

**Pode entrar:**

**Lina Bo Bardi e a arquitetura do SESC Pompeia**

You may come in: Lina Bo Bardi and the architecture of SESC Pompeia

YARA FELICIDADE DE SOUZA REIS<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto tem como objetivo refletir sobre a atuação da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi na construção do Centro de Cultura e Lazer do SESC-Pompeia, na cidade de São Paulo. A abordagem trata de um ponto de vista da arquiteta baseado na simplicidade popular, a partir do que definiu como «arquitetura pobre», incidindo na escolha que influenciou a concepção do projeto, resultando num conjunto arquitetônico pertencente ao Serviço Social do Comércio- SESC, que entre suas funções abriga a arte e o lazer.

**Palavras-Chaves:** Lina Bo Bardi; SESC Pompeia; Centro de Cultura e Lazer; arquitetura de Centro Cultural.

**Abstract:** This text aims to reflect on the work of the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi in the construction of SESC-Pompeia, in the city of São Paulo. The approach deals with a point of view of Lina Bo Bardi based on popular simplicity, from what she defined as «poor architecture» and which affects the choice that influenced the architect in the conception of the project, resulting in an architectural complex that among its functions houses art and leisure, belonging to the Social Service of Commerce – SESC.

**Keywords:** Lina Bo Bardi; SESC Pompeia; Culture and Leisure Center; Cultural Center Architecture.

==

<sup>1</sup> NEHSC, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; Universidade de São Paulo, Brasil; Universidade Aberta, Centro de Estudos Globais, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-4587-013X>.

Lina não fez escola no sentido formal de repetição de soluções, de busca de uma linguagem ou até [...], de materialidade, termo muito utilizado hoje em dia, mas um pouco vazio de sentido. Ela formou, sim, uma escola de pensamento, um modo de pensar, de encarar o problema, de olhar para o mundo. Nesse sentido, ela é uma formadora, assim como Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Lucio Costa, Vilanova Artigas, e outros pensadores que influenciaram o nosso modo de ver e atuar.

Marcelo Ferraz (2021)

Escrever este artigo me faz lembrar momentos em que estive no SESC Pompeia, visitando o local com alguma colega brasileira, ou não, apresentando a obra de Lina Bo Bardi. A admiração que suscita aos que pela primeira vez visitam o local é surpreendente, o efeito causado pela obra arquitetônica, associado ao movimento de pessoas circulando pelas suas dependências, instiga amplas reflexões sobre esse conjunto arquitetônico. O encantamento diante da construção é parte de quem a observa no todo, embora muitas vezes seja nos pormenores que podemos compreender melhor esse ambiente, pois é onde ela nos oferece o acesso desimpedido e livre de sua obra. Tudo aqui foi simplificado ao máximo para que o espaço concebido fosse percorrido livremente num apelo ao público para a tomada do ambiente.

A obra de Lina é amplamente estudada, com publicações no Brasil, nos Estados Unidos e Europa, e resultado de inúmeras teses acadêmicas. A bibliografia sobre o seu processo criativo e modos de fazer arquitetura é extensa.

Numerosos são os escritos que tratam de suas habilidades no trato com o desenho, composição de suas obras e da disponibilidade para estabelecer relações com profissionais, seus colaboradores, no intuito de garantir à execução da obra uma dinâmica mais participativa, como parte inerente à construção, o que certamente foi uma abordagem por ela adotada na busca do envolvimento de todos.

Nos anos seguintes à morte de Lina Bo Bardi (1993), um conjunto expressivo de trabalho foi publicado sobre sua vida e obras. Além de dissertações de mestrado, teses de doutorado, análises e registros sobre seu trabalho com cenografia, artes gráficas, design, e junto ao patrimônio histórico e cultural brasileiro, foram temas de reflexões sobre a interação da obra de Lina com a cultura popular, presente na sua habilidade criativa e, como resultado, em seus modos de fazer arquitetura e no exercício profissional (Bechara, 2017: 13 e 196-197). Para Grinover (2018: 32-33), os estudos sobre a obra da Lina Bo Bardi

são conscienciosos no seguinte ponto: a arquiteta italiana participou ativamente da construção do movimento moderno, e seus desdobramentos no século xx, na arquitetura nacional. Em suas poucas obras, se comparado aos outros arquitetos de sua geração, ela revelou a capacidade de articular as questões filosóficas e estéticas do movimento moderno internacional do qual o Brasil participou como expoente virtuoso de 1936 a 1960.

Lina não foi defensora radical das ideias que emolduravam os princípios da arquitetura moderna, adotando uma postura flexível em relação aos discursos fechados em regras, trabalhou de forma ampla buscando elementos com significados complementares a preceitos estabelecidos. Para essa atuação, contribuiu o trabalho de caráter diverso desenvolvido na Itália e que pôde ser ampliado no Brasil, como resultado do vasto conhecimento sobre culturas tradicionais e populares adquirido em suas viagens, favorecendo o contato com populações das mais diversas regiões do país. Dessa forma, Lina, afeita aos desafios,

afirmava sua crença de que a linguagem da arquitetura moderna não precisava excluir o elemento local e tradicional, e que os arquitetos não deviam buscar ideias e motivação apenas na modernização e na educação acadêmica, mas também nos aspectos prosaicos e criativos da vida cotidiana. (Lima, 2021: 175)

A capacidade de combinar princípios da arquitetura moderna envolvendo suas proposições com a vida cotidiana, embalada pela curiosidade e aprofundamento das experiências vividas no Brasil, imprimiram uma singularidade à produção da arquiteta, traduzida em obras relevantes como a Casa de Vidro em São Paulo (SP), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Centro de Cultura e Lazer SESC-Pompeia, a Igreja do Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia (MG), a Casa do Benin (BA), o Teatro Oficina (SP), o res-

tauro do complexo arquitetônico do Solar do Unhão (BA), o projeto de intervenção no centro Histórico de Salvador (BA).

O objetivo deste artigo é examinar um ponto de vista sobre o qual o projeto do SESC-Pompeia se desenvolveu. A abordagem envolve a opção de Lina Bo Bardi em trabalhar com o conceito que denominou «arquitetura pobre», encontrando soluções simples, com materiais visivelmente rústicos, numa perspectiva de manter o caráter coletivo e humano da obra. Lugar que abriga arte e lazer nas mais diversas formas de expressão, como música, dança, exposições, performances, oficinas de criatividade e atividades esportivas, esse conjunto arquitetônico apresenta valores que extrapolam a obra em si para desvendar um modo de fazer arquitetura que impulsiona a participação coletiva.

## 1. Um pouco das múltiplas Lina

Achillina Bo nasceu em Roma no ano de 1914, filha de pais genoveses. Coursou o Liceu Artístico e ingressou na Faculdade de Arquitetura de Roma, onde se graduou, no início da guerra, em 1939. No período da Faculdade, segundo Anelli (2010), «suas memórias são conflituosas, expressando a tensão entre um ensino direcionado a uma arquitetura de filiação clássica e a sedução das propostas das vanguardas modernas, cujos adeptos italianos encontravam pouco espaço nas faculdades de arquitetura» (Anelli, 2010: 89).

Na década de 1930, momento de transição de seus estudos, entre os períodos do Liceo Artístico e da Escola de Arquitetura, a cidade de Roma era o centro do debate artístico e também o local donde o regime fascista se irradiava num quadro político de crescente nacionalismo e violência. Essa condição política opressora terminará isolando o país do resto do continente e afetando o debate mais extensivo nas mais diversas expressões culturais e artísticas. O relativo isolamento e a conjuntura política e econômica do país comprometeram diretamente o discurso arquitetônico na Itália.

É neste quadro de uma Itália conservadora e extremista que Lina, já graduada, se estabelece em Milão, entre 1940 e 1945, para trabalhar com o arquiteto e designer Gio Ponti, e no estúdio chamado «Bo e Pagani», que dividia com o amigo Carlo Pagani, colaborando com alguns trabalhos para Gio Ponti, nas revistas *Domus*, *Lo Stile e Bellezza*, e edições das revistas *L'illustrazione Italiana*, *Vetrina*, *Grazia*, *Tempo e Bellezza*. As atividades de Lina nessas funções envolveram criação de capas, ilustrações, textos e projetos (Anelli, 2010: 17 e 27).

As relações entre Lina Bo Bardi e Gio Ponti foram marcadas por conflitos (Anelli, 2001: 45-46, *apud* Bechara, 2017:18). Mas, apesar das hostilidades, uma obra profícua resultou dessa associação, de modo que as atividades exercidas por Lina nesse momento de sua

carreira se constituem em estratégia de ação para os trabalhos desenvolvidos no Brasil.

Os aprendizados mais relevantes que Lina trará ao Brasil serão aqueles ligados aos estudos do artesanato italiano, desenvolvidos por Gio Ponti como um plano em busca da autonomia da indústria italiana de utilitários, e os estudos de Giuseppe Pagano sobre arquitetura menor. Estes estudos formaram a origem do conceito de cultura popular e apontaram o método que Lina desenvolverá em seu trabalho. Para a cultura italiana era a origem do setor de mercado que emancipou a Itália no pós-guerra, o design italiano (Grinover, 2018: 35).

Conforme Bechara (2017), algumas revistas dirigidas por Ponti que tiveram a colaboração de Lina e nas quais ela explora variáveis distantes da arte abstrata, são consideradas como indícios de seu interesse precoce pelo figurativismo na arte popular. Na sua obra, a base do vínculo entre o popular e o erudito é associada com frequência à experiência na Itália, em função do trabalho com Gio Ponti desenvolvido a partir do tema da modernização do artesanato (Bechara, 2017: 17).

A trajetória profissional de Lina Bo Bardi foi pautada inicialmente mais por uma sensibilidade visual e compositiva do que por um entusiasmo pela história, pela percepção espacial ou pelas teorias e técnicas construtivas. A familiaridade com princípios artísticos e compositivos se manifestaram ainda

na infância, executando aquarelas e desenhos, com a ajuda do pai, um pintor dileitante (Lima, s.d.: 113).

Contribuiu para essa habilidade na área visual, além da influência paterna, o próprio currículo escolar do Liceo Artistico na via Ripetta, onde estudou antes da sua formação como arquiteta. Segundo Zeuler, havia um extenso programa com treinamento em desenho à mão livre, geometria e composição, além de história, pintura e princípios de projeto arquitetônico. As aquarelas, desenhos e esboços existentes desse período evidenciam suas habilidades visuais mais do que seu interesse por prédios, e embora Lina tenha ampliado o seu discurso com noções humanistas, tectônicas e ambientais, ela permaneceu intensamente sensível à arquitetura como fenômeno visual e consciente da multiplicidade de referências estéticas que a sustenta (Lima, s.d.: 113-114).

Podemos pensar nas inúmeras Lina se entremeando, desenvolvendo atividades generosamente elaboradas que faziam parte do produto final do seu trabalho. Sua vida profissional atravessada pela devastação da guerra a fez sair em busca de noções humanitárias que complementavam o seu processo criativo, tornando-o passível de ser partilhado e compreendido.

Para além do ofício de arquiteta, Lina atuou nos mais variados campos das artes, executando trabalhos nas artes gráficas como editora de revistas e ilustradora e atuando como

designer de móveis e interiores, cenógrafa, paisagista, curadora de museus e exposições. Os métodos rigorosos não faziam parte do seu repertório profissional, transitando livremente entre várias áreas do conhecimento, sempre criticamente, aprofundando reflexões e fazendo balanços concernente ao seu próprio trabalho e ao cenário cultural do seu tempo.

A movimentação nas distintas atividades profissionais desenvolvidas por Lina gerava questões polêmicas sobre a arquitetura moderna em seu ambiente, e esse parece ter sido o seu propósito, a ponto de inicialmente enfrentar muitas críticas. Com o tempo, essas mesmas críticas serviram para alterar um quadro que se apresentava consolidado e de difícil ingresso. Lina ousou desafiar um ambiente que não se estendia para além do domínio masculino e seus posicionamentos por certo contribuíram para um avanço na revogação de determinados padrões nesse âmbito.

## 2. Os tempos de Brasil

A América «é terra de acolhida de imigrantes europeus, [e] representa a possibilidade de criar livremente, sem fronteiras, o constante recomeçar sobre novas bases, condições, por ela, [Lina Bo Bardi], consideradas basilares de trabalho e de vida» (Bardi *et al.*: s.d.).

Lina se casa com Pietro Bardi na Itália e viajam ao Brasil em 1946, permanecendo no Rio de Janeiro até o início de 1947, quando se mudam para São Paulo. A vinda do casal pode

ser parcialmente creditada ao fascínio que as imagens da produção arquitetônica moderna amplamente divulgada no livro *Brazil builds* (1942) exercia na Europa do segundo pós-guerra (Anelli, 2010: 99).

A possibilidade de ação atraía Lina e Pietro para um país onde já havia uma produção moderna reconhecida interna e externamente e que vinha enriquecendo com as exportações durante a guerra. Recebidos por Lucio Costa, e a elite intelectual carioca, a partir do contato estabelecido por Bardi, em 1933, através de Le Corbusier, esse encontro foi oportuno para o casal conhecer as propostas do programa elaborado por Lucio Costa para a modernização da arquitetura brasileira (Grinover, 2018: 38).

A experiência de Pietro Bardi como *marchand* o aproxima do jornalista Assis Chateaubriand, que o convida para a direção geral de uma galeria de arte em São Paulo. Esse seria o início do projeto do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, situado no prédio do *Jornal Diário Associados*, de propriedade de Chateaubriand, que ficaria sob a responsabilidade da arquiteta.

Lina trouxe consigo o idealismo de um pragmatismo racional funcionalista e um ideal progressista que a fazia buscar em seus desenhos e projetos «forma» e «vida», que se

tornaram bandeiras do modernismo. Em São Paulo, entre tantas demandas de trabalho, a arquiteta, com a colaboração do marido, se dedica à fundação e edição da revista *Habitat*<sup>2</sup>, que fazia parte do projeto de modernidade de Chateaubriand para a cidade, a arquitetura e as artes. A revista se destacava pela linha editorial voltada para temas sobre arquitetura, design, fotografia, literatura, cinema, dança, crítica de arte, teatro, e que junto ao IAC (Instituto de Arte Contemporânea, no Masp), tinha o propósito de educar para as artes plásticas, gráficas e urbanísticas. Os projetos edificados são emblemáticos e definidores de paisagens paulistanas, entre eles o Museu de Arte de São Paulo – MASP, o SESC-Pompeia e o Teatro Oficina, todos em São Paulo (Oliveira e Reis, 2018: 588).

A vivência de Lina no Brasil conteve o conhecimento de outras realidades ao percorrer várias regiões do Brasil. Entre 1958 e 1964 esteve em Salvador para criar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), o que, conforme Grinover (2018), «abriu a maior oportunidade da carreira artística e intelectual da arquiteta», o que foi atribuído também à experiência como docente no curso de Teoria e Filosofia da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da UFBA, desde o ano de sua che-

==

<sup>2</sup> Grinover (2018: 158-159) assinala que não era grande o panorama da produção da *Habitat* no campo editorial em São Paulo, assim como outras revistas da época. Mas a *Habitat* era a única orientada para a formação de uma cultura nacional moderna, assumindo uma configuração editorial baseada no princípio do debate das diversas linguagens artísticas no domínio da cultura. As outras revistas estavam focadas nas questões da construção ou da decoração.

gada a cidade até 1964, com fechamento do MAMB pelos militares (Grinover, 2018: 41).

Desde que aceitou o convite para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina Bo Bardi pensava num museu em Salvador que fosse dinâmico, educativo e direcionado ao debate sobre culturas modernas e populares. Conjuntamente à elaboração da proposta do MAMB, Lina Bo Bard investia na criação do Museu de Arte Popular e de uma Escola de Desenho Industrial (Grinover, 2018: 41-43). Entre 1962 e 1963, foi instalada no Solar do Unhão, a partir do projeto de restauração feito pela própria arquiteta, a Escola de Desenho Industrial, elaborada como parte das atividades inerentes ao Museu de Arte Popular (Rossetti, 2003: s.p.).

Havia um elo entre a criação destas instituições e a elaboração de uma ação educativa conjunta sobre cultura popular, buscando recursos didáticos e pedagógicos especialmente na região nordeste, com programação de viagens, pesquisas e registros do artesanato popular, observando as soluções encontradas nos objetos transformados pelo saber popular e na experiência diária, desvelando e expondo o sertão ao país.

Nosek (2018) descreve o percurso realizado por Minas Gerais em viagem de pesquisa à região da Mantiqueira, no sul de Minas, recolhendo materiais e informações para a exposição *Caipiras, Capias: Pau-a-Pique*, realizada

entre 29 de junho e 14 de outubro de 1980, no SESC-Pompeia:

[...] Por 15 dias, viajamos de carro pelas estradinhas de terra naquele pedaço caipira parado no tempo. Buscávamos tudo que pudesse interessar para a exposição, desde uma vassoura de gravetos à uma cama, um alambique, uma gaiola de passarinhos, impressos, tudo enfim. Trouxemos, inclusive, duas gavetas com tipos raros de música para serem usados na oficina de tipografia do SESC. (Nosek, 2018: s.p.)

Dentro de um vasto e matizado Brasil, Lina fez um percurso que permitiu despertar um olhar para dentro do país a partir de trilhas por ela abertas, mostrando soluções mínimas e o suficiente que as diversas culturas necessitavam para se manter e preservar. Percorrer os sertões em viagens, usufruir da proximidade com as variações locais e do contato com a vida familiar e comunitária dos homens do sertão, fez a arquiteta se deparar com culturas formadas nos saberes coletivos. Experiência que tende a sublimar o que já estava delineado na sua formação acadêmica e exercício profissional desde a Itália, associando indivíduos, condições de vida e ideia de natureza ao método de criação.

Lina defendia a integração entre arquitetura e natureza além de seu apelo à simplicidade técnica e à singeleza formal das construções populares (Lima, 2021: 176). De acordo com Cabral (2011: 41):

A ideia de natureza em Lina permeia a maioria de seus temas. Em um dos mais abordados por ela, o design, exprime seu conceito de natureza, que inclui necessariamente a presença humana. A arquiteta apontou a inexistência, no Brasil, do artesanato como estrutura de organização social. Fez a defesa do que nomeou de pré-artesanato, uma produção doméstica das áreas carentes, que por necessidade se utiliza do lixo como matéria-prima para executar seus objetos de uso cotidiano. São lamparinas, bules, brinquedos e peças variadas construídas a partir de detritos industriais e naturais. Atualmente chamaríamos de reciclagem. Na visão de Lina, são produtos da cultura autóctone, genuinamente popular e criativa, que não foram devidamente considerados.

Em um breve ensaio de 1953, publicado na revista *Habitat*, chamado «O povo é arquiteto», Lina Bo Bardi escreve sobre as qualidades da «arquitetura produzida por leigos em áreas remotas do Brasil» (Bardi, 1953: 52, *apud* Lima, 2021: 175). Entende que «as pessoas simples nascem com a arquitetura no sangue, porque nascem com o espírito inato da procura, das necessidades, das oportunidades e das funções da vida». Considerando que «ideias extravagantes [...] são vedadas às pessoas pobres que constroem suas casas», argumentando que os «telhados de palha não deixam nada a desejar, se comparados aos mais belos telhados» (Bardi, 1953: 52, *apud* Lima, 2021: 175).

Lina não se restringiu à sua formação de arquiteta, assumindo com grande habilidade múltiplos ofícios. Desbravadora de sertões e recantos brasileiros, buscava avidamente referências genuínas para usufruir no seu processo criativo.

Estudos sobre a obra da arquiteta, via de regra, mencionam um trabalho executado em equipe, levando a crer que se tratava de uma característica particular de Lina enquanto desenvolvia suas tarefas, optando pela realização em grupo, acompanhada de colaboradores e auxiliares, garantindo assim uma produção participativa, que ocorria nas viagens de pesquisas, nas pranchetas, ou no canteiro de obras. Ferraz (2021) destaca a liderança de Lina, como responsável pelos trabalhos, «tinha sempre a última palavra», mas era uma «relação de muita parceria, de muita troca [...]». No caso do SESC Pompeia, onde trabalhamos por nove anos (1977-1986), André [Vainer] e eu entramos como estagiários e, posteriormente, passamos a colaboradores» (Ferraz, 2021: s.p.).

### **3. SESC-Pompeia: lugar de experimentos para uma «arquitetura pobre»**

Para Lina Bo Bardi «[...] a América é uma sociedade aberta, com prados floridos e o vento que limpa e ajuda. Assim, numa cidade entulhada e ofendida pode de repente surgir uma

lasca de luz, um sopro de vento» (Bardi *et al.*, 1986: s.p.).

A cidade «entulhada e ofendida» é São Paulo, lugar em que optou por viver grande parte de sua vida, até sua morte em 1992. O SESC Pompeia é a «lasca de luz» e o «sopro de vento» no meio do caos da cidade, a «cidadela da liberdade» (Vacaro *et al.*, 2015: 33-34), que quer dizer: «Cidadela, do inglês “goal” – igual a “meta” ou “ponto de defesa de uma cidade” –, foi o termo usado por Lina Bo Bardi para designar o conjunto; e Liberdade é o sentimento comum do rico e variado público que frequentava a nova/velha fábrica» (cf. Latorraca, 1999: 11).

O SESC-Pompeia está situado na Vila Pompeia, um bairro que como tantos outros da cidade de São Paulo teve seu loteamento originado de chácaras. Local que abrigou fábricas, e vilas operárias para moradias de seus trabalhadores, devido à proximidade com a antiga estrada de ferro Santos-Jundiaí, facilitou a atividade industrial na região e ocupação por grande número de imigrantes, a maioria italianos e espanhóis.

Nos anos de 1930 foi construída uma fábrica de tambores de óleo pela firma alemã Mauser & Cia Ltda, comprada em 1945 pela Indústria Brasileira de embalagens –IBESA, fabricante de tambores, que instalou em seu espaço a Gelomatic, indústria de geladeiras a querosene (Latorraca, 1999: 15). Depois desses usos,

a fábrica ficou abandonada, para em seguida se tornar um centro de cultura e lazer, tombado como patrimônio cultural da cidade, em 2009, pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – CONPRESP, e Patrimônio Cultural Brasileiro, em 2015, integrado ao patrimônio nacional por seus valores técnicos e estéticos e também por ser considerado um marco da arquitetura do Brasil, segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, a partir do restauro de uma antiga fábrica de tambores, a obra foi realizada entre os anos de 1977 e 1986, sendo a primeira etapa inaugurada em 1982, correspondente à restauração dos galpões, cujos critérios básicos e linhas gerais de ação foram procedentes da Carta de Veneza – uma visão dinâmica que deixa evidente a história viva do edifício e o respeito ao material original, deixando visíveis as diversas técnicas empregadas ao longo do tempo.

Lina descreve como foi sua primeira visita a antiga fábrica:

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 76, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram àqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia,

nos meados do século XIX. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro *Hennebique*<sup>3</sup>, pensei logo no dever de conservar a obra. Foi assim o primeiro encontro com aquela arquitetura que me causou tantas histórias, sendo consequência natural ter sido um trabalho apaixonante. (Latorraca, 1999: 27)

As primeiras impressões de Lina sobre o local se concentraram na parte física do edifício, nos elementos materiais e estruturais da construção. Mais tarde, a ambiência do lugar que a seduziu, vendo que as pessoas haviam tomado a fábrica abandonada e criado um ponto de encontro:

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais elegante e solitária estrutura *hennebiqueana* mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo de chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e aos

domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. (Latorraca, 1999: 27)

A construção da Fábrica SESC-Pompeia foi um processo, lugar de experimentos em amplos domínios da arquitetura, passando pelo restauro e o design<sup>4</sup>, testados e aplicados para validar a originalidade da proposta de um projeto urbano que garantisse a manutenção do convívio comunitário ao qual Lina faz referência. Destacamos dois pontos norteadores da atuação da arquiteta na concepção do projeto. Primeiramente, buscando no ambiente da antiga fábrica um alento, observando como se relacionavam com o espaço os frequentadores do lugar. Em seguida, na opção por manter a estrutura do projeto original a partir do que chamou de «arquitetura pobre».

Na revista *Habitat*, início da década de 1950, Lina expõe que seu conceito de uma «arquitetura pobre» se sustentava na necessidade do reconhecimento que «a função (social) da arquitetura é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas» (Bardi, 1952: 3, *apud* Lima, s.d.: 136).

==

<sup>3</sup> Tipologia construtiva referente a um sistema de viga-estrutura de suporte em concreto armado cujo pioneiro na execução foi o seu criador, o engenheiro francês François Hennebique.

<sup>4</sup> Não iremos nos deter neste artigo no campo do design, mas ressaltamos que as experiências são de grande relevância para os estudos sobre a obra de Lina Bo Bardi, uma vez que o projeto do mobiliário para as dependências do SESC-Pompeia é de sua autoria.

Lina volta a se referir ao conceito em outras ocasiões, e na opção de realizar a obra do SESC-Pompeia mantendo a estrutura, vendo na manutenção do projeto original a possibilidade de recuperar o conjunto a partir da percepção do que chamava de «arquitetura pobre», ou seja, «não no sentido de indigência, mas no sentido artesanal que exprime comunicação e dignidade máxima através dos menores e humildes meios» (Bardi, 1980, *apud* Bechara, 2017: 137).

Lugar de vivências para arquiteta e seus principais colaboradores, Marcelo Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki, a antiga fábrica vinha desvelar uma forma de fazer arquitetura com certo ineditismo devido às razões da encomenda projetual, caracterizada pelo restauro, quando a fábrica ainda não era tombada e a prática do restauro no Brasil se mostrava um desafio.

Lina havia estudado técnicas de restauro na sua educação romana (Lima, s.d: 138), e a experiência no Solar do Unhão abria fecundas possibilidades de ação. Porém, a falta de mão-de-obra especializada se colocava como um obstáculo ao projeto. Uma carta de sua autoria ao SESC, justificando a importância de sua presença na obra, estava relacionada às características da mão-de-obra.

[...] as dificuldades encontradas no campo da restauração de monumentos de valor histórico ou artístico, devidos à perda das atitudes artesanais da mão de obra e mestres, que trabalham ocasionalmente neste campo, com escasso preparo cultural, dado que na cidade de SP inexistem tradições arquitetônicas histórico-culturais de outras regiões do país como, por ex, Minas e Bahia, dada esta perda de continuidade de uma tradição artesanal da arquitetura, com as consequentes dificuldades, achamos necessária a assistência direta do arquiteto neste campo. (Bardi, 1980, *apud* Bechara, 2017: 137)

Sobre o tema da restauração, Kuhl (2020) avalia que ainda faltam estudos com uma visão abrangente e sistematizada que permitam uma análise profunda do conjunto das restaurações feitas em bens culturais arquitetônicos na década de 1980 no Brasil. Nesse sentido, a declaração de Lina pode sinalizar para uma das razões dessa ausência. Porém, ainda que cercada de limitações nesse aspecto, a obra do SESC é reconhecida como um caso emblemático e de destaque nesse campo.

Apesar de se voltar a uma edificação que, na época, não era reconhecida oficialmente como bem cultural, recai no campo do restauro a pleno título pelo fato de se tratar de um complexo de interesse para a cultura e feito de acordo com os princípios de intervenção do campo do restauro. (Kuhl, 2020: s.n.)

A obra foi executada com amplos espaços e materiais construtivos diversos, com a predominância do concreto e os tijolos aparentes remanescentes da antiga construção. Os galpões da fábrica foram transformados em biblioteca, teatro com a plateia dos dois lados do palco, espaços para exposições e jogos, lugar de convivência, com espaço cênico, lanchonete, restaurante e palco. O bloco esportivo, finalizado em 1986, última etapa do projeto, é composto da piscina, deck/solarium, lanchonete, dois blocos de concreto aparente, interligados por passarelas que levam aos quatro ginásios esportivos.

Lina manteve a antiga «rua» entre os galpões, conservando o calçamento original de paralelepípedo, assim como os tijolos aparentes dos galpões. Naquilo que foi acrescentado, prevaleceu a opção pela simplicidade dos materiais, como por exemplo as paredes das oficinas de criatividade, em blocos de cimento, com meia parede, sem pinturas e acabamentos e sem portas de entrada.

Na década de 1970, Graziela Bo Valentinetti, irmã de Lina Bo Bardi, e presidente do Instituto Lina Bo e P.M.B. comenta:

«[...] acompanhei desde o início a transformação do SESC Pompeia, realizada com sensibilidade, inteligência e atenção histórica [...]». Tempos depois, avalia: «Muitos anos se passaram, e ainda hoje o SESC Pompeia continua lá, lotado de gente de

todo o tipo: crianças, idosos e jovens [...]».

(Latorraca, 1999: 27)

No esforço de consagrar seu trabalho ao público, Lina Bo Bardi exercitou um fazer para a coletividade trazendo ideias retiradas de suas impressões quando esteve no local, gerando uma dinâmica que acrescenta ingredientes novos à sua arquitetura, como o apelo emocional, que se expressa na criação de um pequeno riacho serpenteando a área de exposição. Nesse riacho, denominado Rio São Francisco, sua outra «margem» pode ser alcançada com apenas um passo, permitindo a alegoria livre partindo da sensação de quem o atravessa.

Perspicácias na obra de Lina são como uma «caça ao tesouro» no sentido lúdico. A simbólica homenagem ao nosso «Velho Chico» e as oficinas de criatividade projetadas sem portas, para seduzir e permitir a todos o acesso, podem ser compreendidas como recursos imateriais para uma «arquitetura pobre». O caráter coletivo é expresso no todo da obra, mas são nas pequenas sutilezas dos detalhes construtivos que elas flutuam. Essas sutilezas, que propõem reflexões acerca do sentido comunitário que o lugar transmite, funcionam como códigos que todos podem compreender, passando à experiência deleitante que o ambiente desperta.

## Bibliografia

### Impressa

Anelli, R.L.S. (2001). *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna*. Edusp. São Paulo;

Bardi, L.B. (1980). *Carta de pedido de suporte técnico, 02/1980*. Acervo do ILBPMB, Doc. 01.0014.05. São Paulo;

Bardi, L.B. (1953). O povo é arquiteto. *Habitat*, **10**: 52;

Bardi, L.B. et al. (1986). *Centro de Lazer – SESC – Fábrica Pompéia*. Editorial Blau/ Instituto Lina Bo/P.M.Bardi. São Paulo;

Cabral, M.C. (2011). Bo Bardi. Da natureza das coisas às coisas da natureza em Lina Bo Bardi. De suas leis não podemos fugir. Em: L.C., *Razão e Ambiente* (eds.), mam SP. São Paulo;

Grinover, M. (2018). *Uma ideia de arquitetura. Escritos de Lina Bo Bardi*. (1ª. ed.). Annablume. São Paulo;

Latorraca, G. (1999). *Cidadela da liberdade*. Edições Sesc.São Paulo/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. São Paulo;

Lima, Z. (2021). *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*. (1.ª ed). Companhia das Letras. São Paulo;

Vacaro, B. et al. (2015). *A cidadela: O SESC Pompeia de Lina Bo Bardi*. C4, Coleção Arranha-céu. São Paulo.

### Digital

Anelli, R.L.S. (2010). Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. *Revista PósFAUUSP*, 27: 86-101. Acedido a 24 de março de 2025, em: <https://revistas.usp.br/posfau/article/view/43682>;

Bechara, R.C. (2017). *A atuação de Lina Bo Bardi na criação do Sesc Pompeia (1977-1986)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo USP. São Carlos. 198 pp. Acedido a 18 de março de 2025, em: <https://repositorio.usp.br/item/002828476>;

Ferraz, M. (2008). Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos. *Revista Vitruvius – Arqtextos*, **8**. Acedido a 23 de abril de 2025, em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>;

Ferraz, M. (2021). Brasil arquitetura e Lina Bo Bardi: Continuidades e independências [entrevista]. *Vitruvius – Arqtextos*, **22**. Acedido a 5 de março de 2025, em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/22.085/7998?page=2>;

Kuhl, B.M. (2020). Restauração arquitetônica na década de 1980 no Brasil a partir dos exemplos da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. *Anais do Museu Paulista*, **28**. Acedido a 15 de abril de 2025, em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/GMbN74kGPFsfvhCWGYH8zVm>;

Lima, Z.A. (s.d.). *Lina Bo Bardi, Entre Margens e Centros*. PROPAR – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. Arqtexto 14, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acedido a 5 de março de 2025, em: <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/arqtexto-14>;

Nosek, O. (2018). Sol quente e nuvens velozes. Fragmentos de uma colaboração. *Vitruvius – Arqtextos*, **17**. Acedido a 18 de março de 2025, em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.204/7196>;

Oliveira, M. et al. (2018). O idealismo de Lina Bo Bardi na construção da cidade contemporânea: O MASP como espaço democrático. Em: Souza, M.P. et al. (orgs.). *VI Encontro do Grupo de Trabalho da Associação de Historiadores Latinoamericanistas e Europeos (AHILA) – Cultura e História na Criação Intelectual na Europa e na América Latina, Séculos XIX e XX*, Brasil, 16-18 maio 2018. pp. 583-593.

Acedido a 17 de março de 2025, em [http://newpsi.bvs-psi.org.br/eventos/Ahila2018\\_completo.pdf](http://newpsi.bvs-psi.org.br/eventos/Ahila2018_completo.pdf);

Rossetti, E.P. (2003). Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: Nexos de arquitetura. *Revista Vitruvius – Arqtextos*, **3**. Acedido a 16 de março de 2025, em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/03.032/717>.



Figura 1 – Rua paralelepípedo separando os dois antigos galpões. Autoria de Yara Reis, abril de 2025.



Figura 2 – Blocos de concreto da área esportiva.



Figura 3 – Estrada do Sesc Pompeia, na Zona Oeste de São Paulo. Autoria de Paulo Toledo Piza, G1. <https://gl.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/11/25/unidades-do-sesc-ampliam-atividades-para-publico-geral-a-partir-de-1-de-dezembro-em-sao-paulo.ghtml>

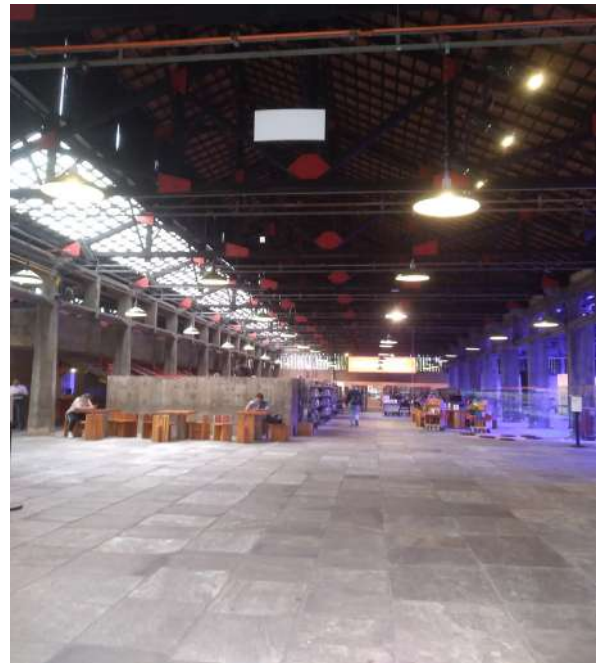


Figura 4 – Antigo galpão transformado em sala de leitura e biblioteca. Autoria de Yara Reis, abril de 2025.

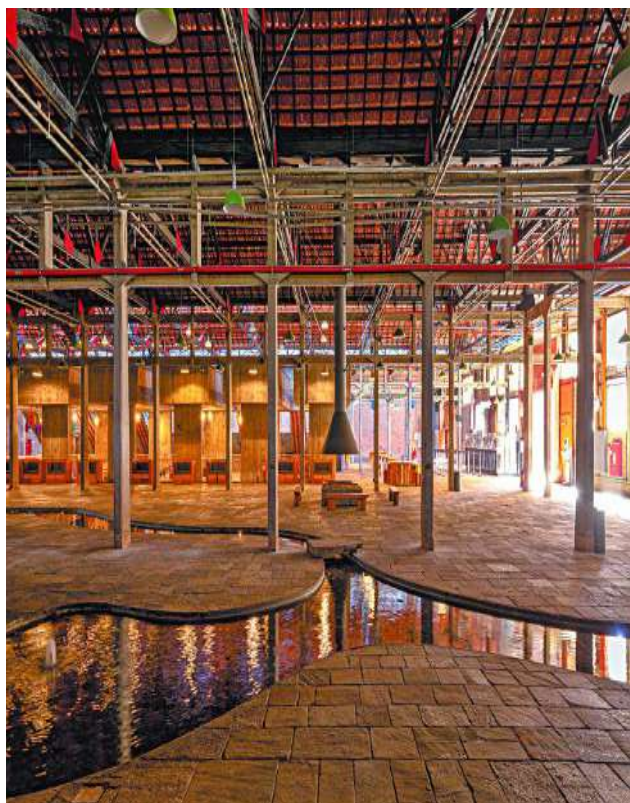


Figura 5 – Uma referência do projeto de Lina Bo Bardi ao Rio São Francisco. <https://jornaldagente.tudoeste.com.br/2021/08/07/sesc-pompeia-e-considerado-uma-das-25-obras-arquitetonicas-mais-importantes-do-pos-guerra>



Figura 6 – Oficina de cerâmica, sem a porta de entrada. Autoria de Yara Reis, abril de 2025.