen em *A nostalgia das ruínas*, a obra de Piranesi, de fato, nos serve como um contraponto insólito (2014, p. 108) à visão apaziguadora da “ruína romântica”. Segundo o autor, Piranesi é “assediado pela aura ameaçadora das ruínas, por seu opressivo entrelaçamento de passado e presente, natureza e cultura, morte e vida.” (2014, p. 112) Muito possivelmente, por isso, a gravura de Piranesi pertença ao “atlas”¹⁴⁰ de Lina. A passagem que se segue, ainda de Huyssen sobre Piranesi é esclarecedora de como as “ruínas” (e as prisões) ainda podem ser problematizadas contemporaneamente:

Em sua tensão recíproca e sua mescla obsessiva de tempos e espaços, as prisões e ruínas de Piranesi podem ser interpretadas como alegorias de uma modernidade cuja utopia de liberdade e progresso, de tempo linear e espaço geométrico elas não apenas questionam, mas anulam. Um passado incorporado na arquitetura degradada e carregada de lembranças parece dominar o presente na era do Iluminismo. O imaginário das ruínas de Piranesi, portanto, é produto de uma época que só aos poucos se libertou do ideal opressivo da Antiguidade clássica. Em sua decadência, a arquitetura antiga articula a constelação dialética de natureza e história, em vez de opor uma natureza mitológica cega à história como agente ontológico esclarecido. Assim, a obra de Piranesi faz parte de uma consciência autocrítica que acompanhou desde sempre a modernidade esclarecida.” (Huyssen, 2014, p. 112)



Estampa 77:
CPETA, 1957

32 Interior da Igreja de São Francisco, em Salvador. (Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, 1951; pl. 165).
33 Antiga Igreja de Missionários no Pará. As raízes do apuízeiro entrelaçam a construção. (São Paulo, revista Habitat, n.º 1, 1950; pag. 83).
34 A natureza que invade a arquitetura. (Federico Hermann, Giambattista Piranesi. Roma, 1923; pl. 10).

Em outras palavras, se a “ruína” de Simmel surge da lenta obra do tempo e da devolução da matéria à “natureza” e nas gravuras de Piranesi ela ganha uma densidade ameaçadora, enredando ainda mais radicalmente “cultura” e “natureza”, não podemos esquecer que a “ruína” moderna exige um

¹⁴⁰ Aqui, fazemos uma analogia do Atlas de Warburg com o “atlas” constituído por Lina em CPETA.

deslocamento ainda mais substancial. Aqui, a “ruína” não resulta mais, apenas, da erosão do tempo, mas do colapso ativo de sistemas – do fracasso das promessas de progresso, desenvolvimento e controle. Não é a “natureza” que delicada e pacientemente recobre as formas humanas; é o próprio sistema humano, técnico, econômico e social que implode, deixando para trás resíduos, interstícios, terrenos baldios, projetos interrompidos, ou mesmo nunca empreendidos.

É justamente esse deslocamento que permite à “ruína” operar, hoje, não mais como símbolo nostálgico de um passado perdido, mas como uma espécie de método crítico: dispositivo para imaginar futuros, outros, a partir das reminiscências do que já foi. É nesse campo que Lina Bo opera na Ladeira da Misericórdia, não para restaurar o que foi perdido, apagando-se suas cicatrizes, mas para fazer delas matéria mesma de projeto. Aqui está, talvez, condensada a própria definição de “ruína” como método. Dessa tensão emerge a força poética e política desse projeto.

Nesse contexto, os contrafortes do Bar dos 3 Arcos assumem papel crucial: ao consolidarem os remanescentes do conjunto edificado, também sublinham os interstícios, os vãos, os espaços de ausência – antes de se acoplarem, quase organicamente, aos interiores das casas. A “muralha contemporânea” em ferro-cimento é, simultaneamente, elemento estrutural, artifício estético e signo crítico, evidenciando a diferença entre o novo e o antigo. Como uma fita de Möbius (AM), o muro da Misericórdia transcende seus próprios limites, expandindo-se, (indeterminadamente) e contaminando todo o tecido histórico do Pelourinho. Atua como costura – ou cerzidura – do território: uma “ruína” contemporânea que não apenas se sobrepõe às estruturas (pre)existentes, mas se infiltra nelas, articula-as, estabiliza-as e, ao mesmo tempo, desenha os vazios e intervalos do espaço urbano. A leitura sensível de João Filgueiras Lima, o Lelé, oferece uma chave precisa para compreender essa operação de “bordadura” que Lina Bo conduz:

Olha, acho que é impossível tentar recuperar com um sistema construtivo semelhante ao que se fazia a duzentos anos, o que normalmente se faz é um arremedo que deixa muito a desejar como resultado final, então, na proposta de Lina, a argamassa armada entra como atuação em contraforte, uma ideia

que acho brilhante, os prédios se apoiam uns nos outros, então esses contrafortes em argamassa apoiarão as paredes internas, terão um visual muito distinto, contrastante até. Eles vão criar um elemento de bordadura, de ligação entre prédios que eu acho que visualmente é muito importante. A postura de Lina, é que quando tem uma ruína que seja extremamente importante do ponto de vista histórico, ela seja mantida como ruína, agora outros prédios onde for possível a recuperação, até a nível de aproximação da arquitetura tradicional, tudo bem. O que não impede que as paredes internas sejam de argamassa armada, mais leves, mais ágeis, para permitir inclusive que o prédio, interiormente, se adapte a uma vida diferente daquela para a qual ele foi projetado a duzentos anos, senão, ele morre, ele acaba. (Suplemento Cultural do Jornal da Bahia, 1987)

Se o projeto da Ladeira da Misericórdia parte da “ruína” e decide mantê-la como tal, não é porque aceita passivamente sua condição, mas porque reconhece nela um campo inventivo e entende que ela também faz parte de um registro histórico, de uma dada situação que, mesmo na sua imanente contradição, merece ser lembrada. E é exatamente aqui que faz sentido mobilizar a noção de “*terrain vague*”¹⁴¹, formulada por Ignasi de Solà-Morales (2002), como chave de leitura para compreender a operação de Lina. Para ele, esses espaços urbanos – “vazios, marginais, esquecidos” – são mais do que terrenos baldios ou sobras da cidade moderna. Eles são lugares de suspensão, onde o tempo se dilata, onde o uso não se faz, onde o projeto não se conclui. Espaços que resistem às lógicas da funcionalização, da produtividade, da mercantilização, exatamente porque abrigam a possibilidade do indeterminado.

Anna Tsing (2019) mobiliza o forrageamento não apenas como prática concreta, mas como metáfora epistemológica, metodológica e existencial. Forragear – como fazem os coletores do matsutake – não é seguir um caminho previamente traçado, mas mover-se por rastros, prestar atenção aos sinais frágeis do terreno, aos vestígios, às pistas intermitentes. É uma arte de andar, observar, improvisar, acolher a incerteza e trabalhar com aquilo que se apresenta no caminho. Tsing contrapõe essa prática às lógicas industriais e produtivistas baseadas no controle, no planejamento e na maximização de resultados. Forragear é operar nas ruínas

¹⁴¹ Como Solà-Morales escreveu, “no *terrain vague*, a memória do passado predomina sobre o presente”.

do capitalismo, quando os sistemas falharam e restaram, somente possibilidades fragmentárias e provisórias. É, afinal, um modo de vida nas “ruínas”. Talvez, seja também um modo de projetar nelas e com elas. Do mesmo modo, a ruína da Misericórdia foi pensada por Lina Bo através de um fazer com aquilo que há: apoiando-se nos rastros e transformando-se os escombros em devires.

2.3 O plano não existe na natureza

(...) não às linhas retas constrangedoras dos livros de regras gramaticais da escola ou dos arquitetos modernistas. (Tsing, 2019, p. 28)

Os projetos ambientais: Itamambuca e Camurupim

As propostas para *Itamambuca* (Ubatuba, São Paulo, 1965) e *Camurupim* (Propriá, Sergipe, 1975-1976) embora apresentem uma diferença temporal de exatos dez anos, se assemelham, entre outras questões, por se tratar de dois projetos dedicados a intervenções (sub)urbanas ou rurais e, também, por serem os raros projetos de Lina Bo que tratam da escala territorial propriamente dita. Guardam, é claro, muitas diferenças, sobretudo no que diz respeito aos contextos sociais e geográficos em que foram concebidos. Mas isso não impede que eles sejam abordados juntos. Aliás, provocam uma aproximação que nos permite problematizar diferenças e afinidades entre ambas as propostas. Acima de tudo, os dois projetos nos ajudam, em conjunto, a pensar as relações territoriais que também nos oferecem – num trânsito de escalas – outros modos de pensar “arquitetura” e “natureza”, através do pensar-fazer da arquiteta.

Possivelmente, não seja uma coincidência que nenhum dos dois projetos tenha sido executado. Ambos acionaram uma cosmologia e um modo de conceber o território politicamente incompatíveis com a onda reacionária e antidemocrática recém-instaurada pelo Golpe Militar de 1964. O projeto denominado *Conjunto Itamambuca* iniciou-se um ano depois de Lina Bo encerrar suas atividades na Bahia, justamente em função deste mesmo Golpe¹⁴². E, o segundo projeto – de *Camurupim* – também foi realizado ainda no Regime Militar e guarda com ele algumas relações intrincadas, como veremos.

Diferentemente de quase todos os outros projetos de Lina, ela não deixou, ao que parece, nenhum registro escrito sobre esta proposta preliminar para Itamambuca. Como sublinha Cláudia Cabral no texto de referência sobre este projeto *Lina Bo*

¹⁴² Como abordado no *Arcano Muro* (AM), Lina Bo tem as suas atividades abruptamente encerradas no Museu de Arte Moderna da Bahia em função do Golpe Militar, concluindo a sua frutífera passagem iniciada no ano de 1958.

Bardi y el subúrbio (2019): “(a)s fontes disponíveis consistem em uma série de desenhos separados que mostram o progresso de suas ideias (...)”¹⁴³. Talvez, Lina ainda estivesse emudecida¹⁴⁴ pelos acontecimentos recentes que lhe renderam o seminal e provocativo texto *Cinco anos entre os “brancos”* através do qual Lina nos fala sobre a sua estada na Bahia, mas também dos motivos de sua saída de lá:

O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, apareciam no horizonte.

A VI Região Militar, pouco depois de abril de 1964, ocupava o MAMB. Apresentava a exposição didática da subversão. Em frente ao museu, os canhões da base de Amaralina. Cinco anos de trabalho duro que revelou atitudes, covardias, defecções, velhacarias.

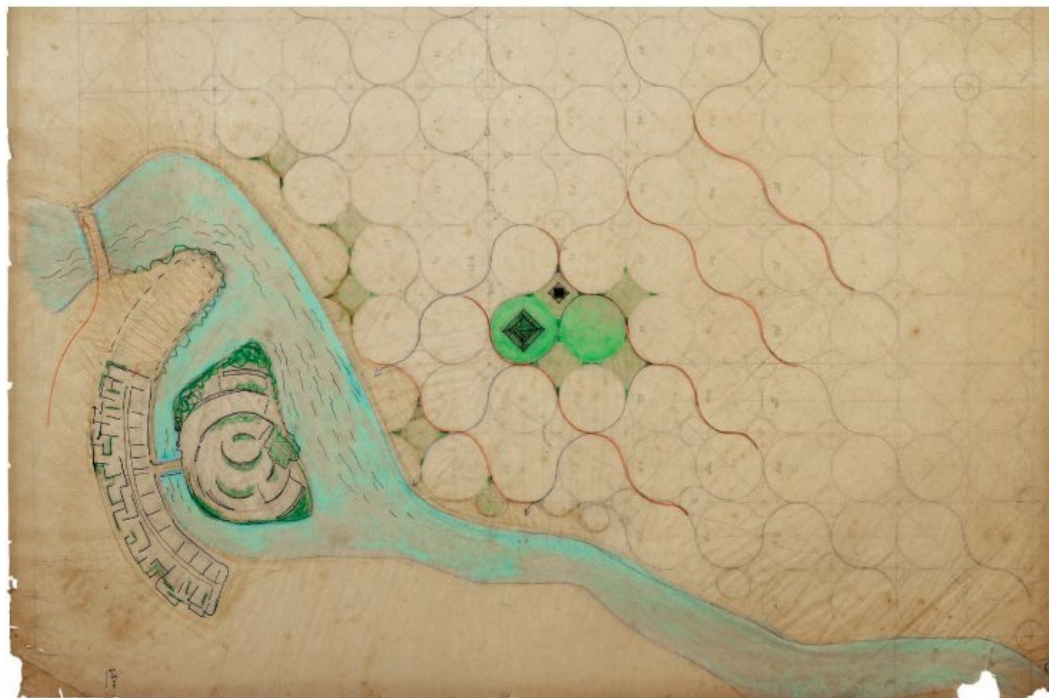
Cinco anos de esperanças coletivas que não serão canceladas: Walter da Silva, Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Noênio Spínola, Geraldo Sarno, Norberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de Alencar, Vivaldo Costa Lima, Sobral, Lívio Xavier, Calazans, o Brennard daqueles dias. Cinco anos entre os “brancos”. (Bo, 1964, in Grinover & Rubino, 2009)

Situado na costa norte do Estado de São Paulo, no pé da Serra do Mar, o conjunto urbano-rural de Itamambuca inclui o desenho de lotes “**grandes e pequenos**”, um hotel e um centro comunitário (Estampa 78) localizados às margens do rio que dá nome ao lugar e que deságua na praia também chamada *Itamambuca*. O sistema de implantação dos lotes (de dois tamanhos) desenvolvido através de uma retícula geométrica circular se acomoda à topografia e à paisagem orgânica do entorno ainda desabitado, como sugerem os desenhos. No croqui esquemático de Lina (Estampa 78), intitulado “**Perspectiva do sítio**”, ela apresenta o lote circular “**natural**”, como uma espécie de alternativa ao lote “**tradicional geométrico**” – retangular – urbano, propositalmente riscado no desenho por ela. Possivelmente, no intuito de demonstrar que a solução dos lotes circulares resolvidos em células coligadas, além de viabilizar uma paisagem mais aderente ao meio, propiciava ainda, nos interstícios dos círculos a manutenção da robusta vegetação

¹⁴³ Tradução livre da autora.

¹⁴⁴ Ainda que os dois outros projetos realizados no mesmo ano dispusessem de pequenos textos explicativos: *Museu do Instituto Butantã* (São Paulo, 1965) e *Pavilhão no Parque Laje* (Rio de Janeiro, 1965).

(pre)existente que Lina assinala no mesmo desenho como uma premissa: “conservação da configuração ‘natural’ do lugar”.



Estampa 78: Lina Bo, Itamambuca, “Implantação do Conjunto”

Segundo Cabral, no entanto, esta condição “natural” “refere-se menos a uma condição primitiva, já presente, do que a uma qualidade futura a ser perseguida através do projeto”. De fato, não importa saber se essa “natureza” foi inventada ou se já estava ali, dada. Possivelmente, sejam as duas coisas simultaneamente, pois ainda hoje este trecho junto ao rio permanece intocado com uma exuberante vegetação – como não poderia deixar de ser¹⁴⁵. O que nos parece, afinal, é que Lina tenha desenhado uma utopia (sub)urbana na qual poderiam conviver harmoniosamente a morada do homem e a “natureza selvagem”, num processo de autorregulação “homeostática”¹⁴⁶ tal qual em uma aldeia indígena – que prescindiria, inclusive, de qualquer legislação –, a despeito dos processos de

¹⁴⁵ É possível que, àquela época, a Faixa *Non Aedificandi* (FNA) e a Faixa Marginal de Proteção (FMP), hoje obrigatórias, ainda não tivessem sido previstas em lei.

¹⁴⁶ Na relação homeostática “cada indivíduo está consciente de ser apenas mais um elemento de uma rede complexa de interações desenvolvendo-se não apenas na esfera social, mas também na totalidade de um universo que tende à estabilidade, isto é, cujos recursos e limites são finitos. Isso confere responsabilidade de ordem ética a todos, particularmente a de não perturbar o equilíbrio geral desse frágil sistema e de jamais utilizar energia sem pronto restituí-la por meio de diversas operações rituais. (Descola, 2023, p.30)

privatização do solo que começavam a se intensificar nos grandes centros urbanos. Talvez, numa alusão à antiga ocupação dos povos Tupi da região de Ubatuba que lhe rendeu o nome: “lugar de canoas” (Cabral, Cláudia, 2018).

Aqui, vale considerar a organização espacial do habitat indígena, frequentemente estruturada a partir de uma geometria circular, de “organização concêntrica e que estabelece pequenas e imperceptíveis discontinuidades” (2023, p. 63) – em vez de rupturas – entre a casa, a horta e a floresta. Essa disposição confere às três camadas um regime próprio de domesticidade que subverte as fronteiras rígidas entre os artefatos criados pelos homens e a floresta “selvagem”. Ainda que a analogia com o modo de territorialização em *Itamambuca* deva ser feita com muita cautela, a espacialidade dos Achuar¹⁴⁷ nos ajuda a ilustrar as relações mais porosas entre um entorno imediato da casa que se estende à horta, que se prolonga na floresta, onde as práticas cotidianas de coleta e caça são incorporadas à vida doméstica. Trata-se, nas palavras de Descola, de uma espacialidade porosa, atravessada por múltiplas relações e modos de uso:

A área de terra batida imediatamente adjacente à habitação constitui seu prolongamento natural, onde se desenvolvem várias atividades domésticas; contudo, já se trata de uma transição para a horta, pois é lá que são plantados, em espaços de cultivo separados, as pimentas, o urucum e o jenipapo, a maioria das ervas medicinais e as plantas venenosas. A horta propriamente dita, território incontestado das mulheres, é em parte contaminada por esses usos florestais: é o terreno de caça favorito dos jovens, que vigiam os pássaros que ali se encontram para alvejá-los com pequenas zarabatanas; os homens também montam armadilhas para os grandes roedores de carne delicada – pacas ou cutias – que invadem a horta na calada da noite com o objetivo de desenterrar os tubérculos. Em um raio de uma ou duas horas de marcha a partir do fim da roça, a floresta é comparável a um grande pomar constantemente visitado por mulheres e crianças para jornadas de colheita, recolha de larvas de palmeiras ou para a pesca ictiotóxica em riachos e pequenos lagos. Trata-se de um domínio intimamente conhecido, onde cada árvore e cada palmeira frutífera é periodicamente visitada na estação correspondente (...) (Descola, 2023, p. 63)

¹⁴⁷ Povo amazônico com o qual Descola realizou seu trabalho etnográfico e que fornece as bases para formular: *Para além de natureza e cultura* (2023).

Com este exemplo, podemos pensar não somente que a “floresta profunda” não significa, de fato, para os Achuar um espaço “menos socializável do que a casa e seus entornos cultivados”, mas também que os indígenas, “tanto quanto nós” se cansam de um ambiente tornado familiar e procuram nas entranhas da floresta a mesma mudança de ares que buscamos no campo ou na praia (Descola, 2023, p. 64). Curiosamente, os lotes de Itamambuca destinam-se ao veraneio daqueles que moram nas áreas urbanas.

Sabemos, é claro, que a organização territorial de *Itamambuca* em nada tem a ver com a complexidade morar-cultivar-caçar – que vimos rapidamente a partir do território Achuar. Tampouco essa organização tem como objetivo capturar a complexidade de uma cosmologia que se desdobra num modo próprio de organização espacial. Com esse exemplo – arriscado – procuramos apenas demonstrar que, talvez, Lina tenha acionado, neste projeto, uma geometria circular que também subverte uma lógica de ocupação espacial urbana, desafiando o mesmo “atavismo citadino” que fez com que Descola demorasse a compreender esses territórios limiares experimentados pelos Achuar (Descola, 2023, p. 63). Como podemos verificar na “**perspectiva do sítio**” (Estampa 79), Lina refuta o lote retangular, “**tradicional geométrico**”, adotando uma geometria “**natural**” viabilizada a partir da conjugação de dois tamanhos de lotes circulares que, inevitavelmente, criam com o território uma relação radial e concêntrica.



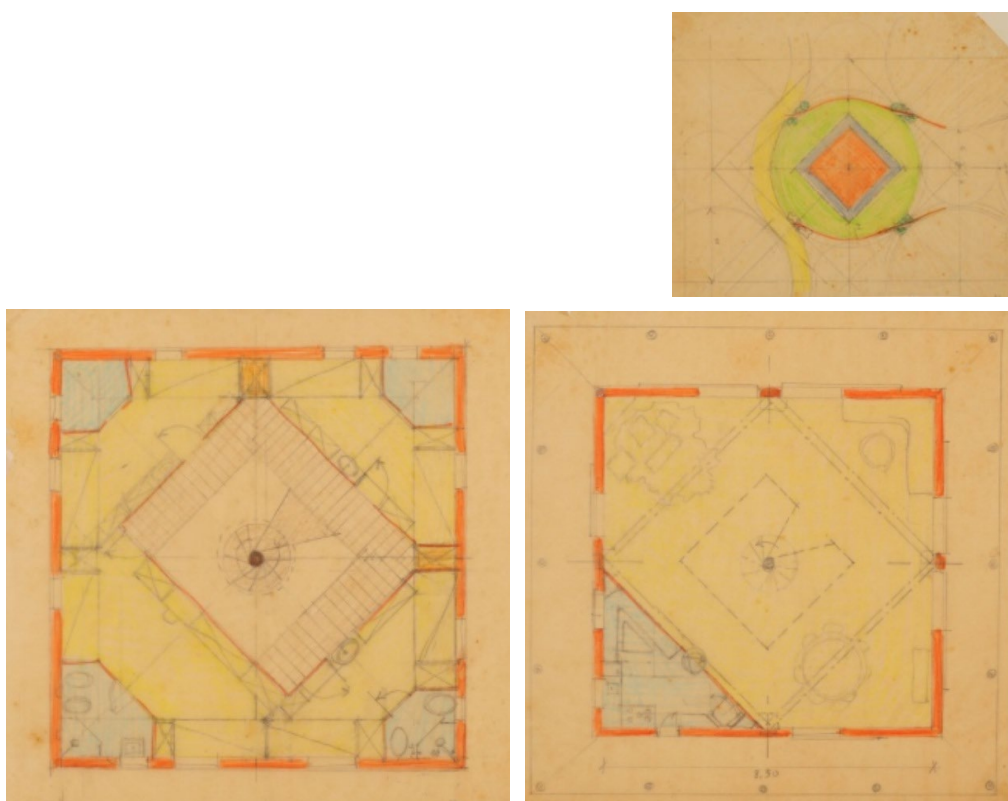
Estampa 79: Lina Bo, Itamambuca, “Perspectiva do sítio” e “Perspectivas das casas implantadas”

Seria importante sublinhar que este desenho de lote circular faz referência, ainda, à solução previamente adotada por Frank Lloyd Wright para as “comunidades usonianas” (1947) que tampouco foram executadas (Estampa 80) como aponta Cabral, embora neste caso não pareça existir uma matriz geométrica reguladora do traçado, como no projeto de Lina Bo. Outra diferença importante entre as duas propostas encontra-se na geometria e na implantação da casa. Se as casas de Wright têm formato inconstante, em torno do “L” e estão deslocadas – em posições variáveis dentro do lote circular –, as casas de Lina, sempre quadradas, estão situadas invariavelmente no seu núcleo, reafirmando a ideia de centralidade da casa em relação à “paisagem-floresta” circundante, tal como acontece nas aldeias indígenas. Como afirma Cabral seria, justamente, o desenho dos espaços livres – “propriedade coletivo” (Cabral, 2019) – viabilizado entre os interstícios dos lotes circulares, imaginados ao “natural” e o sistema de caminhos curvilíneos que os serpenteia que relacionam mais fortemente esses dois projetos. Lembrando que no caso do litoral paulista, seria uma robusta vegetação de Mata Atlântica a ocupar todos esses intervalos.



Estampa 80: Frank Lloyd Wright, *Parkwyn Village*

Lina Bo define, em estudos, dois tipos de residências unifamiliares para estes lotes circulares, como dissemos. A solução pensada para o lote maior de 25m de diâmetro se organiza a partir do desenho geométrico de três quadrados, um inscrito dentro do outro (Estampa 81). O primeiro quadrado estabelece o limite da varanda em cobertura de sapé, o segundo, o limite da casa e, o terceiro – constituído pelo vazio central (rotacionado) –, que cria um pé-direito duplo no interior da casa. O quadrado perfeito de 8,50m de lado circunscrito no centro do lote circular faz com que a casa perca as dimensões de frontalidade e lateralidade, tal como a cabana indígena, possibilitando uma relação desierarquizada com as suas bordas florestadas.



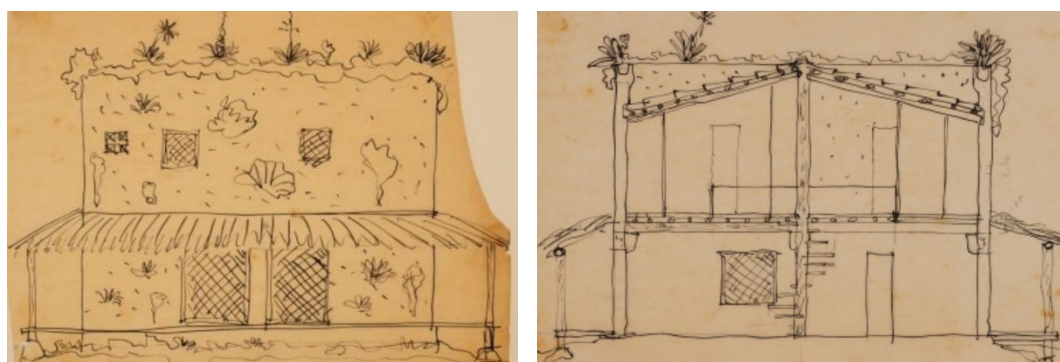
Estampa 81: Lina Bo, Itamambuca, “Estudos das casas”

No interior da casa, a escada helicoidal – que também pode ser pensada como uma árvore a conectar terra e céu¹⁴⁸ estrutura-se ao redor de um pilar – um tronco rústico de madeira – que, por sua vez, sustenta o vértice das quatro águas do

¹⁴⁸ O patamar de acesso ao segundo pavimento corrobora essa ideia de um galho desprendido. No mais, aqui a escada tem a mesma centralidade que a mangueira no Restaurante do Coatí.

telhado¹⁴⁹ de barro escondido por uma platibanda. A organização concêntrica da casa reiterada pela posição nuclear da escada e pelo vazio central remete aos abrigos indígenas. Ali, é o fogo que comumente está localizado no centro, atuando como um ponto focal para atividades como cozinhar, aquecer, iluminar, resguardar, além de abrigar, em muitos casos, significados culturais e experiências cerimoniais. Aqui, podemos lembrar rapidamente que o fogo, ou melhor, a fogueira – materializada muitas vezes por Lina através da lareira como elemento central da casa – é um importante elemento da cultura afro-baiana, representando Xangô. Os quatro dormitórios do pavimento superior são idênticos e triangulares, cada um deles com duas camas de solteiro. Situados nas quinas do quadrado, sua posição reforça, mais uma vez, a falta de hierarquia em relação às fachadas da casa e à centralidade obtida através desta organização espacial.

No térreo, uma ocupação quase plenamente indeterminada que acontece nos cantos é interrompida somente pela presença da cozinha (e os seus elementos infraestruturais) em uma das quinas da construção. Do lado de fora, a fachada prismática da casa de dois pavimentos é interceptada – ainda no nível térreo – pela cobertura avarandada cuja rusticidade corrobora para o aspecto nada asséptico do conjunto. Paredes são “(contra)colonizadas” por uma vegetação que se desprende de suas rugosidades e imperfeições, além da calha-platibanda. O sólido é rasgado por algumas, pontuais, aberturas (mais ou menos aleatórias) em muxarabi (Estampa 82). Neste arranjo de materiais encontrados na “natureza”

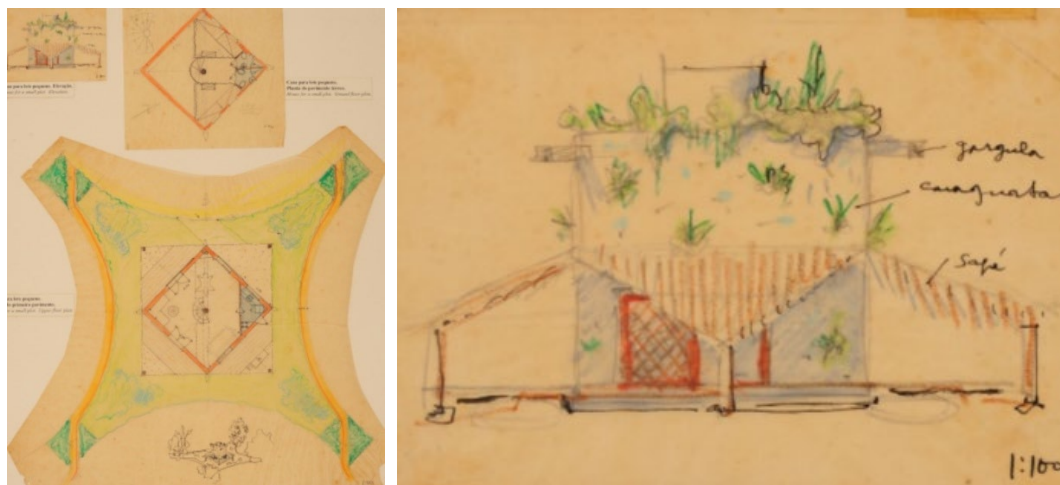


Estampa 82: Lina Bo, Itamambuca, “Estudos das casas”

¹⁴⁹ Além de, ao que parece, estruturar – no cruzamento dos vértices – o piso de madeira do segundo pavimento.

podemos perceber “o instinto primário (do povo que) constrói com a natureza, se adapta a ela”¹⁵⁰, como Lina Bo nos fala no texto que discutiremos em breve.

O segundo tipo de casa, atribuído ao lote menor, também se resolve a partir de uma planta quadrada (Estampa 83), mas desta vez de 5,5m de cada lado. Ainda mais radicalmente, esta tipologia experimenta um sistema desierarquizado instaurado a partir da rotação de dois quadrados, um inscrito dentro do outro, mas que agora se anuncia também pelo lado de fora. Quatro águas pontiagudas de telhado, em sapé, conformam quatro respectivos recintos avarandados levemente suspensos e triangulares que ladeiam a casa, como na outra tipologia. No interior, os dois pavimentos se organizam do seguinte modo: um eixo diagonal divide a casa em dois triângulos tendo, de novo, a escada no seu centro. De um lado, o pé-direito duplo sobre a pequena sala, de outro, a cozinha-quina, a mesma solução adotada na casa anterior.



Estampa 83: Lina Bo, Itamambuca, 1965, Estudos das casas

No segundo pavimento, dois pequenos quartos triangulares – cada um equipado com duas camas de solteiro e um banheiro – seriam acessados a partir de um hall central, encerrado pela escada semicircular. O fechamento desses quartos em relação ao pé-direito duplo seria feito por cortinas, o que evidencia mais uma vez a simplicidade do projeto e os poucos recursos necessários à sua construção, viabilizada, como vimos, com materiais disponíveis no local e técnicas construtivas

¹⁵⁰ *Arquitetura e Natureza ou Natureza e Arquitetura*, Salvador, 1958 (IBCV).

tradicionais. Isso também se manifesta na fachada, marcada por elementos rústicos e expostos: a gárgula, a vegetação, o sapé e o muxarabi vermelho que protege as aberturas da casa. Aqui cabe sublinhar que essas características em nada se assemelham a uma casa de veraneio convencional, idealizada pela classe média urbana em ascensão.

O projeto de *Camurupim*, desenvolvido também em nível preliminar, tal como o projeto de Itamambuca não saiu do papel, embora neste caso haja uma profusão de desenhos, anotações, roteiros e alguns textos explicativos do projeto (Estampa 84). Segundo entrevista concedida por Marcelo Ferraz (Arantes, 1993), Lina Bo passou dois meses “desenhando, observando e fazendo entrevistas” com a comunidade cooperativa¹⁵¹ agrícola – para a qual realizaria o projeto (sub)urbano-arquitetônico – situada em Propriá, no estado de Sergipe, mais precisamente nas margens do Rio São Francisco – o mesmo rio que iria rasgar o chão do “Grande espaço de estar do Sesc Pompéia”, sob a alcunha de espelho d’água.



Estampa 84: Lina Bo, Desenhos de observação de Camurupim

¹⁵¹ A cooperativa agrícola de Camurupim, localizada no baixo São Francisco organiza-se, desde a década de 1960, através da Igreja Católica – mais precisamente com o Padre Domingos Puljiz – e da mobilização dos trabalhadores rurais (plantação de arroz) que enfrentam uma situação econômica dramática em virtude da concentração de terras nas mãos de poucos. Embora seja somente no ano de 1971 que a cooperativa se oficialize, em 1967 ela adquire suas primeiras terras (denominadas Camurupim) que serão expandidas nos anos seguintes para as terras denominadas Cabo Verde.

Como nos revela o esclarecedor texto de Ana Carolina Bierrembach (2008) – *Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim*, Lina Bo desenvolveu este projeto em meio a uma intrincada (e controversa) manobra do governo militar – no contexto de seu projeto desenvolvimentista¹⁵² – para mitigar os severos impactos socioambientais oriundos da construção das novas usinas hidrelétricas realizadas no Nordeste do Brasil. Contratada, efetivamente, pela multinacional italiana ELC (Electroconsult), em nome da Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco (CODEVASF)¹⁵³, Lina Bo foi chamada a pensar uma reparação para a comunidade sergipana diretamente afetada pelas novas condições impostas ao regime do Rio São Francisco, conforme as palavras de Bierrembach:

Com a realização dessas hidrelétricas acontece uma mudança significativa no regime do rio São Francisco. A produção agrícola nas suas margens é diretamente influenciada por essa alteração: partes do rio tornam-se permanentemente inundadas enquanto outras deixam de receber águas nos períodos de cheias. Grande parte da população de trabalhadores rurais do baixo São Francisco é afetada por isso, sobretudo aquela que produz arroz nas suas margens. O governo elabora uma proposta que deve – ao menos supostamente – controlar os fluxos do rio e auxiliar os trabalhadores rurais implicados. O Estado brasileiro assume uma atitude de agente civilizador, que deve trazer a modernização ao interior brasileiro. Tal proposta, entretanto, oculta outras intenções governamentais: controlar a mobilização dos trabalhadores do baixo São Francisco, e impulsionar a expansão do capitalismo na região. E encobre também as reivindicações contrárias a esse processo, executado de um modo autoritário, sem muitas possibilidades de reação. (Bierrembach, 2008)

Quando Lina Bo é convidada a participar deste plano governamental, a Comunidade Cooperativa de *Camurupim* já estava estabelecida. Desde 1972 a agremiação utilizava-se de uma pequena infra-estrutura situada nas terras de Cabo Verde¹⁵⁴: um edifício administrativo, escolar e religioso, um curral e outros

¹⁵² O Governo Militar realiza uma série de empreendimentos para a exploração dos recursos “naturais” no país, assim como grandes obras infraestruturais, incentivando empresas nacionais e estrangeiras a fazê-lo.

¹⁵³ Instituída em 1974 pelo (autocrático) Governo Federal.

¹⁵⁴ Os edifícios preexistentes de Cabo Verde, como a sede da cooperativa, a capela e a escola não irão aparecer nos desenhos e nos textos de Lina Bo. Como sublinha Bierrembach, isso parece uma imposição da CODEVASF, uma vez que toda a obra da arquiteta indica uma atenção especial dada aos elementos preexistentes, tanto ambientais quanto construídos.

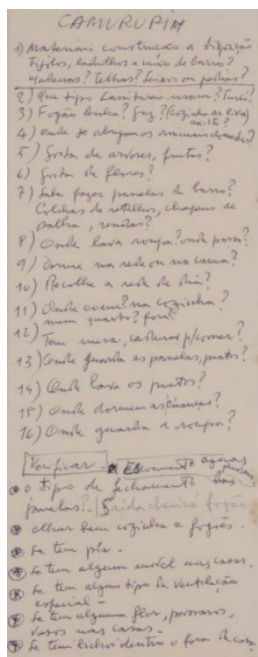
destinados à armazenagem e ao processamento da produção agrícola da cooperativa, com destaque para as sementes de arroz (Bierrembach, 2008).

Em 17 de março de 1975, contudo, o presidente Ernesto Geisel assina um decreto que declara de utilidade pública e interesse social as terras lindeiras ao São Francisco que passam, então, aos domínios da CODEVASF. Paralelamente às desapropriações, o governo elabora um projeto de irrigação para a área, que supostamente devolveria as terras à população local. É deste modo que muitos trabalhadores rurais são impelidos a aceitar as desapropriações e as “modernizações” forçadas pelo governo federal. Como indica Bierrembach, não há como saber exatamente como estava a situação da *Cooperativa de Camurupim* quando a CODEVASF inicia efetivamente a sua intervenção no local. Sabe-se, contudo, que a Cooperativa encontra dificuldades de diversas ordens (secas, limitações de créditos, conflitos internos etc.) além da autonomia que lhe é retirada pela companhia estatal.

É neste contexto que Lina Bo é chamada¹⁵⁵ para realizar o “Projeto de Desenvolvimento Integrado da Cooperativa de *Camurupim*” que contemplava, de início, um “sistema infra-estrutural de rede viária, elétrica, o desmatamento de área vegetada e a sistematização das terras”, assim como uma “infra-estrutura social com um ou dois centros urbano-rurais” (Bierrembach, 2008). Através de suas anotações, é possível identificar que entre outubro e novembro de 1975 a arquiteta encontrou-se com um representante da ELC em Recife (Bierrembach, 2008) e que em novembro do mesmo ano Lina esteve em Propriá. Embora Bierrembach não tenha precisado por quanto tempo, a entrevista de Marcelo Ferraz menciona que ela esteve lá por dois meses, como vimos.

¹⁵⁵ Através da indicação de um acionista da ELC cuja esposa trabalhava no MASP. Não é possível estabelecer com precisão como acontecem os seus contatos com os funcionários da ELC ou com os integrantes da Cooperativa de Camurupim (23). Entretanto, através dos seus estudos conseguem-se algumas informações importantes. Entre outubro e novembro de 1975 a arquiteta está em Recife e encontra-se com um representante da ELC.

Ainda que este trabalho apresente uma espécie de contradição de origem – a contratação de Lina Bo por uma instituição instaurada pelo antidemocrático Governo Militar, aquele mesmo que lhe retirou à força da Bahia e que tinha interesses contestáveis naquela região¹⁵⁶, é interessante pensar como que ali ela realizou, em nosso entender, um de seus mais belos documentos. Um “roteiro de pesquisa de campo” (Estampa 85), através do qual mostrava-se extremamente sensível à realidade local (pre)existente, aquilo que Ferraz e Antonio Risério nomeiam o “olhar antropológico” (Ferraz, 2011 e Pedrosa, 2019) de Lina. Nele, uma vasta lista com elementos domésticos da vida cotidiana é interrogada, revelando um pensar-fazer, em nada doutrinador, mas, pelo contrário, muito comprometido com uma escuta atenta à vida de homens e mulheres comuns:



Estampa 85: “Roteiro de pesquisa de campo feito por Lina”

1. Materiais de construção à disposição. Tijolos? Telhas? Seixos ou pedras?
2. Que tipo de sanitário usam? Turco?
3. Fogão à lenha? Gás? [Cozinha ao ar livre existe?]
4. Onde se abrigam os animais domésticos?
5. Gostam de árvores, frutas?
6. Gostam de flores?
7. Sabem fazer panela de barro? Colchas de retalhos, chapéus de palha, rendas?
8. Onde lava roupa, onde passa?
9. Dorme na rede ou na cama?
10. Recolhe a rede de dia?
11. Onde come? Na cozinha? Num quarto? Fora? Tem mesa, cadeira para comer?
12. Tem mesa, cadeira para comer?
13. Onde guarda as panelas, pratos?
14. Onde lava os pratos?
15. Onde dormem as crianças?
16. Onde guarda a roupa?

Verificar

- Escoamento das águas pluviais
- O tipo de fechamento da janela
- Olhar bem cozinha e fogões
- Se tem pia
- Se tem algum móvel nas casas
- Se tem algum tipo de ventilação especial
- Se tem alguma flor, pássaros, vasos nas casas
- Se tem bichos dentro e fora da casa

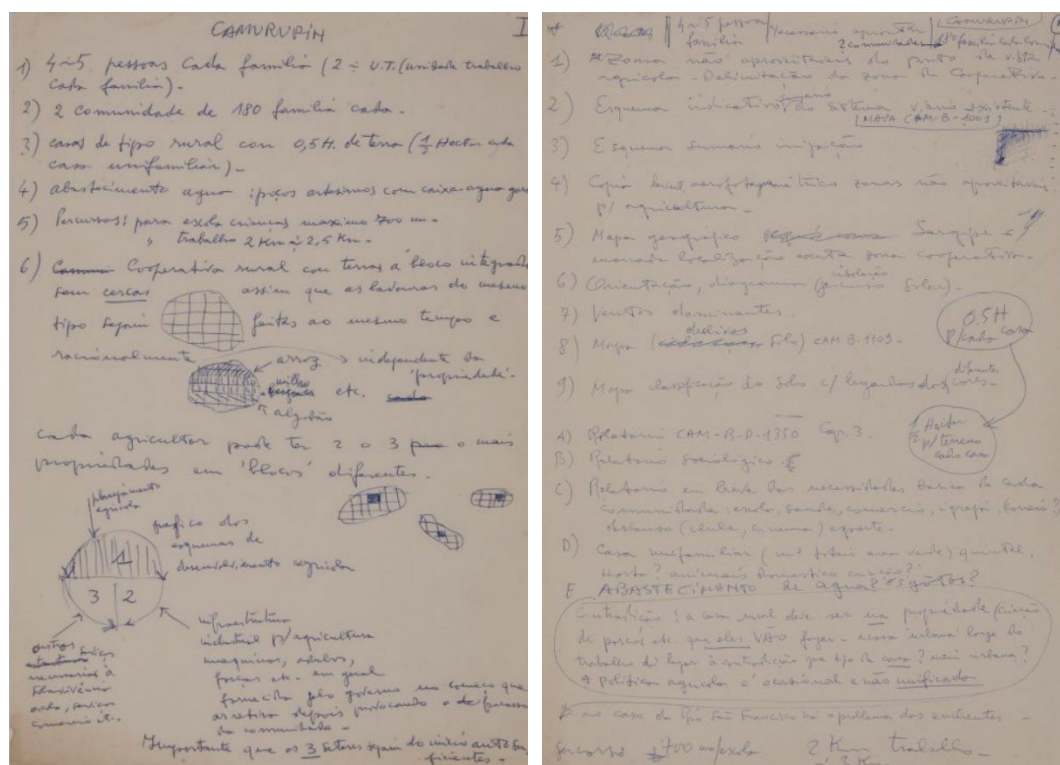
¹⁵⁶ Não à toa, na mesma entrevista acima citada, Marcelo Ferraz menciona o fato de que Lina Bo paralisou o trabalho em função de uma “briga ideológica”.

É a partir deste roteiro que Lina irá pensar o ambiente doméstico da casa para os habitantes da Cooperativa de Propriá. Não sem antes imaginar o conjunto territorial, (sub)urbano que organiza o espaço da coletividade. Podemos, então, começar observando a atenção dada à paisagem ambiental de Propriá, que irá impactar transescalarmente em todo o projeto. Neste desenho (Estampa 86) e, mais precisamente em suas anotações, a lápis, no canto inferior direito, podemos vê-la descrevendo a paisagem local através de sua variação tonal: constitui-se de “horizontes infinitos, serras azuis, morros verde-azul, mata e mangueiras verde-escuro. Várzeas verde claro”. No entanto, será o modo pelo qual Lina se aproxima da paisagem humana, personificada por Maria Heloisa e Jovino, com seus nove filhos – também presentes em suas anotações neste mesmo desenho, agora à caneta, no canto superior direito – que mobilizará nossa atenção em articulação com o desenho ambiental que se sucederá.



Estampa 86: Lina Bo, “Horizontes infinitos, serras azuis, morros verde-azul, mata e mangueiras verde-escuro. Várzea verde-claro”

Sobre as condições gerais do projeto, as notas de Lina – numa folha de papel (Estampa 89, à esquerda) – evidenciam algumas definições estratégicas previamente estabelecidas, possivelmente pela própria CODEVASF: sua localização, a população contemplada, o número de famílias por agrupamentos, o número de membros por família, a área de terra cultivável necessária por família, o sistema de abastecimento de água previsto, os percursos adequados para crianças e adultos no exercício das atividades cotidianas (ir à escola, ir ao trabalho etc.). Num diagrama circular que parece referir-se ao “bloco” da organização fundiária da Cooperativa, que Lina nomeia “**gráfico dos esquemas de desenvolvimento agrícola**”, situado ao final deste mesmo documento, Lina organiza uma divisão em três partes complementares. A primeira delas (que ocupa a metade do círculo) seria destinada ao planejamento agrícola, a segunda (que divide a outra metade com a terceira) contemplaria as infraestruturas industriais necessárias à atividade rural e, por fim, a terceira parte pontua os “**outros serviços**” necessários à vida em comunidade.



Estampa 87: Lina Bo, Camurupim, anotações

Todos os demais textos e desenhos, no mais, sublinham uma escuta ativa às condições “naturais”: territoriais, paisagísticas e sociais (pre)existentes que serão veementemente perseguidas pela proposta de Lina Bo. É, no entanto, um segundo

conjunto de anotações já esmaecido pelo tempo (Estampa 89, à direita) que irá demonstrar, especialmente, a atenção dada aos aspectos de adequação ao sistema viário existente, à irrigação, às cheias do São Francisco, à orientação do sol e dos ventos dominantes, às condições do solo, aos aspectos sociológicos, entre outras questões.

Caberia, aqui, sublinharmos a “**contradição**” que a própria Lina interroga no documento, grifando-a através de um círculo: seria realmente necessária a segregação entre moradia e trabalho? Para a arquiteta, a funcionalização dos espaços – provavelmente uma premissa estabelecida pela CODEVASF – não fazia sentido algum. É neste ensejo que ela argumenta em favor de lotes (sub)“**urbano-rurais**” capazes de aglutinar as demandas do morar, do cultivo de subsistência e da criação de animais. Mais uma vez retornamos à imagem simbólica da organização territorial Achuar na qual as fronteiras entre estas instâncias são difusas. Também naquele contexto socioespacial, parece inadequado pensar uma divisão tão fortemente demarcada. No desenho que mostra a implantação territorial de *Camurupim* (Estampa 88) Lina Bo chama “**atenção!**” com sua convencional nota em tom exclamativo: o lote circular “**reconstitui um tipo não urbano**”, alternativo ao que seria o lote convencional “**urbano**” retangular¹⁵⁷ de “**30x100**”m, propiciando as múltiplas funcionalidades abordadas acima.

Conforme já constatado, a questão da mobilidade da comunidade – que ocorria a pé ou por meio de “**jegues**” – tornou-se primordial para a organização dos equipamentos, de um modo geral, mas foi também definidora desta proposta que condensa habitação e cultivo (trabalho), num mesmo espaço. Possivelmente, seja o embaralhamento dos domínios do doméstico e das zonas de cultivo, do privado e do coletivo, viabilizado a partir da solução dos lotes circulares, o que justifique, inclusive, os conflitos com a CODEVASF (Bierrembach, 2008).

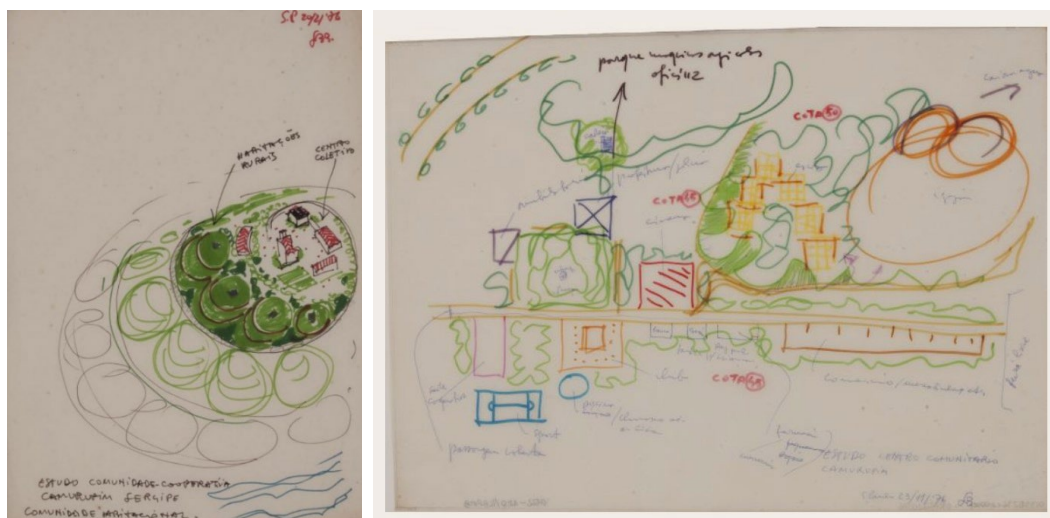
¹⁵⁷ Embora alguns esboços iniciais apresentem (estampa XX) a opção dos lotes retangulares, já é possível notar como Lina apresenta um pensamento projetual por camadas, a partir das curvas de nível.



Estampa 88: Lina Bo, Camurupim, “Implantação geral, lotes e centro comunitário”

Nesta mesma implantação geral do conjunto, observamos os lotes circulares e o sistema de circulações acomodados nas curvas de nível, dispostos radialmente¹⁵⁸ em torno do centro cívico da comunidade, situado no cume do morro. Os lotes rurais, em formato circular, com suas unidades habitacionais, tais quais os lotes experimentados no projeto de Itamambuca teriam agora 3.000m² cada, acomodando a casa da família que dividiria espaço com uma área agrícola em meia lua (Estampa 89, à esquerda). Os interstícios dos lotes circulares – que em nada se parecem com espaços residuais –, dão seguimento à ideia já experimentada, destinando-se às áreas comuns ocupadas por uma vegetação nativa composta por “mangueiras”, “coqueiros” etc. Não deixa de ser a solução experimentada na Casa de Vidro, envolvida numa densa “floresta”, mas aqui em escala territorial.

¹⁵⁸ O que viabilizaria um crescimento indeterminado, à medida da necessidade.



Estampa 89: Lina Bo, Camurupim, Estudos para o centro comunitário

Nos desenhos de estudo para o centro comunitário (Estampa 89, à direita), podemos perceber a constituição do programa para o núcleo rural organizado ao longo de uma “**passagem coberta**” linear que cortaria as cotas “50 e 55”: praça, rua, quadra, escola, pequeno comércio, piscina, feira livre, cinema, clube, jardim para as crianças (demarcados ainda esquematicamente por quadrados e retângulos no desenho) comporiam este espaço dedicado à coletividade, sempre cercado de vegetação. Somente a igreja aparece através de uma notação circular, talvez um prenúncio daquilo que seria experimentado no ano seguinte na *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* (1976).

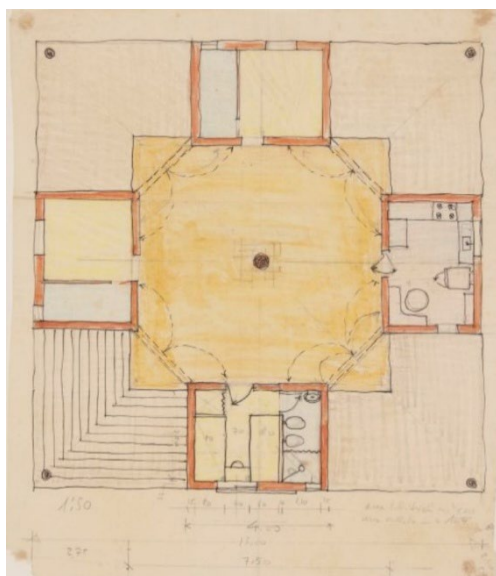
Já nos desenhos da escola (Estampa 90), percebe-se a ideia de modularidade que ali se anuncia – um princípio que permite o “**futuro desenvolvimento da escola**” acompanhar o crescimento da comunidade, como a própria Lina observa. À direita, na ampliação, vê-se ainda o terreno contíguo à escola, destinado a abrigar uma “**praça-jardim público**”, pensada como extensão do espaço escolar. É preciso destacar, aqui, o papel central do espaço vegetado – que materializa certa ideia de “natureza” – como lugar onde, para Lina, a vida efetivamente acontece. Esse espaço foi pensado pedagogicamente para as crianças, como se Lina estendesse a elas aquilo que é também sua própria metodologia – uma maneira de operar que atravessa todo o seu pensar-fazer.



Estampa 90: Lina Bo, Camurupim, Estudos escola comunitária

Em âmbito doméstico, os estudos das casas revelam dois tipos de solução¹⁵⁹ imaginadas por Lina para a comunidade de Camurupim. Na primeira delas, a “**casa tipo A**” (Estampa 91, à esquerda), podemos observar uma engenhosa solução que insere a área de convívio social octogonal da família no centro da casa, ladeada por quatro cômodos que abrigariam os quartos de dormir (com banheiros) e uma cozinha. Mais uma vez, temos aqui a configuração da circularidade do espaço da aldeia. Os volumes formados por estas quatro células aglutinadas intercalam-se,

Estampa 91: Lina Bo, Camurupim, Estudos “casa tipo A”

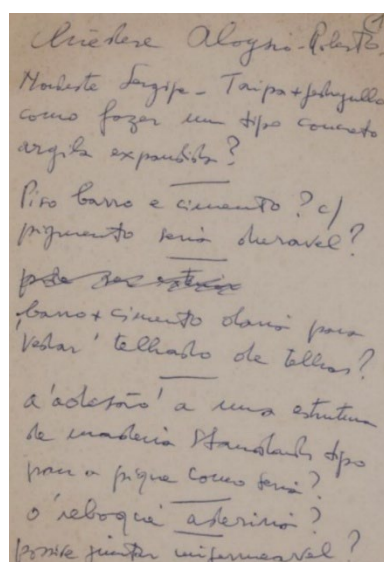


¹⁵⁹ Há algumas variações entre estas tipologias, mas as duas que se apresentarão aqui são aquelas que apresentam as soluções mais desenvolvidas.

nesta solução, com os espaços-vazios avarandados – num “L” simétrico – dispostos nos vértices do quadrado que configura o limite mais exterior da casa.

As quatro varandas assentadas sobre um assoalho rústico elevado (Estampa 91, à direita) de madeira funcionam também como acesso da casa que se dá pelas quatro paredes chanfradas formadas entre os volumes fechados. Um grande telhado (mais uma vez de barro) de quatro águas recobre todo o volume, tanto o interior da casa quanto os espaços intermediários da varanda. Todo ele é estruturado por um grande tronco de árvore localizado exatamente no centro da casa, irradiando as cargas para os quatro pilares das extremidades (na varanda), através de vigas, também em madeira rústica. Os quatro volumes fechados em cruz parecem apoiar também, o perímetro do telhado, pensado com uma “variante” da “calha perimetral com plantas”, como mostra uma anotação em desenho.

Através desta elevação e deste corte, respectivamente, podemos perceber, ainda, a vegetação a “(contra)colonizar” toda arquitetura, uma condição recorrente nos projetos de Lina como temos visto. Assim como as esquadrias em muxarabi e a marcação horizontal da verga e da contra-verga, todas as peças em madeira são pensadas em seu estado mais bruto. Tudo para ser executado pelos próprios moradores “na base da auto-ajuda e da inter-ajuda”, como salienta Lina em um de seus desenhos. Aliás, uma anotação (Estampa 92) de Lina nos mostra sua preocupação com a matéria-prima construtiva disponível, capaz de viabilizar a proposta com módicos meios e através de mão-de-obra local:

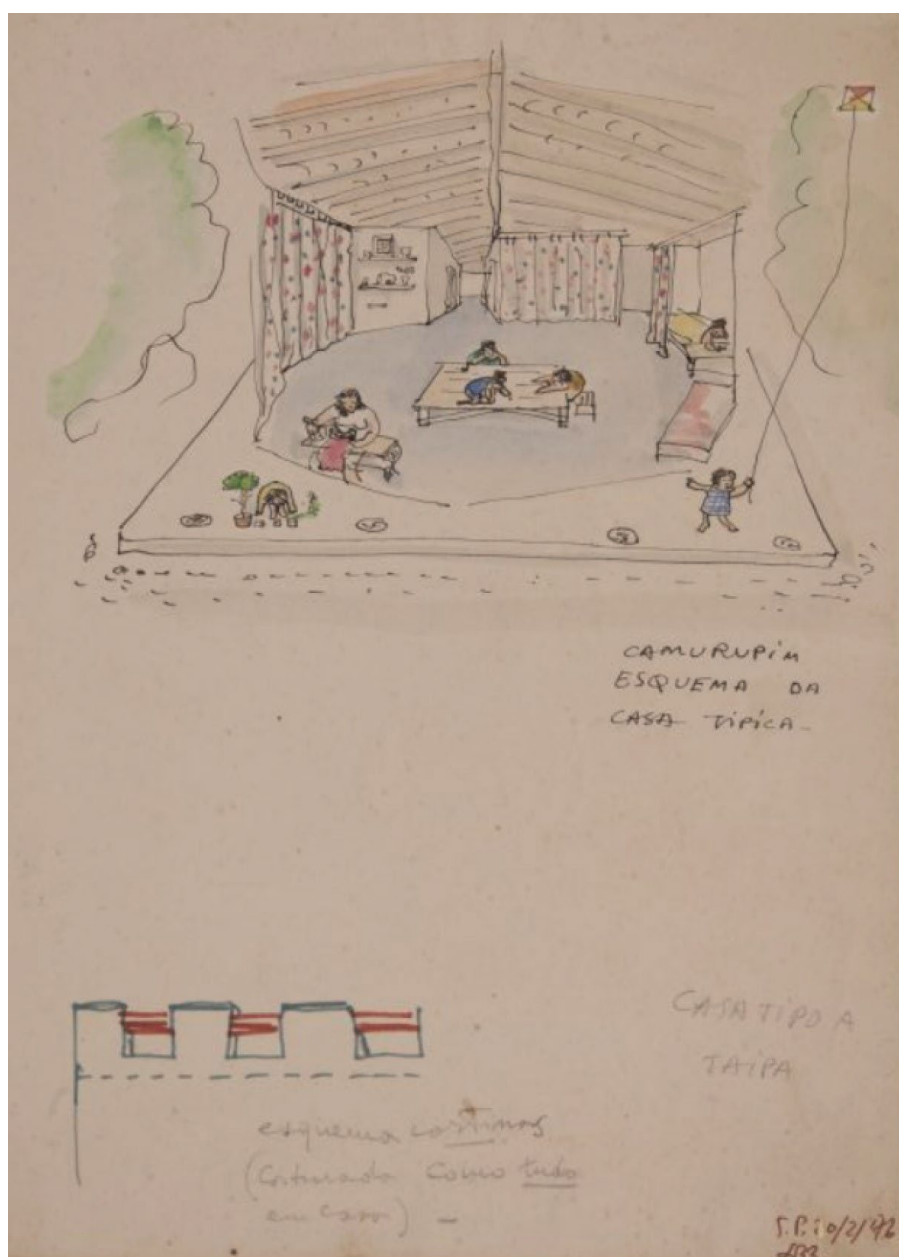


(...) taipa + pedregulho, como fazer um tipo de concreto – argila expandida?
 Piso de barro e cimento?
 C/ pigmento seria durável?
 barro + cimento daria para 'vedar' – telhado de telhas?
 a adesão a uma estrutura de madeira standard tipo pau-a-pique como seria? O reboque (reboco) aderiria?
 (Bo, IBCV, doc. 090ARQd0017)

Estampa 92:
 Lina Bo, Camurupim, anotações

Aqui, caberia retomarmos a fala de Lina Bo a respeito das casas de “pau a pique”, das quais deveriam derivar a “arquitetura contemporânea brasileira”. O projeto de *Camurupim* parece ser a expressão máxima dessa possibilidade de pensar o contemporâneo através de uma tradição popular:

A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do “pau a pique” do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta, provém da casa do “seringueiro”, com seu soalho de troncos e o telhado de capim, é aludida, também ressonante, mas possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança de milênios, mas suas realizações – cuja concretização foi somente possível por esta sua soberbia esquiva – fazem deter o homem que vem de países de cultura antiga. (Bo in Grinover & Rubino, 2009, p. 72, *Bela criança*, 1951)



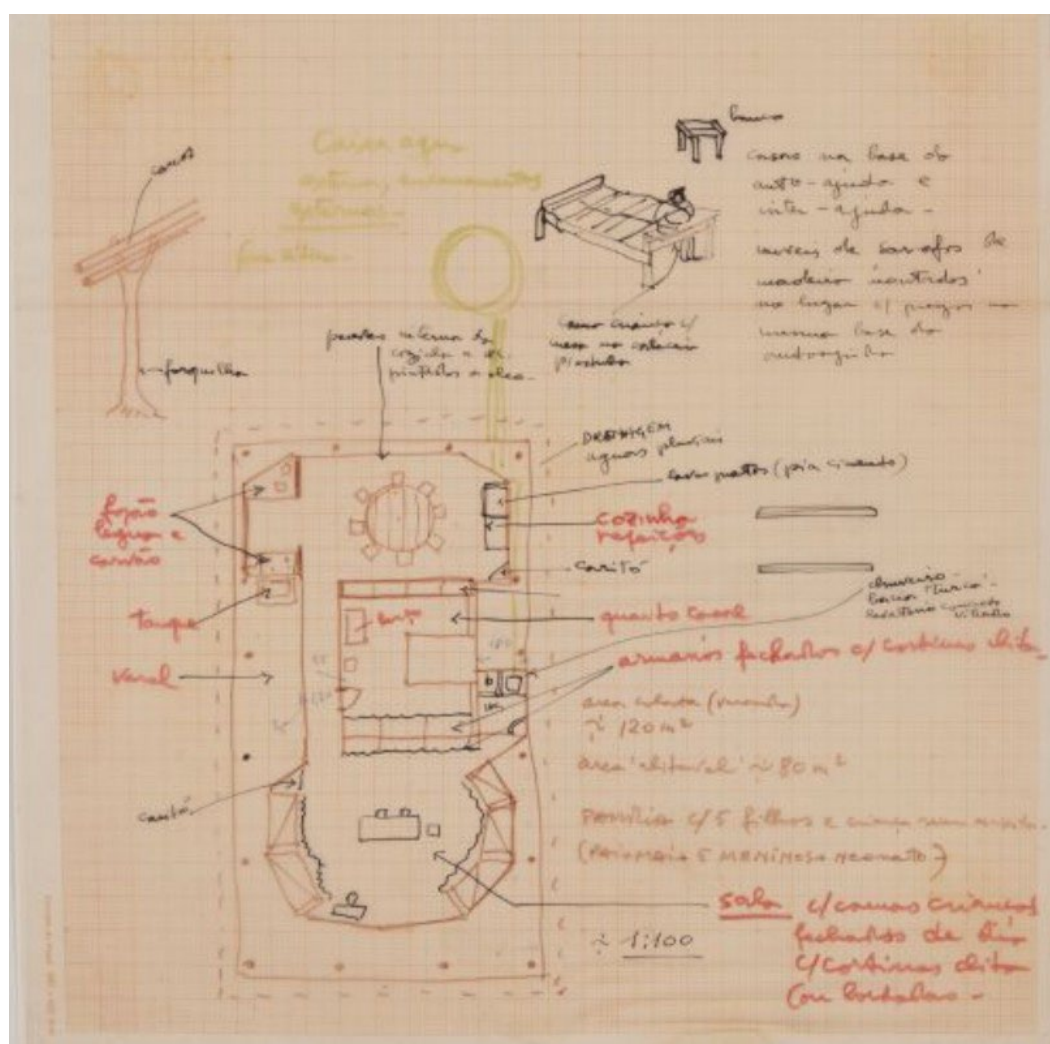
Estampa 93: Lina Bo, Camurupim, “Esquema da casa típica”

Como salienta Bierrembach (2008): “(a) arquiteta utiliza inclusive um vocabulário sertanejo para explicar algumas soluções que adota, como quando indica a existência de caritós na casa.” É com este mesmo repertório de soluções estruturais e materiais que Lina Bo irá conceber uma outra casa, sobre a qual não encontramos menção de tipo, apenas uma anotação “**casa típica**”. O que difere esta solução da primeira é a presença de um quarto de casal que agora se situa no núcleo da casa, modificando significativamente a espacialidade do conjunto. Desta vez o volume da casa faz-se retangular com um telhado cerâmico de duas águas. Esta solução atenderia a uma família constituída por um casal, cinco filhos e uma criança recém-nascida, ela mesma assim assinala no desenho, possivelmente inspirando-se na realidade, muito comum naquele contexto, do casal Maria Heloisa e Jovino.

A perspectiva apresentada com lirismo – a despeito da dura realidade – parece ilustrar esquematicamente uma versão desdobrada da “**casa tipo A**”. Caracterizando uma sala-quarto-varanda, também octogonal, ela demonstra diversas atividades que acontecem simultaneamente durante um dia comum: uma criança solta pipa, três outras brincam sobre uma mesa no centro do espaço e a quinta criança parece estudar sobre a cama-escrivadinha, enquanto a mãe costura à máquina no limiar dos espaços – dentro-fora – da casa. Esta proposta ainda mais radicalmente experimenta o espaço de convívio social da família que pode abrigar tantas atividades ao longo do dia, desta vez apresentando uma surpreendente organização que permite a reversibilidade dos compartimentos através do simples manejar das “**cortinas de chita com bordado**”, como podemos observar a partir da mesma imagem. É deste modo que um mesmo espaço coletivo pode transmutar-se facilmente nos quartos de dormir das crianças, no turno da noite. Aliás, um outro desenho de Lina, sobre esta mesma proposta, mostra um “**esquema das cortinas**” com a seguinte observação: “**costurado, como tudo da casa**”.

Vale notar que o desenho em planta baixa (Estampa 94) que demonstra a solução desta casa de aproximadamente 80m² (de área coberta) e 40m² (de varanda) é acompanhado por muitas notas escritas que parecem demonstrar algumas das

respostas para aquele mesmo “roteiro de pesquisa de campo” feito por Lina, reafirmando as tecnologias preexistentes e incorporando-as como solução do próprio projeto. Seja na “forquilha” que sustenta o encanamento externo de água, no “caritó” (prateleiras ou nichos rústicos fixados nas paredes das casas sertanejas), nos fechamentos em cortina de “chita bordada”, no “fogão à lenha ou carvão”, no “tanque e no varal” situados na varanda, nos “lavatórios de concreto”, na “bacia turca”, nos móveis feitos no local com “sarrafos de madeira e pregos”.



Estampa 94: Lina Bo, Camurupim, Estudo de planta da casa

O texto de Lina (sem título) que aparece na publicação *Lina Bo Bardi* (Ferraz, 2018), uma espécie de memorial póstumo do projeto de *Camurupim*, é apresentado aqui na íntegra, porque reflete sobremaneira o “olhar antropológico” da arquiteta que repercute fortemente neste projeto e, também, dele se desdobra. Como escreve

a própria Lina, o arquiteto deve ser, antes de tudo, “um mestre da vida”, no sentido mais “modesto” do termo:

A função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas. Para um arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo.

O arquiteto é um mestre da vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. Ele tem o sonho poético, que é bonito, de uma arquitetura que dá um sentido de liberdade.

A arquitetura é profundamente ligada com a vivência, na medida que ela é tudo...

Eu estive fazendo um trabalho na beira do rio São Francisco, em Propriá, na comunidade de Camurupim. Eu vi lá coisas maravilhosas, desde o trabalho de tranças de pescadores até certos móveis que estão sendo feitos utilizando-se somente sarrafos justapostos, parece um trabalho japonês. Isso não é nem artesanato nem coisa nostálgica, é coisa do povo, é um convite a um grande levantamento nacional para se pesquisar as nossas verdadeiras necessidades. E se você cai no problema formal com os acrílicos e essas coisas todas, aí você fica rodando na semana de 22 e não sai daquilo. (Bo in Ferraz, 1993, p. 203)

É significativo que, no mesmo conjunto de textos em que apresenta o projeto, Lina Bo articule as ideias de “progresso” e “civilização” – não como termos equivalentes, mas como noções em tensão. Em *Progresso e Civilização*, ela afirma: “o que os homens conquistaram no decorrer dos tempos foi o progresso, a civilização sobreviveu ameaçada” (Bo in Ferraz, 2018). É a partir daquilo que chama de “Realidade Natural” que Lina busca distinguir essas duas instâncias – ainda que de forma difusa –, reivindicando uma civilização fundada na atenção aos processos naturais, à observação sensível do mundo. Para ela, o fracasso do projeto civilizatório ocidental residiria justamente na ruptura com essa realidade primordial: “A civilização é a Realidade Natural sempre presente, a atenção, o respeito aos mínimos detalhes naturais – e nesse sentido é primordial – do homem.” (Bo in Ferraz, 1993, p. 209).

Enquanto o Ocidente operou uma cisão entre civilização e progresso, o Oriente – especialmente o Japão – teria preservado essa aliança, mantendo viva uma relação de “observação respeitosa da Natureza”. Lina escreve: “O Japão guarda ferozmente sua civilização profundamente ligada à observação respeitosa da Natureza, paralelamente ao progresso” (Bo in Ferraz, 1993, p. 209). Com sua

sensibilidade aguçada, ela parece ter intuído – ou mesmo antecipado – as críticas contemporâneas à separação moderna entre “natureza” e “cultura”, como atesta quando afirma que “a opção do Progresso do Ocidente não é necessariamente a única, outras opções poderiam ter sido feitas com os mesmos resultados” (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 209). Reconhecendo, por outro lado, os efeitos potentes dessa opção ocidental, Lina também não ignora seu alto custo – ambiental, existencial e civilizatório. E é justamente esse custo que seu pensamento crítico e projetual nos convida a enfrentar desde as décadas de 1950 e 1960:

(...) A opção escolhida pelo Ocidente deu resultados potentes, mas o custo é enorme (...) Eram estas as ideias que nos guiaram em fins de '50 e nos anos '60. Nesse sentido, foi nosso esforço, nosso caminho.” (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 209)

“O plano não existe na natureza”, mas pode ser uma profecia.

(...) não às linhas retas constrangedoras dos livros de regras gramaticais da escola ou dos arquitetos modernistas. (Tsing, 2019, p. 28)

A arquitetura orgânica nos fascina, mas na não-orgânica sentimos uma profecia – a profecia de um futuro no qual o homem ame ardentemente a natureza, as árvores, as belas pedras, os montes e as grandes planícies verdes que entrarão na sua casa sem encontrar oposição. (IBCV)¹⁶⁰

A frase proferida por Lina Bo durante a *II Semana de Arquitetura* da Casa da França, em Salvador (1958), condensa uma reflexão que atravessa toda a sua trajetória profissional, desde a Itália: a negociação entre uma postura “orgânica” e uma postura “racionalista”. Tal tensão, reaparece de forma decisiva nos projetos de *Itamambuca* e *Camurupim*. O próprio título da conferência – *Arquitetura e Natureza ou Natureza e Arquitetura* – já indica o campo de instabilidade entre os dois termos e a abertura para múltiplas articulações possíveis entre eles.

Lina inicia o discurso reconhecendo o valor didático da oposição entre arquitetura “orgânica” e “não-orgânica” – ou, como também propõe, arquitetura “romântica” e “clássica”. Ainda que admita o uso impreciso dessas categorias, ela as emprega provisoriamente como ferramenta analítica para situar posições distintas diante

¹⁶⁰ *Arquitetura e Natureza ou Natureza e Arquitetura*, Salvador, 27 de setembro de 1958. Texto manuscrito para conferência na *II Semana de Arquitetura* na Casa da França (IBCV).

da “natureza”. A “arquitetura orgânica”, segundo Lina, seria uma arquitetura “aberta”, que busca uma relação atávica com o mundo “natural”, que se adapta, se deixa atravessar e, por vezes, se mimetiza – “como um lagarto sobre as rochas ao sol”. Ao contrário, a arquitetura não-orgânica como que “delicadamente apoiada sobre a natureza, como um objeto sobre uma mesa” estabelece uma relação de distanciamento, de contenção: “olha a natureza, mas não lhe dá confiança”. A polaridade se cristaliza, de modo talvez ingênuo e generalizante, através dos exemplos que Lina apresenta: de um lado, Wright e Gaudí; do outro, Le Corbusier e a arquitetura moderna brasileira.

Essa distinção mais ampla remete, no entanto, ao debate travado entre os anos 1930 e 1950 no contexto italiano, no qual Lina se formou, entre a tradição vernacular mediterrânea, associada a um princípio orgânico de adaptação ao ambiente e o racionalismo nacionalista. Mas como lembra Argan (*apud* Grinover, 2018), a Itália ingressou tardiamente nas vanguardas do século XX, desenvolvendo um “racionalismo reformista” de caráter ambíguo¹⁶¹ e conciliatório entre tradição e modernidade. Vale recapitularmos ainda que, após 1945, quando o amigo de Lina, Bruno Zevi¹⁶², retorna a Itália – lança seu primeiro livro, *Verso un’architettura orgânica*¹⁶³, passando a advogar em favor da “arquitetura orgânica”¹⁶⁴ como uma saída para (re)pensar uma Itália arrasada pela guerra.

Zevi propõe, muito mais do que a adesão a um estilo arquitetônico, uma proposta “metodológica”¹⁶⁵ (Grinover, 2018, p. 95) capaz de operar como uma alternativa a um racionalismo utilitário e uniforme e ao “funcionalismo esterilizado da

¹⁶¹ Disputando o Regime Fascista com a “ordem clássica”.

¹⁶² Em 1946, Lina Bo, Carlo Pagani, Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi passam a editar juntos a revista *A, cultura della vita*, editada quinzenalmente “como um jornal encadernado” em “caráter de folhetim” (Grinover, 2018, p.100), de fevereiro a junho do mesmo ano. Este foi o último trabalho editorial realizado por Lina, antes de mudar-se para o Brasil. Cabe frisar que a participação de Lina se concentrava “no ordinário da revista”, como editora responsável, no projeto gráfico e em artigos sobre interiores e cultura feminina doméstica que permearam a sua atuação também em revistas como *Grazia*, *Lo Stille* e *Domus* (Grinover, 2018, p.100).

¹⁶³ Em uma carta destinada à Bruno Zevi, em julho de 1945, Lina elogia o livro publicado pelo amigo: “il tuo libro [...] è onesto; e sarà utile, in italia cen’era bisogno [...]” (Bo, 1945 *apud* Falbel, 2017, p. 52).

¹⁶⁴ Zevi lidera, ainda, a Associação pela Arquitetura Orgânica (APAO).

¹⁶⁵ Tanto do ponto de vista projetual, como crítico.

primeira geração” (Zevi *apud* Grinover, 2018, p. 76). Zevi, como Lina, não aderiu cegamente às vanguardas europeias da década de 1920, nem tampouco ao conservadorismo do ensino de Roma, encontrando na Bauhaus e nos Estados Unidos e, sobretudo, em Frank Lloyd Wright suas principais fontes de interlocução. Os princípios orgânicos de Zevi, em grande medida extraídos de Wright postulavam “valores generalizados” (Grinover, 2018, p. 97) que transitavam desde princípios humanos mais amplos, como a aproximação do homem com sua natureza essencial até a geometria livre: “uma coerência entre as partes sem modelo” (Grinover, 2018, p. 97). É o próprio Wright, evocado num texto de Zevi quem define os ideais “orgânicos”:

Eu trago para vocês uma nova Declaração de Independência... Uma arquitetura orgânica significa nada mais e nada menos que uma sociedade orgânica. Os ideais orgânicos na arquitetura recusam as regras impostas por um estetismo exterior e pelo mero gosto, como as pessoas a quem esta arquitetura pertence repudiará as imposições que estão em desacordo com a natureza e o caráter do homem... Demasiadas vezes ao longo da história a beleza foi contrária ao bom senso. Eu acredito que chegou a hora em que a beleza deve ter um sentido... Nesta época moderna, a arte, a ciência e a religião se encontrarão, se tornarão a mesma coisa, e tal unidade será alcançada por meio de um processo cujo centro será a arquitetura orgânica. (Wright *apud* Zevi, *Arquitetura Orgânica, Verso un'architettura organica, Torino, Einaudi, 1945, p. 63, 71-75*)

Zevi continua:

É à estrutura entendida não apenas como técnica, mas como conjunto de atividades humanas que nela se desenvolvem, que a arquitetura orgânica presta a sua atenção. Orgânica porque em seu espaços busca a felicidade material e psicológica e espiritual do homem, no ambiente isolado, na casa, na cidade. Orgânico, portanto, é um atributo que tem por base uma ideia social, não uma ideia figurativa, em outras palavras, deve ser referido a uma arquitetura que quer ser, antes que humanista, humana. (Zevi, *Arquitetura Orgânica, Verso un'architettura organica, Torino, Einaudi, 1945, p. 63, 71-75*)

Lina, desde os primeiros anos de sua atuação profissional – em meio ao debate intelectual posto pelas revistas italianas e, sobretudo, por Zevi também apresentou um interesse particular pela “arquitetura orgânica”¹⁶⁶ e por Wright,

¹⁶⁶ Como também já estava expressa a sua inclinação pela arte popular, pelo artesanato, pelo desenho industrial, pela moradia popular, pela pré-fabricação, pela arquitetura norte-americana e pela Bauhaus (Grinover, 2018, p.79).

como vimos, mas também nunca deixou de admirar Corbusier. Ela claramente se apropria desse horizonte e o reelabora em seus próprios termos nessa apresentação, que em muito repercute a sua própria obra (construída).

Mesmo em outro contexto geográfico e histórico, a força dessa sua conferência reside na recapitulação daquele debate italiano e, sobretudo, na recusa de um pensamento binário que opõe o racionalismo à arquitetura orgânica. A polaridade que inicialmente organiza sua argumentação é, pouco a pouco, desconstruída no texto. Lina nomeia o “**equivoco crítico**” de considerar que apenas as obras ditas “**orgânicas**” seriam válidas. Para ela, toda obra de arte verdadeiramente significativa – seja ela orgânica ou não – obedece a princípios de organicidade: responde a leis naturais que não podem ser ignoradas: “**(n)enhuma obra válida foge das leis da organicidade enquanto naturais e não modificáveis pelo homem.**”

Afinal, como a própria Lina indaga no texto, existiria realmente “**o compartimento estanque**” entre o “**orgânico-natural e o racional-não-orgânico?**” Essa pergunta que atravessa não somente o texto, mas também todo seu pensar-fazer, se articula, pois, desde o próprio título da conferência, com um pensamento fronteiro, um campo que se constitui justamente na negociação – e na instabilidade – entre “natureza” e “arquitetura”, entre uma resposta que pode ser “orgânica” ou “racionalista”, ou as duas coisas simultaneamente, a depender da situação que se imponha.

Dessa forma, Lina desloca o problema: não se trata de escolher entre o “**orgânico**” e o “**racional**”, mas de reconhecer sua interdependência. A arquitetura orgânica fascina, admite ela, mas é na não-orgânica que se anuncia uma profecia: “**a profecia de um futuro no qual o homem ame ardentemente a natureza**”. A oposição inicial é então ultrapassada: “**a polêmica ‘orgânico-não-orgânico’ se compõe porque passamos por cima dela**”, escreve Lina. E, assim, Lina resolve o problemático impasse¹⁶⁷ do pensamento dicotômico acionando a “**coordenação**”

¹⁶⁷ Afirmando: “(...) a polêmica “orgânico não-orgânico” se compõe porque passamos por cima dela e está superada (...).”

e “interdependência dos valores (...) que não são mais divididos e especializados, mas voltados a formar um complexo”. Operando um deslocamento que coloca em xeque qualquer hierarquia possível entre “arquitetura” e “natureza”, entre o “orgânico” e o “racional, tal como fez quando aludiu ao “romantismo”. Em outras palavras, Lina sugere a mobilidade e a instabilidade das fronteiras entre as duas categorias, nos conduzindo para uma reflexão que não se apoia na definição de essências ou de categorias fixas, mas na proposição de uma zona de justaposição, de contágio, de contaminação – um território borrado. Ainda que fique claro que Lina incline-se, sempre, para uma “arquitetura” que opera a partir da “natureza”, pelo menos como um prolongamento de seus processos:

A arquitetura orgânica perto da natureza procura se integrar com ela, sem opor resistência, sem querer dominá-la a aceita e a ama, tira dela o gosto pelos materiais primários e rústicos e sobretudo não quer que seja esquecida e quer lembrar a cada instante as suas leis, no dinamismo das suas formas, no "não concluído", no sem fim das suas formas. Assim Frank Lloyd Wright em cujas obras os limites praticamente não existem, prolongando-se indefinidamente, aquilo que foi definido espaço orgânico, assim (a) obra de um outro arquiteto reivindicado orgânico, o espanhol Antoni Gaudí, para definir a obra do qual podemos utilizar a sua mesma definição: "o plano não existe na natureza".

Mas se o próprio gesto de projetar exige, inevitavelmente, algum grau de abstração – de escolha, de delimitação, de recorte e de “planos” (no sentido duplo do termo), é aqui que se instala a tensão produtiva do projeto: entre o desejo de ordenar o mundo e a necessidade de escutá-lo, entre o gesto de conceber e o gesto de se deixar afetar. É nesse ponto que o plano ressurge, não como figura da dominação – como nos diz Tsing –, mas como ferramenta de mediação. Embora Lina reconheça que “o plano não existe na natureza”, ecoando Gaudí, ela afirma com força que “o homem pode fazê-lo, e deve fazê-lo” – não para impor-se à natureza, mas para adaptá-la dentro dos limites humanos, “diminuir o mal e a morte, com dignidade e decência moral”.

Aqui reside uma chave crucial para entender os projetos de Lina que, décadas depois, reverberam essas questões, como em *Itamambuca* e *Camurupim*. É nessa chave do “sem fim das formas”, das “formas sem limites” e “não concluídas” acionadas em Wright e Gaudí que Lina Bo se aproxima de uma definição possível, ainda que sempre provisória, do que seria esse operar arquitetonicamente a partir

da “natureza”. É nesse sentido que preferimos a alusão às “pedras esculpidas ao vento em Vila Velha”, no Paraná “**assim como se apresenta para nós no espetáculo do seu mudar contínuo**” do que a ideia do “mimetismo do lagarto ao sol”.

Ora, em *Itamambuca* e *Camurupim*, o plano se apresenta como uma negociação com o ambiente “natural”. Afinal, ao rotacionar o quadrado, Lina parece aproximá-lo do círculo – forma recorrente na natureza – mas que, acima de tudo, pode representar uma posição concêntrica e desierarquizada frente a um território particular, densamente florestado. Mais que uma atitude formal, um modo, um método, ético e político de ler o mundo e de se relacionar com ele, como em Wright e Zevi. Ao final, o gesto de Lina é claro: a arquitetura não é pura vontade humana, tampouco submissão irrestrita à “natureza”. Ela é um campo de disputa, de negociação, de escuta e de invenção. “**Natureza como interpretação arquitetônica e humana – não como anulamento místico e revolta – ou seja, renúncia.**”

Se a arquitetura pode, e deve, escutar a “natureza”, ela também pode, e deve, inventá-la. Ou como escreve Lina em outro texto: “**natureza como fantasia**” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 252).

2.4 Paisagens oníricas

Mediterrâneo, a paisagem formativa

Para pensarmos sobre a dimensão das *paisagens oníricas* concebidas por Lina Bo precisamos retornar ao ambiente editorial milanês, no qual Lina Bo desenvolveu-se profissionalmente, sobretudo no que se refere às parcerias estabelecidas com os arquitetos italianos Carlo Pagani (1913-1999)¹⁶⁸ e Gio Ponti (1891-1979)¹⁶⁹ na revista Domus. Recém-formada pela Faculdade de Arquitetura de Roma¹⁷⁰ – em novembro de 1939 –, Lina Bo mudou-se para Milão em busca de um ambiente profissional vanguardista, passando a desempenhar diversas funções em revistas¹⁷¹, tanto especializadas como para o público leigo. Cabe dizer que a atividade editorial da Itália dos anos 1940¹⁷² foi fortemente atravessada pelos temas do ambiente rural-mediterrâneo e, portanto, por uma ideia de “natureza” que ali se instaurava. Segundo Silvana Rubino, no texto *Lina and Nature* (de León, 2022), a noção bobardiana de que “natureza” e paisagem seriam constitutivas da própria ideia de “cultura” – a “alteridade” de Lina Bo – foi forjada, em grande medida, naquele ambiente italiano, através da conotação que a casa mediterrânea engendra na própria arquitetura moderna. Segundo Rubino:

Tal como Frank Lloyd Wright, em relação à paisagem japonesa e pré-colombiana, ou Le Corbusier em relação à Grécia, os italianos procuraram

¹⁶⁸ Milanês de origem, tornou-se amigo de Lina Bo ainda na universidade. Foi, possivelmente, quem mediou a transferência da arquiteta para a capital lombarda e apresentou-a para Gio Ponti. Nestes primeiros anos de atividade profissional Lina Bo e Carlo Pagani compartilham um escritório (Bo e Pagani) na *Via del Gesù*, no qual desenvolveram um “pequeno número de encargos” (Bo in FERRAZ, 1993, p.9).

¹⁶⁹ Editor da revista Domus desde 1928, foi também editor das revistas *Lo Stile* e *Bellezza* para as quais Lina também trabalhou. No “Curriculum literário” (FERRAZ, 1993), Lina Bo afirma que para adquirir prática trabalhou sem remuneração no escritório de Gio Ponti, em ritmo “total das 8 da manhã até meia-noite, sábados e domingos incluídos”.

¹⁷⁰ Vinculada ao conservadorismo de Gustavo Giovannoni (1873-1947) e Marcello Piacentini (1881-1960).

¹⁷¹ Lina Bo atuou como ilustradora, redatora e editora de inúmeras revistas italianas (Grinover, 2018)

¹⁷² Como nos fala a própria Lina Bo, em função da Segunda Guerra Mundial (1939-1946) nada se construía na Itália àquela época, pelo contrário: “a casa do homem ruíu” (BO in FERRAZ, 1993, p.10). Deste modo, a atividade editorial se consolida como possibilidade de pensar criticamente a arquitetura e a cidade num momento de paralisia construtiva: “O começo da guerra, logo depois da trienal de 1940 – onde colaborei anonimamente na condição de assistente de Ponti – colocou outros problemas: não mais se podia construir, o campo da ‘Prática’ se abandonava pelo da ‘Teoria’” (Bo in FERRAZ, 1993, p.9)

uma espécie de “alteridade” na simplicidade da casa mediterrânea. Costa procurava esta alteridade no passado, enquanto Bo Bardi procurava a alteridade no presente: natureza e paisagem eram cultura. Mais do que isso, foi uma afirmação de que a arquitetura moderna não é lugar para excessos. (Rubino, Silvana *in* De León, Mónica Ponce, 2022)

Ainda conforme a autora, a tão importante relação da arquiteta com a “natureza” e a paisagem será demarcada em três momentos distintos. O primeiro deles seria justamente o de sua formação na Itália no qual Lina cultivou uma visão de “natureza” e “paisagem” em diálogo com os aspectos mediterrâneos em voga na discussão da arquitetura moderna italiana, como falamos. O segundo se daria a partir da ideia de “natureza” instaurada pelo projeto para da *Casa de Vidro* e, por último, a partir da *Exposição Entreato para Crianças: não pise as formigas, não mate as baratas* já mencionada.

Esses três marcos não estruturam, no entanto, a organização do trabalho que aqui se apresenta, pois entendemos que são múltiplas as acepções de “natureza”, mesmo em Lina Bo. E, que elas retornam – também como *ritornelos* – de maneira mais ou menos livre, à medida que cada situação de projeto se impõe. Raymond Williams, em *Ideas of Nature* (1980) nos fala exemplarmente sobre o significado flutuante da ideia de “natureza” ao longo da história, apontando a capacidade do drama – m enquanto categoria literária – de lidar com a complexidade e as incertezas desse significado, operando como uma espécie de alternativa às ideias simplificadoras que insistem em emergir. É nesse sentido que interessa o modo como o autor revisita a obra *Rei Lear*, de Shakespeare, identificando nela uma variedade simultânea de sentidos – “natureza” como condição primitiva, como inocência perdida, como qualidade de nascimento, como força destrutiva e como figura mítica – sem que um se sobreponha completamente aos demais. É deste modo – instável – que também queremos nos aproximar da obra de Lina a partir das ideias de “natureza” por ela formuladas.

Apresentaremos, no entanto, em consonância com Rubino o “projeto-manifesto” (Colomina e Wigley *in* Pedrosa, 2019)¹⁷³ *La Casa sul Mare di Sicilia* (1940)

¹⁷³ Texto: A de angústia, a guerra de Lina Bo em Habitat, Lina Bo Bardi.

desenvolvido por Lina Bo e Carlo Pagani para demonstrar que desde o início de sua vida profissional, ainda na Itália, a arquiteta desenvolve um encantamento pelo universo “natural” e pela “**desordem pitoresca**” dos jardins (Bo e Pagani, 1941, p. 31) em articulação com essa contextura histórica. Este “projeto-manifesto” parece instaurar definitivamente uma ideia de “paisagem” que Lina perseguirá futuramente. No mais, ele configura o início da significativa e controversa colaboração de Lina Bo com Gio Ponti¹⁷⁴.

Caberia ser dito que para além da significativa contribuição de Ponti no que diz respeito à magnitude que o artesanato popular¹⁷⁵ irá ganhar, na obra de Lina Bo, a relação entre “arquitetura” e “natureza” estabelecida a partir da ideia de uma “arquitetura mediterrânea” também é tributária daquilo que Ponti irá formular através de sua atividade editorial, sobretudo na *Domus*. Esta relação, por sua vez e em grande medida, ensejada pela interlocução entre Ponti e o arquiteto Bernard Rudofsky (1905-1988), é preciso pontuar.

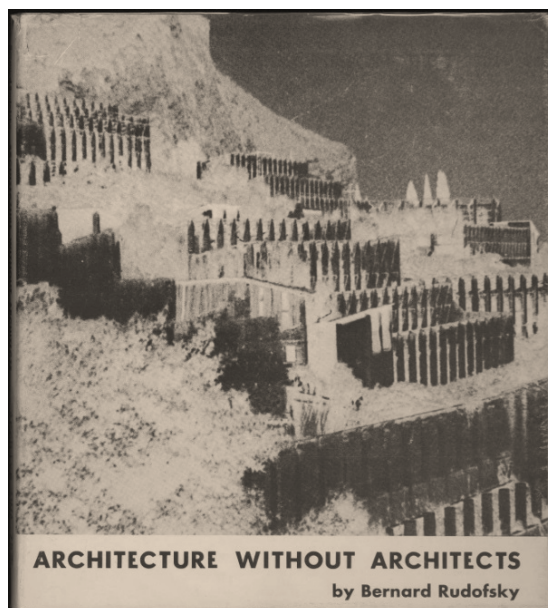
Ponti já era um admirador do trabalho do arquiteto austríaco quando lhe convidou, no ano de 1938, para integrar a redação da revista *Domus* e colaborar em projetos destinados aos “amantes do mar” e ao “estilo de vida mediterrâneo” (Ponti *apud* Rossi, 2018). Rudofsky ainda não havia realizado a importante exposição no Moma: *Architecture without architects*¹⁷⁶ (Estampa 95, à esquerda) que iria acontecer no ano de 1964 impactando decisivamente o curso da arquitetura e, sobretudo a crítica da arquitetura moderna. Através de inúmeras fotografias de arquiteturas vernáculas realizadas sem arquitetos, ao redor do mundo, Rudofsky chamava a atenção para o fato de que a arquitetura produzida por arquitetos não atingia o mesmo “sentido comum”, a mesma “capacidade de

¹⁷⁴ A revista de Ponti tratava de assuntos extremamente vastos, interessando-se pelos múltiplos aspectos que a arquitetura poderia assumir, sobretudo através do comportamento das pessoas em sua vida cotidiana. As relações entre a arquitetura e as artes decorativas também foi outro ponto caro à revista.

¹⁷⁵ Este seria um tema a ser explorado no *Arcano Janela* (AJ).

¹⁷⁶ “Arquitetura sem arquitetos”, tradução livre da autora.

permanência” e de “adequação” (Montaner, 2014, p. 128) daquelas arquiteturas vernáculas apresentadas.



Estampa 95: Exposição *Architecture without architects* e *Amazônas: o povo arquiteto*

Para pensarmos no cruzamento destes olhares, é interessante destacar o artigo apresentado na Revista *Habitat* de número 1 (1950) – elaborado por integrantes do corpo editorial da revista, do qual Lina Bo fazia parte. Mais de uma década antes da consagrada exposição de Rudofsky, o artigo intitulado *Amazônas, o povo arquiteto* (Estampa 95, à direita) revelava e exaltava, similarmente, a arquitetura amazônica em palafita, realizada pelo homem comum:

É por isso que reproduzimos aqui o habitat de nossa gente no Amazonas, com sua casa de uma arquitetura extremamente funcional e muito estética, agradável, com cenas da vida cotidiana, que se manifestam através das alegrias dos homens simples. (*Habitat*, 1950, n.1, p. 68)

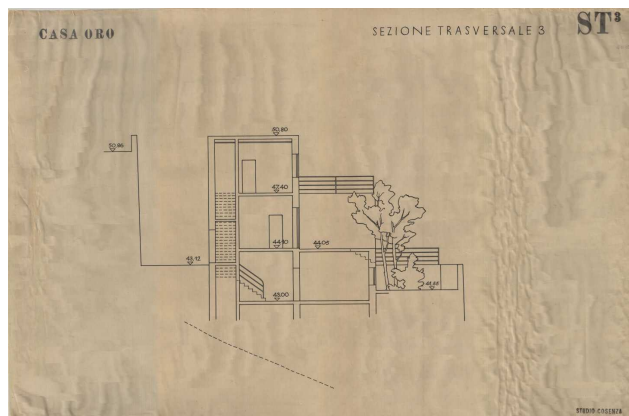
Com efeito, a revista *Domus* tornou-se um local privilegiado de troca no qual Ponti e Rudofsky puderam desenvolver inúmeros trabalhos e contaminar, um ao outro, com suas ideias. Lina Bo fatalmente também foi atravessada por estas trocas frutíferas, afinal, depois de editar os *Quaderni di Domus*, em que realizava “atividades de pesquisa e estudo sobre Artesanato e Desenho Industrial” (Bo in

Ferraz, 1993, p. 40), assumiu – em julho de 1943¹⁷⁷ – a direção da revista que já havia sido deixada por Ponti.

Os dois primeiros projetos de Bernard Rudofsky – *Una casa per Positano e per... altri lidi* e *Casa Oro a Posillipo*¹⁷⁸ (1937, Estampa 96) –, realizados em parceria com Luigi Cosenza (1905–1984) e apresentados na *Domus* em 1937, influenciaram sobremaneira as atuações subsequentes de Lina Bo¹⁷⁹. Esses projetos foram, de modo abrangente, definidores daquela concepção de “arquitetura mediterrânea” que costurava tradição e modernidade a partir da prospecção de um passado local e da formulação de um futuro pela linguagem da arquitetura moderna. Gio Ponti os definiu nestes termos: “*Perhaps (...) our most beautiful modern building as far as villas are concerned.*”



Estampa 96: Bernard Rudofsky, *Una casa per Positano e per... altri lidi* e *Casa Oro a Posillipo*



Nessas duas casas, observa-se uma relação essencial com o espaço geográfico em que se implantam, instaurando uma nova visão do habitat, situada na mediação entre o meio dito “natural” e o artifício. Embora o tema da habitação já fosse central para Gio Ponti desde os primeiros números da *Domus*, ele assume novos contornos com a colaboração de Rudofsky e Cosenza, especialmente em torno da formulação de uma ideia de “paisagem mediterrânea”. Para Ugo Rossi, no artigo

¹⁷⁷ Lina Bo perde seu escritório com Carlo Pagani nos bombardeios de 13 de agosto. Neste momento, deixa também o “**grande atelier-escritório de Ponti**” e é convidada para dirigir a revista *Domus*, em meio à ocupação alemã da Segunda Guerra.

¹⁷⁸ “Casa Oro em Posillipo”. Tradução livre da autora.

¹⁷⁹ Não sabemos ao certo como Lina tomou conhecimento deles: se folheando a revista quando realizou uma organização de seus exemplares na sede de Bergamo ou enquanto participava dos números da revista como convidada, junto com Pagani ou Ponti.

*Gio Ponti and Bernard Rudofsky: An Inevitable Encounter*¹⁸⁰ (2018), esse encontro não seria casual, mas “inevitável”, dada a afinidade entre os arquitetos na busca por modos de vida alternativos à *standardização* e às soluções internacionalizantes de uma dada modernidade.

A especificidade dessa “paisagem mediterrânea” – na condensação de uma multiplicidade – é também destacada por Concetta Tavoletta no artigo *Questi fantasmi. L’influenza delle architetture disegnate dagli anni Trenta agli anni Quaranta del Novecento*¹⁸¹ (2021), no qual a autora sublinha as conexões intrínsecas entre história, natureza, espaço, homens e tradições que compõem o imaginário arquitetônico italiano daquele período. Nesse contexto, ela remete à contribuição decisiva de Fernand Braudel, cuja obra *La Méditerranée – l’espace et l’histoire* (1985) compreende o Mediterrâneo como um espaço de longa duração, onde o tempo humano se entrelaça ao tempo geográfico.

Importa destacar, contudo, que já em 1949 Fernand Braudel havia publicado, na França, o clássico *La Méditerranée à l’époque de Philippe II*. A obra representou um paradigma no próprio campo da historiografia ao transformar o Mar Mediterrâneo na personagem principal de sua narrativa, deslocando o foco da história do Rei espanhol. Por meio de uma incursão em diversos planos temporais, Braudel experimenta ali o que mais tarde viria a se configurar como sua “história de longa duração”. Interessa-nos aqui, sobretudo, pensar o Mediterrâneo como uma “encruzilhada”, na qual múltiplas paisagens, “naturezas” e “culturas” se justapõem e se amalgamam – como mostram as próprias palavras do historiador:

O que é o Mediterrâneo? Mil e uma coisas ao mesmo tempo. Não uma paisagem, mas inúmeras paisagens. Não um mar, mas uma série de mares. Não uma civilização, mas uma série de civilizações sobrepostas. Viajar no Mediterrâneo é encontrar o mundo romano no Líbano, a pré-história na Sardenha, as cidades gregas na Sicília, a presença árabe na Espanha, o islão turco na Jugoslávia. É mergulhar nos tempos mais remotos, nas construções megalíticas de Malta ou nas pirâmides do Egito (...). É simultaneamente mergulhar no arcaísmo dos mundos insulares e surpreender-se com a

¹⁸⁰ “Gio Ponti e Bernard Rudofsky: um encontro inevitável”. Tradução livre da autora.

¹⁸¹ “Esses fantasmas. A influência das arquiteturas projetadas entre os anos 1930 e 1940”. Tradução livre da autora.

extrema juventude de cidades muito antigas, abertas a todas as correntes da cultura e do progresso e que, há séculos, vigiam e desafiam o mar.

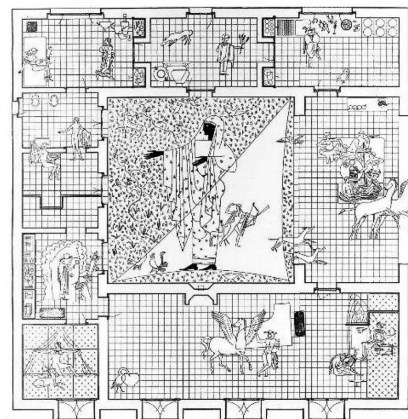
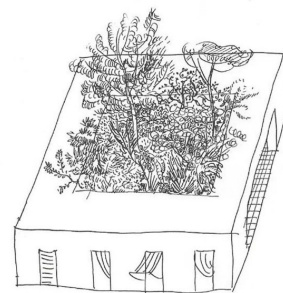
Tudo isso porque o Mediterrâneo é uma encruzilhada muito antiga. Durante milênios foi um importante ponto de confluência de tudo o que ia enriquecendo a sua história: homens, animais, viaturas, mercadorias, navios, ideias, religiões, profissões. E até mesmo plantas (...)

Tanto na sua paisagem física como na sua paisagem humana, o Mediterrâneo encruzilhada, o Mediterrâneo heteróclito, apareceu-nos como uma imagem coerente, como um sistema em que tudo se mistura e se reintegra numa unidade original. Essa unidade evidente, esse ser profundo do Mediterrâneo, como explicá-lo? Teremos de fazê-lo por várias tentativas. A explicação não está só na natureza, que, para tal, bastante contribui; não está só no homem, que tudo interligou obstinadamente; está simultaneamente nas dádivas da natureza ou nos seus catalismos – ambos numerosos – e nos múltiplos esforços do homem, tanto ontem como hoje. Ou seja, numa série interminável de acasos, de acidentes e de êxitos repetidos. (Braudel, 1987)

É curioso observar como essa “paisagem mediterrânea” em que “tudo se mistura e se reintegra”, descrita por Braudel, parece incidir diretamente sobre o projeto *Casa all’isola di Procida* (1938), de Bernard Rudofsky, que, por sua vez, é reinterpretado poucos anos depois na *Casa Sul Mare di Sicilia* (1940), concebida por Lina Bo em parceria com Carlo Pagani. Ambas as casas foram encomendadas pela revista *Domus* e situam-se, imaginativamente, nas margens do Mediterrâneo. Seus desenhos e textos parecem ilustrar com precisão essa paisagem de múltiplas camadas temporais, habitada por fragmentos de figuras míticas e permeada por uma “natureza selvagem”, como aquela evocada por Braudel. Mais do que representá-la, essas casas parecem mesmo problematizar o Mediterrâneo como princípio teórico, colocando em cena sua complexidade histórica, simbólica e geográfica através de uma paisagem onírica e especulativa.

Na *Casa all’isola di Procida*, Rudofsky propõe uma concepção de arquitetura emancipada dos fundamentos da modernidade mecanicista, deslocando-se em direção a uma investigação das relações entre clima, cultura, vida cotidiana e “natureza”. É a partir de projetos como esse – e de outras casas suas publicadas na *Domus* – que uma ideia de “mediterraneidade” se consolida, ancorada na conciliação entre tradição e modernidade, entre o meio dito “natural” e aquele transformado pela ação humana.

O projeto, de planta quase quadrada (apesar da perspectiva intencionalmente distorcida), organiza seus espaços em torno de um grande pátio densamente vegetado (Estampa 97). Seu esquema – em planta baixa – já antecipa as figuras oníricas que serão retomadas por Lina e Pagani: cavalos alados, criaturas lendárias, bichos diversos, um piano de cauda e um mobiliário fragmentário e nada convencional compõem o universo mítico da proposta. Humanos e não-humanos atravessam fluidamente os ambientes, sugerindo uma paisagem em trânsito, em constante deslocamento. Quanto à implantação, os muros de tijolo aparente que demarcam o terreno – recortados contra um céu azul sem horizonte – conformam eixos cartesianos que são desestabilizados pela rotação dos volumes principais e pela geometria irregular do lago. Uma vegetação densa ocupa “descontroladamente” os limites não edificados.



Estampa 97: *Casa all'isola di Procida*, Bernard Rudofsky, 1938, *Domus*

La Casa Sul Mare di Sicilia

La Casa sul Mare di Sicilia foi o primeiro projeto profissional de Lina Bo, realizado aos vinte e seis anos, em colaboração com seu parceiro Carlo Pagani, como mencionado. Trata-se de uma encomenda da revista *Domus*, feita por Gio Ponti para um número especial dedicado a casas de praia (*Domus*, n.152, agosto de

1940, p. 30). No artigo ilustrado, os jovens arquitetos propõem uma casa mediterrânea imaginada, profundamente integrada à paisagem e concebida a partir de elementos culturais locais. O projeto assume o caráter fantasioso de um universo fabulado expresso em fragmentos justapostos que incluem diversos elementos e múltiplas temporalidades.

A perspectiva do conjunto (Estampa 98) está repleta de referências que evocam uma “paisagem mediterrânea” reinventada: desde a *Magna Grécia*, com suas personagens, até elementos como balaustradas, ânforas, fragmentos de antigas estátuas e vulcões, que, circundados por uma profusão de espécies vegetais, compõem uma paisagem “mítica” – uma tradução daquilo que Sarah Catalano (2008) denomina “cultura mediterrânea da península italiana”. Uma edícula rudimentar formada por um corpo de tijolos aparentes e um telhado sustentado por dois troncos rústicos, parece remeter à célebre “cabana primitiva” de Laugier, articulando o imaginário clássico a uma simplicidade arcaica. O próprio texto que



Estampa 98: Lina Bo e Carlo Pagani, *Casa Sul Mare di Sicilia*, Domus

acompanha a ilustração explícita a importância dos aspectos geográficos e simbólicos do “solo siciliano” e da concepção de uma arquitetura que, ali, “se transforma em paisagem, torna-se ela mesma paisagem”:

O solo siciliano é sagrado: a Magna Grécia está viva em todos os lugares; na atmosfera, na paisagem, na memória. Não queremos para ele uma arquitetura ausente deste clima mítico, surpreendente, fascinante. A arquitetura deve ser a chave da paisagem, transformar-se na paisagem, tornar-se ela mesma paisagem. (Bo e Pagani, 1940, apud Catalano, 2008)

A paisagem fabulada por Lina Bo e Carlo Pagani na *Casa Sul Mare di Sicilia* remete ao Jardim Botânico de Coimbra descrito por Eugène Dors em *Le Paradis Perdu (Du baroque, 1968)*, na medida em que ambos instauram uma suspensão do tempo e do espaço. Nesse jardim, Dors evoca uma paisagem saturada de luzes, cores, perfumes e sons, onde a experiência sensível inaugura um intervalo na racionalidade cotidiana do século XVII – aquilo que ele chama de “domingo do barroco”. Segundo o autor, “o barroco é secretamente animado pela nostalgia do Paraíso Perdido”, como uma espécie de contraponto ao século da ciência e da razão. De modo análogo, a casa projetada por Lina e Pagani parece configurar um espaço de suspensão da racionalidade moderna do século XX: seria ela, por assim dizer, também um “domingo” para uma modernidade saturada pelo progresso?

Compreendi então como o século XVII, meu querido século XVII – aquele das grandes empreitadas filantrópicas e utilitárias, da ciência e da razão – foi também o século que se deleitou em criar jardins botânicos. Em outras palavras, como o século racionalista por excelência pôde ser, ao mesmo tempo, o século barroco por definição.

Compreendi que, à semelhança do poeta, quando esse século se cansava de compor sua *Jeune Parque*, ele se permitia o jogo de uma *Palme* como recompensa.

Os jardins botânicos representam o domingo de um século, após seis dias de trabalhos, de manufaturas, arsenais, fortalezas, pontes, academias, salinas... Quando um Pombal, por exemplo, traçava o plano de um bairro inteiro para Lisboa após o terremoto, ou aprovava um regulamento para a fábrica de pólvora, ele ia plantar um cinamomo ou uma palmeira.

Ou simplesmente sentava-se ao pé de uma dessas árvores já crescidas, em uma manhã inundada de sol, como se estivesse, na noite cheia de intrigas, ouvindo uma ópera italiana. (Eugène Dors, *Le Paradis Perdu in Du baroque, 1968*)

Ambos os espaços operam como intervalos no tecido do mundo: “pequenos paraísos provisórios onde o começo é evocado e o fim previsto, onde o Éden reaparece para o homem, por meio de reminiscência ou profecia” (Dors, 1968).

Não são nem propriamente reais, nem inteiramente imaginários, mas zonas liminares, nas quais se experimenta a suspensão da ordem linear do tempo:

Paciência, paciência,
Paciência no azul!
Cada átomo de silêncio
É a chance de um fruto maduro!...
(*Palme*, Paul Valéry *apud* Eugène Dors, 1968)

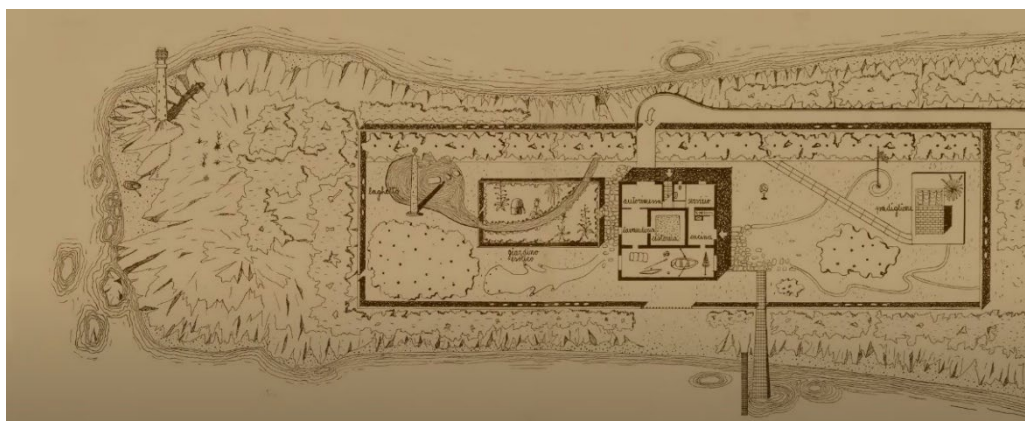
241

E, também, a fixidez do espaço (e das categorias – humanos e não humanos), como podemos observar através de uma conversa que Dors estabelece com a palmeira:

(Todo este tempo, meus olhos estavam absorvidos pela visão do leque, balançando com uma graça feminina no topo de uma palmeira. Pareceu-me então – ilusão? – que a palmeira crescia um pouco, estendia subitamente seu tronco, em uma espécie de salto. Minha surpresa a interroga e ela responde – obstinadamente, mas sorrindo – que não, que não...) (Eugène Dors, *Le Paradis Perdu in Du barroque*, 1968)

A *Casa Sul Mare di Sicilia* proposta por Bo e Pagani trata-se de um projeto implantado em "um promontório selvagem, batido pelo mar e pelos ventos quentes do sul", (Bo e Pagani *apud* Catalano) estabelecendo com ele uma relação atávica. A contextura geográfica faz um “chamado prepotente e inesquecível”. A península de terra cercada pelo mar, situada em frente à ilha de *Stromboli* será definidora dessa arquitetura-que-vira-paisagem, como os próprios autores declaram tanto textualmente como a partir do próprio desenho (Estampa 99) – cuja expressão remete a uma cartografia antiga:

Os Templos perdidos nas terras selvagens, os rochedos que se lançam no mar profundo, o vento extenuante, as flores africanas, o céu intenso e sombrio, as casas brancas agarradas às rochas, são chamados prepotentes e inesquecíveis do lugar. Isso explicará esta nossa casa (...). (Bo e Pagani, 1940 *apud* Catalano, 2008)



Estampa 99: Lina Bo e Carlo Pagani, *Casa Sul Mare di Sicilia*, 1940, Domus

É interessante notar que, a despeito da relevância simbólica do promontório que se projeta sobre o mar – elemento fundamental na conformação da arquitetura-paisagem, como enfatizam os autores –, a solução projetual adota uma postura que reforça a geometria precisa e uma materialidade contrastante (Estampa 100). Tanto o volume cúbico da casa, quanto o perímetro retangular do lote – marcado pela murada que o delimita –, assim como o muro que cerca o jardim interno, estabelecem um contraponto incisivo ao contorno impreciso da topografia natural. É, de fato, a sobreposição de três instâncias de jardim – o jardim do terreno, o jardim dentro do jardim e o jardim-pátio – que vêm instaurar mais radicalmente essa paisagem fabulada, em ressonância com o contexto natural e cultural do projeto.

No que diz respeito à manipulação dos elementos vegetais e paisagísticos, propriamente ditos, percebemos, ainda, a solução de um terraço-jardim que deve ser ocupado – como podemos perceber pelo mobiliário que se apresenta na planta baixa deste pavimento, ideia que acompanhará Lina Bo em alguns de seus projetos futuros. Ali, uma singela vegetação “daninha” surge através das fendas de um piso irregular em pedra – similar ao que adota no acesso da Casa de Vidro.

Além dos elementos oníricos que sintetizam este projeto, destaca-se outro ponto-chave: um vasto “*giardino esotico*” – o jardim dentro do próprio jardim, que remete a um jardim botânico ou mesmo a um Jardim do Éden – onde se abrigam exuberantes e frondosas árvores exóticas que se anunciam por detrás dos muros. É interessante pensar que esse jardim, ainda contido e circunscrito – a casa que contém um jardim – irá, em projetos posteriores, expandir-se e irromper. A casa, o abrigo, ou qualquer que seja o programa adotado, será tomado, a partir dali, pelo jardim, pela floresta, pela paisagem que os circunscreve – como já vimos no caso da *Casa de Vidro*.

O muro que estabelece os limites do lote – como uma pequena fortaleza – é interrompido apenas pelo acesso de veículos ao norte e por duas passagens que conduzem ao mar, ao sul. A casa, por sua vez, com suas paredes parrudas que conformam uma planta quadrada de três níveis, apresenta aberturas pontuais que rompem uma massa estereotômica branca. Situada no centro do lote, a casa

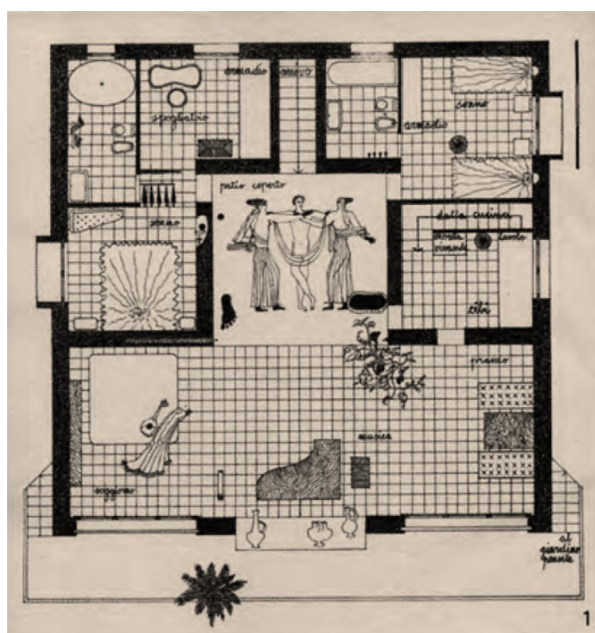
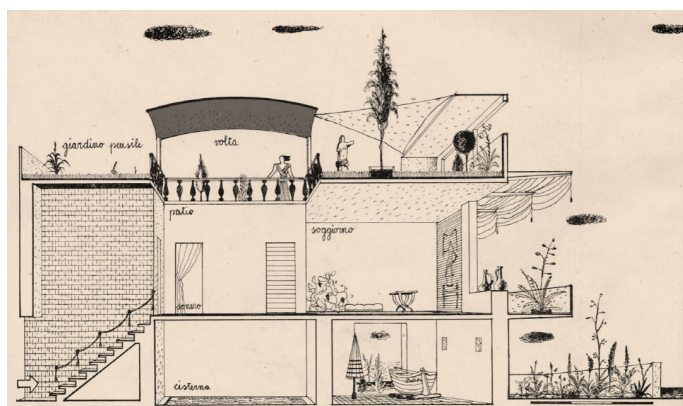
reforça a ideia de simetria, sobretudo por meio de um pátio central – inacessível –, que abriga no térreo uma cisterna (Estampa 101) – evocando ainda que timidamente o *impluvium* das casas antigas gregas, etruscas e romanas. Uma escada linear, disposta no limite superior da casa, também reforça essa axialidade. No térreo, ao redor da cisterna, distribuem-se os espaços de serviço, a cozinha e um compartimento para guarda de barcos e equipamentos marítimos. No primeiro andar, em torno do pátio coberto apenas por um tecido leve já no nível do terraço – aquele mesmo tecido vermelho a flutuar em *Fuga do circo* de Henrico Bo – organiza-se a vida doméstica: quartos, banheiros, sala de estar e jantar, com um terraço que se abre para o mar.



Estampa 100: Lina Bo e Carlo Pagani, *Casa Sul Mare di Sicilia*, Domus

Nos interiores da casa podemos observar, também, alguns elementos que remetem à mesma paisagem onírica que configura os espaços externos ajardinados (Estampa 101). Ganham vida nos desenhos, cerâmicas e fragmentos de estátuas gregas, como a cabeça do cavalo disposta no pátio da casa.

Não é possível distinguir, neste projeto, é claro, qual teria sido a contribuição específica de cada um dos arquitetos, Lina Bo e Carlo Pagani. Mas isso pouco importa. O que surpreende nele é a presença de algumas operações arquitetônicas e simbólicas que serão, de diversos modos, reiteradas em obras posteriores de Lina Bo, já no Brasil. Embora o projeto arquitetônico da casa propriamente dita repercuta pouco em sua obra futura, alguns de seus elementos se tornarão recorrentes e ganharão ainda mais expressividade: o pátio, a cobertura vegetada, o jardim-floresta (e o interesse pelas espécies exóticas e selvagens), a solução dos fechamentos com tecidos e a importante presença dos cursos d'água.



Estampa 101: Lina Bo e Carlo Pagani, *Casa Sul Mare di Sicilia*, 1940, Domus

Em suma, a relação entre “arquitetura” e “natureza”, entre artefato humano e “paisagem”, mobilizada por esta casa – ainda que de modo por vezes ingênuo – se tornará, em definitivo, um ponto fundamental da obra de Lina Bo. Aqui, tais

elementos ainda se apresentam delimitados em espaços precisos, sem explorar maiores complexidades do ponto de vista projetual. Importa, contudo, reconhecer a potência da arquitetura-paisagem onírica instaurada nesta experiência inicial – uma fabulação que acompanhará, com diferentes intensidades, o percurso da arquiteta a partir de então.

Paralelamente aos escritos junto à revista *Domus* e a Gio Ponti, Lina Bo realizou inúmeros outros trabalhos editoriais – como textos, ilustrações e projetos gráficos – em revistas como *Grazia*, *Lo Stille* e *A, cultura della vita*, para citar apenas alguns exemplos (AM). Depois do “projeto-manifesto” *La Casa sul Mare di Sicilia*, outros importantes artigos e ilustrações – que não deixam de ser projetos (de mundo) – demonstraram sua inclinação a pensar o espaço construído em articulação com a “paisagem”, a “natureza” e o universo vegetal, quase sempre atravessados por uma espécie de fantasia. Uma sala concebida por Lina¹⁸² e apresentada numas destas revistas (Estampa 102) ilustra significativamente essa relação: a paisagem externa expressa através do mar adentra o recinto mediada pelo grande painel de vidro, uma árvore e um canteiro – de onde as trepadeiras insurgem – ocupam o interior do espaço doméstico, enquanto um grande aquário escavado na parede à direita completa esse imaginário de Lina Bo, no qual “arquitetura” e “natureza” estão sempre a fundir-se.



Estampa 102: *L'acquario in casa*, ilustração de Lina Bo

¹⁸² *L'acquario in casa*. *Lo stile*, Milão, n. 10, p. 24-25, out. 1941.

Três anos após o projeto *La Casa Sul Mare di Sicilia*, Lina Bo retoma a relação entre “arquitetura” e “natureza” no artigo *Arquitetura e natureza: a casa na paisagem*, publicado na *Domus* em novembro de 1943. Nele, reafirma a indissociabilidade desses termos, considerando mais uma vez, ali, “natureza” como paisagem – entendida como instância simultaneamente “natural” e transformada pela ação humana. A arquiteta apresenta uma série de casas rurais, do México e da Califórnia, que, em suas palavras, possuem “uma ligação profunda com a paisagem, com a vida do ambiente”, relacionando-se organicamente ao solo, ao clima e à cultura local. Algumas dessas casas são chamadas por ela de “antiarquitetônicas”, por não se dobrarem aos cânones modernos, segundo Lina:

(...) muito mais (correspondem) à própria paisagem, acompanhando as linhas do solo, seguindo com as paredes o movimento das rochas e as manchas verdes, numa fusão harmônica, sem aquela total ‘separação’ entre casa e natureza levada a cabo pela arquitetura tradicional.” (Bo in Rubino & Grinover, 2009, p. 48)

Boa parte dessas casas não tem autoria identificada – o que ressoa mais uma vez, como vimos, na exposição *Architecture without Architects*, de Rudofsky, realizada décadas depois. A exceção é a chamada “Casa no campo”, de Frank Lloyd Wright, também incluída no artigo, através da qual Lina valoriza a implantação, a integração interior-exterior e os materiais construtivos empregados. Mas, numa dobra, Lina nos fala que não apenas as arquiteturas rurais seriam capazes de mobilizar tal vínculo com a paisagem. Também a arquitetura moderna, para além da tríade “TÉCNICA, ESTÉTICA E FUNÇÃO”, grifada em caixa alta no texto pela própria arquiteta, poderia estabelecer “estreita relação com a terra, a vida, o trabalho do homem”, numa escuta atenta aos elementos (pre)existentes como “montanhas, bosques, rios, rochas, prados e campos”. O sol, o clima, os ventos, assim como toda “a terra ao redor”, deveriam tornar-se fatores determinantes do projeto, como vemos nas palavras da arquiteta:

(...) a casa surge ligada profundamente à terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui sua vida. (Bo in Rubino & Grinover, 2009, p. 47)

Três projetos em diálogo

247

Três importantes projetos de Lina Bo, já em território brasileiro, irão acionar – cada qual à sua maneira e em momentos distintos – as dimensões de “natureza” e “paisagem” enquanto fabulações de mundo. O projeto para o Sesc Fábrica Pompeia (1977-1986) inicia-se um ano após a publicação de seu contundente texto-denúncia *Planejamento ambiental: “desenho” no impasse* (1975, in Grinover & Rubino, 2009, p. 136). Nele, Lina realiza um balanço da situação política e econômica do país – incluindo sua inserção desigual no cenário internacional – e formula duras críticas à perversidade do sistema capitalista, à hegemonia tecnocrática e à reafirmação das estruturas oligárquico-nacionais. Ao mesmo tempo, convoca os arquitetos a uma autocrítica, denunciando a traição à postura coletiva que originalmente informava os princípios da arquitetura moderna.

É nesse sentido que a noção de um “planejamento ambiental” – transescalar, abrangendo desde o desenho de produtos até a arquitetura e o urbanismo – configura-se como uma proposta metodológica de projeto. Tal abordagem visa à “reintegração” e à “unificação” de dimensões comumente fragmentadas, resgatando o sentido coletivo da prática projetual e restituindo ao projeto sua vocação pública e compartilhada. Como afirma Lina: “a arte (como a arquitetura e o desenho industrial) é sempre uma operação política.” (Bo in Grinover & Rubino, 2009, p. 141). Deve ser, portanto, atravessada sempre por esse impulso de coletividade.

O projeto para o Sesc Pompeia, desenvolvido por Lina Bo e equipe ao longo de quase dez anos, parece encarnar de forma exemplar a ideia de um “desenho ambiental”, no qual o senso de coletividade e a cidadania podem ser exercidos em seu sentido mais pleno – e onde a “metáfora” resiste em meio ao imperativo cada vez mais agudo da “tecnocracia”. Em outras palavras, retoma-se aqui aquilo que Eugène Dors (1968) chamou de “o domingo de um século”: um instante de suspensão, onde uma paisagem onírica pode ser restaurada, ainda que agora com um cunho mais enfaticamente político:

Assim, numa cidade entulhada e ofendida pode, de repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento. E aí está hoje, a Fábrica da Pompéia, com seus

milhares de frequentadores, as filas na choperia, o ‘Solarium-Índio’ do Deck, o Bloco Esportivo, a alegria da fábrica destelhada que continua: pequena alegria numa cidade triste. (Bo *in* Rubino & Grinover, 2009, p. 47)

Lina Bo parece perseguir, no Sesc Pompeia, a ideia de uma “arquitetura selvagem” que “pulveriza Gaudí”, do mesmo modo que “os acrílicos e os metais pulverizam Pevsner e Arp”, como menciona no mesmo texto. Ao apresentar o projeto, Lina afirma que a proposta de recuperação do conjunto partiu da ideia de uma “Arquitetura Pobre” – “não no sentido de indigência”, mas como expressão de “dignidade máxima através dos menores meios”. “O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Fábrica Pompéia partiu do desejo de construir uma outra realidade. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água e uma lareira.” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 220)

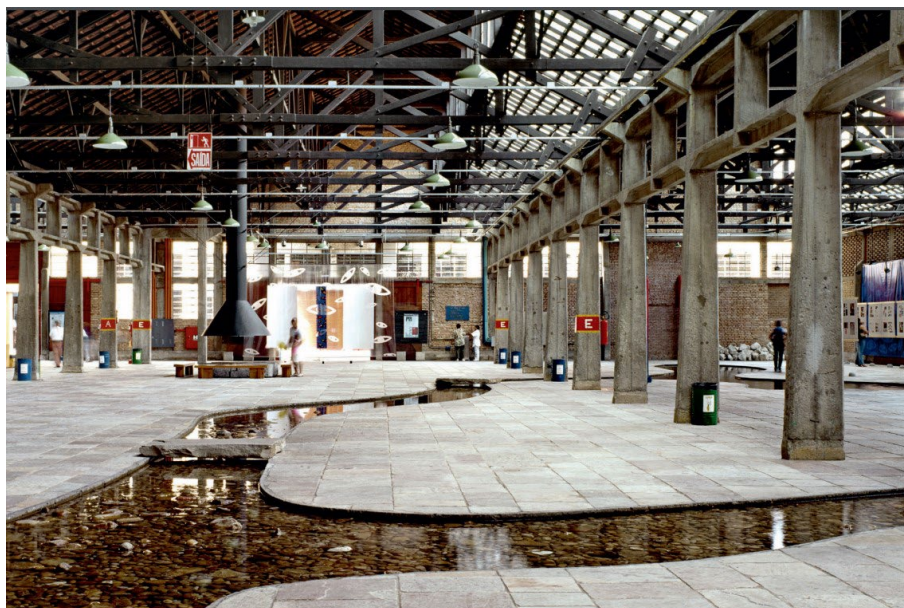
Como disse Lina, o fogo e a água têm mais uma vez papel central nesse projeto. No “grande espaço de estar” do Sesc Pompeia o fogo, expresso pela lareira, e o espelho d’água atuam como uma espécie de índice de “natureza-paisagem”. O simbólico e artificial (?) “Rio São Francisco”¹⁸³ (Bo *in* Ferraz, 1993) que rasga com seus contornos curvilíneos (Estampa 103) o interior do galpão de convivência – mas que também faz referência àquele “*lagueto*” da *Casa Sul Mare di Sicilia* – estabelece um diálogo indireto com o Córrego das Águas Pretas na parte posterior do terreno que, por sua vez, define a área *non aedificandi* do lote. Este trecho vazio configurado pela presença do rio articula, no mais, tanto as novas torres de concreto armado aparente (desportiva e administrativa) com a antiga estrutura fabril recuperada, como as duas novas torres com suas passarelas conectoras suspensas que fazem lembrar galhos de árvores de uma “arquitetura selvagem”, como explica Lina:

(...) como disse o grande arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright: ‘as dificuldades são nossos melhores amigos’.

Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo o país, nas cidades, nas florestas, no desterro dos desertos e sertões.

¹⁸³ Rio que corta o Brasil desde o Nordeste até Minas Gerais e que conforma a paisagem ambiental, social e política da Comunidade Cooperativa de Camurupim, projeto em que Lina trabalha alguns anos atrás, como vimos.

Surgiram assim os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários. No meio a área “non edificandi”. E... Como juntar os dois ‘blocos’? Só havia uma solução: a solução ‘aérea’, onde os dois ‘blocos’ se abraçam através das passarelas de concreto to protendido.” (Bo *in* Rubino & Grinover, 2009, p. 47)



Estampa 103: Foto Sesc Pompeia

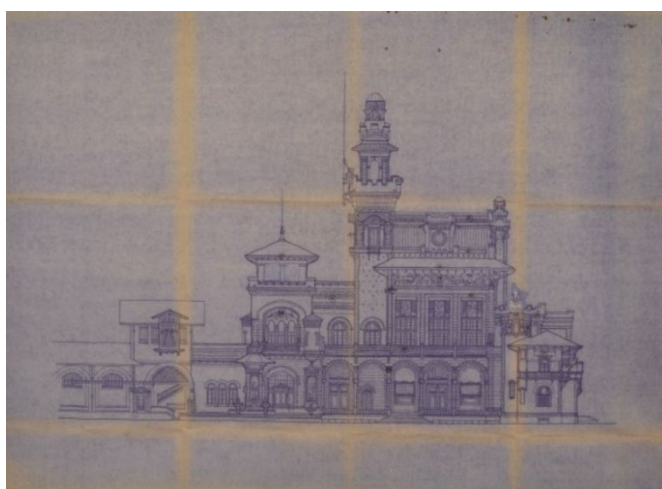
É curioso pensar que, neste croqui inicial para o Sesc Pompeia (Estampa 104, à esquerda), os tão significativos galpões industriais (pre)existentes tenham sido suprimidos restando apenas suas inscrições no solo (“**almoxarifado**” e “**ateliers**”) –, enquanto o rio e a vida que se desenrola ao seu redor foram representados com destaque, como que indicando as chaves fundamentais do projeto. Não por acaso, é sobre o rio que se projeta o deck de madeira, onde acontece a chamada “**praia do paulistano**”, junto a um espelho d’água e a uma “**cachoeira**” – “**uma espécie de chuveiro coletivo ao ar livre**” (Bo *in* Ferraz, 1993, p. 220–235). Para finalizar esta breve aproximação à paisagem onírica do Sesc Pompeia, lembramos que sua “**torre-caixa-d’água-chaminé**” – que se tornou logotipo do espaço (Estampa 104, à direita) – despeja flores, não fumaça. Uma torre vertical, composta por anéis de concreto aparente que remete à antiga paisagem industrial agora floresce, transfigurada.



Estampa 104: Lina Bo, Croqui Sesc Pompeia e Logotipo

A sede da *Nova Prefeitura de São Paulo* (1990–1992), implantada no *Parque Dom Pedro II*¹⁸⁴, foi o último projeto realizado por Lina Bo e sua equipe antes de sua morte. A obra foi encomendada pela prefeita Luiza Erundina cuja gestão (1989–1992) promoveu uma série de intervenções urbanas voltadas à valorização dos espaços públicos na região central da cidade e à descentralização administrativa.

O projeto previa a restauração do antigo *Palácio das Indústrias* (1924) (Estampa 105) – tombado pelo CONDEPHAAT e hoje sede do *Museu Catavento* – além da construção de um novo edifício administrativo em terreno contíguo ao palácio. Mais do que abrigar os órgãos da municipalidade, o projeto de Lina concebeu ali aquilo que seria um grande espaço cívico para a cidade: uma praça pública



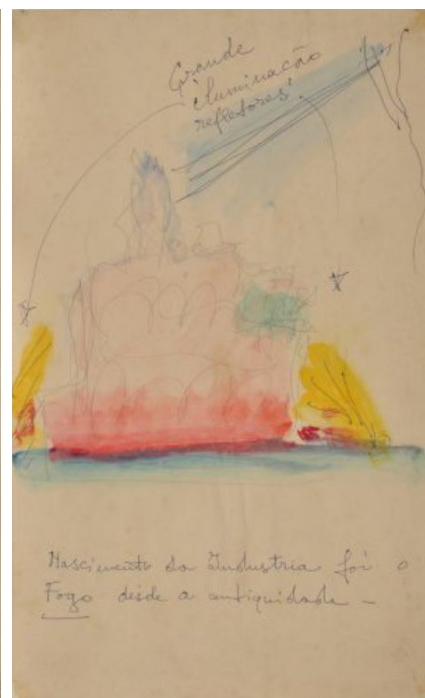
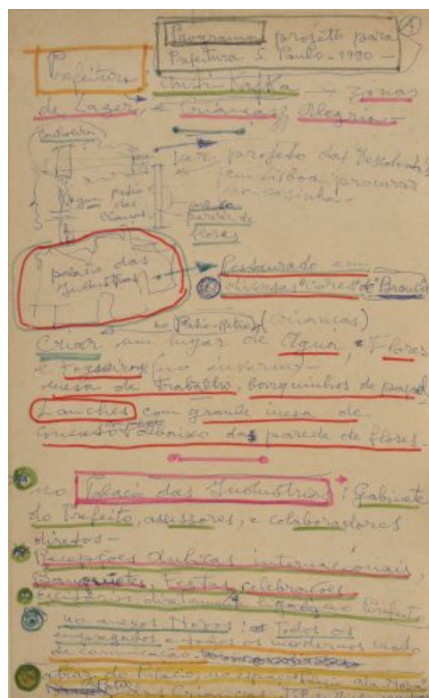
Estampa 105: Fachada Palácio das Indústrias

¹⁸⁴ O edifício serviu como sede da Prefeitura da Cidade de São Paulo até o ano de 2004.

generosa, aberta à população e articulada à vida urbana. Embora apenas a restauração do edifício histórico tenha sido executada, o projeto como um todo evidencia a persistência, em Lina, de uma arquitetura comprometida com a coletividade e com o caráter eminentemente público. Esse projeto nos fornece, no mais, outras chaves para mobilizar a ideia das paisagens oníricas em Lina Bo.

As anotações de Lina Bo (Estampa 106, à esquerda), mais uma vez nos explicam os elementos centrais do projeto, para além de suas atribuições específicas: “**lazer, crianças, alegria, parede de flores, água, fogueira, lanches, grande mesa de concreto, recepções áulicas, festas, celebrações**” etc. são alguns dos elementos que figuram uma vasta lista, sublinhada, grifada e contornada com cores diversas de *pilot*, como muito comumente ela fazia. O fogo, sempre presente em seus projetos através do elemento lareira, como vimos no *Sesc Pompeia* e na *Casa de Vidro*, comumente localizado no interior dos espaços de convivência, torna-se aqui elemento central, exteriorizado, que se transmuta na própria fachada-fogo do antigo palácio, além de reaparecer através de uma “**grande fogueira**” na praça que interligaria o novo e o antigo edifício.

Estampa 106:
Lina Bo, Nova
Prefeitura de
São Paulo,
Anotações e
Croqui da
fachada



Ora, Lina sempre perseguiu a ideia de um “presente histórico” (AM), como aquela “capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje” (Bo in Ferraz, 2018, p. 319) e o exemplo do

fogo aqui parece ilustrá-lo de modo bastante assertivo. O desenho com as anotações (Estampa 106, à direita) sintetiza a ideia: o fogo – elemento primordial “desde a antiguidade” é o próprio responsável pelo “nascimento da indústria” que serve de mote para a construção do palácio¹⁸⁵. É assim que a fachada branca será transformada numa grande fogueira viabilizada por luzes refletoras que vão do vermelho escuro ao amarelo. Participariam ainda dessa paisagem onírica o “som, barulhos, gritos, explosões, cachoeiras, sombras pretas de bichos subindo no Coppedé”, como podemos verificar neste outro desenho (Estampa 107) que sintetiza os elementos fundamentais do projeto.



Estampa 107: Lina Bo, Nova Prefeitura de São Paulo, Estudos

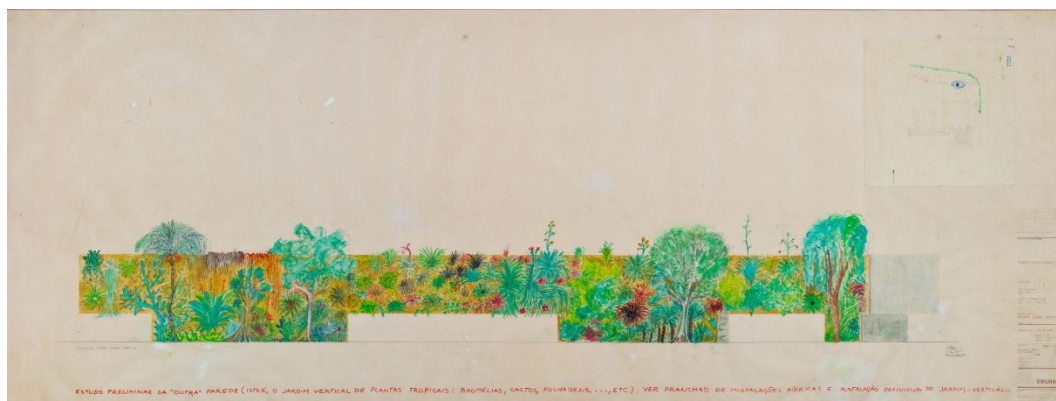
¹⁸⁵ O Palácio das Indústrias, anteriormente conhecido como *Palácio Nove de Julho*, foi projetado por Domiziano Rossi (datas não localizadas), em parceria com Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851–1928) e Ricardo Severo da Fonseca e Costa (1869–1940). Em estilo eclético, o edifício foi concebido para abrigar exposições relacionadas à pujante indústria paulista. A construção deu-se por iniciativa da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo e integrava o plano de renascimento da capital, desenvolvido pelos arquitetos franceses Joseph-Antoine Bouvard (1840–1920) e Francisque Paul Couchet (datas não localizadas), com o objetivo de revitalizar a região da Várzea do Carmo por meio de obras de saneamento e melhorias urbanas.

Segundo Lina a ideia fundamental do projeto baseava-se na “**preservação dos caracteres peculiares do edifício do Palácio das Indústrias, isto é: a típica arquitetura eclética que marcou a constituição da Itália em *Regno* Independente (...)**”, com suas “***Merlas, Loggias, Torreões, Fontes etc.***”. Mas, sobretudo porque o palácio representava “**uma época importante para São Paulo**”, do período de sua industrialização. Assim, ele permaneceria protagonista do espaço.

Mais do que um anexo funcional, essa ala administrativa projetada (e não construída, como dissemos) operava como um dispositivo urbano e paisagístico. Ao assumir a forma curva da “**esedra**”, ela não apenas criava uma fachada voltada para a cidade no limite do terreno, como também conformava no interior do lote uma praça pública – um espaço de transição entre o antigo Palácio das Indústrias e o centro expandido da metrópole. Nesse sentido, o edifício-fita não era um complemento secundário, mas peça-chave na configuração do conjunto, articulando um novo eixo de atravessamento e devolvendo à cidade um espaço público qualificado naquele ponto de rasura. Hoje, esse trecho do lote compreende uma área residual – de estacionamento – sob o viaduto Diário Popular que rasga o terreno, isolando ainda mais o Palácio das Indústrias do tecido urbano.

No mais, o modo como foram concebidas as superfícies do novo edifício da prefeitura constitui outro ponto fundamental do projeto. Lina Bo imaginou toda a fachada voltada para o antigo Palácio das Indústrias como um “**Prédio-Muro-Sebe**”, nas suas próprias palavras (Bo *in* Ferraz, 1993): uma grande superfície vegetal, viva, da qual se desprenderiam plantas tropicais – “**bromélias, cactos, folhagens...**” – enraizadas em “**bolsos**” projetados diretamente sobre o corpo opaco do edifício, que toca o chão apenas em três pontos, nos quais se dão as circulações verticais. Como se vê no desenho da fachada (Estampa 108), trata-se menos de representar o edifício em sua silhueta construída e mais de desenhar uma paisagem: cores e texturas compõem um jardim vertical que se interpõe entre o novo volume e o antigo palácio, ativando o vazio que articula os dois. Esse “Muro-Sebe” inscreve-se, assim, como uma superfície porosa, onde arquitetura e

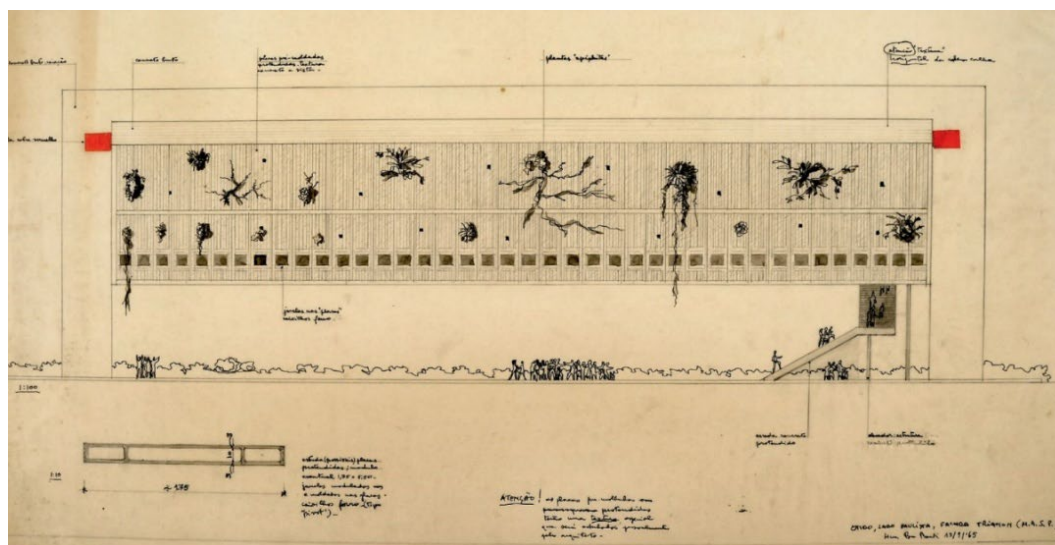
vegetação se imiscuem. Um edifício que se deixa “(contra)colonizar” por uma massa vegetal densa – como uma espécie de dobra do chão.



Estampa 108: Lina Bo, Nova Prefeitura de São Paulo, Estudo da Fachada interna do novo edifício

Esse gesto, ao mesmo tempo arquitetônico e paisagístico, não estabelece um contraste direto com o Palácio das Indústrias, mas, pelo contrário, incorpora-o. A superfície vegetal contínua se estende pelo chão em direção ao antigo edifício. De maneira mais contrastante, a parede envidraçada da fachada oposta se volta para a cidade, expondo com clareza as funções administrativas que ali aconteceriam e conformando, assim, duas faces distintas no mesmo volume: uma voltada para o interior, vegetada, densa e opaca; outra voltada para o exterior, leve e transparente. Essa diferença se evidencia também nos pontos de apoio: enquanto, na parte interna, vegetada, o corpo do edifício toca incisivamente o solo, na parte frontal, em vidro, os apoios recuam, fazendo com que o volume pareça levitar.

Como vimos até aqui, essa ideia de uma parede vegetal não se trata de um gesto isolado. A presença da vegetação como parte integrante da arquitetura aparece até mesmo nos desenhos iniciais do MASP (Estampa 109), embora, ao final, tenha-se optado pelo fechamento em vidro que caracteriza o corpo do edifício hoje. Esses primeiros estudos mostram um prisma suspenso opaco, com fechamento em pré-moldado de “**cimento à vista**”, imaginado como uma superfície a ser também “(contra)colonizada” por uma vegetação “**epífita**” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 101).



Estampa 109: Lina Bo, Museu de Arte de São Paulo, Estudo da Fachada

Mais de dez anos antes de elaborar o projeto para a *Nova Prefeitura de São Paulo*, Lina Bo e equipe¹⁸⁶ propuseram uma intervenção urbana no centro da cidade: o *Anhangabaú Tobogã* (1981). Ambos os projetos integram uma fase de maturidade da arquiteta, marcada por reflexões sobre toda a sua carreira. O projeto foi elaborado em resposta ao Concurso Público Nacional para a Reurbanização do Vale do Anhangabaú, promovido pela EMURB em 1981, que buscava solucionar conflitos infraestruturais no centro histórico de São Paulo. O problema central posto pelo concurso era o intenso tráfego de veículos que atravessava o vale sem a necessidade de adentrar o centro. A proposta de Lina Bo foi descartada por ser considerada “fantasiosa” (Cabral, 2023) adotando uma postura projetual radicalmente diferente do projeto vencedor – de Jorge Wilhelm (1928–2014), Rosa Kliass (1932), Jamil Kfoury (1932–2019) e Roseli Martins (não identificada) que optou por enterrar o tráfego criando uma praça pavimentada no nível “natural” do terreno¹⁸⁷.

A proposta de Lina Bo e equipe, por sua vez, indicava uma solução diversa, embora com o propósito comum de liberar o solo. Mas, nessa proposta, isso se daria a

¹⁸⁶ O projeto foi desenvolvido por um grupo de jovens colaboradores sob a coordenação de Lina: Francisco Fanucci, André Vainer, Marcelo C. Ferraz, Paulo Fecarotta, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Ucho Carvalho.

¹⁸⁷ O projeto vencedor foi executado nos anos 1990.

partir da construção de uma gigantesca infraestrutura elevada¹⁸⁸ e da transformação do solo do vale em um parque urbano, amplamente vegetado e integrado à cidade por meio de um sistema de espaços verdes articulados (Estampa 110). O projeto foi nomeado *Anhangabaú Tobogã* em referência à forma ondulante da estrutura viária elevada e à dimensão lúdica que Lina Bo incorporava à proposta. O desenho previa uma estrutura metálica de grande extensão, erguida acima dos viadutos existentes – Chá e Santa Ifigênia –, que variava em altura, chegando a cerca de 20 metros.

Numa clara alusão à realidade de São Paulo, Lina convoca junto ao texto explicativo do projeto (Ferraz, 2018, p. 252) uma citação de Corbusier no contexto do projeto da *Ville Radieuse*¹⁸⁹:

*J'aime mieux New York!
C'est hideux, mais c'est loyal.
C'est la cité du 'hard-labour'...*

*"Eu prefiro Nova York!
É horrível, mas é leal.
É a cidade do 'trabalho duro'..."*

Se por um lado essa evocação parece reafirmar certo vínculo com os ideais da modernidade em arquitetura – especialmente no que diz respeito à infraestrutura como forma e à centralidade do sistema de circulação¹⁹⁰ –, por outro, como bem

¹⁸⁸ Na prancha do concurso Lina e equipe listam aquilo que entendem ser as quatro alternativas para a reorganização do tráfego: passarelas elevadas (descartadas por dificultarem o acesso dos pedestres); rebaixamento da pista (rejeitado por eliminar a “visão desde cima”); túneis subterrâneos (criticados como “caminhos de minhoca”); e a solução elevada, escolhida por ela, que deixava os pedestres no nível da terra e os veículos suspensos no ar. (Cabral, 2023)

¹⁸⁹ A *Ville Radieuse* foi apresentada por Le Corbusier no CIAM de Bruxelas, em 1930, e publicada em 1935. Esta utopia urbana marca uma inflexão no pensamento do arquiteto, influenciada, em parte, por suas recentes viagens à América do Sul (1929) e à Rússia (1928–1930). Nela, Le Corbusier rompe com o desenho concêntrico proposto anteriormente na *Ville Contemporaine* (1922), optando por uma ordenação mais linear e funcional do espaço urbano. As ruas, tal como conhecidas, são substituídas por aquilo que ele denomina “máquinas de circulação”, organizadas em diferentes níveis e destinadas a distintos modais de transporte. Entusiasta do automóvel, o arquiteto chega a afirmar que “arquitetura é circulação”. O sistema viário da *Ville Radieuse* configura, assim, uma malha complexa e engenhosamente trabalhada, com cruzamentos e interseções cuidadosamente hierarquizados (Caúla e Silva, Adriana, 2008, p. 31–33). Acessado em: <https://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1580>

¹⁹⁰ Ainda que Lina Bo tenha – paradoxalmente – apontado os carros como “perigosos inimigos” no texto explicativo do projeto.

define Cláudia Cabral (2023), as vinculações entre a proposta de Lina Bo e equipe ao urbanismo moderno não são tão evidentes quanto poderiam parecer à primeira vista:

Dito de outra maneira, trata-se de observar a posição adotada frente às funções *Circular* e *Recriar* – para convocar, propositalmente, um vocabulário que permita recuperar a historicidade da proposta diante do debate sobre a cidade moderna. Para isso, a proposta é analisada também em sua relação (nem sempre explícita) com o legado dos CIAM. A hipótese do artigo é que Lina opera, simultaneamente, a partir do legado dos CIAM e dos elementos da história ambiental do vale, numa perspectiva que se inscreve na tradição moderna, mas que também reconhece a existência de uma problemática ambiental. (Cabral, 2023, tradução livre da autora)



Estampa 110: Planta Geral do projeto Anhangabaú Tobogã

O que nos interessa aqui, em particular, é a discussão tanto da “problemática ambiental” apontada por Cabral quanto da dimensão simbólica, “fantasiosa” – onírica – conquistada pela proposta. O grande viaduto suspenso que acompanharia a cavidade do vale como um “antigo aqueduto” a serpentear “da 9 de Julho até a Senador Queiróz”, abrigaria quatro pistas em dois níveis “para

carros e ônibus” e, ainda, uma circulação de pedestres (para situações de emergência), num total de 9m de largura.

Essa infraestrutura suspensa seria sustentada por colunas de aço figuradas como “árvores de aço” (Estampa 111), que se utilizariam do sistema de esforços do elemento vegetal: os pilares de aço – os troncos da árvore – teriam 5 metros de diâmetro e seriam formados por dois tubos concêntricos unidos por concreto e chapas de travamento, com núcleo oco. Na parte inferior do sistema “raízes enrijecedoras” garantiriam a conexão do “tronco principal” com o solo – com as “sapatas” e “tubulões” que dariam continuidade ao sistema radicular. Em relação ao corpo suspenso do viaduto, ele seria apoiado ao “tronco” por meio de “galhos enrijecedores” que estruturariam o “tabuleiro de chapa vazada” com “cabos de protensão”, evidenciando, no mais, a distribuição das cargas, aquilo que Lina Bo caracterizou como “transparência das tensões” (Bo in Ferraz, 2018, p. 252-255). Como Lina sintetiza, a “ideia básica da estrutura” se dava:

(...) transparência e leveza – a protensão o permite. Os suportes verticais, tubulares em chapa, vazios, serão como velhas árvores tropicais – árvores de aço – lembrando um “pé-de-louco”, a gameleira brava brasileira. As grandes luzes entre os suportes e a grande altura da estrutura darão, no chão, a impressão de árvores isoladas. Ideia fundamental: dar ao ferro/aço a liberdade natural e não simétrica da natureza, contra o esquematismo abstrato-regular. É preciso um suporte? É um cipó, uma escora? São raízes. É a liberdade rigorosamente controlada e calculada da natureza, obediência absoluta às “leis que mandam”, nada de “arbitrário”, mas, como na natureza, o máximo de “fantasia”. (Bo in Rubino & Grinover, 2009, p. 47)

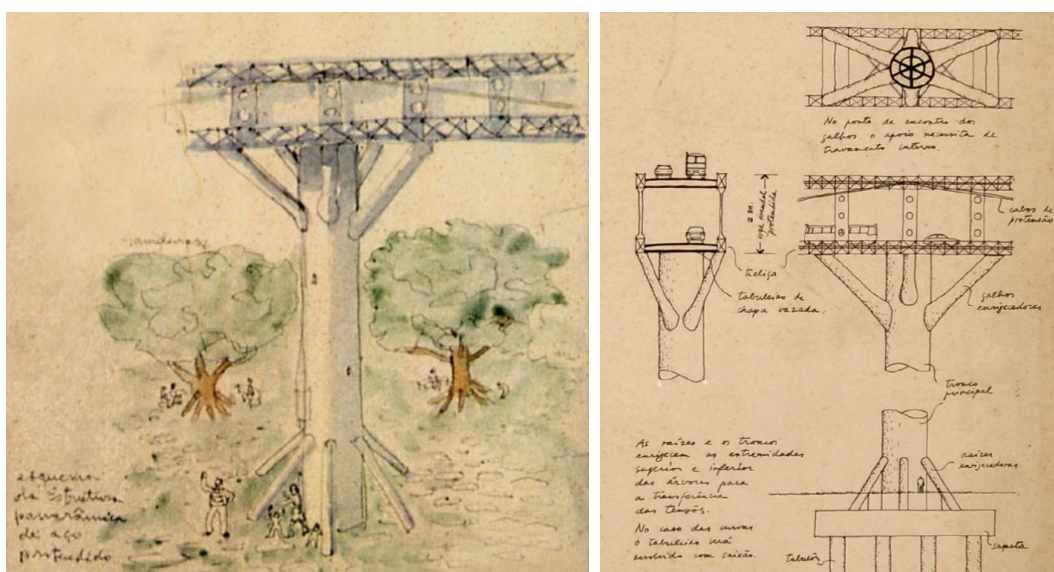


Figura 111: Lina Bo, “Árvores de Aço” do Vale do Anhangabaú

Lina se referia à sua estrutura através das ideias de “transparência e leveza”, como vimos. Em última instância, isso seria viabilizado pelo uso das chapas metálicas perfuradas no corpo suspenso e pelo próprio sistema aerado da “árvore”. Como sublinha Cabral, tratava-se de uma “tentativa deliberada de evitar a opacidade e o impacto visual negativo de estruturas como o Minhocão, que havia sido inaugurado em 1971 com grande rejeição popular” (2023).

O parque proposto para o fundo do vale seria composto por frondosas árvores tropicais brasileiras – como “tipuanas, seringueiras... palmeiras” –, plantadas em meio às colunas metálicas do viaduto. Por entre ambos, Lina não propunha percursos definidos: os “caminhos ‘naturais’” seriam traçados pelo uso espontâneo dos próprios pedestres, sobre um extenso gramado, tal como um “campo de futebol”. O que prescindia de uma configuração formal de canteiros e de qualquer geometrização excessiva do parque: “será permitido pisar na grama” (Bo in Ferraz, 2018, p. 252).

Um pequeno lago, próximo à Avenida São João, ocuparia um local sujeito a recorrentes alagamentos: “o velho pesadelo das enchentes periódicas se transformará em alegria”. Além de propor uma solução funcional, a presença da água recuperaria ali – simbolicamente – a memória do rio Anhangabaú, “lembrança do antigo rio do vale”, canalizado e soterrado durante o processo de modernização da cidade. “Liberado aos pedestres, o vale volta a viver.” (Bo in Ferraz, 2018, p. 252).

Vale destacar, ainda, a articulação dos elementos do parque com o entorno urbano imediato contemplada na proposta. Um percurso transversal ao lago, por exemplo, conectaria o parque ao “calçadão da São João”. Outros pontos da cidade são especialmente destacados e integrados ao desenho da paisagem: a Praça das Bandeiras, que “verde: já é parque”; o prédio dos Correios; os pontos de ônibus; os edifícios “Light, Mappin, Korngold, Palanti”; assim como os “(v)elhos e os pequenos prédios, memória de São Paulo”, o Café Esplanada, entre outros. Esses marcos da cidade, em sua maioria assinalados no desenho de implantação do parque – como que para demonstrar a transversalidade da proposta com o tecido urbano – estariam diretamente relacionados à vida cotidiana no seu interior:

“(b)ancos de pedra debaixo das árvores e muitos vendedores: pipocas, sorvetes, churrasquinhos, livros velhos e jornais novos, cataventos, brinquedos caseiros...” (Bo *in* Ferraz, 2018, p. 252).

Do ponto de vista propriamente ambiental, a proposta de Lina considerava as propriedades ecológicas da intervenção. O parque vegetado, com superfície permeável, contribuiria para a redução da temperatura e a melhoria do microclima urbano – em contraste com a proposta executada, baseada em extensas áreas impermeabilizadas. Além disso, Lina introduziu uma dimensão de temporalidade ao considerar a desmontagem da estrutura. Segundo suas palavras, tratava-se de uma “solução de hoje e desmontável, para quando o presente for também passado fascinante” (Bo *apud* Cabral, 2023).

Mesmo que o projeto *Anhangabaú Tobogã* nunca tenha sido construído, ele nos parece importante para dimensionar a grandeza do pensar-fazer de Lina Bo. Cabe destacar, nesse sentido, a posição deliberada da arquiteta em relação à “natureza”, entendida mais uma vez como o “máximo de fantasia”. Aqui, neste projeto – assim como na *Casa sul mare di Sicilia*, no *Sesc Pompeia* ou na *Prefeitura de São Paulo* –, podemos perceber a ideia de uma paisagem simultaneamente fabulada e aterrada na realidade. Lina nunca temeu as ambivalências, tampouco se furtou a uma “unidade dissonante” (Bogéa *in* Ferraz, 2025, p. 279).

Não à toa, no projeto imaginado do *Anhangabaú Tobogã*, as “árvores de aço”, com todo o seu desenho irregular, se misturariam às árvores “naturais” do parque urbano, tornando-se expressão máxima desse terreno híbrido, poroso, limiar – entre aquilo que poderia ser tomado como “natural” e aquilo que poderia ser pensado em sua artificialidade. Parque e viaduto se entrelaçam, revelando a artificialização da “natureza” e a naturalização do “artificial”. Não podemos esquecer que esse corpo suspenso suporta uma circulação mecânica – expressão por excelência da mesma racionalidade técnica que Lina tantas vezes contestou. Mas aqui a técnica não é negada – e sim reposicionada, é ela quem viabiliza a elevação da máquina para libertar o chão (Cabral, 2023). Por outro lado, a “natureza” e a “paisagem vegetal” são um importante antídoto contra uma urbanização cada vez mais extensiva. É desse modo que, mais uma vez, Lina faz

coexistirem universos convencionalmente apartados. Como num palimpsesto, aqui se acumulam tecnologias, memórias de rio, rastros de passos e fluxos urbanos. Ora, diante desse projeto, nos perguntamos: onde terminaria a “natureza” e onde começaria o artifício humano? Sobretudo quando passamos a nos entender, também, como “natureza”.

3. (In)conclusões

Habitantes experientes sabem como ler a terra como um registro íntimo do vento e do tempo. (Ingold, 2019, p. 185)

Habitar a abertura não é, então, estar preso em uma superfície fechada, mas estar imerso nos incessantes movimentos de vento e tempo, em uma zona na qual substâncias e meio são reunidas na continuação dos seres que, por meio de sua atividade, participam da costura das texturas da terra.” (Ingold, 2019, p. 187)

262

Ao longo desta tese, pretendemos mobilizar criticamente (e não solucionar) uma das construções conceituais mais fundantes – e problemáticas – do pensamento ocidental-moderno: o tratamento que entende “natureza” e “cultura” como um par de opostos. Tal cisão, longe de ser um dado universal ou uma condição intrínseca a toda e qualquer experiência humana, constitui um recorte histórico, ideológico e epistemológico que moldou profundamente os modos como o ocidente moderno, de um modo geral, engendrou o mundo, os seres vivos, as interações entre eles, suas instituições e, também, suas relações com o meio ambiente.

Desde pelo menos a virada do milênio, um conjunto expressivo de pensadores – em sua maioria ligados à antropologia¹⁹¹ – tem se dedicado a desestabilizar essa dicotomia instaurada entre “natureza” e “cultura”: Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, Marilyn Strathern, Donna Haraway, Anna Tsing e Tim Ingold, entre outros, cada qual à sua maneira, vêm operando importantes deslocamentos nesse terreno. Descola nomeou este dualismo conceitual como “A Grande Partilha ontológica” desta tradição intelectual, enquanto Viveiros de Castro chamou-o de “artigo primeiro da Constituição da disciplina (da

¹⁹¹ Afinal, é próprio deste campo ser uma “(..) teoria-prática da descolonização permanente do pensamento”, como adverte Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais* (2015, p.20).

antropologia)” (2015, p. 42), no contexto daquilo que define mais amplamente como as “dicotomias infernais da modernidade”¹⁹² (2015, p. 33).

Não podemos deixar de reconhecer, contudo, a publicação de *O Pensamento Selvagem*, de Claude Lévi-Strauss (1908–2009), no ano de 1962, como marco fundamental da chamada “virada ontológica”¹⁹³ operada pela antropologia. Ao (re)afirmar a complexidade das metafísicas indígenas, representou desde já uma alternativa radical ao pensamento antropocêntrico e etnocêntrico, pilares fundantes da produção de conhecimento ocidental-moderna que operou essa separação radical.

No campo da antropologia contemporânea, um dos principais esforços críticos que colocam em xeque a separação entre “natureza” e “cultura” tem sido desenvolvido por Philippe Descola. Em obras como *Outras naturezas, outras culturas* (2016) e *Para além de natureza e cultura* (2023)¹⁹⁴, o autor demonstra que essa posição binária, embora central na tradição ocidental moderna, não é nem universal, nem tampouco uma concepção duradoura mesmo no interior desse quadro. Trata-se, ao contrário, de uma construção histórica – resultado de um processo específico de desenvolvimento epistemológico e ontológico do ocidente – que passa a operar com força sobretudo a partir da modernidade.

Em outras palavras, Descola vem demonstrando que a oposição entre “natureza” – como tudo aquilo que se “produz sem a ação humana, aquilo que existiu antes do homem e que existirá depois dele, como os oceanos, as montanhas, a atmosfera e as florestas” – e “cultura” – como tudo aquilo “que é produzido pela

¹⁹² Aqui, poderíamos citar outras dicotomias apontadas por Viveiros de Castro, operadas pela antropologia, em articulação com o pensamento ocidental-moderno: “universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e instituído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito animalidade e humanidade etc.” (2015, p.43)

¹⁹³ Grosso modo, a virada ontológica pode ser definida como “a corrente contemporânea de pensamento que concilia problemas metafísicos com materiais etnográficos e teorias estruturalistas, incluindo antropologias que privilegiam as metafísicas indígenas que, em contraposição à divisão binária ocidental entre Natureza e Cultura, apresentam um multiverso de naturezas cujas associações expressam um mundo ontologicamente plural”. (Cançado, 2019, p.25)

¹⁹⁴ No original: *Par-delà nature et culture* (2005). Neste trabalho, como sinaliza Viveiros de Castro (2015, p. 33), Descola “retoma, corrige e completa o vasto panorama traçado em *O pensamento selvagem*”.

ação humana, sejam objetos, ideias ou ainda certas coisas que chamamos de instituições...” (Descola, 2016) – não somente não tem a universalidade que comumente lhe atribuímos, afinal “é desprovida de sentido para todos os outros que não Modernos” (Descola, 2016, p. 14), como é recente dentro da própria formulação do quadro do pensamento ocidental. No mais, esta dicotomia não se trata de uma operação ingênua, mas pelo contrário, está a serviço de um modo de conceber o mundo que subjuga a “natureza” aos desígnios humanos, convertendo-a em meros “recursos naturais” a serem indeterminadamente explorados.

Em *Para além de natureza e cultura*, interessa-nos especialmente o modo pelo qual Descola se dedica a questionar esse dualismo moderno, sobretudo na primeira parte da obra, nos convidando, por um lado, a considerar outras maneiras de abordar as relações entre “natureza” e “cultura” – mobilizadas por trabalhos etnográfico-antropológicos¹⁹⁵ – e, por outro, a acompanhar a genealogia histórica que desenvolve sobre a constituição histórica desse próprio dualismo.

As cosmologias indígenas com as quais Descola engendra suas pesquisas – com destaque para as incursões etnográficas realizadas com o povo amazônico Achuar¹⁹⁶ – a despeito das diferenças operadas no interior de cada uma delas –

¹⁹⁵ Optamos por adotar este hífen (entre etnografia e antropologia) para reforçar que estamos tratando tanto de um trabalho “documental” como “transformacional” (Ingold, 2022, p.19). Lembrando que o trabalho antropológico de “imaginação conceitual” deve ser “sensível à criatividade e reflexividade inerentes à vida de todo coletivo, humano e não-humano” (De Castro, 2015, p. 25), com o qual está implicado. Seguindo ainda Viveiros de Castro, poderíamos dizer, em outras palavras, que os “conceitos, problemas, entidades e agentes propostos pelas teorias antropológicas se enraízam no esforço imaginativo das próprias sociedades que elas pretendem explicar” (2015, p.20)

¹⁹⁶ Após a análise das relações entre humanos e não humanos a partir do povo Achuar – onde Descola realizou seu trabalho etnográfico, como vimos –, algumas outras sociedades não-Modernas ao redor do mundo são, então, inventariadas pelo autor (a partir de trabalhos de outros etnógrafos), no intuito de confirmar que a ideia de uma continuidade entre humanos e não humanos não é exclusividade deste povo do interior da Amazônia, mas se estende aos demais. Isso, é preciso sublinhar ainda que estes povos não dispõem da escrita como meio de difusão das suas ideias: “a continuidade entre humanos e não humanos que tive o privilégio de observar em um canto da Amazônia encontrava-se, na realidade, em muitos outros lugares, e que ela dificilmente poderia proceder de um fundo ideológico comum difundido pouco a pouco até irrigar uma boa parte do planeta.” (p. 46)

não estabelecem separações ontológicas taxativas entre humanos, de um lado, e um grande número de espécies animais e vegetais, de outro (Descola, 2016, p. 26).

Poderíamos dizer que os povos indígenas – exemplificados ali a partir dos Achuar – acionam uma visão de mundo nada dualista, incluindo plantas, animais, vegetais, minerais, numa mesma “comunidade que compartilha todas ou algumas faculdades, comportamentos e códigos morais ordinariamente atribuídos aos homens”¹⁹⁷. Como se todas as “entidades que povoam o mundo” – rios, plantas, montanhas e animais – estivessem vinculadas umas às outras num “vasto *continuum* animado por princípios unitários e governados por um idêntico regime de sociabilidade” (Descola, 2023, p. 26). No mesmo caminho, pensar também a floresta como um ambiente cultural (como vimos brevemente) é outra forma de desestabilizar as bases dessa dicotomia. Como afirma Descola, a floresta não é um evento apartado da ação humana, mas se trata de uma paisagem conscientemente cultivada ao longo de séculos – um ambiente antrópico, mas que é resultado de um modo de vida que não pretende delimitar incisivamente a ação humana do meio ambiente, mas os entrelaça numa única trama de coexistência.

E, se ainda hoje, uma parcela da humanidade se recusa, deliberadamente, a empreender uma “naturalização do mundo” (Descola, 2023, p. 49), como veio a fazer o ocidente moderno¹⁹⁸, ele próprio não instaurou esse pensamento binário de maneira repentina. Essa operação foi se consolidando gradualmente ao longo

¹⁹⁷ O “perspectivismo ameríndio” trata-se de um regime ontológico em que “os animais se consideram, de boa-fé, dotados dos mesmos atributos culturais que os humanos: suas cristas são, para eles, coroas de plumas, sua pelagem, uma vestimenta, seu bico, uma lança e suas presas, facas” (Descola, 2023, p. 28). A troca de aparências entre espécies não é um artifício retórico, mas expressão de uma multiplicidade de experiências do mundo que coexistem sem se anular. Assim, ao contrário do dualismo moderno que projeta diferenças culturais sobre um fundo natural estável, “o pensamento ameríndio encara o cosmos inteiro como se estivesse animado por um mesmo regime cultural”, sendo a diversidade resultado “das naturezas heterogêneas ou, então, dos diferentes modos de apreensão uns dos outros” (2023, p.28).

¹⁹⁸ É importante fazer aqui um aparte que os processos de domesticação que se encontram na raiz do problema da dicotomia sobre a qual tratamos (“natureza” e “cultura”) – seja dos animais, das plantas ou dos territórios tratam-se, antes de tudo, de uma escolha deliberada operada por alguns grupos sociais, mas que alguns outros (ainda) se recusam a empreender, como têm nos mostrado os trabalhos etnográficos ao redor do mundo. Neste sentido, vale ser dito, ainda, que as explicações históricas de caráter evolutivo que tentam justificar e legitimar tais escolhas por fatalidade ou por condições técnicas e materiais não fazem sentido algum.

de sua história, como demonstra Descola através de uma extensa genealogia. A separação entre o ambiente “selvagem” e o “doméstico” – que, muito mais adiante, se cristalizaria no par de opostos “natureza” e “cultura” – não se impôs de forma repentina, mas se inscreveu em uma longa e complexa trajetória histórica dentro dessa tradição.

Trata-se de um processo iniciado há mais de dez mil anos, segundo o autor, com o período Neolítico europeu, passando por importantes marcos: a Grécia Antiga, a taxonomia aristotélica, a cosmologia cristã medieval, o Renascimento Artístico, a Revolução Científica, a Revolução Industrial (e o Romantismo), mas que se consolida apenas recentemente, um pouco mais de um século atrás. Afinal, se a própria ideia de “cultura” foi forjada há não muito tempo, o pensamento binário que contempla o termo não poderia ter sido pensado antes. Paradoxalmente, a dicotomia “natureza” e “cultura” encontra suas raízes na própria formulação da disciplina da antropologia moderna. Importa pensar, sobretudo, que em cada um desses momentos históricos a “natureza” assumiu um significado particular, mas que, de um modo geral, a ideia de “natureza” foi se exteriorizando, se tornando uma imagem recortada, separada do sujeito e posta à distância.

De modo similar, em seu ensaio *Ideas of nature*, Raymond Williams demonstra como o termo “natureza” está longe de ser um conceito estável ou autoevidente, mas condensa uma série de sentidos que se transformaram ao longo da história. Sublinhamos, através do autor, que esses sentidos múltiplos foram sendo mobilizados historicamente para sustentar formas específicas de organização social e de uma visão política e econômica de mundo. A noção de “natureza” como um “domínio separado” – tal como consolidada na modernidade – é, para Williams, tal como para Descola, uma construção cultural ela mesma, profundamente enraizada nos processos históricos, políticos, econômicos, técnicos e, também, estéticos.

Se no fim das contas o que Williams nos propõe é uma leitura crítica do termo “natureza” enquanto signo histórico, carregado de valores, e que exige, portanto, ser permanentemente historicizado e contextualizado, Descola, por sua vez, nos convida a admitir a existência de formas intermediárias entre “natureza” e

“cultura”, sem tratá-las como categorias mutuamente excludentes. É nesse sentido que retomamos, então, uma série de perguntas cruciais através das quais o autor nos convida a refletir:

(...) Segue sendo plausível incluir entre os universais uma oposição entre natureza e cultura cuja antiguidade remonta apenas a pouco mais de um século? Devemos continuar a buscar nos quatro cantos do planeta o modo como os povos mais diversos puderam experimentar uma oposição desse gênero ao custo de uma amnésia das condições muito singulares que nós tardiamente forjamos? Será que é assim tão chocante admitir que os Jivaro, os Samoeido ou os Papus podem não ter qualquer consciência de que os humanos se distinguem dos não humanos pelos regimes de análise que lhes são aplicados se nossos próprios bisavôs o ignoravam? Será necessário, em suma, conservar um recorte do mundo tão historicamente determinado para dar conta das cosmologias de que muitas civilizações ainda nos oferecem um vivo testemunho ou que, depositadas nas estantes de nossas bibliotecas, apenas guardam a nossa curiosidade para revirem? Creio que não, como se viu. (Descola, 2023, p. 104)

Ora, tanto as construções cosmológicas ameríndias quanto a noção das florestas antropizadas e o entendimento de que “natureza” e “cultura” são pensadas como um par de opostos a partir de um determinado sistema-mundo nos ajudam a (re)colocar em cena uma outra via possível – uma que torna mais porosas as fronteiras entre aquilo que convenciamos chamar de “natural” e aquilo que tomamos por “artificial”. Trata-se de um deslocamento que nos convida a (re)animar aqueles mesmos limites difusos – limiares – entre “natureza” e “cultura” que vimos também a partir da obra de Lina Bo.

Além disso, as cosmologias discutidas por Descola, que não concebem a “natureza” como um domínio exterior, objetificável e passível de exploração infinita¹⁹⁹ oferecem outros modelos de existência frente ao alarmante cenário das catástrofes socioambientais. Estamos, definitivamente, vivendo as consequências dramáticas de uma exploração desmedida da Terra: poluição do solo, do ar e da água, extinção acelerada de espécies, aquecimento global. E essa espiral de destruição é, em grande medida, consequência da cisão moderna que separou “natureza” e “cultura” – uma operação que nos colocou, como humanidade, fora

¹⁹⁹ Mas nem por isso estes povos deixam de sofrer as consequências globais do colapso desse sistema.

e acima dos ecossistemas dos quais, na verdade, jamais deixamos de fazer parte. Como Descola enfatiza, embora o “edifício dualista” ainda se mantenha de pé, seus “defeitos de estrutura” tornam-se cada vez mais evidentes – sobretudo diante das crises ecológicas e civilizatórias contemporâneas.

Não se trata, evidentemente, de propor a adoção de modelos extra-modernos para nossas cidades hiperindustrializadas e hiperurbanizadas. Os mundos em que vivemos são radicalmente distintos. Dependemos de recursos não renováveis, de uma agricultura intensiva, produzimos resíduos em escala inédita e operamos sob uma lógica econômica que se alimenta da obsolescência e da exaustão. Mas, como pontua Descola, conhecer essas outras formas de vida – essas outras ontologias – nos permite tomar distância do presente, relativizar as certezas que “naturalizamos” e imaginar outros futuros possíveis. Afinal, se outros modos de existência já foram inventados, podemos pensar que outros futuros – ainda que num esforço imaginativo – possam ser forjados (Descola, 2016, p. 27): mais justos, mais partilhados e menos predatórios. Se Descola adverte que à antropologia não é dada a missão de propor modos alternativos de vida (2016, p. 24), à arquitetura e ao urbanismo resta esta tarefa que é mesmo seu escopo fundamental. Se à antropologia cabe inventariar as formas do viver (Descola, 2016, p. 31), à arquitetura²⁰⁰ cabe exatamente desenhar as condições para que esses mundos possam existir e (re)sistir.

Entre os diversos deslocamentos discutidos ao longo desta tese, a aproximação entre a arquitetura e a antropologia se mostra especialmente frutífera para (re)configurar os modos como pensamos e praticamos o projeto de arquitetura e de cidade no contexto contemporâneo. A disciplina, nesse cruzamento, pode fortalecer-se como uma prática transdisciplinar de mediação de mundos. E, justamente nesse cruzamento, o pensamento de Tim Ingold revela-se fecundo – especialmente em *Estar Vivo* (2019) e *Fazer* (2022)²⁰¹ –, nos permitindo (re)pensar

²⁰⁰ Em consonância com diversas outras instâncias.

²⁰¹ *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (Título original: *Being alive: essays on movement, knowledge and description* e *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura* (Título original: *Making: Anthropology, archeology, art and architecture*).

a arquitetura e o urbanismo, também, como uma prática ecológica, comprometida com a continuidade do mundo, em suas mais variadas instâncias.

Ingold, ele mesmo, articula as disciplinas de arquitetura, arte, arqueologia e antropologia (2022) – a que chama de os quatro “As” – como campos que, juntos, poderiam compor uma disciplina ampliada, mesmo que imaginária. Para o autor, se a arte e a arquitetura devem ancorar-se numa compreensão profunda da experiência humana (e mais que humana), como a antropologia o faz, esta, por sua vez, não poderia prescindir das possibilidades especulativas que aquelas disciplinas são capazes de engendrar. Mas, para além de uma hipotética disciplina constituída “entre” essas quatro disciplinas, Ingold nos fala objetivamente de um modo de pensar a arquitetura como um processo de pesquisa que tem muito a ganhar no contato com a antropologia:

Combinando-a com a arte e a antropologia, proponho pensar a arquitetura como uma disciplina que partilha com essas outras um propósito de explorar os processos criativos que dão origem aos ambientes em que habitamos, e as maneiras de percebê-los. Tomada como uma prática dessa disciplina, a arquitetura não é tanto sobre a construção de edifícios, mas se dá antes por meio deles. Em suma é uma arquitetura de pesquisa. Nela incluídas há questões que se referem à geração da forma, às energéticas da força e do fluxo, às propriedades dos materiais, ao tecido e à textura de superfícies, às atmosferas de volumes, e às dinâmicas da atividade e do repouso, da elaboração de linhas e lugares. (INGOLD, 2022, p. 27)

Nesse caminho, Ingold nos ajuda a (re)animar, de muitos modos, o pensar-fazer de Lina Bo, oferecendo pistas para enfrentarmos os desafios da contemporaneidade. Pensar a arquitetura (e o urbanismo) como prática ecológica não significa apenas adotar materiais naturais ou revisar os processos construtivos e toda a engrenagem técnica que os sustenta. Implica, sobretudo, deslocar os próprios fundamentos da disciplina: descentrar o sujeito projetista e usuário, escutar os múltiplos agentes que compõem um ambiente e um território, abrir-se ao inacabado e ao imprevisível. Supõe desfazer a arrogância moderna do domínio e do controle, recolocando o projeto num campo ampliado, sensível e relacional. E por que não pensar o próprio campo nesse limiar movente entre “arquitetura” e “natureza”? Ora, não é justamente nesse entrelugar que Lina Bo opera? Atravessando campos, dissolvendo fronteiras e mobilizando ambivalências?

Entre as muitas contribuições de Tim Ingold, talvez a mais fértil para pensarmos Lina Bo esteja na possibilidade de deslocar as relações entre “natureza” e “artefatos humanos”. Ao propor uma antropologia ecológica que restitui à experiência humana sua continuidade com o mundo vivo e o ambiente com o qual engendra sua própria existência, Ingold desfaz fronteiras rígidas e desestabiliza oposições como sujeito e objeto, saber e ser, pensamento e vida. Em seu lugar, propõe uma perspectiva que retira o foco da representação e o desloca para o habitar.

Habitar, aqui, não é apenas ocupar um espaço, mas percorrer um mundo em devir – tecido de relações, trajetórias e transformações contínuas. O ambiente não é um dado externo, mas uma malha viva, como um micélio fúngico (Ingold, 2019, p. 191-192), na qual tudo – seres humanos, árvores, tecnologias, rios, pedras, ideias – está em fluxo, atravessado por movimentos e relações.

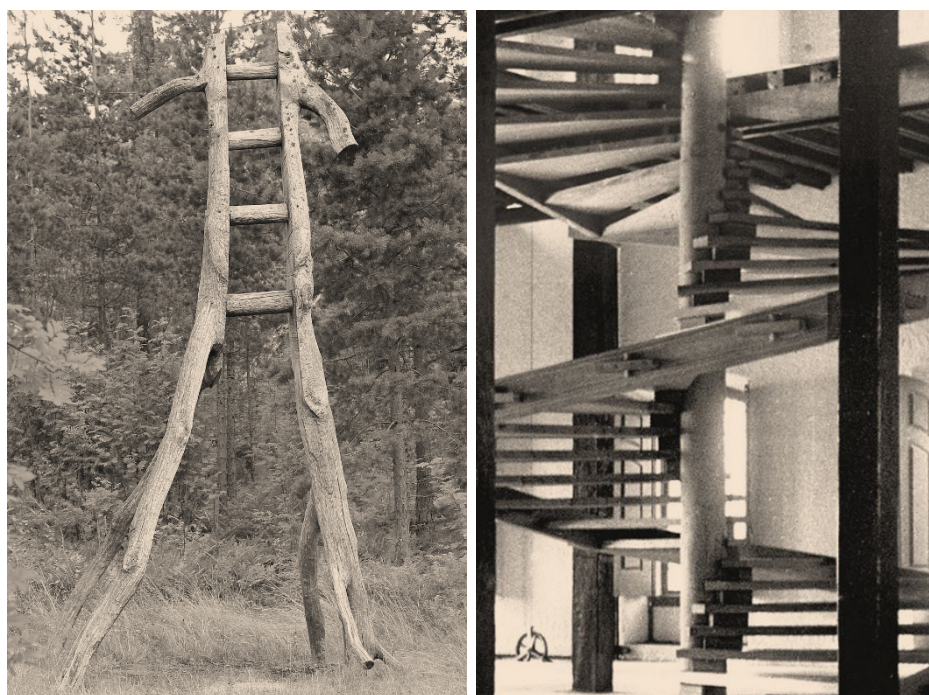
A visão aberta e relacional do mundo proposta por Ingold – em que interiores e exteriores se embaralham, e em que superfícies e meios se tornam permeáveis – encontra forte ressonância na formulação de Lina Bo para o problema da arquitetura como “atividade do homem no circunstante espaço definido da terra e indefinido do ar”, como vimos na abertura deste trabalho. Como escreve Ingold: “Não poderia haver vida em um mundo onde meio e substância não se misturam, ou onde a Terra esteja trancada dentro – e o céu trancado fora – de uma esfera sólida” (Ingold, 2019, p. 186). Ele continua:

(...) a vida não estará confinada dentro de formas limitadas, mas sim costura o seu caminho pelo mundo ao longo da miríade de linhas de suas relações, sondando cada rachadura ou fenda que possa potencialmente permitir crescimento e movimento. Nada, ao que parece, escapa aos seus tentáculos. Assim, onde quer que algo viva, a infraestrutura do mundo ocupado está se separando ou desgastando, incessantemente erodida pelo tatear desordenado de habitantes, tanto humanos quanto não humanos, conforme reincorporam e reorganizam seus fragmentos em ruínas em seus próprios modos de vida. (Ingold, 2019, p. 192)

De modo análogo, a arquitetura de Lina Bo não se realiza num jogo formal nem em materialidades encerradas, envernizadas ou sintéticas, mas se faz no entre – na relação com o meio, com o tempo, com o ar, com as forças que atravessam o espaço. É nesse regime de permeabilidades e limiares que sua obra se inscreve:

feita de frestas, intervalos, porosidades – por onde crescem plantas, por onde a luz adentra, a sombra se faz, o ar circula, a chuva cai. As superfícies, por sua vez, não separam o mundo interior do exterior, mas realizam dobras e operam como zonas de troca, lugares de passagem: estruturas porosas, dispositivos “naturais-artificiais”, vegetações que (contra)colonizam ruínas reativadas. A árvore da Misericórdia é, nesse sentido, exemplo maior de uma arquitetura que não se fecha sobre si.

Os projetos de Lina revelam que os materiais não são inertes e que aceitam a contínua transformação no tempo. A escultura do artista inglês David Nash *Big Ladder* (1984) – em que uma árvore se torna escada sem deixar de ser árvore (Estampa 112) – é evocada por Ingold justamente para mobilizar a ideia de que os materiais exprimem uma condição própria. Ora, ela encontra eco direto na escada do Unhão (1958) que também nunca deixou de ser árvore. Uma árvore, contudo, que não dispensa a tecnologia, neste caso, os populares encaixes de carro de boi. Do mesmo modo, é curioso pensar que a lareira – elemento que Ingold interpreta como conector simbólico entre terra e céu – encontra na obra de Lina múltiplas ressonâncias: do gesto doméstico de suas casas ao etéreo fogo-fachada-luz.



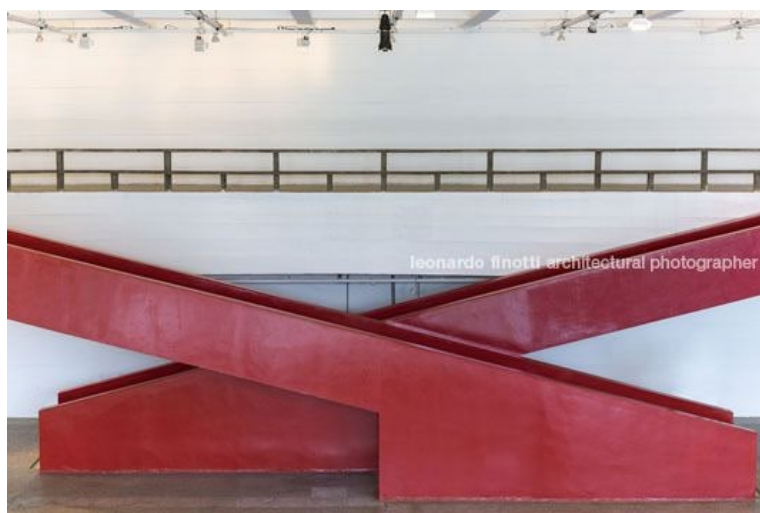
Estampa 112: *Big Ladder* de David Nash e Escada do Unhão de Lina Bo

Lina Bo pode ser pensada como uma figura que concretiza muitos dos princípios teóricos formulados por Ingold. Sua obra, sempre situada, relacional, atenta ao tempo, às materialidades e aos modos de vida locais, não parte de imposições formais pré-concebidas sobre um terreno já dado, mas parte do engajamento com aquilo que existe. As (pre)existências²⁰² – sejam elas ambientais ou artefatos humanos –, como indicamos, não são dados prévios, mas se constituem no próprio ato de projetar que sempre acompanha as linhas de vida do lugar. Em vez de formas-fim, Lina propõe formas-fluxo, estruturas porosas, abertas que se deixam atravessar por usos, vegetação, atmosferas e temporalidades cruzadas – como pedras ao vento.

Uma arquitetura que não se constitui como gesto impositivo de formas pré-concebidas sobre uma matéria inerte, mas como co-produção entre materiais ativos, forças ambientais e diversos agentes humanos e não humanos. Em vez de objetos acabados, processos em contínuo devir; em vez de materiais inertes, substâncias que fluem, se transformam, se misturam. É com esse vocabulário trazido de Ingold – tão afinado com o nosso campo – que se abre a possibilidade de repensar, em Lina Bo, a própria perspectiva do projeto. Afinal, o que está em jogo, a partir dessas reflexões, é a própria ideia de excepcionalidade humana. Quando posta em xeque, ela permite reconfigurar aspectos fundamentais que estruturam o campo da arquitetura e do urbanismo – especialmente as relações entre humanos e não humanos, e entre a humanidade (incluindo aqui também os não humanos) e aquilo que chamamos de “meio ambiente”.

É nesse sentido que a obra de Lina Bo adquire centralidade e pode ser lida, como propomos, a partir da figura da arquiteta-jardineira: alguém que não impõe formas acabadas, mas que se propõe a seguir rastros, de memória, de matéria, da paisagem, do ambiente e do território, recriando-os incessantemente.

²⁰² Justamente por isso, optamos pela inscrição dos “parênteses” em (pre)existências. Por tratarem-se, simultaneamente, de dados e construções: preexistências-existências.



**Estampa 113: Escada-rampa do MASP
que leva ao pavimento semi-enterrado**

Conforme aponta Iñaki Ábalos (2005, p. 30) a escada-rampa do MASP (Estampa 114) não deixa de ser ela mesma uma espécie de diagrama conceitual a demonstrar as ambivalências de Lina Bo. Segundo o autor, elas representariam o “duplo movimento de aproximação pactuada: desde a arquitetura até o meio vivo e vice-versa” (em tradução livre da autora)²⁰³. Não é à toa que esta escada-rampa esteja a ocupar-se desta representação. É notório que Lina nos convoque a pensar neste terreno limiar entre arquitetura, “natureza”, “paisagem”, “ambiente” e “território”, num “movimento simétrico e sincronizado” que conduz justamente “a novos domínios disciplinares de carácter híbrido, capazes de abolir a velha e inútil dicotomia moderna”²⁰⁴

Em lugar de uma conclusão que encerra, este texto se oferece como uma abertura – um entre, ou uma pequena fresta – por onde possam emergir outras ideias, outras práticas, outros mundos. É assim que o *Arcano Janela* já se anuncia: como possibilidade de seguir pensando – e praticando –, com Lina, modos múltiplos de habitar este mundo, antes mesmo que ele se torne insustentável. Um convite a percorrer, junto a ela, veredas, desvios e encruzilhadas que apontam para outros

²⁰³ Em tradução livre da autora. No original: “*doble movimiento de aproximación pactada: desde la arquitectura hacia el medio vivo, y viceversa*”.

²⁰⁴ Em tradução livre da autora. No original: “*(...) movimiento simétrico e sincronizado que conduzca a nuevos dominios disciplinares de carácter híbrido capaces de abolir la vieja e inútil dicotomia moderna.*”

mundos possíveis. Que os arcanos aqui mobilizados sigam operando como ferramentas sensíveis, capazes de nos ajudar a olhar, ouvir e sentir a arquitetura (e a cidade) como prática de (re)invenção – na consciência de que o presente nos convoca, de modo urgente, a formas múltiplas, complexas e insurgentes de enfrentamento.

Finalmente, é essencial retomar Raymond Williams em *Ideas of nature* (1980) para lembrar-nos de que a separação entre humanidade e “natureza” não se trata apenas de um artifício intelectual; mas reflete sobremaneira as desigualdades estruturantes de uma sociedade. Para construir uma relação mais equilibrada com a “natureza”, precisaríamos, então, pensar também essas desigualdades fundantes, recorrendo a uma compreensão que integre todas as dimensões e – de nossa existência – ambientais, mas também políticas e econômicas. Somente assim poderíamos transformar nossas ideias sobre a “natureza” em ações que promoveriam um mundo mais justo. Porque, como nos diz Achille Mbembe (2025), “a vida na Terra, assim como a democracia, é nossa última utopia”.

4. Referências Bibliográficas

275

ABALOS, Iñaki. **Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005.

ABALOS, Iñaki. **Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2008.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**: Tradução: Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2017

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. Jorge Amado; posfácio de João José Reis. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANELLI, Renato. **“Lina Bo Bardi em Veneza.”** *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 036.01, Vitruvius, set 2010. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.036/3555>. Acesso em: ago. 2020

ANELLI, Renato. **Desembrulhando Wright: Sobre a exposição do arquiteto Frank Lloyd Wright no MoMA de Nova York**. *Vitruvius: resenhasonline*, ano 16, jul. 2017. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.187/6618>

ANELLI, Renato. **No aniversário de Lina Bo Bardi, um abraço pela liberdade**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 161.01, Vitruvius, dez 2013. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.161/4982>

ANELLI, Renato. **O mediterrâneo nos trópicos. Interlocuções entre arquitetura moderna brasileira e italiana**. Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v. 2/organização Abilio Guerra. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p. 219.

ANELLI, Renato. **Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália**. *Pós FAUUSP* (27), 2010 p. 86-101.

BADER, Vera Simone, ANDRES Lepik, eds. **Lina Bo Bardi 100: Brazil’s Alternative Path of Modernism**. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2014.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>. Acesso em: 16 jun. 2024.

BANHAM, Reyner. **Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies**. New York: Harper & Row, 1971.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: O Rito Nagô**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura** / Walter Benjamin: Organização e Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história** / Walter Benjamin: Organização e Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BIERREMBACH, Ana Carolina. **Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: entre a abstração e a mimese**. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 30-41, dez. 2018.

BIERREMBACH, Ana Carolina. **Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí**. Arqutextos, São Paulo, ano 04, n. 044.00, Vitruvius, jan 2003. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/04.044/620>

BIERREMBACH, Ana Carolina. **Entre textos y contextos, la arquitectura de Lina Bo Bardi**. Arqutextos, São Paulo, ano 10, n. 119.06, Vitruvius, abr. 2010. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/10.119/3354>. Acesso em: XX|XX|XX.

BIERREMBACH, Ana Carolina. **Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim**. Arqutextos, São Paulo, ano 09, n. 101.02, Vitruvius, out. 2008. Disponível em: XXXXXXXXXXXX Acesso em: XX|XX|XX.

BIERREMBACH, Ana Carolina. **“O projeto de mundo da arquitetura de Lina Bo Bardi.”** Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1430>

BIERREMBACH, Ana Carolina. **El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi**. Tese de Doutorado. Barcelona, Espanha: ETSAB-UPC, 2006.

BIERREMBACH, Ana Carolina. **Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro**. In: Revista CPC, São Paulo, n. 3, p. 6-32, nov. 2006/abr. 2007. São Paulo, v. 15, N.24, p. 44-61, 2008.

BO BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.

BO BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BO BARDI, Lina, PAGANI, Carlo. **Alla ricerca di una architettura vivente**. Domus, Milão, v. 192 (dez 1943): p. 498-509.

BO BARDI, Lina. « Pedras contra brilhantes».

BO BARDI, Lina. «Arquitetura e natureza: a casa na paisagem». In: Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991. Silvana Rubino; Marina Grinover, eds. Sao Paulo: Cosac Naify, 2009.

BO BARDI, Lina. «O jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza», Habitat n. 10 (1953): p. 23-44.

BO BARDI, Lina. **A Lua**. (1958). In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 105-107.

BO BARDI, Lina. **Anhangabaú tobogã** (1981). In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 252-255.

BO BARDI, Lina. **Arquitetura e natureza: a casa na paisagem**. (1943) In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 47-55.

BO BARDI, Lina. **Bela criança**. (1951). In RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 70-72.

BO BARDI, Lina. **Caipiras, Capiaús: Pau-a-pique** (1984). In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 242-245.

BO BARDI, Lina. **Camurupim** (1975). In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 202- 209.

Bo Bardi, Lina. **Case sui trampoli**. Domus, Milão v. 195 (mar 1944), p. 86-87.

BO BARDI, Lina. **Cinco anos entre os “brancos”**. (1957) In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 130-135.

BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.

BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.

BO BARDI, Lina. **Entreato para crianças (1985)**. In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 246-249.

BO BARDI, Lina. **Finestre**. In: GRINOVER, Marina. Uma ideia de arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Annablume, 2018, p. 108-110.

BO BARDI, Lina. **La casa in campagna**. Grazia, Milão, ano XVI, n. 134, p. 31-33, 22 maio 1941. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 28.

BO BARDI, Lina. **La natura nella casa – il balcone**. In: GRINOVER, Marina. Uma ideia de arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Annablume, 2018, p. 134-136.

BO BARDI, Lina. **Ladeira da Misericórdia**. (1987). In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 292 - 299.

BO BARDI, Lina. **Lettera dal Brasile (1956)**. In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 95

BO BARDI, Lina. **Museu de Arte Moderna da Bahia** (1959). In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 138-143

BO BARDI, Lina. **Nova Prefeitura de São Paulo (1990/1992)**. In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 318-325.

BO BARDI, Lina. **O jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza**. Habitat n. 10 (1953): p. 23-44.

BO BARDI, Lina. **Pedras contra brilhantes**. (1947) In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 40-41.

BO BARDI, Lina. **Planejamento ambiental: “desenho” no impasse** (1976). In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 136-141.

Bo Bardi, Lina. **Sistemazione degli interni**. Domus, Milão, v. 198 (jun. 1944), p. 199-209.

BO BARDI, Lina. **Solar do Unhão (1959)**. In FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 152-157.

BO BARDI, Lina. **Tempos de grossura: o design no impasse**. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). Lina Bo Bardi. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi | Casa de Vidro, 2018. p. 210.

BO BARDI, Lina. **Um Museu do estilo floreal em São Paulo?** Habitat n. 1, 1950

BO BARDI, Lina; PAGANI, Carlo. **La Casa Sul Mare di Sicilia**. Domus, Milão, v. 152 (ago 1940), p. 30-35.

BO BARDI, Lina; PAGANI, Carlo. **La finestra doppia**. Grazia, Milão, ano XVII, n. 207, p. 11, out. 1942.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo, o espaço e a história**. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Editorial Teorema, 1987.

BRITOS, Anai G. *In* Cadernos SELVAGEM. Publicação digital. Dantes Editora Biosfera: 2022

CABRAL, Cláudia Costa. **La venganza de la naturaleza: los muros vivientes de Lina Bo Bardi**. 2023. Historia y Crítica de la Arquitectura, Jornadas 2023: Arquitectura y Naturaleza, lenguajes, ambiente, sustentabilidad / Claudia Shmidt, p. 62-79.

CABRAL, Cláudia Costa. **Lina Bo Bardi y el subúrbio**. ARQ 103 Santiago, CHILE (online). 2019, n. 103, p. 90-103. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962019000300090>.

CABRAL, Cláudia Costa. **Lina Bo Bardi y el subúrbio**. ARQ 103 Santiago, CHILE [online]. 2019, n. 103, p. 90-103. ISSN 0717-6996. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962019000300090>.

CABRAL, Cláudia Costa. **Naturaleza y ciudad moderna: Lina Bo Bardi y el Valle del Anhangabaú**. 2023. Registros, ISSN 2250-8112, Vol. 19 (jul-dez 2023): p. 92-111.

CABRAL, Cláudia Costa. **On Lina Bo Bardi's Iconography: Three Drawings**. 2022. On the Duty and Power of Architectural Criticism. Kenneth Frampton Philippa Tumubweinee, Ruth Verde Zein e Zheng Shiling, p. 152-161.

CABRAL, Maria Cristina N. **Racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de História-PUC-Rio, 1996.

Cadernos PPG-AU/UFBA, 5(1). Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1430>

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **A casa como habitat: a utopia moderna do morar nas páginas de uma revista brasileira**. Encontro Nacional da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 1. Rio de Janeiro, 29 nov. a 3 dez. 2010. Simpósios: trabalhos completos. Disponível em:

<https://anparq.org.br/dvdenanparq/simposios/169/169-678-1-SP.pdf>. Acesso em: 11 jul 2022.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva**. In: UFBA (Org.). 50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada da Bahia e do Nordeste, Salvador: Editora, 2009. p. 1-16.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia do ambiente construído, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997.

CANÇADO, Wellington. **Sob o pavimento, a floresta. Cidade e cosmopolítica**. Tese de Doutorado. NPGAU-EA/UFMG, 2019.

CANÇADO, Wellington. **Sob o pavimento, a floresta**. Cidade e cosmopolítica. Tese de Doutorado. NPGAU-EA/UFMG, 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2019.

CATALANO, Sarah. **Casa Sul Mare di Sicilia: progetto d'esordio di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani**. Salvare, Palermo, v. 22, p. 18-20, 2008.

CATALANO, Sarah. **Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti**. Engramma, v. 175, set. 2020.

CAUQUEL IN, Anne. **A invenção da paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008.

CLÉMENT, Gilles. Entrevista. Disponível em: <https://przekroj.org/en/world-people/in-hope-of-a-garden/>

CLÉMENT, Gilles. **Jardins, paisagem e gênio natural** / Gilles Clément; Edição e Tradução: Ana Rosa de Oliveira. Rio de Janeiro: Ana Rosa de Oliveira, 2023. Entrevista, <https://przekroj.org/en/world-people/in-hope-of-a-garden/>

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses** / Emanuele Coccia; Tradução: Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

COCCIA, Emanuele. **O semeador: da natureza contemporânea** / Emanuele Coccia; Tradução: Fernando Scheibe. Desterro-Florianópolis (SC): Cultura e Barbérie, 2022.

COCCIA, Emanuele. **O semeador: da natureza contemporânea** / Emanuele Coccia; Tradução: Fernando Scheibe. Desterro-Florianópolis (SC): Cultura e Barbérie, 2022

COLOMINA, Beatriz; WIGLEY, Mark. **A de angústia: a guerra de Lina Bo**. In: PEDROSA, Adriano; ESPARZA CHONG CUY, José; GONZÁLEZ, Julieta; TOLEDO, Tomaz (Org.). Lina Bo Bardi: Habitat. São Paulo: MASP, 2019. p. 58-71.

COSTA CABRAL, Cláudia; BENDER, Helena. **Uses of primitivism: Stone, clay and modern architecture**. Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 24, 43 (agosto de 2017): 80-97.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**, São Paulo: Empresa das artes, 1995.

CRUTZEN, Paul J; STOERMER, Eugene F. **O antropoceno**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, seção Extra! [conteúdo exclusivo online], 06 nov. 2015.

DE LEÓN, Mónica Ponce (org.). **Lina Bo Bardi: material ideologies**. Princeton University School of Architecture, 2022.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papyrus, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Introdução: Rizoma**. In: Mil Platôs / Gilles Deleuze e Felix Guattari, p. 17-49. São Paulo: Editora 34, 2011.

DESCOLA, Philippe. **Além de natureza e cultura**. Tradução: Bruno Ribeiro. Texto original: Beyond Nature and Culture, da British Academy, 2006.

DESCOLA, Philippe. **Além de natureza e cultura**. Tradução: Bruno Ribeiro. Texto original: Beyond Nature and Culture, da British Academy [volume 139, p. 137-155, 2006]

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/204705064>.

DORS, Eugène. **Le Paradis Perdu (Du baroque)**. 1968.

FALBEL, Anat., **Bruno e Lina: tra discussionie controversie [...] come dei veri amici**. In: CRICONIA, Alessandra, ESSAIAN, Élisabeh (Orgs.). Lina Bo Bardi: Insegnamenti condivisi. Exposition à l'ENSA de Paris-Belleville. Paris : Archibooks, 2017. p. 51-65.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. Museu de arte de São Paulo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Romano Guerra Editora, 2009.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **"Lina Bardi e a tropicália."** Arqutextos, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/163>

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **"O Pelourinho no Pelourinho."** Arqutextos, São Paulo, ano 08, n. 096.02, Vitruvius, jul 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885>.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **"Vinte anos com Lina. Ousadia marcava o trabalho da arquiteta."** Arqutextos, São Paulo, ano 12, n. 056.02, Vitruvius, mai 2012. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.056/4338>.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Arquitetura Conversável**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FORTY, Adrian. **Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 2000

FRAMPTON, Kenneth. **Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica**, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin** / Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2014.

Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI. **MIL PLATÔS - Capitalismo e Esquizofrenia - Vol. 4**. Coordenação da Tradução: Ana Lúcia de Oliveira 100 11. 1837 – ACERCA DO RITORNELO. Tradução: Suely Rolnik

GOMBRICH, Ernst. **O primitivo e seu valor na arte**. En: R Woodfield, ed., Gombrich Essencial. Textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GRINOVER, Marina. **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Annablume, 2018.

GUIZZO, Iazana. **Reativar territórios: o corpo e o afeto na questão do projeto participativo**. Belo Horizonte: Quintal, 2019.

HALLÉ, Francis, CLÉMENT, Gilles, LETOURNEAUX, Françoise. **Espécies exóticas**. Editora Olhares: 2023, p. 123).

HARAWAY, Donna. **Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene**. e-fluxjournal #75. 2016.

Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene>.

HARAWAY, Donna. **Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene**. e-fluxjournal #75. 2016.

Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene>.

INGOLD, Tim. **Um mundo narrado**. In: Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição / Tim Ingold, p. 211-242. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Um mundo narrado**. In: Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição / Tim Ingold, p. 211-242. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Fantasmas modernos: montagem de outra herança v. 1**. Salvador: EDUFBA, 2020

JACQUES, Paola Berenstein. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo 1. Modos de pensar** / organização Paola Berenstein Jacques, Margareth da Silva Pereira: Salvador: EDUFBA, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo 2. Modos de fazer** / organização Paola Berenstein Jacques, Margareth da Silva Pereira: Salvador: EDUFBA, 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo 3. Modos de narrar** / organização Paola Berenstein Jacques, Margareth da Silva Pereira, Josianne Francia Cerasoli. Salvador: EDUFBA, 2019.

KOPPKE, Karolina e MORETZSOHN, Mariana. Decolonialidade e modernidade na arquitetura brasileira: representações de Brasil em eventos internacionais a partir de Lucio Costa e Lina Bo Bardi [1939 | 1964 | 1992], 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARA, Fernando Luiz. **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. Fernando Luiz Lara; organização Abílio Guerra, Fernando Luiz Lara e Silvana Romano Santos. São Paulo: Romano Guerra; Austin; Nhamérica, 2018 (Coleção Pensamento da América Latina).

LATORRACA, Giancarlo (org). **João Filgueiras Lima – Lelé**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.

LATORRACA, Giancarlo (org). **Maneiras de expor – Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi** /Curadoria Giancarlo Latorraca. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LAURENTIZ, Luiz Carlos de. **Salvador como fato de cultura e comunicação: representações da cidade da Bahia nos produtos, nas imagens e nas linguagens de Lina Bo Bardi e Caetano Veloso**. Salvador: FAU-UFBA, 2006.

LEONIDIO, Otavio. **Espaço de risco**. Otavio Leonidio; organização Abílio Guerra, Fernando Luiz Lara e Silvana Romano Santos. São Paulo: Romano Guerra; Austin; Nhamérica, 2017 (Coleção Pensamento da América Latina).

LIGUORI, Guido e VOZA, Pasquale. **Dicionário Gramsciano (1926-1937)** / Organização Guido Liguori e Pasquale Voza; Tradução: Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira, Leandro de Oliveira Galastri e Silvia De Bernardinis; Revisão Técnica: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Boitempo, 2017.

LIMA, Zeuler R. M. de A. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2019.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LIMA, Zeuler. **Preservation as Confrontation: the Work of Lina Bo Bardi**. Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism 2, n. 2 (2005): p. 24–33.

LIMA, Zeuler. **The Faces of Janus: modernism and Hybridisation in the Architecture of Lina Bo Bardi**. The Journal of Architecture 11, n. 2 (2007): p. 257–267.

LODY, Raul. **O Povo do Santo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2003.

MANCUSO, Stefano. **Nação das plantas** / Stefano Mancuso; Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

MANCUSO, Stefano. Nação das plantas / Stefano Mancuso; Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro / Stefano Mancuso; Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.**

MATOS, Denis. **A casa do Velho: o significado da matéria no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2019.**

MATOS, Olgária C. F. **Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução / Olgária C. F. Matos. São Paulo: Brasiliense, 1989.**

MBEMBE, Achille. **Democracia como comunidade de vida. Tradução: Pedro Taam. São Paulo: N-1 Edições, 2025.**

MEDEIROS, Jaqueline. **Exposição na Bahia: sem folhas não há orixás. Vimeo, 18 fev. 2017.**

MENEZES, Cynara (org.). **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004. Disponível em: <https://vimeo.com/204705064>**

MICHELIS, Aurélio. **Lina Bo Bardi. Youtube, 26 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBIK0-17VF0>**

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2024.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura crítica na América Latina / Flávio Coddou. São Paulo: Romano Guerra, 2014.**

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX / Josep Maria Montaner; versão portuguesa Maria Beatriz da Costa Mattos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.**

NEVES, Eduardo Góes, **Arqueologia na Amazônia. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.**

NOVAK, Barbara. **Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875. New York: Oxford University Press, 2007.**

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.**

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.**

OLIVEIRA, Olívia. **Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi. Tese de Doutorado. Barcelona, Espanha: ETSAB-UPC, 2000.**

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI-SP Editora: CosacNaify, 2016.**

PEDROSA, Adriano (org.). *Lina Bo Bardi: Habitat / organização Adriano Pedrosa, José Esparza Chong Cuy, Julieta González, Tomás Toledo; textos Adriano Pedrosa... et al.* São Paulo: MASP, 2019.

PEDROSA, Adriano. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016 / organização Adriano Pedrosa, Tomás Toledo.* São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano. *Lina Bo Bardi: Habitat / organização Adriano Pedrosa, José Esparza Chong Cuy, Julieta González, Tomás Toledo; textos Adriano Pedrosa... et al.* São Paulo: MASP, 2019.

PERROTA-BOSCH, Francesco. *Lina Bo Bardi: uma biografia.* São Paulo: Todavia, 2021.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. *Uma breve história dos estudos decoloniais.* MASP After All, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonização>. Acesso em: 16 jun. 2024.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. *Mulher, casa e cidade.* São Paulo: Editora 34, 2015.

RISÉRIO, Antônio. *Uma História da Cidade da Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *“Um canto suspenso no ar. Fuga e contra-fuga a quatro temas em sustenido.”* *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 190.00, Vitruvius, mar. 2016. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.190/5986>

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *A estratégia da aranha.* Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013.

ROGERS, Ernesto Nathan. *Continuidade ou Crise?* Texto publicado originalmente como *Continuità o Crisi?*, in *Casabella Continuità*, n. 215, 1957.

ROGERS, Ernesto Nathan. *Elogio da Tendência.* Texto publicado originalmente como *“Ortodossia dell’eterodossia”*, in *Casabella Continuità*, n. 216, 1957.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *“Lina Bo Bardi & eu, um depoimento de outra geração.”* *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 166.04, Vitruvius, out. 2015. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.166/5780>

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *“Riposatevi, a Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XIII Trienal de Milão”.* *Arquitextos*, São Paulo, ano 6, n. 068.02, jan. 2006, grifos do autor. Disponível em: www.vitruvius.com.br. Acesso em: 18 abr. 2017.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.* Dissertação de Mestrado. Salvador: FAU-UFBA, 2002.

ROSSI, Ugo. *Gio Ponti and Bernard Rudofsky: An Inevitable Encounter*, 2018.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade, trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi 1947 – 1968.* Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-UNICAMP, 2002.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUDOLFSKY, Bernard. **Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole**. Domus, Milão, v. 123, p. 436-440, mar. 1938.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SAMPAIO, Consuelo Novaes (org.). **50 anos de urbanização. Salvador da Bahia no século XIX** / Consuelo Novaes Sampaio. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil**. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 22-93, 2003. Disponível em:

SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil**. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 22-93, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44614/48233>

SANTOS, Cecilia Helena Godoy Rodrigues dos. **Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia**. Revista Projeto, São Paulo, n.133, p. 47-48, 1990.

SARLO, Beatriz; **A oficina da escritura**. In: Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo / Beatriz Sarlo, p. 29-40. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô** / Muniz Sodré. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Territórios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

STONER, Jill. **Hacia una Arquitectura Menor**. Editorial: Bartlebooth, 2022.

STRATHERN, Marylin. **Nature, culture and gender**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 174-222.

TAVOLETTA, Concetta. **Questi fantasmi, L'influenza delle architettura disegnate dagli anni Trenta agli anni Quarenta del Novecento, in Journal of sustainable design. Eco Web Town**. Revista *online*: 11 out. 2021: Disponível em: http://www.ecowebtown.it/n_23/19.html

TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. Tradução de Maurício Tamboni. São Paulo: Ubu, 2019.

VAINER, André; FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Arquitetura para todos**. Arquitectos, São Paulo, ano 13, n. 066.01, Vitruvius, mar 2013. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.066/4671>.

VALENTINETTI, Claudio M. **Glauber: um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002.

VEIKOS, Catherine. **Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice**. London: Routledge, Taylor & Francis, 2013.

VEIKOS, Catherine. **Living Architecture: Lina Bo Bardi and Albert Frey**. Disponível em: file:///C:/Users/Mariana/Downloads/Living_Architecture_Lina_Bo_Bardi_and_Al.pdf. Acesso em: jun. 2024.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo: Do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX** / Pierre Verger; Tradução: Tasso Gadzanis; prefácio Ciro Flamarion S. Cardoso; posfácio João José Reis. São Paulo: Companhia das Letras, 2021

WANG, Tianduo. **“Solar Hemicycle” House** for Herbert Jacobs, Middleton, Wisconsin, 1994/Frank Lloyd Wright. Modern Architecture: A visual lexicon, Hong Kong, 8 Oct. 2017. Disponível em:

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010. Disponível em:

<https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/08/solarhemicycle-house-for-herbert-jacobs-middleton-wisconsin-1994frank-lloyd-wright/>

WILLIAMS, Raymond. **Ideas of Nature**. Problems in Materialism and Culture. London: Verso, 1980.

WISNIK, Guilherme. **“Lina Bo Bardi. A interpretação cultural do Brasil 'pós-Brasília.”** Arquitextos, São Paulo, ano 03, n. 014.03, Vitruvius, jan. 2003. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>

ZEIN, Ruth Verde. **Leituras críticas** / Ruth Verde Zein; organização Abílio Guerra, Fernando Luiz Lara e Silvana Romano Santos. São Paulo: Romano Guerra; Austin; Nhamerica, 2018 (Coleção Pensamento da América Latina).

ZEVI, Bruno. **Arquitetura Orgânica, Verso un'architettura organica**. Torino, Einaudi: 1945, p. 63, 71-75)

ZOY, Anastassakis. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.