



Universidade de Brasília
Instituto de Artes Visuais

Fernanda Freitas Coura

A PRODUÇÃO DE LINA BO BARDI PARA O STUDIO DE ARTE PALMA

A tradução da alma brasileira no móvel moderno

Brasília

2020



Universidade de Brasília
Instituto de Artes Visuais

Fernanda Freitas Coura

A PRODUÇÃO DE LINA BO BARDI PARA O STUDIO DE ARTE PALMA

A tradução da alma brasileira no móvel moderno

Monografia apresentada ao Instituto de
Artes Visuais da UnB, para obtenção
do título de Bacharel em Teoria, Crítica
e História da Arte, sob a orientação do
Prof. Dr. Marcelo Mari.

Brasília

2020

Fernanda Freitas Coura

A PRODUÇÃO DE LINA BO BARDI PARA O STUDIO DE ARTE PALMA

A tradução da alma brasileira no móvel moderno

Monografia apresentada ao Instituto de
Artes Visuais da UnB, para obtenção
do título de Bacharel em Teoria, Crítica
e História da Arte, sob a orientação do
Prof. Dr. Marcelo Mari.

Brasília (DF), 01 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Mari – Orientador

Prof^a. Dr^a. Adriana Mattos Glen Macedo

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Couto da Silva

Para meu pai Fernando (*in
memoriam*), que mesmo não tendo
vivido para testemunhar o final desta
minha jornada, estaria orgulhoso com
mais esta vitória.

Agradecimentos

Meus principais agradecimentos se destinam não a uma pessoa, mas a uma instituição. À Universidade de Brasília (UnB), minha eterna gratidão pelas oportunidades que me permitiu ter e por todo o conhecimento adquirido ao longo do tempo em que passei aqui. Aos dezessete anos, quando ingressei pela primeira vez como aluna na UnB, eu não fazia ideia de como esta universidade contribuiria tanto para a minha vida. Três décadas depois, ao completar meu terceiro curso de qualidade nesta instituição, eu só poderia iniciar este texto registrando minha gratidão a uma universidade onde passei várias fases da minha vida e que contribuiu para eu me tornar quem eu sou hoje, um sentimento compartilhado, da mesma forma, com pessoas que já tiveram a oportunidade de estudar nesta universidade.

Eleger a UnB como objeto principal dos meus agradecimentos é também, meu modo de externar meu apoio a uma instituição pública de ensino superior que, assim como outras, neste momento, tem sido objeto de descaso por parte dos que deveriam estimular a pesquisa, focando no desenvolvimento da ciência e da tecnologia. Embora este trabalho que se segue seja uma monografia de final de curso de graduação, considero-o uma demonstração, humilde, de se afirmar que, sim, aqui se produz conhecimento.

Seguindo com este texto, quero agradecer a minha família e aos meus amigos, que sempre me apoiaram na minha jornada. Agradeço, da mesma forma, aos amigos que fiz aqui (Brothers do Tcha) pelo suporte, pelas boas risadas, por compartilhar o conhecimento e por terem deixado tudo mais leve quando precisei de apoio. Agradeço, ainda, aos meus jovens colegas, que me lembraram de que, na vida, é preciso sonhar. Agradeço, da mesma forma, ao pessoal da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP), pela solicitude em me fornecer parte da bibliografia necessária a este trabalho.

Devo, ademais, agradecimentos a todos os professores que se esforçam por fazer de Teoria, Crítica e História da Arte um curso de qualidade. Meus agradecimentos especiais à professora Adriana Clen, pelos comentários, pelo retorno sobre meus trabalhos e por me obrigar a pensar. Meu muito obrigada também aos professores Biagio D'Angelo, Maria do Carmo Couto e Vera Pugliese, com quem tive mais afinidade nas matérias que cursei. Claro que,

entre esses mestres, devo agradecimentos sinceros ao meu orientador, professor Marcelo Mari, por ele ter me mostrado, desde o primeiro semestre, que dentro do curso era possível estudar Arquitetura e Design, há tempos temas de meu interesse. Obrigada, professor Marcelo Mari, pela paciência, pela indicação de tantas leituras interessantes e por ter me ajudado a tornar este trabalho possível.

“(...) vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia”

- Paulo Leminski -

Resumo

Este trabalho trata do design de mobiliário desenvolvido por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma e de como a arquiteta conseguiu imprimir uma alma brasileira aos desenhos de seus móveis, mesmo recém-chegada ao país. Para entender a razão do interesse de Lina no resgate cultural, partimos de sua formação na Itália, de onde ela trouxe muitas das ideias que pôs em prática no Brasil. Os conhecimentos adquiridos nas atividades e nas alianças firmadas com outros profissionais no país natal, no Brasil se combinaram às oportunidades oferecidas pelo processo de urbanização e pelo desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, àquela altura detentora de fama mundial. O Studio afigurava-se um dos braços de um plano maior do casal Lina e Pietro Bardi para o Brasil, visando a educação para a arte e a mudança do gosto do público brasileiro. A proposta, porém, atingiu apenas uma parcela pequena de consumidores. Grande parte do público local ainda era conservadora. Lina, além disso, enfrentou dificuldades devido à falta de mão-de-obra especializada para a fabricação dos móveis e questões de proteção de propriedade intelectual.

Abstract

This work is about Lina Bo Bardi's furniture design for Studio de Arte Palma and how the architect managed to bare the Brazilian soul through her design, despite being a newcomer. The starting point to understand the reason behind Lina's interest in rescuing cultural heritage, was her life in Italy, from where she brought ideas that would be put into practice in Brazil. The knowledge gained in her activities and alliances with other professionals in her birth country, in Brazil were combined to opportunities offered by urbanization and by the development of the Brazilian modern architecture, which had reached international fame at that point. The Studio was one of the plans of a major project of the Bardi couple for Brazil, that included the education for art and the change of taste of the Brazilian public. However, the idea was accepted just by a small part of Brazilians. Great part of the locals was still conservative. Furthermore, Lina had to deal with difficulties to find qualified workforce to the work in the Studio and with problems involving the protection of intellectual property.

Lista de Ilustrações

- Figura 01. Cadeira do auditório do MASP
- Figura 02. Móveis de Joaquim Tenreiro na *HABITAT*
- Figura 03. Anúncio dos Móveis Teperman
- Figura 04. Matéria sobre os móveis do Studio Palma na *HABITAT*
- Figura 05. Destaque de navio gaiola – inspiração para poltrona três pés
- Figura 06. Versão da poltrona três pés com estrutura de ferro
- Figura 07. Cadeira tripolina
- Figura 08. Cadeira torneada
- Figura 09. Poltrona em pau marfim
- Figura 10. Cadeira com assento em taboa
- Figura 11. Cadeira com pés em “V” invertido
- Figura 12. Cadeira em madeira compensada
- Figura 13. Cadeira dobrável
- Figura 14. Cadeira de balanço
- Figura 15. Poltrona P9
- Figura 16. Poltrona em compensado e couro
- Figura 17. Cadeira P4
- Figura 18. Cadeira C12
- Figura 19. Cadeira Giancarlo Palanti
- Figura 20. Cadeira assento e encosto em cordas
- Figura 21. Estante de livros Giancarlo Palanti
- Figura 22. Vista da exposição dos móveis do Studio Palma (2019)

SUMÁRIO

Introdução	xi
1. Formação e trajetória na Itália – As origens do pensamento de Lina Bo	14
1. 1. O contexto da guerra	16
1.2. Da formação clássica ao contato com a vanguarda	17
1.3. No contexto da guerra, uma oportunidade para se pensar a Arquitetura	20
1.4. A preocupação com o social e a tradição para a arquitetura	24
1.5. Novos ares, antigas ideias	28
2. Um país em transformação – O contexto que facilitou a execução do projeto do Studio de Arte Palma e a discussão sobre a relevância do design	30
2.1. O contexto brasileiro em época de oportunidades	32
2.2. O projeto do casal Bardi além do MASP: o Studio de Arte Palma e o despertar do olhar brasileiro para o design	38
2.3. Mais discussões sobre design	41
3. O Studio de Arte Palma – A percepção da alma brasileira no trabalho de Lina Bo Bardi	43
3.1. O local traduzido no design de Lina Bo Bardi ilustra as páginas da <i>HABITAT</i>	45
3.2. Móveis modernos para a produção em série	60
3.3. O móvel moderno vira arte, mas não a popular	64
4. Conclusão	66
Referências Bibliográficas	68

“As afinidades das formas velhas como velho modo de vida estão perdidas. Como devem ser os interiores e a mobília da casa, para que a adesão entre forma nova e nova vida se manifeste e seja coerente?

(Lina Bo Bardi, *Domus*, 1944)

A ideia inicial deste trabalho foi a de estudar os móveis desenhados por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma, inaugurado por ela em sociedade com Giancarlo Palanti, no final da década de 1940. O motivo da escolha do tema se refere ao fato de Lina, uma imigrante então recém-chegada ao Brasil, haver conseguido imprimir aos seus desenhos de mobiliário uma alma brasileira que nenhum dos seus colegas designers contemporâneos, também imigrantes, conseguiu traduzir. Ao longo da pesquisa, percebeu-se que o processo percorrido por Lina para encontrar elementos da cultura local e adaptá-los ao desenho dos móveis envolveu mais elementos do que se pensava de início.

Ao realizar um resgate cultural da simplicidade que, de tão corriqueira, já não percebíamos a beleza, Lina combinou os símbolos de brasilidade às formas e concepções do morar propostas então pela arquitetura moderna brasileira, criando móveis que se adaptavam à nova casa. Assim, a arquiteta trouxe para a casa brasileira tecidos, materiais naturais nativos e uma simplicidade no fazer do móvel que haviam sido perdidos em períodos anteriores, quando as referências para a casa brasileira se encontravam baseadas em ideias provenientes do exterior, que nada tinham a ver com o clima e a cultura locais.

Este trabalho, dessa forma, versa sobre o caminho percorrido por Lina para chegar ao desenho de móveis para o Studio Palma, sobre os fatores, o ambiente, os pensamentos que a influenciaram no desenho do mobiliário para essa empresa. A principal pergunta que se pretende responder é por que razão uma arquiteta italiana praticamente recém-chegada ao Brasil foi capaz de, em tão pouco tempo, mostrar tamanha sensibilidade à cultura local e refletir isso em seu trabalho no Studio. Afinal, entre a chegada de Lina ao Brasil, em 1946, e a inauguração do Studio Palma, em 1948, passaram-se apenas dois anos. Esse período seria muito curto para a arquiteta observar, apreender, refletir e aplicar todas as ideias desenvolvidas à frente do Studio, ao lado do sócio

Giancarlo Palanti. Embora a contribuição de Palanti seja mencionada neste trabalho, o foco são as atividades desenvolvidas por Lina.

Qual é a origem dessa busca de Lina pelo simples, pelo vernáculo? A que essa procura está ligada? Qual foi a bagagem que diferenciou Lina de outros designers pioneiros no Brasil? A grande maioria dos primeiros designers era também formada por estrangeiros imigrantes, que adotaram o país a partir do período entre as duas guerras mundiais. Diferente da arquiteta, contudo, esses designers não escondiam a influência do Art Deco e dos ensinamentos da Bauhaus em seus desenhos. Além disso, em que medida o contexto da época teria tido alguma contribuição para os projetos de Lina na área de mobiliário? Por que Lina se diferenciou tanto de seus pares a ponto de ser considerada por outros expoentes do design nacional, como o arquiteto Sérgio Rodrigues, como a única designer estrangeira que “vestiu” a camisa brasileira? Para Rodrigues, tudo o que Lina projetou poderia ser chamado de mobiliário brasileiro.

Para responder a essas questões e traçar o caminho de Lina até seu trabalho com os móveis do Studio Palma, dividimos o trabalho em três capítulos:

O primeiro capítulo trata da formação de Lina e seus primeiros anos como profissional na Itália. Nesse período, os debates acerca da Arquitetura, as discussões acerca da herança cultural e histórica; a simplicidade em oposição à grandiosidade; a busca por uma identidade nacional e o pensamento sobre a reconstrução do país após a Segunda Guerra Mundial exerceram papel fundamental para o desenvolvimento das ideias que seriam expressas nas atividades exercidas pela arquiteta, já no Brasil. Nas parcerias que a arquiteta teve no período e nas discussões em que esteve envolvida, já se pode perceber o embrião das ideias que a levariam a fundar o Studio de Arte Palma no Brasil. Seria apenas uma questão de tempo para ela colocar o pensamento em prática.

O segundo capítulo ressalta como o contexto do país facilitou os planos do casal Bardi, a forma como Lina se envolveu com o desenho de mobiliário no Brasil e a discussão acerca da profissionalização do design, provocada pelo

Studio de Arte Palma, pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e pela revista *Habitat*. As mudanças por que passava o cenário brasileiro entre fins da década de 1940 e início dos anos 1950, a urbanização brasileira, a elevação de São Paulo ao *status* de metrópole, o ingresso do Brasil na sociedade de massa e o estímulo à arquitetura moderna brasileira à época foram alguns dos fatores que levaram, primeiro, à formação de um público urbano sedento por novidades e atento também aos movimentos culturais do período. A verticalização das cidades ofereceu à arquitetura moderna brasileira a oportunidade de propagar um novo tipo de moradia, que necessitava de móveis mais adequados aos espaços mais exíguos dos apartamentos.

O terceiro capítulo, por último, apresenta os móveis finalizados, de autoria de Lina Bo Bardi para o Studio Palma, com suas especificidades. Ademais, no capítulo se encontram as razões para o Studio ter chegado a seu final em período tão breve e também revela a tentativa de seriação do móvel moderno, presente na experiência. O trabalho se encerra ao frisar o lugar que o móvel desenhado por Lina Bo Bardi para essa tentativa de fabricação de mobiliário de design no Brasil passou a ocupar nos anos que se seguiram.



“ A arquitetura moderna trouxe à precisa relação de TÉCNICA, ESTÉTICA E FUNÇÃO aquele complexo organismo que é a casa, e estabeleceu uma estreita ligação entre esta e a terra, a vida, o trabalho do homem.”
- Lina Bo Bardi -

1. Formação e trajetória na Itália – As origens do pensamento de Lina Bo

A trajetória profissional de Lina Bo Bardi foi marcada por alguns dos principais acontecimentos do século XX. Batizada de Achillina Bo, nascida em Roma, em 1914, ano de início de um conflito mundial que decretou o fim dos grandes impérios e levou muitos países a enfrentar crises sociais e econômicas, Lina teve, em seus primeiros anos no país natal, influências que levaria pela vida e que a ajudaram a desenvolver e a concretizar seu trabalho futuro. A arquiteta cresceu em um cenário de incertezas, em uma Itália que tentava encontrar maneiras de se reerguer e que acabou por mergulhar em uma ditadura fascista, em meados da década de 1930. A cultura italiana da época não favorecia jovens como Lina, visto que, às mulheres, em especial as provenientes de famílias pouco abastadas, eram reservados papéis de submissão social. O fascismo reforçava esse estereótipo, opondo a figura da mulher-mãe, doméstica e produtiva, à da mulher-urbana, considerada decadente. No campo da Arquitetura, reinava a

divisão por classes e por sexo. As mulheres se encontravam em desvantagem na profissão.

Apesar do apoio do pai, empreiteiro e pintor amador que a ajudou a formar suas primeiras noções sobre artes, Lina desafiava a mãe, convencida de que as duas filhas deveriam seguir o caminho convencional reservado às mulheres daquele tempo. A jovem não era uma estudante brilhante, mas já revelava o talento que mais tarde seria reconhecido internacionalmente. Ainda na escola, a futura arquiteta questionava a transformação da cidade em que morava e também a razão de Roma estar em ruínas, apesar de sua beleza.¹ Graduada em Arquitetura, Lina teve intensa atividade na área ainda na Itália, em especial no que tange ao mercado de publicações especializadas.

Os primeiros anos de profissão se desenrolaram no contexto de um país devastado pela Segunda Guerra Mundial. Esse período foi fundamental para o seu amadurecimento como arquiteta, devido às parcerias firmadas por ela com alguns expoentes da área na Itália e também por causa da troca de experiências realizada com arquitetos com visões diferentes. A época seria fértil para Lina pensar e amadurecer algumas ideias que desenvolveria nas futuras atividades no Brasil. Além de acumular experiência editorial, o que seria fundamental para sua atuação na revista *HABITAT*, criada por ela e por Pietro Maria Bardi em terras brasileiras, Lina já demonstrava interesse também pelas ideias de artesanato, com que teve contato como estudante do Liceu Artístico de Roma e que depois expressaria em seus trabalhos realizados no Brasil. A combinação da simplicidade dos elementos regionais com os traços de arquitetura moderna em seus desenhos de móveis do Studio de Arte Palma tiveram origem naquela época.

A arquiteta chegou ao país em 1946, acompanhando o marido, Pietro Maria Bardi. Deixaram para trás uma Europa que procurava se recuperar da devastação provocada pela guerra e encontraram um país em início de industrialização e de urbanização, movimento que oferecia oportunidades para a arquiteta aplicar as ideias que trazia de sua experiência européia. No Brasil, Lina desenvolveu carreira

¹ Nas palavras da própria Lina, citada por Zeuler Lima (LIMA, 2013), “quando criança, eu tinha medo de toda a beleza em Roma”. Mais tarde, ela se perguntava “Por que está tudo em ruínas? Deve haver uma explicação”.

própria, tornando-se uma das primeiras mulheres pioneiras na história do design moderno brasileiro.

1. 1. O contexto da guerra

O historiador Eric Hobsbawn escreveu que, de todos os fatos ocorridos na Era da Catástrofe, como chamou os anos de 1914 a 1991, o que mais chocaria os sobreviventes do século XIX, seria a decadência dos valores e das instituições da civilização liberal, cujo progresso era dado como certo. Esses valores aos quais Hobsbawn se referia eram a desconfiança da ditadura e do governo absoluto; o compromisso com um governo constitucional com ou sob governos e assembleias representativas eleitos, que garantissem o domínio da lei; e um conjunto aceito de direitos dos cidadãos e liberdades como a de reunião, a de expressão e a de publicação.

As instituições políticas do pós-Primeira Guerra Mundial sucumbiram à ascensão da direita radical, o que contribuiu para a decadência dos valores liberais. O movimento político que levou a direita ao poder e ameaçou o liberalismo constituiu uma resposta ao perigo da revolução social e do poder operário em geral, expressos pelo Leninismo e pela Revolução de Outubro russos.² O movimento se acentuou depois que Adolf Hitler tornou-se Chanceler da Alemanha, em 1933, e encontrou terreno fértil em países em crise econômica, como a Itália. No país, a implantação do fascismo ocorreu em um contexto de agravamento da crise sócio-econômica, que lá se arrastava desde o início do século XX.

A Itália ainda lidava com problemas sociais e políticos derivados da unificação de seu território e com a frustração por não haver recebido territórios após a Primeira Guerra Mundial. A industrialização e a modernização da economia aconteciam de forma lenta, ressaltando diferenças entre as regiões Sul, agrícola, e Norte, moderna. A migração do campo para as cidades fazia com que o

² HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 113-127

desemprego aumentasse nos centros urbanos. Enquanto os partidos de esquerda ganhavam mais adeptos, o Estado monárquico herdado do período da unificação (dinastia de Savóia), conservador e apoiado pelas elites industriais, pouco fazia para resolver os problemas sociais. A insatisfação levou vários movimentos políticos a se organizarem, entre eles o fascismo, fundado em 1919.³

Apoiado pela alta burguesia e liderado por Benito Mussolini, o Partido Nacional Fascista exaltava ações de combate aos focos de articulação comunista e socialista e teve a chance de impor seu projeto político autoritário e centralizador ao conseguir com que o rei Vítor Emanuel III chamasse Mussolini para compor o governo. Os fascistas ganharam maioria no Parlamento em 1924, publicaram a Carta de Lavoro, explicitando os ideais fascistas, e, em 1926, um atentado a Mussolini forneceu o argumento necessário para o fortalecimento do Estado fascista, como desejavam.⁴ Com apoio do rei, o governo fascista levou a Itália a entrar na Segunda Guerra Mundial em 1940, ao lado do Japão e da Alemanha, formando aliança conhecida como as potências do Eixo, em contraposição aos Aliados (Inglaterra, Estados Unidos e União Soviética).⁵

1.2. Da formação clássica ao contato com a vanguarda

Lina teve seu primeiro contato com a Arquitetura no Liceu Artístico de Roma, escola em que foi admitida em 1930 e que visava a formação de professores no campo de Artes Visuais. À época, arquitetos e críticos italianos mergulhavam em um debate caloroso sobre as ideias funcionalistas, a produção industrial e as tradições populares e clássicas. Ao passo que alguns valorizavam a arquitetura vernacular e rural da Itália, outros procuravam trabalhar a arquitetura à luz do fascismo. Desde seu início, o governo fascista buscou utilizar a arquitetura

³ TURCI, Érica. **Fascismo Italiano - contexto histórico: a crise italiana e o fascio de combate**. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/fascismo-italiano---contexto-historico-a-crise-italiana-e-o-fascio-de-combate.htm>> Acesso em 23 ago 2017.

⁴ SOUSA, Rainer. **Fascismo na Itália**. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/historiag/fascismo.htm>> Acesso em 23 ago 2017.

⁵ TURCI, Érica. **Fascismo Italiano – Segunda Guerra Mundial: Declínio, República de Salò e Derrota**. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/fascismo-italiano---segunda-guerra-mundial-declinio-republica-de-salo-e-derrota.htm>> Acesso em 23 ago 2017

como forma de representação, mantendo controle rigoroso sobre comissões de obras erguidas pelo país. A questão da arquitetura vernacular tornou-se mais relevante quando o regime de Mussolini iniciou a demanda por um tipo de arquitetura que expressaria a *italianità*, com formas grandiosas. Mussolini comandou a construção de diversos prédios públicos e até de cidades inteiras.

O debate com argumentos sobre a tradição, a herança cultural e histórica do país esteve em evidência nos trabalhos arquitetônicos italianos do período e se desenrolou com força nas páginas das publicações italianas especializadas. Ao passo em que urbanistas como Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, de tendência neoclássica, consideravam a recuperação do Mausoléu de Augustus, implementada pelo governo fascista parte de um plano para restaurar o esplendor monumental da capital italiana, arquitetos racionalistas, como Giuseppe Pagano, consideravam a arquitetura rural, por sua modéstia, criatividade e espontaneidade, o modelo ideal para uma era em que as inovações técnicas estavam apenas começando.⁶ Pagano tornou-se uma figura proeminente do Racionalismo, movimento surgido na Arquitetura no início do século XX, comprometido com as conquistas estéticas das vanguardas pictóricas, em especial com o Cubismo. Entre os elementos de linguagem visual usados pelos racionalistas, encontravam-se a predileção por formas geométricas simples e o emprego da cor e do detalhe construtivo, além do uso de novos materiais, como aço e concreto.

A discussão entre neoclássicos e racionalistas, embora interrompida pela crise que levou ao segundo conflito mundial, exerceu, no longo prazo, grande influência sobre a modernização da arquitetura italiana. As gerações mais velhas, como Giovannoni, defendiam os valores tradicionais, princípios acadêmicos e acreditavam que o funcionalismo não era adequado à realidade italiana. Outro grupo, incluindo Piacentini, se posicionava entre a tradição e a modernidade. O arquiteto acreditava na simplificação dos princípios clássicos e das formas para representar a monumentalidade dos novos prédios públicos, embora não adotasse de forma integral as ideias de colegas modernistas europeus como Walter Gropius

⁶ BADER, Vera Simone. From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture. In: **Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism** (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 89-94

e Le Corbusier. Para Piacentini, o classicismo simplificado envolveria de forma simultânea os valores do nacionalismo italiano e do tradicionalismo e imperialismo defendidos pelo governo fascista.⁷

Desde o início de seus estudos na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, em 1934, Lina foi exposta às discussões acerca de tradições rurais e vernaculares, da associação crescente entre o nacionalismo e a ordem clássica, e das referências cosmopolitas ao racionalismo abstrato e à lógica industrial. Tendo Giovannoni e Piacentini como professores em sua formação, Lina utilizou muito do método proposto por Giovannoni em seu trabalho posterior no Brasil, apesar de não apoiar totalmente as ideias tradicionais do mestre. A arquiteta mostrou-se interessada em dialogar com a história, apoiada nos ensinamentos de Giovannoni, que se posicionava contra a reconstrução de ruínas ao original e que defendia a necessidade de se interpretar o estado contemporâneo de trabalhos históricos com apoio de fragmentos arquitetônicos e de documentos de arquivo.

Apesar de não ter sido encontrada muita literatura relacionada a depoimentos pessoais de Lina sobre seus anos de formação no Liceu Artístico e na Universidade de Roma, é fato que, antes do contato com o Racionalismo, a arquiteta recebeu uma sólida formação clássica, que forjou grande parte de sua sensibilidade no design e que ela nunca abandonaria, aperfeiçoando essas noções ao longo dos anos. Segundo Zeuler Lima, não há provas de que a arquiteta tenha aderido às vanguardas da arquitetura nos seus anos de estudante. Ao contrário dos jovens arquitetos formados pelo Instituto Politécnico de Milão, Lina, que completou seus estudos em Roma, se encontrava imersa em um ideário historicista, menos industrializado. A preocupação com as tradições foi utilizada por ela em suas experiências profissionais durante a Segunda Grande Guerra e aprofundada em período posterior, já no Brasil.

A exposição de Lina ao Racionalismo e a ideias mais progressistas ocorreu apenas com sua transferência para Milão, após a formatura. Na Itália da época,

⁷ LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. **Lina Bo Bardi**. New Haven, Connecticut, EUA: Yale University Press, 2013. p.10-13.

Milão e Turim eram cidades que projetavam ideias vanguardistas originadas em referências internacionais na área de Arquitetura. As vantagens econômicas e industriais dessas cidades e sua distância em relação à capital, dominada pelo fascismo, facilitava a aproximação de uma cultura mais cosmopolita. A abertura abriu caminho para a criação do chamado MIAR (Movimento Italiano para a Arquitetura Racional), formado por arquitetos organizados em grupos regionais, interessados nas experiências da Bauhaus e do construtivismo russo. Com origem nas atividades implementadas pelos arquitetos graduados pelo Instituto Politécnico de Milão, o MIAR promoveu novas tecnologias, sem subestimar o passado. Pietro Maria Bardi e Giuseppe Pagano eram dois apoiadores do projeto, colaborando com a procura por patrocinadores e criando revistas e exposições para a exibição dos trabalhos racionalistas. Bardi chegou a criar com Massimo Bontempelli a revista *Quadrante*, que replicava artigos provocativos sobre arquitetura, entre outras artes.⁸

Vera Simone Bader⁹ afirma que, embora não tenha participado do debate acerca do estilo fascista de arquitetura, Lina partilhava das ideias do movimento racionalista, em especial as propagadas por Pagano. Porém, embora concordasse com o arquiteto no que se refere à valorização de técnicas regionais de construção e considerasse essas formas expressões de uma identidade nacional, a concepção de nacionalidade de Lina não estava alinhada a ideais políticos, mas baseada em interesses antropológicos e humanísticos. Ela considerava, sobretudo, pessoas.¹⁰

1.3. No contexto da guerra, uma oportunidade para se pensar a Arquitetura

Lina graduou-se pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma em 1939. No período, em plena guerra, a paralisação das atividades de construção devido aos bombardeios aéreos fez com que os arquitetos italianos

⁸ Id. Ibid. p. 10-14.

⁹ BADER, Vera Simone. Op. cit. p. 94

¹⁰ A conclusão da autora foi baseada no artigo “Architettura e natura”, publicado por Lina em 1943. A autora não cita em que periódico o artigo foi publicado.

abandonassem o campo da prática pelo da teoria, que já vinham debatendo bastante. A arquitetura tornou-se, durante o tempo do conflito, uma atividade abstrata, provocando o surgimento de várias iniciativas editoriais que aumentavam as discussões sobre o assunto.

Em Milão, para onde se transferira após a formatura e onde abria um estúdio de arquitetura com Carlo Pagani, Lina teve contato com outras visões sobre arquitetura a começar pelas do próprio sócio. Pagani possuía influências muito diferentes, visto que cumprira a maior parte de seu curso no Instituto Politécnico de Milão, tendo como professor o arquiteto Giò Ponti. Ponti, conhecido por usar materiais inovadores e tradicionais em projetos de interiores baseados em pensamento voltado para a valorização da cultura e da criatividade. Em seus projetos, Ponti utilizou o mobiliário para alterar de forma efetiva o espaço interno.¹¹ Este se tornou grande referência para Lina devido aos seus esforços de pesquisa sobre artesanato italiano, ao pensamento de associá-lo à produção industrial, e também ao empenho na promoção da continuidade entre a tradição e a modernidade nos lares italianos. Líder do movimento pela valorização do artesanato italiano e diretor das Trienais de Milão,¹² Ponti também controlava expressiva parte do mercado editorial especializado. Em 1928, lançara a revista *Domus*, publicação que seguia linha interdisciplinar, explorando diferentes áreas como arte, mobiliário, arquitetura e design. Ele também fundou a revista *Lo Stile*¹³, publicada de 1941 a 1947, que catapultou a carreira de Lina e a de Pagani no mercado editorial.¹⁴

A *Lo Stile* aspirava a educar a classe média urbana a focar no simples, sem perder o bom gosto. Ponti indicou Pagani como editor chefe da revista em 1941 e, assim, Lina também chegou para trabalhar na revista. Juntos, Lina e Pagani

¹¹ PONZIO, Angélica Paiva. Epílogo. In: **As Casas de Gio Ponti: O Mobiliário como Instrumento de Projeto**. 2013. 194 p. Tese (Doutorado em Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013. p. 15

¹² BARDI, Lina Bo. Curriculum Literário. In: **Lina Bo Bardi**. Coordenador editorial: Marcelo Ferraz. 2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. p. 9

¹³ Segundo COSENTINO (2014), a revista *Lo Stile* era menos popular que a *Domus* e menos comprometida socialmente em comparação com outras revistas italianas similares. Porém, se impôs no mercado editorial italiano devido à qualidade de seu design gráfico, que a fez ser um dos experimentos editoriais mais interessantes daquela época.

¹⁴ PONZIO, Angélica Paiva. *Gio Ponti – Bio*. Op. cit. p.1 – 3.

assinaram diversos artigos sobre decoração de interiores durante o tempo em que trabalharam na *Lo Stile*, parceria que também se repetiu na revista *Grazia*, fundada por Ponti. Nessa última, Lina e Pagani promoveram os princípios estéticos que iriam pontuar o futuro trabalho da arquiteta, como o interesse no desenho de móveis, a continuidade entre os motivos abstratos e figurativos e a simplificação da técnica.¹⁵

O assunto acerca do mobiliário era, de fato, uma preocupação da arquiteta. Em 1943, Lina começou a publicar suas críticas sobre arquitetura e, em um dos primeiros textos, publicado na *Lo Stile*¹⁶ em julho daquele ano, Lina fez a defesa da arquitetura racionalista, lamentando que móveis e design de interiores não caminhassem no mesmo ritmo com que se afirmava a arquitetura moderna.

A arquitetura deu um passo à frente também em relação à mente do homem da rua, mas o mobiliário e a decoração, assim como as roupas, não caminham pari passu; quanta dificuldade existe em erradicar a imitação, a empolgação, as “saletas”, o inútil. (BO, 1943, apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 45)

Na opinião de Lina, interiores e mobília ainda mostravam apego à “bela casa tradicional”, um romantismo difícil de ser erradicado. Assim, ao elogiar os moradores de construções modernas por terem sido atraídos pela beleza da arquitetura de linhas simples, Lina, ao mesmo tempo, os criticava por suas escolhas em móveis e decoração, que remetiam à estética do século XIX.¹⁷

A experiência em publicações dirigidas por Ponti seriam um ponto relevante para arquiteta, que por obrigação do trabalho passou a conviver com artistas como o pintor Giorgio de Chirico, o arquiteto Ludovico Barbiano di Belgiojoso e o escritor e crítico de arte Ugo Ojetti. Apesar da relevância da *Lo Stile* para gerações de artistas, arquitetos e designers de várias partes, Lina deixou o conselho editorial

¹⁵ LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 20-22

¹⁶ BARDI, Lina Bo. Casa a nuclei abitativi in Roma. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 45

¹⁷ LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima.Op. cit. p. 24.

da revista em 1943¹⁸ para dirigir a revista *Domus*, sediada em Bergamo. Na publicação, Lina anunciava os temas que guiariam seus projetos futuros. Ela e Pagani deixavam claro seu interesse na arquitetura vernacular, na continuidade entre a tradição e a modernidade e na relação entre a arquitetura e a paisagem.¹⁹

Segundo a pesquisadora Sarah Catalano,²⁰ não há dúvida de que muitas das questões levantadas nessas publicações dirigidas por Lina e Pagani versam sobre questões que a arquiteta estudaria mais tarde no Brasil. Catalano ressalta, porém, que não é possível identificar nas publicações se as ideias, o design gráfico ou o próprio texto foram resultado de um esforço envolvendo os dois sócios ou se a contribuição de um deles se sobrepôs à do outro. Além do trabalho em parceria com Pagani, Lina atuou como ilustradora de revistas e de jornais milaneses. Suas atividades em vários periódicos a levariam a editar o *Quaderno di Domus*, em que realizava atividades de pesquisa e de estudo sobre artesanato e desenho industrial.²¹

Àquela altura, estava claro que a participação da Itália na guerra fora um equívoco. As sucessivas derrotas em campo de batalha levaram Mussolini a perder apoio entre os italianos e também do rei Vítor Emanuel III e do Grande Conselho Fascista. O declínio do fascismo tornou-se claro com a divisão da Itália em duas zonas²² após a assinatura de armistício, em 1944. No mesmo ano, os Estados Unidos tomaram Roma. Em 1945, Mussolini foi capturado e executado.²³

Em meio ao conflito mundial, o debate sobre design e arquitetura na Itália tomou outro rumo, a que Lina estaria exposta graças a sua atuação editorial. O

¹⁸ COSENTINO, Gabriella Cianciolo. Early Years and Wartime: Lina Bo Bardi's Illustrations and Journalism in Italy (1940-46). In: **Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism** (Catálogo).

Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 52-58

¹⁹ LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 25.

²⁰ CATALANO, Sarah. Lina Bo [Bardi] in Italy - New research brings back Bo-Pagani's forgotten designs for the staging of two events in the city of Milan during World War II. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), São Paulo, vol. 20, p. 67, 2/2014.

²¹ BARDI, Lina Bo. Op. cit. p. 9-10

²² Enquanto o sul ficou sob domínio dos Aliados, o centro e o norte, permaneceram sob o domínio nazista. Resgatado pelos alemães, Mussolini fez pronunciamento na Rádio de Munique conclamando os italianos a se rebelarem contra a monarquia e a se juntar a ele no norte da Itália para fundar a República de Salò. Essa forma de governo era uma maneira de Hitler manter o domínio sobre o norte italiano.

²³ TURCI, Erica. **Fascismo Italiano – Segunda Guerra Mundial: Declínio, República de Salò e Derrota**. Disponível em: < <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/fascismo-italiano---segunda-guerra-mundial-declinio-republica-de-salo-e-derrota.htm>> Acesso em 23 ago 2017

agravamento da situação política no país fora seguido por uma crise ideológica da arquitetura moderna italiana, fazendo com que designers, arquitetos e críticos revisassem seus compromissos estéticos com a monumentalidade e a exaltação do nacionalismo pregados pelo regime fascista. A arquitetura racionalista ainda possuía pouco espaço de desenvolvimento. Porém, as discussões sobre esse campo do conhecimento passaram, com a crise, a envolver a procura de novos caminhos entre a tradição, a continuidade da modernidade e a identidade nacional.²⁴

1.4. A preocupação com o social e a tradição para a arquitetura

Ao final da guerra, os arquitetos italianos suspenderam o debate acerca do racionalismo, que vinha acontecendo durante o conflito, para focar na urgência requerida pela reconstrução do país e pelos problemas urbanos decorrentes da destruição causada pelos bombardeios. Os efeitos dessa discussão sobre o reerguimento da Itália tiveram forte apelo para Lina. A proliferação de abrigos temporários na periferia das cidades como Milão e Roma e a situação social catastrófica após o fim da guerra fez com que as revistas italianas sobre arquitetura propusessem soluções de emergência para o problema. Lina e Pagani já vinham se preocupando com os efeitos do conflito antes da rendição da Itália. Após o fim da *Domus*, em 1944, eles começaram a pensar em editar uma revista de baixo custo, que tratasse das questões com que os italianos se deparavam. Embora a ideia da publicação não tenha sido bem sucedida, Lina e Pagani continuaram interessados em debater a reconstrução, fundando o grupo *Organizzazione architetti associati*, com jovens arquitetos milaneses. O grupo começou pequeno, mas recebeu a adesão de mais arquitetos após a rendição da Itália, e passou a se chamar *Movimento studi architettura* (MSA). O núcleo defendia a reconstrução racionalista, mostrando-se sensível aos problemas sociais da época.

²⁴ LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 16.

O fim da Segunda Guerra Mundial pode ser considerado um marco na carreira de Lina. A demanda por habitações, a devastação de cidades inteiras, as questões políticas, éticas e estéticas relativas à reconstrução da Itália tornaram-se altamente relevantes para ela. Poucos dias após o fim do conflito, o jornal milanês *Milano Sera* contratou Lina e Carlo Pagani para, junto com o fotógrafo Federico Patellani, documentarem a destruição e as condições de sobrevivência ao longo da península italiana. A reportagem nunca foi publicada. Testemunhar a devastação fez com que Lina perdesse momentaneamente a perspectiva de futuro.²⁵ Ela, contudo, retomou suas reflexões acerca de arquitetura ao firmar parceria com o arquiteto Bruno Zevi. O pensamento de Lina voltava-se para a nova forma de morar.

...enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a "vida" do homem, deve servir, deve consolar e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então compreendemos porque as casas ruíam, e ruíam os estuques, a mise-em-scène, os cetins, os veludos, as franjas, os brasões; porque, de manhã, tudo era montinhos cinzentos desoladoramente idênticos. (BO, 1947, apud Rubino; Grinover, 2009, p. 66)

A cultura italiana do pós-guerra ganhou novo fôlego ao buscar as próprias raízes, redescobrimo os valores locais e as práticas das diferentes regiões da Itália, deixando para trás a monumentalidade implementada pelo fascismo. Os projetos que pretendiam introduzir o design na vida cotidiana foram retomados, junto com a atenção às necessidades da população. Além do grupo milanês MSA, em Roma os desafios sociais resultantes da situação no período contribuíram para a formação de um movimento cultural baseado no realismo empírico²⁶, tendo o Zevi como um de seus principais expoentes.

Lina e Zevi se aproximaram pouco antes de a arquiteta partir para o Brasil e continuaram a trocar correspondência nos anos posteriores. Lina não escondia sua admiração pelo livro de Zevi *Saber ver a arquitetura* (1948). A obra levantava

²⁵ Id. Ibid. p. 28.

²⁶ A questão tratada pelo realismo empírico se referia, em especial, a como o conhecimento pode ser formado de forma espontânea apenas com o que captamos por meio dos sentidos (visão, tato, olfato, audição, paladar), sem necessidade de uma educação formal.

questões que pontuariam a vida profissional da arquiteta, como o conceito de espaço interno. A concepção de Lina para o espaço interno condicionava o uso do espaço às ações humanas, que contribuíssem para dar-lhe utilidade e sentido. O homem, para ela, constituía a referência para se estabelecer a noção de espaço interior, visto que era protagonista na realização e no usufruto das construções. Para Zevi, o espaço interno era uma acepção volumétrica de vazio e não prescindia totalmente da ação humana para percorrê-lo.²⁷

Zevi retornara à Itália após sua formatura na Graduate School of Design, da Universidade de Harvard, então dirigida por Walter Gropius, e definiu seu plano de historicização da arquitetura moderna ao publicar *Verso un'architettura organica*. Em alusão ao manifesto *Vers une architecture* (1923)²⁸, de Le Corbusier, em que o autor apresentava linguagem arquitetônica sintonizada com a era da máquina, Zevi se propunha a iniciar o diálogo com a corrente racionalista, então considerada a versão hegemônica da arquitetura moderna e que tinha entre seus defensores figuras proeminentes como o próprio Gropius e Mies Van der Rohe.

Ao contrário desses pioneiros da arquitetura moderna, que, além da criatividade, precisaram exercer militância em favor de suas ideias quase quatro décadas antes, Zevi já encontrou a concepção moderna de arquitetura difundida pelo mundo quando retornou à Itália. A partir de então, ele levou adiante as discussões acerca do conceito de arquitetura e de sua relação com a história, com produção teórica influenciada pelos ensinamentos do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, para Zevi um símbolo da moderna arquitetura, oposto ao funcionalismo de Le Corbusier. De Wright, Zevi tomou o sentido da arquitetura como vida, com ênfase no aspecto dinâmico do espaço arquitetônico, se estendendo das concepções estruturais à permeabilidade do edifício em relação

²⁷ COSTA, Frederico V. **Do espaço interno à aventura: teoria e crítica espacial no debate entre Lina Bo Bardi e Bruno Zevi** – Sessão Temática: Vida Interior. IV Enanparq - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre: 25 a 29 de Julho de 2016. p. 3-14. Disponível em:< <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2047/S47-02-COSTA,%20F.pdf>> Acesso em 20 jan. 20

²⁸ No livro, Le Corbusier ele fala também da nova residência com “uma máquina de morar”, e com isso ele queria dizer uma casa cujas funções haviam sido analisadas do térreo para cima e que fosse despojada ao máximo.

ao ambiente que o envolve, formando uma cadeia de interconexões onde a experiência humana permanece integrada intrinsecamente.²⁹

Àquela altura, Lina se afastava de forma gradual do MSA, organizando, junto com Pagani, grupos de arquitetos e outros profissionais, como economistas e sociólogos, para discutir a reconstrução da Itália. O objetivo também era ganhar apoio popular, realizando as reuniões em várias partes do país. A iniciativa originou o *Convegno nazionale per la ricostruzione e edilizia*, congresso para a reconstrução nacional, ocorrido em 1945.³⁰ No encontro, Lina salientou sua preocupação com as causas sociais e com a necessidade de se providenciar moradias de qualidade para a população. O foco era o mesmo dos arquitetos e designers do período, que reivindicavam ainda a ideia de racionalismo na arquitetura, mas misturado aos valores comuns, históricos e nacionais italianos, a síntese entre o moderno, urbano, e o anônimo, rural. A discussão, pluralista e de vocabulário híbrido, encheu as páginas das publicações especializadas do país à época e fez a arquiteta pensar sobre o interior das novas casas.

A guerra destruiu os mitos dos “monumentos”, também na casa, os móveis-monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem “servir”, as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e serviçal, e que pode, como o homem, morrer. (BO, 1947, apud RUBINO;GRINOVER, 2009, p. 67)

Entre as revistas que apoiavam a reconstrução nesses termos estava uma de baixo custo, denominada de *A*, planejada por Lina e Pagani durante a guerra e organizada por eles posteriormente em conjunto com Bruno Zevi. A nova revista tinha como objetivo fazer da arquitetura uma área acessível para todos, levando os leitores a questionar o tipo de casa que queriam. Para Zevi, a publicação constituía um instrumento para catapultar suas ambições políticas e profissionais. Zevi contestava o funcionalismo e criticava o fato de os arquitetos italianos

²⁹ CARVALHO, Waleska Almeida de. **O armário do arquiteto: o diálogo de Bruno Zevi com a história.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura – Área de concentração: Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador: 2005. p. 25-27.

³⁰ COSENTINO, Gabriella Cianciolo. Op. cit. p. 58

valorizarem a tecnologia. Pouco depois da sexta edição, os três associados modificaram o design da revista quinzenal, renomeando-a para *Cultura della vita*, no intuito de alcançar um público maior.³¹

Na nova publicação, Lina defendeu seus pontos de vista, ressaltando a utilidade de móveis modulares produzidos em série e o agrupamento de artesãos fabricantes de mobiliário em pequenas indústrias, com os móveis sendo desenhados por especialistas técnicos.³² A produção de textos que discutiam a especificidade daquele momento histórico, fornecendo uma visão crítica sobre o comportamento da sociedade e sobre as mudanças que deveriam ser realizadas, de acordo com o ideário moderno, fez com que os artigos de Lina se tornassem referência em defesa de uma visão contemporânea sobre a forma de habitar as cidades.

1.5. Novos ares, antigas ideias

Logo depois da guerra o casamento de Lina com Pietro Maria Bardi a trouxe para o Brasil, onde as atividades desenvolvidas pelo marido a colocaram em contato com nomes relevantes da vanguarda brasileira, como Portinari, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão e Burle Marx.³³ Se não há como estudar os feitos de Lina no Brasil sem se fazer referência ao período inicial de sua vida profissional na Itália, quando ela formou as noções que norteariam seu trabalho, aqui a arquiteta amadureceu essas ideias nas áreas de artes, design e arquitetura e teve a chance de aplicar, de forma concreta, muito de o que aprendera no período anterior.

Recém-chegada a um país que passava por mudanças estruturais, que se refletiam também nas artes e na arquitetura, Lina aqui chegou em uma época em que o ambiente brasileiro oferecia várias possibilidades em sua área de interesse. No Brasil, colocou a teoria em prática, continuando suas atividades editoriais, por

³¹ LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op cit. p. 28-31.

³² Id. Ibid. p. 32

³³ BARDI, Lina Bo. Op. cit. p. 12

meio da revista *HABITAT*, que fundou junto com o marido em 1950. A arquiteta, porém, avançou muito além. Além das atividades relativas ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), desenvolvidas em conjunto com Pietro Maria Bardi, Lina também teve a chance de aplicar o que vinha defendendo no pós-guerra no tocante ao mobiliário, inaugurando, junto com o sócio Giancarlo Piretti, o Studio de Arte Palma, sua tentativa de produzir móveis em série no Brasil, desenhados por especialistas. O próximo capítulo demonstra como o Brasil ofereceu as oportunidades para o desenvolvimento do trabalho de Lina.



As afinidades das formas velhas como velho modo de vida estão perdidas. Como devem ser os interiores e a mobília da casa para que a adesão entre forma nova e nova vida se manifeste e seja coerente?

- Lina Bo Bardi -

2. Um país em transformação – O contexto que facilitou a execução do projeto do Studio de Arte Palma e a discussão sobre a relevância do design

Lina e Pietro chegaram ao país em um momento de transformações, quando o Brasil acelerava o passo rumo ao desenvolvimento e à urbanização, São Paulo se consolidava como metrópole e o exterior voltava sua atenção para as manifestações artísticas nacionais. O contexto do período favorecia várias iniciativas e o casal Bardi aproveitou as oportunidades. A aliança dos dois com o proprietário dos Diários Associados, Francisco de Assis Chateaubriand, para a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP-1947), é considerada por muitos estudiosos parte de um projeto maior e mais ambicioso no campo cultural. Ao pensar o museu como centro produtor e divulgador da produção artística e cultural, o casal Bardi visava contribuir para a educação do público brasileiro em artes e também influenciar a atualização do gosto no país. O Studio de Arte Palma foi um dos instrumentos utilizados

para o alcance desse objetivo, junto com a revista *HABITAT* e o Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

Motivo da mudança de Lina e Pietro Maria Bardi para o Brasil, o MASP tornou-se, em pouco tempo, pólo para debates culturais. Em torno do museu, era possível perceber iniciativas que buscavam criar um ambiente para a veiculação de preceitos modernos. De acordo com Zoy Anastassakis¹, Pietro Maria Bardi idealizou uma escola para formar especialistas em teoria e história da arte, a fim de formar recursos humanos para trabalhar em museus. Para isso, pretendia convidar para o instituto intelectuais de destaque provenientes de diversas áreas do conhecimento relacionadas ao tema. O projeto não foi realizado, mas Bardi teria encontrado outra missão: intervir no mundo da indústria, ao propor o estabelecimento de uma escola de desenho industrial, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

As ideias acerca de o que é feito o bom design se encontrava no cerne da criação do IAC e também do Studio de Arte Palma, além de terem sido veiculadas de forma sistemática pela revista *HABITAT*, que publicava referências de arquitetura e mobiliário, atentando para a forma e a funcionalidade do desenho desses projetos. Dessa forma, no fundo, os vários empreendimentos dos Bardi no Brasil relacionavam-se e conversavam entre si, reforçando a intenção de influenciar o gosto do público brasileiro. Segundo Fabiana Stuchi², a colaboração da *HABITAT* na divulgação de atividades e de ideais compartilhados pelo MASP, pelo IAC e pelo Studio de Arte Palma, é explicada porque seus colaboradores se organizaram a partir das ideias propagadas pelo casal Bardi e não a partir da revista.

No Brasil, além de amadurecer algumas das ideias experimentadas na Itália, Lina redimensionou-as ao contexto cultural que encontrou. De acordo com Juliano Pereira³, a postura de Lina frente à nova realidade se caracterizou pela procura de elementos que seriam capazes de comprovar a existência de um princípio legitimador de uma civilização e não a de oferecer ao país mais

¹ ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aluísio Magalhães e o design no Brasil**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014. p. 101-105

² STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. Introdução. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura). FAUUSP: São Paulo, 2007. p. 1-2.

³ PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia:EDUFU, 2007. p. 33

um projeto civilizatório. Esse primeiro período no Brasil, entre os anos de 1947 e 1958⁴, correspondeu a um projeto de país definido no âmbito de uma instância cultural perpassada pela ideologia da modernidade e foi assimilada sem restrições pela arquiteta. A época foi marcada pela afirmação da arquitetura moderna brasileira e pelo estabelecimento de sua legitimação a partir da aproximação a um projeto de identidade nacional, liderado no campo da arquitetura por Lúcio Costa.

2.1. O contexto brasileiro em época de oportunidades

É impossível tratar das várias iniciativas propostas pelo casal Bardi nos primeiros anos de sua chegada ao Brasil sem se prestar atenção ao cenário brasileiro da época e às diversas oportunidades ou até mesmo coincidências que contribuíram para alçar as propostas de Lina e de Pietro Maria Bardi a uma importância que talvez não tivessem se fossem sugeridas em outras épocas. O Brasil da segunda metade dos anos 1940 em diante era um país em transformação, que iniciara um período de transição democrática em 1945⁵; passava por urbanização e industrialização aceleradas e recém-ingressara no mundo da sociedade de massa. As propostas dos Bardi atendiam aos anseios pelo novo do público local urbano, iam de encontro aos conceitos propagados pela arquitetura modernista e eram sustentadas também pela classe empresarial emergente, formada por imigrantes estrangeiros.

Em linhas gerais, durante esse período a área econômica teve movimentos expressivos, que, se por um lado, contribuíram para a expansão

⁴ A divisão em fases foi proposta por Mirandulina Maria Moreira Azevedo, em sua dissertação de Mestrado A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995) e citada por Juliano Pereira. A autora divide o estudo da obra de Lina Bo Bardi no Brasil em três momentos: de 1947 a 1958, quando Lina assimilou o projeto de país à luz da Modernidade; a segunda fase é definida como a memória do Brasil arcaico, de 1958 a 1964, com a primeira passagem da arquiteta pela Bahia e a descoberta do pré-artisanato nordestino; a terceira fase, de 1976 a 1992, é a relativa à invenção de uma memória brasileira, consequência do contato de Lina com a realidade brasileira.

⁵ A periodização feita pelo historiador FAUSTO (1996) acompanha o movimento político brasileiro. Ele estabelece como começo do período de transição democrática a eleição de Eurico Dutra, eleito em seguida ao término do Estado Getulista, conhecido como Estado Novo, ditadura implantada por Getúlio entre 1937 e 1945. O marco do fim dessa época de transição democrática foi o golpe militar de 1964.

⁵ Segundo FAUSTO (1996), a pressão inflacionária decorreu de vários fatores, como a forte alta dos preços internacionais do café, em 1949, que gerou um aumento da receita em divisas. Getúlio Vargas, assim, viu-se obrigado a enfrentar correntes contraditórias. Por um lado, preocupava-se com as reivindicações dos trabalhadores, atingidos pela alta do custo de vida. Por outro, precisava adotar medidas impopulares para controlar a inflação.

do parque industrial no país, por outro promoveram uma inflação crescente. No governo Dutra, a derrocada da política econômica comercial, apesar de não haver apresentado resultados positivos no campo externo, teve como reflexo o estímulo à produção para o mercado interno, favorecendo o avanço da indústria e levando o governo a alcançar resultados expressivos no plano de crescimento econômico em seus últimos anos. Em seguida, o governo Vargas, às voltas com a tentativa de controlar a inflação⁶, adotou medidas nacionalistas na área econômica, promovendo ações para incentivar o desenvolvimento, com ênfase na industrialização. A política econômica nacional-desenvolvimentista do Programa de Metas⁷ de Juscelino Kubitschek, por sua vez, promoveu ampla atividade do Estado nos setores de infra-estrutura e de incentivo direto à industrialização, assumindo também a necessidade de atração de capitais estrangeiros. Apesar de ser bem-sucedido nessa última área, o governo JK lidou com déficits crescentes no orçamento federal, resultantes dos gastos governamentais para sustentar o programa de industrialização e a construção de Brasília.

No campo político, a promulgação de uma Constituição Federal de caráter liberal-democrático (1946), no governo Dutra, não promoveu estabilidade para o país. A repressão a movimentos grevistas e ao Partido Comunista, levado à clandestinidade em 1948, sinalizavam como seria o quadro brasileiro nos anos posteriores. Getúlio Vargas voltou ao cargo de Presidente da República nas eleições de outubro de 1950, tentando desempenhar o papel de árbitro diante de diferentes forças sociais, à frente de um ministério conservador e com apoio das Forças Armadas. O governo JK também tratou de manter o movimento sindical sob controle, não se opondo aos interesses da burocracia sindical e limitando as explosões grevistas. A aliança política PSD-PTB, pela qual havia sido eleito, garantiu a JK o apoio aos seus principais projetos no Congresso. A revolta de vários segmentos sociais, que já estava em gestação no governo JK, se acentuou após a renúncia de

⁶ Segundo FAUSTO (1996), a pressão inflacionária decorreu de vários fatores, como a forte alta dos preços internacionais do café, em 1949, que gerou um aumento da receita em divisas. Getúlio Vargas, assim, viu-se obrigado a enfrentar correntes contraditórias. Por um lado, preocupava-se com as reivindicações dos trabalhadores, atingidos pela alta do custo de vida. Por outro, precisava adotar medidas impopulares para controlar a inflação.

⁷ O Programa de Metas de JK abrangia objetivos distribuídos em seis grupos: energia, transportes, alimentação, educação, indústrias de base e a construção de Brasília, conhecida como meta-síntese.

Jânio Quadros, em 1960, seguida pela implantação de sistema parlamentarista e a informação sobre reformas impopulares planejadas por João Goulart. A situação culminou no golpe militar de 1º de abril de 1964, que marcou o fim do período de transição democrática.⁸

Desde a década de 1930, a urbanização brasileira avançava, acompanhando as transformações do país. A imigração europeia, que no passado havia se dirigido às regiões produtoras de café, com a crise do mercado do produto passou a se dirigir a regiões em processo de industrialização, em especial São Paulo e Porto Alegre. O aumento da população nos principais centros urbanos e a complexidade crescente das relações econômicas e da vida social salientaram a importância dos planos urbanísticos capazes de se adequar aos novos desafios. Dessa forma, chegou-se aos anos 1940 e 1950 com debates teóricos sobre o tema envolvendo duas linhas de preocupação. A primeira se referia à modernização estética, que almejava a criação de um novo cenário urbano, segundo o ideário do movimento moderno. Um dos exemplos dessa busca foi a construção do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, projetado por equipe liderada por Lúcio Costa, com a consultoria de Le Corbusier. A outra vertente era a da preocupação de ordem técnica, que visava a abertura das vias públicas de maiores dimensões, adequadas para o transporte de veículos automotores. Nas áreas centrais das cidades, os espaços de aparência europeia do século XIX foram sendo substituídos por edifícios altos, mais próximos dos padrões norte-americanos.

O aumento da população de classe média e mudanças nos padrões de vida levaram ao aparecimento de prédios residenciais em bairros tradicionais, em substituição aos antigos solares. Ao longo desse período, as discussões sobre arquitetura moderna e urbanismo racionalista se intensificaram. Os pensamentos visando à adequação das cidades às características da sociedade industrial se materializaram em forma de obras. Além do edifício do

⁸ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1996. p. 397-461

Ministério da Educação de Lúcio Costa, outras construções refletiam os novos tempos, como o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte (1942).⁹

No centro do movimento de urbanização se encontrava São Paulo, que na década de 1950 já se projetava como a maior concentração industrial do país. A expansão urbana paulista era um fenômeno que ganhara impulso na segunda metade do século XIX, quando as maiores cidades brasileiras já haviam consolidado as suas características. Um dos pontos mais relevantes para essa modernidade paulista se deveu à constituição de uma ordem social capitalista, implementada por representantes do setor dominante da economia cafeeira, que se encontravam na margem superior da escala de estratificação social. Diferente de o que ocorria em muitas cidades tradicionais, que eram procuradas pelos grandes proprietários apenas na função de consumidores de produtos importados, os agentes sociais da cafeicultura de exportação paulista exerciam função econômica típica. Assim, montaram em São Paulo uma rede diversificada de atividades que envolviam o trato com problemas de financiamento, com firmas exportadoras e com uma agricultura tendente a racionalizar o uso de mão-de-obra e de equipamento. A flexibilidade do sistema paulista se expressava em uma mobilidade de capital maior do que nas áreas de economia tradicional.¹⁰

O surto de industrialização paulista havia sido favorecido por vários fatores, a partir dos anos 1920. O afluxo de imigrantes europeus demandou ao estado o estabelecimento de política de imigração e de colonização que promoveria o aparecimento de variada classe empresarial. Como resultado do movimento imigratório surgiu também uma força de trabalho composta por operários qualificados, que ocuparia posições relevantes no sistema produtivo da indústria. A abundância de matérias-primas de produção local; o crescimento do potencial energético e da rede de distribuição de energia pelo interior do estado; a facilidade de transportes encontrada pela indústria, herança da economia cafeeira; um bom mercado local, decorrente do crescimento populacional propiciado pela imigração estrangeira e pelas

⁹ FILHO, Nestor Goulart Reis. Urbanização e modernidade: entre o passado e o futuro (1808-1945). In: **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação**. Carlos Guilherme Mota (organizador). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p. 108-112

¹⁰ COHN, Daniel. Problemas da Industrialização no Século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme. **Brasil em Perspectiva**. 14ª edição. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 289

migrações internas; além da disponibilidade de capitais que eram empregados na indústria foram outros fatores que contribuíram para o surto de industrialização. Embora a depressão mundial que se estendeu de 1929 a 1933 tenha afetado a indústria paulista, fazendo com que a produção caísse aos níveis de 1915-1916, a recuperação da indústria não demorou. Para isso, foram fundamentais as dificuldades postas às importações, que colocaram o produto nacional em condições de satisfazer à demanda interna, e o privilégio concedido a alguns setores industriais, como o têxtil, devido à proibição para a importação de novos equipamentos, regulamentada em 1931. Em meio a esse crescimento, surgiu uma nova classe empresarial no estado, formada sobretudo por imigrantes europeus. Entre eles, destacavam-se os italianos.¹¹

A consolidação da sociedade de massa no país, com a expansão do rádio, a introdução da televisão a partir da década de 1950, o aumento da tiragem de jornais e revistas e a expansão da publicidade atçou no público dos setores médios dos centros urbanos a vontade de consumir novos e mais produtos. A mudança provocada pelo novo modo de viver, atento à produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico, alterou os hábitos de consumo e o comportamento de parte da população dos centros urbanos. A nova sociedade urbano-industrial brasileira visava estilo de vida difundido pelas revistas, pelo cinema (sobretudo o norte-americano) e pela televisão. Frente a esse processo de transformação, o uso de novos materiais, como plásticos e fibras sintéticas, tornavam bens mais acessíveis aos consumidores. A construção de edifícios e de casas de formas mais livres e menos adornadas pediam mobiliário de formas mais modernas.¹²

À época, a arquitetura brasileira ainda desfrutava de relevância, que vinha aumentando desde a década de 1920. A expansão do mercado de trabalho para os profissionais da área oferecia oportunidades devido ao surto de construção de arranha-céus nas cidades brasileiras. O uso do concreto armado para fins estruturais constituía alternativas às técnicas construtivas utilizadas até aquele momento. A projeção da arquitetura moderna brasileira

¹¹ SUZIGAN, Wilzon. A industrialização de São Paulo: 1930-1945. In: **Revista Brasileira de Economia**, 25(2). Rio de Janeiro: abr./jun.1971. p. 89-110. Disponível em: <

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/viewFile/51/6215>> Acesso em 24 jan. 20

¹² KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950**. Disponível em: <

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>> Acesso em 24 jan. 20

até 1945 pode ser atribuída aos esforços de Lúcio Costa e à participação do arquiteto suíço Le Corbusier como consultor do projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde, primeiro edifício contemporâneo do Brasil, projetado em 1936 e cujas obras finalizaram em 1943, no Rio de Janeiro. Os arquitetos brasileiros envolvidos no projeto do Ministério foram convidados para outros projetos, entre eles o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Nova York, de 1939. A série de exposições organizadas pela diplomacia brasileira no exterior imprimiu caráter nacional ao trabalho realizado pelo grupo carioca, encabeçado por Lúcio Costa, ao divulgá-lo como símbolo da arquitetura brasileira. Revistas de arquitetura estrangeiras e nacionais publicaram praticamente todos os projetos do chamado grupo “modernista”. Em 1947, por exemplo, a *Architecture d’aujourd’hui* dedicou todo o seu número de agosto/outubro ao Brasil.¹³ O crescente processo de celebração interna e externa da arquitetura brasileira inspirada em Le Corbusier teria seu apogeu¹⁴ na apresentação de Oscar Niemeyer sobre as formas de Brasília, em 1956.¹⁵

¹³ Entre o fim dos anos 1930 e início da década de 1950, apareceram no país várias publicações nacionais que valorizaram o que se fazia na arquitetura brasileira da época. Antes da *HABITAT*, haviam surgido a *Acrópole* e a *Arquitetura e Engenharia*. Depois foram publicadas a *Brasil-Arquitetura Contemporânea* e a *Módulo*, revista de Oscar Niemeyer.

¹⁴ Com o êxito internacional, a arquitetura do Brasil tornou-se, em curto espaço de tempo, referência para arquitetos, ganhando interesse relativo mesmo diante da arquitetura feita no exterior, baseada nos mesmos preceitos. José Carlos Durand afirma que os arquitetos brasileiros seguidores de Le Corbusier tiveram a vantagem de ter um caminho seguro de orientação, o que faltou, por exemplo, nas artes plásticas, que sofreram os efeitos da cultura dos centros dominantes, com a seqüência de vanguardas. Também ao contrário das artes, os arquitetos não precisaram contar com a boa vontade de jornalistas, para terem seus trabalhos validados em prestígio e para a formação de clientela. A construção de Brasília ofereceu oportunidade única, que teve como resultado o reforço da arquitetura brasileira perante a estrangeira; a ampliação do prestígio de Lúcio Costa e de Oscar Niemeyer diante da comunidade internacional de arquitetos e a realização da esperança de um arquiteto, Lúcio Costa, conceber de forma integral as diretrizes de uma nova cidade.

¹⁵ DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil**. 1ª reimp. da 1 ed. de 1989. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 147-163

2.2. O projeto do casal Bardi além do MASP: o Studio de Arte Palma e o despertar do olhar brasileiro para o design

Embora o contexto brasileiro do período favorecesse o projeto cultural do casal Bardi para o Brasil – educar o olhar do público e dos profissionais brasileiros para as artes – e o público do país já cobiçasse peças que via em meios de comunicação, aqui não havia, ainda, a consciência da relevância do design de produtos. Daí a importância das três vertentes do projeto dos Bardi, além do MASP, constituídas pelo Studio de Arte Palma, pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e pela revista *HABITAT*. Os três empreendimentos trataram de, cada um pelos próprios meios, ressaltar a importância do design feito por profissionais especializados, de acordo com o que a época de crescente industrialização pedia.

Seguindo a ordem cronológica, o Studio de Arte Palma foi o primeiro desses empreendimentos a ser concretizado, abrindo o caminho para uma discussão sobre a importância da profissionalização do design. O Studio, apesar de ter funcionado apenas por dois anos - de 1948 a 1950 - constituiu um marco no design de mobiliário do Brasil não só pela busca em utilizar materiais alternativos típicos encontrados em terras brasileiras quanto pelo pioneirismo, por ser uma das primeiras empresas a tentar a produção do móvel em série no país.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos classifica o período de existência do Studio de Arte Palma como a fase de consolidação da produção nacional de mobiliário, em que as experiências de desenho e de produção tornaram realidade o projeto do móvel moderno brasileiro. Esse mobiliário possuía estética mais de acordo com a época e era fabricado com materiais disponíveis no país e aproveitando nossas condições de produção. Segundo a autora, nos produtos assinados pelos sócios Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti é possível achar a conjugação do espírito moderno de despojamento ao uso de materiais nacionais, o que assegurava ao móvel então produzido no Brasil uma qualidade artisticamente elaborada e que alterou de modo significativo o aspecto do mobiliário brasileiro.¹⁶

¹⁶ SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015. p. 115-117.

A autora¹⁷ especula que o fato de o desenho do mobiliário no Brasil não haver acompanhado o da arquitetura moderna no mesmo ritmo talvez tenha sido um dos motivos para Lina se lançar na procura por um móvel que se identificasse com as exigências da arquitetura de então e com as condições brasileiras. A ideia é corroborada por Bruno Silva Dias. Ao refletir sobre o trabalho de profissionais atuaram com a arquiteta no desenvolvimento de projetos ou conviveram de forma intensa com ela, é possível identificar que, para eles, o desenho do móvel era indissociável da arquitetura. Conforme afirmativa do arquiteto Paulo Alves (Apud Dias, 2018, p. 43), “projetar móveis não só era um ofício compatível com sua formação, mas também um jeito de pensar a Arquitetura, organizar e dar identidade aos ambientes a partir do mobiliário”.¹⁸

Para Maria Cecília Loschiavo dos Santos, o gatilho para a decisão de Lina de fabricar mobiliário mais adequado ao seu tempo teria sido a dificuldade encontrada para achar uma cadeira moderna que se adequasse ao auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), apenas um ano antes da abertura do Studio Palma. Testemunho da própria Lina, citado pela autora, atenta para os obstáculos encontrados nessa busca.

(...)Nós viramos São Paulo inteira e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna em 1947. Apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Tenreiro, Segall etc., não encontramos absolutamente nada, tanto em termos de cadeira, como de móveis modernos. (BARDI, sem data, apud SANTOS, 2015, p. 133)

Dessa forma, a própria arquiteta se encarregou do desenho do móvel, elaborando sua primeira obra de grande repercussão para o desenvolvimento da mobília moderna brasileira. As 150 cadeiras da primeira instalação do auditório do MASP foram executadas por um tapeceiro italiano conhecido como Saracchi, a quem o casal Bardi recorreu, em face da falta de mão-de-obra especializada para a produção do móvel.¹⁹

Dessa forma, surgiu uma cadeira dobrável, delgada, com estrutura em madeira e assento de couro (Fig. 1). De formas simples e ângulos retos,

¹⁷ Id. Ibid. p. 133

¹⁸ Dias, Bruno Silva. **Arquiteta/designer: relações projetuais entre a Arquitetura e o Design de mobiliário na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. p. 43-44

¹⁹ SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op cit. p. 133

quando aberta, os pés da cadeira formavam um “V” invertido. O assento de couro não era um estofado. Uma tira larga de couro envolvia a estrutura do assento, deixando as bordas de madeira livres na frente e atrás. No encosto, uma outra tira de couro, um pouco mais fina, envolvia a estrutura de madeira da mesma forma, mostrando, na parte de trás, pontos gigantes que uniam as extremidades da faixa de couro.



Figura 1 A simplicidade da cadeira desenhada para o auditório do MASP mostrava que o desenho industrial não precisava de formas rebuscadas.

A lacuna na produção de móveis modernos no Brasil, preenchida pelo Studio de Arte Palma, inaugurado em 1948, constituiu uma tentativa dos sócios Lina, Pietro Maria Bardi e Giancarlo Piretti de unir a produção manufatureira ao design. Juntos, eles também fundaram, no mesmo ano, a Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda., empresa que fabricaria a produção do Studio. Na falta de mão-de-obra especializada nacional, a Fábrica trouxe para o Brasil marceneiros e oficiais de móveis que trabalhavam em Lissoni, Itália, relevante centro de produção de mobiliário moderno.²⁰ Dessa forma, os sócios introduziram no país uma nova maneira de produzir móveis. A Pau Brasil acalentava o desejo de viabilizar mobiliário fabricado com materiais nacionais. A empresa, junto com o Studio de Arte Palma, ainda incorporava o desejo de

²⁰ SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Paula e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.** In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. n° 1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003. p. 30

Lina Bo Bardi, guardado desde a Itália, de produção de móveis em série com bom design.

De acordo com Aric Chen, algumas das formas dos móveis do Studio de Arte Palma, como braços e pernas em forma de bumerangue, lembravam o mobiliário que os modernistas italianos faziam na época. Porém, o mobiliário do Studio exibiu uma construção rigorosa, influenciada pela escolha de materiais e técnicas locais.²¹ Os móveis confeccionados pelo Studio possuíam dois pontos em comum: simplicidade estrutural e fabricação em madeiras brasileiras. A simplicidade derivava do material utilizado. Os assentos dos móveis do Studio não utilizavam qualquer tipo de estofamento. Para o assento e encosto das cadeiras, Lina e Palanti usavam lona, couro e mesmo tecido de chita, o que era revolucionário para os costumes e o gosto da época.²²

O design do mobiliário aproveitava a beleza das veias e da tinta da madeira, ao mesmo tempo em que respeitava o grau de resistência do material. Para chegar aos resultados, Lina e Palanti desenvolveram um estudo sobre madeiras brasileiras e decidiram, por fim, usar madeira compensada recortada em folhas paralelas na criação de seus móveis. Até então, o material não era utilizado no mobiliário brasileiro, que era construído de madeira maciça. Apenas a parte interna desses móveis era fabricada em compensado.²³ Segundo Lina (Apud, SANCHES, 2003, p. 32), no Studio Palma foi feita a primeira tentativa de produção manufatureira de móveis de madeira compensada cortada em pé²⁴.

2.3. Mais discussões sobre design

É curioso notar como os pilares do projeto do casal Bardi para contribuir com a mudança do gosto e a educação para a arte no Brasil se entrelaçaram nesse ponto. Enquanto entre os objetivos iniciais do Studio de Arte Palma estava criar uma corrente de desenho industrial no país, essa também era a diretriz do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), uma das primeiras iniciativas

²¹ CHEN, Aric. **Brasil modern: the rediscovery of twentieth-century Brazilian furniture**. 1ª Edição americana. New York: R& Company and the Monacelli Press, 2016. p. 118-119.

²² SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op.cit. p. 135

²³ Móveis Novos. **HABITAT – revista das artes no Brasil**, nº 1, São Paulo, Out.-Dez. 1950. p. 53

²⁴ Diferente do uso de madeira compensada feito pelo arquiteto finlandês Alvar Aalto, conhecido pela autoria de móveis que usavam madeira compensada. Aalto utilizava madeira cortada dobrada.

no campo do desenho industrial no Brasil, idealizado e coordenado por Lina Bo Bardi. A revista *HABITAT*, fundada pelo casal Bardi, atentava para a relevância do design, registrando em detalhes a experiência do Studio de Arte Palma, mesmo tendo iniciado suas atividades já quando encerrada a existência do Studio.

Concebido pelo arquiteto suíço Jacob Ruchti e por Lina Bo Bardi em meio a um ambiente de disputas intensas acerca dos espaços relativos à arquitetura e à arte moderna em São Paulo²⁵, o IAC funcionou de março de 1951 até o fim de 1953 e foi a primeira experiência modernista no país voltada para o ensino das artes no contexto industrial. O primeiro edital anunciando a abertura de inscrições para alunos foi publicado em julho de 1950. O instituto funcionava nas instalações do MASP. Informes emitidos pelo museu à época ressaltavam que o IAC deveria contribuir para a formação de uma consciência clara da função social da arte, estimulando pesquisas na área de artes aplicadas e procurando orientar a produção industrial em direção a objetivos que atingissem nível estético elevado e de acordo com a época. Havia ainda a intenção de aclarar a função social do desenho industrial e a aspiração a formar jovens designers capazes de desenhar objetos de formas racionais e de gosto correspondente ao progresso testemunhado por aquele período.

De acordo com Ethel Leon (2006, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 107), em torno do instituto havia um claro projeto civilizatório. Tratava-se de ensinar bom gosto à elite brasileira e a aqueles que deveriam servi-la como desenhistas industriais. Pietro Maria Bardi investia em uma aproximação do instituto com os industriais paulistas. Ele acreditava que as empresas apoiariam a escola, em troca de mão-de-obra especializada. Esse plano contribuiria para viabilizar a continuidade do projeto. A colaboração, contudo, não aconteceu. O IAC era mantido por convênio com a Prefeitura de São Paulo e conseguiu firmar, no máximo, dois desses acordos com empresários. Assim, o instituto teve apenas duas turmas de alunos (1951 e 1952), suspendendo suas atividades em 1953, quando possuía somente dez alunos.

²⁵ A alusão à disputa por espaço no campo cultural se deve à oposição entre duas correntes, lideradas, de um lado, por Assis Chateaubriand, com o MASP, e, de outro, por Cicillio Matarazzo, com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), inaugurado em 1948. Matarazzo constituiu o acervo do MAM a partir de sua coleção particular. Além dos museus, a abertura da 1ª Bienal de São Paulo (1951), conhecida como a “Bienal de Guernica”, por exibir a famosa obra de Pablo Picasso, colocaram a capital paulista no circuito internacional de arte moderna.

Marlene Acayaba (1994, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 110). sugere que uma das razões para o término do curso foi o grande descaso pelo design nacional encontrado à época. O objetivo de formar profissionais capazes de imprimir a seus trabalhos uma linguagem brasileira era inviável em uma sociedade sequiosa de o que se produzia fora. No período, a importação de produtos e de mentalidade do exterior ainda predominava, liquidando qualquer tentativa de se fazer um design nacional, como se confirmou no crepúsculo do Studio de Arte Palma.

Apesar das dificuldades em se discutir design na época, é fato que, ao se observar a produção de desenhistas industriais em São Paulo, a partir do início da década de 1950, verifica-se que os que sobressaíram na profissão iniciaram seu aprendizado a partir da escola²⁶. O IAC foi, dessa forma, parte fundamental do processo de institucionalização do design no Brasil e, mesmo com breve existência, contribuiu para o estabelecimento de contato com correntes de pensamento que prevaleceriam no ensino formal²⁷ de design no país.²⁸

Fundada em 1950, a revista *HABITAT*, por sua vez, aproximava-se do trabalho editorial desenvolvido por Lina e por seus colegas no período italiano e foi um meio encontrado para se afirmar e apoiar o design nacional. As intenções da revista de provocar reflexões acerca da crítica de arte ligada ao anseio de modernidade do Brasil e de ressaltar a riqueza da cultura e da arte popular brasileiras foram anunciadas logo no prefácio do primeiro número da publicação: a *HABITAT* seria um instrumento com função social e não apenas artística. Ao sublinhar o desconhecimento sobre a história da arte no Brasil, rica, porém com pouca informação e documentação, a *HABITAT* afirmava seu objetivo de contribuir para a construção do panorama das artes no país,

²⁶ A formação proposta pelo IAC era abrangente. Jacob Ruchti trouxe para o IAC o programa do curso fundamental de Wassily Kandinsky (ponto, linha, plano), implantado na Bauhaus; as intenções de Moholy-Nagy para a formação de designers do Chicago Institute of Design; corpo docente formado por diversas personalidades de destaque nas áreas de artes, arquitetura e afins, além de professores estrangeiros de fora do eixo cultural parisiense, como Alexander Calder, Gio Ponti, Le Corbusier, Walter Gropius.

²⁷ Apesar da declarada aproximação à Bauhaus e ao Chicago Institute of Design, Pietro Maria Bardi deixava claro que o universo de design que pretendia apoiar compreendia os projetos de objetos domésticos, de móveis urbanos e de comunicação visual, incluindo o design editorial. A proximidade dos cursos de desenho industrial, iniciativas no campo da moda e a inauguração da escola de propaganda fundada junto com os cursos de Moda e de Desenho Industrial, demonstram que o IAC construiu uma visão bem distinta da Bauhaus ou da escola de Chicago.

²⁸ ANASTASSAKIS, Zoy. Op. cit. p. 101-111

publicando ensaios sobre épocas variadas da história da arte brasileira. A finalidade era a de ajudar a compreensão do público acerca de sua época. Segundo o prefácio da revista, o presente moderno era resultado do passado, que deveria também ser considerado.²⁹

A busca pelo vernáculo já fazia parte dos interesses de Lina na Itália e foi ressaltada nas páginas da *HABITAT*. Segundo Juliano Pereira, a atuação de Lina nas áreas de cultura e de arte popular tinha o objetivo de propor a conciliação dessas duas realidades existentes no país e não o de diferenciá-las. A crítica de tom provocativo sobre as manifestações de arte e de cultura modernas atribuídas a Lina registraram a possibilidade de constituição de uma atmosfera de arte e cultura no Brasil ligada ao processo de industrialização e de metropolização por que algumas regiões do país passavam. Dessa forma, a urbanização dessas regiões era mostrada em oposição à preservação da cultura de outras áreas geográficas brasileiras, como o interior, o Norte e o Nordeste, onde ainda havia estruturas arcaicas preservadas.³⁰

Defensora da arquitetura moderna brasileira, a revista publicou, ao longo dos números em que Lina esteve envolvida em seu conselho editorial³¹, várias matérias sobre a nova casa e o iniciante design do móvel moderno no Brasil. O hoje clássico desenho de Joaquim Tenreiro, por exemplo, foi anunciado na nona edição da revista, que tratou da inauguração, em São Paulo, de Galeria de Interiores da firma Langenbach & Tenreiro, sediada no Rio de Janeiro (Fig. 2). Segundo a matéria, uma visita ao espaço era primordial para o expectador verificar a composição do ambiente, suas cores, disposição e desenhos dos móveis.³²

²⁹ **HABITAT – revista das artes no Brasil**, nº 1, São Paulo, Out.-Dez. 1950. Prefácio

³⁰ PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p. 40

³¹ Lina dirigiu a revista dos números 1 ao 9, cedendo lugar a Flávio Motta, que dirigiu a *HABITAT* do número 10 ao 13. Apesar do distanciamento da direção, Lina esteve envolvida com a revista durante todo o tempo, inclusive quando da direção de Motta. A arquiteta voltou ao conselho editorial da *HABITAT* no número 14 e ficou até a edição de número 15, quando se despediu da publicação assinando, junto com Pietro Maria Bardi, texto de prefácio exaltando o papel pioneiro da *HABITAT* como revista de arquitetura e artes no Brasil. Para eles, os quinze primeiros números da revista traçaram um panorama do movimento artístico brasileiro, como visto por seus artífices.

³² Notável contribuição para a beleza e conforto dos lares paulistanos. **HABITAT – revista das artes no Brasil**, nº 9, São Paulo, Out/Dez, 1952.



Detalhe da nova loja em São Paulo, de Langenbach & Tenreiro, Decoradores

Notável contribuição para a beleza e conforto dos lares paulistanos

Tenreiro é tão famoso decorador da sociedade carioca e já conhecido e admirado por paulistas que o conhecem do Rio, que instalou-se também em São Paulo a sua móveis originais, suas criações perfeitas, completam-se a decoração primorosa da firma Langenbach & Tenreiro que acaba de inaugurar uma Galeria de interiores e arte à rua Ilguez de Ita 44 próximo à praça da República. Para se fazer uma ideia da distinção que Tenreiro impõe a sua interiores, bastará ver essa Galeria, que foge à rotina das casas de gênero e distribui as peças em obsidiana a uma firme sem gueto.

É uma Galeria digna de São Paulo. É uma exposição e uma loja constante para o arranjo do interior da residência. É uma loja onde tudo está pensado, desde o móvel bem decorado e novo, a combinação das cores, a composição e a colocação das obras de arte perfeitamente combinadas no arranjo.

Tudo isto que aqui dissemos será confirmado, sem favor, por toda pessoa que visite essa Galeria que veio ao encontro do bom gosto e dos desejos da sociedade paulista.

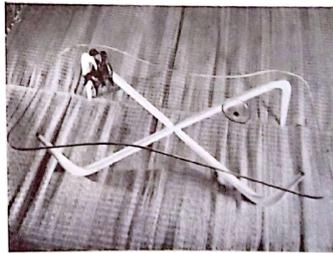


Figura 2. Os móveis de Joaquim Tenreiro nas páginas da *HABITAT*

O design de mobiliário brasileiro considerado clássico nos dias de hoje, à época era saudado como a grande novidade, que estampava as páginas da revista também em forma de anúncios. Na segunda página da edição número 14 da *HABITAT*, a propaganda dos Móveis Teperman (Fig. 3), em preto e branco, mostrava como deveria ser a nova sala de estar. Como se quisesse que o leitor da revista entrevisse o layout desejado para a morada moderna, o anúncio mostra uma mão feminina, abrindo uma cortina, por onde se podia observar sala com o mobiliário moderno, disposto sem rigidez de regras.³³

³³ Criada em 1912, a Teperman foi pioneira em estocar móveis finos, em uma época em que se importava o produto da Europa. Nos anos 1950, com a construção de Brasília, devido à grande demanda de mobiliário de acordo com os princípios da arquitetura moderna, a empresa começou a investir em design, convidando arquitetos como Jacob Ruchti e o designer John Graz para projetar seus móveis.



Figura 3. Anúncio dos Móveis Teperman

O próximo capítulo tratará da experiência do Studio de Arte Palma e dos desenhos de Lina Bo Bardi para a empresa, cuja experiência foi uma constante nas páginas da revista *HABITAT*.



Ela [Lina] foi a única designer estrangeira que vestiu a camisa brasileira, porque tudo o que ela projetou poderia ser chamado de mobiliário brasileiro.

- Sérgio Rodrigues -

3. O Studio de Arte Palma – A percepção da alma brasileira no trabalho de Lina Bo Bardi

Ao passo em que a arquitetura moderna brasileira se desenvolvia e, cada vez mais, os designers pioneiros no Brasil desenhavam mobiliário mais adequado às novas formas de morar, influenciados pela Bauhaus e pelo *Art Deco*, Lina Bo Bardi buscava, por meio de seus móveis, retratar a essência do homem brasileiro, utilizando formas simples e materiais adequados ao clima tropical. Sua procura em adequar a forma dos móveis à função, ao clima e à cultura local refletia a formação que teve na Itália e seus questionamentos desenvolvidos ainda na terra natal.

Em texto publicado no número 198 da revista *Domus*, em junho de 1944¹, a arquiteta exaltou dois fatores que estariam presentes na concepção de seus desenhos realizados mais tarde para o Studio de Arte Palma. Em primeiro lugar, Lina relembrou a influência das vanguardas artísticas, que em meados do século XIX possibilitaram a união entre a arte e o mundo industrial. A contribuição das vanguardas para o desenho de mobiliário se expressou na forma de eliminação de excessos do desenho e na combinação de novos materiais na confecção de móveis, como o plástico e metais cromados. A arquiteta citou, em segundo lugar, a flexibilidade na decoração, proporcionada pela mudança de finalidades dos cômodos. A disposição dos ambientes internos pedia móveis acomodados de forma harmônica e de tamanho adequado aos espaços, sem muito rebuscamento.

A produção do Studio de Arte Palma, fundado por Lina e por Giancarlo Piretti, se insere na fase posterior à Segunda Guerra Mundial. Maria Cecília Loschiavo² classificou esse período como a etapa de consolidação da produção de mobiliário nacional. Uma das características daquele momento foi a intensificação das experiências de desenho e de produção, que foram construindo o projeto de móvel moderno brasileiro, mais adequado à época e aos materiais e condições de produção. Ainda ligados a esquemas europeus, os designers pioneiros no país conjugavam o despojamento e a simplicidade, característicos das artes modernas, ao uso de materiais locais. Para a autora, (Apud SANCHES, 2003, p. 32) essa busca alterou de forma significativa o aspecto do mobiliário brasileiro. Além preocupação com o clima, os materiais e a forma de produção, o aspecto estático do mobiliário do período anterior deu lugar a formas orgânicas, pensadas para dar mais conforto, ajustando-se ao corpo.³

A revista *HABITAT* constituiu o veículo de divulgação dos móveis desenhados por Lina e por Giancarlo Piretti para o Studio de Arte Palma,

¹ BARDI, Lina Bo. Sistemazione degli interni. In: **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi.** RUBINO, SILVANA; GRINOVER, Marina (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 56-63.

² SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015. P.117

³ SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Paula e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.** In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº 1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003. p.32

mesmo depois do término das atividades da empresa. Logo na primeira edição, a revista⁴ publicou texto que resumia o pensamento de Lina no tocante ao assunto. A matéria salientava o descompasso entre o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira e o atraso no design do mobiliário no país, atentando para a falta de profissionais técnicos qualificados na área. A atenção a essa disparidade remetia à inquietação externada por Lina muito tempo antes, quando ela salientava a necessidade de se pensar sobre o novo morar no pós-guerra. A arquiteta reafirmou seu pensamento em texto publicado no número 92 da revista *Rio*, em fevereiro de 1947:

“A guerra destruiu os mitos dos ‘monumentos’, também na casa, os móveis-monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem ‘servir’, as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e serviçal, e que pode, como o homem, morrer.
(Lina Bo Bardi, apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p.67)

3.1. O local traduzido no design de Lina Bo Bardi ilustra as páginas da *HABITAT*

A matéria sobre o Studio Palma publicada na primeira edição da revista *HABITAT*⁵ enfatizava o pensamento que norteava o trabalho da empresa, além de revelar a estrutura montada pelos sócios para o negócio. O texto ressaltava que a atividade do Studio era centrada no desenho industrial e, por isso, o Studio fora organizado de forma a compreender uma seção de planejamento, com oficina de produção; uma marcenaria, equipada com maquinário de ponta para a época; além de uma oficina mecânica. A produção ali criada, em especial no que tange a cadeiras e poltronas, eliminou os estofamentos exagerados e utilizou materiais locais, como tecidos e couro distendido, em assentos baixos e delgados.

O texto sinalizou a atenção dos sócios aos temas da singularidade brasileira - expressa na preocupação com o clima⁶ e na pesquisa sobre os

⁴ Móveis Novos. *HABITAT – revista das artes no Brasil*, nº 1, São Paulo, Out.-Dez. 1950. p. 53-58.

⁵ *Ibid.* p. 53-58.

⁶ Ao procurar a adequação dos móveis ao clima brasileiro, Lina e Palanti buscaram utilizar materiais que não criassem mofo, comum nas estações chuvosas do país.

materiais nacionais – aliada ao interesse em produzir mobiliário de acordo com os preceitos do movimento moderno internacional. Quando da criação do Studio, Lina e Palanti já haviam refletido muito sobre essas questões. A construção de uma identidade nacional, a renovação da linguagem artística e da produção de arte, bem como sua integração à indústria, pontuaram o debate das publicações italianas em que os dois arquitetos trabalharam durante a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, eles trataram de adequar essas noções à realidade local.

Na página de introdução da matéria que apresentava os móveis do Studio Palma, no lado direito, ao alto, a foto de uma tigela entalhada por um caiçara em Caraguatatuba já anunciava as referências locais para os desenhos dos móveis que seriam encontrados nas páginas posteriores e também um exemplo de bom desenho, adequado à função. (Fig. 4)

Móveis novos

Os móveis apresentados nesta página foram desenhados por Lina Bo e Giancarlo Piretti, diretores do Studio de Arte Palma, fundada por P. M. Bardi. Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos, ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, rápido, não puderam empregar-se, com tempo suficiente, no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato o é o arquiteto, e não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro, como muitos acreditam.

O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção; uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou ali criar tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas), adaptados ao clima e à terra, eliminando estufamento exagerado e usando o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofo baixo e delgado. Um dos problemas básicos foi o de evitar-se a produção de mofo, amidade ocorrente na estação das chuvas.

Partiu-se partir do material, procedendo-se a um estudo sobre madeiras brasileiras, utilizou-se a madeira compensada recoberta em folhas paralelas, até então não empregada para móveis, que eram consituídos de madeira maciça e compensada le "miolo".

O ponto de partida foi a simplicidade estrutural, aproveitando-se a extraordinária elasticidade das veias e da tinta das madeiras brasileiras, assim como seu grau de resistência e de capacidade.

O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um "caso de consciência" nos fabricantes, passivos repetidores de modelos postergados, acontecendo que em poucos meses a produção se renovou com estardade, à qual cabe louvar, no dinamismo nacional, mas, naturalmente, devido à pressa exagerada, os construtores não se transformaram em técnicos; contentaram-se em apropriar-se das coisas que viam nas revistas e se improvisaram como projetistas, do que derivou, em consequência, um típico formalismo "moderno superficial", que em arquitetura feita por mestres de obras, levou a dizer aos não iniciados que "o moderno é frio", que as fachadas das casas "parecem hospitais", que dentro em pouco tempo "tudo ficará negro de sujeira", que os baldes da frente "parecem banheiros" e que os móveis desenhados por aqueles que não são técnicos provocam observações denunciantes do não terem "os móveis modernos soado aparência barata", que o "compensado lascado", que se "vêem os pregos", e, sobretudo, que são bastante "incomodos". Por felicidade, os arquitetos brasileiros começaram a desenhar uma boa cadeira, uma poltrona razoável, uma bela mesa, contrabalançando, assim, o dilúvio dos amadores, graças, por via de sua contra-propaganda, na aplicação da teoria mal compreendida. No caso dos móveis, cadeiras de compensado com lascas, que rasgam as meias das senhoras; muito alta ou muito baixa, muito estreita ou muito larga, com pregos enferrujados e, sobretudo, com o "enfeite", o enfeite "fingindo moderno", logo fará com que o bom pai de família tenha saudades daquela comoda cadeira, falsa "Chippendale", manufaturada pelo marceneiro da esquina.

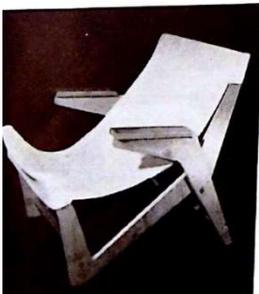


Tijela catalhada a faca por um catador de Caraguatatuba



Lina Bo. Poltrona em compensado e lona.

Giancarlo Piretti. Poltrona em compensado com ferro de atestado.



Lina Bo. Poltrona em compensado com ferro esticado.



Lina Bo. Poltrona em compensado e lona esticada.



Figura 4. A introdução da matéria sobre os móveis do Studio Palma fazia críticas aos enfeites e enfatizava o original local.

Na página seguinte (Fig. 5), foto do interior de um navio gaiola encontrado na região norte brasileira, mostrando redes em que descansavam as pessoas transportadas pela embarcação, vinha com uma legenda que demonstrava a ideia encontrada por trás da poltrona de três pernas desenhada por Lina Bo Bardi para o Studio Palma. Segundo o escrito na legenda, no Brasil a rede era considerada, a um só tempo, leito e assento, moldando-se com perfeição à forma do corpo.

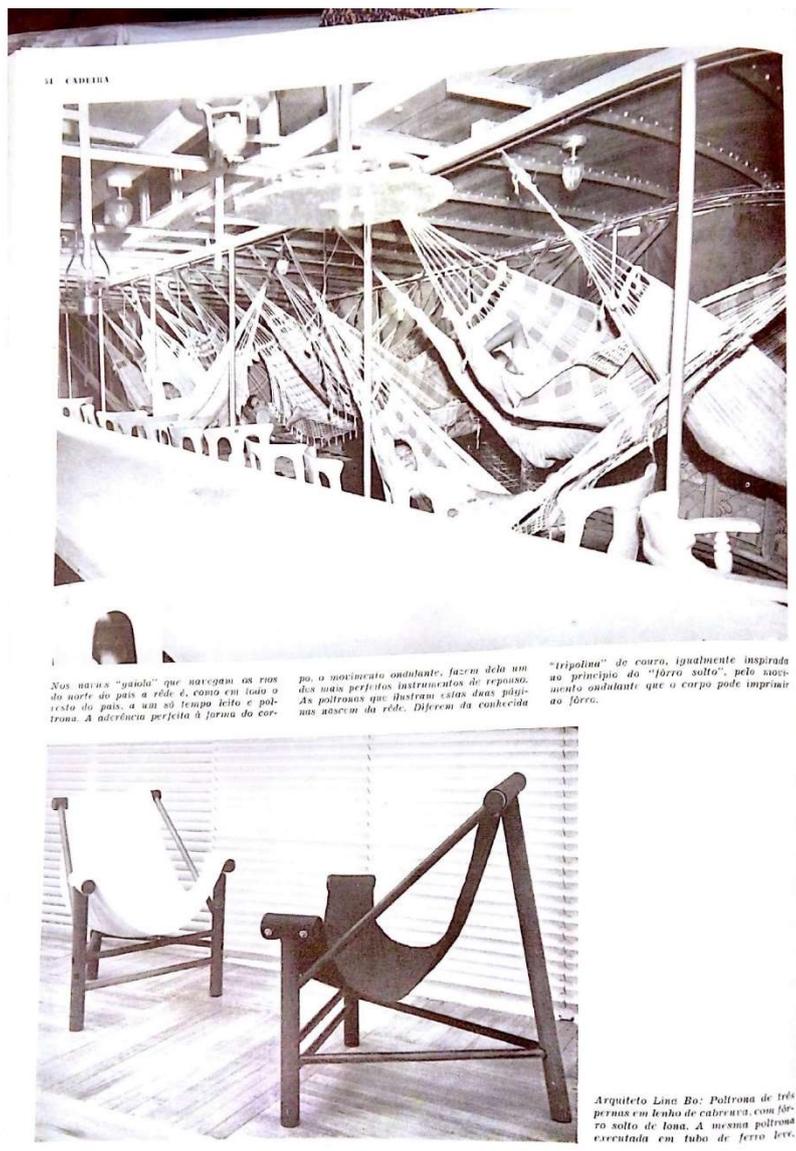


Figura 5. Foto em destaque de navio gaiola foi usada para explicar a origem da poltrona três pés, desenhada por Lina Bo Bardi.

Diferente da cadeira tripolina (Fig.7), de couro, com forro solto, as cadeiras de autoria de Lina apresentadas pela HABITAT eram inspiradas em redes, com tipos de materiais diferentes. A poltrona três pés, com estrutura de madeira de Cabreúva⁷, possuía um forro solto de lona. A três pés com estrutura de ferro leve era forrada de couro (Fig. 6). Em ambos os modelos, a lona e o couro

⁷ Cabreúva é uma madeira nativa das regiões nordeste, sudeste e sul do Brasil. Com altura de 10 a 30 metros, com tronco de 60 a 80 cm, a árvore de Cabreúva é encontrada principalmente nos estados da Bahia e Espírito Santo, Zona da Mata de Minas Gerais, chegando até o Rio Grande do Sul.

eram presos no alto do espaldar, caindo soltos e sendo presos novamente pelas pontas somente ao redor dos braços das poltronas.



Figura 6. A versão da poltrona três pés com estrutura de ferro e assento de couro.



Figura 7. O texto da HABITAT frisou a diferença entre a poltrona três pés e a cadeira tripolina, cadeira dobrável utilizada pelos militares britânicos, criada na década de 1850 pelo engenheiro inglês Joseph Beverly Fenby. Na foto acima, Henry Ford, Thomas Edison, Warren Harding e Harvey Firestone utilizam a cadeira.

Lina realizou para o Studio Palma outros trabalhos utilizando madeira e o couro solto como assento. Em uma cadeira com estrutura de madeira torneada, de ângulos retos, a arquiteta dispôs o assento de couro tal como o fez para as cadeiras do auditório do MASP: uma grande faixa de couro solto ao centro era presa às laterais do assento, deixando a parte da frente da estrutura de madeira livre. Duas faixas mais estreitas de couro eram fixadas de modo paralelo uma à outra para formar o encosto, sendo presas à estrutura de madeira pelo espaldar e pela parte de trás da estrutura (Fig. 8).



Figura 8. Cadeira torneada, assento e espaldar de lona.

Artifício parecido foi utilizado em poltrona baixa, fabricada em pau marfim. Com pés formando um “V” invertido e pequenos braços de madeira, a poltrona também tinha assento formado por faixa de couro presa nas laterais da estrutura. O encosto era formado por três tiras de couro paralelas, dispostas na vertical e presas ao espaldar e à parte traseira da estrutura do assento. Uma outra faixa estreita de couro, disposta na horizontal e na altura do peito de quem se sentava na poltrona completava o encosto, entrelaçada às três faixas dispostas no formato vertical (Fig. 9).



Figura 9. Poltrona em pau marfim e tiras de couro.

As formas utilizadas por Lina – estrutura de madeira em ângulos retos e pés em “V” invertido – se repetiram em outros desenhos da arquiteta para o Studio Palma. Com desenho semelhante à cadeira de estrutura de madeira torneada e assento de couro, Lina desenhou para o Studio outra cadeira com a mesma estrutura, mas com assento e encosto feitos de taboa trançada (Fig. 10), planta aquática comum em todas as sub-regiões do Pantanal brasileiro, utilizada em itens de artesanato e em estofados. O uso da taboa na cadeira desenhada por Lina explicitava as referências do Studio, focadas nas tradições do povo brasileiro.

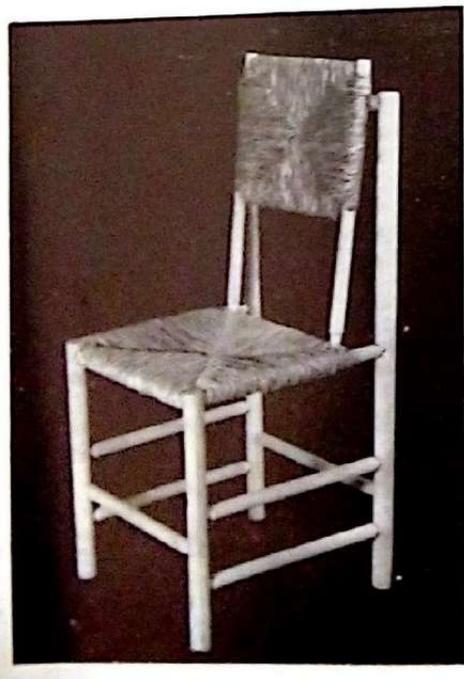


Figura 10. Cadeira com assento e espaldar em taboa.

O desenho de pés com “V” invertido apareceram em outra cadeira, desta vez estofada. Essa cadeira de autoria de Lina tinha as laterais de pinho compensado. Na altura do assento, a mesma peça inteiriça de compensado que formava os pés se abria para a lateral e para cima, formando um ângulo de pouco mais de 90 (noventa) graus. Os estofados do assento e do encosto eram forrados de tecido e pareciam estar presos com delicadeza à estrutura, sem pregos ou parafusos visíveis (Fig. 11).

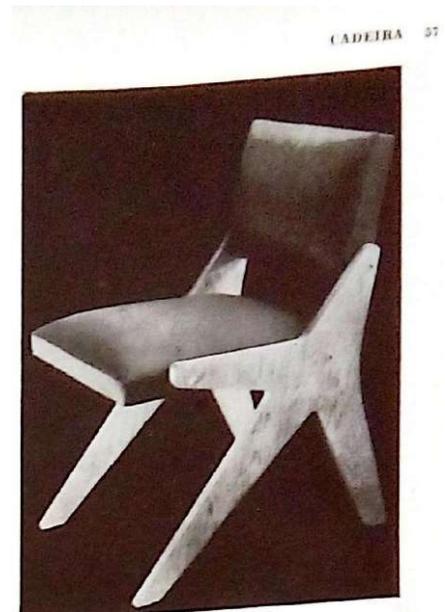


Figura 11. O desenho dos pés em “V” invertido se repetia nos móveis de Lina para o Studio Palma.

Da produção de Lina para o Studio Palma constam também mais duas cadeiras. Uma feita com estrutura de compensado, com encaixes aparentes no assento e no espaldar. Os ângulos da cadeira eram ligeiramente curvos, o assento foi estofado de tecido. No encosto, uma faixa estreita do mesmo tecido do assento era presa à estrutura sobreposta à madeira, como se fosse sustentada apenas por uma costura escondida na parte de trás do espaldar (Fig. 12).



Figura 12. Cadeira em madeira compensada e encaixes aparentes.

Uma outra cadeira de Lina para o Studio, dobrável, foi fabricada de madeira maciça. Sua estrutura diagonal sustentava o assento horizontal por meio de dois pedaços de madeira, que cruzavam a estrutura por baixo do assento. O espaldar da cadeira era forrado para sustentar a cabeça e, como em outras peças confeccionadas pelo Studio Palma, uma grande tira de couro fazia as vezes de assento, presa pelas laterais da estrutura, deixando a parte de trás e da frente do assento livres. Os pés da cadeira, na horizontal, formavam com a estrutura um de cerca de 50 (cinquenta) graus (Fig. 13)



Figura 13. Cadeira dobrável, fabricada em madeira maciça.

A *HABITAT* também publicou as referências de uma cadeira de balanço, de autoria de Lina para o Studio. A cadeira, feita em pinho compensado, consistia em duas laterais inteiriças, que partiam de um pouco acima dos braços da cadeira e faziam uma figura parecida com uma letra “G” gigante, com ângulos levemente curvos. O assento e o encosto eram estofados em tecido. Como nas outras cadeiras desenhadas por Lina, o encosto não era inteiriço. (Fig. 14)



Figura 14. Cadeira de balanço feita de pinho compensado.

Os móveis de Giancarlo Palanti desenhados para o Studio Palma seguiam também alguns dos mesmos princípios dos de Lina, com linhas simplificadas e utilização de materiais até então pouco ou nada usados na confecção de mobiliário. Porém, Palanti usava mais encostos estofados, como na poltrona modelo P9, com madeira compensada nas partes laterais inteiriças, com pés em “V” invertido. Os braços foram confeccionados em pau marfim. O assento e o encosto inteiriço estofados foram forrados de tecido (Fig. 15).

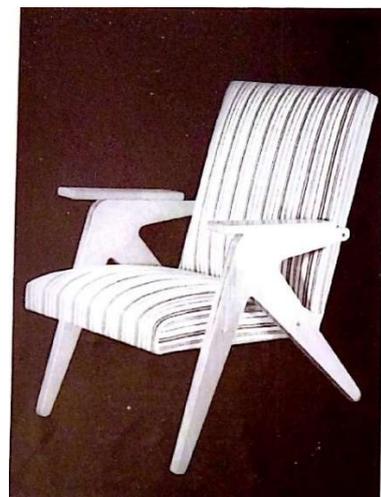


Figura 15. Poltrona P9 – Giancarlo Palanti para Studio Palma (1948)

Em outra poltrona, feita de compensado de pinho e de couro natural, Palanti desenhou peças recortadas inteiras para as laterais. As duas travas que uniam as laterais no alto do encosto e no assento, sustentavam duas faixas de couro. A faixa do assento, presa pela trava que unia as laterais na frente da poltrona, terminava entrelaçada à faixa que servia de encosto. O assento era baixo (Fig. 16).



Figura 16. Poltrona em compensado e couro.

Na poltrona denominada de P4, as laterais de madeira compensada folheada em forma de “X” eram unidas pela frente por uma trava de madeira. O assento e o encosto não inteiriço, além do braço da cadeira, foram estofados em tecido (Fig. 17).



Figura 17. Giancarlo Palanti – Cadeira P4

A cadeira C12, com estrutura confeccionada em madeira maciça, diferia dos outros assentos desenhados por Palanti pela forma como a estrutura era construída. Diferente dos móveis apresentados anteriormente, a estrutura não descia pelas laterais do assento. As duas partes em madeira desciam pelas laterais do encosto e se cruzavam sob o assento, para formar os pés da cadeira. O assento e o encosto não inteiriço eram estofados (Fig.18).



Figura 18. A cadeira C12 foi um dos poucos móveis com estrutura em madeira maciça.

Em outra poltrona, com estrutura fabricada em madeira maciça e com desenho não muito diferente da fórmula de pés em “V” invertido, com braços, Palanti foi ousado para a época, ao utilizar pedaços de mangueira para formar a sustentação do encosto e do assento. Nesta última parte, três pedaços de mangueira presos nas partes da frente e de trás da estrutura se entrelaçam a mais dois pedaços do mesmo material, presos nas laterais do assento. O encosto foi formado por dois pedaços de mangueira, amarrados à parte superior do encosto e fixados na parte de trás do assento (Fig. 19).



Figura 19. A liberdade de Palanti no Studio Palma permitia o uso de materiais alternativos para a época.

Ao contrário de Lina, autora de projetos mais experimentais, Palanti ousou apenas no desenho de uma cadeira em madeira compensada e corda, apresentada na versão com e sem braços. O designer optou pelo sistema de travas, que uniam as duas laterais, ficando visíveis. Como os encaixes, o acabamento das cordas finas que formavam o assento e o encosto dessas cadeiras também era passível de visualização nas laterais. Era como se as cordas tivessem sido bordadas na estrutura e os pontos estivessem à mostra (Fig. 20).



Figura 20. Assento e encosto em cordas, outro exemplo de aproveitamento de materiais alternativos no trabalho de Palanti.

3.2. Móveis modernos para a produção em série

O pioneirismo do Studio no novo desenho de móvel vinha acompanhado também do desafio de ser uma das primeiras tentativas de se produzir móveis em série no Brasil, ideia antiga de Lina desde a época em que morava na Itália. De fato, o projeto do móvel em série fica claro ao se observar as técnicas de fabricação, que utilizava recortes de chapa de compensado fornecidas pela indústria, peças encaixáveis e desmontáveis, perfis laterais recortados como uma só peça, além da estruturação de cadeiras e poltronas ou de estantes formadas a partir da repetição de poucos elementos básicos. Para o alcance do objetivo, porém, havia um dilema. Como o Studio incorporava formas criativas de produção do povo à indústria, deveria conciliar essa iniciativa à produção em série.

A possibilidade de seriação aparecia, de fato, na preocupação com a simplicidade da estrutura do mobiliário e nas formas simplificadas, sem ornamentação. Os desenhos seguiam o ideário moderno de desenho industrial europeu, marcado pela dicotomia forma-função.⁸ A produção voltada para as condições climáticas do país era também uma das premissas do movimento moderno internacional e se mostrava evidente na procura por luz e ar, como no trabalho do arquiteto Le Corbusier. Ao publicar fotos de uma estante de livros desenhada por Giancarlo Palanti (Fig. 21) aberta dos dois lados, a segunda edição da revista *HABITAT* frisava que a forma do móvel se devia à preocupação com o clima brasileiro e permitia o arejamento dos volumes.

⁸ SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Paula e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.** In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº 1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003. p. 33



Figura 21. Estante de livros – design Giancarlo Palanti

A procura pelo emprego de materiais locais, melhor adaptados ao clima brasileiro, porém, constituía um desafio à seriação, embora fosse também o diferencial do Studio. A solução encontrada por alguns projetistas de móveis, que resolveram a adaptação do mobiliário ao clima brasileiro ao utilizar referências lusas, como a palhinha e móveis sem estofamento, não seduziu Lina e Palanti. Os sócios foram buscar a atenção ao modo de vida e à produção tradicional de objetos no Brasil, ao eleger trabalhar com materiais como o cisal, a taboa e tecidos naturais. O diferencial desse projeto era o afastamento do interesse pelo mobiliário colonial e o peso dado pela atenção ao africano, ao indígena, ao sertanejo.⁹

Considera-se que, para fazer uma cadeira com assento e espaldar em taboa, foi preciso conhecê-la, entender como o artesão trabalhava o material, qual a lógica própria do material. Partir do material brasileiro significa partir também de quem o utiliza, de quem o conhece.

(SANCHES, 2003, p.35)

⁹ Id. Ibid. p. 32-35

A combinação de uso de materiais díspares, que exigiam mão-de-obra qualificada, com a finalidade da produção em série constituiu, assim, uma das principais dificuldades para os sócios do Studio. Eles conheciam esses obstáculos. Afinal, na falta de mão-de-obra local que fizesse o trabalho, tiveram de trazer da Itália mão-de-obra especializada para a produção do móvel moderno no Brasil no início da empresa. Contudo, Lina, em grande parte, e Palanti insistiram em utilizar materiais que, combinados, eram incompatíveis com a produção seriada. O contraplacado de compensado, com chapa recortada na perspectiva da série e a confecção do assento e do espaldar em trama de cisal ou taboa possuíam processos de produção e tempos diferentes na grande indústria. O impasse não permitia a seriação, conforme o pretendido.

Ao comentar a tentativa de produção do móvel em série no Brasil, a professora Otilia Arantes (apud SANCHES, 2003, p. 23) faz reflexões que nos levam a pensar se a produção seriada de móveis de bom design, tal como o desejado pelos sócios do Studio Palma, seria realmente factível no país. Para Otilia, o capitalismo incipiente e o grande contraste social, visível na forte diferenciação entre os ambientes domésticos, já constituíam obstáculos a projetos de produção seriada que se pretendiam bons e baratos. Entre a produção em série ou o fabrico de peças sofisticadas, a solução seria encontrar um meio-termo: objeto técnico e matéria correspondente, tratados à maneira do antigo luxo artesanal. Considerando-se o pensamento da professora, vê-se que a experiência do Studio não tomaria a direção desejada por Lina e Palanti, de popularizar o bom design, porque o tipo de móvel pretendido sempre seria de fabricação mais difícil e, portanto, teria preços maiores do que os similares produzidos em série.

Além disso, havia um problema de propriedade intelectual e também outro de comercialização. Ao longo de suas atividades, o Studio de Arte Palma contribuiu para a definição de novos padrões de gosto em uma parcela do público brasileiro. Apesar de, à época, existir reservas do mercado brasileiro no tocante à aceitação do móvel moderno, a experiência pode ser considerada uma referência com relação à introdução de novos materiais na fabricação de móveis. O Studio iniciou a fabricação de mobiliário com madeira compensada e linhas modernas em um país em que até então os móveis produzidos eram

rebuscados e feitos de madeira maciça. O estranhamento que o fato causou no público fez com que apenas uma minoria esclarecida aceitasse esse tipo de mobiliário, gerando problemas para a comercialização e as vendas. Os sócios, assim, começaram a perder dinheiro e venderam a fábrica para os irmãos Hauner, que modificaram o nome da empresa para móveis Artesanal.

Lina Bo Bardi citava também como obstáculo a falta de direitos autorais, o que prejudicava a reserva de mercado para os sócios do Studio: “(...) era um assalto brutal, o pessoal copiava nossos desenhos e jogava no mercado, não havia proteção nenhuma”, afirmou a arquiteta, após o fim do Studio.¹⁰ Apesar de a empresa haver criado uma nova consciência nos fabricantes de mobiliário, essa atenção respondeu mais a um apelo comercial do que à ideia da importância do design. Os fabricantes repetiam os modelos que encontravam nas páginas de revistas, sem ter os cuidados técnicos especializados. O resultado era um móvel mal acabado e que contribuía para o público estabelecer a ideia de que o móvel moderno teria aparência barata, sendo mal-acabado e não proporcionando ergonomia.

O “dilúvio de amadores” fazia contrapropaganda na aplicação da teoria mal compreendida, estampava a revista *HABITAT*.¹¹ A crítica às cópias passou a ser a tônica da publicação, que ecoava uma das razões pelas quais Lina Bo Bardi abandonou a ideia de fabricação de móveis de qualidade em série no Brasil. Marcelo Suzuki (apud SANCHES, 2003, p. 37) afirma que, face o desencanto de Lina com a produção em série, a arquiteta tempos depois pensaria em formas de industrialização para o Brasil que utilizassem produção manual, em oposição à ideia de grande automação e funcionários com baixos salários.

¹⁰ SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op. cit. p. 135-137.

¹¹ Móveis Novos. *HABITAT – revista das artes no Brasil*, nº 1, São Paulo, Out.-Dez. 1950. p. 53.

3.3. O móvel moderno vira arte, mas não a popular

Considerando as dificuldades encontradas no tocante à propriedade industrial e também as reflexões da professora Otília Arantes, de que a solução seria encontrar uma segunda via, unindo técnica e matéria em tratamento semelhante à do antigo luxo artesanal, qual foi, então, a contribuição de Lina Bo Bardi, em seu Studio de Arte Palma, para o mobiliário brasileiro? Aline Sanches escreve que a transferência para a produção industrial de inspiração atenta às formas de produção do povo significa elevar essas formas ao *status* de arte, reconciliando, assim, artista e artesão no sentido da concepção da forma.¹²

De fato, as formas elaboradas pelo povo, pelo olhar de Lina, foram alçadas à posição de arte no trabalho do Studio e em muitos outros projetos que a arquiteta desenvolveu nos anos posteriores. Os móveis da arquiteta italiana para o Studio Palma seguiram essa tendência. Ao invés da popularização, conforme o pretendido pelo projeto do móvel em série, contudo, o mobiliário desenhado por Lina naquela empreitada tornou-se clássico. Alguns dos móveis desenhados por Lina para o Studio Palma foram reeditados nos anos 2000 pela empresa brasileira Etel Design, especializada em móveis de alto padrão e conhecida por suas reedições da produção moderna de mobiliário brasileiro. A página eletrônica da empresa ressalta as características desses móveis, marcados pelo fazer artesanal e criada por arquitetos e artistas empenhados em destacar a cultura local, sob a influência das vanguardas internacionais.

Em 2018, os móveis de Lina para o Studio Palma foram exibidos no Salão de Arte de Milão, graças ao trabalho da pesquisadora Nina Yashar. Em maio de 2019, também devido ao trabalho de Yashar, o mobiliário do Studio fez parte de exposição maior, intitulada “Lina Bo Bardi Giancarlo Piretti – Studio d’Arte Palma 1948-1951”, exibida na Galeria Gladstone, em Nova Iorque, Estados Unidos, como parte da *The European Fine Art Fair* (Fig. 22). Para tanto, a pesquisadora trabalhou em conjunto com o Instituto Bardi e com a Casa de Vidro. Segundo Yashar, a coleção exibida na galeria norte-americana foi o resultado de investigação do trabalho de Lina Bo Bardi como designer, a

¹² SANCHES, Aline Coelho. Op. cit. p. 37

partir do ponto de vista de colecionadores. A exibição incluiu também trabalhos de artistas contemporâneos a Lina, como Lygia Clark, Alfredo Volpi e Sérgio Camargo.¹³



Figura 22. Segundo a curadora Nina Yashar, a exposição dos móveis do Studio Palma foi realizada em Nova Iorque devido ao número de colecionadores desse mobiliário presentes na cidade.

¹³ TODD, Laura May. **Retracing the modernista steps of Lina Bo Bardi and Studio d'Arte Palma.** Disponível em: <<https://www.wallpaper.com/design/lina-bo-bardi-gladstone-64-gallery-new-york>> Acesso em 01 set 2020

4. Conclusão

Ao se traçar o caminho de Lina até o design dos móveis do Studio Palma e se investigar a razão de a arquiteta ter utilizado tantos elementos considerados símbolo de brasilidade em seus projetos para o Studio, a primeira conclusão a que se chega é que o ambiente de sua época de estudante e depois como recém-formada foi fundamental para a arquiteta desenvolver e consolidar algumas considerações sobre seu trabalho futuro. A conservação das tradições em oposição à valorização dos avanços tecnológicos; o olhar voltado para o simples ao invés da grandiosidade pregada pelos nacionalistas e o interesse em dialogar com a história pontuaram os debates daquele momento e tiveram reflexo sobre os pensamentos e atividades da arquiteta, que aplicou-os no Brasil em vários momentos: na defesa de que as origens da arquitetura moderna brasileira estariam nas construções feitas pelo homem popular; na valorização de objetos comuns e no uso de materiais tradicionais característicos brasileiros nos móveis de desenho moderno do Studio de Arte Palma. Contribuiu para essa busca pelo vernáculo no trabalho de Lina o fato de ela haver se graduado em Roma, onde se encontrava ensino mais tradicional na Itália da época, voltado para um ideário historicista.

Ainda na Itália, o arquiteto Giò Ponti foi uma parceria importante para Lina no tocante a sua percepção de valorização do artesanato e sua influência pode ter alcançado as atividades de Lina no desenho de mobiliário por também haver promovido a ideia de continuidade entre a tradição e a modernidade nos lares italianos. Outro fato relevante que exerceu grande influência no ideário da arquiteta pode ter sido a discussão sobre arquitetura na Itália ao longo da guerra, que envolveu a procura por novos caminhos, entre a tradição e a modernidade, e a busca pela identidade nacional na Arquitetura, que se encontrava perdida em meio à grandiosidade das obras fascistas. Tanto é assim que a cultura italiana do após Segunda Guerra se voltou para as próprias raízes, redescobrimo o local e abandonando a monumentalidade. A retomada da tentativa de introduzir o design na vida cotidiana para atender as necessidades da população se refletiu nas atividades da arquiteta, que passou

a defender a utilidade de móveis modulares produzidos em série, desenhados por especialistas que tinham conhecimentos técnicos específicos e fabricados por artesãos. Uma ideia que seria posta em prática pela própria Lina no Studio de Arte Palma.

Com essa bagagem trazida da Itália, a arquiteta chegou ao Brasil imbuída, junto com o marido, de um projeto ambicioso de educação para a arte e de atualização do gosto do público brasileiro, mas teve alguns obstáculos pelo caminho. Em primeiro lugar, não havia profissionais qualificados para a fabricação dos móveis que desenhava. Em segundo lugar, faltava, no país, um reconhecimento sobre a relevância do design feito por técnicos especializados para o resultado no produto final. O envolvimento com o Studio de Arte Palma e os desenhos de mobiliário que realizou para o Studio foram, assim, uma resposta à falta de mão-de-obra especializada e um ensinamento sobre a importância do bom design para a vida do homem.

Era uma situação contraditória. Embora oferecesse condições para o desenvolvimento do projeto do Studio, o Brasil da época não se encontrava preparado para esse empreendimento por falta de profissionais especializados e também por desconhecimento do público sobre a importância do bom design. Daí a vida curta do Studio. Apesar de, na época, a experiência ter motivado certa decepção em Lina, devido à falta de proteção à propriedade intelectual, o que gerou a série de cópias que levaram ao encerramento das atividades da empresa, é fato que a iniciativa do Studio rendeu bons frutos *a posteriori*, sendo reconhecida como um dos fatores que ajudaram a moldar a mobília moderna brasileira. A herança de Lina Bo Bardi e do Studio Palma para o desenho do mobiliário brasileiro, com o passar dos anos, alçou o trabalho da arquiteta ao patamar de clássico brasileiro, sendo acessível a poucos, ao contrário da intenção inicial de atingir boa parcela da consumidores, com a produção de móveis de bom design em série.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aluísio Magalhães e o design no Brasil**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.

CHEN, Aric. **Brasil modern: the rediscovery of twentieth-century Brazilian furniture**. 1ª Edição americana. New York: R& Company and the Monacelli Press, 2016.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil**. 1ª reimp. da 1 ed. de 1989. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1996.

FERRAZ, Marcelo (Coordenador editorial). **Lina Bo Bardi**. 2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. **Lina Bo Bardi**. New Haven, Connecticut, EUA: Yale University Press, 2013.

MOTA, Carlos Guilherme (Organizador). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

_____. **Brasil em Perspectiva**. 14ª edição. São Paulo: DIFEL, 1984.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia:EDUFU, 2007.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015.

CATÁLOGO

Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

CATALANO, Sarah. **Lina Bo [Bardi] in Italy - New research brings back Bo-Pagani's forgotten designs for the staging of two events in the city of Milan during World War II.** In: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), São Paulo, vol. 20, 2/2014.

SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Paula e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.** In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº 1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003.

SUZIGAN, Wilzon. **A industrialização de São Paulo: 1930-1945.** In: **Revista Brasileira de Economia**, 25(2). Rio de Janeiro: abr./jun.1971.

REFERÊNCIAS OBTIDAS POR MEIO ELETRÔNICO

KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950.** Disponível em: < <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>> Acesso em 24 jan. 20

SOUSA, Rainer. **Fascismo na Itália.** Disponível em:< <http://brasilecola.uol.com.br/historiag/fascismo.htm>> Acesso em 23 ago 2017.

TODD, Laura May. **Retracing the modernista steps of Lina Bo Bardi and Studio d'Arte Palma.** Disponível em: <<https://www.wallpaper.com/design/lina-bo-bardi-gladstone-64-gallery-new-york>> Acesso em 01 set 2020

TURCI, Erica. **Fascismo Italiano - contexto histórico: a crise italiana e o fascio de combate.** Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/fascismo-italiano---contexto-historico-a-crise-italiana-e-o-fascio-de-combate.htm> Acesso em 23 ago 2017.

Id. **Fascismo Italiano – Segunda Guerra Mundial: Declínio, República de Salò e Derrota.** Disponível em: < <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/fascismo-italiano---segunda-guerra-mundial-declinio-republica-de-salo-e-derrota.htm>> Acesso em 23 ago 2017

TESES E DISSERTAÇÕES

CARVALHO, Waleska Almeida de. **O armário do arquiteto: o diálogo de Bruno Zevi com a história.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura – Área de concentração: Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador: 2005.

Dias, Bruno Silva. **Arquiteta/designer: relações projetuais entre a Arquitetura e o Design de mobiliário na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

PONZIO, Angélica Paiva. Epílogo. In: **As Casas de Gio Ponti: O Mobiliário como Instrumento de Projeto.** 2013. 194 p. Tese (Doutorado em Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo.** Introdução. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura). FAUUSP: São Paulo, 2007.

PUBLICAÇÕES SERIADAS

HABITAT – revista das artes no Brasil, nº 1, São Paulo, Out.-Dez, 1950.

HABITAT – revista das artes no Brasil, nº 9, São Paulo, Out-Dez, 1952.