

ROBERTA DE MARCHIS COSULICH

## Lina Bo Bardi. Do Pré-artesanato ao Design



Um dos croquis da Grande Vaca Mecânica, projetada em 1988

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como registro  
parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota

São Paulo  
2007

C824L

Cosulich, Roberta Daniela de Marchis

Lina Bo Bardi: do pré-artisanato ao design. / Roberta Daniela de Marchis Cosulich – São Paulo, 2007.

158 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

Bibliografia: f. 153-157.

1. Projeto de produto. 2. Artesanato. 3. Design e arquitetura.  
I. Título.

CDD 720.92

ROBERTA DE MARCHIS COSULICH

Lina Bo Bardi.  
Do Pré-artesanato ao Design

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como registro  
parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Aprovada em Março 2007

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota – Orientador  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Elaine Dias  
Universidade de Campinas

---

Prof. Dr. Ladislao Szabó  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Ao "Amore mio" pelos sorrisos,  
paciência e constante incentivo;  
ao meu pai pelas leituras e  
conversas e à minha mãe pela  
grande amiga que é.

## AGRADECIMENTOS

Ao "time" que trabalha no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi pela paciência em me receber e auxiliar em todas as dúvidas

A Liana pelo cuidado com que me ajudou e pelas boas conversas sobre Lina.

A Prof. Dra. Elaine Dias pelas importantíssimas conversas e valorosos conselhos sobre história da arte e sobre como me relacionar com minha pesquisa.

A Prof Dra Anne Marie Sumner por ter me instigado e provocado de forma extremamente positiva, levando-me, sem querer, ao mundo do estudo e pesquisa.

Aos professores da Pós-Graduação do Mackenzie pelas belas aulas que pude assistir e participar.

Ao Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota, meu orientador, pelas constantes provocações literárias, pelos conselhos e pelas músicas italianas.

## RESUMO

Conseqüência de uma busca para o entendimento da arte e, mais especificamente, do projeto de produtos no Brasil; este trabalho encontrou na experiência da produção da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) um caminho possível para uma resposta. Tendo vindo da Itália para o Brasil em 1946 a arquiteta utilizou seu olhar estrangeiro para interpretar a arte popular do sertão da Bahia como uma metodologia antropológica e, tendo absorvido estas informações as transformou em exposições, arquiteturas e produtos que são uma das tantas possibilidades para o entendimento da história do produto no Brasil.

Palavras-chave: Projeto de produto, artesanato, design e arquitetura.

## ABSTRACT

The research is the consequence of seeking for the understanding of art and design in Brazil. This work met (found) in the experience and the creations of the architect Lina Bo Bardi, a possible way to an answer. Coming from Italy to Brazil in 1946, the architect used her foreign look to analyze the popular art of Bahia's "sertão" (north-east of Brazil) with an anthropologic method and, having absorbed the information she transformed it in exhibitions, architecture and products, which are one of the possibilities to understand the evolution (story) of the design product in Brazil.

Keywords: hand-crafted, design and architecture

# SUMÁRIO

Introdução		10
Capítulo 1	<u>Lina Bo Bardi</u>	13
Capítulo 2	<u>São Paulo instigando</u>	20
2.1	O primeiro Masp	23
2.2	O Studio Palma O restaurante o Prato de ouro. 39	27
2.3	A mobília da Casa de Vidro Poltrona Bardi's Bowl. 46	40
2.4	Os adornos de Lina Bo Bardi	48
Capítulo 3	<u>A pesquisa no Nordeste</u>	56
3.1	O Reitor Edgar dos Santos e o Avant Garde na Bahia	59
3.2	O Pré-artesanato O design e a vanguarda baiana. 65 Um parêntese para a Arte Povera. 70	62
3.3	Bahia no Ibirapuera	74
3.4	Exposição Nordeste. O Solar do Unhão O Museu no teatro Castro Alves. 81 O Museu no Solar do Unhão. 82	81

Capítulo 4	<u>São Paulo, o saldo</u>	90
4.1	Exposição Nordeste em Roma	92
4.2	O MASP e A Mão do Povo Brasileiro A poltrona do auditório do Masp. 96	95
4.3	O SESC e cinco exposições	97
	4.3.1 O SESC	97
	4.3.2 O Mobiliário do SESC	102
	4.3.3 As exposições	110
	O design no Brasil. 111	
	Mil brinquedos para a criança brasileira. 118	
	O Belo e o direito ao feio. 122	
	Caipiras, Capiaus, Pau-a-pique. 124	
	Entreato para Crianças. 127	
4.4	A grande Vaca Mecânica	130
4.5	Outros objetos	135
	A cadeira de beira de estrada. 135	
	Polochon. 137	
	Projeto Barroquinha e a cadeira Frei Egidio. 140	
	Casa do Benin e a cadeira Girafinha. 142	
	<u>Cronograma de projetos</u>	145
	<u>Conclusão</u>	150
	<u>Bibliografia</u>	153

# INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta a produção de objetos, mobiliário e uma vasta pesquisa sobre arte popular brasileira da arquiteta Lina Bo Bardi.

Para melhor entendimento dividimos o percurso de Lina em três grandes períodos.

O primeiro tem início com sua chegada ao Brasil e em São Paulo, apresentando as primeiras produções. O segundo, são seus seis anos morando na Bahia (1958 à 1964) dedicados à pesquisa da arte quase "antropológica" brasileira. O terceiro e último dedica-se a seu regresso a São Paulo e sua luta por mostrar ao mundo a arte que encontrou no nordeste, na tentativa de abrir os olhos dos que estavam embebidos no capitalismo e no consumo, para voltarem a buscar sua essência. Segundo ela, um regresso positivo e necessário. A arquiteta, em contraposição a estrutura desta pesquisa, sustentava que: "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."<sup>1</sup>

Esta era a sua forma de criar objetos e arquiteturas; partindo de uma geometria pura e atribuindo-lhe personalidade com o decorrer dos desenhos. Este processo não acontece ao estudar sua trajetória em uma escala macro. Sua produção pré Nordeste é distinta da pós e este fato será esclarecido no decorrer das páginas.

Em resumo, Lina, em sua parte brasileira da vida, sempre observou com muito cuidado o processo criativo do brasileiro mais humilde. Com a sua ida ao Nordeste teve a oportunidade de coletar uma intensa e extensa amostragem de objetos do artesanato, como colchas de retalhos, ex votos, canecas, utensílios de trabalho, entre outros que são, segundo ela, soluções para as necessidades cotidianas sem a intenção de se produzir o belo.<sup>2</sup>

Esta busca, que se traduz em sua produção, fez com que deixasse, além desta coleção de objetos, uma vasta literatura composta por livros, textos e entrevistas para defender seu ponto de vista, que quando necessário, foram colocados na íntegra nesta pesquisa para deixar claro o seu posicionamento.

---

<sup>1</sup> BARDI, Lina Bo. *Delicada fronteira da Estética*. Texto de 1980 publicado em 23 Outubro 1993 no jornal A Tarde Cultural de Salvador. Bahia

<sup>2</sup> O artesão no Brasil nunca teve como parte de sua natureza o acabamento refinado de um escultor. Ele nunca fez os objetos com a busca de uma beleza estética, mas para resolver a sua necessidade imediata. Conceito de Lina Bo Bardi em *Avat-garde na Bahia* de António Risério. P 248

O tradicional artesanato que a encantou é considerado, ao seu ver, um pré-artesanato pela incrível expressão de sofrimento e de necessidade que se pode notar nele e que lhe transfere uma intensa "modernidade" pela sua essencialidade e pela ausência de adorno.

Segundo ela: "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."<sup>3</sup>

Um exemplo claro são os santos definidos por ela como toscos por não terem acabamento algum. São o espelho da necessidade do artesão que os fez de sua situação precária e de sua busca por dias melhores. Ele necessita do santo para rezar.<sup>4</sup>

Os objetos criados por Lina, no período pós-nordeste, deixam transparecer esta ótica. De linhas duras e estrutura simples, são ricos de significado como, por exemplo, a cadeira Girafa.

É com base nesta coerência de projeto que esta pesquisa busca o caminho entre o pré-artesanato que ela tanto estudou e o design que ela produziu.

São objetos e mobiliários que desenharão o percurso da 'arquiteto' (como Lina se fazia chamar) trazendo a luz uma amostragem de peças entre conhecidas e desconhecidas, mas sem descartar exemplos e detalhes arquitetônicos, que são referência e frequentemente o motivo para a criação do próprio objeto.

No livro *Avant-Garde na Bahia*, Antonio Risério insere uma entrevista com Leo Gilson Ribeiro feita ao Jornal do Brasil em 1970.<sup>5</sup> Nela encontram-se duas colocações importantes para o entendimento deste trabalho. No começo de seu texto afirma que a vinda de Lina Bo Bardi ao Brasil e o seu encontro com demais artistas no período em que esteve no Nordeste tem um significado tão importante que "não seria exagero falar-se de um renascimento cultural da antiga Capital do Brasil" (Bahia).

A segunda colocação afirma que na "Bahia (...) a população mantém uma pureza interior maior diante da arte e da Cultura. Há, realmente, uma curiosidade mais genuína por essas atividades humanas. O Rio e São Paulo são grandes metrópoles, em grande parte indiferentes a cultura, suas populações são distraídas, digamos assim, por outros

---

<sup>3</sup> BARDI, Lina Bo. *Delicada fronteira da Estética*. Texto de 1980 publicado em 23 Outubro 1993 no jornal A Tarde Cultural de Salvador. Bahia

<sup>4</sup> BARDI, Lina Bo. Conceito in *Avant Garde na Bahia de António Risério* p 247

<sup>5</sup> RIBEIRO, Leo Gibson. Entrevista ao Jornal do Brasil in *Avant-garde na Bahia*, p 233

problemas que lhes parecem mais prementes: problemas políticos, problemas de bem estar material, (...)”<sup>6</sup>

O primeiro parágrafo mostra a importância do movimento que se intitulou o *Avant-Garde na Bahia*, do qual foram fruto o Cinema Novo e a Tropicália, dois dos mais importantes movimentos culturais brasileiros. Um no campo do cinema e outro no campo da música. Menor conhecimento se tem dos resultados deste período para a arte do teatro e para a arquitetura e design. Estudar o caminho de Lina é uma tentativa de trazer à luz mais informações no campo do mobiliário e do objeto.

O segundo é a questão geográfica que norteia esta pesquisa por dividir o Brasil em dois mundos: o nordeste e as metrópoles. Lina desloca-se dentro do Brasil e tenta, trazendo o material que reuniu no nordeste, através de uma série de exposições, mostrar uma arte pura para sensibilizar o morador da “cidade grande”, que está muito preocupado com “seus problemas de bem estar material”. É uma luta inglória da qual ela mesma acaba abrindo mão, mas através da qual se consegue entender a evolução do seu olhar e “ler” a sua produção pré e pós Nordeste.

---

<sup>6</sup> Idem

# CAPITULO 1

## LINA BO BARDI



Lina Bo Bardi em um veleiro a caminho da Ilha "del Giglio". Italia. Em 1945  
Detalhe para a sombra de Pietro Maria Bardi em seu corpo fotografando-a

Acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

Em 1914 nasce em Roma, Achillina Bo. De uma tradicional família italiana composta por ela, sua irmã Graziella, sua mãe Giovanna e seu pai Enrico que, pelo o que se lê, era uma pessoa extremamente culta e de personalidade forte e decidida. Era monárquico e anti-clerical. Criou sistemas para a Saint Gobain, empresa de vidros, foi desenhista tipográfico na tipografia Battei, criou a etiqueta "Violetta di Parma", entre outras coisas. Este seu caminho auxiliou e, provavelmente serviu de inspiração para a filha Achillina na escolha do seu percurso profissional, especialmente por ter uma inteligência aguçada e uma apurada sensibilidade para as artes <sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> VALENTINETTI, Graziella Bo. *Una Sorella Molto Speciale* in *Lina Bo Bardi Architetto*, p 11.



Antiga embalagem do tradicional perfume Violetta di Parma projetada por Enrico Bo.

Lina, após formar-se em arquitetura em 1939 na *Università di Valle Giulia*, com a tese *Maternidade para mulheres solteiras*, transfere-se para Milão em busca de um cotidiano rico em informações e com mais vida cultural. Une-se ao também arquiteto Carlo Pagani para formarem o escritório *Bo e Pagani* que, entre outros projetos, prestava serviços para o arquiteto e designer, fundador e diretor da revista *Domus*, Gió Ponti<sup>8</sup>. Destes trabalhos nasceu um relacionamento entre Ponti e Lina de respeito recíproco e afeto.<sup>9</sup> Paralelamente Lina colaborava como articulista e ilustradora de diversas revistas, como *Tempo*, *Stile* e *Grazia*. Graças a estes trabalhos, em 1944 é convidada, junto com Carlo Pagani a se tornar vice-diretora da revista *Domus* e criam e dirigem o *Caderno de Domus*. Com o apoio do arquiteto e internacionalmente reconhecido crítico de arquitetura Bruno Zevi<sup>10</sup> lançam a revista *A – cultura da vida*.

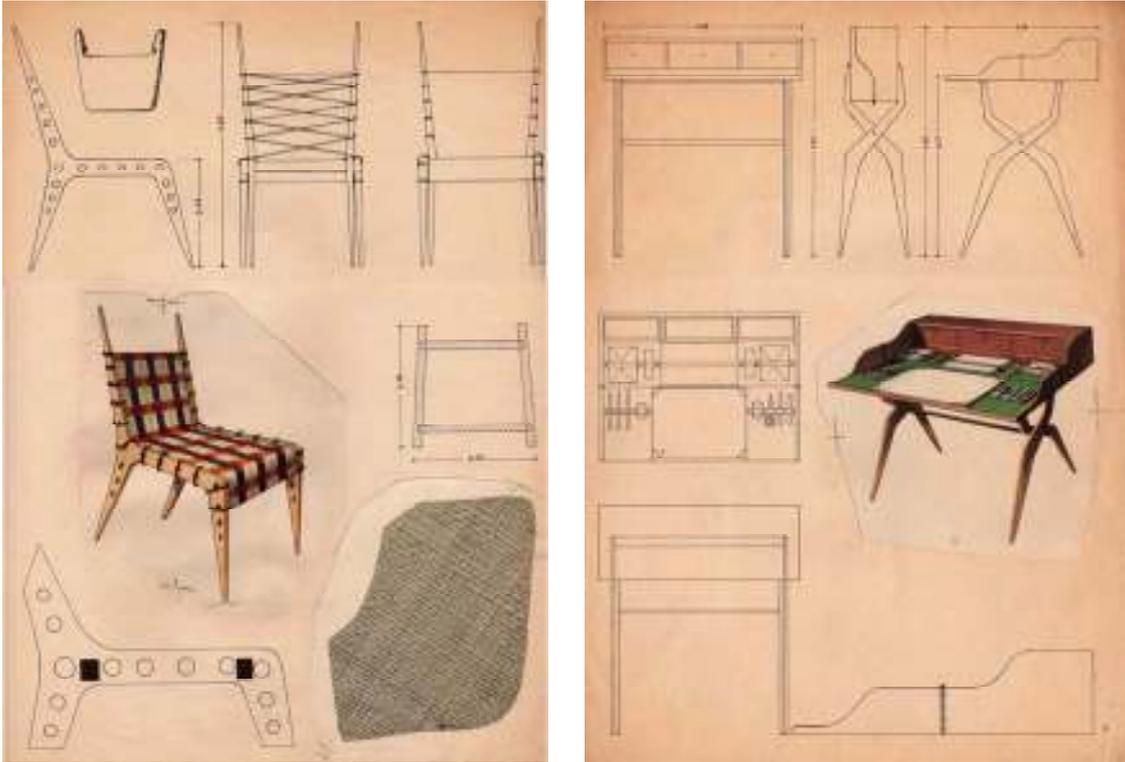
---

<sup>8</sup> Gió Ponti nasceu em Milão em 1891, era arquiteto e designer. Em 1928 fundou a revista de arquitetura *Domus*, sendo seu diretor até o seu falecimento em 1979. Projetou móveis para diversas indústrias italianas e, como arquiteto, é relevante citar o projeto do edifício Pirelli em Milão. A fonte destas informações é o site:

[www.educational.rai.it/lezionididesign/designer/pontig.htm](http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designer/pontig.htm)

<sup>9</sup> Conforme explica Graziella Bo Valentinetti no texto "Una Sorella Molto Speciale" no Livro "Lina Bo Bardi Architetto" p 11.

<sup>10</sup> Bruno Zevi nasce em Roma em 1918 e forma-se arquiteto pela Harvard School, presidida por Walter Gropius. Foi diretor de revistas americanas e italianas e recebeu diversos prêmios pelas suas críticas. A fonte desta informação é o livro do próprio Bruno Zevi, *Architettura in Nuce*.



Dois projetos do estúdio Bo e Pagani, em Roma. Uma cadeira que já apresenta encaixes simples, que serão uma constante nos projetos de Lina, e uma escrivaninha dobrável. Ambos dão indícios do tipo de trabalho que Lina fará no Brasil. Desenhos são acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Neste período casa-se com Pietro Maria Bardi e, em 1946, com 32 anos, vêm ao Brasil com o navio Almirante Jaceguai, conforme relatam as belas aquarelas feitas por Lina durante a viagem, com a intenção de venderem algumas peças da galeria Palma de propriedade de Pietro em Roma. Esta vinda ao Brasil era o início de uma tournée pela América Latina, que acabou sendo interrompida logo em sua primeira parada devido ao seu encantamento com este local e a convites de trabalho interessantes.<sup>11</sup> Ficam um período no Rio de Janeiro e, finalmente, se transferem para São Paulo em 1947 de avião, aterrissando em Congonhas.<sup>12</sup>

A forma como Lina e Pietro se conheceram é bastante interessante, especialmente para ilustrar o caráter nada simples da arquiteta. O encontro se deu por causa de um desenho de Lina para Pietro, que ele restituiu a ela dobrado de forma errada; provavelmente dobrou-o em partes iguais ao invés de dobrá-lo como tradicionalmente se faz com um projeto de arquitetura, o que gerou uma discussão entre eles. A irmã Graziella escreve que este exemplo, entre muitos outros,

<sup>11</sup> Lina escreve em carta sobre as jóias que foi muito bem recebida pelos arquitetos e artistas e P. M. Bardi foi convidado para desenvolver o projeto do Masp por Chateaubriand

<sup>12</sup> Conforme fotografia no acervo do Instituto Lina Bo e P M Bardi.

mostra uma entre muitas amizades “bélicas” de Lina.<sup>13</sup> O já citado crítico Bruno Zevi, escreve em um artigo que a personalidade de Lina se espelhava em seu trabalho: “Lina Bo Bardi mostrou o seu temperamento não conformista em diversas obras, entre as quais deve ser lembrado o gritante Museu de Arte de São Paulo.”<sup>14</sup>

Quando chegaram ao Brasil encontram Assis Chateaubriand, que havia convidado Pietro a ser diretor do Museu de Arte de São Paulo, cargo que foi logo aceito por ele, especialmente porque o casal percebeu no Brasil um país com amplas possibilidades. Um país de sonhos que podiam ser realizados, que era exatamente o oposto da Italia do pós guerra, em ruínas, que haviam deixado.

Lina, em uma entrevista dada em 1986 deixa isto bem claro:

“Pensávamos que nada de tudo aquilo que existia antes (referindo-se ao período da guerra) voltaria e que a Italia teria entrado em um contexto europeu. Quando vi, a um certo momento, que os fantasmas estavam retornando pensei: ‘o horizonte está fechado’.

Então existia esta ocasião de ir para a América, o convite de Chateaubriand e Pietro – eu queria me casar com Pietro porque gostava dele- então disse: Sim, vou para ver o que é, mas não para não voltar mais.

Depois, quando aqui cheguei encontrei Oscar Niemeyer, Lucio Costa, todas as pessoas mais fantásticas, todo um calor humano, um povo maravilhoso, uma alma popular que na Italia não existia mais.”

Chateaubriand foi um personagem de significativa importância para a arte em São Paulo e para os Bardi. Era jornalista, professor, empresário vitorioso, intelectual e incentivador cultural. Em 1924 editou seu primeiro jornal de nome “*O Jornal*” que se tornou o primeiro passo para o seu império, que foi seguido pela fundação da Radio Tupi em 1935 e a TV Tupi Difusão em 1950.

Tinha, há muitos anos, o sonho de fundar no Brasil o melhor museu da América Latina e conseguiu concretizá-lo ao encontrar Lina e Bardi.<sup>15</sup>

Instalados em São Paulo, Lina une-se com o arquiteto Giancarlo Piretti para montarem um estúdio de arquitetura e design chamado Palma, como a antiga galeria de Pietro em Roma, onde projetam e constróem móveis que apresentam ao mesmo momento traços europeus e a necessidade de adaptação aos trópicos. Utilizam madeira, couro e fibras naturais e reduzem significativamente o uso de estofamentos.

---

<sup>13</sup> VALENTINETTI, Graziella Bo. *Una Sorella Molto Speciale* in *Lina Bo Bardi Architetto*, p 12

<sup>14</sup> ZEVI, Bruno. La Fabbrica de Segni. *L'Espresso*, Roma, 24 de Maio de 1987

<sup>15</sup> Informações retiradas do site do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. [Masp.uol.com.br](http://Masp.uol.com.br)

Em 1950 Lina e Pietro fundam a revista Habitat, cuja duração coordenada por eles, foi de somente 15 números, mas de uma força de conceito e de qualidade que não era comum para aquele período na cidade de São Paulo e provavelmente no Brasil. A revista continuou por mais tempo, mas não sob os olhos deles. Paralelamente a arquiteta leva adiante alguns projetos e colabora com o arquiteto italiano internacionalmente conhecido pelas suas belas estruturas Pier Luigi Nervi, no projeto do edifício dos Diários Associados em São Paulo, no museu de Arte de São Vicente e no edifício Taba Guaianazes.<sup>16</sup>

Em São Paulo, em 1951, constrói a Casa de Vidro no bairro do Morumbi, que na época era longínquo, com a intenção de transformá-la em um centro de cultura para estudantes, mas que acabou se tornando sua residência. Ironicamente, hoje, esta casa, sede do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, finalmente se tornou um centro de cultura. Nele encontra-se um considerável acervo de documentos, livros, objetos e móveis disponíveis a estudantes e pesquisadores. Todo material organizado por um pequeno e competente grupo de jovens.

Doze anos após a sua chegada em São Paulo, em 1958, Lina recebe o convite de Edgar Santos, reitor da *Universidade de Salvador*, para lecionar Teoria e Filosofia em sua universidade. Ela aceita e, juntamente com outros artistas, dá início a um dos períodos mais frutíferos da cultura brasileira. Este período foi chamado por António Risério, em seu livro homônimo, de *Avant-garde na Bahia*.<sup>17</sup>

Foi um centro de efervescência cultural criado pelo reitor que foi visionário ao convidar toda uma nova geração de artistas para comporem seu grupo de professores e diretores, com novas mentes, conceitos e força. Uniu a filosofia do português Agostinho da Silva, o teatro de Koellreutter, o olhar do fotógrafo Pierre Verger, entre outros que em futuro se tornariam ícones.<sup>18</sup>

Este movimento mostrou ao Brasil uma produção cultural extremamente competente, e inovadora que não aceitou os parâmetros culturais e comerciais da época e questionou nossa origem. As consequências foram a *Tropicália* na música e o *Cinema Novo* para os filmes.

Enquanto lecionava, Lina desenvolveu uma vasta pesquisa sobre a arte popular do nordeste e da sêca, coordenou algumas exposições e restaurou o Solar do Unhão, um belíssimo espaço em Salvador que

---

<sup>16</sup> GALLO, Antonella. *Lina Bo Bardi Architetto* p 168.

<sup>17</sup> RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo 1995

<sup>18</sup> Risério cita todos em seu livro, mas de forma geral no capítulo *Uma província Planetária*, p 13

acolheu o *Museu de Arte Popular da Bahia*. Este brilhante período encerra-se para Lina no ano de 1964, por causa de uma exposição de artesanato sobre o Nordeste organizada e montada por ela em 1963, no próprio Solar, que se fecha repentinamente ao público por causa da invasão de militares no espaço do museu.<sup>19</sup> Era o golpe militar de 1964 que trancou grande parte da produção artística brasileira.

Ao retornar à metrópole retoma o projeto do Masp e o inaugura em 1968. Projeta, reforma e constrói o Sesc Pompéia (1977-1986) ou, como era conhecido, a Fabrica da Pompéia.<sup>20</sup>

Nota-se em ambos projetos que Lina detém o olhar e o raciocínio simples de uma italiana, mas que não aceitou a imposição dos clássicos e suas colunas. Este fato corriqueiro para a maioria dos moradores da Península Itálica é causado pela sua formação clássica colocada como regra desde o primeiro dia de aula; História da Arte é uma matéria obrigatória nos quatro anos do ensino médio. Lina, ao contrário, aplica os princípios em que baseou sua pesquisa realizada durante os anos no nordeste. Os acabamentos das colunas do Masp preservam o excesso do concreto de suas formas para que se perceba a presença do trabalho humano, enquanto o SESC, cheio de simbologias, traz em seu saguão o fogo e o rio São Francisco, para que os nordestinos que habitam a metrópole se sintam em casa.<sup>21</sup> São arquiteturas antropológicas. Isto é, feitas para a escala do homem como medida e conceito.

A Arquiteta sempre utilizou os detalhes de forma primorosa e como instrumentos importantes na composição de sua orquestra que era sempre regida por uma forma de geometria simples, fazendo cantar em tom mais alto os instrumentos.

De 1968 até sua morte em 1992 por embolia pulmonar, dedicou-se a produção de muitas exposições que serão detalhadamente apresentadas no quarto capítulo, e também a diversos figurinos de peças de teatro, projetos de arquitetura e a colocar em texto tudo aquilo que compunha seus pensamentos.

A vida de Lina Bo Bardi, é marcada por uma série de experiências tão intensas que dificilmente consegue-se descrevê-las sem deixar alguma lacuna. O crítico Bruno Zevi, sobre o seu falecimento, escreve: "O seu desaparecimento quebra o percurso de uma artista agressiva e utópica, fora das regras convencionais"<sup>22</sup>. Isto pelas obras arquitetônicas, projetos cenográficos, curadorias de exposições,

---

<sup>19</sup> António Risério, no livro *Avant-Garde na Bahia*, conta em detalhes a invasão dos militares em 1964, p 121.

<sup>20</sup> O Instituto Lina Bo e PM Bardi editou pequenos livros sobre as obras de Lina e a data do Masp e a data do SESC estão em livros homônimos

<sup>21</sup> Idem

<sup>22</sup> ZEVI, Bruno. *Arte sí, ma Povera*. L'Espresso. 10 Maio 1992.

entre outros. No que se refere à sua personalidade, o amigo Joaquim Guedes, no texto *Lembrança de Lina Bo Bardi*, a descreve como lúcida, exigente, rigorosa, aplicada em tudo e por isto radical, mas ao mesmo tempo elegante, generosa e bem humorada.<sup>23</sup>

Dentro de Lina existiu o desejo, a curiosidade e o prazer da invenção. Curiosidade em pesquisar e entender; invenção para gerar novos objetos e espaços, para habitar e para utilizar.



Dois desenhos de Lina, sem data, mas do período em que morou na Itália, se formou arquiteta e trabalhou como ilustradora para revistas de arquitetura em Milão. A ilustração à esquerda é um nanquim e a da direita é uma aquarela.

---

<sup>23</sup> GUEDES, Joaquim. *Lembranças de Lina Bo Bardi* in. GALLO, Antonella. *Lina Bo Bardi Architetto*. Veneza. Editrice Marsilio. 2004. p 15

## CAPITULO 2

### SÃO PAULO INSTIGANDO

Lina, junto ao marido Pietro Maria Bardi, veio ao Brasil em 1946 e encontrou o país em um contexto de transição. As eleições para Presidente que aconteceriam em 1945, deram a vitória a Dutra após vários anos de Getúlio Vargas no poder, fora aprovada a nova Constituição e o Brasil se tornara uma República Federativa.<sup>24</sup>

Estas alterações mostraram aos recém-chegados um país cheio de possibilidades. Um país que estava em processo de formação e, por isso, disponível a mudanças e sedento por inovações e evoluções.

São Paulo, cidade em que se estabeleceram, mesmo não sendo a capital, era um reflexo das mudanças políticas nacionais, por ser o polo financeiro e industrial do país.

As artes começavam a tomar corpo, especialmente com a colaboração de visionários como o amigo do casal Assis Chateaubriand que se preocupou em proporcionar uma estrutura para as artes, a estudiosos como Sérgio Milliet<sup>25</sup> e suas Bienais de Arte de São Paulo e diversos artistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, entre outros, engajados em seus projetos nacionalistas e que se tornariam ícones do movimento Modernista brasileiro.

Este Modernismo das artes visuais, se construiu em cima do conceito de criar um movimento inovador e de vanguarda. "Seus artistas, apesar de suas origens diferenciadas e dos influxos muitas vezes diversos que receberam, todos produziram pelo menos parte de suas obras atentos à constituição de um repertório visual ligado à realidade do país".<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. Capítulo 5. A experiência democrática (1945-1964)

<sup>25</sup> Sérgio Milliet (1898-1966) é um personagem importante para a história da arte em São Paulo. Nasceu em São Paulo e estudou artes e jornalismo na Suíça. Retorna ao Brasil e colabora como coordenador e curador na I, III e IV Bienais de Arte de São Paulo. Participa ativamente das comemorações do IV Centenário de São Paulo e escreve sobre arte para diversos veículos. Informações retiradas do livro *Sérgio Milliet, crítico de arte* de Lisbeth Rebollo Gonçalves.

<sup>26</sup> CHIARELLI, Tadeu. Texto: "Às Margens do Modernismo" in *Arte Internacional Brasileira*, p 47. Ed Lemos. 2ª Ed. São Paulo 2002

Lina, aos poucos, conhece toda esta produção artística e, provavelmente, a utiliza como base ou estopim para sua constante busca, que será detalhada ao longo dos capítulos, pela arte originária brasileira nas manifestações regionais mais simples.

O contato de artistas brasileiros com a Europa era muito comum. Naquele período, na tentativa de adquirir mais experiência e internacionalizar suas produções, muitos críticos, pintores e escultores dedicavam alguns anos de suas vidas ao mundo europeu com o intuito de aprender as novas técnicas e aprimorar seus conhecimentos, como o fizeram os pintores Tarsila do Amaral na década de vinte, Portinari e o crítico, já citado, Sergio Milliet.

Lina, Fulvio Pennachi<sup>27</sup> e outros artistas, fizeram o percurso inverso.

A arquiteta nasceu e estudou em Roma, cidade secular, onde seus moradores detêm um conhecimento inato sobre arquitetura e arte, independentemente de suas profissões. Isto graças a convivência cotidiana com obras como a bela Fontana di Trevi, com seus imponentes cavalos em mármore branco, como o Coliseu e sua revolucionária arquitetura e história, com avanços urbanísticos como os aquedutos, entre muitos outros. O italiano, quando nasce entre os centenários muros, castelos e obras dificilmente será ingênuo em relação às artes. A carga de informação histórica nasce com ele.

Após sua formatura, Lina transferiu-se para Milão onde conviveu com grandes obras como o Duomo e a Galleria Vittorio Emanuele e com grandes nomes como Gió Ponti e os redatores da tradicional revista de arquitetura *Domus*, para a qual colaborou com reportagens, críticas e ilustrações.

Com 32 anos e uma bagagem cultural de origem tão antiga e sólida dada pela formação escolar italiana, ela chega a São Paulo. Após anos sentindo-se "sufocada" pelo sistema político italiano ela finalmente respira. Vê no povo uma ingenuidade e felicidade que o italiano já não tinha mais. O crítico italiano Bruno Zevi escreve a este respeito a seguinte frase: "Lina seguia a miragem de uma mudança sociocultural que não lhe parecia realizável no clima político italiano"<sup>28</sup>

O Brasil se mostrou um país novo, que ainda não tinha buscado suas bases culturais e dava espaço para criar, o que, para ela, significava avaliar as possibilidades criativas originais e poder se movimentar com mais liberdade em suas obras.

---

<sup>27</sup> Fulvio Pennachi era italiano, nascido em 1905, veio ao Brasil no final da década de 20. Foi pintor, escultor, arquiteto e desenhista de móveis para espaços públicos. Dados encontrados no catálogo da mostra de Fulvio Pennachi na Pinacoteca de São Paulo em Junho 2005.

<sup>28</sup> Zevi, Bruno. *Arte sí, ma Povera*. L' espresso. 10 Maggio 1992

Nestes primeiros anos vivendo na metrópole, Lina, com seu olhar aguçado, interpretava ao seu modo a vida da população mais simples e tentou transformar o que viu em projeto. Em um primeiro momento, associou-se com o também italiano Giancarlo Palanti na criação do Studio Palma, onde projetaram móveis e interiores que respondessem às suas necessidades. Juntos transcreveram este olhar dedicado aos costumes, origens e clima brasileiros para traduzi-los em objetos de sentar, usar em arquiteturas.

Paralelamente Lina conheceu a fundo as pedras brasileiras para desenvolver e executar uma coleção de jóias que valorizavam as pedras semi-preciosas abundantes em nosso território, ao invés das pedras preciosas que eram tão admiradas e desejadas naquele tempo.

Em 1951 projeta e constrói a bela Casa de Vidro no então longínquo bairro do Morumbi, que será a residência dos Bardi. Uma casa modernista em todos os seus aspectos: pilotis, lajes planas, grandes aberturas e uma integração com a natureza à sua volta. A casa encontra-se, até hoje, em um terreno de sete mil metros quadrados de mata densa. A arquiteta construiu poucas residências e a Casa de Vidro é a única modernista.

Juntamente com o marido e Assis Chateaubriand fundaram o Masp da rua 7 de Abril, em um andar do edifício dos *Diários Associados*, de propriedade do próprio Chateaubriand, onde além de montar um belo acervo de quadros e constantes mostras, coordenaram cursos de arte e música para adultos e crianças. A visitação era bastante intensa e os eventos, que frequentemente eram transmitidos pela TV Tupi, atraíam um grande público.<sup>29</sup> Em 1950, Lina organizou um fenomenal desfile de vestidos de Christian Dior que mostrou desde trajes da renascença até um costume inspirado em Salvador Dalí. Pela primeira vez São Paulo tinha um desfile de moda que não era simplesmente comercial e sua repercussão acabou por criar o curso de tecelagem no Masp.<sup>30</sup>

Esta primeira fase paulista se encerra quando Lina transfere-se para Salvador em 1958 para lecionar, aproximando-se finalmente das bases culturais brasileiras mais originais. Ela nota, então, que sua busca não estava em São Paulo porque a metrópole gerava uma arte e um artesanato influenciado pela imigração e divulgação do conhecimento, transformando o produto final; era necessário buscar uma origem menos deformada pelo entorno e sua ida para o nordeste lhe abriria esta nova possibilidades de pesquisas.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> No Instituto Lina Bo e P. M. Bardi encontra-se, em seus arquivos, diversas fotos e fitas das filmagens do Masp que foram transmitidas pela TV Tupi

<sup>30</sup> Habitat 7. Artigo sem autor definido, mas provavelmente Lina. *A Moda no Brasil*, p76

<sup>31</sup> Esta busca é exaustivamente colocada em um livro que ela escreve em 1980: *Tempos de Grossura o Design no Impasse*

## 2.1 O PRIMEIRO MASP

“Não é um museu de arte antiga nem um museu de arte contemporânea. É um museu de arte.”<sup>32</sup>

Lina Bo Bardi

O Museu de Arte de São Paulo, conforme já descrito, foi instalado na rua Sete de Abril, em dois andares do edifício dos *Diários Associados*, até ter sua sede definitiva, projetada por Lina, na Avenida Paulista. Este primeiro foi inaugurado em 1949 e o segundo em 1968. Independentemente do seu local físico, o Museu tinha uma função social muito clara. Era feito para a massa não informada e nem preparada. Para Bardi e Lina as obras renomadas, como os trabalhos de Degas, devem misturar-se as contemporâneas para chocar e impressionar o visitante, para gerar curiosidade e instigação, sem preocupar-se com sua cronologia.<sup>33</sup>

O espaço expositivo beneficiava-se de estruturas flexíveis, que possibilitavam a transformação dos ambientes. O projeto desconsiderou os tradicionais requintes das obras de arte antigas, não expondo-as sobre veludo, como aconselhavam os especialistas da época. Lina coloca as obras sobre fundo neutro, em um tótem criado por ela, em vidro com uma base cúbica em cimento.<sup>34</sup> Esta peça expositiva será utilizada posteriormente no Masp da Av. Paulista e no Sesc Fábrica da Pompéia.

Para complementar o caráter didático do Museu foi criado o *Instituto de Arte Contemporânea*, que se dedicava ao desenho industrial, as artes aplicadas, a cursos de arte, pintura e desenho, gravura, fotografia, entre outros.<sup>35</sup>

Para poder atender às necessidades do projeto, o espaço necessitava de dois tipos de cadeiras para seus dois auditórios. Uma pequena e dobrável ou empilhável para ser utilizada em apresentações e nos cursos de artes, e outra maior e mais confortável para o grande auditório.

---

<sup>32</sup> BARDI, Lina Bo. *Função Social dos Museus*. Habitat numero 1.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Idem

<sup>35</sup> Idem

Em um depoimento dado por Pietro Maria Bardi à pesquisadora Maria Cecilia Loschiavo dos Santos em 1980 ele disse:

"(...) Nós viramos São Paulo inteira e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna em 47. Apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Tenreiro, Segall, etc., não encontramos absolutamente nada, tanto em cadeiras como em móveis modernos (...)"<sup>36</sup>

Naquele período os arquitetos e designers como Zanine Caldas e Tenreiro ou o escritório Branco & Preto, dedicavam-se, em sua maioria, a desenvolver mobiliários residenciais, deixando a Lina e Pietro poucas, ou nenhuma, possibilidade de escolha.

Isto forçou Lina a projetar as duas cadeiras que acabaram se tornando seu primeiro mobiliário de grande repercussão.

A cadeira do auditório pequeno era dobrável, empilhável em madeira e couro. A poltrona do auditório grande era feita com estrutura em ferro com sistema de articulação para maior conforto e era forrada em PVC.<sup>37</sup>

Visto a dificuldade de encontrar mobiliário que pudesse ser utilizado em seus projetos e a repercussão positiva de suas poltronas Lina decide fundar o Studio de Arte e Arquitetura Palma. Junto com Giancarlo Palanti para tentar suprir este novo mercado que estava ainda engatinhando.

Em 1948 O arquiteto e designer Rino Levi (1901-1965) desenvolveu uma poltrona com estrutura em aço tubular cromado com estofamento em tecido e articulação para o auditório do Cultura Artística.<sup>38</sup> A poltrona era muito similar à projetada por Lina para o auditório grande, com algumas diferenças de acabamento. Com isso pode-se deduzir que ambos arquitetos solicitavam poltronas mais confortáveis e eficientes para seus auditórios, mas não interessava ceder o projeto para terceiros.

---

<sup>36</sup> SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. *O Móvel Moderno no Brasil*. 1995 p 95

<sup>37</sup> Idem

<sup>38</sup> Idem p 96



As cadeiras do auditório pequeno (no primeiro andar do edifício dos Diários Associados) feitas com um simples sistema de articulação para serem transportadas para os ateliês, quando necessário, ou empilhadas como na foto da direita.  
Foto do auditório pequeno (da esquerda) de Peter Scheier e a da direita de W. Saquela



Uma das atividades nos ateliês do Museu com o uso da cadeira dobrável, como nesta aula de desenho por observação. A direita uma foto da cadeira, feita de Jacarandá e couro com sistema pivotante em metal.

Fotos do acervo do Instituto Lina Bo e P M Bardi



Poltronas do auditório grande do Masp feitas com estrutura em metal e forradas com vinil, material que começava a ser utilizado naquele período

Foto: Flieg



Totem em vidro e concreto com quadro de Van Gogh. Apresenta a obra sem os veludos e molduras como era indicado pelos especialistas da época. Esta peça será utilizada posteriormente no Masp da Av Paulista e no Sesc Pompéia.

Foto: Flieg

Fotos do acervo do Instituto Lina Bo e P M Bardi

## 2.2 O STUDIO PALMA



Fotos do interior do Studio de Arte Palma. Uma bela mistura de móveis antigos com os novos projetos de Lina Bo Bardi e de Giancarlo Palanti, como a estante de vidro na foto inferior à esquerda projetada por Palanti. As poltronas inspiradas no sistema da rede da foto inferior direita e o quadro de uma *Madonna con il figlio*. Tudo em perfeita harmonia, como na Casa de Vidro.

Imagens do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Com exceção das duas poltronas do Masp da rua 7 de Abril, os primeiros objetos projetados por Lina com a intenção de produção no Brasil nasceram dentro do Studio de Arte e Arquitetura Palma, que foi uma sociedade entre o arquiteto italiano Giancarlo Palanti e ela.

Ambos tiveram percursos de vida muito similares. Giancarlo Palanti nasceu em Milão em 1906 e formou-se arquiteto na Universidade Politecnica da mesma cidade em 1929. Também atuou na revista *Domus*, mas como redator nos anos 1932 e 1933. Por motivos ainda não claros, mas provavelmente conseqüências da guerra, se muda para São Paulo em 1946 e naturaliza-se brasileiro.<sup>39</sup>

O Palma começa suas atividades em 1948<sup>40</sup>, e perdura até 1950, dedicando-se ao desenho industrial com departamento de projeto e oficina, realizando uma série de móveis e projetos de interiores. Dedicaram-se ao estudo de materiais e das madeiras brasileiras, optando inclusive pela madeira compensada, que não era utilizada para este fim, recortada em folhas. O ponto de partida era a simplicidade estrutural, aproveitando a extraordinária beleza das madeiras brasileiras.<sup>41</sup>

Os móveis visavam a produção em série, utilizando chapas de madeiras cortadas e encaixes. Particular atenção era dada à adaptação dos móveis ao clima local, para evitar calor, mofo e demais inconvenientes dos trópicos. Ao projetá-los, a atenção e inspiração não estavam voltadas ao mobiliário colonial como era comum, mas para influências indígenas, africanas, sertanejas,.. o uso do couro, do sisal, fibras e tecidos naturais.

O Studio não era o único com estas intenções. Naquela época o arquiteto Bernard Rudofsky recebeu o primeiro prêmio do concurso "*Organic Design in the home furnishing*" promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1941 apresentando uma família de cadeiras com estrutura em ferro e acabamento em chita.<sup>42</sup> Naquele período existiam também o escritório de projetos e design Branco & Preto, de 1952, composto por um grupo de Mackenzistas e, posteriormente, a fábrica Oca fundada por Sergio Rodrigues em 1954. Todos buscavam, de certa forma, trabalhar na mesma linha de raciocínio do Palma em relação ao uso de materiais e conceito de projeto.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Artigo no acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi sem data.

<sup>40</sup> alguns documentos citam 1948, enquanto outros 1947. Se optou por 48 por ser a data apresentada na Habitat numero 1, que era publicada sob os olhos atentos de Lina

<sup>41</sup> Habitat numero 1. Artigo de provável autoria de Lina. *Móveis Novos*, p 53

<sup>42</sup> SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *O Móvel Moderno no Brasil*. 1995. p 44

<sup>43</sup> Branco & Preto era composto por Carlos Millan, Chen Twa, Jacob M Ruchti, Miguel Forte, Plinio Croce e Roberto Aflalo. Esta informação está em *Móvel Moderno no Brasil* de Maria Cecília Loschiavo, na página 111

Nota-se que o Palma não era o único a buscar novos caminhos para o mobiliário brasileiro, mas foi de grande influência. A base do processo criativo, para eles, era buscar uma coerência dentro dos padrões estabelecidos pela natureza e pelas questões humanas. Leis que segundo um escrito de Lina, são essenciais para não se cair no gratuito, fácil e inútil. Eles também não produziam o que chamavam de “simulado”, que significava a reprodução de móveis de outras épocas, como as poltronas Luis XV que eram muito bem vistas naquele período. Lina afirma que para se ter uma cadeira basta quatro pernas e uma tábua e para se ter um cabide, um prego. Este seria um outro extremo com o qual ela não concorda, mas que prefere. Ela encontra o equilíbrio quando afirma que os objetos de uma época devem ser produzidos dentro das normas estéticas e das funções que aquela época define.<sup>44</sup>

A forma de interpretar e olhar a mobília era bastante inovadora e a proposta do Palma é considerada pioneira no Brasil quando, em paralelo com o Studio, funda a fábrica de móveis Pau Brasil, responsável pela produção da mobília projetada pelo Studio; o que constitui uma experiência nova.<sup>45</sup> Antes deles encontrava-se nas casas móveis coloniais ou os trazidos da Europa pelas famílias imigrantes. Na década de trinta, com o desejo de modernização aparecem os projetos de Flávio de Carvalho<sup>46</sup>, Gregori Warchavchik<sup>47</sup> e John Graz<sup>48</sup>, mas não eram industrializados.

O primeiro exemplo de industrialização acontece com as camas em madeira vergada e ferro tubular Patente, cujo projeto de Celso Martinez Carrara (1884- 1955) é de 1915 e a fábrica, de 1920. Não se tem registro se antes deles outros escritórios de projetos se aliaram à indústria.<sup>49</sup>

Os objetos do Palma apresentam linhas puras e simples, o que é bastante comum ao se tratar de dois italianos, em que a função é respeitada pela forma. Muitos são encaixados, ou de fácil montagem. Alguns tem leitura direta da rede por criarem apenas suportes nas extremidades e deixarem um tecido solto para o apoio do corpo,

---

<sup>44</sup> Revista Habitat número 5 (Out/Dez 1951). Desenho Industrial p 62 (artigo sem autor definido)

<sup>45</sup> referências extraídas do texto de Aline Coelho Sanches sobre a obra de Giancarlo Pianti. Escrito em Dezembro 2002 no Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP sob orientação do Professor Associado Renato Luiz Sobral Anelli. Desenvolve este trabalho com o apoio da FAPESP

<sup>46</sup> Flávio Resende de Carvalho (1899 – 1973) era paulista e desenvolveu uma série de móveis em metal e couro na década de 20.

<sup>47</sup> Gregori Warchavchik (1896-1972) era arquiteto e projetou a primeira casa modernista de São Paulo em 1930. Foi sócio de Lúcio Costa , designer e escrevia constantemente sobre arquitetura.

<sup>48</sup> John Graz foi um dos primeiros a utilizar ferro cromado no Brasil, remetendo-se à tendência internacional.

<sup>49</sup> SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. O Móvel Moderno no Brasil. 1995.

enquanto algumas poltronas são baixas como o sentar das pessoas do campo (no chão), o que não era absolutamente comum na época. A rede era, para o Palma, um dos objetos mais completos. “Nos navios gaiola que navegam os rios do norte do país, as redes são ao mesmo momento o leito e a poltrona. A aderência ao corpo e o seu movimento fazem dela um perfeito objeto de repouso”.<sup>50</sup>

É importante observar que mesmo buscando uma simplicidade, o desenho dos pés das cadeiras e do único sofá não são tão simples como os diversos textos encontrados defendem. Um desenho peculiar e cuidadoso é dado a eles. Afinam os apoios de braços e os pés em suas extremidades, atribuindo um ar futurista. Estruturas realmente simples serão encontradas nos móveis que Lina criará após sua estada no Nordeste, ou seja, após 1964.

Mesmo tendo funcionado por apenas dois anos, os novos móveis criaram um “caso de consciência” nos outros fabricantes que eram, até então, passivos repetidores de modelos postergados e se satisfaziam em olhar revistas e interpretar o que viam sem ter o devido conhecimento, criando o que Lina chamou de “moderno superficial”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Descrição da importância da rede na Habitat 1, p 53

<sup>51</sup> Definição dada no artigo *Móveis Modernos* na Habitat No 1, p 53

## MOBILIÁRIO ESTOFADO OU COM TECIDO



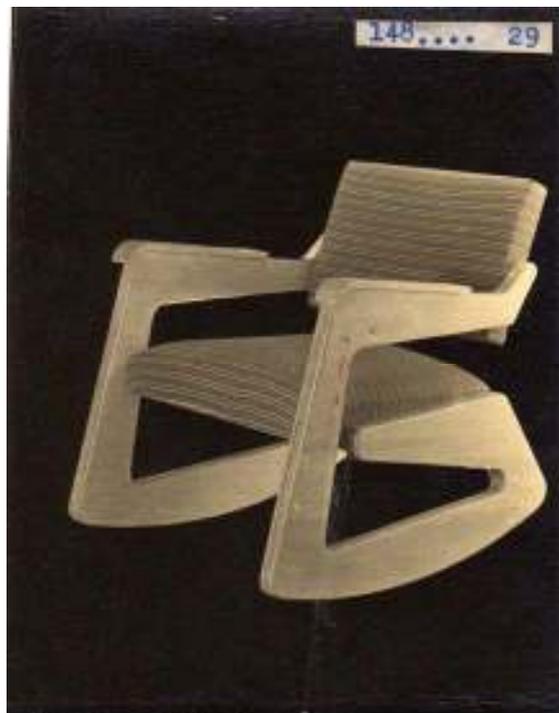
Cadeira Z aberta e fechada é mais uma das criadas pelo Palma que se beneficia de sistemas articulados para funcionar. Seu formato lembra uma pessoa ajoelhada



Único sofá que se pode encontrar entre os arquivos fotográficos do Studio Palma. É de conceito bastante tradicional, com estrutura em madeira e estofado. Curioso é o fato de ter quatro lugares ao invés de três, como é de costume.



Poltrona em madeira e tecido com uma nova forma de utilizar o tecido, envolvendo a estrutura, sem precisar de espuma interna, propiciando uma ventilação.



Única cadeira de balanço da Palma em chapa de madeira e estofamento



Duas poltronas em madeira compensada, estofada e com espaldar alto. São únicas do gênero na produção do Palma.

Imagens do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## POLTRONAS COM O CONCEITO DA REDE



Duas imagens da poltrona tripé feita em cabreúva e couro ou lona removíveis. Os sistemas de encaixes e a manipulação das peças é uma característica presente em boa parte dos objetos do Palma.



Poltrona Tripé. Uma das poucas peças com estrutura em ferro do Studio. O uso do couro para o assento, é mais frequente, nesta, a costura do couro merece particular atenção por ser feita da mesma forma em que eram costuradas as selas dos vaqueiros. Um trabalho manual com tentos de couro.



Poltrona Preguiça em cedro maciço e sisal. Esta peça quebra com os conceitos de ergonomia da época por ser bem mais baixa que de costume e usa um tecido de sisal trançado, o que também não era comum.



Poltrona em madeira e lona. Sistema simples de encaixe. Que remete ao sistema da poltrona Tripolina de Jorge Ferrari-hardoy de 1940, mais conhecida como Butterfly

Todas as imagens são do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## CADEIRAS SEM ESTOFAMENTO



Cadeira em madeira circular e palha grossa, que inspirada na tradicional cadeira de fazenda em palhinha, mas que desloca o encosto da cadeira tradicional para torná-la mais confortável.



Cadeira projetada por Giancarlo Piretti em madeira compensada e corda, toda em sistema de encaixe. Fonte: Habitat n. 1

Todas as imagens são do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## CHAISE LONGUE



Chaise com estrutura em madeira e estofamento que lembra uma das poltronas estofadas com espaldar alto por terem a mesma linguagem formal.



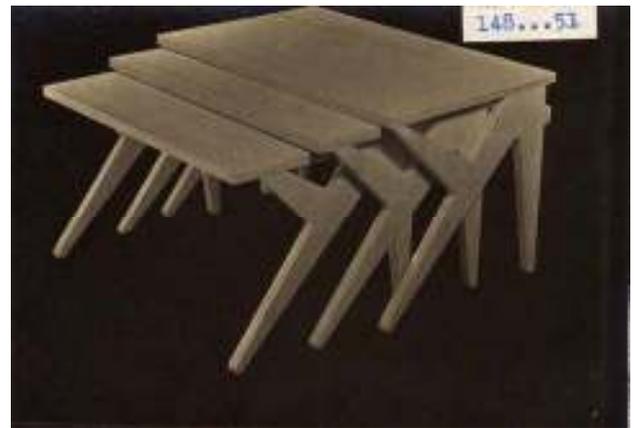
Chaise em madeira e corda com apoio de cabeça e um simples sistema de construção e solução de projeto. Lembra a leve cadeira de madeira e corda por utilizar-se do mesmo sistema de montagem e material.

Imagens do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## OUTROS OBJETOS



Carro de chá em madeira e rodas de ferro



Kit de mesas de canto encaixáveis com os pés que reproduzem a mesma linguagem dos pés de uma das duas poltronas de espaldar alto.



Luminária de parede que infelizmente não tem documentação suficiente para podermos entender seu desenho.



Mesas de canto em madeira. A da direita beneficia-se do mesmo sistema de pé de mesa de canto da encontrada no quarto de Lina, na Casa de Vidro



Revisteiro em madeira



Revisteiro em madeira e corda

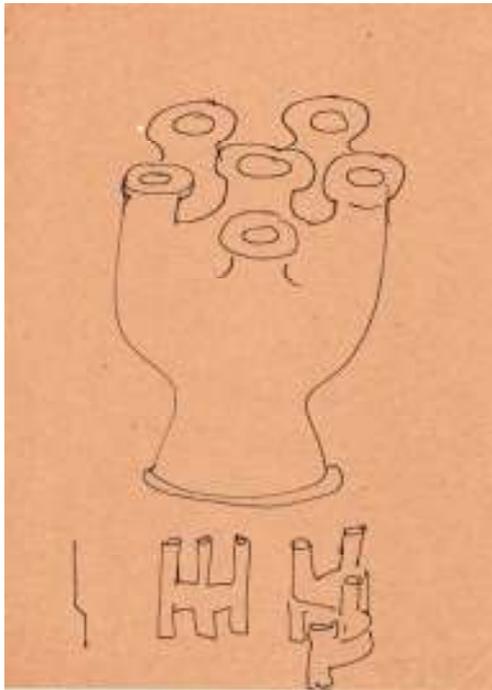


Giancarlo Palanti e sua estante de livros em madeira modulada, Studio de Arte Palma. Fonte: Habitat n. 1, 1950



Trocador de bebê dobrável em madeira e lona. Provavelmente uma consequência do seu trabalho de graduação sobre mães solteiras ou simplesmente a tentativa de simplificação do tradicional trocador.

Fotos do do Instituto Lina Bo e P M Bardi.



Estudos para vasos em terracota.



Estudo para xícaras.

Estes estudos nunca foram produzidos, mas apresentam uma ousadia de projeto e uma conseqüente dificuldade técnica de construção.

Todas as imagens e desenhos são do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## O RESTAURANTE “O PRATO DE OURO”

Este restaurante, pela repercussão na imprensa da época, gerou um choque, provavelmente, por não ter colunas, arcos, detalhes em gesso e estofamentos, como era de costume.

Era um espaço claro, sem falsas decorações em gesso e com mesas e cadeiras que respondem perfeitamente as necessidades de sentar e comer. Como define Lina, cadeiras “naturais”, sem patas de leão ou ganso.<sup>52</sup>

O espaço, na rua Conselheiro Crispiniano, empregava o então revolucionário tecido plástico, o Plavinil, colorido para animar o ambiente, combinado com cortinas e jogos de mesa de sizal, elegante e durável.



<sup>52</sup> Habitat No 2. Artigo *Um Restaurante*, p 28. Sem autor definido.

## 2.3 A MOBÍLIA DA CASA DE VIDRO



Foto externa da Casa de Vidro.  
Duas lajes com fechamento feito com um enorme lençol de vidro  
Foto: Roberta Cosulich

A Casa de Vidro foi construída em 1951 no então longínquo bairro do Morumbi. Projeto ousado, consequência de um sonho. Situada em um terreno de sete mil metros quadrados deveria ter sido, a priori, logo após a sua construção, a sede de encontros de estudantes para debates sobre arte. Infelizmente não aconteceram, para prejuízo de nossa cultura. Lina projeta a casa com esta meta, com grandes espaços de convívio para os encontros, uma cozinha industrial, que não era comum, e quartos pequenos.

A Casa acabou tornando-se somente residência dos Bardi, servindo para eventos e encontros esporádicos entre amigos e intelectuais<sup>53</sup>. Uma curiosidade é relatada pelas responsáveis pela catalogação do arquivo de Lina. Elas frequentemente encontram receitas dentro dos livros e entre os desenhos. Indício de que ela poderia ter sido uma boa cozinheira.

Lina projetou, para esta casa, uma série de móveis que, aparentemente, não foram reproduzidos.

São móveis criados em um período muito próximo aos móveis desenvolvidos pelo Studio Palma. O Palma data de 1948 e a Casa de 1951. Mesmo com esta proximidade, notam-se diferenças entre as mobílias. Em toda a produção do Studio Palma, o uso da madeira é muito frequente, enquanto a maioria da mobília da Casa de Vidro foi

---

<sup>53</sup> No Instituto Lina Bo e P M Bardi encontram-se diversas fotos de almoços e jantares na Casa e muitos textos e artigos relatam estes encontros

projetada com estrutura em tubo ou barra de ferro azul, com exceção da poltrona Bola, das maçanetas e da mesa de jantar feitas em ferro, mas de uma forma diversa.

A residência dos Bardi é uma elegante casa horizontal elevada do solo, delineada pela laje e pelo piso, com enormes janelas que percorrem a frente e as laterais da casa como um pano de vidro que a protege e a integra com o jardim. É elevada por esbeltos pilotis pintados de um cinza azulado que se confundem com as árvores, mostrando somente um paralelepípedo que flutua entre as copas. Esta arquitetura é, dentre suas obras, a que mais se assemelha as construções modernistas pelo uso dos vidros, dos pilotis e das lajes definindo uma geometria limpa de adornos. Um paralelo entre a Casa de vidro e os projetos residenciais do arquiteto americano Mies Van der Rohe é quase inevitável, especialmente se considerada a casa Farnsworth em Illinois (1945-1950)<sup>54</sup>. De fato ambas construções são geometrias quase perfeitas e limpas, as áreas de convívio comum são delimitadas por panos de vidro, enquanto as íntimas são protegidas por paredes de alvenaria no interior da casca transparente. Nas demais residências de Lina ela substitui o vidro que no início tanto defendeu, por paredes cuidadosamente trabalhadas com pedras, cacos de azulejos e plantas, como na casa paulista Valéria Cirrell e a casa do Chame-chame em Salvador, que foi demolida em 1984.<sup>55</sup> Somente os dois fornos de pizza e a churrasqueira, construídos manualmente por caboclos, podem ser vistos como uma pequena amostra da arquiteta em direção aos projetos futuros que deixam transparecer a força do trabalho feito à mão.<sup>56</sup>

Entra-se na Casa de Vidro por uma escada de ferro localizada em baixo da grande laje inferior que leva à sala principal. Este ambiente é repleto de esculturas, santos, objetos do artesanato brasileiro, móveis antigos e mais recentes, que povoam todo o seu espaço chamando o olhar a observar cada detalhe com uma intensa curiosidade. Em uma reportagem do *Corriere Della Sera* de 1986 este espaço é apropriadamente descrito: "O interior da casa é repleto de obras de arte de épocas e estilos diferentes colocados em uma maravilhosa confusão, é quente, caótico e emana amor pela beleza".<sup>57</sup>

Em um primeiro momento, ao entrar na sala, saltam aos olhos uma bela e antiga escrivaninha marchetada e uma grande estátua em mármore branco de Diana a caçadora, que foi comprada por Pietro

---

<sup>54</sup> BLASER, Werner. Mies Van Der Rohe, p 102

<sup>55</sup> Data escrita em *Sutis Substância da Arquitetura*, de Olivia de Oliveira, p 81

<sup>56</sup> Na Habitat 10, página 40, um texto explica que os fornos foram solicitados por Lina.

<sup>57</sup> Nicoló, Tino e Proietti Gianni. *Un' Adorabile Eccentricità*. Il Corriere della Sera. 1 Setembro 1986

Maria Bardi em um castelo na Inglaterra. Apurando o olhar entram em foco duas belas e grandes mesas de centro de estrutura de ferro azul e tampo em pedra produzidos por Enrico Galassi e separadas pela própria escrivaninha. Galassi era amigo de Pietro e tinha um estúdio em Roma onde colaborava com diversos artistas executando suas obras sob encomenda.<sup>58</sup> Uma delas tem a sua volta quatro poltronas mais baixas que as medidas utilizadas na época. Feitas com sua estrutura azul a mostra, onde se apoiam os seus estofados utilizando-se de quatro tiras de tecidos verticais no encosto e assento. A outra é completada com quatro poltronas Bola de estrutura de ferro preta, encosto e assento feitos em uma peça única de couro e duas bolas douradas no local dos braços que servem de apoio para quem se levanta. Estas bolas, pela dimensão e cor, são a primeira parte da cadeira que é notada e, a partir delas, percorre-se o resto da peça. É interessante frisar, que em nenhum outro momento Lina utiliza o dourado em suas peças.

Ao lado da sala, no escritório de Pietro Maria Bardi, cujo espaço é definido por duas grandes estantes da Securit azuis cheias de livros de arte e arquitetura, uma elegante luminária feita a partir de um galho sai por detrás de sua mesa. Com uma base em concreto e o refletor colocado na outra extremidade, esta peça merece uma atenção especial pois foge à linguagem do resto da produção de Lina, aproximando-se somente a cadeira de Beira de Estrada, que será apresentada mais adiante, pelo fato de utilizar o galho da forma como ele cai da árvore. Esta possibilidade não é surpreendente, em se tratando de Lina, que buscou constantemente inspiração na natureza e, tendo habitado no parque em que se encontra a casa hoje. Pode-se imaginar que o belíssimo objeto tenha sido criado de forma empírica, sem desenhos ou textos.

Atrás do escritório de P. M. Bardi uma porta leva à parte íntima da residência e o primeiro ambiente a direita é o quarto de Lina. De dimensões e decoração bastante espartanos, tem somente a cama e os móveis de cabeceira. Ambas de uma simplicidade estrutural, criados especialmente para ela. A cabeceira de tubo azul igual aos da sala com capa de tecido mostrando, em seus cantos superiores, a estrutura, enquanto o pequeno móvel lateral tem um curioso e nada convencional sistema de apoio que reforça a utilização da geometria por Lina. A postura da arquiteta em relação à falta de conforto dos quartos pode ser entendida pelas palavras de Olivia de Oliveira em seu livro *Sutis Substâncias da Arquitetura*, aonde relata que Lina costumava dizer que os quartos são funcionais e servem apenas para dormir.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Referência de Galassi encontrada no site da Escola de Artes de Roma.

[www.scuolaromana.it/artisti/leoncill.htm](http://www.scuolaromana.it/artisti/leoncill.htm)

<sup>59</sup> *Sutis Substâncias da Arquitetura*, de Olivia de Oliveira, no capítulo sobre a Casa de Vidro, p 67

Outro objeto na casa projetado por ela, mas levemente diferente dos demais, é a mesa de jantar cuja estrutura do pé é de ferro azul não tubular e cabos de aço, criando um sistema mais complexo do que ela normalmente fazia para apoiar um grande tampo redondo em mármore.

Todos estes projetos, até hoje, não foram apresentados ao público. Ficaram dentro do Instituto Lina Bo e P M Bardi para o deleite dos visitantes, o que é bastante limitado para uma coleção de móveis inovadores para os parâmetros brasileiros. A poltrona Bola assemelha-se à poltrona estilo rede do Palma, enquanto todos os móveis tubulares azuis aproximam-se das poltronas de Le Corbusier e Charlotte Perriard ou de Marcel Breuer, dado o uso do metal como estrutura portante aplicado de forma simples, resolvendo o móvel de forma funcional e elegante.



Os tampos das duas mesas de centro executados pelo artista Enrico Galassi. O da esquerda, com trabalhos em mármore, com uma pequena miniatura do Polochon, personagem criado por Lina para a peça Ubu Rei. A mesa da direita é um mosaico de pastilhas de vidro.  
Fotos: r cosulich



Luminária feita com um grande galho, provavelmente encontrado no jardim da casa, com base em cimento e um simples suporte para a lâmpada. Se encontra no escritório de P. M. Bardi.



Poltrona bola projetada para a residência, diferente da linha de móveis Palma pelo uso do ferro e do couro. Particularmente instigante são a cor dourada das bolas que servem para se apoiar ao levantar.



Conjunto de mesa de centro e poltronas em estrutura de ferro tubular azul. As poltronas são mais baixas que o padrão da época e construídas com um sistema simples e elegante de estruturação. São dois tubos vergados com dois pontos de solda. Mesmo sistema da poltrona bola.

O uso das tiras de apoio era bastante comum no Studio Palma, mas sem o uso do estofado.





Quarto de Lina com cama e móvel de cabeceira projetados por ela, utilizando a mesma linguagem do mobiliário da sala em tubo azul. O pé da mesa tem o mesmo sistema de apoio de uma das mesas de canto do Studio Palma.



Mesa de jantar com estrutura em ferro azul não tubular sistema de travamento com cabos de aço. Conjunto muito mais complexo de todos os outros móveis de Lina.



Maçaneta das portas da Casa de Vidro projetadas por Lina e executadas especialmente para a residência

Fotos: Roberta Cosulich

## POLTRONA BARDI'S BOWL

Esta poltrona merece uma atenção especial porque não se encaixa diretamente na produção do Studio Palma e nem à mobília da casa; ela se encaixa diretamente à Casa. É uma peça única. A semelhança entre ela e a própria casa de vidro é nítida. A poltrona, projetada com o ousado formato de uma semi-esfera, utiliza como acabamento o couro da forma tradicional. Sua leve estrutura em ferro composta por um anel e quatro pés apresenta uma geometria extremamente limpa. A semelhança com as poltronas dos grandes modernistas europeus como Mies Van Der Rohe e Le Corbusier está no uso combinado do couro com o metal, mas não na forma. A poltrona Barcelona de Mies tem uma estrutura visualmente mais pesada, feita com barras chatas de metal, e é o "tema" principal de sua obra. A poltrona LC de Le Corbusier é um cubo pesado composto por blocos de couro encaixados em um estrutura. A poltrona de Lina, em contra partida, tem estrutura leve e quase imperceptível, para elevar do chão a sua meia casca de noz. A patente do projeto foi requerida por Lina por não ter conhecido similar na longa história da cadeira, segundo ela.<sup>60</sup>

Comparando-a com a Casa de Vidro, ambas são geometrias puras. Uma é um prisma e outra uma semi esfera e ambas utilizam leves estruturas de ferro que as fazem flutuar no ar. A Poltrona Bardi inova na forma de sentar. Não define frente nem costas, posição deitada ou ereta. É a poltrona de uso mais livre apresentando as linhas mais duras; detém uma carga modernista muito forte.

O arquiteto e jornalista Fernando Serapião escreveu um artigo em 2004 sobre mulheres e cadeiras, dando ênfase a Charlotte Perriand e a chaise que desenhou com Le Corbusier, comparando-a a outras arquitetas e também à Lina com a Bardi's Bowl. Ele não questiona o projeto das poltronas, mas a atitude com o tratamento de suas imagens ao público. Para ele, ao falar de Charlotte e Lina, coloca que ambas são mulheres e criadoras de suas peças e que, nas fotos em que posar, para apresentá-las, não mostram os rostos, deixando-os na penumbra, expondo os pés e tornozelos, em situação muito confortável e ousada, explorando na medida certa a sensualidade. No caso da Bardi's Bowl uma segunda foto foi feita para as revistas com a atriz Odete Lara sentada de forma tradicional, onde se vê o seu rosto, fazendo-a encarar, desta forma, o papel da dona de casa.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Texto escrito na revista Habitat 11, p 36

<sup>61</sup> SERAPIÃO, Fernando. Mulheres, cadeiras e almofadas bordadas. Revista Projeto 297. Nov 2004



A leve estrutura da Bardis separada de sua "noz"



Lina em sua poltrona sem mostrar o rosto, mas os tornozelos, de forma ousada e sensual, para a década de 1950.



Poltrona Bardis Bowl, uma das mais representativas e divulgadas peças de Lina.

Foto: Roberta Cosulich



Desenho de Lina para versões da Bardis Bowl

Imagens e o desenho são do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

## 2.4 ADORNOS DE LINA BO BARDI

Em Novembro de 1986, Lina escreveu uma carta a um Senhor P., provavelmente um jornalista da *Folha de São Paulo*, conforme escrito em seu canto superior direito. No começo desta carta, ela coloca que o texto não é para uma reportagem. São curiosidades que poderiam dar, no máximo, uma nota.

O texto é escrito em nove páginas em papel de carta, com muitos rabiscos, erros, inclusões de palavras, e demais imprecisões. Nota-se na caligrafia e no caós geral do documento uma pressa em escrever. Uma falta de paciência para os detalhes. Como em seus croquis das últimas décadas, onde se lê perfeitamente o projeto, mas misturam lápis, nanquim, aquarelas e correções. Sem cuidado algum com o acabamento. Ela desenha apenas o necessário para o entendimento do objeto. Os acabamentos vêm, provavelmente, com o decorrer da obra.

Quanto ao conteúdo, é necessário notar a história das pedras em sua vida. Somente assim se pode interpretar melhor os adornos por ela projetados e o seu comportamento, desde a infância, diante de coisas que a interessavam. Era guiada pela curiosidade.

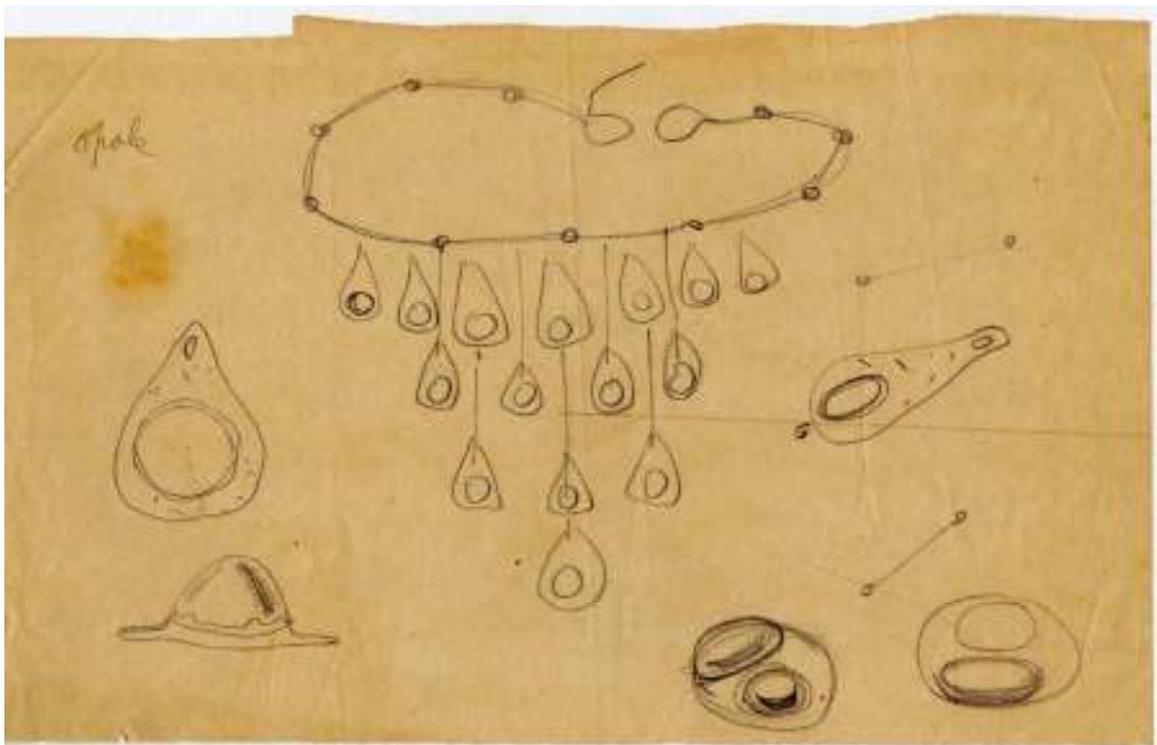
Igualmente importante é a sua crítica às jóias produzidas no Brasil naquele período e a sua forte vontade de mostrar que pedras semi-preciosas são injustamente chamadas assim, pois são belas, muito belas. Para ela colares não eram acessórios; sua coerência está no fato de que ela sabe que, antropologicamente, os ornamentos para o corpo existem desde os tempos paleolíticos, desde os cocares, até as pulseiras de Christian Dior.

As Jóias de Lina, em sua grande maioria, apresentam estruturas e propostas inovadoras, superando os projetos e conceitos da joalheria clássica.

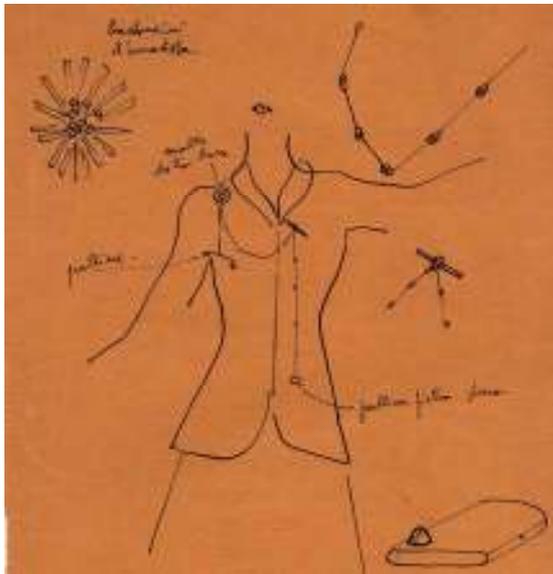
Ao analisar os desenhos, podemos interpretar sinais e símbolos da natureza como a irregularidade das pedras nos anéis, as folhas das plantas ou as penas dos pássaros em um colar, entre outros exemplos.

Uma outra interpretação dos objetos é dada com o olhar geométrico de Lina, característica constante no seu processo criativo, como pode ser notado nos dois colares que serão apresentados em foto. O de água marinha é especular e mostra uma densidade crescente no uso das pedras por tamanho e disposição dentro da peça e o de quartzo rosa utiliza triângulos isosceles irregularmente coligados.

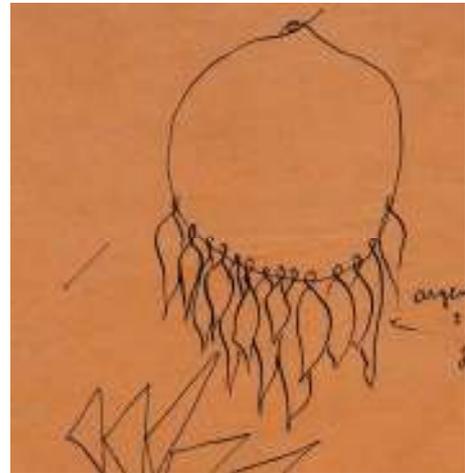
Comum em muitas peças é o uso de estrutura maleável dando a possibilidade de se movimentar juntamente com o corpo. Esta característica não era utilizada na década de 50 pelos joalheiros e é frequentemente vista nos dias de hoje, após 60 anos de experimentações.



Croqui de colar e anéis feito por Lina em traço rápido e com poucos detalhes. Características típicas da aquiteta. O colar ao meio é articulado, o que lhe daría movimento. Bastante inovador para a produção local da época.



O conceito apresentado neste desenho mostra um casaco com um adorno que começa por um broche dividindo-se em dois caminhos. Um em direção ao bolso e outro ao ombro. O desenho no canto superior esquerdo, que mais se parece com um ouriço, é um anel.



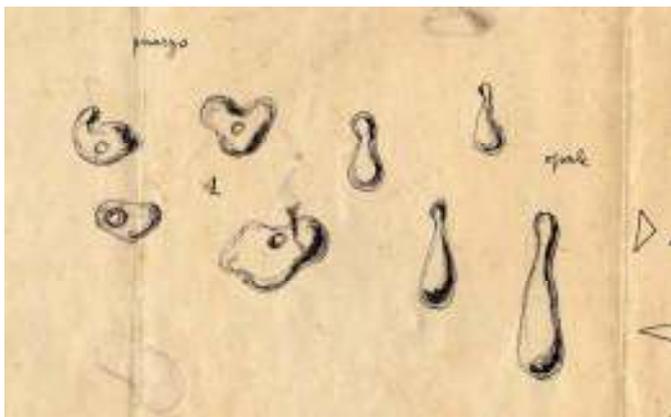
Outro colar desenhado em traço rápido. Esta peça remete a importância da natureza na produção de Lina. Assemelha-se a um cocar, ou a fogo.



Mais um colar que é apresentado adornando o colo de um rosto muito expressivo. É um dos poucos rostos desenhados por Lina.



Pequenos estudos para colares e, à direita do desenho, um croqui que é quase o desenho da luminária de chão da Casa de Vidro.



Estudos para anéis e brincos.



Um dos poucos desenhos de jóias que apresentam um cuidado maior na representação. Curiosamente é o projeto mais clássico dentre todos.

Desenhos do acervo do Instituto Lina Bo e P M Bardi



A esquerda, em cima e em baixo, o belíssimo colar de água marinha que traz em sua estrutura uma proposta de sistema construtivo extremamente simples e inovador e muito utilizada hoje, das estruturas moles que se mexem conforme o colo de quem as veste. Pela dimensão é quase uma arquitetura para o corpo.

Acima, o colar de quartzo rosa que apresenta um certo desconstrutivismo em sua composição, não mantendo a centralidade e especularidade do outro e da maioria dos colares.

Fotos do acervo do Instituto Lina Bo e P M Bardi

## Documento:

### *CARTA DE LINA PARA P. DE 29/11/1986 SOBRE JÓIAS*

Transcrito de uma carta de Lina Bo Bardi respeitando seus italianismos e sua pontuação

### *PEDRAS CONTRA BRILHANTES*

Desde criança eu juntava coisas: pedrinhas, 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: verde, rosas, pretas, marrons, brancas. Mamãe me deu de presente, foi o começo da minha coleção, junto ao pequeno estojo de pó de arroz feito com o aço azul dos canhões alemães depois da vitória da França na 1ª Guerra Mundial que Zia Esterina me deu. 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, e daquele instante o coral cor de rosa passou a fazer parte da minha vida.

Zia Esterina, irmã de meu pai morreu antes dos 30 anos de "mal-subito" (Tuberculose).

Meu amor pelas pedras continuava. Tinha 15 anos e meu novo amor era uma vitrine da Rua Condotti onde sempre estavam expostos pequenas jóias antigas. Pelo menos uma vez por semana saindo do Liceu artistico in 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 Sr. Rapi que me deixava manusear pedras e camafeus.

Meu grande amor era um pequeno camafeu azul, brilhando como a aurora, com uma cabecinha de cachorro, o Sr. Rapi me disse que era uma pequena jóia 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 as pedras "semi-preciosas". O ouro, pérolas e brilhantes não me interessam nada.

Menina-soquete escutava zio "Natalino" Alberto Simeoni (Jornalista, poeta hoje famoso pelas suas canções "Fontana" e "Casetta del Trastevere" e outras. Escutava zio "Natalino" falar de um homem "louco", diretor da Galeria de Roma, que se chamava P. M. Bardi.

Para nós absolutamente era a grande vanguarda.

Eu continuava olhando as "pedras" contra os "brilhantes": meu grande amor depois do Labrador era a malaquita. O verde e o azul eram minhas cores. Meu último amor foi a madrepérola.

Os anos se passaram, a 2ª Guerra Mundial, minha formatura como arquiteto, correria fulgurante, aos 25 anos dirigia a Domus. Apareceu de novo no horizonte P. M. Bardi.

Entrevista para a Domus e um lindo presente: um colar de camafeus de coral escuro e ouro que eu tinha admirado platonicamente em Firenze no "Ponte Vecchio", na vitrina da Settepassi, ourives do Rei da Italia.

Assim recomeçou meu amor pelas "pedras".

Os anos passaram.

Em 1947 convidados para vir ao Brasil P. M. Bardi, meu marido, deu-me de presente uma coleção de águas marinhas azul escuro e outras pedras brasileiras injustamente chamadas de "semi-preciosas".

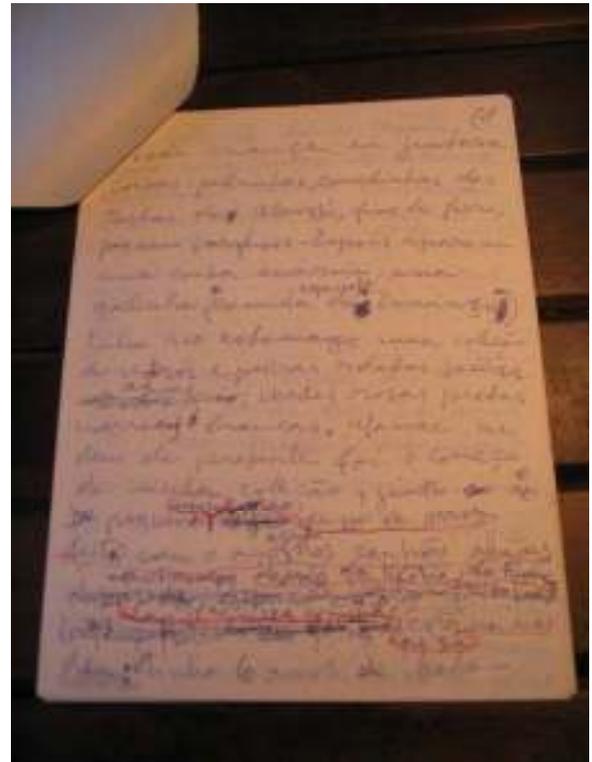
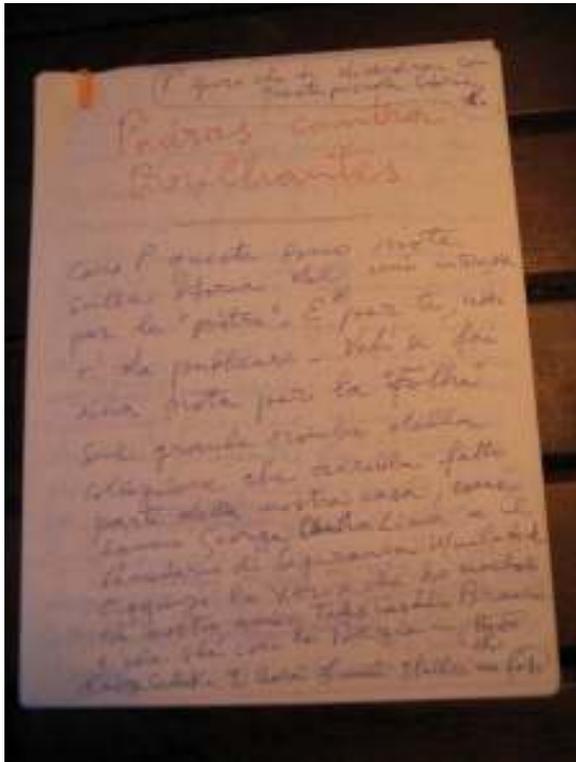
Com a potente ajuda de P. M. Bardi minha coleção aumentou, meu amor pelo Brasil alimentado pela acolhida fraternal dos grandes arquitetos brasileiro de Oscar, a Dr Lúcio, a Burle Marx e muitos outros acordou em modo potente meu amor pelas pedras. Um país com pedras maravilhosas como os cristais de quartzo que você pode apanhar com suas mãos no cerrado de Minas, nos chapadões no confim do estado de São Paulo onde, anos atrás, eu e o Luiz Sadoki do Masp encontramos pedras semi-preciosas perfeitamente lapidadas pela natureza servindo, sobre pixe, como "fundo" para asfaltar a estrada para lá de Itararé.

Bem tudo isso é uma história de um grande colar de águas marinhas que devia ser o caminho para o lançamento de um "desenho" de jóias no Brasil, de jóias injustamente chamadas de semi-preciosas. Uma reivindicação ética dos "ornamentos" de ouro baixo, bronze, diamantes como "carvões", pratas, crisólitas, quartzos e berilos coloridos, dos ornamentos que marcaram a história dos homens desde a mais antiga antiguidade e que podiam ter iniciado no Brasil um Industrial Design de jóias de "alta classe" fora dos brilhantões e do "ouro" das madames.

Bem o discurso podia continuar até as jóias populares do Brasil, as das feiras e dos "camelots" (deveria ser uma grande exposição no SESC Pompéia). Mas esta é outra história.

29/11/86

LBB



As primeiras duas páginas da carta de Lina. É interessante notar a sua impaciência em escrever. Uma letra irregular, rápida, com correções constantes, mesmo que isto prejudique a leitura posterior.

Acervo Instituto Lina Bo e P M Bardi

Em 1986, todas as jóias, inclusive as apresentadas nas fotos, foram roubadas da Casa de Vidro. Elas nunca mais foram encontradas. Lina falou sobre o ocorrido somente meses depois e muito foi divulgado, mas sem sucesso. Ficaram somente as caixas vazias que foram fotografadas todas juntas sobre uma folha de jornal.



Uma das reportagens sobre o roubo das jóias.  
Folha de São Paulo 10 de Abril 1989

Acervo Instituto Lina Bo e P M Bardi.